

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola
Művészettudomány PhD

Muskovics Gyula

A divat mint világteremtés az átmenet éveiben

Doktori értekezés

Témavezető: Beck András PhD

Budapest, 2024



Király Tamás: *Vörös csillag ruha*, 1987. Fotó: Almási Jonathan Csaba

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS: AZ ÖSSZEOMLÁS ESZTÉTIKÁJA	10
1. SKIZOANALÍZIS BUDAPESTEN: KIRÁLY TAMÁS A '80-AS ÉVEKBEN	17
1.1. Ismerkedés Király Tamással	17
1.2. Nyitott kapuk	18
1.3. Életművészet	26
1.4. Konfrontatív öltözködés	28
1.5. Az értelmezés ellen	30
1.6. Divat és művészet határán	31
1.7. Divat és performansz a múzeumban	32
1.8. Out of the box	34
1.9. Avantgárd divat	37
1.10. Különös karakterek és queer víziók	41
1.11. Dressater	46
1.12. Kelet-Európa a divat	48
1.13. Skizoanalízis	50
2. A PERESZTROJKA DIVATPERFORMANSZAI	53
2.1. Király Tamás és a kelet-európai avantgárd divat	53
2.2. Alternatív divat Moszkvában	57
2.3. Untamed Fashion Assembly	66
2.4. Újrahasznosított szovjet jelképek	70
2.5. A peresztojka fogadtatása nyugaton	72
2.6. „Csillogó, kávézóasztalra való, punk albumok“	73
2.7. Az új kelet	75
3. UTÓPIÁK ÉPÍTŐI: AVANTGÁRD DIVAT TBILISZIBEN	80
3.1. „Azt adták el, amit ismertek“	80
3.2. A kifutó queerelése	81
3.3. „Méreggel táplálkozunk“	84
3.4. Biztonságos terek a sötétség évtizedében	85
3.5. Avant-Garde Fashion Assembly	91
3.6. Utópiák építői	96
4. RUHAPERFORMANSZ, KÍSÉRLETI SZÍNHÁZ ÉS DRAG NEW YORKBAN	97
4.1. Downtown New York a nagyelbeszélések végén	97
4.2. Kelet-Európa fantáziák	99
4.3. A művészi alteregók és jelmezeik	103
4.4. Dekonstruktivist drag	106
4.5. Az AIDS terjedése	109
4.6. A Blacklips Performance Cult posztapokaliptikus queer jövőképe	111
4.7. A hanyatló rendszer és a queer halál	120
ÖSSZEGZÉS: HORIZONTÁLIS MŰVÉSZETTÖRTÉNET	121
FELHASZNÁLT IRODALOM	126
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	136
PUBLIKÁCIÓK JEGYZÉKE	139

Absztrakt

Doktori értekezésem a '80-as, '90-es évek fordulójának divatperformanszait térképezi fel Budapest, Moszkva, Tbiliszi, Riga és New York városaiban. Ebben az időszakban mind az öt helyszínt egy sajátos, átmeneti állapot jellemezte. A keleti blokk területén ez a szocialista rendszer megdőlésével és a Szovjetunió széthullásával volt összefüggésben, New Yorkban pedig a város nehéz gazdasági helyzete, politikai feszültségei, valamint az ADIS krízis vezetett a nagyelbeszélések összeomlásához és a jelentések teljes széteséséhez. Kiindulópontom Király Tamás (1952-2013) avantgárd divattervezői életművének első évtizede, amelyben a hangsúlyt a testet és az identitást behatároló normarendszerek és a szocialista rendszer queerelésére helyezem. Ezt követően betekintést nyújtok az egykori szovjet városok alternatív divatköreibe, hogy párbeszédbe helyezzem őket egymással és Király munkáival, és ezáltal rámutassak a kelet-európai avantgárd divat főbb jellegzetességeire. Végül pedig a divat és az előadóművészetek találkozását vizsgálom Downtown Manhattan klubjaiban, és azt mutatom be, hogyan reagáltak a művészek jelmezes performanszokban, dekonstruktivista drag show-kon és kísérleti színházi darabokban az AIDS terjedésekor tapasztalható apokaliptikus közhangulatra.

Abstract

My doctoral thesis explores the genre of fashion performance in Budapest, Moscow, Tbilisi, Riga and New York at the turn of the '80s and the '90s. During this period, all of these cities were going through a particular period of transition. In the Eastern Bloc, this was due to the fall of the socialist regimes and the dissolution of the Soviet Union, while in New York, beside the city's difficult economic situation and the political tensions in the American society, it was the AIDS crisis that led to the total disintegration of meanings and the collapse of grand narratives. My starting point is the first decade in the oeuvre of Hungarian avant-garde fashion designer Tamás Király (1952-2013), in which I focus on the subversion of norms that delimit the body and the identity, as well as the queering of the declining socialist system. Then, I offer an insight into the alternative fashion circles of the former Soviet Bloc to place them in dialogue with Király's work and with each other, in an attempt to reveal the main features of Eastern European avant-garde fashion. Finally, I explore how fashion and the performing arts intersected in the club scene of Downtown Manhattan, and show how artists responded to the apocalyptic public sentiment caused by the spread of AIDS in deconstructivist drag shows, experimental theatre pieces, and costume performances.

Tézisek

A disszertáció Király Tamás (1952-2013) divattervező '80-as évekbeli munkásságából indul ki, és célja az életmű nemzetközi kontextusának megteremtése. Király a magyar underground egyedülálló alakja volt, aki a divatot játékos, képromboló és a társadalmi nemi szerepeket felforgató performanszokkal ötvözte az államszocializmus utolsó évtizedében. Az életművel 2013-ban kezdtem el foglalkozni, és az elmúlt években számos kiállítást és eseményt szerveztem, valamint publikációim jelentek meg magyar és nemzetközi platformokon Király munkájával kapcsolatban, amelyekkel céloom az életmű elhelyezése volt a globális művészettörténetben. A dolgozat első fejezete ennek tanulságaira és a felmerülő dilemmákra reflektál.

Ezt követően a magyar alkotó munkáit a volt keleti blokk avantgárd divatközösségeivel helyezem párbeszédbe. Doktori tanulmányaim során több hónapot töltöttem el a régió kulturális központjaiban – elsősorban Tbilisziben, Rigában és Moszkvában –, hogy interjúkat készítssek művészekkel, akik kísérleti divatkollektívák és ruhaperformanszokon keresztül reagáltak a szovjet rendszer széthullására a '80-as, '90-es évek fordulóján. Külön fejezetekben mutatom be a Tbilisziben megrendezett *Avant-garde Fashion Assembly*-t (1995-1999), valamint a rigai *Untamed Fashion Assembly*-t (1991-1999) és Moszkva alternatív divat mozgalmát 1985 és 1995 között. Legfőbb tézisem, hogy ezek a nagyszabású, ugyanakkor a globális művészettörténetben kevésbé ismert divatesemények, mint új vágyak és érzelmek előállításának a laboratóriumai, a világteremtés fontos platformjai voltak a Szovjetunió összeomlásakor, az átmenet éveiben.

Végezetül pedig a kelet-európai és a New York-i underground közti kapcsolódási pontokat keresem, amelyhez Király egy 1986-os, az East Village-ben megvalósult divatbemutatója adta a kiindulópontot. 2023 ősz és 2024 tavasz között Fulbright-ösztöndíjasként végeztem kutatást a The Museum of Modern Art és a New York University archívumaiban, ahol azt vizsgáltam, milyen szerepet töltött be a divat a New York-i Downtown szcéná kísérleti színházi előadásában és drag performanszaiban a '80-as, '90-es években. Ez a fejezet egyszerre foglalkozik az itteni közeg Kelet-Európáról szőtt fantáziáival és mutatja be, hogyan reagált a közösség ezeken a performanszokon keresztül az AIDS krízise. Míg disszertációm Kelet-Európa divatperformanszeit a szocialista rendszer „queereléseként” értelmezi, ez a fejezet arra is rámutat, hogyan fejlődött ki a queer művészet New York történelmének ebből a sajátos és a mai napig traumatikus hatású időszakából.

Theses

The dissertation takes as its starting point the work of Hungarian avant-garde fashion designer Tamás Király (1952-2013) in the '80s, and aims to provide an international context for his oeuvre. Király was a unique figure in the Hungarian underground, who combined fashion with playful, iconoclastic performances that subverted the categories of identity and gender and responded to the gradual fall of the socialist system in various ways. I started working on Király's oeuvre in 2013, and in the past few years I have curated several exhibitions and events, and published articles on Hungarian and international platforms with the aim of creating a place for Király's legacy in global art history. The first chapter of the thesis reflects on the conclusions and the dilemmas that have emerged from this process.

In the following parts, I place the Hungarian artist's work in dialogue with the avant-garde fashion communities of the former Eastern Bloc. During my doctoral studies, I spent several months in the cultural centres of the region – mainly Tbilisi, Riga, and Moscow – to interview artists who responded to the collapse of the Soviet regime through dress performances and experimental fashion collections. I introduce the *Avant-garde Fashion Assembly* in Tbilisi (1995-1999), the *Untamed Fashion Assembly* in Riga (1991-1999) and the alternative fashion scene of Moscow between 1985 and 1995 in two chapters. My main claim is that these large-scale fashion events, though little known in global art history, as laboratories of new desires and emotions, were important platforms of world-making during the collapse of the Soviet Union and the following years of transition.

Finally, I look at the possible links between the Eastern European and the New York underground, for which my starting point was a fashion show Király did in the East Village in 1986. Between 2023 fall and 2024 spring, I was a Fulbright fellow at The Museum of Modern Art and at New York University, where I researched the use of fashion in experimental theatre and drag performances in New York's Downtown scene in the '80s and the '90s. This chapter, on the one hand, explores the fantasies of the New York arts community about Eastern Europe toward the end of the Cold War period, and, on the other, shows how the community responded to the AIDS crisis through these performances. While my doctoral thesis interprets Eastern Europe's fashion performances as the queering of the collapsing regimes, this chapter also shows how queer art has emerged out of this particular and still traumatic period in the history of New York City.

A témában megjelent publikációk

MUSKOVICS Gyula. „Everything Was Perfect: Interview With Pat Oleszko“. *The Kitchen On Mind*, 2024. aug. 14. <https://thekitchen.org/on-mind/everything-was-perfect-interview-with-pat-oleszko/>.

MUSKOVICS Gyula. „Between Certain Death and a Possible Future. Blacklips Performance Cult’s Post-Apocalyptic, Queer Futurity“. *Maska Journal*, 217–218. sz. (2023): 90–98.

MUSKOVICS Gyula. „Builders of Utopia. Avant-Garde Fashion and Its Queer Undertones in Tbilisi from the 1990s to the Present“. *post: notes on art in a global context*, 2023. febr. 6. <https://post.moma.org/builders-of-utopia-avant-garde-fashion-and-its-queer-undertones-in-tbilisi-from-the-1990s-to-the-present/>.

MUSKOVICS Gyula. „Méreggel táplálkozik: Queer közösség és művészet Tbilisziben“. *A Mű*, 2022. ápr. 29. <https://amu.hvg.hu/2022/04/29/mereggel-taplalkozik-queer-kozosseg-es-muveszet-tbilisziben/>.

MUSKOVICS Gyula. „Untamed Fashion of the Eastern Bloc. Interview with Cult Fashon Designer Bruno Birmanis“. *East East*, 2021. jan. 25. <https://easteast.world/posts/209>.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Az árral szemben. Beszélgetés Király Tamás életművének a kutatásáról“. In *Király Tamás. Out of the Box*, szerkesztette TIMÁR Katalin, 186–203. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2020.

MUSKOVICS Gyula. „Just Do it. Rendszerváltás, avantgárd divat és skizoanalízis Budapesten és Tbilisziben“. *Fotóművészet*, Rendszerváltás különszám (2020): 88–99.

MUSKOVICS Gyula. „Kelet-európai avantgárd divat. Király Tamás és szovjet kortársai“. *Artportal*, 2020. jan. 31. A cikk itt érhető el: <https://web.archive.org/web/20240303150839/https://artportal.hu/magazin/kelet-europai-avantgard-divat-kiraly-tamas-es-szovjet-kortarsai/>. Megtekintve: 2024. aug. 24-én.

MUSKOVICS Gyula, SZÁZADOS László és SCHULLER Gabriella. „Evergreen underground. Egy különutas divatguru“. *Színház*, 2019. dec. 28. <https://szinhaz.net/2019/12/28/evergreen-underground/>.

MUSKOVICS Gyula. „Mi az új a »New East«-ben és mi nem?“. *Artportal*, 2019. okt. 14. A cikk az *Artportal* megszűnését követően ezen a linken érhető el. <https://web.archive.org/web/20230324200214/https://artportal.hu/magazin/mi-az-uj-a-new-east-ben-es-mi-nem-a-posztszovjet-divat-es-az-1980-as-evok/>. Megtekintve: 2024. aug. 24-én.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Tamás Király Fashion Walk“. In *Left Performance Histories*, szerkesztette BODOR Judit, Astrid HACKEL és Andrej MIRCEV, 72–73. Berlin: ngbk, 2018.

MUSKOVICS Gyula. „Against Interpretation. On the Performance Art of Tamás Király and El Kazovsky“. *Revista Arta*, 2018. ápr. 16. <https://revistaarta.ro/en/against-interpretation/>.

MUSKOVICS Gyula. „Király Tamás álmai“. In Király Tamás '80s, szerkesztette MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, 28–37. Budapest: tranzi.hu, 2017.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk. *Király Tamás '80s*. Budapest: tranzit.hu, 2017.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk. *Nyitott kapuk: Király Tamás '80s*, kiállítási vezető. Budapest: tranzit.hu, 2014.

A témában tartott előadások

MUSKOVICS Gyula. *Fashion as a Form of World-building in the Years of Post-Communist Transition*, előadás:

- Skuc Gallery, 2024. *Ljubljana*.
- School of Visual Arts, 2024. *New York*.
- University of Chicago, *Costumes and Collapse*, 2024. *Chicago*.
- Picke Bar, *Costumes and Collapse*, 2023. *Berlin*.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. *Radical Eclecticism in the works of Tamás Király and László Rajk*, előadás, po·mo·stroika – Postmodern Theories, Practices and Histories in Central and Eastern Europe, nemzetközi konferencia, 2018. Collegium Hungaricum Berlin.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. *Forradalmi esztétika és rendszerkritika Király Tamás divatperformanszaiban*, előadás, 1968 és feminizmus, konferencia, 2018. Politikatörténeti Intézet, Budapest.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. *Queering Socialism in the works of Tamás Király*, előadás, Performance as a Site of Non-conformist Social Behavior, szimpózium a *Left Performance Histories* kiállításához kapcsolódóan (résztevők: BENEDEK Kata, MUSKOVICS Gyula, SOÓS Andrea, Gabriele STÖTZER; moderátor: David CROWLEY), 2018. nGbK, Berlin.



Király Tamás és modellje a Batthyány téren, 1989. Fotó: Almási Jonathan Csaba

BEVEZETÉS: AZ ÖSSZEOMLÁS ESZTÉTIKÁJA

Bizonytalan és kritikus történelmi időkben a művészeket a megszokottnál jobban foglalkoztatják a világteremtés gyakorlatai.¹ Ha egy rendszer élhetetlenné válik vagy elveszti a szavatosságát, az ugyanis arra készíti a benne élőket, hogy új történetekkel, helyszínekkel és szereplőkkel képzeletben egy másik, jobban működő valóságot teremtsenek meg. Ez nem volt másképp Kelet-Európában a '80-as, '90-es évek fordulóján, amikor néhány év leforgása alatt szertefoszlott mindaz, ami évtizedekig meghatározta, hogyan érzékelik a realitást a kommunista blokk társadalmi. Amikor egy valóságrendszer megszűnik létezni, vele együtt a benne foglalt igazságok is a semmibe vesznek. Ilyenkor – egészen addig, amíg egy újabb rendszer ki nem épül a korábbi helyén –, lehetőség adódik az addig érvényes konvenciókon, tiltásokon és korlátokon való felülemelkedésre és a radikális kísérletezésre. A keleti blokk több pontját is ez a hangulat hatotta át a rendszerváltás időszakában, ami az 1989-es forradalmakkal és politikai reformokkal, valamint a berlini fal lebontásával vette kezdetét, és a Szovjetunió 1991-es felbomlásával, majd Jugoszlávia 1992-es feloszlásával végződött.

A posztkommunista átmenet ennél egy hosszabb folyamat volt, és nem is feltétlenül a rezsimok megdöntésekor kezdődött el. Bizonyos helyeken – köztük Magyarországon, Csehszlovákiában és Jugoszláviában – már a '80-as évek elején is keletkeztek a rendszerben repedések, ahol jól megfértek a hatalommal szemben kritikus, szubverzív elképzelések. A Szovjetunió fontosabb központjaiban – például a Balti államokban és az orosz nagyvárosokban, Leningrádon (ma Szentpétervár) és Moszkvában – az enyhülést Mihail Gorbacsov 1985-ös hatalomra jutása és a peresztrojka hozta el. Volt azonban számos tagállam, ahol az ideológia hosszabb ideig mereven tartotta magát. Ilyen volt a mai Grúzia (akkori nevén Grúz Szovjet Szocialista Köztársaság), ahol a Szovjetunióval való szakítást véres összecsapások előzték meg² és polgárháborúk követték, így az a fajta eufórikus létállapot, amellyel a rendszerváltás időszakát sokan leírják,³ itt csak később, a '90-es évek közepén kezdhetett el kicsírázni.

¹ Lásd: Federico CAMPAGNA, *The History of World-Building Imagination*, előadás, 2023. aug. 29., Foundation for Contemporary Arts, Prága. Online elérhető: <https://cca.fcca.cz/en/projects-events/2023/federico-campagna-the-history-of-world-building-imagination/>. (Megtekintve: 2024. aug. 29-én).

² 1989. április 9-én Tbiliszi-ben az emberek békés, szovjetellenes tüntetésére a Szovjet Hadsereg erőszakosan reagált, és ez számos ember halálát okozta.

³ A magyarországi rendszerváltás 30. évfordulóján, 2019-ben a budapesti Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban rendezett *Eufória?* című kiállítás (kurátor: Mucsi Emese) ebből a sajátos „légüres” állapotból indult ki. A kiállítás több, egymás mellett párhuzamosan létező elbeszélésen keresztül mutatta be ezt az időszakot.

A légüres tér, amiben bármit el lehetett képzelni, nem volt hosszú életű, az azt követő káosz azonban jópár évig eltartott. Ahogyan Boris Buden is megjegyzi *Transition to Nowhere. Art in History after 1989* című könyvében, a keleti blokk társadalmi hamar ki voltak téve a globális, kapitalista piac szeszélyeinek, amely nemegyszer könyörtelen csapásokat mért rájuk. Mindemellet szembesülniük kellett azzal, hogy a forgatókönyvet továbbra sem ők írók: kétségbeesetten futottak a történelmük után, ami addigra már a nyugat kezében volt.⁴ Az új, demokratikus rendszer beígért ideáljai alulmúlták a várakozásokat, az emberek pedig nehezen boldogultak a megváltozott politikai és gazdasági környezetben. A kommunizmus bukását Kelet-Európa-szerte teljes összeomlás követte a '90-es években.

Ahogyan Jack Halberstam is fogalmazott *Unworlding: An Aesthetics of Collapse*⁵ című előadásában, ilyen helyzetekben általában szükség van az iránymutatásra és az olyan csoportokra – vagyis például a művészekre –, akik látják, mi az, ami közeleg, akik meg tudják mutatni, hogy a földön keletkezett nyílások közül melyeket kell kikerülni és melyekben érdemes inkább elmerülni. Halberstam szerint ugyanis vannak olyan szakadékok, amelyekbe jobb beleugrani, az összeomlásnak pedig olyan formái, amelyekkel célszerűbb együttműködni, mint ellenük dolgozni. Előadásában azt is levezeti, hogy az angol „collapse” (összeomlás) szó etimológiailag a latin „col” (együtt) és a „labi” (csúszik) szavakból ered, és ennek a tisztázásával azt igyekszik hangsúlyozni, hogy az összeomlás lényege az, hogy egy időben több dolog együtt dől össze. A rendszerváltás erre jó példa. Az utána következő irányvesztés és identitáskrisz is pedig abból adódott, hogy a múlttal való szakítás túl gyorsan történt meg.⁶ A fő üzenet Halberstam előadásában is az, hogy mielőtt egy újabb világot kezdenénk el megépíteni, először el kell merülni az összeomlás folyamatában, vagyis alaposan szét kell bontani a meghaladott struktúrákat.

A doktori értekezésben olyan művészeket mutatok be, akik a '80-as, '90-es évek átmeneti éveiben épp ezt tették, és ezáltal egyfajta közvetítő szerepet töltöttek be letűnt rendszerek és formálódó, új világok között. Mindezt karneválokhoz hasonló, utcai felvonulások, beöltözös házibulik, avantgárd

⁴ Boris BUDEN, „When History Was Gone”, in BUDEN, *Transition to Nowhere. Art in History after 1989* (Berlin: Archive Books, 2020), 261.

⁵ Jack HALBERSTAM, *Unworlding: An Aesthetics of Collapse*, előadás, 2021. okt. 21., Sheldon Museum of Art, Lincoln. Online elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=Wf6Xw6bHAfs>. (Megtekintve: 2024. aug. 29-én).

⁶ Lásd: Piotr SZTOMPKA, „The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies”, in Jeffrey C. ALEXANDER és tsai, szerk., *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley: University of California Press, 2004), 155–195.

divatbemutatók, kísérleti színházi darabok és drag show-k formájában csinálták. Az öltözködés, a stílus, a jelmez és a divat ugyanis tökéletes eszközt adott nekik az identitás (nemzeti, vallási, kulturális, társadalmi nemi, faji stb.) kérdéseinek a vizsgálatához. Ahogy a későbbiekből kiderül, ezek a kérdések meglehetősen fontossá váltak a turbulens, változásokkal teli időszakban, így keleten és nyugaton egyaránt nagy hatással voltak a gondolkodásra. A '80-as, '90-es évek ruhaperformanszaiban nemcsak a nagyelbeszélések és az idejét múlt rendszerek igazságai bomlottak fel újra meg újra, de a testhez és az egyén szerepeihez kapcsolt jelentések és kategóriák is felolvadtak és egymásba folytak. Ez jól mutatja a kollektív összeomlásban rejlő lehetőségeket, vagyis azt, hogy a bomlás miként vezet el új érzelmekhez, új formákhoz és a valóság érzékelésének új módjaihoz, amelyek az eljövendő világok alapjául szolgálhatnak.

A kiindulópontom Király Tamás (1952-2013) avantgárd divattervező életműve, amelyben a '80-as évek elejétől kezdve jól tükröződött a szocialista rendszer hanyatlása, vagyis az, ahogyan Magyarországon a késő Kádár-korban a szigorú és rideg keretek fokozatosan fellágyultak és átadták a helyet az élvezetnek, a játéknak és a szórakozásnak. Az életmű diskurzusok és műfajok metszéspontján áll, amelyeknek a szétszalazása és a megértése a magyar underground kapcsán is új nézőpontokat tesz lehetővé. Kiderül például, hogy a '70-es, '80-as évek alternatív valósága közel sem volt olyan szürke, mint ahogy a későbbi generációk a korszakról fennmaradt fekete-fehér fényképek alapján gondolnák. Emellett Király munkáiban számos olyan határátlépés fedezhető fel – művészi kifejezésmódok, nyilvános és privátszféra, valamint geopolitikai régiók között –, amelyek arra utalnak, hogy kelet és nyugat korántsem vált el olyan élesen egymástól ebben az időszakban, mint ahogy azt a mainstream művészettörténeti narratíva sugallja gyakran.

Tekintve, hogy a budapesti underground művésztközegekben Király volt az egyetlen olyan alkotó, aki a divatot performatívan, a jelentések teljes dekonstruálásán keresztül közelítette meg, a kulturális színtéren belül sokáig nem tudták elhelyezni a munkáit. A hangsúly ma is általában Király egyediségén és a szellemiségével összefüggésbe hozható, nyugaton világhírűvé vált divattervezőkön van. Ezáltal nemcsak a nemzetközi divatvilág és az „elmaradottabb” helyi szcéná közti kontrasztok erősödnek fel, de a magyar alkotó avantgárd divatterveinek több aspektusa is láthatatlan marad. Ez a jelenség nem csupán az ő esetében figyelhető meg. A volt szocialista tömb kulturális közegeiben sokáig nem alakultak ki azok a diskurzusok, amelyek lehetőséget adtak volna a hasonló – vagyis valamilyen szempontból kivételesnek tekintett – művészi praxisok saját kontextusukban történő vizsgálatára. Úgy tűnt, hogy azokat az alkotókat, akik meghaladták a korukat, célszerűbb a „központban” már kidolgozott, „előrehaladottabb” diskurzusok fényében értelmezni. Ez pedig abból a gyermeklét érzésből fakadt, amiről Buden is ír, amikor kifejti, hogy az

összeomlást követően – a korábban érvényes referenciapontoktól megfosztva – úgy tűnt, hogy Kelet-Európa a fejlődés kezdetleges szakaszában van, és ezért nincs más lehetősége, minthogy az érettebb nyugat iránymutatásait kövesse.⁷

Az elmaradottság narratívájában, az öngyarmatosításban és a készen kapott minták átvételében rejlő veszélyt azonban sokan felismerték már a régió művészeti színterein, így a múlttal kapcsolatos tudásunk is rengeteget gyarapodott az utóbbi időben.⁸ Doktori kutatásaim során ezt a tudást igyekeztem bővíteni, ezért az elmúlt években azzal foglalkoztam, hogy kik azok a művészek Magyarországon és a kelet-európai régióban, akiknek a munkásságával összefüggésbe hozhatók Király alkotásai, hogy ne kelljen mindenáron nyugatról importált gondolatokat alkalmazni az életmű vizsgálatakor. A magyar underground meghatározó alakjain túl olyan művészeket és divattervezőket kutattam fel, akik a volt szovjet blokk területén a divatot Királyhoz hasonlóan a konformizmus elleni lázadásban, kísérletező szellemben használták. Az értekezés a budapesti művészközeg mellett három kelet-európai nagyváros, Moszkva, Riga és Tbiliszi avantgárd divatközösségeit mutatja be, ahol az átmeneti állapot különböző formáit lehetett meg tapasztalni ezekben az időkben. Ezt követően a disszertációt a New York-i Downtown művészközösség bemutatásával zárom. Nemcsak azért, mert Király is megfordult itt a '80-as években, hanem mert a nyugati világ egyik legfontosabb centrumát ekkoriban szintén az összeomlás hangulata hatotta át, és ez hasonlóan a divat és a performansz műfajainak a keveredéséhez vezetett.

A dolgozat egy mapping, vagyis egy feltérképezése annak, hogy az említett művészek hol jártak, mit csináltak, kiket ismertek meg, hogyan hatottak egymásra, és ezáltal összefüggésekre mutat rá a helyi és a globális színterek között. A Király halála óta eltelt több mint 10 évben az életművel kapcsolatos párbeszéd sok mindennel kiegészült, de a pontos részletek a legtöbb elemzésből ma is hiányoznak. Mintha a divattervezőről szóló írásoknak leginkább az volna a célja, hogy „megfejtsek” Király nehezen behatárolható szemléletmódját vagy állást foglaljanak olyan kérdésekben, hogy művészet vagy divat volt-e, amit csinált. Magukról a divatbemutatókról és a performanszokról azonban gyakran alig derül ki valami.

Az életmű felkutatását 2013-ban kezdtem el Soós Andreával, a budapesti tranzit.hu munkatársaként. Az első fejezet ennek a folyamatnak a tanulságaival kezdődik. A kutatás során számos interjút készítettünk, ugyanis a nyilvánosan hozzáférhető archívumokban nem jutottunk túl sok

⁷ Boris BUDEN, „Children of Postcommunism“, in BUDEN, *Transition...*, 75–90.

⁸ Az első átfogó kötet erről Magyarországon: ANDRÁS Edit, *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2009).

információhoz. Az értekezésben ezeknek az anyagát arra használom, hogy pontosabb képet adjak Király életművének az első évtizedéről, valamint arról, hogy mi vezette őt oda, hogy divattal foglalkozzon. Az elmúlt években több kiállítást rendeztem és publikációim is megjelentek a témában. Ezeknek az anyagát a divattervezőről közölt korabeli és újabb cikkekkel és tanulmányokkal összevetve használtam fel. Törekedtem arra is, hogy a korábbi írásaimból átvett gondolatok pontos forrását jegyzetben mindig jelezzem. Ezáltal a jövőben egy helyen elérhető lesz az eddig felhalmozott tudás Király '80-as évekbeli munkáival kapcsolatban.

A második fejezet Moszkva és Riga alternatív divatköréről szól a peresztrojka éveiben, vagyis nagyjából 1985 és 1995 között. Míg az előző részben az avantgárd divat műfaját mint posztmodern trendet mutatom be – annak nyugati összefüggéseire is kitérve –, itt azokat a jellegzetességeket gyűjtöm össze, amelyek kifejezetten kelet-európai jelleget adnak a társadalmi átalakulásra érzékenyen reagáló, képromboló divatperformanszoknak. Ezek között van például a kommunista jelképek és rituálék kisajátítása és újrahasznosítása, amely megközelítés a '80-as évek második felében Király munkáiban is meghatározóvá vált. A témában rendelkezésre álló, de nehezen – és néha csak orosz nyelven – hozzáférhető kutatási anyagok mellett saját interjúkra támaszkodtam, amelyeket online, továbbá egy moszkvai és szentpétervári, valamint egy rigai kutatóút alkalmával készítettem. Az utóbbi különösen gyümölcsözőnek bizonyult, ugyanis heteket tölthettem el Bruno Birmanis archívumában böngészve, aki az *Untamed Fashion Assembly*-t, vagyis Kelet-Európa első és legnagyobb szabású nemzetközi avantgárd divatbemutatóját szervezte a '90-es években Lettország fővárosában. Ebben a részben is felhasználtam már megjelent publikációkat, és a fejezet elején jeleztem is a pontos forrásokat.

Tbiliszi avantgárd divatbemutatóinak külön fejezetet szentelek, mert az elmúlt években – többek között a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával (2021) – több utat is szerveztem a Grúz fővárosba. Ezek az utazások lehetővé tették, hogy mélyre ássak a posztszovjet térség másik nagy divateseményének, az *Avant-garde Fashion Assembly*-nek a történetében, amely három alkalommal valósult meg a '90-es évek második felében, a grúz polgárháborút követő sötétség éveiben. Ebben a részben arra helyezem a hangsúlyt, hogy a társadalmi, gazdasági összeomlás után hogyan vált az avantgárd divat a kifutón, a város eldugott klubjaiban és művészek lakásain az utópiák megépítésének a legfontosabb eszközévé. Emellett a fejezetben arra is törekszem, hogy – a Moszkváról és Rigáról szóló részhez hasonlóan – megteremtsem a kapcsolatot az újabb generációk és pályájukat a '80-as, '90-es években megkezdő divattervezők között. Úgy gondolom ugyanis, hogy olyan alkotókat, akiket ma kevesen ismernek, de – Királyhoz hasonlóan – a saját idejükben meghatározóak voltak –, az aktuális trendeken és az intergenerációs kapcsolatok feltárásán keresztül

lehet bevezetni a kánonba. Tbiliszi esetében, ahol a színtér kis mérete ellenére az elmúlt 10 évben több fiatal divattervező is nemzetközi ismertségre tett szert, ez a lehetőség adja magát. A témában korábban nem végeztek számottevő kutatást, és az egyetlen, angol nyelven hozzáférhető tanulmány jelenleg az általam írt *Builders of Utopia: Avant-Garde Fashion and Its Queer Undertones from the 1990s to the Present*, amelyet a The Museum of Modern Art 2023-ban publikált *post: notes on art in a global context* nevű online kutatói felületén. Az értekezés harmadik fejezete a MoMA által közölt szöveg kiegészítésekkel ellátott, átdolgozott, magyar nyelvű változata.

A New York-i Downtown művészeti színtér megismerését szintén több kutatóút tette lehetővé számomra. Az első egy rövidebb tanulmányút volt (2020), és ezt egy 8 hónapos kutatás követte a Fulbright Program és a Rosztoczy Alapítvány támogatásával a MoMA és a New York University archívumaiban 2023 ősze és 2024 tavasza között. Az értekezés utolsó fejezete ennek a tanulságait összegzi. Először megpróbáltam információt gyűjteni Király egy divatbemutatójáról, amely 1986-ban az East Village-ben valósult meg, ezt követően pedig a divat és az előadóművészet kapcsolatát kutattam Downtown Manhattan klubjaiban. Mint kiderült, a Hidegháború utolsó évtizedében a kommunista blokk kifejezetten kíváncsivá tette New York újhullámos fiataljait, és ez a forradalmi avantgárd formákból összeálló, dekadens jelmezeiken is tükröződött, amelyekben nemegyszer az utcát járták ekkoriban. A vasfüggöny leomlása hatással volt az itt élő alkotókra is, hiszen összedőlt bennük a kép, amely a világot két pólusra osztotta fel. Emellett az amerikai társadalomnak – azon belül is leginkább a queer művészközegnek – olyan kihívásokkal kellett szembenéznie, mint az AIDS, ami érvénytelenítette mindazt, amit a valóságról addig gondoltak. A HIV szétterjedéséből adódik az is, hogy az East Village történelmében a mai napig számtalan tátongó lyuk van, és sokminden nincsen rögzítve a szcénáról megjelent könyvekben és az archívumokban, így New York-i kutatásaim során is rengeteg interjút készítettem.

A fejezetet a '90-es évek elején aktív Blacklips Performance Cult bemutatásával zárom, akiről már szintén jelent meg írásom, és ezt a gondolatmenetembe be is építettem. A hangsúlyt arra helyezem, hogy hogyan értelmezhetők a csoport jelmezes drag performanszai az AIDS árnyékában a posztapokaliptikus világépítés reményteli megnyilvánulásaiként. Ez a rész többek között Halberstam azon megállapítását igazolja vissza, hogy a világépítéshez először számot kell vetni az elavult struktúrák élőhalott maradványaival. Ebben a tekintetben előadásait összefüggésbe lehet hozni Kelet-Európa divatperformanszaival, amelyek a szocialista romokból teremtettek új valóságot az átmenet éveiben.



Király Tamás: *Piskótaruha*, 1992. Fotó: Rodolf Hervé

1. SKIZOANALÍZIS BUDAPESTEN: KIRÁLY TAMÁS A '80-AS ÉVEKBEN

1.1. Ismerkedés Király Tamással

Egyetemi éveim kezdetén ismertem meg Király Tamást néhány baráton keresztül, de akkor még nem tudtam sokat a divattervező életművéről. Ez 2012 őszén változott meg, amikor ellátogattam a budapesti Centrális Galériába, ahol épp a magyar származású francia fotós, Rodolf Hervé *On the Ground – 1989-94* című kiállítása volt látható. Hervé 1989 utolsó napjaiban érkezett Budapestre, ahol annyira magával ragadta a légüres tér, ahol a korábbi rezsim tiltásai már nem, az új rend szabályai pedig még nem voltak érvényesek, hogy eredeti tervével ellentétben közel egy évtizeden át Magyarországon maradt. Ezt az időt a '90-es évekbeli budapesti underground fontos alakjai között töltötte, és ebből a szemszögből nézve dokumentálta az átmenet eufóriáját. A kiállításon különösen megfogott az a videó, amely Király 40. születésnapjait mutatta be a Zanzibár nevű szórakozóhelyen. A Mikszáth téren működő, rövidéletű bárban aznap este rengeteg ember megjelent. Bizonyos források szerint háromezren voltak rá hivatalosak,⁹ később persze világossá vált, hogy a túlzás ettől a társaságtól cseppet sem volt idegen. A videóban a vendégek különböző nyelveken beszéltek, a születésnapos sokáig egy asztalt keresett, az egyik nő testéről pedig színes koktélok lógtak átlátszó tasakokban, amelyekből szívószálakkal lehetett kiszívni az italt.

A *Magyar Narancs* újságírója néhány nappal később így nyilatkozott a történetekről:

„A kétlábon járó, nőnek öltözött gyümölcs- és babapiskóta kompozíciók vanília öntettel tették egyértelművé, hogy itt ma szárnyalni fog az alkotó fantázia. A tervezett konyaknyalás női felsőtestről programpontot a szervezők az utolsó pillanatban vaníliaöntetnyalásra módosították. A később spontán kialakult pezsgőlocsolást és tortadobálást legjobban a pezsgő és tortaálló gépekkel dolgozó fotósok élvezték. A fentieket leszámítva a rendezvény teljesen átlagosan volt önfeledt.”¹⁰

1992. szeptember 12-ét írunk, az esemény féktelensége mégis meglepett. Később világossá vált, hogy a gulyáskommunizmus épphogy csak szertefoszlott, szürke egyformaságától Király fantáziavilága egészen távol állt már egy évtizeddel korábban, a '80-as évek elején is, amikor

⁹ CS. J. A., „Születésnap”, *Magyar Narancs*, 1992. szept. 24., 31.

¹⁰ Uo.

divattervezői karrierje kezdetét vette Budapesten. A videó egy olyan fajta káoszt örökít meg, amiben bármi érdekes és szokatlan megtörténhet, én pedig épp valami ilyenre vágytam. Mikor legközelebb találkoztam Királlyal a Cézár nevű kocsmában, ahol akkoriban mindketten törzsvendégek voltunk, egy hosszú beszélgetés kezdődött el, ami aztán hétről-hétre folytatódott, általában valahol a Király utcában. Szó esett csillagjegyekről, erről a születésnapról, később pedig a '80-as évekről és arról is, hogy egyszer leülhetnénk rendesen is beszélni, mert szerettem volna vele egy interjút készíteni. Ennek ellenére nem siettem el a dolgot. Ugyanis nem sejtettem, és sokan mások sem, hogy néhány hónappal később Király tragikus hirtelenséggel távozik közülünk. Az interjú soha nem készült el.

1.2. Nyitott kapuk

Nem sokkal Király halála után Hegyi Dóra, a tranzit.hu Kortárs Művészeti Egyesület vezetője, azzal keresett meg, hogy szeretne egy kutatási projektet kezdeményezni az életművel kapcsolatban, és arra gondolt, én lehetnék a projekt vezetője. Természetesen érdekelt az ajánlat. 2013 szeptemberben már a tranzit.hu munkatársa voltam, és apránként elkezdtem felvenni a kapcsolatot Király egykori kollégáival és barátaival. Erre azért volt különösen nagy szükség, mert a divattervező több évtizedes tevékenységének szinte nyoma sem volt az ország archívumaiban, könyvtáraiban és múzeumaiban. Soós Andreával, aki rögtön az elején a társammá vált a kutatásban – és aztán a projekt további fejezeteiben is –, több tucatnyi interjút készítettünk. Közben megismerkedtünk Király fiával és egyben örökösével, Király Iliász Dáviddal, aki az őt ért tragédia frissessége ellenére többször is fogadott minket a művész egykori lakásán.

Király Baross utcai otthona 1987-től kezdve a budapesti avantgárd legendás helyszíne volt, ahová – ha épp a magyar fővárosban járt – Yoko Ono is ellátogatott. Olyan volt a lakás, mint egy színpad. A falak színe és a dekoráció ünnepnek és alkalomnak megfelelően változott. Némelyek erős túlzással Andy Warhol New York-i Factory-jéhez hasonlították a divattervező körül szerveződő kreatív közösséget, aminek a központja ez a kétszobás garzon volt.¹¹ Amikor azonban először ellátogattunk Király egykori otthonába, az arany- és ezüstszínű collstock-ruhák, a piramis, csillag és gömb alakú, fekete bársonyszoknyák vagy például az úgynevezett sárkány- és szemétruhák egy véget ért játék hátrahagyott díszletei voltak, és szomorúan lógtak a plafon szinte összes pontjáról, mert máshol nem fértek volna el.

¹¹ JÓSVAI Péter, „Király Tamás fashion factory-je“, *cspv*, 2013. ápr. 14. https://cspv.hu/read/04/2013/kiraly_tamas.

Király halálát követően a média a divattervezőt abba a jól ismert sztár narratívába helyezte, amelyben egy különleges tehetségű művész a kezdeti sikereket követően nem tud megugrani egy bizonyos léccet. Vagyis nem váltja be a hozzá fűzött ígéreteket, ezt követően pedig pályája ideje korán, tragikus véget ér.¹² Sokan feltették a szokásos kérdést is: miért nem próbált szerencsét inkább külföldön? Erre azonban egyértelmű válasza volt Királynak: szerette Budapestet. Mindenesetre tény, hogy a halála előtti időszakban Magyarországon kevésbé számított ünnepezt figurának, mint az '80-as években, amikor a mexikói *Vogue* a három legfontosabb magyar egyikeként, Szabó István filmrendező és Rubik Ernő mellett mutatta be.¹³ Ugyanebben az évtizedben a brit *i-D*¹⁴ és a német *Stern* magazin is beszámolt vizionárius ruhakollekciójáról. Az utóbbi például a „divat pápájának” és „kelet-európai Jean-Paul Gaultier”-nak nevezte.¹⁵

Király már a rendszerváltás előtt többször járt külföldön, ami akkoriban nem mindekinek adatott meg. A nemzetközi orgánukok értelemszerűen emiatt értesültek a magyar alkotó különleges munkáiról. Megfordult például New Yorkban,¹⁶ az amszterdami Melkwegben¹⁷ és Århusban is, Dániában.¹⁸ A legfontosabb ezek közül az utazások közül azonban Nyugat-Berlin volt. Király egyik első önálló divatbemutatója az itteni Műszaki Egyetemen volt 1984-ben, az Einstrügende Naubauten indusztriális együttes zenei kíséretében. 1988-ban pedig a világ vezető tervezői között mutatott be egy geometrikus, avantgárd formák által inspirált kollekciót a szintén Berlinben található Hamburger Bahnhofban, a *Dressater: Dressed to Thrill* című divatbemutatón. Erről az eseményről még több szó lesz ebben a fejezetben, ahogyan azokról a gigantikus divatshow-król is, amelyeket Király különböző állatokkal, body builderekkel, new wave zenekarok kíséretében a budapesti Petőfi Csarnok színpadára álmodott az évtized második felében.

¹² Lásd: KESZEG Anna, „Az antidivat tervezői. Tervezői pályaképek a nyolcvanas évek globális divatjából“, in TIMÁR Katalin, szerk., *Király Tamás. Out of the Box* (Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2020), 134.

¹³ Sophie ZAKAR, „Király“, *Vogue (Mexico)*, 115. sz. (1989): 116–119.

¹⁴ C. D., „Fashion Hungary“, *i-D*, 71. sz. (1989): 93.

¹⁵ Jan KROMSCHRÖDER, „Folklor und strenge Linien: die Kreationen des Tamás Király“, *Stern*, 14. sz. (1990): 150–154.

¹⁶ *I Give You 8 Minutes of Mine*, 1986, Fire House, New York.

¹⁷ Szabó György és Nádor Katalin, a budapesti Petőfi Csarnok munkatársai állítottak össze 1987-ben egy műsort magyar alkotók és együttesek munkáiból. Király Tamáson kívül jelen voltak még olyan zenekarok, mint a Vágtázó halottképek, az Európa Kiadó és a Csiga-Biga.

¹⁸ *The New Dress of the King*, 1990, Århus.

A divatbemutatók láttán a kor ifjúsági magazinjai és TV riportjai általában „hordhatatlan, őrült ruhákról”¹⁹ számoltak be, és „divatellenes” vagy „divatgyűlölő divattervezőként”²⁰ emlegették Királyt, akiről ezen a ponton azt sem volt könnyű megállapítani, hogy divat vagy művészet-e az, amit csinál. Ahogyan arra Keszeg Anna is felhívja a figyelmet *Az antidivat tervezői / Tervezői pályaképek a nyolcvanas évek globális divatjából* című írásában, az efféle improvizált megnevezésekből – vagy például az olyan szókapcsolatokból is, mint a sokak által emlegetett „divatszobrász” – mai szemmel nézve egyértelműen látszik, hogy Magyarországon ebben az időszakban a divatról való gondolkodás hagyományai korántsem kiforrottak.²¹ Ezek a kérdések azonban nemcsak azért merültek fel az újságírókban, mert Párizs vagy London helyett Budapesten járunk az államszocializmus utolsó éveiben. Ahogyan arra a későbbiekben majd felhívom a figyelmet, a divat művészi szemlélete és az a fajta avantgárd gondolkodásmód, amely Király alkotásaiban tükröződni látszott, globálisan is egy új jelenség volt a ’80-as években.

Ahelyett tehát, hogy olyan leegyszerűsítő kérdéseket tettünk volna fel, miért nem lett Királyból világhírű divattervező vagy hogy miért nem tudott Magyarországon sem a divatban, sem a művészeti életben egy fenntartható pozíciót elfoglalni,²² inkább az foglalkoztatott bennünket, mi tette Királyt egyedivé, miből inspirálódott művészete, és mihez képest, hogyan határozta meg magát. Más szóval: mit jelentett Király tevékenysége abban az underground művészeti közegeben, aminek a része volt? Pontosan kikből is állt ez a közeg, azon belül hogyan hatottak egymásra az egyes alkotók és művészeti ágak, és mindez hogyan mutatkozott meg Király divattervezői munkásságában?

