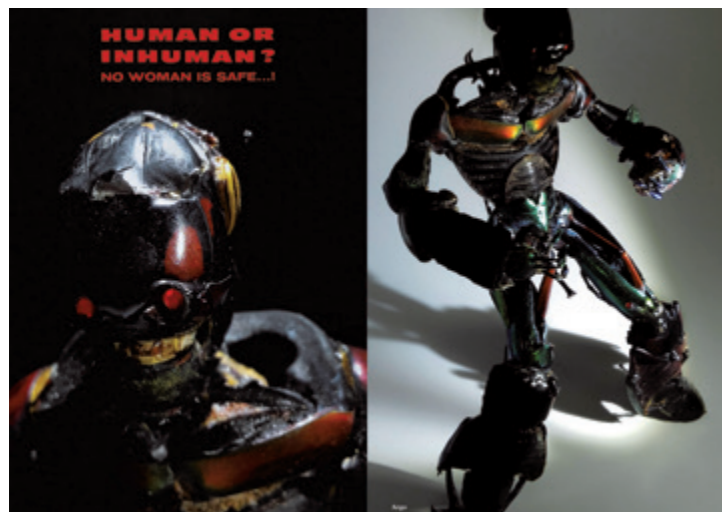




Szöllősi Géza
Kitin

az ötvenes évek óta megszállva tartják a popkulturális tudattalant (lásd pl. az ún. „big bug”-filmeket), de Szöllősi „insectodjai” mégis újfajta konstellációt alkotnak, hiszen a kitines idegenségben már eleve benne rejlik gépszerűséget tájékoztat. Az állati test iránti megszállottságról híres művész valódi rovaralemekekből létrehozott futurisztikus robotokat öntött műgyantába, melyek egyszerre gépiek, rovarszerűek és emberiek, vagyis a *Jurassic Park*-dinoszauruszaihoz hasonlóan a természet és a technológia szembeállítását meghaladó bio-kiborgok. A lények vizuális kialakítása sokat köszönhet a japán mecha-kultusznak, a keleti „splatterpunk” kultúrának, illetve a nyugati kontextusban még mindig sokkal ismertebb Transformers-brandnek, de a gép-rovar-ember háromszög kapcsán H. R. Giger biomechanikus művészete is megkerülhetetlennek tűnik. Giger neoszürrealista festészete a technológiává-válás különböző formáit mutatja be, mely víziókban a Gép mindig Vágygép is egyszerre, vagyis az emberi formák fémesezése, masinizálódása, „el-krómulása” stb. egyfajta technológiai erőszak van alárendelve. A Giger-féle

Szöllősi Géza
Kitin



rovyszerű idegenség tehát „erotikus” abban az értelemben, hogy az emberi forma átalakulása a polimorf perverziónak jegyében megy végbe, hogy minél összetettebbé válhasson az ingerlés, befogadás, behatolás vizuális kultúrája.

Szöllősi biomechanikus rovarjai nem követik Giger szubverzív erotikáját, inkább a heroikus *fan boy*-fantáziát irritálják, hiszen méretük folytán egyszerre idézik meg a merchandise- és játékipar termékeit, illetve az ékszerkészítés világát. Nem elég az, hogy a rovarok invázióval fenyegetnek, a gyűjtőszendélytől sújtott rajongónak mindegyik darabot meg kell kaparintania, vagyis a játék- és rovargyűjtők szubkultúrája kölcsönösen keresztbe porozza egymást a *Kitin*-projektben. A lépték kérdése mentén a kiállítás alcíme (*Hand made Hollywood*) is világosabbá válik, hiszen itt a nagyipari professzionalizmussal szemben az individuális kézművesség esztétikája kerül előtérbe. Ez egyrészt a barkácsolás, a low-tech, a hiánygazdálkodás esztétikáját is behozza, ugyanakkor a technológiai hiány (ki)pótlása csak erősíti a fan-art kontextus exkluzivitását. Digitális mozik, a milliós blockbusterek gigantomániája helyett itt posztdigitális miniatűröket kapunk, melyek egy szubjektív magánmitológia mentén írják szét a rovarság popkulturális nagy narratíváit.

