

Balkon

2009_9



k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t B u d a p e s t

ISSN 1216-8890 880 Ft

09009



9 77 1216 889000

MAGYARORSZÁG

Baranyay András

Fűutak és elágazások

Halász Károly

Pseudo videó

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2009. 09. 17 – 10. 15.

Lucien Hervé

Fotográfák / Photographs

1938–1961

● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2009. 09. 08 – 10. 16.

Martin Henrik

Űrbuddha / Space Buddha

● INDA GALÉRIA
www.indagaleria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2009. 09. 10 – 10. 16.

Minden nap lefekvés előtt tizenhat órát gondolkodom

● TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2009. 09. 10 – 10. 18.

Budapest szíve

● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT
Budapest V., Petőfi s. u. 5.
2009. 10. 01 – 10. 20.

Blokkolt folyósítás / Blocked Disbursement

● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2009. 09. 11 – 10. 22.

Anna Frank a művészek szemével

● RUMBACH-ZSINAGÓGA
Budapest VII., Rumbach Sebestyén u. 11-13.
2009. 10. 06 – 10. 22.

DINNYEFÖLD LAKÓI – csoportos kortárs szobrászati kiállítás

● IROKÉZ GALÉRIA
www.irokezcollection.hu
Szombathely, Thököly u. 36.
2009. 10. 02 – 10. 22.

Korodi János

Titkosolvasás / Secret Reading

● VILTIN GALÉRIA
www.viltin.hu
Budapest V., Széchenyi u. 3.
2009. 09. 16 – 10. 24.

Lengyel András

Múzeum Shop – Felhőműzeum a K.A.S. Galériában

● K.A.S. GALÉRIA
www.kasgaleria.eu
Budapest V., Váci u. 36.
2009. 10. 16 – 10. 24.

Hatások és visszahatások. Budapest változásai a 80 éves városépítéset-oktatás tükrében

● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2009. 10. 09 – 10. 25.

Fényelés

● MAI MANÓ GALÉRIA
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2009. 10. 01 – 10. 25.

Kiterjesztett valóságok / Expanded Realities

● PÉCSI GALÉRIA
Pécs, Széchenyi tér
● VASVÁRY HÁZ
Pécs, Király u. 19.
2009. 10. 03 – 10. 25.

Klimó Károly

Ittlét

● FRANCIA INTÉZET
www.inst-france.hu
Budapest I., Fő u. 17.
2009. 09. 30 – 10. 30.

Jovánovics György

Délfrancia táj 1965–1966 / 28 monotípia és más korai munkák

● KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képiró u. 5.
2009. 10. 06 – 10. 30.

Négyen a Káli-medencéből

● G13 GALÉRIA
www.g13.hu
Budapest VII., Király u. 13.
2009. 09. 03 – 10. 31.

Szarka Péter

Cold Sun State Park

● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Östrom u. 29.
2009. 10. 07 – 10. 31.

VIDÉKI NYILVÁNOSSÁG a hetvenes-nyolcvanas években

● HATVANY LAJOS MÚZEUM
Hatvan, Kossuth tér 11.
2009. 06. 26 – 10. 31.

SHANGHAI REVOLUTION – propaganda plakátok és kortárs fotóművészet

Kínából

● 320° (VOLT KENYÉRGYÁR)
Siófok, Somogyi u. 53.
2009. 09. 04 – 10. 31.

Böröcz András

Fakönyvek / Wood books

● Robbin Ami Silverberg
Három egyperces / Three one minute stories

● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2009. 09. 03 – 11. 01.

Kovalovszky Dániel

Emlékgár

● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2009. 09. 24 – 11. 01.

Gáyor Tibor

L'arte d'invenzione

● PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2009. 09. 24 – 11. 01.

Tony Cragg

● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2009. 09. 10 – 11. 07.

Markus Schinwald

Zsebtörténet

● MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2009. 09. 29 – 11. 08.

Keserue Zsolt

Öldáskényszer

● MENÜ PONT – MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2009. 10. 10 – 11. 08.

Huszár Andrea Magdolna

● RENDHÁZ DÍSZTERME
Székesfehérvár, Fő u. 6.
2009. 10. 02 – 11. 08.

Helényi Tibor

Colosseum

● STOLLART GALÉRIA
http://stollart.hu
Budapest V., Stollár B. u. 3/b.
2009. 10. 06 – 11. 14.

A tér a kortárs grafikában / 10. Nemzetközi Rajz és Grafikai Biennálé, Győr

Nemzetközi csoportos tárlat

● NAPÓLEON-HÁZ
Győr, Király u. 4.

● Chang-Soo Kim

● VÁCZY PÉTER-GYŰJTEMÉNY (VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM)

Győr, Nefelejcs-köz 3.

Gallusz Gyöngyi

● BORSOS HÁZ (VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM)

Győr, Apor Vilmos püspök tere 2.

Lennox Dunbar

Emil Siemeister

● VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM (ESTERHÁZY-PALOTA)

www.artmuz.hu

Győr, Király u. 17.

2009. 09. 19 – 11. 15.

KÉT DIKTATÚRA KÖZÖTT / Az Európai iskola 1945–1948

● ZSIDÓ MÚZEUM
Budapest VII., Dohány u. 2.
2009. 09. 17 – 11. 16.

Moho Design

● LENGVEL INTÉZET – KIÁLLÍTÓTEREM

www.polinst.hu

Budapest VI., Nagymező u. 15.

2009. 10. 09 – 11. 20.

Bullás József, Somody Péter

Távolságaink – festmények

● VÍZIVÁROSI GALÉRIA
www.marcsi.hu

Budapest II., Kapás u. 55.

2009. 10. 29 – 11. 20.

TYPOPASS – kritikai design és konceptuális tipográfia

● DOROTTYA GALÉRIA
www.mucsarnok.hu

Budapest V., Dorottya u. 8,

2009. 10. 13 – 11. 27.

Csáky Marianne

Bilocation (Kettő)

● MEMOART GALÉRIA
www.memoart.hu

Budapest V., Balassi B. u. 55.

2009. 09. 30 – 11. 30.

Péli Barna – (társalkotó: Galbovy Attila)

„Szárnyas polip”

● DOVIN GALÉRIA
www.dovingaleria.hu

Budapest V., Galamb u. 6.

2009. 10. 02 – 12. 01.

KONTRASZTOK, konkrét – absztrakt

● VASARELY MÚZEUM
www.vasarely.tvn.hu

www.osas.hu

Budapest III., Szentlélek tér 6.

2009. 09. 30 – 12. 06.

Körösfényi Tamás

Hősköltemény

● MOLNÁR ANI GALÉRIA (MOM PARK, I. EM.)
www.molnaranigaleria.hu
Budapest XII., Alkotás u. 23.
2009. 09. 22 – 12. 07.

Kisspál Szabolcs

Legkisebb közös többszörös

● ERNST MÚZEUM
www.ernstmuzeum.hu

Budapest VI., Nagymező u. 8.

2009. 09. 18 – 12. 13.

Kollektív Ház, Miskolc, 1979–2009

● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI-HÁZ

www.miskolcigaleria.hu

Miskolc, Rákóczi u. 2.

2009. 10. 03 – 11. 21.

Csernus Tibor képek a Sulkowski-gyűjteményben

● KOGART HÁZ
www.kogart.hu

Budapest VI., Andrássy út 112.

2009. 09. 25 – 12. 31.

Messiasók – a nyugati ember és a megváltás gondolata a modern és kortárs vizuális művészetben

● MODEM
www.modemart.hu

Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.

2009. 08. 13 – 12. 31.

Amerigo Tot

Párhuzamos konstrukciók / paralell conctructions

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu

Budapest IX., Komor M. u. 1.

2009. 10. 08 – 2010. 01. 03.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Transitory Objects

● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
www.tba21.org

● BÉCS
2009. 07. 03 - 2009. 10. 31.

CHALO! – India

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at

KLOSTERNEUBURG / BÉCS

2009. 09. 02 – 11. 01.

CINEPLEX Micol Assaél

● SECESSION
www.secession.at

● BÉCS
2009. 09. 11 – 11. 08.

Thomas Demand

Presidency; Embassy

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at

● BÉCS
2009. 09. 26 – 11. 29.

Provisorisches Yoga

● GRAZER KUNSTVEREIN
www.grazerkunstverein.org

● GRAZ
2009. 09. 26 – 12. 19.

The 1950s: Art and Art Appreciation in Vienna

● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
www.musa.at

● BÉCS
2009. 11. 05 – 2010. 01. 09.

See This Sound

● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at

● LINZ
2009. 08. 28 – 2010. 01. 10.

Brus & Rainer

On the horizon of senses / On the horizon of things

● ALBERTINA
www.albertina.at

● BÉCS
2009. 10. 14 - 2010. 01. 31.

1989. End of History or Beginning of the Future

● KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at

● BÉCS
2009. 10. 09 – 2010. 02. 07.

Belgium

Actors & Extras

● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)
www.smak.be

● GENT
2009. 09. 15 – 12. 19.

Textiles

● MUHKA
www.muhka.be

● ANTWERPEN
2009. 09. 11 – 2009. 01. 03.

COLLECTION XXIV: europaia. china

● MUHKA
www.muhka.be

● ANTWERPEN
2009. 09. 11 – 2009. 02. 21.

Csehország

Maria Lindberg

● FUTURA
www.futuraproject.cz

● PRÁGA
2009. 09. 02 – 10. 31.

Prinzhorn Collection

Tomorrow Starts Yesterday

● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
www.doxprague.org

● PRÁGA
2009. 10. 08 – 11. 23.

Georg Baselitz / 1960–2008

● GALERIE RUDOLFINUM
www.galerierudolfinum.cz

● PRÁGA
2009. 09. 10 – 12. 06.

Crossing Frontiers

● MĚSTSKÁ KNIHOVNA
www.ghmp.cz

● PRÁGA
2009. 10. 02 – 2010. 01. 10.

Dánia

Qiu Anxiong

● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
www.arken.dk

● ISHØJ
2009. 02. 06 – 11. 22.

WE ARE THE ROBOTS / International Robot Art

● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX
http://uk.brandts.dk

● ODENSE
2009. 08. 21 – 11. 29.

CHINAMANIA

● ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
www.arken.dk

● ISHØJ
2009. 06. 27 – 2010. 01. 03.

THE WORLD IS YOURS / Contemporary Art

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk

● HUMLEBÆK
2009. 09. 05 – 2010. 01. 10.

Finnország

Tracking traces

● KIASMA
www.kiasma.fi

Balkon

Budapest

főszerkesztő

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

design

Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

fotó

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web

Eln Ferenc

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

2120 Dunakeszi,
Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon: 27 / 547 825
Fax: 27 / 547 826
E-mail: poligraf@invitel.hu

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

Levélcím:
Balkon, Kállai Ernő
Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:
Árusításban terjeszti
a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt.
Üzleti és Logisztikai
Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten
az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodáinál, a
hírlapkézbesítőknél,
a Hírlap-előfizetési
Irodában (HELIR):
Budapest VIII.,
Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900
Budapest

Előfizetési díj:
Egy évre: 7.080–, Ft
Fél évre: 3.540–, Ft
Negyed évre: 1.770–, Ft

Előfizetési ár:
590–, Ft

Árusítási ár:
880–, Ft

Összevont szám ára:
1080–, Ft

2 Magdalena Radomska

A politikailag dez/orientált test
A test a hetvenes évek magyar művészetében

7

A test a világ összetettségét fejezi ki
Stelarc és Jozef Cseres beszélgetése

10 Nóvé Béla

A tömegaktok látványszobrásza
Spencer Tunick installációi

14 Hornyik Sándor

A hibrid és a szintetikus organizmus
Női test- és identitásképek a Feltámad a halál című filmben

20 Fehér Dávid

A biennále és ami körötte van 1. ▢ Benyomások, széljegyzetek
53rd Internatiaonal Art Exhibition, La Biennale di Venezia

25 Hermann Veronika

„A látás útja” ▢ Pillanatgépek. Hogyan keletkeznek a képek, vagy
egy pillantás a Werner Nekes gyűjteményre a kortárs művészet
szemszögéből

27 Hermann Veronika

Mentés másként ▢ Művészet és médiatechnikák
Nemzetközi szimpózium

30 Pfisztner Gábor

A fényképezés (kicsit) rövid története

33 Kókai Károly

Fénykép mint színpad, fénykép mint mélység
Portré. Fénykép mint színpad
Thomas Ruff. Felületek és mélységek

35 Nagy Edina

Árulkodó nyomok ▢ Kontroll

37 Nagy T. Katalin

Kelesztés ▢ Pál Csaba kiállítása

38 Zsikla Mónika

Il teatro delle anime morte – Halott lelkek színháza
Jannis Kounellis kiállításai Bergamóban

40 K. Kabai Lóránt

„Mind, mind a részletek! ▢ Részlet kérdése, Lénárd Anna
és a Földes és Társai Építésziroda kiállítása

41 Pazár Sarolta

Pontatlanul ▢ 9. Kecskeméti Animációs Filmfesztivál

42 Králli Csaba

Evolúció ▢ Salamon Eszter: Dance No 1 / Driftworks

Magdalena Radomska

A politikailag dez/orientált test

A test a hetvenes évek magyar művészetében

1. rész

■ A test a hetvenes évek magyar művészettörténetének szégyenlős problémája. A magyar neoavantgárd művészetében alábecsülték, s ez megakadályozta, hogy meggyökerezzen a kortárs művészeti diskurzusban. A magyar body art kezdeteiről Sturcz János megállapítja: „A társadalmi, politikai és kulturális események állami felügyeletének eredményeként ez a folyamat (...) csak részben jelent meg Magyarországon, vagy egyáltalán nem jelent meg. Mivel a body art lényegében a legérzékenyebb a társadalmi-politikai kérdésekre, magyarországi története visszatükrözi azt, hogy mennyire elzárt volt ez a társadalom”.¹ A szerző azzal folytatja, hogy a magyar body art differenciálódása nem felelt meg a nyugatiaknak, és több aspektusa soha meg sem jelent Magyarországon, hozzáteszi azonban, hogy mindez fordítva is igaz: jellegzetesen magyar jelenségeknek nincs megfelelőjük Nyugaton.² Sturcz mégsem hoz fel sok példát, figyelmét főleg HAJAS TIBOR munkásságára összpontosítja. A szerző így nem szakítja meg a magyar neoavantgárdban a testtel kapcsolatos írások hagyományát, amelyet a kezdetekkor – azaz a hatvanas évek végén – az határozott meg, hogy olyan művészeti irányzatok szerint tájékozódott, amelyek nem fordítottak figyelmet a testtel kapcsolatos, átmeneti művészeti formákra. Jellemző, hogy miközben a kortárs diskurzus nem nélkülözheti – és tulajdonképpen nem is nélküli – a test fogalmával kapcsolatos szavakat, mégis arra ítéltetett, hogy ne a kor művésztévére magára, hanem az akkoriban kötelező érvényű diskurzusra utaljon, és ezáltal megismételje az akkori hibákat és kihagyásokat. A dolgok mélyére ásva azonban óhatatlanul megtaláljuk a gyökereket. Sturcz írása, melyből kitetszik a testművészetről szóló diskurzust alkotó irodalom alapos tanulmányozása, fontos művek egész sorát hagyja figyelmen kívül csak azért, mert azokat egykor a művészetet kategorizáló fogalmak közé szorították és kíméletlenül beolvastották, megfosztva őket ezzel státuszuk megszilárdításától. A túlságosan sokféle művészettől származó műveket nem lehetett egy adott művészeti irány névével hitelesített csoportba befoglalni. Hajas Tibor művészetének különféle elemzései hézagmentesen kitöltötték a body art fogalmával, valamint a vele kapcsolatos terminusokkal kapcsolatos szótárt, a hézagok hiányának oka a művész különleges személyisége és pályafutása, az igen magas színvonalú életmű. (...)

A közép-kelet-európai irodalomban kevés olyan író található, aki Milan Kunderához hasonlóan képes arra, hogy a kommunizmus intellektuális hátterét annak összes következményével együtt integrálja. Az író egyik legfigyelemreméltóbb könyve, „Az élet máshol van” 1969–70-ben, a forradalom után és az emigráció előtt, rövid hazai tartózkodása alatt született. „A költő onanizál” című fejeze-

tet a szerző az onánia mélyreható stúdiumává teszi, amely azonban mint autoszexuális praktika marginalizálódik a fejezet szerkezetében és tartalmában, helyet engedve a főhős, Jaromil éretlenségét a hirdetett nézetek érettségével kiváltani szándékozó nagylélegzetű gondolatmenetnek. Kundera hőisének éretlensége – ami a gombrowicz-i hősökéhez hasonlóan krónikus jellegű – összességében arra a hitre korlátozódik, hogy „az élet máshol van”, és így a maszturbáció gyakorlása a fiú által kivetített, érett nemi aktust imitáló előkészületként jelenik meg. Fájdalmasan érzékelt saját éretlensége kész-teti Jaromilt egy „kölcsonvettnek”³ vélt nyelvhasználatára, az értelmiségiek és a kommunizmus számára idegen világába szóló belépőként. Miközben nyelvét és testét egyaránt mechanikusan teszteli, a fiú igyekszik felébreszteni magában a női test jelenlétének és annak a valószínűségnek az ábrándját, amelyről nyilatkozni próbál. A Kundera által ábrázolt onánia jellegzetesen mutatja meg önmagát és saját – kölcsönzöttnek vélt – nyelvét, mint a struktúra egyik elemét, mely csak egy igazinak tekintett aktusban teljesezhetne ki. A jelentés – nyelvi és szexuális – szférái összeolvadnak a szövegben. A fiú elragadtatottsága (mikor egy pillanatra lemond a költészet nyelvéről, hogy a kommunista szónokok nyelvét átvegye) az „intenzív gyönyör”⁴ fogalmaival van leírva, az a döntése pedig, hogy felhagy a költészettel és politikával kezd foglalkozni, ott áll a szövegben Jaromil megjegyzése mellett, miszerint régi iskolatársa, akire ráakadt, „családapa, ő pedig – onanista”.⁵ E találkozás

1 JÁNOS STURCZ, *The Deconstruction of the Heroic Ego*, Budapest: Hungarian University of Fine Arts, 2006, 20.

2 Ibidem

3 „Az a tény, hogy nem alkalmazta saját gondolatait, nem is annyira figyelemre méltó, mint az a körülmény, hogy nem fejezte ki őket saját hangjával.”, M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2005, 99.

4 Ibidem, 110.

5 Ibidem, 133.

ráébreszti, hogy volt iskolatársa, a rendőr az általa kívánt valóságban él (hozzá-
 férve a rádió „másik”, nyelven kívüli oldalához), és mint férj és apa jogosult a sze-
 xualitásnak az államszerkezettel való legitimizálására. „Ez nem élet. Az igazi élet
 az, amit te csinálsz”⁶: Jaromil odadobott szavai megpecsételik a struktúra értékét,
 amelyben csak a marxista totalitás-elv – *Totalitát* – értelmében válik ésszerűvé a
 szubjektivitás, a textilipari gép töke lesz, a szexualitás pedig a természetes sza-
 porodás feltétele – a marxista filozófia nem különbözik a gyakorlattól, a nyelv
 pedig a valóságtól.

A testiség kirobbanása tehát politikai jellegű, a struktúra elleni aktusként jele-
 nik meg. A test diskurzusa lényegében azért politikai, mert elszigeteli a testet a
 struktúrától, kétségbe vonva azt a totalitást, mely igyekszik a testet, más alak-
 ban, újra integrálni. Magyarországon csak nyíltan politikai és pornográf munká-
 kat soroltak be egyértelműen a „tiltott” kategóriába, és a magyar neoavantgárd
 művészei közül csak néhányan maradtak ebben a kategóriában hosszú évekre.
 Az egyikük Hajas Tibor volt.

„Autisztikus” közlés

A cenzori gyakorlatként értett cenzúra HAJAS TIBORT az aczéli „tiltott” kategóri-
 ához való többéves tartozásának valamennyi következményére ítélte. Azonban
 ha a cenzúrát szöveggként értjük, akkor ez a szöveg a művész alkotómunkájának
 legadekvátabb kommentárjának bizonyul. A tiltott kategóriába való sorolás érté-
 kelte művészetének radikalizmusát – egy ilyen radikális művészt az autoritárius
 rendszer nem sorolhatott a „túrt” kategóriába. A szabályozás másrészt a kriti-
 kai kommentárra is vonatkozott, kikényszerítve, hogy hallgassanak Hajasról.
 Amikor a cenzúra megszűnt, a művész rehabilitálására kötelezett művészettör-
 ténet ismét szűkszavú maradt, ehelyett az elhallgatás – mint a legmegfelelőbb
 kategória – ismételt definiálásával foglalkozott. Három hónappal a harmincnegy-
 éves művész hirtelen halála után, 1980-ban az egyik legfontosabb magyar művé-
 szettörténész, Beke László így írt: „Hajas Tibor életét és alkotásait visszahívni,
 ez sértés lenne – felkavarná azt, ami nyugalomban van, megkárosítaná azt, ami
 egységet alkot, osztályozná az osztályozhatatlant és – művészettel való megje-
 löléssel – degradálni, ami valami több lett”.⁷ Hasonló kommentár kíséri a művész
 1986 óta engedélyezett kiállításait, így például a budapesti Liget Galériában.
 A művészi közlés verbalizálásának nehézségei Hajas különlegességéből erednek.
 (...) A művész teste nem az emocionális állapotok médiuma. Ellenkezőleg: Hajas
 művészetét és művészi magatartását sajátos „autizmus” determinálja. A művész

6 Ibidem, 134.

7 BEKE LÁSZLÓ: „Hajas Tibor”. In: *Hajas Tibor (1946–1980)*, szerk. BEKE LÁSZLÓ, SZÉPHELYI F. GYÖRGY, Párizs: Magyar Műhely – D’atelier, 1985, számozatlan oldalak

HAJAS TIBOR (FOTÓ: VETŐ JÁNOS)
 Felületkínzás, III/11, 1978. 12. 19.



autoerotikus és autoagresszív viselkedése
 a Hajas művészi közlésének alapjául szolgáló
 autokommunikációs folyamatból ered. A test-
 tel való azonosulás szükséglete által felidézett
 autokommunikációból következik, hogy fon-
 tos határovezetet képez a művész és környe-
 zete között. A művész *oeuvre*-jének egyik leg-
 fontosabb részét képezik a kiváló magyar fotós-
 sal, VETŐ JÁNossal folytatott együttműködése
 eredményeként létrejött fotómunkák. Ennek a
 Hajas haláláig tartó együttműködésnek különös
 jellege volt. Vető nemcsak Hajas művészetének
 rendkívüli művészi tehetséggel megáldott doku-
 mentátora, de mindenekelőtt e művészetnek
 szerkezetileg nélkülözhetetlen eleme volt. 1978.
 március 29-től 1980. július 24-ig (Hajas haláláig)
 számos felvételt hoztak létre közösen, összesen
 ötvenhárom fekete-fehér filmtekercset. A felvé-
 telek a meztelen művészt mutatják maszturbá-
 lás közben, összekötözve, lángokkal emésztve,
 bepólyázva, injekciós tűkkel, tapaszokkal, elekt-
 romos kábelekkkel. Mindamellet az alkotá-
 sok provokatív volta és nyersesége nem tema-
 tikus készletükben rejlik, hanem kidolgozásuk
 perfekcionizmusában, és a sík erős, majdnem
 ikonikus státusában. A felvételek szerzője Vető,
 aki nem kapott Hajastól semmilyen, a munká-
 jára vonatkozó utasítást. A művészek együtt
 készítették elő az inszcenizálást, de együttmű-
 ködésük leglényegesebb eredménye volt a csat-
 lakozásán vizualizált felvétel felszíne. Ez a fel-
 szín átveszi a művészi közlésben Hajas testé-
 nek az autokommunikációban betöltött szere-
 pét, hozzá hasonlóan kijelölve az „autisztikus”
 világ határát. Innen ered Vető jelenlétének szer-
 kezetileg kötött kényszerűsége a közlés létre-
 hozásában. A fotós részvétele nem volt tisztán
 technikai, a szükségességnek művészeti jellege
 volt – az „autisztikus” közlés határfelületét csak
 kívülről lehetett megfogni. Minősége annyira
 fontos volt a művész számára, hogy nemcsak
 korlátozta korábbi akcióinak véletlen személyek
 általi fényképezését, de még a Vető által készí-
 tett felvételeket is kiválogatta jóváhagyás előtt.
 A felvételek felülete ugyanolyan kezelésben
 részesült, mint a művész teste az akció során.
 A *Képkorbácsolás* című sorozatban felhasz-
 nálta a magnézium-lángokat a fényképet
 égetve, a *Felületkínzás* sorozatban a negatívot
 is elpusztította. A szimptomatikus cím –
Felületkínzás – mind a test, mind a fotó felü-
 letére vonatkozik. Hajas művészetét ele-
 mezve Piotr Piotrowski rámutat a performansz
 rendkívül erős hatására, amely reális ingerek
 révén képes volt a testművészet szimulációja-
 ként működni.⁸ A szerző éppenséggel kiemeli
 a performansz elsődleges voltát a valósággal

8 P. PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo – Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005, 390–391.

szemben. Valóban, Hajas megfordította a test és reprezentációjának kölcsönös viszonyának a vektorát, megállapítva: „Sikeres felvétel a sikeres arc (...)”. A kinézetünk nem dokumentálva van, de megvalósítva a felvételben”, valamint: „Az, aki azt hiszi, hogy médiumot hozhat létre saját mására saját maga megvalósztatása nélkül, téved; nincs tudatában annak, hogyan szolgál a médiumnak, amelyet vezérelni akar...”⁹ Hajas Tibornak a fényképezés iránti művészi érdeklődését kísérő elgondolása mutatja, hogy a művész autokommunikációjának keretében elkezdett önmegsemmisítő cselekvések csak a művész testét az alkotás felületére transzponáló közlésben érintik a halál fogalmát. (...) Hajas akcióiban az „autizmus” eleme észrevehető a művész-performer nézőktől való szándékos elzárkózásában. 1976-ban Hatvanban az „expoíció. fotó/ művészet” kiállítás megnyitóján megvalósított, Beke László által „pre-performance”-nak¹⁰ elnevezett akció alatt Hajas krétával megrajzolt kör közepén ült. A *Virrasztás* – Hajas tizedik és egyben utolsó előtti, a Budapesti Műszaki Egyetem Bercsényi Kollégiumában 1980-ban bemutatott performansza – alatt a közönség a helyiségnek csak a felét foglalhatta el, a cím nélküli genti performansz alatt pedig a művészt drótkerítés választotta el a közönségtől. A művészt és a közönséget elválasztó határ vizualizációjának rendkívül erős példája volt 1978-ban a varsói Remont Galériában megvalósított *Dark Flash*¹¹ című performansz, amely alatt a mennyezetről a csuklóira kötött zsinóron függő Hajas a művész fokozatosan bekövetkező ájulását néző közönséget fényképezte, amíg a fényképezőgép ki nem esett a kezéből és a művész eszméletét nem veszítette. A művész performanszait elemző Szabó Júlia vette észre, hogy Hajas a lenti „rejtett kockázat” elemeit tapasztalta meg a „fizikai és lelki túlélés” lehetőségeit vizsgálva, éppenséggel – saját életét kockáztatva.¹² John P. Jacob Hajas performanszairól az aktív „nyílt szöveg” kategóriáit használva, és azokat a „teológiai” lezárással jellemezhető szövegekkel¹³ ellentétesen szemlélve ír. Ez a „nyílt-ság” mégsem egyértelmű Jacob szövegében. Egyrészt a befejezés hatalmát a résztvevőknek átadó, a kockázatot testükre továbbító és végül a közönséget a passzivitás megtörésére készítő művész alkotásainak immanens sajátja, másrészt Jacob azt írja, hogy: „tekintélyelvű rendszerekben valamennyi szöveg végső szerzője az állam”.¹⁴ A zárt helyiség, amelyben a performansz történik, implikálja a szerző szerint a művész zárt szövegét, de egyben az autoritárius kultúra zárt-ságát is. „A [művész] szövege elleni ténykedés oka mögött a közönség szintúgy az állami kultúra szövege ellen lép fel, azt a szöveget az értelmezésre nyitva. Egy olyan autoriter államban, amelyben Hajas dolgozott, ezt olyan aktusnak tekintették, amelyre sem ő, sem a közönsége nem volt feljogosítva.”¹⁵ A Jacob által felvetett kérdés azért különösen lényeges, mert a művész politikai állásfoglalásának a problémáját érinti, amelyről még lesz szó. Hajas kétségtelenül nem volt zárt szövegek szerzője a Jacob által elfogadott értelemben, de érdeklődésének alapvető tárgya a performert és a közönséget elválasztó sík vizualizációja volt, valamint ezt a síkot az állóképesség határáig feszítő műveletek. A passzív közönség fényképezése az említett varsói performanszban ezen sík vizualizációjának egyik legérdekesebb módja.

A Hatvany Lajos Múzeumban a művész körül megrajzolt krétakör nem precedens nélküli az európai kultúrában. Az alakzat szemantikus mezejét Bertolt Brecht „Kaukázusi krétakör” című drámája jelöli ki, amely az utolsó felvonásban a bibliai salamoni döntést idézi *Schachtelgeschichte* (kerettörténet) formájában. A vita központi eleme – a gyermek körül megrajzolt kör, amelyből a gyermekért küzdő nőknek ki kell ezt a gyereket húzni.(...) A múzeumi padló lapos felületén megrajzolt, fizikai akadályt nem képező krétakör mégis az egész teret strukturálja, kétségbe vonva annak eddigi megszervezését. A művész „autisztikus” közlési

síkjának a variánsát képezi, amelyet a „pre-performance”-ban még a szemét eltakaró ruhadarab, valamint az a fényképezőgép konstituál, amellyel a „megvakított” Hajas felvételeket készített. A művész tehát nemcsak elszigeteli a testét, miközben vitatárgyként határozza meg, de saját látásának a funkcióját is átadja a fényképezőgépnek. Ennek a gesztusnak példátlan jelentősége van. A háromdimenziós valóságot a fotó két dimenziójára redukálva a fényképezőgép megjeleníti és tárgyiasítja a látásnak és a környezetnek a szem retináján megjelenő képre való redukálás funkcióját. A szem felülete a testhez hasonló határhelyzetnek felel meg – a néző szemének részét képezi, de a rajta megjelenő kép a környező valósághoz tartozik. Ebben az értelemben a szem elárulja a nézőt, a valóság pedig, a hozzá tartozó szemsíkon elhelyezkedve elveszíti külső voltát. Ezért a megvakított művész által tartott fényképezőgép a látás funkcióját ismétli - elszigeteli a művészt, és a határsíkot rekonstruálva az akció során létrejövő „autisztikus” közlés elemévé lesz. (...)

Meztelenség mint az egyenruha hiánya

MÉHES LÁSZLÓ 1970–73-ban *Langyos víz* címen alkotott hiperrealista képei, amelyek a szabad idejét töltő magyar társadalom zsánerjeleneteit mutatják, a magyar neoavantgárd legjellemzőbb műalkotásai közé tartoznak. A nézőt leginkább a munkák lapos, hiperrealista struktúrája döbent meg – a művek a valóság mozdulatlaná tett felvételeiként jelennek meg. Nem állítják meg a nézőt a kép előtt, mert nem követelik meg a jelentést, csak a mozgást, amelyet a néző fizikailag átvesz, amikor elhalad mellettük a galériában, vagy amikor felgyorsítja az album lapozását – egy szempillantás és kész. A tipikusan hiperrealista eljárások mozdulatlaná teszik a nézőt az első pillantás után és stabilizálják őt a kép előtt – szó szerint és jelképesen is – a mozdulatlanság helyzetében, amelyet egykor megvetett, de amelyet most mint sajátját, nem hagyhat figyelmen kívül. Méhes kompozíciói nem engedik meg a nézőnek még ezt az „első szempillantást” sem, mivel ezt megelőzi a „látszólagosság”. A műalkotás vizuálitása nem teszi lehetővé az „első pillantás” ártatlanságát, mivel látszattal terheltként jelenik meg. A beállítás fesztelensége csak látszólagos, csak a médiumra vonatkozik: a csoportkép mértékéig fesztelen felvételt a szem az általa dokumentált helyzetnek tulajdonítja, de a struktúra kontextusba helyezése a fesztelenség megtagadásaként jelenik meg. A fénykép éppenséggel autotelikus, vagyis önmagában hordozza célját. Nem utal semmilyen műveletre. A fényképezettek maguk formálják a fényképet. A képkocka nem szelektál teret, inkább annak a térnek elsődleges korlátozása, amelybe a modelt állók igyekeznek benyomulni.

9 BEKE LÁSZLÓ – VETŐ JÁNOS: „Photograph as Medium of Fine Art”, *Hajas Tibor 1946–1980. Emlékkiállítás / Memorial Exhibition*, szerk. Kovács Péter, Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1987, számozatlan oldalak

10 BEKE LÁSZLÓ: *Hungarian performance – Before and after Tibor Hajas, Art Action 1958–1998, Editions Intervention*, Québec 2001, 232.

11 Az angol címet a szerző szándékának megfelelően közlöm.

12 SZABÓ J., „Epilogue”, In: *Hajas Tibor 1946–1980. Emlékkiállítás...*, op. cit.

13 J.P. JACOB, *Recalling Hajas*, [online], [hozzáférés: 2007. február 2.], Internet hozzáférés: <http://www.ligetgaleria.c3.hu/CafeHajas.htm>.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

Ez a pózolás azonban kettős: a pózoló az színleli, hogy a fürdés műveletét nem szakították meg; közelednek a fotóshoz, a vízből nem emelkedve ki. A pozíciójuk kényelmetlensége – behajlított térdük – kényelmet biztosít a fotósnak, akinek nem kell bemennie a vízbe, hogy elkészíthesse a távolság jeleitől látszólag mentes felvételt. Mindamelllett a fotós nemcsak nem megy bele a vízbe, de még nem is ereszkedik a felületéhez: a fürdőket madártávlatból fényképezi. A beállítás látszólagos fesztelensége által kivívott feszültség nem marad kizárólag a mű sajátja, hanem megtestesül, szó szerint, a néző testében. A szemmagasságban felfüggesztett munkák a néző helyét „a vízben” jelölik ki, alsó – a víz felületének határaként olvasható – peremük határait a néző testmagasságához való relációba helyezve egyszerűsmind meg is cáfolják ezt a sugallatot a madártávlat által. A nézőtől megtagadják tehát a fotós/alkotó nézőpontjához való jogot. A néző teste ki van szolgáltatva a represszióknak, mert nem tud megfelelni a nézőre ráerőltetett nézés követelményeinek. A komfortérzetet csökkenti még az is, hogy a fényképezettek játékanak (pózáknak) itt kettős értelme van. A „nem pózolás” pózolva megkísérlik leplezni azt a tényt, hogy ez a művelet is csak póz. Azt pózolva, hogy nem pózolnak a fényképhez, megkísérlik eltitkolni azt, hogy tényleg nem pózolnak hozzá – mert nincs olyan cselekvés, amely a fényképezés kedvéért megszakadt volna. Ugyanis az alkotásoknak a szabadidő töltése illusztrációjának kellene lenniük, amelynek a létezését a munkavégzés feltételezi.

A definíciókat nem denotáció, hanem konnotáció segítségével kikényszerítő valóság tudathasadása a nyelvet hatalmába kerítve azt okozta, hogy a szabadidő a munkától volt szabad, a magánélet pedig az állampolgár magánélete volt. Ebből a nézőpontból minden üdülés „munkahelyi” volt, és a „munkahely” gondoskodott arról az útlevelekkel kapcsolatos korlátozások révén, hogy az üdülésnek csakis az ő területén legyen helye. Innen a „szabad” idő „magánjellegének” látszólagossága, innen a pózolás szükségessége, hogy ilyen idő létezik a társadalmi képen – a fényképen – kívül. A vízbe merült embereket valahonnan ismeri a néző, és ez az ismeretség, csakúgy, mint mesterséges és formális mosolyaik, nem magánjellegű. Ezek az emberek kvázi „hivatalosan” vannak itt. A néző ismeri őket a „munkahelyek” alkalmazottainak számos ábrázolásáról. Egyes nők fejkendői a munkahelyi fejfedőkre emlékeztetnek. A többieknek jól fésült és száraz, stabil hajviselete van. Hasonló fegyelem jellemzi az „üdülők” testét, akik a víz alatt nem a meztelenségüket rejtik, hanem az egyenruha hiányát. Egyesek a pózok és gesztusok révén a társadalmi szerepek „új ruháit” öltik magukra, megtagadva



MÉHES LÁSZLÓ
Langyosvíz, 1970, olaj, farost, 60 x 80 cm
A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona; © Fotó: Bokor Zsuzsa

ezzel a meztelenségét. A sorozat első változatában csak egy férfi vonja ki magát e szabály alól: kinyújtott lábbal áll, kezét csípőre téve, így demonstrálja a testiségét és adja át magát a pihenésnek. Jóllehet ez a demonstráció nem jár eredménnyel, mert a kötelességét megszegő férfi nem fér bele a képkockába: a kép felső pereme levágja a fejét, megfosztva testet az alak funkciójától. A férfi közvetlen szomszédságában társalgó nők csoportja látható; ketten elfordulva, egymás felé hajtott fejjel suttnognak. A fejeknek a lencsével ellenkező irányba fordítása a nőket oppozícióba állítja, és ugyanilyen funkciót ad a beszélgetésnek is. Annak ellenére, hogy a fotóstól való elfordulás a nők fényképről való lemaradását eredményezte, ez az elfordulás hangsúlyozza a helyet, ahol az álló férfinak köszönhetően lelepleződik a fénykép: rámutat az alakokat körülvevő víz mélységére. (...) Méhes hiperrealizmusának nyelve eredeti módon merít a szocreál nyelvből a jelentés megteremtésében. A művész munkáit – csakúgy, mint Lakner pop artosként meghatározott műveit vagy Nyári hiperrealista munkáit – nem lehet kizárólag a nyugati irányzatok eszközeivel megvalósított társadalmi szatíra kategóriáiban elemezni. A szocreál, a művészek vizuális memóriájának lényeges összetevőjét képezve, befolyásolta a pop-art és hiperrealizmus nyelvének fogadtatását és formálódását Magyarországon.

Marx olvasása esőben

A szexuális és a politikai szféra közötti feszültség volt TÓT ENDRE érdeklődésének a tárgya. Tót ugyanis alkalmazta művészeti találmányait, univerzalizmusukat tesztelve, a jelentések új területének körülhatárolásában. A művész *TÓTALJOYS* logójának az értelmezése az androgün, kétfejű lényt ábrázoló rajzmunka. A lénynek női keble és pénisz is van, két keze lefelé lóg, és az újságpapírból készült nyílakból álló tenyereivel mutatja az egyes számban megfogalmazott feliratot, a művész logóját: *TÓTALJOY*. A feliratra mutató sík rendjében mégis a péniszre mint az öröm egyetlen forrására mutatóssal zajlik le, a művész alkotómunkájában ritkábban fellépő felirat-formulával. A *TÓTALJOYS* sorozatban a művész pótörőmeit definiáló műveletek között Tót Endre női bugyikat pecsétel. Az alkotómunkájában széleskörűen felhasznált pecsételési műveletének a művész a gesztus irányítása és a pecsét elhelyezése révén a szexuális aktus jelentését adja. A művésznak a bélyegző közepén látható, nevető arca kétszeresen is provokatív. A Tót által kimutatott elégedettségnek egyidejűleg szexuális hangsúlya van, és az egész sorozat közlésének megfelelően

a művész által projektált öröme vonatkozik, vagyis a kommunizmus bukására, rámutatva a szexuális szférára, mely a művész elvárásait nem elégíti ki. A fényképet körülvevő feliratok – „Örülök, ha pecsételhetek. Tót Endre” – a pecsét által kijelölt szexuális zóna szemmel végzett penetrációjára készítetnek, ami a művész kielégítést nem nyújtó gesztusának megismétlése. Ekképpen a mű definiálja a művésznak a sorozatban kifejezésre juttatott vágyát – a kommunizmus bukását –, azt a szexuális vágy, készítés jellegével ruházva fel, s ezzel határozottan törölve annak világnézeti dimenzióját. A gesztus jelentége Tót zéró-szövegeinek kontextusában válik világossá, miszerint a művész nem hiszi, hogy a nyelv lehetővé tenné a kommunizmussal való világnézeti vitát. A pecsét kerek formája felidéz a textíliák alatt láthatatlan nemi szerveket, és ezenkívül fontos – mert politikai kontextust idéző – vizuális célzást tesz a művész más alkotásaira. A Tót által alkalmazott pecsét második változatában a művész feje helyén keresztbe tett sarló és kalapács látszott. Ezek beírása a pecsét kerek alakjába azt eredményezi, hogy nemcsak a szovjet zászlóból, de még az 1956-ig érvényes kerek, sztálini eredetű keresztbe tett sarlót és kalászt ábrázoló Rákosi-címer-



TÓT ENDRE
Mocskos esők, 1977, művészkönyv

TÓT ENDRE
I am glad if I can stamp, 1973, papír, fotó, 360 x 231 mm
A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona; © Reprodukció: Bokor Zsuzsa



rel ellátott magyar zászlóból vett idézetként is funkcionálnak. A kerek forma Tót művészetének vezérmotívumára, a zéróra is utal, valamint a szintén általa alkalmazott műveletre: lyukak vágására tárgyakban (lásd: „Pravda” újság, mely a kommunista címer magyar zászlóból való kivágásának forradalmi gesztusát idézi). Maga a pecsételés gesztusa is politikai jellegű. A művész ugyanígy pecsételi a meztelen női fenekeket, ami Közép-Kelet-Európa kultúrájában nemcsak a cenzúra-gesztus megismétlésének a jelentését veszi át, de Bohumil Hrabal „Szigorúan ellenőrzött vonatok” című könyvéből vett idézetként is funkcionál, ellentétes jelentéseket véve fel. A pecsét a hivatalos dokumentum jellegét kölcsönzi a fenék meztelenségének, tehát kitölti tartalommal, a *tabula rasa*-t feszültségekkel teli politikai szöveggé változtatja. A művész erotikus vagy éppen pornográf szférában mozgó alkotásainak jelentős száma az „esők” sorozat keretében jött létre. Tót 1977-ből származó, *Mocskos esők* című művészeti könyvecskéje olyan pornográf fényképek egész sorozatát tartalmazza, amelyeket a művész – aki munkaeszközeként az írógépet használta – teleszórt esőt utánzó törtjelekkel. A fekete-fehér fényképeken megjelenő törtjelek részben megzavarják a pornográf képek percepcióját, nagyított nyomtatási porszemek látszatát keltve, ami a képeknek a sokadik másolat jellegét kölcsönzi, és minőségüket a második, illegális nyilvánosságból való származás következményeként definiálja. A művész által készített többi sorozatban az esőnek mindenképp politikai jelentése van; a „szép idő” propagandájával szembeszálló opposícióé. Itt az eső a fényképek témaköre révén célzást jelent a testnedvekre (nyál, sperma), és magára az ejakulációra mint jelenségre. A művész csakúgy, mint a politikai munkákban, felosztja a kép területét (jobb eső, ill. bal eső), differenciálva ezzel az ábrázolt eső státusát. Tót egyik munkája egy olyan fényképből készült, amely egy mezőn, sátor előtt ülő, szép időre utaló ruhákba öltözött párt ábrázol. A művész azonban esőt imitáló jelekkel fedte be ezt a fényképet, ami meghatározza annak komikus, Méhes László hiperrealista munkáira emlékeztető hatását. A fénykép telenyomtatása a társadalmi szatírának politikai csengést ad. Szuggesztivitásával a kép meghatározza a néző percepcióját, teljesen megváltoztatja a fotó hangsúlyát azáltal, hogy a rossz időnek objektív dimenziót ad. Ez befolyásolja az ábrázolt alakok viselkedésének – mint az uralkodó időjárási viszonyoknak nem megfelelő elégedettségnek – az észlelését. A fénykép egy részét a művész kitörölte, a képet lefedő és egyidejűleg az esőjeleket előtérbe helyező címkét formálva, amely helyt teremt a feliratnak: „tisztá eső”. Az eső tisztasága itt az ártatlanságot jelenti, vagyis a „szá-

razságot”, a semlegességet, amely nem hagy nyomot és nem okoz megázást, és végül – az időjárási viszonyoktól függetlenül – szép időt sem. Ugyankor e fénykép egy másik fényképpel van összeállítva, amely a mű alsó tartományát jelöli ki. Az elhelyezése révén bevezeti a narrációt, úgyszólván illusztrálva az eseményt, amely később, a sátor ponyvája alatt játszódik le. A valóságban ez egy pornográf fénykép, amely csoportos közösülést ábrázol. E fénykép, csakúgy, mint a felső, tele van nyomtatva az esőcseppek jeleivel, és címkével van ellátva, amely úgy helyezkedik el, hogy letakarja az egész embercsoport nemi szerveit. A címkén látható felirat kijelentése: „tisztátalan eső”. A tisztátalanság vonatkozik a szexuális szférára, az esőnek a testnedvek jelentését kölcsönözve, akárcsak az eső illegális jellegére, amely a sátorban és a vizuális rétegbe szintén beiktatott föld alatti, titokban lejátszódó cselekvést is meghatározza.