A Nyitott kapuk: Király Tamás ‘80s című kiállítás, ami 2014. október 10-én nyílt a tranzit.hu nyitott irodájában – a Majakovszkij 102-ben – ezek köré a kérdések köré épült, azzal a nem titkolt céllal, hogy megtegyük az első lépést az életmű kanonizálása felé a magyar művészettörténetben. A címmel egyrészt erre utaltunk, másrészt Király ezt a mottót kapta Claudia Skodától, a német divattervezőtől, aki az 1988-as *Dressatert* szervezte. Skoda ezzel egy lehetőséget szeretett volna

¹⁹ A Magyar Televízió Híradójában ezekkel a szavakkal illették Király Petőfi Csarnokban előadott divatbemutatójának darabjait 1989. július 15-én.

²⁰ Először Király nevezte saját magát divatellenes divattervezőnek, és ezt vette át a korabeli sajtó. A megnevezés az alkotó tömeggyártással szembeni állásfoglalására utalt. Lásd: BOGYAI Katalin, „Divatellenes divattervező”, *Új Tükör*, 1989. jan. 29., 27. és GÖRÖG Athéna, „A divatgyűlölő divattervező”, *Ifjúsági Magazin*, februári szám (1989): 52–53.

²¹ KESZEG, „Az antidivat tervezői...”, 126.

²² Erről bővebben lásd: KESZEG, „Az antidivat tervezői...”

felkínálni,²³ hiszen a magyar alkotó ezáltal – az esemény egyetlen kelet-európai résztvevőjeként – olyan világhírű divattervezők között mutathatta be kreációit Berlinben, mint Vivienne Westwood, Yoshiki Hishinuma és Rudi Gernreich.

Annak ellenére, hogy Király halálakor a médiában felkapottá vált anekdoták nagy része ehhez az eseményhez kapcsolódott – a sokat emlegetett *Stern*, a *Vogue* és az *i-D* is erről a kollekcióról számoltak be –, magának a bemutatónak a felvételét aligha láthatta bárki is, hiszen a kiállításra nekünk is a német rbb mediától kellett kölcsön kérnünk – jóllehet, Király hagyatékában is fellelhető volt egy betamax kazettán, de azt az idő nem kímélte meg. A divat kísérletezőbb irányjaival kapcsolatos párbeszéd sem lett sokkal polírozottabb az azóta eltelt 20-30 évben, így mindenképpen feladatunknak láttuk azoknak a szempontoknak az összegyűjtését, amelyek segíthetnek Király avantgárd divatkollekcióinak, utcai ruhaperformanszainak, divatsétáinak, DIY anyaghasználatának, posztmodern, eklektikus szemléletmódjának és mindezek divat- és művészettörténeti, színházelméleti, filozófiai és gender összefüggéseinek a megértésében. Erre azonban csak később, a 2017-ben megjelenő *Király Tamás '80s* kötetben fordítottunk több figyelmet, ami szintén a tranzit.hu kiadásában jelent meg. A könyv egyedülálló képanyagot mutat be az alkotói pálya első évtizedéből, elemző tanulmányok és esszék kíséretében, kitérve az életmű nemzetközi összefüggéseire is, amelyekbe a doktori értekezésem további fejezetei mélyebb betekintést nyújtanak majd. A 2014-es kiállítás leginkább arra koncentrált, ami Királyt elvezette a „berlini show”-ig, vagyis azokra a helyszínekre, eseményekre és együttműködésekre és barátságokra, amelyek megalapozták a későbbieket.

A történet a '70-es évek elején kezdődik, Király ugyanis ekkor költözött Budapestre. 1971 és 1973 között a Dekorátor Iskolába járt, majd ezt követően a Csók István Galériában dolgozott kiállítás rendezőként. Ez azt jelenti, hogy divattervezőként autodidakta volt, vagyis nem ismerte a művészeti iskolák konvencióit, így ezek később nem is szabtak határt fantáziájának. Ruhával 1981-ben kezdett foglalkozni, amikor Koppány Gizellával közösen tervezték Bódy Gábor *Nárcisz és Pszichéjének* a jelmezeit. Ezután számos filmbe készített kreatív kosztümöket, köztük Bachman Gábor, Xantus János, Jancsó Miklós, Cantu Mari és Pázmándy Katalin műveibe. Sándor Pál *Szomorú vasárnap* című filmjében Seress Rezső nyakkendője is Király munkája, aminek a színe úgy változik, ahogy a karakter hízik és öregszik.

²³ SOÓS Andrea, „David Bowie azt mondta, menjek New Yorkba“, in MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk., *Király Tamás '80s* (Budapest: tranzit.hu, 2017), 53.

Később, 1981 és 1988 között, Király Koppánnal és Kováts Nórával működtette a New Art Stúdió nevű „new wave butikot” a Petőfi Sándor utca 11. szám alatt. A butik egyik nevezetessége – a teret kettészelő, sehova nem vezető vaslépcső, a feketére festett falak és a Bachman Gábor által tervezett vasajtó mellett – a „mozgó kirakat” volt, aminek az ötlete Király fejéből pattant ki: a járókelők próbababának látszó, élő ember performanszt láthatták, miközben elhaladtak a mindössze 9 négyzetméteres – lépcsőházon belüli – kis üzlethez tartozó utcafronti kirakat előtt. Néha a busz is megállt, az *Aktuális Levél* nevű művészeti szamizdat 1984. januári számában pedig egy képen látszik, amint a rendőrök „tehetetlenül” – vagy lehet, hogy kíváncsian – merednek az életre kelt bábu apró mozdulataira. Emellett a New Art Stúdió az underground művészközeg fontos találkozópontra volt, és innen indultak Király divatsétái is, amelyek gyakran a Váci utcán keresztül, egészen az Andrássy úton (akkor Népköztársaság útja) lévő Fiala Művészek Klubjábaig vezettek.

A Kádár-kor túrt kategóriába eső művészeti ellenzéke általában az FMK-ban gyűlt össze, ami nemcsak a Dekorátor Iskolához volt nagyon közel, hanem a Benczúr utca 28-hoz is, ahol Kele Judit képzőművész lakott férjével, a színész Szendrő Ivánnal, és gyakran látták vendégül Királyt és feleségét, Cárász Kaljopit – akit Király 1975-ben ismert meg, majd 1978-ban vett el. 1983-tól, azt követően, hogy Kele Párizsba, Szendrő pedig New Yorkba költözött, Királyék ebben a lakásban éltek 1987-ig. Az egyik alkalom, amikor még vendégként érkeztek a Benczúr utcai lakásba, a *Zahhendli parti* (1979) nevű vacsoraperformansz volt. A parti résztvevői – akik között ott volt Enyedi Ildikó, Erdély Miklós és Catherine B. is – ezüstpapíron tálalt színes tésztát ettek, a tésztába pedig halandzsauzenetek voltak elrejtve.²⁴ A *Nyitott kapuk* kezdőpontját a *Zahhendli parti* jelölte ki.

Az FMK-ban volt 1983-ban Király legelső divatbemutatója, a *Rejtett divat*, amit sok más esemény követett, amelyekről korántsem a rejtőzködés vagy a visszafogottság jutott eszébe az embereknek. Ezt azonban megelőzte a New Art Stúdióval szervezett 3 *NAP KOLLAKEIO* (1982), ahol egyik nap mindenkinek férfi, a másik nap mindenkinek női ruhában kellett megjelennie.²⁵ Itt szervezte meg Király 1989-ben Magyarország első acid buliját is. Az alkalomhoz illő hangulatot akkor még szokatlannak számító UV-reagens testfestékekkel, füstgéppel és stroboszkóppal teremtette meg – új korszakot indítva el ezzel a budapesti éjszakai életben. Az FMK az egyike volt azoknak a „szigeteknek” vagy „oázisoknak”, ahol az underground fiatalok közül sokan először érezhették meg

²⁴ Az esemény kitalálója, Szendrő Iván visszaemlékezése szerint a „zahhendli egy félálomban jött név, amely a nyelv fogságából kiszabadulva jött létre”. KELE Judit, a szerző telefonos interjúja, 2014. aug. 7., Budapest/Párizs.

²⁵ A cím ellenére a Soós György által tervezett plakáton csak két nap, 1982. december 29. és 30. van feltüntetve – a következő mondat kíséretében: „...tény, hogy divatcikkek nélkül az ember egy lépéssel sem jut előbbre az életben...”

a közeledő változás szelét, és Királyhoz hasonlóan voltak olyanok is, akik aktívan tettek azért, hogy ez a változás végbe menjen.

A másik – Király számára is nagy jelentőséggel bíró – központi hely a korábban említett Petőfi Csarnok volt, ami 1985. április 4-én nyílt meg – vagyis pár héttel azután, hogy Moszkvában Mihail Gorbacsovot választják a Szovjet Kommunista Párt főtitkárává, akinek köszönhetően nem sokkal később kezdetét veszi az úgynevezett glasznoszty és a peresztrojka, vagyis a változás időszaka. A PeCsa – ahogyan K. Horváth Zsolt írja *Meghalt a Király, éljen a Király / Az öntevékeny művelődés eszméjétől az áruvá tett kultúra praxisáig, 1976-1993* című tanulmányában, létrejöttét és irányelveit tekintve is már az új, kapitalista rendszer felé közelít, mivel a kulturális öntevékenységet támogatja, és bújtatva ugyan, de mint professzionális rendezvényhelyszín egyre inkább a kultúra és a művészet piacosítását, áruvá tételét szorgalmazza, különös figyelmet fordítva arra, hogy vonzó legyen a fiatalok számára.²⁶ Király 1985 és 1989 között négy divatshow-t mutatott be a Csarnokban (*Baby's Dreams* [1985]; *Boy's Dreams* [1986], *Animal's Dreams* [1987], *Király Dreams* [1989]), amit olyan együttesek kísérték, mint az Ági és a fiúk, a Gagarin vagy a Balkán Tourist. Ezeken a bemutatókon már több ezer fiatal merülhetett el Király álomszerű Gesamtkunstwerkjeinek szürreális világában, amelyekről gyakran a párt hivatalos ifjúsági magazinjai is beszámoltak.²⁷

A *Nyitott kapuk*, majd a kiállítást követően kiadott katalógus tehát abba az évtizedbe nyújtott betekintést, amelyben a szocialista rendszer napról-napra mondta fel a szolgálatot, a rezsim jelképei kiüresedtek, a normák és a konvenciók pedig egyre jobban elvesztették az erejüket, fokozatosan átadva a teret a fantáziának és a kreativitásnak. Amikor a művészek még félnyilvános klubokban tömörültek, de már a rendőrök nem tudtak mit mondani arra, hogy Király és barátai a Parlament vörös csillagos kupoláját formázó kalapban fényképezkedtek Budapest utcáin vagy, hogy két fiú megcsókolta egymást a PeCsa színpadán.²⁸

²⁶ K. HORVÁTH Zsolt, „Meghalt a Király, éljen a Király. Az öntevékeny művelődés eszméjétől az áruvá tett kultúra praxisáig, 1976-1993”, in TIMÁR, szerk., *Király Tamás...*, 48–81.

²⁷ i. m. 56.

²⁸ Az 1987-es *Animal's Dreams* című divatbemutató tartalmazza ezt a jelenetet, amelyre ebben a fejezetben még visszatérek. A bemutató Király Tamás és Padi E. Marianna által írt forgatókönyvének kézírata Király hagyatékában található meg, és ez a jelenet az 5. képben szerepel.

Miután a „kapuk kinyíltak” – a legtöbb esetben Soós Andrea és az én közreműködésemmel²⁹ –, az elmúlt 10 évben Király munkái számos magyarországi és nemzetközi csoportos kiállításon kaptak kiemelt szerepet, amelyek közül a fontosabbak: *A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű* (2015/2016, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), *Notes from the Underground* (2016/2017, Muzeum Sztuki, Łódź), *Left Performance Histories* (2018, nGbK, Berlin), *Fekete Lyuk. A pokol tornáca* (2018/2019 Kiscelli Múzeum, Budapest). Ezt követően 2019-ben a budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban megrendezésre került a *Király Tamás. Out of the Box* című retrospektív tárlat, amelyhez katalógus is tartozott. Mindez értelemszerűen újabb írások, elemzések és reflexiók megszületéséhez vezetett, amelyek sorát publikációimmal és előadásaimmal az utóbbi években én is bővítettem.³⁰

Disszertációm első fejezetében a korábbi, Soós Andreával közösen kezdett kutatásra alapozva, továbbá az elmúlt 10 év történéseit összefoglalva, Király Tamás alkotói pályájának az első évtizedét mutatom be. A fő hangsúlyt arra helyezem, hogyan vált Király számára a divat a szocialista diktatúra széthullása közben, vagyis a '80-as években, a művészi világteremtés eszközévé.

²⁹ A *Nyitott kapuk: Király Tamás '80s* kiállítást követően, tekintve, hogy egyedül mi rendelkezünk rendszerezett és jó minőségben digitalizált archív anyagokkal a '80-as évekből, a kisebb és a nagyobb intézmények és folyóiratok egyaránt hozzánk fordultak, amennyiben fényképek reprodukciójára volt szükségük. Kiállítás esetén mi tartottuk a kapcsolatot a galériákkal és a múzeumokkal, a bemutatásra kerülő ruhák szállítását, restaurálását vagy újragyártását többször is mi menedzseltük. A *Left Performance Histories* kiállításon és El Kazovszkij életmű kiállításán kurátorként is közreműködtünk.

³⁰ Lásd: Publikációk és előadások jegyzéke a doktori értekezés mellékletei között.



Kele Judit és Koppány Gizella születésnapja, 1984.
Forrás: Kele Judit archívuma

1.3. Életművészet

Király Tamás életét és munkásságát nagyban áthatja az a neoavantgárdhoz köthető felfogás, amely a mindennapok és a művészet közötti határ elmosására törekszik.³¹ Erről tanúskodnak a nagyobb divatshow-k, köztéri ruhaperformanszok, divatséták és happeningek mellett a beöltözős házibulik és a meghittebb társasági összejövetelek is, tehát azok az események, amelyeken a ruha és a jelmez a pillanatban való közös, kreatív feloldódás kelléke volt. A *Zahhendli partin* túl – a vele készült interjúim során – Kele Judit a korai évekből több ilyennek az emlékét is felelevenítette. Amikor a *Nyitott kapukat* megelőző nyáron Párizsból Budapestre utazott, egy bőröndnyi negatívot hozott magával. A legtöbb kép bulikon készült, és az underground művészközeg önfeledt, felszabadult pillanatait örökítette meg az otthon négy fala között. Az egyik például Kelét ábrázolja félmeztelenül: a nyakában gyöngysorok, a derekán egy citromsárga tüll darab, közben egy napszemüveges férfi felé fordul, akinek a csíkos fürdőnadrágjából egy walkman lóg ki, a bal combjára pedig egy úszógumi van erősítve – ezen kívül nem volt rajta más. A kép 1984-ben, Kele Judit és Koppány Gizella 40. születésnapjára készült a Benczúr utcában, amelynek a díszleteit és a dekorációját, a *Kis hableány* című meséből kiindulva, Király alkotta meg.³² Néhány nap eltéréssel, szintén 1984-ban történet az is, hogy Király a másik születésnapost, Koppány Gizellát a köztéren lepte meg. A jelmeztervező akkori férjével, a festőművész Hecker Péterrel szappant öntöttek a Gellérthegyből kitörő vízesésbe, ahonnan ezután óriási buborékok kezdtek el kipattogni, át a pesti oldal felé, a hegy lábánál induló Erzsébet-hídra. Volt azonban olyan születésnap is, amikor Király a Margitszigeten lévő fákat ezüstpapír ruhába öltöztette át.³³

Felmerül a kérdés: vajon mit gondoltak a járókelők mindezek láttán? És milyen érzést kelthetett bennük, amikor belebotlottak egy divatsétába – különböző extrém karakterek csoportjába, akik tükör- vagy szigetelőszalag-darabokkal díszített, műanyag-zsákok koktélruhákban vonultak keresztül a városon?

³¹ Lásd például: BALÁZS Kata, „Nyitott kapuk: Király Tamás ‘80s“, *Balkon*, 11/12. sz. (2014): 36.

³² A Benczúr utcai lakás akkor is többször vált hasonló happeningek és performanszok helyszínévé, amikor még Kele és korábbi férje, Szendrő Iván laktak benne. 1979-ben Kele *Beteglátogatás* címmel rendezett összejövetelt „a budapesti művészvilág ki-be járásával”, amelyen a művész – mint egy igazi beteg – pöttyös bögrével a kezében feküdt az ágyban, és így fogadta a vendégeket. „Ebben az országban csak megbetegedni lehetett” – emlékszik vissza Kele, aki 2 évvel később Párizsba költözött. Egészen pontosan azután, hogy 1980-ban – az *I am a Work of Art* (1979–1985) performansz sorozat részeként –, a Párizsi Biennále keretében, egy újsághirdetésen keresztül „eladta” magát mint műtárgy. A vásárló egy francia gyűjtő volt, aki ezt követően civil ruhás rendőrök jelenlétében feleségül vette a művészt Budapesten. MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, *Nyitott kapuk: Király Tamás ‘80s*, kiállítási vezető (Budapest: tranzit.hu, 2014).

³³ KOPPÁNY Gizella, a szerző interjúja, 2017. aug. 2., Budapest.

A következő részben amellet érvelek, hogy az efféle spontán, közösségi események, amelyek egyre gyakrabban szivárogtak át a baráti kör és a klubélet helyszíneiből a köz térbe, különös jelentőséggel bírtak a rendszerváltás előtt. Egyrészt azért, mert egy olyan társadalmi valóságban történtek meg, amelyben a művészet zavartalan gyakorlásának az alapfeltétele a politikai semlegesség és a hatalom által előírt kompromisszumok betartása volt. Másrészt pedig, mert egy olyan alkotói program szerves részei voltak, amely a hétköznapiakban való részvétel helyett inkább álmodni tanította az embereket.³⁴ Ezt követően pedig arra hívom fel a figyelmet, hogy ez részben azért is volt lehetséges, mert Király divatperformanszait nehéz volt tetten érni. Épp ez az oka azonban annak is, hogy ellenálltak az értelmezésnek, ami az életmű kanonizációját is megnehezítette sokáig.



Király Tamás és Ioannidu Thomai, divatséta, Budapest, 1981 k. Forrás: Koppány Gizella archívuma

³⁴ MUSKOVICS Gyula, „Király Tamás álmai“, in MUSKOVICS és SOÓS, *Király Tamás '80s...*, 37.

1.4. Konfrontatív öltözködés

A huszadik század második felében végbemenő társadalmi és ellenkulturális mozgalmak láthatóvá tették, hogy a divatnak és az öltözködésnek milyen fontos szerepe van az önkifejezésben és az identitás megnyilvánulásában. Dick Hebdige például *Subculture. The Meaning of Style* című könyvében a szubkulturális stílusokat – amelyeknek a megjelenése Magyarországon éppen a '80-as évekre tehető – egyenesen a reklámfotóhoz hasonlítja, szemben a „normál”, hétköznapi viselettel, amely ebben az összefüggésben a riportfotónak felel meg.³⁵ Más szóval, a stílus folyamatos kommunikáció, és minél tudatosabb választások alapján áll össze valakinek a stílusa, annál komplexebb a benne foglalt üzenet.³⁶ Hebdige arra is felhívja a figyelmet, hogy a divat a konfrontáció egy formája is lehet. A „konfrontatív öltözködés” kifejezést Vivienne Westwoodtól kölcsönzi,³⁷ aki a punk öltözködést írta le így a '70-es évek Londonjában. A brit divattervezőt és Királyt már a korabeli sajtó is gyakran összefüggésbe hozta. Az egyik párhuzam kettejük között, hogy – néhány évvel korábban – Westwoodéknak is volt egy a New Art Stúdióhoz hasonló üzlete. Egykori férjével, Malcolm McLarennel 1974 és 1976 között üzemeltették a SEX butikot, ami hamar a punk mozgalom egyik fontos központja lett.³⁸

Király köztereken felbukkanó DIY alkotásainak első ránézésre két fő üzenete van: az egyik, hogy „döntsd el te, hogy ki vagy”, a másik pedig, hogy „merj különbözni a tömegtől”. Mindkettő egyértelműen ellenszegül annak a képnek, amelyet a szocialista hatalom az egyénről festett akkoriban. Egy olyan társadalomban, ahol „semmi sem működik”,³⁹ Király a találékonyság fontosságára is felhívta a figyelmet. Nézzük például, hogy a New Art Stúdióban kapható darabok milyen anyagokból készültek: volt a kínálatban kátránypapírból, papírpénzekből és Népszabadságlapokból álló mellény, művirág-koktélsruha, fácánláb-fülbevaló és ezüstre festett, pur habból fűjt ékszerek is. A legfontosabb üzenet a kísérletezésben és a játékoságban van. A ruha, ahogyan Király

³⁵ Dick HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style* (London – New York: Routledge, 1979), 101.

³⁶ MUSKOVICS Gyula, „Just Do It. Rendszerváltás, avantgárd divat és skizoanalízis Budapesten és Tbilisizben“, *Fotóművészet*, Rendszerváltás különszám (2020): 88.

³⁷ HEBDIGE, *Subculture...*, 107.

³⁸ A SEX butik eladói között volt például Sid Vicious is, a Sex Pistols együttes frontembere. Az üzlet többször nevet váltott, és jelenleg, Westwood 2022-es halálát követően is, World's End néven működik a Kings Road 430-as szám alatt.

³⁹ Az idézet Királytól a *Stern* cikkében szerepel, amely magyar fordításban megjelent a *Király Tamás '80s* kötetben is. Lásd: Jan KROMSCHRÖDER, „Kurvák és Mata Harik. Király Tamás megmutatja Magyarországnak a divat vonzerejét“, in MUSKOVICS és SOÓS, *Király Tamás '80s...*, 46.

többször is elmondta, szerinte jelmez, ami kiszínesíti az unalmas életet.⁴⁰ Vagyis egy uniformizmusra épülő rendszerben a szabad mozgás lehetőségére hívta fel a figyelmet.

Király fantasztikus víziói mindig túlmutattak azon, amit az öltözködésről épp tudni lehetett, de ettől még a tervező akarva-akaratlanul is reflektált a divatra, azáltal, hogy teljes mértékben semmibe vette azt. Néhány évvel ezelőtti cikkében Szabó Eszter Ágnes erre találóan, az *Új Tükör* magazin 1989/36-os számának cím- és hátlapjának az egymás mellé állításával mutatott rá: elöl Király karácsonyfa-díszre emlékeztető kreációja van, hátul kócos hajú munkás nénik, virágmintás otthoni köpenyben.⁴¹ A divattervező az egyéni öltözködést hirdette a televízióban látható rossz ízlés és az „egyenruha” helyett, és ilyen értelemben tényleg antidivatot teremtett. Azt javasolta például, hogy akinek nincs pénze, játssza el, hogy gazdag; aki rosszul szeretne kinézni, mert zavarja, hogy állandóan utána fütyülnek, viseljen olyan ruhát, amiben beépített púp van; hogy hordjunk otthonkát az operába, a piacra meg menjünk tetőtől talpig aranyban; és hogy hagyjuk, hogy a személyiségünk percről-percre alakuljon.⁴²

Többen úgy vélik, hogy Király ’80-as évekbeli divatperformanszai, miután nem fogalmaztak meg erős, kritikus állításokat a rendszerrel szemben, nem is voltak különösebben politikusak – inkább a tervező sajátos, divatról alkotott elképzeléseit tükrözték, amelyben a jelentések feloldódtak.⁴³ Az, hogy Király olyan világokat épített fel, amelyek messzire vittek a szocializmus éveinek politikájától, nem kérdés. Véleményem szerint azonban épp ezt teszi érdekessé a hatalommal való viszonyát. Ahogyan a divattervező érzéki, gyakran abszurdításba hajló, meglepetésekkel teli képzeletvilága átfolyt a város nyilvános tereibe, Budapest unalmas utcái az öröm és a játék elillanó színpadaivá váltak. A tréfa, a szórakozás és egymás szórakoztatása pedig egy felülről irányított, a másságot elutasító, egyhangú valóságban tüntetőlegesség. A konfrontáció azonban nem szemtől szemben történik. Inkább azokhoz a hatalom számára alig észrevehető, decentralizált, kísérleti helyekhez és helyzetekhez, más szóval „mini forradalmakhoz” hasonlítanak Király akciói,

⁴⁰ CSAPLÁR Vilmos, „»Játék lehet az öltözködés és az élet is« – Beszélgetés Király Tamás divattervezővel”, *Szabad Európa Rádió* (1993. márc. 21-i adás), 2022. nov. 13. <https://www.szabadeuropa.hu/a/archivum-65-kiraly-tamas-divattervezo-podcast/32125912.html>.

⁴¹ SZABÓ Eszter Ágnes, „Futószalag vs. kifutó. Az *Új Tükör* magazin 1989/36-os számának cím- és hátlapja”, *Artmagazin*, 119. sz. (2019): 72–74.

⁴² CSAPLÁR, „»Játék lehet az öltözködés..«“.

⁴³ EGRI Petra, „Divat, színház, felvonulás. Király Tamás ’80-as évekbeli ruhaperformanszai”, *Artmagazin*, 119. sz. (2019): 78.

amelyeket az anarchista filozófus, Hakim Bey Ideiglenes Autonóm Területekként határoz meg.⁴⁴ Improvizatív, normákat és konvenciókat megkerülő, megfoghatatlan és pillanatszerű működése emellett azzal is rezonál, amit André Lepecki koreopolitikának nevez. Lepecki ugyanis politikai alatt a szabad mozgás képességét érti, és arról ír, hogy a kreativitáson és a „kicsapongáson” keresztül az egyén visszakövetelheti magának a – kontroll alatt tartott – közteret.⁴⁵ Lényegében Király is ezt teszi. Ebben azonban mindenképp fontos szerepe van annak, hogy nem olyan egyszerű dekódolni a divattervező munkáit.

1.5. Az értelmezés ellen

Nemcsak beskatulyázni, de hordani sem könnyű Király kreációit, mert gyakran nagy kiterjedésűek és súlyosak, máskor spirális vagy szögletes formájúak, de az is megeshet, hogy a hajtogatott papírszobrokhoz hasonlóan törékenyek. Használati tárgyak, amelyek a funkció ellen szegülnek, és így ellenállnak az értelmezésnek is. Király új testeket épített meg, és ezeken keresztül új hatásokat közvetített. Vagyis a divattárgyak megalkotása mellett ugyanúgy foglalkoztatta az is, hogy hogyan lehet előállítani újfajta élményeket, amiket nem megérteni, hanem átélni kellett. Az értelmezést tovább bonyolítja, hogy Király, attól függően, hogy mire volt épp szüksége egy adott ötlet megvalósításához, olykor szemérmetlenül önkényesen, saját ízlésének megfelelően válogatott a kultúra kódjaiból. Görög mitológiai karakterek, tündérmesék szereplői, futurisztikus fantáziaképek és kommunista vörös csillagok egyaránt a világa részét képezték, ahol a történelem és a kultúra immár nem hatások egymásutánjaként, hanem kisajátítható képek soraként volt jelen.⁴⁶ Frivol kifejezőmódja attól sem áll távol, amit Susan Sontag a camp fogalmával ír le,⁴⁷ hiszen úgy mozgott a regiszterek között, hogy üzenetét csak az arra érzékenyek, a beavatottak, a „hasonszörűek” érthették meg. A „kívülállók” számára Király világa hozzáférhetetlen maradt, beleértve a kultúrpolitikát és a hatóságokat is, akik emiatt nem is igazán szabtak gátat a divattervező működésének.

⁴⁴ Lásd: Hakim BEY, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* (New York: Autonomedia, 1991).

⁴⁵ André Lepecki brazil táncteoretikus a kontroll társadalmát egy olyan keretrendszerként írja le, amelyben a végrehajtható mozdulatok előre ki vannak találva, és nem lehet őket megkérdőjelezni. A szocialista diktatúrát egy hasonló rendszerként értelmezem. Az efféle rezsimekben az egyén váratlan, mértéktelen és kicsapongó természetével képes visszakövetelni magának a mozgásteret, a konformizált tömeggel szemben. Ezt Lepecki koreopolitikának nevezi, amelyből a „koreo” előtag a táncra utal, a politikai jelentését pedig hosszasan bontja ki, és arra mutat rá Hannah Arendt német filozófus nyomán, hogy az csak a szabad mozgásra való képességünk lehet. Lásd: André LEPECKI, „Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer“, *TDR/The Drama Review*, 57/4 sz. (2013): 13–27.

⁴⁶ CROWLEY, „Király Tamás féktelen...“, 62.

⁴⁷ Lásd: Susan SONTAG, „A campről“, in SONTAG, *A pusztulás képei* (Budapest: Európa Kiadó, 1971), 277–299.

Azt is mondhatnánk, hogy a tömegkonfekció és a szocialista couture világától egyaránt távol eső divatszemplélet, amely az érzékek szintjén közvetítette az egyéniség fontosságát, egyfajta kiskaput jelentett a művészeknek. Míg azonban a klubokban és a köztéren nem, addig a nagyobb szabású divatshow-k kapcsán már felvetődött a műfaji besorolhatóság kérdése, és a „szakma” már akkor is inkább problémának látta ezt a sokoldalúságot. Annak ellenére, hogy büszkén hirdették, hogy Magyarországon nincs cenzúra, a '80-as években egy sor cenzurális folyamaton kellett keresztül menni ahhoz, hogy valaki bemutathassa a nyilvánosság előtt a munkáit. Például, ha valaki nem volt tagja a Művészeti Alapnak, akkor amatőrnek minősült, ezáltal pedig nem tudott részt venni bizonyos eseményeken, és állami támogatást sem kapott.⁴⁸ Ebbe az Alapba Király többször is jelentkezett, de mivel egyik kritériumnak sem felelt meg, vagyis az „egyéb” kategóriába sem tudták besorolni, nem fogadták el a kérelmét. A divattervező természetesen erre is játékos választ adott. A PeCsa-ban 1987-ben rendezett *Animal's Dreams* plakátjának a háttere az Alap elutasító levele, amelynek az írója további jó munkát kíván Királynak, arra hivatkozva, hogy a tagság hiánya eddig sem akadályozta őt a működésben.⁴⁹

Az a kérdés, hogy Király divatot vagy művészetet csinált-e, később újra előkerült, amikor arról volt szó, milyen helyet foglal el az életmű a kánonban. A továbbiakban azt foglalom össze, hogyan változott meg a művészeti intézményrendszer viszonya az elmúlt 10 évben a jelenléten alapuló műfajokhoz, amelyek közé a divatperformanszokat is sorolom. Ezt követően pedig bemutatom, milyen folyamatok vezettek el ahhoz, hogy végül a képzőművészeti szférában találta meg a helyét Király életműve.

1.6. Divat és művészet határán

Király divatbemutatóinak a különlegessége épp abból ered, hogy különböző műfajok és művészeti ágak keverednek bennük. A tervezőt általában a divat területére sorolják, de azon belül mégis munkáinak művészi oldalát hangsúlyozzák. Köztudott, hogy Király a kollekcióit nem eladásra,⁵⁰ hanem kifejezetten a bemutató kedvéért készítette, és ez is arra enged következtetni, hogy ezeknek az eseményeknek több köze volt az előadóművészetekhez, mint a hagyományos divathoz. Erre utalnak azok a ruhái is, amelyek már a létrejöttük pillanatában arra voltak ítélve, hogy

⁴⁸ HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek...*, 80.

⁴⁹ MUSKOVICS, „Király Tamás álmai...”, 31–32.

⁵⁰ Kivételt képeznek azok a ruhák, amelyeket Király a New Art Stúdióban eladásra készített.

megsemmisüljenek. Ha azonban a divatbemutatókat ennek megfelelően színházi előadásként értelmeznénk, akkor attól lenne nehéz elvonatkoztatnunk, hogy ruhákat látunk a színpadon.⁵¹

Arról, hogy az avantgárd divat művészet-e vagy sem, Bruno Birmanis-t, a '90-es években Rigában megrendezett *Untamed Fashion Assembly* nevű nemzetközi avantgárd divatbemutató főszervezőjét is megkérdeztem. A lett divattervező egy közismert Jean Cocteau-idézettel felelt: „A művészet csúnya dolgokat állít elő, amelyek idővel általában megszépülnek, a divat szép dolgokat állít elő, amelyek később mindig megcsúnyulnak.” Ennek az idézetnek a fényében pedig azt mondta, hogy „az alternatív divat [szerinte] közelebb áll a művészethez. A jelentések, a képek és a történetek, amelyek ezekben a divat-objektokban összesűrűsödnek, hosszan tartó üzenetet hordoznak, míg az átlagos divat érvényét veszti fél évvel azután, hogy megszületett.”⁵² Moszkvai találkozásunk alkalmával hasonló kérdést tettem fel Andrej Bartenev orosz performanszművésznak is, aki a '80-as évek végétől kezdve gyakori résztvevője volt Kelet-Európa avantgárd divatbemutatóinak. Ő egy olyan megközelítést javasolt, ami némileg elrugaszkodik attól, hogy az avantgárd divat művészet-e vagy sem. Szerinte ezek a performanszok újfajta érzelmeket alkottak meg az átmenet időszakában.⁵³ Véleményem szerint ez Király munkáira is igaz, és mivel a műfajok összemosódását már többen is alaposan megvizsgálták divatperformanszaiban,⁵⁴ ahelyett, hogy elvesznék ennek a kérdésének a labirintusában, a továbbiakban elsősorban a divattervező szemléletmódjával foglalkozom.

1.7. Divat és performansz a múzeumban

Bár a kanonizációt sokáig nehezítette az életmű határhelyzetisége, az utóbbi idők kortárs művészeti trendjei épp az olyan multidiszciplináris gyakorlatoknak kedveztek, mint az avantgárd divat. Az elmúlt 10 évben a világ vezető múzeumaiban olyan divattervezőknek rendeztek színpadias kiállításokat, akiket hasonlóan vizionárius alkotói szemléletük tett közismertté. Gondoljunk például Alexander McQueen (2015, Victoria and Albert Museum, London) és Rei Kawakubo (2017, Metropolitan Museum of Art, New York) – vagy akár Virgil Abloh (2022/2023, Brooklyn Museum, New York) nemrég bemutatott – életmű kiállításaira. Az előbb említett Bartenevnek is volt 2015-

⁵¹ EGRI, „Divat, színház, felvonulás...“, 78.

⁵² MUSKOVICS Gyula, „Untamed Fashion of the Eastern Bloc“, *East East*, 2021. jan. 25. <https://easteast.world/posts/209>.

⁵³ Andrej BARTENEV, a szerző interjúja, 2019. ápr. 7., Moszkva.

⁵⁴ Lásd: EGRI Petra, *Divatelmélet, teátralizáció, dekonstrukció. Kortárs divatperformanszok*, doktori értekezés (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2022).

ben egy nagyobb önálló kiállítása a Moszkvai Modern Művészeti Múzeumban (*Say, I Love You*). Interjúnk során ezzel kapcsolatban azt mondta, hogy tudatosan helyezi múzeumi környezetbe munkáit, vagyis festett, gyakran papírmáséból készült jelmezeire szoborként tekint – persze csak amikor épp nem a színpadon viseli őket.⁵⁵

Király Tamásnak élete során csupán néhány kiállítása volt, amelyek közül kiemelkedik az a katalógussal együtt megvalósuló, önálló tárlat, amelyet 1992-ben Kovalovszky Márta rendezett a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban. Itt az 1988-as berlini kollekció, amely fekete bársonybevonatú, nehéz és nagy kiterjedésű darabokból állt, újabb, filigrán, fehér konstrukciókkal együtt volt bemutatva, amelyek könnyű sifon szövetből, speciális vasalással készültek, és japán origami figurákra emlékeztettek. A szűrős, geometrikus ruhadarabok posztamenseken magasodtak a látogatók feje fölé, és elegáns, színpadi hatást keltettek. Ezt követően nem mutatkozott igény vizuális művészeti intézmény részéről az életmű – ilyen léptékű – bemutatására. A divattervező halála után a hagyaték felkutatását mégis egy képzőművészeti szervezet kezdte meg. Az osztrák Erste Stiftung által finanszírozott tranzit.hu, kis mérete ellenére, akkoriban szinte az egyetlen olyan kulturális intézmény volt, amely független volt az egyre jobban átpolitizált állami szférától.⁵⁶ Ez azt jelenti, hogy a nagyintézményekkel szemben, amelyek egyre konzervatívabbá váltak, volt módja kísérletezni, és anyagilag is megengedhetett magának egy ilyen méretű projektet. Részben bizonyára ennek köszönhető, hogy Király életműve a képzőművészeti szférán keresztül került vissza a köztudatba.

Ezzel párhuzamosan megfigyelhető volt az is, hogy a 2010-es évek elejétől a múzeumokban, a galériákban és a kortárs művészeti biennálékon egyre nagyobb érdeklődés mutatkozott a jelenlétben alapuló művészet iránt. A kurátor feladatát gyakran a színházi rendezőéhez hasonlították, és olyan intézmények, mint a londoni Tate, az „emberi kapcsolatok koreográfusainak” nevezték magukat.⁵⁷ Ez a trend később az új performansz fordulat nevet kapta,⁵⁸ a körülötte kibontakozó diskurzus pedig

⁵⁵ BARTENEV, a szerző interjúja.

⁵⁶ Erről átfogó képet ad például: ANDRÁS Edit, „Hungary in Focus: Conservative Politics and Its Impact on the Arts. A Forum”, *Artmargins*, 2013. szept. 17. <https://artmargins.com/hungary-in-focus-forum/>.

⁵⁷ Lásd: Joanna WARSA, „Reinventing the Template”, in Florian MALZACHER és Joanna WARSA, szerk., *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* (Berlin: House on Fire, Alexander Verlag és Live Art Development Agency, 2017), 42–54.

⁵⁸ Az új performansz fordulat név a '60-as évekből első performansz fordulatra utal, amikor szintén megfigyelhető volt a performatív és a vizuális művészetek együttállása. Erről lásd bővebben: Cosmin COSTINAS és Ana JANEVSKI, szerk. *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions* (Berlin: Sternberg Press/ParaSite, 2018).

a művészeti színtér tárgyközpontúságának és a későkapitalista élménygazdaságnak a kritikai vizsgálatán túl arra is lehetőséget adott, hogy a múzeumot egy rugalmas, adaptálódni képes, dinamikus rendszerként képzeljük el.

Ebbe a diskurzushoz illeszkedett a berlini nGbK-ban 2018-ban megrendezett, a performanszok jövőjével foglalkozó *Left Performance Histories* című kiállítás is, amelyen Király munkái is szerepeltek.⁵⁹ A projekt kifejezetten a kelet-európai térség '70-es, '80-as évekbeli művészeire koncentrált, és így összefüggésbe hozta Királyt olyan régióbeli alkotókkal is, akiknek a kiindulópontja hasonlóképpen a ruha vagy a jelmez volt. Az egyik ilyen a chic, charmant und dauerhaft nevű művészcsoporthoz tartozott, akik extrém sminkben, égneke állított hajjal, szegecses dzsekikben és tangának kivágott farmerben rendeztek punk divatbemutatókat Kelet-Berlin underground kifutóin a '80-as évek második felében.⁶⁰ A *LPH* fontos kérdéseket tett fel a performanszművészet bemutatás módjával kapcsolatban is, például hogy hogyan és mi állítható ki egy múltbéli esemény dokumentumaiból, illetve hogy ez milyen hatást gyakorol majd az adott művekkel kapcsolatos további diskurzusra?⁶¹

1.8. Out of the box

Az eddig leírt folyamatok mind közrejátszottak abban, hogy 2019-ban Király Tamásnak retrospektív kiállítása nyílt a budapesti Ludwig Múzeumban. Az, hogy az életmű felkeltette az intézmény érdeklődését, bizonyára nem volt független attól sem, hogy ebben az évben volt a Bauhaus 100. évfordulója, amely fontos inspirációt jelentett a divattervezőknek a korai kollekciókban. Ezen kívül, ahogyan a második fejezetből kiderül majd, az is fokozta az életmű aktualitását, hogy a 2010-es évek közepétől globálisan is egyre nagyobb figyelem irányult a '80-as évek divatjára, fiatal kultúráira és a kelet-európai művészetre. Vélhetően a *LPH* által feltett kérdések is megfogalmazódtak a kiállítás kurátorában, Timár Katalinban, aki É. Kiss Piroska

⁵⁹ A kiállításon egy külön szekció foglalkozott Király munkáival, amelyet SOÓS Andreával közösen rendeztünk be. A '80-as évekbeli archív anyagok mellett szerepelt annak a vörös csillag ruhájának az újragyártott változata, amely Bachman Gábor 1987-es *Kelet-európai riadó* című filmjében is megjelenik.

⁶⁰ A rendszerváltás előtti idők körüli diskurzushoz érdekes adalék az eseményeket dokumentáló Jürgen Hohmuth visszaemlékezése ezekre az évekre: „Csak azért, mert a fotók fekete-fehérek voltak, még ne higgyük azt, hogy az egész élet szürke volt. Fiatalok voltunk, kalandra vágytunk; ez az egész világon mindenhol ugyanolyan; egyszerűen csak máshogy gondolkodtunk, mint a körülöttünk lévő megállapodott, jómódú emberek.” Forrás: BODOR Judit, Astrid HACKEL és Andrej MIRCEV, szerk., *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe* (Berlin: nGbK, 2018), 85.

⁶¹ BODOR Judit, „Performance Art and Its Archives“, in BODOR, HACKEL és MIRCEV, *Left Performance Histories...*, 143.

látványtervezővel dolgozott együtt, hogy a bemutatás módja visszaadjon valamit Király szellemiségéből.

Egy retrospektív kiállítás hatalmas lépés egy életmű művészettörténeti kanonizálása során, ez nem vitás. Fontos azonban megjegyezni, hogy ami látványosan hiányzott mögüle, az az alapos kutatás.⁶² A vezetőt olvasva nem derült fény túl sok háttér információra, amit a kritikusok és a látogatók egyaránt jeleztek.⁶³ Az egyes kollekciók külön-külön megállták a helyüket, de az alkotói pálya belső összefüggéseire alig történtek utalások. A kiállítást követően publikált katalógus némely szövege pedig egyenesen az érzékenység hiányáról tanúskodik. A *Király Tamás. Out of the Box* ugyan több mint három évtizedet ölelt fel, mégsem sikerült kontextusba helyeznie az életművet és hozzátennie a meglévő diskurzushoz. A kiadvány designja mindeközben megmaradt a már feldolgozott '80-as évekre utaló geometrikus esztétikánál. A cím pedig, amellet, hogy kísértetiesen hasonlít a tranzit.hu kiállításának a címére, azzal ellentétben nem állít többet, mint hogy Király Tamás művészetét nem lehet besorolni a rendelkezésre álló kategóriák alapján.

Ahogy fentebb is írtam, annál a kérdésnél valóban nem áll szándékomban lehorgonyozni, hogy Király művész-e vagy sem. Azonban mint az avantgárd divat egyedülálló képviselője Magyarországon, a divattervező életműve számos diskurzushoz kapcsolódik a művészetben és a divatban egyaránt, és a következőkben ezeket foglalom össze.

⁶² A kiállítás megnyitója 2019. július 11-én volt. A múzeum munkatársai már előző év nyarán állításuk szerint elkezdtek a munkát, de hozzánk ennek a híre csak ősszel ért el. Timár Katalin november 7-én írta az első levelet, majd ezt követte egy találkozó november 21-én, ahol megbeszéltük, hogy szívesen részt veszünk a kiállításban. Amikor – néhány héttel később – megvitattuk ennek a részleteit a múzeumban, Készman József, a Kiállítási Osztály vezetője leszögezte, hogy legfeljebb asszisztensként tudunk részt venni a munkában, majd azt is hozzá tette: „Ne számítsatok sok pénzre!” Ezt hosszú csönd követte mindkét fél részéről. Timár – és Jan Elantkowksi, aki kezdetben még kurátorként volt jelen a projektben, később azonban kutatóvá minősült át – 2019. március 7-én lépett ismét kapcsolatba velünk, vagyis nagyjából 4 hónappal az életmű kiállítás megnyitója előtt. Ekkor tájékoztattuk a kurátorokat, hogy úgy döntöttünk – tekintettel a hagyatékok állapotára és az idő szűkösségére –, hogy túl rizikós lenne belemennünk egy ilyen együttműködésbe, de amennyiben lesz katalógus, abba szívesen írunk. Ezt követően, április elején került sor a hagyatékok tartalmazó raktár nálunk lévő kulcsának az átadására, vagyis a kurátorok nagyjából a megnyitó előtt 3 hónappal látták először a ruhákat.

⁶³ Lásd például: GYÖRGY Péter, „Látványos, de nem kulcsrakész”, *Élet és Irodalom*, 2019. jún. 19. <https://www.es.hu/cikk/2019-07-19/gyorgy-peter/latvanyos-de-nem-kulcsrakesz.html>.



