



MUSKOVICS GYULA

**RENDSZERVÁLTÁS,
AVANTGÁRD DIVAT ÉS
SKIZOANALÍZIS
BUDAPESTEN ÉS TBILISZIBEN**

A társadalmi változások, így az 1989-es rendszerváltás körüli időszak is, jól lekövethetők a divatban. Az, hogy az emberek milyen ruhában mennek ki az utcára, nem csupán a közhangulatot, de az egyén számára elérhető lehetőségeket is tükrözi. Dick Hebidge a szubkulturális stílusokat – amelyeknek a megjelenése Kelet-Európában a nyolcvanas évekre tehető – egyenesen a reklámfotóhoz hasonlítja, szemben az átlagember „normális” öltözködésével, amelyet ebben az összefüggésben a riportfotónak felelt meg.¹ Vagyis a stílus folyamatosan kommunikál, és minél tudatosabb választások mentén épül fel valakinek a stílusa, az általa közvetített üzenet annál összetettebb.

Király Tamás, aki a hetvenes évek végén tűnt fel Budapest underground művészei között, Magyarországon máig egyedülálló nézőpontot jelölt ki ezen a téren. Szobroszerű testobjektjei és divatperformanszai nemcsak a változás időszakának feszültségeit rejtették magukban, de látványosan összegezték az átmenet eufóriáját is

a nyolcvanas és a kilencvenes évek fordulóján. Király nem csupán divattervező volt, hanem vizionárius, jó, varázsló, aki a divaton keresztül képes volt leleplezni azt is, ami a valóságban még nem érkezett el.

Ennek a bemutatására néhány olyan fényképet választottam, amelyeken keresztül először találkoztam Király különös fantáziavilágával. Ezek a képek a divattervező negyvenedik születésnapján készültek, 1992-ben, a Zanzibár nevű szórakozóhelyen. A vendégek között (szó szerint) gyümölcs-, piskóta- és koktéluhás modellek járkáltak – bármelyik londoni klub szervezője megirigyelte volna az eseményt, gondoltam. A képeket a francia és magyar származású fotós, Rodolf Hervé készítette, akit 1989-es budapesti látogatása során annyira magával ragadott a régi és az új társadalmi rend közötti vákuum, amelyben bármi megtörténhetett, hogy csaknem egy évtizedet Magyarországon töltött, hogy megörökítse az underground kultúra fokozatos felszínre törését.

GYULA MUSKOVICS

Just Do It

**REGIME CHANGE,
AVANT-GARDE AND
SCHIZOANALYSIS
IN BUDAPEST AND TBILISI**

Social changes such as the regime change that happened in Hungary in 1989 are readily apparent in fashion. Streetware does not only reflect public morale but also the choices available to the individual. Dick Hebidge goes as far as to compare subcultural styles, the appearance of which can be dated to the 1980s in Eastern Europe, to advertising images as opposed to the “normal” dressing habits of the general public that he associates with the news photographs.¹ This implies that style is continuous communication, and the more conscious choices are incorporated into one’s style, the more complex the message being conveyed is.

Tamás Király, who emerged among the underground artists of Budapest at the end of the 1970s, created a viewpoint in this matter that has remained unique in Hungary ever since. His sculptural body objects and fashion performances were holding not only the tensions of the changing times under the surface but also

summarised the euphoria of the transition taking place at the turn of the decade in a spectacular manner. Király was not just a fashion designer but a visionary, a seer, a magician, who, with the help of fashion, was able to uncover a future that has not yet materialised in reality.

To illustrate this, I chose the few photographs through which I first encountered Király’s peculiar fantasy world. These images were taken on the fortieth birthday of the fashion designer at the club called *Zanzibár* in 1992. Models dressed in fruit, pastry and cocktail attires were walking around the guests; the owner of any club in London would have been envious of the event, I thought. The pictures were taken by Rodolf Hervé, a French-Hungarian photographer, who was so fascinated by the vacuum between the old and new social orders during his visit to Budapest in 1989, a place where anything could happen, that he spent nearly a decade in Hungary in order to document the gradual unfolding of underground culture.

KIRÁLY Tamás és modellje rendőri igazoltatás közben. 1989, Budapest, Fotó: Almási J. Csaba © Almási J. Csaba
Tamás KIRÁLY and his model under police check. 1989, Budapest, Photo: Csaba Almási J. © Csaba Almási J.

Miután a rendszerváltást folyamatszerűségében közelítem meg, a cikkben közölt további képek kiválasztásakor olyan helyzetek, akciók bemutatására törekedtem, amelyekben az átmenetiség és az ezekre az évekre jellemző kontrasztok megmutatkoznak. A fényképeken Király divatperformanszai mellett grúz alkotók munkái is láthatók, akikkel Tbilisziben tett tanulmányutam során ismerkedtem meg. Ez a tanulmányút egy nagyobb kutatás részeként valósult meg, amelyben a divat kísérleti irányait térképezem fel Kelet-Európában.² A Tbilisziben készült interjúk során fény derült arra, hogy az underground divatbemutatók és ruhaperformanszok fontos szerepet töltek be a Szovjetunió felbomlását követő átmeneti évtizedben. A grúz példák nem csupán külföldi párhuzamokkal szolgálnak Király Tamás Magyarországon páratlan művészetéhez; a cikk célja Budapest és Tbiliszi egymás mellé állításával annak a gondolatnak a felvetése, hogy a különböző performatív és vizuális műfajok ötvözeteként definiálható avantgárd divatra a társadalmi változás előfutáraként is tekinthetünk.