A *Kitin*-mitológia ugyanakkor még születési fázisban van, hiszen nincs túl sok információ arról, hogy a bio-kiborgok honnan származnak, mit akarnak, milyen szerepet vállalnak a „rovarok politikájában” (David Cronenberg). Vagyis most még nincs története ennek a fajnak, csupán egyedi karakterek (*Venus, Lucifer, Cooper* stb.) és textúrák vannak, a lények a műgyanta tömbökben önmagukat prezentálják, és nem keverednek interakcióba egymással. A következő logikus lépés a rovarpolitikai kiépítése, vagyis annak a narratívának a létrehozása, mely a különböző karaktereket egymáshoz és az emberhez való viszonyukban helyezi el. Természettörténet után történelem, mely szükségszerűen konfliktusba lép az emberi történelemmel, hiszen a bio-kiborgok „új világa” az ember fantáziapotenciálján alapul. A természet elmásítása, újratervezése, (re)produkciója itt valóban kulturális-művészi munkaként megy végbe, mely az eleven rovaranyagot inkorporálja, hogy egy olyan kísérteties hibridként termelje újra, melyben a Föld és az Ember rekvizitumai elválaszthatatlan egységet alkotnak.

EGY MÁSIK ESZTÉTIKÁT TEREMTENI...

**Pfisztner Gábor
beszélgetése
Julian Faulhaber
fotográfussal és
Michael Müller-Verweyennel,
a budapesti Goethe Intézet
igazgatójával**

A budapesti Goethe Intézet idén felelevenített egy korábban már éveken keresztül ápolt szokást. Az intézetnek otthont adó épület folyosóin kortárs német művészek munkáit mutatja be, amelynek célja, hogy a művészeti intézményrendszeren kívül is legyen lehetőség a találkozásra a legkülönbözőbb művészi pozíciókkal és impulzusokkal.

Pfisztner Gábor: Müller-Verweyen úr, az intézet egyes terei fokozatosan megújulnak. Ez egyúttal arra is lehetőséget ad, hogy megfelelő környezetben lehessen bemutatni a mostani kiállítással elinduló sorozatot, amelynek címe *Temporär / Átmenet*.¹ A cím utal arra a folyamatra, ami itt kezdetét vette, de ugyanúgy az installációra és természetesen azokra a helyzetekre is, amelyeket JULIAN FAULHABER képei mutatnak. Miért döntöttek amellett, hogy ezekben a nem kimondottan kiállítási célra létrehozott terekben hívjanak találkozóra a kortárs német művészetet reprezentáló munkákkal, és miért esett a választás a Magyarországon szinte ismeretlen Julian Faulhaberre?

Michael Müller-Verweyen: A képzőművészetben nagyon komoly lehetőségek rejlenek a kultúrák közötti párbeszéd erősítésére, mivel a nyelvi különbségek háttérbe szorulnak. A képek pedig azért fontosak, mert bár eltérő kódolással készülhetnek, mindenki értelmezni tudja őket valamiképp. Én egy évvel ezelőtt kerültem ide az intézet élére, és akkor úgy éreztem, hogy a különféle tevékenységeink kevésbé láthatóak az intézetben kívül. Mi azonban a teljes kultúrát átfogó és képviselő intézményként értjük magunkat, amely különféle programokat szervez, működtet egy könyvtárat és a nyelvi kurzusai is jelentősek. A képzőművészet azonban teljesen hiányzott. A korábbi állomáshelyeimen, például Hongkongban vagy Nigériában mindig rendeztünk kiállításokat, és ezt szeretnénk most itt is gyakorlattá tenni. Nincsen ugyan galériánk vagy kiállítási terünk,² de a folyosók elég tágasak. Mivel amúgy is aktuális volt egy bizonyos fokú felújítás, már ezt is figyelembe tudtuk venni, például az új világítás

¹ *Temporär / Átmenet*. Julian Faulhaber fotográfiái, Goethe Intézet, Budapest, 2016. szeptember 5 – 2017. március 31.

² Évekkel korábban, az Andrassy úti épületben, ahol az intézet korábban működött, még volt külön galéria (a szerk.)

kialakításánál. Az azért fontos volt, hogy valamiképp felidézzük a „fehér kocka” hangulatát.

PG: A kiállítás címe, miként az egész sorozaté, *Temporär*, azaz átmeneti, ideiglenes. Vonatkozik ez a képek kontextusán túl erre a változásra is, ami itt most kezdetét vette?

