

viselkedési minta.” – fogalmazza meg kiállítási katalógusában Gyenis Tibor és Illés Barna. Az alkotópáros a magazinok képvilágát a fényképezőgép számára megkonstruált mikrovilág dokumentálásával állítja elő. A természet egy előre meghatározott részében a területen elhelyeznek bizonyos dolgokat, másokat pedig eltávolítanak. A tájat átrendezik azért, hogy a másodperc egy törtrészében egy más minőségű látvány illúzióját keltse. A kamera által készített képen az elemek léptékváltáson mennek keresztül, ezáltal valódi méreteik és egymáshoz viszonyított arányaik megváltoznak. A kiállításon ezeket a felvételeket óriásposzter-méretben találják, amivel elérik, hogy a „tájképek” szinte beszippantják a gyanútlan nézőt. Tökéletes lenne az illúzió, ha nem jelennének meg az emberi beavatkozás árulkodó nyomai. Az építmények és élőlények valószínűtlen elhelyezkedése a nézőt alaposabb megfigyelésre készíti, amely vizsgálódás során rájövünk: a valóság és a fikció határterületén járunk. A befogadó tekintete fokozatosan elbizonytalanodik, ahogy felismeri az élő, valóságnak tűnő jelenségekben az élettelen, az élettelen tárgyak pedig élővé válnak. A modellezett valóság művészi kontextusainak áttekintésére vállalkozó tanulmányában *Perenyei Mónika*⁵ Freud és Jentsch pszichológiai tételére hivatkozva megfogalmazza: a szcenírozott kép azzal éri el a kívánt „borzongást”, hogy a néző számára előidézi az időélményét kitágító pszichés állapotot. Teszi mindezt úgy, hogy a dramaturgiai fogásokkal, az egyes tartalmakra való átkapcsolással a befogadó képzeletét helyzetbe hozza, számára átélhető felismeréseket generál. Gyenis és Illés azáltal, hogy saját képeiket felépítik és le is leplezik egyúttal, ezt az átkapcsoló folyamatot indítják be. Mindezzel azt kívánják hangsúlyozni, hogy mind a „magas” művészetben, mind a tömegkultúrában érvényes a korábban *Hans Belting*⁶ által megfogalmazott tétel, mely szerint a világról nem kapunk képet, ha csupán kihasítjuk a bennünket körülvevő látvány egy darabját, a képeket nem lehet egyszerűen „levadászni” – a tartalmakat meg kell konstruálni. Annak érdekében, hogy a projekt címzettje, a „kedves Képvadász” ezeket a felismeréseket megtéve ne veszítse el a tökéletes kép készítésébe vetett hitét, a művészek workshopokat tartanak, ahol a teljesség igénye nélkül az érdeklődőket a makettvalóság leképezésének rejtelseibe avatják be. Az pedig, hogy az „üzemet” mekkora népréteget ér el, a kétségekkel teli jövő zenéje.

5 Perenyei Mónika: „Harmadik típusú találkozások”, Balkon, 2007/1.

6 Hans Belting: *Kép-antropológia, Képtudományi vázlatok*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.

Hegedűs Orsolya

Világító-doboz-világ

Light Box

➔ Videospace Budapest, Budapest

📅 2007. november 28–2008. január 12.

A lightboxok a képek hátulról történő megvilágításának megoldására szolgáló installációs elemekként a fotográfiából és a köztéri reklámokból ismerősek számunkra. A kiállítás a képzőművészeti alkalmazásuk irányait és lehetőségeit kívánja feltérképezni, s egyben felveti a lightboxnak mint önálló médiumnak a jelenlétét a kortárs művészetben. A kiállított tárgyak többé-kevésbé megtartják a hagyományos lightboxok formáját, azaz képből, valamint az annak megvilágítására szolgáló fényforrásból, és dobozból állnak. Fontos különbség azonban a nem-képzőművészeti lightboxokkal szemben az, hogy ezeknél a műveknél minden esetben összetartozik a kép és a doboz, elszakíthatatlan egységet alkotnak: a doboz fényével teszi láthatóvá a képet, az pedig hol direkter, hol finomabban, de visszautal a dobozra. Vagyis a lightbox itt a művek médiuma, és nem pusztán installációs technika: maguk a tárgyak a műalkotások, és nem a rajtuk vagy általuk megjelenő képek.