Rendszerváltás az elmúlt tíz évben

Tíz évvel ezelőtt, vagyis a rendszerváltás huszadik évfordulóján, a régió kulturális értelmisége a poszt-szocialista állapot és a kelet-európai pozíció megértésével, az azon belül képviselt lokális jellegzetességek hangsúlyozásával, illetve a domináns (nyugati) narratívát meghatározó kritikai elméletek helyi adaptációjával volt elfoglalva. Az elmúlt évtized konzervatív politikája azonban Magyarországon, hasonlóan a térség más országaihoz, a befelé fordulásról, a nemzeti értékek újrapozicionálásáról szólt – és szól jelenleg is. Ez nemcsak a szocialista múlttól, de bizonyos fókig a jövőtől való elhatárolódást is jelentette, ha arra gondolunk, mindez hogyan vetett véget előremutató kezdeményezéseknek és hány szakember kényszerült emiatt elhagyni az országot.

Azonban az öndefiníciós kísérletek sora nem ért véget az elmúlt évtizedben. Ennek köszönhető az is, hogy az utóbbi néhány évben Kelet-Európa a divatban és a klubkultúrában globálisan is a középpontba került. A divatiparban rövid idő alatt komoly pozíciót elfoglaló kelet-európai tervezők (Demna Gvasalia, Gosha Rubchinskiy stb.) posztszovjet esztétikája vagy a manapság kötelező jelleggel megrendezett rave partik

egyszerre szólnak a kilencvenes évek és a gyermekkor iránti nosztalgiáról, és a fiatal generáció identitáskereséséről. Nem lepődünk meg ezen a nosztalgián, ha Alexei Yurchak visszaemlékezését olvassuk a nyolcvanas évek végi, első leningrádi rave-ekről. Az orosz antropológus ideiglenes autonóm zónákként³ írja le ezeket az eseményeket; olyan utópikus, decentralizált, kísérleti terekként, „mini-forradalmakként”, amelyek közvetlenül nem konfrontálódnak a hatalommal, mert kívül esnek annak látómezején.⁴

Oázisok a szürkeségben: a nyolcvanas évek

A súlytalanság élménye, amikor a szocialista ideológia már érvénytelen volt, az új rendszer szabályai azonban még nem körvonalazódtak, fokozatosan érkezett el Magyarországra, a nyolcvanas évek folyamán. A Kádárkor (a keleti blokk más országaihoz képest) egyre lazuló kultúrpolitikája, a „hosszú póráz” időszaka, lehetővé tette a szocializmus utolsó évtizedében egy kevésbé közvetlenül politikai, sokkal inkább a szórakozáson, az együttléten, a hatalom ignorálásán alapuló ellenkultúra megjelenését.

Amit a Szovjetunióban a peresztrojka idején „sztyobnak” neveztek – vagyis az irónia egy sajátos formája, a hatalmi jelképekkel való túlazonosulás –, az nálunk korábban, a hetvenes években megjelent, jóllehet, nem öltött akkora méretet, hogy külön nevet kelljen neki adni. A vörös csillag, a sarló és kalapács képromboló performanszok és műalkotások kedvelt motívumaivá váltak, játékszerré degradálódtak. Király sem volt ez alól kivétel. Korai kollekcióinak a formavilágával kifinomultan reflektált az orosz avantgárd irányzatok forradalmi hevülete és a nyolcvanas évek politikai apátiája közötti ellentmondásra. Máskor pedig egészen egyszerűen vörös csillag alakú ruhát tervezett.⁵ Az underground kultúra főbb eseményeinek helyszínét biztosító Petőfi Csarnok vagy a Fiatal Művészek Klubja, mint oázisok a szocializmus szürkeségében, szintén sejtettek valamit a hamarosan bekövetkező változásból. Bár a hatalom szemmel tartotta ezeket a helyeket, ritkán avatkozott a történetekbe. Az FMK-ban volt az első magyarországi acid parti is, 1989-ben, még hozzá Király születésnapján. A partin – akkoriban szokatlannak számító – UV-reagens test- és ruhafestékeket, füstgépet és stroboszkópokat használtak, új fejezetet nyitva ezzel a budapesti éjszakai életben.

Since I am approaching the regime change as a process, the additional photographs in this article I selected in an attempt to showcase situations and actions in which the transitional and contrasting qualities of these years manifest themselves. In addition to Király's fashion performances, the pictures also show the works of Georgian artists I became acquainted with during my recent study trip in Tbilisi. This study trip was part of a larger research project, the objective of which is to map out experimental fashion in Eastern Europe.² In the course of the interviews made to Tbilisi, I uncovered that underground fashion shows and dress performances played an important role during the transitional decade following the fall of the Soviet Union. The Georgian examples not only serve as foreign counterparts to Tamás Király's art, unmatched in Hungary; by creating a parallel between Budapest and Tbilisi, the goal of this article is to raise the idea that *avant-garde* fashion, which can be defined as a mixture of various performative and visual art forms, can be thought of as a precursor to social changes.