MMV: Igen, úgy gondolom mindenképp, lehet így is érteni. De érthető úgy is, hogy itt a bemutatott munkák csak rövid ideig lesznek láthatóak, nem évekre. Egy olyan kiállítással indítunk, amelynek amúgy ténylegesen ez a címe, amely magától a művésztől származik, de jól illeszkedik ahhoz is, amit mi itt most képviselünk. Bár évente összesen három kiállítást szervezünk, ezt a folyamatot szeretnénk érzékeltetni az elnevezéssel is. Az átmenetiség persze jól látható itt most az installálás módján is – a képek nincsenek felkasírozva, bekeretezve, bár kifejezetten művészi nyomatok, mégis csak szögekkel erősítettük őket a falakra. Ez lényeges volt, mert szeretnénk azt is érzékeltetni, hogy ez itt nem pusztán dekoráció vagy díszlet.

Julian Faulhaberre³ azért esett a választásunk, mert úgy érezzük, jól illeszkedik ide, és nem csak a térre gondolok. Magyarország jelenleg erősen polarizált; olyan mértékben, hogy fennáll annak a veszélye is, hogy bizonyos dolgok észrevétlenül maradnak, elsikkadnak emiatt. Mi szeretnénk ezen túllépni és rámutatni, hogy vannak olyan érdekes és fontos dolgok, amelyek mindenkit érinthetnek, mindenkit foglalkoztathatnak. Az építészet pedig ilyen terület. A helyi cselekvések, társadalmi megnyilvánulások persze nagyon fontosak, de ezek ölthetik az építkezés jellegét is. Emellett pedig nagyon érdekes az itt látható képek tisztasága, egyértelműsége, a szinte művi megjelenés érzése, amely aztán persze alábbhagyhat. A néző folyamatosan azzal konfrontálódik, hogy higgyen-e a szemének vagy sem. Az építészeti terei így egy másfajta aktivitás tereivé is válnak.

³ <http://www.julian-faulhaber.com>

Julian Faulhaber
© Goethe-Institut Budapest





Julian Faulhaber
Big, 2010, 40 x 50 cm © Julian Faulhaber

PG: A választást tehát az indokolta, hogy létrejön egy másfajta párbeszéd lehetősége itt Magyarországon, vagy az is lényeges volt, hogy mennyire jellemző ez a kortárs német művészetre?

MMV: Valójában inkább a második szempont érvényesült. A fő törekvés, hogy bemutassunk aktuális művészeti pozíciókat, itt például a fotográfia eszközeivel, amely persze felidéz a BECHER házaspár vagy az úgy nevezett DÜSSELDORFI ISKOLA művészetét. Az azonban, amit Julian Faulhaber képvisel, mégis jelentősen eltér ezektől, és ez kifejezetten érdekessé teszi a munkáját, valamint érdemessé arra, hogy megismertessük vele a magyarországi közönséget is.

Julian Faulhaber: Az, ami itt látható, egy átmeneti forma, egy teljesen új kezdet. A terek, amelyeket fényképezek, azt az állapotot mutatják, amikor frissen elkészültek. Ettől a kiindulóponttól pedig fokozatosan romlanak, elmúlik a tökéletesség átmeneti állapota. Az idő így kap kitüntetett szerepet. Ez érvényes a kiállítás tereire is, amelyek itt fokozatos átalakuláson mennek keresztül. Egy kiállítótér is az állandó változás állapotában van, bár van egy pillanat: a megnyitótér, ami tökéletesnek tekinthető. Így létrejön egyfajta párbeszéd ezzel a szituációval.

PG: Ezt érzékelteti az is, hogy a képek így magukban, keret és paszpartu nélkül kerültek a falakra?

JF: Beszéltünk arról, hogy esetleg be kellene őket keretezni, de aztán szándékosan amellet döntöttünk, hogy eltekintünk egy ilyen installálástól. Ez a meghökkentő, bár teljesen szokatlan helyzet egyfajta állásfoglalás. Hangsúlyozni akartuk, hogy ez nem egy szokványos kiállítási helyzet. Az egésznek van egy átmeneti, vázlatos jellege, ami egy kicsit könnyedebbé teszi az egészet, ami jobban illik az átmenet gondolatához.