Izgalmas a művésznek az a munkája is, amelyben a bélyegzőben is felhasznált, Tót művészi logóját képező nevető arcának a fényképe párosul egy maszturbáló nő fényképével. Az efféle párosítás a művész fogása, amellyel világosan olvasható és az illuzórikusságtól szándékosan megfosztott fotómontázs formájában idézi fel jelenlétét. Más alkotásában a művész ilyen fényképet „csatol” a Lenin-szobor fotójához, munkáját az „Örülök, hogy melletted állhatok” kommentárral támogatva. E fénykép megjelenik egy nő lepecsételt feneke mellett a művész által véghezvitt akció remiszscenciájaként. Ami sokatmondó: a lepecsételt fenék fényképe önállóan is funkcionál, jóllehet a művész képével párosítva még egy elemet tartalmaz a nő lehúzott alsóneműjének alakjában, ami a művésznek a jelentés szempontjából fontos gesztust tartalmazza. Tót „Mocskos esők” című könyvecskéjében található munkája inkább a művész távollétét hangsúlyozza, bár a felirat – „Örülök, ha az esőmben láthatlak, szerelmem” – megidézi az alkotót mint a nyilatkozat alanyát. A maszturbálás tehát a művész megnyilatkozásának a területén játszódik le. Megnyilatkozása törvényesíti az e területen kívül tiltott szexuális praktikákat, amelyeket Tót egy egész sorozatban ábrázol – csoportos közösülést, leszbikus szerelmet. Itt azonban a szerző precedens nélküli fogást alkalmazott. A művész ‘territoriumán’ levő nő és a Tót közötti határ úgy van meghatározva, hogy maga az alkotó e területen kívül tartózkodóként jelenik meg, mégpedig a politikai rendszer által bevezetett tilalommal megbott térben. E határt a két fénykép illeszkedésének a vonalánál sokkal nyomatékosabban jeleníti meg az esőfal határa, amely nem terjed ki Tót fényképére, azt sugallva, hogy a művész – mint beszélő alany – számára saját beszédgyakorlatának területe nem hozzáférhető.

A test a világ összetettségét fejezi ki

Stelarc és Jozef Cseres beszélgetése

■ STELARC (eredeti nevén Stelios Arcadiou), az ausztrál származású performer az emberi test futurisztikus-művészi augmentációjának¹ problémájával foglalkozó legmerészebb és leginvenciózusabb művészek egyike. Nevét leginkább a *Third Hand* (Harmadik kéz), a *Virtual Body* (Virtuális test), a *Stomach Sculpture* (Gyomorszobor), a *Fractal Flesh* (Fraktálhús), a *Ping Body* (Pingtest), a *Parasite* (Parazita), az *Exoskeleton* (Exocsontváz), a *Stimbod* és – a legmodernebb számítógépes, robotikai, orvostudományi és protetikusan technológiákat alkalmazó – *Extra Ear* (Többletfűl) című projektek tették híressé.² Stelarc jelenleg a University of Western Sydney és a londoni Brunel University előadója. Tavaly jelent meg a róla szóló monográfia a tekintélyes The Massachusetts Institute of Technology Press kiadó gondozásában, melyet Marquard Smith, a londoni Kingston University tanára állított össze. Erre a beszélgetésre 2007 novemberében, a prágai MutaMorphosis című tudományos-művészeti konferencián³ került sor, amelyen Stelarc az *Alternatív anatómiai architektúrák: Kitolt, üres és hiányzó testek* című előadásával szerepelt. Eredetileg az A2 cseh kulturális folyóirat számára készült⁴ magyar változata az ő szíves beleegyezésükkel jelenik meg.

✚ **Jozef Cseres:** *Hogy van a harmadik füled? Hogyan él együtt az eredeti testeddel? A tested nem „betolakodóként” érzékeli?*

✚ **Stelarc:** Egyáltalán nem. E projekt megvalósításának kilenc éve után a testem fokozatosan kezdi elfogadni. Ergonómiai szempontból ez természetesen nagyon érdekes, mivel úgy döntöttem, hogy a fület az alkar belső részére helyezem, ezzel minimalizálva az esetleges karmolásokat vagy ütéseket, amelyeknek e fűl testem más pontján ki lenne téve. Persze így is óvatosságnak kell lennem, ha, tegyük fel, gépelek vagy levest eszem (nevet). Az új fűl kényelmesen, jól érzi magát a testen, és remélem, hogy 5-6 hónap múlva jöhet a következő procedura, hogy a fűlnek további háromdimenziós struktúrát adjunk. Jelen fázisban ugyanis ez még csak egy fűl relíeffe, még egy nem teljesen szilárd háromdimenziós struktúra. El kell készítenünk a fűl helixét (külső fűlszegély), össze kell állítanunk a puha lobust (fűlcimpa) is, ezek után kerül sor a törzssejtek befecskendezésére, hogy minél természetesebb kontúrokat érzünk el. Tehát legalább még egy sebészeti beavatkozás és néhány injekciókúra vár rám, mielőtt a fület befejeznénk. S mind ezt azelőtt, mielőtt mikrofónt helyeznénk el benne, illetve *bluetooth*-hoz csatlakoztatnánk.

✚ **A jövőben tehát hangfelvevő és hangsugárzó szerkezetként egyaránt szándékozod használni?**

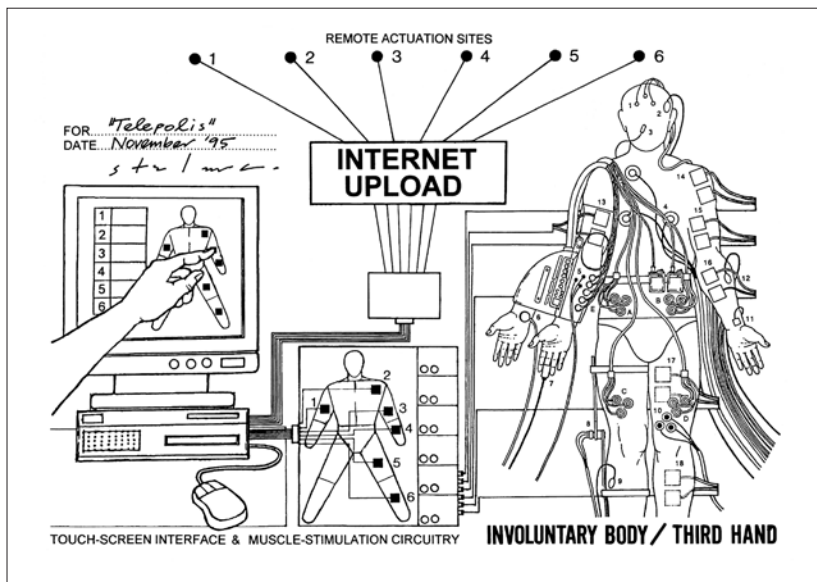
✚ Igen. A tervem az, hogy a bluetooth-kapcsolat révén a fűl a hangok felvételén túl azok drótnélküli, internetes sugárzására is képes lesz, szóval ily módon, internetes kapcsolat segítségével te Prágában is hallhatod majd, amit az én harmadik fülem Melbourne-ben hall.

1 (plasztikai) sebészeti kifejezésként: nagyobbítás, növelés, pótlás, kibővítés pl. implantátumok révén

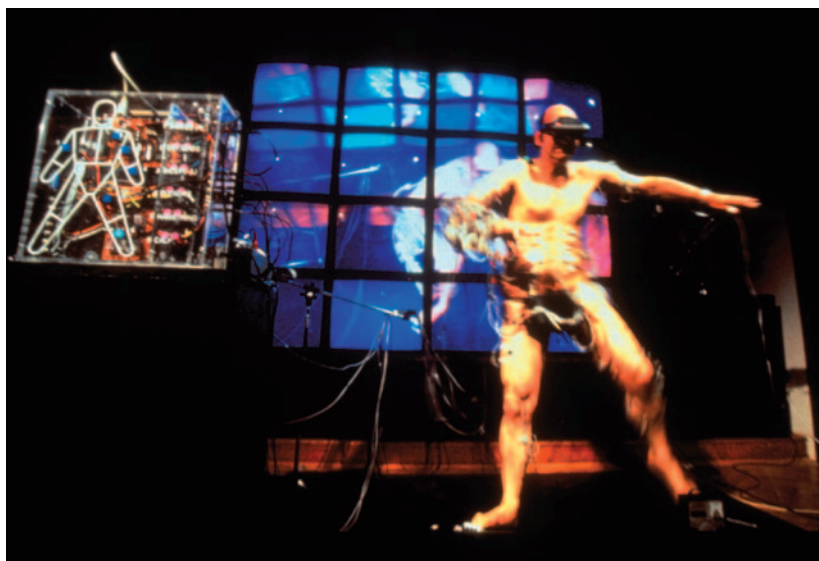
2 <http://www.stelarc.va.com.au/>

3 <http://mutamorphosis.wordpress.com/>

4 <http://www.advojka.cz/archiv/2008/5/telo-vyjadruje-slozitost-sveta>



STELARC
FRACTAL FLESH; Telepolis, Luxembourg, 1995, diagram
© Stelarc



STELARC
SPLIT BODY: VOLTAGE-IN / VOLTAGE-OUT; Gallery Kapelica, Ljubljana 1996
© Fotó: Igor Andjelic; © Stelarc

✚ A múltban már kihangosítottad tested belső hangjait. A hang minden emberi tevékenység természetes és elsődleges médiuma. Nincs mozgás hang nélkül, semmi sem történik abszolút csendben. A csend csak az ember gondolataiban létezhet; a csend, hogy úgy mondjam, mítosz. Milyen hangokat hallottál a testedben és hogyan érzékelted azokat? Reprezentációra és kommunikációra érdemes médiumként, vagy pusztán véletlenszerű, meghatározatlan fenoménként? Mondhatnánk azt, hogy „azok vagyunk, amit hallunk”? A hallást fontosabbnak tartod a többi érzékelési módnál?

✚ Nem mondanám, hogy fontosabb lenne. A testet egy egységes érzéki rendszernek fogom fel. A fül, a szem vagy a nyelv az elektromágneses spektrum összetevőinek detekcióját vagy különböző felszíni struktúrák megkülönböztetését teszi lehetővé. A hallás pedig, amely átható, nyilván nagyon fontos: engem nem csak azok a hangok érdekelnek, amelyeket a fülünkön keresztül érzékelünk, hanem azok is, amelyek az egész testtel együtt rezonálnak, és amelyeket a bőrünkkel fogunk fel. Ezért igyekszem a testet inkább egy totális fenomenológiai-fiziológiai operációs rendszernek tekinteni, amely a világgal lép interakcióba. A test a világ összetettségét fejezi ki. Az az elképzelés, hogy a hangot csak a fülünkkel érzékeljük, nem sajátom, mert például a hagyományból és az ezotériából is tudjuk, hogy a vibráló hang meditációs technika is egyben.

✚ Elsődleges médiumod tehát a totális test. Az emberi test – ahogy az Roland Barthes, Gilles Deleuze és sok más posztstrukturalista gondolkodó szövegéből jól ismert – egy nem lineáris rendszer, amely ezért strukturalista szempontból megfoghatatlan. „Figura, nem struktúra”, mondta egyszer Deleuze, Barthes pedig a végtelen szöveg metaforájaként gondolta el. Te hogyan olvasod és értelmezed a saját tested? Totális organizmusként vagy flexibilis egésként, amely több, biológiai szinten kölcsönösen összefüggő, autonóm részből tevődik össze?

✚ Tetszik Deleuze gondolata, miszerint a technológiák a test külső orgánumai. Vannak tehát puha belső szerveink, és nehezebb külső szerveink is. Én inkább modus operandinak tartom a testet, a technológiák révén a világgal, illetve más testekkel történő hatékony kapcsolat módjának. Ez valószínűleg azt jelenti, hogy az emberi testnek időnként újabb és jobb designot kell adnunk, valamint azt is, hogy az elsődleges érzékeink nem adekvátak. Vagy – ahogy Roger Malina asztrofizikus mondaná – az érzékek valójában inkább a realitás filterei – más szóval nem tökéletes, csak részleges detektorai az elektromágneses spektrumnak. Testünk inkább szűrőrendszer, mint valódi detektor. Tehát előfordulhat, hogy újból be kell építenünk az állatok és a rovarok percepció rendszerét a sajátunkba, és el kell gondolkodnunk azon, hogyan kapjuk vissza testünk azon részeit és képességeit, amelyeket az evolúció során elvesztettünk. Például ha ma elveszítjük valamelyik végtagunkat, azt kizárólag mechanikus végtaggal helyettesíthetjük; ezt talán képesek leszünk genetikailag visszafordítani. Az evolúció keretében léteznek olyasfajta képességek, amelyeket érdekes lenne visszaszerezni. Képzeld el, ha ultrahangos érzékelési rendszered lenne, a denevérekhez hasonlóan érzékelni tudnád a tárgyakat a sötétben. Az állatok és a rovarok érzékelési rendszerének felépítése a világ specifikus tudatosítását idézi elő. Ez azt jelenti, hogy ha képesek vagyunk megváltoztatni az érzékelési rendszerünk felépítését, képesek leszünk megváltoztatni a világtudatunkat.

✚ Jacques Attali annak idején figyelmeztetett arra, hogy a vizuális percepció, illetve aperipeció felé fordulás a nyugati civilizáció óriási tévedése volt. Szó szerint azt mondta: a világot nem nézni, hanem hallani kell.

✚ Sőt a korai anatómiai boncolásokat is könyvek alapján végezték. A boncolásnak pusztán azt kellett alátámasztani, amit a könyvek korábban leírtak vagy ábrázoltak.

✚ Ami csodálatos bizonyítéka a világ textuális reprezentációjának.

✚ Természetesen. Hosszú idő telt el, míg objektíven tudtuk boncolni az emberi testet, és valóban láttuk az érrendszer és az idegrendszer, illetve az izomstruktúra közti különbséget.

Nina Sellers szerint még az antik Görögország gyakorló anatómusainak sem volt fogalma az izmokról, a testet külsőleg osztották fel szekciókra annak leghalványabb sejtése nélkül, hogy az izmok miként idézik elő a testmozgást.

☘ *Te viszont a modern technológia segítségével próbálsz felosztani a testet. Az emberi test és a technológiák összekapcsolása gyakran idéz fel biológiai vagy bionikus megoldásokat. A művészek többsége nem osztja az optimizmusod az emberi test augmentációját illetően, és a felvetett problémát negatív szellemben kezeli. Szerinted miben gyökerezik ez a – művészek körében rendkívül frekvenciált – negativizmus?*

☘ Szerintem ez a nyugati metafizikai gondolkodás általános problémája, amely a Másból való félelemben gyökerezik. A múltban ez a Más egy bestia volt, ma pedig az Idegen egy gép, amelyet nem teljesen értünk. Féltünk tőle, mert más anyagból lehet, másként gondolkodhat vagy mozoghat. Úgy féltünk tőle, ahogy bizonyos rovaroktól vagy kígyóktól. Régen ezt a félelmet a bestia-állat testesítette meg, ma egy gép. Ezt a Másból való félelmünket hozza közelebb a populáris science-fiction kultúra. Ma azonban a Más nem egyszerűen egy Te, hanem egy harmadik Más képviselője (nevetés). Tehát már nem félek tőled mint Másból, hanem az Idegen technológiáktól félek. Tudatosítanunk kell ezt a metafizikai félelmet, mint ahogy azt is, hogy az emberiség artefaktumok, eszközök, gépek előállításába kezdett, hogy a technológia meghatározza az emberi civilizáció nyomvonalát, mozgáspályáját. Ez a félelem abból az egyszerűsítésből ered, hogy a technológia rossz és embertelen.

☘ *Előadásodban megjegyezted, hogy 1993 körül áttentél az extenzióból az abszorpcióba, és a „külső-belső” viszonyával kezdtél foglalkozni. Pontosan ez?*

☘ 1993-ban három filmet forgattam a testem belsejében, belső tereimből három métert vetünk fel. Abban az időben kezdtem úgy érezni, hogy a testem üres architektonikus tér, és úgy döntöttem, készítek számára egy szobrot (*Stomach Sculpture / Gyomorszobor*). Egy ékszerész és egy mikrosebészeti eszközöket készítő szakember segítségével összeállítottunk egy szobrot, amelyet aztán sikeresen el is helyeztünk a gyomorüregeimben. A test akkor nem az Én vagy a *psyché* helye volt, hanem egyszerűen egy üres hely a szobor számára. Tehát nem közterületet, hanem egy privát fiziológiai teret érintő művészet volt ez, és egyben ez volt a projekt vezérgondolata is. És volt ott villogó fény meg sípoló hang, a szobor nyílt és csukódott, terjeszkedett és zsugorodott, amit a testen belüli gépi koreográfiának is tekinthettünk.

☘ *A modern technológiák interaktív élményt nyújtanak a nézőknek, a hallgatóknak vagy a szereplőknek. Gondolod, hogy éppen az interakti-*

vitás a megfelelő eszköz részint az érzelmi életünk, részint posztmodern szituációnk, pluralitásának kifejezésére? Don Ritter, a kanadai videóművész például a „fizikai esztétika” fogalmát érvényesíti, az olyan interaktív művek készítésének technikaként, amelyek nem csak konceptuálisan szólítják meg az embereket, hanem perceptuálisan is. A te művészetekben milyen a koncepció és a percepció viszonya?

☘ Magam is igen fontosnak tartom ezt a viszonyt, számomra sem elegendő egy puszta idea. Az interaktivitás önmagában lehet jó vagy rossz, érdekes vagy teljességgel érdektelen. Az én művészetem általában nem interaktív abban az értelemben, ahogy az interaktivitást a fiatalabb művészek értik. Az egyik művem azonban olyan volt – a *Fractal Flesh* (Fraktálhús) című performansz –, amely lehetővé tette egy bizonyos helyen tartózkodó embereknek, hogy a testemmel manipuláljanak, amely akkor fizikailag Luxemburgban volt. A performansz résztvevői számítógéppel modellált izmok érintésével, néhány másodperces eltéréssel stimulálták a testem mozdulatait, amely egy számítógéphez volt csatlakoztatva.

☘ *Tehát ezek önkéntelen, kikényszerített mozdulatok voltak?*

☘ Igen, önkéntelen, az izmokat stimuláló interface révén. A testem mozdulatlan maradt mindaddig, míg valaki valahol meg nem alkotta a koreográfiáját. Ez azt jelenti, hogy ezt a művészeti alkotást kizárólag egy programozó kezdeményezheti, a művész pusztán befejezi. Az önkéntelen mozgás távolsági koreográfiája és a megfigyelés vizuális hurka közötti visszacsatolás valóban interaktív volt.

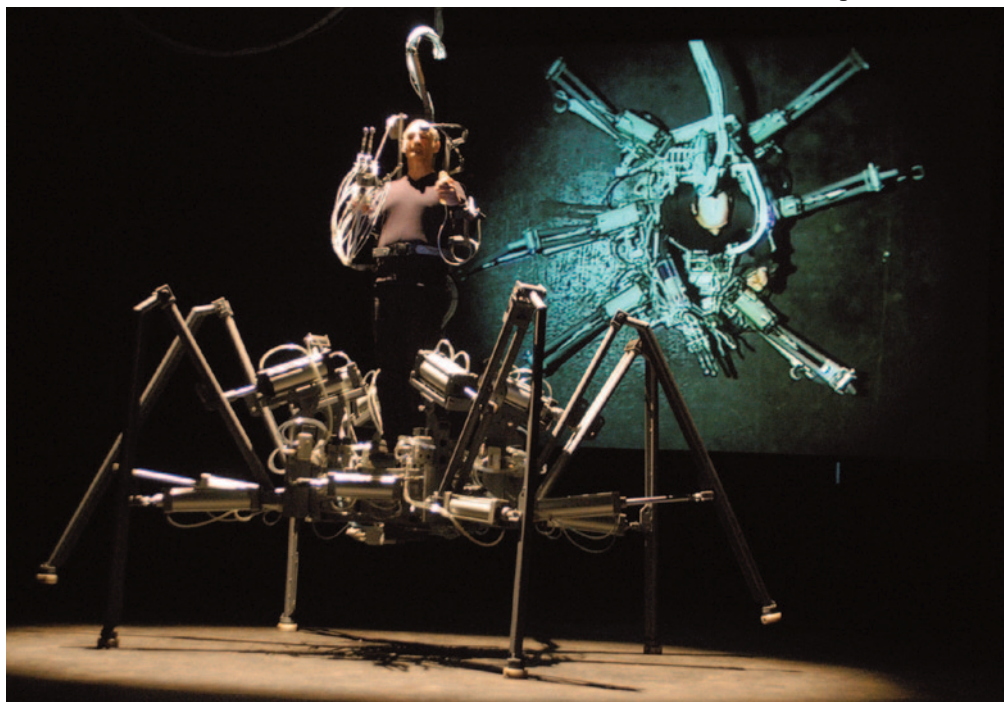
☘ *Vizuálisan érdekes lehet, de nem volt számodra depressziós, amikor valaki, akit te nem is láthattál, irányította a mozdulataid?*

☘ Határozottan furcsa élmény volt. A fejem felett elhelyezett kivetítőn láthatam a programozó arcát, mert egy kamera volt ráállítva. Tehát egyfajta intimitás jött létre a bőr érintése nélkül. Az arcába néztem, és néhány másodperc elteltével egy olyan mozdulatot tettem, amit nem vártam. Fura kapcsolat volt. A performansz után három héttel Észak-Franciaországban jártam, ahol valóban találkoztam egy emberrel, aki részt vett a performanszon. Nagyon érdekes érzés volt személyesen is találkozni vele, mert a köztünk lévő eddigi és egyedüli kapocs távolsági és közvetített volt.

☘ *Az emberi arc nyilván nagyon fontos a számunkra. Egyik művedben egy robot-testnek szép, emberi arca van, amit számítógéppel szimulálsz egy kijelzőn. Miért van szüksége a robotnak emberi arcra? Nem lenne talán helyénvalóbb az emberi aggálytörténet vizuális reprezentációja?*

☘ A robot arca bizonyos mértékig az emberi jelenlétet pótolja. Azt a testet képviseli, amely nem tud ott lenni. Az arc ötlete abból a gondolatból származik, hogy a jövőben a robot lábainak mozgását az arc és a fej mozgása stimulálja majd.

STELARC
EXOSKELETON; Cankarjev Dom, Ljubljana, 2003
© Fotó: Igor Skafar; © Stelarc



Valahogy úgy kell ezt elgondolni, hogy a test mechanikus mozgásait az arc mimikája befolyásolja majd. Ez egyfajta aktuális-virtuális test-konstrukció.

✚ A médiából értesültem Paul Virilioval folytatott polémiáról, aki a *Ground Zero* című könyvében⁵ is ír rólad. Mit kifogásol a műveidben?

✚ Különböző értesüléseim vannak. Elsősorban azonban le kell szögezmem, hogy jó barátok vagyunk. Virilio katolikus háttérű, a második világháború idején nőtt fel, s ez meghatározta a véleményét is. Megélte a technológiáktól – a bombázásra készen elzúgó repülőgépektől – való félelmet. Érthető tehát a szorongása, és a technológiától hívő emberként is tart.

Attól tart, hogy ha a technológiát bevezetjük a testünkbe – tehát a technológia a test belsejébe kerül –, azzal megsértjük a szakrális terünket, elveszítjük a magánszféránkat. Megértem a kétségeit mint egyfajta metafizikai szorongást, amely a vallási meggyőződéséből és személyes történetéből fakad. Ennek azonban nem mond ellent, hogy ő a technológia egyik nagyon figyelemreméltó filozófusa, amit mi sem bizonyít jobban, mint a *Sebesség és politika* című remek könyve.⁶ Az én hozzáállásommal, a testbe szerkesztő technológiával azonban nem ért egyet. Az az érzésem, hogy szerinte a technológia ezen a téren kontrolláltabb kellene, hogy legyen.

✚ Viriliónak fenntartásai vannak Gunther von Hagens professzor plasztinátumaival szemben is, holott azok jóval transzparenssebbek. Tudományosan is megalapozottak, még akkor is, ha időnként már túlstilizáltak. Te mit gondolsz róluk, etikai és esztétikai szempontból?

✚ Von Hagens plasztinát-eljárása valóban izgalmas. Korunkra jellemző, hogy egyfelől képek vagyunk a holttesteket frissen tartani a plasztináció segítségével, s ugyanakkor hosszú távon életben tudjuk tartani a kómában fekvő testet is műszerek segítségével! Nem látok semmilyen etikai problémát abban, hogy testeket mint anatómiai készítményeket konserváljuk. Hiszen a testnek és összetett anatómiai struktúrájának megtartása segít annak átgon-dolásában, hogyan van megkonstruálva egy élő test, mi generálja a motivációját, a vágyát, a fantáziáját és a történetét; énünket nem belső esszenciának, inkább társadalmi konstrukciónak állítva be. Ami az esztétikumot illeti: gyönyörködöm ezekben a testekben, bár nincsenek jól prezentálva és megvilágítva. Az esztétikának nagyobb érdeklődést kellene tanúsítania a részletek iránt, a plasztinát testek azonban ezt nem mindig tudják kifejezni.

Fordította Hegedűs Orsolya

⁵ PAUL VIRILIO: *Ground Zero*, Verso, London, 2002

⁶ PAUL VIRILIO: *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. Semiotext(e), New York, 1977 (1986)

Nóvé Béla

A tömegaktok látványszobrása

Spencer Tunick installációi

■ 1999–2009: Basel, Genf, Bécs, Lisszabon, Santa Fe, Montreal, London, Melbourne, Róma, Santiago, São Paulo, Helsinki, Barcelona, Buffalo, New York, Cleveland, Brugge, Lyon, Newcastle, Düsseldorf, Caracas, San Sebastian, Florida, Amszterdam, Bécs, a svájci Alpok, Dublin és Cork városa s idén, immár sokadszor: Mexico City – íme, egy amerikai sztár művész lármás botrányokkal kísért sikeroszatának főbb stációi.

SPENCER TUNICK „nudista vándorcirkusza” az új évezred kihívó fenomenjeként éppen tíz éve indult világhódító útjára, s azóta számos profi és amatőr követőre találva az öt földrészt (+ az Antarktiszt) többször is bejárta. A negyvenkét éves New York-i fotográfus eddig 75 élő akt-installációt rendezett világszerte több mint 100.000 önkéntes résztvevővel; munkáiból egy bő válogatás a világhálón is megtekinthető¹.

„Médiablöff”, „nudománia”, „szoftpornó szupergiccs” – vélik sokan, ám hiába a fanyalgó vagy dühös verdiktek, a szenzációéhes sajtó s a „sztárcsináló” kortárs gyűjtemények versengve mutatják be mind vakmerőbb szeánszait. Vajon miért? Hogyan lett alig egy évtized alatt mindebből világdivat, tömegmozgalom, sőt mára, mondhatni, „civilizációs embléma”? Avagy mi az oka, hogy e bolygón ma

¹ www.spencertunick.com

SPENCER TUNICK
Brugge 1, 2005

© Spencer Tunick; <http://teddytd.tistory.com/tag/Spencer%20Tunick>



szinte bárhol, bármikor kerül sok ezer önkéntes, aki kész anyaszült meztelenül, fegyelmetlenül követni egy megafonos művész-mágus instrukcióit? És – tetszik, vagy nem – miért hat ránk oly nagy taszító- vagy vonzerővel a ruhátlan sokaság látványa, melyhez sivatagok és gleccserek éppoly alkalmas kulisszák lehetnek, mint a metropoliszok és patinás óvárosok terei? E sok kérdés mind azt sugallja: ez egyszer érdemes talán felszíni benyomásaink mélyére hatolni. Már csak azért is, mivel e lassan „megkerülhetetlen” sztár-installátor sokat magasztalt, sokat gyalázott munkái egy sor fontos esztétikai, hatástörténeti és tömeglélektani dilemmát segíthetnek tisztázni.

Botrányhősből – világsztár

Maga a művészkariert sok rejtélyt nem kínál, mivel az efféle kiugró sikerek nyitja – főként a „Nagy Vízen” túl – rendre ugyanaz a néhány banális ok: pénz, kapcsolatok, állóképes média-jelenlét, etc. Spencer Tunick hírnevét valójában Rudi Giuliani alapozta meg, New York rigid rendpárti expolgármestere, aki éveken át példás hatósági eréllyel próbálta elejét venni, hogy a hétpróbás brooklyni fotós a város exponált középületeit eleven aktokkal dekorálja. Tunick ez idő szerrint még „kiszállalkozó”, beéri néhány csupasz alpinistával vagy a kedvéért szívesen vetkőző maroknyi művészbarráttal, ám ez is elég, hogy rendre letartóztassák és sűrű botrányai jócskán fölverjék művészi árfolyamát. Az ezredfordulóra már látványos reklám-megbízásokat nyer el, majd hazája „rendőrrállamából” elvagyódva mindinkább a dél-amerikai nagyvárosokba és az európai kultúrcentrumok védett azilumába teszi át nyilvános működését. Meredek sikerének másik nyilvánvaló „titka” épp e globális léptékváltásban keresendő: abban, ahogy a rangos kortárs gyűjtemények és rendezvények sora – a bécsi Kunsthallétól a baseli Art 30-on, a *Lyoni* és *São Paulo-i Biennálén* át Montrealign, Clevelandig és tovább – nem csak már kész munkáit mutatja be előszeretettel, hanem tálcán kínálja számára a nemzetközi művész-sztár szerepét, sorra rendelve tőle élő tömeg-installációkat. Márpedig azt beható vizsgálat nélkül is tudni lehet, hogy e jeles műintézmények irányítása ma döntően azok kezében van, akik éppen Tunick születése körül, a '60-as, '70-es évek fordulóján kezdték pályájukat, s egykor maguk is aktív részt vállaltak az ellenkultúra, a happengek és a protest art mozgalmaiban. Íme, most e hajdan lázadó, mára inkább csak nosztalgizáló „non-komformista” nemzedék elitje nyújt készséggel menlevelet az „üldözött” New York-i zseninek, s vele bebocsáttatást a kortárs művészet felszentelt csarnokaiba.

A világjáró sztár-installátor interjúiban nem is elégedetlen, bár művészi megítélése, úgy

véli, még nincs egészen a helyén. „Sokféle munkám van: portrék, party-képek, tömegaktok és több más széria” – nyilatkozta nemrég a New York-i Whitehot Magazine-nak.² „Csoportképeim nagy része persze tömegakt, amit ma is kihívó, izgalmas és ki nem aknázott műfajnak érzek. (...) De azt hiszem, munkáim elég változatosak, és ha valaki egyszer elég mélyre ásna az archívumomban, egész mást gondolna rólam, látva, mi mindent csináltam.”

Elődeiként Tunick ELLSWORTH KELLYT, NANCY RUBINST, BARNETT NEWMANT és ROTHKÖT említi, továbbá a hippi-kommunák meztelen fényképsorozatával ismerté vált JUSTINE KURLANDOT. Művészfilmes előképekre ugyan nem hivatkozik, de csaknem kizárt, hogy ne lettek volna rá hatással azok a nagy „bacchanália-rendezők”, akik éppen az ő születése táján forgatták máig vetített kultuszfilmjeiket. ANTONIONI a *Zabriskie Point* (1970), JODOROWSKI az *El Topo* (1970) *The Holy Mountain* (1973) látványmestere, avagy PASOLINI a maga botrányos búcsúopuszával: a *Salo*-val (1975). Ötletet, inspirációt persze nem csak a vizuális művészetek gazdag tárháza kínálhat – Tunick installációinak láthatóan legalább ennyi közül van a média- és pornóipar uralkodó toposzaihoz vagy a demonstrációk és tömegünnepek (olimpiai!), a díszszemlék és katasztrófák sokfelől ismerős látványvilágához is. Hogy melyikhez miként, érdemes közelebből szemügyre venni.

Gyorsmustra százezer akt felett

A pöröség „uniformisán” túl Tunick munkái valóban sokfélék, és léptékben, látvány-invencióban, művészi kivitelben igencsak elegyesek. Akad köztük éremlytőn kommersz reklám-etűd (Hotel Sagamore, Miami Beach, 2007; Four Seasons Restaurant, New York, 2008); élőképpé formált hommage és persziflázs (Museo Frida Kahlo, Mexico City, 2007; Rubens-imitáció, Düsseldorf, 2006), mi több, „társadalmi célú” kampány-plakát is. Ez utóbbi két markáns példája: az AIDS-fertőzöttek ügyében mozgósító *HIV Positive* installáció (New York, 2004) és a svájci Alpokban felvett néhány „tájébrát” tömegjelenet a Greenpeace klíma-kampánya részeként (Aletsch-gleccser, 2007). A többség azonban nem ilyen: ha van is konkrét aporója, megrendelője vagy mecénása – ami azért mindenkor akad –, lényegében öncélú, önelvű művészi kísérlet, amely a természetes közlekedéstől a nagytotál absztrakcióig sokféle léptéket, formációt kipróbál.

Olykor csak férfiakat rendez (*HIV Positive*), máskor csak nőket (*Frida Kahlo-hommage*, Mexico, 2007; *Csónakázók*, Brugge, 2005; *Csatornahíd*, Amsterdam, 2007), bár többnyire vegyes nemű és korú „populációval” dolgozik. Meztelen gyermektömeg eddig nem került nyugtalanul pásztázó blendéje elé – amitől nyilván csak a pedofília-vád nyomasztó ódiuma tartotta vissza (egyetlen elkészült csecsemő tűnik fel csupán Rubens-imitációja előterében, szülei azonban nyilván maguk is ott pózoltak egy sóhajtasnyira az ál-barokk élőképben). Önkéntesekből verbuvált, kívülről erősen koreografált alakzatai úgyszintén sokfélék: érintkező, laza vagy izolált testhalmazok, kisebb csoportok (néhány tucat résztvevő), vagy gigászi embertömegek (az eddigi csúcs: 18.000 önkéntes Mexico City-ben három éve). Nyitott vagy zárt térben, épített vagy természeti közegben egyaránt fel tűnnek hol mozgalmak, hol szoborszerűen merev formációi, melyek esetenként kihívón amorfak, bár többnyire hangsúlyos geometriai vagy organikus mintákat követnek.

Hogy mi is e víziók fő szervező elve, az a sokadik láttán aránylag könnyen felismerhető. Nem egyéb, mint a „rájátszás”, a direkt látvány-asszociáció – akár természeti, akár nagyvárosi tájba helyezi is ruhátlan tömegeit. Tunick láthatóan élvezi „pantokrátor” szerepét: a csupasz embermassza mind újabb formára gyúrását. Ezekből legalábbis fél tucat típus azonosítható, aszerint, hogy tömegaktjai miféle tárgyat, élőlényt vagy jelenséget idéznek. Íme néhány: 1. nagyvárosi „szerves hulladék” (túlsorduló konténerek) 2. folyóparti kövek, uszadékfák, tengerparti fövény 3. állati populációk: lemmingek, szurikáták, fókatelepek, gázlómadár-rajok 4. autópályák, hidak, vadászgépek, épületszerkezetek 5. ösvény, forrás, zuhatag, örvény, liánok és „húsvirágok” 6. szabályos mértani formák, militáns alakzatok... Mindez együtt – akár csak felsorolva is – tobzódó formagazdagságnak hat, holott az imitáció monomán készítésén túl alig van benne kreatív lele-

² <http://www.whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-spencer-tunick/1786>

mény. Az élő tárgy- és épületelem-szimulációk formajátékai nem kívánnak sok szót – annál inkább a növényi, állati látvány-asszociációk, melyek a fáradhatatlan „tömegakt-szobrász” emberképéről is sok mindent felfednek. „Nagyobb tömeggel a munka jórészt absztrakció dolga – állítja Tunick –, és inkább a land arthoz hasonlít, vagy a környezet-tervezéshez.” Való igaz: korábbi installációinak van egy kevésbé kihívó, mondhatni, „tájkész” vonulata, ahogy pár éve még előszeretettel ültette tele a metropoliszok közparkjait sok ezer „húsvirággal”, kicsit a hippik hajdani happeningjeit idézve (Melbourne, 2001; Santiago, 2002; Barcelona, 2003; etc). Máskor csupasz tömegeivel inkább egy érintetlen táj kiterjesztésére, látványos „továbbbsarjlesztására” törekszik (Santa Fe, 2001; Aletch-gleccser, 2007). Az összehatás azonban sohasem organikus, hanem nagyon is organizált.

A zoomorf képzetársítások már jóval aggályosabbak. Bár ezek között is van látzólag „ártatlan” imitáció – a Dublini öböl „gázlómadarai”, a legyezőként kiterített Santa Fe-i „halraj”, vagy a fára kúszó „lárvatenyészet” a düsseldorfi Kunst Palast árpolt kertjében –, itt maga az alaphelyzet problematikus. A tömeges meztelenség ugyanis akaratlanul állatíva degradálja az embert, főként, ha a résztvevők nem ismerik egymást, s a kívülről formált alakzat nem teremt köztük eleven interaktust, valódi közösséget. Tunick aligha forgatta Lorenz vagy Canetti alapműveit, különben a bizzar látványhatásnál sokkal inkább izgatná az állati, emberi csoportrendek belső szerveződése: az anonimitástól az egyedfelismerésig, a párok, rajok és falka-kötések megannyi lépték- és funkcióváltása, vagy a szimbolikus térhasználat, a testbeszéd pazarul változatos néma szótára. Beállításában a brooklyni mágus tüntetően mellőzi a személyes teret és az intímabb csoportformákat, holott e nélkül a társas alapminták: a pár, a kör, a lánc, a sor, az ék, a gúla, a menetoszlopok és ülésrendek sokféle alakzata csupán felszínes, jelentéskéltű látványtárként szolgálhat az önkényes imitációkhoz. Nyilván emiatt van, hogy Tunick munkáit mindinkább eluralja a megalomania, s hogy kísérletező kedve is kifulladásig tart. Holott egy sor izgalmas kérdés – a művészi látványhatáson innen és túl – csak itt merül fel igazán: miféle csoportrendeket képes formálni az ember, ha jórészt eszköztelenül, csupán a testével vesz részt egy közösségi alaphelyzetben? Honnan a hajlamunk, készségünk, tudásunk erre? Mi az, ami belőle korhoz, kultúrához kötött – és mi, ami biológiai meghatározottságú? Avagy van-e a „humán geometriának” bármilyen, egész fajunkra érvényes rendeződése?

SPENCER TUNICK

Lyon, 2005

© Spencer Tunick; http://farm1.static.flickr.com/39/76534319_30a8657a34_o.jpg



Az amerikai látványtervező persze az akciók embere, akit csak két dolog: a hatás (effect) és hatékonyság (effectivity) izgat. Az efféle antropológiai dilemmák láthatóan meg se kísértik – miközben a maga sivár emberképét nagyon is hatékonyan terjeszti tömegvizióival szerte a nagyvilágon. Lássuk: hogyan és miért?

Hatáselemzés – hiányjelekkel

„Pose for Spencer Tunick!” – szórólapjain a brooklyni fotós kezdettől így toborozta modelljeit „public nude” felvételeihez. A különbség csupán annyi, hogy míg jó tíz éve ezeket maga osztogatta, mára önkéntes segítők hada és profi menaszéria szervezi szeánszeit. „Légy te a száz-, a kétszáz-, az ötszázazredik!” Miért is ne? – gondolják sokan. De vajon miért? Mit remélnék, és mit kapnak a résztvevők e „közös alkotáselménytől”? Felmérés, hatásvizsgálat ugyan még nem készült, ám a bőséges média-tudósítások s a „Spencer-hívek” lelkes blogjai sok mindent elárulnak.

Először is: minden résztvevő egy fényképet kap emléke, melyen, ha szerencséje és elég erős lupéja van, önmagát is felfedezheti. (Tunick egyébiránt nagyméretű Polaroiddal dolgozik; erről készíti 50 × 60-as számítógépes nyomatait is a galériáknak.) A tervezett installáció helyét és időpontját, melyre a modellek többnyire egy adatlapot kitöltve a világhálón jelentkezhettek, jó előre meghirdetik. Minthogy a legtöbb országban a nyilvános – pláne tömeges! – meztelenség törvényi tilalom alá esik vagy engedélyhez kötött, a résztvevők várakozását csak fokozza, hogy gyakran az utolsó pillanatig kérdéses: vajon a helyi – amerikai, francia, ír, stb. – hatóságok szabad utat engednek-e a meghirdetett köztéri szeánsznak. A különleges beavatkozás izalmát növeli az is, hogy az iménti okok miatt a felvételekre olykor csak éjszaka (brugge-i Opera) avagy hajnalok hajnalán (Dublin Bay) kerülhet sor, erős rendőri biztosítással. Annál nagyobb a sikerélmény, melyről blogok és interjúk sietnek tudósítani: „We really did it! And I was there!”³ Ami meglepő: pikáns, vagy „bulizós” sztorit alig találni köztük – legtöbbjük emberpróbáló sportteljesítményként, vagy a művészi szabadság, az emberi méltóság kivételes ünnepeként idézi a történeteket. Mint e beszámolókból kitűnik: sokan magányosan vagy másodmagukban érkeznek a társ- vagy társaságkeresés igényével. Vannak persze törzstagok is, akik a világ távoli zugaiból immár sokadszor gyűlnek egybe „Spencer hívására”. Azt hinnenk, javarészt fiatalok merik magukat idegen tömegben csupaszon közszemlére tenni, ám ez nem így van! Elég csak jobban szemügyre venni Tunick felvételeit, és máris kiderül: a többséget majd’ mindenütt a 30-50 év közötti derékhad

³ Ld. még: www.thespencertunickforum.org

adja, bár idősebbek is gyakran feltűnnek, s olykor még mozgássérültek, fogyatékosok is. (A levetett ruhák között egy háttérképen tolokocsikat is látni.)

