

# A dolgozó, a fogyasztó és a képkötő

## Kritikai gondolkodás a neoavantgárdtól napjainkig és vissza

### Félreérthetetlen mondatok – Az újragondolt gyűjtemény

↳ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
↳ 2010. május 26 – 2011. augusztus 14.

### Valami változás – Új szerzemények, 2009–2011

↳ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
↳ 2011. március 5 – május 15.

Sergio Leone emlékére

*Félreérthetetlen mondatok* és *Valami változás*. Jó és erős állítások sora – mármint a képkötők részéről, akár a hagyományos értelemben vett művészekről, akár a kiállítások összképét megteremtő kurátorokról, TIMÁR KATALINRÓL és SZIPŐCS KRISZTINÁRÓL legyen szó. Számtalan felvetett probléma, rengeteg felkínált szempont – különösen, ha a Ludwig Múzeum „rég” és „új” gyűjteményi kiállítását egységes egésznek tekintjük, melyet nemcsak a gyűjteményezés, hanem a rendezés is indokolni látszik. Legalábbis első blikkre. Meg persze másodikra is, egy alaposabb megtekintés és megfigyelés után, miközben a domináns olvasat (mármint Timáré) a belátás Paul de Manhoz kötött logikája szerint feltárhatja a maga – ha nem is vakságát, de – politikáját, elméleti hátterét és nézőpontjait.<sup>1</sup> Timár a gyűjtemény újrendezéséhez látszólag a „világok háborújának” (Kelet vs. Nyugat) politikai horizontját választotta, azzal az egyáltalán nem lényegtelen többlettel, hogy nála – az én olvasatomban – a cenzúrázott neoavantgárd és a „szociálisan érzékeny” kritikai művészet lesz a „harmadik világ”, amely a hivatalos művészettel (legyen az akár nyugati absztrakt, akár keleti szocialista-realista) szemben nem a reprezentációt szolgálja, hanem a politikát képviseli. Így Timár koncepciója egyúttal fel is forgatja a neoavantgárd korábbi, „művészettörténeti” képét, mégpedig annyiban, hogy markánsan visszahelyezi azt a szocialista életvilágba, mely által a „formalista” esztétika mintegy lefoszlik a művekről és a műve-

1 Az olyan igen nagy formátumú gondolkodók „vakságához”, mint Paul de Man, Jacques Derrida és Jean-Jacques Rousseau, lásd: Paul de Man: *A vakság retorikája*. Jacques Derrida *Rousseau-olvasata* (1971), Ford.: Török Attila. Helikon, 1994/1-2. 109-139. és Jacques Derrida: *Mémoires Paul de Man számára* (1984), Ford.: Simon Vanda. Jó Szöveg, Budapest, 1998. Úgy vélem, hogy ezt az olvasási, mi több (esztétikai) ideológiai stratégiát a művészettörténettel szembehelyezkedő „kultúrtörténészként” Mieke Bal is szívesen alkalmazza. V.ö: Mieke Bal: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. Talán nem lesz nagyon idegen a kurátor „olvasatától” és az újrendezéstől, ha én is a „kettős expozíció” és a „kiállítás mint értelmezés” szempontrendszer felől igyekszem majd olvasni a kiállítást és annak vezetőjét.

ket alkotó szubjektumról. A társadalommal konfliktusba kerülő művészi identitás mellett izgalmas, érthető és elgondolkodtató hangsúly helyeződik az utópiákra is, legyenek azok akár politikaiak, akár esztétikaiak. Az egykori kommunista és a mai szocialista utópiák azonban elég erősen kötődnek a baloldali kritikai elmélethez, példának okáért annak egyik újabb hajtásához, a posztmarxista (azon belül autonomista) kritikához, amely nemcsak a globális kapitalizmus elméletét dolgozta ki Gilles Deleuze (nomadizmus) és Michel Foucault (biohatalom) alapjain, de az antiglobalizációs mozgalmakkal összhangban megteremtette egy ütőképű, forradalmi osztály elméletét is: a „sokaság” nem keveset bíralt fogalmával.<sup>2</sup> A baloldali sztárfilozófus, Antonio Negri szerint ugyanis a munkásosztály és a proletariátus nem tűnt el, csak átalakult, mégpedig előnyére, hiszen ha még nem is birtokolja a termelőerőket, de már hatékony eszközei vannak az ellenálláshoz és a szubverzióhoz. Olyan mediális eszközei, amelyek abban az új kritikai művészetben is lényeges szerepet játszanak, melyet a Ludwig Múzeum az utóbbi években (de leginkább 2008-tól, Bencsik Barnabás vezetése alatt) előszeretettel gyűjt is, mintegy összekapcsolva ezzel a neoavantgárd és a posztmarxista művészet kritikai gondolkodását, ami különösen akkor válik érdekessé, ha e szempont keveredik a Ludwig hagyományos, mondhatni „spektakuláris” gyűjtéspolitikájával, amely a látványos, fotórealista művekre fókuszál.

### A munkás olvasata

A munkás a szocializmus (és a marxista kultúrakritika) központi figurája, a szocializmus maga pedig – a művészettörténet „avított” tekintete felől – Immanuel Kant, Ernst Cassirer és Erwin Panofsky legendás fogalmával élve: szimbolikus forma, a gondolkodás egy lehetséges módusza, rendező elve. Ebben a perspektívában pedig érdemes belegondolni abba is, hogy maguk a művek miként „szólalnak meg”, avagy hogyan gondolkodnak ezen a szimbolikus „nyelven”. A kiállítás (anyagi és szellemi) „felütése” alapján úgy tűnik, hogy a munkás olvasata, avagy a munkás helyzetének értelmezése az újrendezett gyűjtemény domináns olvasata, ajánlott vezérelve, de legalábbis kitüntetett szempontja. A „munkás olvasatán” elsősorban azt a kérdéscsomagot értem, hogy mi történt a szocializmussal, avagy mi is történt mifelénk (értsd Közép-Európában) a dolgozóval, az egyszeri emberrel, a hétköznapi szubjektummal. Ez a nézőpont a kuratori koncepcióval párhuzamosan egyúttal egy kettős kötést is feltár, mely-

2 Michael Hardt – Antonio Negri: *Empire*. Harvard University Press, Cambridge, 2000. és Michael Hardt – Antonio Negri: *Multitude. War and Democracy in the age of Empire*. Penguin, New York, 2004.

