

Válogatott kiállítási megnyitók (2008 – 2018) pdf

Tartalom

Lebegő végtelen. Žilvinas Kempinas – Csörgő Attila – Erdély Miklós. Magyar Nemzeti Galéria, 2018. december 14. - 2019. március 12.	2
Világméretű megfigyelés és cenzúra / Global Control and Censorship. MODEM, 2018. november 24. - 2019. január 20. Kurátorok: Rózsás Livia, Bernhard Serexhe. http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=59152	6
Waliczky Tamás, Kamerák és más optikai eszközök. Molnár Ani Galéria, 2018. július 5. - szeptember 29.	8
Minden nem látszik. Türk Péter. Életmű-kiállítás. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2018. április 20. - június 24. Kurátor: Százados László	10
Csörgő Attila: Ütközések. Glassyard Galéria, Budapest, 2018. március 30. - május 12.	12
Búra. A Hermina Alkotócsoport bemutatkozó tematikus kiállítása. Budapest Galéria. 2017. november 8. - 2018. január 7. Kurátor: Csábi Ádám	14
Mentés másként... Mi marad az újmédia-művészetből? Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2017. február 24. - március 26.	16
Magyar művészek és a számítógép. Egy kiállítás rekonstrukciója. Magyar Nemzeti Galéria, 2016. június 24. - szeptember 18. Kurátor: Orosz Márton	19
Tükör, kövek, stb. (Beke László gyűjteménye) / The World is Like a Mirror, Art+Text Budapest, 2017.01.26.	20
Erdély Miklós: Bitumenművek és darabok az Armageddon sorozatból. Kisterem, Budapest. 2015. március 27. - április 22. Armageddon a Kisteremben http://www.kisterem.hu/miklos-erdely-2015/	23
Ivan Ladislav Galeta. MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér Sepsiszentgyörgy, 2014. április 28.	26
Palotai Gábor: Lehetséges táj/kép. Liget Galéria, 2014. október 18. - november 5. http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=56570	28
Konkrét fotó, fotogram. Vasarely Múzeum, 2010. május 27. - szeptember 26. Kurátor: Maurer Dóra	31
Csörgő Attila: Archimédeszi pont. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2009. október 30. - 2010. január 24. http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=53259	34
Mozit gondolni. Hámos Gusztáv kiállításának megnyitója. Pixel Galéria, Budapest, 2008.	37



(fekvő nyolcas)

a *Lebegő végtelen* kiállítás megnyitója, Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, 2018.12.13

Mióta a közelmúltban megmutatták nekem azt az internetes hirdetést, melyben egy honfitársunk Róma jelképnek kicsiny oszlopra helyezett szobrát, a Romulust és Remust tápláló nőstényfarkast így kínálta eladásra, idézem: “Márványon lévő német juhászkutyus bronz alatta két angyalka őrzi” azóta nem tudok szabadulni ettől a képtől, ami talán jelen írás címéből is érzékelhető.

A Szépművészeti Múzeum 1800 utáni gyűjteményének kabinetkiállítására (zárójel, kabinet jelentései: 1. kis szoba, fülke; 2. bemutatóterem; 3. a kormány miniszterei, minisztertanács – forrás: idegen szavak gyűjteménye, Internet, v.ö. még hajókabin, szekrény, toalett – *it.* gabinetto, zárójel bezárva) a kurátor, Fehér Dávid olyan műveket választott Žilvinas Kempinas 2007-es installációja mellé, melyekben közös formai elem a fekvő nyolcasként is emlegetett végtelen jel illetve a hasonlóképp csavarodó móbiusz szalag valós vagy virtuális jelenléte.

A végtelen jelet *lemniskátának* is mondják, ez egyébként Kempinas művének a címe. A lemniskáta speciális Cassini-görbe, de most e görbék geometriai sajátosságairól és a névadó Giovanni Domenico Cassini csillagászról – talán megbocsátják – nem fogok itt részletesen beszélni. Elég talán utalni az alakzatok közös tulajdonságára, vagyis hogy a görbe két adott ponttól mérhető távolságainak szorzata állandó. Žilvinas Kempinas munkájánál a két adott pontot a működő ventilátorok reprezentálják, a két végénél összeragasztott, lebegő mágnesszalag törekszik a lemniskáta forma felé, miközben a végtelen jelet, ezt a 17. században (John Wallis, 1655) bevezetett egyezményes jelet idézi, amit egyébként szoktak lemniskátának is hívni.

A lemniskáta kifejezés a latin – görög lemniscatus / lemniskosz szóból származik. Eredetileg szalagot jelent: hajszalag, filmszalag, hangszalag, kék szalag / térdszalag(rend), szalagavató, szalagmunkás a futószalagon, célszalag, mérőszalag, karszalag, videószalag, magnószalag. (Finnugor gyök a magyarban, valószínűleg.)

Móbiusz szalag.

Idézhetnénk a wikipédiát, szakszerűen: *A Möbius-szalag kétdimenziós kompakt sokaság (felület, aminek határa van). A nem irányítható felületek standard példája.* <https://hu.wikipedia.org/wiki/Möbius-szalag> Vagy ahogy a geometriai-topológiai tankönyvek fogalmazzak, olyan valós projektív sík, melyen egy lyuk van. Ezek szép, gondolatébresztő mondatok, melyeket nem mindig értünk. Szemléletünk számára talán egyszerűbb azt mondani, hogy a Möbius-szalag olyan kétdimenziós felület, aminek egy oldala, egyetlen éle van. Nevét a “felfedezőőr”, August Ferdinand Möbius német matematikusról és csillagászról kapta. Ismét egy csillagász. A móbiusz szereti felvenni a fekvő nyolcas formáját, és ha egy ceruzával hosszú, folyamatos vonalat rajzolunk rá, annak a két vége összeér. Ebben a pillanatban a vég megszűnik, vég nélküli (vagy végtelen?) hurok keletkezik. Nyilván nem *végtelen*, mert láttuk az elejét és a végét: ebből lehet talán megérteni az infinitus és indefinitus (magyarul: végtelen és határtalan) közti különbséget.

Két olyan művész munkáit mutatja be a kurátor Kempinas lemniskátája mellett, akiknél a Móbiusz szalag egyaránt különös jelentőséget kapott: Erdély Miklós és Csörgő Attila több alkalommal is foglalkoztak a móbiusz szalaggal: Fim-Móbiusz, Törvény – Véletlen Móbiusz, Móbiusz kiállítás, Idő-móbiusz, illetve Möbius – kamera, Möbius – tér (a felsorolás nem teljes), sőt mindketten foglalkoztak a 3D változattal, a Klein-kancsóval is, de mivel az nincs most itt, azt

talán hagyjuk. Csörgő Attilánál a fekvő nyolcas megjelenik már az *Eseménygörbe* sorozat III. darabján (1998) valamint az óramű – clockwork sorozat alapvető vizuális eleme.

A film móbiusz leginkább közönségbarát megjelenését Erdély Miklósnál találjuk, ismeretes az a móbiusz-vetítése, amikor a filmszalagon megjelenő fotogén politikai delegációk egymással kezét fognak, ám amint a szalag félfordulatot tesz a vetítógépben, aki korábban baloldali volt, jobboldaliként tér vissza a vászonra és viszont. Csak a kézfogás a valódi. Használta ezt a megoldást akcióvetítéseinél máskor is, Ajtony Árpád így emlékszik erre: „A vele kapcsolatos legkorábbi emlékeim valamikor a 60-as évek második feléből származnak. Nem sokkal első találkozásunk után meghívott magához, nézzem meg *Antiszempont* című filmjét. Akkoriban még a filmgyárban dolgoztam mint dramaturg. Azóta sem láttam ezt a szupernyolcas filmet, így lehet, hogy pontatlanul idézem. Egy kígyó tekergett a filmszalagon, amelyre Miklós saját kezével festett vonalakat és foltokat. A film nyolcas alakban volt befűzve, tehát ugyanazok a képek ismétlődtek végtelenül. A magnószalagon valaki vagy valakik ismételték: „gond és baj, gond és baj...” A film az antiszemizmusról szólt. A vetítógépnek csak egy bobinja volt, a nyolcas felső hurka Miklós mutatóján futott, miközben magyarázott.” (Ajtony Árpád: Az emberiség és a család. Jegyzet Erdély Miklósról. Párizs, 1998. szeptember 6. Megjelent: Balkon, 1996. 10., 19. lap <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/balkon/98/10/08ajto.htm>) A film persze 16mm-es és nem szupernyolcas volt, mert a super8 csak egyik élénél perforált, vagyis móbiuszba ragasztani ugyan lehet, de folyamatos hurokfimként vetíteni már nem. (A 16-os filmnek volt mindkét oldalon perforált “fordítós” változata, melynél általában egyetlen pozitív kópia készült. A televíziók használtak főként, az analóg videórögzítő rendszerek elterjedése előtt. Előnye, hogy az előhívás után rögtön mehetett “adásba” – bocsánat a kitérőért.)

Erdély szerint móbiusz a természetben nem, vagy csak ritkán fordul elő, bár eszmeileg egyszerűbb mint bármi más – tehát a szellem képes az egyszerűsítésre, ami ideális példa a tisztá gondolat esztétikai értékeire. (Lásd az első magyar móbiusz kiállítás felhívása, 1975, illetve a kiállítás 1976. január, FMK. <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Mobiusz.html>)

Csörgő Attila harmadik saját készítésű kamerája a Möbius-térhez (2006–2007) használt eszköz, mely az előző kettőtől abban is különbözik, hogy réskamera, vagyis a fény egy nagyon keskeny nyíláson keresztül éri a fényérzékeny anyagot. A Möbius-kamera háromszoros forgás révén olyan transzparens síkfilm-szalagra írja folyamatosan a külvilág teljes, 360 fokos panorámáját, amelyet az előhívás után móbiuszként lehet összeilleszteni. Nemcsak a kamera, hanem a „film” is mozog a kép készítése közben. A Möbius-tér transzparens filmre írt képe csak látszólag emlékeztet egy hagyományos panorámaképre, mivel a tér, a körbetekintés átforduló képe az eredmény. A szalag elején és a végén ugyanaz a motívum rögzül – az egyik verzióban fejtetőre állva – s ezek 180 fokos fordulattal pontosan egymásra illeszthetők. A Möbius fotótér a réskamera fény-szkennelése miatt így nem pillanatkép, hanem adott időtartam alatt, *óramű* pontossággal készül, folyamatos fényírat. A létrejött, két végén móbiuszként összeillesztett képszalag felfogható kisplasztikaként, melynek annyi lehetséges nézete van, ahány nézőpontot rendelünk hozzá. Tehát előáll az a paradox helyzet, hogy a mű egyszerre egy-, két- és háromdimenziós, attól függően, hogy a hordozó felület, a rajta rögzült fénykép, vagy a kiállítási forma felől próbáljuk értelmezni.

Nem beszéltünk eddig az időről. Még ezzel kicsit rabolnám az idejüket. Egy népszerű-tudományos BBC adásból értesültem nemrég egy londoni vállalkozóról, aki a 19 -20. sz. fordulóján (remélem, az időre jól emlékszem) abból csinált üzletet, hogy eladta a pontos időt: minden nap felsétált Greenwich odszervatóriumába, az etalonnak tekintett pontos időhöz hozzáállította az óráját, majd visszaereszkedve a városba ezt az adatot árulta, meg lehetett tőle vásárolni. A pontos idő egyébként ma már meglehetősen pontatlan: mióta a vasúti közlekedés szétterjedése szükségessé tette ennek a kérdésnek a globális szabályozását és létrehozták a 19.

század 80-as éveiben az egységes (zóna) időt, azóta ehhez, és nem a lokális csillagászati időhöz igazodunk. A vonat révén megvalósult kommunikációs forradalom, másként a tömegközlekedés előtt nem volt fontos a hétköznapiakban, hogy éppen hány óra van. Ma sem fontos mindenütt. Személyes emlék: Görögországban még az 1980-as években is értelmetlen kérdés volt, hogy “mikor jön a busz” – a a helyiek nagyjából meg tudták mondani, körülbelül hová, vagyis a helyet, de az időpontnak nem volt relevanciája. Ha majd itt lesz, fel lehet rá szállni. A mai görögben a metaforés jelentése szállítójármű: üssük be a Google képkeresőbe azt a szót, hogy *μεταφορά*, s autóbuszok, teherszállító járművek képeinek sokaságát kapjuk. Mindamellet ezen a tájon alakult ki az első kozmikus világmagyarázat, a gnómon-világkép, melynek alapja egyetlen egy lassan változó vonal, a földbe szúrt bot Nap-vetette árnyéka – amit mi talán Napóráként ismerünk.

A metafora, amit Csörgő Attila *Óraműve* vetít nekünk, a kör-árnyék, a végtelen jel árnyéka valamint a “mutatóként” értelmezhető mozgó pálca, a gnómon egyetlen kompozícióba rendezése révén, felidézi az emberiség két alapvető időkonstrukcióját: a ciklikus idő mítikus, az örök visszatérés ritmusába ágyazott alakját, valamint a folyamatosan, lineárisan, krono-logikusan előre haladó történeti idő tapasztalati konstrukcióját. Az óramű, a clockwork lassan mozgó és folytonosan változó elemei, a fény, az árnyék, a vetület, a jelek mozgása és metamorfózisa, vagyis ahogy a körből fekvő nyolcas lesz, majd a végtelen jeléből ismét önmagába záruló kör, miközben az átló, a mutató, ami valaha az első kozmológiát indukáló gnómon, az árnyékvető bot volt, körbejár és nem ütközik.

Lassan forgó elemek, szemben Kempinas gyorsforgású ventilátoraival. Csörgő Attila is használt korábban ventilátort a kiállítótermi lebegések érdekében, gondoljunk az 1993-94-es *Hogyan szerkesztünk narancsot?* papírturbináira. De nemcsak ez a kapcsolata Kempinassal (v.ö. még: Kempinas: *Spoon*, 1999. Csörgő: *Ferde víz*, 1995.), szerepeltek már közös kiállításon is, a legfontosabb talán a párizsi Musée des Arts et Métiers (és a luxemburgi MUDAM közös rendezésében megvalósult) *Laboratoires de l'art* (Eppur si muove). <https://www.arts-et-metiers.net/musee/laboratoires-de-lart>

Kempinas művében a két forgó, talpakon álló ventilátor a működés révén és azáltal, hogy a mágnesszalagot, rajta az ismeretlen eredetű, kódolt jelekkel az ideális lemniszkáta forma felé törekvő fekvő nyolcasként lebegtetni a térben, mintegy Ezékiel könyvének szárnyas lényeit idézi fel. (*Ha az élőlények mentek, a kerekek is mentek, ha álltak, azok is álltak, és amikor fölemelkedtek a földről, velük együtt a kerekek is fölemelkedtek, mert az élőlények lelke volt a kerekekben.* Ezékiel, 1.21) Két szobai ventilátor és egy funkcióját vesztett mágnesszalag megfelelő kombinációjával műalkotást létrehozni – egyúttal médiumarcheológiai kísérlet is, mivel ez az új matéria, a nagy mennyiségben feleslegessé vált magnó- és videoszalag az analóg képvilág megszűnésével a digitális kor speciális enigmáivá változtak: megszűnt körülöttük az eszközpark, mely révén a tárolt adat hozzáférhetővé válhatna, s maradt a titok. Installatív módon átfunkcionált magnószalagot először Nam June Paik használt *Random access* című munkájánál, bár ott még sajátos módon a “tartalmat” el lehetett érni. Paiknál egyébként a végtelen jele is feltűnik a monitorokon, először a legendás wuppertali Parnasszus Galériabeli kiállításon 1963-ban, majd a *Global Groove* arany metszés-pontján. Paik szerint “A videó az időt utánozza, magát az öregedés folyamatát. Ha például az ember videó- vagy hangszalaggal dolgozik, a szalag eleinte nagyon lassan tekeredik le, a végén pedig nagyon gyorsan. Mindenki átéli ezt a folyamatot. Ha visszagondolunk életünkre, úgy érezzük, hogy a gyerekkorunkban a napok nagyon-nagyon hosszúak voltak, 30-35 éves korunk körül a napok felgyorsulnak, és 40 éves korunkra még gyorsabban múlnak. Időtudatunk, az, ahogy a múlt időt átéljük, pontosan olyan, mint a szalag.” (Idézet vége.)

Életünk képi nyomai végigkísérnek utunkon, legalább a fotográfia elterjedése óta fennáll ez a helyzet, bár korábbi példák sem ismeretlenek. Montaigne írja: “Vannak rólam képmások

huszonöt és harmincöt éves koromból; összehasonlítom őket a mostanival: mennyire nem én vagyok már az! Mennyivel messzebb van a mostani képem tőlük, mint a halálométól!” (*A tapasztalásról*, Európa, Budapest, 1983. 76. lap Réz Ádám fordítása.) Amikor régi fényképeinken meglátogatjuk önmagunkat, ez a furcsa, új vanitas mintegy randevú a halállal, memento mori, hiszen azt sugallja, hogy látjuk azokat, akik már nem látnak. Voltunk mint ti, lesztek mint mi. Voltam, mint te, leszel, mint én? Identitáskereső *időutazás*, hiszen tudjuk Vilém Flussertől, hogy az én az, akinek azt mondják: Te. Amikor “*A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen*”, vagyis az ezüstnitrátba oldott időutazás furcsasága, hogy a második tekintet végtelen regresszusát visszacsatolja a mindenkori nézői tekintet irányába, mellérendelő módon mutat be egy megváltoztathatatlan hierarchiát. Az időutazásnak ugyanis csak a fénysebesség szab határt, tehát ha ennél csak egy picit gyorsabban haladhatnánk, kozmikus értelemben utólérhetnénk a valaha volt fényviszonyokat és nem csak azt, amit a rögzített fény az időben számunkra látványként megőrzött és reprodukálhatóvá tett.

Milyen idők szerepelnek Erdély Miklós *Időutazás* sorozatánál? 1922, 1930, 1934, 1955, 1961. És persze a készítési dátum, 1975 vagy 1976. Nincs ebben semmi szabályosság, ám a pillanatok *kairos*ának megragadására (vagyis valamiféle interpretációra) csak akkor lehet esélyünk, ha mérőeszközként a sorozathoz rendeljük az életút *chronos*át. Bízunk ezt most a nézői kreativitásra.

