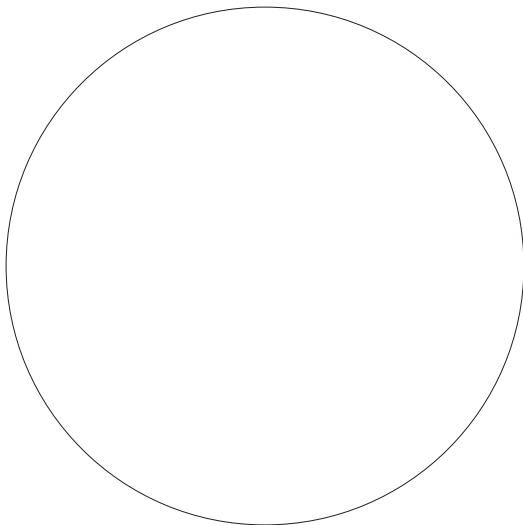


nem kell a hangművészetet „japánként” karakterjegyekkel ellátni, mert forrásai az európai és amerikai művészetben keresendők. A Fluxus-művészettel és a kortárs zene inspiráló pillanataival való gyors azonosulás a világ sok régiójában, így Magyarországon is jellemző volt a hetvenes évek elején, mint ahogy Németországban, Franciaországban és sok más országban is erős hatást gyakorolt. A Fluxus és a zene kapcsolata, John Cage hatása mindenhol kihat a mai napig, a kiválasztott művészeket így inkább szemléletük köti össze, mint nacionalitásuk. Mivel a *Hangjaink*-projekt a természetes hangok használatára fókuszál, ezért e kiállítás célja a művészet és élet közelségének hangsúlyozása, a mindennap hallott zajok kiemelése környezetükből, ami mindenkit a nem-művészeti világ felfedezésére sarkall.

A *Hangjaink*-projekt a művészekkel abban is azonosul, hogy nagyra értékeli a hangrögzítés huszadik századi vívmányai között a bakelitlemezt mint a hang visszaadásának máig legjobb akusztikus formáját. A digitalitás és letöltések korában ez a hanghordozó szimbolikus jelentést nyert, amely hangsúlyozza a hang tiszteletét és jelentőségét. Ezért projektünk is egy vágott (és nem nyomott), 150 példányos lemezkiadással tiszteleg a művészek és a médium előtt. Feléjük a felkérés az volt, hogy olyan hanganyagokat bocsássanak a rendelkezésünkre, amelyek műveik hangja, egyedülállóan megteremtve azt a szituációt, hogy a hallgató csak hallja a képzőművészeti alkotást, de nem látja, hogy mi kelti a hangokat. Ennek az elvnek hárman, Tetsuya Umeda, UJINO és Tsumi Orimoto megfeleltek, míg Yukio Fujimoto és Lyota Yagi önálló hangmunkákat szántak e kiadványra. A lemez borítója a szerialitás elvén létrehozott 150 példányos szitanyomat, melyet Fodor János tervezett. Mind a kiállítás, mind a hanglemezzel a hanggal és zajjal kapcsolatos képzőművészeti gondolkodás alapelveit oly módon fogalmazza meg, hogy az kiterjeszhető legyen egy tágabb, internacionális horizont felé. Reméljük ez mihamarább meg is történik.

Petrányi Zsolt



of *Sounds of Us*, who state that sound art does not have to be labeled necessarily with Japanese character, because some of its origins are rooted in European and American art. The rapid identification with Fluxus and contemporary music was typical for many artistic regions of the world in the 70s, as well as in Germany, France, even to some extent in Hungary. The connection of Fluxus and music, the effect of John Cage still has a global effect nowadays as well, so the artists exhibited are rather connected by their approach and not necessarily nationality. As the *Sounds of Us* project focuses on the use of natural sound, the aim of the exhibition is to highlight the closeness of art and life, the outtake of everyday noises out of their surroundings, which might inspire everyone to the discovery of the non-art world.