PG: Faulhaber úr, ön korábban, a tanulmányai során foglalkozott fotográfiával. Emellett különböző reklámfilm-forgatásokon dolgozott asszisztensként, ahol a díszletek foglalkoztatták igazán. Mi keltette fel ezek iránt az érdeklődését?

JF: Igen, a tanulmányaim mellett éveken keresztül asszisztáltam reklámfotósoknak. Az egész közeg nagy hatást gyakorolt rám, és ez késztetett arra, hogy megcsináljam a *Catalogue* (2014) című kiadványomat, amelyen meg is látszik ez a hatás, és ami persze tudatos választáson alapul. Egészen különleges látványa van a tökéletesség érzését sugalló helyzeteknek, díszleteknek, és foglalkoztatott, hogy lehet-e építészeti helyzeteket ugyanúgy fényképezni, mint ahogy például termékeket stúdiókörülmények között. Ebben a hibátlan, teljesen tiszta, szinte érintetlen állapotban bemutatni őket, ami egyébként csak stúdióban lenne lehetséges, vagy utólag számítógépes programok segítségével.

PG: Tanulmányai után milyen irányban indult el?

JF: Annak idején kommunikációs desígnant tanultam, ennek volt része a fényképezés. A diplomamunkámat nagyon jól fogadták, komoly figyelmet keltett, díjat is kaptam érte, ami lehetővé tette, hogy bekerüljek egy galériába is. Sok kiállításon vettem részt és lényegében azt folytattam, amit már a főiskolás éveim alatt elkezdtem, miközben párhuzamosan más munkákat is elkezdtem. Ezek jelentős része folyamatosan alakul, változik, állandóan dolgozom rajtuk.

PG: Ezeket egyedi műveknek tekint, vagy inkább sorozatokban, műegyüttesekben gondolkodik? Gyűjtőgeti a motívumokat, amelyek aztán fokozatosan állnak össze egy egészé?

JF: Igen, az utóbbi a helyzet. Az egyes felvételekből lassan új sorozatok alakulnak ki. Az egész eleinte csak egy jó ötlet, amely aztán összeáll egy kisebb sorozattá. Ha ilyen tipológiában gondolkozunk, akkor legfeljebb tíz-húsz képből áll össze az anyag. Sok esetben azonban valóban csak gyűjtögetem a felvételeket, amelyeknél aztán maguktól adódnak a hasonló struktúrák. Ez válik a fő szervezőelv. Így jött létre az az album is, amelyben a kiállítás képei is szerepelnek.

PG: A kiállítás és a könyv azonban nagyon eltérő médiumok. Miben áll a jelentősége az ön számára ennek a különbségnek? Meghatározza a kép készítését az, hogy az albumba készül vagy falra akasztott „táblakép” lesz belőle? Vagy mindez csak utólag dől el?

JF: Akkor is elgondolkozom ezen, amikor a falra kerülnek, miként hatnak különálló képként. Ez jól látszik itt a kiállításon is. De azt is szem előtt kell tartani, hogyan működhetnek együtt. Egy kiállítás esetében, amikor hosszú falszakaszokra kerülnek ki egymás mellé a felvételek, mindig elsikkad a lehetősége valamiféle párbeszédnek két kép között, mivel meghatározóbb a dekoratív egymásutánosság. Egy kép sokkal erőteljesebb hatást mutat, ha önmagában áll vagy valamilyen viszonylatba kerül egy másikkal. Ezeknél a munkáknál ez különösen fontos. Egy könyv esetében viszont az az érdekes, hogy miként hatnak egymásra, milyen viszonyok jönnek létre akár

Julian Faulhaber
DominuM, 2016, 142 x 112 cm © Julian Faulhaber



Julian Faulhaber
Benzinkút, 2008, 145 x 183,5 cm © Julian Faulhaber

egy oldalpáron, mennyire lehet részletekbe belemenni. A könyvnél nagyon fontos az anyagi megjelenés is, ami sok mindent kiemel. Sokkal több lehetőség van például az éles váltásokra is mondjuk épületek, arcok, illetve szövegek és tipográfiai elemek között.

PG: Miként választ témát, mi dönti el, hogy milyen irányba lép tovább?