Regime change in the past ten years

Ten years ago, on the twentieth anniversary of 1989, the cultural academics of the former Eastern Bloc were occupied with understanding the post-socialist condition and the state of Eastern Europe, in particular with emphasising local characteristics and with the local adaptation of the critical theories prevailing in the dominant (Western) narrative. However, the conservative policy typical of Hungary in the past decade, like in other countries in the region, placed the focus on turning inward and repositioning national values, which continues to this day. This meant distancing ourselves not only from our socialist past but to a certain degree, from our future as well, if we consider how it put an end to forward-thinking initiatives and many experts have been forced to leave the country because of it.

However, the line of attempts at self-definition has not ended in the previous decade. The fact that Eastern Europe has become the centre of global attention when it comes to fashion and club culture is a result of this persistence. The post-Soviet aesthetics of the Eastern-European designers have who have achieved significant recognition in the fashion industry (Demna Gvasalia, Gosha Rubchinskiy, etc.) or the – almost mandatory – rave parties are simultaneously proof of a nostalgia for the

1990s and our childhood as well as the young generation seeking its identity. This nostalgia is not surprising if we read Alexei Yurchak's recollections about the first raves held in Leningrad at the end of the 1980s. The Russian anthropologist describes these events as Temporary Autonomous Zones³, utopic, decentralised, experimental areas, “mini revolutions”, which are not in confrontation with the powers that be, since they are outside their field of view.⁴

Oases in the greyness: the 1980s

The feeling of weightlessness experienced after the invalidation of the socialist ideology but before defining the rules of the new regime arrived in Hungary gradually throughout the 1980s. The more and laxer cultural policy of the Kádár Era (when compared to other countries of the Eastern Bloc), the age of the “long leash”, made the emergence of a new counterculture possible in the last decade of socialism, one less directly focused on politics and based more on the joy of being together and ignoring authority.

What they called “*stioob*” (a unique form of irony, the over-identification with symbols of power) in the Soviet Union during the years of perestroika appeared in Hungary earlier, in the 1970s, although it was not prevalent enough to have its own name. The red star, the hammer and sickle became favoured motives for iconoclastic performances and art; they were degraded to the status of playthings. Király was no exception to employ such use. In the designs of his early collections he reflected on the contradiction between the revolutionary zeal of the Russian *avant-garde* trends and the apathy of the 1980s in a sophisticated manner. At other times, he just simply designed clothes shaped like the red star.⁵ The *Petőfi Csarnok* {Petőfi Concert Hall} and the *Fiatal Művészek Klubja* {FMK; Club for Young Artists}, which served as the venues for the main events of the underground culture, acted as oases in the greyness of socialism as well as the forerunners of the changes that were to come. Although the authorities kept an eye on these places, they rarely intervened in the goings-on. The FMK also held the first acid party in Hungary in 1989, on a day none other than Király's birthday. At this party, UV-reactive body and textile paint, smoke machines and stroboscopes were used, which counted as curiosities back then, opening a new chapter in the nightlife of Budapest.



KIRÁLY Tamás Vörös csillag ruhája. 1987, Budapest,
Fotó: Almási J. Csaba © Almási J. Csaba

The red star costume of Tamás KIRÁLY, 1987, Budapest,
Photo: J. Csaba Almási © J. Csaba Almási

Konfrontatív öltözködés és avantgárd divat

Az underground klubok mellett a belváros köztereinek is kiemelt szerep jutott Király művészetében, aki bevezette Magyarországon a divatséta műfaját. Néha az akció, máskor csupán egy fotósorozat kedvéért öltöttek magukra barátokkal és modellekkel furcsa jelmezeket. Az extravagancia egy eredendően az egyformaságra és elnyomásra épülő rendszerben az önkifejezés szabadságáról és a nyilvános tér visszaköveteléséről szólt. Király ruhaperformanszai és divatsétái azonban ennél összetettebb üzenetet hordoztak: egyértelműen kommunikálták az adott körülmények között, hogy a kreativitás nem ismer korlátokat, valamint a „konfrontatív öltözködésmód”⁶ lehetőségét hirdették. A konfrontáció nem csupán „nyílt színen”, a normális (járókelők) és a szokatlan (jelmezek) között zajlott, hanem egy-egy outfiten belül, vagyis az eklektikusan összeillesztett formák és idézetek dinamikájában is érzékelhető volt. Az öltözködésen keresztül Király ellentmondásokra hívta fel a figyelmet: össze nem illő valóságdarabokat helyezett egymás mellé, s így láthatatlan feszültségeket tett kitapinthatóvá. Művésze ekképpen szól a konkrétumok közötti átmenetről, ahogyan lerántja a leplet a stabilnak hitt társadalmi igazságok önkényes és mesterséges mivoltáról is.