The *Sounds of Us* exhibition also highlights and identifies with the exhibitors in that sense, that it states that the best way of acoustic conservation and reproduction of sound is the vinyl disc among all the technologies of the 20th century. In the epoch of digitality and downloading, this medium bears a symbolic meaning of the appreciation and importance of sound. So our project also salutes the artists and the media with a cut (and not pressed) limited edition vinyl disc, with 150 copies. The exhibitors were asked to submit such recordings, which contain the sound of their artworks, so we wanted to create a unique situation in which the audience can listen to the sound of artworks, but they can't see what the source of the sound is. Tetsuya Umeda, UJINO and Tsumi Orimoto met these requirements, while Yukio Fujimoto and Lyota Yagi composed unique sound pieces to this vinyl disc edition. The cover of this vinyl disc is a silk-screen print of János Fodor, produced in 150 copies. The exhibition together with the vinyl disc articulates the principles of artistic approach in such a form that it might expand to an even more broad international horizon.

Zsolt Petrányi



Hangjaink - egy fordulópont

1962-ben, amikor John Cage először koncertet adott Tokióban Hiroshi Teshigahara meghívottjaként¹, munkái a helyi közönség számára már részben ismertek voltak. A Jikken Kobo (Experimental Workshop)² zeneszerzőkből és képzőművészekből álló csoport már évekkel korábban játszotta darabjait. Azonban a szerző jelenléte, David Tudor zongoristával adott koncertjének hatása többet jelentett, mint a korábbi interpretációk. A koncerten előadásra került ugyanis a *Music Walk* (1958) című darab is, amelynek kottája négy kilyuggatott papírlapból áll, amin egy keresztbe fektetett átlátszó vonalzó összeköt bizonyos pontokat. Az előadóművészek a vonalkombinációkat öt hangkategóriának feleltetik meg, amiben nem csak a zongora, de más hang- és zajkeltő eszközök is szerepet játszanak. A szabadon lejátszható mű bemutatásában '62-ben részt vett Yoko Ono is, aki az előadás instrukcióját még szabadabban értelmezte, ezért keresztbe feküdt a nyitott zongorán az előadás alatt. Így a „zenei sétát” „konceptuális sétává” változtatta.³ Ez az esemény Japánban nem csak a kortárs zeneszerzőket, de a képzőművészeket is mélyen inspirálta, az első csoportot új zenei kísérletek felé, a másodikat pedig a Fluxus művészeti gyakorlata felé vezette. A Fluxus mozgalom gyors elterjedésében fontos szerepet játszott az 1962 és 1964 között Japánban tartózkodó Ono is, mint ahogy a mozgalom fiatal tagja, a George Macuinás által 1964-ben New Yorkba hívott Mieko Shiomi is. A képzőművészet zajhasználatának tekintetében el kell, hogy idózzunk még ennél az ikonikus momentumnál, mert a *Music Walk*ban megnyilvánuló, a pillanatnyiság, az események és a zajok összekapcsolására irányuló érdeklődés mellett, azokban az években növekvő figyelem övezte a technikai eszközök használatát is a kortárs zenében. A Jikken Kōbō (Experimental Workshop) például Kitadai Shōzō által írt 1953-as manifesztumában már a filmek, diák és a kortárs zene egyidejű bemutatásának kísérleteiről számol be⁴, John Cage pedig 1966-ban New Yorkban a *9 Evenings: Theatre & Engineering* programsorozat keretében valósíthatta meg mérnökök és tudósok segítségével a *Variations VII* című performanszát, amelyben a Bell Telephone Laboratories munkatársai is aktívan részt vettek. Ezen az előadáson az akkori elektrotechnika és távközlés szinte minden eszköze be volt vetve⁵, megmutatva a művészet és tudomány, illetve technológia kölcsönös hatásának lehetőségeit.

Sounds of Us

In 1962, when John Cage held his first concert in Tokyo as a guest¹ of Hiroshi Teshigahara, the local audience was already familiar with his works. Jikken Kōbō (Experimental Workshop)² group, which consisted of musicians and artists, already played his pieces years before. But the presence of the author at the concert to which David Tudor pianist contributed, meant much more and had an incredible effect compared to the previous interpretations. During the concert the *Music Walk* (1958) was also performed. The score of this piece is basically four perforated paper sheets and a transparent cross-shaped ruler which connects different points of the papers. The performers identify the combination of the lines to five different sound categories, in which not only the piano but other sound and noise devices play a role. Yoko Ono was part of the presentation of this freely interpretable work in 1962, who had even radical approach towards the piece and she laid herself in a position of a cross on the top of the piano. So she changed the “musical walk” into a “conceptual walk”³. This event in Japan inspired not only contemporary musicians but visual artists as well, leading the first groups toward new experiments with music, while others to the practice of Fluxus. Ono's presence in Japan between 1962 and 1964 played a big role in the radically fast spreading of Fluxus. Also the younger Mieko Shiomi was important in this process, who was invited to New York in 1964 by George Maciunas himself.