JF: Az itt látható sorozatnál ez viszonylag egyszerű volt, mert le kellett fedni egy spektrumot. A témát például nem benzinkutak vagy épületrészletek sorában kerestem, hanem a legkülönfélébb helyzetekben és helyszíneken. A felületi részletek sűrítését, ezeket az egymást metsző részleteket a legkülönbözőbb építészeti ábrázolásokban próbáltam megtalálni. Lehet ez akár egy sportszecske, egy bevásárlóközpont épülete vagy épp egy benzinkút. De lehetnek apró részletek is, amelyeket kiemelek. Például feliratok részletei, amelyek tipográfiailag, de tárgyként is érdekesek.

Általánosságban pedig inkább az jellemző, hogy elkezdek különböző munkákon dolgozni, és fokozatosan kialakul, hogy melyik milyen irányt vesz. Engem különösen érdekel a fogyasztói magatartás, a fogyasztás és annak nyomai, az arra utaló jelek, a különféle felületek. Ezeket mutatom meg képileg nagyon különféle módon megfogalmazva. A *Corona* sorozatomnál például kairói óriásplakátoknak az égbolton reflektálódó, azt elszínező fényét rögzítettem, ami úgy jelenik meg, mint a Nap fénykoronája teljes napfogyatkozáskor. Ezek alapvetően reklámhordozók, és a képek, amelyek láthatók rajtuk, nagyon éles ellentétben állnak a környezettel, ahol fel vannak állítva, annak poros sivár jellegével. Ennek eredménye egy sajátos esztétikai megjelenés, ami távol áll a reklámok képi világának látványától.

PG: Korábban már szóba került a Düsseldorf-i Iskola, azon belül ANDREAS GURSKY, THOMAS STRUTH, illetve a Becher házaspár neve. Kritikusok, akik az ön munkájáról írnak, gyakran utalnak mindkettőre, mint lehetséges vagy épp nyilvánvaló kiindulópontokra, inspirációs forrásra. Megállja ez a helyét?

JF: Minden bizonnyal. Amikor elkezdtem a tanulmányaimat, a kilencvenes évek végén, akkor már Gursky és a többiek is igen csak ismertek és nagyon népszerűek voltak. Gurskyval kapcsolatban különösen meghatározó volt számomra, hogy mindig egyedi képeket készített, amelyeket aztán továbbgondolt és feldolgozott, így pedig érdekes, a globalizációval felettébb kritikus viszonylatokat hozott létre. Becherék inkább tipológiákat teremtettek a Ruhrvidék építményeiből kiindulva. Ez kevésbé tett rám benyomást, mint mondjuk Gursky vagy akár Struth. Ma ez már nem annyira jellemző. Ahogy egyre nagyobb figyelem irányult a fényképezésre a

műkereskedelemben is, minden egyre inkább elmozdult a szerialitás felé. Gursky is elkezdett egy idő után sorozatokban gondolkozni, amit én nem tartok már annyira izgalmasnak; mi több, néha unalmas. Egy teremben 5-6 kép ugyanarról a Forma 1-es pályáról már egyáltalán olyan revelatív, mint mondjuk a *Shanghai Bank* belseje szemben a *Rajna II*-vel.

PG: Az Ön képeinél ugyanakkor inkább érezhető egyfajta hasonlóság THOMAS DEMAND egyes munkáival. Számos vonásuk emlékeztet az ő képeinek esztétikájára.

JF: Igen, nagyon is, és főleg a képek megjelenését illetően. Demand korai műveit még főiskolás éveimben láttam egy bielefeldi kiállításon, ahol HIROSHI SUGIMOTOVAL közösen szerepeltek. Jelentős viszont az a különbség, hogy amit én megmutatok, azt a meglévő terekben találom meg, míg Demand mindent megépít. Nála természetesen ott vannak még a történetek is, némelyik politikai, történeti vonatkozásokkal, mások inkább a populáris kultúrából merítenek, mint például a buszmegálló esetében, ahol állítólag a *Tokyo Hotel* zenekar tagjai találkoztak. Nála mindig fontosak ezek az utalások. Én inkább a valóságban hiányzó kapcsolódásokat hozok létre az épített környezetben. Egy alkalommal ráadásul egy teremben volt látható kettőnk képe, egymással szemben.

PG: Egy ilyen kontextusban különösen erősen nyomul előtérbe ezeknek a tereknek a művisége. Említette korábban, hogy olyan valóságos hatást keltenek a nézőben, mintha csak a felvétel kedvéért lettek volna megkonstruálva, megépítve.