Egyetlen műről nem volt még szó, ez az Időzárójel, ugyancsak Erdély Miklóstól, melynek datálásához talán hozzá tudok járulni. Az *Időzárójel* kiállítási nézete tulajdonképpen vitatható, lehetne a jelenlegihez képest 180 fokkal elfordítva is bemutatni, és akkor minden a feje tetejére, vagy épp a feje tetejéről a talpára állna. Mindenesetre az bizonyosnak tűnik, hogy a fotómontázs fekete-fehér része kapcsolódik az imént tárgyalt és ugyancsak itt látható, Székesfehérvárott őrzött *Időutazás I–V*. sorozathoz, amely gyakorta az *Idő-möbiusz* című Erdély-szöveggel együtt kerül a közönség elé. A fekete-fehér fotómontázsra ragasztott (collée–kollázs) színes fénykép egy ezeknél kisebb méretű Erdély Miklós portré, melyen az ábrázolt (egyben a szerző) kétlencsés periszkópba néz éppen. Az eszköznek – vagy egy nagyon hasonlóknak – neve a valahai Magyar Néphadseregben OM2 tüzérségi távmérő volt (köszönet az információért Csörgő Attilának). Ez a pillanatkép feltehetőleg 1979-ben Jeruzsálemben készült (lásd Hajdú András levelei, *Múlt és Jövő*, 2008. 2-3., 125. lap), ami konkrét időadat a két meghatározatlan, korábbi időpontból származó fekete-fehér portréhoz viszonyítva. Ha ez így van, akkor az 1976-ban már bemutatott sorozatnál későbbi kísérletről van itt szó. A két időből származó két nagyobb, fekete-fehér portré óhatatlanul formai kapcsolatba lép a kétlencsés, periszkópos látcső csápjával, s e térlátást meghosszabbító, mérést segítő (eredetileg katonai, és nem túristáskodáskor használt) sztereoszkopikus eszköz révén ebből a harmadik *különidőből* mintha a két korábbiba próbálna a szerző visszanézni. A téren át az időbe? Miért is ne? Hisz már egy régi párizsi (e)migráns, Heinrich Heine észrevette, hogy “A teret megölte a vasút és mi meg magunkra maradtunk az idővel.” (Párizs, 1843 Május 5., Lutetia, LVII. *Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.*) De miért történik mindez – mint egy camera obscurában – fejjel lefelé? Mert a feladat mégiscsak megoldhatatlan, ha a fejünk tetejére állunk, akkor is? Hány százalék itt az időmöbiusz-tartalom? Vagy talán egy lebegő végtelennel van dolgunk? Ezeket a kérdéseket veti fel az *Időzárójel* – vagy csak mi gondoljuk így?

Erdély Miklós nem szerette a zárójelet, az mindig valami megoldatlanságra utal egy szövegnél, mondta (s tegyük itt zárójelbe: talán a képeknél is).

Köszönöm a figyelmet.

Global Control and Censorship a MODEM-ben

Nagy öröm számomra hogy ezt a kiállítást, melyet volt szerencsém Karlsruheban a ZKM-ben 2015-ben látni, itt Debrecenben a MODEM bemutatja és a műveket valamint azt a kivételesen fontos témacsoportot, amivel a projekt foglalkozik, a hazai közönség számára is érzéki közelségbe hozza, közvetlenül megtapasztalhatóvá, hozzáférhetővé teszi. Bár nem tagadható, hogy a globalizálódott emberiség legnagyobb problémája a 21. század második évtizedének végéhez közeledve valószínűleg a klímaváltozás, ezzel azért komoly versenyben áll a mikroklíma helyzete, vagyis az egyén, a privát lét kondíciói és a hatalom újrendező, közvetlenül hasonlóképp nehezen érzékelhető konfliktusa. Tudott, bár nem túl gyakran hangoztatott tény, hogy a jelen legfontosabb tőkéje az információ, s a hatalmi játszmák, az uralmi technikák az információ birtoklása, megosztása, kontrollja és irányítása terén zajlanak, melyhez a magányos tömeg, vagy ahogy ma mondjuk, a felhasználók sokasága békésen és boldogan asszisztál: önként és dalolva, hogy egy lokális szoc. reál. közhelyet idescsökkentünk, osztja meg élete legszemélyesebb adatait, élményeit és vágyait, vagyis viselkedik aszerint, ahogy a fejlesztők azt előre eltervezték.

A kiállítás pesze nem tudományos esszét, hanem műalkotásokat mutat be. A művész – most egy természettudományos közhellyel vagy hasonlattal élve – a legpontosabb szeizmográf, még jóval azelőtt megérzi a kialakulóban lévő rezgéseket, eljövendő földindulásokat, mint ahogy azok valójában megtörténnek. A 20. század vége – 21. század eleje művészi attitűdjé már nagyon távol áll attól, amit a 19. században megszoktunk és még gyakran ma is szeretnénk nosztalgikusan tartósítani, vagyis a tárgyi világ részeként tekintett szépségnek elkötelezett, jó kézműves attitűdjé. A művész mindenben illetékes kutató, vagy olyan mérnök, aki kritikai attitűddel konstruál (*The Critical Engineering Manifesto* <https://criticalengineering.org/>), így az infoszféra és társadalmi technikák minden lehetséges elemét is kreatívan, alkotó módon használja. Félreértések elkerülése végett: itt nem a “kreatív iparként” ismertté vált alkalmazott szféráról beszélek, hanem a “grand art”, a nagy művészet – legalább Leonardo da Vinci óta jól azonosítható – alkotóiról, akik ma is, ezen a kiállításon is jelen vannak. Többek között arra hívják fel a figyelmet, hogy a médiatudatosság és a kritikai attitűd az az eszköz, amivel aktívan és hatékonyon képviselhetjük s így talán még fenntarthatjuk azt, amit a kiállítás bevezetője is provokatív módon megnevez, ami a *conditio humana*, az emberi állapot, vagyis a kultúra. Ehhez gyakran még kompjúterre sincs szükség, lásd Dan Perjovschi rajzait vagy Selma Alaçam videóját.

Személyes példával érzékeltetve az imént leírni próbált helyzetet: mivel a mobilom, ez a minicomputer a zsebemben, bár le van halkítva, bekapcsolt állapotban van, nyilvánvaló, hogy egészen pontosan lokalizálható, épp most hol vagyok. S mivel ezt a szöveget amit itt olvasok, olyan számítógépen írtam, amely szinte folyamatosan – mint a mai gépek nagyobb része – online, vagyis a hálózathoz kapcsolódva működik, az sem elképzelhetetlen, hogy a most hallható szavak már korábbi állapotukban eltárolódtak valamely számomra elérhetetlen szerveren. Ám nem ez a probléma, ez az posztinformációs világ alaptulajdonsága, vagyis adottság, melyet tudni és érteni érdemes, sőt kötelező, de átváltoztatni csak luddita módon, a technika lerombolásával lehetne, ami már ezen attitűd eredeti megjelenése idején sem jött be. Tehát nem ez a baj, hiszen nem véletlenül, hanem szándékkal jöttem ide és a szöveg épp abból a célból íródott, hogy publikussá váljon. A probléma, amire ez a kiállítás is fókuszál, hogy a folyamatosan gyűlő adataink, a sok kis big datahalmaz igen különböző felhasználási lehetőséget rejt, vagy enged meg, melyek gyakorta eltérhetnek az egyéni szándékoktól. Az interpretációk sorozata és a következtetések lehetőségei közelítik a végtelent, ahogy a kontextus is, ám a következmény az egyén szempontjából tekintve lehet véges és igen kellemetlen. Közvetlen hatással a napi életre és a személyes jövőre, aminek a kontrollja ma már nem kizárólag az egyén kompetenciája. Számos hivatkozást lehetne ide illeszteni a közelmúlt sajtójából, például az e szempontból különösen

“fejlett”, baráti Kína infoszociális technikáira utalva, de máshonnan is: hazánk Magyarország még csak most kezdi központosítani a köztereken szétszórt megfigyelő kamerák képeit és adatait. A kiállításban például két “digitális sztélé”, *Hasan Elabi* és *Xu Wenkai, aka aaajiao* műve foglalkozik ezzel az állapottal áttételesen. Amikor az orwelli szóhasználatot felidéző módon “közösséginek” nevezett (*social media*), vagyis az Internet hőskor kezdeti, demokratikus média-illúzióját (*xs4all*) radikálisan és nagy sebességgel felülíró “fejlett” (*web 2.0*) megosztó technikák világszerte átvették az uralmat oly módon, hogy a mai fiatalok nagy része természetesen azt hiszi, hogy az maga az Internet (lásd a *Whatsapp* szerepét a közelmúltban Brazíliában), egyértelművé vált, hogy a fő termék maga a felhasználó, a többi csak akcidencia. A gazdasági vagy politikai profittermelés ezen rövidre zárása valóban új jelenség infovilágunkban, vagy ahogy *Vilém Flusser* mondaná, a “zéró dimenzióban”. Másként, a “fogyasztó” és a “termék” ilyen szintű azonosulása soha nem látott potenciál a gazdaság és társadalom hatalmi-tulajdonosi érdekcsoportjai kezében s ez a radikálisan új helyzet még azzal a nem várt előnnyel is jár, hogy a kizsákmányoltak boldogok attól, ami állapotukat valóban okozza.

De beszéljünk inkább valami másról, remélve, hogy a művészet tényleg valami más. Valaha, amikor Antoni Muntadas a W(orld) W(ide) W(eb) hőskorában létrehozta a *File Room* című munkát, melyet mint internacionális cenzúrafigyelőt is leírhatunk, hiszen arról gyűjtött adatokat, hogy a világon mit, hol, mikor és miért tiltottak be vagy cenzúráztak – akkor értelemesen a jó és rossz harcaként vettük ezt, gondolva, hogy a tiltás a kultúra vagy a szabadság megnyilvánulásai ellen irányuló akció minden esetben. Mára világossá vált, hogy vannak dolgok, amelyeket nem csak lehetne, hanem kell és kötelező is tiltani. A háború és a terror is áthelyeződött a virtuálisnak nevezett világba: míg a boldog békeidőkben Jean-Marie Gustave Le Clézio írhatta, hogy “Háború van. Nem történik semmi. Temérdek dolog történik” (*A háború, 1970. 267.p*) a mai user – mint ismeretlen katonák ártatlan fegyvere – termelheti a muníciót a világ bármely pontján bármikor a virtualitás mögül a valóságba kilépő akciók végrehajtásához anélkül, hogy ennek tudatában lenne. A deep web, adathalászat, privát gépek távoli szerverként vagy adatátviteli eszközként történő titkos elbitorlása, a Robin Hoodból terroristává alakult hackerkép is (elemzendő lehetne itt Julian Assange és Edward Snowden sorsa) mind ennek az állapotnak a már megnevezett tünetei. Vagyis az infoszabadság harcosainak helyzete is ellentmondásosnak tűnhet az első rátekintés után. A második tekintet azonban észreveheti az alapvető részt, ami egyáltalán nem új, de újra és újra fel kell rá hívni a figyelmet, vagyis ami az alkotás és kutatás szabadsága, a szabad, művészi használat és minden egyéb között tátong.

A tudás hatalom idézi Bernhard Serexhe a kiállítás egyik kurátora bevezető szövegében a klasszikus, bár ambivalens eredetű szólást, melyről nekem – nem tehetek róla, és elnézést itt a nem Magyarországiaktól – mindig a *Ki mit tud?* az 1960-as, -70-es évek legnézettebb tévéműsora jut az eszembe. Apropos Magyarország: a *Global Control and Censorship* enigmatikus darabja Mátrai Erik *Turul* című installációja, mely az *omnivoyance* és *omnipresence* (Cusanus), a mindent látó isteni szem és jelenlét felidézése mellett egyúttal felvonultatja az *elfelejtett ősök árnyait*. Rózsás Livia, a kiállítás másik kurátora remek *megfigyelése* szerint a biztonsági (*surveillance*) kamera speciális megvilágítása és az így keletkező árnyképek segítségével élénk varázsolt mítikus madár Emese álmából metaforikusan elődeink figyelő tekintetével transzformálja a virtuális szárnyakkal lebegő kameratestet. (*“Turul in this sense is a specific metaphor of surveillance: the everpresent eye of the ancestors.”*) Őseink is figyelnek. Köszönöm a figyelmet.

Írtam 2018 november 16-án, az arecibói üzenet 44. évfordulója napján.

Waliczky Tamás digitális gépei avagy a kamerák nyelve

(Waliczky Tamás: Kamerák és más optikai eszközök, Molnár Ani Galéria, Budapest, 2018.)

Waliczky Tamás legújabb sorozata fiktív vagy ideális, soha korábban nem látott ám alkalmasint megépíthető optikai képrögzítő szerkezeteket mutat. Ezek részben számítógépes grafikák, vagyis egy olyan műforma darabjai, ami a computeres művészet hőskorára volt jellemző, például külön művészeti kategória volt a linzi Ars Electronica Fesztivál első korszakában. Waliczky Tamás 1989-ben nyert fődíjat, arany Niké (Golden Nice) szobrot, olyan grafikai munkával, melyre bizonyos értelemben ez az új sorozat is visszautal (Machines). Másrészt az új sorozat egyes elemei mozgó animációk formájában is elkészültek, szimulálva a szerkezetek működését, amit valós eszközök esetében általában nem látunk, mert a szerkezetek burkolata, külső "epidermisze" elrejtje előlünk ezt a funkcionális elemet. A *Kamerák* sorozat először 2018-ban került bemutatásra Hong Kongban, ahol Waliczky jelenleg tanít.

A szerző egy interjúban így magyarázza a munkát: "Ezeket a háromdimenziós tárgyakat olyan precízen megcsináltam, hogy a kamerákat akár meg is lehessen építeni." Arra is felhívja ugyanitt a figyelmet, hogy a kamerák esetenként kötődnek valamely ismert vagy elfelejtett médiatörténeti eszközhöz, személyhez, felfedezéshez: A *Tűkör kamera* például Alexander Simon Wolcott (1804 – 1844) új típusú dagerrotíp kameráját veszi alapul, mellyel elsőként készítettek 1839-ben emberi portrét, s melyet aztán 1840-ben szabadalmaztatott, de soha nem terjedt el.

A sorozat mindegyik kamerája tehát valamely ebben a formában nem létező (analóg) eszköz digitális fantáziaképe, olyan működőképességű elgondolt gép jellemző nézete, ami film vagy fotó felvételek készítésére vagy lejátszására lehetne használható. Médiatörténeti ismereteink segítségével találhatunk analógiákat arra, milyen jellegű képeket készítettek azon eszközök segítségével, amelyekre ezek a géptervek utalnak, vagy amelyek a terveknél kiindulást jelenthettek, azt viszont nem tudjuk elképzelni, milyen képeket készíthetnénk ezekkel a képi formában előttünk álló eszközökkel. Ugyanakkor a képeken végigtekintve, a fekete-fehér computer grafikák mintha egy ismeretlen gyártó professzionális termékbemutató katalógusának jól megvilágított, gondosan kidolgozott, az anyagszerűséget is hangsúlyozó reprodukciói lennének. Első pillanatra nem tűnik fel, hogy még soha nem láttunk ilyen eszközöket és hogy talán a funkciójukat sem tudjuk mindig azonosítani.

A fotokémiai alapú képvilág univerzális digitalizációja azzal a következménnyel is járt, hogy eltűntek az eszközök, melyek az előállítás, manipulálás, bemutatás technikai alapjául szolgáltak, legfőképpen egy-egy gyűjtemény, múzeum polcain vagy vitrinjeiben őrződnek meg. Kivételesnek is tekinthető, amikor valamely intézmény eredeti hordozón lévő film bemutatását autentikus eszközökkel vállalja, általában művészeti kiállítás keretében, illetve esetenként az eredeti eszközök megjelennek önálló művek lényeges elemeiként, mint például Rosa Barba vagy Simon Starling installációinál. Mivel a *fehér-fehér* ma már gyakran a múlt jele, Waliczky képeit leírhatnánk a hétköznapokból kiszorult, letűnt eszközök digitális emlékműveiként. De talán mégis másról van itt szó, mégpedig a szokott hierarchia megfordításáról. Általában azért készítünk eszközöket, hogy segítségükkel létrehozunk valami olyasmit, amit nélkülük, közvetlenül nem tudnánk. Például filmeket.

Egy filmkameráról ránézésre nem állapítható meg, milyen filmeket forgattak vele, ez a kérdés nem is lényeges. Waliczky Tamás kameráinál viszont az üzenet nem a gépekkel létrehozható képek sokasága, hanem a képmédium révén megvalósítható és bemutatható, sosem volt, de lehetséges eszközök variabilitása. Olyan kamera kollekciónak ez, melyekkel nem készítettünk még képeket és talán soha nem is fogunk.

Történeti – technikai – funkcionális értelemben tekintve általában sosem a kamerák az érdekesek, hanem amiért feltalálták, megépítették, szabadalmaztatták őket, vagyis amit létrehozunk velük, ami elkészül a kamerák segítségével. Ám itt megváltozik a figyelmi fókusz, egyszerre csak az apparátusokra irányul, felidézve háttérként a technikai átalakulás nyomán a napi használatból kiszorult, feleslegessé vált képalkotó eszközök sokaságát. Ezek a gép formájú képek tekinthetők a "képi fordulatra", egyszerűbben a képvilág túlbujánzó jelenlétére adott izgalmas reakciónak is. Sajátos memento mori.

Mégis, vagy talán épp ezért, óhatatlanul újra és újra felmerül a kérdés, milyen képeket készíthetnénk ezek a kamerák? Médium archeológiai időutazást javasolhatunk ehhez a gondolatkísérlethez, részben kamerák archetípusainak, vagy azok emlékeinek felidézése, részben a képek vizsgálata nyomán.

Waliczky Tamás részletes magyarázatokkal szolgál a kameraképekhez, mindegyiket szinte külön, önálló történettel látja el, melyeket érdemes végigolvasni, akár egy használati utasítást. Ezekből most csak egy részletet idézek, a már említett *Tűkör kamera*ról: "A ...kamerában nincs objektív vagy üveglencse,

hanem a fény egy lyukon keresztül hatol be, a szerkezet közepén homorú tükör található (...) a Wolcott kamera előnye, hogy akkoriban, amikor ezt feltalálták, az üvegből készült objektívek fényáteresztő képessége alacsony volt, sötétek voltak, ez a kamera meg hihetetlenül világos, gyönyörű fényképeket csinál, nem kell hosszan exponálni. A hátránya, hogy a homorú tükör miatt a fényképek viszonylag kis méretűek maradnak, nem lehet nagyméretű képet készíteni.”

Az összes kamera története, vagy termékleírása Waliczky kommentárjaiból kiindulva vagy akár azoktól függetlenül tetszőlegesen kiegészíthető médiatörténeti információkkal, melyek révén az új eszköz a fantázia sajátos, fiktív, ám egyben történeti erőterébe kerülve kezdheti meg a gondolati képek termelését.

Zoetrope kamera megfordítja a megidézett eszköz funkcióját, ami egyébként a technikai képeket létrehozó gépeknél nem szokatlan, az első filmfelvevőket kis átalakítással előhívó vagy épp vetítő eszközökké lehetett átszerelni. A **Zoetrope kamera** tehát mozgóképet vesz föl, ellentétben a névadó eszközzel, William George Horner találmányával, melyet Daidalosz nyomán *Daedaleum*-nak nevezett el, majd ezt elfelejtették és egy emberöltővel később zoetrop néven (újra) szabadalmaztatták. A magyar művészek közül tudomásom szerint korábban egyedül Maurer Dóra foglalkozott az eszköz átfunkcionálásával, az *Antizoetrope* című filmjében, mely az *Inter-Images* harmadik része.