nek alapján vélelmezhető, hogy a szocializmus és a szocialista kultúra reflexiójának kitüntetésére valamiféle baloldali, kritika állásponhoz és elméleti háttérhez kapcsolódik. Így a „munkás olvasata” nemcsak arra utal, hogy miként reflektáltak az elmúlt negyven évben a képzőművészek a szocialista kultúrára és annak központi alakjára, a munkásra, hanem arra is, hogy e nézőpont – azaz a munkás, illetve a „munkásként olvasó filozófus” – kitüntetése gyakran egy speciális, egész egyszerűen fogalmazva, marxista értelmezési stratégiával párosul, amely mintegy feltárja a kizsákmányoló világ szövetét a dolgozó számára. Ráadásul ennek, vagyis a ma többnyire posztmarxista kritikának nevezett olvasói tekintetnek van egyfajta bukéja is a vasfüggönytől keletre, ahol a „megvalósult szocializmus” egyet jelentett a diktatúrával, vagy finomabban szólva a totalitárius egypártrendszerrel. Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy a kurátori koncepció – hogy a művekről (egyelőre) ne is beszéljünk – nem kifejezetten posztmarxista, maga ez a kifejezés nem is szerepel benne, hanem inkább a „politikus” jelzővel lenne leírható. Vagyis Timár a művészet és a politika viszonyát helyezi előtérbe, a magánszféra és a köztér feszültségét, a társadalom és az egyén interakcióját. De úgy teszi ezt, hogy közben tudatosan kiiktatja, de legalábbis háttérbe szorítja a hagyományos, esztétizáló, művészettörténeti olvasatokat. Helyettük (helyenként csak mellettük) inkább a szemiotikára támaszkodik, melynek persze szintén megvan mifelénk a maga aurája, hiszen a szemiotika egyfajta összekötő kapocsként szolgált a nyugati és a keleti tudomány között, bár Timár persze nem citálja se Jakobsont, se Lotmant, miközben az amerikai posztstrukturalizmus nyilván nem idegen tőle.

A kiállítás szimbolikus kérdése a kurátor állítása szerint az, hogy „hova tűntek a munkások?” A kérdést a kiállítás installálása alapján CSÁKÁNY ISTVÁN műve (is) inspirálhatta, melynek címe *A holnap dolgozója* (2009). A szobor Timár szerint „szó szerint és szemiotikailag is” egy olyan emlékmű, amely üres, vagyis nem a munkást, hanem annak hiányát ábrázolja. Valójában Csákány szobra nem a munkást, hanem annak ruháját ábrázolja, szó szerint és szemiotikailag is, mégpedig, ahogy ezt mondani szokták, indexikusan, hiszen a szobor egy az egyben érintkezik a munkás (jelen esetben tűzoltó) ruhájával. Az emlékmű ráadásul nem is a munkás, hanem a „hónap dolgozója” ruháját jeleníti meg „fotografikus” hűséggel, a dolgozóét, aki ma nem más, mint a multinacionális nagyvállalatok sztahanovistája, aki nem a szocializmus jövőjén, hanem a tőkés profitján munkálkodik. Ez a dolgozó már nem a munka hőse, nemcsak arctalan, de személytelen is – fotója identitás nélkül virít a nagy üzletláncok dicsőségabláján.

Csákány szobrának ideális kontextusát a kiállításon az alkotó egy másik „emlékműve” (*Talpra állítás*, 2008) képezi, valamint TÓT ENDRE „hiányzó Picassója” (*Muskétás – Távollévő Picasso*, 1999), amely csak nagyon áttételesen reflektál a szocializmusra, inkább a reprezentáció művészetelméleti kérdései felé vezet, mondjuk úgy, a művész lehetséges stratégiáihoz a művészet posztkonceptuális esztétikai rendszerében. Ugyanebbe a rendszerbe illeszkedik SUGÁR JÁNOS (*Dirty Money*, 2008) és NAGY KRISZTA műve (*Kortárs festőművész vagyok*, 1998) is, amelyek a következő terembe pillantva a rendezés politikai szempontjait is erősítik, mert konceptuális (intézménykritika) gyökereik ellenére az identitáspolitikáról is van mondanivalójuk. Ha viszont egy másik irányba, mondhatni a centrum felé indul el a néző a kiállításon, akkor a munkás hiánya után azonnal a munkanélküli hajléktalan igen markáns jelenlétével szembesül, mely inkább indokolható politikailag, mint esztétikailag, de erre még visszatérek.

A kiállítás Timár által írott vezetője inkább egy másik, virtuális kontextus felé mozdul el, és frappánsan ANDREAS FOGARASI velencei „nagydíjas” (legjobb nemzetközi pavilon, kurátor: Timár Katalin) videóját állítja *A holnap dolgozója* mellé. *A munkások elhagyják a kultúrházat* (2006) – állítja Fogarasi németül a budapesti művelődési házak „utóéletét” vizsgáló sorozatában, melynek egyik leglátványosabb darabja a MOM Park mai világába kalauzol. A kiindulópont az építészeti megoldásaiban is maradandó MOM Művelődési Ház (egykoron a neoavantgárd, „nem-hivatalos” kiállításainak is egyik helyszíne) munkásokat ábrázoló, hegesztett, épületszobrászati dísz, „acélreliefje”, amelynek kapcsán Fogarasi az épületet és környezetét pásztázó mozgóképes munkájában szellemes feliratokon keresztül reflektál arra, hogy a Magyar Optikai Művek helyén ma egy lakópark, egy bevásárlóközpont és egy multiplex mozi található. Fogarasi műve amúgy – a kiállítás sok más jelentős darabjához hasonlóan – remek társaságot is kapott az újrendezés során Esterházy Marcell (*h.l.m.v 2.0*, 2004) és Károlyi Zsigmond műveivel (*Sakktábla-kép*, 1978-1979), melyek az „épületvideó” politikai jelentését az egyéni és a társadalmi tér konfliktusán keresztül erősítik fel.

Ha a vezető útjához és a kiállítás szimbolikus értelmezéséhez idomulunk, akkor a szocializmus kapcsán KASZÁS TAMÁS *Szélessávú faliújságját* (1998–2009) kell Fogarasi műve mellé helyeznünk, valamint annak közvetlen kiállítási környezetében két emblematikus művet, PINCZEHELYI SÁNDOR (*Sarló és kalapács I–IV*, 1973) és SZOMBATHY BÁLINT alkotásait (*Lenin Budapesten*, 1972–2010). Bizonyos értelemben ezek is emlékművek, de nemcsak a kommunizmus emlékművei, hanem

ANDREAS FOGARASI  
Arbeiter verlassen das Kulturhaus (részlet), 2006  
© fotó: Rosta József; Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum





KASZÁS TAMÁS  
Szélessávú faliújság (részlet), 1998–2009  
© fotó: Rosta József; Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

az egyén és a társadalom konfliktusának mű- emlékei is. Nemcsak a rendszert reprezentálják, de az egyént is, mégpedig a „művész-egyént” a munkás egy speciális típusaként, aki a munka frontján és az ünnep alkalmával egyként részt vesz a társadalom életében. Sőt, annak jobbításán munkálkodik a saját eszközeivel, legyen az a fotó vagy az akció, vagy éppenséggel és újabban a kreatív kép- gyűjtemény. Egy fokkal talán még náluk is „arcátlanabb” MLADEN STILINOVIĆ (*A művész munka közben*, 1978), aki provokatív módon nemcsak a rendszer, de önmaga alatt is vágja a fát. Az ő művésze ugyanis heverészik, látványo- san teszi a semmit. Hasonló – neodadaista vagy fluxus vagy konceptualista, mondaná a művészettörténész, ha még merné – módon cselekszik GORAN TRBU LJAK dolgozója is (*A művész krízisben*, 1980–1981). E cselekedetét persze legitimálhatja a reprezentáció politikai üzenete, de a munkás felől olvasva az átlag (vájár vagy művészettörténész) néző akár azt is kérdezhetné, hogy „miért nem csinál valami értelmeset”? Már csak azért is felmerülhet ez a kérdés, mert Marcel Duchamp és Ben Vautier után nem is olyan nagy kunszt arra bázírozni, hogy a „bête” gyűjtők bármit megvesznek, ami némiképp provokatív vagy formabontó. Magának a piacnak a kritikáját viszont Trbuljajknál jóval markán- sabbban valósítja meg a „szép nő” és a „bátor férfi”, azaz Nagy Kriszta és Sugár János egymás mellé helyezett műve, a „kortárs festőművész vagyok” óriás- plakát és a „mosd tisztára a mocskos pénzed a művészetemmel” graffiti, mely a Kogart előtt és a VAM Design Center falán is ékeskedett. Ilyen irányú jelen- tésüket csak tovább árnyalja, hogy BIK VAN DER POL bronzba öntött Erdély- hommage-ának (*Erdély Miklós nyomán – Moszkva tér projekt*, 2003) kiállítási környezetében akár emlékműként is funkcionálhatnak, a művész (materiális) testének és a testetlen (immateriális) pénznek az emlékműveként.

A munkásfilozófus nézőpontjából a *Valami vál- tozás* antréja is hasonlóan politikusnak tűnik egy fiatal (1977-es) román művész három kifejezetten posztsozialista alkotásával, de különösen azzal, amelyik közli a látogatóval, hogy a „kommuniz- mus nem történt meg”. CIPRIAN MUREȘAN ötle- tes, 2006-os felirata ráadásul a Ceaușescu-éra világába vezet, a diktatúrák diktatúrájába, annak politikáját idézi fel, kifejezetten „valóság- hűen”, a korszak propagandalemezeiből kivágott szöveg- gel. A mű így egyrészt természetes könnyedség- gel ízesül a felejtés és az emlékezés manapság divatos diskurzusaihoz, másrészt kegyetlen élességgel veti fel azt a kérdést is, hogy ha nem a kommunizmus esett meg velünk, akkor vajon mi is történt? A *Valami változás* szimbolikus logi- káját követve ez a kérdés MONA VÁTĀMANU és FLORIN TUDOR brutális művéhez vezet, a *Perhez* (2005), amelyben a nagy diktátor dicstelen vége jelenik meg. Egy közönyös, néha egészen unott hang darálja le mindössze 37 perc alatt Ceaușescu és felesége perének teljes jegyzőkönyvét, akiket 1989-ben a forradalom újsütetű kormánya és igazságszolgáltatása viharos gyorsasággal elítélt és ki is végzett, mindeközben a filmen Bukarest azóta is nagyjából változatlan, szocialista, realista képei suhannak el a néző szeme előtt.

### A néző képe

A kapitalizmus eminens szimbolikus formája nem is nagyon lehetne más, mint a még mindig diva- tos spektakulum, amely azonban explicit módon nem jelenik meg Timár koncepciójában. Talán azért, mert az „új” politikai elmélet már annyira nem kedveli a túlságosan is kompromittált képet, a „régii” esztétika meg túlon- túl sokáig támaszkodott a reprezentáció logikájára, amely a marxista kultúrakritika felől nézve túl könnyen válhat az elnyomás és az irányítás eszközevé. A kapitalista gazdaság ugyanis a képeken keresz- tül ejti foglyul a fogyasztókat, és itt persze meg kell jegyezni azt is, hogy már Karl Marx, Wal- ter Benjamin, Louis Althusser és Guy Debord is a konkrét, megfogható, és eladható árucikk- nél tágabb értelemben gondolt a képre, avagy a fotografikus formát öltő átideologizált illúzi- óra. Debord – Jacques Lacant és Louis Althussert követő – megfogalmazásában a spektakulum nem más, mint imaginárius (képzetes és képze- letbeli) viszonyaink összessége, melyet a tőke logikája formál: „a spektakulum objektíválódott világlátás”.<sup>3</sup> Így tehát a „néző képe”, a kitermelt fogyasztóval és a „spektakuláris” képpel, még mindig baloldali perspektíva – mégpedig olyan baloldali perspektíva, amely néha hajlamos arra a vakságra, hogy magát univerzálisnak állítja be. De vajon maguk a képek és azok alkotói milyen nézővel számolnak, mit gondolnak a nézőről,

3 Guy Debord: *A spektakulum társadalma*. (1967) Ford.: Erhardt Miklós. Tartóshullám, Budapest, 2006. 10.

amikor képet hoznak létre? A spektakuláris képek készítői esetében a helyzet egyszerűnek tűnik, de vajon hogyan gondolkoznak a „kritikai” művészek a „fogyasztóról”? Az ideológiai „átnevelés”, az anti-spektákulumot létrehozó antikapitalizmus egyesek szerint nem feltétlenül a királyi út a művészetben, mert ahogy Jacques Rancière mondja, a kép nem feltétlenül „elviselhetetlen”, nem kell mindenáron leszámolni vele, elég, ha – Debord és a szituacionisták nyomdokain – eltérítik eredeti céljától és funkciójától. Ennek „lókuszklasszikusza” a *Félreérthetetlen mondatokon* Nagy Kriszta molinóra printelt képe lehetne, a *Kortárs festőművész vagyok*.

Rancière – aki Negri és Slavoj Žižek mellett talán a legismertebb mai baloldali sztárfilozófus – azonban talán nem pont ilyesmire gondolt a „tűnődő kép” fogalmának megalkotásakor, a médiumot újraszcenírozó elméletéhez közelebb áll ugyanis Rineke Dijkstra (sajnos tőle nincs mű a gyűjteményben) és Jean-Luc Godard munkássága (tőle sincs), vagy esetleg KESERUE ZSOLT *Nagyolvasztója* (2008).<sup>4</sup> De még inkább passzol Rancière politikai esztétikájához HARUN FAROCKI *Belemerülése* (2009) az iraki háborúval,

4 Valójában nem annyira megalkotta, mint inkább újraalkotta a „tűnődő” (pensive) kép fogalmát Raymond Bellour nyomdokain: *The Pensive Spectator. Wide Angle*, 1987/1. 6-10. A mozgókép lelassítását, megállítását és újraszcenírozását Laura Mulvey is továbbgondolta az új nézési technológiák, a VHS és a DVD kapcsán filmes kontextusban: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, London, 2006. Lásd még: Perenyei Mónika: „Harmadik típusú találkozások.” *Balkon*, 2007/1. [http://balkon.c3.hu/2007/2007\\_1/3harmadik.html](http://balkon.c3.hu/2007/2007_1/3harmadik.html)