In the context of the use of music in visual art, we have to contemplate at this iconic moment, because beside the obvious novelty of *Music Walk* in terms of temporality, and the urge of binding and combining performativity and noise, there was also a big interest in the research of technical equipment in contemporary music in those years. Jikken Kōbō (Experimental Workshop) already reports⁴ in the manifest of Kitadai Shōzō in 1953 about experiments of simultaneous presentation of films, slides and contemporary music. John Cage could realize in 1966 in New York in the frame of *9 evenings: Theatre & Engineering* his performance entitled *Variations VII* with the help of engineers and scientists and the employees of Bell Telephone Companies. In this performance almost all new achievements of the age were deployed⁵, showcasing the intersections of art, science and technology.



Trafó Kortárs Művészetek Háza, Trafó Galéria
1094 Budapest, Liliom utca 41.
tel/fax: +36 1 456 2044, fax: +36 1 456 2050
gallery@trafo.hu, www.trafo.hu

Nyitva: keddtől vasárnapig 16-19h, előadási napokon 16-22h



¹ „Scream Against the Sky” - Japanese Avant-garde Music in the Sixties, In: Sound Commitments – Avant-garde music and the Sixties. Szerk/Ed: Robert Adlington, Oxford University Press, 2009, p. 194 (old.)

² 1951 és 1958 között Tokióban működő művészcsoport. / Artist collective based in Tokyo, active between 1951 and 1958

³ „Scream Against the Sky” - Japanese Avant-garde Music in the Sixties, In: Sound Commitments – Avant-garde music and the Sixties. Szerk/Ed: Robert Adlington, Oxford University Press, 2009, pp. 195-196 (old.)

⁴ Kitadai Shōzō: The Experimental Workshop: Our Contenton(1953), In: From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989. Szerk/Ed: Doryun Chong, Michio Hayashi, Kenji Kajiya, Fumihiko Sumitomo, Museum of Modern Art, New York, 2012, p. 86. (old.)

⁵ E.A.T.&Artpix present John Cage: Variations VII, DVD, 2008, 1988-ban írt ismertető szövegével / with the text written by Billy Klüver in 1988

John Cage számára azonban a zajhasználat, illetve a hét-köznapi tárgyak zenei alkalmazásának teoretikus kezdeményezése illetve azok használata az 1937-ben írt *The Future of Music: Credo* című manifesztumára⁶, illetve az 1940-ben szerzett, *Living Room Music* című klasszikusára vezethető vissza, amikor a darab előadói a kompozíciót egy nappaliban fellelhető eszközökkel, vagy tárgyakon szólatlatják meg. Így munkásságában a tokiói koncert bár nem volt előremutató, mégis a „megfelelő” pillanatban tudott a helyi művészek alkotói hozzáállására végérvényes hatást gyakorolni.⁷

A mindennapi környezet zajainak beemelése sok rokon-ságot mutatott Marchel Duchamp „ready-made”-jeivel Cage munkásságában, amelyek tárgyként váltak képzőművészetté, míg Cage hangjai zajként zenévé. Duchamp és Cage 1968-ban egy közös performansz is bizonyították szellemi rokonságukat, ahol egy hangérzékelőkkel ellátott sakktablán játszottak egy több órán keresztül zajló mérkőzést.⁸

A japán művészet zajok iránti érdeklődésének II. világháború utáni forrásai a művészet e globális tendenciái voltak, amelyekre a helyi művészek igen nagy érzékenységgel reagáltak. A preferenciák, amelyek e hatással jelentkeztek, a humorban, a sokoldalúságban és a szabad médiahasználatban nevezhetők meg leginkább. A *Hangjaink* kiállítás munkái is a cage-i, duchamp-i , és Fluxus-i értelemben kezelik a hallhatót, értékét adnak a környezet kontrollálatlan, de hangzó eseményeinek, hogy azokat a művek révén a nézők számára is élvezhetővé tegyék.