Flipbook camera háttérében ott találjuk John Barnes Linnet *Kineograph* szabadalmát (1886) ahogy a **Spirál kamera** esetében is izgalmas lehet a történeti előzmények vizsgálata. Theodore Brown (1870 – 1938) találmánya a *Spirograph*, melyet feleségével, Bessie-vel együtt 1907-ben szabadalmaztattak, benne korong vagy lemez alakú hordozón, koncentrikus körökben vagy spirális alakban tervezték a felvételi képeket elhelyezni, s a terv későbbi, amerikai folytatása is érdekes. Az **Óraműves kamera** és az **Ikerlencsés reflex kamera** annyiban rokonok, hogy mindkét esetben egy-egy személyes emlék valamint egy-egy konkrét, legendás eszköz van a háttérben. Az utóbbinál ikerlencsés, kétaknás, tükörreflexes fényképezőgép, mint például a **Rolleiflex**, míg az előbbinál a **Bolex** filmkamera a mentális előkép, mely rugós, felhúzható eszköz volt abban a formájában, melyet az amatőrök jól ismerhettek, de itt Waliczky annyiban változtatott az eredetileg 16mm-es filmekhez tervezett kamerán, hogy kicserélte az elképzelt filmformátumot egy korai, ritka változatra, a 9,5 milliméteres filmre, melynél a perforáció a filmszalag közepén, a filmkockák között volt.

A **Kamera absztrakt filmhez** egyszerű szerkezet. Ismét Waliczkyt idézve: „Tizenhat milliméteres film van benne, a film nem perforált, nincsenek rajta továbbítási lyukak. Egyetlen tizenhat milliméteres filmszalag megy végig az egyik tekercsről a másikra. A filmet kézzel kell hajtani, elől látszik a hajtókar. A kamerának nincs zármechanizmusa, ami képekre törné a felvételt.” Az esetet leírhatnánk úgy is, mint Man Ray és a réskamera találkozását. A réskamera, melyet célfotónál használnak sportversenyeken annyiban hasonló, hogy folyamatosan mozog benne a film, ám a fényt egy keskeny résen engedi be csupán. A “felvétel” szokatlansága kapcsolhatja ide Man Ray nevét, aki részletesen leírja, hogyan vették rá első filmje készítésére, melyet részben mint egy nagy fotogramot képzelhetünk, kamera nélkül készült és nem vette figyelembe a filmes osztásvonal lehetőségét, így e vonatkozásban szintén ehhez a potenciális kameraképhez hasonlít: a rögzített felvétel ugyanis általában egy vetítő eszköz révén válik láthatóvá, melynek a szerkezete, működése itt jelentősen eltér a felvételi – készítési technikától, vagyis nem tudjuk előre, mit fogunk majd vetítve látni, csak annyi a biztos, hogy másfajta képeket, mint amit felvettünk. Man Ray címet is adott a filmjének, ma is így ismerjük: *Le Retour à la raison*, 1923. Visszatérés az értelemhez.

Budapest, 2018. július 4/9.

Mi minden látszik!

Türk Péter „**Minden nem látszik**” című életműkiállításának megnyitója
Ludwig Múzeum, Budapest, 2018. április 19.

Egy mai, kortárs művészeti múzeum feladata az aktuális, új művészet felfedezése és bemutatása mellett a kanonizáció is. Türk Péter élete során ugyan igen jelentős kiállításokon vett részt, sokan felismerték művei jelentőségét – mint Maurer Dóra, Beke László, Peter Weibel – és meghívták hazai és nemzetközi bemutatókra, de ha valakinek fel kellene sorolni az elmúlt fél évszázad tíz legjelentősebb magyar képzőművészeti életművét, nem biztos hogy Türk Péter neve is eszébe jutna. Úgy vélem, jelen életműkiállítás megtekintése után ez változni fog.

A kiállítás enigmatikusnak tűnő címe közvetlen utalást is rejt arra a műre, melyet Türk Péter így mesél el András Gábornak egy 1996-ban publikált interjúbán: „1976-ban keletkezett egy különös impresszionista munkám. Kis négyzetes testekre fényképeket és mondatokat tettem. A fotók egy lombok előtt elhaladó kamera változó képeit rögzítették, rajtuk egy kissé mindig továbbmozduló piros ponttal, mintha a felvevő ezt célozta volna meg. Négy szöveg volt: „minden nem látszik”, „egyszerre több látszik”, „elrepült előttem egy madár” és „a levelek megmozdultak”. Az elemeket összekevertem és különböző sorrendbe raktam. A mű egy nyári napon született meg; egy kertben ültem, amikor *meg történt*. Minden részletét láttam, csak rögzíteni kellett a tényeket, és létrejött a kép. Túlláttam a láthatókon, megtapasztaltam magamban a bizonyosságát annak, hogy rá vagyok állítva a láthatón túlra is. Érzékeltem szemem felépítését, az éles és periférikus látást; lelkemben a szükség és bőség zavarát; továbblátni akaró természetemet.” (*A fény titka*. Új Művészet, 1996. 9. p. 27 – 28.)

Talán nem tévedek, ha kijelentem, hogy ez a kiállítás azok számára is meglepetés, akik úgy gondolják, jól ismerik Türk Péter pályáját. Azért merem ezt kijelenteni, mert magamat is közéjük sorolom, ha nem is olyan régen, mint sokan itt a teremben, de 35 éve, az 1983-ban a Budapest Galériában rendezett *film/művészet* kiállítás óta többé-kevésbé folyamatosan figyelemmel kísérem munkásságát. Legalábbis amit megmutatott belőle. Értsük itt most szándékosan félre, kis kiegészítés révén, amit Türk Péter mondott: „a művésznek, a képcsínáló embernek ez az alaphelyzete, ahogy a nem láthatóból a láthatót előhívja” (p. 28) – de nem mindig mutatja meg mind. Az előkészítő, gyűjtő, rendszerező, feldolgozó munka során a kurátorok olyan mennyiségű művel szembesültek, amelynek bemutatásához a rendelkezésre álló tér, ha mindent láthatóvá akartak volna tenni, szűkösnek bizonyult volna, ezért készül még egy összegző, oeuvre-katalógus.

Érdeemes lenne végiggondolni, mely politikai rendszerek – nem ellenében, hanem inkább kényszerében és közepedte – történt mindig ugyanaz Türk Péter közel fél évszázados pályája alatt. Lehet, az is hungarikum, amennyire nem érdekli az egymást váltó szisztémákat a kortárs kultúra, a jelen művészete: mint kellemetlen, bár létező mellékkörülményt, elviselik, de nem élnek a reveláció és az öröm felszabadító profitjával, melyet e terület igen minimális befektetés nyomán hatványozottan produkálni képes. Talán mert befektetés nélkül is produkálja, alkalmasint. Türk Péter, bár nem volt romantikus, anakronisztikus példája lehetne a köztudatban még mindig élő, archetipikus, romantikus művészpályának: a kétségek közt vergődő és szinte nyomorgó művész, aki válságos helyzete ellenére is kizárólag a saját meggyőződése és szabadsága bázisán alkot és nem köt kompromisszumot.

A hálás utókor most persze teszi a dolgát – de mit is tehetne mást? Kanonizál. Erre van lehetősége – vagy a felejtésre, de akkor már nem lenne hálás, csak utókor.

A kanonizáció: „*Átlépés vonalba, acélbuzalba, faágba, majd a kés hegyén a pontba*” (T.P.) nem csak szentté avatást jelent. A kánon, canon, kanón (κάνων) szó eredeti jelentése mérőpálca, mérőbot

vagyis a mércévé válás az etimológia alapján is megérthető. A mérlegelés, fontolgatás, néha évtizedeken át, ez jellegzetes és kiemelendő itt mint alapvető munkamódszer Türk Péternél, a kezdetektől fogva. Akár évtizedekkel később is visszatér egy-egy felmerült, de a maga idejében kifejtetlen felvetéséhez, témájához. („*A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen*” – Erdély Miklós) Nem mutat addig semmit, amíg el nem jut arra a pontra, amikor „a nem láthatóból a láthatót” megfelelő módon hívja elő. Feje, érzékei folytonosan telítve latens képekkel, s a „láthatatlan kép megőrzése” hosszú távon, hogy egy régi fotografiai írás címét idézzük, majd felidézése és előhívása, ez volt egyik alapvető alkotási technikája, s a metódus az asszisztencia a képek megszületésénél, melyek ekkor már, mikor megfelelő az idő és az alkalom, szinte maguktól álltak elő, bár a folyamatnál ő maga is ott bábáskodott.

Idézzük végül újra Türk Pétert, az említett interjú nyomán: „... minden rész szerint való, ami az optikai szemem előtt megjelenik, a teljesség jegyeit hordozza. A művészet számomra akkor hiteles, ha elő tudja hívni a láthatatlanból ezt a teljes világot.” (p. 33)

Kedves Péter, ez most egy megnyitó. Ahol a fragmentált ismeretből életmű lesz.

Tisztelt jelenlévők! Kérem, fogadják szeretettel!

A kiállítást megnyitom.

Budapest, 2018. április 19.

De via

(deviations / deviációk, eltérések, elhajlások)

Csörgő Attila *Ütközések / Collisions* című kiállításának megnyitója

A kiállítás címe *Ütközések / Collisions*, ám ebben a bevezetőben nem tekinthetek el a sorozat másik részétől sem, aminek a címe *Deviations / Elhajlások* vagy *Eltér(ít)ések*. De mielőtt erre rátérnénk, érdemes valamit tisztázni.

Amikor valaki kétségbevonja, hogy művészet és tudomány között lehetséges valódi kapcsolatot találni, s hogy a művészet mint kutatás értelmes felvetés, gyakran jut eszembe, hogy egyszerűen csak annyit kellene válaszolni, nézze meg Csörgő Attila munkáit. Miért lehet revelatív ebből a szempontból Csörgő Attila munkássága? Mert egyfelől kétségkívül művészetről van szó, melynek hangsúlyozását nem kellene, s nem is lehetne ma már az esetleges (létező) személyes elfogultságom rovására írni, hiszen meglehetősen jól hangzó intézményes referenciák sorolhatók annak bizonyítására, hogy ezt internacionálisan is így gondolják a kortárs művészet értő és aktív szereplői, másfelől pedig arra is van nem kevés adat, hogy a tudományos szcéna sem idegenkedik ezektől a művektől, melyek azelőtt megragadják a kortárs képzőművészethez kevésbé szokott szemeket és agyakat, mielőtt idejük lenne kimondani a szokásos menekülő mondatot, „ehhez én nem értek”.

Miután a fentieket tisztáztuk, vegyük észre azt a meglepő jelenséget is, hogy bár úgy a kortárs művészet intézményes elitje, mind a tudomány professzionális szereplői egyaránt e művek mellett teszik le a garast, mégsem idegen ez a művészet a nagyközönség, vagyis a tágabb értelemben vett nézők jelentős csoportjaitól sem, ők is élményszerű tapasztalatokról számolnak be, általában őszinte csodálkozással fogadják a munkákat.

Hipotézisem, hogy a recepció ezen univerzalitása talán a művek univerzalitásából fakad, amely több módon is világosan látható illetve felfedezhető ezen alkotásokban. Először is az universum szóban benne van a *versus*, a forgatás, forgás, Csörgő Attila munkáinak egyik gyakori mozgásformája. Például a *Clock Work Venice* óramű körbe forgó mutatója, mely körkörös mozgásával ritmikusan mutatja a múlt időt, valamint az idő árnyékaként kivetülve s e linearitás érzékelhetőségét segítő, mozgó keret-görbék kíséretében járja az útját. Ha mint mozgó tárgyat nézzük, a szerkezet gondosan kerüli a görbék és az egyenes ütközését, ám ha a vetített mozgó képet vizsgáljuk, könnyű észrevenni, hogy a projekció változó görbéje alkalmasint időről időre a végtelen jelét mutatja fel. Ez az egyezményes jel, a „fekvő nyolcas”, mely itt a kör(ök) metamorfizmusa nyomán válik ciklikusan újra és újra felismerhetővé a végtelenített árnyjáték-loopban, felidézi Csörgő Attila egy korábbi munkáját. A végtelen jele ugyanis világító formában már az *Eseménygörbék*nél is megjelent, a tökéletes kör és a tökéletes háromszög képe mellett harmadikként. Mindkét esetben az történik, hogy a tér-idő geometrián alapuló gondos számítás nyomán készült eszköz úgy téríti el a fényt, hogy az a kívánt formát rajzolja, sugározza vagy vetítse elénk. *Eltérítés, eltérés: deviation, deviatus, vagy olaszul devianza.*

Devianza alakja Cesare Ripa Ikonológiájában még nem jelenik meg, nem szerepel az ismerhető allegóriák között. A *deviare* latin kifejezés, eredete: az, aki az útról letér, „de via”, vagyis a deviáns, a más utat kereső, a szisztémába be nem illeszkedő, az eltérő vagy eltérített, a kifejezést itt a legtágabban értve.

A modern művészet a 19. század közepétől deviációk sorozata, ami a 20. században újabb felismeréssel bővült, minthogy abban az esetben, amikor már nincs is út, arról eléggé nehéz letérni. Ezért volt szükség az avantgárdra, fel kellett tárni a még lehetséges utakat, mely folyamat a 21. században sem zárult le. A deviációk jelentőségének felismerése és talán első koherens tudományos hipotézise a paradigmaváltás kifejezésben érhető tetten, mellyel Thomas S. Kuhn a tudományos forradalmak szerkezetének vizsgálata során azt kísérte meg bizonyítani, hogy a nem várt, szokatlan, eltérő eredmények és adatok kumulációja vezethet a korábban mindenki által elfogadott, megszokott igazságok és világképek elvetéséhez, vagyis ami nem illett a képbe s a periférián halmozódott, egyszerre centrális szerepbe migrálva alapvető átrendeződést eredményezhetett az emberi tudás változó horizontján.

Ha valami nem stimmel, ha egyes új eredmények nem illeszkednek az elfogadott kánonhoz, mint Galileo Galileinél annak felismerése, hogy a Hold nem egy tökéletes, világító gömb, vagy Johannes Keplernél, hogy a bolyók pályája nem kör, hanem ellipszis, mivel az adatokból ez következik, az a tudás forradalmához vezethet – persze éppúgy lehet egyszerű tévedés, hiba, aberráció, melyet figyelmen kívül kell hagyni, ami elhanyagolható. Évezredekig izgalmasnak tűnő kérdések váltak a tudományfejlődés során elhanyagolhatóvá, felejtetővé, mint például a *quadratura circuli*, a kör négyzetesítése, melyről a 19. században egyértelműen bebizonyították, hogy eukleidészi szerkesztési elvekkel nem lehetséges a megoldás.

Ám ezen a kiállításon mégis itt van a *Squaring the circle*, a négyszögesített kör, bár kétségkívül nem körző és vonalzó, hanem tükör és fény a használt eszközök, és mindenki a saját szemével láthatja, hogy a kör árnyéka négyzet, még ha nem is hisz a saját szemének. A magyarázat Csörgő Attilától: „ha a fényt egy testnek fogjuk fel, akkor ennek a testnek az egyik metszete egy kör, másik metszete pedig egy négyzet.” A mű első változata a 13. kasseli documentán a Karlsruhe parkban volt látható (2012), míg a javított verzió egy példánya a párizsi *Laboratoire Astroparticule et Cosmologie*-ban valamint ezen a kiállításon is megtekinthető.

Egy ideális univerzális kánonba a testek deformitása látszólag nem illik bele. A tökéletes alakok, a platonai testek, a vitruviusi ember és a hasonló ideák, melyek Csörgő Attilát láthatóan folyamatosan foglalkoztatják, miként férnek össze a deviációkkal, például az ütközések és elhajlások szabálytalanságaival, ellenőrizhetetlen és véletlenszerű mozgáspályáival? Ha arra gondolunk, mi a szerepük konceptuálisan ezen vizuális fenoméneknek, az ideák és köztünk megteremtett interfészeknek, nyilvánvaló, hogy érzéki lépcsőfokokként működnek az elérhetetlen, meg nem tapasztalható (a közvetlenül számunkra nem hozzáférhető, nem látható) univerzum megismerésének folyamatában, ahogy a CERN nagy hadronütköztetőjének szimulált ábrái vagy a csillagrendszerek vizualizációi, melyek előzetes számítások nyomán konstruált képek rendkívül gyors mozgáspályákról vagy rendkívül távoli fényviszonyokról. Ami szemmel nem látható, a kép hozzáférhetővé teszi, éppúgy, mint a *Collisions and Deviations* hosszú expozícióval (legalábbis a lezajló események időtartamához képest hosszúval) készült képi modelljei. Ezek a képek olyan mozgáspálya modellek, vagy mozgásdiagramok, melyeknek a kiinduló állapota vagy motívuma a szabadesés törvénye.

Ahogy Paul Klee írja: „Útjára ered egy **aktív** vonal szabadon, céltalanul; séta ez, csak úgy a séta kedvéért”¹ A mozgáspályák szabadságdiagramok, minthogy a művésznak szabadságában áll megtervezni, dokumentálni s a megfelelőket megtartani és megmutatni. Modellek, képek révén bemutatott erőterek vagy képek alapján végzett számítások vizuális formában, a teória interfésze itt az a kép, amit látunk, a képi gondolkodás megvalósulása. A mozgások befolyásolása változtatja a folyamatokat, sajátos ortopédia, mozgáskorrekció – az ortopédia szó Nicolas Andry konstrukciója 1741-ből², az ὀρθός (orthos „egyenes”) és a παῖς (paîs, „gyerek”) szavakból – csakhogy ez a mozgásjavítás vagy korrekció itt reciprok működik, épp a függőleges elhajlítása, vagy az ütköztetés révén az egyenes pályák eltérése és az így keletkező rajzolatok megmutatása a cél. A mágnes, mint kötelességtudó pedagógus működik – a pedagógus eredetileg az a rabszolga, aki a gyereket az iskolába vitte illetve onnan elhozta – vagyis az erdendő és külső befolyásolás nélkül változtathatatlan törvényszerűségek határait és kereteit, s ezek módosításainak alkalmi eseteit mutatja, egyedi pályaképekkel. Felvetném itt, hogy az ábrák metaforikus értelemben társadalmi kontextusba vetített mozgásokként is interpretálhatók, ábrázolva a determinista kondíciók közti szabad akarat egyéni lehetőségeit, az eltérő személyes utakat, beleértve a választások mintázatait, egyáltalán a szabadság potenciális tereit, s hogy erre itt gondolhatunk még, az azért biztató. Legalábbis mindaddig, amíg valami rosszul felfogott szociális ortopédia bele nem szól a társadalmi devianciákat korrigálni kívánó totális üdvtervvel, a devianciák körébe vonva a civilek mellett a művészetet is, minthogy a művész az a deviáns, aki nem enged a szabadságból.

A kiállítást megnyitom.

Budapest, 2018. március 24.

¹ Paul Klee, Pedagógiai vázlatkönyv, I.1. Karátson Gábor fordítása

² Andry, Nicolas (1658–1742), L'Orthopedie ou l'art de prevenir et corriger dans les enfans, les difformites du corps. Paris, 1741.