és a médiumok, a helyszínek és az ideológiák komplex keverésével és ütköztetésével. Ugyanerre persze Keserue filmje is képes, csak egy kicsit lassabban és egy kicsit helyhez kötöttebben – de ez egyáltalán nem baj, sőt. A *Nagyolvasztó* a történész és a kultúrakutató számára vonzó archív felvételek és informatív interjúk formájában mutatja be „a” szocialista, modern város, Sztálinváros megszületését és kulturális életének megformálását. A filmhez meg szinte ideális, utópiakritikus kontextust teremt a kiállításon BACHMAN GÁBOR legendás Munka-Tett kocsmájának (Szigetszentmiklós, 1986) berendezése. Hasonlóan kiváló staffázsfigurák a *Nagyolvasztó* mellé SZEMJON FAJBISZOVICS szovjet, fotorealista alkoholista is (*A harmadik már fölösleges*, 1988). Farocki videója viszont kissé magányos a kiállításon, és el is határolódik attól egy „fekete dobozban”, mindazonáltal kiválóan idézi meg a poszt-szocialista valóság „nemzetközi”, politikai hátterét a terrorizmus elleni háborúval és a multimediális pszichológiával. A mű ugyanis egy pszichológia program teszteléséről szól, melyet a háború okozta PTSD (poszt-traumatikus stressz) gyógyítására fejlesztettek ki. Farocki ennek segítségével igen látványosan tudja reprezentálni azt, hogy a látványtársadalom korában már nemcsak, hogy képernyőkön keresztül vívják a spektakulumként mediatizált háborúkat, de a lelki sérültek gyógyítása is képeken keresztül folyik, a néző pedig egyre kevésbé képes eldönteni, hogy mi is a valóság. A videó végén ugyanis azzal kell szembesülnie, hogy nem is igazi háborús veteránokat látott, hanem az őket játszó katonai pszichológusokat. Ennek kapcsán a kiállítás egyik legszebb „expozíciós” eleme, hogy Farocki videóinstallációjából jól látható ERDÉLY MIKLÓS *Hadítok* (1984) című műve is, amely a bécsi Orwell-kiállításra készült, és sensu stricto az egyetlen kifejezetten hidegháborús mű a *Félreérthetetlen mondatokon*.

Jacques Rancière „emancipált nézője” és „tűnődő képe” a spektakulum felől olvasva azt is szimbolizálhatja, hogy a művészet modern, „esztétikai” rendszerében (vagyis az elmúlt kétszáz évben, úgy kábé Friedrich Schiller óta) nem tanácsos élesen szembeállítani egymással az esztétikai és a politikai imperatívuszokat.<sup>5</sup> A hangsúlyosan „politikai” művészet Rancière szerint nem csak az

5 Jacques Rancière: *A felszabadult néző* (2008). Ford.: Erhardt Miklós. Műcsarnok, Budapest, 2011. Lásd még Rancière „filmes” példáit a *Dogville* (R: Lars von Trier) és a *Titokzatos folyó* (R: Clint Eastwood) elemzésével: *Aesthetics and its Discontents* (2004). Polity Press, New York, 2009.

HARUN FAROCKI  
Immersion, 2009, videó 20'



„autonóm” művészet felől nézve paradoxon, hanem azért is, mert a művészet már mindig eleve politika is, nemcsak esztétika. Manapság pedig – a reprezentáció logikájának korábbi alapjain – az lehetne az igazán hatékony politikai fellépés, ha az esztétikailag koncipiált mű képes lenne arra, hogy összekombinálja és átalakítsa a különféle reprezentációs rendszereket (tudomány, politika, média, művészet). És ezáltal átformálja az „érzékeny” (korábban Foucault-nál a mondható és a látható) kapitalista „felosztását”. A művészet tehát ma már nem az esztétika és a politika szembeállítás, hanem a médiumok és a témák kreatív keverése és ütköztetése, vagyis a Rancière-i disszenzus által válhat termékennyé és progresszívvá. Rancière felől nézve lehet igazán érdekes NEMES CSABA festménye, a *Kádár üdülője* (2009) is, amely ötletes témafelvetésével jól illeszkedik a posztsozialista, politikai kontextushoz, miközben „festőileg” nem tesz hozzá igazán sokat az elmúlt negyven év művészetéhez. Alkalmat nyújt viszont arra, hogy felidézzük Kádár János alakját és a modernizmus ambivalens „kádárista” recepcióját, és ha ennyi a feladata, akkor ezt ügyesen teljesíti is. A médium tekintetében pedig a kurátor kommentárja lehet revelatív, amely Walter Benjamin (és talán közvetlenül Jacques Rancière) után szabadon, a festményt Eugène Atget „tethelyeket” ábrázoló fotóival veti össze, és nem reflektál Nemes művének médiumára, a festészetre, legfőlegbőbb áttételezen, amennyiben szinte fotóként értelmezi a művet.

BIRKÁS ÁKOS újabb festészete egy fokkal ravaszabban nyúl ugyanehhez a kérdéshez, amely a művészettörténet diszkvalifikálása után sem lehet más, mint maga a festészet, már ha az alkotó ezt a médiumot használja. A *Férfiak* (2006) címet viselő festményen ugyanis a festészet eszköztárán, szerkesztésmódján, anyag- és motívum-használatán keresztül jelenik meg a politika egy igen fontos kérdése, a globális kapitalista világrend elmúlt 20 éves karrierje, melynek viszontagságai nem annyira a volt szocialista országok, mint inkább a mohamedán világ „antikapitalistáinak” számlájára írhatók. A festményen arab tüntetők jelennek meg, festői eszközökkel kiemelve az aktuális média-kontextusból, amely nem is lehet más, mint a terrorizmus elleni háború és a rasszizmus legújabb, álságos formája. Első pillantásra FEHÉR LÁSZLÓ műve, az *Arcok a körtérről I-IV.* (2004) is kiválóan passzol Timár politikai koncepciójához, miközben ki is lóg belőle. Már csak azért is, mert ezek a művek túl – bocsánat, de nincs rájuk jobb szó – nagyok, nagyok még a Ludwig Múzeum grandiózus középső terébe is. Rádásul csak látszólag illeszkednek a kritikai nézőponthoz, hiszen nem annyira arcot és hangot adnak a hajléktalanoknak, mint inkább kisajátítják őket

a festészet „sokkoló” motívumaiként, mely gesztus Munkácsy Mihály és Fényes Adolf óta már egyáltalán nem ismeretlen a magyar piktúrában sem – politikai legitimációjukra pedig talán túl erős árnyékot vetnek CHUCK CLOSE hasonló „stílusú”, régebbi portréi.<sup>6</sup>