Ha a japán művészet utóbbi évtizedeinek fejlődését nézzük, fontos elkülönítenünk a kiállításunk szemléletét azoktól az irányzatoktól, amelyek a zajkeltést elektronikus eszközökkel érik el. A „Noise” összetett története az elektromos hangszerek és erősítők fejlődésével függ össze általában, a szigetországban is a hetvenes években jelent meg, és a punk avantgárd oldalhajtásaként erősödött meg olyan művészek jóvoltából, mint a Merzbow vagy a Boredom, de jelentős hatást gyakorolt a kilencvenes évek elején már mint médiaművészeti jelenség. Az elektronikus rendszerek keltette zaj használata egy olyan régióban, ami híres az audio technikai fejlesztéseiről, logikus ellenreakcióként jelent meg a fejlesztők high-end szemléletével szemben. A gerjesztés és manuális beavatkozások révén elért torzítások filozófiai megfeleltetései voltak a dekonstrukció illetve a káosz fogalmainak.⁹

A *Hangjaink* projekt történetét egy hosszabb perióduson keresztül való vizsgálat alapozta meg, amely során Japán kortárs művészetének alakulását követtem 1990-től 2015-ig, több ösztöndíj és utazás, kutatás során. Bár az orientációm a szcéna egészének változásaira vonatkozott, az évek során nagy hatással volt rám többek között két művész, Tatsumi Orimoto és Yukio Fujimoto. Tatsumi Orimotót Budapesten ismertem meg, amikor egy alkalommal a Szent Anna tónál (Erdély)¹⁰ szervezett performansz-fesztivál után Budapestre látogatott, 1994 körül. Orimoto a performansz és a Fluxus értékrendje iránti elkötelezettségével a kilencvenes években mély nyomot hagyott bennem, ugyan abban az időben a művészet más médiumaival foglalkoztam. A művész kenyerekkel, élőbeszéd-kommunikációval, állatokkal és tárgyakkal végzett eseményei következetesen a művészet és a mindennapi tevékenység összefüggéseit fejtették ki humorral fűszerezett formában. Yukio Fujimoto filozofikus, Marcel Duchampra és John Cage-re irányuló figyelme, és

For John Cage the use and utilization of noise and the theoretic use of everyday objects for composing music can be traced back to his manifesto *The Future of Music: Credo* from 1937⁶ and his classical piece from 1940, *Living Room Music*, where the performers of the work play the piece with the help of everyday objects which can be found in a living room. So John Cage’s concert in Tokyo in the context of his own practice might not be that progressive, but it is for sure that the concert itself happened in a perfect moment, so it could have a very long-lasting effect on the approach of a new generation of Japanese artists.⁷

The use and the contextualization of everyday noise have a lot of ties to the ready-mades of Marcel Duchamp, which became art as objects, while Cage’s sound became music as noise. The proof of Duchamp’s and Cage’s theoretic relation might be that they performed an action together in 1968, in which they played a multiple-hour long game of chess on a board which was wired with sound sensors.⁸

The origins of the sensitivity towards noise in Japanese art after the World War II were these global tendencies, for which Japanese artists were very receptive. The preferences, which were the effect of this, can be traced back mostly to the use of humor, the free use of different media, and a multi-positional attitude. The works of the *Sounds of Us* exhibition are treating the audible in a very Cageaian, Duchampian or Fluxus way, which are valuing the natural, uncontrollable sound happenings, events which they transform into different forms, to bring them closer to the audience.

If we focus on the past few decades of Japanese contemporary art, it is very important to differentiate the perspective of the present exhibition from the tendencies, which create noise with electronical devices. The complete history of “Noise” is tied together with the evolution of electric instruments and amplifiers, which also appeared in Japan in the 70s. Noise also became a sort of mutation of avantgarde punk, gaining full power with the formation of such bands as Merzbow or Boredom and it had also a great effect in the 90s as a media art phenomenon. The use of noise created by electrical systems in such a region as Japan, which is famous for its audio technological development, it is quite a logical counter action against the high-end approach of developers. The distortions created by amplifying, and manual tampering could be identified as philosophical notions of deconstruction or even chaos.⁹