JF: Én azután a folyamat után kutatok a világban, hogy hogyan jönnek létre a terek, illetve miként tapasztaljuk meg őket. Ha az építészeti megjelenítése túlságosan realiztikus, akkor nem marad nyitva semmi, akkor végül önmagát teszi szükségtelenné. A néző nem tudja magát beleképzelni, felszámolódik minden gondolat kísérlet lehetősége. Annyi marad csak számára, hogy szemügyre veszi, és azzal lényegében a végére is járt a dolognak.

Julian Faulhaber
Kiállítás enteriőr a budapesti Goethe Intézetben
© Goethe-Institut Budapest



PG: A legtöbb építészeti fotónál azonban pontosan ez a helyzet, mivel nem is akarnak többet, mint egy adott helyzetet dokumentálni.

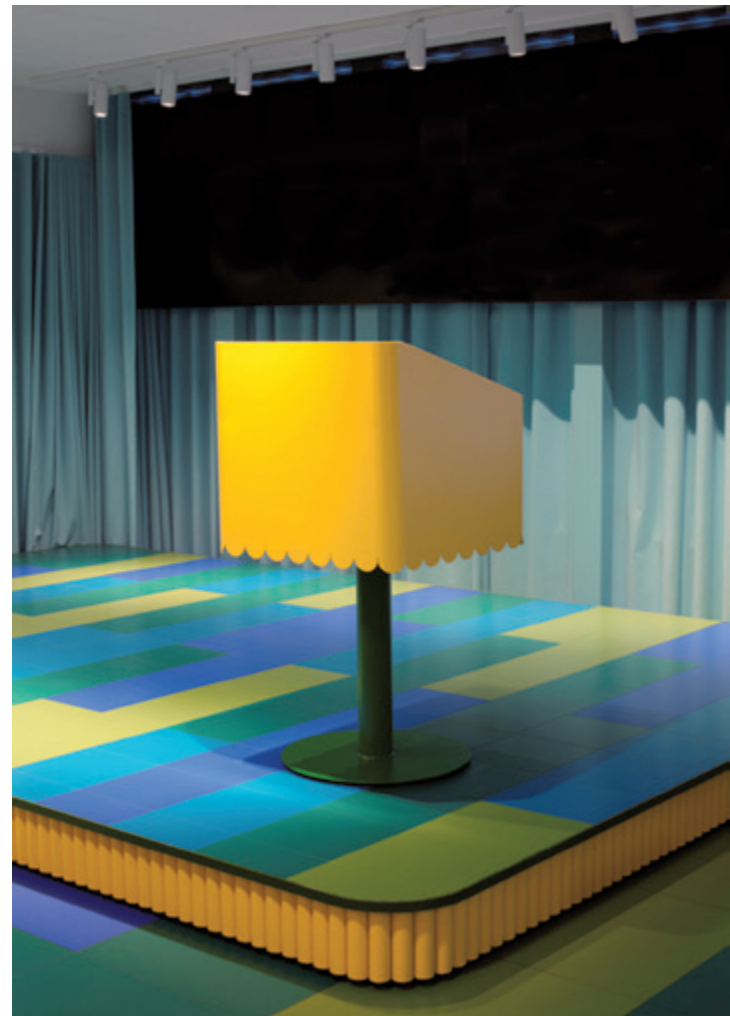
JF: Általában igen, és számomra épp az volt a lényeges, hogy én ne ezt az utat járjam. Azt szeretném, ha az én képeimben maradna valami bizonytalanság, ami megingatja a nézőt. Azt a folyamatot szeretném láthatóvá tenni, amit egyébként a számítógépes programok segítségével is meg lehetne valósítani egy képnél, nem pedig egy steril építészeti fotót készíteni.

PG: Korábban kérdeztem a lehetséges előképekről, inspirációs forrásokról, akik ma is meghatározóak a művészeti intézményrendszeren belül, de a műtárgypiacon is. Ön hová helyezné magát ebben a viszonyrendszerben?