Jelenet Király Tamás *Király Dreams* című bemutatójából, 1989.
Petőfi Csarnok, Budapest. Forrás: Király Tamás hagyatéka

1.9. Avantgárd divat

Barbara Vinken *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System* című könyvében ír arról, hogy a '70-es évek végétől a divatban egyre fontosabbá válik a test és a hozzá kapcsolódó társadalmi konvenciók kritikai vizsgálata.⁶⁴ Ehhez a tendenciához köthető az avantgárd divat, amely mint posztmodern megközelítés a divat évszázados hagyományát tette idézőjelbe. Míg az öltözködésnek korábban az volt a fő feladata, hogy az egyén társadalmi szerepeit úgy ábrázolja, mintha azok természetes adottságok lennének, ez az új szemlélet inkább az identitás konstruáltságára és a divat mesterkéltségére igyekezett felhívni a figyelmet.⁶⁵ Az avantgárd divat lényege, hogy láthatóvá teszi azokat a rejtett eszközöket, amelyekkel az emberi testet évszázadokon keresztül szabályozták, és emiatt a forma és a látvány kiemelt szerepet kap. Ebből adódik a bemutatók – Királynál is látható – kollaboratív, összművészeti jellege is. Az avantgárd divatshow-kon olyan egyéb művészeti ágak is megjelennek, mint a kortárástánc, a performanszművészet, a kísérleti színház, a vizuális művészetek és az alternatív zene. Ezek a multimedialis események akkoriban formailag meglehetősen korszerűnek számítottak. Ugyanakkor tartalmukat tekintve is tulajdonképpen mindent magukban foglaltak, ami releváns volt a fiatal generáció számára – a gender kérdésétől egészen a csernobili atomkatasztrófát követő apokaliptikus közhangulatig.⁶⁶

A divat és a szépségipar előírásai, valamint a társadalom szabályai Király Tamás divatkollekcióiban és ruhaperformanszaiban számtalan módon idézőjelbe kerültek és megkérdőjeleződtek. A Petőfi Csarnokban 1985 és 1989 között megvalósult divatbemutatók ezt jól szemléltetik, így a következőkben azt, hogy mit is jelent pontosan az, hogy avantgárd divat, többnyire ezeken keresztül mutatom be. A grandiózus, összművészeti eseményeken volt, hogy akár 100 ruhát is láthatott a közönség. A színpadon látomásszerű, szürreális történetek bontakoztak ki, amelyek világát transzvesztita vámpírok, boszorkányok, szfinxek és bukott angyalok lakták. Király a később Amszterdamba disszidált rendezővel, Padi E. Mariannával közösen rendezte őket. A munkát gyakran alapos kutatás előzte meg. Egy korabeli interjúból kiderül, hogy a *Boy's Dreams* előtt többszáz fiút interjúvoltak meg az álmaikról, ahogyan az is, hogy az *Animal's Dreams*-ben – ahol

⁶⁴ Barbara VINKEN, *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System* (Oxford – New York: Berg Publishing, 2005)

⁶⁵ MUSKOVICS, „Király Tamás álmai...“, 35.

⁶⁶ Az avantgárd divatkollekciók sokszor csupán a pillanatról szólnak. Kelet-Európában – például Király Tamás munkái esetében – ezt sokan a rendszerváltás körüli általános jelenlét érzéssel magyarázzák. Amikor Moszkvában jártam, és a kollekciói tűnékenysége kapcsán Gosa Osztrečov orosz képzőművészt és divattervezőt kérdeztem – akiről a következő fejezetben több szót ejtek –, a csernobili atomkatasztrófát is megemlítette. Emlékei szerint „apokaliptikus közhangulat uralkodott, senkit nem érdekelt a művek jövője“. Gosa OSZTRECOV, a szerző interjúja, 2019. április 19., Moszkva.

nemcsak emberek, hanem állatok is voltak a színpadon – főként a mitológiai lények, a faunok és a kentaurok érdekelték őket.⁶⁷

A divat mesterséges mivoltára Király elsősorban rendhagyó, absztrakt formákkal reagált. Az emberre újraértelmezhető, kiterjeszthető testként tekintett, ami akár hajó, csillag vagy korong alakú is lehet. Figyelemreméltó az is, hogy a messziről csillogó, káprázatos objektumok sokszor papírból, szőrből, gipszből, üvegből, nejlonzacskóból, kisollóval átalakított műanyag-lemezekből, bőröndlapokból és kábelekből álltak össze. Nem volt ritka az sem, hogy az alkotóelemeket szigetelőszalag vagy kétoldalú ragasztó tartotta egybe. A ruhák restaurálásakor ez ma nagy kihívást jelent.⁶⁸ A barkács esztétika ekkortájt a nyugati nagyvárosokban a kapitalista tömegtermeléssel és a szépségiparral szembeni kritikaként értelmeződött: a punk és az újhullám találékonyságát Londonban a kultúrakutatók az ifjúsági ellenállás és a bátor rezisztencia jeleiként értelmezték.⁶⁹ Király esetében azonban arra a hiányra is utal, ami a szocialista gazdasági-kulturális környezetet jellemezte. Ugyanis Magyarországon a '80-as években – és a volt keleti blokk több országában is ekkoriban – az erőforrások szűkössége elengedhetetlenné tette az új anyagok és funkciók felfedezését. Havasréti József *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* című könyvében az efféle eljárás módokat nevezi helyettesítő kreativitásnak.⁷⁰ Fontos megjegyezni azonban, hogy a találékony anyag- és formahasználat az életmű további szakaszaiban is jellemző marad. A szocialista hiánygazdaság tehát csak még hangsúlyosabbá tette ezt az alapvetően avantgárd tervezői hozzáállást, ami Király egész életművét meghatározta.

Arra, hogy az identitás nem adott, hanem egyéni és a környezet függvényében állandóan változik, Király gyakran különböző színpadi hatásokkal is reagált. Az 1985 és 1987 közötti, PeCsa-beli divatbemutatók – és néhány más esemény – felvételéből barátja, Müller Péter Sziámi készített egy összeállítást.⁷¹ Ebben a videóban jól látszik az *Animal's Dreams* című show azon jelenete, ahol

⁶⁷ HANTHY Kinga, „A divatellenes divattervező – Faunok az utcán“, *Magyar Nemzet*, 1988. január 29.

⁶⁸ A Kiscelli Múzeum *Fekete Lyuk. A pokol tornáca* című kiállításakor volt alkalmam végigkövetni, hogyan restaurálják a múzeumban Király 1988-as berlini kollekciójának szétvágott bőröndlapokkal merevített, fekete bársonybevonatú alsószoknyáit. A restaurátorok egyszerre törekedtek arra, hogy az alkotóhoz hű megoldásokat alkalmazzanak és közben ne hagyjanak maradandó nyomot a ruhákon. Gyakran hallottuk korábban, hogy ezek a ruhák francia bársonnyal lettek bevonva, tekintve, hogy a *Dressateren* Király nagyvonalú költségvetésből dolgozhatott. Egy egyszerű teszt során azonban rögtön kiderült, hogy az elegánsnak tűnő bevonat egyszerű műbársony volt.

⁶⁹ CROWLEY, „Király Tamás féktelen...“, 61.

⁷⁰ HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 24.

⁷¹ MÜLLER Péter Sziámi, *Király Dreams* (1987). <https://www.youtube.com/watch?v=HEUDnTaqYNU> (Megtekintve: 2024 aug. 5-én).

Király egy álarccal a fején a színpadra szalad, és ott, helyben elkezd átalakítani a modelleken a ruhákat, amik fekete és fehér, patentokkal és tépőzárakkal ellátott, egyszerűbb textilekből állnak. Nem sokkal korábban, 1986-ban hasonló performanszt adott elő egy Fire House nevű, East Village-beli klubban is, New Yorkban. Ide összesen 4 ruhával érkezett, a divatbemutató mégis 7 körből állt. Az, hogy a kifutón születtek meg az új darabok, Király szerint ott is szokatlan dolognak számított.⁷² A Szabad Európa Rádió egy 1993-as adásában egyébként elmondja, hogyha lenne üzleti terve a jövőben, akkor az ezekkel a variálható ruhákkal lenne kapcsolatos. A reklámfilmben száz modell lenne, akik száz külön szobába vonulnának el, és mindegyikben lenne egy tükör a falon. Mind a százan ugyanazt a ruhát vinnék be magukkal, a reklám végén mégis mindenki más külsővel jönne elő.⁷³

Volt olyan is, hogy nem Király, hanem játékreplők alakítottak át egy kreációt a színpadon: az 1989-es *Király Dreams* című show-ban az egyik jelenetben egy fehérruhás modellt fújtak le festékkel. Ebből a divatbemutatóból nem maradt fent a teljes felvétel, így erről a részből a hagyatékban talált forgatókönyv alapján szereztem tudomást.⁷⁴ A jelenet azonban azért is érdekes, mert eszünkbe juttatja Alexander McQueen brit divattervező egyik – majdnem 10 évvel későbbi – világhírű divatbemutatóját, ahol két ipari robot festett feketére és sárgára egy balerinát a színpadon (*Spray Painted Dress*).⁷⁵ Míg a kifutón átalakuló öltözékek arra utalnak, milyen külső erők formálják és töltik fel jelentéssel a testet, voltak olyan jelenetek is Király divatbemutatóiban, amelyek azt demonstrálták, hogy ezeknek a jelentéseknek a fogságából bármikor módunkban áll kitörni. Ilyen volt például az, amikor a *Boy's Dreams*-ben az egyik modell a gipszből „ráöntött” estélyi ruhát egyszer csak levetette magáról.

⁷² JÁVORSZKY Béla Szilárd, „A Király ruhája meztelen“, *Playboy*, 1993. jún. 1., 80.

⁷³ CSAPLÁR, „Játék lehet az öltözködés...«“.

⁷⁴ A forgatókönyv a *Király Tamás '80s* kiadványban is szerepel. Lásd: KIRÁLY Tamás és PADI E. Marianna, „Király Dreams“, in MUSKOVICS és SOÓS, *Király Tamás '80s...*, 16–21.

⁷⁵ No. 13., 1999, tavaszi/nyári kollekció. 1998. szept. 27., Gatliff Road Warehouse, London.



Jelenet Király Tamás *Boy's Dreams* című divatbemutatójából, 1986.
Petőfi Csarnok, Budapest. Forrás: Király Tamás hagyatéka

1.10. Különös karakterek és queer víziók

Vivienne Westwooddal és Jean-Paul Gaultier-val, az avantgárd divat nemzetközi úttörőivel azért is hasonlítják össze gyakran Királyt, mert mindhárom tervezőnél fellelhető az utcai stílus, a klubok és az éjszakai élet – tehát a kifutón kívüli világ – mint inspirációforrás. Hozzájuk hasonlóan emellett a magyar alkotó különös figyelmet fordított arra is, hogy modelljei ne a hagyományos szépségideálnak feleljenek meg. Kreációiba így különféle testalkatú embereket, furcsa orrú nőket vagy feminin férfiakat öltöztetett fel. Ahogyan a *Király Tamás álmai* című tanulmányban elemzem, ezek a karakterek sokszor teljesen ellentmondtak az akkor érvényben lévő társadalmi sztereotípiáknak.⁷⁶ A *Király Dreams* egyik jelenetében például „egy nagy, szép nő a WC tetejéről üvölti több nyelven: Férfit akarok, férfit!”,⁷⁷ miközben a show-k férfi szereplői gyakran kifejezetten törekenyek, vagyis a hagyományos nemi szerepek felcserélődnek. Sokszor a nemek egymáshoz való viszonya is eltér az akkor megszokottól, ezt látjuk az *Animal's Dreams* egyik jelenetében is: androgün külsejű, bodros hajú fiúk jelennek meg a színpadon, az egyikük hidrogén szőke, percinggel a fülében, és egy kisbárányt tart a kezében. Mikor egy másik odamegy hozzá, hogy megsimogassa az állatot, a jelenet átvált kettejük „kedveskedésébe”, majd körültáncolják az állatot, és végül összecsókolóznak.⁷⁸

Efféle queer víziókat a nagynyilvánosság ritkán láthatott akkoriban Budapesten. Az egyetlen művész, aki hasonló intenzitással kérdőjelezte meg a nemi identitással kapcsolatos társadalmi konvenciókat és a szexuális tabukat, az orosz-magyar származású festő, performanszművész és díszlettervező, El Kazovszkij volt. A két művész baráti és szakmai kapcsolatával több írásban is foglalkoztam,⁷⁹ emellett részt vettem Kazovszkij életmű-kiállításán a Magyar Nemzeti Galériában annak a teremnek a berendezésében, amely az alkotó szubkulturális érdeklődésére koncentrált.⁸⁰ Ez a terem bemutatta, hogy a punk stílusért rajongó Kazovszkij – szegecsekkel a karján és a nyakában – több Váci utcai divatsétáján is részt vett Királynak, a divattervező pedig – néhány fénykép

⁷⁶ MUSKOVICS, „Király Tamás álmai...”, 36.

⁷⁷ KIRÁLY és PADI, „Király Dreams...”, 16.

⁷⁸ KIRÁLY Tamás és PADI E. Marianna, „Animal's Dreams” (Kézirat Király Tamás hagyatékában, 1987).

⁷⁹ A *Király Tamás '80s* kötetben megjelent *Király Tamás álmai* című esszé mellett lásd például: MUSKOVICS Gyula, „Against Interpretation. On the Performance Art of Tamás Király and El Kazovsky”, *Revista Arta*, 2018. ápr. 16. <https://revistaarta.ro/en/against-interpretation/>.

⁸⁰ A „Camp, punk, szubkultúra” termet Százados Lászlóval, Soós Andreával, Hódi Csillával és Bogyó Virággal közösen rendeztük be.

tanúsága szerint – jó párszor szerepelt Kazovszkij '80-as évekbeli performanszaiban.⁸¹ Ami azonban rendkívül fontossá teszi, hogy a két életműről együtt beszéljünk, az a mindkettejükre jellemző, Magyarországon kifejezetten korainak és egyedinek mondható, gender nonkonformista megközelítés. Ráadásul egy olyan underground művészközeg részei voltak mindketten, amely – ahogyan arra Kazovszkij egy interjúbán utalt is⁸² – kicsiben tükrözte vissza a társadalom hierarchiáit,⁸³ így a külvilágra jellemző, heteronormatív, patriarchális rendet is. Más szóval, ez a közeg általában a gurut, a heroikus, férfi művész karaktert ünnepelte, és ettől Király és Kazovszkij mindketten távol álltak.



EL Kazovszkij: *Dzsan panoptikum XXV. avagy Arkheszilaosz álma VI.*, 1986, Fialat Művészek Klubja, Budapest. Forrás: El Kazovszkij hagyatéka

⁸¹ Király Tamás két *Dzsan Panoptikum*ában szerepelt El Kazovszkijnek: 1983-ban Fialat Művészek Klubjában és 1984-ben a Kossuth Klubban, Budapesten. Ezen kívül két színdarabnak a jelmezeit is Király készítette, amelyeknek a díszlettervezője Kazovszkij volt: *Figaro házassága*, rendező: Szikora János, 1984, Szigligeti Színház, Szolnok; *Kár, hogy kurva*, rendező: Zsámbéki Gábor, 1984, Katona József Színház, Budapest.

⁸² KALMÁR Melinda, „Múlt századi stilizált férfitudattal nőtem fel“, in CSERJÉS Katalin és UHL Gabriella, szerk., *Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal* (Budapest: Magvető Kiadó, 2012), 55.

⁸³ HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 40.

A performansz, amiben Király kétszer is feltűnt mint szereplő, Kazovszkij *Dzsán panoptikum* című sorozata volt, amellyel 1977 és 2002 között a művész majdnem minden évben egy különös találkozásnak állított emlékművet. Az önmagát női testbe zárt homoszexuális férfiként, vagyis transzszexuális identifikáló Kazovszkij 1976-ban, Halász Péter lakásszínházában ismerkedett meg Can Togay-jal, aki innentől kezdve a tökéletesen nőies férfit, ezáltal pedig élete egyetlen nagy szerelmét testesítette meg. A megemlékezés mindig Pygmalion és Galathea történetének az eljátszásával zajlott, ahol Kazovszkij – általában tigrismaszkkal az arcán – időről-időre lelket adott bálványának. A panoptikumok szúrós, vörös-fekete-fehér díszletei között – amelyek Király '80-as években kedvelt forma- és színvilágát is eszünkbe juttatják – különböző hálókba és drapériákba csavart fiútesteket látunk a színpadon, sminkben, virágkoszorúkkal a fejükön, cigarettával a szájukban, így azok nem álltak messze a ruhaperformansz műfajától sem. A megoldások, amiket Kazovszkij alkalmazott, kevésbé összetettek, mint a divattervező kreációi, de hasonlóan eklektikusak és buherált hatást keltenek. A művész azonban a szereplőket, akik a jelmezeket viselték, mintha inkább a díszlet részeként fogta volna fel.

Kazovszkij magánmitológiája, amely műveit és performanszait összetartotta, olyan érzelmek és vágyak története, amelyek a heteronormatív társadalmi renden kívül esnek, és ezáltal adja magát az életmű queer – vagyis (hetero)normatív kategóriákat felforgató – olvasatának a lehetősége. Királynál kevesebb ilyen explicit történetbe botlunk bele. A társadalom által készen kapott mintákat a divattervező máshogyan queereli. Legegyértelműbben azáltal, hogy plasztikus ruhái elmoszák az emberi test körvonalait. Az a mindent átható elképzelése, hogy az identitás megváltoztatható – azaz performatív – szintén a queer elmélet tárgykörébe tartozik.⁸⁴ Emellett azt is értelmezhetjük queer gesztusként, a saját alkotói identitásával kapcsolatban, hogy Királyra nehéz bármilyen címkét ráaggatni. Renate Lorenz ezt a fajta absztrakt elemelkedést a kívülről ránk erőltetett szerepektől, a drag egy formájaként írja le *Queer Art. A Freak Theory* című könyvében.⁸⁵ A szerző a drag-ról nem hagyományos értelemben ír – tehát nem (csak) arra utal, amikor egy előadó túlzott módon az ellenkező nem külső jegyeit ölti magára, ezáltal felhívva a figyelmet a nőiesség vagy a férfiasság kategóriáinak mesterkéltség mivoltára. Lorenz szerint a drag egyfajta kamuflázs, a queer művészet eszköze, hogy úgy tegyen fel kérdéseket a szubjektumhoz kapcsolódóan, hogy közben mégsem erősíti annak határait. Király hasonlóképpen jár el, amikor emberen túli, posztmodern formákká

⁸⁴ Lásd például: Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, 1990).

⁸⁵ Renate LORENZ, *Queer Art. A Freak Theory* (Bielefeld: transcript Verlag, 2012).

transzformálja a testet: az egyént bebörtönző normatív kategóriák rendszerét dekonstruálja, és közben arra mutat rá, hogyan lehet valaki más, mint ami.⁸⁶

Ahogy az *Animal's Dreams*ben is látható, a divatbemutatókon egyértelműbb queer referenciák is helyet kaptak. Ilyenek például a görög mitológiai utalások, például a krétai labirintusra vagy Nácisz mítoszára, amelyeket a '60-as, '70-es, '80-as évek nyugati meleg kultúrája előszeretettel sajátított ki. Az ilyen idézetek, ahogyan a camp esztétika, a cross-dresserek vagy a csókolózó férfiak megjelenése is, ebben az időben rendkívül ritkának számítottak Budapesten. A nemek kérdése bár különböző csatornákon keresztül beszivároghatott a vasfüggöny innenső oldalára is, társadalmi szinten ezek mind tabuk voltak. Hasonló a helyzet a homoszexualitással, amelyet nemzetközi viszonylatban relatíve korán, 1961-ben dekriminalizáltak hazánkban, de ennek ellenére még sokáig ezt követően, ha „a »természetellenes perverzió botrányos formában nyilvánul[t] meg«, az elégséges alapot szolgáltatott az »abnormalitás« elleni fellépésre, rendőri offenzívára, és három évig terjedő börtönbüntetéssel járhatott.”⁸⁷

Ebből következik az is, hogy Király és Kazovszkij performanszait csak fenntartásokkal érdemes queerként értelmezni.⁸⁸ Maga a queer elmélet ugyanis, ahogyan azt Joanna Mizielińska és Robert Kulpa *De-Centring Western Sexualities. Central and Eastern European Perspectives* című könyve is pontosan leírja, nyugaton, egy teljesen eltérő geo-politikai környezetben alakult ki – jóllehet, ugyanebben az időben.⁸⁹ Azokról a folyamatokról, amelyek elvezettek idáig – főként az anglo-amerikai társadalmakban –, disszertációm utolsó fejezetében lesz szó bővebben. Bár a két életmű alapján látható, hogy a rendszerváltás előtt Magyarországon is voltak, akik feladatuknak tekintették a nemeket uraló binárisok kifordítását, a kihívások, amelyekkel a vasfüggöny két oldalán szembe kellett néznie a művészeknek, különböztek egymástól. Még akkor is, ha a nyugati kultúra és a keleti blokk olyan országai között, mint Magyarország, a falon keletkező rések a '80-as években egyre

⁸⁶ LORENZ, *Queer Art...*, 29.

⁸⁷ ANDRÁS Edit, „Privát közvéleményből a közös magánvéleménybe. Képzeletbeli határátlépések“, in SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TURAI Hedvig, szerk., *A kettős beszédén innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980* (Budapest: Vince Kiadó, 2018), 235. Magyarországon egyébként 1987-ben – közvéleménykutatás alapján – a társadalom 74 százaléka ítélte a homoszexualitást az első számú, leg súlyosabb perverzióknak. Lásd: ZALAI Ágnes, „A buzitól a melegig avagy hogy vannak a magyar melegek?“, *Kritika*, 23. sz. (1994): 27.

⁸⁸ Erről lásd: BENEDEK Kata, „Circulation of Queer Ideas in State Socialist Hungarian People's Republic“, *Ikonothea*, 32. sz. (2022): 143–158.

⁸⁹ Robert KLUPA és Joanna MIZIELINSKA, *De-Centring Western Sexualities. Central and Eastern European Perspectives* (London: Routledge, 2011).

több határátlépésre adtak lehetőséget, és ezáltal egyre nagyobb globális befolyás érte az itteni fiatalokat – akik 1987-től már az MTV videoklipjeiből is tájékozódhattak arról, hogy mi a divat.⁹⁰

A következő részben ezért arra a társadalmi-politikai miliőre összpontosítok, ami a szocializmus utolsó éveiben jellemezte Budapestet. A divattervező 1988-as berlini kollekciójának sajátos, „kelet-európai” esztétikáját és a '80-as évek végi performanszokban a hatalmi szimbólumok kisajátításának különféle módjait bemutatva azt fejem ki, hogyan queerelte Király a rendszert annak teljes összeomlása előtt.



Ruhák Király Tamás berlini kollekciójából, 1988, Budapest. Fotó: Almási Jonathan Csaba

⁹⁰ A Music Television (MTV) 1981-ben indult az Egyesült Államokban, az európai adás pedig 1987-ben, amely Magyarországon is szabadon vehető volt 1995-ös kódolásáig.

1.11. Dressater

A *Dressater. Dressed to Thrill* című avantgárd divatbemutató 1988-ban, az Európa Kulturális Fővárosa Program keretében valósult meg a Hamburger Bahnhofban, ami akkor egy üresen álló pályaudvar volt Kelet- és Nyugat-Berlin határán. A szervező, Claudia Skoda, a világ 7 általa legfontosabbnak tekintett divattervezőjét kérte fel egy-egy új, kifejezetten erre a bemutatóra szánt kollekció elkészítésére.⁹¹ Mindenképpen szeretett volna valakit elhívni a keleti blokk országaiból, és olyan alkotót keresett, aki a divatbemutató többi résztvevőjéhez hasonlóan igazán avantgárd, vagyis semmiképpen nem a fogyasztói kultúra igényeit kiszolgáló fősodorba tartozik. Bár a kutatás során Szentpétervárra (akkor Leningrád) is sikerült eljutnia, végül a berlini magyar művészközösségen keresztül talált rá a tökéletes jelöltre. Király munkáiról először Kiss Mariann mutatott néhány képet Skodának, és ő is kötötte össze a két tervezőt. Skodának néhány további fotó és levélváltás alapján volt egy elképzelése arról, hogy a magyar divattervező mivel érkezik majd a bemutatóra. Akkor lepődött meg igazán, amikor Király egy repülőnyi ruhával és kiegészítővel landolt Berlinben. A kollekció emlékei szerint minden képzeletét felülmúlta.⁹²

A bemutatók kísérőzenéjét Steve Brown, a Tuxedomoon nevű new wave együttes tagja szerezte. Minden tervező egy mottót kapott, Királyé az volt, hogy „Open Doors”. Skoda úgy érezte ugyanis, hogy Kelet-Európa nagy hatással lesz a globális divatra a rendszerváltás után, ami ekkor már csak pillanatok kérdése volt.⁹³ A kollekció nagyjából 40 monokróm ruhából állt. Az egyszerűbb szabású fekete, mellkasnál kivágott női felsőrészekhez gömb, korong és piramis alakú, illetve csillag alapterületű szoknyák tartoztak. A sötétkék és szürke férfiruhák katonai és munkásegyenruhára emlékeztettek. A vasalt bakancsok és kiegészítőként használt ipari védőszemüvegek a munkásosztály világát jelenítették meg az ipari épület közepére sodronyokkal függesztett, 3 méter széles és 70 méter hosszú acéllemezen, ami a kifutót helyettesítette. A modellek fején lévő háromszög alakú kalapokkal az összhatás Oskar Schlemmer 1922-es Bauhaus színházi előadását, a *Triádikus balettet* idézte, ahogy arra később Jan Kromschöder, a *Stern* újságírója is felhívta a figyelmet.⁹⁴ Az egyszerűbb darabok kék vagy szürke vászonból készültek, míg a geometrikus test-objektek fekete bársony borítása és vörös bélése a konstruktivizmus forma- és színvilágát juttatja eszünkbe.

⁹¹ A divatbemutató résztvevőinek teljes névsora: Tom Adams, Marc Audibert, Rudi Gernreich, Yoshiki Hishinuma, Király Tamás, Francis Montesions, Claudia Skoda, Vivienne Westwood.

⁹² SOÓS, „David Bowie azt mondta...”, 52.

⁹³ i. m. 54

⁹⁴ KROMSCHRÖDER, „Kurvák és Mate Harik...”, 46.



Király Tamás modellje a Szabadság-szobor talapzatánál, 1988.
Budapest. Fotó: Almási Jonathan Csaba

1.12. Kelet-Európa a divat

Soós Andrea *Kelet-Európa a divat* című tanulmányában elemzi Király berlini kollekcióját, és arra hívja fel a figyelmet, hogy a magyar underground művészetben a forradalmi avantgárd irányzatokhoz való visszatérés egyáltalán nem volt szokatlan a '80-as években.⁹⁵ A szerző kiindulópontja Forgács Éva 1981-ben írt, azonos című szövege, amelyből kiderül, hogy keleten és nyugaton egyaránt megélénkült ezidő tájt az érdeklődés az orosz konstruktivisták, szuprematisták és futuristák iránt. Ez egy összetett folyamat következménye volt, amelyre globális történelmi, műkereskedelmi és ideológiai fordulatok egyaránt hatással voltak.⁹⁶ Először azt fejti ki, mitől váltak újra divatosak nyugaton az orosz avantgárd olyan nagyjai, mint például Vlagyimir Tatlin, Kazimir Malevics vagy Alekszandr Mihajlovics Rodcsenko. A jelenséget Soós – Forgács nyomán – a forradalmi romantikát kereső '68-as generációhoz köti, amely a latin-amerikai és kínai mozgalmak mellett a bolsevik forradalomban talált inspirációra. Ezt a generációt ugyanis lenyűgözte, ahogyan a forradalom érzelmi felfokozottsága a lehető legegyszerűbb struktúrákban összegződik. A letisztult formákban – vagyis a körben, a négyzetben és a háromszögben – egy alakuló, új jövőképet és a kollektivitás eszméjét látták meg⁹⁷ – arra kevesebb figyelmet fordítottak, hogy a művek gyakran állami mecenatúrával születtek meg, és hogy a szovjet hatalom propagandára akarta használni a művészetet.⁹⁸ A kommunista világ képei a '70-es, '80-as évekre nemcsak a világ műkereskedelmi központjaiban váltak divatosak, hanem – ahogyan David Crowley is megjegyzi *Király Tamás féktelen divatvilága* című esszéjében – a fiatalkultúrák nyugati stílusbibliáiban is, mint például a brit *The Face* vagy az *i-D*.⁹⁹ Értekezésem következő fejezetéből kiderül, hogy feltehetően ezért vált érdekessé a keleti blokk Skoda számára is a bemutató szervezésekor.

Mindeközben Budapesten művészek egy csoportja – például Rajk László és Bachman Gábor építészek vagy Vida Judit porcelántervező, akikkel 1990-ben Király együtt alapította a NA-NE Galériát¹⁰⁰ – szintén a '20-as évek forradalmi irányzataiból merített inspirációt. Az sem ritka, hogy a hatalom konkrét jelképei, esetleg azok töredékei fedezhetők fel kísérleti terveikben. Soós ezt

⁹⁵ SOÓS Andrea, „Kelet-Európa a divat“, in MUSKOVICS és SOÓS, *Király Tamás '80s...*, 8–14.

⁹⁶ SOÓS, „Kelet-Európa...“, 10.

⁹⁷ i. m. 8.

⁹⁸ i. m. 10.

⁹⁹ CROWLEY, „Király Tamás féktelen...“, 62.

¹⁰⁰ A NA-NE Galériát 8 iparművész alapította, és 1993-ig állt fenn. Tagok: Bachman Gábor, „Doktor” (Czalbert János), Giorgio Söss, Király Tamás, Kovács Attila, Rajk László, Szalai Tibor és Vida Judit.

egyrészt a posztmodernre jellemző eklektikus szemléletmóddal magyarázza, másrészt a rendszer hanyatlásával. A '80-as évek apatikus közhangulata ugyanis meglehetősen távol állt attól a forradalmi hevülettől, ami az avantgárd művekben összegződött.¹⁰¹ A művészek ezért ironikusan közelítettek ehhez a hagyományhoz. A formákat, amelyek valaha az egységet közvetítették, elemeikre szedték szét, a sarló-kalapács és a vörös csillag pedig csupán játékszerek voltak a kezükben.

Ezt jól szemlélteti a Bachman és Király együttműködésében létrejött *Kelet-európai riadó* (1987) című film.¹⁰² A videóban egy vörös csillagnak öltözött nő lépdel fel a Múcsarnok lépcsőjén, egy népbiztossal karöltve, kezében a *Pravdával*. Ölekeznek, majd egy cirill betűs címkéjű vodkán összevesznek, a nő pofon is vágja a férfit. A háttérben felsejlik a Nagy Októberi Forradalom 70. évfordulóját ünneplő *Művészet és forradalom* kiállítás vörös molinója is – amit egyébként Bachman tervezett. Az 1910 és 1932 közötti orosz-szovjet művészetet bemutató kiállítást a háttérben egy célzásként is felfoghatjuk, arra vonatkozóan, hogy hogyan viszonyultak a '80-as évek művészei az avantgárd hagyományhoz. Bachman és Rajk építészeti tervei, Király ruhaszobrai és Vida porcelánjai – jegyzi meg Crowley – a konstruktivizmus iránti érdeklődésről tesznek tanúbizonyságot, egyúttal azonban dekonstruálják is azt. Ezáltal pedig a forradalmi irányzat egykori szépségének és idealizmusának történelmi tévedéseire és széthullására mutatnak rá. „[M]űvészetük és designerterveik a forradalmi szocializmus képi világának queerelt újraértelmezéseiként hatottak”.¹⁰³

Egy olyan kollekcióval, ami az orosz avantgárd formákat szedte szét elemeire, Király a *Dressateren* saját kelet-európaiságát is queerelte. A divatbemutató egyedüli olyan résztvevőjeként, aki a szocialista blokkból érkezett – a tőle elvárt módon –, a vasfüggönyön túli világ ismert képeiből építkezett. Vagyis a túlazonosulás módszerével hívta fel a figyelmet a keletet nyugattól élesen elválasztó bináris gondolkodás működésképtelenségére röviddel a fal leomlása előtt. A kollekció összképe ugyanis távol maradt attól, amit a világ akkoriban keletről tudott. A bemutatót ámulva figyelő berlini közönség nem a szürke hétköznapi munkásembereit és nem is a szabad önkifejezésnek gátat szabó hatalom ismert jelképeit láthatta a kifutón – jóllehet, idézet szintjén ezek mind jelen voltak. Király divatbemutatóján annak lehettek a szemtanúi, hogy hogyan hullott darabjaira az, ami valaha Kelet-Európa egységét jelentette. A lenyűgöző koreográfia ellenére –

¹⁰¹ SOÓS, „Kelet-Európa...”, 13.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ CROWLEY, „Király Tamás féktelen...”, 63.

amely a kollekciót egybe tartotta – a bemutatón egyedül álló struktúrák, szétszóródott töredékelemek vonultak fel. Ennek a játékossága azokon a fényképeken látszik igazán, amelyek Király modelljeit Budapest közterein ábrázolják ezekben a ruhákban. Mintha a piramis, a gömb és a háromszög elemek egyszerűen csak szétgurultak volna a város utcáin, és senki nem venné a fáradságot, hogy összeszedje őket. A berlini kollekció egyúttal a következő évekre jellemző diszharmonikus vonalvezetést is megelőzi, ami – akárcsak a rendszerváltást követő évtized – zsákutcákkal és a sehova nem tartó erővonalakkal, kiszögellésekkel van tele.

1.13. Skizoanalízis¹⁰⁴

Király vizionárius művész volt, aki nemcsak a jelen problémáira reagált különös érzékenységgel, de – olykor némi szarkazmussal – a jövő kihívásaira is képes volt felhívni a figyelmet. Ezt jól szemlélteti Almási Jonathan Csaba egyik fényképe, amely a divattervezőt és modelljét a Batthyány téren ábrázolja. A kép 1989-ben készült, és a háttérben lévő Parlament épületének a tetején még ott virít a kommunista vörös csillag. A modell fején, aki Király mellett ül a kőkorláton, egy olyan kalap van, ami ezt a vörös csillagos kupolát formázza, a napszemüveget viselő Király, egy fekete bottal a kezében, pedig a vak jövőmondó archetípusát juttatja eszünkbe. Mintha a kép azt üzenné: a pillanatban összesűrűsödő valóságtöredékek közt még lehetnek konfliktusok a jövőben. A kalap megjelent aznap a város több pontján is: a 49-es villamoson, a Magyar Nemzeti Múzeum kertjében, egy Trabant motorháztetőjén és az első McDonald's előtt is, a Régi posta utcában. Mindez látszólag bármiféle magyarázat nélkül történt. A képekből kiérződő kérdőjelek és az, ahogyan az akció szereplői ezeket a (kellemetlen) kérdéseket könnyed játékossággal kikerülik, azonban sokat elmond a rendszerváltást követő évtizedről.

A kerülőutak keresése sok művésznél megfigyelhető volt Kelet-Európában 1989 előtt is, hiszen máshogy a hatalom nem hagyta volna őket alkotni. Klara Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989* című könyvében a rendszerkritika ilyen formáit – Konrád György nyomán – antipolitikának nevezi.¹⁰⁵ Az antipolitika egy olyan művészi attitűdre utal, amelynek vannak kételyei az ideológiával és a nagypolitikával szemben, a hatalom játékában mégsem kíván részt venni. A hangsúly inkább a mikro szintű, a

¹⁰⁴ Az ebben az alfejezetben közölt gondolatok egy korábbi publikációmban már szerepeltek: MUSKOVICS Gyula, „Just Do It. Rendszerváltás, avantgárd divat és skizoanalízis Budapesten és Tbilisziben“, *Fotóművészet, Rendszerváltás különszám* (2020): 88–99.

¹⁰⁵ Klara KEMP-WELCH, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989* (London: Bloomsbury Publishing, 2017).

mindennapi életben elérhető változásokon van.¹⁰⁶ Korábbi – a divatperformanszok politikai olvasatával kapcsolatos – gondolatmenetemet folytatva, az ilyen eseményeknek meglehetősen fontos szerepe volt a kulturális ellenállásban. Király divatbemutatói ugyanis az addig elfojtott vágyaknak adtak teret – új érzelmek kipróbálására biztatva a közönséget vagy éppen az egyszerű járókelőket, akik voltak olyan szerencsések, hogy egy divatséta szemtanúi lehettek.

Ahogy Gilles Deleuze és Felix Guattari is írja *Anti-Oedipus* című 1972-es könyvében, az autoriter politika számára a vágyaknak kulcsszerepe van. Az elnyomáson alapuló pszicho-politikai rezsimek, mint amilyen a szocializmus is volt, ugyanis a vágyak kontrollálásán keresztül képesek fenntartani magukat. Könyvük az ilyen rendszerek kritikai vizsgálatához a skizoanalízis módszerét ajánlja fel. Kiindulópontjuk a skizofrén elme, amelynek megvan az a képessége, hogy egyszerre több valóságban legyen jelen. A művésznek a szerzőpáros hasonló képességet tulajdonít: a művész egy skizoanalitikus szerintük, aki különböző valóságokhoz ad hozzáférést. Vagyis képes eljuttatni közönségét olyan – skizoreális – helyekre is, amelyeket elfojtunk a hétköznapi életben. A skizoanalízis Deleuze és Guattari szerint funkcionális művészet, ami arra ösztönöz, hogy a kilépjünk a korlátaink közül.¹⁰⁷ A fentiek alapján belátható, hogy Király pontosan ezt tette a rendszerváltást megelőző évtizedben.

Ahogy disszertációm első fejezetéből kiderült, a divattervező az otthon négy fala között, az underground művészközeg félnyilvános klubjaiban, Budapest közterein és a későszocializmus ifjúsági, kulturális központjaiban egyaránt a mozgástér kiszélesítésén dolgozott. Divatbemutatói és performanszai a közönségnek korábban nem látott képeket és meglepő ötleteket kínáltak fel. Gyakran a valóság olyan rétegeiből merítettek ihletet, amelyek az átlagember számára láthatatlanok és megközelíthetetlenek voltak. Király skizoanalitikus művész volt, aki érzékenyen tudott reagálni a társadalom hangulatára, és már azelőtt orvosolt problémákat, hogy azok léte az emberekben tudatosult volna. Erre jó példa, amikor 1989-ben egy interjúban megállapította, hogy miután egyre nehezebben élnek a magyarok, a jövőben több erőszakos bűncselekményre lehet számítani, és ezért védelmi jellegű – vagyis például fémből készült és szivaccsal bélelt – öltözködést fog hirdetni.¹⁰⁸ Az olyan művészeknek, mint Király, a rendszerváltásban meghatározó szerepe volt, hiszen új

¹⁰⁶ Lásd: MUSKOVICS Gyula, „A művészetnek nincs alternatívája: interjú Somogyi Hajnalkával“, *tranzitblog*, 2015. feb. 9. http://tranzitblog.hu/a_muveszetnek_nincs_alternativaja_interju_somogyi_hajnalkaval/.

¹⁰⁷ Stephen ZEPKE, „Schizo-Revolutionary Art: Deleuze, Guattari, and Communization Theory“, in Jan BUCHANAN és Lorna COLLINS, szerk., *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art* (London – New York: Bloomsbury, 2015), 32.

¹⁰⁸ BOGYAI, „Divatellenes divattervező...“, 27.

nézőpontokat és lehetőségeket mutattak meg, amelyek segítettek az egyénnek, hogy felülemelkedjen az őt szorító korlátokon.

Doktori értekezésem második fejezetében a határátlépés és a világteremtés eddig ismertetett módjait nemzetközi kontextusban vizsgálom. Olyan divattervezőket mutatok be, akik a keleti blokk más részein – főként a volt Szovjetunió területén – Királyhoz hasonlóan, képromboló ruhaperformanszokon keresztül és a hatalmi jelképek ironikus kisajátításával reagáltak a rendszer hanyatlására és bukására a '80-as, '90-es években. Emellett összefoglalom azokat a kortárs trendeket is, amelyek ezeknek az alkotói életműveknek a tanulmányozását ma különösen indokoltá teszik Kelet-Európában.



Király Tamás modellje a Margitszigeten, 1992.
Fotó: Szabó Benke Róbert

2. A PERESZTROJKA DIVATPERFORMANSZAI¹⁰⁹

2.1. Király Tamás és a kelet-európai avantgárd divat

Értekezésem második fejezete Király Tamást Kelet-Európa underground művészközösségeivel hozza összefüggésbe. Ezáltal reményeim szerint érthetőbbé válik, miből szerzett inspirációt a magyar divattervező a '80-as években. A jól ismert – de ettől a régiótól geopolitikai értelemben távolabb eső – divattervezői életművek és trendek helyett olyan alkotókat ismertetek – főként a volt Szovjetunió területéről –, akik szintén a divat és a művészet határán alkottak, szokatlan ruhakonstrukcióik a látvány- és a formakísérletek előtérbe helyezéséről tanúskodnak, és – Királyhoz hasonlóan – a piac helyett inkább a pillanat szükségleteit igyekeztek kielégíteni. Nem elhanyagolható tény az sem, hogy ezek a művészek fantasztikus kollekcióikat a szocialista hiánygazdaság által determinált helyeken hozták létre, ahol sokszor megfelelő alapanyagot is nehéz volt találni, nemhogy márkát építeni és áruba bocsátani egy ötletet. Vagyis Király, valamint azok a tervezők és művészek, akiket most bemutatok, nem kifejezetten a fogyasztói társadalom és a szépségipar ellenében dolgoztak – mint a kapitalista nyugaton, ahol voltaképpen ez volt a kommersztől elrugaskodott, avantgárd divat lényege –, hanem az önkifejezés új módjait keresték az egyre lazuló keretek között, miközben egy lejárt szavatosságú politikai rendszer végjátékának lehettek a szemtanúi.

Djurdja Bartlett 2010-es *FashionEast: The Spectre That Haunted Socialism* című átfogó könyve azt sugallja, hogy a divat alapvetően nyugati jelenség, és keleten legfeljebb – ha egyáltalán – jó másolataival találkozhatunk a szocializmus évtizedeiben.¹¹⁰ A régió legtöbb országában ez az időszak valóban a – szükséges és a luxus – divatcikkek hiányáról szólt. Emellett az is tény, hogy a hatalom nem hagyott túl sok helyet a kreativitásnak a szocialista ruhagyárakban, ami Kelet-Európa nagyvárosainak az utcaképre is rányomta a bélyegét.¹¹¹ Ez azonban nemhogy akadályt jelentett, de

¹⁰⁹ Ennek a fejezetnek az alapjául két korábban megjelent írásom szolgál, az itt közölt gondolatok némelyike tehát már megjelent ezekben a szövegekben is: „Mi az új a »New East«-ben és mi nem?“, *Artportal*, 2019. okt. 14. A cikk az *Artportal* megszűnését követően ezen a linken érhető el: <https://web.archive.org/web/20230324200214/https://artportal.hu/magazin/mi-az-uj-a-new-east-ben-es-mi-nem-a-posztszovjet-divat-es-az-1980-as-evek/>. (Megtekintve: 2024. aug. 24-én); és „Kelet-európai avantgárd divat. Király Tamás és szovjet kortársai“, *Artportal*, 2020. jan. 31. A cikk itt érhető el: <https://web.archive.org/web/20240303150839/https://artportal.hu/magazin/kelet-europai-avantgard-divat-kiraly-tamas-es-szovjet-kortarsai/>. (Megtekintve: 2024. aug. 24-én)

¹¹⁰ Djurdja BARTLETT, *Fashion East. The Spectre that Haunted Socialism*. (London: MIT Press, 2010), 40.

¹¹¹ Koppány Gizella például a Váci utcai divatsétákra úgy emlékszik vissza, hogy nem is ők voltak feltűnőek, hanem az, hogy milyen rosszul öltözött mindenki más az utcán. KOPPÁNY, a szerző interjúja.

talán még inspirálóan is hatott az antidivat olyan tervezőire, mint Király, akit a szürke lódenkabátos hétköznapi emberek ronda frizurája is csak arra ösztönzött, hogy különleges kalapokat készítsen.

Arra, hogy a magyar divattervező nem volt egyedül a konformizmus és a rossz ízlés elleni küzdelemben Kelet-Európában, már a korabeli sajtó is felhívta a figyelmet. Jávroszky Béla Szilárd a magyar kiadású *Playboy* 1993. június 1-jei számában például a Brnóban alkotó Michal Švarc hoz hasonlított a Királyt.¹¹² Mint később kiderült, Švarc nem csupán ismerte a magyar tervezőt, de fontos inspirációként is tekintett rá.¹¹³ A '80-as évek elején ő is rendezett divatsétákat a város főutcáin,¹¹⁴ és az ő bemutatói is performansz-szerűek voltak, amelyeknek a koreográfiáját és a zenéjét maga Švarc állította össze. Túlméretezett ruháit aszimmetria jellemezte, és gyakran kísérletezett az anyagokkal is, de kreációit ennek ellenére lehetett hordani, és letisztult formaviláguk, amely a japán Issey Miyake vonalvezetését is eszünkbe juttatja, az 1989-es Bársonyos forradalmat követően a nyugati befektetőknek is felkeltette a figyelmét. A divattervező mindössze 33 éves volt, és a nemzetközi karrier kapujában állt, amikor elhunyt 1994-ben. Ezt követően 2016-ig kellett várni, míg bő egy évtizedes életműve a köztudatba visszakerült.¹¹⁵

Miközben Švarc divatvíziói Csehszlovákiában a normalizáció időszakában – vagyis Gustáv Husák elnyomó és konzervatív politikája alatt – törtek maguknak utat, addig Magyarországtól délre, Jugoszláviában a szovjet típusú szocializmus és a konzumerizmus különös keveréke a keleti blokk semelyik országában nem tapasztalt szabadságot adott a művészetnek. Josip Broz Tito Szovjetuniótól való elhatárolódását követően a művészek egyszerre láttak rá a szocializmusra és a kapitalizmusra, és mindkettővel szemben éles kritikát fogalmaztak meg.¹¹⁶ Ez a '80-as évek alternatív zenei és videoművészeti közegében – ahol a divat és a jelmez is kiemelt szerepet játszott – a hatalmi jelképek queerelése mellett lehetővé tette olyan progresszív kérdések vizsgálatát is, mint

¹¹² JÁVORSZKY, „A Király ruhája...“, 77.