A kiállítás középső terétől – térben és időben is – távolodva azonban már nehezen lenne követhető a spektákulum. Pontosabban elfogy. Nincs többé. A közép-európai művészek a kiállítás képe alapján a hetvenes-nyolcvanas években inkább a fotóval és a politikával kísérleteztek, mintsem hogy kifejezetten fogyasztásra szánt képeket alkottak volna. A festészet persze ekkor sem tűnt el teljesen és a kiállításon sem tűnik le, csak éppen már nem látványfestészet, mint ahogy azt FRANK STELLA (*Fekete vipera*, 1968) vagy BAK IMRE (*Sávok I.*, 1968) vásznai mutatják. Az már egy másik kérdés, hogy e művek primér kontextusa lehet-e a hidegháború és annak ideológiája. Stella ugyanis nem Clement Greenberg, de még csak nem is Mark Rothko vagy Kenneth Noland, és az sem feltétlenül biztos, hogy Bak a „nyugati” stílus honosításával egyértelműen a Nyugat ideológiáját képviselte volna Magyarországon. Sőt én azt sem venném készpénznek, hogy a MoMA, Greenberg és az „absztrakt expresszionisták” (akárcik voltak is) a CIA irányításával munkálkodtak volna a kapitalizmus etikai és ideológiai felsőbbrendűségének bizonyításán.<sup>7</sup> Amúgy meg a politikai kontextus is csak egy kontextus, és nem feltétlenül adekvátabb a képzőművészetben, mint az „esztétikai” a festészet és a reprezentáció kérdéseinek kutatásával. E téren különösen izgalmas, hogy Bak és Stella „hidegháborús” installálását a vezető szövegében maga a kiállítás dekonstruálja. Stella például VÁRNAI GYULÁVAL (1, 2, 3, 1996) és VESZELY BEÁTÁVAL (*Jan van Eyck: Az Arnolfini-házaspár közepéről*, 1994) került egy terembe, akiknek munkái nem a politika, hanem éppen a szemiotika és a kommunikációelmélet irányából teremtik meg Stella jelelméleti vizsgálódásainak eszmetörténeti kontextusát, miközben nem a világpolitika, hanem a hétköznapi ismeretelmélet és az identitáspolitikai kérdéseit tolják előtérbe.

A „spektakuláris” helyzet némiképp „változatlan” a *Valami változáson* is, mármint annyiban, hogy a hetvenes éveket itt sem a statisztikailag uralkodó festészet vagy a szobrászat reprezentálja, hanem az akkori neoavantgárd, jelesül HAJAS TIBOR, PAUER GYULA és BARANYAY ANDRÁS. Sőt még KESERÜ ILONÁTÓL is egy objektet (*Gyűjtemény – Sok lágytojást ettünk*, 1970) vett a múzeum. A *Félreért-hetetlen mondatok* hajléktalanainak „helyén” pedig tüzérek láthatók, a TEHNICA SCHWEIZ alternatív spektákulum (a *Ingázó tüzérek*, 2006), amely nem a realista festő palettáját használja, hanem a fotográfus apparátusán túl a társadalom- és médiatudós szerszámosládáját. A mű meglehetősen jó politikai érzéssel és némi posztkonceptuális allúzióval – GERBER PÁL: *El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt*; „buszos hirdetés” az 1993-as *Polifónia* kiállításon – a regionalizmus és a kistérségek posztsozialista világába kalauzol. Egészen konkrétan az 1848-as tápióbecskei csata emlékét ápoló hagyományörző tüzérek esetét jeleníti meg az ingázással és a jelen gazdasági és kulturális folyamataival.

### A művész szerszámosládája

Itt nem csupán a – hungarikumnak is tekinthető – „barkácsolás”, avagy a „posztkonceptuális médiaművészet” szimbolikus formáját kellene felidézni, hanem tágabb értelemben azt a médium-specifikus, avagy médium-tudatos művészi tevékenységet is, amely nem annyira a közölt tartalomra, mint inkább a közlés módjára fókuszál, sőt gyakran a közlés módját tekinti a tartalomnak. Ez azonban „formalizmusa” és „esztétizálása” miatt nem egykönnyen illeszthető be egy alapjaiban posztmarxista narratívába, legfőlegbőbb akkor, ha a posztmarxizmust összekombináljuk posztstrukturalizmussal – ahogy ezt például Amerikában az October folyóirat köre tette a nyolcvanas-kilencvenes években. A *Félreért-hetetlen mondatok* azonban erre is képes, mert az October nyomdokain kreatívan használja nemcsak a művészetet, de a teóriát is. Maga is barkácsol, de horizontját tekintve más úton jár, mint az October legismertebb teoretikusa, Rosalind Krauss,

6 V.ö.: Aknai Katalin: *A munkás, a kultúrmunkás és a többiek*. Műértő, 2010/10, 6.

7 V.ö.: Michael Kimmelman: *Revisiting the Revisionists. The Modern, Its Critics, and the Cold War*. In: *The Museum of Modern Art at Mid-Century: At Home and Abroad*. The Museum of Modern Art, New York, 1994. Francis Frascina: *Institutions, Culture, and America's "Cold War Years"*. *The Making of Clement Greenberg's "Modernist Painting"*. Oxford Art Journal, 2003/1.

aki továbbra is inkább az „esztétikára”, mintsem a „politikára” fókuszál, amikor visszafordul a kultúrától a médium kérdéseihez. Krauss legújabb elméleti leleménye ugyanis a „posztmédium állapot kora”. Ennek kapcsán nála a képzőművészet lehetőségéről van szó a posztmediális „kondíciók” (a kifejezés persze főhajtás Jean-François Lyotard előtt) között, amelyet egyrészt az elektronikus média, másrészt viszont a konceptuális művészet szemlélete, a művészet intézményének kritikája fémjelez, amely Krauss szerint könnyen önisméltásba és intellektuális giccsbe is fordulhat.<sup>8</sup> Az amerikai művészettörténész (ő még annak tartja magát) szerint a téma és a politika szorításából egy régi és kompromittált fogalom, a specifikus médium vezethet ki, amely nem mástól, mint az „ördögi” Clement Greenbergtől ered. Krauss az új idők új szelének megfelelően, de azért a kedélyeket borzolandó, a médium helyett a „technikai háttér”, a médium-specifikusság helyett pedig a „differential specificity” nehezen fordítható fogalmát használja, amelyen kábé azt kellene érteni, hogy egy médium specifikusságát nem önmagához és saját tradíciójához, hanem inkább a többi médiumhoz képest kell kidomborítani. Krauss felől nézve NEMES CSABA *Remake-je* (2007) kiváló és okos darabnak mondható. Alapvetően a videóklip műfaját alkalmazza, de a 2006-os „események” (tüntetés a „baloldali” kormány ellen a Magyar Televízió „ostromával”) feldolgozása során kreatívan remixeli és „sztoribordozza” az események emblamatikus elemeit (túrórudi-automata, tank) és annak média-visszhangjait. Vagyis erős politikai kontextusban, innovatívan (animációkkal és zenével megbolondítva) alkalmazza a posztmediális nézőpontot. Ugyanezt teszi nagyjából a KIS VARSÓ *Fogyőeszköze* (2007) is az emlékmű és az emlékezés tekintetében, az Iparterv csoport egyik „elfeledett” alakjának, Major Jánosnak a megidézésével. A provokatív mű egy Major rajztól és Major hatvanas években keletkezett fotóitól indul el, amelyek sírokat ábrázolnak. A rajz is egy sírkő felől értelmezhető, amelyen egyszerre volt jelen az ötágú és a hatágú csillag. A Kis Varsó ezt kapcsolta össze Major identitásával és művészetének egyik fő szimbolikus motívumával, a zsidóság ábrázolásával. Így az installált emlékmű, a *Fogyőeszköz* (!!!) vizuális centrumában egy vörös és egy sárga neonszínű villódzik egymáson, egymásban. Az emlékmű azonban alapvetően enigmatikus, nem elsősorban Major zsidóságának diskurzusát jeleníti meg, hanem