Ezek az avantgárd divat főbb sajátosságai. A nyolcvanas évek második felétől, amikor a keleti blokk fiataljai már az MTV videóklipjein szocializálódhattak,⁷ ez a különböző művészeti ágak – divat, performansz, színház, tánc, alternatív zene, vizuális művészetek – sajátos keveredésével születő, új műfaj mindent magában foglalt, ami az ifjúság számára relevanciával bírt, és az elfojtott vágyak és fantáziák szabadon eresztésének katalizátoraként is jól működött. Ezenkívül számtalan, immár Nyugaton és Keleten egyaránt aktuális probléma megjelenítésére is lehetőséget adott, a társadalmi nemek kérdéséről kezdve a csernobili atomkatasztrófát követő apokaliptikus közhangulatig.⁸ Bár Király e téren meglehetősen egyedülálló volt Közép-Kelet-Európában, ezt divatbemutatói volumenével sikerült kompenzálnia – egy-egy gigantikus divatshow alkalmával a PeCsában több száz kreációt, és volt, hogy állatokat, gyerekeket, body buildereket állított a színpadra.⁹ Ugyanekkor, a peresztrojka éveiben a Szovjetunióban is felbukkantak az avantgárd divattervezők. Először alternatív zenei koncertek jelmeztervezőiként, majd nagyszabású, többnapos, nemzetközi divatbemutatókon, mint amilyen az *Untamed Fashion Assembly* (1990–1999) is volt Rigában.¹⁰



KIRÁLY Tamás modelljeivel és egy járókelővel. 1980-as évek, Budapest,
Fotó: Almási J. Csaba © Almási J. Csaba
Tamás KIRÁLY with his models and with a passer-by, 1980's,
Budapest, Photo: J. Csaba Almási © J. Csaba Almási

Confrontation dressing and avant-garde fashion

In addition to underground clubs, downtown Budapest itself also played an essential role in Király's art, who introduced the genre of fashion walks in Hungary. He donned peculiar costumes with friends and models, sometimes as a performance and sometimes for the sake of a photo shoot. The purpose of such extravagance in a system inherently built on uniformity and oppression was to promote freedom of self-expression and reclaim the public space. However, Király's dress performances and fashion walks carried a more complex message: in the given circumstances, they clearly communicated that creativity does not know boundaries and advertised the option of "confrontation dressing".⁶ The confrontation was present not only on the open, between the ordinary (passers-by) and the unusual (costumes) but even within each outfit, in the dynamics of the eclectic blend of fitting shapes and references. Király drew attention to contradictions through clothing: he placed incompatible pieces of reality next to each other, rendering the invisible tension tangible. This way, his art is about the transiency of apparently solid facts; he uncovers the arbitrary and artificial nature of social truths widely accepted to be eternal.

These are the main characteristics of *avant-garde* fashion. From the second half of the 1980s, when the youth of the Eastern Bloc was already being socialised through the video clips of MTV,⁷ this new genre was born as a unique medley of various branches of art, such as fashion, performance art, theatre, dance, alternative music, and visual arts: it incorporated everything that had relevance in the eyes of young people and worked well as a catalyst for unleashing repressed desires and fantasies, too. In addition, it provided opportunities to showcase issues that had become current in both the West and the East by that time, from the question of gender to the apocalyptic public sentiment following the nuclear disaster in Chernobyl.⁸ Although, in this regard, Király was relatively unique in Central Eastern Europe, he was able to compensate for this with the volume of his fashion shows; in certain cases, he put several hundred creations on the stage, sometimes using animals, children or bodybuilders as models during these enormous events.⁹ At the same time, during the perestroika years, avant-garde designers appeared in the Soviet Union as well. First, as costume designers of alternative concerts, then at grandiose, international fashion shows such as the *Untamed Fashion Assembly* (1990–1999) in Riga.¹⁰



Nino CHUBINISHVILI (Chubika) „Dead Army” kollekcója a grúziai David Gareja monostorkomplexum közelében. 1994, Fotó: Giorgi Sumbadze © Giorgi Sumbadze
The “Dead Army” collection of Nino CHUBINISHVILI (Chubika) near to the David Gareja monastery complex in Georgia. 1994, Photo: Giorgi Sumbadze © Giorgi Sumbadze

Avantgárd divat a sötétség évtizedében

Grúzia fővárosában, Tbilisziben, ahol ez a cikk is íródik, más volt a helyzet. Ahogyan az alternatív kultúrának túl sok teret nem hagyó szovjet hatalom a nyolcvanas évek végén gyengülni kezdett, a nacionalizmus úgy erősödött. Ami korábban rendszerellenes volt, az a kilencvenes évekre nemzetellenesnek minősült.¹¹ A Szovjetuniótól való függetlenedést követő polgárháború¹² pedig a sötétség évtizedét hozta el Grúzia számára. A kilencvenes éveket a gyász, a félelem, a drogfüggőség és a törvényen kívüli, fegyveres bűnbandák határozták meg. Mégis ez volt az az évtized, amikor az underground művészeket tömörítő első biztonságos terek, alternatív kulturális és zenei események létrejöttek. Azok a fiatal művészek, akik a körülmények ellenére az országban maradtak, egy olyan időszakban bontogatták szárnyaikat, amikor az utcára is veszélyes volt kimenni. A kilencvenes évekbeli grúz underground körül az elmúlt pár évben élénkült meg a párbeszéd. A punk rock, a divat, majd később a techno és az első melegbarát klubok kiemelt figyelemben részesülnek az átmenet évtizedével foglalkozó kutatási, publikációs és kiállítási projektekben, mint amilyen a 2015-ben elkezdett *Archive of Transition*.¹³ Így került elő számtalan archív fotó a kilencvenes évekbeli *Avant-garde Fashion Assembly*-ről is nemrégiben.