¹¹³ SOÓS Andrea, „A Short Walk Through the Paradise“, *Artportal*, 2019. aug. 29. A cikk az *Artportal* megszűnését követően ezen a linken érhető el: <https://web.archive.org/web/20230604015152/https://artportal.hu/magazin/a-short-walk-through-the-paradise-on-the-work-of-fashion-designer-michal-svarc/> (Megtekintve: 2024. aug. 14-én).

¹¹⁴ Soós cikke szerint 1983-ban volt az első köztéri divatbemutató. Az interneten elérhető egy 1990-es divatséta felvétele: „Michal Švarc – Fashion Happening, Brno 1990“, <https://www.youtube.com/watch?v=jhE6Mu8UzKM>. (Megtekintve: 2014. aug. 14-én).

¹¹⁵ Andrea Březinová 2016-ban szervezte az *On the Edge* című csoportos kiállítást a brnói Iparművészeti Múzeumban, amely Milan Knížák, Libena Rochová és Michal Švarc munkáit mutatta be. Előtte nem foglalkozott más a divattervező munkáival.

¹¹⁶ David CROWLEY és Daniel MUZYCZUK, szerk., *Notes from the Underground* (London: Koenig Books, 2016), 22.

a nőgyűlölet, a szexualitás vagy a tömegmédia heteronormativitása.¹¹⁷ Mindez jól látszik a szlovén Marina Gržinić és Aina Šmid közös videóin, amelyek a szocialista rendszer képi világát vizsgálják a szexualitás és a hatalom viszonylatában,¹¹⁸ és a szintén szlovén Borghesia együttes látványos, multimediális koncertjein és videoklipjein is, ahol a punk, a diszkó és a queer S&M sajátos ötvözetét lehetett megfigyelni. Ha Királlyal összefüggésbe hozható művészeket keresünk, érdemes még megemlíteni Ema Kuglert is, akinek a kísérleti filmjeiben és a divatbemutatóin a jelmezek szürreális, összművészeti alkotások szerves részeként kerültek a figyelem középpontjába.

Švarcon és a Ljubljanában összpontosuló, divattal is kísérletező, jugoszláv alternatív színtéren kívül a Magyarország közvetlen szomszédságában lévő volt szocialista országokban kutatásaim során nem találkoztam olyan alkotókkal, akikkel Király munkásságát összevethettem volna. Ez vélhetően azért van, mert a kommunista vezetés kevesebb teret engedett az önkifejezésnek az olyan országokban, mint például Nicolae Ceaușescu Romániája, ahol a cenzúra sokkal kiterjedtebb és szigorúbb volt, mint a késő Kádár-korban Magyarországon vagy Jugoszláviában Tito vezetése alatt. A '80-as évek közepén azonban a Szovjetunió kulturális központjaiban extravagáns jelmezekbe öltözött művészek egész csoportja lepte el az utcákat és rendezett divatbemutatókat, a továbbiakban így ezekre a helyszínekre koncentrálok.

¹¹⁷ i. m. 24.

¹¹⁸ i. m. 258.



Katya Filippova által készített ruha, 1989-1992 k. Fotó: V. Koszticsev

2.2. Alternatív divat Moszkvában

A másik divattervező, akit Jávorszky a *Playboy* cikkében megemlített, a Moszkvában alkotó Katya Filippova volt, aki a '90-es évekre Királyhoz hasonlóan nemzetközi ismertségre tett szert, de már az előző évtizedben is megfordult külföldön, például Hollandiában, Olaszországban és Jugoszláviában is – így nem meglepő, hogy a szerzőben felmerült a párhuzam a két alkotó között.¹¹⁹ Filippova képzőművészként kezdte, majd a '80-as évek közepétől jelmezeket készített filmekbe és a leningrádi Pop Mechanics koncertjeire, és így elindult divattervezői karrierje is.¹²⁰ Szergej Kurjohin 1984-ben alapított együttese a jazz, a rockzene és az avantgárd színház határmezsgyéjén működött, látványos show-ikon pedig – Király Petőfi Csarnokbeli divatbemutatóihoz hasonlóan – olykor állatok is felbukkantak. Innen jöhetett az ötlet Filippovának is, hogy legelső divatbemutatóján egy bulldogot is a modellek közé állítson, majd leopárdmintás bársonyba és nyakkendőbe öltöztesse fel.¹²¹ A divattervező saját stílust teremtett, amit „punk cárizmusnak” nevezett el. Ez azt jelentette, hogy bolhapiacon összeszedett szovjet katonai egyenruhákat alakított át és díszített fel gyöngyökkel és kövekkel, cári stílusban. Filippova számára az arisztokrácia, a luxus és a ragyogás egy állásfoglalás volt a Szovjetunióban mindenütt tapasztalható szegénységgel szemben.¹²² A kilencvenes években őt is megkörnyékezték az üzletemberek, de amikor meghallotta azokat a szavakat, hogy „üzleti terv”, „villanyszámla”, „kalkuláció” vagy „kiadás és bevétel”, saját elmondása szerint, azonnal rosszul lett,¹²³ mert a divat számára nem az iparról vagy a bizniszről, és nem is a designról, hanem leginkább a művészetről szólt, egy életmód volt.¹²⁴

Filippova azok közé az alternatív divattervezők közé tartozott Moszkvában, akik improvizált ruha- és jelmezkollekcióikkal a '80-as évek közepén egyszerre bukkantak fel a rockzenei színpadokon, a foglaltházakban és a város utcáin. „Az alternatív divat vad és féktelen volt, mint egy kémiai reakció, hirtelen kapott lángra a különböző underground kreatív csoportok között” – írja Misa

¹¹⁹ Jávorszky csak a nevét említi a két divattervezőnek, tehát nem derül ki a cikkből, hogy mennyire ismerte a munkásságukat.

¹²⁰ Elsőként Nyikolaj Obukovics *Dialógusok* (1986) című dokumentumfilmjébe készített jelmezt, amelyben a Pop Mechanics is szerepelt, és ezt követően a Alekszej Ucsitel *Rock* (1988) című filmjébe is, ami Leningrád underground zenei közegét mutatja be.

¹²¹ Misa BUSZTER és Irina MEGLINSZKAJA, *Alternative Fashion Before Glossies 1985–1995* (Moszkva: Garage Center for Contemporary Culture, 2011), 45.

¹²² Misa BUSZTER, *Peresztrojka modi* (London: RIP Holding, 2018), 255.

¹²³ Uo.

¹²⁴ i. m. 244.

Buszter az *Alternative Fashion Before Glossies 1985–1995* című kiállítás katalógusában, amely a moszkvai Garage Kortárs Művészeti Múzeumban került megrendezésre 2011-ben.¹²⁵ Buszter nemcsak ennek a kiállításnak volt a társkurátora, hanem a *Hooligans of the '80s* című kutatási és publikációs projektet is ő kezdeményezte, amely a peresztrojkat megelőző és követő évtized fiatalkultúráival foglalkozott.¹²⁶ Emellett 2018-ban jelent meg a kutatásait legjobban összefoglaló *Peresztrojka modi* (magyarul *Peresztrojka divat*) című album – egyelőre csak orosz nyelven. A könyv átfogó képet ad az időszak alternatív divatjáról, amelynek a kibontakozását Buszter, mint egykori „huligán“, a szcena oszlopos tagjaként követte végig.

A most következő rész egy olyan időszakba nyújt betekintést, amelyben a szovjet retorikát olykor nagyobb érdeklődés övezte a művészet felől, mint a társadalom egyéb rétegeiben. Ahogyan Ekaterina Degot is írja *Still Soviet, Becoming Art* című tanulmányában, a Szovjetunióban az emberek a késő '80-as években már a piacgazdaság és a fogyasztás világának a felfedezésével voltak elfoglalva, és keveseket érdekeltek a divatjamúlt rezsim jelképei és rítusai. Ebből adódóan azok kisajátítása és újraértelmezése sem okozott akkora gondot, mint korábban.¹²⁷ A kor fiataljai már ugyanúgy gúnyolódtak a sarlón és a kalapácson, a szoc-reál monumentumokon és a Vörös Hadsereg egyenruháin, mint a házaik előtti padon ülő, mérges babuskákon.¹²⁸ A bolhapiacon talált holmikból kreatív szettek álltak össze, amelyekben kelet nyugattal, a magas kultúra pedig az alacsonnyal találkozott, és mindez iróniával, klisékkel és blaszfémiával keveredett: a kalapból melltartó, a vörös zászlóból szoknya, a katonai zubbonyból pedig esélyi ruha vagy gyöngyökkel kirakott kabát lett.

Mihail Gorbacsov 1986. február 25-én, a Szovjet Kommunista Párt 27. kongresszusán jelentette be a peresztrojkat – vagyis az átalakulást –, amely a szovjet rendszer demokratizálásának az első lépése volt. Az ezzel párhuzamosan bevezetett glasznoszty – vagyis politikai nyitás – pedig a véleménynyilvánítás és az információszerezés és -adás szabadságáról szólt. Abban azonban, hogy a kultúra – és azon belül különösen a divat – több szabadságot kapott a '80-as évek második felében,

¹²⁵ A másik kurátor Irina Meglinszkaja. A kiállítás Moszkvát követően Rigába, Dubrovnikba és Szentpétervárra is utazott.

¹²⁶ Lásd: „Hooligans of the '80s“, http://eng.kompost.ru/exebition__ooligans_of_the_s_.html. (Megtekintve: 2024. aug. 14-én).

¹²⁷ Ekaterina DEGOT, „Still Soviet, Becoming Art“, in Joseph BAKSTEIN, Ekaterina DEGOT és Boris GROYS, szerk., *Glasnost: Soviet Non-Conformist Art from the 1980s* (London: Haunch of Version, 2010), 37–39.

¹²⁸ Irina SIROTKINA, „Costume as Truth and as a New Mythology: Dressed Performances of Perestroika“, *Fashion Theory*, 22/2. sz. (2018): 200–201.

Gorbacsov felesége is nagy szerepet játszott. Raisza Gorbacsova tökéletesen megfelelt a first lady nyugati koncepciójának.¹²⁹ Tudta, hogyan kell megjelenni, és ennek köszönhetően sok szovjet nő szemében stílusikonná vált.¹³⁰ Az ő közbenjárásával kezdték el terjeszteni a Szovjetunióban 1987-ben a német, szabásmintákat tartalmazó *Burda Moden* magazint, ami nemcsak az állandó hiányra volt jó válasz, de a nyugati kultúra és esztétika legalizálásának is egy újabb formája volt.¹³¹ Ezzel egyidőben rendezték meg a Gorkij Parkban az első szépségversenyt is, amit számtalan másik követett. Mindeközben Gorbacsova a szárnyai alá vette a Kuznyeckij Moszton – Moszkva fő bevásárló utcáján – található Divat Házát is, ahová olyan külföldi tervezőket hívott meg, mint Pierre Cardin és Yves Saint Laurent. Ahogyan Buszter is fogalmaz, Gorbacsova számára a divat nem pusztán esztétikai, hanem külpolitikai kérdés is volt.¹³²

A főtitkár felesége pártfogolta a divat undergroundabb irányait is: az első hivatalos alternatív divatbemutatót 1986-ban a Divat Házában rendezte meg Szvetlana Kunyicina, az intézmény akkori munkatársa, és későbbi férje, a zenei kritikus, Artemij Troickij. A bemutató két résztvevőjére, Katya Mikulszkajára és Filippovára Troickij így emlékszik vissza:

„A közönség nem lepődött meg túlságosan a Katya Mikulszkaja által bemutatott utcai »huligán« stíluson: pontosan azt kapták, amit a »radikális sikkről« gondoltak. Filippova megjelenése kiszámíthatatlan és teljesen sokkoló volt. (...) Nefertitik tömkelege kínai lámpákra emlékeztető ruhákban, ókori görög tógákban, dél-amerikai diktátorok egyenruháiban, szürreális kimonókban és volt valami a Csillagok háborújából is. A modellek fekete rúzszt viseltek, a nyakukat aranypor takarta. (...) A közönség csak ült, némán és lemerevedve, mintha földönkívüliek rövid látogatásának lettek volna a szemtanúi, majd kitört a taps. Ez volt a szovjet alternatív divat első megmutatkozása, és itt született annak (talán az egyetlen igazi) csillaga is.“¹³³

¹²⁹ BUSZTER, *Peresztrojka modi...*, 68.

¹³⁰ BUSZTER és MEGLINSZKAJA, *Alternative Fashion...*, 17.

¹³¹ BUSZTER, *Peresztrojka modi...*, 73.

¹³² i. m. 72.

¹³³ Artemij TROICKIJ, *Tusovka: Who's Who in the New Soviet Rock Culture* (London: Omnibus Press, 1990), 89–90.

A peresztrojka éveit kirobbanó kreatív energia jellemezte, a fiatal művészek pedig a szabadság érzésétől ittasan alkották meg saját divatjukat, függetlenül attól, hogy mi történt nyugaton.¹³⁴ Ahogy Filippova is írja, „[f]el sem merült a nyugat majmolásának a gondolata, a cél inkább valami hihetetlennek és varázslatosnak a létrehozása volt. Szűz terepen jártunk, az a szó, hogy »couture«, nem igazán volt ismert a Szovjetunióban.”¹³⁵ Az alternatív divat a szubkultúrákkal együtt alakult ki Moszkvában, és nemcsak az önkifejezésről szólt, hanem a szovjet tömegektől való elkülönülés egy formája volt. Ez a lázadás gyakran a piacokon talált használtruhák kreatív kisajátításával történt, vagyis kísérletező összeállításaikban a fiatal művészek azoknak a szovjet igazságoknak a kifordításán keresztül határozták meg magukat, amelyeket ezek a tárgyak szimbolizáltak.¹³⁶

Az első jelmezes performanszokat az Assza nevű csoport rendezte a már említett Pop Mechanics koncertjein. Szergej Szolovjov 1987-es, *Assza* című kultfilmje, amely elsőként mutatta be az orosz underground rockzenét a mainstream előtt, ezeknek a világából merített inspirációt. Az összművészeti divatparádék fő karaktere Oleg Kolomijcsuk, művésznevén Garri Assza volt, aki önjelölt divatdiktátorként járta Moszkva bolhapiacait – leggyakrabban a Tisinka piacot –, hogy különböző korokat és stílusokat megidéző összeállításokat készítsen együttesek, a klubokban bulizó emberek és sajátmaga számára. Így született például a „halottkém öltözet”, vagyis egy olyan szerelés, amit a szovjet kémek özvegyei által a piacon árult ruhákból alkotott meg. A show-k célja a sokkhatás volt, és közben sajátos humorral a szovjet valóságba újabb, attól merőben különböző kultúrákat fecskendeztek. Ez nemritkán botrányba is fulladt, de sosem járt komoly következménnyel.¹³⁷ Az Asszák olyanok voltak, mint Mihail Bahtyin szerint a karneválok: a résztvevőket a jelmez – a külvilág szemében – bohóccá tette, ezáltal a valóság keretein kívülre kerültek, és itt lehetővé vált számukra, hogy büntetlenül kimondják az igazságot.¹³⁸ A karneválok így lehetőséget adtak a hierarchiák felforgatására, a határok eltörlésére és a politikai rezsimek aláásására is.¹³⁹

¹³⁴ BUSZTER és MEGLINSZKAJA, *Alternative Fashion...*, 17.

¹³⁵ BUSZTER, *Peresztrojka modi...*, 243.

¹³⁶ Ekaterina KALININA, „Fashionable Irony and Stiob: The Use of Soviet Heritage in Russian Fashion Design and Soviet Subcultures”, in Niklas BERNSTAND és Barbara TÖRNQUIST-PLEWA, szerk., *Cultural and Political Imaginaries in Putin's Russia* (Leiden: Brill, 2019), 193.

¹³⁷ BUSZTER és MEGLINSZKAJA, *Alternative Fashion...*, 25.

¹³⁸ SIRTOKINA, „Costume as Truth...”, 204.

¹³⁹ Lásd erről: Mihail BAHTYIN, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* (Budapest: Európa Kiadó, 1982).

Magyarországhoz hasonlóan a Szovjetunióban is ez volt az az időszak, amikor újra népszerűvé vált az orosz avantgárd művészet. Kunyicina például elmesélte, hogy generációja az egykor külföldre emigrált, nyugaton híressé vált alkotók munkáit a piacokon talált vagy csempészett, angol nyelvű albumokból ismerte meg ebben az időben.¹⁴⁰ A politikai kontroll enyhülésével, a hatalom ekkorra már kiüresedett jelképei mellett – amelyek a mai napig elárasztják Moszkva köztereit – a forradalmi irányzatok itt is fontos inspirációt jelentettek a művészek számára. Ahogyan Királynál is látható volt, a hanyatló rendszer kulisszáihoz és esztétikai alappilléreihez iróniával fordultak, ugyanakkor azok játékos használatba vétele során alkalom nyílt saját múltjuk vizsgálatára is. „Manapság mindenki kineveti a szocialista realizmust és az egész hírhedt szovjet pompát. De van bármi más, amivel a dicsőséges húszas évek óta hozzájárultunk a művészet és a stílus világához?”¹⁴¹ – kérdezi Filippova, aki néha propagandaszólból készített ruhákat, máskor pedig Lenin portréját egy ortodox kereszt középre helyezte – pusztán azért, mert új külsőt szeretett volna adni valaminek, amit mindenki már az unalomig ismert akkoriban.¹⁴²

Filippovához hasonlóan Garri Assza búvókörében kezdett el – szintén nem éppen hétköznapi viseletre szánt – ruhákat összeállítani Gosa Osztrecov is. Legelső divatbemutatóján – amit 1987-ben Timur Novikov képzőművésszel közösen rendeztek meg Moszkvában, a Kindergarden foglaltházban – egészen mélyen beleásta magát a szovjet múltba. A jelmezek fő inspirációja Jakov Protazanov *Aelita* (1924) című avantgárd filmje volt. A szovjet sci-fi alapján létrejött asztronauta jelmezeket a művész játékreplőkkel és tankokkal díszítette fel. A bemutatón a zene és a performansz egybeolvadt, akárcsak a '20-as évek nagy ünnepélyein – emlékszik vissza Osztrecov.¹⁴³ A kollekció és a hozzá kapcsolódó performansz azt a címet kapta, hogy *Háború*, és kommunista hódítókról szólt, akik egy másik bolygóra vándorolnak át – vagyis a Földről egyszer és mindenkorra eltűnnek.

A moszkvai alternatív divat kulcsszereplői között van Alekszandr Petlijura is. Igazi vintage szakértőként kincseit általában ő is a Tisinka piacon gyűjtötte össze, hogy később, meglepő összeállításokban és történetek részeként, színpadias performanszokban mutassa be őket a nagyközönség előtt. Petlijura – Garri Asszához hasonlóan – nem ruhákat, hanem inkább megjelenéseket talált ki. Legfőbb műsája ehhez az 1924-es születésű Pani Bronya – vagyis

¹⁴⁰ Szvetlana KUNYICINA, a szerző interjúja, 2019. ápr. 6., Moszkva.

¹⁴¹ TROICKIJ, *Tusovka...*, 87.

¹⁴² i. m. 91.

¹⁴³ BUSZTER és MEGLINSZKAJA, *Alternative Fashion...*, 29.

Bronislava Anatoljevna Dubner – volt, aki férjével együtt abban a belvárosi ingatlanban lakott, ahol Petljura 1990-ben megalapította a Petrovskij foglaltházat. Együttműködésük csúcspontja az volt, amikor – majdnem egy évtizeddel később, 1998-ban – elnyerték az *Alternative Miss World* nevű szépségverseny fődíját Londonban. A szám, amit előadtak, három képből állt, amiből az utolsó „A vak muzsikós rózsaszín álma” címet kapta: Petlijurát – aki vaknak tette magát, és ehhez rózsaszín napszemüveget és bakancsot viselt – Bronya a karjánál fogva vezette be egy drága esküvői ruhában a Gypsy King zenéjére, és a művész szerint közben mindenki transzvesztitának nézte a 70 pluszos öregasszonyt. Az előző képben virágok lógtak mindenhol, még Bronya szájából is.¹⁴⁴

Az *Alternative Miss World* színpadán, a '70-es évek elejétől kezdve, a queer kultúra olyan nemzetközi sztárjai is megfordultak, mint Derek Jarman és Leigh Bowery.¹⁴⁵ Oroszországból pedig nemcsak Petljura, hanem más alternatív divattervezők is megmértették magukat, például az előző fejezetben említett Andrej Bartenev, akiről hamarosan több szó lesz. A szépségverseny megálmodója, a brit szobrász és performanszművész, Andrew Logan ugyanis a '80-as évek végétől szoros kapcsolatot ápolt Moszkva és Leningrád (majd Szentpétervár) underground művész- és divatközösségeivel. 1989-ben például részt vett Moszkvában a Sovincenterben (ma Világkereskedelmi Központ) megrendezett *Brit Divathéten*, ezen kívül többször is fellépett az *Untamed Fashion Assembly* vendégeként Rigában, a Szovjetunió szétesését követő néhány évben.

¹⁴⁴ i. m. 57.

¹⁴⁵ Az *Alternative Miss World* 1972 óta tart, és 4-5 évente kerül megrendezésre. 2022-ben ünnepelte 50. születésnapját, és a téma az arany volt. Az első néhány alkalom Logan londoni műtermében volt. A résztvevők különböző művészek és divattervezők, akik mindig egy adott témára készítik el egyéni számaikat. A megmértetés a *Miss World* szépségversenyek mintájára zajlik, vagyis három különböző szettet – nappali, fürdőruha, esti viselet – kell bemutatni egy adott témára. Richard Gayer egy dokumentumfilmet is készített az 1978-as *Alternative Miss World*-ről, amelynek Logan mellett Divine volt a házigazdája, és ez az 1980-es Cannes-i Filmfesztiválon is bemutatásra került. Az esemény a művész- és divatvilág olyan személyiségeit vonzotta maga köré az évtizedek során, mint David Hockney, Vivienne Westwood vagy Brian Eno.



Andrej Bartenev: *Botanikus balett*, Moszkva. Fotó: Hans-Jürgen Burkard



Gosa Osztrekov: *Háború* kollekció, 1987, Kidergarden foglaltház, Moszkva. Fotó: Andrej Bezukladnyikov



Bruno Birmanis: *Ball of Post-banalism*, 1989. Forrás: Bruno Birmanis archívuma

2.3. Untamed Fashion Assembly

Az *Untamed Fashion Assembly* (UFA), vagyis az első és legnagyobb nemzetközi avantgárd divatesemény Kelet-Európában, a lett divattervező, Bruno Birmanis kezdeményezése volt. A legelső 1990. május 24-én valósult meg, vagyis 20 nappal azután, hogy Lettország függetlenné vált a Szovjetuniótól. A szervezői csapat nagyon kicsi volt, és összesen nagyjából fél évig készültek rá, akkoriban ugyanis egy ilyen esemény megvalósításához – Birmanis szerint – „csak egy kívánság és néhány kapcsolat kellett.”¹⁴⁶ Ezt követően majdnem minden évben megrendezték 1999-ig, amikor a főszponzor csődbement, és így értelemszerűen nem tudták tovább folytatni. Az UFA a tökéletes példája azoknak a lelkes kezdeményezéseknek, amelyek Kelet-Európa-szerte gombaszámra szaporodtak el a '90-es években, de – mivel a szükségesnél kevésbé tartották szem előtt az üzleti szempontokat – kiderült, hogy fenntarthatatlanok, és végül a Szovjetunió összeomlását követő kapitalista sokkterápia áldozatai lettek. A fejezetnek ebben a részében elsősorban a '80-as, '90-es évek fordulójára és azokra az új energiákra, ötletre és kifejezésformákra koncentrálok, amelyek ebben az időben jelentek meg. A hangsúlyt tehát most az UFA kezdeti éveire, valamint az eseményt megalapozó, illetve a körülötte kialakult nemzetközi kapcsolatokra helyezem.

Birmanis, aki egyébként ékszertervezőként végzett az egyetemen, első divatkollekcióját 1987-ben hozta létre Ugis Rukitis divattervezővel együttműködésben. A korszellemhez híven eköré is egy komplett – 1 óra 20 perc hosszú – színházi előadás épült, ami a *Ball of Post-Banalism* címet kapta. A bemutató több mint 150 jelmezt vonultatott fel a színpadon, amelyek közt például a társadalom különböző tagjaira – művészekre, rendőrökre, prostituáltakra és papokra – szabott fegyencruhák is voltak. Az előadás hatalmas sikert aratott, 1988-ban Gorbacsova meghívására előadták a Kremlin Koncertteremben is – a *Zszurnal Mod* (magyarul *Divat Magazin*) első lapszámának a bemutatóján.¹⁴⁷ Pár hónappal később pedig részt vettek azon a római és velencei turnén, amelyet Troickij ekkor jelentet meg könyve, a *Back in the USSR* bemutatója köré szervezett.¹⁴⁸ A könyv a szovjet alternatív rock kialakulásáról és a nyugati behatásokról szól. A bemutató voltaképpen egy szovjet avantgárd

¹⁴⁶ Interjúnk során Birmanis például megemlítette, hogy jó kapcsolatban volt a maffiával is, akik emiatt támogatták az UFA-t. MUSKOVICS, „Untamed Fashion...”

¹⁴⁷ A *Zszurnal mod* a Szovjetunió Könnyűipari Minisztériumának hivatalos folyóirata volt 1945 óta. 1988-ban az új főszerkesztő, a kortárs szemléletű Lidia Orlova újrapozicionálta a magazint. Azon kívül, hogy helyi tervezők szabásmintáit mutatta be, elsőként számolt be például a nemzetközi divatvilág eseményeiről, mint amilyen a *Párizsi Divathét*. Lásd: <https://garagemca.org/en/exhibition/atelier-e-b-passer-by/materials/zhurnal-mod-1-1988>. (Megtekintve: 2024. aug. 14-én).

¹⁴⁸ Artemij TROICKIJ, *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia* (London: Faber & Faber, 1988).

fesztivál volt a két olasz városban, ahol olyan művészek is bemutatkoztak, mint például Filippova vagy a rockzenész Pjotr Mamonov.

Birmanis az 1988-as *Tallini Divatnapokon* ismerkedett meg Troickijal és Kunyicinával, akik aztán az első *UFA* szervezésébe is besegítettek a lett divattervezőnek. A tallini volt a legnagyobb hivatalos divatesemény a Szovjetunióban, ahova nyugati újságírókat is meghívtak, és – mivel nem tartotta elég érdekesnek a divatbemutatókat – Birmanis itt határozta el, hogy szeretne egy olyan eseményt létrehozni, ahol nem a klasszikus formákon, hanem a kreativitáson és a kísérletezésen van a hangsúly.¹⁴⁹ Az 1990-es *UFA*-n mindössze 24 tervező szerepelt, a legtöbben szovjet országokból, de akadtak néhányan olyan helyekről is, mint India, Németország vagy az Egyesült Királyság. 1994-re azonban már egy hatalmas nemzetközi eseménnyé nőtte ki magát – 21 divatbemutatóval, 150 résztvevővel, és nemcsak keleti országokból érkeztek a művészek és a designerek, hanem a hollandok, az olaszok és a franciák is képviseltették magukat. Azaz meglehetősen gyors ütemben növekedett, és ez felkeltette a nyugati sajtó és televízió érdeklődését is. Az *UFA* megjelent például a *Sky News*-ban, a *CNN*-en és az *MTV*-ben is. A *BBC* már a legelső kiadásról a helyszínen tudósított,¹⁵⁰ a másodikról pedig egy komplett dokumentumfilmet készített.¹⁵¹

A dokumentumfilmben interjút ad a már többször említett Bartenev is, aki szintén a '80-as évek végén kezdte a pályafutását Moszkva alternatív divattervezői között, de az 1992-es *UFA* alkalmára készítette el legelső nagyobb szabású kollekcióját. A *Botanikus balett* robosztus, fekete-fehérre színezett papírmásé-jelmezekből állt, amelyekre talán a mobil szobor kifejezés illik a legjobban. A show Bartenev gyermekkori álmaiból inspirálódott. A művész Norilszk városában nőtt fel, a Sarkkörön túl, ahol egzotikus gyümölcsökről fantáziált, és ezeket – jobb híján – gyakran hóból formázta meg. A bemutatón szereplő jelmezek egy része ezekre a gyümölcsökre utalt, de voltak konkrétabb, emberi karakterek is. A szürreális testek egy szimulált hóviharban keringtek körbe-körbe a színpadon. A fiatal művész az előadással az *UFA* fődíját is elnyerte.

Bartenev azon kevesek egyike, akik képesek voltak avantgárdak maradni, vélhetően azért, mert alkotásaira nem hordhatatlan ruhákként, hanem a képzőművészeti intézményekben kiállítható és eladható műtárgyként tekint ma is – ahogyan arra a disszertáció első fejezetében is kitértem. A

¹⁴⁹ MUSKOVICS, „Untamed Fashion...”

¹⁵⁰ *BBC Clothes Show. Untamed Fashion Assembly 1990*, <https://www.youtube.com/watch?v=c6irm8lNYvg>. (Megtekintve: 2024. aug. 14-én).

¹⁵¹ Henry STEIN, *Untamed Fashion Assembly*, dokumentumfilm (Stein Films, 1992), <https://www.youtube.com/watch?v=z3mGnNhaZWQ&t=187s>. (Megtekintve: 2024. aug. 14-én).

művész mostanáig aktívan részt vesz a világ alternatív divathetein, mint amilyen a *Berlin Alternative Fashion Week*, a *Fashionclash* Maastrichtban vagy a *Mados Infekcija* Vilniusban.¹⁵² A '90-es évek elején munkái ezen kívül jól tükrözik a társadalom hangulatváltozásait is a posztkommunista átmenet kezdeti éveiben. A fentebb említett többi alkotóhoz hasonlóan Bartenev is számtalan módon reflektált arra az ellentmondásra, hogy bár a Szovjetuniónak befellegzett, annak vizuális kultúrája továbbra is a város megkerülhetetlen része maradt. Erről tanúskodik például Timur Grib 1995-ös *Peresztrojka a Manézs téren* című fényképe, ahol a művész vörös nyúl jelmezben álldogál egy belvárosi daru oldalán, a mellkasán azzal a felirattal, hogy „CCCP” (ami Szovjet Szocialista Köztársaságok Szövetségének cirill betűs rövidítése). Performanszaiban emellett arra is reagált, ahogyan a '90-es évek közepén elárasztották Oroszországot az olcsó, rosszminőségű, Kínából importált tömegcikkek, amikor – Andy Warholt idézve – ezeknek a termékeknek a csomagolásaiból készített jelmezt.¹⁵³

Az *UFA*-t az teszi különlegessé, hogy elsőként adott alkalmat, hogy a keleti és a nyugati tervezők találkozzanak egymással. A rigai eseménynek köszönhetően a volt szovjet blokk területéről érkező alkotók londoni, párizsi és amszterdami társaikkal ismerkedhettek meg. Miközben a posztszovjet társadalmak figyelme már akkor is általában a nyugat felé irányult, addig az *UFA* célja az volt, hogy nyugati tervezőket vonzzon Kelet-Európába. Birmanis szerint ez nem volt nehéz ebben az időben:

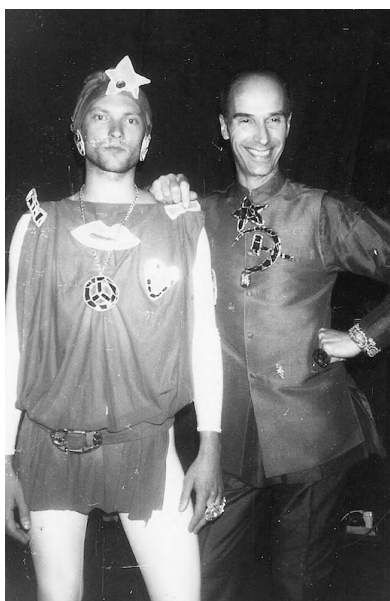
„Az *UFA* teljesen egyedülálló volt számukra, mert mentes volt mindenfajta kereskedelmi céltól. A pénz sosem jött szóba. A szállást és az útiköltséget nyilván mi álltuk, de fizetést senki sem kapott. A nyugatiak nem értették, miért csináljuk ezt az egészet. (...) Szegények voltunk, de közben szabadok, és nem voltunk a piac nyomása alatt. Nem úgy, mint Nyugat-Európában, ahol a '90-es évek elejére már elhalványultak a divat avantgárdabb irányai. Egy vákuumban voltunk, egy már nem működő és egy még ki nem alakult rendszer között. Formákkal és érzelmekkel játszottunk, és csak mentünk a flow-val, ahelyett, hogy valami ellen lettünk volna. Ez nagyon fontos számomra, hogy az alternatív divat sosem valami ellen van; inkább arról szól, hogyan tudsz a peremen maradni; hogyan tudod megkérdőjelezni a hagyományos gondolkodásmódot és változást, új ötleteket provokálni. Ez a nyitottság

¹⁵² A *Mados Infekcija* (*Fashion Infection*) egy nemzetközi divatbemutató Vilniusban, ami a kísérletezésre helyezi a hangsúlyt a divatban. A szervező a litván avantgárd divattervező, Sandra Straukaite, aki az *UFA*-n és más kelet-európai avantgárd divateseményen is szerepelt a '90-es években.

¹⁵³ SIROTKINA, „Costume as Truth...”, 209.

bátorító volt, és megragadta a nyugati művészek képzeletét is. Egyszerűen csak részt akartak benne venni az emberek.”¹⁵⁴

1992-ben, egy iskolai csoport részeként, akik Londonból, a Central Saint Martins-ból és a Royal College of Arts-ból érkeztek, elvileg az akkor a 20-as évei elején járó Alexander McQueen is megjelent.¹⁵⁵ 1994-ben a francia divatikon, Paco Rabanne is részt vett egy bemutatóval, akit Birmanis egy évvel korábban, Párizsban ismert meg. A brit Andrew Logan pedig, ahogy arról már korábban is szó esett, a '80-as évek végétől kezdve számos alternatív divateseményen részt vett Kelet-Európában. Az 1992-es *UFA*-n már olyan otthonosan mozgott ebben a közegben, hogy sok helyi művészhez hasonlóan divatbemutatójába a megdőlt rendszer jelképeit is beépítette. Performanszának a résztvevői csillogó anyaggal bevont sarlókat, kalapácsokat és ötágú csillagokat emelgettek a magasba, miközben a színpadon köröztek. Ahogy azonban a *BBC* felvételéből is látszik, a koreográfiát az egyik előadó egy spontán akcióval megzavarta, amikor kiszedte a modellek kezéből a jelképeket, a földre hajította őket, és ezt követően a show káoszba fulladt.¹⁵⁶



Andrew Logan az *Untamed Fashion Assembly*-n, 1992.
Forrás: Bruno Birmanis
archívuma

¹⁵⁴ Interjúnk során Birmanis azt is kifejtette, miért tartja szerencsésebbnek az „alternatív” jelzőt az „avantgárd” szemben. Az avantgárd szerinte egy trend előfutára, míg az alternatív csupán valami mást kínál fel ahelyett, ami van. Értekezésemben a két kifejezést ugyanarra használom. MUSKOVICS: „Untamed Fashion...”

¹⁵⁵ A tények csupán annyit igazolnak Birmanis elmondása szerint, hogy McQueen neve is rajta volt a csoporttal érkezők listáján, de a felvételeken nem látható az ifjú divattervező. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne lett volna jelen.

¹⁵⁶ Az intervenció a videóban 33 perc 8 másodperckor kezdődik. STEIN, *BBC Clothes Show...*

2.4. Újrahasznosított szovjet jelképek

Az elnyomó hatalom mindenütt jelenlévő képei, tárgyai és szimbolikus helyszínei a Szovjetunióban a kor valamennyi underground művészenek felkeltették az érdeklődését, és ahogyan a fentiek is mutatják, ez alól az alternatív divat sem képezhetett kivételt. Hasonlóan ironikus reflexiókat már a '70-es évek szoc-artjában is találunk, amelynek a legfőbb képviselői az ekkor már New Yorkban élő, de eredetileg moszkvai származású Vitalij Komar és Alekszandr Melamid voltak.¹⁵⁷ A vasfüggöny keleti oldalán ez a fajta nonkonformizmus és a jelentések újraalkotása a '80-as évek második felében kétségkívül a kontroll enyhülése miatt vált lehetségessé – ahogyan az előző fejezetben látható volt Király és más budapesti művészek esetében is. Emellett azonban úgy tűnik, hogy mindegyre szükség is volt. Az, hogy a szovjet realitásra adott gúnyos kommentárok sora a '90-es években is folytatódott, arra enged következtetni, hogy pusztán képrombolásnál többről volt szó.



Timur Grib: *Peresztrojka a Manézs téren*, 1995, Moszkva

¹⁵⁷ A szoc-art tulajdonképpen a szocialista realizmus és a pop art ötvözete. Azokra a művészekre utal, akik már a peresztrojka előtti időkben is a hivatalosan támogatott szocreál ábrázolásmódot úgy alkalmazták, hogy bűjtatottan – a pop artból ismert ironiával – a rendszer kritikáját is befoglalták műveikbe. Boris Groys szerint később a szoc-art a szovjet és a nyugati művészet közti ellentét tematizálására és az azon való felülemelkedésre is lehetőséget adott. Lásd: Boris GROYS, „Posztszovjet posztmodern“, *Lettre*, 26. sz. (1997): 28–31.

Privatizations/Psychologizations című írásában Borys Groys arra hívja fel a figyelmet, hogy a peresztrojka éveinek művészetében megfigyelhető – egyszerre provokatív és banális¹⁵⁸ – irónia nem csak a jelképek és a hátrahagyott monumentumok megszelídítésére és érvénytelenítésére szolgál. Az irónia általában egy eszköz, hogy azokkal a dolgokkal foglalkozzunk, amelyek érdekelnek minket, de úgy érezzük, önmagukban nem fogadná el őket a nyilvánosság. A Szovjetunió esztétikájának és rituáléinak a humoros újraértelmezése Groys szerint tehát azért is volt olyan vonzó, mert az önvizsgálat lehetőségét rejtette magában, vagyis az egyetlen globálisan is elfogadott módja volt annak, hogy a művészet a szovjet realitással foglalkozzon.¹⁵⁹ Ekaterina Kalinina *Fashionable Irony and Stio: the Use of Soviet Heritage in Russian Fashion Design and Soviet Subcultures* című tanulmányában hasonló állásponton van. A szerző azt is hozzáfűzi, hogy az irónia és a kisajátítás nem feltétlenül jelenti ennek az örökségnek a teljes degradálását, hanem szerinte „[v]olt ebben egy melegség, egy törődő hozzáállás is. Végére is, [ezek a szimbólumok] a mindennapi élet részei voltak, és a szovjet kultúra bizonyos pozitív és naiv aspektusai megőrizhették konstruktív jelentőségüket.”¹⁶⁰ Az orosz nyelvnek erre a fajta iróniára – vagyis a hatalmi jelképekkel való túlazonosulásra – külön szava is van, a „sztyob“. Ennek a sajátos humornak a működését Kalinina az ellenállás egy olyan formájaként írja le, ahol a rendszerkritika ugyanazon a diskurzuson belül, ugyanazokkal a kifejezőmódokkal történik, mint amit a hatalom is alkalmaz, amellyel az egyén épp szembehelezkedik.¹⁶¹ Tehát voltaképpen a hatalom eszközeinek önmaga ellen fordításáról van szó.

Ahogy a szovjet jelképek idővel tényleg kiüresedtek, a sztyob is elvesztette az érdekességét, és a művészeknek újabb célpontokat kellett keresniük.¹⁶² Bartenev is ezt tette, amikor a kapitalista fogyasztói kultúra kritikájaként csomagolásból készített jelmezt – de azért megfordult ebben a szettben néhány szovjet köztéri monumentum előtt is. Mielőtt azonban ez a paradigmaváltás bekövetkezett volna, a peresztrojka éveiben a nyugati világ nagy lelkesedéssel figyelte a keleti blokk ellenkulturális törekvéseit. A fokozatos nyitás következtében a brit, a francia és a német lapok mindenáron tudósítani szerettek volna arról a – mint kiderült, mégsem olyan sivár – életről, ami a vasfüggöny mögött volt a '80-as évek második felében.

¹⁵⁸ TROICKIJ, *Tusovka...*, 92.

¹⁵⁹ Boris GROYS, „Privatizations/Psychologizations“, in BAKSTEIN, DEGOT és GROYS, *Glasnost...*, 261.

¹⁶⁰ KALININA, „Fashionable Irony...“, 195.

¹⁶¹ i. m. 194.

¹⁶² SIROTKINA, „Costume as Truth...“, 209.

2.5. A peresztojka fogadtatása nyugaton

A fotósként is dolgozó divattervező, Thierry Mugler 1986-ban érkezett Moszkvába, hogy a francia *l'Officiel* magazinba készítsen egy sorozatot, amelyben a modellek mögött olyan szovjet monumentumok tűnnek fel, mint Vera Muhina 24,5 m magas *Munkás és kolhozparaszt nő* (1937) című alkotása. Szergej Boriszov orosz fotográfus ugyanebben az évben kapta az első megkeresést a német *Tempo*-tól, hogy csináljon néhány képet a peresztojkaról szóló cikkükhöz. Az ezt követő években az ő fotóin keresztül ismerhette meg a világ a moszkvai undergroundot. Amikor ugyanis a *Tempo* újságírói meglátták Boriszov divatperfromanszokat és rockzenekarokat ábrázoló munkáit, úgy döntöttek, hogy egy egész számot szentelnek a témának.¹⁶³ A helyi alternatív divattervezők kreációit hamar olyan magazinok is bemutatták, mint a *Face* és az *Actuel*. 1988-ban a *Stern* is különszámban foglalkozott azzal, hogy mi éppen a divat a Szovjetunióban. Ennek a képeit nem Boriszov, hanem a világhírű skót divatfotós, Albert Watson készítette, és Osztrečov, valamint Filippova munkáin kívül Lena Kudjakova szerepelt benne.¹⁶⁴ A nyugatnak korábban nem volt túl sok információja arról, hogy mi történt a vasfüggöny másik oldalán,¹⁶⁵ és az a kép, ami az emberek fejében élt a szocialista blokk társadalmairól, merőben eltért attól, amit ezek a fotók mutattak. Nem véletlen tehát, hogy Skoda, amikor a *Dressatert* szervezte, hatalmas lehetőséget látott a kelet-európai divatban, ahogyan az sem, hogy – ezeknek a magazinoknak a hatására – Leningrádra is elutazott, mielőtt megtalálta Királyt.

Annak érdekében, hogy lépést tartson a növekvő kereslettel, Boriszov maga is készített néhány összeállítást.¹⁶⁶ Egyik képén például átlátszó nejlonra festett vörös csillagok takarják a meztelen női modell intim testrészeit. Egy másik, híressé vált fotóján a nő testét vörös anyag fedi, ötágú csillaggal és sarlóval, kalapáccsal, a háttérben pedig egy sztálinista felhőkarcoló magasodik (*Kifutó*, 1987). Boriszov képei érzékenyen mutatják be a szovjet ideológia erodálódását, de közben a világ számára is gyorsan emészthető tartalmakat nyújtanak. Nyugaton a kor marxistáit már rég nem érdekelte a kommunista ideológia, az osztályelmélet vagy a gazdasági magyarázat régi álma.¹⁶⁷ A

¹⁶³ BUSZTER és MEGLIINSZKAJA, *Alternative Fashion...*, 19.

¹⁶⁴ „Mode in Moskau“, *Stern*, 13. sz. (1988).

¹⁶⁵ A vele készült interjúban Claudia Skoda is úgy emlékszik, hogy még közvetlenül '89 előtt is kevés tudásuk volt nyugaton arról, hogy mi történik a keleti blokk underground színterein. Lásd: SOÓS, „David Bowie azt mondta...“, 54.

¹⁶⁶ Szergej BORISZOV, a szerző interjúja, 2019. ápr. 3., Moszkva.