Mindez arra vall, hogy a Tunick-installációk fő vonzereje: a közösségi élmény és vele a különleges beavattatás ígérete. Ha tetszik: népünep, sportesemény, művészet- és valláspótlék ez; ha nem: show-business, pankráció, amelyhez sokféle vágytól és hiányérzettől üzetve ezrek és ezrek asszisztálnak. Mert a komoly és megilletődött arcok tömegét elnézve valamit dermesztő hitelességgel megmutatnak e képek: a társas magányt, az anómiát és elveszettséget. Azt a New Yorkban, Caracasban, Melburne-ben és Amszterdamban egyformán kísértő alapélményt, hogy korunk embere mind inkább az individualizált tömeglét nyomasztó partikularitásába vész, s a valódi közösség spontán örömét lassan hírből sem ismeri.

Ahogy a beavató művészi élményt is alig – ámbár ez inkább már a mai látvány-iparosok és mecénásaik számláját terheli. Azokét, akik elődeik pazar örökségét öncélú mutatványaikkal kihívón elprédálják. Például az akt sok ezer éves, kultikus gyökerű nagy tradícióját, melynek a posztmodern önkény produkcióinak zöme csak tobzódó túlajtása és látványos kiűrtése.

A meztelen tömeg: tabu és jelkép

Huxley vízióját felülírva az új évezred tömegcivilizációja rohamléptekkel a „Brave Nude World” felé tart. A svájci Alpokban járványszerűen terjed a meztelen túrázás, Németországban és Skandináviában öntudatosan tartja magát a „Körpenkultur” megannyi társas rítusa, s újabban a francia Riviérán is csupasz tömegek pózolnak a légifotósoknak. (Ez utóbbit alighanem Yann Arthus-Bertrand szenzációs sorozata: a pár éve hozzánk is elért *La Terre vu du Ciel* – A Föld madártávlatból – egyik felvétele hozhatta divatba.) Eszerint Tunick „vándorcirkusza” maga is csak egy hódító világtrend része volna? Bárhogy is legyen, érdemes eltűnődni a meztelenség tömeglélektanán és kultúrtörténeti metamorfózisain.

Először is: a földetlen emberi test Ádám-Éva bűnbeesése óta – azaz a zsidó-keresztény-izlám kultúrkörben s ezen felül is számos ősvallásban – civilizációs tabu, az ártatlan természeti lét helyett sokkal inkább a szégyen és szorongás mementója. Kiváltképp annak hat, ha tömeges, amihez több degradáló képzet is társul – így az állati brutalitásé vagy az elemi kiszolgáltatottságé. Az előbbi félelmet, az utóbbi részvétet válthat ki belőlünk, aszerint, hogy a valós s az érzelmi térben milyen közel állunk a csupasz „hordához”. *In vivo* mindkettő erősen zavaró, szorongásteli emóció, ami a nemi vágy felébredését az esetek zömében eleve kizárja. (Ennyit a „pornográfia” vádjáról, amellyel Tunick sze-



SPENCER TUNICK
Mexico City, 2007

© Spencer Tunick; http://www.troeelwater.nl/assets/2009/2/18/Spencer_Tunick_in_Mexico_City2_by_Divadlo.jpg

ánszait és önkénteseit oly gyakran illetik. Valójában nagyon is merev, libidótlan tömegkoreográfiák ezek, híján minden spontán és vágykeltő élethelyzetnek.) Akkor hát mi mást manifesztálhat a meztelenség? Például tömeges normaszegést – akár játékos, akár kihívó gesztusként. Ez egyrészt azzal az illúzióval csábít, hogy egymás közt így szabadabban érintkezhetünk, másrészt a zavarkeltés cinkos örömeivel jutalmazza a résztvevőket. Csakhogy a lázadás e kollektív formája legfeljebb túlzó és álságos tilalmakkal dacolva számíthat bátor tettnek, különben hiú önmutogatásba, tét nélküli infantilizmusba torkoll. A Tunick-hívek élménybeszámolóit olvasva nem állítható, hogy a tömeges aktmodellkedés mint mozgalom ez utóbbiaktól is mentes volna.

Ám e tabu mélyrétegeit kutatva akad itt még valami, ami nagyon is elevenünkbe vág. Vajon mi az oka, hogy míg a földetlen indián, afrikai és ázsiai testek látványát aránylag edzetten viseljük, a fehér ember hasonló meztelen sokasága jóval kínosabb érzéseket kelt bennünk? Elsőre azt hinnénk: mindez csak az éghajlati és kulturális különbségek miatt van így, hiszen az előbbieket „természetes előfordulása” is jóval gyakoribb hiányos öltözékben. Pedig az ok nem csak ez: szorongásunkat épp annyira azok a mély kollektív traumák hívják elő, melyek a tömeges meztelenséget mifelénk máig tabuvá teszik. Európában a ruhától megfosztott ember – kiváltképp tömegben és nyilvános helyen – még ma is a végső megaláztatás, a halálra szántság mementója. Emlékeinkbe égett megannyi alapmintáját: az őskeresztényektől a Holocaust áldozatain át a legutóbbi balkáni borzalmakig aligha szükséges itt felidézni.

Mindez akkor is így van, ha a New York-i tömegakt-fotózt és modelljeit e nehéz tudás láthatóan nemigen feszélyezi. Másokat persze annál inkább... A világhálón egy blogban olvasni ezt is: „Azzal, hogy Tunick egy halom emberhúst elének zúdít, valójában genocídium-kukkolóvá tesz mindenkit! Nem volt elég? Annyi valódi után kinek hiányzik még ez az ál-horror?”

Például Mexikóváros lelkes önkénteseinek... Ők az idén már sokadszor, ugyanazon tereken pózolnak majd neki, ahol jó negyven éve – az olimpia véres előjátékaként – valódi tömegmészárlás folyt. A háromszáz áldozat zöme élőláncban, békésen tüntető diák volt, de a katonák az asszonyokat és gyermekeket sem kímélték. Rájuk vajon ki emlékszik? Tunick aligha – hacsak a híradóképekből nem. Bár sok esélye ennek sincs. Hiszen '68 nyarán még a tévét sem érte fel, négykézláb mászkált egy brooklyni lakásban – alig egyéves csecsemőként.

A hibrid és a szintetikus organizmus¹

Női test- és identitásképp a *Feltámad a halál* című filmben

„Tudhattam volna. Egyetlen emberi lény se lehet ennyire emberi.”

Ellen Ripley

■ Nem sok olyan mű létezik a teremtett világok történetében, amely az *Alien*-tetralógiánál (*Alien*, *Aliens*, *Alien³*, *Alien Resurrection*)² többet mondana a posztindusztriális társadalom és a számítógép korszakának test- és identitásképeiről. Talán elsősorban ennek és a remek női karaktereknek köszönhető, hogy a tetralógiát komoly figyelemre méltatta a film- és a kultúratudományokon túl a feminista kritika is. Így mielőtt rátérnék a poszthumanizmus és a cyborg-feminizmus ismeretelméleti és szellemtörténeti kérdéseinek – a két főhősnő (Call és Ripley, azaz Winona Ryder és Sigourney Weaver) konfliktusának apropóján – taglalására, azon is végigpásztáznék, hogy milyen típusú feminista és pszichoanalitikus értelmezések jelentek meg ezekről az alapvetően tudományos-fantasztikus filmekről. Az elemzés hátterét a visual studies, illetve a visual cultural studies keretei adnák, a test- és identitásképp tekintetében pedig Donna Haraway, Katherine Hayles és Anne Balsamo írásaira támaszkodnék.³ A nő mint fenyegető idegen (Más) metaforától szeretnék eljutni a nő mint cyborg (Call) és a genetikailag manipulált nő mint felsőbbrendű lény (Ripley) metaforáig arra fókuszálva, hogy a poszthumanizmus elmélete és technológiái hogyan befolyásolják a számítógép korszakának test- és identitásképeit. A JEAN-PIERRE JEUNET által rendezett film erre már csak azért is jó alkalmat kínál, mivel nemcsak a széria korábbi darabjaira, illetve azok kultúra- és filmtudományi recepciójára reflektál, hanem a Sigourney Weaver-kultuszra is.⁴ Elsősorban arra a kérdésre keresném a választ, hogy milyen üzenetet közvetít (és miért) az a befejezés, hogy egy szintetikus testbe ültetett mesterséges intelligencia és egy idegen (*Alien*, *M/Other*) géneket magában hordozó, rendkívüli testi és szellemi képességekkel rendelkező, klónozott „szupernő” menti meg az emberiséget? Vizsgálatom kiindulópontját az *Alien*-tetralógia magyarországi recepciója, illetve a feminista irányultságú pszichoanalitikus filmelmélet hazai diskurzusa szolgáltatná.⁵

1 A szerző a tanulmány készítésének idején Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült.

2 *Alien* (A nyolcadik utas a halál), 1979. R: RIDLEY SCOTT; *Aliens* (A bolygó neve halál), 1986. R: James Cameron;

Alien³ (*Alien 3: Végső megoldás a halál*), 1992. R: DAVID FINCHER; *Alien Resurrection* (*Alien 4: Feltámad a halál*), 1997. R: Jean-Pierre Jeunet.

A Delicatessent és az Elveszett gyerekek városát is jegyző JEAN-PIERRE JEUNET rendezői munkásságáról bővebben: ELIZABETH EZRA: *Jean-Pierre Jeunet*. University of Illinois Press, Chicago, 2008.

3 A vizuális kultúra tudományának diskurzusán belül elsősorban MIEKE BAL és W. J. T. MITCHELL írásaitól indulnék el, akik mindketten amellett érvelnek, hogy a vizualitás és a látvány nem elemezhető kielégítően a testi és a materiális dimenziók figyelmen kívül hagyásával. Bal a feminista kritika, és a test kultúratudományi leírásai (Judith Butler, Anne Balsamo) felől közelít a kérdéshez, Mitchell pedig a digitális kultúra fals anti-materializmusa ellen száll síkra felhasználva Friedrich Kittler és Katherine N. Hayles médiatudományi, illetve tudománytörténeti megfigyeléseit. V.ö.: MIEKE BAL: *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya*. (2003) Ford.: Csáky Marianne. Enigma, 41, 2004. 86–116. W. J. T. MITCHELL: *A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában*. (2003) Ford.: Hornyik Sándor. (www.magyarépitomuveszet.hu/vizkult.php) A feminista kritika és a vizuális kultúrakutatás metszetéhez lásd: FIONA CARSON – CLAIRE PAJACZKOWSKA (eds.): *Feminist Visual Culture*. Routledge, New York, 2001. Témám szempontjából lásd különösen Sarah Chaplin cyberfeminizmusról és Sally Stafford filmelméletéről írt áttekintéseit.

4 V.ö.: PAMELA CHURCH GIBSON: „You’ve been in my life so long I can’t remember anything else.” *Into the labyrinth with Ripley and the Alien*. In: MATTHEW TINKOM and AMY VILLAREJO (eds.): *Keyframes. Popular Cinema and Cultural Studies*. Routledge, London, 2001. 35–51.

5 A pszichoanalitikus filmelmélet magyarországi recepciójához lásd: DRAGON ZOLTÁN: *Merre tovább? A pszichoanalitikus filmelmélet útjai a huszonegyedik században*. Apertúra, 2006/4. <http://apertura.hu/2006/osz/dragon>; KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: „Ez csak egy szivar.” *A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben*. Apertúra, 2007/1. <http://apertura.hu/2007/tel/kab>; illetve DRAGON ZOLTÁN: „Ez nem mindig csak egy szivar”. *Széljegyzetek Kovács András Bálint „Ez csak egy szivar” című tanulmányához*. Apertúra, 2007/1. <http://apertura.hu/2007/tel/dragon-opp>

Az *Alien*-filmek magyarországi kultúratudományi recepciója lényegében egyetlen tanulmányra szorítkozik, de az is inkább az áttekintésre, mint az érdemi értelmezésre vállalkozik.⁶ KISS GÁBOR ZOLTÁN némi fenntartással kezeli a feminista és a pszichoanalitikus értelmezéseket, és inkább a zsáner- és a filmnyelvi megközelítések felől veszi sorra az *Alien*-filmekről írt elemzéseket (mindenekelőtt a két *Alien Zone* kötetet).⁷ Ez a stratégia amúgy jellemző a magyar filmkritikára egészére, és kitapintható a legjelentősebb (ha nem az egyetlen) magyar filmelméleti folyóirat, a Metropolis tematikus számainak összeállításában is. A magyarországi filmkritikában nemzetközi összehasonlításban viszonylag ritka a sci-fi és a horror filmek feminista megközelítése, ami talán arra is visszavezethető, hogy a feminista filmelmélet, és a hollywoodi zsánerfilm egyaránt a kilencvenes évek végétől kezdve nyert polgárjogot az avantgárd és a szerzői film iránt elkötelezett magyar nyelvű filmelméleti diskurzusban. Ekkor azonban a nemzetközi kritikai életben a zsánerfilmek interpretációjában csak erős fenntartásokkal és kritikával – ez lenne a „post-theory” korszaka – alkalmazták a feminista és a posztfeminista filmkritika eredményeit.⁸ A Metropolisnak ugyan megjelent egy feminista száma is a zsáner-számok (sci-fi, horror, thriller) mellett, de tudtommal a magyar filmelméletben nem zajlott le komoly vita a feminista film-tudományról.⁹

Ehhez képest az angol-amerikai film- és kultúratudomány a sci-fi és a horror számos komoly elméleti és műfaji feldolgozásán túl már egy önálló kötetet is szentelt a négy *Alien*-filmnek, amely az *Idegen nő. Ellen Ripley hadnagy lét-rehozása* címet kapta.¹⁰ A 2006-os mű jól tükrözi a tárgy- és filmnyelv-centrikus, de a különféle elméletek eredményeit is magába fogláló poszt-elméleti filmtudomány gyakorlatait. GALLARDO és SMITH értelmezése szerint az *Alien*-széria lényegében két zsáner, a darabolós horror (slasher movie) és a sci-fi elemeit ötvözi. Ripley karaktere egészen pontosan beleillik a „final girl” rubrikájába. Az „utolsó csaj” a darabolós horrorfilmek női főhőse, aki a csapat utolsó tagjaként, afféle hírmondóként túléli a mészárlást, mivel ő volt a legügyesebb, a leg-

6 KISS GÁBOR ZOLTÁN: *Ideologikus és műfaji mutációk*. Metropolis, 2003/3. 58–65.

7 ANNETTE KUHN (ed.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Verso, London, 1990. és Annette Kuhn (ed.): *Alien Zone 2. The Spaces Of Science Fiction Cinema*. Verso, London, 1999.

8 DAVID BORDWELL – NOËL E. CARROLL (eds.): *Post-theory. Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, Madison, 1996.

9 A kritikai recepció ritka példája VINCZE TERÉZ bevezetője: *Feminizmus és filmelmélet*. Metropolis, 2000/4. 8–11. Jó példa a sokkal kevésbé érdemi és empatikus ismertetésre: NÁNAV BENCE: *Hímnem, nőnem. Feminista filmelmélet*. Filmvilág, 1999/7. http://www.xn--filmvilg-fza.hu/xista_frame.php?cikk_id=4510

10 XIMENA GALLARDO C. – C. JASON SMITH: *Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley*. Continuum, New York, 2006.

okosabb és a legkeményebb az áldozatok közül. CLOVER szerint ez majdnem mindig együtt jár a főhős nő maszkulinizációjával, amely a férfi gyilkos fegyverének kisajátításában is testet ölt, ezt nevezi Clover igen tanulságosan fallikus appropriációnak.¹¹ A klasszikus alapmű természetesen a *Texasi láncfűrész mészárlás*, de ugyanezt a sémát használja *Rémálom az Elm utcában*, a *Halloween* és a *Sikoly* is. Clover azt is állítja, hogy az utolsó csaj nem csak ügyesebb és okosabb társainál, de egyúttal nem is annyira nőies, mint jóval dekoratívabb partnerei. Szexualitása visszafogott, már-már szűziesnek mondható, ami megkönnyíti, hogy a férfi néző a film folyamán fokozatosan vele azonosuljon, ne pedig a hangsúlyosan férfias, és gyakran szexuálisan túlfűtött gyilkossal. A szexualitás elfojtása amúgy a tudományos-fantasztikus filmek női szereplőinél is gyakori jelenség, hiszen a klasszikus angolszász sci-fiben az asztronauták szinte nem-nélküli, aszexuális lények. E tekintetben VIVIAN SOBCHACK a „szűzies úrhajós” (virgin astronaut) kifejezést használja, amely kiválóan passzol az első és bizonyos megszorítókkal még a második *Alien*-film szereplőire is.¹² A *Feltámad a halálban* (az *Alien Resurrection* pontosabb fordítása az *Idegen feltámadása* lenne) azonban a sci-fi és a horror mellé még egy zsáner társul, a fekete komédia, amely a groteszk és az ironikus látásmód alkalmazásával szétfeszíti és összezavarja a klasszikus zsáner kereteit. Ráadásul a Jean-Pierre Jeunet által rendezett film egy olyan posztmodern sci-fi-horror-komédia pastiche, amely nem csak a zsánerek, hanem az ideológiák között is lavíroz, miközben enyhén szólva is gúnyosan viszonyul mindegyikhez: a modernista technotudomány patriarchátusához éppúgy, mint a Földet megmentő poszthumanista nővérek hibrid (maternális-leszbikus) ellenkultúrájához.¹³ Miközben az is tagadhatatlan, hogy a gyakran szatírába forduló ironia inkább a patriarchátusnak szól, a poszthumanista ellenkultúra inkább a groteszk árnyalataiban tündököl. Ezt támasztják alá a narratíváért és a klónozásért felelős amerikai forgatókönyvíró, JOSS WHEDON nyilatkozatai is. „Ripley útja az, hogy a saját fogalmait szerint elfogadja a maga speciális humanitását, még akkor is, ha nem feltétlenül illik rá az 'emberi' jelző.” – állítja a magát feministá-

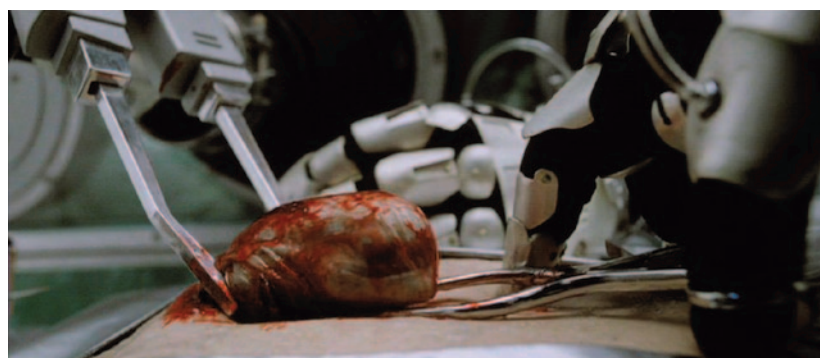
11 CAROL J. CLOVER: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, Princeton, 1992.

12 VIVIAN SOBCHACK: *The Virginity of Astronauts. Sex and the Science Fiction Film*. In: Annette Kuhn (ed.): *Alien Zone*. Verso, London, 1990. 103-115.

13 Korábban hasonló módon a műfaji hibriditás és a posztmodern ironia jegyében elemezte a filmet: CAROLINE JOAN S. PICART: *The Third Shadow and Hybrid Genres. Horror, Humor, Gender and Race in Alien Resurrection*. Communication and Critical/Cultural Studies, 2004/4. 335-354. A pastiche fogalmához lásd Fredric Jameson alapvető, és science fiction orientációjú munkásságát: FREDRIC JAMESON: *Posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. (1991) Ford.: Erdei Pálma. Józsefvég, Budapest, 1997.



Műtét; © <http://outnow.ch/Movies>



nak tekintő Whedon, aki szerint a film a nők potenciális helyét vázolja fel a jövő (poszt)humán világában, ami már csak azért is vicces, mert egyik „nő” reprodukciója sem igényel férfiúi asszisztenciát. Viszont e kommentár értékelésénél az sem lehet utolsó szempont, hogy Whedon legsikeresebb „alkotása” nem más, mint Buffy a vámpírvadász. Buffy (Sarah Michael Cellar) pedig bizony egy csini, szőke gimnazistalány, aki hihetetlen akrobatikus ügyességgel és bájossággal aprítja a sötét oldal különféle démoni teremtményeit egy sokak által kedvelt TV-filmsozortban. A *Feltámad a halálban* azonban nem egyszerűen egy francia pasi és egy amerikai csávó alkotása, jelentős alkotói szerepet vállalt benne koproducerként SIGURNEY WEAVER is, és sokak szerint Ripley karakterének szexuális átalakulása éppen neki köszönhető. A szűzi asztronauta már a harmadik részben is az ő ötlete alapján mutatta meg, hogy hús-vér nő, nem pedig egy ikon. Ebből a nézőpontból a negyedik rész szinte már „női filmnek” tekinthető, amely aktív szerepbe helyezi a nőket, és érzelmeik is kulcsszerepet játszanak a történet kibontakozásában. Különösen a korábbi filmekhez, az *Alien*hez és az *Aliens*hez képest érzékelhető ez, ahol az utolsó csaj és a harcos amazon LAURA MULVEY elméletének megfelelően szinte csak a tekintet tárgyaként játszott szerepet.

A helyzet azonban a *Feltámad a halálban* sem különösebben rózsás, hiszen a női főhősöknek elég brutális környezetben kell érvényesülniük. Katonai és félkatonai (kalózkod) machismo jellemzi a film alaphangját, amely a vágy tárgyaként, sőt szexuális objektumként kezeli a nőket. A tudósok és a katonák szemében például Ripley egyszerűen csak egy „kísérleti eredmény”, Call pedig egy fiatal kiskanca („filly”), akit mindösszesen jól kefélhetőként („very fuckable”) jellemeznek. (Ripley valójában „Ripley 8” a filmben, mivel a harmadik részben elhunyt Ripley idegen DNS-sel szennyezett vérmintájából klónozták vissza az életbe azzal a céllal, hogy megszüljön benne növekvő alien királynő.) A patriarchális machismo mélyebb, kvázi-pszichoanalitikus megjelenítése azonban már jó adag ironiát rejt magában. A freudi fetisizisztikus szkopofília jegyében kukkanthatunk bele a tábornok bakancsfényezésébe, illetve a kalózkapitány orgazmus közeli talpmasszázsába, de még a technológiai kütyükön, és a fegyverreklámokon csüngő kalózkod is ebben a regiszterben bukkannak fel.¹⁴ A gondok akkor kezdődnek, amikor Ripleyből is fétisztárgyat csinálnak, aki a kosárlabdás jelenetben „lekötözött”

14 A fetisizisztikus szkopofília fogalmához lásd: LAURA MULVEY: *Vizuális élvezet és elbeszélő film*. (1975) Ford.: Juhász Vera. Metropolis, 2000/4. 12-23.

(félíg katonai ruha, félíg kényszerzubbony) szelvényben jelenik meg, de meglepő erőfölényével és távolságtartó szexuális iróniájával igen komoly fenyegetést jelent a fetisizista férfiuralom szem-szögéből. A fenyegetés és a genetikusan benne rejlő „idegen” (Alien) hatalom ereje akkor teljessé válik, amikor Ripley az alienek elszabadulása után már egy egészen más ruhában (fényes bőrszerkő), dominaként „születik ujja”, és ebbéli minőségében vezeti győzelemre a túlélő férfiak maroknyi csapatát. De vajon honnan származik Ripley ereje, és hogyan képes interiorizálni az alienek halálosan idegen képességeit (savas vér, hipergyors sejtregeneráció, kifinomult érzékszervek, emberfeletti erő és gyorsaság)?

Egy jó adag maszkulin iróniával azt mondhatnánk, hogy a domina a vaginából fejlődött ki. Némiképp árnyaltabban úgy fogalmaznánk, hogy a kilencvenes évek performatív, gender megközelítése egyszerre organikusan és kritikusan formálódott ki a nyolcvanas évek esszencialistáinak tekinthető, feminista *Alien*-interpretációiból, amelyek rögzített nemi szerepekben gondolkodtak, és egy kétpólusú, hierarchikus hatalmi – politikai – kulturális struktúrával számoltak. A „klasszikus” feminista elemzés markáns és átütő formája BARBARA CREED nevéhez köthető, de már az *Alien* első komolyabb értelmezője, JAMES KAVANAUGH is a női idegenséget szimbolikusan megjelenítő születés-jelenetek markáns szerepéről értekezett „Kurafi” című tanulmányában.¹⁵ Az első szülés az űrhajósok ébredése a hibernációból, a második egy inverz folyamat (valójában inkább fogantatás), amikor a földi űrhajó felderítői apró spermiumokként belépnek az idegen, és fenyegetően ellenséges űrhajó széttárt „lábai” között elhelyezkedő kapun. (Maga az idegen űrhajó belülről is egy nedves, organikus, homályos tér, szemben a földi űrhajó, a Nostromo, hideg, fémes, mondhatni férfias, technicista világával.) Majd rátalálnak az idegen életforma tojásaira, és az egyikből kiugró, gusztustalan félíg pók- félíg medúzaszerű lény rátapad az egyik férfi arcára és beléplántálja az idegen „embriót”. Később a szörnyszülött alien-gyermek egy ironikus utolsó vacsora közben heves hányás és öklendezés kíséretében rájaga ki magát brutálisan „apja” mellkasából. Leginkább ez a harmadik, horrorisztikus, túlságosan is természetes (szemben a hibernáció sterilitásával) és véres (szemben a férfias high tech-kel) születési jelenet, és maga az egyszerre fallikus



Gyerekekével; © <http://outnow.ch/Movies>

és feminin idegen inspirálta Creed szövegét, aki az abjekt és JULIA KRISTEVA felől értelmezi az első két *Alien*-film apparátusát.¹⁶

Kristevánál az abjekt egyik klasszikus példája a halott emberi test, és mindazok a testnedvek, amelyek az emberből származnak, de látványuk a test organikus romlandóságára emlékeztet: nyál, vér, ondó, hányás, és egyéb nyálkás-nyúlós, romló-rohadó dolgok. Kristeva szerint az undor és a félelem elsődleges forrása az, hogy ezek a dolgok, illetve az ezekhez kapcsolódó jelenségek nem idegeníthetők el, nem tárgyasíthatók, valahol az objektum és a szubjektum között helyezkednek el. Olyan dolgokról van szó tehát, amelyek a szubjektumból erednek, de amelyeket a szubjektum mintegy kivet magából. A „női dolgok”-hoz (menstruáció, fogantatás, szülés) és testfunkciókhoz erősen kapcsolódó abjekt valódi fenyegetése azonban Kristeva szerint egy fokkal mélyebben, szimbolikus értelemben is érvényesül: „Tehát nem a tisztaság vagy az egészség hiánya az, ami abjekt-té tesz, hanem az, ami megzavarja az identitást, a rendszert, és végső soron a rendet. Ami nem tartja be a határokat, a helyeket és a szabályokat. A köztes, a-kettő-közötti, a kevert.”¹⁷ Barbara Creed a horrorfilmek szörnyetegeiben fedezi fel az abjekt és a nőiség kontaminációját: „A szörnű nő(iesség) [monstrous-feminine] ott van a születés és a halál megfilmesített ősjeleneteiben. Sokféle álcában jelenik meg, hűtlen anyaként, orálszadisztikus anyaként, és primordiális mélységként, és persze ott van a rengeteg vér, a mindent elnyelő vagina, a vagina dentata, és a vagina mint Pandora doboza képi világában; és végezetül ott van a kaméleonszerű alien figurájában, amely szörnyetegként egyszerre alanya és tárgya is az anya fetisizálásának.”¹⁸ Jól látható, hogy Creed gender-központú (férfi nézőkkel és női szörnyekkel számoló) horror-értelmezése Kristevához hasonlóan a szexualitás freudi értelmezésére, a férfi kasztrációs komplexusára és a nő péniszirigységére épít.

Tagadhatatlan, hogy a svájci festő és designer, Hans Rudi Giger által létrehozott idegen mélyen és pornografikusan szexuális jelenség a maga áramvonalas, kígyószerű testével, és kilőhető, fogakban végződő nyelvével.¹⁹ Ezzel együtt is az első

16 JULIA KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia, New York, 1982. Barbara Creedtől magyarul is olvasható a szörnű nőiségről alkotott koncepciójának egyik első megfogalmazása: BARBARA CREED: *A horror és a női szörnű. Egy képzeletbeli tisztátalanság*. (1986) Ford.: Vajdovich Györgyi. Metropolis, 2006/1.

17 Kristevát idézi: GYIMESI TÍMEA: *Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában*. Helikon, 1995/1-2. 141.

Az abjekt magyarországi, művészettörténeti recepciójához lásd: TÍMÁR KATALIN: *Pornó***. Obszessziós és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában*. (1996) <http://www.c3.hu/~ligal/225.html> ANDRÁS EDIT: *Az angyalit imádom bennem?* In: Nagy Kriszta x-T: *Eddig*. (Szerk.: Bencsik Barnabás) Acax, Budapest, 2007. 2-10.

Az inkább posztsemiotikai, de azért mégiscsak filmelméleti recepcióhoz pedig: KISS ATTILA ATTILA: *Felületkezelés. A Crash szemioográfiája*. Apertura, 2006/4. <http://apertura.hu/2006/osz/kissat>

18 Creed, 1990. 128.

19 Giger alkotása az *Alien* idegen űrhajójának organikus felépítése is, amelynek utasa, a „spacecowboy” szintén az alienek áldozata lett. Giger alkotta meg az alienek életciklusát is: az alien királynő először tojásokat rak, ebből ugranak ki a pókszerű arctámadók (facehugger), amelyek beültetik a gazdatest mellkasába az idegen embriót, amely mellkasrobbantóként (chestbuster) születik meg, és gyorsan növekedve, többszöri vedlés után válik kifejlett alienné.

15 Az *Alien* utolsó jeleneteiben Ripley nevezi kurafinak (son of a bitch) az idegent, akinek túléléséhez nagyban hozzájárult a földi űrhajó Anya névre hallgató számítógépének gondoskodása. A nagyhatalmú ipari tröszt űrhajójának titkos küldetése ugyanis éppen az idegen létforma megszerzése volt, akár a legénység élete árán is. V.ö.: JAMES H. KAVANAUGH: „Son of a Bitch.” *Feminism, Humanism, and Science in Alien*. October, 1980/2. 91-100. és Barbara Creed: *Alien and the Monstrous-Feminine*. In: ANNETTE KUHN (ed.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Verso, London, 1990. 128-144.

két filmben az idegenek inkább sárkány- vagy raptor-szerű, gyors és hajlékony szörnyetegek-ként jelennek meg, akik csupán prédának és gazdatestnek tekintik az embereket, szexuális potenciáljaik kiaknázására igazán csak a *Feltámad a halál*-ban kerül sor. Kristeva és Creed nyomdokain CATHERINE CONSTABLE elemzi végig részletesen Ripley és az idegenek kapcsolatának pszichoszexuális dimenzióit. Az ő olvasatában Ripley egyszerre az anyja, a nagymama és a szeretője is az „újszülött” idegen-ember hibridnek, aki saját biológiai anyjának (alien királynő) megölése után minden rajongásával nagymama felé fordul (Ripley testéből operálták ki az alien királynőt). A szerző ezen túl Ripley és az idegen szörnyek kapcsolatának erotikus dimenzióira is felhívja a figyelmet, amikor szinte kikockázva tárja elé az egymásba gabalyodó alien harcosok közé kéjesen lesüllyedő nő képsorait.²⁰ Constable azonban némileg el is távolodik a freudi elemzéstől, és a harmadik, de különösen a negyedik rész tapasztalataira építve elsősorban az anyát látja Ripleyben. Az egyik igen hatásos jelenetben Ripley éppen az űrkálózok által elrabolt férfi-gazdatestnek meséli el, hogy a tudósok egy borzalmas szörnyet ültettek a gyomrába, ami rettenetes fájdalmak között fog megszületni. Egész egyszerűen kirágja majd magát a férfi testéből, aki ezt nem igazán fogja túlélni. Válaszképpen a szerencsétlen mellékszereplő csupán annyit tud kinyögni, hogy „maga meg kicsoda”? Ripley pedig fanyarul elmosolyodva válaszol: „én vagyok a szörny anyja”. Vagyis Constable értelmezése szerint a „jó anyja” és a „rossz anyja” korábbi (*Alien*, *Aliens*) dichotómiája felszámolódik. Amíg az első részben az űrhajó Mother névre hallgató mesterséges intelligenciájának gondjaira bízott idegen volt a fő ellenfele, addig a második részben már maga az alien királynő a főellenség. A negyedik részben viszont már Ripley-klón magában hordja az idegen génjeit, egy személyben a jó és a rossz anyja, egyszerre nyújt oltalmat és jelent kasztrációs fenyegetést, egyszerre gondoskodó és szexuálisan csábító nő. Ebből adódóan a *Feltámad a halál* esetében át kell írni az idegenség és a másság horrorisztikus élményét, mivel a külső belsővé válik, a szörnyűség nem tárgyiasítható, nem fetisizálható. Ripley túlélésének záloga pedig éppen az, hogy még a domináns patriarchális ideológiával szemben is elfogadja az idegen szörnyhöz társított, női értékeket: kegyetlen, ösztönös, szerves, reprodukív, adaptív. Anne Balsamóhoz és Katherine Hayleshez hasonlóan Constable is a testtől, a megtestesüléstől, az identitás testiségéből indul ki, és amellet érvel, hogy Ripley

20 CATHERINE CONSTABLE: *Becoming the Monster's Mother. Morphologies of Identity in the Alien Series*. In: Annette Kuhn (ed.): *Alien Zone 2. The Spaces Of Science Fiction Cinema*. Verso, London, 1999. 173-202.

útja és paradoxona a hibrid identitás elfogadásában áll. A paradoxon humán/női oldalról elsősorban abban jelentkezik, hogy Ripley-nek éppen a kivetett és megtagadott abjekt-tel kell azonosulnia, hiszen nála már nem működik az objektíváció, mivel ő maga az abjekt, így az abjekt, és egyúttal a nőiség rajta keresztül egy lehetséges szubjektumpozícióvá válik. Ráadásul egy olyan szubjektum-pozícióvá, amely a szuperhős imázs megteremtésén keresztül nemcsak elfogadható-ként van feltüntetve, de a technotudomány ideológiájának és hatalmi helyzetének bemutatásával szinte az egyetlen vállalható, alternatív szubjektumként. A klónozás miatt Ripley és az idegen genetikai kódja egyesül, ami minden korábbinál érzékletesebben mutatja, hogy a szörnyű női(esség) egy adekvát szubjektum-pozíció a hibrid jelenségek poszthumán világában. Az abjekt immáron nem idegeníthető el, hanem legjobb esetben is csak interiorizálható. És a posztapokaliptikus Föld romjait néző Ripley utolsó mondata a filmben átvitt értelemben erre az új, hibrid szubjektumpozícióra is vonatkozik: „Én magam is idegen vagyok itt.” PATRICIA MELZER szerint az *Alien Resurrection* alapkérdése éppen az, hogy az alien faj matriarchálisnak beállított másságát tudja-e kontrollálni a technotudomány?²¹ A válasz pedig az, hogy nem, nincs az a reprodukív és kognitív technológia, ami felül tudná írni az idegen DNS-ét. Legalábbis nem kívülről, nem a kontroll, és nem az alávetés perspektívájából. A megoldás a szimbiózis és a hibriditás. A testiség és a poszthumán perspektíva egyidejű elfogadása. Legalábbis ezt mutatja a Ripley-kísérlet fals és felemás sikere. A film vége ugyanis arra utal, hogy két autopiétikus rendszer fogja benépesíteni a földet, egy genetikai hibrid és egy szintetikus organizmus, aki második generációs kiborg, hiszen már nem is emberek, hanem mesterséges intelligenciák tervezték meg. Ennek ellenére groteszk módon mégis humanista ideológiát programoztak bele, mivel az a feladata, hogy elpusztítsa az idegen fajt, és megmentse az emberiséget a biztos haláltól. Call ezen túl van annyira adaptív, hogy ellenségében, a szörny anyjában, a hibrid Ripleyben felismeri a potenciális jövőt. Valahol az jelenet is ebbe az irányba mutat, amikor a vezető orvos-biológus az űrhajó „Apának” keresztelt mesterséges intelligenciáját szólólgatja, de az apa megszokott hangja helyett Call szólal meg, aki a számítógépes hálózatba belépve átvette a rendszerek irányítását és ezt lakonikusan tudatja is a férfival: „Father is dead, asshole”. A cyborg tehát a hibriddel az oldalán végül mindkét rendszernek beint, a patriarchális tudománynak és az operatív mesterséges intelligenciának is. Ráadásul úgy, hogy mindeközben képes a saját céljaira használni a rendszereket. Igen ötletes és szemléletes e tekintetben az alcím, amely alatt Melzer tárgyalja a *Feltámad a halál*-t: „A technotudomány mostohalánya: feminista cyborgok az Alien Resurrectionben.”²² A „mostohalány” kiválóan jelzi, hogy nem egy feminista cyborg megalkotása volt a cél, hanem maga a teremtés, a reprodukció uralása, az ideális szolga és a tökéletes katona megteremtése.²³ A feminista tudománykritika eredményeit is hasznosító Melzer szerint az ironikus „francia-verzió” így egyértelműen a technotudomány kritikája, de egyúttal a cyborg-identitás újrahasznosítása (Paul Mann), illetve popularizálása (Dick Hebdidge) is.²⁴ Joss Whedon és Jean-Pierre Jeunet eltérő indíttatású, de hasonló orientációjú, ironikus poszthumanizmusa a két (testileg és szellemileg egyaránt) „freak” hősnővel egy igen szellemes és fordulatos hollywoodi sci-fi horror keretein belül érvényesül. Ripley ujjait hosszú, fekete körmök ékesítik, a vére szétmarja az acélt, de közben nincsenek rendes emlékei, és úgy ingatja a fejét mint egy örült. Callnak viszont egyáltalán nincs „rendes” vére, csak áramkörei és vezetékei, a teste pedig ellenállhatatlanul vonzó ugyan, de szexuális vágyat nem programoztak bele, a híres humanizmusa meg csupán egy software. A szinte sérthetetlen, emberfeletti, kvázi-tökéletes, és nem utolsó sorban

21 PATRICIA MELZER: *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. University of Texas Press, Austin, 2006.

22 Melzer, 2006. 108-148.

23 Mary Anne Doane-tól ered az elképzelés, hogy a patriarchális technológia egyik legfontosabb célja és leghőbb álma a feminin természet és a reprodukció („monstrous mother-machine”) uralása. V.ö.: MARY ANNE DOANE: *Technofilia. Technika, reprezentáció és a női*. (1990) Ford.: Pásztor Péter. In: DROZDIK ORSOLYA (szerk.): *Sétáló agyak*. Kijárát, Budapest, 1998. 167-191.

24 Paul Mann a szituacionisták és Jean Baudrillard nyomán a rekuperáció fogalmát alkalmazza. V.ö.: PAUL MANN: *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Indiana University Press, Indianapolis, 1991. Hebdidge pedig a szubkultúrák inkorporációjáról értekezik. V.ö.: DICK HEBDIDGE: *Subculture. The Meaning of Style*. Routledge, London, 1979.

igen látványos testhez így mindkettőjükénél egy igen fura identitás társul sérült, illetve programozott emlékekkel és énképpel. Egy másik, poszthumanista – ha tetszik szubverzív – nézőpontból persze nem is annyira a hiányosságuk, mint inkább a hibriditásuk dominál.

Egyikük félig ember-félig gép, a másik pedig félig nő-félig földön kívüli létforma, de mindketten olyan konstrukciók, akik legalább tisztában vannak konstruáltságukkal, és így reflexív, töredezett, parciális és ironikus identitásukkal olyan allegorikus figurákat jelenítenek meg, amelyek eleget tesznek a cyborg Haraway-féle definíciójának.²⁵ A hibrid szubjektivitás elméletét – a kiborgok kontextusában – talán ROSI BRAIDOTTI dolgozta ki a legátfogóbban a „nomád szubjektum” és a „mintha-identitás” fogalmi mentén.²⁶ Ez a szubjektum csak úgy viselkedik és úgy működik, mintha valamilyen identitást öltene magára, de képes ezeket az identitásokat váltogatni az igényeknek és az elvárásoknak megfelelően. Tevékenységét és magatartását a határok áthágása, elbizonytalanítása, képlekenynyé tétele jellemzi, amelynek létezik egy nyilvánvaló szexuális aspektusa is a törvényszerű heteroszexualitáson kívül eső lesbikus vágyak, vonzalmak és gyakorlatok irányában.²⁷ Braidottival összecsengően JACKIE STACEY az *Ő nem saját maga* című cikkében a queer-elmélet (elsősorban Judith Butler) felől értelmezi Ripley és Call lesbikus viszonyát.²⁸ Ripley töredezett, parciális identitása lehetőséget kínál arra, hogy hol heteroszexuálisként, hol pedig lesbikus nőként viselkedjen, miközben egyszerre táplál anyai érzelmeket a nőnemű robot és a szörnyűséges, hangsúlyosan hímnemű idegen újszülött iránt is. Call többször is felteszi neki a kérdést, hogy ki is ő valójában, és miért gyilkolja a saját fajtáját. Ripley válasza az első kérdésre az, hogy fogalma sincs, a másodikra pedig egyszerűen az, hogy az útjában voltak. Ripley nomád szubjektumként ugyanúgy élvezi a durva, heteró flörtölést az egyik brutálmacsó kalózzal, mint Call arcának gyengéd megciorogtatását, és teljesen gátlástalanul kérdezi meg a kalóztól, hogy kivel kell lefeküdnie ahhoz, hogy megmeneküljön az űrhajóról. Ripley tehát a szinte aszexuális Call-lal szemben a végtelenségig kihasználja testi adottságait, és Call virtuális és racionális cyberfeminizmusával szemben egyfajta test-tudatos, materialista cyborg-feminizmust képvisel.²⁹ A cyberfeminizmus SADIE PLANT filozófiájához, a cyborg-feminizmus pedig Donna Harawayhez és Anne Balsamo elképzeléseihez kapcsolható, de a kettőt természetesen nem lehet egymástól élesen elhatárolni.³⁰ Plant elsősorban a cyberkultúrával és annak nyelvfilozófiájával foglalkozik, és emellett érvel, hogy ez a virtuális tér lehetőséget kínál a merev, oppozicionális struktúrák, mindenekelőtt a kétpólusú nemi identitás felszámolására. Innen nézve az emberi identitás és a hús-vér test fájó hiányával küszködő, szűziesen gyermeki android, Call a cyberfeminizmus szigorúan intellektuális ügynökeként cselekszik, miközben Ripley hangsúlyos testisége, szexualitása, és megtestesült identitása a cyborg-feminizmus felé mutat, amely éppoly elkötelezett a feminizmus, mint a materializmus irányában.³¹

25 „A kiborg elszánt elkötelezettje a részlegességnek, az iróniának, az intimitásnak és a perverzitásnak. Ellenzéki, utópista, és teljességgel hiányzik belőle az ártatlanság.” – DONNA HARAWAY: *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*. (1985) Ford.: Kovács Ágnes. Replika, 51-52, 2005. 109.