Az avantgárd divatbemutató (AMA) Gela Kuprashvili ötlete volt, aki maga is divattervezést tanult Vilniusban. Így ismerkedett meg litván, lett és orosz tervezőkkel, akik moszkvai, szentpétervári és rigai bemutatókon szerepeltek. Az első eseményt 1995-ben rendezte meg Tbilisziben (majd még két alkalommal, 1996-ban és 1999-ben), a Szovjetunió teljesítményeit bemutató kiállítási központban (VDNH). Miközben az utcán Kalasnyikovval lövöldöztek az emberek, Kuprashviliéknek helyi és külföldi szponzorokon keresztül sikerült elegendő támogatást összegyűjteniük egy többnapos nemzetközi divatbemutató megvalósításához. A felkért grúz résztvevők közül a legtöbben nem a divat, hanem a képzőművészet vagy a színház területéről érkeztek. Mégis inspirálónak és időszerűnek találták a lehetőséget, amely a későbbiekben művészetüket is új utakra terelte. Valamennyien reflektáltak a grúz társadalom hangulatára. Nino Chubinishvili (Chubika) például első kollekcóját *Dead Army* címmel hozta létre. A kínai agyaghadzsereget felidéző, kékeszürke impregnált vászonból készült ruhák az egész testet és a fejet is eltakarták, a mellkasán azonban mindenkinek egy gyermekkori fénykép volt. A kollekciónál később a sivatagban készült egy fotósorozat, amelyen a modellek elhagyatott tankok és taposóaknák között sétálnak. Sokan úgy vélik, az AMA fény volt a sötétségben. Tbiliszi történelmének kritikus pillanatában egy a kaotikus és félelmetes politikai valóság mellett létező kreatív és szabad univerzum kapuit nyitotta meg.



Nino CHUBINISHVILI (Chubika) „Dead Army” kollekcója a grúziai David Gareja monostorkomplexum közelében. 1994, Fotó: Giorgi Sumbadze © Giorgi Sumbadze
The “Dead Army” collection of Nino CHUBINISHVILI (Chubika) near to the David Gareja monastery complex in Georgia. 1994, Photo: Giorgi Sumbadze © Giorgi Sumbadze

Avant-garde fashion in the decade of darkness

In Tbilisi, the capital of Georgia, where I am writing this article, the situation was different. As the Soviet power, which left little room for alternative culture, began to weaken at the end of the 1980s, nationalism grew stronger. What had been considered to be against the regime earlier was considered to be against the nation by the 1990s.¹¹ The civil war¹² following its independence from the Soviet Union brought on the decade of darkness for Georgia. The nineties were dominated by grief, fear, drug abuse, and lawless armed criminal gangs. Yet this was the decade when the first safe spaces for underground artists were created and new kind of cultural and musical events organised. The young artists who stayed in the country in spite of the circumstances were spreading their wings in an age when it was even dangerous to leave your home. The discussion on the Georgian underground of the nineties has only livened up in the last few years. Punk rock, fashion and later techno and the first gay-friendly clubs receive special attention from the research, publication and exhibition projects concerned with the decades of the transition, such as the *Archive of Transition*, which began in 2015.¹³ This is how numerous archive photographs of the Avant-garde Fashion Assembly, organised in the nineties, have also been found recently.

The *avant-garde* fashion show (AMA) was the idea of Gela Kuprashvili, who studied fashion design in Vilnius. This is where he became familiar with the work of Lithuanian, Latvian, and Russian designers who presented their designs at fashion shows in Moscow, Saint Petersburg, and Riga. The first such event was held in Tbilisi in 1995 (followed by two other occasions in 1996 and 1999) in the exhibition centre showcasing the achievements of the Soviet Union (VDNH). While the streets were filled with the sound of Kalashnikovs being fired, Kuprashvili and company managed to obtain enough support from local and international sponsors to organise an international fashion show. Most of the Georgian participants invited did not come from fashion but from fine arts and theatre. They still found it to be an exciting and auspicious opportunity, which subsequently opened up new ways for their art. All of them were reflecting on the mood of the Georgian society at the time. For instance, Nino Chubinishvili (Chubika) gave her first collection the title *Dead Army*. The designs made of impregnated blue-grey canvas, evocative of the Chinese Terracotta Army, covered the whole body, even the head; however, on the chest of each piece a childhood photograph was displayed. Later, a photo shoot of the collection was held in the desert, where the models were walking among abandoned tanks and landmines. Many think that the AMA was a speck of light in the darkness. In a critical moment of Tbilisi's history, it opened the gates of a creative and free universe, coexisting with a chaotic and dreadful political reality.



Divatbemutató Lado Burduli lakásán. 1999, Fotó: Guram Tsibakashvili © Guram Tsibakashvili
Fashion show in the flat of Lado Burduli. 1999, Photo: Guram Tsibakashvili © Guram Tsibakashvili