The project *Sounds of Us* is based on a long-term research and observation of developments in contemporary Japanese art from 1990 till 2015, which was carried out during my travels and research grants, residencies. Although my orientation from the beginning was focusing on the whole scene, during these years Tatsumi Orimoto and Yukio Fujimoto were my first inspirations. I met Tatsumi Orimoto in Budapest, when he was visiting Hungary after participating at the performance festival held at Szent-Anna Lake in Transylvania¹⁰ around 1994. Orimoto made a deep impression on me with his unquestionable affiliation towards the values of performance and Fluxus, although in the 90s I was much more interested in other uses of media. The actions of the artist carried out with bread, communication, animals and objects are very consequently questioning the connections of everyday routines, behavior and contemporary art, in a very vivid, humorous way. Yukio Fujimoto’s philosophical awareness and attention towards Marcel Duchamp and John Cage caught my attention

azok munkásságának összegzéséből is fakadó, hangzó alkotásaiban a természetes hang felfedezésének élménye ragadott meg a kilencvenes évek közepén. Szellemes konstrukciói, végletesen egyszerű eszközei triviálisan mutattak rá a környezet hangjainak esztétikumára és mindenhol jelenlévő voltára. Művei szinte nevelnek a zajok szeretetére, mert részvételre kéri a nézőt, hogy használja a művész installációit és tárgyait, kiterjessze figyelmét, és ismerje meg a hang karakterét és szépségét.

Bár e két művész már ki is meríthette volna a Fluxus és Cage zenei inspirációinak összekapcsolását, de ez mégis egy másik eseményhez és művészhez kapcsolódott. Az Ernst Múzeumban 2011 nyarán került megrendezésre a Japán Alapítvány szervezésében a *Télikert* című kortárs japán művészeti kiállítás, aminek egyik kiállító művésze Lyota Yagi volt. A látlat megnyitóján Yagi bemutatta és élőben megszólaltatta jég-lemezét, amelyen egy Chopin zongoraszonátát hallhatott a közönség egészen addig, ameddig a lemez barázdáit el nem öntötte az olvadó víz. Munkáit nemcsak az analóg hangképzés, de annak médiatörténeti eszközei, mint a bakelit (vinyl) lemez is inspirálja. Yagi Fujimoto tanítványaként kezdte pályáját, munkáin a tárgyak funkcióját értelmezi újra, a hang „képének” megragadására törekszik. Kettejük kapcsolatában ismertem fel, hogy a hanghoz való „intim” viszony generációkon átívelő kapcsolatokat eredményez és amint világossá vált számomra az, hogy a technológiai fejlődés ellenében egy filozofikus, akusztikus megközelítés van jelen több művész munkájában is, ami ráadásul több műben, illetve műfajban is megnyilvánul, akkor döntöttem el, hogy kezdeményezek egy olyan projektet, amiben kibonthatom az analóg hang művészeti használatának témáját. Yagi és Fujimoto mellé Orimotót a Fluxussal való kapcsolata miatt választottam, mert Fluxus művészként támasztja alá a tokiói Cage koncert fordulópontjának fontosságát, hogy vezethetett az a kortárs zene megújításának, de a Fluxus művészet megértésének irányába is. Mellettük UJINO szellemesen működtetett, terepasztalszerűen háztartási eszközökből épített installációi komplett hangkompozíciók, amelyek működtetésében, nem lehet nem az iróniát hangsúlyozni. UJINO formavilága a kortárs japán pop szemlélethez köti őt, találmányságával olyan tárgyakat is alkot, amelyek a maguk abszurd formáival gyártott, de nehezen értelmezhető eszközöknek tűnnek, melyekről végül kiderül, hogy egyedi zeneszerszámok. Végül Tetsuya Umeda installációi és performanszai a hang és zaj folyamatos építkezését, alakulását és átértelmezését mutatják meg nézőinek. Számára a zajok igen apró zörejekből erősítendők fel, megfigyelésük figyelmet, és a zajkeltő eszközök elmélyült szemlélését igénylik. Előadásaiban a triviális kellékek és az azok egyedi használata, a művész folyamatos asszisztenciája az, ahogyan a legkisebb zajokat munkájának részévé teszi, kapcsolja őt a cage-i zenedefinícióhoz.

2011-ben, Roskildében a Museum of Contemporary Art-ban rendeztek egy, *Simple Interactions* című, Japán hangművészettel foglalkozó kiállítást, amelynek kurátorai Mads Kullberg és Jacob Kreutzfeldt, a szigetország hangművészetének specifikumát a címben is jelzett egyszerű beavatkozások jelentőségében látták. Számukra ez volt az, ami összekötötte az általuk prezentált elektronika- és akusztikaalapú munkákat, lokális karaktert érzékelve ebben a hozzáállásban. Én viszont osztom a *Hangjaink* kiállításon szereplő alkotók véleményét, akik azon az állásponton vannak, hogy

together with the sublimation of their practice in the works of Fujimoto which discovers natural voice and sound in the middle of the 90s. His joyful constructions, his radically simple tools pointed almost trivially on the aesthetics of sounds of the environment and its overall presence. His works almost educate You to the love of noise, because they ask the participation of the spectator, to use the installation and objects of the artist, and to spread it’s awareness and to get familiar with the character and beauty of sound.