<sup>8</sup> Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson, London, 2000. Lásd még tőle: *Reinventing the Medium. Critical Inquiry*, 1999/2. 289-305. Krauss „posztmédium” művészetének kritikájához Raymond Bellour, Nicholas Bourriaud és Lev Manovich felől: Ji Hoon Kim: *The post-medium condition and the explosion of cinema*. Screen, 2009/1. 114-123.



ZBIGNIEW LIBERA  
Lego koncentrációs tábor, 1996  
tintasugaras nyomat, műanyag, változó méretek

a művészettörténeti kanonizáció folyamatát, amelynek keretén belül Major nem annyira grafikusként, mint inkább konceptuális művészként lett a kánon – mégoly marginális – része a *Kubista Lajos sírköve* című fotójának, illetve az ahhoz írt szatirikus *Fact Art* manifesztumnak köszönhetően.

Az egyik legdöbbenetesebb szerszámosládát azonban mégiscsak ZBIGNIEW LIBERA találta meg *Lego koncentrációs tábor* (1996) című művével. A mű egy fiktív legószett, amelyből szürke lágereket építhetnének fel, fehér csontvázakkal és fekete, napszemüveges örökkel, az erre fogékony szülők és gyermekek, már ha a cég legyártaná. A mű ütőképességét csak tovább fokozza, hogy egy terembe került BAK IMRE univerzális és HALÁSZ KÁROLY (*Magasles No. 7, 1972-1977*) személyes geometriájával, amely még inkább kiemeli a mű perverz valószerűségét és azon képességét, ahogy hihetetlenül meg tudja mozgatni az átlag (vájár vagy bróker) néző etikai és esztétikai kultúráját. Hasonló megszólító erővel talán csak HAJAS TIBOR művei bírnak a kiállításon az *Utcára a mondanivalóddal* sorozatból (*Levél barátomnak Párizsba, 1975; Élő comics, 1975*), melyek egészen közvetlenül – falakra és járdákra írott szövegekkel – képesek kommunikálni a nézővel ilyen zseniális mondatok segítségével: „cseréltesd ki a jövődet, mielőtt a garanciaideje lejár”. Hajas „leveleire” ráadásul szépen rímelnék Erdély Miklós elektronikus szövegíró futó sorai is arról, hogy a hetvenes években az égvilágon minden (pl. a jelen, a múlt és a jövő) hadititok lett. Erdély *Hadititok* című installációja (1984) persze Hajas „fotóakciójához” képest igen rejtélyes mű, mondhatni, ikonológiai elemzést igényel, és valószínűleg erre is lett tervezve a szimbolikus (bitumen, tükör, színpad) és allegorikus (Müller-Lyer ábrák, vörös lámpák) utalások montírozásával. A mű amúgy az alkotó rövid kommentárja szerint a hadiipari gépezet és a totális információzárlat személyiségromboló potenciáljait tárja fel, de értelmezéséhez szükséges Erdély költészetének (*Aranyfasisztáim*) és művészetelméleti munkásságának (*Optimista előadás*) ismerete is. A melléhelyezett „egzisztencialista” Hajas mű azonban egy kicsit kilátozja a Hadititkot az ismeretelméleti kontextusból, és erősíti a szubjektum politikai képviselőjének pozícióját a totalitárius diktatúra korszakában (Erdély műve ugye az *Orwell und die Gegenwart* kiállításra készült). Ez az identitáspolitikai aura még MAURER DÓRA szemiotikai „kísérleteire” (*Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok, 1975*) is átsugárzik és felülírja a „strukturalista” mű „eredeti”, fotó- és művészet-



ZOFIA KULIK / KWIEKULIK  
Foglalkozás Dobromierz-zsel / Activities with Dobromierz, 1972-74 / 2008  
videó, Blu-ray, 3/5, 31'6"

történeti kontextusát. (A sorozat többi darabja a *Valami változáson* szerepel, de ott CSÖRGŐ ATTILA szomszédsága – *Hogyan szerkesszünk narancsot*, 1993 – a matematika és a médium jelentéseit erősíti.)

Maurer „reverzibilis” műve ráadásul átvezet a kiállítás egyik legsűrűbb szekciójába, ahol a kiállítás politikai olvasatának értelmében a jövő mérnökei, a szocialista utópiák iróniával teli teremtoi és kritikusai helyezkednek el: többek között JOVÁNOVICS GYÖRGY (*Relief 99. 04. 16.*, 1999), BACHMAN GÁBOR (*A Kortárs Művészeti Múzeum modellje*, 1995), Timm Ulrichs (*Patyomkin-palota*, 1994) és KOKESCH ÁDÁM (*Cím nélkül*, 1999). Műveik meglepő módon és egymást erősítve, mintegy időtlenül és kortalanul – a kilencvenes évekből! – reflektálnak a szocialista modernizmus nagy közösségi és építészeti utópiáira. Az ironia és a kritika azonban szinte lélegzetelállítóan olvad bele a „beszél” nyelv geometriájába: a néző Vlagyimir Tatlin (öt távolabb LAKNER LÁSZLÓ idézi meg) és HENRYK STAŻEWSKI (*Kompozíció*, 1980) konstruktivizmusa felől látja Jovánovics és Kokesch műveit is. Talán csak GYENIS TIBOR direkt humora és akcionizmusa képes átszakítani a politikai (szocializmus) és esztétikai (modernizmus) utópiák szövedékét karneváli hangulatú fotójával, melyen Ilonka néni éppen szuprematista stílusban festi ki falusi házának külső falát. Stażewski vagy Stella „multimediális” társasága arra a tényre is emlékeztethet, hogy a hetvenes éveket mindkét kiállításon elsősorban fotografikus művek reprezentálják, vagyis a Ludwig Múzeum neoavangárd gyűjteményezése a „fotó-látásra” (Beke László kifejezése) és az akcionizmusra fókuszál, mely mögött sejthető a neoavangárd anti-spektakuláris ideológiája is a hamis spektakulummal, példának okáért a magyar gulyáskommunizmussal. Ebből a képből persze egy kicsit hiányzik a magyarországi fotórealizmus, de ennek praktikus, gyűjteményezési okai vannak. Helyette van viszont amerikai hiperrealizmus, mint háttér és viszonyítási pont. És ez nem is rossz háttér, hiszen állítólag Richard Estes és társait sem a látvány maga érdekelte, hanem annak leképezhetősége és visszaadhatósága. Még pontosabban az, hogy miként lehet egy fotót „jól” megfesteni, és az már egy másik kérdés, hogy az Octoberhez közelálló Hal Foster remek elemzések sorában kapcsolta össze a hiperrealizmust a későkapitalizmussal és az ideológiakritikával.<sup>9</sup> A hiányzó magyar fotórealizmus meg nemsokára úgyis eljut a Ludwig Múzeumba<sup>10</sup>, és akkor talán újra téma lesz, hogy mennyiben lehet Fehér László vagy Méhes László hetvenes évekbeli festményeit egy lapon említeni Estes és Close médium-kritikájával, legyen az a médium akár a fotó, akár a festészet.