A bura alatti szféra

Bura. A Hermina Alkotócsoport bemutatkozó tematikus kiállítása
Budapest Galéria 1036 Budapest, Lajos utca 158.
2017. november 8 – 2018. január 7.
Megnyitó: 2017. november 7., (kedd) 17:00

A Hermina Galéria 2015. május 27-én nyílt azzal a kiállítással és koncerttel, mely a ZENEKÉP nagybetűs, logoszerű statement alatt az ismétlés és a hasonlóság témáival foglalkozott, olyan fogalmakkal tehát, amelyek úgy a zeneszerzők, mind a képzőművészek számára is értelmezhetők. Akkor 11 zeneszerző (*Bolcsó Bálint, Futó Balázs, Gryllus Samu, Horváth Balázs, Kedves Csanád, Muntag Lőrinc, Rubik Ernő Zoltán, Sándor László, Szigeti Máté, Tornyai Péter és Balogh Máté*), 13 képzőművész (*Ádám Zsófia, antalaci, Bereczki Kata, Csábi Ádám, Gosztola Kitti, Lakatos Áron, Pap Emese, Peternák Anna, Peternák Zsigmond, Piros Boróka, Tillmann Hanna, Tranker Kata, Varga-Nádas Eszter*) jelent meg először együtt, s hozzájuk később még zenészek, előadók, kutatók és más képzőművészek is csatlakoztak az intenzív programsorozatuk különböző alkalmain. Két éves működésük alatt egyéni és csoportos, tematikus és duett-szerű (egy zeneszerző – egy képzőművész) kiállításokat valamint koncerteket, előadóesteket, beszélgetéseket, alkotói prezentációkat (*artist talk*) egyaránt rendeztek, s részt vettek számos más, Hermina Galérián kívül nyilvános eseményen, mint például az Átlátszó Hang fesztivál (<https://hu-hu.facebook.com/atlatszohang/>), vagy a #Bartók kiállítás a Ludwig Múzeumban (<http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=957&menuId=43>).

A Galériát Katona Kálmán alapította és finanszírozta, Sztipán Orsolya működtette az alkotók aktív részvételével, akik közül e vonatkozásban Balogh Mátét és Peternák Annát illik itt kiemelni. Katona Kálmán alapötlete volt egy olyan kulturális helyszín, ahol több művészeti ág és forma alkotói közösen, együtt dolgozhatnak és mutatkozhatnak be, különös tekintettel a kortárs zenére és képzőművészetre. Ehhez társakat keresett és talált.

A Hermina Galéria (1146 Budapest, Hungária krt.194.) 2 éves évfordulóját az alapító–mecénás már nem érthette meg. Szinte napra pontosan két évvel a megnyitást követően a Galéria nyilvános esemény keretében emlékezett meg Katona Kálmánról. A mecénás tiszteletére rendezett kiállítás és koncert 2017. május 26-án volt, lényegében a Galéria utolsó hivatalos eseményeként. Résztvevő művészek: *Ádám Zsófia, antalaci, Balogh Máté, Bolcsó Bálint, Csábi Ádám, Dargay Marcell, Gryllus Samu, Gosztola Kitti, Kedves Csanád, lakatos Áron, Muntag Lőrinc, Nádas Eszter, Nagy Zsófia, Németh András, Peternák Anna, Peternák Zsigmond, Piros Boróka, Rubik Ernő Zoltán, Sándor László, Szabó Ferenc János, Sztipán Orsolya, Tillmann Hanna, Tornyainé Dóry Zsuzsa, Tornyai Péter, Zédenyi Tamás*
<http://herminagaléria.hu/hirek-esemenyek/>

A Budapest Galéria mostani kiállításán az alkotók, a 24 kiállító, ha a kurátort Csábi Ádámot – *művész, mint kurátor* – is ide kapcsoljuk, nevei után már nem szerepel, hogy “képzőművész” vagy “zeneszerző”, vagy épp zenetudós, zenész, igen helyesen. A névsor: *Ádám Zsófia, Balogh Máté, Bolcsó Bálint, Antalaci, Nagy Zsófia, Gryllus Samu - Kertész Krisztián, Horváth Balázs, Gosztola Kitti, Kedves Csanád, Szabó Ferenc János, Lakatos Áron, Muntag Lőrinc, Rubik Ernő Zoltán, Peternák Anna, Sándor László, Peternák Zsigmond, Szigeti Máté, Piros Boróka, Tornyai Péter, Tillmann Hanna, Nádas Eszter, Váczi Dániel*

A Hermina Alkotócsoport rendezvényein szinte minden alkalommal eszembe jutott, hogy – koromnál fogva – még épp látogathattam az Új Zenei Stúdió egyes eseményeit, résztvevő közönségként fel tudtam fedezni a sokrétű és intenzív együttműködést, ami a stúdió zenész tagjai és az akkori idők avant-garde képzőművészei, filmesei, vagyis az ún. társművészeti terület szereplői között létrejött: egymást értő és erősítő közös munkák, megjelenések, kommunikáció,

átjárás (áthallás) zene és kép, tágabban az akusztikus és a vizuális *szféra* között. Ami azután hosszú időre mintha teljesen eltűnt volna a magyar kultúrából, talán csak Maurer Dóra egyetemi kurzusait lehetne megemlíteni az 1989-90-es évek fordulóján, mint egyfajta kapocs vagy átkötés az 1970-es évek és a 2010-es évek között. Fontos ezt a hiást megemlíteni, melyet ma már szerencsés módon képes betölteni a Hermina Alkotócsoport, erre az elmúlt két év projektjei és ez a kiállítás a bizonyíték.

A Budapest Galériában rendezett “bemutakozó” kiállításnak a kurátor a *Bura* címet adta – hogy miért, azt leírta pontosan, nem szükséges itt idézni. Mikor erről a címről értesültem, be kell, hogy valljam, vagy a bur háború vagy a Magyar Tudományos Akadémia jelmondata, a burura derű jutott eszembe. Ilyen esetben, ha az ember meg akar szabadulni ezen akaratlan fixációktól, a legjobb, ha történeti – etimológiai szótárhoz fordul. Ki is derült a buráról, hogy: „*A fizikai és vegytani kísérleteknél használt félgömb vagy harang alakú borító üveg nevéként terjedt el.*” Mégpedig a 19. század elején, nagyjából akkor, mikor Dugonics András elkezdte használni a gömb szót geometriai értelemben olyan szabályos testek megnevezésére, melyeknek a kerülete mindenütt kör formájú. A *szféra* szó jelentéslehetőségei ettől kezdve felszabadultak s ma már a legkevésbé az eredeti, gömbfelület jelentést használjuk, leszámítva talán a “szférák zenéjét” illetve az armilláris szférát, mint dísz tárgyként ma is vásárolható, valaha volt műszert.

Van privát *szféra* (vagy magán*szféra*), civil *szféra*, intim *szféra* stb. – és van az állami szektor. A Hermina Galéria, Katona Kálmán kezdeményezése például a civil *szféra* talán legjobb, autonóm, kultúrateremtő potenciáljára lehet példa. A privát *szféra* antipólusa a nyilvánosság, ahová a művek kilépnek és találkoznak a közönséggel. Koncerteken, kiállításokon, bemutatókon, ahonnan a magánemberek érdeklődő csoportja egyéni attitűdjük, érdeklődésük és érzékenységük függvényében ismét csak visszaviszik – a művet vagy/és a hatást – a magán terekbe. Ez a megfoghatatlan szellemi mozgás az, ami a makrokozmosz mellett a mikrokozmoszt működteti s teszi felfoghatóvá. Az emberi kultúra *szférája*, a művészeté, a tudományé, zenéé ... apropos zene, *a szférák zenéje*: Johannes Kepler, akit a mai diszciplináris besorolási szokások alapján sem zeneszerzőnek, sem művésznek nem neveznének, *Harmonices Mundi* című munkájában, miközben meghatározza a bolygók (Saturnus, Jupiter, Mars, Terra, Venus, Mercurius) elliptikus keringési pályáit, megkomponálja a szférák zenéjének alapmotívumait (*Harmonices mundi* = a világ harmóniái). Azt is mondhatánk, konceptuális-esztétikai szempontból ragaszkodik a platóni testek nyomán megragadható, legelső könyvében, a *Mysterium Cosmographicum*-ban kifejtett, s a tradíció alapján szépség tekintett világgéphez, melyet bizonyos értelemben épp az ő csillagászati számításai térítettek el, a tökéletesnek tartott körpályákat ellipszissé “deformálva”. Talán épp ezért, a feltárt fizikai tényeket akusztikus burába vonva, melléjük rendelt egy részletesen kifejtett zenei korrekciót. Ha megnézzük Kepler kottáit, a vizuális képen jól látható, hogy a szférák zenéje bura alakú.

Végezetül egy záró megjegyzés: A Hermina Alkotócsoport autonóm művészek saját elhatározáson alapuló, szabad, önkéntes társulása, mely a Hermina Galéria megszűntével jogi – intézményi – szervezeti háttér nélkül maradt. Ez nem feltétlen probléma, azonban minden olyan esetben, amikor ilyesmire szükség lenne, a C3 Alapítvány – amíg létezik, és amíg ezt a csoport igényli – vállalja, hogy biztosítja ezt a háttérrel, segítve az Alkotócsoport további működését.

A kiállítást megnyitom. Köszönöm a figyelmet!

Budapest, 2017.11.07,

Mentés másként. Üzenet a raktárból

Ludwig Múzeum, Megnyitó, 2017. 02.23. 18 óra

A Ludwig Múzeum kiállításának a címe – *Mentés másként* – a „save as” parancs magyar fordítása. Arra a computernek adott utasításra utal, amit akkor használunk, mikor egy adott digitális információhalmazt valószínűleg át kívánuk alakítani, de nem akarunk megszabadulni az eredeti verziótól sem. Más formában akarunk menteni, esetleg változtatni, megőrizve a forrást is. Mikor ezt tesszük, valójában fogalmunk sincs arról, hogy a computerünk mit csinál az utasításunk nyomán. Nem is vagyunk rá kíváncsiak, örülünk vagy evidenciaként elfogadjuk, hogy megtörténik. Egyet mondtunk, kettő lett belőle. A pdf már küldhető, a jpeg-ből tif lett, a szövegfájl át tudjuk írni azzal a megnyugtató tudattal, hogy ha elrontjuk, ott az eredeti verzió, nem kell kétségbe esni. De mi köze ennek egy képzőművészeti kiállításához?

Ha a kiállítók névsorát nézzük a meghívón vagy a weboldalon, még semmi feltűnőt nem vehetünk észre, hiszen remek a névsor, kitűnő művészek, ahogy az szokott lenni, kiváló kortárs kiállításnak ígérkezik. Ám van itt egy sajátos aspektus: a válogatás kontextusa – a cím közvetve erre utal – s ez a kortárs restaurátor dilemmája. A válogatás elsődleges szempontja ugyanis a felismert felelősség tudatosítása. A Ludwig Múzeum bátor, úttörő vállalkozása abban áll, hogy a nyilvánosság elé tár egy alapvető, új és volumenét tekintve itthon még szinte alig felfogott problémát, jelesül, hogy mi történik a technikai médiumokon alapuló műalkotásokkal hosszú távon?

A múzeum alapesetben mindig a „hosszú táv”, azért hozzák létre, azért költenek rá, hogy megőrizze az utókornak amit fontosnak, értéknek vél, s ha erre nem képes, akkor nem teljesíti a küldetését. Amíg csak művészek és teoretikusok mondják, hogy a médiaművészet, a technikai alapú műalkotások jellegzetessége, hogy sokkal sérülékenyebbek tradicionális anyagba formált társaiknál, addig ez legföljebb az egyik fülön bemegy, hogy a másikon kijöhessen. De ha a restaurátor mondja, az már más, ő komoly szakember neki lehet hinni. Kónya Béla, a LuMu főrestaurátora úgy vélte, az ő felelőssége foglalkozni a gyűjtemény azon részeivel is, amelyek nem tartoznak a hagyományos restaurátori területek kompetenciáihoz, más szóval: törődnie kell azzal is, amihez lényegében senki sem ért. Ez nem csak szakmai kihívás, hanem kötelező vállalás és halaszthatatlan feladat együttesen. Kiderült, sok ilyen mű van, bár a gyűjteményezés nem kifejezetten erre az aspektusra figyelt, hanem a kvalitásra – másként fogalmazva: arra a részletkérdésre, hogy egy adott mű milyen technikával készült, egyáltalán nem gondolhatott, nem is lehetett ez a gyűjtők szempontja. Ám ettől még azok a sajátos technikák, melyek sokaságával itt találkozhatunk, a mű inherens részei, megbonthatlan elemei.

Mindegyik mű egyedi, különös eset, nincs általános recept, példák vannak. Egy fontos performanszról csak néhány fénykép maradt fenn, a múzeum megvette, de a képek sebtében készült, rosszul fixált tárgyak, elkezdenek barnulni, halványodni, majd eltűnnek. Egy mű része a televízió készülék, amelynek a dolga, hogy a kiállítóterben az éppen sugárzott adást vegye, csak hogy ilyen adás már nincs, a tévé nem sugároz, a *broadcast television* megszűnt, kábelen érkezik minden, digitálisan kódolva. Egy analóg videoszalagot kellene lejátszani, pl. U-matic Low-band, NTSC formátum, ám nincs működő lejátszó sehol, a piacon sem. Egy installációval együtt a szükséges technikát is megvásárolta a múzeum, de a projektorok a polcon másként öregedtek, s az izzók színhőmérséklete bekapcsolva eltérő, így a fekete-fehér képek más-más *színműek* kivetítve. Egy számítógépes mű a Netscape Navigator browsert használná és real.video formátumú részei is vannak, ezek a szoftverek azonban már eltűntek a hálózatról. Mi a teendő? Egy képzőművészeti alkotás lényege mindig az apró nüanszok együttállása, a hogyan, a forma – pici változtatás, és minden borul. Még tárgy marad, ámde már nem műtárgy. A restaurátor tudja ezt, pontosan ezt tanulta, az eredeti megőrzését – és visszavarázslását. De mi van, ha nincs eredeti, vagy ha olyasmit kellene megoldani, amit nem tanítottak, amiről nincs korábbi tapasztalat? Akkor ki kell találni, kifejleszteni, kutatni és kísérletezni, konzultálni és konferenciázni: összehívni mindazokat, akik hasonló problémákkal foglalkoznak, kicserélni, megosztani a tapasztalatokat s így lépni tovább.

Általában az a szokás, hogy egy-egy kiállításához kapcsolódóan rendeznek alkalmasint az intézmények konferenciákat, előadásokat: a jelen helyzet fordított. Itt a *Médiaművészet megőrzése szimpózium*, MAPS – március 23-24 kísérőrendezvényeként helyes értelmezni ezt a kiállítást.

Mindezek persze a figyelmes kiállításlátogatót ne feszélyezzék: ha a termekben sétálva a próbálkozásai, hogy az említett problémákat feltárja magának, kudarcot vallanak, mert mindenekelőtt jó műveket vesz észre, s problémát nem, akkor ne essen kétségbe, hiszen jó úton jár. A művek autentikus megőrzése és bemutatása még sikeres, az itt látható alkotás nagy része egyelőre és szerencsére jó állapotban van – bár ezen több esetben azért kellett dolgozni, nem is keveset. Tehát nem médiatörténeti torzókat, hanem kortárs műalkotásokat találunk a termekben. Ugyanakkor több mű mellett felfedezhet az alapos néző a szokásos képcéduláktól eltérő jellegű, technikájú új elemeket, melyen adott esetben a művészek mondanak el egy-egy művel kapcsolatosan információkat a kiállítás választott kontextusa szempontjából. Nem annak az elterjedt és hibás felfogásnak a megerősítése volt a cél, amelyet a nagyközönség gyakran fogalmaz úgy, hogy egy kortárs műalkotás mellé mindig oda kellene állítani a művészt is, aki elmondja, miről van itten szó. Ezek a felvételek épp a nem-manifeszt háttér megértéséhez segítik hozzá azokat, akiket ez érdekel: a megőrzés, restaurálás, konzerválás, archiválás problémáihoz, pontosabban a probléma dimenzióinak a felismeréséhez.

Most tágítanám picit én is a kereteket: nem csak művészeti problémáról beszélünk, bár a művészet, mint mindig, szenzitivitása és szabadságfoka miatt most is elől jár. Mióta a digitális technika az élet minden területén alapvető, meghatározó, kikerülhetetlenül jelenlévő tényné vált, vagyis az elmúlt két évtizedben, azóta megint megváltozott minden. Ezt a digitális, interaktív, „újmedia művészeti” területet a kiállításban a C3 Alapítvány produkciójában készült illetve gyűjteményébe tartozó művek reprezentálják. Meg kell, hogy jegyezzem, volt a közelmúltban egy rövid, de kivételes időszak, úgy 1996 – 1999 között, amikor a magyarországi kortárs médiaművészet egyszerre csak szinkronitásba került a jövővel, rákerült a térképre, azon a globális szinten működött, amit egyidejűségnek hívhatunk, részévé válva az innováció, a felfedezések, az új aktuális megteremtése izgalmaiból fakadó ritka hegyi levegő légkörének, az úttörők lelkesült hangulatának. E művek ennek az állapotnak is sajátos nyomai. Aztán *az utak elváltak*, hogy furcsa kacskaringókkal keresztezzék egymást most újra: A médiarestaurátorok nem nagy, de annál aktívabb csapata ismét ezt a különös aurát érzékelheti.

A médiaművészet alatt régebben értettünk vagy érteni véltünk minden műalkotást, amely valamilyen technikai médium segítségével készült. Ebből adódóan *az újmedia művészet* már csak azon művek halmaza, melyek a digitális technológián, computeren alapulnak. Mondhatni, az utóbbi lehet az előbbi részhalma, de ez fordítva nem igaz. Nem minden rovar bogár, de minden bogár rovar. Ám ez a viszony majd megfordul, hiszen idővel minden analóg technikai médium segítségével készült kép, hang (fotó, film, videó) óhatatlanul vagy digitális formában kerül *mentésre másként*, vagy megsemmisül: van, ami 10 éven belül, van ami 150 év múlva.

Tudjuk, tapasztaljuk, a digitális világ jelen van a hétköznapokban, sőt néha nálunk van, a zsebünkben tartjuk. Ebbe belegondolva érezhetjük át a látszólag szűk, „mediarestauratori” kérdéskör valós dimenzióit. A jelen kultúrájának szignifikáns része digitálisan születik (*born digital content*) gyakran nincs, nem is volt analóg előzménye, formája. Az anyagtalan, információ-alapú tartalmat interfészek: képernyő, fülhallgató stb. fordítják át számunkra, érzékeink számára felfogható formára. Időérzetünk is átalakult, a permanens jelenben élünk, és mindig csak a következő üzenet a fontos, a két évvel ezelőtti hír már alig visszakereshető és valójában nem is érdekes, történeti érzékünk visszaszorult a tudattalanba, és ha elromlik a hálózat, rögtön hiányérzetünk támad: ez a 21. századi *condition humaine*. Nem olvastuk vagy nem értjük, amit Cusanus írt: „...*a jelen vagy a “most”, amely magában foglal minden időt, nem ebben az érzékelhető világban van, hanem az értelem világában, hiszen a jelen érzékekkel fel nem fogható.*” Lehetséges persze, hogy a folytonosan keletkező, áradó, felmérhetetlen információhalmazt nem is érdemes egyáltalán menteni, tárolni, vagy éppen elég, ha az adott alkalmazást birtokló cégek (Microsoft, Google,

telefonszolgáltatók, stb.) és a *titokvédelem* ügynökei őrzik, ezek ugyanis hozzáférnek mindenhez. Az Internet hőskorában az Internet Archive még megpróbálta lementeni az összes új elemet, ami a weben megjelent, ám idővel a tartalom eszkalációja, a megjelenő portálok percenkénti frissítései, a dinamikus és szemantikus web következményei, a webkettő, a neten szaporodó mozgóképek, az archívumok, s a „deep web”, az a 99,99 % ami a hálózat része, de a keresőkben nem látható vagy nem mindenki számára elérhető, a vállalkozást lehetetlenné tették. Az Archive.org robotjai ugyan időnként még végiglátogatják a webet, de ez már inkább csak statisztikus mintavétel, nosztalgizáló kutatók számára.