26 ROSI BRAIDOTTI: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, New York, 1994. A kötet *Mothers, Monsters, and Machines* című alfejezete (75-95) részletesebben is foglalkozik Ripley identitásával. Magyarul is olvasható tőle: *Egy nomád térképe. Feminizmus a posztmodern után*. Ford.: Vándor Judit és Agárdi Izabella. Balassi, Budapest, 2007.

A nomád fogalma természetesen sokat köszönhet GILES DELEUZE és FÉLIX GUATTARI munkásságának. V.ö.: *Egy nomád filozófus. Rosi Braidottival Kathleen O'Grady beszélget*. (1995) Ford.: Sándor Bea. <http://www.femidok.hu/index.php?artid=200503083>

27 ROS JENNINGS: *Desire and Design – Ripley Undressed*. In: TAMMIN WILTON (ed.): *Immortal, Invisible. Lesbians and the Moving Image*. Routledge, London, 1995. 193-206.

28 JACKIE STACEY: *She is not herself. The deviant relations of Alien Resurrection*. Screen, 2003/3.

251-276. Lásd még: JUDITH BUTLER: *Jelentős testek. A „szexus” diskurzív korlátairól*. (1993) Ford.: Barát Erzsébet és Sándor Bea. Új Mandátum, Budapest, 2005.

29 Melzer, 2006. 22-28.

30 Sadie Plant: *Zeroes and Ones. Digital Women and the New Technoculture*. Doubleday, New York, 1997. A nullák és az egyesek nem csak a digitális kultúra karteziánus racionalitását szimbolizálják, hanem a szexualitás pszichoanalitikus, fallikus elképzelését is, amely a női identitást a fallosz hiányából vezeti le.

31 A cyborg-feminizmus alapműve, ANNE BALSAMO kötete Haraway és Michel Foucault elképzeléseit ötvözve pontosan a testiséget, a korporealitást hangsúlyozza a cyborg-identitás bemutatása során: *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Duke University Press, Durham, 1996. Nem annyira a testiség, mint inkább az elnyomott, és parciális identitások irányában gondolja tovább Haraway-t CHELA SANDOVAL: *New Sciences. Cyborg Feminism and the Methodology of the Oppressed*. C. H. Gray, H. J. Figueroa-Sarriera and S. Mentor. (eds): *The Cyborg Handbook*. Routledge, London, 1995. 407-23.



Ripley profil; © <http://media.photobucket.com/image/pictures%20from%20Alien%20Resurrection/ripleyclone8/res4.jpg>

Kultikus *Kiborg manifesztumában* DONNA HARAWAY a cyborg fogalmán keresztül próbálta meg összesodorni a feminista kritika, a science fiction és a kemény tudomány (jelesül a biológia) diskurzusait. A biotechnológiai hibriditás különféle formáinak elemzésével és erős iróniával azt kísérte meg beláttatni, hogy az emberi kultúra három alapvető határa egyre inkább átjárhatóvá válik. Lassan nem lesz értelme különbséget tenni az élő és az élettelen, az emberi és az állati, valamint a fizikai és a nem fizikai (értsd: virtuális) jelenségek között. Az új korszak hőse pedig nem más, mint a posztgender világban élő, feminista cyborg, aki magától értetődő könnyedséggel bánik a technikával, és identitása inkább parciális, mintsem női. Ezzel együtt is egy olyan szubjektumpozícióval kecsegtet, amelynek szubverzivitása és flexibilitása inkább az elnyomott nők számára lehet vonzó. A feminista kritika iránt elkötelezett tudománytörténész végszava egyfajta üzenetként és kommentárként is felfogható: „Inkább lennék cyborg, mint istennő.” Az indokláshoz érdemes hosszabban is idézni Harawayt: „A testünk mi magunk vagyunk. A testek a hatalom és az identitás térképei, és ez alól a kiborgok sem kivételek. A kiborg test nem

ártatlan; nem az édenkert gyermeke; nem keres egységes identitást és így nem generál antagonisztikus dualizmusokat sem vég nélkül; magától értetődőnek veszi az iróniát. (...) Mostanáig (egyszer volt hol nem volt) a női testet öltés adottnak, organikusnak, szükségszerűnek tűnt; és úgy látszott, hogy a nő megtestesülés az anyai gondoskodásra és ennek metaforikus kiterjesztéseire való képességeket jelenti. (...) A kiborgok talán komolyabban vehetik a szex és a testet öltött nemiség részleges, képlékeny és alkalmi vonatkozásait. Lehetséges, hogy a gender végső soron nem globális identitás.” A feminista tudománykritikától és az identitás posztgender elméletétől indul el KATHERINE N. HAYLES is a *Hogyan váltunk poszthumánná* című könyvében, de megkísérli a poszthumanizmus korábban erősen maszkulin diskurzusát is átírni a cyborg és a feminista tudományelmélet felől. Művének bevezető fejezetében a lehető legkomplexebben igyekszik leírni a poszthumanizmus jelenségét és elméletét: „A poszthumanizmusban nincs lényegi különbség, vagy abszolút demarkációs vonal a testi egzisztencia és a számítógépes szimuláció, a kibernetikus mechanizmus és a biológiai organizmus, valamint a robot teleológia és az emberi célok között. (...) A poszthumán szubjektum amalgám, heterogén komponensek összessége, egy materiális-informatikai entitás, amelynek határai folyamatos konstrukciónak és rekonstrukciónak vannak alávetve.”³² Hayles könyve Hans Moravec kritikájával azt a fajta poszthumanizmust kérdőjelezi meg, amelyik az információ és a komputáció materiális hordozóját másodlagosnak tekinti, és lényegében az emberi elmére is egyfajta számítógépes programként gondol, amelynek funkciói problémamentesen összeolvashatók egy mesterséges intelligenciával.³³ Hayles szerint

32 KATHERINE N. HAYLES: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. University of Chicago Press, Chicago, 1999. 3. Hayles három korszakra tagolja a kibernetika és az informatika történetét. Az első (1945–1960) kulcsfogalma a homeosztázis, kulcsfigurái pedig Claude Shannon, Neumann János és Norbert Wiener. A második (1960–1980) kulcsfogalma a reflexivitás, illetve az autopoiesis, kulcsfigurái pedig Heinz von Foerster, Humberto Maturana és Niklas Luhmann. A harmadik korszak (1980-tól napjainkig) a virtualitás és a poszthumanizmus korszaka olyan kulcsfigurákkal, mint William Gibson, Hans Moravec és Donna Haraway. 33 A technoutópia extrópiánsok – élükön Hans Moravec, Max More-ral és Ray Kurzweillel – a mesterséges intelligencia és az emberi identitás összeolvadásában látják az emberiség jövőjét, ahol a testi hordozó gyakorlatilag bármi lehet a szilícium-alapú chipektől, a szintetikus anyagokon át az organikus testekig. A poszthumanizmusnak ezt a robotikára, kibernetikára és informatikára fókuszáló irányzatát transzhumizmusnak is szokták nevezni. V.ö.: HANS MORAVEC: *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*. Harvard University Press, Harvard, 1990. Max More: *Transhumanism. Towards a Futurist Philosophy*. (1990) <http://www.maxmore.com/transhum.htm> és újabban: RAY KURZWEIL: *The Singularity is Near. When Humans Transcend Biology*. Viking, New York, 2005. A transzhumanizmus magyarországi recepciójához lásd: KÖMLÖDI FERENC: *Transzhumanista médiaművészet*. (2001) <http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=119> és ugyancsak tőle egy 13 részes sorozatot az extrópiánsokról az indexen. Kezdetnek: KÖMLÖDI FERENC: *Extrópiánsok I. Transzhumán előtörténet*. http://index.hu/kultur/cyb/extrop_1

az elme nem egy szimpla software, hanem szoros interakcióban áll a hardware-rel, így a működése erőteljesen függ attól, hogy milyen testben van, hogyan testesül meg (embodiment). Az embodiment bizonyos tekintetben Haraway situated knowledge-ének is továbbgondolása, de még Haraway-nél is hangsúlyosabb szerepet szán a testnek, mivel azt nem egyszerűen egy „technikai” protézisnek tekinti, hanem Foucault és Balsamo után szabadon a kulturális politika helyének.³⁴ Ha már Michel Foucault-t említettem, akkor érdemes visszacsatolni ahhoz a diskurzushoz, amely a humanizmus és a szubjektum kritikája mellett kötelezte el magát még a posztmodern és a poszthumanizmus zajos beköszöntése előtt. Lényegében ezt teszi NEIL BADMINGTON is a *Sikkés idegenség. Poszthumanizmus és a belső másik* című könyvében.³⁵ Badmington posztmarxista perspektívájában az identitások töredezettsége, a narratívák részlegessége, és az ismeretek relativitása Marshall Berman („all that is solid melts into air”), Jean-François Lyotard („postmodern condition”) és Jacques Derrida („the crisis of versus”) írásaiból kiindulva már a modernitásnak is az egyik alapkérdése volt.³⁶ Badmington álláspontját a poszthumanizmusra jellemző apokaliptikus hangvétel kritikája határozza meg, és annak hangsúlyozása, hogy mindig a reziduumok, a maradványok az igazán érdekesek, vagyis az, hogy miként él tovább a humanizmus a poszthumanizmusban, illetve az, hogy már magában a humanizmusban is ott volt valamilyen másságként és idegenségként egy emberen túli perspektíva, amely strukturalista vagy rendszerelméleti köntösben absztrakt, testetlen entitásként kezelte az embert. A humanizmus gyengesége így valahol mindig is a sérülékeny testhez kötődött. Az *Alien Resurrection*ben az alien harcosok testi fölényének számtalan vérengző szcénáján túl az emberi faj gyengesége hihetetlenül groteszk módon éppen abban a jelenetben mutatkozik meg, amikor az egyik klónozó „apa” gazdatestté válva azon lamentál, hogy Ripley a génjeivel „megfertőzte”, és ezáltal tönkretette az idegen fajt. A humanizmus elég markáns kritikája fogalmazódik meg akkor, amikor az alienekért rajongó orvos-biológus a korábban tökéletesnek tekintett alien-királynő DNS-ének átalakulását tragédiaként értékeli: „Ez Ripley ajándéka! Az emberi szaporodó szerv.” Az orvos-biológusok által „szerves melléktermék”-nek (meat-by-product) titulált Ripley, és a szintetikus testtel ellátott Call viszont éppen tökéletesebb, nem emberi teste által éli túl a kataklizmát, és menti meg az emberiséget az idegenek inváziójától. Az ebben rejlő irónián ráadásul még egyet csavar Sigourney Weaver, Joss Whedon és Jean-Pierre Jeunet, hiszen nem csak egy hibrid és egy szintetikus nő éli túl a katasztrófát, hanem egy immorális gyilkológép, és egy rokkant, technofil ezermester is, vagyis egy harcos és egy technikus, akik „klasszikus” férfiszereplőkként már ősidők óta ikonikus figurái a humanizmust sötét árnyékként kísérő és kiszolgáló antihumanizmusnak.

34 Haraway „szituált tudás” fogalmáról bővebben: DONNA HARAWAY: *A szituációba ágyazott tudás. A részleges nézőpont a feminista tudományfelfogásban*. (1988). Ford.: Zentai Violetta. In: Hadas Miklós (szerk.): *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*. Replika Kör, Budapest, 1994. 121–141. 35 NEIL BADMINGTON: *Alien Chic. Posthumanism and the Other Within*. Routledge, London, 2004. Jelzésértékű, hogy az általa szerkesztett poszthumanizmus-kötet Roland Barthes, Michel Foucault és Louis Althusser műveitől, vagyis a szerző halálától, a konstruált szubjektumtól, és az interpelláció elméletétől indítja a poszthumanizmus diskurzusának történetét. V.ö.: Neil Badmington (ed.): *Posthumanism*. Macmillan, New York, 2000. 36 V.ö.: MARSHALL BERMAN: *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Simon & Schuster, New York, 1982. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *A posztmodern állapot*. (1979) Ford.: Bujalos István. Századvég, Budapest, 1997. JACQUES DERRIDA: *Disszemináció*. (1972) Ford.: Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1993.

Alien 4, Párizs; © <http://www.scoopy.com/alien4.jpg>



Fehér Dávid

A biennále és ami körötte van 1.

Benyomások, széljegyzetek

53rd International Art Exhibition, La Biennale di Venezia

● Velence
● 2009. június 7 – november 22.

■ Velence, rekkenő hőség, fojtogató pára. Itt semmi sem változik – mormoljuk magunkban, amikor ismét visszatérünk, hogy megnézzük a legújabb biennálét. A szokásos várankozásokkal: előre érezzük, csalódnunk fogunk, de hát mégis látni kell a legnagyobb seregszemlét, és ha más nem, hát a Tintorettók a San Roccóban úgyis kárpótolni fognak... Idén talán az átlagosnál is több külső kiállítás kapcsolódik a biennáléhoz. Van Yoko Ono, John Wesley, Peter Greenaway, Dubossarsky és Vinogradov, Rebecca Horn, Braco Dimitrijević, Veronában Marc Quinn, s további tematikus kiállítások (ezekről később). Lehetetlen mindent megnézni. Lehetetlen mindenről írni. Ilyesmivel ne is próbálkozzunk.

Giardini, Arsenale

Az idei főkurátor a svéd származású frankfurti művészettörténész: DANIEL BIRNBAUM. A mottó: „*Making worlds*” – kellően közhelyes ahhoz, hogy bármely kiállított művet kapcsolatba hozzassunk vele. Minden mű egy világ alapítása, mondhatnánk Heideggerrel, ha a kiállított alkotások nem lennének fényérvnyire a *Műalkotás eredetének* műfogalmától. Birnbaum mottója egy jól csengő hívószó csupán, a filozófiához köze sincs.

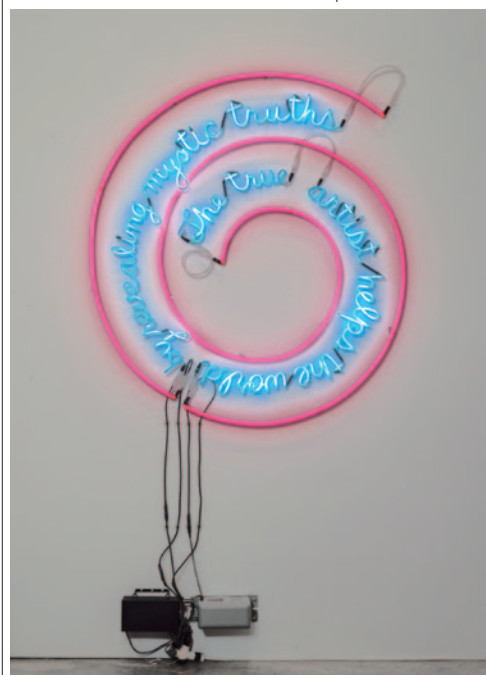
A pavilonokban a legkülönfélébb művek. A nyolcvanas években nagy nevet szerző, mára kiüresedett spanyol Miquel Barceló festői impastójától vagy az osztrák Elke Krystufek gender-orientáltságú festészetétől az angol Steve McQueen filmvetítéséig, a francia CLAUDE LÉVÊQUE helyspecifikus installációjáig vagy Bruce Nauman (a nemzeti pavilonok léptékéhez mérten) gigantikus retrospektívéig, ami szétfeszítette a rendelkezésre álló kereteket, s külső helyszíneken folytatódott (a *Ca' Foscari*-ban és az *Università Iuav* épületében).

Kezdjük is talán ezzel a kiállítással, amelyet a zsűri *Arany oroszlánnal* jutalmazott – az amerikai pavilonban BRUCE NAUMAN életművét *Topological Gardens* néven mutatják be azoknak, akik végigállják a pavilon előtt kígyózó hosszú sort. Bent Nauman klasszikus művei: neonszobrok, viasszszobrok a világ vezető gyűjteményeiből kikölcsönözve – a Sammlung Marxból, a Flick Collectionból vagy a Pinault Gyűjteményből. Fényképezni természetesen szigorúan tilos, a muzeális értékek külön odafigyelést igényelnek, az ember inkább múzeumban érzi magát, mint a biennálén. Mintha véletlenül összecserélték volna az amerikai pavilon programját a Peggy Guggenheim Múzeuméval. Félreértések elkerülése végett – Bruce Nauman művei zseniálisak, felforgató erejűek, immár a középiskolai tananyag részei. Naumant nem lehet nem nagydíjjal jutalmazni. Bemutatása, elképesztő managementje, s az a jogtalanul kiváltságos helyzet, hogy egyszerre három helyen is megjelenik, azonban igen problematikus. Bruce Nauman sokat elemzett,

sokat idézett és még többet kiállított remekművei ezúttal a biennále kontextusában nem a nyilvános és a privát tér viszonyára, vagy a test és a nyelv performatív használatára kérdeznek rá, hanem sokkal inkább arra, mit jelent a kortárs művészet fogalma, s mi lenne a velencei biennále feladata. Bruce Nauman kiállított művei között nem egy remekművet találunk, például az emblemikus *From Hand to Mouth*-ot 1967-ből. A több mint negyvenéves szobornak, amit a Hirshorn Múzeumból kölcsönöztek, kevés köze van ahhoz, amit kortárs művészetnek tekintünk. Talán az egyetlen körülmény, ami legitimálhatja egy ilyen mű itteni szerepeltetését, a méltatlan ismeretlenség lehet – Jovánovics György 1995-ös biennálés kiállításának retrospektív jellege ezért volt védhető döntés. Míg Jovánovics Nauman alkotásával szinte pontosan egyszerre keletkezett remekműveit, a *Fekvő figurát* (1969) vagy a *Részlet a Nagy Gilles-ből* (1969) a nemzetközi publikum nem ismerhette, addig Nauman művei nem várnak felfedezésre. Nauman (amúgy briliáns) tárlata ebből adódóan válik monumentális tévedéssé. Az amerikai pavilonban ez nem először fordul elő. Elég, ha Felix Gonzales Torres 2007-es vagy Ed Ruscha 2005-ös szereplésére gondolunk, ám az inkonzisztencia annyira sosem szűrt szemet, mint idén. Az angol pavilon nem kevésbé, ám másképp problematikus. Itt a bejutásért nem pusztán sorba kell állni, hanem időpontot is előre kell kérni. Bent, a mozi-teremszerűen kialakított térben STEVE McQUEEN mintegy félórás filmje tekinthető meg.

Az írás második, befejező része következő számunkban olvasható.

BRUCE NAUMAN
The True Artist Helps the World by Revealing
Mystic Truths, 1967
Neon, 149,9 × 139,7 × 5 cm
Collection of the Philadelphia Museum of Art



McQueen lassú, eseménytelen filmje az elhagyott Giardinit mutatja be. A monotóniát, eseménytelenséget a nézőpontok (talán Stan Douglas-re hajazó) megkettőződése sem enyhíti. Nem hagy nyugodni az az érzés, hogy csak azért mutatják be a filmet ilyen formában, mert az installált projekciót amúgy senki sem nézné végig. (A helyiséget persze így is többen elhagyták.)

Az egymás közelében lévő „nagy nemzetek” pavilonjai közül egyértelműen a francia pavilon a legerősebb CLAUDE LÉVÊQUE *Le Grand Soir* című installációjával. (A teljesen jellegzetlen német pavilon, melyben meglepő módon egy brit művész, LIAM GILLICK állít ki, konyhabútorokkal és egy kitömött macskával, ezúttal hosszabb említésre sem érdemes.) A francia pavilon középső terének ragyogó ezüst fala megközelíthetetlen, ugyanis egy oktagonális ketrec választja el tőle. A központi térből három sötét helyiség nyílik, mindegyikben egy-egy fekete zászló, amit szél lobogtat. A semmiben lobogó zászlók visszatükrözik a központi tér hideg ezüst ragyogását. A ketrec ezekben a terekben is folytatódik, a klausztrofobikus hangulat itt nyomasztóvá válik. Lévêque installációja a kint és bent viszonyára kérdez: pavilonja egy állatkerti ketrec kifordítása. A befogadó a látogatás során nem körbejárja a ketrecet, hanem belesétál. A ketrecbe helyezett lény kiszolgáltatott: a pavilonba belépő néző a ketrecbe zárt állat pozíciójába kerül, elveszíti uralmát a látvány felett. A ketrec helyzete bizonytalan: egyrészt elkerít, másrészt bezár. A tekintetnek felkínált látvány, az ezüsten ragyogó kvázi-szakraális fal, a sötétből felsejlő, kísérteties halálzászló egyaránt frusztrálóan hozzáférhetetlen. Hasonló az érzésünk, mint a nagy múzeumok féltve őrzött, elkerített remekei előtt: *ki vagyunk zárva* a látványból, ugyanakkor a kizártság átfordul *bezártsággá*, hisz valójában nem a tárgyak vannak elzárva tőlünk, hanem mi a tárgyaktól. A dezorientált néző egyszerre van kint és bent.

Lévêque nem csak a mozgást, hanem a látást is korlátozza; a befogadót megfosztja a színektől: a néző csak a fémszerű ezüstöt (e sajátosan színtelen színt) és a feketét (a láthatóság hiányát) látja. A fekete zászló összeolvad a fekete fallal, a fémszínű ketrec az ezüstös háttérrel. Az összeolvadás és elválás váltakozó játéka a zártság és nyitottság, a kint és bent dialektikájának felel meg. De korántsem beszélhetünk játékról. Lévêque komor installációja egy tragikusan szakraális teret hoz létre (az oktagonális ketrec és a ragyogó falak talán Velence bizantinizáló, centrális templomépítészetére is utalhatnak?), egy sajátos memento morit, melyben a zászló forradalmi, nemzeti jelentése (s vitalitása) halálmetaforává válik. Így lesz a kvázi-templomtér mauzóleummá. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a dezorientáció Lévêque művében nem csak topo-



CLAUDE LÉVÊQUE
„Le Grand Soir”, installáció, 2009, részlet
© Fotó: <http://www.flickr.com/photos/12594769@No2/3962931527/sizes/l/>



CLAUDE LÉVÊQUE
„Le Grand Soir”, installáció, 2009, részlet
© Fotó: <http://www.flickr.com/photos/12594769@No2/3962931527/sizes/l/>

gráfiai, hanem szemantikai értelemben is tetten érhető: mindent megtesz azért, hogy felszámolja az egyértelmű (le)olvashatóságot, a motívumok beazonosíthatóságát. Nagy éjszakájának hideglelős látomása így nem dekódolható. Lévêque (talán már túlon túl is) hatásos, látványos installációja a Giardini legerősebb kiállításai közé tartozik.

Lévêque-hez hasonló logikát követ a (cseh)szlovák pavilonban ROMAN ONDÁK *Loop* című installációja, ami szintén a kint és bent viszonyára kérdez. Ondák installációjának „eseménye” a bent kintté tétele: a pavilonban provokatív módon „felépíti” a kert, az ösvény folytatását. Ondák műve elrejtje önmagát a pavilonon átsétáló befogadó elől, mintha egy elhagyatott épületet látnánk, amit visszahídított magának a természet úgy, ahogyan Hubert Robert a Louvre romjait ábrázolta. Ondák játékosan illúzionisztikus művében a konstruálatlanság egy magasabb rendű konstrukciót feltételez. A nemzeti pavilon szimbolikus kvázi lebonatása (vagy legalábbis üvegházzá tétele) persze értelmezhető intézménykritikai gesztusként, a mesterségesen steril white cube végleges felszámolásaként, esetleg környezetvédelmi manifesztumként is. (A növény-motívum a román pavi-

ROMAN ONDÁK
Loop, installáció, 2009
© Fotó: <http://www.flickr.com/photos/trentonza/3800486478/sizes/o/>



lonban is megjelenik a pavilonba helyezett belső pavilon tetején.) A kinttel és a benttel foglalkozik továbbá LUCÁS SAMARÁS is a görög pavilonban *Doorway* című, tükrökből ajtót formázó environmentje-jával – mely a tükröképünkkel való szem-
besülésre kényszerít.

Kint és bent viszonyát dramatizálja a lengyel pavilonban KRZYSZTOF WODICZKO *Vendégek* (*Guests*) című installációja is, melyben a falakra és a plafonra félig átlátszó ablaknyílásokat vetítettek, amiken keresztül vizumot kérvényező emigránsok körvonalai bontakoznak ki. A voyeurré lett befogadó olyan beszélgetéseket hallgat ki, amelyek nem tartoznak rá. A kívülállás ennyiben megsokszorozódik: kívülálló a „vendégek”, akik beszélgetnek, s kívülálló a hallgatózó befogadó is. Ezt a helyzetet a tér dramatizálja: a belső egy sosemvolt külső tér létezését sejteti, melyből a nézőt részlegesen kizárják. Ahogy Lévêque-nél, úgy a belépés itt is a kizárással válik azonossá. Ez, a kizárást szükségszerűen implikáló abszurd tér kapcsolja össze az egymástól elzárt két csoportot, a befogadó(k)ét és az emigránsokét. Wodiczko a benntartózkodás idejére ennyiben minden belépőt (metaforikus értelemben) emigránssá, vendéggé tesz. Emigráció, dezorientáció, identitás a témája a holland pavilonban szereplő (kínai-ausztrál-indonéz-holland) FIONA TAN *Disorient* című alkotásának is, mely a Velencével összefüggésbe hozható ázsiai utazásokkal, felfedezésekkel, kereskedelmi útvonalakkal foglalkozik, s ezen keresztül a kulturális identitás geográfiai és antropológiai vonatkozásait vizsgálja. Más kontextusban foglalkozik az identitással az osztrák pavilonban (Dorit Margreiterrel) kiállító ELKE KRYSZTUFÉK, aki (festőileg kevésbé értékelhető) műveivel nem okozott meglepetést, továbbra is a test, a szexualitás és az én viszo-



ANATOLY SHURAVLEV
Feketelyuk, 2009, installáció, részlet; © Fotó: Rosta József

nyával foglalkozik a bécsi akcionizmus (például Günter Brus) vagy korábbi Egon Schiele tradícióját a manapság is igen trendi gender-studies kontextusában újraértelmezve.

A dán és az északi pavilonokat mint gyűjtők házait rendezték be, az északi pavilon modernista épületében a nyomok alapján egy homoszexuális író élete rekonstruálható (aki épp egy saját életéről és perverzióiról szóló könyvön dolgozik), talán az ő holtteste lebeg a „ház” előtti úszómedence felszínén. A berendezett tér sejtetése „kvázi-elbeszélésében” van valami nyugtalanító, ám mintha a mű hatása ebben a bizonytalan érzésben ki is merülne.

Az orosz pavilon figyelemreméltó, ám némiképp hatásvadász, didaktikus csoportos kiállításának (egy futurista operát parafrázál) hívószava ezúttal a „Győzelem a jövő felett” volt, benne többek között ANATOLY SHURAVLEV híres embereket kicsiny kerek fotókon bemutató installációja, PAVEL PEPPERSTEIN Malevicset idéző utópisztikus, már-már sci-fire emlékeztető rajzai, ANDREJ MOLODKIN vérrel és olajjal leöntött Szamothrakei Nikéje vagy GEORGY OSTRETISOV elhagyott, padlástérszerű szobái egy mozgó bábuval, mely a jövőt tervező művészt testesíti meg. Míg a dán és az északi pavilonok túlzottan is értelm(ezhet)etlenné tűnnek, addig az orosz pavilont épp túl könnyen olvashatósága teszi némiképp problematikusná.

A központi pavilon kiállítása (ezúttal is) meglehetősen széttagolt. A felejthető művek között fel-felbukkannak a neoavantgárd klasszikusai, JOHN BALDESSARI, GILBERT ÉS GEORGE, BINKY PALERMO egy installációjának rekonstrukciója, GORDON MATTA-CLARK *Energiafája* vagy YOKO ONO fluxus művei, játékosan komoly utasításai. Nehéz kiemelni ebből a kiállításból bármit is (az ún. sztárok, mint WOLFGANG TILLMANS vagy SIMON STARLING installációi is könnyen felejthetőek voltak). Emlékeztető THOMAS SARACENO (játékos című) monumentális installációja a központi térben (*Galaxisok formálódnak a ros-*



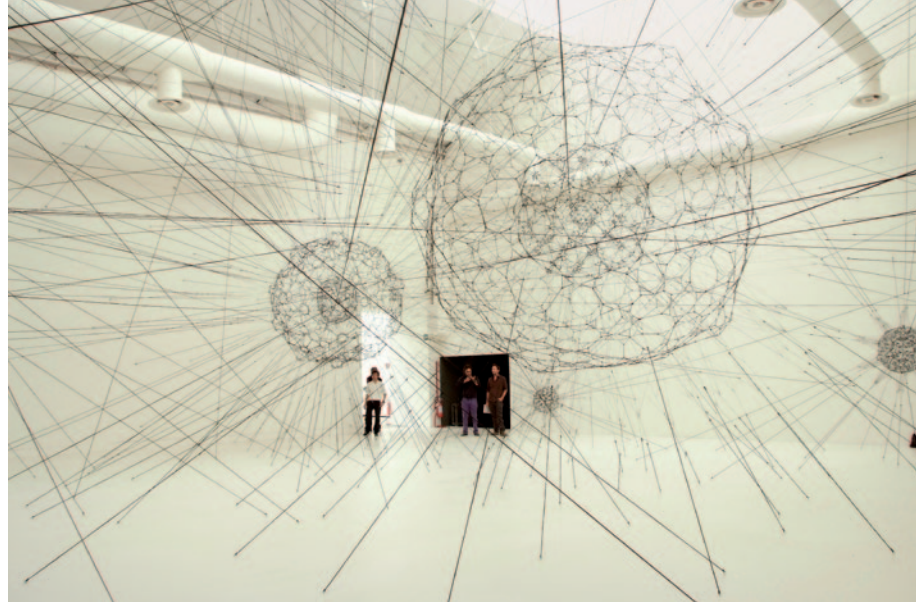
ELKE KRYSZTUFÉK
TABOU-TABOO, 2009, installáció, részlet; © Fotó: Fehér Dávid

Részlet a dán pavilonból; © Fotó: Rosta József



tok mentén, mint cseppecskék a pókháló szá-
lainak mentén, 2009): a madzagokból komp-
lex organikus formák jönnek létre. A mű azon-
ban ki is merül látványosságában. Mindjárt mel-
lette található a legígéretesebb fiatal művész-
nek járó *Ezüst oroszlánnal* díjazott, Berlinben élő
svéd video művésznő NATHALIE DJURBERG *Kísér-
let* című alkotása: groteszk animációi egy dzsun-
gelszerű, túlérzett, túlbujánzó műanyag-növé-
nyezettel „benőtt” tér sötétjében jelennek meg.
Különös hatást kelt az egyik teremben HANS-
PETER FELDMANN *Árnyjátéka* (2002–2009): az
asztalra helyezett mozgó hétköznapi tárgyak,
furcsa kacatok a falon fantasztikus árnyékokot
vetnek a Schatzkammerek csodálatos világát
is megidéző, egy Platónról az avantgárd kine-
tikus művészeti (például Nicholas Schöfferig)
húzódó gazdag referenciahálót teremtve; a kon-
ceptuális mű mindeközben érzéki látványt is
nyújt. Az árnyjáték motívuma visszatér PAUL
CHAN de Sade-ot megidéző erotikus installáció-
jában is, mely az Arsenalén látható.
Az Arsenalével hasonló a helyzet, mint a Giardini
központi pavilonjával. A kiállítás széttartó,
nehéz a művek között bármiféle közös szá-
lat találni. Rengeteg nemzeti pavilon is itt talál-
ható, a latin-amerikaiak, a török vagy az olasz.
A török pavilonban (BANU CENNETOGLU, AHMET
ÖGÜT) egy korábban felrobbantott épületekből
építendő város makettjét mutatják be. Az olasz
pavilon rendkívül vegyes színvonalú, a legkü-
lönfélébb dolgok megtalálhatók benne a nyolc-
vanas évek nagy sztárjának, SANDRO CHIÁNAK
önismétlő s erőtlenné vált, a kommersz felé
hajló vásznaitól GIAN MARCO MONTESSANO bra-
vúros, látványos hiperrealista vásznaiig, ELISA
SIGHICELLI szellemesen visszafelé játszott tűzi-
játékától ROBERTO FLOREANI vagy MARCO
CINGOLANI giccseiig.

Az Arsenale előterében LYGIA PAPE *TTÉIA 1, C*
című installációja látható. Kevésbé hatásos,
mint RON MUECK *Fiúja*: Harald Szeemann teli-
találata a 2001-es biennáléről, de így is az
Arsenalén kiállított legfontosabb alkotások közé
tartozik. Pape az elsötétített térben aranyfo-
nalakat helyezett el, melyek sugárnyalábokként
vannak kifeszítve a plafon és a padló között.
A sötétben a fonalakat lámpákkal világítják meg,
láthatóvá válnak, felragyognak, szinte csak-
ugyan fénynyalábbá lényegülnek át. Pape ins-
tallációja a láthatatlan láthatóvá válását drama-
tizálja, a fény sajátos, anyagszerű megtestesü-
lését. Az installáció kihasználja az épület monu-
mentalitását, impozáns belmagasságát – szak-
rális jellegű kvázi-tájja válik. Ehhez hasonló kér-
dést vet fel a teremsor vége felé CHU YUN ins-
tallációja – az elsötétített térben rengeteg
különböző háztartási gép, elektronikus eszköz,
gombjaik, kijelzőik égitestekként világítanak egy
majdhogynem fenséges, kozmikus tájat létre-
hozva, mely mindeközben egy zárt szoba kisvi-



THOMAS SARACENO
Galaxisok formálódnak a rostok mentén, mint cseppecskék
a pókháló szálainak mentén, installáció, 2009; © Fotó: Rosta József



LYGIA PAPE
TTÉIA 1, C, (2002) 2005, installáció; © Fotó: Rosta József

lága, egy bensőséges, privát tér, amiben a tárgyak élőlényként lélegzenek. Ez a
folytonos jelenlétet szuggéráló „lélegzés” teszi ezt az *esztétikai élményt* is nyújtó
színes kvázi-tájat fenyegetővé. A kozmikuság és fenyegető jelleg köszön vissza
másként GRAZIA TODERI *Vörös úrpályák* című video installációján is – a kivetített
éjszakai táj, mintha egy titokzatos úrháborúvá alakulna át.

A második teremben kapott helyet MICHELANGELO PISTOLETTO sorozata: a falra
akasztott, kalapáccsal betört tükörfelületek Pistoletto korábbi tükörműveit foly-
tatják (olyannyira, hogy első pillantásra Pistoletto-utánpótlásoknak tűntek). Az
összetört tükörfelület felidézi a barokk trompe l'oeil kedvelt megoldását, az illu-
zionizmust egyszerre felerősítő és felszámoló töréshálót, mely a figurális jelen-
tés-összefüggésen túl absztrakt képi rendszerként jelentkezik, ám ugyanak-
kor tárgyi jelentést is nyer. Ennek a tradíciónak egyik kései örököse lehet például
(hogy egy régebbi példát említsünk) Olaf Metzel betört múzeumi vitrinje 1986-ból
(„*Eichenlaubstudie*”), vagy Pistoletto legújabb sorozata.

Az Arsenale új kiállítóhelyekkel is bővült. A csatorna túlsó partján kapott helyet töb-
bek között Jan Fabre monumentális kiállítása és a *Feltétel nélküli szerelem* című
csoportos kiállítás.

JAN FABRE kiállításának címe *A lábtól az agyig*. A bizarr címet (némi Bruce
Nauman korábban idézett remekművének címéhez hasonlít) az impozáns terek-
ben berendezett, bombasztikus hatású szurreális, teátrális installációk értelme-

zik (ne feledjük, Fabre koreográfus, színház- és filmrendező is!). A kiállítás öt (leggyakrabban felülről megtekinthető) installációból épül fel.

Az első a *Has* – itt Fabre a brüsszeli királyi Palota tükörméneke mennyezetét „ismétli” hatalmas, száz négyzetméternyi felületen. A plafont, a csillárt türki- zes bogarak kitenyézései (az átváltozás kafei motívumai) alkotják. A gipszpár- kányzat jelzi: minden fejjel lefelé van. A plafonon egy véresre korbácsolt kongói férfi hasal, Fabre intenciói szerint a belgiumi kongói kolónia helyzetére utal. Talán nem érdemes ezzel a túl direkt olvasattal foglalkozni, sokkal inkább a tér és a test szür- realisztikus feldarabolásáról lehet szó, egy olyan abszurd metamorf konstelláció- ról, melyben szakrális és blaszfémikus szétválaszthatatlan egységgé válik (például a szintén belga WIM DELVOYE projektjeihez hasonlóan, akinek egyik műve épp a Peggy Guggenheim Múzeum teraszán van kiállítva).

Egy másik térben, mely a *Láb* címet viseli, a plafonról agyakból formázott lábak lógnak krisztológiai motívumként olvasható bárányok között – ismét a fent és a lent, szakrális és profán kiazmusát megjelenítve. Ezt a logikát radikalizálja a *Szex* című installáció egy következő térben, ahol történelmet formáló híres emberek sírkövein egy kővé dermedt férfi hever meredező fallosszal.

A kiállítás második fele két részből áll: az egyik a *Szív*, ahol üvegcsontokon műanyagszívek hevernek, a menzán elhelyezett áldozathoz hasonlóan, a Szent Szív szimbolikát blaszfémikusan felidézve – Fabre két oltárt szembesít, az egyi- ken egy férfi, a másikon egy női szív, a mű-együttes korábban is megmutatkozó erotikus-karnális jelentésmezőjét tovább árnyalva.

A láb és az agy, vagyis a fent és a lent topológiai és metaforikus értelemben az utolsó installációban találkozik, melynek címe az *Agy*. Itt a művész életnagyságú, hiperrealisztikus szobra is megjelenik, amint egy gigantikus bánya aknájában (ezt a néző barokkos fapallón járhatja körbe) egy archeológiai leletként kezelt óriás fejét ásóval bontja fel. Ez a fej, amely id. Pieter Bruegel preszürrealisztikus metamorf táj-fejéhez hasonló, az eddigi installációkat összegzi. Ismét identi- kussá válik a „fent”-et megtestesítő motívum az abszolút „lent”-tel, a tuda- tos, analitikus elme az öntudatlannal, az ösztönössel. Fabre installációi a szintén kiállított (talán Hans Bellmer grafikai munkásságával is rokonítható) rajzok térré transzponálásának tekinthetők. Fabre mintha Freud topográfiai én-modelljét egy sajátos, meglehetősen (a szó konkrét és átvitt értelmében egyaránt) per- verz térben prezentálná. Spirituális és testi értelemben egyaránt feldarabolja a mikrokozmoszt, hogy aztán a darabokból újabb és újabb szokatlan konstella- ciókat formálhasson. Az alkotó megjelenése az eddigi jelentésrétegeket (fent és lent, tudatos és tudattalan, testi és spirituális, szakrális és blaszfémikus...) egy újjal egészíti ki: ars poétikus. A temetői jelenet erekciója már engedte magát

mint forrást, mint az alkotói potencialitásra vonatkozó motívumot olvastatni (elég ha a forrás vagy a sperma jelentés-összefüggése kapcsán a szürrealista automatikus íráson túl Duchamp *Forrására* vagy *Paysage fautif*-ára gon- dolunk, vagy Bruce Nauman *Forrás*-önarcképére, melyben a művész teste mint műtárgy és mint forrás jelenik meg).

Az *Agy* című monumentális installáció a teme- tői jelenet alkotásra is vonatkoztatható jelen- tésmegjezt árnyalja. Noha Fabre – abszurd módon – épp az agyat tekinti a legerotikusabb emberi szervnek, itt elsősorban nem az ösztön- szféráról és az erotikáról, hanem a felbontásról, a feltáráról, mint az alkotás metaforájáról van szó. Pontosabban: az *analízis* találkozik az *ösztön*össel, melyben épp a szilárd határok oldód- nak fel, vagyis a részekre bontás lehetetlenül el. A bemutatott esemény helye az agy, a tudatos szféra emblémája, mely testként jelenik meg. Fabre-t az *agy*, *mint test*, mint érzéki anyag fog- lalkoztatja. Az anyagi és érzéki ilyen összekap- csolódása akár Fabre sajátos, érzéken eszmei neokonceptualizmusának is emblémája lehet. Fabre kiállításától nem messze mutatták be a *Feltétel nélküli szerelem* című kiállítást, mely hasonló kérdésekkel foglalkozik, mint Fabre ins- tallációi. Ez, ha máshonnan nem, hát onnan sze- met szűrhet, hogy az első mű, amit meglá- tunk MARINA ABRAMOVIĆ JAN FABRE-ral közös *Szűz harcosok* című performansának felvételei, melyeken Abramović lovagi páncélzatban jele- nik meg, kezében véres szívvel. Megjelennek a kiállításon WIM DELVOYE orális szexről készített röntgenfelvételei is, a görög MILTOS MANETAS férfi falloszra emlékeztető digitális kábeleket ábrázoló festményei, az orosz VADIM ZAKHAROV gyerekek „szeretettől” való kínzására kifejlesz- tett (középkori kínai modellt követő) széke is, mely mintha SAMUEL ADAMS a kiállításon szin- tén megtalálható *Szerelemszékeinek* lenne az antitézise. Adams különböző pontokon elhelye- zett interaktív székei hallhatóvá teszik a másik székekben ülő számára, hogy mit mond a másik a tér egy távoli pontján. A kiállítás főattrak- ciója azonban kétségtelenül az AES+F cso- port *Trimalchio lakomája* című panorámkus video-installációja lett volna, erről a *Satyricon* t idéző fontos műről azonban csak a youtube-ra feltöltött közel tíz perces részlet alapján nyer- hettem némi képet (<http://www.youtube.com/watch?v=8rDt3LKOBUA>) – az elromlott vetítő szerkezetet húsz percnyi várakozás után sem tudták a kirendelt szakemberek megjavítani. Eszembe jutott Hans Belting a video-művek efemer jellegére vonatkozó intő megjegyzése, melyet ekkor és itt értettem meg és éreztem át igazán: „az idő problémája a video-installáció esetében még drámaibbá válik: az installáció csak addig létezik, amíg valahol felépítik – és bekapcsolva tartják.”

JAN FABRE
Agy, (A lábtól az agyig című kiállítás részlete), 2009, installáció; © Fotó: Fehér Dávid



Hermann Veronika

„A látás útja”

Pillanatgépek. Hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes gyűjteményre a kortárs művészet szemszögéből

● Múcsarnok, Budapest
● 2009. június 20 – augusztus 23.