¹⁶⁷ Arthur C. DANTO, „Az absztrakt expresszionista kólásüveg“, in DANTO, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* (Budapest: Atlantisz, 1997), 175.

hétköznapi emberek – akárcsak a stílusmagazinok – pedig könnyen fogyasztható, divatos ötletekre és kisajátítható képekre vágytak. Az évtized vége felé Boroszi mellett egyre több fotóshoz érkeztek külföldi megrendelések. 1989-ben az amerikai *Playboy* is megérkezett Moszkvába, hogy Natalja Negodával közöljön egy sorozatot. A Szovjetunió első szex szimbólumaként híressé vált fiatal színésznő egy olyan crop topot visel a májusi szám címlapján, amelyen a „WAR” és a „PEACE” szavak sejlenek fel az amerikai és szovjet zászló színeiben.¹⁶⁸

Ez a lelkesedés azonban, a felfedezés izgalmának elmúltával, nem tartott tovább néhány évnél. Sokak számára az alternatív divat Kelet-Európában véget ért a '90-es évek közepén, a nyugati stílusmagazinok megjelenésével.¹⁶⁹ Voltak, akik elhagyták a pályát, és olyanok is, akik vagy a művészet vagy a divat területén helyezkedtek el. Az utóbbira példa Birmanis, aki egy időben butikot is nyitott, Filippova és Osztrečov pedig ma leginkább képzőművészként tevékenykednek. Keveseknek sikerült azonban Bartenevhez hasonlóan megtartani köztes pozíciójukat. Mivel az információcsere a '80-as, '90-es években személyes kapcsolatokon alapult, valamint underground körökben és analóg kommunikációs csatornákon zajlott, a volt szovjet blokk területén talált, „beidomítatlan”, és rebellis divat képtelen volt arra, hogy hosszantartó, globális hatást fejtessen ki. Ebben sokszor a nyelvi korlátok mellett a divatkultúra és -ipar hiánya is közrejátszott a posztkommunista régió nagyvárosaiban. Ugyanebből adódik továbbá az is, hogy ezeket az alkotókat sokáig nehezen értették meg saját országaikban.

2.6. „Csillogó, kávézóasztalra való, punk albumok”

A korszak művészet- és kultúrtörténeti feldolgozása a 2010-es évek elején kapott egy nagyobb lendületet. 2013-ban jelent meg például Agata Pyzik *Poor But Sexy. Culture Clashes Between East and West* című könyve, amely a posztkommunista blokk kevésbé ismert történeteit tárja fel, miközben kelet és nyugat kölcsönhatásaira közelít rá a Hidegháború éveitől napjainkig. A lengyel szerző azzal is foglalkozik, hogy az évtized elején – keleten és nyugaton egyaránt – megnőtt a kereslet a régió '70-es, '80-as évekbeli underground színterei iránt. Ez abból is jól látszik, hogy egyszerre több képes album is megjelent a korszak ellenkultúráiról és alternatív stílusairól néhány év leforgása alatt. Az egyik, amire Pyzik hivatkozik, épp a Buszter által írt *Hooligans of the '80s*.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Natalja Negoda Vaszilij Picsul 1988-as *A kis Vera* című filmjének a főszereplőjeként vált híressé. Ez volt az első szovjet film, amely meztelen szex jelenetet tartalmazott.

¹⁶⁹ BUSZTER és MEGLINSZKAJA, *Alternative Fashion...*, 93.

¹⁷⁰ A másik album, amit Pyzik említ, a 2010-es lengyel *Generacja* (szerk. Michał WASAŹNIK és Robert JAROSZ).

Olyan érzése van azonban az olvasónak, mintha a szerző – aki egyébként nem nélkülözi az ironikus megjegyzéseket – ezt a tendenciát pusztán divatjelenségként értelmezné, mintha ezek a könyvek Pyzik szerint csak arra lettek volna jók, hogy a szocialista múltat esztétizáló jelenségek sorát bővítsék. Azt a néhány elérhető publikációt, ami megvalósult erről az időszakról, ugyanis kisebb túlzással „csillogó, kávézóasztalra való punk albumnak”¹⁷¹ nevezi, és így rövidre is zárja a divat és a stílus ellenállásban betöltött szerepével kapcsolatos párbeszédet. Bár a *Poor But Sexy* valamennyi megállapításával egyetértek, ebben az esetben nem gondolom, hogy ilyen egyszerű volna a helyzet. Az „osztalgianak” – vagyis a szocialista múlt iránti nosztalgianak – ugyanis vannak pozitív hozadécai is.

Pyzik röviden ír Moszkva alternatív divatperformanszairól is, ám a gúnyos kommentárokat ekkor sem hagyja el. Nyilvánvalóan mást jelentett alternatívnak lenni a nyugati fogyasztói társadalmakban és a keleti blokk országokban, és a fent említett albumok és kutatások többek között ennek a megvitatására adnak alkalmat. Ehelyett Pyzik furcsamód azt sugallja, hogy az alternatív divattervezőket jellemző kezdeti frissesség és amatőrízus hamar professzionális, áruba bocsátható divattá vált még Kelet-Európában is, mintha az itteni művészek a legelejétől fogva a nyugati figyelmét szándékoztak volna felkelteni. Az egyik példának azt hozza fel, amikor Bronya és Petljura díjat nyert Londonban.¹⁷² Pedig, mint láthattuk, az ilyen történetek inkább olyan helyekre és eseményekhez vezetnek el, amelyek lehetővé tették a hálózatok kialakulását a '80-as évek második felétől kezdve kelet és nyugat között.

Néhány évvel azután, hogy Pyzik könyve megjelent, Kelet-Európa egyenesen a nemzetközi figyelem középpontjába került, és ez sem váltott ki kevésbé ambivalens reakciókat. A következő alfejezetben a 2010-es évek második felére jellemző posztszovjet divatot mutatom be röviden. Végül pedig javaslatot teszek azzal kapcsolatban, hogy hogyan helyezhetők el a '80-as évek avantgárd és alternatív divattervezői ebben az újabb trendben.

¹⁷¹ Agata PYZIK, *Poor But Sexy. Culture Clashes in Europe East and West* (Alresford, Hants: Zero Books, 2014), 168. Apple Book.

¹⁷² PYZIK, *Poor But Sexy...*, 170.

2.7. Az új kelet

A 2010-es évek közepére a stílusmagazinok egyik kulcsszava a posztszovjet esztétika lett. Amellett, hogy divattervezők egy teljesen új generációja jelent meg Párizs és London kifutóin, olyan helyekről, mint Ukrajna, Grúzia vagy Oroszország, a jelenséget a fősodorban is érzékeltetni lehetett. A H&M, a Topshop, az Urban Outfitters és más fast fashion márkák sem tartózkodtak ugyanis attól, hogy cirill betűs mondatokra cseréljék a '90-es évek utcai stílusát megidéző pólóikon és melegítő felsőiken a feliratokat. A *Vice*, a *BBC* és a *Dazed* rendszeresen beszámoltak a posztszovjet térség fejleményeiről. A londoni *Calvert Journal* 2022-es fennállásáig egyenesen a New East (vagyis új kelet) szócsöveként hivatkozott magára,¹⁷³ a *Guardian*-nek pedig 2017 és 2020 között volt egy *New East Network* nevű rovata, amelyben „a posztszovjet világ szakértőinek a bevonásával tudósított erről a figyelemreméltó régióról”.¹⁷⁴ A New East arra a '90-es években felnövő generációra utal, amely a fiatalkultúrák – állítólagos – hagyománya híján nem talált magának előképet, és ebből a gyökértelenség érzésből, a divaton keresztül kreált magának egy új, saját identitást.¹⁷⁵ A fentebb bemutatott alternatív divattervezők ismeretében azonban joggal merül fel a kérdés, hogy a korábbi generációk hol kapnak helyet ennek a „sehova sem tartozó” nemzedéknek narratívájában?

Amikor a sarló és a kalapács a Gucci 2017-es őszi kollekciójában és Kim Kardashian túlméretezett pulóverén is felbukkant egy karácsonyi Instagram posztban, többen feltették a kérdést, nem ment-e túl messzire a divat a szovjet szimbólumok áruba bocsátásával.¹⁷⁶ Kardashian a grúz Demna Gvasalia által vezetett Vetements márka 700 dolláros vörös hoodie-ját viselte, amely a „DHL”, a „Security” és a „Polizei” feliratok után a kommunista jelképet sajátította ki. Egy évvel korábban mutatta be Gosha Rubchinsky az 1984 nevű kollekciót (2016 tavasz/nyár), amelynek a sarló-kalapács a cirill betűk mellett szintén meghatározó vizuális alkotóeleme volt. Mire a svéd H&M is egy „Back in the USSR” stílus ajánlóval jelentkezett, addigra az orosz tervező már Kazimir Malevics festményeiből gyűjtött inspirációt (2017 őszi kollekció). Rubchinsky szerint a „posztszovjet fiatalság” csupán egy média által generált klisé, és egészen egyszerűen csak

¹⁷³ Mióta megszűnt a *Calvert*, a *The New East Digital Archive* tárolja a korábban megjelent cikkeket: <https://www.new-east-archive.org/>. (Megtekintve: 2024. aug. 14-én).

¹⁷⁴ Lásd: <https://www.theguardian.com/world/series/new-east-network>. (Megtekintve: 2024. aug. 14-én).

¹⁷⁵ Anastasiia FEDOROVA, „Post-soviet fashion. Identity, history and the trend that changed the industry”, *New East Archive*, 2018. febr. 23. <https://www.new-east-archive.org/features/show/9685/post-soviet-visions-fashion-aesthetics-gosha-demna-lotta-vetements>.

¹⁷⁶ Anastasiia FEDOROVA, „Soviet symbols on the catwalk: is it a step too far for fashion?”, *New East Archive*, 2017. jan. 10. <https://www.new-east-archive.org/articles/show/7471/hammer-and-sickle-soviet-symbols-fashion-vetements-svmoscow>.

nosztalgiairól van szó – generációja ugyanis a posztkommunista átmenet korai éveiben nőtt fel.¹⁷⁷ Ennek ellenére a '90-es évekbeli, lakótelepeken ólálkodó utcagyerekek stílusát felelevenítő trend kezdeteit általában az ő nevéhez kötik.

Sokak szerint meghatározó pillanat volt az orosz fiatakkultúrák történetében, amikor Rubchinsky első bemutatóján a gördeszkás fiúmodellek keresztülhaladtak Moszkva egy ortodox templomból lett stadionján. A szegecseket, kétféjű sast, szvettereket és láncokat bemutató 2009-es *Evil Empire* egyben utalás volt Ronald Reagan 1983-ban elhíresült beszédére a Szovjetunióval kapcsolatban.¹⁷⁸ A kritikusok szerint nyersége, vadsága és autentikussága különböztette meg az új stílust az akkor ismert divattól. Az itt megmutatkozó fiatalok voltak az utolsók – írja a témában egykor rendszeresen publikáló Anastasiia Fedorova –, akik

„az egzotikus másikat, a tiltott gyümölcsöt, a hidegháborús félelmekben gyökerező ismeretlent jelentették. A posztglobalizációs nyugati világban, ahol mindenki nagyjából ugyanúgy öltözik, Coca-Colát iszik és német autót vezet, ez az új lokalizmus, túlvilági mivoltából adódóan autentikusnak hatott. Mint Berlin néhány évtizede, ami csóró, de legalább szexi volt.”¹⁷⁹

A külvárosi skinhead-ek, az elhagyott brutalista épületek és a volt keleti blokk kevésbé ismert kultúrái hirtelen jól mutattak a 2010-es évek moodboard-jain. A posztszovjet esztétika egy ideológiák utáni világban a nagyelbeszélések meghaladottságát húzta alá.¹⁸⁰ Nem véletlen tehát a furcsa, másik univerzumból való, egzotikus képekben rejlő üresség csodálata a nyugati nagyvárosokban. Úgy tűnt, hogy – majdnem három évtizeddel a vasfüggöny leomlása után – Kelet-Európa képes volt arra, hogy meghatározzon egy globális divatirányzatot. A kérdés csupán az, hogy megváltozott-e ezáltal a sztereotipikus és periférikus kép a régióról a nyugati köztudatban?

¹⁷⁷ Rubchinsky azt is elmondja, hogy a '90-es évek nemcsak a Szovjetunió összeomlása utáni zűrzavarról és a kapitalizmus betörésével járó szegénységről szólt. Az eufória és a remény ugyanúgy meghatározó volt abban az évtizedben, amelyben Kelet-Európa hirtelen 30-40 évnyi nyugati kultúrát fogyasztott el. Gosha RUBCHINSKY, „Inside his Vertically Integrated Youth Universe“, *032c*, 2016. június 15. <https://032c.com/Gosha-Rubchinskiy-interview>.

¹⁷⁸ 1983. március 8., Evangéliumi Keresztény Nemzeti Társaságok gyűlése, Sheraton Twin Towers Hotel, Orlando, Egyesült Államok.

¹⁷⁹ FEDOROVA, „Post-soviet fashion...”

¹⁸⁰ Samuel GOFF, „What is the post-Soviet? An essay on the term that caught the world’s attention“, *New East Archive*, 2018. febr. 20. <https://www.new-east-archive.org/features/show/9672/post-soviet-visions-essay>.

Bár a posztszovjet esztétika számos új nézőpontnak adott teret, ahogyan Fedorova is írja, valójában a kelet-európaiság legalapvetőbb trópusaiból – Lenin-büszttökből, szoc-reál romokból és paneldzsungelekből – épült fel, vagyis nem minden esetben mondható el, hogy kifinomult és autentikus volt, amit mutatott.¹⁸¹ A valódi képre azonban talán nem is volt szükség nyugaton. Ahogyan Pyzik szerint a szocialista blokk iránti érdeklődés a '70-es, '80-as években is csak a berlini falig tartott,¹⁸² a szovjet szimbólumok és az érthetetlen cirill betűs feliratok néhány évtizeddel később is csupán azért válhattak érdekessé, mert a keletről szőtt álmok felületeiként jól lehetett őket használni nyugaton.

A posztszovjet divatra jellemző öntörvényűség és vadság egyfelől függetlenségre, szabadságra és vakmerőségre utal, és ez az, ami vonzóvá teszi. Képeit azonban sokszor a volt keleti blokk társadalmában kitapintható szegénység és az a „veszély“ táplálja, amely az ismeretlenben rejlik – ezáltal pedig Kelet-Európa ismét szembe kerül a civilizált és biztonságos nyugattal. *What is new in the 'New East'? The New East and the Western Gaze* című cikkében Patrick Dooley emellett arra hívja még fel a figyelmet, hogy amikor a „kelet-európai ellenkultúrák Kolombuszaiként“ ide érkező amerikai fotósok meglepődve dokumentálják, hogy itt is vannak szórakozó fiatalok, az a posztszovjet térség periférikus társadalmairól termelődő homogén mítoszt erősíti.¹⁸³ Voltaképpen ez történt a '80-as, '90-es években is, amikor a Hidegháború, a szovjet rendszer díszletei, és a kelet-európai underground fiatalok lázadása méregdrága festmények, stílusmagazinok, szórakozóhelyek dekorjaként és beöltözös partik témájaként terjedt el a világban. A posztszovjet „életérzés“ végletekig menő fetisizálása a nyugat számára gyakran nem más, mint a Szovjetunió összeomlása után elburjánzó kapitalizmusban tönkrement társadalmakkal szembeni önigazolás eszköze.¹⁸⁴ Nem sokkal különb a rompornótól,¹⁸⁵ és hasonlóan instant, mint mondjuk az HBO *Csernobil*-sorozata – aminek köszönhetően már nem kell Pripiatyba zárándokolnunk, hogy megtekinthessük a Szovjetunió nagy csődjének toxikus maradványait. Persze – azelőtt, hogy Oroszország megszállta Ukrajnát – ennek sem volt akadálya.¹⁸⁶

¹⁸¹ FEDOROVA, „Post-soviet fashion...“

¹⁸² PYZIK, *Poor But Sexy...*, 159.

¹⁸³ Patrick DOOLEY, „What is the new in »New East«? The New East and the Western Gaze“, *Postpravda Magazine*, 2017. nov. 5. <http://www.postpravdamagazine.com/what-is-new-in-new-east/>.

¹⁸⁴ PYZIK, *Poor But Sexy...*, 61.

¹⁸⁵ i. m. 61–62.

¹⁸⁶ Különböző ügynökségeken keresztül a háború kitöréséig testközelből is meg lehetett csodálni az 1986-ban felrobbant atomreaktortól csupán 2 km távolságra fekvő posztapokaliptikus szellemvárost. Az interneten 150 és 500 dollár közötti áron lehetett vezetett kirándulásokra jelentkezni. Jelenleg, elhelyezkedéséből adódóan, ez nem lehetséges.

Samuel Goff, a *Calvert* egykori szerzője azt a kérdést teszi fel *What is the post-Soviet?* című írásában, hogy mi is tulajdonképpen az, hogy posztszovjet, ami – mint kiderül – magával vonja azt a kérdést is, hogy van-e bármi értelme így hívni a 2010-es éveket. Gondolatmenete Kirill Kobrin *Welcome to the post-post-Soviet era* című esszéjéből indul ki, amely érzékletesen szemlélteti, hogy a Szovjetunió alapját képező ideológia nem a '80-as évek végén vált üressé, hanem már jóval azelőtt, egy hosszabb folyamat eredményeként.¹⁸⁷ A brezsnyevi stagnálás fájdalmasan hosszú évei során az idealizmus teljes feledésbe merült, és „addigra, mire a peresztrojka elérkezett – írja Goff –, nem mondhatjuk, hogy túl sok hús maradt a szovjet ideológia csontjain.”¹⁸⁸ Más szóval: a peresztrojka az ideológia halálának a következtében vált lehetségessé, és így talán több értelme van annak, ha ezt az időszakot hívjuk posztszovjetnek. Az újabb generációkat pedig Goff szerint célszerűbb lenne úgy nevezni, hogy „poszt-posztszovjet”.

Goff és Kobrin gondolatmenetével csupán azt szerettem volna érzékeltetni, hogy ez az a pont, ahol a diskurzusba be lehet kapcsolni a '80-as, '90-es évek alternatív/avantgárd divattervezőit. Ők ugyanis hasonló könyvedséggel értelmezték újra és mutatták meg a világnak a kommunizmus – már akkor is – élettelen maradványait, mint a 2010-es években felkapott, majd a fősodorban kommercializálódott új kelet, csak éppen három évtizeddel előbb. A helyi fiatalok számára az efféle előképek általában azért hiányoznak, mert – az értekezés korábbi részeiben ismertetett okokból kifolyólag – azok története nincsen megfelelően feldolgozva. Az ilyen trendek egyik előnye azonban az, hogy kapukat nyitnak meg, és újabb kutatómunkára ösztönöznek. A továbbiakban ennek egy lehetőségét mutatom be a grúz főváros, Tbiliszi kortárs és '90-es évekbeli avantgárd divatközösségének az összekapcsolásával. Először fiatal tervezőket mutatok be, akiknek a munkáit – a posztszovjet divattrendtől nem függetlenül – egyre nagyobb figyelem övezi a világban. Ezt követően a generációk közti kapcsolatokkal foglalkozom, majd visszatérek a '90-es évekbe, ahol ma kevésbé ismert művészek munkájába és – a rigai *UFA*-hoz hasonló – *Avant-garde Fashion Assembly* megvalósulásának a körülményeibe nyújtok betekintést.

¹⁸⁷ Kirill KOBKIN, „Welcome to the post-post soviet era”, *Open Democracy*, 2016. okt. 26. <https://www.opendemocracy.net/en/odr/welcome-to-post-post-soviet-era/> és <https://www.opendemocracy.net/en/odr/welcome-to-post-post-soviet-era/>.

¹⁸⁸ GOFF, „What is the post-Soviet...”



Levau Shvelidze, 2022 őszi/téli kollekció. Fotó: Levan Leko Chkonia

3. UTÓPIÁK ÉPÍTŐI: AVANTGÁRD DIVAT TBILISZIBEN¹⁸⁹

3.1. „Azt adták el, amit ismertek“

Ahogy az előző fejezetből kiderült, a posztszovjet divat nem feltétlenül adott hiteles képet Kelet-Európáról – ehelyett inkább sokszor a nyugat fantáziaképeit tette láthatóvá azzal kapcsolatban, hogyan is nézhet ki most az élet azokon a helyeken, amelyeket egykor egy vasfüggöny választott el a világ nagy részétől. Arról, hogy milyen globális folyamatoknak köszönhetően kerültek a volt kommunista blokk fiatalkultúrái egyik pillanatról a másikra az érdeklődés homlokterébe a világ kulturális központjaiban, már sokan írtak. Pyzik szerint az okok között van például a kapitalista világgazdaság 2008-as csődje, ami után ismét divatos lett Marxot olvasni és a kommunista projekten elmélkedni intellektuális körökben.¹⁹⁰ Fedorova pedig megállapítja, hogy a 2014-es Majdan téri események is növelték a térség nemzetközi láthatóságát,¹⁹¹ és a forradalmi romantika nyilvánvalóan nem kerülte el az új és ismeretlen világokra kiéhezett, online stílusmagazinok figyelmét sem. Az *i-D* és a *Vice* újságírói nem sokkal később már azzal foglalkoztak, hogy kik és hogyan élnek Kijevben és azoknak az országoknak a nagyvárosaiban, amelyek egykor a Szovjetunióhoz tartoztak.

A fiatal művészek szerencsére megértették, hogyan tudják ezt a saját előnyükre fordítani. Ahogy Birmanis is fogalmaz,

„azt adták el, amit ismertek (...) valami olyat mutattak meg, amivel kapcsolatban a nyugati világnak kevés tapasztalata van. Olyan, mint amikor valaki visszajön a Holdról, és elmondja, mit látott. A Hold messze van, így a történeted nyilván érdekesen hangzik majd.“¹⁹²

¹⁸⁹ Ez a fejezet egy korábbi formában, angol nyelven megjelent a The Museum of Modern Art *post: notes on art in a global context* nevű online felületén. Lásd: „Builders of Utopia. Avant-Garde Fashion and Its Queer Undertones in Tbilisi from the 1990s to the Present“, *post: notes on art in a global context*, 2023. febr. 6. <https://post.moma.org/builders-of-utopia-avant-garde-fashion-and-its-queer-undertones-in-tbilisi-from-the-1990s-to-the-present/>.

¹⁹⁰ PYZIK, *Poor But Sexy...*, 13.

¹⁹¹ FEDOROVA, „Post-soviet fashion...“

¹⁹² MUSKOVICS, „Untamed Fashion...“

A posztszovjet divat legfontosabb pozitív hozadéka az volt, hogy miközben a divatipar kereskedelmi folyamatait táplálta – olyan címkék létrehozásával, mint a New East –, nemzetközi láthatóságot adott a régió kevésbé ismert kreatív színtereinek. Ezek közül kiemelt figyelmet érdemel a grúz főváros, Tbiliszi divatközössége, ahonnan az utóbbi években számos pályakezdő divattervező tett szert világhírnévre.

Ebben a fejezetben olyan grúz alkotókat mutatok be, akik számára az öndefiníció nem merül ki a kommunizmus képi világának az újraértelmezésében, hanem a posztszovjet társadalmakra jellemző kihívások vizsgálatát is a feladatuknak tekintik – hiszen nap mint nap ezekkel kell szembenéznük. Ahogyan arra Vija Skangale is felhívja a figyelmet *An Underground Bridge to Georgian Collectiveness: Finding a Tribe through Collective Trauma* című esszéjében, azóta, hogy a dél-kaukázusi ország 1991-ben kivált a Szovjetunióból, az ellenkulturális törekvések egyik fő kérdése az LMBTQ+ közösséggel szembeni diszkrimináció és a társadalom nagy részét átható homofób szemlélet.¹⁹³ A továbbiakban ezért azt mutatom be, hogy hogyan vált a divat a queer kifejezőmódok legfontosabb platformjává Grúziában, a posztkommunista átmenet kezdeti éveitől napjainkig, különös tekintettel a kísérletibb, avantgárd törekvésekre.

3. 2. A kifutó queerelése

Pár évvel ezelőtt Grúzia még hiányzott a nemzetközi divattérképről, ahogyan a *Vogue* és más hasonló magazinok sem tudósítottak rendszeresen az utcai stílusról Tbiliszipben. Ahhoz, hogy Demna Gvasalia mellett – aki már nem a Vetements, hanem a Balenciaga kreatív igazgatója – más tervezők is a divatvilág epicentrumába kerültek, mint például a futurisztikus napszemüvegeiről híres George Keburia vagy Irakli Rusadze a Situationist márkából, Sofia Tchkonია munkájának is sok köze van. Tchkonია 2015-ben alapította az évente kétszer jelentkező *Mercedes-Benz Fashion Week Tbilisi*-t. A MBFT egy egyedülálló találkozási lehetőség a nemzetközi sajtó és a grúz tervezők számára. A résztvevőknek nagyjából a kétharmada 30 év alatti, és ezzel nyilvánvalóan összefügg, hogy az eseményen nagy tere jut a kísérletezésnek: a legfiatalabb generáció avantgárd kollekcióiban a test gyakran válik techno-utópista, poszthumán fantáziák felületévé, miközben néhány alkotó érzékenyen bontja elemeire a társadalmi nemi kategóriákat, így például a hegemon férfiképet is – vagyis a grúz nemzeti identitás egyik feltételezett alapkövét. A kifutó Tbiliszipben tehát olyan szubjektivitások színpadaként is működik, amelyek a hétköznapiakban sokszor a perifériára szorulnak.

¹⁹³ Vija SKANGALE, „An Underground Bridge to Georgian Collectiveness: Finding a Tribe through Collective Trauma“, *post: notes on art in a global context*, 2022. júl. 15. <https://post.moma.org/an-underground-bridge-to-georgian-collectiveness-finding-a-tribe-through-collective-trauma/>.

Annak ellenére, hogy Grúziában törvény tiltja az LMBTQ+ emberek diszkriminációját, a közösség tagjait nap mint nap érik támadások. Akà Prodiashvili 2017-ben a *MBFT*-n mutatta be első kollekcióját, munkáit azóta Lady Gaga és Arca is viselte már. Ő az egyik olyan tervező, akiknek a kreációi túlmennek a bináris – vagyis férfi és nő ellentétén alapuló – gondolkodáson. A fiatal tervező a nehéz körülményeket energiává és lázadássá transzformálja.¹⁹⁴ A barokk érzékiség jegyében fogant, 2019-es tavaszi/nyári kollekcióját a drag kultúra inspirálta. Újabb darabjai másképp lépnek ki a heteronormatív valóságból: a 2023-as tavaszi/nyári kollekció fényképein például a ruhákat viselő karakterek mintha egy olyan videojátékból szivárogtak volna át hozzánk, ahol a másság szupererő, és nem követel magyarázatot. Hasonlóan a világok egymásba mosásával kísérletezik Levau Shvelidze, aki munkájára az aktivizmus egy formájaként tekint, és célja az, hogy minél láthatóbbá tegye a konzervatív társadalom előtt Tbiliszinek azt az oldalát, amelyen ő él.¹⁹⁵ A groteszk és genderfluid víziókat a művész rózsaszín, véres rémálmai, a népmesék, a szexuális fétisek, az animék, a Metaverzum és a 3D művészet egyszerre inspirálja. Bár Shvelidze számára is fontos a fenntarthatóság és az upcycling, az etikus divat legfigyelemreméltóbb képviselője ebben a generációban Nini Goderidze (God Era), aki nemrég biológiailag lebomló, vegán bőrt is fejlesztett. Munkáiban a test „csupán egy tárgy és inspiráció egy organikus művészeti forma kifejléséhez.”¹⁹⁶ A technológia által queerelt,¹⁹⁷ futurisztikus univerzumában az emberek nemtelenek, kiborgok, a természetes és a mesterséges keverékei.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Liana SATENSTEIN, „In Georgia, One Young Designer Is Bringing Drag to the Runway”, *Vogue*, 2018. nov. 12. <https://www.vogue.com/article/aka-prodiashvili-tbilisi-fashion-week-drag-rupauls-drag-race>.

¹⁹⁵ Nino SICHINAVA, „Meet Levau Shvelidze the Eccentric and Self-declaring Designer You Should Know”, *Fucking Young*, 2022. ápr. 21. <https://fuckingyoung.es/meet-levau-shvelidze-the-eccentric-and-self-declaring-designer-you-should-know/>.

¹⁹⁶ Liana SATENSTEIN, „Tbilisi’s Most Photographed Street Style Star Accessorizes with Plastic Dolls”. *Vogue*, 2018. nov. 9. <https://www.vogue.com/article/nini-goderidze-tbilisi-street-style-star>.

¹⁹⁷ Az emberlét queereléséről a poszthumanista divatban lásd: Georgina EVANS, „Posthumanism in Fashion”, *SHOWstudio*, 2018. jún. 17. https://www.showstudio.com/projects/queer/essay_posthumanism_in_fashion.

¹⁹⁸ Emma ONESTI, „Nini Goderidze – Timeless Humanoids”, *One Magazine*. <https://www.onegazette.com/fashion/nini-goderidze-timeless-humanoids/>. (Megtekintve: 2025. aug. 17-én).



God Era: *Digital Ark*, 2021 őszi/téli kollekció. Fotó: Luka Pantskhava

3.3. „Méreggel táplálkozunk“

Ahhoz, hogy láthatóvá váljon ezeknek a gender-nonkonform vízióknak a felforgató ereje, a társadalmi kontextus megértése is szükséges. A helyzet súlyosságát jól illusztrálják a 2021-es Tbiliszi Pride körüli események, amelyek olyan szélsőségesek voltak, hogy a világsajtót is bejárták.¹⁹⁹ Július 5-én Tbiliszi történelmében ez lett volna az első alkalom, hogy a szervezők a Pride részeként, a közösségépítő és kulturális programok mellett felvonulást is rendeznek a városban. Ezt azonban az ellentüntetők fenyegetőzése miatt le kellett mondaniuk. Annak ellenére, hogy a menet elmaradt, az ortodox egyház által hergelt, vidékről toborzott és szélsőjobboldali csoportok ámokfutásba kezdtek a város utcáin, amiben többen súlyosan megsebesültek: egy újságíró, Lekso Lashkarava az életét vesztette. A homofób tüntetők ugyanis több emberre rátámadtak, akik szerintük nem feleltek meg a heteroszexuális férfiideálnak – vagyis például fülbevalójuk volt vagy be volt festve a hajuk. Bár egy felmérés szerint a lakosságnak csak a 27%-a tartotta akkor fontosnak az LMBT+ jogokat, Irakli Garibashvili miniszterelnök a Lashkarava halálát is eredményező pogromért végül a Pride szervezőit tette felelőssé a nyilvánosság előtt.²⁰⁰ Egy olyan társadalmi valóságban, ahol a másság ilyen súlyos problémákat képes okozni, a divatnak és a stílusnak – vagyis a kommunikáció és az állásfoglalás egy formájának – hatalmas szerepe lehet az ellenállásban, ahogyan ezt az értekezés korábbi fejezeteiben is kifejtettem. Ez érthetővé teszi azt is, hogy Prodiashvili, Shvelidze és God Era miért kapcsolódnak szervesen a város queer képző- és performanszművészeti közösségéhez.

A queer kultúra Tbilisziben a gombához hasonlóan „méreggel táplálkozik és sötét, nyirkos helyen növekszik”, ahogy arra a 2020-ban alakult interdiszciplináris művészcsoport, a Fungus manifesztuma is felhívta a figyelmet.²⁰¹ A javarészt pályakezdő alkotókból álló, amorf szerveződés nemcsak a vizuális művészetek, a divat, a performansz és a költészet területeit fedi le, de több szálon kötődik a város élénk klubkultúrájához is – ami Grúziában az ellenállás másik fontos pillére.

¹⁹⁹ A történetekről a magyar sajtó is beszámolt. Lásd például: Világi MÁTÉ, „Meghalt az operatőr, akit megvertek a grúziai Pride ellen tüntetők“, *Telex*, 2021. júl. 11. <https://telex.hu/kulfold/2021/07/11/gruzia-pride-felvonulas-ellentuntetes-tbiliszi-operator-serules-halal>.

²⁰⁰ Lásd: „Public Opinion Dynamic Regarding LGBTI Rights – 2014-2019”, Women’s Initiatives Supporting Group honlap, 2019. szept. 18. <https://wisg.org/en/news/detail/254>.

²⁰¹ Az csoportot öt művész, David Apakidze, Mariko Chanturia, K.O.I., Uta Bekaia és Levani Mindiashvili kezdeményezte. Gyakran kiegészülnek más alkotókkal is, mint például a már említett God Era és Prodiashvili vagy a költő, performer Andro Dadiani és a 3D művész Solomon Aphroditus. A csoport 2024-ben megjelentetett egy (grúz nyelvű) átfogó kiadványt, ami a helyi queer művészet elmúlt 100 évét dolgozza fel. A Kiadvány címe magyarra fordítva „Kék”. Honlapjuk – így a manifesztum teljes szövege – jelenleg nem elérhető. A kollektívával már egy korábbi cikkben is foglalkoztam: MUSKOVICS Gyula, „Méreggel táplálkozik: Queer közösség és művészet Tbilisziben“, *A Mű*, 2022. ápr. 29. <https://amu.hvg.hu/2022/04/29/merreggel-taplalkozik-queer-kozosseg-es-muveszet-tbilisziben/>.

A nemzetközileg ismert éjszakai szórakozóhely, a Bassiani, sok kisebb klubbal együtt,²⁰² ugyanis kulcsszerepet játszik a queer közösség életében. A radikális önkifejezés, a kreativitás, az együttlét és a szexualitás megélésének utópikus tereit hívják életre, egy másfajta jövőképet felvázolva, mint amit a konzervatív vezetés számukra elképzelt.²⁰³

3.4. Biztonságos terek a sötétség évtizedében

Aki hidat képez a mai queer művészközegek és a '90-es évek avantgárd divatkörei között, az Uta Bekaia multimédia-művész és jelmeztervező. Bekaia 2017-ben költözött vissza Tbiliszibe – azután, hogy 20 évet New Yorkban élt –, ahol hamar a Fungus egyik alapítótagja lett. Egyik interjúnk során 2019-ben említést tett egy Aura nevű klubról, ami szerinte az egyik prototípusa azoknak a ma működő biztonságos tereknek, ahol a partikultúra, a divat és a performanszművészet fúziója figyelhető meg.²⁰⁴ Ez a – nem hivatalos – queer klub 1996-ban nyílt meg, a Köztársaság tér (ma Első köztársaság tér) alatti katakombák mínusz harmadik emeletén, vagyis a föld alatt. Tbilisziben tett látogatásaim során feltűnt, hogy bár sokan kultikus helyként emlegetik, az embereknek csupán homályosan él az emlékezetében, és felvételek, valamint fényképek is alig maradtak fenn róla. „Mindenki az ellenkező nem ruháját viselte, a lányok bajuszban, a fiúk parókában voltak” – idézte fel első itteni emlékét Paata Sabelashvili LMBTQ+ aktivista, miközben azt részletezte, hogy az Aura a meleg és leszbikus közösség mellett sok zenész, művész és punk gyűjtőhelye is volt.²⁰⁵ A Madonna bulikon és drag show-kon kívül Ramaz Shamaauri koreográfus (más néven Ramazo Roma vagy Madlena) táncelőadásokat, Besarion Razmadze divattervező pedig divat performanszokat mutatott be és szervezett.²⁰⁶ „Ez volt a legqueerebb nap a héten” – tette hozzá Sabelashvili.²⁰⁷

Időről-időre Bekaia is feltűnt az Aura kifutóján, általában barátjával, Zaliko Bergerrel párban mutatták be kreációikat. Egyszer például egy csillogó divatkollekció köré szerveztek

²⁰² Például: Cafe Gallery, Success, Drama.

²⁰³ A világjárvány idején, amikor az összes szórakozóhely bezárt, és azoknak az embereknek nem volt hol találkozniuk, akik nem felelnek meg a hagyományos társadalmi és/vagy nemi sztereotípiáknak, ezeknek a kluboknak a jelentősége még kézzelfoghatóbbá vált. Lásd: Jorge ESDA, „Tbilisi Pride and the Queer Rights to the City”, *Resident Advisor*, 2012. júl. 15. <https://ra.co/features/3884>.

²⁰⁴ Uta P. BEKAIA, a szerző interjúja, 2019. okt. 28., Tbiliszi.

²⁰⁵ Paata SABELASHVILI, a szerző telefonos interjúja, 2022. okt. 4., Budapest.

²⁰⁶ Uo.

²⁰⁷ Uo.

performanszokat, amit Bekaia újrahasznosított agyagokból készített Wim Wenders 1987-es *Berlin felett az ég* című filmjéből inspirálódva. Ahogyan egy fennmaradt, nem túl jó minőségű felvételtől is látszik, az egyik modell fején virágkoszorú volt, a fellépők szeme körül fekete karika, valakin a ruha – egy kapucnis, testhezálló, egészalakos estélyi – mintha fehér csipkefüggönyből készült volna, a háttérben ambient zene szólt, a plafonon pedig egy diszkó gömb szórta minden irányba a színes fényeket.²⁰⁸ „Lenyűgözött az a gondolat, hogy valakire ráadok két szárnyat, és ezáltal máris egy varázslatos, költői teremtmény lesz belőle” – mesélte a művész a fekete-fehér plüss szárnyak kapcsán, amiket egy kapucnis pulcsi hátuljához erősített.²⁰⁹ Ez a ruha néhány másikkal együtt megjelent a grúz alternatív zene egyik kulcsfigurája, Irakli Charkviani *Shen afren* (magyarul *Őrült vagy*) című számának a klipjében is.²¹⁰ Bekaia interjúnk során azt is hozzáfűzte, hogy a klub felszabadult, kreatív atmoszférája szöges ellentétben volt a külvilág sötét hangulatával akkoriban:

„Tbiliszi utcái félelmetesek voltak a '90-es években, nem volt taxi vagy tömegközlekedés, így odafelé menet hosszú kabáttal fedtük el a ruháinkat, az arcunkon lévő sminket pedig nagy kapucnival takartuk el.”²¹¹

Az évtizedet, ami a Szovjetunióból való kiválást követő grúz polgárháborúval indult, sokan a „sötétség éveiként” idézik fel.²¹² A '90-es évek hangulatát a gyász, a félelem, a drogfüggőség és a törvényen kívüli, fegyveres bűnbandák alapozták meg. Míg az utcán nem volt szokatlan, hogy kalasnyikovval lövöldöztek, addig az avantgárd fiatalok a földalatt és magánlakásokban tömörültek. A másik különleges helyszín az Aurán kívül Lado Burduli rockzenész otthona volt, ahol szintén számos divatbemutatót rendeztek meg. A nappalin végighaladó kifutót néha mécsesekkel kellett megvilágítani, mert ezidő tájt gyakran megesett, hogy több napig nem volt áram a városban.²¹³ A rögtönzött divatkollekciók innovatív forma- és anyaghasználata mellett itt is szembetűnő a szovjet múlt queerelése, ironikus újraértelmezése és díszítőelemként való hasznosítása. Ez jól látszik

²⁰⁸ A felvétel Uta P. Bekaia archívumában található.

²⁰⁹ BEKAIA, a szerző interjúja.

²¹⁰ Irakli Charkviani (1961–2006) költő és prózaíró is volt. A klip, amelyben maguk a művészek, Uta Bekaia, és Zaliko Berger is szerepelnek, online is elérhető. Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=6sX-2fMWO6o>. (Megtekintve: 2024. aug. 17-én).

²¹¹ BEKAIA, a szerző interjúja.

²¹² A grúz polgárháború etnikai és intranacionális konfliktusokra utal Dél-Oszétia (1988-1992) és Abházia (1992-1993) régiókban, valamint a független Grúzia első demokratikusan megválasztott elnökének, Zvaid Gamsakhuriának puccsal történő elűzésére.

²¹³ Lado BURDULI, a szerző interjúja, 2019. okt. 22., Tbiliszi.

azokon a fényképeken például, amelyeket – a Tbiliszi underground köreit a '90-es években végigdokumentáló – Guram Tsibakhashvili készített 1995-ben a fiatal Natia Bakhtadze divatbemutatóján, Burduli lakásában. Bakhtadze öt viseletet prezentált az underground fiatalokból és zenészekből álló közönség előtt, akik a szobában, a földön ülve, gitárt pengetve figyelték a kifutót. Volt két földöntúli estélyi, csillogó ezüstborításban, egy vörös ruha, amit egy kislány viselt, valamint két androgün szerelés is, amelyek a modellek felsőtestét átlátszó műanyag fóliával és vörös csillagokkal borították be. Aznap este Bessarion is megmutatta legújabb kalapkreációit. A szarv- és maszkyszerű fejdíszekhez a divattervező mütollakat, girlandot és ollóval formára vágott műanyagdarabokat is felhasznált. Az egyik modell, két csáppal a fején, egy hegyes melltartóban sétált végig a nappali közepén, ami Madonna Jean-Paul Gaultier által tervezett ikonikus darabjára emlékeztet. Az eseményről készült videofelvételen a földön szétszórt kis mécsesek is jól látszanak.²¹⁴

Míg a kommunizmus maradványainak a kisajátítása a keleti blokk egyéb részein már a '80-as években is jellemző volt a művészetben, addig Grúziában a szovjet hatalom kevesebb teret hagyott az alternatív kultúrák kibontakozásának. A peresztrojka idején a rendszer gyengülése pedig, ahogy Gia Khaduri is magyarázza *Mental Transformation in Post-Soviet Tbilisi* című írásában, nem ahhoz a fajta eufóriához vezetett, mint mondjuk Budapesten a késő Kádár-korban, hanem a nacionalizmus megerősödéséhez, amitől a közhangulat nemigen lett oldottabb.²¹⁵ A világhírű filmrendező, Szergej Paradzsanov folyamatos bebörtönzése – a '70-es években többször, legutoljára pedig 1982-ben, elsősorban biszexualitása miatt, valamint azért, mert költői filmjei felforgatták a szovjet realizmus képi világát – jól illusztrálja a rezsim merevségét a Szovjetunió szétesését megelőző két évtizedben.²¹⁶

²¹⁴ A divatbemutató felvétele elérhető Lado Burduli Youtube csatornáján: <https://www.youtube.com/watch?v=e3RA4-htO6k&t=619s>. (Megtekintve: 2024. aug. 17-én).

²¹⁵ Gia KHADURI, „Mental Transformation in Post-Soviet Tbilisi“, in Wato TSERETELI és tsai, szerk., *Tbilisi – Archive of Transition* (Salenstein: Niggli, 2018), 149.

²¹⁶ Szergej Paradzsanov (1924-1990) örmény származású grúz filmrendező és forgatókönyvíró, akit a filmtörténet legnagyobb hatású művészei között tartanak számon. A filmjeiben megjelenő karakterek általában furcsa jelmezeket és varázslatos sminkeket viselnek, emiatt is nevezik sokan műveit „vizuális költészetnek“. Ezen kívül meglehetősen korán gender kérdések is megfigyelhetők munkáiban. Például 1969-es *A gránátalma színe* című filmjében a főszereplő, akit Sofiko Chiaureli színésznő alakít, 6 különböző – női és férfi – szerepben jelenik meg.



Natia Bakhtadze divatbemutatója Lado Burduli lakásán, 1995. Fotó: Guram Tsibakhashvili

A '80-es évek végén a Marjanishvili Színház Csoport művészei, Oleg Timchenko, Niko Tsetskhladze és Mamuka Japaridze voltak az elsők, akik a jelmezekre is külön hangsúlyt kezdtek el fektetni performansaikban.²¹⁷ Ez részben azért is volt lehetséges, mert a színházban, ahol a műtermük volt, ehhez rengeteg anyag a rendelkezésükre állt.²¹⁸ Timchenko és Tsetskhladze *Szemben állni* című, 1991-es köztéri performanszában például a látvány és az összhatás szempontjából kiemelt szerepe volt a ruháknak, amiket a művészek viseltek.²¹⁹ A két alkotó öltönybe és napszemüvegbe öltözve, próbababákként álltak mozdulatlanul egy üres kirakatban, ami a Kolhoz téri (ma Orbeliani tér) aluljáróban volt. Aranyszínűre festett arcukkal egy ideig némán figyelték a járókelőket, majd egyszer csak hirtelen kitörték az üveget, és kiléptek a kirakatból az utcára. Ez az akció azonban nem divatkísérlet volt, hanem inkább a mielőbbi állásfoglalás szükségességére hívta fel a figyelmet az egyre jobban stagnáló rendszerrel szemben.²²⁰

²¹⁷ SKANGALE, „An Underground Bridge...”

²¹⁸ Guram TSIBAKHASHVILI, videointerjú, *Contemporary Art Archive*, 2018. jan. 19. <https://archive.propaganda.network/en/videos#group-11>.

²¹⁹ A performansz felvétele online is elérhető. Lásd: <https://archive.propaganda.network/en/process/28/video/stand-against>. (Megtekintve: 2024. aug. 17-én). Lásd még: Oleg TIMCHENKO, videointerjú, *Contemporary Archive*, 2018. jún. 13. <https://archive.propaganda.network/en/videos#group-17>.

²²⁰ Khatuna KHABULIANI, „The Pictorial Poetry of Oleg Timchenko“, 2022. máj. 4. <https://www.atinati.com/news/621655b64aa21c0038beb82a>.