JF: Nehéz kérdés. A művészeti szcéná teljesen kusza, néha már örült, azt lehetne mondani, perverz. Néha úgy érzem, oda tartozom, néha inkább távolodnék tőle, mert ezzel a műtárgypiacca nem tudok mit kezdeni. Ez persze azon is múlik, mennyire keresik valakinek a munkáit, mennyire van jelen itt. Nekem is voltak éveim, amikor nagyon népszerűek voltak a képeim és sokat is adtam el. Néhány év óta azonban megváltozott a helyzet. Nekem fontosabb, hogy olyasmit csináljak, amihez valóban kedvet érzek. Kiállításokra is szívesen járok, de ami a művészeti vásárokon, biennálékön vagy például Berlinben tapasztalható, az tiszta cirkusz. Másrészt viszont egy-egy gyűjtőnek meghatározó jelentősége lehet abban, hogy valakinek mennyire lesznek ismertek és keresettek a munkái.

A saját pozíciómat mindig a fotográfia felől határozom meg. Azonban nem a hagyományos értelemben vett, inkább dokumentarista fotográfián, hanem egy inkább festőinek tekinthető irányon belül helyezem el magam. Emellett persze mindig lehetnek olyan trendek, amelyek meghatározóvá válnak számomra is. Aktuálisan, úgy két-három éve nagyon erősen van jelen a csendélet, sokan készítenek

Julian Faulhaber
Szónoki pult, 2016, 65 x 45 cm © Julian Faulhaber



Julian Faulhaber
Garázs, 2008, 110 x 145 cm © Julian Faulhaber

kollázst vagy montázst, és vannak olyan irányok, amelyek inkább a pop-art felé mutatnak. Egy kicsit ezekhez is sorolnám a saját álláspontomat. Ezért is szeretem a csoportos kiállításokat, mert ott nem egyes képek láthatók, hanem az egész valamiképp egyben tekinthető, ahol az egyes pozíciók párbeszédbe kerülnek egymással.

PG: Az előbb említette, hogy létezik egy festői megközelítés is. Ez mit takar itt? Nem ellentmondás már önmagában a fotográfiát és a festészetet ilyen értelemben együtt említeni?

JF: Igen, ez így van. Ez valóban ellentmondásos. Azt értem alatta, hogy úgy készül el egy fénykép, legalábbis az én esetemben, hogy nagy a távolság valamiféle klasszikus fotográfiai felfogáshoz képest. Például ezeket a tereket elnézve ez végül is egyfajta dokumentarista munka, mégsem néz úgy ki, mintha dokumentálni szeretné azt, ami ott volt. Ez nagyon fontos számomra. Ugyanakkor persze van egy erős festészeti vonatkozása is a dolognak, mert ez nem úgy néz ki elő látásra, mintha fénykép lenne. A dolgok jól ismert megjelenése megváltozik, a hétköznapi dolgok eltűnnek, de valamiképp egy kicsit mégis láthatók maradnak. Az egész esztétikailag így egy más pozícióba kerül. Ez érdekel egyébként a festészetben vagy a számítógépes, renderelt képeknél. Ez a nagyon szokatlan, furcsa és a valóságpercepcióktól nagyon eltérő megjelenés.

PG: Ahogy ezt említi, az erőteljesen utal a „hagyományos” médiumok határainak fokozatos elmosódására. Miként látja a fotográfia lehetőségeit a közeljövőben?

JF: A tömeges képkészítés és az új technikákból adódó fokozott sokszorosíthatóság miatt mindenképp túl sok van. Ugyanakkor a lehetőségek továbbra is szinte határtalanok. Annyi mindent lehet csinálni – bár ez egyúttal egyfajta végpont is, mert nagyon sok hasonló dolog jön létre. Erre utaltam a kollázsokkal is, ami mostanában annyira divatos lett. Feltehetném persze magamnak a kérdést, hogy jó lenne-e, ha egyszerűen vége lenne az egésznek, bár nem gondolom, hogy ez megtörténhet. THOMAS RUFF például mindig a végsőig kiaknázza a médiumban az adott technikai paraméterek mellett aktuálisan rejlő lehetőségeket. Olyan szintig megy el, ahol leleplezi a háttérben rejlő mozzanatokot, vagy már az egésznek valójában a tagadásába fordul át. Mindig elmegy a legvégső pontig, a fotográfia határáig, ahol a technológia aktuálisan éppen tart.