Just Do It

Ha a művészetnek valamilyen szerepet tulajdonítani lehet, az a tudattágítás és a perspektívaváltás. Az átmeneti időszakokban pedig erre nagy szükség van, hiszen a változás, amellet hogy új lehetőségekkel kecsegtet, korántsem kockázatmentes. Tbiliszi és Budapest avantgárd divatperformanszai egyaránt teljesítették ezt a „feladatot”, a valóság szabad szemmel nem látható, mögöttes dimenzióit hozták elő. Az AMA nagyobb volumenű, nemzetközi eseményein kívül, a grúz rockzenész, Lado Burduli lakásában is voltak alternatív divatbemutatók. Itt megható felvételek készültek olyan eseményekről, amelyeket mécsesekkel és gyertyákkal kellett kivilágítani, mert több napig nem volt áram a városban – ez nem volt szokatlan a kilencvenes években. A felvételeken jól látszik, amint emberek kis csoportja a körülmények ellenére is képes életre hívni egy meghitt és önfeledt valóságot, amelynek az ideje hivatalosan, a külvilág számára még nem érkezett el. Király karaktere pedig a jövőmondóhoz hasonló: nem csupán arra hívja fel a figyelmet, ami épp most van; iróniával figyelmeztet arra is, hogy a jelent meghatározó, egymással nehezen összeegyeztethető realitások konfliktusa hosszabb távon fejt ki a hatását, mint gondolnánk. Egy ismert képen szószerint vak

jósként jelenik meg egy vörös csillagos parlamenti kupolát kalapként viselő hölgy oldalán. A fotó 1989-ben készült, egy köztéri performansz-sorozat Batthyány téri állomásán. A kupola aznap felbukkant még a 49-es villamoson, a Nemzeti Múzeum kertjében, egy Trabant motorháztetőjén és a Régi posta utcai első McDonald's kirakata előtt is. Mindez látszólag kommentár nélkül történik. A képekből kiérződő kérdőjelek és az, ahogyan a fotók szereplői ezeket a (kellemetlen) kérdéseket játékosan kikerülik, azonban sokat elárul a következő évtizedről.

A megkerülés gesztusa a késő szocializmus ellenkultúrára jellemző antipolitikai attitűdtől sem idegen Kelet-Európában. Ellenkultúra alatt azt értjük, ami a nem hivatalos kultúra része, fontos azonban, hogy ez nem független a hivatalos kultúrától, és ellentéte sem annak. A hivatalos és a nem hivatalos szférák ugyanis folyton keveredtek egymással, együttesen voltak jelen az emberek életében.¹⁴ Az antipolitika pedig – Konrád György nyomán – egy olyan működésmódra utal, amely szkeptikus az ideológiával szemben, de nem vesz részt a hatalom, a nagypolitika játékaiban, hanem inkább mikroszintű, a mindennapi életben elérhető változásokra koncentrálnak. Sok művész már csak a zavartalan alkotás érdekében is kerülte a nyílt politizálást. Az underground



KIRÁLY Tamás születésnapja a Zanzibár nevű szórakozóhelyen. 1992, Budapest, Fotó: Rodolf Hervé © Rodolf Hervé örököse
Birthday of Tamás KIRÁLY in the Zanzibár night club. 1992, Budapest, Photo: Rodolf Hervé © Heir of Rodolf Hervé

Just Do It

If we can assign a role to art, it is the expansion of consciousness and the changing of perspectives. This is something that is in great demand during transitional periods since, although change promises new possibilities, it is never without risks. The *avant-garde* fashion performances of Tbilisi and Budapest both achieved this goal; they brought forth the latent dimensions of reality, which are invisible to the naked eye. Besides the large-scale international events of the AMA, alternative fashion shows were held in the home of the Georgian rock musician, Lado Burduli as well. Touching pictures were taken of these events, where tealights and candles had to be used as lighting since the power was out in the city for days - this was not unheard of in the 1990s. These photographs clearly show that a small group of people is capable of bringing an intimate and carefree reality to life, the time of which has not arrived officially for the outside world.

HELYETT:

Meanwhile, Király's character is similar to that of a fortune-teller: he draws attention not only to what is going on right now but he also warns with irony that the conflict of the realities, which define the present but are

difficult to reconcile with each other, is going to influence our lives longer than we might think. On a well-known photograph, he is presented as a literal blind prophet on the side of a lady wearing the dome of the Hungarian parliament, complete with the red star, on her head as a hat. The photograph was taken in 1989, during the Batthyány Square stage of a series of street performances. Later that day, the dome popped up on tram 49, in the garden of the *Nemzeti Múzeum* {Hungarian National Museum}, on the bonnet of a Trabant, and in front of the first McDonald's restaurant on Régi posta Street as well. This all happened seemingly without commentary. The question marks perceived to linger around the pictures as well as the manner in which the subjects of these photographs playfully sidestep these (uncomfortable) questions, say a lot about the decade that followed.

The notion of sidestepping is not foreign to the antipolitical attitude typical of Eastern European countercultures in late-socialism either. Our definition of counterculture includes anything that is part of the unofficial culture; however, it is important to note that it is neither independent nor opposed to the official culture. This is because the official and the unofficial spheres were always interweaved and simultaneously present in peoples' lives.¹⁴ On the other hand, following

divatbemutatók sem konfrontálódtak a hatalommal, már csak azért sem, mert teljes mértékben dekódolhatatlanok voltak – az alapján, amit a szocialista vezetés tudni vélt a divatról. Mégis, ezeknek a divatbemutatóknak fontos szerepe volt az ellenállásban. A rögtönzött kifutók újfajta érzelmek előállításának a laboratóriumává váltak. A nyolcvanas évek végétől egyre jellemzőbb „just do it” szellemiség pedig egyértelművé tette, hogy a vágyak sokszorosításának és megélésének az ideje elérkezett, még ha az élet más területein ez nem is volt egyértelmű.