„El kellett választani a fényességet és a sötétséget, ahogy egyik szabadszájú istentagadó, cinikus és rosszakaratú modellje megjegyezte egyszer.”
(Borbély Szilárd: *Árnyképrajzoló*)

■ Jóllehet „csak” több mint háromszáz tárgyat állítanak ki (amelyből nagyjából kétszáz tartozik a Werner Nekes-gyűjteményhez) a *Pillanatgépek* című médiaművészeti-és történeti kiállításon, mégis egységes tematika és kép rajzolódik ki, mivel a válogatás képes egy dinamikus és diszkurzív megközelítésmód feszültségét megteremteni egyrészt a régi és az új, másrészt a fény és az árnyék, a látás és az érzékelés végpontjai között. A kiállítás középpontjában a képalkotás folyamata, a nézőpontok sokszínűsége és az ezek váltakoztatásával nyerhető új valóságok lehetőségei állnak, valamint az, hogy miként épít a kortárs művészet a korábbi technológiák és elméletek belátásaira. A gyűjtemény, az archiválás fogalma csak a második világháború után kezdett centrális pozícióba kerülni, és egy rövid ideig még elválasztható volt a médiumok fejlődésétől. A korábban experimentális filmművészként a Balázs Béla Stúdióval is dolgozó Nekes enciklopédia-szerűen (vagyis némileg az archiválás kínzó vágyával) kezdte gyűjteni a médiatörténeti tárgyakat, könyveket és relikviákat akkor, amikor Marshall McLuhan még éppen csak fogalmazta az azóta túlságosan is sokat idézett „A médium maga az üzenet” mondatot, s a mediális robbanás és a képi fordulat pedig még csak a küszöbön állt. A közel félévszázados munka eredménye egy olyan gyűjtemény, amely egyfajta „vizuális történelemként” is működik, s mint ilyen egyszerre rajzolja ki az elmúlt 30 év képi narratíváját és a néhány évtizede jelentkező és egyre erőteljesebbé váló képi átalakulást. A Múcsarnokban ennek a valóban egyedülálló gyűjteménynek a darabjai kortárs médiaművészek alkotásaival együtt kerültek kiállításra, amelyek párbeszédet folytatva, kiegészítve, újraírva és hatástörténeti kontextusba helyezve reflektálnak a különböző évszázadokból származó tárgyakra, könyvekre, képekre és játékokra.

A kettősség, az ellentét, mint a kiállítás valódi mozgatóereje nem csupán a műalkotások és a kiállított tárgyak közötti viszonyra, hanem a látás kultúrtörténeti fogalmára is vonatkoztatható, amennyiben elfogadjuk, hogy az észlelés és az érzékelés kettőssége uralja a világról alkotott képünket. Az „elfogulatlan szem” korábban bevett tételét már régen megcáfolta a művészettörténet és a kultúratudomány: a látás így kulturális konstrukcióként is leírható, hiszen a látottakat a világról alkotott tapasztalataink és előfeltevéseink befolyásolják. Bizonyítható, hogy az agykéreg bizonyos folyamatainak segítségével – amit részben a beidegződések és megszokások irányítanak – az ember a látványt még a pontos felismerés előtt *valaminek* tudja definiálni.¹ A szem automatizmusait a valóság leképezésekor az agy a beidegződéseknek megfelelően értelmezi, ez alkotja a látás különös paradoxonát, avagy Magritte-t megidézve, ez sem pipa. BRUNELLESCHI (illetve a középkori arab tudósok) camera obscurája, DAGUERRE litográfiái, vagy a mozgókép föltalálása olyan médiatörténeti mérföldkövek, amelyek a *Pillanatgépeken* is megjelennek, a diszkurzív feszültség mellett egy erőteljesen jelenlévő történetiség-koncepciót is konst-

ruálva. „Az elmúlt húsz év jelentős médiaművészei közül igen sokan egy vagy több művükkel közvetlenül utalnak a médiatörténet emlékeire, illetve használják föl, dolgozzák át aktuális technikai közegbe emelve azokat; így megjelenik újra a camera obscura, körkép, perspektíva, anamorfózis, árnyékszínház, stb. – szinte bármire találunk példát.”² A korabeli, valóban vásári látványosságként használt tárgyak a kiállítótérben kanonikussá válnak, miközben értelmezésük kor kikerülhetetlen a kortárs művészetre gyakorolt hatásuk figyelembe vétele. Ami a 18. században a fehér polgárok szabadidős tevékenysége volt, az KARA WALKER *Miss Merrimac és a monitor* (2001) című sziluett-installációjában például politikai tartalommal telítődve hordoz új jelentést, a látvány révén ugyanúgy megalkotva a múlt narratíváját, mint a jelen üzenetét.

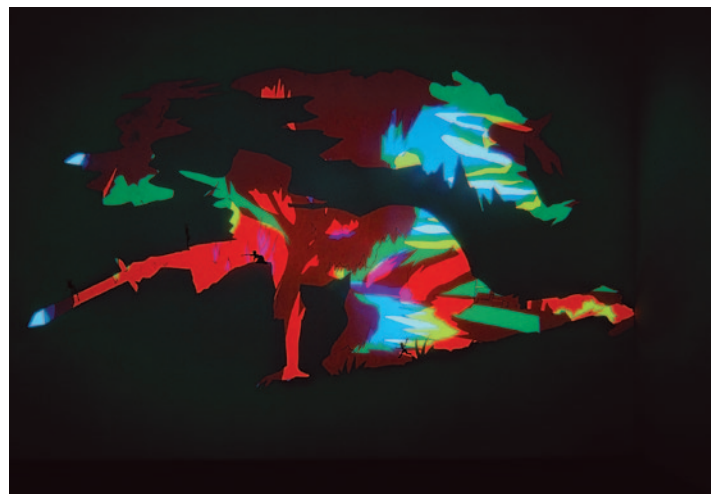
A technikai médiumok fejlődése, a sokszorosítás, a kiállító múzeumok intézményesülése megváltoztatta a vizualitáshoz, a képhez, az egyedihez és a műalkotás fogalmához kapcsolódó viszonyokat. A 19. században jelentek meg azok az optikai trükkökön alapuló rendszerek, amelyek a mai tömegmédia előzményének tekinthetők, s amelyeknek a vásári mulatságon és szórakoztatáson kívül bizonyos esetekben tanító, népnevelő funkciójuk is volt, s mint ilyenek, az éppen aktuális hatalom szolgálatában álltak. „A modern, vagyis mai értelemben felfogott vizuális kultúra alapjai nagyjából erre a korszakra tehetőek, nem csak azért, mert a vizuális alkotások kommercializmushoz kötöttsége ebben a korban meglehetősen hangsúlyossá válik, hanem mert a modern szubjektumfogalom, valamint én-konstruáló eljárások kimutathatók a 18–19. század vizuális kultúrájában.”³ Az optikai csalódásokon és csalásokon, a vizuális effekteken és manipulált képeken túl a „pillanatgépek” (amely cím egyébként a szójáték mellett valamiféle mulandóságot és komolytalanságot is sugall) arra is föl-hívja a figyelmet, hogy nem mindig az első észlelés a helyes: szemünk akkor is becsaphat minket, ha pontosan látni véljük a valóságot, s ezáltal a külvilág érzékelésekor mindig egyfajta szubjektív fikcióval is szembesülünk. A kiállítás elméleti és strukturális nyomkövetésként is értelmezhető, a kortárs műalkotások ugyanis, fölhasználva a korai képalkotó és optikai technikákat nem pusztán megidézik és újraírják, de követik is a kép készülésének és értelmezésének történeti útjait. A képek, a különféle illuzórikus technikák, a camera obscura, vagy a különféle anamorfikus eljárások az évszázadok során azt adták meg az embereknek, amire a hétköznapiakban a leginkább szükségük volt: az illúziót, a látvány által konstruált új világ ígérését. Amit ma a virtuális valóság, vagy a háromdimenziós mozi jelent, azt korábban a laterna magica és a panorámakép biztosította. A 17. századtól kezdve a látványosság (s csak egy pillanatra időzzünk el a szó etimológiája felett) tömegigénnyé, ezáltal pedig hamarosan üzletté vált. A kiállítótérben azonban megszűnnek ezek a tárgyak tömegmédiumok lenni, s a kortárs alkotásokkal együtt a kép és a látvány, a fény és az árnyék, az eredeti és másolat viszonyáról szólnak.

A nagyjából száz kortárs művészeti alkotás egyetlen (és nem elhanyagolható) közös vonása, hogy mindegyik a látásra, az optika konkrét vagy metaforikus történetére reflektál. Lehetetlen mindegyiket bemutatni, összességképpen azonban elmondható, hogy a hazai és nemzetközi (média)művé-

2 PETERNÁK MIKLÓS: *Médiatörténeti és művészeti motívumok és művészeti motívumok a magyar irodalomban. Az irodalom és a médiaarcheológia forrása* In: KÉKESI ZOLTÁN – PETERNÁK MIKLÓS (szerk.) *Kép-írás-művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 72.

3 VARGA TÜNDE: *A történelem (meg)jelenítése: tömegmédia és reprezentáció*. In: Kékesi–Paternák i.m., 141.

KARA WALKER
Miss Merrimack és a monitor, 2001
A Deutsche Bank tulajdona, Berlin

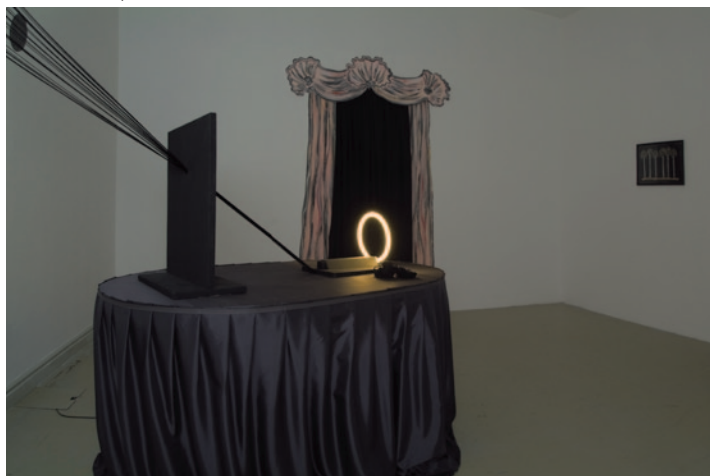


1 Erről bővebben ld. pl. GOMBRICH, ERNST HANS-GREGORY, RICHARD LANGTON (szerk.) *Illúzió a természetben és a művészetben*, Gondolat, Budapest, 1983.

szet legjobbjai gyűltekk össze a Műcsarnok termeiben. Az elrendezés tematikus, az anamorfózis történeti emlékei és kortárs reakciói elkülönülnek például a színkeverés, vagy a laterna magica és koptográfia köré tematizálódó régi és új tárgyakról. Ez utóbbiak egy teljesen elsötétített teremben kapnak helyet, egymás mellett található például a 19. század végén Párizsban megjelent *Portraits transparents pour projection* című sorozatból DE GALLES és GAMBETTA koptográfái (a negatívban kivágott kép megvilágítva pozitív árnyékká változik), egy *Memento mori* elnevezésű 1800 körüli holland koptográfia rekonstrukciója, amely – nem meglepő módon – egy halálfejet ábrázol, és ugyanitt volt látható SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN és FERNEZELYI MÁRTON *Aura 2.0* elnevezésű 2007-es interaktív installációja is. Ahogyan a táncoló csontvázak, festett üvegek és árnyképek eltávolítanak a valóságtól, ugyanúgy varázsol el az *Aura* egy lecsupaszított, fényből fölépülő digitális világa a szemfényvesztő mutatóványok és formaújító műalkotások között.

A médiatörténeti hangulatot erősítik a könyvvel teli vitrinek, amelyekben az optika és a vizualitás jelenségeivel foglalkozó munkák kapnak helyet, például G. J. GRAVESANDE laterna magica vetítéséről szóló írása a *Physices Elementa Mathematica* című 1748-ban kiadott könyvében, vagy DESCARTES-nak a *Principia Philosophiae* című, 1692-ben Amszterdamban kiadott munkája, amelyben többek között a camera obscuraként is felfogható szemről értekezik. A kiállítás egyik emblemikus alkotása REGINA SILVEIRA logóként is megjelenő, *A szent paradoxona* (1994) című installációja, amely „a lovasszobrok szimbolikáját felhasználva” játssza ki a látás automatizmusát. Egy emelvényen kis méretű lovasszobor látható, amelynek a falra vetülő hatalmas, ám festett árnyéka van. Az ember automatikusan a kis szobor árnyékának értelmezi a sziluettet, kiderül azonban, hogy míg az előbbi Szent Jakab lovasszobra, addig az árnyék a falon egy Sao Paulo-i szoborhoz tartozik, amely egy 18. századi brazil katonatisztet ábrázol. Egy egész szobát foglal el ULRIKE GROSSARTH *Preparált asztal* című 2008-as szcenográfiája, amelynek címe nem csupán az installáció részévé váló asztal preparálására, de az azon található tárgyak materiális

ULRIKE GROSSARTH
Preparált asztal, 2008
A művész tulajdona; © Fotó: Zalka Imre

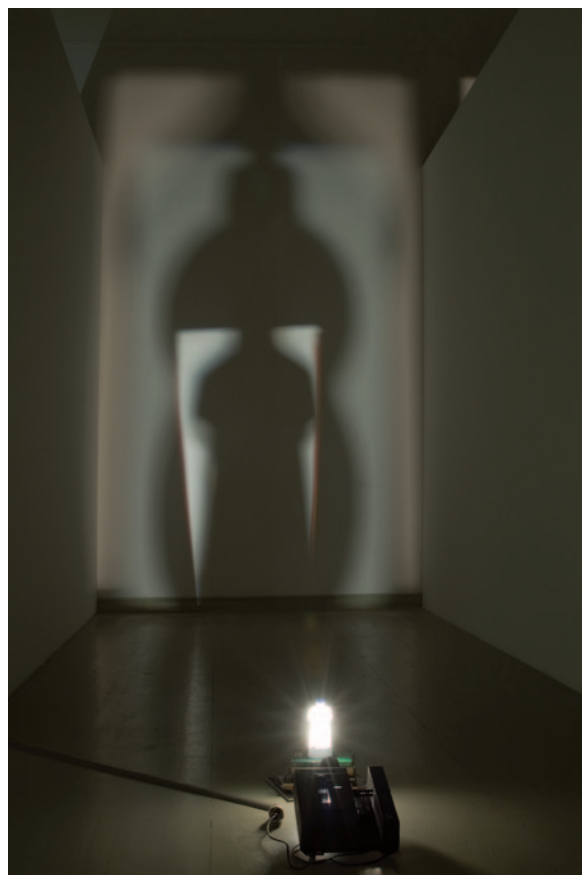


KOLOZSVÁRI CSENGE
Holonok, 2008
A művész tulajdona; © Fotó: Zalka Imre

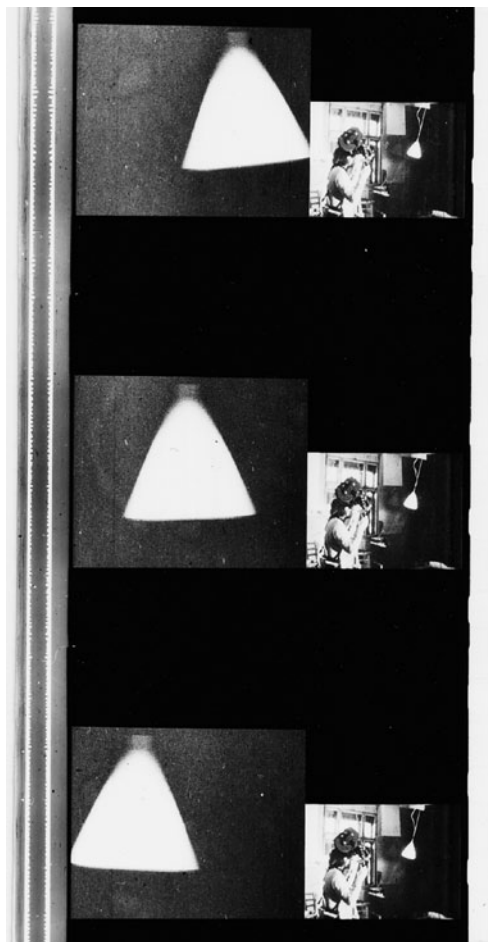


és történeti szétszedésére is utalhat. A szcenográfia csupa olyan elemből áll, amely valamilyen történelmi tárgyra utal, így például az asztalon megjelenik az 1584-es napfogyatkozásra készített camera obscura ugyanúgy, mint egy vizuálisan megfoghatóvá tett, fekete fonal-sugarakkal körülvett napfogyatkozott (hiszen fekete) napfej, amely az asztal felé „sugározva”, a camera obscurával kölcsönhatásban JOHANNES ZAHN azon ismert téziséhez hozza játékba, miszerint a tárgyak önmaguk kicsiny képét sugározzák retinánk felé. Az alkotásnak része még egy, a preparált asztaltól jobbra található drapéria, amely MARTIN FROBENIUS LEDERMÜLLER színházelméleti írása nyomán rekonstruálódott, és amely eredetileg egy napmikroszkópot és egy camera obscurát takart. A kis teremben állva a különös, sejtelmes, elvarázsolt kastély jellegű érzést erősíti a falra fordítva fölragasztott, LEDERMÜLLER vázlatai alapján kivágott fekete ördög-figura, amely nemcsak JOHANN HEINRICH FÜSSL *Lidércnyomás* (1781 és 1802 között) című festményeinek parafrázisaként értelmezhető, de fölidézi azokat a népszerű történeteket is, amelyek a laterna magicában forgó ördög-alakoktól szó szerint elájuló emberekről szólnak. Ez a voltaképpen camera obscurának berendezett szcenográfia jól jellemzi a kiállítás egészét: számos híres optikai elem és metafora megjelenik, s ugyanakkor az a szemfényvesztő, mágikus hangulat is, amely minden, a látás kettősségére és az érzékek becsapására szolgáló játéknak és műalkotásnak sajátja. Szintén külön helyiségben kapott helyet KOLOZSVÁRI CSENGE *Holonok* (2008) című interaktív installációja, amely 21 darab lézervágott fémgömbből áll, és Arthur Koestler holon-elméletét használja föl folyamatosan változó, némileg egy science fiction látványvilágát is megidéző előadásban. A plafonról lógó, kis

EULÁLIA VALLDOSERA
Az anya kultusza, 1996
MACBA Gyűjtemény, Barcelona; © Fotók: Zalka Imre



MAURER DÓRA
Relatív lengések, 1973–75
operatőr: Gulyás János
A művész tulajdona



kivágásokat tartalmazó fémgömbök az emberi érintésre reagálnak. Az érintés mint a teremtés és megszólaltatás mozdulata nem feltétlenül jelent újdonságot, a bizzar kivitelezés miatt azonban mindenképpen szót érdemel, hiszen a sci-fi mellett a diszkógömb-jelentés ugyanúgy játékba hozható, mint az énekhangokból kiindulva a szírének csábító és kikerülhetetlen éneke. A gömb ugyanis érintésre a fényforrásnak és a hangforrásnak is küld jelet, így egyrészt kivilágosodik a belseje, másrészt emberi énekhang hallatszik a gömb belsejéből – mindegyikből különböző magasságú és fekvésű. Az egyáltalán nem fülsértő hangok és a kivilágosodó fémgömb látványa mellett a különböző kivágásokból kiszűrődő fények sajátos fény-árnyék mintázatot hoznak létre a kiállítóterben. Szintén a fény-árnyék tematikához köthető HANS-PETER FELDMANN *Két kislány* (1999) című fotója, melyen egy rolleres kislány megérinti a vele szemben álló, kivágott kislányalakot. A két kislány valójában tehát egy kislány, a kivágás helyére szellemet vagy kísértetet is képzelhetünk, azonban mindkettőjüknek látszik az árnyéka. A kép egyrészt az eltűnés és megjelenés ellentét-párját jeleníti meg, másrészt viszont, a kivágással, egy folyamatosan jelenlévő hiányt is, amely mintegy üres jelként feltölthető, majd átalakítható.

EULÁLIA VALLDOSERA *Az anya kultusza* (1996) című installációja három, a falra kivetített árnyékból áll. A projekciókon három archetipikus nőalakot látunk, a tárgyak pedig, amelyek ezeket létrehozzák, lemezjátszón forgó takarítószerek flakonok. Az installációt az a hasonlóság ihlette, hogy az asszonyok a templom takarítása közben úgy térdelnek, mintha imádkoznának, s ennyiben a tisztítószerek is jelentést kapnak, a lényeg mégis a folyamatosan forgó – így változó – árnyékekben rejlik, amelyek egy fiktív, de stabil identitást konstruálnak. „Az árnyék azonban képezheti művészi tevékenység *témáját* is. (...) Ezek a művek érdekesek a kognitív tudomány szempontjából, mert a művészek határterületeket térképeznek fel olyan szellemi képességek vizsgálata közben, mint amilyen az érzékelés vagy a gondolkodás.”⁴ A munka eredetileg egy templom falára volt kivetítve, hogy mintegy reflektáljon a nőikkel kapcsolatos, még mindig erősen élő sztereotípiákra, a spanyol egyház ebben játszott szerepére, illetve tiltakozzon a férfiközpontú diskurzus hagyománya ellen.

A hazai alkotások közül fontos kiemelni MAURER DÓRA híres, 1973 és 1975 között a Balázs Béla Stúdióban készült videóját, a *Relatív lengéseket*. A film duplikáció, hiszen ábrázol valamit, és egyben fel is fedi az ábrázolás folyama-

tát: egyszerre látható az ábrázolt mint végeredmény, és a készítés folyamata is, illusztrálva, hogy a film valóságában (lásd még filmszem) minden a nézőponton és a manipuláción múlik. A mű egyaránt rögzíti a filmkészítés valóságát és relativitását, s ugyanakkor, mivel a felvett kép külön is látható, megmutatkozik a film fikciója is.

LENDVAI ÁDÁM *Időnyomat* (2007) című installációja az intermedialitást szó szerint felhasználva mutatja be az idő megörökíthetőségét, idő és tér keveredését, és ezek egymáshoz való komplex viszonyát. A négy részből – egy „valós” szobabelsőből és három, különféle médiumon megjelenő vetített képből – álló installációban a háló tér és idő egyidejű formációja, ahol nem az idő van alárendelve a térnek, hanem a tér értelmezése önmagában is csak az időn keresztül történhet meg. A tér-idő keveredés miatt a néző hirtelen egy labirintusban találja magát, amely önmagába vezet: az időfogalom föltárásának csak az idővel való szembesülés lehet az eredménye. Az idő mint egyfajta térkonstrukció, mint a történetiség egyszerre két- és háromdimenziós kivetülése interpretálja önmagát.

Külön érdeme a kiállításnak, hogy több olyan alkotásnak is teret ad, amelyet a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatói készítettek. Ezek közül is kiemelendő a *Digitális Zoetrop*, amelyet az Intermédia tanszék néhány hallgatója készített egy számítógépes kurzus keretében, Fernezelyi Márton vezetésével. A készülék egyszerre fotóz, nyomtat és alakít, saját magunkról készíthetünk mozgókép szekvenciát, ami azután a digitális zoetropba tölthető. A nyomtatás és összeragasztás után a Műcsarnok boltjában kapható mini-zoetropba belerakva saját magunkat szemlélhetjük, ahogy pörgünk, forgunk, átalakulunk, elszédülünk és kiszállunk.

HANS BELTING a művészettörténet végével kapcsolatos írásának egy fejezetében⁵ a médiatörténet és a művészettörténet egymáshoz való viszonyát vizsgálja, s kimondja azt a problémát, amely már évtizedek óta jelen van a művészetelméleti diskurzusban, tehát azt, hogy a művészetet nem-médiálisként, míg a médiumokat nem művésziként kezelik. Ezt a dichotómiát szünteti meg a *Pillanatgépek* a látás (tematizált) útjainak bemutatásával, kiemelve, hogy amit látunk, nem feltétlenül a valóság, és azt, hogy ami ma még látványosság és szórakozás, könnyen lehet, hogy később majd a kiállítóterbe kerül, mint olyan elem, amely hatással volt a kultúrtörténet vizuális narratívájára.

5 BELTING, HANS: *Mediatörténet és művészettörténet*. In: Uő.: *A művészettörténet vége*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2006, 233–241.

Hermann Veronika

Mentés másként

Művészet és médiatechnikák Nemzetközi szimpózium

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
2009. június 20–21.

„A neveket lassan elfelejtem.”

(Kukorelly Endre: *A Memória-part*)

„Az archívum örökké, *a priori* önmaga ellen dolgozik.”

(Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya*)

■ A megőrzés és a továbbadás vágya évezredek óta jelen van nemcsak a tudományos, de a hétköznapi életben is. Szimonidész a Kr. e. 4. században fejleszti ki a mnemoteknikát, vagyis az emlékezet művészetét. A nyugati kultúra központi kérdése a múlt uralhatósága, elemeinek rögzítése egy mindenkori jövőnek úgy, ahogyan a mindenkori jelenben látjuk. A mnemoteknika volt az első módszer, amely nem kronologikus, hanem térbeli alapon rögzítette az emlékeket; voltaképpen ezt tekinthetjük az „archívum kínzó vágyának” első megnyil-

4 CASATI, ROBERTO: *Az árnyékvetítés művészete*. In: KÉKESI ZOLTÁN – PETERNÁK MIKLÓS: *Pillanatgépek* (a kiállítás katalógusa), Műcsarnok – C3, Budapest, 2009, 47.



PIERRE BASTIEN
Papír orgonák, 2000
A művész tulajdona; © Fotó: Zalka Imre

vánulásaként. Ezután az írás megfelelőnek, de legalábbis elégségesnek mutatkozott arra, hogy rendszerezze a mindenkori jelen múltként értelmezhető történeteit, hasonlóan ahhoz, ahogy a kép és a mozgókép is a jövőnek rögzíti a jelen pillanatait. Az archívum és az emlékezet fogalma azonban a 20. század második felében a technikai médiumok ugrásszerű fejlődésével, a történelmi, történeti traumák és a tudomány változásai miatt az érdeklődés centrumába kerültek, és a digitális technológia mindennaposá válásával a jelen fogalma mintegy meg is szűnt, átadva a helyet egy folytonos, lebegő jövő-fogalomnak. Hogy mi az archiválásban rejlő paradoxon, mi teszi szükségessé és félelmetessé, és milyen módon változtatta meg a kép státuszának átalakulása az archívumok valódi és metaforikus működését, arra a Magyar Képzőművészeti Egyetemen megrendezett kétnapos, a Műcsarnok *Pillanatgépek* című kiállításához¹ kapcsolódó nemzetközi szimpózium előadói keresték a választ.

Az archívum mai fogalmát szöveg és kép megváltozott viszonya, a múlt század második felétől jelentkező művészeti törekvések, valamint a számítógép elterjedésével járó változások összetett kölcsönhatásai alakítják. Ma már biztonsággal állítható, hogy a helyhez kötött, pusztán történetiségében létező műalkotás státusza megkérdőjeleződött, hiszen az Internetnek nem pusztán gyakorlatias haszna van, hanem művészeti felületként, virtuális kiállítótérként is működik. A digitális technikák elterjedésével az archiválás esetében már korántsem a „hogyan?”, sokkal inkább a „mit?” az autentikus kérdés, hiszen ha minden tárolható, redundancia keletkezik. Jóllehet az összes előadásról nehéz hűen beszámolni, összességében mégis egy viszonylag egységes kép rajzolódott ki a két nap tematikájában.

A szimpózium első megszólalói a probléma gyakorlatiasabb vagy intézményesebb részére koncentráltak. A *Pillanatgépeken* is kiállító MISCHA KUBALL a 2007-ben általa alapított *Minus 1* experimentális labor szerkezetéről és működéséről tartott előadást, hangsúlyozva, hogy ez a műhely szándékosan és némileg formabontó módon egy oktatási intézmény és egy művészeti csoportosulás keveréke, vagyis úgy dolgozik az akadémikus diskurzus ellenében, hogy közben föl is használja azt. REGINA WYRWOLL a 2002-ben létrehozott Nam June Paik Award kiosztásának procedurális és eszmei hátteréről beszélt. A díj odaítélését összetett funkciójú, komoly válogatás előzi meg, a továbbjutókról, majd a nyertesről pedig változatos összetételű szakmai zsűri dönt. Az előadásban Wyrwoll a díj kialakulásának történetét, illetve kiosztásának menetét ismertette videó-illusztrációkkal, melyekből az is kiderült, a Nam June Paik Award elsősorban a fiatal művészek számára hatalmas lehetőség, hiszen nemcsak kanonikus kiállítótérrel, de nemzetközi ismertséget is biztosít.

FRANZISKA LATTEL, a berlini Universität der Künste hallgatója *Metropolis – The Process of Restauration and Reconstruction of Motion Picture Film* címmel tartott előadásában Fritz Lang 1927-es klasszikusának felújítási munkálatairól beszélt. A rekonstrukció ténye önmagában is elméleti kérdéseket vetett fel. A dvd ez esetben mintegy szinoptikus kritikai kiadásként működik, hiszen ez a kiadvány egyszerre hozza játékba a műalkotás kikerülhetetlen történeti hozadékeit (például a filmből a korabeli hatalom által kicenzúrázott részek kontextusba helyezésével), a textológiát, a hipertextualitást és az intermedialitást is. Ahogyan egy szövegszerű kritikai kiadás egyik fő kérdése is az, hogy kihez szóljon a kiadvány, úgy a *Metropolis Study Edition* esetében is az merül föl: ki

lesz a film nézője? Csak a szakmai közönség, vagy laikusok is, egyáltalán – nézhető-e így még filmként, *Metropolisként*, vagyis mire gondolunk, amikor azt mondjuk: láttam a *Metropolist*?

A rekonstruáláshoz kapcsolódott DAVID LINK előadása is, aki különféle robotok és kódfejtő berendezések archiválási kísérleteinek és technikai felújításainak bemutatásával a történelem megőrizhetőségének problematikáját járta körül. Az oly nagy reményekkel várt és végül oly súlyos traumákat hozó 20. századot alapjaiban határozta meg a robotika és a számítástech-nika fejlődése. Mivel ezek a gépek pusztán képletek és rajzok alapján újjáépíthetők, olyan nagy hatású szerkezeteket is rekonstruálni lehet, mint FREDERIC WILLIAM *Manchester Baby*-je, vagy JOSEPH WEIZBAUM beszélgetőrobotja, *Eliza*. Az így rekonstruált berendezések alapján a múlt század egyfajta gépiesített narratívája is fölrajzolható.

OLIVER GRAU *Media Art Histories and Image Sciences* című előadásában a vizualitás új formáiról beszélt; a kép forradalmi átalakulásáról, amelynek például bizonyítékai a különböző médiaművészeti termékek is. Platón sokat idézett *Phaidrosz* című dialógusában az írás kapcsán jelenik meg rögzítés és felejtés kapcsolata: az írás – melyben nyilvánvalóan van egy archiváló gesztus – egyszerre rögzít, ugyanakkor felejtésre csábít; „a bölcsesség és az emlékezet varázseszköze”. Kérdés, hogy a féktelen archiválási láz, a kulturális emlékezet és emlékezetpolitika felértékelődött szerepe nem vezet-e ugyanígy a teljes felejtéshez. Az archívum létrehozása, a múlhatatlanság ígérete automatikusan az archivált tartalom elfelejtésének gesztusát is jelenti. Mottóként már idéztünk JACQUES DERRIDA *Az archívum kínzó vágya* című szövegéből, amely többek között az e-mailezés jelenségével is foglalkozik: „Az foglalkoztatott, hogy melyik is volna az archívum *sajátságos* pillanata, ha egyáltalán létezik ilyen, az archiváció pillanata *stricto sensu*. (...) Vajon nem arról a pillanatról van-e szó, midőn – azt követően, hogy a képernyőn megjelent szavak betűi úgy lebegtek, mintha valamilyen folyadék felszínén lebegtek volna – megnyomtam egy bizonyos billentyűt, hogy könyörtelenül és tartósan rögzítsek, elmentsek (*save*) egy érintetlen szöveget, éspedig azért, hogy biztonságba helyezzem a jeleket a törlés elől, menedéket és *kárpótlást* nyújtsak számukra, elraktározzam és összegyűjtsem őket (...)”² Azért fontos ilyen hosszan idézni ebből a szövegből, mert egy olyan kérdést vet föl és jár körül, amely ennek a szimpóziumnak is a tétje volt, vagyis azt, hogy miként változik a művészetnek és intézményeinek státusza a technika fejlődésével? Hogyan lehet rendszert (narratívát?) alkotni egy digitális káoszban, illetve hogyan reagálnak egymásra a művészeti és társadalmi változások? Ahogy Grau is kifejtette előadásában, a fejlődő technológia az interakció új lehetőségeit nyitja meg, ami azonban bizonyos veszélyekkel is együtt jár. Az írásban – ugyanúgy mint a mítoszokban, az évkönyvekben, vagy a blogokban – a megőrzésnek és a múlt feldolgozhatóságának az igénye rejlik, az emlékezetnek azonban mindig része a fikció is, a szubjektivitás, amely (ezt pedig legalábbis Hayden White óta tudjuk) még a legteljesebben történelemkönyvet is az irodalmi szöveg sajátosságai ruházhatja föl. Az emlékezet mindig re-konstruál, vagyis nem tud valamit teljes létében visszaadni, legfőbb támpontokat nyújt az értelmezésben. Az archívum pedig – jóllehet sok hasonló tulajdonsággal ruházható föl – nem emlékezés, hanem modell, az emlékezet előállítója, csontváz csupán, amelyre könnyen történetiség vagyis fikció építhető föl.

A konferencia egyik legjobban várt előadója, a kommunikáció és médiatudomány professzora SIEGFRIED ZIELINSKI volt, akinek egyébként ugyanezen a hétvégén volt magyarul *Audióvizíók* címmel megjelenő könyvének³ bemutatója. *On Variation* című záró előadásában az invenció és a fikció fogalmainak működési mechanizmusait járta körül a média-technika-társadalom hármas alkotta diszkurzív mezőben, az általa kitalált (lásd még *invenció* és *fikció*) „variantology” kifejezést használva, amely egyszerre jelöl stratégiát és világlátást is, és szigorú jellemzői, hogy – idézem – nem: emberközpontú, lineáris, determinisztikus és eurocentrikus, ellenben igen: kozmikus, multilineáris, nyitott és mondialisztikus. A széleskörű tudásanyagból, élvezetes részletekből fölépített előadás legfontosabb belátása az volt, hogy az archívumrendszer, az emlékezet, a művészettörténeti paradigmák és a történelemfogalom közös jellemzője az, hogy mindegyik egyfajta folyamatosan változásban lévő nézőpontrendszer feltételez, más szóval, a látás sem csupán biológiai, hanem kulturális konstrukció is. Emiatt lehet, hogy a legfontosabb csatorna a világra a szem, míg az egyik legfontosabb tudomány az optika, Zielinski pedig – tartva magát a nem-eurocentrikussághoz – Johannes Zahn 17. századi német szerzetes híres *Oculus Artificialis Teledioptricus* című munkája mellett számos közép-

¹ *Pillanatgépek. Hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes gyűjteményre a kortárs művészet szemzövegéből.* Műcsarnok, Budapest, 2009. június 20 – augusztus 23.

² DERRIDA, JACQUES: *Az archívum kínzó vágya*. In KELEMEN PÁL (szerk.) *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morálisa*, Kijárat, Budapest, 2008, 31.

³ ZIELENSKI, SIEGFRIED: *Audióvizíók. A mozi és a televízió mint a történelem kőzjátékai*. C3 – Gondolat Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2009

kori arab optikai műre is hivatkozott, felhíva a figyelmet arra, hogy ma a nyugati diskurzus hajlamos elfelejteni, hogy ezer évvel ezelőtt egy ideig Bagdad volt a világ központja. Az előadás egy ponton túl megkettőzte saját magát, hiszen amellet, hogy beszélt a homogén gondolkodás és az eurocentrizmus ellen, demonstrálta is ezt a gyakorlatot – a variantologyt –, vagyis egyszerre szólt valamiről és volt is valami, ehhez képest pedig folyamatos háttérként Edison 1898-as *A Street Arab* című rövidfilmjét vetíteni szinte csak bűvésztrükknek tűnik.

A második napon a konferencia magyar résztvevői következtek, inkább kerekasztal-beszélgetés jellegűen, hiszen az előadások nagyjából 20 percesek voltak, és minden esetben vita követte őket. SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN *Cryptogram* nevű webprojektjének rekonstruálásáról beszélt, arról – és itt visszaautalhatunk David Link előadására is, mely szintén a technikai rekonstruálhatóságot mutatta be –, hogyan lehet egy számítógépes installációt más technikával újra és újra elkészíteni. A térbeli alakzatokat voltaképpen szövegfájlok írják le, amelyeket a megfelelő technikával és tudással bármikor össze lehet rakni – ahogy tette ezt egy programozó matematikus a *Cryptogram*mal úgy, hogy szándékosan semmit nem árultak el neki az eredeti webprojektről. Ez a projekt a médiaművészet és a technológia alapvető tulajdonságait kihasználva vet föl fontos, az újraalkotáshoz és átalakításhoz kapcsolódó kérdéseket. „A legtöbb műalkotás kódok nélkül, értelmünk és érzékeink számára könnyen hozzáférhetően áll előttünk. A médiaművészet sajátossága, hogy egy apparátusra, néha még kódrendszerre is szükségünk van ahhoz, hogy a műalkotások elérhetővé váljanak. Az apparátussal – Flusser koncepcióját használva – összekapcsoljuk az eszközt és a használatra vonatkozó tudást.”⁴ A *Cryptogram* rekonstruálása a kódolás-dekódolás dichotómia mentén is leírható, amit különösen pikánsa tesz a tény, hogy a műalkotás eredetileg a 90-es években kirobbant titkosítási botrányokra reflektált. Milyen a viszonya az eredetinek az újraalkotással úgy, hogy a webművészetben gyakorlatilag nem létezik eredeti példány? Hasonlítható-e egy műalkotást leíró szövegfájl-sorozat újraalkotása ahhoz, ahogyan a partitúra alapján minden karmester máshogyan interpretál egy zeneművet? „Mihelyt a mondott belső rendje válik fontossá, a rögzítés elengedhetetlen. Ez a partitúrákra is áll a zene *logoszá*nak szempontjából. A látható »néma *logosza*« csak a megrajzoló és megfestő rögzítésben táru fel.”⁵ Újraalkotás, rekonstrukció vagy interpretáció, és ha igen, hogyan lehet mindez egyszerre archívum is?

Míg FLESCH BÁLINT fotóműtárgy-védelemről szóló expozéjában az archiválás szó szerinti, vagyis gyakorlati problémáit, és az adathordozó, illetve műtárgy fogalmait állította szembe, GYÖRGY PÉTER az archívum metaforikus jelentőségéről beszélt, Borgesre, Foucault-ra, és az archívumfogalmát gyakorlatilag Foucault nyomán (és őt nem mindig jogosan kritizálva) megalkotó Wolfgang Ernstre hivatkozva. György Péter a NAVA⁶ és az egész archiválási procedúra kapcsán kiemelte, hogy az, hogy egy nemzet kulturális és kollektív emlékezetének mi válik szerves részévé, pusztán döntés kérdése, hiszen mindent nem lehet megőrizni. Bár Foucault archívum-fogalmában pontosan a rendszerizetőséget kérdőjelezi meg, az archívumot dinamikus és fluktuáló közegként határozva meg, a kulturális emlékezet mint archívum folyamatosan dokumentumokat gyárt. György Péter előadásának másik fontos tanulsága az volt, hogy az archívumról szóló diskurzust mennyire meghatározza az aktuális hatalom, példaként pedig Kádár János hagyatékának sorsát (elárverezését), és a moszkvai GULAG-múzeumot említette, ahol a teremőrök katonai egyenruhát viselnek, a látogató pedig fogolynak érezheti magát. Ugyanígy említhető volna egyébként a berlini DDR-múzeum, ahol az állampárt évtizedeit játékos, vicces és interaktív formában próbálják bemutatni, a kelet-német úttörőbátoroktól a lakások egyen-berendezésén át a jellegzetes kempingfelszerelésekig. Még egy valódi Trabantba is bele lehet ülni, a kérdés pedig csupán annyi, hogy ez a stratégia nem folytatója-e annak az ízlésteleenségnek, amelyet ez a rendszer mindenhol képviselt, hogy vajon játékos feldolgozása-e a múltnak egy Trabant azok számára, akiknek néhány éve ez még a kínos valóságot jelentette. A Kádár-rendszerrel való szembenézés kérdése nagyon is élő és súlyos problémája a jelen magyar társadalmi közgondolkodásnak. A kortárs irodalom és

4 A szerző fordítása. Eredetileg: „Most works of art stand before us uncoded and easily accessible to our senses and emotions. It is a peculiarity of media art that one needs an apparatus and sometimes even a code system in order for it to be accessible. By apparatus we refer - using Flusser's concept - to the tools and the knowledge concerning their use.”

ERŐS NIKOLETT – PETERNÁK MIKLÓS – SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN: *Reconstructing Cryptogram*, Dortmund, 2003.

5 FIGAL, GÜNTER: „Tárgyiasság”. Második fejezet: *Interpretáció*, Budapest, kézirat, 2008. Eredetileg: FIGAL, GÜNTER, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2006.

6 Nemzeti Audiovizuális Archívum, tulajdonképpen a magyar műsorszolgáltatói kötelességtároló archívum, bővebben ld. www.nava.hu

képzőművészet bizonyos alkotásai, az Állambiztonsági Hivatalok Történeti Levéltárának kiadványai, az ügynökbetrányok és a „legvidámabb barakk” iránt érzett (hamis) nosztalgia egyaránt jelzik ezt, úgy tűnik azonban, egyelőre mérsekelt hatással. „Ma már senkinek se érdeke a hallgatás, de nincs, aki beszéljen.”⁷ A rendszerezés veszélyes az emlékezetre nézve, megőrzés nélkül azonban nincs emlékezet – ez az archívum paradoxona, s ahogy György Péter is kiemelte: bármilyen véletlenszerűen történik is, minden megőrzés egyfajta értékítélet.

SZŐKE ANNAMÁRIA az Erdély Miklós-hagyaték gondozásáról, illetve az Erdélyi művek és akciók rekonstruálhatóságáról beszélt, amellyel kapcsolatban hasonló kérdés vetődik föl, mint az Interneten megjelenő műalkotások esetében: mit nevezhetünk pontos másolatnak, a művet mentjük-e, ha kicsit másként mentjük; hogyan helyezhető új kontextusba egy adott korban aktuális alkotás: a művet kell újjáépíteni vagy a jelentést, s egyáltalán: elválaszthatóak-e ezek egymástól? JÁKFAI MAGDOLNA a színházi előadások rögzíthetőségéről és újrarájátszhatóságáról beszélt, arról, hogy a színháztudomány valójában a mozgókép elterjedésével alakult ki, hiszen ez a technika alkalmas arra, hogy rögzítse az addig egyszeri, megismételhetetlen közösségi élményt. A színházi előadás rögzítése újrairás, s mint ilyen, természetesen kánonképző folyamat. Korántsem mindegy, hogy az élő előadást, illetve nézők nélküli, direkt kereskedelmi forgalmazás kedvéért leveleznyelt darabot vesz föl a kamera, vagy a konkrét előadás helyett magát a folyamatot, a színházi élmény elkészítésének folyamatát rögzíti. Ez utóbbira említett példa volt Halász Péter 1991-es előadás-sorozata, amelyben harminc napon keresztül, a Katona József Színház színészeivel együtt csinált az aktuális hírekből egyszeri előadást, a darab elkészülésének folyamatára folyamatosan reflektálva.