Although these two artists could have already highlighted the connection of the musical inspiration of Fluxus and Cage, but the real eye-opening experience for me was another momentum which is connected to another event and artist. In the summer of 2011 in the Ernst Museum at the exhibition *Winter Garden* organized by Japan Foundation, Lyota Yagi was one of the participants. At the opening, Yagi presented his ice vinyl disk, with which he also performed. The ice disk was playing a Chopin piano sonata, which could be heard by the audience until the melting water flooded the trenches of the disk. His works are inspired not only by analogue creation of voice, but also by the tools of media history, like vinyl disks. Yagi used to be a student of Fujimoto, and he is interested in the reinterpretation of the function of objects and he attempts to catch the „image” of the sound. I realized with the help of Yagi’s and Fujimoto’s relation, that there is an intimate connection with sound in multiple Japanese generations of artists. And it also became clear for me, that there is a philosophical, acoustic approach on sound in works of many artists opposite to a high-tech definition of sound. So I decided to initiate a project in which I could thematize the use of analogue sound in Japanese contemporary art. I chose Orimoto in addition to Yagi and Fujimoto because of his relations to Fluxus, and because he as a Fluxus artist can underline the importance of the Tokyo concert of Cage as a turning point, which lead the way to redefining contemporary music and to the understanding of Fluxus art. UJINO’s humorously-functioning installations, which are built mostly out of household utensils, are complete ironic symphonies, or rather sound compositions, which are based very much on irony. UJINO’s aesthetics tie him also to the Japanese pop. His inventive approach creates such objects that are hard to understand for the first look, because they have very absurd shapes, but all are unique music instruments. Last but not least, Tetsuya Umeda’s installations and performances highlight the constant construction, modulation and reinterpretation of sound and noise for the audience. He amplifies noise from small segments and the perception of these requires sensitive approach from the audience, and also contemplative observation. The unique use of almost trivial props, his continuous assistance and presence, the sensitivity with which he is capable of integrating the tiniest, almost non-audible noises into his works, creates his connection to the Cageian definition of music.

In 2011, in Roskilde Museum of Contemporary Art, an exhibition was organized with the title *Simple Interactions*, which was dealing with Japanese sound art, curated by Mads Kullberg and Jacob Kreutzfeldt, who saw the specificity of Japanese sound art in simple interactions and modifications, which the title of the show already highlighted. For them this was the connection point and a local character which created a relation between acoustic and electronical works that they exhibited. I on the other hand share the opinion of the exhibitors

^[1] John Cage: The Future of Music: Credo, 1937, In: A House Full of Music, Hatje Cantz, Darmstadt, 2012, p. 83 (old.)

^[2] Az 1962-es Cage koncert hatását „Cage Shock”-ként is emlegetik, mint ahogy azt a Japánban 2012-ben több részletben kiadott „John Cage: Shock”- című CD sorozat is igazolja borítószövegével. / The concert of John Cage in 1962 is usually referred as the “Cage-shock”. This is also to be proven the CD series „John Cage: Schock”, which was published in 2012 in Japan.

^[3] Lásd erről Lowell Cross interneten is elérhető „Reunion, John Cage, Marchel Duchamp, Electronic Music and Chess című szövegét: http://www.johncage.org/blog/cross_reunion.pdf • Letöltés: 2015, november 28. / See also Lowell Cross’s text “Reunion, John Cage, Marchel Duchamp, Electronic Music and Chess” online: http://www.johncage.org/blog/cross_reunion.pdf • Last download: 28.11.2015.

^[4] Lásd erről még Paul Hegarty tanulmányát: Full with Noise: Theory and Japanese Noise Music, http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=314 • Letöltés: 2015, november 29. See also Paul Hegarty’s publication “Full with Noise: Theory and Japanese Noise Music” online: http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=314 • Last download: 29.11.2015

^[5] AnnART néven Baász Imre által kezdeményezett fellépés sorozat, 1990- től 1999-ig / Performance-series called AnnART, initiated by Imre Baász, run between 1990 and 1999