Skizoanalízis: a vágyak megélése

Az autoriter politika alapja és fenntartója is egyben a vágyak feletti kontroll. Az ilyen, elnyomáson alapuló pszicho-politikai rendszerek kritikáját teszi lehetővé Gilles Deleuze és Felix Guattari skizoanalízisnek nevezett módszere, amelyet *Anti-Oedipus* című 1972-es könyvükben fejtenek ki. Kiindulópontjuk a skizofrén elme képessége arra, hogy különböző realitásokat vagy akár egyszerre többet éljen át (nem vitatva a pszichotikus állapot komolyságát). Ahogyan szerintük egy skizofrén személy számára a megfelelő környezet egy olyan hely lenne, ahol minél több tere van megélni ezeket a realitásokat, úgy a skizoanalízis társadalmi az állandó alkotási vágy megéléséről, kreativitásról és új ötletek kipróbálásáról szól. A skizoanalízis motorja pedig a művészet. A művész mint skizoanalitikus a különböző valóságok közötti átjárást teszi lehetővé. Olyan helyekre juttat el, amelyek a hétköznapi életben csak elfojtva vannak jelen; ezek a skizoreális helyek. A skizoanalízis tehát tulajdonképpen funkcionális művészet, amely arra készíti, hogy kilépünk saját korlátaink közül.¹⁵

Ha mindezt a fentiekre vonatkoztatjuk, megállapíthatjuk, hogy Király Tamás divatbemutatói korántsem voltak politikamentesek; a lázadás magas fokának számítotak az átmenet éveiben. Olykor több ezer fiatal előtt, máskor véletlenszerűen, az utcán felbukkanva, ismeretlen vidékekre vezettek, ahova a hatalom tekintete és felügyelete nem ért el. Hogy mi számít konkrétan az átmenet éveinek, azt nehéz lenne meghatározni, hiszen a változás akkor kezdődött, amikor az alternatívák felvillanásai. Az olyan művészeknek, mint Király, fontos szerepe volt a rendszerváltásban, hiszen fokozatosan mutatták be azokat a nézőpontokat és lehetőségeket, amelyekre szükség volt ugyan, mégis úgy tűnt korábban, hogy nincsenek elérhető távolságban. Ha pedig megtanulunk kilépni a korlátok közül, idővel igényt érzünk arra is, hogy egyszer és mindenkorra megszabaduljunk tőlük.

¹ HEBDIGE, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London – New York, 1979, 101.

² A kutatást a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem doktori programjának keretében végzem 2017 óta.

³ *Az ideiglenes autonóm zóna* (angolul: *Temporary Autonomous Zone*) Hakim Bey anarchista szerző nevéhez fűződik.

⁴ YURCHAK, Alexei: *Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in Post-Soviet Nightlife*. In: BARKER, Adele Marie szerk.: *Consuming Russia: Popular Culture, Sex and Society Since Gorbachov*, Duke University Press, Durham – London, 1999, 88.

⁵ A vörös csillag alakú ruhát Király Bachman Gábor 1987-es *Kelet-európai riadó* című rövidfilmjéhez készítette.

⁶ A „confrontation dressing” kifejezést Vivienne Westwood alkalmazta a punk öltözködésmódra. Hebdige öt idézi: HEBDIGE: i. m. 107.

⁷ 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.

⁸ Moszkvában tett látogatásom során, amikor interjút kérdeztem Gosha Ostretsov divattervezővel, és arról kérdeztem, mi az oka annak, hogy nem alkottak az avantgárd divattervezők a nyolcvanas évek végén maradandó kollektívákat, meglepő választ adott: „Csernobil után apokaliptikus közhangulat uralkodott. Senkit nem érdekelt a művek jövője.”

⁹ A Csarnok 1985-ös nyitása és 1989 között Király négy nagyobb bemutatót valósított meg: *Baby's Dreams*, 1985; *Boys' Dreams*, 1986; *Animals' Dreams*, 1987; *Király Dreams*, 1989. Bővebben írok ezekről a bemutatókról a Király Tamás álmai című esszében a *Király Tamás '80s* című könyvben (tranzit.hu, Budapest, 2017)

¹⁰ Erről bővebben a *Mi az új a New East-ben és mi nem?* című cikkben írok: <https://artportal.hu/magazin/mi-az-uj-a-new-east-ben-es-mi-nem-a-posztszovjet-divat-es-az-1980-as-elvek/> (Utolsó letöltés: 2019. november 9.)

¹¹ KHADURI, Gia: *Mental Transformation in Post-Soviet Tbilisi*. In: TSERETELI, Wato et al. szerk.: *Tbilisi – Archive of Transition*, Niggli, Salenstein, 2018, 149.

¹² A grúz polgárháború etnikai és intranacionális konfliktusokra utal Dél-Oszétia (1988–1992) és Abkházia (1992–1993) régiókban, valamint a független Grúzia első demokratikusan megválasztott elnökének, Zvaid Gamsakhuriának puccsal történő elűzésére.

¹³ <https://archiveoftransition.org/> (Utolsó letöltés: 2019. november 9.)

¹⁴ YURCHAK: i. m. 81.

¹⁵ ZEPKE, Stephen: *Schizo-Revolutionary Art: Deleuze, Guattari, and Communization Theory*. In: BUCHANAN, Ian – COLLINS, Lorna szerk.: *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*, Bloomsbury, London – New York, 2015, 32.