SUGÁR JÁNOS digitális filológiáról szóló előadása mintegy összegzője volt a két nap tapasztalatainak, hiszen ez a fogalom is arra a jelenségre reagál, amely az archívumok elterjedésével jelentkezett, vagyis a felejtés és emlékezés kultúrájának felbomlására. A dokumentumok szinte végtelen halmazában nehéz eldönteni, hogy mi valós és mi fiktív – és korántsem csupán a web 2.0 elterjedésére, a virtuális életke kialakítására lehet ennek kapcsán gondolni. Míg régen egy családi album egyes elemei alkották a mikronarratívát, jelölték a történetek megképződésének helyét, ma a „home video” különféle formáinak elterjedésével olyan adatarchívum áll mindenki rendelkezésére, amelyet adott esetben a világhálón is közzétehet, megszüntetve ezzel az eddig a magánszférához szorosan hozzátartozó intimítást. A digitális filológia eszerint egy olyan „interdiszciplináris mező”, amely egyszerre restaurálás, filológia, médiaarcheológia és emlékezetpolitika is.

Az átalakult kulturális térben a megőrzés és felejtés paradoxona régen túlélt pusztán íráson és képen, hiszen olyan dokumentum-mennyiség jelenik meg mind a művészeti, mind a társadalmi, mind a privát szférában, amely létrehozhatja Borges bábéli könyvtárát. A már idézett Wolfgang Ernst szerint olyan (médi)archeológiát kell létrehozni, ami nem médiumokról ír, hanem a médiumok archívumát mint mondható és látható törvényt tranzitívan írja. A megőrzés kényszere nem más, mint az identitás-építés kényszere, az archívumok kínzó vágya egy rendszer, egy elmondható történet létrehozásának kínzó vágya, és bár az idő – mint tudjuk – eltűnik és a múlt fikciójává válik, de az archívumok mégis a megőrzés ígérését jelentik.

7 GARACZI LÁSZLÓ: *Pompásan buszosunk!*; *Egy leműr vallomása* 2., Jelenkor, Pécs, 1998.

WILLIAM KENTRIDGE
Az eljövendő (már eljött), 2007
A művész tulajdona



Pfisztnér Gábor

A fényképezés (kicsit) rövid története

■ Idén tavasszal mutatta be a Centro Galego de Arte Contemporanea a *Little History of Photography* című, a múzeum valamint az ARCO és az Ordóñez-Falcón gyűjtemény anyagából válogatott kiállítást, melynek címéhez a kurátor, Manuel Segade Walter Benjamin 1931-ban írt esszéjének címét vette kölcsön¹. A tárlat valóban reprezentatív áttekintést nyújtott az elmúlt mintegy négy évtized jelentősebb irányairól és kísérleteiről. A legkorábbi munkák (VIRXILIO VIÉITEZ, JOHN COPLANS vagy PAUL GRAHAM) a hetvenes és nyolcvanas évekből valók, míg a legújabbak (CARLA VAN DE PUTTELAAR, ALBRECHT TÜBKE vagy ANGELA STRASSHEIM) az utóbbi években keletkeztek. Segade válogatása igen szerteágazó módon teszi láthatóvá a fotóművészet jelenét, amelybe állásfoglalása szerint a konceptuális munkáktól kezdve a divatmagazinok úgynevezett 'editorial' anyagáig sok minden beletartozik. A képeket egy tradicionális rendszer, a festészeti műfajok mentén mutatta be, és ezzel egyben arra is rákérdezett, mennyiben tarthatók még ezek a fogalmak, mit jelentenek egy ilyen kiállítás kontextusában.

Az elmúlt néhány évben kétségtől egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a fotográfia a képzőművészet közegében, eseményein, a kiállításokon, művészeti vásárokon. A korábbi évtizedekhez képest mégis jelentős hangsúlyeltolódás figyelhető meg: a fénykép immár nem elsősorban (vagy kizárólag) művészi alkotóeszközként, médiumként jelenik meg, hanem olyan alkotói formaként, amely ismét független státuszt követel magának a technikai médiumok körén kívül, azoktól elválasztva is. Segade maga is ezt a felfogást lát-szik erősíteni azzal, hogy olyan művészi pozíciókat kíván egymás mellett láthatóvá tenni, amelyekben csekély a közös vonás. A hatalmas és szükségyszerűen igen heterogén anyag – bár kétségtől látványos válogatás –, mégis azt a kérdést erősíti a nézőben: vajon mi a specifikuma a kortárs fotográfiának? A hatvanas évek erőteljes konceptuális törekvéseit a hetvenes évek megújuló dokumentarista pozíciói követték, majd az azóta is posztmodern fotográfia-
ként emlegetett művészi gesztusok, amelyek, ha nem is kizárólag, de jelentősen éltek a kisajátítás eszközével. A nyolcvanas években (sok egyéb mellett) egyre erőteljesebbé vált az az irányzat, amelynek egyik első és legjelentősebb alakja JEFF WALL, aki „példamutató” módon helyezte a fényképet a táblakép helyére. Ezzel egyidőben azonban olyan alkotók is megjelentek, mint NAN GOLDIN, aki a magánélet legszemélyesebb, legintimebb pillanatainak feltárását és megosztását legitimálta.

Mindez csak annyiban lényeges Segade kiállítása szempontjából, amennyiben éppen az általa összeállított anyag mutatja meg, mennyire erőteljesen élnek tovább a legkülönbözőbb konceptuális megközelítések (WILLY DOHERTY, TACITA DEAN, vagy DOUGLAS GORDON, JOHN HILLIARD, JONATHAN MONK, illetve INAKI BONILLAS, ROSANGELA RENNO), az „új festőies” irányzatok (PIERRE GONNORD, EVELYN HÖFER, CARLA VAN DE PUTTELAAR), a színes magazinok szerkesztősegeiben emancipálódott művek (ERWIN OLAF), a saját útját járó, életművét mindig botrányok során polírozó ANDRES SERRANO mint intézmény, továbbá a hatvanas-hetvenes évek dokumentarista tradíciójából (STEVEN SHORE, WILLIAM EGGLESTON) építkező PAUL GRAHAM, vagy a festőiséget, a dokumentálás hagyományát és a valahol mindig AUGUST SANDERre visszavezethető portréfényképezést keverő, hol erősebben, hol kevésbé teoretikusan megalapozott kvázi portré műfaja (RINEKE DIJKSTRA, ALBRECHT TÜBKE,

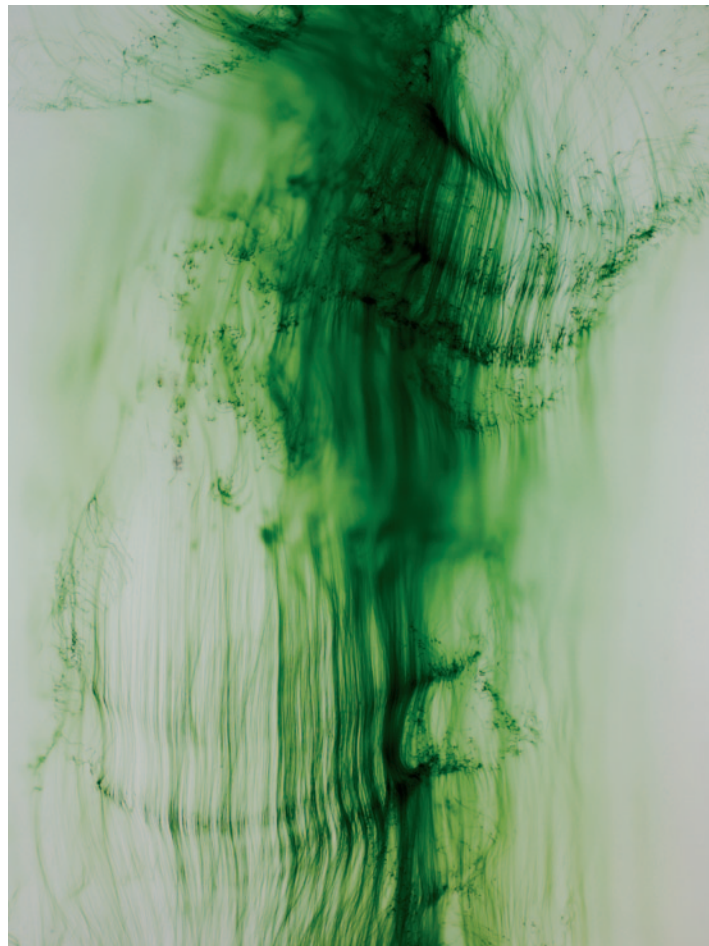
INGAR KRAUSS, ANGELA STRASSHEIM), illetve a szintén nehezen besorolható WOLFGANG TILLMANS vagy JOHN COPLANS.

Segade számára nem kis problémát okozhatott egy ilyen sokszínű válogatás elrendezése oly módon, hogy a látogató is el tudjon igazodni. Talán éppen ezért (is) választotta a már említett megoldást, a festészeti műfajok kategóriáit mint rendezőelvet, amelyet egyúttal kritikailag is értelmezhetett, épp aszerint, mit is rendelt éppen egy-egy ilyen csoportba a kölcsönösség elve alapján, elmélyült értelmezési kísérletekre adva alkalmat. A kurátornak ez esetben komoly felelőssége van abban, hogy milyen összefüggérendszerben és milyen fogalmi háttérrel befolyásolja a művek lehetséges értelmezési tartományát, vagyis fosztja meg jelentésüktől vagy éppen gazdagítja azokat. Ezt a helyzetet még tovább komplikálja a címválasztás, ami újabb „jelentésekkel” terheli meg a kiállítást és bővíti (talán szükségtelenül) azt a horizontot, amely feltáratul a befogadó előtt. Mert mit is jelent, jelenthet itt „a fényképezés rövid története”? Miért vonja bele Segade Benjamin ma már ugyan kevésbé iránymutató, mégis jelentős szövegét ebbe az összefüggésbe? Bár a kiállításhoz írt rövid bevezetőjében igyekszik választását megmagyarázni – Benjamin és ő is a fotográfiai analfabétizmus (szép kis képzavar) ellen küzd –, a címbe szereplő szavak olyan többletjelentéssel telítettek Benjamin életművében, ami kifejezetten zavaró e kiállítás esetében.

Az egyben mottónak is választott cím – *A fényképezés rövid története* – jelentése ma már nem tekinthető egyértelműnek. Nem áll vitán felül, mit is jelent a fotográfia és mit annak története. Hans Belting azt írja, sokáig „úgy tettek, mintha a fényképezés története csak a fényképezési technikák története lenne [...]”². Belting szerint sem tekinthető a képrögzítési eljárás egyenlőnek saját technikai feltételeivel és meghatározottságával, mint ahogyan azoknak az eszközöknek az összességével sem, amelyek nélkülözhetetlenek a fényképek létrehozásához. Az utóbbi egy-két évtizedben megjelent, a fényképezés történetével foglalkozó művek is ennek megfelelően igyekeznek differenciáltan

2 BELTING, HANS: *A művészettörténet vége*. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2006. 248. o.

WOLFGANG TILLMANS
Freischwimmer 34, 2004, C-print, 227,5 × 170 cm
(Deposito Ordóñez-Falcón de Fotografía)



1 Magyarul: BENJAMIN, WALTER: *A fényképezés rövid története* (ford.: Pór Péter). In: *Angelus Novus*, Budapest, Európa Kiadó, Magyar Helikon, 1980

bemutatni azokat a viszonyokat, amelyek egyrésztől meghatározóak voltak a technika és a képalakítás közötti kapcsolatok kialakulásában, másrésztől pedig a fényképkészítő individuum és aközött a társadalmilag és kulturálisan determinált közeg között, amelyben a fotográfus előállította saját képeit. A fényképezés már a kezdetekkor sem volt zárt, önmagában szemlélhető, vizsgálható és elemezhető entitás, és még kevésbé tekinthető annak a későbbi, valamivel több mint másfél évszázadban. Ily módon, amikor a történetéről beszélünk, fel kell tennünk a kérdést, mennyiben játszottak szerepet a különféle „stílusok”, irányzatok és „iskolák” létrejöttében a fotográfiában immanensen meglévő tényezők, továbbá azok a folyamatok, amelyek a technikai fejlődés és a képalakítás bevett formái közötti feszültségből fakadhattak. Erős a késztetés arra, hogy inkább feltételezzük: külső hatások, a környezetben végbemenő változások készítették a fényképezőket (is) arra, hogy változtassanak szokásaikon, „látásmódjukon”, képkészítési gyakorlatukon.

Azzal is szembe kell nézni, hogy lehet-e egyáltalán egységesen kezelni a fotográfia egészét, valamint elegendő-e az egyes korszakokban jelentős személyekre, hozzájuk kötődő irányzatokra, iskolákra, követőkre koncentrálni. Ma már nem vitatott, hogy a szelekció valamilyen formában mindig önkényes, és megalapozza azt a vázat, amelyre ráépülhet a történeti elbeszélés. Benjamin – amint erről szövege is tanúskodik – mindenképp egyszerűbb helyzetben volt, mivel nem foglalkozott ezekkel a kérdésekkel. Nem akart ugyanis a szó pozitívista értelmében fotótörténetet írni. Ő a fotográfiáról mint kulturális jelenségről szólt, amely szervesen beágyazódott abba az „életvilágba”, amelyben létrejött, amely eltette, és amelyről nem lehetett volna beszélni anélkül, hogy ezt a „viszonyrendszert” figyelmen kívül hagyta volna. A történetiség kérdésében ismét érdemes Beltinget idézni, aki a médiaművészet kapcsán jegyzi meg, hogy hiába tartott annak kora több évtizede, „[...] történetét vagy műfajként való fejlődését a jó bevált minta alapján még nem sikerült megírni, de még csak bármiféle egyenes vonalú fejlődést sem sikerült felfedezni benne. Mindössze egyes művészek [...] életművében lehetett igazolni valamilyen időforma meglétét [...]”.³ A fotografikus képrögzítő eljárások kidolgozásának eredendően két oka (célja) volt: egyrészt a minél tökéletesebb reprodukálás, másrészt pedig az örökké változó pillanat megragadása és megtartása, állandó jelenné transzformálása a múlt, jelen és jövő viszonylatában értelmezhető pillanatok egymásutánosságában. Ez az eredeti törekvés azonban nagyon hamar helyet adott egy másiknak, amely elsősorban arra irányult, hogy a fotográfiai eljárások segítségével képi reprezentáció jöjjön létre, amely törekvésnek a legfőbb „esztétikai” mércéje sokáig nem más volt, mint a festészet.⁴ Az a fajta körköröség, amelyről Belting beszél, a művészettörténeti hagyományokhoz (és természetesen a fotótörténetiekhez is) való állandó visszatérés általános eljárásá vált a kortárs alkotóknál (is) – ahhoz a művészettörténet (és fotótörténet) által létrehozott és fenntartott kánonhoz, amelynek egyes darabjai állandó referenciaponttá válnak.⁵ Segade szándéka, hogy egyfajta rövid történeti áttekintést adjon az elmúlt mintegy három évtized fotográfiai alkotásaiból – és mindezt Benjaminra hivatkozva tegye – azért is kérdéses vállalkozás, mert nem csupán a történetiség fogalmának körülírása, a történeti narratíva létrehozása, a történeti tények értelmezése vitatható, de annak a definiálása is nehézségbe ütközik, aminek a történetével egyáltalán foglalkozni kíván. Konceptiójának értékeléséhez előbb vázlatosan áttekintjük, mit ért Benjamin a fotográfia története alatt – de nem lehet figyelmen kívül hagyni azt, ahogyan egyáltalán a történelem fogalmáról gondolkodott.⁶ A bevezetésben áruklódó módon arról szól, hogy a fényképrögzítés már használható eljárásának a kidolgozását követően „megteremtődtek az állandóan gyorsuló fejlődés szükséges feltételei: hosszú ideig még hátratekinteni sem volt alkalmam.”⁷ Mielőtt azonban hagynánk magunkat félrevezetni a fogalmak egyértelműsége által, és arra gondolnánk, hogy itt egy, az egész fényképezés minden mozzanatát és vonatkozását érintő evolúciós folyamat kezdőpontján állunk, szembesülünk azzal, milyen irányban is fog tájékozódni és merre kívánja terelni olvasóját. Úgy gondolja, hogy ami évtizedeken keresztül fel sem merült a fényképezéssel kapcsolatban, az „történeti vagy ha úgy tetszik filozófiai kérdések” sora. Benjamin tehát nem egy kronologikusan felépített „történetírásban” gondolkodik, hanem összhangban más írásainak intenciójával, egé-



TACITA DEAN

Floh: Waterfall, 2000, Epson digitális nyomat, 43x59 cm
(Deposito Ordoñez-Falcón de Fotografia)

szen máshol véli megelni a történetiség lényegét. A korszak megértésére irányuló aprólékos munkát tekinti annak, aminek a segítségével szerinte megválaszolhatók azok a bizonyos történeti, azaz filozófiai kérdések. Benjamingtől tehát hiába is várnánk egy ilyen részletekre kiterjedő, kronologikus ismertetést, amely rögzítené ennek a múltnak valamilyen képét.⁸ Erre utal az is, hogy a fotográfia „történetének” fénykorát lényegében a fényképkészítés megjelenését követő három évtizedre teszi, azon belül olyan nevekhez köti, mint DAVID OCTAVIUS HILL, JULIA MARGARET CAMERON, VICTOR HUGO vagy NADAR. „Ez a fényképezés iparosítását megelőző évtized”, írja Benjamin, aki a történeti fejlődést a technikai találmányok megjelenésén túl abban a tényben látja, hogy a fényképezés vásári művészetből iparművészetté vált, amit egyértelműen negatív értelemben gondol, és jó esetben elkerülhetőnek tart, amennyiben a fényképész nem opportunista. Ennél többre nem vállalkozik a történelmi tények közlésében. Leginkább csak példának hoz fel egy-egy fotográfust annak szemléltetésére, ami a fényképezés mint jelenség szintjén foglalkoztatja, és aminek elemzését ténylegesen inkább művészet- és médiaelméleti szempontok szerint végzi el. Eközben pedig olyan fogalmakat (mágia, igazság és fénykép viszonya), valamint olyan szempontokat vet fel, amelyek majd csak évtizedekkel később kerülnek a fotográfiáról folytatott vita középpontjába. A fényképezés történeti vázlatának megírását is lényegében az a történelemszemlélet hatja át, amely olyannyira szokatlanul számított a múlt század harmincas éveiben, és amely – amint legtöbb tanulmánya és írása is alátámasztja – áthatotta Benjamin egész gondolkodását. Ha ebből a nézőpontból olvassuk Benjamin szövegét, fel kell ismernünk, hogy nem a fényképezés múltja (és nem is igazán a jelene) foglalkoztatja, hanem annak saját korában kifejtett, de talán még nem megértett és nem elemzett hatásai, amiként erre utal is a technikai sokszorosíthatóság-tanulmány végén. Másrészt pedig az – túl a technikai képrögzítő eljárások általa (és nem kevés kortársa által is) megelőlegezett forradalmi potenciálján –, hogy a fénykép segítségével miképp gyűjthet tapasztalatokat a múlttól, amelyek segítségével aztán megértheti saját jelenét is.⁹ Szembetűnő, hogy Benjamin olyan állításokat fogalmaz meg, amelyek éles ellentétben állnak Segade koncepciójának alapvetéseivel. Benjamin – МОНОУ-НАГЫHOZ hasonlóan – úgy gondolta, hogy mindaz, amivel a tudomány dolgozik, „sokkal közelebb állnak a fényképezőgéphez, mint a hangulatos tájkép vagy a kifejező arckép.”¹⁰ A fényképész szerinte az orvoshoz hasonlóan inkább operál, belevág a szövetekbe, hogy feltárja a mélyebb összefüggéseket, semmint a mindenkorí divatnak megfelelő „szép képeket” alkot. Az alkotás ugyanis kifejezetten ártalmas és elvetendő a fényképezés gyakorlatában, mivel ilyenkor minden esetben „színre lép a fényképész-smok”.¹¹ Benjamin idézőjelek közé helyezve írja, hogy miként akarja a szellem uralni a mechanikát és élethasonlatokká átvértelemzőni a mechanika pusztá eredményeit. Az alkotás, amely szerinte ellentmondásokon alapuló utánczás, szorosan összefügg a kor társadalmi rendszerének válságával, és annál inkább „fétissé válik”, minél mélyebb ez a

3 Belting (2006) i. m. 128. o.

4 Vö: BAUDRILLARD, JEAN: *Az utolsó előtti pillanat*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Magvető Kiadó 2000. 117. o.

5 Vö. Belting (2006) i. m. 177. o. A fényképezés esetében a dolog még komplikáltabb, hiszen ezek a hatások sokkal több irányból érkeztek és érkeznek (pl. Blossfeldtnél a szobrászat, Richard Pollacknál a XVII. századi holland festészet, Alfred Stieglitznél a kortárs angol fotográfia, Steichennél a légi fényképezés, az avantgárd művészeknél és a kortársaknál pedig a tömegkultúra egészének irányából).

6 BENJAMIN, WALTER: *A történelem fogalmáról*, (ford. Bence György) in: *Angelus Novus*, Budapest, Európa Kiadó, Magyar Helikon, 1980

7 BENJAMIN, WALTER i. m. 689. o.

8 Vö: Benjamin, i. m. 971. o.

9 Talán nem véletlen, hogy a történelmi felismerésről így ír: „Egy felvillanó képen lehet csupán a múltat megragadni; abban a soha vissza nem térő pillanatban, amelyben éppen megismerhető. Benjamin i. m. 963. o.

10 Benjamin i. m. 693. o.

11 Benjamin i. m. 706. o. A smok eredetileg jellemtelen újságírórt jelent, a szó eredetileg a prágai gettó nyelvében fordult elő, ahol az álmélkodó, különös és álmodozó fantasztát jelölték vele.



INGAR KRAUSS
Untitled (Hanna on Sofa), 2004, C-print, 30 × 36 cm
(Deposito Ordoñez-Falcón de Fotografía)



ANDRÉS SERRANO
The Morgue (Homicide), 1992, cibachrom, szilikon és plexiüveg, 124,5 × 151,5 cm
(Deposito Ordoñez-Falcón de Fotografía)

válság. „Olyan fényképezést lepleződik itt le, amely akár egy konzervdobozt is össze tud montírozni a mindenséggel” – írja.¹²

Ugyancsak párhuzamba állítható Benjamin azon felvetése Moholy-Nagy gondolatmenetével, amelyben kiemeli, hogy a festészet felől a fotográfiához eljutó alkotók számára – amennyiben helyesen ismerték fel, hogy „milyen jelenben áll az idő”, azaz tudatosan élték meg saját korukat és reflektáltak is rá – egyre problematikusabbá vált az a kiindulópont, ahonnan fotográfiai tevékenységüket eredeztették. Rá kellett ébredniük arra, hogy a fényképezés lényegét tekintve a festészettől eredendően különböző képalkotási eljárás, amely Benjamin meglátása szerint legnagyobb hatását azzal fejtette ki, hogy megjelenésével alapvetően megváltozott a művészet karaktere.¹³ A szürrealisták egyik nagy érdemét is abban látja, hogy a valóság egyszerű ábrázolása helyett

(Brecht) olyan művi fényképészeti konstrukciókat építettek fel, amelyek segítségével ismét kifejezésre tudták juttatni akár „az eldologiasodott emberi viszonyokat” is.

Ebben az összefüggésben kell tehát megvizsgálni a Segade által adott címet, valamint a kiállítás koncepcióját, miszerint a kiállításra meghívott alkotók munkáin keresztül kívánja felkicselezni az elmúlt mintegy három évtized „fotótörténetét”. Ebből a történeti egészéből ő csupán egy rövidebb korszakot választ ki, határoz meg, segítségül hívva a műtárgyakat, és ezen belül tétel egy olyan (szándéka szerint koherens) fényképezés-fogalmat, amelynek viszonylag rövid a története.

Benjamin számára a fényképezésre és annak történetére vonatkozó legfontosabb kérdések filozófiai jellegűek. Nem a valóságos történeti összefüggések bírnak számára jelentőséggel, hanem éppen ellenkezőleg: mindaz, amit a fénykép mint sajátos, különleges tárgy segítségével megtudhatunk annak készítése körülményeiről (már ami a képből kikövetkeztethető). Nem azt tartja fontosnak egy-egy fényképpel kapcsolatban, hogy mit tesz utólag láthatóvá, hanem sokkal inkább az, hogy mit vált ki a nézőből és milyen felismerésekhez juttatja. Nagyon leegyszerűsítve: a fénykép leginkább ismeretelméleti probléma, mégpedig igen összetett. Ami Benjamin számára kitüntetett jelentőséggel bír, az éppen az, ahogyan az aktuális jelenben milyen tapasztalatokat tesz lehetővé a múlt egy ilyen villanásnyi pillanata. Azé a múlté, amely eleve felőléssel tartozik a jövő iránt, amely majd rá, mint múltira visszatekintve megértheti saját jelenét. Benjamin szerint „(azon) a területeken, amelyekkel itt van dolgunk, megismerés csak villámszerűen fordul elő. A szöveg az utána hosszan tovaögrő dörgés.”¹⁴ A fénykép, amelynek készítése csupán egy villanásnyi időt vesz igénybe, szolgálhat olyan felismerésekkel (is), amelyekről azután a tovaögrő szövegekben visszatérve, magát a képet nyomok (akár „indexikus”, akár tünet-jellegű) összességekként tekintve hosszan elgondolkozhatunk. Segade egészen mást és másképp gondol a fényképezésről és a fényképről. Ő nem pusztán (vagy főként nem) a jelent kívánja megérteni, hanem sokkal inkább az foglalkoztatja, hogy megkonstruáljon egy olyan történetet, amelyben a fényképezés megannyi területe fokozatosan emancipálódik és válik a kortárs művészet egyenrangú és elismert részévé. A jelent (a fényképezés, mint alkotói eljárás) tudottnak és egyértelműnek tekinti, akárcsak a fotográfia, mint művészi kifejezési forma helyét. Ez az ő olvasatában¹⁵ azzal nyeri el kitüntetett pozícióját, hogy miközben a jelenben (de valójában már mintegy három évtizeddel ezelőtt) alapvetően megkérdőjeleződik a reprezentáció lehetősége és felvetődik annak lehetetlensége, a fényképezés a maga technikai determinizmusából fakadóan mégis fenntartja ennek látszatát, miközben folyamatosan rámutat a látszólagosság abszurditására.

Segade a világ érzékelését, mint fényképet, paradigmaticusnak tekinti. Míg Benjaminban fel sem merül, hogy a fényképet a jelen valóságaként tekintse,¹⁶ addig Segade kiemeli, hogy az emberiség aszerint látja a világot, amiként a fényképet is nézi. Ezért azt inkább képes megismerni a fényképek segítségével és rajtuk keresztül, mint a közvetlen tapasztalásban. Mindeközben pedig azt tartja az egyik legfontosabb fejleménynek, hogy a fényképezés olyan eszközzé vált az alkotók kezében, amelynek segítségével nemcsak a szubjektumról való gondolkodás új lehetőségeit és ennek a szubjektumnak a világhoz való viszonyát gondolták feltárhatónak. Ezzel egyidejűleg azonban a fényképkészítők és -használók egy része elvégezte a fényképezés és a világhoz való viszony konvencionális felfogásának dekonstrukcióját és kritikáját is. A fénykép veszélyes tárgy, írja, mert olyan módon képezi le a világot, hogy folyamatos bizonytalanságban hagyja a nézőt abban a tekintetben, valójában mit, miként állít elé, elmosva a határokat a valóság és a fikció között. (Eközben pedig – tehetnének hozzá – folyamatosan tüntet azzal, hogy mégiscsak bizonyítéka a saját és a felületén látható dolgok valóságosságának, mintegy szavatol azok létezéséért térben és időben.) Segade ott látja az egyik párhuzamot Benjamin és saját koncepciója között, hogy mindketten próbálják a korszak fotográfiai műveltségét felszámolni, melynek következtében a tömegek nemcsak tévesen értelmezik a fényképet, de azt sem ismerik fel, hogy miként hat rájuk. Úgy véli, hogy ezért a közös pontot „az individuumok mindennapos, társadalmi szintű mechanikus termelésének”, azaz „a képcsínálás kritikai dekonstrukciójának” szándéka jelenti.¹⁷ Arra azonban nem tér ki, hogy ma már csak kevesen tekintenek a fényképre a világ valóságára nyíló ablakként, az alkotók pedig fokozott hangsúlyt fektetnek az általuk ábrázolt „világ” fikció jellegére.

12 Benjamin, i. . 707. o.

13 BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977. 22. o. (magyarul: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm, ill. *Kommentár és Profécia*. Budapest: Gondolat, 1969. 301-334. old., újabb fordításban: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

14 BENJAMIN, WALTER: in. uő. „*A szírének hallgatása*” Válogatott írások, Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 222. o.

15 Vö: SEGADÉ, MANUEL: *Little History of Photography*, <http://www.cgac.org/index.php?id=203&ide=605>

16 Emiatt bírálta, Bertold Brechthez hasonlóan, Albert Renger Patzschot.

17 Segade ibid.

Mivel Benjamin alapvetően megkérdőjelezi, hogy a fényképezés alkalmas eszköz-e arra, hogy a hagyományos műfaji keretek határozzák meg „akciórádiuszát”, ezért Segade azon törekvését, hogy éppen ezeket a nyugati festészeti hagyományban rögzült műfajokat használja rendezőelvként, kétféleképpen értelmezhetjük. Vagy tudatosan és kritikailag viszonyul Benjamin felvetéséhez, vagy inkább azt kívánja ezzel hangsúlyozni, hogy miként találja meg, nyeri el helyét a fénykép e keretek között. Valójában mindkét koncepciót alátámasztja előszavában, amikor úgy fogalmaz, hogy „[a] képeknek ez az osztályozása, az olvasás keretei [...], annyira elhasználódtak, hogy [...] pusztá kódkokká, nyelvi struktúrákká redukálódtak, kiszolgáltatva az élősködő kisajátításnak, illetőleg áthelyeződtek egy helyéről kimozdított szemantikai mezőbe.”¹⁸ Mintha figyelmeztetne: ne hagyjuk magunkat félrevezetni, és ne abból induljunk ki, hogy csoportosításban látjuk a kiállított alkotásokat. Ez a csoportosítás csupán „a hagyomány diktálta technikai szükségszerűség” részéről, amely lehetővé teszi számára a nagyon eltérő, és egyébként egymás mellé csak nagyon nehezen illeszthető alkotások sokaságának a rendszerezését (anélkül, hogy a rendszer itt önmagában jelentést hordozna, kibővítve a művek értelmezési horizontját). Az útjelző így nem azt mutatja meg, merre van a helyes (vagy bármilyen) irány, csupán csak arra hívja fel a figyelmet, hogy valamiképp utat kell találni a rengetegben.

A művészek között azonban nem kevesen vannak, akik folyamatosan reflektálnak magára a médiumra, annak a mindennapi kommunikációban betöltött szerepére, helyére és instrumentalizált használatára is. Ezen alkotói pozícióból azonban a kurátor által meghatározott kategóriarendszer csak nehezen értelmezhető. Moholy-Nagy László a húszas évek közepén arról írt, hogy a fotográfia korábban olyan eszközöket használt és olyan „ideálokat” kergetett, amelyek nagyon távol álltak, mi több, kifejezetten idegenek voltak tőle. Moholy-Nagy kritikájában azt a fotográfiai gyakorlatot bírálta, amely a festészet egykorú tendenciáinak bűvkörébe került, és azt tekintette igazodási pontként. Jean Baudrillard pedig arról ír, hogy a „fotó [...] vad forma, amelyet nem lehet levezetni a dolgok esztétizálásából, mert a dolgok látszatához, evidenciájához – bár csalóka evidenciájához – kötődik. [...] Egy fotografikus kép ma is kevésbé a minőség vagy a tartalom, mint a tiszta bűvölet szempontjából érvényes.”¹⁹ Segade figyelmen kívül hagyja, hogy ez nem pusztán a jelen helyzetben állítható, de már múlt század húszas éveiben az avantgárd művészek is éppen ezekre a jellemzőkre kérdeztek rá, vagy ezeknek a karikírozásával provokálták egykori nézőiket.²⁰ A kiállításon szereplő művészek nevét olvasva nem teljesen indokolatlan tehát felvetni, miképp kerülnek egymás mellé TACITA DEAN és EVELYN HÖFER munkái. Az sem, hogyan állíthatók ki egyszerre ANGELA STRASSHEIM és RINEKE DIJKSTRA fényképei, ERWIN OLAF zsánerképei és VALENTÍN VALLHONRAT, PETER PILLER vagy JOHN HILLIARD konceptuális művei. Az is némi magyarázatra szorulna, miként kapcsolódnak egymáshoz VIRXILIO VIÉITEZ és HOLGER NIEHAUS felvételei, INGAR KRAUSS és ALBRECHT TÜBKE „portréi”, PAUL GRAHAM és MANUEL VILARIÑO dokumentarista fényképei, valamint JOAO PENALVA, WILLY DOHERTY vagy DOUGLAS GORDON projektjei. Legalább ennyire zavarba ejtő egymás közelében látni JONATHAN MONK, JOHN COPLANS, CARLA VAN DE PUTTELAAR, ROSÂNGELA RENNÓ, ANDRÉS SERRANO, TOSHIO SHIMAMURA, illetve BEN WATTS vagy MALAKEH NAYINI alkotásait.

Segade fontos, bár ma már tudományos közhelynek számító meglátásain alapuló kiállítási koncepciója alkalmas lenne arra, hogy valóban végiggondoljuk a fotográfia, mint alkotói forma aktuális helyzetét, a „fotóművészet” jelenlétét, és azt ténylegesen történeti perspektívában próbáljuk meg értékelni. Amennyiben az általa összeválogatott alkotók és műveik csupán exemplumok – márpedig az általa írt összefoglaló szövegből arra is következtethetünk, hogy csupán illusztrációként szolgálnak tézise igazolásához –, akkor jó úton jár, hisz éppen arra a „kaotikus”, nehezen átlátható és teoretikusan reflektálatlan helyzetre kívánja ráirányítani a figyelmet, amely ma a fotográfia, mint művészi eljárás pozícióját jellemzi. Amennyiben Segade és kiállítása hozzájárul ahhoz, hogy fogalmilag is tisztább helyzetet teremtsen a különféle irányok és gondolkodásmódok szembeállításával, akkor épp ellene is hathat azoknak a törekvéseknek, amelyek célja a különféle művészi és művészetben inneni megközelítések különbségeinek az eliminálása. Ha valamiért fontos ez a kiállítás, az éppen ez: hogy keretek közé illeszti azokat a széttartó irányokat, amelyek olyannyira jellemzők a kortárs fotográfiára.

¹⁸ Segade ibid.

¹⁹ ibid. 118. o.

²⁰ Vö. többek John Heartfield montázsai, vagy Man Ray, Maurice Duhamel író és Max Morise író és képzőművész 1929-ben készült közös munkája, Wzz úr viszontagságai címmel, illetve Max Ernst montázsai, Hans Bellmer „babákról” készített felvételei, Man Ray és Marcel Duchamp közös fényképei stb.

Kókai Károly

Fénykép mint színpad, fénykép mint mélység

Portré. Fénykép mint színpad

● Kunsthalle Wien
● 2009. július 3 – október 18.

Thomas Ruff

Felületek és mélységek

● Kunsthalle Wien
● 2009. május 21 – szeptember 13.

■ PETER WEIERMAIER *Portré* című kiállításán az elmúlt mintegy harminc év fotográfiai portréiból mutat be válogatást. A kurátor a portréfotót a táj, a csendélet és az akt mellett a „képzőművészet négy nagy témája” egyikeként kezeli, célja pedig e műfaj sokszínűségének, figyelemreméltó pozícióinak bemutatása.

A kiállításon a legkorábbi mű ROBERT MAPPLETHORPE egyik képe az 1980-as évek elejéről. Mapplethorpe nemcsak klasszikus esztétikai formákba állított, direkt és gyakran brutális szexuális praktikák ábrázolásai tették híressé, de portréfotói is, ahol az ábrázolt személy legtöbbször szoborszerű, beteljesült formákba merevedve tűnik elénk. A kiállításon több olyan kép is látható – mint például az egyik gyakori modelljéről, Ken Moodyról készült felvétel, – ahol a modell szeme csukva van, a nézővel, illetve a fotográfussal való kommunikáció hiányának jeleként; a kiállítás tehát ezzel a formailag és tartalmilag egyaránt radikális pozícióval indít. Weiermaier nem egyes képeket kiemelve, hanem alkotónként egy-egy képsoron keresztül mutatja be az egyes fényképészek felfogását arról, hogy mi a portré. Számos fotó nem egyszerűen az arcot ábrázolja, hanem az arc mellett a modell testét, sőt környezetét is. Egy-egy –hét-köznapi merevségében – groteszk pózt, személyes, gyakran bizarr jelenetet is láthatunk. Figyelemre méltó azonban, hogy kizárólag olyan alkotásokból válogat a kiállítás, amelyek minden „lemeztelenítő” effektusuk, manipuláltságuk

NAN GOLDIN
Shiobhan in my Mirror, Berlin, 1992, DZ BANK Kunstsammlung
© Nan Goldin, Courtesy Matthew Marks Gallery, New York





ALBERTO GARCIA-ALIX
Emma Suarez, 1987

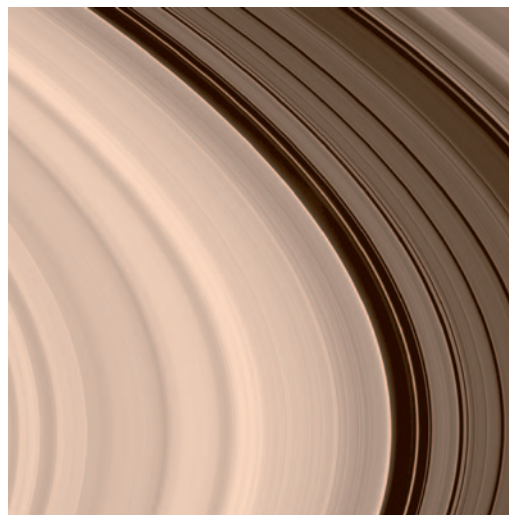
és voyeur mivoltuk ellenére is tiszteletben tartják az ábrázoltak méltóságát, sőt gyakran egyfajta aurát kölcsönöznek nekik. Az intimitás hétköznapi világát elsősorban a család (SALLY MANN 1990-es évek elejéről származó saját gyerekeiről készített képei), illetve a szűk baráti kör (NAN GOLDIN barátai és barátnői intim pillanataikban) jelenti. Sally Man *Virgíniát tartva* (1989) című képe kislányának portréja. Közeli, bizalmas felvétel – talán túlságosan is, ha éppen ALBERTO GARCIA-ALIX *Emma Suarez* (1987) című képe van mellette. ROGER BALLEEN geológusként Dél-Afrika eldugott vidékeit járva eljutott olyan, generációk óta a külvilágtól elzárt közösségekben élő, homeland származású, fehér telepések közé, akiknek képe a civilizáció más vidékein élők számára groteszk, riasztó és vicces egyszerre. Ballen pózba állítottatta a közösség lakóit. Képein egy gyári munkás nagyapja portréjával, biztonsági őr barátnőjével, vagy például egy testvérpár látható, olyan mindennapi témák tehát, amelyek pontosan az élénk társulati látvány bizarrságát erősítik. *Biztonsági őr és kiskutya a lépcsőn* (1997) a két test arányaival, a helyzetet uraló egyenruhás férfi ambivalens arckifejezésével olyan pillanatfelvétel, ahol nehéz megjósolni, mi történik a következő másodpercben (ez úgy tűnik, a kutya számára sem teljesen világos). DIRK BRAECKMAN *A.D.F.-V.N.-1-03* (2003) című képe egy szűk szobabelsőben álló nő fekete-fehér, életnagyságúra nagyított portréja. A kamerával nyomasztóan közelről felvett kép Braeckman sötét fotóinak egyike, ha úgy tetszik, Belgium árnyoldalának, a családi otthonnak nyugtalanítóan ambivalens ábrázolása: a rendezett szobabelső, a háttérben félig takart családi fotó, a központi figurára koncentrált, kiegyensúlyozott kompozíció lehetne az egyik oldal, míg egy depressziót sugalló testtartású és arckife-

SALLY MANN
Holding Virginia, 1989; © Courtesy Sally Mann and Gagosian Gallery



jezésű, nem teljesen felöltözött fiatal nő, a szürke tónusok eltűnését vagy egy eltűnt megjelenését sugalló hatása lehetne a másik. A kettő szembeállítás adja meg azt a feszültséget, amelyben Braeckman műve működik. ALBERTO GARCIA-ALIX a spanyol társadalom peremén élő fiatalok kultúráját fényképezi, azonban képei nem tartoznak a szociófotó kategóriájába, inkább egy szubkultúrán belül létrehozott képek olyasvalakitől, aki maga is része ennek a kultúrának. Az intim képek az ábrázoltakat nem egzotikumként vagy megfigyelendő tárgyként, hanem saját értékrendjük képviselőiként mutatják.