A teória felől nézve egy baloldali perspektívában a nagyméretű fotó – és maga a kép – erősen kötődik a spektakulumhoz, de ez a kapcsolat egyáltalán nem

dekonstruálhatatlan. VÁRNAI GYULA a *Valami változáson* meg is teszi ezt a *Nagymező utca* (2010) – írásvetítőkkel előállított – panorámaképpel, amely hangfalakra helyezett, és azok hangja (az utca hangja!) által megrezegtetett víztükrökön keresztül vetül a falra. Várnai tehát mintegy barkácsolja a spektakulumot, és egyúttal megmutatja magát az apparátust is, mondhatni az elsődleges látvány nála másodlagos lesz, és a látványosságot létrehozó „gépezet” válik a fő attrakcióvá. A *Valami változás* másik – és persze másként – nagyszabású műve, maga „KELE JUDIT” (*Műalkotás vagyok*, 1979-1985), aki egy másik, egy másfajta spektakulum lehetőségét tárja fel a szubjektum (és társadalmi-kulturális viszonyainak) műtárgyként történő installálásával. Műve éppoly jól értelmezhető a fluxus és a konceptualizmus, mint a szituacionizmus és a feminista kritika felől, miközben az is elmondható róla, hogy újrendezi az „érzélhető felosztását” à la Rancière. Nagyjából ugyanerre a rugóra jár NÉMETH ILONA videója (*Reggel*, 2003) is az őt a reggeli rutin alatt kísérgető (őrző, avagy fogva tartó), álarcos kommandósokkal. Egy kicsit hasonló, de etikai szempontból mégis egészen másfajta spektakulumot barkácsol össze KWIEKULIK, amikor gyermekük testét avatja műtárggyá (*Foglalkozás Dobromierz-zsel*, 1972-1974). De ez már nem is egyszerűen spektakulum, inkább szimulákrum, hamis kép, csalóka illúzió, maga a szocialista társadalom az avantgárd művésszel és annak szent küldetésével, illetve a munkással és annak vidám, optimista hétköznapijaival. A KwieKulik család ugyanis a fotók tanúsága szerint nem a látványos képekért, hanem magáért a (művészi) munkáért, sőt a társadalomért dolgozik gyermekével együtt, de borzasztó ironikusan, mi több, kegyetlenül cinikusan teszi ezt. Addig még csak hagyján, amíg a kicsi gyümölcsök között heverészik a „struktúra” kedvéért, de aztán vödörbe rakják, majd a vécébe helyezik – gondolom, Duchamp előtt tisztelegve –, és még rá is csukják a fedelet. Míg végül Húsvét alkalmából kikacsintanak még a bécsi akcionistákra is, némi libabelsőség esztétikus elrendezésével az egyéves-forma Dobromierz testén.

### Az ikonológus tekintete

A kísértetek szimbolikus és nem szimbolikus jelenségeitől a média szellemképes korszakában se könnyű szabadulni. A „szellemi” tradíció a *Kommunista kiáltványtól* Derrida „marxizmusán” és Žižek „leninizmusán” át egészen a vizuális kultúra kutatásának szelleméig ível.<sup>11</sup> Jöjjön tehát

9 Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, 1996.

10 *Edentől keletre – Fotórealizmus: Valóságváltozatok*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2011. szeptember 14 – 2012. január 15.

11 V.ö.: Jacques Derrida: *Marx kísértetei* (1993). Jelenkor, Pécs, 1995. Slavoj Žižek: *Repeating Lenin* (1997/2001). <http://www.lacan.com/replenin.htm>. Marx, Benjamin, Foucault, Derrida és a Holokauszt szelleméről a vizuális kultúra kutatásában lásd: Nicholas Mirzoeff: *Ghostwriting. Working Out Visual Culture*. *Journal of Visual Culture*, 2002/2. 239-254.

egy kis szellemidézés is, már csak azért is, mert nem csak Marx, de Warburg kísértete is viszszejár, még azután is, hogy a művészettörténet „klasszikus” perspektívái a kuka és a temető viszonylatai között választhatnak – legalábbis a művészettörténettel „szakító” sztárkurátorok perspektívájából. Pedig a művészettörténet nem mindenki „utálja” annyira, mint mondjuk Mieke Bal, és talán még mindig aktuális lenne a művészet történetét felnőtteknek szóló kísértet-történelemnek tekinteni, mint ahogy Aby Warburg tette, vagy akár – e kábé százéves párhuzamot aktualizálva – skandináv politikai kriminek (*Tetovált lány*) vagy amerikai horrorparódiának (*Zombieland*).<sup>12</sup> Ez nem feltétlenül jelentené a politikai autonómia kisajátítását vagy rekuperációját, és esetleg hozzájárulhatna ahhoz is, hogy a „holt”, „szellemtelen” művészetet és művészettörténetet valamilyen formában népszerűvé és fogyaszthatóvá tegyük, ami – sajnos vagy nem sajnos – manapság egyre inkább létkérdés.

A bombasztikus, kritikai kiállítások és a fogyasztható, marxista sztárfilozófusok sikere speciel éppen erről szól.