Mások persze egészen más irányban tapogatóznak. A fényképezés azonban továbbra is jelentős pozíciókkal bír, a közeljövőben is biztosan. Persze már sokszor előfordult, hogy egy médium egy időre háttérbe szorult, majd ismét fontossá vált, megtörtént ez a festészetrel és a szobrászattal is. Az új technikai eszközökkel pedig a fotográfia előtt egy darabig még újabb területek tárulnak fel, amelyeket ki lehet kutatni, bár annak már egészen más lesz az esztétikája.

G Á B O R G Y Ö R G Y

MIÉRT ÉPPEN ÍGY?

Dobajgó fények. Ittzés Gergely és Lévy Jenő hang- és képversenye*

CEU Center for Arts and Culture, Budapest
2017. január 9.

A CEU Center for Arts and Culture új auditoriuma látvány-hangzós térére szerveződik az *Átlátszó hang* című *Kortárs Zenei Fesztivál* keretében megrendezett *Dobajgó ceruzák* Gesamtkunst-szerű kiállításának és performanszának lengetegében. A vizualitás érzékiségét LÉVAY JENŐ ceruzarajzai szolgáltatják, miközben a pontozásos raszterezés keltette kiterjedt ceruzahangok ITTZÉS GERGELY fuvolajátékának ihletőivé válnak. A fuvolára áttranszponált ceruzahangok a képzőművész fülébe jutnak vissza, akár idegesítő fáziskéséssel, akár termékenyen befolyásolva a rajzoló kéz következő ceruzavonásának

Lévy Jenő
m9233012012, 1992, ceruza, papír, 42 x 27 cm



vonalvezetését és hangeffektjét. Nem párbeszédéről van szó, nem mechanikus egymásnak felelgetéséről, nem is a két művészeti ág analóg megfeleltetésének közhelyességéről, hanem a létrejövés, a teremtés folyamatáról, a genezis végletekig lecsupaszított filozófiai ösdilemmájáról. A hasonlónak tűnő szerkezetek az eltérés végtelenségének élményét kínálják: nincs két hasonló pont vagy vonal, miként – kontextuálisan – nincs két hasonló G vagy Fisz hang. A tér- és időkoordináták felett időtlenül lebegve, a múlt, a jelen és a jövő dimenzióját föl-fölcserélve – hiszen ideje van a pontok rajzolatának és a megképzett hangok terjedelmének –, mintha csak a látvány megszólalna és az auditív szféra vizuálissá válna, a spirituális tájékozódás keretét és bizonytalan bizonyosságát Lévy *Tömegszerencse* című digitális fotomontázs-sorozatának egyik darabja kínálja.

De miért éppen így?

Mielőtt határtalan optimizmusunk képes ölelésében és elviselhetetlen könnyűségében felejténénk végleg önmagunkat, felületes ítéletek és csábító kinyilatkoztatások labirintusába vesztve, mondjuk ki bátran: nincs szomorúbb és ijesztőbb a tömegszerencsénél. A tömegszerencse semmi jót nem jelent és semmi biztatót nem ígér, épp ellenkezőleg: véletlenszerű és esetleges. Kontingens, amennyiben sem szükségszerűséget, sem lehetetlenséget nem foglal magában. Rettenő tömegekkel megéssz kiszámíthatatlanság, ami tőlünk függetlenül lehetne akár tragédia: teszem azt, az apák által egymástól eltiltott ifjú szerelmesek baljós végzete – vesd össze Rómeó és Júlia, és lehetne komédia: teszem azt, az apák által egymástól eltiltott

* A teljes program: Ittzés Gergely – Lévy Jenő: *Lélegző fény*; Matuz István: *Studium 1/974 ... 1 (élek) zem... .*; Karlheinz Stockhausen: *Die Schmetterlinge spielen* (a Lamour ciklusból); Ittzés Gergely: *Csuang Ce álma*; Tornyai Péter: *Note-turnes*; Lévy Jenő – Ittzés Gergely: *Dobajgó ceruzák* (km. Lévai Viktor – hangtechnika). A koncerthez kapcsolódik Lévy Jenő *Dobajgó ceruzák* című kiállítása; 2017. február 2-áig. A koncert az *Átlátszó Hang Fesztivál* 2017 része volt.

Lévy Jenő
t1993, 1993, ceruza, papír, 42 x 27 cm