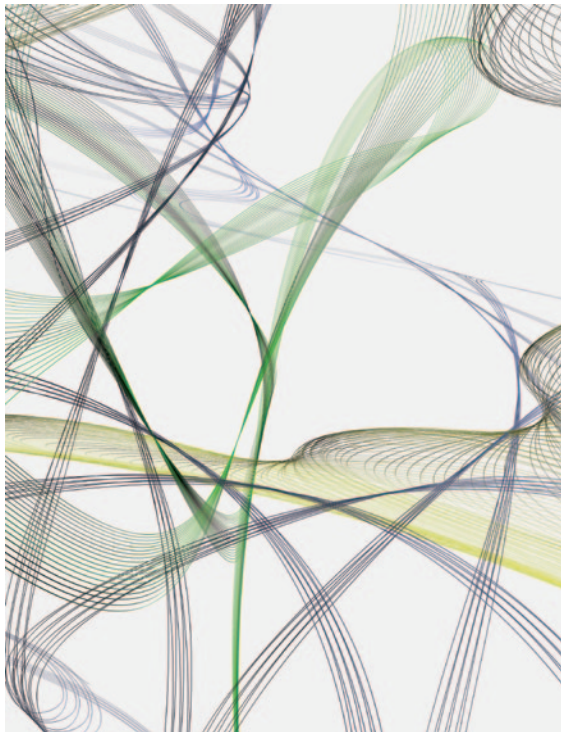
■ Cathérie Hug, a *Felületek és mélységek* kurátora a Düsseldorfban dolgozó THOMAS RUFF képcsoportjaiból válogatott a Kunsthalle másik kiállításán. Az áttekinthető és józan prezentáció lehetővé teszi a Ruff műveivel való adekvát találkozást, az intenzív és koncentrált elmélyülést. Míg a *Portré* kiállításon számos „érdekeség” ragadhatja meg a termeken végigsétáló látogatót, itt a kevésbé attraktív felületek mögött megnyíló mélységek megismerése csak a látogató befektetett energiájának mennyiségétől függ. Ruff nemcsak képletesen (pl. a NASA felvételein) engedí nézőjét a végtelenbe és örökkévalóba bepillantani. A bécsi kiállításon tizenegy ciklus látható: *Cassini*, *Éjszakák*, *Zyclek*, *Herzog & de Meuron*, *Más portrék*, *Sztereofotók*, *Csillagok*, *Házak*, *Nagy portrék*, *Lakásbelső* és *Újságfotók* – a magyar közönség egy, a bécsinél nagyobb szabású kiállításon láthatott ezekből a budapesti Műcsarnokban, idén télen egy válogatást.¹ Ruff szintén 1980 körül kezdte pályáját. Az itt látható legkorábbi alkotások a *Lakásbelső* sorozatba tartoznak. Ruff iskolatársai és barátai szüleinek lakásbelsőit fényképezte, lehetőleg személyes tárgyaktól mentes felületeket: a tapétát, az elő-, fürdő- és hálószobák sarkait. Az ötvenes évek designjának mai felértékelésével plusz esztétikai élményt nyújtanak ezek a képek – egy effektus, amit a fényképész valószínűleg nem szándékosan vitt bele az alkotásba, hiszen ő sem ismerhette a jövő divatját. A német kisvárosok kispolgári otthona, az illusztrált folyóiratok időközben többé-kevésbé elfelejtett szenciájú képanyaga, egy nemzetközileg elismert (többek között a pekingi olimpiai stadionért felelős) svájci építésziroda által tervezett épületek sora egy-egy formailag zárt, öntörvényű világot alkot.



THOMAS RUFF
cassini 03, 2008, C-Print, 108,5 × 108,5 cm
Courtesy der Künstler und Mai 36 Galerie, Zürich © VBK, Wien 2009

A *Cassini* ciklusban Ruff egy, a Szaturnusz körül keringő műhold földre küldött felvételeit használta kiindulási alapként. Az erősen átdolgozott felvételek dekoratív színezetű geometriai formákat (kör, egyenesek) mutatnak. Ruffot a tudományos céllal készült felvételeken a képelőállítás egy új lehetősége érdekelte: egy megfigyelőállomás által készített mechanikus képek. A képek kiválasztását és feldolgozását ugyan a művész végezte, de a kiinduló anyag automatikusan készült, a szokásos képzőművészeti folyamat első része így a művész részvétele nélkül történt. Az élénk társulati látvány tehát számára jelenleg hozzáférhetetlen. Ezek a képek technikailag lehetséges, de jelenleg emberi mértékkel nézve lehetetlen víziók. Ruff szakmai sikere eredményeként megengedheti magának, hogy intenzíven foglalkozzon egy-egy témával, tekintet nélkül a költségekre, az elképzeléséhez szükséges technikai felszerelést használva, akár hosszú éveken keresz-

¹ Thomas Ruff retrospektív kiállítása. Műcsarnok, Budapest, 2008. december 12 – 2009. február 15.



THOMAS RUFF
cycles 3060, 2008, Ink-jet-print vászon / on canvas, 306 x 236 cm
Courtesy Thomas Ruff © VBK, Wien 2009

túl is visszatérve azokhoz. Több ezer felvétel és átdolgozott variáció közül azokat választja, amely az idő és a sorozat kényszereinek próbáját egyaránt kiállják, és ezzel a kortárs fényképészet egyik legkövetkezetesebb és legmeggyőzőbb munkacsoportját hozta létre.

A *Felületek és mélységek* sorozat a *Portré* kiállítás szomszédságában természetesen érdekes párhuzamok és ellentétek megfigyelésére ad alkalmat.

Az *Éjszaka 5 III* például ugyanúgy elmosódóan kísérteties hatást kelt, mint Braeckman számos alkotása. A kihalt német város fluoreszkáló árnyai és a belga lakásbelső szürkéségből kibontakozó berendezés képe egyaránt az ismert és hétköznapi világ egy-egy nyugtalanító lenyomata.

Ruff képei – így portréi is – józanul, tárgyilagosan hatnak. Alapos kimunkáltságuk és precizitásuk jelzi a fényképész szakmai felkészültségét. A művek sorozatba állítása érzékelteti, hogy az egyes képek egy bizonyos téma egyik lehetséges megfogalmazásai. A kiállításokon egymás mellett sorakozó képek így nem csupán önmagukért állnak (egy olyan gyűjteménnyel vagy múzeummal szemben, ahol csak egy-egy alkotás szerepel), hanem egy témát, a mögötük levő képötletet szemléltetik. Ruff képei tehát – szemben a *Portrén* látható legtöbb alkotással – nem „érdekességükkel”, hanem inzisztálásukkal hatnak. A nagy méret ugyanebbe az irányba mutat, magára vonja a néző figyelmét, utat nyit az elmélyüléshez, a képben megjelenő témára való koncentrációhoz. Ruff az izolálással, az elmélyült tanulmányozással, a lényegre koncentráló ábrázolással vizuális világunk egyes jelenségeire, azok lenyűgöző arányaira irányítja a figyelmet.

Természetesen Ruff portré-felfogása is érdekes lehet számunkra. Weihermaier a *Portré* kiállításba több Ruff művet is felvett, őt is beiktatva az általa értékelt kortárs portréfényképezés sorába. A válasz első pillanatra az lehet, hogy Ruff elkerüli a hatásos beállításokat, a témára, az arcra koncentrált, éspedig kifejezetten hétköznapi arcokra – abban az esetben is, ha esetleg a képen egy ismert személyiség lenne látható. Nagyjából egykorú – Ruff baráti és ismeretségi köre Düsseldorfban az 1980-as évek végén –, semleges háttér elé állított, pózok és (a hajviseletüktől és ruhájuktól eltekintve) minden individuális jegy nélküli személyekről készült, útlevelekyszerű felvételek ezek. Egy uniformizált világ képviselői – jöllehet a képeken látott személyek Németország egyik legfontosabb művészeti főiskolájának hallgatói.

De hogyan illeszkedik Ruff portréfényképészete a többi ciklushoz? Úgy tűnik, számára ez is egyike a lehetőségeknek, egyike a képzőművészet témáinak.

Az arc Ruffnál az a felület, ahol az ember a gondolatok, érzelmek, sorsok, a személyiség végtelen változatait képes megkülönböztetni. Egy mindennapi-ságában és ismertségében alig felülmúlható látvány, amely végtelen gazdagságával az emberi kommunikáció egyik legfontosabb eszköze. *I. Graw* nyílt és bizalmat keltő pillantása talán még naivnak is hathatna (ha nem olvastuk volna mindannyian Graw művészetelméleti elemzéseit és nem tudnánk, hogy milyen lényegretörők azok).

Nagy Edina

Árulkodó nyomok

Kontroll

2B Galéria, Budapest

2009. június 28 – augusztus 31.

„How can art remain politically significant without assuming a doctrinal standpoint or aspiring to social activism?” (Francis Alys)¹

■ Az *Árulkodó nyomok* tulajdonképpen, mint azt megtudtam, egy új, valamelyik kereskedelmi csatornán futó tévéfilmsorozat címe. A lényege az, hogy a főszereplő kriminológusok mindenféle technikai eszközök segítségével bűntények nyomaiból kiindulva rekonstruálják az eseményeket, és végül természetesen elfogják a bűntett elkövetőjét.

Azért adtam mégis ezt a címet a 2B Galéria könnyed, nyári kiállításaként semmiképp sem aposztrofálható tárlatáról szóló írásomnak, mivel szerintem a *Kontroll* hívószava a *rekonstrukció* lehetett volna. Szó szerint és képletesen is sor kerül erre a kiállított művekben, amelyek között a videók és a fotók domináltak.

A látogató mindjárt a kiállítótér bejáratánál avval szembesült, hogy csak lábujjhegyen egyensúlyozva, vigyázva lépkedhet tovább, a padlót ugyanis furcsa alakú kis gipszszobrocskák, LAURENT MARESCHAL installációjának részletei lepték el.

A kiállításról szóló alapinformáció birtokában, amely szerint a művek „... két, végletekig ellenőrzött és halmozottan kérdéses helyzetben levő társadalom – Izrael és Palesztina – táj- és portré-képeivel szembesítenek minket”,² a néző mindjárt fenyegetésre gondol, veszélyt sejt... A földön elszórt és a fal mellett felhalmozott szobrocskák például leginkább kézigránatokra vagy taposóaknákra emlékeztetik. Ezek után mosolygató a felfedezés (saját kényszeres asszociációinkon derülhetünk), hogy a szobrok tulajdonképpen kaktuszfügék, a régió kedvelt gyülmölcsei, melyek az ott élők számára szimbolikus értékkel bírnak.

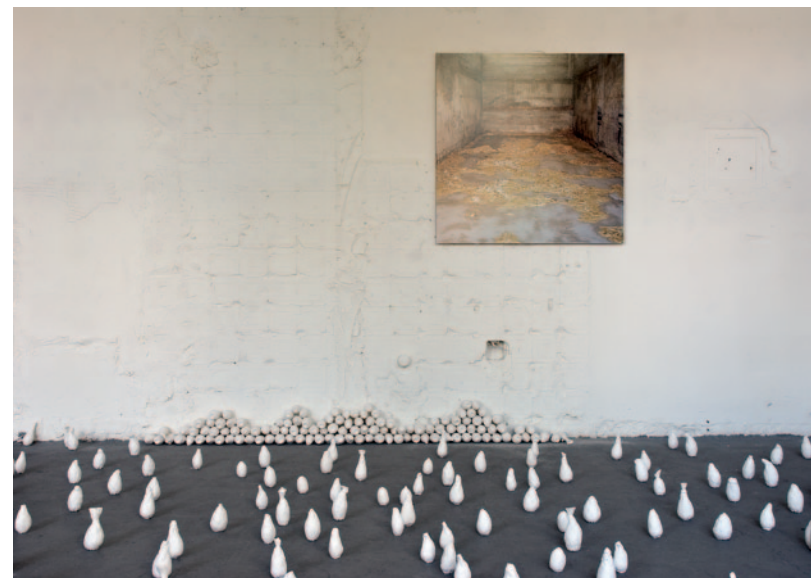
A galéria legnagyobb helyiségében látható fotók, TAMI NOTSANI és SIMCHA SHIRMAN munkái, „kortárs archeológiai leletek”³: szintén *rekonstrukciók*, az

¹ Maradhat-e a művészet politikailag szignifikáns dogmatikus álláspont feltételezése vagy szociális aktivizmusra való törekvés nélkül?

² Részlet a kiállítási tájékoztatóból, szöveg: Stenczer Sári.

³ Uo.

Kiállítási részlet; LAURENT MARESCHAL, TAMI NOTSANI munkái
© Fotó: Kudász Gábor Arion



emlékezet számára támpontul szolgáló tárgyi dokumentumok. Egy állapot, egy sokszor leginkább az abszurd szóval minősíthető helyzet fotópapírra rögzített lenyomatai. Kihalt tengerpart, szinte néptelen strandok, amelyekre csak a riadót vagy készültségi állapotot bejelentő, villanyoszlopokra szerelt hangszórók vetnek árnyékot. Semmire sem szolgáló épületmaradványok, teherautó- és épületbelső, ottfelejtett, valamikor bizonyára létfontosságú, bomlásnak indult tárgyak, látszólag sehová sem vezető utak. A fotókon életnek szinte nyoma sincs, úgy tűnik, hogy a művészek szerint ezeknek a kordokumentumoknak ez az egyik legfontosabb karakterisztikuma. A képeket felidézve egy furcsa párhuzam, ám ha jobban meggondolom, inkább ellenpélda jut eszembe, az idei *Mediawave* díjnyertes szerb alkotása, a *Viszlát, hogy vagy?*⁴. A film képi alapanyagát szintén archív (a balkáni háború a mindennapokon hagyott nyomait rögzítő) dokumentumfelvételek alkotják, amelyeket a rendező szatirikus aforizmákkal kommentál. Ezek a felvételek azonban nem „sterilek”, sokkal inkább azt mutatják, hogy ezek a nyomok, maradványok miként épültek be a mindennapokba – olykor épp a túléléshez szükséges humor és irónia segítségével –, hogyan hasznosítják őket, miként veszi (újra) birtokba az élet a mementóként árválkodó objektumokat. Az izraeli (Simcha Shirman) és a Franciaországban élő (Tami Notsani) komor fotográfiaira azonban elsősorban a szikárság, a tényfeltárás igénye, és a monotóniából talán szükségszerűen következő melankólia jellemző.

Szintén a *rekonstrukció* a témája a vetítőteremben pergő két filmnek, RONEN EIDELMAN *Manshia szelleme* (2007) és LAURENT MARESCHAL *White Line* (2007) című alkotásainak, amelyek mindegyikében a krétapor játssza a főszerepet. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy az egyébként jó minőségben és fényviszonyok között vetített filmek műélvezetéhez nem feltétlenül szükséges a térben ágaskodó kettéslétra és egyéb installálási eszközök, használati tárgyak látványa). Eidelmanra jellemzőek az olyan helyspecikus akciók, mint amilyen a központi kiállítótérben látható, Weimarban forgatott filmjének tárgya is (egy izraeli katonai dzsip kétdimenziós papírmakettjét sétáltatja végig a városon), vagy például budapesti akciója, amelynek során fordítói segítséggel eredt a Ráday utcában és környékén fellelhető névtáblák nyomába. Ez utóbbi során ismert és kevésbé ismert személyek neveivel szembesítette az adott házban vagy utcában élőket: villámkimittud-interjúkat készítve szedte, gyűjtötte össze azokat a dr. Prokopp Sándorral, Dórits Istvánnal és társaikkal kapcsolatos információkat, amelyeket azután angol nyelvű változatban a galériában a látogatók rendelkezésére bocsátott. Ezek az akciók is sajátos *rekonstrukciók*: a személyes és kollektív emlékezet találkozási pontjainak leképezései. *Manshia szel-*

4 Do vidjenja, kako ste? (2009, Szerbia), rend.: Boris Mitic.



LAURENT MARESCHAL
White Line, 2007



FRANCIS ALÿS
Green Line, 2005



SIMCHA SHIRMAN
Izraeli tájkép, 2000, fotó

leme című munkája egy többszereplős performansz, amelynek során a közreműködők egy valamikori arab falu utcáit, fiktív térképet rajzolják fel pályavonalazók segítségével a Tel-Aviv és Jaffa között átjárót képező tengerparti park homokjára. A művész kezében térképpel instruál, s az arra járókat, kíváncsiskodókat is a performansz részesévé teszi: általuk nyer igazolást vagy épp kérdőjeleződik meg az akció lényege. A rekonstrukció nyomán létrejött efemer helységtérkép pedig, ha csak egy délutánra is, de az emlékezés, a békés művészi demonstráció helyszínévé válik. Ugyanilyen illékony a *White Line*, a Laurent Mareschal által meghúzott fiktív határ. A filmben Mareschal egy (kifogyhatatlan) krétaporos zsákot cipelve jelöli ki önkényesen egy izraeli és egy palesztin falu jövőbeli határát, amely nem azonos sem a jelenlegi (ugyanilyen illékony) határral, sem az 1967-es hatnapos háború nyomán rögzített úgynevezett Zöld Vonallal (Green Line).⁵ Helyenként egy-egy ösvényt követve, máskor csak úgy, a hegyoldalban, utcákon, vagy épp kertek alatt, játszótérreket kettészelve szórja a krétaport a művész, azzal a paradox szituációval szembesítve nézőjét, hogy, miként azt az 1948 után zajló történelmi események és napjaink történései is bizonyítják, a határok kérdése néha csak a hatalmi önkényen múlik, ami időszakosan vagy akár tartósan, de tetszőleges pozíciókat is érvényesnek tekinthet. Az Izrael és Palesztina helyzetét jellemző feszültségterhes bizonytalanságban nincsenek mindenki számára érvényes határvonalak, s, mint azt Mareschal filmje példászerűen bizonyítja, ebben a légkörben még egy egyszemélyes, ártalmatlannak tűnő művészi akció is fenyegetést jelent, aminek erőszakkal vetnek véget (ez esetben palesztin falusiak). A filmet nézve óhatatlanul felrémlik Francis Alÿs 2004-es munkája, a *Green Line*⁶, amelyet 2005-ben a jeruzsálemi Israel Museum önálló kiállítás⁷ keretében mutatott be. A séta, amit Alÿs (Walter Benjaminhoz hasonlóan) több művében programjává tett, a maga érintőlegesen beavatkozás jellegével is poétikus-politikai aktus.⁸ A kiállításon bemutatott filmek közül LÁSZLÓ GERGELY és SOMOGYVÁRI GERGELY munkája (*Interjú Moshe Greenberggel*, 2009) valahol a riport- és a dokumentumfilm határán mozog. A film tévéképernyőn fut, a tévé alatt kis üvegvitrin, benne sirályokat, vízimadarakat ábrázoló természetfotók. Az interjúalany egy motorcsónakban ül, a kérdező „láthatatlan”, a kérdések nem, csak a válaszok hallhatók. A férfi a munkájáról beszél: kiderül, hogy ő a tó felügyelője, amolyan vízi vadőr. A kamera hosszan időz a csónak körül keringő madarakon, amelyekről egy rövid ornitológiai kitekintés során meg is tudjuk, milyen fajtájúak. Természetfilm. Riport. Ahol a kérdezett mindenre válaszol, majd egyszer csak magától is beszélni kezd. Az idillinek tűnő hatalmas vízfelületről kiderül, hogy tulajdonképpen szennyvíz-derítő, amely a vízparton elterülő arab város szennyvizét fogja fel. A csónakban ülő férfi részletesen elmeséli a szennyvíztisztító létrehozásának történetét, ami a helyi kibuc teljes vízellátását biztosítja (az ivóvizet természetesen nem). Az elbeszélésbe időnként beleszövi a „tó” partján elterülő két város történetét is, amelyek között már egy ideje nincs átjárás. Viszont: minél több a (palesztin) város lakó, annál több a szennyvíz és persze a hasznosítható vízmeny-

5 A Zöld Vonal (Green Line) a hatnapos háborúban háborús hőssé avaszt Moshe Dayan izraeli védelmi miniszter nevéhez fűződik, aki állítólag zöld tollal (ami a legenda szerint kb. 75 000 dollárért kelt el az ebay-en) jelölte ki a térképen Izrael és Palesztina határát.

6 Az akció keretében Alÿs 2 napos sétát tett Jeruzsálemben, hóna alatt egy lyukas zöld festékesdobozzal. A séta útvonala lazán követte a Moshe Dayan vonalat.

7 Francis Alÿs: *The Green Line*. Israel Museum, Jeruzsálem, 2005. aug. 11 – nov. 26.

8 Mark Godfrey cikkében (Walking the line. The art of Francis Alÿs) idézi Alÿs művéhez fűzött kommentárját. in: Artforum, 2006/május



LÁSZLÓ GERGELY, SOMOGYVÁRI GERGELY
Interjú Mosche Greenberggel, 2009, részlet; © Fotó: Kúász Gábor Arion

nyiség az izraeli közösség számára. A víz, ami errefelé aranyat ér, Izrael számára már a múlt század közepe óta sarkalatos kérdés. Az egyre növekvő népesség és a mezőgazdaság igényei szinte megoldhatatlan feladatot jelentenek, amire, mint a film is bizonyítja, mégis van (szükség)megoldás. László és Somogyvári film-jének „főszereplője” azonban annyira magától értetődőnek tekinti a bemutatott helyzetet, hogy szinte a nézőt is meggyőzi arról, hogy ez a normalitás. Élvezi a munkáját, és kihasználja a vele járó apró örömeit – a vitrinben látható fotók Greenberg amatőr természetfotói.

A cikk mottójára röviden visszatérve azt hiszem, a kiállított munkák közül ez a film mutatja meg a leginkább azt, miként lehet politikailag szignifikáns művészetet csinálni dogmatikus állásfoglalás és a szociális aktivizmus igénye (és kényszere) nélkül. A munka ugyanakkor kíséget bennünket a nézőpont csapdájából is. A kiállítás anyagát nézve ugyanis összességében az a benyomásunk támadhat, hogy nem mentes némi didaktikus szándéktól. A művészek számára, érintettségük okán, annyira meghatározó a mindennapok drámaisága és feszültsége, hogy ez nem hagy teret a könnyedségnek, a fentebb hiányolt humor-nak, iróniának, amit mi, akik csak egy kiállítási kontextusban konfrontálódunk a helyzettel, adott esetben hiányol(hat)unk. Az interjúfilm azonban annyira közel hozza a feszültségteret, s ugyanakkor annyira mindennapiként ábrázolja azt, hogy a filmben így, anélkül, hogy bárki is keresné, „benne lesz” az élet.

Nagy T. Katalin

Kelesztés

Pál Csaba kiállítása

- Óbudai Társaskör, Budapest
- 2009. szeptember 8 – október 4.

„Azért beszélek nekik példabeszédekben, mert van ugyan szemük, de nem látnak, van ugyan fülük, de nem hallanak.”

Mt 13.14.

■ Művészet és természet mindig is szorosan összefonódott. A művész teremtő lény csodálattal és irigykedve tekintett a világra. A természet az ábrázolás fő tárgya lett és maradt évszázadokon keresztül. Aztán egyszer csak a természet maga lett a műalkotás. A hatvanas években sokan, köztük számos női művész, megérintve a land art szellemiségétől, sérülékeny anyagokból dolgozott. Nem a műtárgy maga volt figyelme középpontjában, hanem a folya-

mat, mely elvezette a műhöz. A process art vagyis folyamat-művészet leg-főbb sajátossága, hogy benne elsődleges szerephez jutott az idő. Megjelentek a mesterséges tájak, palántanevelő laboratóriumok, virágos zacskók, konténer-ek a kiállítóterekben.

PÁL CSABA sok műfajt felsorakoztató kiállítása bár szellemében rokonítható a process art törekvéseivel – elsősorban az időhöz fűződő viszonyában –, de lényeges eltérés, hogy Pál mindig átír, festményben, fotóban, filmben gondolkodik, sohasem direkt módon jeleníti meg tárgyait, jelen esetben a csírázó babot, mint mondjuk Lois és Franziska Weinberger, akik élőnövényes installációk mellett használnak fotódokumentációs világító dobozokat.

A kiállítás helyszíne a főváros egyik legenigmatikusabb terme, az Óbudai Társaskör Pincegalériája. Pál Csaba mindig érzékenyen reagál a tér adottságaira, ahhoz igazítja többszölamú installációit. Így tett most is, és az anyagok, a színek, a fények kivételesen harmonikus és költői együttlétét valósította meg. A kiállítás minden eleme – a virágcserepes tárgy-installáció, a falra vetített film és a kép-sorozat – tökéletesen megtalálta a helyét a térben. A barlang-terem fehér falára elhelyezett képek szervesen ízesülnek a meszelt fal domborzatával, a kép rétegei váratlan párbeszédbe elegendnek a fal érzékelhető, ám láthatatlan rétegeivel. Pál igen alázatosan bánik a térrel, megőrzi a terem atmoszféráját, s a nézőt folyamatos mozgásra, leginkább köröző mozgásra készíti. Körbejárjuk a cserepeket, nem egyszer, mert a fázis-művek nézése mindig ismétlésre ingerel, megnézzük a kisképeket, oda-vissza többször, hogy lássuk a különbségeket, majd lecövekelünk a vetítés előtt, s miután nem tudjuk, hányszor néztük meg, visszatérünk a kis képekhez, hogy beleláthassuk azt, amit a művész az imént megmutatott.

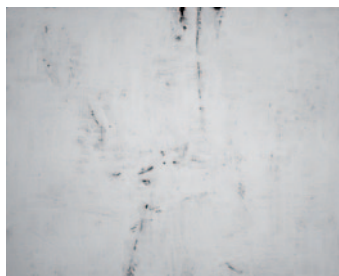
A *Kelesztés* című installáció művészi példázat és misztikus csapda. A pollocki gesztusfestészet nyomán dolgozó festő megkísérli megértetni velünk a művészet szemünk előtt rejtett dimenzióit. A mag csírázásának, pontosabban általa végzett és dokumentált csíráztatásának folyamatával érzékelteti a művészi munka nem látható rétegeit, felmutatja a belé oltott időt, láthatóvá teszi a láthatatlant. Lehetetlen vállalkozás, melyet a művészekben szunnyadó marszúszási bátorság táplál. Az emberiség nagy technikai vívmányainak segítségével, amilyen a fotó és a film, olyat tud rögzíteni és láttatni, amit nélkülük nem látnánk. A cserepeket borító két plexilap közé helyezett és átvilágított nyomatok röntgenkép érzetét keltik, még inkább erősítve bennünk a hitet, hogy szabad szemmel nem látható dolgot szemlélhetünk. Pál a „hiszem, ha látom” attitűdre és a kíváncsiságra alapozza installációját. A művész feltételezi, hogy ahogy tudni akartuk, hogyan tör a fényre egy babszem, hogy növekedjen, ugyanúgy tudni szeretnénk, hogyan születnek a képek? Mert a kép nézője nem elégszik meg a kép nézésével, az ábrázolás érzékenységevel, a faktúra gazdagságával, az elhelyezés szépségevel. Pál fellebbenti a fátylat, mely mögé annyira szeretnénk benézni, elhúzza azt a bizonyos függönyt, ahogy Vermeer és mások előtte tették, megállítja nekünk a megállíthatatlan időt, bepillantást enged a teremtés misztériumába.

Közben azonban rejtett utalások sokaságát kódolja a kiállításba, melyeket, ha észlelünk, egyszerre csak rájövünk, hogy be lettünk csapva, azt ígérte a

PÁL CSABA

Kelesztés, 2009, installáció, vegyes technika, 50 × 300 cm





PÁL CSABA
Kelesztés, 2009, részlet, vegyes technika, vászon, 24 x 30 cm egyenként

művész, hogy mindent megmutat, de közben jelképek és szimbólumok lavináját zúdítja ránk, s kiderül, hogy hiába tette/tettük láthatóvá a láthatatlan dolgokat csodás technikai eszközeinkkel, még mindig maradt épp elég láthatatlan réteg és felfoghatatlan összefüggés.

Ilyenkor a művészettörténész kerül leginkább csapdába, hiszen él-hal a jelképekért, azt hiszi, ehhez ért is egy kicsit. Felfedezi, hogy hét kicsi kép van a falon, hét cserép áll a földön, hét kivetített animáció ismétlődik a terem végében. A hét hófehér, kört alkotó cserépben a csírázás hét fázisa látható, a magból növény lesz, hogy magja lehessen. A hét cserép, bár nem követi pontosan, de hét körével felidézi az élet virága geometriai alakzatot, mely oly sok kultúrában ismert, s ami a bibliai értelmezés szerint a teremtetés napjait jelképezi. A hét kis képen zajlik a festői körforgás, míg képből kép lesz, hogy aztán kép lehessen. A különböző varázslásokban hétszer mondják el a varázsigét, hétszer járják körbe a szent állatot, így teljesülnek vágyaik, a művész hétszer ismétli meg a gesztus-sort, mely elvezet a feketétől a fehérig, hogy aztán visszajusson a feketéig. Hétszer hét, azaz negyvenkilenc fázisból áll a filmes animáció. A tibeti buddhizmus tanítása szerint a bardo, azaz a köztes lét, amíg a halott lelke elhagyja a testet, hogy új testbe költözzék, hétszer hét, azaz 49 napig tart.

A hetes számnak az emberi élet bizonyos szakaszaiban is fontos szerepe van; ezekből az elképzelésekből csak egyet idéznék, mely a körforgás gondolatához kapcsolódik; az emberi test sejtállománya hét évenként újul meg. Ezek után nem állhattam meg, hogy megnézzem a lexikonban, hány éves a művész, és hát 42 éves, vagyis ebben az évben éppen egy kicsit újjászületik. És egy személyesebb értelmezés. A földön álló világító hófehér cserép tetején elhelyezett felvételek, melyek alapvetően az életről szólnak, a babszem csírázását mesélik el, nekem az elmúlást is idézik. Gyermekkoromban soha nem volt szabad a lámpát a földre tenni, mert az halált jelentett. Ez talán nem mond ellent a művész szándékának, mely szerint a vetített és a festett képeket köldökként köti össze az energiát adó cserepes installáció, mert a mag az élet és a halál jelképe egyszerre, hiszen a mag nem más, mint a halálból fakadó élet. Pál Csaba filozofikus installációja misztériumjáték az alkotásról, az élet körforgásáról, arról, amiről Szabó Lőrinc azt írja egyik versében:

„Ez a semmi a magban,
Ez nő meg fává, ez a láthatatlan;
Ez a lélek, a mindenség csírája.”

PÁL CSABA
Kelesztés, 2009, DVD, loop, vászon, 5,12 perc, filmstill



Zsikla Mónika

Il teatrro delle anime morte – Halott lelkek színháza

Jannis Kounellis kiállításai
Bergamóban

- Galleria Fumagalli, Bergamo
- San Lupo volt oratóriuma, Bergamo
- 2009. május 23 – szeptember 26.

■ A két helyszínt összekötő láthatatlan fonál mentén haladva egy élet, pontosabban Az *Élet labirintusának* útvesztőjét járhatja be a néző.

A forgatókönyv pofonegyszerű képlete: alfától eljutni omegáig. Az Ariadné helyébe lépett mágus pedig nem más, mint az arte povera legendás ikonja, JANNIS KOUNELLIS, aki virtuális fonálával a lombardiai Bergamo XX. században épült alsó városából – Citta bassa –, a ma is csaknem érintetlen, fallal körülvett középkori felsőváros – Citta alta San Lupo – exoratóriumáig vezet. Pilinszky szavaival élve egyenes labirintus ez, amelynek ösvénye a szubjektum olyan speciális lenyomatain keresztül rajzolódik ki, amelyek spontán keletkezésükkel indirekt módon hagyják hátra az egykori létezés nyomát. A textíliában megbúvó, a test saját működési törvényei által létrejött ember láthatatlan szobra iránti tisztelet már a hetvenes évek elején a kabátok költészetéhez vezette a mestert. A szintetikus matéria – mintegy rejtett, a véletlen által generált humán laboratórium a felületen hátramaradt verejtékcseppekkel, hajszálakkal, fagyútól kifényesedett kopásokkal – esszenciálisan hordozza az egyént reprodukálható DNS láncolat összetevőit.

A kabát motívum az évtizedek alatt a kounellis-i életmű központi hivatkozásvá vált, amely később kalapokkal, s elhasznált cipőkkel kiegészülve az individuális mitológiák' egész sorát hozta létre. Az 1975-ös *Civil Tragedy*² arany fala előtt fafogason lógó felöltő, a polgári életformát jelképező bowler kalap kíséretében a halott hős képét eleveníti meg. A kalap és a felöltő a történelem és a művészettörténet hivatkozárendszerében szinte mindenkor legendás alakokhoz köthető attribútumnak számított. Gondoljunk csak Magritte, Beuys, Poirot kalapjára, Szent Márton vagy Gogol köpönyegére, illetve Chaplin milliőket érő relíkváira. Ezek a tárgyak médiumként idézik meg egykori viselőjüket. Azonban ezt a végtelen konnotációkat hordozó utalásrendszert Kounellis az emberi lét kifejezésének alpmódusaként értelmezi. Munkáin az ismeretlen ember-lenyomatokat hordozó kabát narratívája már nem az egyest, hanem az általánost hivatott jelölni, a létezés közös tapasztalatának vizuálisan megjelenített történeteként. A Kounellis-zarándoklat első állomása a Galleria Fumagalli, ahol két, speciálisan a galéria terére komponált installációt láthatunk (kurátor: Annamaria Maggi). A kétszintes kiállítótér utca szintjén található mű egy a falra erősített acélhálóra, nagyjából két sorban, hústartó kampókkal felakasztott kabátokból áll. Az óriás kirakatnak köszönhetően nem szükséges a galériátrébe lépnünk ahhoz, hogy az egész látnivaló elénk táruljon. Sőt, az utcáról betekintve a felakasztott kabátok drámai vízióban – mint a hentesüzlet falán lógó megkopasztott, megnyúzott állatok – elevenednek meg. Ez a tiszta, „konyhakész” állapot a még, vagy már identitás nélküli születés pillanataként is megfogalmazható. A fazonok és színek kavalkádján keresztül pedig a szubjektum sokszínűsége jut kifejeződésre. Csupán a hétköznapi nyüzgött ökröket hordozó húskampók jelenléte rendkívüli, melyeken most az egyéni történetek lógnak, mint emberi belsőségek. A felakasztással szimbolizált steril, heideggeri belevetettségi állapotot az alagsor installációjában a szigorú és merev társadalmi konvenciórendszer satu-

1 HEGYI LŐRÁNT: *Utak az avantgardból. Tanulmányok a kortárs művészekről*, Jelenkor, Pécs, 1989
2 Galleria Lucio Amelio, Nápoly, 1975 május

szerű szorításának leképezése váltja fel. A falon ritmikusan ismétlődő acél-tábla szendvicsek egy modern társadalmi kórkép illusztrációjaként is felfoghatóak. A húsznál is több, súlyos acéllap közé préselt posztókabát a ketrecbe zárt és tehetetlen szubjektum portréja. Alakulás belülről és korlátok kívülről, amelyeken az antropomorfizált szövegtömb hol itt, hol ott túlfut.

Az alsó szint sorozatának van egy nyitó és záró darabja is, bár a két installáció egymástól független, önálló munka. A két szintet a lét megjelenítésére tett kísérlet folytonossága köti össze, s míg a felső szinten a kezdet, addig az alsón a megélés „képződik” meg.

A sorozatnyitó darab három, szorosan összeillesztett acélhordozójával a legnagyobb összefüggő együttes. A mindenki számára kérés nélkül utravalóként kapott szubjektív genealógia rendszere ez. A nagyszülők megörökölt kézmozdulatának kódjától egészen személyiségünk előre determinált voltaig. A „bőrönd” és a tradíciók összessége, amit egy életen át cipelünk.

A sorozat záró darabja az öregkori portré, amilyen kandallóra tevős, Kounellis által újrafogalmazva. A két darabból álló kabát-párt szinte már teljesen felmenti a vaslapok szorításából. Mint a happyenddel végződő küldetés, amikor a történet végére párban marad a létező.

Ha végigjártuk a viseletes kabátokon lekottázott léttörténetet, akkor a finálé kedvéért felkapaszkodhatunk a dombra épült középkori városrész szívében található San Lupo templom színházába. A helyszín fogaskerekűvel érhető el a legegyszerűbben. Miközben a művész láthatatlan fonálát követve lassan a dombra emelkedünk, nincs is más dolgunk, mint gondolatban kicsit eljátszani a halállal. A templom-színház kiállítása a Galleria Fumagallival együttműködésben Simone Facchinetti és Giuliano Zanchi rendezésében jött létre.

A tér szokatlan szervezésének köszönhetően lépcsők hosszú során át juthatunk el a galéria lelátó szintjeire, ahonnan is a látvány élénk tárul. Fentről, a kis templomtérbe lenézve az oltár előtt földre terített kabátok hevernek, csakúgy, mint Boltanski 1996-os Santiago de Compostela-i³ munkáján.

Itt azonban a három sorba terített felöltőkön cipők és kalapok is hevernek,

3 CHRISTIAN BOLTANSKI 1996, Santiago de Compostela, San Domingos de Bonaval temploma, ahol is a templom falára megvilágított fotó oltárképeket szerelt eltűnt személyekről, a mennyezetre árnyékot vetített, a földre, az oltár elé pedig használt ruhákat terített.



JANNIS KOUNELLIS
Galleria Fumagalli, 2009



JANNIS KOUNELLIS
San Lupo, 2009



mintha a tulajdonosok épp csak most léptek volna ki belőlük. A levetett darabokat egy nagyméretű vaskereszt árnyékolja be. A kereszt rajzolata csak a kör-sétánk egyes nézőpontjaiból áll össze latin kereszt formájúvá. A búcsúzás pillanatában azonban mindegy, hogy milyen a kereszt, mindenkinek az, ami; ki-ki a saját istene elé fog megérkezni. A végállomás ez, a temetés, gótikus szokás szerint a templomtér belsejében, amit mi egyelőre csak a páholyból nézünk. Az emelet kijárata az altemplom terébe szűk csigalépcsőn vezet le, s a sötét csendben magával a fonalat gombolyító mesterrel találkozhatunk, aki hosszasan vall saját Isten-képéről. A húszperces kis film eredetileg párbeszédként indul, de monológként fejeződik be. Központi gondolata a mai művész és a szakralitás kapcsolata, de az Isten-képen túl Kounellis hosszasan beszél az installáció készítésekor őt inspiráló két művészről, Pollockról és Caravaggióról is. Velük kapcsolatosan a drámai teatralitás és a forradalmi térszervezés horizontálisainak és vertikálisainak metszéspontja a legfontosabb számára. Az altemplomban rögzített rövid portréfilm önvalomásával Kounellis nemcsak a művei értelmezéséhez szükséges kulcsokat, hanem egy egész lételmélet vázlatos áttekintését adja meg számunkra.

K.Kabai Lóránt

„Mind, mind a részletek!

Részlet kérdése

Lénárd Anna és a Földes és Társai
Építésziroda kiállítása

- Vajda Lajos Stúdió Pincegaléria, Szentendre
- 2009. július 10–26.

„Hadd legyek csak övék.
Így lesz majd kevesebb,
mintsem hozzám elég.”
(Tandori Dezső)

■ Turkálok a tárcámban, de csak forgalomból kivont váltópénzeket meg egy szakadt kétszázás darabját találok. Ebből ugyan cigi sem lesz, nemhogy kvártély, de mégiscsak van *valamim*; néhány tárgy, haszanvethetlenségükben is fontosak, legalább számomra. És ahogyan nagy sajnálatomra a kétszázás bankjegyet is kivonják a forgalomból (melynek hátoldali képén az egyik fa tövében meglehetősen érdekes dolgot fedezhetünk fel), úgy lassanként maga a *készpénzes forgalom* is eltűnik: a pénz mint megfogható entitás lassan fel szívódik, s teljesen átveszi az uralmat az ilyen jellegű tárgyi szükségletek nélküli, elektronikus alapú pénzforgalom – s bár alapvetően szeretem a tárgyakat, a kézzelfoghatóságot, de a pénz esetében véleményem szerint éppen ideje és helyénvaló is, hogy ily módon megtalálja végre a saját valódi formáját (még ha bizony nekem nagyon is fognak hiányozni a bankjegyek, melyekre előszere tettel tekintek mint grafikai objektumokra). A pénz dekonstrukciójának azonban jelen pillanatban egy másik formája érint bennünket: a tönkrement és ez okból bevont bankjegyeket a bezúzás után jellemzően nem hasznosítják újra a papírgyártásban (pedig milyen mókás lenne a vécepapíron pénzmorzsalékat látni), hanem *brikettálják*, azaz téglákba préselik – eme „értéktelen”, ám öt mil-

lió forint névértékű téglákat használta fel LÉNÁRD ANNA a FÖLDES ÉS TÁRSAI ÉPÍTÉSZIRODÁVAL közösen épített, *Részlet kérdése* című installációjában. A kifejezetten a Vajda Lajos Stúdió Pincegalériájába tervezett mű több vonalon több értelmezési-befogadási síkot montíroz egymásra, így alakítva ki a megtekinthető-bejárható *teret*. Egyfelől ugyanis a kiállítótér determinálja a megjelenést: a valaha élt jómódú szerb kereskedőcsalád pincéjében ugyanis egy fővárosi új építésű ház egyik harmincnolc négyzetméteres lakása kezdett el felépülni a mondott téglákból – a terméskőből és égetett agyagtéglából épített *zárt* tér mintegy „befogadta” a préselt bankjegyzúzalék-téglákból épülő és szükségszerűen nyitott, modern lakás terének körvonalait formázó falakat. Ez azonban mégsem a „klasszikus ház a házban”-alakzat, hiszen a lakás félkészsége, bejezet(het)etlensége immanens és evidens része az installációnak, s ez át is vezet bennünket a koncepcionális síkra, mely a kiállítás és annak meghívója kísérőszövegeként is komoly, sőt komolyabb szerepet kapott. Az alkotó ugyanis a mű címével is ezt a perspektívát hangsúlyozta már-már didaktikusan: „Városi ember számára nem téglából épül a lakás, hanem a banknak fizetendő részletből. A pénz, amiből sosincs elég, gyakran mint az építkezés, az alkotás egyetlen alkalmas alapanyaga jelenik meg az életében.” Vagyis itt a *pénzkérdés* lett egyfajta módon „megoldva” pénzszármazékkal – a metaforikus „építkezés” (a törlesztőrészlet mint „építőanyag”) materializálódik abban a három tonnányi tömörített bankjegyzúzalékban – e mennyiség névértékének kiszámítására nem is vállalkoznék, nyilvánvalóan *embertelen*, vagy legalábbis számomra elképzelhetetlenül nagy szám jönne ki –, mely mégis csak annyira *jó*, hogy egy műalkotásban egy félkész házrészlet, egy félkész lakás 1:1 arányú *modelljét* építsék fel belőle, annak drámai lehetőségére utalva, hogy a leendő és reménybeli lakástulajdonos helyzete épp a törlesztőrészletek, pontosabban azok rendszeres fizetésének esetleges bizonytalansága miatt messze nem stabil. Mert míg e félkész falak most láthatóan stabilak, a továbbépítés nyilván destabilizálná az egész konstrukciót: e téglák a maguk minémiségében tökéletesen alkalmatlanok a valódi építkezésre. Érthetjük ezt úgy is, hogy e „részletek” sem rendezik megnyugtatóan a (tulajdon)viszonyokat? Legalábbis a párhuzam végigvitele ezt feltételeznél, ám talán mégsem kell oly szigorúan vennünk a karteziánus logika tárgyfüggő axiómáit, s „csak” magát a művet kell tekintetbe vennünk e szempontból.