Ne gondoljuk, hogy ez valamiféle tudományos-technikai, tehát távoli, tőlünk független, az egyén napi gyakorlatát nem érintő probléma. Egyszerű és gyakran emlegetett kérdés: Mi történik a foldereimmel, fájjaimmel, a levelezésemmel, ha már meghaltam? Van egy nagyszerű megoldás: a *delete* gomb, a törlés – és a gépet máris újra lehet rakni. De ez még csak a saját winchester, nyomaink ott maradnak a hálózaton szerteszét, ellenőrizhetetlenül. És mi van, ha valaki a nehezebb utat választja, nem akar törölni? Mit tegyen? Új tudományterületek, egyetemi fakultások jönnek létre szinte a szemünk láttára, hogy a problémahalmazzal szembenézzenek, megoldást keressenek. Píyen például a *digital humanities*, *humanités numériques* franciául, „*digitale Geisteswissenschaften*“ németül, Цифровые гуманитарные науки oroszul, – magyarul digitális bölcsészet az aktuális fordítás https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_humanities, de akár digitális szellemtudományoknak is nevezhetnénk, ha megfontolnánk Vilém Flusser megállapítását, aki 1988 táján mondta „*Minden forradalom, legyen az politikai, gazdasági, társadalmi vagy esztétikai, végső soron technikai forradalom. (...) De van egy fontos különbség: mindeddig a technika révén az emberi testet szimulálták; a mostani az első eset, hogy az új technikáink az idegrendszert szimulálják. Ez tehát az első valóban anyagtalan, vagy, régi szóval, szellemi forradalom.*” Még nehezen definiálható ez a terület, egy 2014-ben készült weboldalon 817 különböző választ kaphatunk arra a kérdésre, mi is, vagy mi lehet a digitális szellemtudomány? <http://whatisdigitalhumanities.com>

Szerencsére a képzőművészeti vonatkozások ennél pontosabban körülhatárolhatók, sőt, feladatként is megfogalmazhatók: létre kell hozni egy általános, kellőképpen rugalmas protokollt a technikai médiumok / újmédia alapú művek gyűjtésének, dokumentálásának, megőrzésének, archíválási – feldolgozási módszereinek mintájaként és mindenki számára elérhetővé tenni. Létre kell hozni az új terület egyetemi szintű képzését, hogy legyen kellő számú szakember a feladatok megvalósítására. És még tudnék sorolni 2-3 dolgot, amit létre kellene hozni, de azokat már elmondtam néhányszor, így tovább nem fárasztom Önöket. Köszönöm, hogy meghallgattak, a kiállítást megnyitom.

Budapest, 2017. február 22.

Van nálad egy floppy?

(Kiállítás megnyitó, Magyar Nemzeti Galéria)

Körülnézve a teremben lehetséges, hogy az elhangzott kérdés a jelenlévők 30-40 %-a számára nem releváns, talán néhányan nem is értik. Az is valószínű, hogy a többiek – gondolok azokra, akik legalább nagycsoportos óvodások voltak a rendszerváltozáskor – sem tették fel ezt a kérdést az elmúlt 15 évben.

Azonban nem a technika folytonos és fékezhetetlen átalakulásairól szeretnék most beszélni, nem a nosztalgia-hangulat vagy a médiumok archeológiája felől tekintenek erre a kiállításra.

A technikai kultúra emlékei akkor kerülnek a múzeumba, ha hétköznapi használatuk megszűnik, avittá és nélkülözhetővé válnak, a műalkotások pedig épp ellenkezőleg.

A művészet jellegzetesen nem az elavulásról szól, egy műalkotás nem azért kerül a múzeumba, mint a floppylemez, amely funkcionalitását elvesztve így kap másfajta láthatóságot. A műalkotás funkcionalitása, kulturális használata, művészettörténeti kontextusba ágyazott élete valójában épp a múzeumba helyezés gesztusával kezdődik.

Miről szól ez a kiállítás, mely szerintem nem rekonstrukció, inkább konstrukció s talán kanonizáció?

Törzsre a *Fête de l'image - Les artistes hongrois et l'ordinateur* című 1990-es, Lille-ben bemutatott, az itt jelen lévő **Joël Bouteville** szervezte kiállítás anyaga. Ami kiegészíti, a *rizóma*, a kurátor, **Orosz Márton** gyűjtötte műalkotások a hazai és nemzetközi computer-művészet kezdeti időszakából, így Edward Zajec és Molnár Vera, Manfred Mohr és Julesz Béla. Köztük az 1980-as évek közepétől az MTA SZTAKI segítségével, közelebbről – ha jól sejtem – az itt ugyancsak jelen lévő **Vámos Tibor** akadémikus kezdeményezésére létre jött *access* nyomán megvalósult műalkotások. Felmerült ugyanis, hogy nemcsak meg kellene mutatni a művészeknek, hol is áll a számítástechnika az akkori jelenben, hanem hagyni kellene a művészeket dolgozni is az eszközökkel.

Ma persze a hozzáférés a computerhez viszonylag könnyű, elég, ha abba a zsebünkbe nyúlunk, amelyikben a telefonunk van. Ámde a hozzáférés a technikai médiumok alkalmazásával létrejött műalkotásokhoz már nem annyira egyszerű: most időszakosan épp láthatóvá válik az a halmaz, ami – kicsit leegyszerűsítve – a kezdeteket jelenti. Láthatjuk, a múzeum beengedi tereibe a valaha volt újat, ha már megérett rá, s ezáltal kanonizálja.

Egy-egy fatörzs huszöt-harminc év alatt jelentős lombozatot növeszthet. A floppy nyomán CD, DVD, pendrive, cloud, a grafika és animáció után interaktív multimédia, hálózati művészet, virtuális és augmentált valóságok, érzékelők és immerzív környezetek alakulnak ki.

Láthatóvá lehetne tenni ezt a lombozatot is. Ideje lenne létrehozni a technikai médiumok kulturális hatását, művészeti következményeit átfogóan bemutató, korszerű *environmentet*, nyilvános labort, például egy új Médiamúzeumot Magyarországon. Számomra ez is a kiállítás egyik, közösségi diskurzusra érdemes tanulsága, üzenete.

Köszönöm a figyelmet!

Budapest, 2016. június 23.

Tükör, kövek, stb. / The World is Like a Mirror

Kiállításmegnyitó, Art+Text Budapest, 2017.01.26. 19.00

Jelen kiállítás címére a Google több, mint 18 millió találatot ad 1,17 ezred másodperc alatt, de ha idézőjelek közt írjuk be azt, hogy „The World is Like a Mirror”, akkor is megközelíti a „hit”ek száma az egymilliót, 0.69 mp. Milyen idők. Milyen időket élünk ma? Tekintsük történelminek, vagy legalábbis tekintsünk mindenekelőtt történelmi szemmel körül.

A közelmúltban még mondható volt, az emberek nagyobb része szerint (kimondva-kimondatlanul) a történelem mindaz, ami az ő születésük előtt volt. Ma inkább azt mondhatnák, a történelem az, ami a facebook előtt volt, hiszen az Interneten még van „history” file – a fészbukkon azonban ennek már nincs semmi értelme. A történelem vége – mégis igaza volt Fukuyamának, csak egy picit másképp – hogy ez az *activity*ként mutatott, de *history*ként gyűjtött „big data” halmaz csak a rendszer birtokosainál gyűlik és áll össze.

Tehát ha a fenti, kevert történelmi szempontból nézünk itt körül, mondható, hogy ami kiállításra került, néhány jelenlévő számára a jelen része, vagyis a saját életük eleme, ténye, másoknak pedig már történelem, hiszen még meg sem születtek 1973-ban. Viszont akik nem láthatták az 1973-as ősbemutatót, láthatták az Artpool 1992-es nyitókiállítását Galántai György installálásában, ez a harmadik út, s aki azt sem, íme itt vannak most. Ez csak annyiból lehet érdekes, hogy jól mutatja, bizonyosan nem ugyanúgy nézzük a dolgokat. A jelen távolsága mérhetetlenné tárgult.

„A tükör a legnagyobb művészeti közhely.” – Beke László eredeti, múlt századi bevezetőjében ez a mondat kétszer is szerepel. Talán azért, mert az ismétlés műveletét sajátos módon köthetjük a tükrözéshez, hiszen kétszeres fordításról van szó, jobb-bal és elől-hátul (vagy előtte – mögötte, másként itt – ott) átfordulásáról. Mindez geometriailag jól ábrázolható, de talán a nyelvészet is segít a megértésben. (*Wilhelm von Humboldt. Über die Verwandtschaft der Ortsadverbien mit dem Pronomen in einigen Sprachen. 1830.*)

A tükörben oldalfordított a kép és fele akkora, mint az, amit mutat, valamint nem ott van, ahol látni véljük, mivel tükör nem képalkotó, hanem a sugárzás irányát veti vissza felénk. Mondhatjuk tehát, hogy hiába volt tükrünk, a saját arcunkat ittlétünkhöz szinkronizálva, real-time, igazából nem láttuk egészen a videóig. Bár ez talán mégsem igaz. Ami által valamiképp mégis láthattuk saját arcunkat, *ohne video*, az a másik ember arca.

Az én az, akinek azt mondják: Te, írja Vilém Flusser, nem említve, hogy Wilhelm von Humboldt tanulmánya, *a határozószók és a névmások kapcsolata az egyes nyelvekben* már észreveszi az én és a te névmások valamint az itt és ott helyhatározók alapvető összefüggését (ha Sugár János jól emlékszik). Lacan ezt a gondolatot mint tükör-stádiumot hozza vissza, vagy inkább – diszciplínáris migráció – vezeti át a nyelvészetből a pszichológiába.

Egyesek egyébként tudni vélik: mindig csak tükörben látunk, homályosan. Vagyis amit a fejünkből kivetítünk, a világ egyedi képe, az a saját hipotézisünk, mely korábbi látástapasztalatainkon alapszik s mindig mozgásban van. Ezt a tükröt az egyszerűség kedvéért elneveztük „valóságnak”. Miért volt erre szükség? Azért, hogy ehhez képest konstruáljuk meg az én, általánosságban az individuum fogalmát. Pedig az a „valóság” amit vetítünk maga az individuum, senki se látja a másik vetítését s e paradoxon vagy antinómia külsővé tevése révén hozzuk létre konstrukcióink, alkotásaink, produktumaink, ha akarom: művészetünk. Ezzel próbáljuk bizonyítani, hogy a valóság vs. individuum fikciónak van értelme.

A világ, melyet ... *most tükör által homályosan látunk* ... [I Kor. 13. 12.] s talán vannak, akik felismerték az idézetet: Videmus nunc *per speculum in aenigmate*: tunc autem facie ad faciem. Vagyis face-to-face, interfész nélkül. Mi az interfész? Slavoj Žižek szellemes mondása szerint az interfész az, amikor nem vagyunk fész-to-fész. Otto Rössler kicsit továbbmegy: az interfész a világ.

Szent Ágoston pontosan elmagyarázza ezt a nehéz szöveghelyet. Azt írja, hogy Pál apostol az enigma szót használja, ami homályos, kifejtetlen allegóriát jelent. Az allegóriáról tudjuk, mi: olyan képes beszéd, amelyhez ismerjük a kódot. Ha például egy lengén öltözött hölgyet látunk, akinek be van kötve a szeme és karos mérleget tart, akkor ő Justitia. Ha egy hasonlóképp ruhátlan hölgy viszont szárnyas gömbön áll és a haját az arcába fújja a szél, akkor ő feltehetőleg Fortuna. Ezeket szépen elmagyarázta nekünk Cesare Ripa lovag 1600 körül. Ámde ha például az ismét megidézett pucér hölgy orosz hússalátát eszik és a karjára tükörírással az van tetoválva, hogy *The World is Like a Mirror*, akkor feltehetőleg egy enigmával állunk szemben. Nem tudjuk, mit jelent. A világ zavaros, homályos, közvetlenül nem hozzáférhető. Enigmatikus.

Ha a világ enigmatikus, annak elemei is lehetnek azok. Az utcakő, ez a durván formált platonai test az út fogalmához vezet, vagyis az a *tao*, ahogy a societasban működünk. Soha nincs egyedül, köztünk és a föld között helyezkedik el, cél szerint elrendezve. Rendezetlen társadalmakban még akármerre kószálhattunk (Kassák is úttalan utakon gyalogolhatott el Párizsig, Fischinger filmre vette, *kockázva*, kószálásait) – ma már az utakat kijelölik, még a turista utakat is. A sírkövekről csak annyit itt, hogy a köztéri szobor nem más, mint a temetőkből az utcákra, terekre migrált, nagyra nőtt utcakő, vizuális botlatókő, ami olyan alakot öltött, hogy fel kelljen rá nézni, csak hogy az emberek általában lefelé nézzenek.

Az Art+Text Galéria jelen kiállításához írott ismertetőjében (Rieder Gábor) olvassuk, helyesen, hogy a *Tükör* kiállítás anno „*a hivatalos esztétikai dogmaként vallott marxi tükröződéselmélet miatt megidézte a keleti blokk sajátos művészetpolitikai helyzetét is*”. A marxizmus – leninizmus esztétikájának központi motívumára, a visszatükrözés elméletre közvetlenül utal legalább egy mű az eredeti kiállításban: Gáyor Tibor – Maurer Dóra: *Az objektív valóság sajátos tükrözése*. A cím – a **sajátos** szó kivételével – akár egy lexikonszöveg részlete is lehetne (pl. „*A tükrözés az objektív valóságnak érzékszerveink útján történő megismerése.*”), ám a cím kétjelentésűvé válik, ha észrevesszük, hogy a magyar nyelv a fényképezőgép *lencséjét* is *objektív*nek hívja – ekkor az „objektív valóság” a fénykép-valóság, amelyet tükör által látunk, közvetve – vagy megtükrözve látunk. A mű megkérdézi, van-e „objektív valóság” – mert ha igen, nyilván van „szubjektív valóság” is ebben a fikcióban.

A visszatükrözés-elmélet talán legabszurdabb eleme annak hangsúlyozása, hogy ez a tükrözés nem passzív, hanem aktív. Lukács György azzal fokozta a fokozhatatlant, hogy kidolgozta a kettős visszatükrözés elméletét, ami nem más, mint az egymással szembe fordított tükrök esete, a végtelen regresszus, a videoalagút, a visszacsatolás: ilyen értelemben vízionárius volt, költő. Gáyor Tibor és Maurer Dóra a *sajátos* szóval a címben, és persze mindenekelőtt a képpel megidéznek (latens kép) a lukácsi esztétika központi fogalmát, a *különőség* kategóriáját is – milyen különös ahogy ez a kép megmutatja azt, ahogyan a visszatükrözés-elmélet *enigmatikus*. Homályos, nem érthető.

Nyelvem határai világom határai, mondja a fiatal Wittgenstein, amihez a Shapir-Whorf teória hozzáteszi, attól függ, milyen a világod, hogy milyen nyelven gondolod el. Ezt persze már Wilhelm von Humboldt is tudta. A nyelvi alapú gondolkodásból történő kilépés különös, sajátos lehetősége a kép, vagyis amikor valamint már nem lehet szóban elmondani, a képhez fordulunk. Képi kifejezés és fogalmi gondolkodás viszonyának 20. századi paradigmaváltó művészeti mozgalma a koncept, ami radikális expanzióját úgy oldotta meg, hogy egy lépést hátralepett (*ein Schritt zurück*), mivel látni akart, ami egyet jelent a gondolkodással: a fogalom bázisáról kívánta

újraértelmezni, mit is tesz a művész, mi is az a művészet. S persze ebből nagyrészt szövegek keletkeztek, ámde a vizuális térbe vetítve, s nem a szövegtérbe.

Úgy vélem, most már mi is látni akarunk itt, s nem a szövegelést hallgatni tovább. Mégpedig három dolgot:

Az elsőt csak a régi fiatalok láthatták: a legendás, 1973-as balatonboglári *TÜKÖR / MIRROR / SPIEGEL / MIROIR*.

A másodikat csak az ausztrálok láthatták: egy merítés a 1979-es Sydney Biennále Beke által kurált szekciójából.

A harmadikat még senki sem láthatta és most meg fogjuk nézni: a teljes egészében még soha be nem mutatott 1972-es *Utcakövek, sírkövek* című diakollekció.

Köszönöm a figyelmet!

Armageddon a Kisteremben

Erdély Miklós hét műve látható ma estétől 4 héten át a képíró utcai galériában.

[*Bitumenkép*], 1980, gipszlap kartonok között, bitumen, macesz, gész, kátránypapír, kréta, 58 x 58 cm, Btm 02
Feriék otthona, 1979-80, gipszlap kartonok között, bitumen, homok, üveg, fotó, macesz, olajfesték, 119x70,5cm, Btm04 (Acsás), 1980 körül, papír, bitumen, üveg, drót, 100,5 x 71 cm, Btm 16
Enyészpont, 1980 papír, grafit, viasz, spárga, bitumen, fűszálak, műanyag applikáció, 42 x 59,3 cm, Btm 17
Armageddon 6., 1982 fotókarton, grafit, zománcspray, aranyceruza, indigóapplikáció, bitumen ?, vegyes technika, 70 x 100 cm, Fst 17
Armageddon, 1982 (?) papír, grafit, olaj, pasztell, aranyceruza, vegyes technika, 70 x 100 cm, Fst 25
[*Armageddon ?*], 1983 ? papír, pasztell, grafit, tus, bitumen, vegyes technika, 70 x 100 cm, Fst 26

Több közülük az 1998-as műcsarnoki életműbemutató óta nem volt kiállítva, ezért is különösen fontos ez az alkalom. A művek a hagyatéki nyilvántartás alapján két csoportba tartoznak. Az anyaghasználat felől tekintve bitumenművek (négy kép), a tematika, a cím alapján *Armageddon*. Három kép.

Érdeemes talán hozzátenni, hogy 40 művet sorol a nyilvántartás a bitumenképek közé, vagyis nem minden képet, melyek anyaga bitumen is: például az itt kiállított három *Armageddon* ilyen. E címhez/témához pedig eddigi ismereteink szerint 16 mű kapcsolható.

Érdeemes hozzátenni azt is, hogy az anyaghasználat szerinti besorolás, bár talán furcsa, Erdély Miklós munkáinál lehet releváns. Ezt két, rövidesen itt idézni kívánt előadás részletei nyomán láthatjuk majd.

A bitumenképekként nyilvántartott és itt bemutatott négy mű közül háromhoz nem tudunk egyértelmű címet rendelni, legfőlegb némi magyarázatot. Szőke Annamária írta a műcsarnoki kiállításához készített ismertetőjében: „Az *Acsás* kifejezés az „atomcsapás”-nak a katonaságnál használt rövidítése, a *Feriék otthona* felirat pedig az 1940-es évek egy emlékére nyúlik vissza, a „Feri-lét”-re, vagyis egy azonos nevű, állástalan szomszéd létmódjára, akinek az élete „maga volt a pokol”.