Ha pedig a szórakoztatás a tét, akkor érdemes észben tartani, hogy a vizuális kultúra értelmezése nem csak kritikai elméletként lophatja be magát a dolgozó szívébe, hanem detektívregényként is, melynek igen szép hagyományai vannak a művészettörténeten belül is. Miközben persze az is igaz, hogy a rejtvényfejtő művészettörténet, azaz az ikonológia ideológiai okokból hajlamos volt egy képeskönyv lapjaira redukálni az élettel és hatalommal teli műveket. Ahogy Georges Didi-Huberman fogalmaz, hajlamos volt kiűzni belőlük az ártó „politikai” szellemeket. E folyamat nagymestere a francia művészettörténész szerint nem más volt, mint a náciizmus elől menekülő Erwin Panofsky, ami azért még a tudományos „ördögűzésnek” is adhat némi politikai színezetet. Panofsky ráadásul nemcsak a képek, de a nagy előd, Aby Warburg „dibbuk”-jával is küzdött, aki nem pusztán rejtvényfejtésnek, hanem politikai (identitás- és társadalmpolitikai) tettnek is tekintette a képek „olvasását”, ami olyan, eredetileg nagyon is művészettörténeti (vagy inkább képtörténeti) stratégiának tűnik, amely remekül illik akár még egy kortárs „politikai” olvasathoz is.<sup>13</sup> Didi-Huberman a maga kísértet-történelem-

ban kicsit sarkosan ugyan, de szembe is állítja Panofskyt és Warburgot, vagyis a képek elemző értelmezését és empatikus megértését. Közben ez a két szemlélet – az esztétikai és a politikai – talán nem is feltétlenül zárja ki egymást, bár az is elképzelhető, hogy vannak olyan művek, melyek inkább az egyikre vagy éppen a másikra bázíroznak. Innen nézve nagy erénye a *Féltreérthetetlen mondatoknak*, hogy bizonyos tekintetben – vizuálisan! – leszámol a modern és az avantgárd, az esztétika és a politika merev oppozíciójával. Ettől a leszámolástól azonban nem csak az elkötelezett politikai fellépés, de az autonóm művészi alkotás felé is vezethetnek progresszív utak. Persze az autonómiában hívő modernizmus sokat tett azért, hogy elfojtsa a képek „pszichotörténelemét”, és instrumentalizálja a képet és a művészi alkotást, ma viszont már egyre inkább úgy tűnik, hogy a képek illetően érzéki és érzelmi potenciálja újra életre kelthető, még akár a posztmarxizmus keretein belül is a mediálisan érzékeny, „tűnődő” nézéssel és képalkotással.<sup>14</sup>

Ez a kísérteties, noch dazu (pszicho)analitikus, ikonológiai nézőpont ráadásul – és meglepő módon – nem hántja le a művek mediális és strukturális jellegzetességeit, és nem emeli ki túlzottan társadalmi és politikai momentumaikat sem, hanem a képi hagyományok alkalmazása felől értelmezi a képeket szubjektum döntéseit. Ez a szándékoltan szubjektív Warburg-i metodológia persze azokhoz a művekhez passzol leginkább, amelyek a „legszemélyesebbek”, és ebből fakadóan talán a leghatásosabbak is, példának okáért Hajas Tibor vagy Nagy Kriszta „önarcképéhez”, melyek nem pusztán önreprezentációk, hanem az adott politikai és kulturális valóság leképezései is a neoavantgárd hérosz és a (férfi) tekintettel játszó szupermodell figuráján keresztül. Az önreflexív, kritikai ikonológia perspektívája ráadásul sokszor egybe is esik a képalkotó perspektívájával. A tanult képzőművész ugyanis maga is ikonológus, és ezt egyre inkább kamatoztatja is. Kiváló, emblematikus példája ennek a kutatói magatartásnak SZABÓ ÁGNES „szabadságszobra” a kreatív, „női hang” ironikus beemelésével és a Kis Varsó „emlékműve” a „feláldozható legénység” – a crew expendable az *Alien* alapján így is fordítható – gyilkos és heroikus ironiájával. De innen nézve új, szubjektív értelemmel telítődhet Kaszás Tamás „atlasza” és Keserue Zsolt „dokumentuma” is a képalkotásra sötét árnyékot vető, képi és egzisztenciális „pátoszformulákkal”. És talán az is érthetőbbé válhat, hogy miért a halál reprezentációja ragadja meg leginkább az egyszerű nézőt, legyen szó akár dolgozóról, akár fogyasztóról, akár képalkotóról. Vätämanu és Tudor „nagy pere”, illetve Libera „koncentrációs tábora” ebben a szellemben hatnak csak igazán. Ez a perspektíva, a kutató képalkotó perspektívája természetesen a *Féltreérthetetlen mondatokban* is ott munkál, de a kurátori kép (vagy ahogy Bal mondaná, a kurátori „expozíció”) talán túl erőteljesen keretez és szceníroz – némi retorikai túlzással –, szinte maga alá temeti a művek egy részét, még akkor is, ha a végeredmény egy vizuálisan és konceptuálisan is izgalmas kiállítás. Ha pedig a kurátorra mint képalkotóra fókuszál a dolgozó, akkor azt érezheti, hogy Timár Katalin jórészt tudatosan, de bizonyos tekintetben „tudat alatt”, avagy a saját kísérteteivel viaskodva éppen egy képzeletbeli, monolit művészettörténettel szemben, annak „ellene mondvá” rendezte meg kiállítását, miközben mégsem tudta teljesen kizárni „magából” és kiállításából az esztétika és az ikonológia „démoni” perspektíváit. A traumákat persze fel kell dolgozni, de talán arra sem árt emlékezni, amit Panofsky fogalmazott meg egyszer, igen régen és igen szépen, ha nem is az esztétika és a politika, de a teória és a história viszonya kapcsán: „Igaz az a megállapítás, hogy ha az empirikus tudomány nem engedi be az ajtón, akkor az elmélet beszökik a kéményen át, mint valami kísértet, és fölforgatja a bútorokat. De nem kevésbé igaz az is, hogy a történelem, ha az ugyanazokkal a jelenségekkel foglalkozó elméleti tudomány nem engedi be az ajtón, befészkel magát a pincébe, mint egy egérsereg, és megrendíti a ház alapjait.”<sup>15</sup>

12 V.ö.: Mieke Bal: *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya* (2003). Ford.: Csáky Marianne. Enigma, 41, 2004. 86-116. és W. J. T. Mitchell: *A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája* (2003). Ford.: Beck András. Enigma, 41, 2004. 17-31.

13 Georges Didi-Huberman: *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art* (1990). Trans. John Goodman. Pennsylvania State University Press, University Park, 2005. A „Warburg-reneszánszhoz” lásd még: Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002. és Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion*. MIT Press, Cambridge, 2004. Német oldalról pedig többek között: Charlotte Schoell-Glass: *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*. Fischer, Frankfurt am Main, 1998.

14 „Néha úgy tűnik nekem, mintha pszicho-történészként a nyugati kultúra skizofréniáját próbáltam volna meg diagnosztizálni annak képeiből, egyfajta önletrajzi reflex formájában.” – Aby Warburg. Warburg 1929-es naplójegyzését idézi: Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, London, 1970. 303.

15 Erwin Panofsky: *A művészettörténet mint humanista tudomány* (1940). Ford.: Tellér Gyula. In: *Jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk.: Beke László, Gondolat, Budapest, 1984. 276.