Ez a szempont azonban felvethet egynémely kételyeket is, ugyanis ha valóban szigorúan tekintünk erre az installációra, két probléma adódik szinte magától értetődően. Az első *szemmel látható*: a természetéből, a létéből (és korából) adódóan „automatikusan” szép pincebelső boltívekkel szabdaltnak mintha „megeőrszokolná” a kikerülhetetlen, ám bejárható lakásmodell szükségszerűségeknél és a mai praktikumnak megfelelően ekonomikus struktúrája, melyet nem tud teljesen feloldani az sem, hogy az építés egy bizonyos pontján félbehagyták a munkát, a maradék építőanyagokat is a helyszínen hagyva. Ugyanis eme „interruptusz” túl látványosra sikeredett például a kémény (vagy akna?) esetében: a félkész falaknál jóval magasabban felhúzott objektum támasztéka,



LÉNÁRD ANNA ÉS A FÖLDES ÉS TÁRSAI ÉPÍTÉSZIRODA
Részlet kérdése, 2009, installáció, részletek
© Fotók: Eln Ferenc





LÉNÁRD ANNA ÉS A FÖLDES ÉS TÁRSAI ÉPÍTÉSZIRODA
Részlet kérdése, 2009, installáció, részlet
© Fotó: Eln Ferenc

bár a statikai szabályoknak megfelelően épül „kötésben-tartásban”, mégis mesterként hatást kelthet – nincs az az időzített fájront, amelynél a szakik vagy a segéd munkások *így* hagynák ott a munkát. Ez a számomra túlzónak feltűnő esztétizálás pedig a másik lehetséges problémához vezet: a fentebbi koncepció meglátásom szerint mintha túldramatizálódott volna, azaz rendkívüli mértékben komolyan lett véve, amely komolyan vétel viszont épp azt a logikát hívná segítségül, mely, mint korábban láttuk, némiképp megbicsaklik. Nem gondolom, hogy bármely „játékos-humoros” megoldás szerencsésebb lett volna, azonban valamiféle reflexió e túlesztétizált-túlkomolyított kidolgozásra mindenképp jó lett volna.

Amit azonban biztosan állíthatunk: ha már e kételyek és problémák felvetődhetnek a dialogikus installáció kapcsán, melyben azért mégiscsak párbeszédbe kerül az „eredeti” építmény és a „mű-tárgy”, illetve a különböző értelmezési síkok elemei, máris közelebb vagyunk annak megérzéséhez, hogy végül is teljesen mindegy, az ördög vagy az isten lakozik a részletekben – az ember úgyis hajlamos marad elveszni köztük. Jut eszembe, nem látta valaki azt a arcot, aki sok pénzt ígért az újabb munkáimért? Részletekben is fizethet...

Pazár Sarolta

Pontatlanul

9. Kecskeméti Animációs Filmfesztivál

- Kecskemét
- 2009. június 17–21.

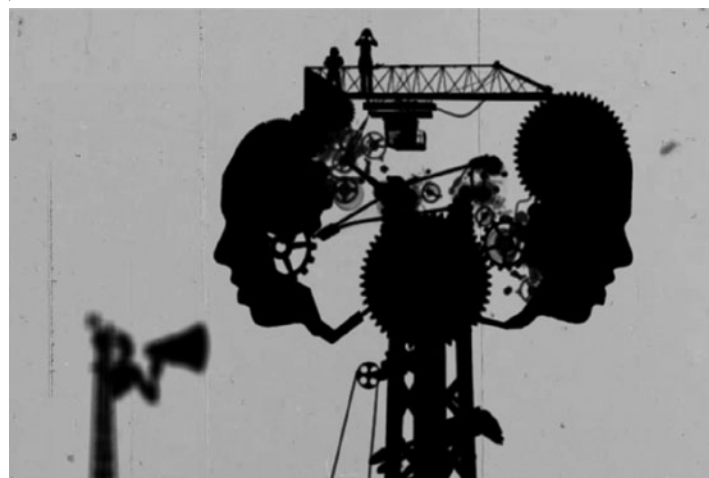
■ A magyar városok kultúrához való viszonyát a szem- és gyomor igényeit közösen leíró képpel ragadhatjuk meg a legjobban: egy filmfesztivál mellé egy borfesztivál dukál, animáció a szűk elitnek, bor és kolbász a tömegnek. Nem történt ez másként ez idén nyáron a kilencedik alkalommal megrendezett *Kecskeméti Animációs Filmfesztivál* (KAFF) esetében sem, amelyet a szintén hagyományos *Pálinka- és borfesztivál* kísért. Mindenesetre a KAFF a fesztiválok között mindig egyedülálló hangulatban, rendkívül jó szervezésben és kiváló filmek sokaságával zajlott.

A versenyprogramot nagyrészt a Kecskemétfilm Kft. és Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) uralta: a MOME laza fogalmazású, könnyed, humoros témaválasztású alkotásai és a Kecskemétfilm mívésen megmunkált és komor darabjai jól kiegészítették egymást. Bátran lehetett válogatni a kísérőprogramokból is legyen akár szó az elmúlt ötven év Oscar-nyertes animációiról, retrospektív vetí-

téssorozatokról vagy éppen kínai és japán fiatalok alkotásairól. A mustra ezúttal is magában foglalta a *6. Nemzetközi Animációs Játékfilmfesztivált*, melynek keretében öt külföldi, egészestés film versenyzett. A figyelem azonban, mint eddig is általában, a hazai rövidfilmekre, sorozatokra és vizsgamunkákra fókuszált. Az idei szemlén látott munkák színvonala egyenletesebb volt a legutóbbinál; a nagy durranás, a mindenkit lehengerlő alkotás ugyan elmaradt (nem úgy, mint két esztendője, amikor Ducki Tomek remeke, az *Életvonal*, győzött), de a mustrán így is rengeteg elismerésre és díjra méltó film és alkotó mutatkozott be. Az animációs filmek elmúlt két éves termését áttekintve kitűnik, hogy az összeválogatott mezőnyben ismét a sokfélesége a főszerep; a különböző technikák, formavilágok, látásmódok nem versengenek egymással, hanem sokkal inkább harmonikus összképet alkotva mutatják be a különféle nemzedékeket képviselő animációs művészek intim, baráti miliójét.

Az animációs filmszakma nagy öregjei hozták a szokásos színvonalat, de formanyelvi újdonságokkal nem szolgáltak. A középgeneráció alkotói és pályájuk elején tartó fiatalok mellett immár felbukkantak olyan, a legifjabb nemzedékhez tartozó, a húszas éveikben járó alkotók is, akik már biztos kézzel nyúlnak a legkülönbözőbb technikákhoz: merészen alkalmaznak kollázst, morph-technikát, flash-animációt, sőt még tradicionális stop-motion báb animációt is. Igaz, ez utóbbira csak egyetlen példa akadt, a *Lépcsőház* című diplomafilm, amely nem csak hagyományos technikája miatt számít különlegesnek, hanem azért is, mert ez esetben nem egy önálló alkotó, hanem egy csoport együttműködéséből, közös ötletéből és kivitelezéséből született a mű. A MOMÉ-s produkció, nyolc végzős hallgató közös vizsgafilmje egy idős néniről, aki nekivág a zord lépcsősor megmászásának. A film nosztalgia-párás, emlékező hangulatát felerősíti a *Megáll az idő* recsegősen átsűrődő dallama, miatt az idős néni lépésről-lépésre egyre feljebb tornássza magát és cekkerét a lét-lépcsőfokokon. Az alapvetően nem túl eredeti forgatókönyvet a film kivitelezése teszi bravúrossá, a díszlet és a teljes háttér felépítése nem kis munkát rótt a diákokra. A közös munka erénye, hogy egy talpig precízen kivitelezett, érett mű jöhetett létre, egy olyan bábanímáció, mely színvonalasan idézi meg a tradicionális filmkészítés minden szépségét. Az animációs filmkészítés másik végpontján az autonóm alkotó ül számítógépe előtt, egyedüli tervezőként, magányosan elvégezve az összes alkotófolyamatot. Erre több példa is akadt. HERMÁN ÁRPÁD fekete-fehér vizsga-animációja, a *Büdöske* egy zuhanó embert néző öregúr melázása a termőföld közepén. A táj, a felhők nem animáltak, csak a két idős ember rajzolt a kietlen videó-szántóföldön. Kétség nem fér hozzá, hogy nem az animáció bravúros kivitelezése kelti életre a filmet, hanem az idős bácsi monológja és az egyszerű gegre épülő, núánsnyi történet abszurdítása. A zuhanás lassúsága erősíti a film dramaturgiai életét, mivel a rövid elbeszélést egyedül az öreg izes beszéde, hangzatos kijelentései teszik bájosá, miközben neje némán kapál, s csak akkor eszmél fel egy pillanatra, amikor a zuhanó ember a büdöskéi közepébe csapódik be. BUKTA ZSOLT filmje, *A tor* egyszerű, minimalista eszközökkel ábrázol (fekete vonalak, ívek és fehér háttér) egy speciális – színes, szagos, szaftos – átalakulási folyamatot, egy disznóvágást az etetéstől az evésig. Asszociatív, könnyed munka az alaposság jegyében, mely egy hétköznapi eseményből produkál groteszk animációt. A groteszk elemekkel teli, abszurd villanásokban gazdag diplomafilmek között is egyedinek tekinthető GAÁL FRUZZINA *Vizen* című remeklése. A füledt, pállott hangulatot a képekkel és a színekkel mesterien kombináló alkotó mer nagyot mondani, párkapcsolati szituációt vázolni, melodrámvá dagályosítani egy egyszerű csónakázást. Markáns, átgondolt karaktereket teremt (a mellékszereplő halak és

SZABÓ ANDRÁS
Just Like, 2008, filmstílus





ULRICH GÁBOR
Lebegés, avagy tíz bagatell, 2009, filmstill

madarak formájában is), akik a mindennapok egyhangú párbeszédeiben próbálják elfecsegni életük dolgait. A horgászás együgyű esete orbitális költői képpé csúcsosodik, s kiderül, hogy a párkapcsolatban ki, milyen fogás. A ráérősen komponált elbeszélés ritmusa azonban néhol meg-megbicsaklik. Mesterien bánik viszont a ritmussal SZABÓ ANDRÁS, aki már két éve is erős produkciókkal szerepelt a KAFF-on (*Mad world, Kickout*), az idén pedig a *Just Like*-kal bezsebelte a legjobb elsőfilmért járó különdíjat. A Beat Dis együttes zenéjére komponált klip videóelemekkel kombinált papírkivágásos animációja ötletében némileg emlékeztet Ducki *Életvonala*-ra, de képi megmunkálásában ötletgazdagabb annál. Celluloid-roncsolás és -kiégetés valamint képarány-váltakozás teszi dinamikussá a ritmusváltásokat, lendületessé a már látott fogaskerék- és daruelemeket, melyekből emberi testrészek emelkednek ki. A legjobb rövidfilm díját elnyerő BERTÓTI ATTILA egyszerű vonalvezetésű, linómetszetre emlékeztető képekkel operáló animációt készített. Az *Ariadné fonala* Thészeusz és Minótaurosztól mitológiai történetét meséli el csupán zene és képek segítségével. Bertóti sokszínű suspense-játékot alkotott, mely az elképzelt találkozások és a vakmerő keresgélés pillanatainak váltakozásán át a nevetségesből a félelmetesbe oda-vissza lendülő dramaturgiát követ.

Ugyancsak ismert történetet adaptált BOGDÁN ZOLTÁN, s meglepő módon az iskolások kötelező olvasmányából a KAFF igazi közönségsikere lett. Az *Edward* című 3D animáció Arany János *Walesi bárdok* című versének különös képi parafázisa. A filmből a technikai bravúrok, képi furfangok ellenére is hiányzik az eredeti mű megrázó ereje, vérfagyasztó kegyetlensége. A mai világ (felhőkarcolók, partik, pókerjátsszmák) vizuális beírása ellenére a vers igazi aktualitását nem sikerült megragadnia az *Edward*-nak. A fesztivál másik közönségsikere ALEXEI ALEXEEV *Log Jam* sorozata volt, amely az *Annecy Filmfesztivál* Kristály-díját is elnyerte televíziós kategóriában. A KAFF-on két epizóddal versenyző produkció egy erdei zenekar kamara-előadása. A háromtagú együttes bugyuta zenével szórakoztatja magát az üres erdőben, míg az arra járó felettebb ostoba vadász bujkálásra nem készíti őket. A maci, a nyúl és az infantilis farkas alkotta trió „zensiális” játékával aligha varázsolna el több részen át, ám Alexeev kiváló ritmus- és dramaturgiai érzékkel adagolja a monotonhoz a mulatságost: az egybeállítási szekvenciába hol egy kígyó kúszik be, amely szemvillanás alatt lenyeli a doboló nyulat, hol az eső okoz galibát a fülsüketítő örömmzenében, hol a telihold kelti fel a bandát egy éjszakai jam session-re. Három, az eddigiektől merőben különböző, ám világérzékelésükben egymáshoz nagyon hasonló film került a KAFF versenyprogramjába. Közös nevezőjük a lebegés, a szárnyalás, az origó nélküiség. ULRICH GÁBOR filmjének a címe is

M. TÓTH GÉZA
Ergo, 2008, filmstill



ez: a *Lebegés*t mint a legjobb kísérleti film díját elnyert animációt – címéhez híven – a könnyed kivitelezés lehelet-finomsága, a lágy vonalvezetés és a markáns színek használata jellemzi. Podmaniczky Szilárd *Szép Magyar Szótárának* tíz passzusa elevenedik meg animációként. Ulrich a halál tematikája köré szervezve választotta ki bagatelljeihez a szócikkeket, melyek képileg is visszaadják Podmaniczky sajátos íróiáját és abszurditását. Bár az író szellemisége áthatja a művet, az mégsem követi szó szerint a könyv minitörténeteit, hanem inkább költőien átranzponálja azokat. Ulrich, így teremt egyszerre mélabús hangulatot és kecses képi világot. Máté Gábor narrálása, lassú elbeszélése ugyancsak mélyít, hozzáépít a filmhez, mely – mint Ulrich utalt rá – „hangos mosolyt” csalogat elő a terem sötétjében. M. TÓTH GÉZA alkotása egy viszonyítási pontok nélküli univerzum, egy folyamatos mozgásban lévő tér megteremtésében válik egyedivé. Az *Ergo* háromdimenziós tér-játék, melyben két antropomorf lény a létezés két különböző aspektusa szerint éli világát: az egyik a pillanatnak él és játszadozik, a másik maradandót alkot, építkezik. A nyomnélküiség és a nyomhagyás kényszere azonban mindkettőjük esetében egy sajátos játék, mely találkozásaikkor radikálisan megváltozik: valami új születik, miközben valami meghal. A filmötlethez választott formavilág, a sivatag homokját, a barna ködfátyolos végtelenség érzetét keltő minimalista látványt Pacsay Attila visszafogott, variációkra építő, az animációval összeforró hangjátéka kelti életre. A hangok és a képek mesteri ötvözte gyönyörű kompozíciót teremt, így M. Tóth produktuma nemcsak a legfilozofikusabb, hanem zeneiségében is a legátgondoltabb, legkifinomultabb műve volt a válogatásnak. A KAFF fődíjas alkotása szintén egy origó nélküli világot körbepásztázó alkotás, csak hogy a MOMÉ-n 2003-ban diplomázott GLASER KATALIN filmje inkább a mi valóságos világunk nagyléptékű megfogalmazásának látszik, semmint egy olyan metafizikai kiindulópontú, öntörvényű, absztrakt univerzum megalkotásának, mint amilyen M. Tóthé. A *FIN* az ellentétek, kiegészítések és párhuzamok filmje, amelyben egy hosszú snittben jelenik meg falu és nagyváros, élet és halál, nyár és tél, szerelem és háború. A kilencperces világpásztázást a Tied & Tickled Trio csilingelő, pulzáló zenéje kíséri végig, ahogyan egy piros fonál is végigvezet minket az egész világon, aminek végén egy kuttyus csóválja farkát. Az alaposan átgondolt snitt állandó felemelkedésével és alászállásaival hol egy királyfi kontóséből varázsol minket az ürbe, hol a vasárnapi húsleveshez való hagymából nyitja meg előttünk az óceán mélyét. Végső soron minden perspektíva, méret, tér és forma egymásba fonódik, így a film olyan, akár egy hatalmas vörös cérnára felfűzött nyakék, amely így együtt – bár rajta az élet örömei és bánatai a gyöngyszemek – békésnek, kedvesnek és végtelenül jónak tetszik. Ezek az animációs filmek a lebegés univerzális élményét ragadják meg: a modernitásnak azt az alapvető világélményét, hogy az események nem strukturáltak, hanem csak folyamatosan egymásra következve léteznek egymás mellett a térben. Az origónélküiségnek ez az univerzalitás-állapota formálódik közvetlenül képpé: a félelmetes, boldogító szabadság, amelynek nincs eleje, közepe, vége, s ezért szabadon folytatható. Így aztán bárhová, bármikor oda-kerülhet a három betű: FIN

Králl Csaba

Evolúció

Salamon Eszter: *Dance No 1 / Driftworks*

➤ Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
➤ 2009. május 8–9.

■ SALAMON ESZTER röviddel a Balettintézet elvégzése után, a Győri Balett-nél tett kurta kitérőt követően, 1991-ben távozott Magyarországról. Azóta csak külföldön dolgozik. Távozásának oka a hazai táncélet akkori állapotában keresendő: fiatal balett-táncosként nem talált olyan társulatot és munkát, ami maradásra bírta volna. Ezután tíz évig Franciaországban táncolt. Ma Ber-



SALAMON ESZTER

Dance No 1 / Driftworks, 2009, Trafó; © Fotók: Jókuti György

linben él és alkot. Bevallása szerint a szabadúszás első időszakában a legnagyobb gátat épp az elsajátított táncstudás jelentette: időbe telt, míg kidolgozta lábából a balerinák jellegzetes kacsajárását és levetette az orosz balett-technika beidegződéseit. Önálló koreográfiákat 2000 óta készít. Meghívott előadóként 2001-ben fellépett az *Avignoni Fesztiválon*: itt mutatta be XAVIER LE ROY, francia koreográfussal közösen készített szolóját, a *Giselle*-t. Rá egy évre Németországban elnyerte a legjobb innovatív előadásért és kiváló táncosi teljesítményért járó, kritikuskok által adományozott díjat. 2005-ben *Magyar táncok* címmel kísérleti táncműveletrajtot alkotott, amelyben saját múltjához és a néptánchoz fűződő viszonyát rögzítette. Merész, nyughatatlan, kísérletező alkot. Nem bevált receptúrák alapján dolgozik. Alkotómunkája során például olyan belső megismerésen alapuló technikákat alkalmaz, mint a BMC, azaz a *body mind centering* (test-tudat összpontosítás) módszer, amelynél egy belső – gondolati, érzelmi, lelki, szellemi és testenergiákat indukáló – felfedező út következményeképp jut kifejezésre a mozdulat. Új módszerekkel, technikákkal, kifejezési formákkal kísérletezik. Ezzel együtt – vagy ennek ellenére – neve idehaza még szakmai körökben sem igazán ismert, noha országhatáron túl Nagy József után talán ő a legtöbbet hivatkozott magyar koreográfus. Az idei bécsi *Impulstanz Fesztiválra* két külön programmal is meghívást kapott, az egyiket, a *Dance No 1 / Driftworks* címűt májusban két estén a Trafó közönsége is láthatta.

Talán e bevezetőből, SALAMON ESZTER eddigi munkásságának igencsak szerény és felületes ismertetéséből is sejthető, hogy ez utóbbi, Salamon koncepcióján alapuló, de CHRISTINE DE SMEDT-tel, a Les Ballets C. de la B. táncosával közösen koreografált és bemutatott előadás *sem tánc* a szó hagyományos értelmében. Inkább előadóművészeti/színházi kereteket közé emelt igencsak rideg, racionális, ugyanakkor rendkívül koncepciózus laboratóriumi munka, amely a testről, a testi érzékelésről, az érzékelés szabadságáról és távlatairól, de mindenekelőtt a test, tér és idő viszonyáról és azok újraértékeléséről kíván friss impulzusokkal szolgálni.

Vizont épp újszerűsége és konceptualista megközelítési módja okán igencsak próbára teszi a közönség türelmét. Játékot űz magával az észleléssel, a befogadással is. Megzavarja és teszteli a látó- és hallószerveket, becsapja az időérzéklet, kizökkent a befogadás rutinjából. Ráadásul a színházi körülmények között hagyományosan (el)várt visszacsatolás is elmarad: úgymint érzelmi telítettség, varázslat, katarzis, mámor. Ez a darab ugyanis másról szól. Csúpan szemlélődésre és beavatásra hív, s azt *engedi meg*, hogy részesei legyünk az emberi test steril színházi körülmények között zajló elveboncolásának. Szigorúan megfigyelői státuszban. Mint fegyelmezett orvostanhallgatók a műtőben, akik erejüket megfeszítve követik egy tapasztalt orvostanár hajszálpontos mozdulatait.

A tér olyan, mint egy hatalmas, steril fekete doboz (a talaj és az oldalfalak fekete szövettel vannak borítva, a táncosok viszont – erős kontrasztként – hófehér nadrágban és felsőben játszanak), amely nem csak a fényt, a hangot, a meglehetősen halk, ám szétzilált zenei bejátszásokat *nyeli el*, hanem talán még az alkotói szándékkal szembemenő nézői reakciókat is.

Ebben a hermetikusan zárt óriási kémlelődobozban az alulvilágítás következtében először csak mint hosszan elnyúló fehér folt jelenik meg a két táncos. Alakjuk lassan körvonalaódik. Aztán kivehetővé válnak, amint hason fekve, fejüket a földre szegve, karjukat kinyújtva és szorosan maguk mellé zárva, lábujjukkal a padlót épphogy csak érintve végláthatatlanul rúgóznak jobbra-balra, igen gyors ritmusban. Aki kitaróan szemléli őket – arra gondolva, hogy biztos történik itt valami más is, csak még nem figyelt fel rá –, bizony egy idő után beleszedül vagy tengeri beteg lesz. Az egyik táncos általában gyorsabban, a másik lassabban mozog. Olykor váltják egymás közt a ritmust. Aztán ebben a mikromozgásos, horizontális létezésben egyszercsak *megesik*, mintegy *véletlenül*, az első vertikális irányú elmozdulás. Enyhén kidudorodik egy fenék, megemelkedik egy mellkas. A tempó egészen lelassul. Innentől a mozgás már a

függőleges meghódítására tör – miközben továbbra is ritmusra nyílik-csukódik, pulzál és lélegzik, mint az első minimalista mozgássor. Puha, legömbölyített, mindazonáltal mérhetetlenül egyszerű, úgyszólván közönséges mozdulatok, mozdulattörmelékek követik egymást. A koreográfusi logika ízlésesen kelteti magát: a soron következő mozdulat mindig kicsit többet mutat a korábbinál. De épp csak annyira, hogy az elmozdulás a kitaró szemlélő számára észlelhető legyen.

Az előadásnak van egy folyamatosan változó belső löktetése, ritmusa, amit érdekes módon nem a hosszú csenddel meg-megtört, manipulált zenék vagy a majdnem zajjá roncsolt szövegbejátszások határoznak meg, hanem a táncosok – a mindig meghatározott ütemre járó mozgásukkal. Ez egyszer gyors, feszes, pattogós, máskor finoman löktet, mint a szívdobogás. Hol a rövidkés mozgásszekvenciák, hol egy egyszerű fizikai megnyilvánulás, mint például a szökdelés hossza jelöli ki. Ez a ritmus az építkezés lelke. Ez lendíti tovább a mozdulatokat a következő fázisba.

A két táncos *felemelkedése* (függőleges irányú mozgása) nincs szinkronban egymással, de ez láthatóan nem is cél. Úgy vannak jelen a színpadon, mint két önálló, öntörvényű *létező*. Nem tudnak egymásról – mint ahogy két egysejtű, két virág és két fa sem tud a másiktól. *Felülről* beléjük plántált természetük valahol mégis közös: növekedni, fejlődni, felnőni.

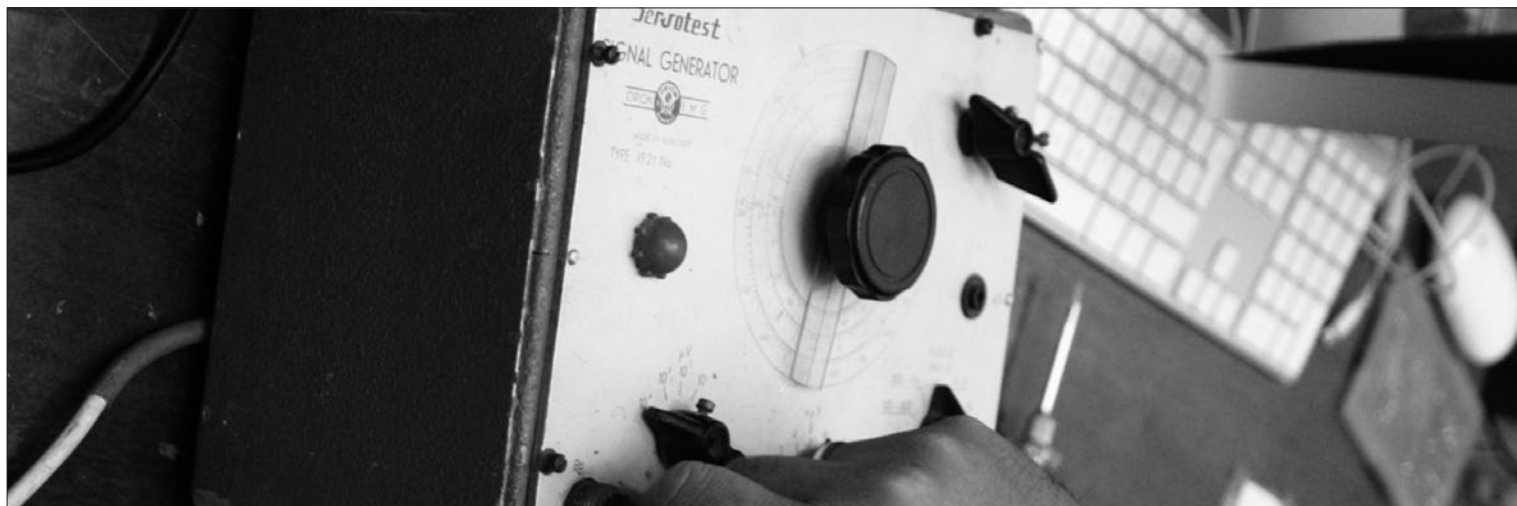
Az előadás korábbi periódusában a táncosok mozgásában még nem mutatkozott törés, kihagyás, megszakítás. Az egyik mozdulat szinte hozta, szülte, indukálta a következőt. A forma, ha megkülönböztethető egységekből is épült fel, megbonthatatlan folyamat maradt. Amikor viszont a koreográfia – immáron *végleg* – úgymond *kétfélre áll* (azaz a táncosok két lábon folytatják a játékot), mozgásuk határozottan szakaszossá válik, szekvenciákra bomlik. Emberi megnyilvánulások, gesztusok, arckifejezések, egymásra való reakciók tűnedeznek fel benne. Ennek a résznek az az egyik legmulatságosabb jelene, amikor a szereplők, mintha egy Jackie Chan filmet karikíroznának, lassú, groteszk, robotmozgásszerű karate-ütésekkel esnek neki egymásnak.

A felszínes szemlélő úgy gondolhatná, hogy ez már egy másik előadás. De nem: mert bár a darab tematikailag két szélsőséges pont közé van kijátszva, mozgáskészletében mindvégig organikusan építkezik. Nem hiányoznak belőle láncszemek. Van egy fejlődési stratégiája, és azt konzekvensen végigviszi. Az inkriminált váltás is karakánul előkészített, szépen felvezetett, és dramaturgiai is megindokolt. Az viszont kétségtelenül igaz: ritka, hogy egy koreográfia ilyen széles pályán játsszon, azaz jelen esetben a minimálmozgásból a groteszk jelenetekig építse fel magát.

Az idevezető út persze hosszú. Először csak jelentéktelennek tűnő apróságokban érzük tetten a változást. Egy előre nyúló, kitekert karban, amely mintha már *nem* elvontan, hanem beszédesen és *ember módra* lenne kitekert. Egy hívogató kézpárban. Egy előre bökö mutatóujj türelmetlenségében. Ám mindez csak egy óvatlan mozdulat. Megtörténik, aztán már nincs is. Megesik, de rögtön vissza is lesz vonva. Hogy aztán később mégiscsak egy – e váratlanul odadobott jelentésszerű mozdulatokból kiinduló – groteszk színezetű karakterjáték hatalmasodjék el a koreográfián.

Látványos változás az is, hogy a táncosok, akik eddig javarészt háttal vagy oldalvált játszottak, most többször szembefordulnak a közönséggel. Hosszú, egyenes hajukat, amit eddig tudatosan az arcukba lógatva hordtak, most rendre hátradobják, és felfedik tekintetüket. Azokat a tekinteteket, amelyekre olykor már emberi érzelmek és kifejezések is kiülnek. A táncosok beszédes testjelzésekkel fordulnak egymás felé. Az egyik ráordít a másikra, a megijesztett feldúltan reagál: bosszankodik, ide-oda tipeg, beletúr a hajába. A gesztusok túlzóak, de nem színháziasak. A burleskszerű figurák karaktere ugyanis elvont mozdulatrendszerbe csomagolva jelenik meg.

Az előadás zárópillanata éppoly természetes, egyszerű és hűvösen érzelmmentes, mint az egész koreográfia. A táncosok egy civil mozdulattal megigazítják a hajukat, és kilépnek a darabból.



Elektronikus zenei médiaművész BA képzés

2010. őszén új médiaművészeti képzés indul Magyarországon, a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán. Az 'Elektronikus zenei médiaművész' BA szakra olyan érdeklődők jelentkezését várjuk, akik a hangot nemcsak zenei, hanem a hangművészet és az újmédia területén is alkalmazni szeretnék. A képzés keretében elektronikus zeneszerzést- és elméletet, interaktív technikákat és a hozzájuk kötődő háttértudást sajátíthatják el.

■■■ További információ:

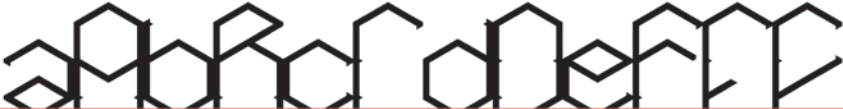
PTE-MK Mediális Művészetek Intézete

<http://www.art.pte.hu> ('felvételizőknek' menüpont)

<http://www.art.pte.hu/menu/236/92>

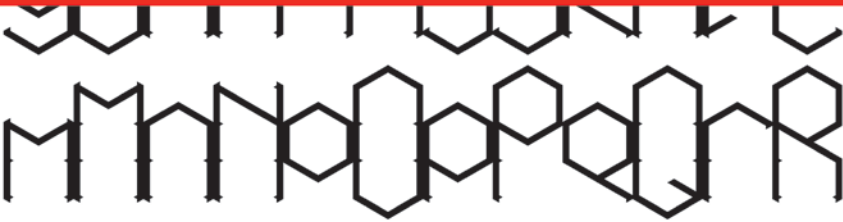
email: mmi@art.pte.hu

tel. 72 / 501 540



design: anagrapic

DOROTTYA GALÉRIA LABOR PLATÁN GALÉRIA



TYPOPASS

kritikai design és konceptuális tipográfia

2009. október 14 – november 15. | Dorottya Galéria, Labor
2009. október 22 – november 27. | Platán Galéria

EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNEREK | MŰCSARNOK – DOROTTYA GALÉRIA | LABOR | LENGYEL INTÉZET – PLATÁN GALÉRIA | TRANZIT, HU | OKTATÁSKUTATÓ ÉS FEJLESZTŐ INTÉZET | ARTPOOL | PETŐFI IRODALMI MŰZEUM – KASSÁK MŰZEUM | PESTI MŰHELY – FAJÓ JÁNOS | MAGYAR NEMZETI GALÉRIA | SÁRA ERNŐ | SOMOGYI KRISZTINA | TÁMOGATÓK | OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM | NEMZETI KULTURÁLIS ALAP | BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL | A TYPOPASS – KRITIKAI DESIGN ÉS KONCEPTUÁLIS TIPOGRÁFIA KIÁLLÍTÁS ÉS PROGRAMSOROZAT AZ EURÓPAI UNIÓ KULTÚRA 2007 KERETPROGRAMJA ÁLTAL TÁMOGATOTT ART ALWAYS HAS ITS CONSEQUENCES NEMZETKÖZI PROJEKT RÉSZÉ | TRANZIT.HU – A TRANZIT KÖRTÁRS MŰVÉSZETI PROGRAMOT AZ ERSTE BANK CSOPORT TÁMOGATJA

Dorottya Galéria | H-1051 Budapest, Dorottya utca 8.
www.mucsarnok.hu | Nyitva: szerda – péntek 11.00–19.00,
szombat – vasárnap 12.00–18.00, hétfő – kedd zárva

Labor | H-1053 Budapest, Képiró utca 6.
<http://labor.c3.hu>
Nyitva: kedden és csütörtökön 16.00–20.00

Platán Galéria | www.polinst.hu
H-1061 Budapest, Andrássy út 32.
Nyitva: kedd – péntek 11.00–19.00

Szecské Rózsáné, Hevnapja, betűkészlet, 2009

Fazal Sheikh ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarseille.nl AMSZTERDAM 2009. 09. 05 – 11. 29.
PRUNE – abstracting reality ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM www.foam.nl AMSZTERDAM 2009. 09. 18 – 12. 09.
Sally Mann <i>The Family and The Land</i> ● FOTOMUSEUM DEN HAAG www.fotomuseumdenhaag.com HÁGA 2009. 09. 28 – 2010. 01. 10.
Izrael
Wild Exaggeration / The Grotesque Body in Contemporary Art ● HAIFA MUSEUM OF ART www.hma.org.il HAIFA 2009. 07. 18 – 2010. 01. 02.
Írország
Philippe Parreno Lynda Benglis ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2009. 11. 04 – 2010. 01. 24.
Lengyelország
SCHISM. Polish Art of the 1990s / painting, culture, photography, video, spatial works ● CENTER OF CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE www.csw.art.pl VARSÓ 2009. 10. 09 – 11. 15.
TO PEE IN A BUN. Works from the Collection of Zachęta National Gallery of Art ● ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSÓ 2009. 09. 05 – 11. 22.
Litvánia
Urban stories: The X Baltic Triennial of International Art ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2009. 09. 04. – 11. 08.
Luxemburg
Tomás Saraceno <i>Utopia exists until it is created</i> ● MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2009. 10. 10 – 2010. 01. 03.
Nagy-Britannia
Anselm Kiefer <i>The Fertile Crescent</i> ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE AND MASON'S YARD) www.whitecube.com LONDON 2009. 10. 16 – 11. 14.

Olivia Plender <i>AADIEU ADIEU APA (Goodbye Goodbye Father)</i> ● GASWORKS www.gasworks.org.uk LONDON 2009. 09. 25 – 11. 15.
--

Xavier Ribas <i>Habitus</i> ● BELFAST EXPOSED, BELFAST www.belfastexposed.org BELFAST 2009. 10. 08. – 11. 20.
--

NS Harsha <i>Nations</i> Chen Chieh-jen <i>Factory</i> ● INIVA (INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS) www.iniva.org LONDON 2009. 09. 18 – 11. 21.
--

Anish Kapoor ● ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk LONDON 2009. 09. 26 – 12. 11.

Art Now: Beating The Bounds ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2009. 09. 05 – 12. 13.

Turner Prize 09 ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2009. 10. 06 – 2010. 01. 03.

The Dark Monarch: Magic and Modernity in British Art ● TATE ST IVES www.tate.org.uk ST IVES 2009. 10. 10 – 2010. 01. 10.

Abstract America: New painting and sculpture ● SAATCHI GALLERY www.saatchi-gallery.co.uk LONDON 2009. 05. 29 – 2010. 01. 17.

Németország
Meschac Gaba ● MUSEUM OF CONTEMPORARY AFRICAN ART & MORE Latifa Echakhch <i>Les sanglots longs</i> ● KUNSTHALLE FRIDERICIANUM www.fridericianum-kassel.de KASSEL 2009. 08. 29 – 11. 15.

Veto – Zeitgenössische Positionen in der deutschen Fotografie ● DEICHTORHALLEN HAMBURG www.deichtorhallen.de HAMBURG 2009. 09. 04 – 11. 15.
--

In the Border Zones of the Image / Randzonen der Bilder ● KUNSTHAUS DRESDEN / STÄDTISCHE GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST www.kunsthausemdresden.de DREZDA 2009. 09. 05 – 11. 15.

Remote Proximity / >Nature< in Contemporary Art ● KUNSTMUSEUM BONN http://kunstmuseum.bonn.de BONN 2009. 09. 15 – 11. 15.
--

Chu Yun ● PORTIKUS www.portikus.de FRANKFURT AM MAIN 2009. 10. 17 – 11. 15.
--

Rip It Up And Start Again ● KUNSTVEREIN MÜNCHEN www.kunstverein-muenchen.de MÜNCHEN 2009. 10. 11 – 11. 22.

Robert Frank <i>The Movies 1959–2002</i> Nan Goldin <i>Slideshows</i> ● C/O BERLIN www.co-berlin.com BERLIN 2009. 10. 10 – 12. 06.

ART FOR THE MILLIONS / 100 sculptures from the Mao era ● SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2009. 09. 24 – 2010. 01. 03.
--

Wilhelm Sasnal ● K21 KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN www.kunstsammlung.de DÜSSELDORF 2009. 09. 05 – 2010. 01. 10.

Thomas Demand ● NEUE NATIONALGALERIE www.smb.spk-berlin.de BERLIN 2009. 09. 18 – 2010. 01. 17.

BERLIN 89/09 ● BERLINISCHE GALERIE www.berlinischegalerie.de BERLIN 2009. 09. 18 – 2010. 01. 31.

Olaszország
In-finitum ● PALAZZO FORTUNY VELENCE 2009. 06. 06 – 11. 16.

53rd Internatioanal Art Exhibition, La Biennale di Venezia Forgács Péter <i>Col Tempo – The W-project</i> ● HUNGARIAN PAVILION, GIARDINI DI CASTELLO www.coltempo.hu www.labiennale.org VELENCE 2009. 06. 07 – 11. 22.

MANIPULATING REALITY – How Images Redefine The World ● CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA www.strozzina.org FIRENZE 2009. 09. 25 – 2010. 01. 17.
--

Oroszország

3rd Moscow Contemporary Art Biennale http://www.3rd.moscowbiennale.ru/en/ ● MOSZKVA 2009. 10. 25 – 10. 25.

Group Art or Death <i>Ultra-New Materiality</i> ● MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART www.mmoma.ru MOSZKVA 2009. 09. 23 – 10. 25.
--

The Third Moscow Biennale of contemporary art / Special projects at WINZAVOD ● WINZAVOD – MOSCOW CONTEMPORARY ART CENTER www.winzavod.com www.winzavod.ru/ MOSZKVA 2009. 09. 27 – 10. 25.

Persona. Image. Time. Human Representation in Art: from Modernism to the Present-day ● EKATERINA FOUNDATION www.ekaterina-foundation.ru/eng/ MOSZKVA 2009. 09. 18 – 12. 13.

Spanyolország

From Private to Public: Collections at the Guggenheim ● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2009. 06. 26 – 2010. 01. 10.

MÁQUINAS DE MIRAR. O cómo se originan las imágenes ● CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/ SEVILLA 2009. 09. 17 – 2010. 01. 10.

The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2009. 10. 23 – 2010. 01. 10.
--

Modernologies ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2009. 09. 23 – 2010. 01. 17.

The Malady of Writing. A project on text and speculative imagination ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2009. 10. 09 – 2010. 02. 09.
--

Svájc

DARK SIDE II – Photographic Power and Violence, Disease and Death Photographed ● FOTOMUSEUM WINTERTHUR www.fotomuseum.ch WINTERTHUR (ZÜRICH) 2009. 09. 05 – 11. 15.
--

Silence – A Selection of Works from the Collection ● KUNSTMUZEUM LUZERN www.kunstmuseumluzern.ch LUZERN 2009. 07. 04 – 11. 22.
--

Mircea Cantor <i>Tracking Happiness</i> ● KUNSTHAUS www.kunsthau.ch ZÜRICH 2009. 08. 28 – 11. 28.

Svédország
Anthony McCall ● MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se STOCKHOLM 2009. 10. 10 – 12. 06.

Robert Adams / 2009 Hasselblad Award Winner ● HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2009. 11. 07 – 2010. 01. 10.
--

Little Theatre of Gestures ● MALMÖ KONSTHALL www.konsthall.malmo.se MALMÖ 2009. 10. 10 – 2010. 01. 10.
--

Törökország

11th International Istanbul Biennial www.iksv.org/bienal11/ ● ISTANBUL 2009. 09. 12 – 11. 08.

Ukrajna
Exhibition of the shortlisted PinchukArtCentre Prize nominees ● PINCHUKARTCENTRE http://pinchukartcentre.org KJIEV 2009. 10. 31 – 12. 20

KÜLFÖLD / AMERIKA USA

SENSORY OVERLOAD: Light, Motion, Sound, and the Optical in Art Since 1945 ● MAM (MILWAUKEE ART MUSEUM) www.mam.org MILWAUKEE 2009. 01. 24 – 10. 29.
--

Richard Avendon <i>Photographs 1946–2004</i> ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2009. 07. 11 – 11. 29.
--

Looking at Music: Side 2 ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2009. 06. 10 – 11. 30.

The Provoke Era – Postwar Japanese Photography Photography Now – China, Japan, Korea ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2009. 09. 12 – 12. 20.
--

Felix Gonzalez – Torres & Roni Horn <i>Paired, Gold</i> ● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org NEW YORK 2009. 10. 02 – 2010. 01. 06.
--

Reflections on the Electric Mirror: New Feminist Video ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2009. 05. 01 – 2010. 01. 10.

New Photography 2009 ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2009. 09. 30 – 2010. 01. 11.

Dress Codes: The Third ICP Triennial of Photography and Video ● INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY www.icp.org NEW YORK 2009. 10. 02 – 2010. 01. 17.
--

In Situ: Architecture and Landscape ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2009. 04. 08 – 2010. 01. 18.
--

Silk and Bamboo: Music and Art of China ● THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART www.metmuseum.org NEW YORK 2009. 09. 05 – 2010. 02. 07.

KÜLFÖLD / ÁZSIA Japán
The KaleidoscopicEye: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection ● MORI ART MUSEUM www.mori.art.museum TOKIÓ 2009. 07. 25 – 11. 08.

Kína
Fantastic Illusions - Media Art Exhibition of Chinese And Belgian Artists ● MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MOCA SHANGHAI) www.mocashanghai.org SHANGHAI 2009. 10. 18 – 11. 18.

The Fifth Dimension ● ULLENS CENTER FOR CONTEMPORARY ART (UCCA) www.ucca.org.cn PEKING 2009. 11. 17 – 2010. 02. 28.
--

Szingapúr
Genevieve Chua ● FULL MOON & FOXES www.nationalmuseum.sg SZINGAPÜR 2009. 08. 21 – 2010. 01. 03.

Camino A La Modernidad - The Path to Modernity: Mexican Modern Painting ● SINGAPORE ART MUSEUM www.singart.com SZINGAPÜR 2009. 11. 15 – 2010. 01. 03.
--

Spot & Shoot ● THE NATIONAL MUSEUM OF SINGAPORE www.nationalmuseum.sg SZINGAPÜR 2009. 07. 14 – 2010. 01. 04.

KÜLFÖLD / AFRIKA Dél-Afrika

Cross-Pollination: South African Art 1930–1950 ● SOUTH AFRICAN NATIONAL GALLERY www.iziko.org.za CAPE TOWN 2009. 06. 09 – 10. 25.

MAGDALENA FREY & HEINZ CIBULKA



Budapest Kiállítóterem
(1056 Budapest, Szabad sajtó út 5.)
2009. november 6 – december 6.