Újraolvasva Erdély Dániel családtörténeti esszéjét, utóbbi képpel kapcsolatban felmerül a pokol még egy bugyra is. „*Mi kis életünk*” – Árgus, 1991, idézem: „1907-ben ikergyermekeik születtek, Laci és Feri. Három év múlva világra jött Pista, aki apámon kívül az egyetlen életben maradt testvér volt a háború után.” Három név, testvérek, a holocaust áldozatai, kettőjüket meggyilkolták. Eszünkbe jut a szintén akkoriban készült, itt most nem látható *Kontextus I.* című rajz, (1980 -FS001) a „Pista” felirattal. A „Feriék otthona” szöveg vélhetően kapcsolatban áll a képre ragasztott üvegnegatívval (digitális reprodukcióját pozitívba fordítva: bajszos, fiatal férfi). A fekete szurok mint a sérülékeny üveg és a negatív-fotó-arc ragasztója, valamint a maceszdarab a felső sarokban a tragikus konnotációt alátámasztani látszik.

A két előadás, melyekre imént utaltam, a Bercsenyiben tartott *Előadás a kiállításról* (<http://www.artpool.hu/Bercsenyi/Erdely.html>) valamint a több mint egy évvel később, 1981 december 2-án az FMK-ban elhangzott *Apokrif előadás* egyik közös motívuma, hogy Erdély mindkettőben részletesen szól a használt elemekről, anyagokról. Így a bitumen vonatkozásában a „kalcedoni zsinat határozatával” kezdődő előadás irányadó lehet. Miután elhangzott az ún. kalcedoni hitvallás szövege, az előadást így folytatta: „*Most fölolvassom, hogy az alkalmazott anyagok milyen jelentéssel rendelkezhetnek. A kátránypapír: szigetelő papír. Télihasználatnál használják építkezésen. Úrjelentésű itt, eltemettség – így föld jelentésű is –, halál, semmi. Keresztbe rakva két semmi: születés előtt és halál után, mint koordináta-tengely és a nemtudás keresztje.*” Azután lejjebb (az egyéb anyagokkal kapcsolatos megjegyzésekre itt most nem térnék ki): „*A kátránypapír nyilván az építészeti múltból származik. Ha körülnézünk egy építkezésen, rengeteg szomorú tárgyat látunk. Az egész építkezésnek van valami végtelen nehezkesége, ami a gravitáció legyűrésében mutatkozik meg. Ott az egyik legszegényebb anyag a kátránypapír, alig lehet észrevenni, de nagyon rányomja a bélyegét egy építkezésre.*”

Szurok, kátrány, aszfalt, bitumen. Ezek néha keverednek, de ez most nem fontos. Mind sötét anyag. Áttérek a másik műcsoportra.

A hagyaték 14. számú füzete, melyet Erdély Miklós 1981 körül használt, több vázlatot tartalmaz, melyek közül néhány egyértelműen az *Armageddon*-képekkel hozható kapcsolatba. A jelzetek és egyéb adatok alapján mondható, hogy a képek 1980-83 között készültek. 1980-ból származik az első mű, amely már ezt a feliratot viseli, s a legtöbb képet Erdély 1982-re dátumozta.

Az Armageddonról mindenekelőtt jegyezzük meg, hogy nem az időközben készült, divatos játékfilm vonatkozásában értendő itt, melyet az ugyancsak azóta készült Google az első hárommillió találatként mutat (a 33 millióból), hanem bibliai utalás. Egyetlen helyen szerepel, a Jelenések könyvében, az előtt a textus előtt, melyben a „*hetedik angyal is kitölti az ő poharát a levegőre*” és melyben elhangzik a szózat: „*Meglett!*” (Károli fordítás, Jel. 16.17.)

Amit „*zsidóul Armageddonnak neveznek*” (Jel. 16.16.), a jó és a rossz erői közötti végső ütközet helye vagy neve. Az ütközetten semmiképp sem valami akciófilm jövőbe projektált fantazmagóriáit kellene értenünk.

Sebők Zoltán Erdély képciklusáról és témájáról írott esszéjében (Jóvilág. A Bölcsész Index Antológiája, Budapest, 1984. 41-42) Hamvas Bélát idézi. A *Kései művek melankóliája* című szövegből kiemelt mondat akár az itt kiállított képekre (Fs 25-26) is vonatkozhatna: „*Előbb lehúzza róla a szépséget, hogy recsegen, és ha kopár, csak akkor jó.*”

Az Armageddon eredetét tekintve biblikus téma, ez kétségtelen. Felmerülése szempontjából talán irányadó (az 1980-83 közötti dátumokat bekalkulálva), hogy Erdély két említett előadásának közös eleme a biblikus vonatkozás is. Az *Előadás a kiállításról* és az *Apokrif előadás* elolvasása után ez feltétlen szembetűnő. Az *Apokrif előadás* egy részlete: „*A jelen előadással értelmezett akcióban a következő elemeket alkalmaztam: A Bibliát, 5 üveg különböző gyógyvizet: 2 üveg Parádít, 1 üveg Salvust, 1 üveg Igmándi keserűvizet és 1 üveg Ferencz József keserűt, 1 cserép szobanövényt és 1 feliratot.*”

„*A kalcedoni zsinat határozatából*” kezdetű, a Bercsényi kollégiumban kiállított environmentje megnyitóján 1980 március 18-án tartott előadásának a legelején felolvasott idézet így kezdődik: „*A szent atyákat követve egybehangzóan valljuk az egy és ugyanazon fiút és urunkat, Jézus Krisztust, aki tökéletes az istenségben és tökéletes az emberségben. Valóságos Isten és valóságos ember, értelmes lélekkel és testtel, egylényegű az atyával istensége szerint, egylényegű velünk embersége szerint. Mindenben hasonlatos hozzánk a bűn kivételével*” (s itt most nem folytatom).

Hajdu István *Kalcedon – a kétely, a kétség, a kettősség, a hármasság és a négyesség* (Erdély Miklósról) vázlat című 1998-as írásában (<http://www.artpool.hu/kontextus/hajdu/erdely.html>) felhívja a figyelmet arra, hogy Erdély itt más szövegváltozatot használ, mint a Denzinger-kézikönyvben szereplő, (megjegyzendő, ott is két szövegváltozatot találunk: 148. 148a) s ebben igaza van. Az a szöveg, amit Erdély Miklós használt, szinte pontosan megegyezik – az apró eltéréseket magyarázhatja, hogy Erdély előadását magnófelvétel nyomán írták le, később – a Vidrányi Katalin *Karl Rahner teológiája* című tanulmányában található változattal, mely a Világosság 1979. decemberi száma mellékleteként jelent meg.

Az ember tragédiája nyomán honunkban ismerhető homouszion – homoiuszion vita felelevenítése helyett itt visszatérnék egy utalás erejéig az „Acsás” feliratú bitumenképre. Az *Apokrif előadás* egy részlete – az atomerőmű kérdésének a mai Magyarországon ismét aktuálisá vált problémaköre miatt is – tán épp ide / oda illik (kihagyásokkal idézem): „*...a forradalmi mozgalmaknak, mint például az avantgárdnak is, kínosan tisztázatlan a viszonya a Bibliával, és pontosan azért, mert a forradalmi mozgalmak is igényt tartanak a jövőre, és tulajdonképpen a Biblia is az emberiség teljes jövőjére igényt tart. A kettő közötti szembeállítás tehát elkerülhetetlen. [...] a választáshoz mindenképpen hozzájárult az, hogy mikor ezt az akciót elterveztem, láttam a TV-ben azt a jelenetet, amint Reagan fölzáll az Utolsó ítélet nevű, atomháború esetére készített repülőgépre, amivel demonstrálta, hogy akik az atomháló kérdésében döntenek, azok maguk nincsenek végzetesen veszélyeztetve. [...] Ilyenkor nyúl az ember a Szentírás után, az után a mű után, ami szintén igényt tart arra a jövőre, ami most éppen veszélyeztetve van. Mikor levettem a polcra a szentírást - és ez mindig előfordul, másoktól is kérdeztem, és velük is így van, talán azért, mert a*

közepén van -, a Prédikátor könyvének nyílt ki, aminél lehangolóbb, vigasztalanabb könyv szerintem nincs az egész Bibliában. [...] a 10. részben találtam egy pontot, ami visszavezetett engem a szelídség koncepcióhoz, s ami az Utolsó Ítélet nevű repülőgéppel is összefügg valahogy. Így szól: "Mikor a fejedelmnek haragja felgerjed te ellened, a te helyedet el ne hagyd; mert a szelídség nagy bűnöket lecsendesít." (Pr. 10:1)"

Közeledünk most már a végéhez. Az *Armageddon* témát szeretném itt, legalábbis jelzésszerűen értelmezni, s ez a két előadás közötti kapcsolatból talán áttételesen érezhető lesz. Az *Apokrif előadásban* Erdély elmeséli, mi történt a jelenleg reprodukció formájában Btm 10-es számon nyilvántartott bitumenművel, mely eredetileg a Bercsényi-beli installáció központi eleme volt. Mint azt fotók is mutatják, az *Előadás a kiállításról* épp ez előtt az ólomöntött maceszpítvány előtt hangzott el. „Mikor bementem a szobámba, akkor a falamon volt a Bercsényi utcai kiállításon szereplő művem. Egy nagy kátránypapír keresztet csináltam és a közepére maceszt, zsidó kenyeret raktam, aztán forró ólommal leöntöttem kereszt alakban. Ennek a közepét kivágtam, és mivel máshol nem tárolható és különben is elég lényeges jel, a falamra szögereztem ki az ágyam mellé. Elég súlyos rajta az ólom meg a macesz. Tegnap bemegyek, és azt tapasztalom, hogy az ágyamon fekszik az egész, leszakadt a falról. Ettől azonnal szorongást kaptam, különösen, mert magam sem voltam biztos abban, hogy ilyen kritikusan vagy ennyire közvetlenül joga van-e egy embernek egyáltalán foglalkozni a Bibliával. Ugyanakkor akadtak olyan barátaim, akik azt mondták – amint visszaballottam –, hogy Erdély gúnyt űz a Bibliából és így csinál happeninget. Szinte úgy tűnt, hogy na, megérkezett az égi jel, mert leszakadt a kép.”

Az *Apokrif előadás* fontos pontján kerül említésre ez a történet, melyet a műegytemi akció értelmezéséhez felhasznál. A szöveg így folytatódik: „Aztán leültem, és elkezdtem gondolkodni azon, hogy vajon hol követtem el hibát, mi a bűnöm. Egy ötletem támadt, legalább egy kicsit megmozdult az agyam, mert ezt valahogy nem gondoltam egészen végig. Azt kapiskáltam, amikor elhatároztam, hogy milyen akciót csináljak, hogy a gyógyvizet azonosítottam a Bibliával. Ez már maga egy mágikus eljárás. Abban az esetben, ha én a gyógyvizet nyilvánvalóan azonosítom a Bibliával, akkor amit a gyógyvízzel teszek, azt tulajdonképpen a Bibliával teszem.”

A teljes gondolatmenetet nem idézem, mivel az előadás elérhető, elolvasható, meghallgatható (<http://www.artpool.hu/FMK/apokrif/Erdely.html>), csupán amire az *Armageddon* jelentése szempontjából még felhívnam a figyelmet: „Az a furcsa, ami egy kicsit nyomasztott, hogy mivel parádi vizet is csapdostam, az egész teremben hirtelen kénszag kezdett áradni, ami tudjuk, hogy az ördögnek a jellegzetes illata. Visszagondoltam arra, hogy milyen, mindenki által finomnak talált illat volt az, amikor a maceszt leöntöttem azzal a forró ólommal és sült kenyérszag töltötte meg a termet. Mennyivel emberibb és kedvesebb szag volt az, mint ez a parádi vízszag.”

S hogy ahhoz a teremhez, ahol a műegytemi akció (melyet az *Apokrif előadás* később értelmez) 1981. november 25-én megtörtént, hogyan köthető az ördög kénköves lehellete, az is kiderül a szövegből: „... szerencsésnek találtam, hogy a műszaki egyetemi környezetben kellett előadnom. Először azt mondták, az R épület, de az nem lett volna olyan érdekes. Am hogy pont egy sivar tanteremben történt mindez, abova magam is jártam mint építész, sőt emlékszem, hogy pánikban rajzoltam az épület szerkezettani jegyzeteket – borzadályosan jólesett, hogy éppen gyógyvizeket dobáltam a katedrán. Annak a diáknak, aki valaha ott szorongott a padosorokban. Ugyancsak tetszett nekem az a viszony, amiben a Biblia vagy akár a Prédikátor könyvének ez a realista, de nem racionalista magatartása ütközik a Műszaki Egyetemnek ezzel az ultraracionalista szellemével, ami a folyosókon érződik. Ugyanakkor más oldalról is érintkezik a Bibliával, mert a Műegytemnek volt egy antiszemita hangulata. És nagyon meg tudom érteni, hogy mondjuk a 20-as évek aktuális kereszténysége miként merült ott föl. Antiszemita ajtókat láttam ott mindig, és azt, ahogy az ébredő magyarok ott jöttek, [és] valahogy úgy éreztem, hogy ezzel is valamiféle finom kapcsolatba kerül ez a helyzet...”

(Köszönöm a figyelmet.)

Budapest, 2015. március 23.

A médiának nincs szaga

Ez lenne a megnyitó szövegének a címe, de valószínűleg nem azért hívtak ide, hogy csupán felolvassak valamit egy papírról – amit bárki megtehetne.

Beszéd és papír párhuzamos sín párja.

Olvasás, kommentár.

Élőbeszéd esetlegessége.

Leírt szavak a múltból és a leíratlan emlékek jelene.

Dátumok

Ivan Ladislav Galetát 1983 február 25-én ismertem meg Budapesten, a film/művészet (magyar kísérleti film története) című kiállítás megnyitóján. A bemutatkozás után a kiállítást azonnal meghívta Zágrábba, s ez ugyanazon év novemberében a zágrábi egyetemi központ galériájában került megrendezésre, és a kiállítás mellett két hétig előadások, vetítések is voltak, a Balázs Béla Stúdió bemutatása. Készítettem vele egy interjút, megkérdeztem, miért rendezte ezt a programot: „Az a baj, hogy olyan közel vagyunk, hogy nem látjuk egymást.” – mondta.

Az 1977-ben létrehozott zágrábi MM Centrum, a programok egyik helyszíne európa legkitűnőbb bemutató helye volt experimentális filmek számára: az első öt évben 500 programot csináltak kollégájával, Ivan Pajiccsal. Sikeres volt program, kérdeztem akkor, s így válaszolt:

„Én ezt a szót, hogy siker, nem nagyon szeretem. Olyan, mint mikor valaki például puskával megcéloz valamit, lő – és azután mondjuk, hogy „sikerült” vagy „nem sikerült”. A moziba sokan jöttek és kevesen mentek el. De ezek a filmek nem azért készülnek, hogy sok közönség legyen. Ez nem futballmeccs.”

„Az avantgarde filmnek az lesz a legjobb, ha az ember úgy tudja nézni, ahogy könyvet olvas. Minden ilyen filmnek sok rétege van, úgy van megcsinálva. A nézőn múlik, hogy meddig tud menni ezekben. Ha a film igazi, akkor a végén utána szól: gyere vissza megnézni még egyszer.”³

e-mail:

2013.05.25. 9:12 Szia Miklos, nagyon örülök ennek a leheto kialitasnak a Sepsiszentgyörgyön!
Ki lenne a kurator?

2013.05.26. 21:49 Ha van idod es turelem, teged szeretnek! Gondolj meg! Szia, Ladislav

„Létra.

Mielőtt a létrára felmentem volna, lejtöttem, mert elfelejtettem megtámasztani.” (I.L.G.)

Kultúra. Tanítás és földművelés.

E-mail art 2005.08.02 email art 1-6 (első mail) 48 mail, utolsó: 2006.11.06-ig

2007 december 21-en vettem részt a "formalis" művész aktivitashalom. Tovább csak földdel fogok művelkedni és mulatni a tajban.

e-mail 2011.08.13 KRAJOLIK NULTE TOČKE / ZERO POINT LANDSCAPE⁴

2011.11.16. 6:56 En 2011 csütörtök 17-ken, 40 év után, lassan abbahagyom a művészetet!

Deep End Art No1 video munkámat, amejlik kapot nagy díjat Villachban. Meglátod, "megszabadultam" Joyceroll! Ben Russell volt zsűriben. Itt pedig el késztem folytatni egy *MedijskeMinijature* TV-műsort egyetemista TV-n. Ez it az első három lépés, 8 máris megvan felveve.

³ Mozgó film/1. A BBS műhelykiadványa. Budapest, 1984. 241-251

⁴ Ivan Ladislav Galeta A nullpont tájképe. Szerkesztő: Tihomir Milovac. Paksi Képtár; MSU, Zagreb, 2013 (Benne: Barbara Wurm: A filmnotáció, Malcolm Le Grice: Ének a borról, Beke László: Water Pulu)

Tivadar

Water Pulu 1869 1896: Galeta filmjei tele vannak rejtélyekkel, nem valami misztikus okból, hanem mert ezeket saját maga rejtette a filmképekbe, hogy azután az értelmező-magyarázó előadások keretében ki/megfejtse őket. Mint láthatatlan lábjegyzetek, melyeket az interpretációs aktus sorra kinagyít. Mondhatnánk rejtvény, de félrevidne. Nem rejtvényfejtés: nevek, jelek, alakok, formálás – a tervezés csomópontjai, ahogy utólag integrálja a filmhez vezető utakat.

A waterpulu címfelirat dátumai: 1869 – az első hivatalos vízilabda mérkőzés – 1896 az első újkori olimpia éve. Az első kép: impresszió, a felkelő nap – de nem „claude” (manet, debussy)⁵ a filmen a felírat, hanem vincent és tivadar.⁶

e-mail: Tudod mit montam meg ebben a beszélgetesben: "Minel tovább közeledünk tökéletes kép minőséghez (digitalitas) onnel jobban tavolodunk a valóságtól" Nem tudom hogy jól fordítottam, de remelem hogy meg fogsz érteni mirol van szo.

<http://www.youtube.com/watch?v=fQbYDK7jP3E&feature=related>

A Piramidas 7261. kockája (frame) üres: tiszta, fehér fény – csönd.⁷

KRAJ-O-LIK⁸

druga verzija ... Galeta egy vele készült interjúban, ami látható a kiállításon: „Kraj Gornji a neve ennek a helynek. A kraj szónak a horvát nyelvben a szövegkörnyezettől függ a jelentése. Tehát a kraj szó jelentheti valaminek a végét és jelenthet például nyitott teret, vidéket is. Például krajolik, ami tájat jelent, az is egy nyitott tér. Tehát ez egy paradox szituáció, amiben a kraj jelenthet véget és jelenthet nyitottságot is. Erre én megpróbáltam kihasználni ezt a szójátékot, nevezetesen, hogy a tájban vagyunk, hogy megpróbálunk a művészet végére érni.”

Kedves Ladislav, most, hogy az End Art elkészült, az életmű megkezdhetette önálló életét.⁹

(2014 április / május, MAGMA end_art. In memoriam I.L.G.

<http://www.magma.maybe.ro/archive.php?id=163>)

Sepsiszentgyörgy, 2014. április 30.