A '90-es évek közepén a divattervezők is elkezdtek reagálni a grúz társadalom hangulatváltozásaira – némelyek több, mások kevesebb iróniával és humorral. Az utóbbira példa Nino Chubinishvili (vagyis Chubika), akinek 1996-ban debütáló *Holt hadsereg* című kollekcióját a mindenütt jelenlévő káosz inspirálta.²²¹ A kínai agyaghadzsereget idéző, kékesszürke impregnált vászonból készült ruhák – amelyek a szovjet háztartásokból ismert, vízlepergetős asztali terítőket is szándékosan az eszünkbe juttatják – az egész testet és a fejet is eltakarták. A mellkasán azonban mindenkinek volt egy gyermekkori fénykép. Ezek a képek a pusztulás közepette édes, de éppen ezért fájó emlékeket idéztek fel.²²² A fotókat Giorgi Sumbadze készítette, aki Chubika kollekciójáról később az azeri határhoz közel, a Gareji sivatagban is csinált egy sorozatot, ahol a modellek elhagyatott tankokat és fel nem robbant taposóaknákat kerülgettek, miközben a végtelen, kopár tájban bolyongtak. „A grúzok rajonganak a halálért” – jegyezte meg a művész egyik találkozásnk alkalmával.²²³ Pályafutása kezdetén a kísérletezés és az új megoldásokra való nyitottság elengedhetetlen volt, mivel kevés ismerete volt azokról a szokatlan anyagokról, amelyek később a szobrászat és a divattervezés határmezsgyéjén álló gyakorlatának a központi elemeivé váltak. A *Holt hadsereg* volt Chubika első kollekciója, és az *Avant-Garde Fashion Assembly* nevű, Tbiliszi-ben megrendezett divatbemutató alkalmára készült.



Chubika: *Holt hadsereg*, Gareji sivatag, 1996. Fotó: Giorgi Sumbadze

²²¹ Lásd a művész honlapján: <http://chubika.com/content/23-fashion-show-dead-army> (Megtekintve: 2024. aug. 17-én).

²²² Nino CHUBINISHVILI, a szerző interjúja, 2019. nov. 6, Tbiliszi.

²²³ Uo.



Modellek az 1999-es *Avant-garde Fashion Assembly* backstage-ében. Fotó: Guram Tsibakhashvili

3.5. Avant-Garde Fashion Assembly

Az *Avant-Garde Fashion Assembly* (AMA) egy összművészeti esemény volt, ahol nemcsak emberi testek queerelődtek és alakultak át valami mássá, hanem az elektronikus zene, a különböző vizuális művészeti ágak és a divat közti határok is elmosódtak. A grandiózus „divatgyűlés” szó szerint új megvilágításba helyezte a várost a háború utáni káosz közepén, amely a '90-es évek egészére rányomta a bélyegét Grúziában. Az AMA sokak szerint fény volt a sötétben. „Ez az egyhetes ünneplés a brazil karnevál és egy művészeti találkozó keveréke volt, és ez volt az egyetlen fénylő pont az egyébként szürke környezetben” – emlékszik vissza Tsibakhashvili,²²⁴ akinek az archívumában többszáz kép van az eseményekről. A grúz és nemzetközi – nagyrészt a posztsovjet országokból érkező – divattervezőket és művészeket egy helyre vonzó találkozó mindössze háromszor, 1995-ben, 1996-ban és 1999-ben került megrendezésre. A helyszín a Szovjetunió teljesítményeit bemutató – ekkor már magántulajdonban lévő²²⁵ – kiállítási központ volt (VDNKh), a kifutó, amit külön ebből a célból függesztettek a főépülettel szemközt a tó fölé, a mai napig áll. Tulajdonképpen ezt is tekinthetjük egyfajta queer gesztusnak: hol máshol kerülhetett volna sor az önkifejezés lehetőségeit kereső fiatal generáció parádéjára a társadalmi és gazdasági összeomlás után, ha nem a Szovjetunió vívmányainak tiszteletére létrehozott épületegyüttesben?

Az első, 1995-ös zsűri tagjai között volt a párizsi Yves Saint Laurent divatházat vezető Christophe Girard, Sandra Straukaite litván tervező, valamint a japán performanszművész és akciófestő, Shozo Shimamoto is. Az eseményt nagyrészt a Soros György által alapított Nyílt Társadalom Alapítványok támogatta. Erre interjúnk során David Chikhladze költő hívta fel a figyelmemet, aki az első AMA elméleti koncepcióját kidolgozta *Land of Venus* címmel.²²⁶ A cél a divat demisztifikálása volt, amit Chikhladze szerint nem teljesen sikerült átültetni a gyakorlatba. Mindeközben az is nyilvánvaló volt, hogy a lényeg nem a – Tbilisziben akkortájt nem is létező – magas divat ellenpontozása volt: az AMA inkább egy „független szociokulturális performansz embriója volt”.²²⁷

²²⁴ Guram TSIBAKHASHVILI, *Winter Is Over* (Tbiliszi: Indigo Publishing, 2019), 186.

²²⁵ Gela KUPRASHVILI, a szerző interjúja, 2019. okt. 22., Tbiliszi.

²²⁶ David CHIKHLADZE, a szerző interjúja, 2021. szept. 24., Tbiliszi.

²²⁷ Uo.

A 11 pavilonban megrendezett 5 napos esemény reményt adott a közönségnek és a résztvevőknek egyaránt, hogy hamarosan minden a helyére kerül.²²⁸ Mivel Tbilisziben akkoriban semmi ilyesmi nem történt, legalábbis ilyen léptékben, az emberek sóvárogtak a kultúráért, és az AMA arra ösztönözte őket, hogy kilépjenek a mindennapi életüket jellemző „túlélési üzemmódból”, és elkezdjenek álmodozni, ünnepelni, és megszervezni önmagukat.²²⁹ Az avantgárd divat – ahelyett, hogy a művészet konceptuális és elméleti kérdéseivel foglalkozott volna – az összetartozás erejét hangsúlyozta, és azt, hogy állásfoglalásokra, felszólalásokra és megnyilvánulásokra van szükség. A művészek – akik ekkorra már jól ismerték a nyugati világ csillogó pop kultúráját is – a szórakozás és az öröm fontosságát hirdették, és egy együttműködésen alapuló, interdiszciplináris platform alapjait rakták le.

Az AMA a kreativitásról és a kísérletezésről szólt, a résztvevők között pedig többen voltak az építészek és képzőművészek, mint a hagyományos divattervezők – akárcsak az előző fejezetben bemutatott rigai találkozón. Zaliko Berger például olyan komolyan vette a műfaji határokkal való játékot, hogy az 1996-os AMA alkalmára a ruhákat művészbarátoktól ajándékba kapott festményekből vágta ki. A legtöbb résztvevőhöz hasonlóan – beleértve Bergert is – a divat területén Bekaia sem rendelkezett végzettséggel. Élete első kollekcióját ugyanebben az évben ő is itt mutatta be. A szetteket a '90-es évek techno kultúrája inspirálta, a modellek élénk színű, monokróm ruhákat viseltek, a hajuk ugyanolyan színűre volt befestve, és magasított, fatalpú cipőben haladtak végig a kifutón.²³⁰ Az 1996-os AMA fődíját Maya Sumbadze vitte el, aki az alkalomra szénával és mezei virágokkal bélelt, átlátszó műanyagruhákat készített. A kollekció 6 darabból állt, és a virágok Dushetiből, vagyis abból a térségből származtak, ahol a művész született.²³¹ A rövid divatbemutató zenei kíséretét Nika Machaidze és Gogi Dzodzuashvili adták, akikkel később Sumbadze és Chubika a Goslab művészcsoportot alapították.²³²

²²⁸ CHUBINISHVILI, a szerző interjúja.

²²⁹ Uo.

²³⁰ A divatbemutatóról alig maradtak fenn fényképek, így azt Bekaia visszaemlékezései alapján rekonstruáltam. Egyik találkozóink alkalmával azonban rátaláltunk Bekaia műtermében Tbilisziben a vázlatokra, amelyeken látszik a kreációk forma- és színvilága is.

²³¹ Maya SUMBADZE, a szerző interjúja, 2021. szept. 21., Tbiliszi.

²³² A Goslab nevű, multimédiaművészekből álló csoport 1999-ben alakult, de tagjai már a '90-es évek eleje óta dolgoztak együtt nem hivatalosan. A csoport tagjai: Nino Chubinashvili, Thea Djordjadze, Maya Sumbadze, Salome Machaidze, Natalie TBA Beridze, Gogi Dzodzuashvili, Zaza Rusadze, Tamuna Karumidze, Levan Nutsbidze és Giorgi Sumbadze.



Zaliko Berger kollekciója az 1996-os *Avant-garde Fashion Assembly*-n.
Az alsó képen Uta Bekaia is látható. Fotó: Guram Tsibakhashvili

Az újfajta önkifejezési forma népszerűsége a képző- és egyéb művészek körében, akik az AMA hatására kezdtek el divattal foglalkozni, részben annak köszönhető, hogy míg a hordható divat bizonyos szintű szakértelmet igényelt volna, addig az öltözködésnek és a stílusnak az itt hirdetett, avantgárdabb felfogása nem támasztott ilyen elvárásokat a résztvevőkkel szemben. Sőt, az esemény mintha azt bizonyította volna, hogy minél kevésbé volt valaki képzett, annál elszálltabb koncepciókkal volt képes előállni, és annál radikálisabb alkotásokat hozott össze. Míg a kívülágban erősen korlátozva volt a lehetőségek száma, Tbiliszi avantgárd művészei arra törekedtek, hogy a lehető legtöbbet kihozzák abból a néhány dologból, ami elérhető volt számukra. Míg az utcákon nappal az emberek feketében jártak, mert gyászoltak és mert a fekete mindenhez jól ment, ők éjjel jelmezbe bújtak, kifestették az arcukat, és titokzatos klubokban gyűltek össze. A háború utáni feszült légkörből számukra az együttlét eufóriája jelentette a kiutat, és az összetartozás mámorában elmosódtak a határok élet és művészet, műfajok, identitások és szerepek, valamint a közösség tagjai között. Az AMA ezt a kísérletezést, a formálódás és valamivé válás folyamatát helyezte reflektorfénybe, jópár nemzetközi vendéggel kiegészítve, és ezzel a kultúrák közötti kölcsönhatást, a tapasztalatcserét, valamint a nézőpontok és a kontextusok összetalálkozását is ösztönözte.

Az esemény a 20-as évek elején járó Gela Kuprashvili ötlete volt, aki Vilniusban tanult divattervezést. Mint kiderült, azután költözött oda, hogy egyszer hátra szúrták egy késsel Tbiliszi utcáin.²³³ Itt ismerkedett meg Straukaitéval, és diákként az *Untamed Fashion Assembly*-n is részt vett. Ekkor határozta el, hogyha visszatér Tbiliszibe, egy hasonló eseményt szeretne szervezni, arra a kapcsolattrendszerre alapozva, amely az UFA körül kialakult az évek során.²³⁴ Az AMA három kiadásán – a dél-kaukázusi régió és Közép-Ázsia művészei és divattervezői mellett – a legtöbb meghívott már jó párszor megfordult előtte Rigában. A moszkvai alternatív divatkörökben már ismert Alekszandr Petljura hasznátruhákból és ritka tárgyakból összeállított kollekcióival kétszer is részt vett a bemutatón Tbilisziben. A képek tanúsága szerint 1999-ben múzsája, az akkor 75 éves Bronya is vele volt – csupán egy évvel azután, hogy az *Alternative Miss World* díját elnyerte Londonban. Tsibakhashvili egyik fotóján egy cigarettára gyújt éppen rá, egy másikon pedig Kristi Kipsidze mellett áll a backstage-ben. A mai napig modellként dolgozó, akkor még tinédzser Kipsidze a képen ezüstruhában vigyorog a kamerába, aminek az elejére a ruha készítője egy átlátszó erszényt varrt, és ezt műanyag kisbabákkal töltötte meg. Az eseményből nem maradhatott ki a kelet-európai avantgárd divatbemutatók díszvendége, Andrew Logan sem: a harmadik és egyben utolsó AMA-n a londoni művész is felbukkant, hogy a '90-es évekből grúz művészközegbe még a millennium előtt egy adag camp szenzibilitást fecskendezzen.

²³³ KUPRASHVILI, a szerző interjúja.

²³⁴ Uo.



Kristi Kipsidze és Bronya az 1999-es *Avant-garde Fashion Assembly*-n. Fotó: Guram Tsibakhashvili

3.6. Utópiák építői

Az *AMA* – a keleti blokk hasonló szellemiségben megvalósult divateseményeivel együtt – kifinomult képet ad a posztkommunista átmenet időszakáról, amelynek tétnélkülisége a divat, a társadalmi nemek és a szépség érzékeny és – „nyugati szemmel nézve“ is – korszerű megközelítéseihez adott inspirációt. A fejezetben ismertetett művészek és performanszaik azt is visszaigazolják, hogy a posztszovjet jelentése mára valóban kimerült – ahogy arra a New East divattrend kapcsán felhívtam a figyelmet. Tbiliszi underground közössége – Moszkva, a Baltikum és Közép-Kelet-Európa művészeti színtereihez hasonlóan – ugyanis markáns és találékony válaszokat adott a Szovjetunió bukására és az utána következő zűrzavarra, azaz – Grúzia esetében – a teljes társadalmi és gazdasági összeomlásra. A légüres tér, amit az előző rendszer maga után hagyott, jóval erősebb gyökértelenség érzéssel párosult ebben a turbulens időszakban, mint amivel a 2010-es évek felnövő generációinak szembe kellett nézniük, és a művészeknek jutott az a feladat, hogy irányt mutassanak. Akárcsak Király, Tbiliszi avantgárd fiataljai is skizoanalitikusok voltak, és olyan valóságokba engedtek betekinteni, amelyek egyelőre csak tudat alatt, esetleg a vágyak és a képzelet szintjén léteztek. Mindeközben lefektették az alapokat a következő generációk számára, akiknek ma hasonlóan fontos szerep jut a posztkommunista blokk feszültségektől forrongó kultúráiban: ők az utópiák megépítői, akik elképzelhetővé teszik a társadalom számára, hogy valami más is létezhet azon túl, ami valóságként elfogadott. Ez pedig elengedhetetlen és egyben az első lépés a változáshoz. Bár mindig akadnak újabb kihívások, a feladatot sosem kell a legelején kezdeni – az elődök tapasztalatai a világ újraalkotásakor nélkülözhetetlenek.

4. RUHAPERFORMANSZ, KÍSÉRLETI SZÍNHÁZ ÉS DRAG NEW YORKBAN

4.1. Downtown New York a nagyelbeszélések végén

A '80-as, '90-es évek fordulóján végbemenő világpolitikai változások nemcsak a volt keleti blokk országaiban vezettek egy sajátos, átmenetiség tapasztalathoz. A Hidegháború vége nyugaton is a merev ideológiai és geopolitikai keretrendszer és a nagy elbeszélések szertefoszlását jelentette.²³⁵ Ez különösképpen igaz volt a világ egyik vezető kulturális központjában, New Yorkban, ahol a – Watergate botrány és a vietnámi háború utáni – mély kiábrándultság érzés,²³⁶ a város nehéz gazdasági helyzete²³⁷ és a '80-as, '90-es évek egészen átívelő AIDS krízis szintén hozzájárult az abszolút igazságokba vetett hit megingásához. Miközben Ronald Reagan az amerikai társadalom kihívásaira polarizáló, konzervatív politikával reagált,²³⁸ a bizonytalanság és a széttöredezett valóságtapasztalat a művészetben korábban nem látott jelenlét érzéshez, a kisközösségek megerősödéséhez, eklektikus, multidiszciplináris gondolkodásmódhoz, valamint az élet és az alkotás közötti határok elmosódásához vezetett – különösen a 14. utcától délre, Downtown Manhattanben. Az itt élő és alkotó művészek iróniával tükrözték vissza az amerikai társadalomban kitapintható feszültségeket, és a modernista forradalmak bukásának tudatában²³⁹ általában véve kritikusan viszonyultak a fennálló struktúrákhoz, és ebbe a művészvilág konvenciói is beletartoztak. Intézmények helyett inkább klubokban tömörültek, ahol a művészet, a punk rock, a new wave, a graffiti, a diszkó, a drag és a queer aktivizmus mind egymásba folytak.

²³⁵ A történelmi folyamatok, a tudományos ismeretek és a társadalmi fejlődés magyarázatára szolgáló nagyelbeszélések végéről lásd: Jean-François LYOTARD, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir* (Párizs: Éditions de Minuit, 1979).

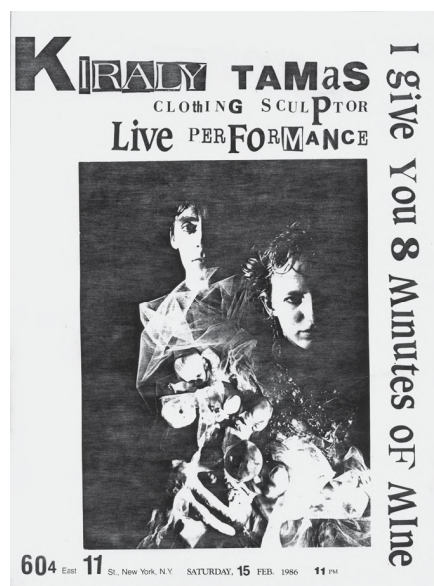
²³⁶ Az amerikai társadalom kiábrándultsága a Watergate-botrány és a vietnámi háború után részben a politikai vezetés iránti bizalom elvesztéséből adódott. A Watergate-botrány során kiderült, hogy az elnöki adminisztráció illegális tevékenységeket folytatott, és ez Richard Nixon 1974-es lemondásához vezetett. A vietnámi háború pedig hatalmas társadalmi és emberi költségekkel járt, miközben az amerikai közvélemény egyre inkább kételkedett a háború céljaiban és az állam által nyújtott információk hitelességében.

²³⁷ A '80-as évekre New York súlyos pénzügyi hanyatlásnak indult a dezindusztrializáció, a munkahelyek tömeges megszűnése és a középosztály külvárosokba költözése miatt, amit súlyosbított a '70-es évek rossz költségvetési gazdálkodása, ami csödközeli helyzethez, a bűnözés növekedéséhez, az infrastruktúra romlásához és a populáció csökkenéséhez vezetett.

²³⁸ Az Egyesült Államokat 1981 és 1989 között vezető Ronald Reagan politikája mélyen megosztotta az amerikai társadalmat a Szovjetunióval kapcsolatos agresszív állásfoglalásai, konzervatív gazdaságpolitikája, valamint amiatt, hogy az AIDS krízis megoldására nem fordított kellő figyelmet.

²³⁹ Marvin J. TAYLOR, *The Downtown Book. The New York Art Scene 1974–1984* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 22.

Ahogy az értekezés első fejezetéből is kiderül, Király Tamás 1986-ban itt mutatta be *I give you 8 minutes of mine* című, átalakítható ruhákkal előadott divatperformanszát. Az eseményről azonban nem tudunk sokat. A hagyatékban fennmaradt plakáton szerepel egy East Village-beli cím, ahol Király önéletrajza szerint egy Fire House nevű hely működött akkoriban. Bár az épület valóban egy tűzoltóház volt a háború előtt, ilyen klubról nem találtam információt kutatásaim során, így az valószínűleg egy pop-up helyszín volt, vagyis egy olyan helyiség, ahol nem szerveztek rendszeresen kulturális programokat. Az esemény sem a divattervező életművében, sem a Downtown közösség történelmében nem hagyott mély nyomot.²⁴⁰ Azonban a tény, hogy Király járt New Yorkban a '80-as években, jó apropót adott számomra, hogy a divatbemutató kontextusául szolgáló underground művészközeget megismerjem, és ezáltal alkalmam nyílt arra is, hogy feltérképezsem a kelet-európai és a New York-i színterek között esetlegesen felmerülő párhuzamokat.



Király Tamás New York-i divatbemutatójának plakátja.
Forrás: Király Tamás hagyatéka

²⁴⁰ A bemutató 1986. február 15-én, a 604 E 11th Street címen található épületben volt. Miután Király Tamás Magyarországon élő barátainak csak homályos emlékei vannak az eseményről – a plakáton lévő Soós Csilla például nem is hallott arról, hogy Király lett volna New Yorkban –, és nem is maradt fent róla dokumentáció, többször ellátogattam a helyszínre, hátha ott szert teszek némi információra. Az épület gondnokával is felvettem a kapcsolatot, aki nem emlékezett ilyen eseményre, csak arra, hogy „a '60-as, '70-es években Paul Morrissey és Andy Warhol egyszer filmet forgatott az épületben”. Emellett feldolgoztam a kor művészeti folyóiratait, mint például a *Village Voice* és az *East Village Eye*, amelyek általában listázták az aktuálisan működő kulturális helyszíneket, és itt sem találtam említést erről a címről. Felkerestem New Yorkban élő magyar művészeket is. Drozdik Orshi képző- és performansz művész például emlékezett az eseményre, a határidőnaplójában is fel volt tüntetve – még hozzá saját születésnapján –, de többel ő sem tudott szolgálni, ugyanis akkoriban emlékei szerint minden nap minimum 5 helyre ment el esténként. Nem kizárt, hogy a jövőben többet megtudunk az *I give you 8 minutes of mine* című divatbemutatóról, a fő célom New York-i kutatásaim során azonban az East Village divat- és performansz közösségének a megismerése volt, így a hangsúlyt a helyi művészek performanszaira helyeztem.

A Downtown szcena azért is különösen izgalmas, mert bár a hagyományos művészettörténeti narratíva szerint a középpontban volt, az ide tartozó alkotók a fősodor minden formájától elhatárolódva, a peremvidéken alkottak. Ez kevésbé mondható el azokról a nyugaton befutott divattervezőkről, akikkel Királyt gyakran összefüggésbe hozzák. A társadalmi átrendeződés jellemzően sokkal láthatóbban képeződik le az underground körökben, hiszen azok mentesek a művészvilág előírásaitól és nyitottabbak a változásra. A kultúrának ezen a szintjén a művészek hamar és szüretlenül képesek választ adni olyan kérdésekre, amelyek a fősodor figyelmét általában elkerülik, és ezáltal jobban artikulálják a felszín alatt rejtőző, a társadalomban egyébként marginális nézőpontokat is. Az underground terek informális és DIY jellege továbbá lehetővé teszi, hogy az alkotók gyorsan alkalmazkodjanak a felmerülő problémákhoz, ez pedig olyan praxisok kibontakozását ösztönzi, amelyek könnyen alá tudják ásni a még kitartó, de már meghaladott rendszereket.

Doktori értekezésem utolsó fejezete azzal foglalkozik, hogyan reagáltak a New York-i Downtown művészei a társadalmi átalakulására és a vele járó kihívásokra. Elsősorban a környék klubjaira összpontosítok, ahol a divat és a performanszművészet különös találkozását lehetett megfigyelni a '80-as, '90-es évek burleszk előadásáiban, drag show-in és kísérleti színházi darabjaiban. A hangsúlyt az identitás, a test és a társadalmi nem kérdéseit előtérbe helyező queer művészeti gyakorlatokra helyezem, valamint arra, hogy hogyan válaszolt a művészet gender-nonkonform, jelemzes performanszokon keresztül az AIDS krízisre.

4.2. Kelet-Európa fantáziák

Downtown alatt nem egy esztétikai irányzatot, hanem egy fluid, többirányba tartó és informálisan szerveződő kulturális mozgalmat értünk, amely a Lower East Side, a SoHo, Tribeca és az East Village olcsó lakásaiban élő és alkotó művészekre utal.²⁴¹ Az, hogy a '70-es évek közepe és a '90-es évek eleje közötti periódus New York történelmének az egyik legkreatívabb és legélénkebb időszaka lehetett, nyilvánvalóan nemcsak abból adódott, hogy a kedvező lakhatási viszonyok miatt egy helyen gyűltek össze a város fiatal művészei. Olyan tényezők is hatással voltak a korszak kulturális törekvéseire, mint az európai bevándorlók jelenléte, valamint azok a társadalmi problémák, amelyekre a művészetnek sürgősen válaszolnia kellett – a hajléktalanság kérdésétől, a

²⁴¹ Az 1974-es „loft törvény” (loft law) lehetővé tette a kereskedelmi és ipari loftok lakóhelyként való használatát, így olcsó lakhatást biztosított művészek számára. A Downtown művészközösség kialakulását Marvin Taylor, a New York University Downtown Gyűjteményének (Downtown Collection) helyet adó Special Collections Center kurátora – és egykori vezetője – ehhez az évszámhoz köti. A szcena története pedig nagyjából azzal ért véget, hogy a dzsentrifikáció fokozatosan kiszorította a művészeket a környékről a '90-es évek végén. Lásd: TAYLOR, *The Downtown Book...*, 19.

homofóbián és a nőgyűlöleten át, a rasszizmusig. A '70-es évek hippie eufóriája a '80-as évek elején már rég a múlté volt.²⁴² A két évtized fordulóján számos olyan esemény történt, ami megalapozta a '90-es évekig csak fokozódó jövőtlenség érzést²⁴³ – a történelem véget ért, az emberek nem terveztek tovább – hanem inkább a jelenben éltek.

A kiábrándultság és az AIDS terjedése mellett ebben szerepet játszott a hidegháborús szorongás, így a nukleáris támadástól való félelem is. Ahogyan Ann Magnuson színész, performanszművész és a St. Mark's Place-en található Club 57 egykori programkurátora is írja a klubról szóló kiállítás katalógusában, „úgy nőttünk fel, hogy azt gondoltuk, abban fogunk majd meghalni, hogy az oroszok atombombát dobhatnak ránk, azt azonban senki nem hitte, hogy ez a bomba végül egy járvány lesz, egyenesen egy sci-fi-ből.”²⁴⁴ Hasonlóan nyilatkozik a festőművész Kenny Scharf is a *Nomi Song* (2004) című dokumentumfilmben, ami a new wave operaénekes, Klaus Nomi rövid életútját mutatja be, aki 1983-ban az elsők között hunyt el AIDS-ben.²⁴⁵ A litván származású – de New Yorkban született – előadóművész, Kestutis Nakas szintén eljátszott az atombomba gondolatával. 1982 és 1983 között nyilvánosan is fogható, *Your Program of Programs* című experimentális kábeltévé-adásának valamennyi epizódja egy nukleáris fegyver vezérlőgombjának a megnyomásával ért véget.²⁴⁶

Az East Village és a Lower East Side művészeinek a fantáziáját a környék ukrán és lengyel közösségei is kellőképpen stimulálták.²⁴⁷ Magnuson, akit állítása szerint lenyűgöztek a kelet-európai kisboltokban talált kommunista divat- és életmód-magazinok, egy orosz popsztár karaktert is kitalált magának, akit Anoushkának hívtak, és a Club 57-ben szervezett *Szabad Európa Rádió esten* (*Radio Free Europe Night*) debütált a közönség előtt – akik stílszerűen ingyen céklát és

²⁴² Uo.

²⁴³ 1978-ban történt a Jonestown-tragédia, amikor Jim Jones szektavezér irányítása alatt több mint 900 ember követett el tömeges öngyilkosságot egy Guyanában lévő településen; 1979-ben volt a Three Mile Island-i atomerőmű-baleset és az iráni túszdráma; a Beatles énekesét, John Lennont 1980-ban gyilkolták meg. Mindezeknek a művészeti színtérre gyakorolt hatásról lásd: Ron MAGLIOZZI, „Art Is What You Make It. Club 57 and the Downtown Scene“, in Ron MAGLIOZZI és Sophie CAVOULACOS, szerk., *Club 57: Film, Performance, and Art in the East Village, 1978–1983* (New York: The Museum of Modern Art, 2017), 14.

²⁴⁴ Ann MAGNUSON, „It Takes an East Village“ in MAGLIOZZI és CAVOULACOS, *Club 57...*, 159.

²⁴⁵ Andrew HORN, *The Nomi Song*, dokumentumfilm (New York: The Nomi Song LLC, 2004).

²⁴⁶ A *Your Program of Programs*, amelyet hetente az Experimental Television Centerben rendeztek, New York post-punk televíziós művészeti színtérének a része volt, Glenn O'Brien *TV Party*-jával és a Colab által készített programokkal együtt.

²⁴⁷ Az East Village-et gyakran nevezik úgy is, hogy Little Ukraine vagy Ukrainian Village az ott élő közösség miatt.

krumplit kaptak, amikor beléptek a lengyel templom alatt található szórakozóhelyre.²⁴⁸ A Downtown művészek a szovjet blokk ellenkultúráiról mindeközben romantikus képet szőttek: a diktatúrával szembeni ellenállás és az ebből fakadó autentikusság jól jött saját konformizmus ellen vívott küzdelmükhöz. Az, ahogyan ezt a képet felhasználták, persze nem volt mentes a posztmodern iróniától. Ezt mi sem szemlélteti jobban, mint Rudolf Pieper és Jim Fourrat egyetlen egy estét megélt,²⁴⁹ legendás, SoHo-beli szórakozóhelye, a Pravda, amelynek a nyitóeseménye, 1979. november 8-án, a Bauhaus és a szovjet esztétika jegyében telt²⁵⁰ – vagyis a kommunista blokk csupán idézet szintjén, stíluselemként volt jelen.



Klaus Nomi, 1983. Fotó: Michael Halsband

²⁴⁸ Richard METZGER, „East Village Preservation Society: Club 57“, *Dazed Digital*, 2016. júl. 19. <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/12458/1/east-village-preservation-society-club-57>.

²⁴⁹ Tim LAWRENCE, *Life and Death on the New York Dance Floor* (Durham: Duke University Press, 2016), 52.

²⁵⁰ i. m. 51.

A '20-as évek forradalmi avantgárdja leglátványosabban Klaus Nomi jelmezeiben köszönt vissza, aki 1972-ben költözött New Yorkba – miután otthagyta a berlini Deutsche Oper –, hogy az East Village new wave klubjaiban mutassa meg különleges hangját. Az énekes nagyobb hírnévre 1979 után tett szert, amikor Joey Arias-szel²⁵¹ együtt David Bowie háttértáncosa volt a *Saturday Night Live* című tévéműsorban, ahol a három előadó jelmezei – különösen a brit énekesé –, eltúlzott arányaikkal a dadaista Hugo Ball és Sonia Delaunay kosztümjeit idézték fel.²⁵² Nagyjából ekkortól datálódik Nomi jellegzetes stílusa is: vastag fehér smink, fekete ajkak és szemek, valamint jellegzetes, geometrikus formájú hajviselet és szögletes szmoking, aminek hatalmas vállalai nemcsak a dadaistákat, de Rodcsenko és Vavra Sztjepanova avantgárd divatterveit is eszünkbe juttatják.

Nem véletlen a szovjet hatás a *Liquid Sky* (1982) című kultfilm jelmezein sem, ugyanis a rendező, Slava Tsukerman egyenesen Moszkvából érkezett az Egyesült Államokba a '70-es éve közepén. A film egy modellről szól, akit apró, heroinra vadászó földönkívüliek vesznek célba, és egyúttal rájönnek, hogy az orgazmus során felszabaduló vegyi anyagok még a heroinnál is erősebbek, így a lények elkezdenek a főszereplő szexuális élményeiből táplálkozni, ez pedig rejtélyes halálesetekhez vezet. A film háttéréül Downtown New York divatvilága és dekadens klubjai szolgálnak. Az androgün karakterek éles ruhái geometrikus formákat, szokatlan sziletteket és olyan anyagokat tartalmaznak, mint a PVC és a latex. A jelmezek túlvilági megjelenést kölcsönöznek a szereplőknek, és újra eszünkbe juttatják Protazanov szovjet sci-fijét, az *Aelitát*.²⁵³ A *New York Times* kritikusa szerint a *Liquid Sky* az egyik legizgalmasabb Reagan-korszakbeli film, amely Amerikát az idegenek nézőpontjából mutatja be.²⁵⁴ A földönkívüliek a Hidegháborúval kapcsolatos aggodalmak és remények tükörképeiként is értelmezhetőek ebben az időszakban – az idegen ugyanis az ellenőrizhetetlen másik metaforája a '70-es, '80-as években a vasfüggöny két oldalán.²⁵⁵ A kelet-európai fantáziák azonban csak egy részét képezték a Downtown közösségre jellemző posztmodern barokk felfogásnak, ahol „a több az több”²⁵⁶ elvén minden jól megfért egymást mellett.

²⁵¹ Joey Arias volt a berlini Hamburger Bahnhofban rendezett, *Dressater: Dressed to Thrill* című divatbemutatónak a ceremóniamestere is, amelyen Király Tamás bemutatta „Open Doors” mottóra készült kollekcióját 1988-ban.

²⁵² Pyzik, *Poor But Sexy...*, 142.

²⁵³ J. HOBERMAN, „Revisiting the Downtown Scene Through Alien Eyes »Liquid Sky«”, *The New York Times*, 2018. ápr. 11. <https://www.nytimes.com/2018/04/11/movies/liquid-sky-revival-quad-cinema.html>.

²⁵⁴ Uo.

²⁵⁵ Lásd: Lori MAGUIRE, „The Destruction of New York City: A Recurrent Nightmare of American Cold War Cinema”, *Cold War History*, 4. sz. (2009): 513–24.

²⁵⁶ Kestutis NAKAS, „The Pyramid Interviews”, *In Touch for Men*, 91. sz. (1984): 24.

4.3. A művészi alteregók és jelmezeik

Az önkifejezés határait egyre kijebb toló művészek hasonló szellemiségben sokszorozták meg identitásukat is: egyszerre több személyiség többféle tapasztalatot és beszédmódot tett lehetővé számukra. A '80-as évekre már szinte mindenkinek voltak alteregói, és a legtöbb alkotónak nem is lehetett tudni az eredeti nevét. Gary Indiana, John Sex, Penny Arcade, Ethyl Eichelberger, Shelly Mars – mind felvett nevek voltak. A kitalált személyiségek gombamód történő elszaporodása nem volt független attól az Andy Warhol-i gondolattól, hogy csak egy parókát és egy szép ruhát kell felvennie valakinek ahhoz, hogy szupersztár legyen és filmekben szerepeljen.²⁵⁷ A Downtown közösség azonban iróniával fordult Hollywoodhoz és a celeb léthez, amelyre Warhol múzsái – például Candy Darling, Holly Woodlawn és Jackie Curtis – a '60-as, '70-es évek fordulóján – még ha reménytelenül is, de – áhítattal gondoltak.²⁵⁸ A művészi alteregók a '80-as, '90-es években nem a beilleszkedésről és a felemelkedésről szóltak, hanem inkább az alternatív világok felépítésének, a normák megszegésének és a társadalmi (nemi) szerepek újraértelmezésének az eszközei voltak, és ebben a divat és az öltözködés is fontos szerepet játszott.

Shawn McQuate (más néven AMMO) balett-táncosból lett divattervező találóan fogalmazott a valóságsíkok összeolvadásával kapcsolatban, amikor azt mondta, „minden alkalom, amikor elhagytam a lakásomat, egy performansz volt”.²⁵⁹ Míg AMMO fémdróból, addig Gerard Little (más néven Frankie Lymon unokaöccse, Mahogany Plywood, Velvet Johnson vagy Mr. Fashion) szemeteszsákból készített divatkollekciókat, amiket mindketten olyan Downtown klubokban mutattak be, mint a Club 57 vagy a Limelight. A performanszművész Stephen Varble gyakran talált tárgyakkal épített magának jelmezeket, és volt, hogy egy csillárral a fején sétált Manhattan utcáin. Bill Bernstein (vagyis Rollerina), aki már a Studio 54-be is görkorcsolyával járt, fehér női csipkeruhában gurult el néha Manhattan sugárútjain. Az eredetileg szobrásznak tanult, majd az alkotásokat egyszer csak saját testére öltő Pat Oleszko szemében a város hasonlóan egy nagy színpad volt. A '70-es évek elejétől kezdve, különböző szürreális karaktereknek öltözve – vagy éppen pezsgős poharakból épített jelmezben – tűnt fel filmfesztiválokon és gálákon, hátha ingyen

²⁵⁷ Dan CAMERON, a szerző interjúja, 2023. nov. 23., New York.

²⁵⁸ Cynthia Carr a *Factory „utolsó szupersztárjainak”* nevezi őket idén megjelent, Candy Darlingról szóló biográfiájában. A szerző azt is megállapítja, hogy maga Warhol is ironikusan viszonyult a sztárság koncepciójához. Olyan karaktereket tett filmjei szereplőivé, akik ugyan kitűntek a tömegből, de meglehetősen távol álltak attól, ami a mainstream, hollywoodi nagyközönség számára elfogadható lett volna akkoriban. Lásd: Cynthia CARR, *Candy Darling. Dreamer, Icon, Superstar* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2024), 126.

²⁵⁹ MAGLIOZZI, „Art Is What...”, 15.

beengedik. Mivel hihetetlenül nézett ki, általában sikerrel is járt. A művész a mai napig úgy tekint magára, mint a bolondra, akinek megengedett, hogy extrém és nevetséges legyen. Interjúnk során kiderült, hogy Oleszko számára a hordható – és így az utcán „sétáló” – műalkotások védőpajzsként is működtek: olyan kérdésekkel játszott és játszik ma is, mint a nőiség, a vallás, a politikai radikalizmus vagy a gyász, és mivel mindig eltúlozva és humorral közelítette meg ezeket, az ő kezében volt az irányítás.²⁶⁰



Pat Oleszko: *Playboy Bunny*, 1971, New York. Fotó: Neil Selkirk

²⁶⁰ MUSKOVICS Gyula, „Everything Was Perfect: Interview With Pat Oleszko“, *The Kitchen On Mind*, 2024. aug. 14. <https://thekitchen.org/on-mind/everything-was-perfect-interview-with-pat-oleszko/>.



Stephen Varble: *Fountain of Safety SoHo*, 1975, New York. Fotó: Allan Tannenbaum

4.4. Dekonstruktivista drag

A korszaknak megfelelő tökéletes összművészeti formát a drag jelentette, amelybe az avantgárd divat, a burleszk, a zene, a kísérleti színház és gyakran a költészet is belekeveredett. Downtown New York drag közössége az 1969-es Stonewall-i lázadások²⁶¹ után vált láthatóbbá – korábban a rendőrség is megbüntethette azokat, akik nem viseltek legalább három, a biológiai nemükhöz passzoló ruhadarabot.²⁶² A '80-as években – mintegy válasz az AIDS-válságra, a Reagan kormány LMBTQ+ közösséggel szemben ellenséges megnyilvánulásaira, valamint a Morális Többség (Moral Majority)²⁶³ megerősödésére – a drag politikai töltete egyre meghatározóbb lett. Az underground klubokban rendezett előadások egyszerre voltak a radikális önkifejezés és a közösségi szolidaritás platformjai.

A drag ebben az időben azonban már nem pusztán az ellenkező nem eljátszásáról szólt – legalábbis az East Village-ben, ahol a közeg sokkal kísérletezőbb és queerebb volt, mint mondjuk a West Village-ben – emlékezett vissza Brian Butterick (másik néven Hattie Hathaway) egy panelbeszélgetésen a *The Museum of Modern Art Club 57: Film, Performance, and Art in the East Village* című kiállításához kapcsolódóan.²⁶⁴ Míg nyugaton a bárok a meleg férfi létmód epicentrumai voltak, ahol nőket parodizáló előadók szórakoztatták a flanelinges, szakállas „klónokat”,²⁶⁵ addig keleten a drag inkább egy művészi kifejezőmód lett, amely a genderen túli kategóriák felforgatására is lehetőséget adott. Butterick ezért a „dekonstruktivista drag” megnevezést javasolta az East Village performanszaira, és ennek az egyik fő helyszíne a sokáig általa menedzselte Pyramid Club volt. Az Avenue A-n található dive bár 1981-es nyitásától kezdve a

²⁶¹ A Stonewall-lázadás 1969. június 28-án robbant ki a Stonewall Inn nevű melegbárban, Manhattan Greenwich Village negyedében, amikor a rendőrség razziát tartott. A közönség ellenállt, és a helyszínen több napig tartó zavargások vették kezdetüket. Ez az esemény a melegjogi mozgalom kezdetét jelentette, és az LMBTQ+ közösség számára azóta a jogegyenlőségért folytatott küzdelem szimbólumává vált, amelyre a Pride felvonulásokon is megemlékeznek.

²⁶² Erről lásd: Hugh RYAN, „How Dressing in Drag Was Labeled a Crime in the 20th Century“, *History*, 2023. szept. 14. <https://www.history.com/news/stonewall-riots-lgbtq-drag-three-article-rule>.

²⁶³ Az 1979-ben alapított Moral Majority egy konzervatív keresztény politikai csoport volt, amely a hagyományos értékek népszerűsítésével és a progresszív társadalmi változások ellenzésével igyekezett befolyásolni az amerikai politikát.

²⁶⁴ *Gender Play: Social Spheres and Art in 1980s New York*, panelbeszélgetés, résztvevők: Brian BUTTERICK, Peter CRAMER, Rafael SÁNCHEZ és Jack WATERS, moderátor: Sur RODNEY (Sur). A beszélgetés a *Performing Difference: Gender in the 1980s Downtown Scene* című konferencia része volt. 2018. márc. 22., The Museum of Modern Art, New York. Online elérhető: <https://www.youtube.com/embed/VPCe1srfTwU>. (Megtekintve: 2024. aug. 26-án).

²⁶⁵ Brian BUTTERICK, Susan MARTIN és Kestutis NAKAS, *We Started a Nightclub. The Birth of the Pyramid Cocktail Lounge as Told by Those Who Lived* (Bologna: Damiani Publishing, 2024), 15.

drag művészek gyűjtőhelyeként és a transz-punk teátralitás központjaként üzemelt.²⁶⁶ Olyan királynők cseperedtek fel itt, mint a ma közismert RuPaul – akit azóta gyakran okolnak a színtér mainstreammé válásáért²⁶⁷ – vagy John Kelly, aki nemcsak Maria Callas titkos szerelem gyerekének, Dagmar Onassisnak a bőrébe bújt bele, hanem – szürkére festett arccal és az egyik fogának a kisatírozásával – Mona Lisa mosolyát is magára öltötte.²⁶⁸ A *Wigstock* – vagyis az East Village-beli drag közösség éves találkozója – szintén a Pyramidból nőtt ki magát, és a klub melletti Tompkins Square Parkban rendezték meg a munka ünnepén (Labor Day), 1984-től egészen addig, amíg a '90-es évek közepén Rudolph Giuliani konzervatív polgármester meg nem tiltotta, hogy a parkban legyen. Ezt követően a Hudson-folyóhoz költözött, és ezzel el is vesztette alulról szerveződő, aktivista szellemiségét.

A kultúra hivatalosabb szintjein valamivel később, a '80-as, '90-es évek fordulóján élénkült meg a diskurzus az identitásról mint társadalmi konstrukcióról. 1990-ben jelent meg a queer elmélet két alapirodalma, Judith Butler *Gender Trouble* című könyve és az Eve Kosofsky Sedgwick által írt *Epistemology of the Closet*. Ez magával vonta az öltözködés szerepével kapcsolatos párbeszédet is a társadalmi nem és a szexualitás kifejezésében. Az első nagyobb kiállítás az Egyesült Államokban, ami a drag és a cross-dressing műfajaival foglalkozott, a bostoni Institute of Contemporary Art-ban megrendezett *Dress Codes* volt.²⁶⁹ Hunter Reynolds erre a kiállításra készítette el „Patina du Prey emlékruháját” (angolul *Patina du Prey's Memorial Dress*). Az akkor New Yorkban élő és 1988-tól kezdve HIV+ művész egy ünnepélyes, fekete báli ruhára nyomtatta több ezer olyan ember nevét, aki AIDS-ben halt meg. Reynolds – mint Patina du Prey – japán sminkben, egy könnycseppel a szeme alatt napi 5 órán át, a rá szabott ruhában egy dervis táncot adott elő egy forgó színpadon. Ezt később a világ több pontján is bemutatta, például New Yorkban, Hágában és Berlinben. Patina du Prey, a művész drag perszónája, azonban már korábban is létezett, és különböző helyzetekben – az utcán, galériákban és klubokban – bukkant fel, az idő előrehaladtával pedig egyre több ruhára tett szert. A kiállításon az élő szobor mellett egy füzetbe írhatták a látogatók a saját barátaik és hozzátartozóik nevét, akik AIDS-ben haltak meg, és ezeket Reynolds később hozzáadta a ruhán lévő névsorhoz. 1996-ban egy könyv formájában is kiadta a felgyülemlett neveket és a hozzájuk kapcsolódó, szívszorító üzeneteket.

²⁶⁶ A Pyramid Cocktail Lounge 2020-ban, a pandémia ideje alatt zárt be.

²⁶⁷ Míg sokan az East Village szcénája tagjai közül a kortárs művészetek területén maradtak, RuPaul már a '90-es években több televíziós programban szerepelt. A *RuPaul's Drag Race* című drag szépségverseny és valóságshow 2009-ben kezdődött. A 16 évadot megélt műsor a drag egy idealizált változatát mutatja be, ami távol áll a drag ellenkulturális gyökereitől. A show kereskedelmi sikere a műfajt egy profitorientált iparággá tette, miközben a drag radikálisabb formái továbbra is marginálisak maradnak.

²⁶⁸ Lásd: John KELLY, *The Dagmar Onassis Story*, performansz, 1984, Pyramid Cocktail Lounge, New York. Online elérhető: <https://vimeo.com/409328278>. (Megtekintve: 2024. aug. 26-án).

²⁶⁹ A kiállítás kurátorai: Bruce Ferguson, Lia Gangitano és Matthew Teitelbaum.