György Konrád, antipolitics refers to a *modus operandi* that is skeptical of the ideology but refuses to participate in macropolitics and focuses instead on micro-scale changes that can be achieved in everyday life. Many artists avoided being openly political to be allowed to work undisturbed if not for any other reason. Underground fashion shows were not perceived to be in confrontation with the regime either, since they were impossible to decode based on what the socialist leadership believed they knew about fashion, among other reasons. Still, these fashion shows played an important role in resistance. The improvised catwalks became laboratories for producing novel emotions. Furthermore, the “just do it” mentality more and more prevalent during and after the end of the eighties made it clear that the time for discovering and living desires had arrived even if this was not yet apparent in other areas of life.

Schizoanalysis: living out desires

Control over desires is one of the pillars of authoritarian politics. The method presented by Gilles Deleuze and Felix Guattari, called schizoanalysis, provides an opportunity to criticise such psycho-political regimes based on oppression, which they described in detail in their 1972 book titled *Anti-Oedipus*. The starting point of their discussion is the ability of the schizophrenic mind to experience different realities, maybe even at the same time (not disputing the seriousness of psychotic state). In their opinion, just as the most suitable environment for a schizophrenic person would be a place where they have the most possible opportunities to live such realities, the society of schizoanalysis would be characterised by experiencing the continuous desire to create, creative thinking, and trying new ideas. The drive of schizoanalysis would be art. Artists as schizoanalysts would make the crossing between different realities possible. They would be capable of reaching places that only manifest in everyday life as repressed concepts; these are what they called schizo-real places. Therefore, schizoanalysis is practically functional art, which encourages us to throw off our shackles.¹⁵

Taking all the above into consideration, we find that Tamás Király's fashion shows were not at all devoid of politics; they represented the highest form of rebellion in the years of the transition. Sometimes in front of a several-thousand-strong young audience, sometimes randomly appearing on the street, they were always showing the way to unknown places where the eyes of the political leadership could not see. What counts exactly as the years of the transition is difficult to define, since changes began at the same time as the first sparks of the alternatives appeared. Artists such as Király played a vital role in the regime change as they gradually presented new options and points of view, which, despite being in demand, seemed unreachable beforehand. With that in mind, if we learn to step away from our shackles, with time, we will feel the need to get rid of them for good.

¹ HEBDIGE, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. Routledge, London – New York, 1979, 101.

² I have been performing this research within the framework of the doctoral programme of the Moholy-Nagy University of Art and Design since 2017.

³ The term “Temporary Autonomous Zone” was coined by anarchist author Hakim Bey.

⁴ YURCHAK, Alexei: *Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in Post-Soviet Nightlife*. In: BARKER, Adele Marie szerk.: *Consuming Russia: Popular Culture, Sex and Society Since Gorbachov*. Duke University Press, Durham – London, 1999, 88.

⁵ The red star-shaped dress was created by Király for a 1987 short film by Gábor Bachman, titled *Kelet-Európai riadó* (High Alert in Eastern Europe).

⁶ The term “confrontation dressing” was used by Vivienne Westwood to refer to the dressing habits of punks. She is the one Hebdige is quoting: HEBDIGE: op. cit. 107.

⁷ Music Television (MTV) was established in the United States in 1981 and it began broadcasting in Europe in 1987, which was freely available in Hungary as well until the switch to digital in 1995.

⁸ During my visit to Moscow, I made an interview with Gosha Ostretsov, fashion designer, and asked him, what was the reason for *avant-garde* fashion designers not creating any lasting collections at the end of the eighties, he gave a surprising response: “After Chernobyl, the public sentiment was apocalyptic. No-one cared about the future of artworks.”

⁹ Between the 1985 opening of the Hall and 1989, Király organised four larger fashion shows: *Baby's Dreams*, 1985; *Boys' Dreams*, 1986; *Animals' Dreams*, 1987; *Király Dreams*, 1989. I discuss these shows in more detail in the essay titled *Király Tamás álmai* (Tamás Király's Dreams) in the book *Király Tamás '80s* (tranzit.hu, Budapest, 2017)

¹⁰ I discuss this in more detail in the article titled *Mi az új a New East-ben és mi nem?* (What is new in New East and what is not?): <https://artportal.hu/magazin/mi-az-uj-a-new-east-ben-es-mi-nem-a-posztszovjet-divat-es-az-1980-as-elvek/> (date of access: 9 November 2019)

¹¹ KHADURI, Gia: *Mental Transformation in Post-Soviet Tbilisi*. In: TSERETELI, Wato et al. ed. *Tbilisi – Archive of Transition*. Niggli, Salenstein, 2018, 149.

¹² This refers to the ethnic and intranational conflicts of the Georgian Civil War in the regions of South Ossetia (1988–1992) and Abkhazia (1992–1993), as well as the removal of the first democratically elected president of the newly-independent Georgia, Zviad Gamsakurdia, via a coup.

¹³ <https://archiveoftransition.org/> (Utolsó letöltés: 2019. november 9.)

¹⁴ YURCHAK: Ibid. 81.

¹⁵ ZEPKE, Stephen: *Schizo-Revolutionary Art: Deleuze, Guattari, and Communization Theory*. In: BUCHANAN, Ian – COLLINS, Lorna ed. *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*. Bloomsbury, London – New York, 2015, 32.