A valódi fényvel és a megvilágítással, mint eszközzel, a villanyfény feltalálásáig leginkább csak az építészet élhetett. Az elsődleges terep az építészeti számára mindenkor az imádság helyszíne volt: a templomokba hol szűk nyílásokon át, misztikus homályt teremtve, hol akadálytalanul, megvilágosodást ígérve áramlott be az „isten fény”. Az építészet tette lehetővé az első „lightboxok” megvalósulását is: a gótika korának technikai változtatása – a külső tartószerkezet alkalmazása – nyomán vált lehetővé a katedrálisok hatalmas üvegablakainak megalkotása. A különbség a mai világító dobozokhoz képest mindössze annyi, hogy a hátulról megvilágított kép akkor látható, ha a „doboz” belsejében vagyunk.

Light Box, Videospace Budapest, részlet a kiállításról ■ Fotó: Kerekes Zoltán



A fény, illetve fényforrás a mű alkotóelemeként először a Bauhausban jelent meg – Moholy-Nagy László 1922-től végzett kísérleteket a végleges formájában 1930-ban megvalósított *Fény-tér-modulátor* elkészítéséhez. Az 1930-as években elterjedő neonvilágítást képzőművészeti alkotások esetében az 1940-es években kezdték el alkalmazni. Lucio Fontana 1946-ban Buenos Airesben kiadott *Manifesto Blanco*­jában a térbeli művészet egyik lehetséges alapanyagaként említi, míg ugyanabban az évben Gyula Kosice a gyakorlatban is felhasználja a világító neoncsöveket konstruktivista szobrai létrehozásához. Az 1960-as években a minimalizmus fedezi fel újra a neont, fénylő-világító objektumokat létrehozva, ezt követően pedig az izzók, fénycsövek alkalmazása az environment-majd az installációművészet megjelenésével vált egyre elterjedtebbé.

Az 1960-as években a videoművészet kialakulásával – illetve az annak közvetlen előzményeül szolgáló televíziós művek¹ létrejöttével – jelenik meg a hátulról világított kép a képzőművészetben, s ez egyben gyökeres változást idéz elő a befogadás mechanizmusában és attitűdjében. Boris Groys mutat rá ennek egyik fontos aspektusára, amikor azt írja, hogy a kiállítási szituációban elhelyezett médiainstallációban az alkotó átveszi az uralmat a nézői tekintet felett, mert megszabja a mozgókép megtekintéséhez szükséges időt, és – ami szempontunkból érdekesebb – behatárolja a néző fizikai pozícióját is, mivel a művet megvilágító fényt a mű részévé teszi.² Másfelől, a tömegmédiának mozgóképfogyasztási szokásai is gyökeresen új percepciósi taktikákat vonnak maguk után, melyek nagyrészt a képi információ, a közvetített tartalom, illetve ezek egymásnak való megfeleltethetőségének folyamatos megkérdőjelezésében merülnek ki.

A lightbox, bár állókép, létrejöttének és formájának révén is a médiaművészet körébe tartozik, s így módon vonatkoznak rá az ott használatos befogadási minták. Ráadásul, mivel megjelenése a köztéri reklámképek külalakját idézi, a manipulatív szándék feltételezése természetes megközelítési módnak mondható. A kiállításon bemutatott művek rendkívül változatos skálán mozognak aszerint, hogy miért és hogyan öltöttek lightbox-formát. Több olyan alkotás van, mely esetében a lightbox a művész hosszabb távú programjának egyik megnyilvánulási formája. Ilyen EPERJESI ÁGNES sorozata, amelynek darabjai emlékeztetnek a művész

1 1959-től Wolf Vostell, majd négy évvel később Nam June Paik kezd televíziós alkotásokkal kísérletezni, de ezt követően hamarosan mindketten a videoművészet úttörőjévé válnak.



Várnai Gyula

Téli rege, 2007, lightbox, fadoboz, 2db, 67 x 46 x 10 cm egyenként ■ Fotó: Kerekes Zoltán



Csáky Marianne

Sommer Series, 2007, (részlet),negatív, fémkeret, lámpa, 3 db 9 x 6 x 5 cm ■ Fotó: Kerekes Zoltán