Hunter Reynolds: *Patina du Prey emlékruhája*, 1993. Fotó: Maxine Henryson

4.5. Az AIDS terjedése

Tekintve, hogy az AIDS egy idő után kikerülhetetlenné vált, számos másik alkotót is arra késztetett, hogy az identitás, a szexualitás, a betegség és a gyász témáival foglalkozzon – saját és/vagy szerettei érintettsége miatt. 1981-ban jelent meg az első cikk egy ritka, gyors lefolyású, végzetes és leginkább meleg férfiakat érintő rák típusról a *New York Times*-ban.²⁷⁰ A vírus azonban, aminek a szövődményeként később leírták ezeket az eseteket – a kormány megfelelő intézkedéseinek a hiányában²⁷¹ – olyan gyorsan terjedt, hogy az évtized végére megtizedelte az East Village művészközösségét, ahol a vírusnak leginkább kitett csoportok keveredtek.²⁷² Ez azt jelenti, hogy mindenkinek volt olyan barátja vagy rokona, aki meghalt AIDS-ben. Elképzelhetetlen traumát jelentett végignézni, ahogy egész baráti körök halnak meg egy hosszú ideig titokzatos betegségben. Ez a veszteség ugyanakkor végtelenül érzéki reflexiókat eredményezett a művészetben, és méginkább felhívta a figyelmet az együttlét és a jelenlét fontosságára. A '80-as években jöttek létre olyan aktivista csoportok is, mint az ACT UP vagy a Gran Fury, amelyek a képző- és performansz művészet eszközeit használták a figyelemfelkeltésre, a társadalmi megbélyegzés ellen, a HIV+ emberek láthatóságért és a jogaiért folytatott küzdelemben.²⁷³ Az AIDS nyugtalanító jelenléte tehát nemcsak a közhangulatra nyomta rá a bélyegét, hanem a közösség tagjait is közelebb hozta egymáshoz.

A '80-as, '90-es évek fordulója azonban változást jelentett az AIDS történelmében is. A járvány már majdnem 10 éve tombolt, a halálozási számok pedig ekkor voltak a legmagasabbak.²⁷⁴ Azok a művészek, akik a '90-es évek elején érkeztek meg az East Village-be – vagyis ekkor váltak felnőtté – kevesebbet tapasztaltak az előző évtized fényéből, és egy furcsa határhelyzetben találták magukat

²⁷⁰ Lawrence K. ALTMAN, „Rare Cancer in 41 Homosexuals“, *The New York Times*, 1981. júl. 3., 20.

²⁷¹ Az amerikai elnök 1985-ben beszélt először nyilvánosan a HIV terjedéséről, vagyis 4 évvel azt követően, hogy a járvány kirobbant. Addigra az országban több ezer ember már életét veszítette AIDS-ben. A kutatások nem megfelelő támogatása késleltette a hatékony kezelések és megelőzési stratégiák kidolgozását. Ez nemcsak a vírus terjedéséhez, de az érintettek megbélyegzéséhez is hozzájárult.

²⁷² A leginkább érintett csoportok a meleg férfiak, az intravénás droghasználók, a szexmunkások és azok a művészek voltak, akik szexmunkával kényszerültek kiegészíteni csekély keresetüket. A társadalom perifériáján élő fekete és a latin-amerikai közösségek szintén jobban ki voltak – és vannak ma is – téve a vírusnak.

²⁷³ Az ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) egy 1987-ben alapított aktivista szervezet volt, amely az AIDS-kutatásért, a kezeléshez való hozzáférésért és a HIV-vel élő emberek jogaiért harcolt. A Gran Fury egy politikai művészeti csoport volt, amely az ACT UP-ből nőtt ki 1988-ban, és provokatív műalkotásokat és plakátokat készített az AIDS körüli stigma ellen és a figyelemfelkeltés érdekében.

²⁷⁴ 1996-ig kellett várni, amíg Az Egyesült Államok Élelmiszer- és Gyógyszerügyi Hivatala (Food and Drug Administration) elfogadta az úgynevezett AIDS koktélt, vagyis a gyógyszert, amelynek köszönhetően a HIV ma nem halálos végkimenetelű.

– egy olyan posztapokaliptikus tájon, ahol az őket megelőző generáció meghatározó alakjai már csupán gyorsan fakuló emlékek voltak. A queer performanszművészet úttörőjeként ismert Jack Smith hagyatéka egy barát picéjében, szemeteszsákokban állt, néhány eredeti, bekeretezett David Wojnarowicz-fotó pedig arra várt a járdán, hogy egy szemfüles járókelő felszedje őket a földről.²⁷⁵ Ahogyan Mattilda Bernstein Sycamore író is fogalmaz, az akkori fiatal generáció „a biztos halál és egy lehetséges jövő között” volt, és így rájuk hárult az a feladat, hogy megteremtsék a folytonosságot múlt és jövő között.²⁷⁶

A továbbiakban a Blacklips Performance Cult nevű, 1992 és 1995 működő kísérleti színházi társulat sötét és szörnyű világába nyújtok betekintést, amely kiváló példája a szakadékok áthidalásának. A csoport működése kapcsán azt is bemutatom, miként válhatott a művészet alapanyagává a kozmikus queer halál, amely mindenütt kísértett a '90-es években.



Jelenet a Blacklips Performance Cult *13 Ways to Die* című előadásából, 1995.
Pyramid Club, New York. Fotó: Art L'Hommedieu

²⁷⁵ A Blacklips Performance Cult csoportot alapító Anohni emlékezett így vissza egy beszélgetésen a '90-es évek elejére. ANOHNİ, Marti WILKERSON és Lia GANGITANO beszélgetése, *An Evening with Blacklips Performance Cult*, 2023. okt. 30., The Museum of Modern Art, New York.

²⁷⁶ Mattilda Bernstein SYCAMORE, szerk., *Between Certain Death and a Possible Future. Queer Writing on Growing Up with the AIDS Crisis* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2021), 14.

4.6. A Blacklips Performance Cult posztapokaliptikus queer jövőképe²⁷⁷

Tavaly ősszel, egy nappal Halloween előtt szerencsém volt egy estét eltölteni a Blacklips Performance Cult-tal a New York-i MoMA-ban.²⁷⁸ A társulat *Frankenstein*²⁷⁹ című, 1993-as előadásának a videofelvételét a *Modern Mondays* sorozat részeként vetítették. Ez azonban csak egy volt abból a nagyjából 150 darabból, amit a 13 törzstagból²⁸⁰ álló társulat 3 éves fennállása során bemutatott a már említett Pyramid Clubban. E rövid idő alatt az akkor még csak a 20-as éveik elején járó tagok minden hétfőn, éjjel 1 órai kezdettel, egy vadonatúj kísérteties, szürreális, véres pszichodrámat vittek színpadra, az apokalipszis, a punk esztétika és a queer történelem melegágyává téve a klubot.

A csoport egyik alapítója, a ma nemzetközileg ismert vizuális művész, zenész és forgatókönyvíró, Anohni, valamint Marti Wilkerson fotós, performanszművész és egykori Blacklips-tag, a pandémia idején kezdtek komolyabban foglalkozni a társulat történetével. Többéves munkájuk eredménye a 2023 márciusban kiadott *Blacklips: Her Life and Her Many, Many Deaths* című, 492 oldalas album. A vetítés után Lia Gangitano kurátor – a könyv előszavának szerzője – beszélgetett velük. A zajos és néha nehezen érthető, egyszerre szórakoztató és megható felvétel, az utána következő bizarr beszélgetéssel együtt arra ösztönzött, hogy jobban elmélyedjek a Blacklips „minden utáni gender-mutánsok”²⁸¹ lakta, túlvilági univerzumában. Bár a csoport nem kifejezetten a divat területén tevékenykedett, az előadásaikhoz készített DIY jelmezek és szürreális sminkes hasonló kérdéseket vetettek fel az identitással és az egyént övező nagyobb rendszerekkel kapcsolatban, mint azoknak a művészeknek a munkái, akiket korábban ismertettem – ugyanakkor egy nagyobb összkép részei voltak csupán.

²⁷⁷ Ez az alfejezet egy korábban angol nyelven publikált tanulmány alapján készült, kiegészítésekkel: MUSKOVICS Gyula, „Between Certain Death and a Possible Future. Blacklips Performance Cult’s Post-Apocalyptic, Queer Futurity“, *Maska Journal*, 217–218. sz. (2023): 90–98.

²⁷⁸ *An Evening with Blacklips Performance Cult*, 2023. okt. 30., The Museum of Modern Art, New York.

²⁷⁹ Blacklips Performance Cult, *Frankenstein*, performansz, 1993. jan. 18., Pyramid Club, New York. Írta: Lost Forever. Szereplők: Johanna Constantine, Anohni, Howie Pyro, Kabuki Starshine, James F. Murphy, Sissy Fitt, Flloyd, Lulu, Psychotic Eve, Hattie Hathaway, Lost Forever, Holly Fur. Házigazda: Mrs. Clark Render.

²⁸⁰ A Blacklips törzstagjai: Anohni, Johanna Constantine, Psychotic Eve, Hattie Hathaway, Sissy Fitt, James F. Murphy, Kabuki Starshine, Lily of the Valley, Flloyd, Lost Forever, Dr. Clark Render, Ebony Jett és Lulu. Pearls, Herr Klunch, Mouse, Jake, Hellena Handbasket később váltak állandó résztvevőkké. Az előadásokban rajtuk kívül Holly Ramos, Shecky, Ron Bloodsucker, Howie Pyro, a Stiffs, RuPaul és sokan mások is megjelentek.

²⁸¹ Benjamin TITERA és ANOHNi, „Bloodbags and Beauty at the End of the Millennium”, in ANOHNi és Marti WILKERSON, szerk., *Blacklips: Her Life and 4 Her Many, Many Deaths* (New York: Anthology Editions, 2023), 16.



Howie Pyro és Kabuki Starshine a Blacklips Performance Cult *Frankeinstein* című előadásában, 1993.
Pyramid Club, New York. Fotó: Art L'Hommedieu

Az 1 óra hosszú, javarészt közeli felvételekből álló videó inkább csak sejteti, hogyan értelmezik a Blacklips-tagok Mary Shelley regényét. A történet az író álmával kezdődik, akit a darab szerzője, Wilkerson (Blacklips-es nevén Lost Forever) játszik. Az álom egy tudósról, Victor Frankensteinről szól, aki örültségekre is képes a tudás megszerzése érdekében – őt Anohni (azaz Fiona Blue) alakítja. Ebben a verzióban is életre kel a szörny (vagyis Frankenstein), a punk rocker Howie Pyro előadásában, majd őt követően a menyasszonya is, akit a sminkművész Kabuki Starshine alakít – kék ajkakkal, füstös, lila szemekkel, hosszú, fehér hajjal és véres varratokkal a mellkasán. Közben két inszomniás drogos ront be a tudós laboratóriumába, és a Rolling Stones *Sister Morphine* című számát énekelve lövik be magukat. Az egyiküket Sissy Fittnek hívják, a másikat pedig Johanna Constantine alakítja, aki Anohni és Psychotic Eve mellett a Blacklips harmadik alapító tagja. Amikor meglátják a zöldfejű Frankensteint véres nyílt sebbel a homlokán életre kelni, sikoltozni kezdenek, amiktől a szörny megijed, és világgá megy. Aztán arra válaszul, amikor Constantine (az előadásban Elizabeth) a tudóstól megkérdezi, hogy hogyan fogják megtalálni a váliumot a felfordulásban – amit ők okoztak –, Victor csak annyit mond, „[e]z minden, amit mondani tudsz nekem, te klorálhidrátos kurva?“, és megöli. Az előadásban egymás után mindenki más is meghal. A darab fő része Frankenstein szenvedéstörténete. Útja során különböző módokon kínozzák meg a szörnyet, például úgy, hogy cigivel égetik, megijeszítik, kiközösítik és megalázzák. Az utolsó jelenet, bár egyezik az eredetivel, váratlan fordulatot hoz az események eddig inkább vicces láncolatában. A történet két utolsó túlélője, a tudós és a szörny az Északi-sarkon vannak, és miközben Anohni (mint Fiona Blue mint Dr. Frankenstein) túlvilági, lágy, mégis rendíthetetlen hangján elénekli a búcsúdalt, aminek a végére mindketten halálra fagynak, a közönségben többen is elsírják magukat – nemcsak a Pyramidban, hanem a MoMA-ban is.

Ahohni több kísértetiesen gyönyörű balladáját is, mint például a *Cripple and the Starfish*, a *Rapture* vagy a *Blue Angel*, amelyeket később világszerte előadott, ezekben az években, hasonló előadások részeként énekelte el először, Fiona Blue nevű karakterében. Egy interjúban úgy fogalmaz, hogy a célja az volt, hogy „3 perc alatt mindenkit, aki részeg volt vagy be volt ketaminozva a klubban, sírva fakasszon”, hogy lássa, sikerül-e „egy igazán intenzív érzelmi élményt kiváltani az emberekből és kikökkenteni őket egy olyan környezetben, ahol az érzelmeknek általában csak cinikus vagy visszafogott kifejezései fordulhatnak elő.”²⁸² De nem Anohni volt a társulat egyetlen tagja, aki különös énektehetséggel rendelkezett, és erről az előadásokat dokumentáló videók mellett

²⁸² Charlotte GUSH, „Inside the East Village’s surreal 90s »performance cult«”, *i-D*, <https://i-d.vice.com/en/article/ake59k/>. (Megtekintve: 2024. jan. 12-én).

a könyvvvel együtt tavaly márciusban kiadott *Blacklips Bar: Androgyns and Deviants — Industrial Romance for Bruised and Battered Angels, 1992–1995*²⁸³ című album is tanúskodik.

A szárnyait próbáló, fiatal művészek virtuóz számai mellett feltűnő az előadás egész atmoszféráját meghatározó rossz színészet, vagyis a drámai, eltúlzott gesztusok, a már-már tettetett amatőrizmus, ahogyan a szemétből összetákolt, csinálmagad öltözékek művészi kivitelezése is nagyon jól látszik az előadás dokumentációján. Azt sem nehéz észrevenni, hiszen különös kontrasztot képez egy-egy performansz vagy vizuális megoldás professzionalizmusával – gondolok itt például Kabuki mesterien kivitelezett, másvilági sminkjeire –, hogy a szereplők egyetlen mikrofont adogatnak egymásnak, a soraikat pedig sokszor egy papír fecniről olvassák fel. Ez részben amiatt volt, hogy miután minden héten új darabot mutattak be, amit mindig valamelyik másik tag írt, a forgatókönyvet az előadók sokszor csak a show előtti délután olvashatták először.

A tagokat nem kifejezetten érdekelte a színészet, a tettetés vagy a meggyőző, valóság-hű dráma – jóllehet, Kabuki egyszer a szemgolyójára erőltetett egy átlátszó tojásbártya darabot, hogy az általa alakított vak karakter hitelesebbnek tűnjön.²⁸⁴ A forgatókönyvet egy laza struktúraként kezelték, és mindenki valami másért csinálta – Anohni például azért, hogy énekelhessen.²⁸⁵ A színpadon megelevenedő karakterek jó esetben a tagok által már eleve képviselt archetipusokkal voltak összhangban. Anohni ezt a technikát, ami az előadó ágenciájára helyezi a hangsúlyt, auto-performansznak nevezte.²⁸⁶ Nemcsak ebben merítettek inspirációt az akkor már AIDS-ben elhunyt film- és performansz művész Jack Smiths-től, hanem abban is, hogy amire sokan hasznavehetetlen kacatként tekintettek, az számukra kincs volt. Abból dolgoztak, amit maguk körül találtak, és ez a színpadon egy szélsőséges és végletekig menően súlyos camp esztétikát teremtett. Az utcán pedig, a klub felé menet, „csak azok számára volt érthető, akik ezt átérezték, mert ugyanebben éltek. Kinézetük mindenki mással szemben egy áthatolhatatlan, ellenálló páncélként működött.”²⁸⁷

Ahogyan a Blacklips hétről-hétre egy újabb világot épített fel, José Esteban Muñoz dezidentifikáció fogalmának a tükrében is értelmezhető. A kubai queer teoretikus *Disidentifications* (1999) című könyvében egy világteremtési folyamatról ír, amelyben a szubjektum úgy képes aktualizálni

²⁸³ Lásd: <https://anthologyrecordings.bandcamp.com/album/blacklips-bar-androgyns-and-deviants-industrial-romance-for-bruised-and-battered-angels-1992-1995>. (Megtekintve: 2024. aug. 26-án).

²⁸⁴ TITERA és ANOHNI, „Bloodbags and Beauty...”, 18.

²⁸⁵ ANOHNI, WILKERSON és GANGITANO, *An Evening with Blacklips...*

²⁸⁶ TITERA és ANOHNI, „Bloodbags and Beauty...”, 18–19.

²⁸⁷ i. m. 13.

önmagát, hogy – a dezidentifikáció gyakorlatán keresztül – lebontja a többségi társadalom őt kirekesztő struktúráit, és az így kapott töredékeket újrahasznosítva egy másik, számára elfogadható valóságot alkot meg. A dezidentifikációs performanszok így a kisebbségi identitásokat erősítik, hiszen a valóság olyan alternatív nézőpontjait teszik elérhetővé, amelyek a domináns kultúra számára elképzelhetetlenek, és ezzel potenciális ellennyilvánosságok alapjait teremtik meg.²⁸⁸

Abban a valóságban, ahova a Blacklips fiatal tagjai megérkeztek a '90-es évek elején nemcsak az őket megelőző generáció – és ezzel együtt saját múltjuk – hiánya volt nyugtalanító, de a klímaváltozás és egy lehetséges környezeti katasztrófa gondolata is, ami szintén ekkoriban kezdte áthatni a köztudatot.²⁸⁹ A konzervatív, keresztény jobboldal felől érkező gyűlöletről és erőszakról nem is beszélve, amely az AIDS-et (és az abortuszt) a queer és a művészközösség pejoratív társadalmi reprezentációjához használta fel. A '80-as, '90-es években queernek lenni a domináns kultúra szemében olyan volt, mintha valaki szörny lenne. Az sem volt ritka – hívja fel a figyelmet Harry Morgan Benshoff *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film* című írásában –, hogy horrorfilmekben vagy újságcikkekben a meleg férfiakat ragadozó, vámpír lények csoportjaként ábrázolták, akik úgy toborozzák szövetségeseiket, hogy testnedvek kicserélésén keresztül alakítanak át „normális embereket”.²⁹⁰

A Blacklips tagok azonban ahelyett, hogy visszautasították volna a számukra felkínált szörny szerepet, inkább a végletekig fokozták azt, és így performanszaikban nonkonformista, hegemoniaellenes és másokat is megerősítő queer szörnyek születtek meg, akik szándékosan maradtak kívül a patriarchális társadalom dichotóm rendszerein. „Az előadások majdnem olyanok voltak, mint egy csoportterápia – mondta Anohni –, ahol marginalizált emberek dobták vissza a világra a gyűlöletet, amit a társadalom megpróbált beléjük sulykolni”.²⁹¹ Ha épp nem szörnyekről

²⁸⁸ José Esteban MUÑOZ, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1999), 196.

²⁸⁹ Az '80-as, '90-es évek fordulóján a klímaváltozás egyre nagyobb figyelmet kapott a mainstream médiában, különösen az olyan eseményeknek köszönhetően, mint az ózonlyuk felfedezése 1985-ben a Déli-sark felett. A klímaváltozás globális válságként kezdett megjelenni a köztudatban, gyakran a lehetséges katasztrofális hatásokról szóló beszámolókkal.

²⁹⁰ Harry Morgan BENSHOFF, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, doktori értekezés (Los Angeles: University of Southern California, 1996), 222–223. Online elérhető: <https://digitallibrary.usc.edu/archive/Monsters-in-the-closet--Homosexuality-and-the-horror-film-2A3BF17VETZE.html>. (Megtekintve: 2024. aug. 26-án).

²⁹¹ Amelia ABRAHAM, „The story of radical East Village art gang Blacklips, as told by ANOHNİ”, *Dazed Digital*, 2023. márc. 14. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/58426/1/blacklips-anohni-radical-east-village-90s-art-collective>.

szóltak, olyan történeteket dolgoztak fel, mint a *Hasfelmetsző Jack* vagy a Manson gyilkosságok,²⁹² véres jelenetekkel és látványos tömegmészárlásokkal tele, amit ritkán élt túl bárki a színpadon. Volt, hogy az előadók megfenyegették a közönséget, hogy rájuk gyűjtják a klubot, és olyan is, hogy nyers hússal dobálták meg őket.²⁹³ Benjamin Titera szerint – aki Gangitano mellett a könyv másik fő esszéjének a szerzője – ezek csupán „arra emlékeztettek, hogy a Blacklips nem pusztán látványosság vagy díszlet, hanem valóság volt, amit az arcodba vágtak”,²⁹⁴ és így érdemelték ki a védjegyükké vált „Bloodbags and Beauty”²⁹⁵ címet is.²⁹⁶



Johanna Constantine jelmezben, 1992-1995 k.
Pyramid Club, New York. Fotó: Marti Wilkerson

²⁹² A Manson-gyilkosságok 1969 nyarán Los Angeles-ben Charles Manson vezetésével elkövetett brutális bűncselekmények sorozata volt, amelyben Manson és családtagjai több embert gyilkoltak meg, köztük Sharon Tate színésznőt.

²⁹³ Az előadás, ahol nyers hússal dobták meg a közönséget, a *Charlie's Angels (Charlie angyalai)* volt, amely a Manson-gyilkosságok történetét vitte színpadra. 1993. márc. 22., Pyramid Club, New York. Írta: Psychotic Eve.

²⁹⁴ Benjamin TITERA, *Blacklips Performance Cult: Bloodbags and Beauty at the End of the Millennium*, MA szakdolgozat (New York: The New School for Social Research, 2021), 65.

²⁹⁵ Magyarul „vérrel telt tasakok és szépség”.

²⁹⁶ TITERA, „*Blacklips Performance Cult*”, 11.

A Blacklips darabokban fellépő szörny dragek nemcsak az identitáskategóriákon mutattak túl, de az élő és az élettelen, valamint az emberi és a nem emberi bináris ellentétpárjain is felülemelkedtek. Szinte minden hétfő éjjel egy hullarakás részeként végezték a Pyramidban, de olyan is volt, hogy megrendezték egy-egy karakter temetését. Végül azonban mindig újjáéledtek – Draculaként, autóval elgázolt „özsörnyként“, csontváznak kisminkelve, pirított péksüteményekből összefűzött szoknyában, szétnyílt sebekkel az arcukon, kábelekbe göngyölt testtel, egy vérrel teli fürdőkádban fekve, fémszempillákkal, halott őseiknek öltözve tértek vissza a színpadra újra és újra. Pusztulással voltak körülvéve, és próbáltak kontinuitást képezni a város hirtelen megszakított queer történelmében. Tehát Paradox módon épp a gyász volt az, amit előadásaik nyersanyagaként használtak fel. Művészetük a halálból táplálkozott, és a bomladozó maradványokból építgette vissza a hiányzó láncszemeket, az újabb világot.

A csoport a Wigstocknak köszönhetően találkozott először Leigh Bowery-vel. A londoni újromantikusok között már jól ismert performanszművész 1993-ban fellépett a fesztiválon, és abban az évben a Blacklips szervezte az afterpartit. Bowery-nek annyira tetszett a darab, amit előadtak, hogy még az is felmerült, hogy együtt dolgoznak majd a jövőben.²⁹⁷ Mivel azonban a brit művész nem sokkal később meghalt AIDS-ben, közös előadás helyett a Blacklips-nek csak arra volt lehetősége, hogy emlékestet rendezzen Bowery-nek. Az egy évvel korábbi Wigstock röviddel azután volt, hogy a meleg felszabadító mozgalom és az AIDS aktivizmus kulcsfigurájaként, valamint a Street Transvestite Action Revolutionaries (S.T.A.R.) társalapítójaként ismert Marsha P. Johnson²⁹⁸ holttestét megtalálták a Hudson-folyóban 1992. július 6-án. Először a New York-i rendőrség öngyilkosságnak minősítette az esetet, de azóta, a viták és tiltakozások nyomán, az ügyet újra megnyitották, mint lehetséges gyilkosságot. Néhány nappal az esetet követően Anohni, Johanna Constantine és Psychotic Eve esküvői fátyolban vonultak végig a Christopher Streeten, és egy kisebb megemlékezést tartottak a mólón, ahol Johnson holttestét a vízből kihúzták. A Wigstockon Anohni később egy szögesdrót glóriával a fején jelent meg, egy saját kezűleg gyártott pólóban, amire csak annyi volt írva, hogy „My Cock Is Riddled With Maggots” (A faszom tele van kukacokkal). Közben szórólapot osztogatott, amin egy transzszexuális mutáns rajza volt, golyóálló mellekkel, aki azt kiáltotta, „I Will Murder you” (Meg foglak ölni), és fel volt tüntetve a Blacklips következő előadásának a dátuma – amin végül senki nem jelent meg.²⁹⁹ Később egy darabot is

²⁹⁷ TITERA, i. m. 56–58.

²⁹⁸ Marsha P. Johnson New York művészközegének is fontos figurája volt. Modellt állt Andy Warholnak is, és együtt adott elő a Hot Peaches nevű drag performansz csoporttal.

²⁹⁹ TITERA és ANOHNİ, „Bloodbags and Beauty...“, 16.

rendeztek *The Ascension of Marsha P. Johnson*³⁰⁰ (*Marsha P. Johnson mennybemenetele*) címmel. Anohni Blacklips-et követő, inkább zenei profilú formációja, a The Johnsons, nevével szintén az aktivistának állított emléket.

Amint látható, rengeteg lyuk tátongott a Blacklips körül, és ez elengedhetetlenné tette, hogy a queer történelem kulcsszereplőinek az emléket tovább vigyék a darabjaikban. Marsha P. Johnson és Leigh Bowery mellett Klaus Nomi, Jackie Curtis és Candy Darling is megjelent előadásaikban. Az ő emléküik számukra még elérhető távolságban volt, szellemiségük életben tartásával pedig a Blacklips a tátongó űr kitöltésére, a gyorsan halványuló örökség megőrzésére vállalkozott. A katasztrófa és a bomlás nem véletlenül hatja át a csoport egész esztétikáját. Ahogyan azonban arra Titera és Gangitano is felhívják a figyelmet, esetükben ez a hiány generatív volt. A veszteségből és a pusztulásból új queer életet tudtak megteremteni: a felejtés fájdalma mellett a repedésekben rátaláltak a radikális queer produktivitás lehetőségeire.³⁰¹ Ez a „posztapokaliptikus várakozás egy új formája” volt, és megmutatkozott benne a vágy, hogy ellensúlyozzák „a társadalom egészére jellemző apátiát a halállal kapcsolatban”.³⁰² A remény, hosszabb távon egy másfajta jövő iránt, és hogy rátalálnak a családra, ahova tartoznak. De ehhez össze kellett gyűjteniük a maradványokat, ami a tömegkatasztrófa után a közösségükből maradt. Amikor megpróbálták összeilleszteni a cafatokat, a kapott eredmény egyszerre volt élő és halott. Szörnyszerű volt, mint Dr. Frankenstein teremtménye, de „a biztos halál és egy lehetséges jövő között” ma megszólít minket a jelenben.

³⁰⁰ 1994. márc. 22., Pyramid Club, New York. Írta: Anohni.

³⁰¹ TITERA és ANOHNi, „Bloodbags and Beauty...”, 24.

³⁰² Lia GANGITANO, „Toward an AIDS Theater / Toward an Anthropocene Theater: Blacklips Performance Cult”, in ANOHNi és WILKERSON, *Blacklips: Her Life...*, 8.



Johanna Constantine „toast-ruhában“, '90-es évek eleje, New York. Fotó: Paul Brissman

4.7. A hanyatló rendszer és a queer halál

Ahogy az eddigiekből kiderült, a '80-as, '90-es évek fordulóján globális és helyi folyamatok egyaránt hozzájárultak ahhoz, hogy Kelet-Európában és a nyugati világ olyan centrumaiban, mint New York, a művészetben az itt és most jelentősége felértékelődött. A nemzetközi kapcsolatoknak – vagyis azoknak a művészeknek és kulturális szereplőknek, akik különböző színterek között mozogtak – különleges szerepe volt abban, hogy bizonyos tendenciák a vasfüggöny mindkét oldalán megjelentek. A szocialista blokk országaiból nyugatra emigrált művészek magukkal vitték azt a hagyományt, amit a vasfüggönyön túl kaptak, és ez könnyen működésbe lendült a posztmodern pastiche részeként, ahogy arra az értekezés több fejezetében is kitértem. A műfaji határokat átrendező, radikálisabb művészi kifejezéseknek teret adó avantgárd irányzatok újrafelfedezése azonban nem független a két évtized fordulóján keleten és nyugaton egyaránt tapasztalható felfordulástól sem – a '20-as években, a világégés után, a multidiszciplináris, szabályoknak ellentmondó, forradalmi megközelítések a művészetben akkor is arra szolgáltak, hogy értelmet adjanak a világban keletkezett vákuumnak.

Disszertációmnak nem célja, hogy egymás mellé erőltessen politikai és földrajzi értelemben egymástól távol eső kultúrákat. Az utolsó fejezet mégis azt sugallja, hogy miközben a szocialista blokk művészeinek egy politikai rendszer pusztulásával és hátrahagyott csontvázaival kellett számot vetniük, addig New York underground alkotóinak saját közösségük kihalása jelentette a legnagyobb kihívást az AIDS következtében. Bár egy politikai rezsimhez, főleg, ha elnyomáson alapszik, más viszony fűzi az egyént, mint ahhoz a szociális környezethez, amely értelmet ad minden napjának, mindkettőnek a megingása alapjaiban forgatja fel a világról korábban alkotott képet. Ilyenkor meg kell őrizni, amit lehet, hogy később tükröt lehessen tartani elé, és a jövő építéséhez is alapként szolgálhasson. A művészek ezért gyűjtötték össze széteső félben lévő valóságaik töredékeit, de ahogy az értekezésből kiderült, ezekből aztán korábban nem ismert, új formákat alkottak meg. Ugyanis új jelentésekre, új képekre, új érzelmekre és új identitásokra volt szükség az eljövendő, új világhoz, és közben alkalmazkodni kellett az átmeneti időszak váratlan fordulataihoz is. A divat egy olyan eszköz, amely ezekre mind lehetőséget adott. Nemcsak önkifejezési forma, de hatással van a képzeletre is: amellet, hogy visszatükrözi, alakítja is, hogy az emberek hogyan érzékelik a valóságot – vagyis ötleteket ad azzal kapcsolatban, hogy milyen jövőt képzeljünk el.

ÖSSZEGZÉS: HORIZONTÁLIS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

Az értekezésben alkalmazott módszert Piotr Piotrowski horizontális művészettörténetnek nevezi. Szemben a modernista művészetföldrajzzal, ahol mindig van egy centrum, ami kihatással van a periférikusabb területekre, a Piotrowski által javasolt paradigma a világ különböző pontjaira egyenértékű aktorokként tekint. A vertikális megközelítés középpontjában a nyugati nézőpont áll, és a peremterületek művészeti törekvései ezen keresztül – vagyis a helyi sajátosságokat gyakran figyelmen kívül hagyva – értelmeződnek. Kelet-Európa pozíciója ebben a hierarchikus rendszerben azért is problémás, mert még csak azt sem lehet róla elmondani – az Európától délre vagy keletebbre lévő kultúrákkal szemben –, hogy valóban annyira más volna. A művészettörténész a posztkommunista régióra a „közeli másik“ kifejezést alkalmazza, amelyre az eltérő történelmi múlt ellenére ugyanúgy a nyugati világ kritériumrendszerei érvényesek – még akkor is, ha a valódi kontextus megértése nélkül a jelentések félremennek és elvesznek.³⁰³

A horizontális művészettörténet célja, hogy lebontsa a centrum-periféria kapcsolatot, és helyette egymás mellett létező, alternatív elbeszéléseknek adjon helyet. A disszertáció különböző fejezeteiben én is erre vállalkoztam Budapest, Moszkva, Riga, Tbiliszi és New York művészeti életének – azon belül is a kevésbé látható határterületeknek – a bemutatásával. Nem egy ellenpólust próbáltam láthatóvá tenni, hanem a különböző színterek sajátosságaira összpontosítottam. Ennek a módszernek köszönhetően árnyaltabb képet kaptunk azokról a lokális közegekről, amelyeknek az ismertett művészek és közösségek a részei voltak, és közben kelet és nyugat egymásra hatásáról és a posztkommunista blokk kultúrái közti párhuzamokról is többet megtudtunk. A vertikális paradigma egyik hátránya Piotrowski szerint ugyanis az, hogy nemcsak centrum és periféria között képez falakat, hanem a közeli másik világ művészeti színterei között is – akik egymással sokáig csak a nyugati központokon keresztül kommunikáltak.³⁰⁴ Doktori értekezésemben igyekeztem ezeket a határokat feloldani azáltal, hogy rámutattam a hasonlóságokra, a találkozásai pontokra és a potenciális egymásra hatásokra – akkor is, amikor nem volt direkt kapcsolat bizonyos helyek, események, alkotók és csoportok között.

Egy olyan korszak művészeti törekvéseit kutattam az elmúlt években, amellyel kapcsolatban továbbra is rengeteg kérdőjel van. A '80-as évek anyagtalanabb és pillanatnak szóló gyakorlatai, a műfaji keveredések, továbbá az, hogy a művészet és a mindennapi élet közti határt sokszor nehéz

³⁰³ Piotr PIOTROWSKI, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“ in Sascha BRU és Peter NICHOLLS, szerk., *European Avant-Garde and Modernism Studies* (Berlin: De Gruyter, 2009), 52–53.

³⁰⁴ i. m. 57.

volt meghúzni, nem mondhatni, hogy egy könnyen rendbe tehető és megemészthető örökséget hagyott maga után. Rengeteg eseménynek nincsen se tárgyi, se képi nyoma, és az interjúk készítése során olykor a kapcsolatrendszer is csak egyre bonyolultabbá vált. Az ezt követő '90-es években sem volt egyszerűbb eligazodni, ekkor vette ugyanis kezdett a digitális kor, és sok emlék könnyen elveszett a régi és az új technológiák vákuumában.³⁰⁵ A két évtized fordulóján keletkezett információs szakadék azonban számomra inkább lehetőség volt, mint akadály. Olyan művészek felfedezését tette lehetővé, akik mindig a pillanatra reagáltak, azon a helyen, ahol épp voltak. Emiatt nem is igazán érdemes összevetni őket olyan művészekkel, akik „professzionálisabban” csinálták azt, amivel ők foglalkoztak. Sokkal jobban foglalkoztatott ennél az, hogy mi inspirálta egyedi vízióikat.

Ahogy az első fejezetből kiderült, Király ruhaperformanszai és designjai a szocializmus utolsó évtizedét is jellemző információ-, pénz- és anyagihiány ellenére progresszív divatszemből tanúskodtak. Ez azonban szorosan összefüggött azzal a társadalmi-politikai környezettel, amelyben a divattervező ötletei megfogantak, vagyis hatással volt rá – és tükröződött is a munkáiban – a diktatúra puhulása a késő Kádár-korban, a kommunista ideológia erodálódása, az underground zenei, filmes és művészeti közeg, amelyekkel aktív kapcsolata volt, és értelemszerűen a külföldi utazások is. Ahelyett azonban, hogy az ilyen életműveket az újságírók, a kurátorok vagy a művészettörténészek a saját kontextusukban próbálnák megérteni, sokszor inkább azok túlságosan egyedi és ezáltal „besorolhatatlan” mivoltát hangsúlyozzák. Ennek lehettünk tanúi az *Out of the Box* című életmű-kiállításon a Ludwig Múzeumban.³⁰⁶ Az olyan művészekből, mint Király, így lesznek azok a „kivételek”, akiknek az életútját nézve csak áthidalhatatlanabbnak tűnik a szakadék kelet és nyugat között. Ezek az alkotók ugyanis úgy íródnak be a művészettörténetbe, mint akik – annak ellenére, hogy a világ két felét egy vasfüggöny választotta el egymástól – ráéreztek a nyugat aktuális trendjeire, de a lécezt már nem tudták megugrani, és ezért – saját kárukra – menthetetlenül kelet-európaiak maradtak.

A második és a harmadik fejezetben a volt szovjet blokk művészeti színtereit összekötő kapcsolatrendszer feltárásán túl annak a definiálására vállalkoztam, hogy mit jelent az avantgárd divat Kelet-Európában. Ezáltal egy olyan nemzetközi kontextust szerettem volna megteremteni, amely segíti Király életművének a megértését is, hiszen ezeknek a helyeknek a történelme még mindig több hasonlóságot mutat Magyarországéval, mint a nyugat-európai nagyvárosoké. A '80-as,

³⁰⁵ MUSKOVICS, „*Untamed Fashion...*”

³⁰⁶ Király Tamás. *Out of the Box*, retrospektív kiállítás, 2019, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum. Kurátor: Timár Katalin.

'90-es évekre jellemző összművészeti felfogás komplex, hamar tovatűnő víziókat és gyorsan szertefoszló divattárgyakat eredményezett a világ különböző pontjain. A jelenlét fontossága azonban konkrét történelmi események és kulturális, társadalmi, politikai folyamatok következménye volt. Ilyen volt például a Magyarországra is kiható csernobili atomkatasztrófa 1986-ban, amelyet követően reménytelen és apokaliptikus hangulat uralkodott – a jövő nem érdekelt tovább a művészeket. A politikai kiábrándultság, valamint a rendszer fokozatos szétesésével és kinyílásával járó izgalom sajátos elegye szintén hozzájárult a szabadabb kísérletezéshez, ami nemegyszer járt képrombolással és a normák felforgatásával. Ahogyan azonban az értekezésből kiderült, ez a fajta játékoság sokáig elképzelhetetlen volt a régió bizonyos pontjain, ahol a keménykezű vezetés a rezsim megdöntéséig a kicsapongás szerényebb formáira is szigorú szankciókkal reagált. Tbilisziben valamivel később kezdtek el a művészek divatbemutatókat rendezni, mint Budapesten, Moszkvában vagy a Balti államokban. A polgárháborút követő kétségbeesés és kilátástalanság közepette megvalósult *Avant-garde Fashion Assembly* mutatja azonban talán a legjobban, hogyan válhatott az avantgárd divat a közösségiség, a kollektív álmodozás és a világteremtés platformjává az átmenet éveiben.

Az értekezés utolsó fejezete nemcsak azt mutatja be, hogy a világ különböző pontjain végbemenő események olykor hasonló válasza ösztönözik a művészeket, hanem arra is, hogy a kétpólusú felosztásban nemcsak a nyugati világ az, amely befolyásolja keletet. A Szovjetunió széthullása globális esemény volt, amely során a nyugat is elvesztette a korábban érvényes viszonyítási pontjait, és ez szintén egy töredezett valóságtapasztalatot eredményezett, ami hatással volt a kor művészeti tendenciáira is. Az olyan kulturális találkozások, mint amilyen a kelet-európai bevándorlók és diaszpórák hatása volt a New York-i Downtown művészközegben, csak tovább árnyalják a képet, és azt is láthatóvá teszik, hogy a centrum is rétegzett, és egyszerre több, párhuzamosan futó elbeszélés rejtőzik a felszíne alatt. Piotrowski szerint ugyanis a mainstream művészettörténet nemcsak a „másikat“ és a „közeleli másikat“ tekinti teljesen homogénnek, hanem az olyan fogalmakat is, mint a „nyugati művészet“, és a horizontális felfogás ezeket a beidegződéseket bontja le.³⁰⁷

Az általam vizsgált időszakban New Yorkban is az összeomlás különböző formáit lehetett meg tapasztalni. Halberstam szerint – akit a bevezetőben már említettem – ezt Brooklyn és a Bronx lángoló épületei mellett a legjobban az afro-amerikai fotós, Alvin Baltrop fényképei szemléltetik, aki a '70-es, '80-as években számos fekete-fehér képet készített a Hudson-folyó Greenwich Village és

³⁰⁷ PIOTROWSKI, „Toward a Horizontal...“, 56.

Tribeca városrészekbe eső, elhagyatott, ipari mólóiról (West Side Piers).³⁰⁸ A környék 1973-ban teljesen kikerült a hatóságok ellenőrzése alól, miután leomlott a mólók mellett magasan haladó autópálya (West Side Highway). A kikötők ekkoriban már egyébként sem töltöttek be fontos funkciót a város életében. A társadalom periferiáján élők számára viszont annál inkább. A felügyelet hiánya meglehetősen vonzóvá tette ezt a helyet a queer és művészközösség számára, akik egy új világot építettek fel az ipari épületek romjain. Baltrop képein azonban nem ők vannak a középpontban – az emberi figurák mindig eltörpülnek a romok monumentalitásához képest. *Collapsed* (Összedőlt, 1975-86 k.) című képe az egyik móló belsejében készült. A szétroncsolódott járógerendák mintha a plafon felé törnének, és összetalálkoznak egy ponton a megsüllyedt tető kicsavarodott fémcsöveivel. A háttérben felsejlő szürke, ködös város a folyó túloldalán csak még élesebbé teszi a leamortizált épület körvonalait. Talán emiatt van a nézőnek olyan érzése, hogy az industriális formák kaotikus találkozása által egy új konstrukció születik meg a kép középpontjában, és nem valaminek a maradványait látjuk. Elsőre ránézésre Bachmann és Rajk dekonstruktista épülettervei jutottak róla eszembe, amelyek hasonlóan szétesett formák és igazságok véletlenszerű újratálalkozását merevítik ki a térben.

Disszertációmban olyan művészeket mutattam be, akik nem egyszerűen egy alternatív, tökéletes világot képzeltek el a csődöt mondott, meglévő helyett. Magukra vállalták a már nem működő struktúrák lebontásának fáradságos feladatát is. Nem naiv ábrándokkal próbálták pótolni a régit, hanem újra meg újra visszatértek abba a letűnt világba, amely már nem volt az övék – ahogyan annak szabályai sem voltak már rájuk érvényesek –, hogy szabadon kísérletezzenek, és ezáltal felleljék egy lehetséges, új valóság kontúrjait.³⁰⁹ Ez egyik esetben sem pusztá önmeghatározás volt valami ellenében. A Blacklips baljós és véres darabjai a félelem és a düh erőteljes kifejeződései voltak, az őket körülvevő apokaliptikus légkörre reagáltak, mélyen elmerülve annak káoszában. Keleten, a szocializmus törmelékeinek alapos átvizsgálása és feldolgozása szintén nem maradhatott el. Az identitáskeresés és az önvizsgálat eszköze volt, amelyen keresztül a művészek szembenéztek a leomlott rendszer cafataival. A világvége után szükség volt egy alapra, amelyre a jövőt építeni lehetett, és ezt az alapot részben a múlt romjai közt találták meg, részben pedig a rendszer által hagyott űrben, a realitás korlátjain túl.

³⁰⁸ HALBERSTAM, *Unworlding...*

³⁰⁹ Uo.



Alvin Baltrop: *Collapsed (Összedőlt)*, West Side Piers, New York, 1975-1986



Rajk László: Díszlet Mászáros Márta *Piroska és a farkas* című filmjébe, 1987. Fotó: Rajk László hagyatéka

FELHASZNÁLT IRODALOM

ABRAHAM, Amelia. „The story of radical East Village art gang Blacklips, as told by ANOHNI“. *Dazed Digital*, 2023. márc. 14. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/58426/1/blacklips-anohni-radical-east-village-90s-art-collective>.

ALTMAN, Lawrence K. „Rare Cancer in 41 Homosexuals“. *The New York Times*, 1981. júl. 3., 20.

ANDRÁS Edit. *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain* (Budapest: Argumanetum Kiadó, 2009).

ANDRÁS Edit. „Hungary in Focus: Conservative Politics and Its Impact on the Arts. A Forum“. *Artmargins*, 2013. szept. 17. <https://artmargins.com/hungary-in-focus-forum/>.

ANDRÁS Edit. „Privát közvéleményből a közös magánvéleménybe. Képzeletbeli határátlépések“. In *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerkesztette SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TURAI Hedvig, 235–250. Budapest: Vince Kiadó, 2018.

BAHTYIN, Mihail. *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Európa Kiadó, 1982.

BALÁZS Kata. „Nytított kapuk: Király Tamás ‘80s“. *Balkon*, 11/12. sz. (2014): 34–37.

BARTHES, Roland. *A divat mint rendszer*. Budapest: Helikon, 1999.

BARTLETT, Djurdja. *Fashion East. The Spectre that Haunted Socialism*. London: MIT Press, 2010.

BENEDEK Kata. „Circulation of Queer Ideas in State Socialist Hungarian People’s Republic“. *Ikonotheqa*, 32. sz. (2022): 143–158.

BENSHOFF, Harry Morgan, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film* (doktori értekezés). Los Angeles: University of Southern California, 1996.

BEY, Hakim, T.A.Z.: *The Temporary Autonomous Zone*. New York: Autonomedia, 1991.

BUSZTER, Misa és MEGLINSZKAJA, Irina. *Alternative Fashion Before Glossies 1985–1995*. Moszkva: Garage Center for Contemporary Culture, 2011.

BUSZTER, Misa. *Peresztrojka modi*. London: RIP Holding, 2018.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

BODOR Judit, HACKEL, Astrid és MIRCEV, Andrej, szerk. *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*. Berlin: nGbK, 2018.

BOGYAI Katalin. „Divatellenes divattervező“. *Új Tükör*, 1989. jan. 29., 27.

BUDEN, Boris. „Children of Postcommunism“. In *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, szerkesztette Boris BUDEN, 75–90. Berlin: Archive Books, 2020.

BUDEN, Boris. „When History Was Gone“. In *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, szerkesztette Boris BUDEN, 255–264. Berlin: Archive Books, 2020.

BUTTERICK, Brian, MARTIN, Susan és NAKAS, Kestutis. *We Started a Nightclub. The Birth of the Pyramid Cocktail Lounge as Told by Those Who Lived*. Bologna: Damiani Publishing, 2024.