⁵ Claude Monet (Párizs, 1840. november 14. – Giverny, 1926. december 5.) 1872 : Impression soleil levant, Musée Marmottan Monet, Párizs, Claude Achille Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862. augusztus 22. – Párizs, 1918. március 25.) *La Mer*, (A tenger) (1905)

⁶ Vincent Willem van Gogh, Hollandia, Groot-Zundert, 1853. március 30. – Auvers-sur-Oise, 1890. július 29.), Csontváry Kosztka Tivadar (Kosztka Mihály Tivadar; Kisszeben, 1853. július 5. – Budapest, 1919. június 20. (21)

⁷ PiRaMidas 1972 – 1984. Published on Apr 4, 2010. http://issuu.com/ladislav/docs/piramidas_1972_-_1984/1?e=1700342/6492194

⁸ e-mail részlet, betűhíven: KRAJOLIK horvatul tájat jelent, vagy azt mi korolutunk letezik. KRAJ GORNJI az a falumnak a neve. RAJ az menyország es a LIK pedig az arc. Es a vegen KRAJ horvatul vége is. (V: magyarul a TÁJKÉP NULLA PONTJA vagy TÁJ.PONT.NULLA (enyészpont vagy nézőpont?)

Megjegyzés ehhez: Krajolik = Krajobraz (pl. = *landschaft*) Landscape, Paisaje (esp.) paysage, **Ландшафт** (нем. Landschaft, "образ края" - "schaffen", en. "shape" („Land” = ország / schaffen – to shape – alakítani – magyarul ezért nincsen: a tájkép mást jelent. Landscape. Escape.)

⁹ Ivan Ladislav Galeta (Vinkovci, 1947. május 9. – Zágráb, 2014. január 7.)

Palotai Gábor

Possible Landscapes – Lehetséges táj/kép

Liget Galéria, Budapest, 2014

1921 nyarat Ludwig Wittgenstein Norvégiában, Skjoldenban töltötte, ahol korábban – első világháborús katonai szolgálatát megelőzően –, 1914-ben épített magának egy faházat, vagy inkább kunyhót. Talán a kunyhóból elétárolt táj látványa is vezethetett a *Filozófiai vizsgálódások* bevezetője¹⁰ alábbi hasonlatához:

„E könyv filozófiai megjegyzései egy halom tájképvázlathoz hasonlatosak, amelyek e hosszú és bonyodalmas utazásokon keletkeztek.

Ugyanazon, vagy csaknem ugyanazon pontokat érintettem mindig más és más irányból, és mindig új képeket vázoltam fel. Csomó közülük elrajzolt vagy jellegtelen lett, magán hordva egy gyenge rajzoló minden fogyatékoságát. És ha ezeket az ember már kirostálta, akkor még mindig maradt néhány tűrhető rajz, amelyet ekkor úgy kellett rendezni, gyakorta körülnyírbálni, hogy a szemlélő számára a táj képét adják. – Ez a könyv tehát valójában csupán csak egy album.”

Ismerünk a kultúrtörténet legfontosabb szereplői között legalább még egy „gyenge rajzoló”. Gyenge rajzolóknak természetesen csak azt lehet nevezni, aki ezt önmagáról állítja. A másik gyakorlatlan rajzoló, akiről itt szólni szeretnék, William Henry Fox Talbotnak hívják. Őt a fényképezés egyik feltalálójaként tartják számon. A találmány eszméje vagy ideája, mint azt később leírja, szintén egy utánozhatatlan tájhoz kötődik, de már nem a messzi észak, hanem Itália a helyszín, a comoi tó partja, pontosabban a Villa Melzi, Bellaggio. Idézzük a *"Brief Historical Sketch of the Invention of the Art"* vonatkozó részletét:

„1833 október hónapja első napjai egyikén a comoi tó gyönyörű partjain mulattam az időt, vázlatokat véve le Wollaston camera lucidájával, vagy inkább azt mondhatnám, megkísérelve levenni azokat: ám a lehető legkevesebb sikerrel. Minthogy, mikor a szem el lett véve a prizmáról – melyen át minden gyönyörűnek látszott – úgy találtam, hogy a hűtlen ceruza csak melankolikus nyomokat hagyott a papíron, melyeket alig lehetett észrevenni.

Különléle kevésbé gyümölcsöző kísérlet nyomán félretettem az eszközt és arra a következtetésre jutottam, hogy használatához előzetesen rajztudás szükséges, melynek szerencsétlenségemre nem vagyok birtokában.

Aztán gondoltam, újra próbálkozom egy módszerrel, melyet sok évvel ezelőtt próbáltam ki. Ez a módszer az volt, hogy camera obscurát véve rávetítem a tárgyak képét egy darab áttetsző másoló papírra, mely az eszköz fókuszában lévő üvegtáblán fekszik. [...]

Ilyen volt tehát a módszer, melyet ki szándékoztam újra próbálni, és mint korábban, igyekezve átmásolni ceruzával a papírra festődő látvány körvonalait. És ez vezetett engem arra, hogy elmélkedjem a természet festette képek utánozhatatlan szépségén, melyet a kamera üveglencséi vetnek a fókuszban lévő papírra – tündéri képek, a pillanat teremtményei, arra ítélve, hogy épp ilyen gyorsan el is tűnjenek.

E gondolatok alatt ötlött fel bennem az idea ... milyen elragadó (charming) lenne, ha lehetséges volna arra készíteni e természetes képeket, hogy önmagukat tartósan lenyomtassák s rögzülve maradjanak a papíron!”¹¹

De Talbot könyvében – *The Pencil of Nature, 1844* – ahol ez a szöveg is megjelent, csak fekete-fehér (pontosabban barnás-fehér) fényképek vannak, meg betűk. Szövegek. Wittgenstein könyvében is, ha belelapozunk, betűket találunk. Milyen tájakról beszélnek ezek a szerzők? Milyen tájat szeretnének nekünk megmutatni, és hogyan?

Wittgenstein szándéka egy korábban meg nem lévő, nem ismert gondolati „táj képét” nyújtani a szemlélő számára, megfelelő albumba rendezve, szavak sorozatai segítségével, melyet nyelvnek is hívunk. Talbot szándéka a táj önmagától létrejövő, ámde tűnékeny képét rögzíteni,

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest: Atlantisz, 1992. Neumer Katalin fordítása

¹¹ William Henry Fox Talbot, *A természet írónja*. Budapest: HOGYF Editio, 1994. László Ágota és H.Gy.F.-né Enyedi-Prediger Éva fordítása

lehetőleg tartósan és pontosan, a természet segítségével. Hogy megmutatható legyen másoknak is, máshol. Ehhez új típusú képet kellett feltalálni, melyet ma fotográfiának hívunk.

Palotai Gábor is, én is, egymástól némileg függetlenül, más-más időben, de mindketten láttuk azt a tájat, ahol William Henry Fox Talbot a természetes képek lehetséges rögzítésének eszméjére rádöbbsent. És mindketten – függetlenül egymástól, más-más időben – láttuk, hogy azt a tájat leképezni lehetetlen. A digitális kamera, bár *ugyanazon pontokat érintette, mindig más és más irányból, és mindig új képeket* tárolva a memóriában, visszanezve ezeket, a valóságos tájhoz képest úgy tűnik, *csak melankolikus nyomokat* rögzített.

Ha tájra gondolunk, valamely természeti látvány villan át agyunkon, míg ha tájképet mondunk, akkor rajz, festmény, fotográfia, vagyis egy táj, látvány eseti nézetét mutató alkotás. Pedig a *Landscape (Landschaft, paysage)* – s erre nincsen pontos magyar szó – alapvetően olyan terület, föld, akár *ország (Land)*, ahol (amelyben) együttesen jelenik meg a természeti és az emberi formálás, alakítás, alkotás. Az interakció közös eredménye lehet egy-egy átváltozott hely és /vagy kép, akár ábrázoljuk, akár nem.

Az európai festészetben az aranyalapot a táj képe váltja föl fokozatosan a 13. századtól kezdve. Természeti táj és városi táj jelei: fák, hegyek, épületek, belsők. Mígnem az aranyalap visszaszorul a keretre s a háttérben megjelenik az ég kékje. Azután a tájkép önállósul, mint festészeti műfaj: Ruysdael, Lorrain, Friedrich, Turner, Corot, Church, Ajvazovszkij...

A témát a fényképészek is átveszik, sőt a nemes eljárások, bromolajnyomatok korszakában, vagyis a 19-20. század fordulóján úgy az amatőröknél mind az optikai teremutazást, a térhatást keltő sztereoképeket ipari méretekben előállító vállalkozásoknál vezető műfajjává vált. Ahogy nő a városi és ipari tájak aránya a természetes rovására, úgy szaporodnak a tájképek. A vasút, mint az említett időszak tájainak elmaradhatatlan *műtárgya*, hozzászoktatja a szemet a mozgó panorámák látványához, míg a nagyméretű körpanoráma képek állandó kellékei, a diorámaszerű valóságelemek ahhoz, hogy a fikció és valóság határa összeér, nehéz megállapítani, hogy hol is található. A valós tárgyak, bokrok, romok, föld és fű valamint a festett kép határa szinte észrevehetetlen. A helyzeten alapvetően az elektronikus kép, videó változtat majd, amikor világossá teszi, hogy ez a viszony, vagyis fikció és valóság, kép és leképzett megszokott hierarchiája akár fel is cserélhető egymással. A bluescreen vagy blue(green)box, a chroma key segítségével bármely szereplő háttérét tetszőleges tájra lehet cserélni észrevétlenül, azt mutatva, hogy épp ott állunk, ahol még sohasem jártunk. Pedig így módon a képbe, egy ismeretlen tájba kerülni egyáltalán nem veszélytelen, mint azt Buster Keaton *Az ifjú Sherlock* című filmjében pontosan megmutatta.

Manapság a legtöbb számítógép képernyője bekapcsolás után, alaphelyzetben egy gyárilag előállított, színes tájképet mutat. Hogy kerül a tájkép az asztalra?

Mióta Kazimír Malevics vizionárius módon megfestette a pixelt, egy fekete, négyzet formájú alap képelemet (pixel = picture element), a képkészítők számára legalábbis nyílt titok, hogy az érzés szupremáciája véges, és a határán szabályos, homogén, egyszínű vagy fekete – fehér négyzetek tanyáznak. Annak a tájnak a határértéke ez, ahonnan már nincs tovább.

A pixelhorizont.

„... a pontszerű bitek rajzása leírhatatlan.”

„The swarm of pixels is indescribable.”

A kiállítási meghívó és a megnyitó szöveg is e Vilém Flussertől átvett félmondattal próbálja a közönséget inspirálni vagy/és orientálni. Az idézet egy nevezetes, 1989-ben Kölnben tartott előadása nyomán készült esszéből (*A város: hullámvölgy a képözönben. / The City as Wave-Trough in the Image-Flood.*), annak is a legutolsó bekezdéséből származik. A részlet teljes kontextusa: „A képekben való beszéd elkerülhetetlen. A világot és benne magunkat már nem tudjuk leírni. A diszkurzív nyelv és írás erre immár nem felel meg: minden kiszámított, a pontszerű bitek rajzása leírhatatlan. De kalkulálható. És az algoritmusok képekké kódolhatók át. Tehát bár a világ és benne mi leírhatatlanná váltunk, de mindez kiszámítható és ezáltal újra elképzelhető. Ahhoz, hogy a világot valóban el tudjuk képzelni, új, számításokon nyugvó képzelőerőt kell mozgósítanunk

magunkban. Ehhez megvannak a szükséges eszközeink. [...] Észlelésünk, képzeletünk, érzéseink, szándékaink, ismereteink és döntéseink mindinkább ilyen képek formáját fogják öltetni. Ezáltal minden teremtő diszciplína – a tudomány és a politika – művészeti formává válik.”¹²

Az idézett részlet az eredeti német szövegben: **Alles ist durchkalkuliert, und Schwärme von punktartigen Bits sind unbeschreiblich.**¹³ A *Schwarm* egyszerre jelenthet rajzást és rajongást, lelkesedést is. Madarak rajzása, hal vagy rovarrajok összehangolt, ismert és ismeretlen erővonalak, szándékok meghatározta mozgása, ezek a természeti mintázatok juthatnak eszünkbe, ahol az eredeti és a másolat, a hasonló és a hasonlított, a típus és prototípus, az egyedi és csoportos határai feloldódnak, összemosódnak, átrendeződnek mint egy bitmap, kód kellőképp kinagyított részletén – de mi lehet ezen a végső tájon, a pixelhorizonton, ami lelkesítő?

A 0 bit értékű pixel fekete, az 1 bit értékű fehér. A „bit” (binary digit, bináris számjegy) az információ alapegysége: a konvenció szerint a 0 a hamis az 1 az igaz a bináris logikában. A fekete (0) pixel tehát felfogható a „hamis” míg a fehér az „igaz” sajátos értelemben vett képének, azon a tájon ahol már semmi más kijelentésnek vagy képnek nincs értelme. Hogy ez valóságos határ, következhet Claude Shannon második tételéből is (más néven Nyquist-Shannon tétel). Jelen kell lenni két, egymást kölcsönösen kizáró *állapot* valamelyikének legalább, ha kommunikálni akarunk. Ha közölni kívánunk egy bit információt, szükségünk van legalább egy bináris számjegyre, ami csak a másik kontextusában érvényes, érthető, adható át. Ez „alatt” már nem értelmezhető semmiféle „felbontás”, de ez alapján számtalan művelet végezhető. A jelek végtelenül kombinálhatók, variálhatók, permutálhatók, sokszorozhatók, s az eredményt minden esetben – sajátos értelemben vett – képnek tekintjük, akármit mutat is a monitorunk: szöveget, fotót, a desktopot vagy a rajta felejtett tájat. Ez a műveleti terület a a képzelőerő terepe, ahol még szétválaszthatatlan mű és működés. Egyszerre a tapasztalás és az alakítás, megfigyelés és beavatkozás, a felvetés és következtetés, feltételezés és eredményközlés, véletlen és szükségszerű helye.

Linda Rampell írja a *Maximizing the Audience*¹⁴ bevezetőjében: *Between our thoughts and the reality that shows itself there is an empty space.* (Gondolataink és az önmagát mutató valóság között van egy üres tér.) A mibennünk megfogalmazódó gondolat grammatikája és az önmagát leképező valóság fizikája között, mintegy harmadikként, megtaláljuk ezen üres teret, mint a számítások, műveletek, algoritmusok révén lehetővé váló, képekké kódolható projektív világ helyét. Amely tartalmaz minden lehetséges formát, akár megformálták, akár még nem, minden lehetséges képet, akár leképezték, akár nem, minden tájat, melynek van vagy lehetséges a valós világban megfelelője, illetve épp itt valósul meg, válik megjeleníthetővé egyedül.

A természeti vagy épp városi környezetbe, a külvilágba közvetlenül még be nem írt, ott meg nem jelent, de lehetséges, konstruált, szellemi táj képét mutató képzet, elképzelés vagy projekció minden esetben javaslat új modellekre, korábban nem ismert, nem látott képtájakra. Ezek által válhat érzékelhetővé – ahogy Flusser nevezi – az „új képzelőerő” működése, vagyis a módszer az aktuális és egyben ideális formálásra, melyet művészetnek is hívhatunk. Világunk és önmagunk ilyen új típusú, új képekkel történő leírása e viszony – „mi” és a „világ” – alakítása egyben. Ez a lehetséges tájak képeinek titka.

Budapest, 2014. október

¹² Vilém Flusser: A város: hullámvölgy a képözönben. *Pannonalmi Szemle*, 2/2004: 19–23. Schein Gábor fordítása

¹³ Flusser, Vilém: Die Stadt als Wellental in der Bilderflut. In: *Nachgeschichten*. Düsseldorf: Bollmann, 1990.

¹⁴ Gábor Palotai, *Maximizing the Audience*. A retrospective of Gábor Palotai's design projects 1985–2000. Corte Madera: Ginko Press, 2001.

Konkrét fotó – Fotogram (Kiállítási megnyitó)

A látható világ viszonylag kicsiny része az, ami szavakkal megnevezhető, vagy közelítően leírható: fa, gesztenye, habverő, virágcserep. Nehéz meghatározni, hány szóból állhat egy-egy nyelv teljes szótára, az angol nyelvénél például – választott szempontjainktól függően – 80.000-tól 1 millióig terjedhet a szavak skálája, amiből egy művelt ember nagyjából 25 ezret használ.

Viszonylag friss becslés szerint manapság az emberek másodpercenként félmillió képet töltenek föl különböző weboldalakra.

Árnyalhatjuk a nyelv képét s így pontosíthatjuk a leírást ha a szóösszetételekre, jelzős szerkezetekre gondolunk: magas nyárfa, vadgesztenye, nikkal habverő, arany virágcserep – de mindenre, amit látunk így sem találhatunk megfelelő kifejezést. A virágos rét kijelentés elégséges a látvány megnevezésére akár pityangok akár pipacsok nőnek a fű között és ha valaki azt kéri, hogy *hozz nekem egy piros virágot** valószínűleg nem a pityang felé indulunk. Egy akácfa és egy tölgyfa lombozata közti különbség leírása már nagyobb nehézséget okozna, bár szemmel látható.

A konkrét fotó és fotogram kiállítás témájának és képeinek vizsgálata szempontjából érdekes lehet előhívni itt és most azt a közhelyszerűen nyilvánvaló ténytet a latens memóriából, hogy a látható világ nagyobb része nem megnevezhető, ugyanakkor gond nélkül leképezhető. A tengerparti kövek halmaza, egy fenyőkéreg textúrája vagy a lehullott tobozok fenyőtűvel kevert faktúrája illetve a toboz struktúrája elkülöníthető, ahogy az e kiállításon is szereplő Moholy-Nagy László tette az ilyen típusú képek vizsgálata alapján, de ez a rendszertani kísérlet azóta sem fejlődött jelentősen. Lehetséges, hogy az ilyenfajta képek vagy látványok a taxonómiája más megközelítést kíván (melyik a jobb: megközelítést igényel, vagy szempontot kíván?).

A képek akkor is felfoghatók, mondhatni: érthetőek, ha nem megnevezhetőek. A látvány közvetlen ittléte elégséges információ az értelemnek, bár kétségkívül létező jelenség még ma is, hogy a közvetlenül nem megnevezhető kép a kevéssé gyakorlott nézőknél lingvisztikai stresszt okoz (Hát ez meg mi a fene?). A „mit ábrázol” kérdést a képnél legalább egy évszázada háttérbe szorította a „hogyan”, gondoljuk például Maurice Denis aforisztikus mondatára: „... egy kép – mielőtt csataló, meztelen nő vagy valamilyen történet lesz belőle – lényegében nem egyéb, mint egy bizonyos csoportosítás szerint elrendezett, színekkel beborított sík felület.” Indifferens, hogy egy konkrét fotó vizuális bázisa kerti szék, tojás, elemlámpa, pukkanós fólia, olajfolt vagy sajtreszelő.

Más kérdés persze a „hogyan nem ábrázol”? A „nem-ábrázoló” alkotói törekvések rendszertanánál a bölcs szerző alkalmazkodik a művészi-történeli instrukciókhoz, és nem nevez egy konstruktív-geometrikust konkrét-strukturalistának, egy tasisztát lírai absztraktnak és viszont. Mert tudja, hogy absztraktnak nevezett festő mondta tiltakozva magáról – Kandinszkij – hogy ő inkább konkrét, s ha az absztrakt egyik változata a konkrét lehet, akkor jobbnak tűnik e klasszifikációs területről ideiglenesen visszavonulni. Theo van Doesburg szerint a konkrét művészet technikája *mechanikus kell, hogy legyen* (5. pont), s hogy pontosan értsük, hozzátette még: *anti-impreszionista*.