utóbbi években készített, alumínium-lemezre nagyított piktogramjaira. Ezekben a világító dobozokban azonban mozgó elemek vannak elrejtve, hogy segítségükkel megelevenedhessen a termékcsomagolásról felnagyított használati útmutató – a víz úgy zubog bele a fazékba, mint a kínai étterem tarka képeinek vízesei. KISSPÁL SZABOLCSOT, mint több más munkájában is, az illúzió foglalkoztatja. A „mintha” bizonytalansága különböző formákat öltve ismétlődik a műben: a táj tükröződik a vízben, amit a ráeső fény okoz, de ez ellentmondásba kerül azzal, hogy hátulról van megvilágítva; a vízben elhelyezett neoncsőről úgy véljük – tévesen –, hogy utólagosan lett a képbe szerkesztve; s ugyanerről a neonról azt is hihetjük, hogy a képet megvilágító fény forrása. VÁRNAI GYULA műveiben megvalósuló, vetítéssel, számokkal, síkokkal és térrel folytatott kísérletei, vizsgálódásai közül most éppen egy olyat láthatunk, amely világító dobozok formáját öltve, egyúttal mintha egy másik világra, egy új dimenzióra nyitna ablakokat. RAVASZ ANDRÁS harsány, letagadhatatlanul '90-es évekbéli munkája a konsumkultúra kritikáját fogalmazza meg úgy, hogy közben kölcsönveszi annak formai megjelenését és hatásmechanizmusát: a készültek használatos reklámgrafikai trend szellemében megszerkesztett kép mindössze a reklámozni kívánt „termék” – jelen esetben idea – tekintetében tér el a hagyományos reklámképektől. CSÁKY MARIANNE-nál a megjeleníteni kívánt kép az alkotás kiindulópontja, ennek bemutatására szolgál a lightbox-szerű képződmény, amelynek hagyomá-

nyos anyaghasználata és technikai kivitelezése a fotónegatívok archaizáló technikájához illeszkedik. Valójában Csáky digitálisan montírozza össze nagyapja '60-as évekbeli családi jeleneteket ábrázoló fekete-fehér síkfilm-negatívait és önmagát ábrázoló, színes technikával készült fotóinak negatívját, majd készíti belőlük hagyományos technikával síkfilm-negatívokat. Ezek bemutatása mindenképpen hátsó világítást igényel, s bár a hozzájuk készült installáció formailag nem doboz, mégis lightbox, mert annak ellenére, hogy a fényforrás kívülről jön, a végeredmény mégiscsak egy hátulról világított kép, melyhez a fényt a mögé helyezett tükrök közvetítik.

A két legrendhagyóbb formájú világító doboz KESERUE ZSOLT *Empátia-sorozata*, és SZABICS ÁGNES *29. számú Túlélési gyakorlata*. Keserue a háztartásokban fellelhető műanyag dobozokba helyez fényforrást, hogy egy-egy néptelen közösségi teret ábrázoló fényképet világítson meg. Low-tech lightboxai az egyedinek és az általánosnak, az egyén magán- és közösségi szférájának problematikáját boncolgatják. Szabics egy kirakat-lightboxot készített: a galéria felső ablakának két üvege közé helyezett el növényeket, melyeket mindkét oldalról fényáteresztő függöny takar, így bentől és kintről is csak a sziluettjük látható. A különös installáció egy hagyományos lakás ablakában, a függöny mögött „látható” növények hétköznapi látványát tárja elénk, mely elválasztja, de össze is köti az otthont és a külvilágot. A mű egyaránt szól a galerialátogatónak és az utca emberének, s egyben – ha áttételesen is, de – felveti a művészet-befogadó-művészeti intézmény hármass viszonyrendszerének aktuális kérdéseit.

A kiállításon bemutatott³, az elmúlt tíz évben készült alkotások tanúsítják a lightbox önálló műfajként való létezését, felhasználásának többirányú lehetőségeit, melyek talán a médiaművészet más területeihez képest szűkebbek, ám művészi lelemény és kísérletező kedv révén továbbfejleszthetők. A válogatás alaposságának köszönhetően a médium hagyományos és formabontó alkalmazásainak bemutatásával műfaji határai is kijelölésre kerültek, melyek egyik oldalon a képzőművészeti fotó, a másikon pedig az installáció területe.