C. D. „Fashion Hungary“. *i-D*, 71. sz. (1989): 93.

CARR, Cynthia. *Candy Darling. Dreamer, Icon, Superstar*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2024.

COSTINAS, Cosmin és JANEVSKI, Ana, szerk. *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin: Sternberg Press/ParaSite, 2018.

CROWLEY, David. „Király Tamás féktelen divatvilága“. In *Király Tamás '80s*, szerkesztette MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, 60–63. Budapest: tranzit.hu, 2017.

CROWLEY, David és MUZYCZUK, Daniel, szerk. *Notes from the Underground*. London: Koenig Books, 2016.

CS. J. A. „Születésnap“. *Magyar Narancs*, 1992. szept. 24., 31.

CSAPLÁR Vilmos, „»Játék lehet az öltözködés és az élet is« – Beszélgetés Király Tamás divattervezővel”. *Szabad Európa Rádió* (1993. márc. 21-i adás), 2022. nov. 13. <https://www.szabadeuropa.hu/a/archivum-65-kiraly-tamas-divattervezo-podcast/32125912.html>.

DANTO, Arthur C. „Az absztrakt expresszionista kólásüveg“. In *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, szerkesztette Arthur C. DANTO, 173–189. Budapest: Atlantisz, 1997.

DELEUZE, Gilles és GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1972) 1983.

DEGOT, Ekaterina. „Still Soviet, Becoming Art“. In *Glasnost: Soviet Non-Conformist Art from the 1980s*, szerkesztette Joseph BAKSTEIN, Ekaterina DEGOT és Boris GROYS, 37–41. London: Haunch of Version, 2010.

DOOLEY, Patrick. „What is the new in »New East«? The New East and the Western Gaze“. *Postpravda Magazine*, 2017. nov. 5. <http://www.postpravdamagazine.com/what-is-new-in-new-east/>.

EGRI Petra. „Divat, színház, felvonulás. Király Tamás '80-as évekbeli ruhaperformanszai“. *Artmagazin*, 119. sz. (2019): 76–81.

EGRI Petra. *Divatelmélet, teátralitás, dekonstrukció. Kortárs divatperformanszok* (doktori értekezés). Pécsi Tudományegyetem, 2022.

EGRI Petra. „Megjegyzések a Ludwig Múzeum Király Tamás. Out of the Box című kiállításához“. *Artmagazin*, 2019. szept. 2. <https://www.artmagazin.hu/articles/kritika/7029f0d0e5a647b37cfaf5a24690ee51>.

ESDA, Jorge. „Tbilisi Pride and the Queer Rights to the City“. *Resident Advisor*, 2012. júl. 15. <https://ra.co/features/3884>.

EVANS, Georgina. „Posthumanism in Fashion“. *SHOWstudio*, 2018. jún. 17. https://www.showstudio.com/projects/queer/essay_posthumanism_in_fashion.

FEDOROVA, Anastasiia. „Post-soviet fashion. Identity, history and the trend that changed the industry“. *New East Archive*, 2018. febr. 23. <https://www.new-east-archive.org/features/show/9685/post-soviet-visions-fashion-aesthetics-gosha-demna-lotta-vetements>.

FEDOROVA, Anastasiia. „Soviet symbols on the catwalk: is it a step too far for fashion?“. *New East Archive*, 2017. jan. 10. <https://www.new-east-archive.org/articles/show/7471/hammer-and-sickle-soviet-symbols-fashion-vetements-svmoscow>.

FORGÁCS Éva. „Kelet-Európa a divat“. In *Ez most a divat*, szerkesztette FORGÁCS Éva, 124–140. Budapest: Gondolat, 1981.

GANGITANO, Lia. „Toward an AIDS Theater / Toward an Anthropocene Theater: Blacklips Performance Cult“, In *Blacklips: Her Life and 4 Her Many, Many Deaths*, szerkesztette ANOHNI és Marti WILKERSON, 7–9. New York: Anthology Editions, 2023.

GOFF, Samuel. „What is the post-Soviet? An essay on the term that caught the world’s attention“. *New East Archive*, 2018. febr. 20. <https://www.new-east-archive.org/features/show/9672/post-soviet-visions-essay>.

GÖRÖG Athéna. „A divatgyűlölő divattervező“. *Ifjúsági Magazin*, februári szám (1989): 52–53.

GUSH, Charlotte. „Inside the East Village’s surreal 90s »performance cult«“. *i-D*, <https://i-d.vice.com/en/article/ake59k/>. Megtekintve: 2024. jan. 12-én.

GROYS, Boris. „Posztszovjet posztmodern“. *Lettre*, 26. sz. (1997): 28–31.

GROYS, Boris. „Privatizations/Psychologizations“. In *Glasnost: Soviet Non-Conformist Art from the 1980s*, szerkesztette Joseph BAKSTEIN, Ekaterina DEGOT és Boris GROYS, 249–261. London: Haunch of Version, 2010.

GYÖRGY Péter. „Látványos, de nem kulcsrakész“. *Élet és Irodalom*, 2019. jún. 19. <https://www.es.hu/cikk/2019-07-19/gyorgy-peter/latvanyos-de-nem-kulcsrakesz.html>.

HANTHY Kinga. „A divatellenes divattervező – Faunok az utcán“. *Magyar Nemzet*, 1988. január 29.

HAVASRÉTI József. *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex, 2006.

HEBDIGE, Dick. *Subculture. The Meaning of Style*. London – New York: Routledge, 1979.

HOBERMAN, J. „Revisiting the Downtown Scene Through Alien Eyes »Liquid Sky«”. *The New York Times*, 2018. ápr. 11. <https://www.nytimes.com/2018/04/11/movies/liquid-sky-revival-quad-cinema.html>.

JÁVORSZKY Béla Szilárd. „A Király ruhája meztelen”, *Playboy*, 1993. jún. 1., 76–81.

JÓSVAI Péter. „Király Tamás fashion factory-je”. *cspv*, 2013. ápr. 14. https://cspv.hu/read/04/2013/kiraly_tamas.

KALININA, Ekaterina. „Fashionable Irony and Stioib: The Use of Soviet Heritage in Russian Fashion Design and Soviet Subcultures”. In *Cultural and Political Imaginaries in Putin’s Russia*, szerkesztette Niklas BERNRAND és Barbara TÖRNQUIST-PLEWA, 192–220. Leiden: Brill, 2019.

KALMÁR Melinda. „Múlt századi stilizált férfitudattal nőttem fel”. In *Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal*, szerkesztette CSERJÉS Katalin és UHL Gabriella, 46–79. Budapest: Magvető Kiadó, 2012.

KIRÁLY Tamás és PADI E. Marianna. „Animal’s Dreams”. Kézirat Király Tamás hagyatékában, 1987.

KIRÁLY Tamás és PADI E. Marianna. „Király Dreams”. In *Király Tamás ‘80s*, szerkesztette MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, 16–21. Budapest: tranzit.hu, 2017.

KEMP-WELCH, Klara *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

KESZEG Anna. „Az antidivat tervezői. Tervezői pályaképek a nyolcvanas évek globális divatjából”. In *Király Tamás. Out of the Box*, szerkesztette TIMÁR Katalin, 120–141. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2020.

KHADURI, Gia. „Mental Transformation in Post-Soviet Tbilisi”, In *Tbilisi – Archive of Transition*, szerkesztette Wato TSERETELI és tsai, 147–153. Salenstein: Niggli, 2018.

KHABULIANI, Khatuna. „The Pictorial Poetry of Oleg Timchenko”. 2022. máj. 4. <https://www.atinati.com/news/621655b64aa21c0038beb82a>.

K. HORVÁTH Zsolt. „Meghalt a Király, éljen a Király. Az öntevékeny művelődés eszméjétől az áruvá tett kultúra praxisáig, 1976-1993”. In *Király Tamás. Out of the Box*, szerkesztette TIMÁR Katalin, 48–81. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2020.

KOBRIN, Kirill. „Welcome to the post-post soviet era“. *Open Democracy*, 2016. okt. 26. <https://www.opendemocracy.net/en/odr/welcome-to-post-post-soviet-era/> és <https://www.opendemocracy.net/en/odr/welcome-to-post-post-soviet-era/>.

KROMSCHRÖDER, Jan. „Folklor und strenge Linien: die Kreationen des Tamás Király“. *Stern*, 14. sz. (1990): 150–154.

KLUPA, Robert és MIZIELINSKA, Joanna. *De-Centring Western Sexualities. Central and Eastern European Perspectives*. London: Routledge, 2011.

LAMÁR Erzsébet. „Találkozás a másikkal. Metafizika-kritika és etika Derrida kései írásaiban“. In *Világunk határai*, szerkesztette FARAGÓ-SZABÓ István, GYÖNGYÖSI Megyer, TAKÓ Ferenc és TÓTH Olivér István, 245–257. Budapest: Eötvös Collegium Filozófia Műhely, 2014.

LAWRENCE, Tim. *Life and Death on the New York Dance Floor*. Durham: Duke University Press, 2016.

LEPECKI, André. „Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer“. *TDR/The Drama Review*, 57/4 sz. (2013): 13–27.

LORENZ, Renate. *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir*. Párizs: Éditions de Minuit, 1979.

MAGLIOZZI, Ron. „Art Is What You Make It. Club 57 and the Downtown Scene“. In *Club 57: Film, Performance, and Art in the East Village, 1978–1983*, szerkesztette Ron MAGLIOZZI és Sophie CAVOULACOS, 11–23. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

MAGNUSON, Ann. „It Takes an East Village“. In *Club 57: Film, Performance, and Art in the East Village, 1978–1983*, szerkesztette Ron MAGLIOZZI és Sophie CAVOULACOS, 152–159. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

MAGUIRE, Lori. „The Destruction of New York City: A Recurrent Nightmare of American Cold War Cinema“. *Cold War History*, 4. sz. (2009): 513–24.

METZGER, Richard. „East Village Preservation Society: Club 57“. *Dazed Digital*, 2016. júl. 19. <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/12458/1/east-village-preservation-society-club-57>.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.

MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press, 2009.

MUSKOVICS Gyula. „Everything Was Perfect: Interview With Pat Oleszko“. *The Kitchen On Mind*, 2024. aug. 14. <https://thekitchen.org/on-mind/everything-was-perfect-interview-with-pat-oleszko/>.

MUSKOVICS Gyula. „Between Certain Death and a Possible Future. Blacklips Performance Cult’s Post-Apocalyptic, Queer Futurity“. *Maska Journal*, 217–218. sz. (2023): 90–98.

MUSKOVICS Gyula. „Builders of Utopia. Avant-Garde Fashion and Its Queer Undertones in Tbilisi from the 1990s to the Present“. *post: notes on art in a global context*, 2023. febr. 6. <https://post.moma.org/builders-of-utopia-avant-garde-fashion-and-its-queer-undertones-in-tbilisi-from-the-1990s-to-the-present/>.

MUSKOVICS Gyula. „Méreggel táplálkozik: Queer közösség és művészet Tbilisziben“. *A Mű*, 2022. ápr. 29. <https://amu.hvg.hu/2022/04/29/mereggel-taplalkozik-queer-kozosseg-es-muveszet-tbilisziben/>.

MUSKOVICS Gyula. „Untamed Fashion of the Eastern Bloc. Interview with Cult Fashion Designer Bruno Birmanis“. *East East*, 2021. jan. 25. <https://easteast.world/posts/209>.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Az árral szemben. Beszélgetés Király Tamás életművének a kutatásáról“. In *Király Tamás. Out of the Box*, szerkesztette TIMÁR Katalin, 186–203. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2020.

MUSKOVICS Gyula. „Just Do It. Rendszerváltás, avantgárd divat és skizoanalízis Budapesten és Tbilisziben“. *Fotóművészet*, Rendszerváltás különszám (2020): 88–99.

MUSKOVICS Gyula. „Kelet-európai avantgárd divat. Király Tamás és szovjet kortársai“. *Artportal*, 2020. jan. 31. A cikk itt érhető el: <https://web.archive.org/web/20240303150839/https://artportal.hu/magazin/kelet-europai-avantgard-divat-kiraly-tamas-es-szovjet-kortarsai/>. Megtekintve: 2024. aug. 24-én.

MUSKOVICS Gyula, SZÁZADOS László és SCHULLER Gabriella. „Evergreen underground. Egy különutas divatguru“. *Színház*, 2019. dec. 28. <https://szinhaz.net/2019/12/28/evergreen-underground/>.

MUSKOVICS Gyula. „Mi az új a »New East«-ben és mi nem?“. *Artportal*, 2019. okt. 14. A cikk az *Artportal* megszűnését követően ezen a linken érhető el. <https://web.archive.org/web/20230324200214/https://artportal.hu/magazin/mi-az-uj-a-new-east-ben-es-mi-nem-a-posztszovjet-divat-es-az-1980-as-evek/>. Megtekintve: 2024. aug. 24-én.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Tamás Király Fashion Walk“. In *Left Performance Histories*, szerkesztette BODOR Judit, Astrid HACKEL és Andrej MIRCEV, 72–73. Berlin: ngbk, 2018.

MUSKOVICS Gyula. „Against Interpretation. On the Performance Art of Tamás Király and El Kazovsky“. *Revista Arta*, 2018. ápr. 16. <https://revistaarta.ro/en/against-interpretation/>.

MUSKOVICS Gyula. „Király Tamás álmai“. In Király Tamás '80s, szerkesztette MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, 28–37. Budapest: tranzi.hu, 2017.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk. *Nyitott kapuk: Király Tamás '80s*, kiállítási vezető. Budapest: tranzit.hu, 2014.

MUSKOVICS Gyula, „A művészetnek nincs alternatívája: interjú Somogyi Hajnalkával“. *tranzitblog*, 2015. feb. 9. http://tranzitblog.hu/a_muveszetnek_nincs_alternativaja_interju_somogyi_hajnalkaval/.

NAKAS, Kestutis. „The Pyramid Interviews“. In *Touch for Men*, 91. sz. (1984): 23–28.

ONESTI, Emma. „Nini Goderidze – Timeless Humanoids“. *One Magazine*. <https://www.onegmagazine.com/fashion/nini-goderidze-timeless-humanoids/>. Megtekintve: 2025. aug. 17-én.

PIOTROWSKI, Piotr. „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“. In *European Avant-Garde and Modernism Studies*, szerkesztette Sascha BRU és Peter NICHOLLS, 49–58. Berlin: De Gruyter, 2009.

PYZIK, Agata. *Poor But Sexy. Culture Clashes in Europe East and West*. Alresford, Hants: Zero Books, 2014. Apple Book.

RUBCHINSKY, Gosha. „Inside his Vertically Integrated Youth Universe“. 032c, 2016. június 15. <https://032c.com/Gosha-Rubchinskiy-interview>.

RYAN, Hugh. „How Dressing in Drag Was Labeled a Crime in the 20th Century“. *History*, 2023. szept. 14. <https://www.history.com/news/stonewall-riots-lgbtq-drag-three-article-rule>.

SATENSTEIN, Liana. „In Georgia, One Young Designer Is Bringing Drag to the Runway“. *Vogue*, 2018. nov. 12. <https://www.vogue.com/article/aka-prodiashvili-tbilisi-fashion-week-drag-rupauls-drag-race>.

SATENSTEIN, Liana. „Tbilisi’s Most Photographed Street Style Star Accessorizes with Plastic Dolls“. *Vogue*, 2018. nov. 9. <https://www.vogue.com/article/nini-goderidze-tbilisi-street-style-star>.

SEDGEWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkely: University of California Press, 1990.

SICHINAVA, Nino. „Meet Levau Shvelidze the Eccentric and Self-declaring Designer You Should Know“. *Fucking Young*, 2022. ápr. 21. <https://fuckingyoung.es/meet-levau-shvelidze-the-eccentric-and-self-declaring-designer-you-should-know/>.

SIROTKINA, Irina. „Costume as Truth and as a New Mythology: Dressed Performances of Perestroika“. *Fashion Theory*, 22/2. sz. (2018): 199–217.

SKANGALE, Vija. „An Underground Bridge to Georgian Collectiveness: Finding a Tribe through Collective Trauma“. *post: notes on art in a global context*, 2022. júl. 15. <https://post.moma.org/an-underground-bridge-to-georgian-collectiveness-finding-a-tribe-through-collective-trauma/>.

SKODA, Claudia. *Dressater*. Berlin: Tempo, 1988.

SONTAG, Susan. „A campról“. In Susan SONTAG. *A pusztulás képei*, 277–299. Budapest: Európa Kiadó, 1971.

SOÓS Andrea. „A Short Walk Through the Paradise“, *Artportal*, 2019. aug. 29. A cikk az *Artportal* megszűnését követően ezen a linken érhető el: <https://web.archive.org/web/20230604015152/https://artportal.hu/magazin/a-short-walk-through-the-paradise-on-the-work-of-fashion-designer-michal-svarc/>. Megtekintve: 2024. aug. 14-én.

SOÓS Andrea. „David Bowie azt mondta, menjek New Yorkba“. In Király Tamás ‘80s, szerkesztette MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, 50–54. Budapest: tranzit.hu, 2017.

SOÓS Andrea. „Kelet-Európa a divat“. In Király Tamás ‘80s, szerkesztette MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, 8–14. Budapest: tranzit.hu, 2017.

SYCAMORE, Mattilda Bernstein, szerk. *Between Certain Death and a Possible Future. Queer Writing on Growing Up with the AIDS Crisis*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2021.

SZABÓ Eszter Ágnes. „Futószalag vs. kifutó. Az Új Tükör magazin 1989/36-os számának cím- és hátlapja“. *Artmagazin*, 119. sz. (2019): 72–74.

SZTOMPKA, Piotr. „The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies“. In *Cultural Trauma and Collective Identity*, szerkesztette Jeffrey C. ALEXANDER és tsai, 155–195. Berkeley: University of California Press, 2004.

TAYLOR, Marvin J., *The Downtown Book. The New York Art Scene 1974–1984*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

TITERA, Benjamin. *Blacklips Performance Cult: Bloodbags and Beauty at the End of the Millennium* (MA szakdolgozat), New York: The New School for Social Research, 2021.

TITERA, Benjamin és ANOHNI. „Bloodbags and Beauty at the End of the Millennium“. In *Blacklips: Her Life and 4 Her Many, Many Deaths*, szerkesztette ANOHNI és Marti WILKERSON, 11–25. New York: Anthology Editions, 2023.

TSIBAKHASHVILI, Guram. *Winter Is Over*. Tbiliszi: Indigo Publishing, 2019.

TROICKIJ, Artemij. *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia*. London: Faber & Faber, 1988.

TROICKIJ, Artemij. *Tusovka: Who’s Who in the New Soviet Rock Culture*. London: Omnibus Press, 1990.

VINKEN, Barbara. *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System*. Oxford – New York: Berg Publishing, 2005.

WARSZA, Joanna. „Reinventing the Template“. In *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*, szerkesztette Florian MALZACHER és Joanna WARSZA, 42–54. Berlin: House on Fire, Alexander Verlag és Live Art Development Agency, 2017

ZAKAR, Sophie. „Király“, *Vogue (Mexico)*, 115. sz. (1989): 116–119.

ZALAI Ágnes. „A buzitól a melegig avagy hogy vannak a magyar melegek?“. *Kritika*, 23. sz. (1994): 24–27.

ZANIN Éva. „Divat, ideológia, diktatúra“ In *Öltöztessük fel az országot! Divat és öltözködés a szocializmusban*, szerkesztette SIMONOVICS Ildikó és VALUCH Tibor, 47–52. Argumentum Kiadó, Budapest, 2009.

ZEPKE, Stephen. „Schizo-Revolutionary Art: Deleuze, Guattari, and Communization Theory“. In *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*, szerkesztette Jan BUCHANAN és Lorna COLLINS, 31–54. London – New York: Bloomsbury, 2015.

Videók:

BAKHTADZE, Natia és RAZMADZE, Besarion. *Divatbemutató Lado Burduli lakásán*. Tbiliszi, 1995. <https://www.youtube.com/watch?v=e3RA4-htO6k&t=619s>. Megtekintve: 2024. aug. 17-én.

BBC Clothes Show. Untamed Fashion Assembly 1990. <https://www.youtube.com/watch?v=c6irm8lNYvg>. Megtekintve: 2024. aug. 14-én.

CAMPAGNA, Federico. *The History of World-Building Imagination*, előadás. 2023. aug. 29. Foundation for Contemporary Arts, Prága. <https://cca.fcca.cz/en/projects-events/2023/federico-campagna-the-history-of-world-building-imagination/>. Megtekintve: 2024. aug. 29-én.

HALBERSTAM, Jack. *Unworlding: An Aesthetics of Collapse*, előadás. 2021. okt. 21. Sheldon Museum of Art, Lincoln. <https://www.youtube.com/watch?v=Wf6Xw6bHAfs>. Megtekintve: 2024. aug. 29-én.

HORN, Andrew. *The Nomi Song*, dokumentumfilm. New York: The Nomi Song LLC, 2004. <https://www.youtube.com/watch?v=W0PszBID3Lk>. Megtekintve: 2024. aug. 30-án.

KELLY, John. *The Dagmar Onassis Story*, performansz. New York: Pyramid Cocktail Lounge, 1984. <https://vimeo.com/409328278>. Megtekintve: 2024. aug. 26-án.

MÜLLER Péter Sziámi. *Király Dreams* (1987). <https://www.youtube.com/watch?v=HEUDnTaqYNU>. Megtekintve: 2024 aug. 5-én.

Performing Difference: Gender in the 1980s Downtown Scene, konferencia, 2018. márc. 22. The Museum of Modern Art, New York. <https://www.youtube.com/embed/VPCe1srfTwU>. Megtekintve: 2024. aug. 26-án.

ŠVARC, Michal. *Fashion Happening*, Brno 1990. <https://www.youtube.com/watch?v=jhE6Mu8UzKM>. Megtekintve: 2014. aug. 14-én.

STEIN, Henry. *Untamed Fashion Assembly*, dokumentumfilm. Stein Films, 1992. <https://www.youtube.com/watch?v=z3mGnNhaZWQ&t=187s>. Megtekintve: 2024. aug. 14-én.

TIMCHENKO, Oleg és TSETSKHLADZE, Niko. *Stand Against*, performansz. 1991, Tbiliszi. <https://archive.propaganda.network/en/process/28/video/stand-against>. Megtekintve: 2024. aug. 17-én

TIMCHENKO, Oleg, videointerjú. *Contemporary Archive*, 2018. jún. 13. <https://archive.propaganda.network/en/videos#group-17>.

TSIBAKHASHVILI, Guram, videointerjú. *Contemporary Art Archive*, 2018. jan. 19. <https://archive.propaganda.network/en/videos#group-11>.

Idézett interjúk:

KELE Judit. 2014. aug. 7., Budapest/Párizs.

KOPPÁNY Gizella. 2017. aug. 2., Budapest.

BARTENEV, Andrej. 2019. ápr. 7., Moszkva.

OSZTRECOV, Gosa. 2019. április 19., Moszkva.

KUNYICINA, Szvetlana. 2019. ápr. 6., Moszkva.

BORISZOV, Szergej. 2019. ápr. 3., Moszkva.

BEKAIA, Uta P. 2019. okt. 28., Tbiliszi.

CHUBINISHVILI, Nino. 2019. nov. 6, Tbiliszi.

SABELASHVILI, Paata. 2022. okt. 4., Tbiliszi/Budapest.

BURDULI, Lado. 2019. okt. 22., Tbiliszi.

KUPRASHVILI, Gela. 2019. okt. 22., Tbiliszi.

CHIKHLADZE, David. 2021. szept. 24., Tbiliszi.

SUMBADZE, Maya. 2021. szept. 21., Tbiliszi.

CAMERON, Dan. 2023. nov. 23., New York.

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

Muskovics Gyula

Kutató, művészeti író, kurátor & a Hollow performansművészeti csoport alapító tagja

Kapcsolat: gyula.muskovics@gmail.com; +36305221727

Honlap: <https://gyulamuskovics.com>; <https://hollow.systems>

Tanulmányok

- Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest, Művészettudomány Ph.D., abszolutórium, 2021.
- Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest, Designelmélet, MA diploma, 2013.
- Accademia di Belle Arti di Brera, Milánó, Kurátori gyakorlat MA, Erasmus-ösztöndíj, 2012.
- Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest, Design- és művészetelmélet BA diploma, 2011.

Tagságok

- Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest, 2016 óta.
- Műkritikusok Nemzetközi Szövetségének Magyar Tagozata, Budapest, elnökségi tag, 2013-2019.

Munkatapasztalat

- Szabadúszó kurátor, kutató & művész, 2018 óta.
- Trafó Kortárs Művészetek Háza, Social Media Manager, Budapest, 2017–2018.
- Transzit Kortárs Művészeti Egyesület, Kurátor, Budapest, 2013–2017.
- OFF-Biennále Budapest, Social Media Manager, Budapest, 2014–2015.
- Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, gyakornok, Budapest, 2012–2013.

Ösztöndíjak

- Rosztoczy Foundation Ösztöndíj, 2024. okt. - 2025. márc.,
NYU Special Collections Center; Howl! Arts, New York.
- Fulbright Ösztöndíj, 2023. szept. - 2024. ápr.,
NYU Special Collections Center; The Museum of Modern Art, New York.
- Campus Mundi Ösztöndíj, 2022. márc., Brooklyn Public Library, New York.
- Visegrad Scholarship, 2022. jan. - febr., Open Society Archives, Budapest.
- Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, 2023. jún. - szept., Propaganda, Tbiliszi.
- Campus Mundi Ösztöndíj, 2021. nov., Latvian Center of Contemporary Art, Riga.
- Új Nemzeti Kiválóság Program, 2020. szept. - 2021. jan.,
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest.
- Campus Mundi Ösztöndíj, 2019. nov. - okt., Center of Contemporary Art, Tbiliszi.
- Campus Mundi Ösztöndíj, 2019. ápr., Garage Museum of Contemporary Art, Moszkva.
- Új Nemzeti Kiválóság Program, 2018. szept. - 2019. júl.,
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest.
- Leibniz Institute for Eastern European History and Culture (GWZO), 2018 febr., n.G.b.K., Berlin.

Művészeti és kurátori rezidenciaprogramok

- Maska, Ljubljana, 2023. máj. i-Portunus Ösztöndíj.
- Bergen Kunsthall, Bergen, 2023. júl. A Hollow csoport tagjaként.
- Krytyka Polityczna, Varsó, 2022. szept. A Hollow csoport tagjaként.
International Visegrad Fund Performing Arts Residency Program.
- Open Space, Tbiliszi, 2022. máj. i-Portunus Ösztöndíj. A Hollow csoport tagjaként.
- Montag Modus, Berlin, 2021. ápr. April 2021. A Hollow csoport tagjaként.
- Divadlo X10, Prága, 2019. nov. i-Portunus Ösztöndíj. A Hollow csoport tagjaként.
- MeetFactory, Prága, 2019. máj. - aug. A Hollow csoport tagjaként.
International Visegrad Fund Performing Arts Residency Program.
- East Art Mags, Bukarest, 2018. dec. 2018. Műkritikusi rezidenciaprogram.
- Berlin Biennale 10: Curators' Workshop, Berlin, 2018. szept. Kurátori rezidenciaprogram.
- Former West: Learning Place, Haus de Kulturen der Welt, Berlin, 2023. ápr.

Performanszok (válogatott)

- 2024 – MUSKOVICS Gyula, MOLNÁR Csaba és JANKY Máté:
The Last Hour, SoMad, New York.
- 2023 – MUSKOVICS Gyula, MOLNÁR Csaba és JANKY Máté:
The Last Hour, aqb és Trafó Galéria, Budapest.
- 2023 – HOLLOW: *AURA*, radialsystem, Berlin.
- 2023 – HOLLOW: *AURA*, Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest.
- 2022 – HOLLOW: *THE ARCHIVE*, Stúdió Galéria, Budapest.
- 2022 – HOLLOW: *SUMMIT*, Donaufestival, Krems.
- 2021 – HOLLOW: *SUMMIT*, Placc Fesztivál, Budapest.
- 2021 – HOLLOW x Deeper x The Corp. x EXILES, Ending Techno Worlds, aqb, Budapest.
- 2021 – HOLLOW: *SUMMIT*, Sandbox Festival, MÚTŐ, Budapest.
- 2021 – HOLLOW: *PHOENIX*, Under500 Fesztivál, Budapest.
- 2021 – HOLLOW: *SUMMIT*, Placc Dance, Budapest.
- 2021 – HOLLOW & OMSK SOCIAL CLUB: *SPRAWLED SOILWARE*, radialsystem, Berlin.
- 2021 – HOLLOW: *THE CAMP*, Y: We are not alone, X10 Theater, Prága.
- 2020 – HOLLOW: *SUMMIT*, Under500 Fesztivál, Budapest.
- 2020 – HOLLOW: *THE ARCHIVE*, Placc Fesztivál – Wa(l)king the City, Budapest.
- 2019 – HOLLOW: *PHOENIX*, dunaPart 5., Budapest.
- 2019 – HOLLOW: *SUMMIT*, Y: Possible Futures, Divadlo X10, Prága.
- 2019 – HOLLOW: *SUMMIT*, MeetFactory, Prága.
- 2019 – HOLLOW: *PHOENIX*, MeetFactory, Prága.
- 2019 – MUSKOVICS Gyula és MOLNÁR Csaba, performansz a *GUO4* filmben
(rendezte Peter Strickland), premier: 76. Nemzetközi Velencei Filmfesztivál, Velence.
- 2018 – HOLLOW: *PHOENIX*, Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest.

Művek csoportos kiállításokon (válogatott)

- 2024 – a HOLLOW tagjaként: *Ctrl+Up for coyote time*, Trafó Galéria, Budapest.
- 2023 – a HOLLOW tagjaként: *Multiform Madness*, Kunstverein Eisenstadt, Eisenstad.
- 2022 – HOLLOW & Borsos Lőrinc: *ARCHIVE X*, Stúdió Galéria, Budapest.
- 2021 – BOGYÓ Virág: *Sweat*, Haus der Kunst, München.
- 2021 – a HOLLOW tagjaként: *Resisting Erasure. Queer Art From Hungary*, Art Cologne, Köln.
- 2020 – a HOLLOW tagjaként: *MMM*, aqb, Budapest.
- 2019 – a HOLLOW tagjaként: *We Will Not Change Our Show*, House of Arts, Brno.
- 2017 – BOGYÓ Virág: *I wanna give you devotion*, Platform, München.
- 2015 – SZÁSZ Lillával: *Pozitív*, OFF-Biennále Budapest, Budapest.

Kurátori munkák

- 2023 – *Kék órák. Három este a fluiditásról* (HORVÁTH Gideonnal, Szalai Borbálával és Szalipszki Judittal), kurátor, Trafó Galéria, Budapest.
- 2020 óta – *Under500 Fesztivál*, szervező, Artus, Budapest.
- 2019 – *We Will Not Change Our Show*, nemzetközi csoportos kiállítás, társkurátor, House of Arts, Brno.
- 2018 – *Left Performance Histories*, nemzetközi csoportos kiállítás, közreműködő kurátor SOÓS Andreával, n.G.b.K., Berlin.
- 2017 – *Carefree Exercises*, performansz sorozat, kurátor, OFF-Biennále Budapest, Budapest.
- 2017 – *Vakáció*, csoportos kiállítás, OFF-Biennále Budapest, Budapest.
- 2017 – *Unruly Constructions*, Király Tamás és Rajk László kiállítása, kurátor SOÓS Andreával, Trapéz, Budapest.
- 2016 – *A szívünk egy másik ország*, nemzetközi csoportos kiállítás, kurátor SOÓS Andreával, tranzit.hu, Budapest.
- 2015 – *A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű*, retrospektív kiállítás, kurátorasszisztens, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- 2015 – *Alexandra Pirici & Manuel Pelmus: Enactment of The Disappearing Music for Face by Mieko Shiomi*, performansz, kurátor, OFF-Biennále Budapest, Budapest.
- 2014 – *Nyitott kapuk: Király Tamás '80s*, kiállítás, kurátor, tranzit.hu, Budapest.
- 2011 – *Exposed*, nemzetközi csoportos kiállítás, kurátor, Atelier 35, Bukarest.

PUBLIKÁCIÓK JEGYZÉKE

Nemzetközi szakfolyóiratban, könyvben, kiállítási katalógusban megjelent publikációk

MUSKOVICS Gyula. „Everything Was Perfect: Interview With Pat Oleszko“. *The Kitchen On Mind*, 2024. aug. 14. <https://thekitchen.org/on-mind/everything-was-perfect-interview-with-pat-oleszko/>.

MUSKOVICS Gyula. „Falling From the Tower: Levani on the Necessity of Endings“. *Momus*, 2024. márc. 29. <https://momus.ca/falling-from-the-tower-levani-on-the-necessity-of-endings/>.

MUSKOVICS Gyula. „Between Certain Death and a Possible Future. Blacklips Performance Cult’s Post-Apocalyptic, Queer Futurity“. *Maska Journal*, 217–218. sz. (2023): 90–98.

MUSKOVICS Gyula. „The Nopcsa Chronicles. The rise and fall of the Austro-Hungarian aristocrat who discovered the first dinosaur bones in Hungary, served as a spy in World War I, and almost became the king of Albania“. *DIK Fagazine*, Vienna Issue, 14. sz. (2023): 18–33.

MUSKOVICS Gyula. „»To find a world, maybe you have to have lost one. Maybe you have to be lost«“. *CTM Magazine*, 2023. ápr. <https://www.ctm-festival.de/magazine/to-find-a-world>.

MUSKOVICS Gyula. „Builders of Utopia. Avant-Garde Fashion and Its Queer Undertones in Tbilisi from the 1990s to the Present“. *post: notes on art in a global context*, 2023. febr. 6. <https://post.moma.org/builders-of-utopia-avant-garde-fashion-and-its-queer-undertones-in-tbilisi-from-the-1990s-to-the-present/>.

MUSKOVICS Gyula. „The Power of Secrets“. *European Journal of Women’s Studies*, 29 sz. (2022): 639–638.

MUSKOVICS Gyula. „Untamed Fashion of the Eastern Bloc. Interview with Cult Fashion Designer Bruno Birmanis“. *East East*, 2021. jan. 25. <https://easteast.world/posts/209>.

MUSKOVICS Gyula. „Metaphor, protest, concept: Performance art in Romania and Moldova“. *East Art Mags*, 2019. május 14. <https://artportal.hu/magazin/metaphor-protest-concept-performance-art-in-romania-and-moldova/>.

MUSKOVICS Gyula. „I have witchcraft in my blood too“. *Revista Arta*, 2019. március 8., <https://revistaarta.ro/en/i-have-witchcraft-in-my-blood-too/>.

MUSKOVICS Gyula. „Against Interpretation. On the Performance Art of Tamás Király and El Kazovsky“. *Revista Arta*, 2018. ápr. 16. <https://revistaarta.ro/en/against-interpretation/>.

MUSKOVICS Gyula. „To Keep Finding a Reason to Smile“. *mezosfera.org*, 2016. április 10., <http://mezosfera.org/to-keep-finding-a-reason-to-smile/>.

MUSKOVICS Gyula. „Occupying the Ludwig Museum“. *ARTMargins*, 2013. szeptember 20.
<https://artmargins.com/occupying-the-ludwig-museum/>.

Szerkesztett könyvek, kiállítási katalógusok

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk. *Király Tamás '80s*. Budapest: tranzit.hu, 2017.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk., *A szívünk egy másik ország*, kiállítási katalógus. Budapest: tranzit.hu, 2016.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk. *Nyitott kapuk: Király Tamás '80s*, kiállítási vezető. Budapest: tranzit.hu, 2014.

Könyvekben, kiállítási katalógusokban Magyarországon megjelent publikációk

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Az árral szemben. Beszélgetés Király Tamás életművének a kutatásáról“. In *Király Tamás. Out of the Box*, szerkesztette TIMÁR Katalin, 186–203. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2020.

MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Tamás Király Fashion Walk“. In *Left Performance Histories*, szerkesztette BODOR Judit, Astrid HACKEL és Andrej MIRCEV, 72–73. Berlin: ngbk, 2018.

MUSKOVICS Gyula. „Király Tamás álmái“. In *Király Tamás '80s*, szerkesztette MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, 28–37. Budapest: tranzi.hu, 2017.

MUSKOVICS Gyula. „A barátság mint alternatíva egy normális világban“. In *A szívünk egy másik ország*, kiállítási katalógus, szerkesztette MUSKOVICS Gyula — SOÓS Andrea, 2–3. Budapest: tranzit.hu, 2016.

Magyarországi szakmai folyóiratban megjelent publikációk

MUSKOVICS Gyula. „Méreggel táplálkozik: Queer közösség és művészet Tbiliszbén“. *A Mű*, 2022. ápr. 29. <https://amu.hvg.hu/2022/04/29/mereggel-taplalkozik-queer-kozosseg-es-muveszet-tbiliszben/>.

MUSKOVICS Gyula. „A rajz mint emlékmű. Rajk László frottázsai“. *Műértő*, 2021. február-március, 30.

MUSKOVICS Gyula. „Just Do It. Rendszerváltás, avantgárd divat és skizoanalízis Budapesten és Tbiliszi-ben“. *Fotóművészet*, Rendszerváltás különszám (2020): 88–99.

MUSKOVICS Gyula. „Kelet-európai avantgárd divat. Király Tamás és szovjet kortársai“. *Artportal*, 2020. jan. 31. A cikk itt érhető el: <https://web.archive.org/web/20240303150839/https://artportal.hu/magazin/kelet-europai-avantgard-divat-kiraly-tamas-es-szovjet-kortarsai/>. Megtekintve: 2024. aug. 24-én.

MUSKOVICS Gyula, SZÁZADOS László és SCHULLER Gabriella. „Evergreen underground. Egy különutas divatguru“. *Színház*, 2019. dec. 28. <https://szinhaz.net/2019/12/28/evergreen-underground/>.

MUSKOVICS Gyula. „Mi az új a »New East«-ben és mi nem?“. *Artportal*, 2019. okt. 14. A cikk az *Artportal* megszűnését követően ezen a linken érhető el. <https://web.archive.org/web/20230324200214/https://artportal.hu/magazin/mi-az-uj-a-new-east-ben-es-mi-nem-a-posztszovjet-divat-es-az-1980-as-evek/>. Megtekintve: 2024. aug. 24-én.

MUSKOVICS Gyula. „Királynők, csillagközi utazók és neodadaista kalandjáték a Kolorádón“. *Artmagazin*, 2018. június 27. <https://www.artmagazin.hu/archive/4212>.

MUSKOVICS Gyula. „A táncos feladata“. *Artportal*, 2018. június 27. <https://artportal.hu/magazin/a-tancos-feladata/>.

MUSKOVICS Gyula. „Az eleven testet sem hagyták életben“. *Artportal*, 2018. június 14. <https://artportal.hu/magazin/az-eleven-testet-sem-hagytak-életben/>.

MUSKOVICS Gyula. „A divat nem művészet, de a divatnak szüksége van a művészre“. *Artmagazin*, 2018. május 9. <https://www.artmagazin.hu/articles/essze/29fd2d333f6c7974daaad84ea66278b6>.

MUSKOVICS Gyula. „Ha egyszer új fogakra lesz szükséged, szívesen adunk néhányat a sajátjainkból“. *Artportal*, 2018. április 23. <https://artportal.hu/magazin/ha-egyszer-uj-fogakra-lesz-szukseged-szivesen-adunk-parat-a-sajatjainkbol/>.

MUSKOVICS Gyula. „A végtelen megérint“. *Prae*, 2018. március 5. <https://www.prae.hu/article/10297-a-vegtelen-megerint/>.

MUSKOVICS Gyula. „A mi házunk. Szász Lilla kiállítása a 2B Galériában“. *Artmagazin*, 2017. március 9. <https://www.artmagazin.hu/articles/essze/5f5b097373b730ae7d19b67a3a9a2bc6>.

MUSKOVICS Gyula. „Elszáll-e a lélek? El Kazovszkij életmű-kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában“. *Artmagazin*, 9. sz. (2015): 44–50.

MUSKOVICS Gyula. „Beláthatatlan következmények“. *Artmagazin*, 2015. június 13. <https://www.artmagazin.hu/archive/2881>.

MUSKOVICS Gyula. „Akarsz-e bújocskázni egy menedékkérővel?“. *tranzitblog*, 2015. május 6. http://tranzitblog.hu/akarsz-e_bujocskazni_egy_menedekkerovel/.

MUSKOVICS Gyula. „Van okunk még mosolyogni? — interjú Manuel Pelmuossal és Alexandra Piricivel“. *tranzitblog*, 2015. április 24. http://tranzitblog.hu/van_okunk_meg_mosolyogni_interju_alexandra_piricivel_es_manuel_pelmussal/.

MUSKOVICS Gyula. „Kortárstánc élénk színekben“. *Artmagazin*, 2015. március 2. <https://www.artmagazin.hu/archive/2790>.

MUSKOVICS Gyula. „A művészetnek nincs alternatívája: interjú Somogyi Hajnalkával“. *tranzitblog*, 2015. február 9. http://tranzitblog.hu/a_muveszetnek_nincs_alternativaja_interju_somogyi_hajnalkaval/.

MUSKOVICS Gyula. „»Mindenki transzszexuális«: beszélgetés Phia Ménard-ral“. *tranzitblog*, 2014. június 17. http://tranzitblog.hu/mindenki_transzszexualis_beszelgetes_phia_menard-ral_a_cie_non_nova_orveny_cimu_eloadasa_utan/.

MUSKOVICS Gyula. „Alexandra Piricitől szeretettel – imágetanz 2014, Bécs“. *tranzitblog*, 2014. május 18. http://tranzitblog.hu/alexandra_piricitol_szeretettel_imagetanz/.

MUSKOVICS Gyula. „Rozsda Endre arcai“. *Műértő*, 2014. január-február, 1–2.

MUSKOVICS Gyula. „»A nemzeti identitásra úgy tekintünk, mint egy bélyegre«: interjú Anca Benerával és Arnold Estefánnal“. *tranzitblog*, 2013. október 25. http://tranzitblog.hu/_a_nemzeti_identitasra_ugy_tekintunk_mint_egy_beleygre_interju_anca_benera_es_arnold_estefan_bukares/.

MUSKOVICS Gyula. „Örülteket szállított – Interjú a Király Tamás Fashion Factory alkotói csoporttal“. *tranzitblog*, 2013. szeptember 12. http://tranzitblog.hu/orulteket_szallitott_interju_a_kiraly_tamas_fashion_factory_alkotocsoporttal/.

MUSKOVICS Gyula. „Homage á Jean Cocteau?“ *tranzitblog*, 2013. szeptember 5., http://tranzitblog.hu/hommage_jean_cocteau/.

MUSKOVICS Gyula. „Már a szocializmusban is voltak meleg férfiak“. *tranzitblog*, 2013. augusztus 9. http://tranzitblog.hu/mar_a_szocializmusban_is_voltak_meleg_ferfiak_interju_takacs_mariaval/.

MUSKOVICS Gyula. „Kortárs és periférikus: a queer elmélet közép-kelet-európai kilátásai“. *tranzitblog*, 2013. július 30. http://tranzitblog.hu/kortars_es_periferikus_a_queer_elmelet_kozep-kelet-europai_kilatasai/.

MUSKOVICS Gyula. „»Van a Bajza utca sarkán egy kis palota«: Bogyó Virág virágboltja“. *tranzitblog*, 2013. június 25. http://tranzitblog.hu/_van_a_bajza_utca_sarkan_egy_kis_palota_bogyo_virag_viragboltja/.

MUSKOVICS Gyula. „Olyan lesz, mint egy klub“. *tranzitblog*, 2013. június 18. http://tranzitblog.hu/_olyan_lesz_mint_egy_klub_nyari_tabor_az_alternativ_rajzoktatasi_jegyeben/.

MUSKOVICS Gyula. „A vágy tárgya: a meztelen férfitől a kritikai diskurzusig“. *Artmagazin*, 2013. június 6. <https://www.artmagazin.hu/articles/kritika/d68d7f29322d3a1211b3c9ddcc1f0c98>.

MUSKOVICS Gyula. „A mögöttes test“. *tranzitblog*, 2012. február 18. http://tranzitblog.hu/ajanlo_a_mogottes_test/.

MUSKOVICS Gyula. „Hopp-Halász II: Closet“. *tranzitblog*, 2012. február 14. http://tranzitblog.hu/hopp_halasz_ii_closet/.

MUSKOVICS Gyula. „Hopp-Halász I: Coming out“. *tranzitblog*, 2012. február 12. http://tranzitblog.hu/hopp_halasz_i_coming_out/.

MUSKOVICS Gyula. „Politikai pornó-művészet“. *tranzitblog*, 2012. február 7. http://tranzitblog.hu/politikai_porno_muveszet/.

MUSKOVICS Gyula. „Bucharest is burning“. *tranzitblog*, 2011. december 29. http://tranzitblog.hu/bucharest_is_burning_1/.

MUSKOVICS Gyula. „Templomba zárt street fashion“. *tranzitblog*, 2011. szeptember 16. http://tranzitblog.hu/templomba_zart_street_fashion/.

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott **Muskovics Gyula**, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy *A divat mint világteremtés az átmenet éveiben* című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem.

Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kelt: 2024. aug. 31., Budapest

Muskovics Gyula