Fenyvesi Áron

Jelentés-modell

Kokesch Ádám: Sudo kino

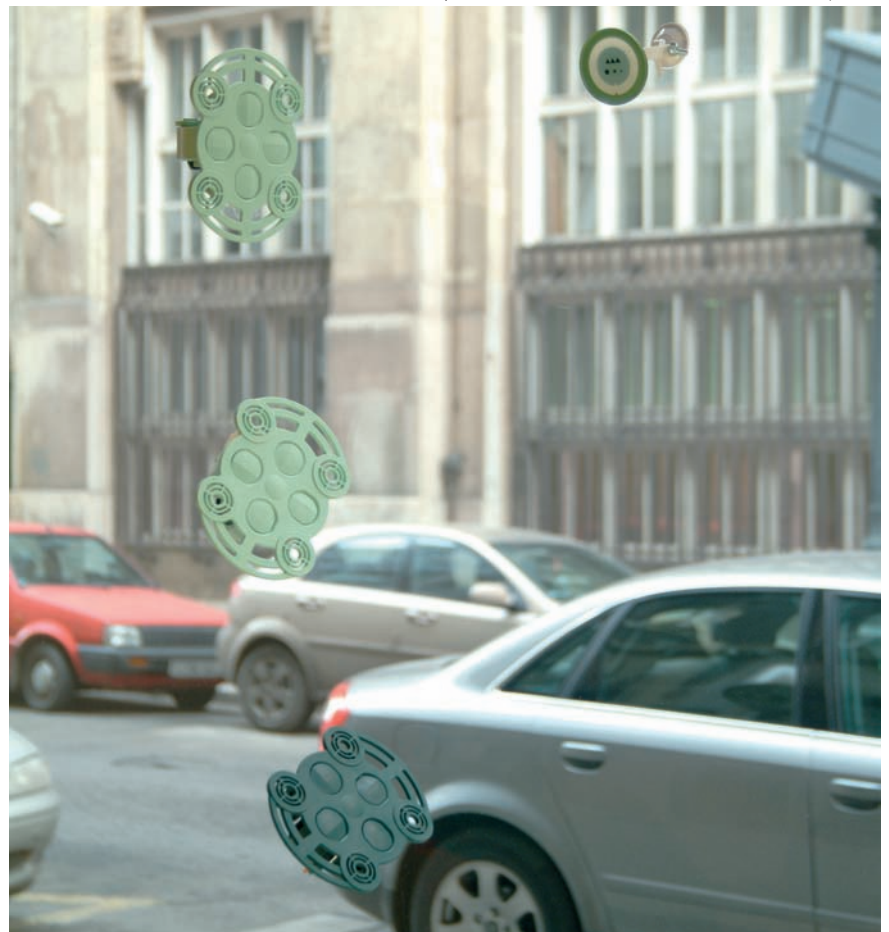
📍 Dorottya Galéria, Budapest

📅 2008. január 8–február 9.

Február elejéig szkenneheti a látogatók tekintete KOKESCH ÁDÁM tárgyainak/„szondáinak” terepasztalát a Dorottya Galériában. Nevezhetnénk ezt az aktust akár tapogatózó vizuális értelemadásnak is, hiszen Kokesch munkái nem állítás-ként vagy kijelentésként értendők – sokkal inkább kérdésként. A kérdés formák és funkciók egymáshoz-rendelhetőségéről szól, ráadásul úgy, hogy azok a „klaszszikus” dekonstrukciós logikát is kiforgatják, mivel leírják az értelemadás által befutott pályájukat, azaz nem törlik vagy rejtik el eredetüket létrejöttük közben. Ez a kijelentés talán további magyarázatra szorul: valószínűleg egyetlen galerialátogató sem hiszi azt, hogy a kiállított objektumok valóban szenzoriális megfigyelésre, netán terraformálásra képesek. Holott a művész által „átképzett”, főként plexi-alapú tárgyak kialakítása és bemutatásuk módja ezt a funkciót is imitálja. A „science-fiction trollbarang” illúzió azonban felszámolódik, hiszen némely tárgyról a szem képes megállapítani, hogy mi is volt, milyen funkcióval bírt (pl. kontaktlencsetartó), mielőtt Kokesch műtermébe, laboratóriumába került volna. Az, hogy az új funkció jelével képzett formákról a néző asszociálhat az említett természettudományos kerethelyzetre, illetve a hozzá kapcsolható problémákra, az annak köszönhető, hogy látásunk kondicionált. Bizonyos formákhoz, bemuta-

Kokesch Ádám

Sudo kino, 2008, Dorottya Galéria, részlet a kiállításról ■ Fotó: Rosta József



2 Boris Groys: *Médiaművészet a múzeumban*. Balkon 2006/1., 7-13.

3 A kiállításon nem látható, de mindenképp említésre érdemes még Eike három lightboxa is (*Lights I-III*, 2004): a hátulról megvilágított természeti fotókat felhasználó munkák témája a természetes illetve mesterséges fényhatások, valamint ezek illúziója.

A Lightbox videóval és installációval kiegészített anyaga látható lesz a Videospace bemutatózó tárlatán a brüsszeli Magyar Intézetben is (*TIME PRINT 08 BRUXELLES*, 2008. jan. 15–febr. 15.)