Kínálkozó lehetőségnek tűnne kijelenteni, hogy a mesterek képeit nézzük inkább s ne olvassuk őket, de azonnal itt az ellenpélda. Maurer Dóra *Fényelvtan* című könyvében írja: „*Fotogramot létrehozni nem más mint egyszerű eszközökkel provokálni a valóság törvényszerűségeit, hogy azok számtalan variációban mutatkozhassanak meg. A fotogram sajátos színanimája a valóság megismerésének, az antropomorf gondolati körből való kitekintésnek.*” (8. lap) Az alábbi kísérlet ezzel a valóságprovokációval, mint alkotói-megismerési technikával foglalkozik.

A nyelv konstrukció, ahogy a képek nagyobbik csoportja is, de míg természetes nyelvek nincsenek, úgy tűnik természetes képek vannak – persze ez attól is függ, mit értünk azon, hogy „kép”, „természet” s nem utolsósorban, hogy „van” (ezt most nem fogjuk tisztázni). Egy lyukkamera-kép, az árnyékok, a nyomok természeti jelenségek, létrejöttükhöz nincs szükség érzékelő személyre, interpretátorra, fenomenológiai tudásra.

Természet-nyomatok illusztrálják Johann Hieronymus Kniphof *Botanica in originali seu herbarium vivum* című, a 18. század közepén készült könyvét, mely minta nyomán alkotta meg a „természetlenyomat” (*Naturselbstdruck*) fogalmát és technikáját száz évvel később, a 19. században Alois Auer. A növénygyűjtemény, préselt rozmaringok és szőlőlevél historiográfiája, a botanikai klasszifikáció vezetne a konkrét fotográfia lényegének megértéséhez? Mindenesetre tény, hogy magának a konkrét tárgynak a közvetlen lenyomata másfajta képi akció, mint ábrázolása megfigyelés után, s az első fotogramok is nagyrészt a vegetáció mezejéről szedték a témát és formát.

A fotogram egyszerre árnykép és lenyomat, egy példányban készülő eredeti, de a fotogram is fénykép, a *technikai képek univerzumába* tartozik, akár a dagerrotípiá, vagy a Polaroid. A fotográfia az első technikai kép, amely döntő fordulatot hoz a képcsinálás történetében. Egészen más eszközök és anyagok, másfajta cselekvések szükségesek hozzá, mint a korábbi képfajtákhoz, s a produktum is eltérő: eredményt (képet) akkor kapunk, ha bizonyos módon preparált anyagokat ismert törvényszerűségek alapján megfelelő ideig fizikai-kémiai hatásoknak teszünk ki, melyek közül kitüntetett szerepe van a fénynek. A fotó a sugárzás folytonosságából elcsent fényintervallum, információ arról, hogy *a kép így kapcsolódik a valósághoz: elér hozzá.* A rögzített fény hordozza az információt, a fotográfia ennek átalakítása vagy inkább átalakulása, bármi is legyen a tárgya. Az elsődleges üzenete pedig minden esetben ennyi: amit látunk, az így lehetséges.

A fotogramoknál általában *a tárgy egyszerű* – az eredmény összetett. A létrejövő, az elért valóság komplex módon mutatkozik meg, mivel a folyamat gyakorlatilag ellenőrizhetetlen. *A forma a szerkezet lehetősége.* A formálás a fény, az emberi gesztusok, az anyagok és vegyületek tulajdonságainak adott időtartam alatti, egyszeri, megismételhetetlen keveredése. Egy elkészült fotogram (kemogram, luminogram, pszichogram, chimigram) mindig meglepetés. Maurer Dórát idézve ismét: „*Természeti szépség a fénylenyomat, inkább valóság, mint kép.*” (i.m. 43. lap) Ha jól értem, ez annyit tesz, hogy bár *a kép tény*, nem minden esetben leképzés, nem feltétlen valaminek a képe, gyakran inkább valami. Láthatóvá teszi a megfogalmazhatatlan, az ismeretlen tartományának szemünk elől elfedett helyeit. *Amit lehet mutatni, de nem lehet (el)mondani.* Ha ez így van, a képek logikája sem fából vaskarika. A fotópapír síkján konstruált elemi képterek a különböző nézési akciók, a látogatók szemjátékának közreműködése nyomán tárulnak fel a képvilág határán, a figyelmes szubjektumban.

A néző gondolhat bármit a kifejezés ezen sajátos esetei láttán: Moholy-Nagy László szerint „*a fotogram annyi értelmezést idéz fel, ahány nézője van.*” Mielőtt a relativizmus vagy a logika csapdájába esnénk, és azt gondolnánk, *formákat nem különböztethetünk meg egymástól azáltal, hogy azt mondjuk: az egyik ezzel, a másik azzal a tulajdonsággal rendelkezik,* vegyük észre a két alapesetet: Amikor azonos képek, például Lőrinczy György Szubsztanciák sorozatának különböző nézői elemzésével szembesülük (keressük elő a realizmus kontextusában megjelent interpretációkat) illetve amikor formailag hasonló, de különböző szerzői indítástól megvalósított műveket vizsgálunk. Pierre Cordier chimigramjai, melyek Manfred Mohr kompjúter-grafikái alapján készültek, jól elkülöníthetők Kerekes Gábor – ugyancsak egyéni technikájú – de hasonló módon létező képforrásokból (pl. Google Earth) származó műveitől, a kapcsolódások ellenére is. Uwe Meise képe épp az ellenpólusa Türk Péter pszichogramjának, s mindkettőtől egyenlő távolságot tartanak Szegedy-Maszák Zoltán vagy Czeizel Balázs művei.

Ha nem különböztetnénk meg a formákat, a formálásokat egymástól, gyakorlatilag lehetetlen lenne bármit mondani, holott tapasztaljuk, bár nem egyszerű a nyelv határát e képvilág határaival szinkronba hozni, mégiscsak van, ami *elmondható világosan.* Erdély Miklós: *A hó fekete* című, Anaxagorasz paradoxonjának felhasználásával készített akcióképe alkalmas példa lehet kép és nyelv ezen határának érzékeltetésére. A fényérzékeny, előzetesen hívóval bekent fotópapírra felírt, pontosabban fixáló folyadékkal felfestett mondat festési sebessége viszonyul az egyidőben fényvel megvilágított fotópapír feketedési sebességéhez, mely állapotot a felirat elkészítése után a fixír – nevéhez és működéséhez híven – rögzíti. A fotópapír fehér, a hívófolyadék áttetsző, a történések nyoma egy ugyancsak áttetsző másik folyadék rákenésének hatására válik láthatóvá: a hó szó sötétebb környezetéből kifehérlik, míg a fekete szó elfeketedik. Minthogy Erdély nem fixálta a fotópapír teljes felületét, s a szokásos, vízzel történő átmosás is elmaradt, a vegyszerrel nem kezelt részeken éppúgy, mint a felület többi részén az idők során újabb színértékek jelennek meg, a kép folyamatos, lassú átalakulásban. A fehér fotópapír nyílt színi, valós idejű, követhető elfeketedése és a rajta rögzülő formák megjelenése, kibontakozása két áttetsző folyadék és festői gesztusok hatására a nézőben felkelti azt az érzést, melytől Fox Talbot óta lehetetlen szabadulni: „*...kevés dolgot ismerek a tudomány tágas területén, ami akkora meglepetést tudna okozni, mint a kép fokozatos megjelenése az üres papírlapon, különösen akkor, amikor először lesz tanúja az ember...*” (Idézi Maurer Dóra, i.m. 13. lap) Ehhez az összetett hatásmechanizmushoz képest az elolvashatóvá vált mondat paradoxona egyáltalán nem hat meglepően, inkább sajátos evidenciává válik, nyelvi jelentőből festői látványvá. A műhöz kapcsolódó tézissor 7. pontjában Erdély ezt az érzésünket megerősíti: „*Nyelv nélkül nem lehet gondolkozni, nyelvel nem lehet másképp gondolkozni.*”

A kép a valóság modellje, s az új típusú, korábban nem látott képek előhívásának hatására változik a gondolkodás vagyis a világról alkotott képünk (tudás, világkép), amire Galileitől Wheatstonon és William Henry Fox Talboton át a múlt század képforradalmáig számos példát lehetne felidézni. A másodpercenkénti félmillió képsebesség, vagyis a kompjúter szintetikus korszakában Vilém Flusser szerint érdemes különbséget tenni kétfajta képalkotási mód között. A (látvány)világból elvonás,

elvonatkoztatás vagyis absztrahálás révén leképezett az egyik, a bitek vagy fogalmak absztrakt szférájából történő projekció a másik változat. Flusser: „Németül az első lépést – a világtól el a kép felé – „Imagination”-nak hívom, míg az ellenkező irányú lépést a fogalomtól a képhez „Einbildungskraft”-nak. Szerintem az „Imagination” elidegenedés, míg az „Einbildungskraft” – a fogalmat persze Kanttól veszem – az a képességünk, hogy az absztrakttól vissza tudunk térni a konkrétéhoz.”

Amit a konkrét fotó – fotogram kiállításon látunk, e két irányú mozgás határán áll, a képalkotás fókusza mintegy inflexiós pontként téríti erre vagy amarra a provokált valóság fényvívóit.

Budapest, 2010. május 24.

*Az idézőjelek nélkül kurzivált részek címek és jelöletlen idézetek.

A heuréka katarzisa

Csörgő Attila három fő csoportba sorolta az *Arkhimédészi pont* című kiállításán bemutatásra kerülő, az elmúlt másfél évtizedben készített műveit: *Görbült terek*, a *Hámozott terek*, *Időképek– időszobrok* melyek közül az utolsó csoport újabb két részre oszlik: *Tervezett mozgás – talált mozgás*. Felhasználva, de talán nem mindenben követve ezt a csoportosítást, a megnyitó is három részből áll, mindegyik rész három alfejezettel.

(1) A fizika törvényei

egyszerű gépek – egyszerű képek

Lejtő, emelő, csiga, ék: egyszerű gépek, amelyek segítségével katedrális lehet építeni. Csavar, fogaskerék, ékszíj, súly, forgótárcsa, fonalak, tükör: kellékek ahhoz, hogy Csörgő Attila létrehozza azokat a szerkezeteket, amelyek segítségével statikus vagy kinetikus *egyszerű képeket* mutathat nekünk.

Ilyen egyszerű kép lehet minden ismert geometriai alapforma, ábra, jel a síkon vagy szabályos test. Platóni, vagy szabályos testekből öt darab van: tetraéder, hexaéder vagy kocka, oktaéder, ikozaéder, dodekaéder – Arkhimédészi, szabályos sokszögekből alkotott, szimmetrikus testekből tizenhárom (enantiomorf párokkal együtt tizenöt) – előfordulásuk Csörgő Attila műveiben viszonylag gyakori. Ott lebegnek a térben mint kilenc papírlabda: **Hogyan szerkesszünk narancsot**, (1993-94, 9 ventillátor, 9 papírlabda), vagy létesülnek, majd bomlanak szét a négy **Plátói szerkezet** időszobraiként.

leképzés (vagy tanszformáció)

„Szokásos szinonímája a transzformáció szónak a *leképezés*.” – olvasom Google nyomán a *Sulineten*. Ha rövid választ kellene adni arra a kérdésre, milyen technikával, milyen művészi eszközökkel dolgozik Csörgő Attila, valószínűleg akkor lennék a legpontosabb, ha azt mondanám, hogy ezek transzformációk, úgy mint egybevágósági transzformációk (mozgatás), melyből van négy: *eltolás, forgatás, középpontos és tengelyes tükrözés* és ezek kombinációi valamint hasonlósági transzformációk (tervrajz, nagyítás, kicsinyítés, fotó-kép).

Eukleidész a számokat egyenes szakaszokkal jelölte, korábban a püthagoreusok ehhez kavicsokat használtak. A **Möbius-tér**, (2006-7, kamera, 3 Möbius világítóasztalon ill. 3 kiterítve,) kamerájában egy ilyen szakasz mozog, egy rés, nyílás, mely a fényérzékeny szalagra írja a külvilág relatíve időben változó – a kamera mozgása révén leképezhető – lenyomatát, mely végső formájában áttetsző, transzparens, egy oldalú möbiusz-síkként válik kiállíthatóvá. A kép élei is megszámlálhatók, egy van belőlük, míg a keletkező kép státusa, mibenléte első közelítésben inkább át- mint belátható. Ilyen képet tudomásom szerint Csörgő Attila előtt még senki sem készített.

klasszikus mechanika

Kinematika, dinamika, statika – tömeg, lendület, erő – sebesség, gyorsulás, vagyis a newtoni mechanika alapelemei, alkalmazása minden elemében kimutatható módon épül be és építi föl a kiállításon bemutatott, működő és a kiállítás miatt épp nem működtetett eszközöket (időszobrok – kamerák). A **Plátói szerkezetek** mindegyike gazdag eszköz-keretbe ágyazott képet ad: mint egy geometriai marionett, mozognak a pálcikák, 3D animáció valós térben, el nem rejtett segédvonalakkal. Ez a mechanikai klasszicizmus mégis mágikus hatást kelt, mivel nem illúzió, de valóságos térbeli testek formálódnak előttünk.

A **Kerék** (2000, kerék, tárcsa, forgó alkatrészek, lámpa, elektromotor) egy olyan filozófiai gép, amely felidézi a 18-19. század fordulójának fizikai-, észlelés-technikai kísérleteit, szinte egyszerre szólítva meg D’Arcy lovag, Peter Mark Roget, Michael Faraday és Simon Stampfer, Joseph Antoine Ferdinand Plateau és William George Horner demonstrációinak emlékképeit. Akár egy mechanikai metafora az időben a jelen felé eltelve, arány a kísérlet tudományos-történelmi és aktuális-művészeti jelentése vonatkozásában.

(2) A művészet szabályai

Talán érdekes lehet, ha alább röviden Csörgő Attila műveit egy olyan művészeti korszak kategóriáival szembesítjük, amely nem túlságosan kedvelte a matematikát, s ez a manierizmus.

disegno (interno – esterno) – rajzolni, tervezni

A képkötő művészet legendáriumában a kezdeteket gyakran egy tárgy, vagy napvetetette árnyéka körülrajzolásához, a körvonalak meghúzásához, rögzítéséhez kötik. A **Hámozott terek** sorozatnál a testeket határoló síkok a figyelem és az alakítás tárgyai. A feladat a körvonalak meghúzása helyett az, miként lehet a test teljes felületét egyetlen alakzatként elhatárolni, s így megnézni, milyen ábrát formál a síkon. A **Hámozott kocka, Hámozott város, Hámozott csendélet** közös eleme a felületek, az epidermisz lehántása jól szerkesztett vonalak mentén, majd kiterítése mint egybefüggő sík, s ez a logikus *disegno*, ez a hámozott, késsel ollóval, sniccerrel rajzolt ábra, a határoló felületek lapdiagramja jelenik meg mint nem eukleidészi értelemben vett, tehát kiterjedéssel rendelkező vonalhálózat, ami persze, következményként ki is festhető: látszik rajta a *colore*, a szín, s színes testekként gondosan újra összeilleszthető.

imitatio (mimezis) – utánzás

Csörgő Attila műveit szemlélve felismerhetjük, hogy a mimezis, az utánzás a legkülönbözőbb anyagok, szerkezetek, működés segítségével egyaránt létrejöhet. Megmutatható egy pohár alakja fény és forgás segítségével (**Forgástest**, 1992, csavar, elektromotor, asztal, lámpa), készíthető gömb vagy félgömb gyorsan mozgó fénypont nyitott blendével történő szemlézése által (**Gömb-örvény**, 1999, lámpa, elektromotor, forgó alkatrészek; **Félgömb**, 1996, lámpa, elektromotor, forgó alkatrészek).

A **Maelström Projekt** (1995, alumínium edény, motorolaj, elektromotor) egy kevés fáradt olaj, forgó alumíniumedény s a centrifugális erő segítségével imitálja, ábrázolja az Edgar Allen Poe által leírt csillogó, síma, fekete poklot: *“Néhány pillanat, és megint gyökeresen megváltozott a kép. (...) Hirtelen, nagyon hirtelen óriási, rettenetes erejű, mérőföldnél nagyobb átmérőjű örvény támadt. (...) A fölsér belseje, amennyire a szem beléje láthatott, csillogó, síma, feketéllő vízfal volt, mintegy negyvenöt fokos szögben hajolva a látóhatárra, szédítő körben forogva...”* (E.A.Poe: A Maelström poklában. Pásztor Árpád fordítása)

invenzione (invenció, túl az utánzáson, phantasia –fantázia)

A feladat egy ideaként meglévő képből visszakövetkeztetni az elkészítéséhez, megjelenítéséhez vezető útra. Feladat egy elgondolható, de meglévő eszközeinkkel meg nem mutatható vagy nem rögzíthető mozgás, helyzet, tér-idő tartam ábrázolásához konstrukciót, szerkezeteket építeni. Milyen görbéket kell rajzolni két forgó tárcsára, s milyen sebességgel kell forgatni ezeket, hogy a metszetük egyszer szabályos háromszög, másszor egy kör, vagy egy fekvő nyolcas (végtelen jele) ábráit rajzolja meg? (**Eseménygörbék**) Miként lehetséges a *természetet arra kényszeríteni* – William Henry Fox Talbot kifejezését használva – hogy a fényérzékeny anyag és a fotografikus apparátus egyedi alkalmazása révén a teljes fölöttünk lévő (ég-) boltozat félgömbjét megrajzolva ezen egyszerre beláthatatlan tágasságot megtekinthetővé, kézbe foghatóvá tegye? (**Fél-tér**, 2001, kamera, 2 világítóasztal, 2 félgömb alakú fotó) Vagy, továbblépve, a Földön álló és körbetekintő, saját aktuális horizontján végigpásztázó emberi tekintet pascali élményét kis világögömbként, a **Narancs-tér** (2004-5, kamera, 2 gömb- ill. 2 síkspirál alakú fotó,) spirális hámozási technikája segítségével alakítsa – ha nem is beláthatóvá, de – kézzelfoghatóvá. Lehetséges-e a dobókocka röptét egyetlen képen rögzíteni úgy, hogy minden oldalról képet kapjunk róla, vagyis a kocka pályája mind a hat irányból rögzülve visszakerülhessen a kocka határoló síklapjaira?

(3.)A törvény szépsége

aiszthézisz (érzékelés – esztétika)

Tudást a természettörvényekről az érzékek csatornáin érkező benyomások vizsgálata, elemzése, értelmezése révén nyerünk, ebben is többé-kevésbé létezik a klasszikus ókortól egyfajta konszenzus. De hogyan érzékeljük a pontot?

“Pont az, aminek nincs része.” Eukleidész: Elemek. Első könyv, definíciók, 1. pont.

Pontok felsorolása: Fókuszpont, enyészpont, inflexiós pont, a pont az i-n, Arkhimédészi pont, origo – pont. A látógúla csúcsa, ahonnan nézünk kifelé, a fejünkben van, bár azt, hogy hol, nehezen tudjuk elképzelni, hiába képzeljük el könnyedén a látógúlát. Amikor a kiállítás címéről kérdeztem Csörgő Attilát, válaszában többek között ezt írta: „... *az a fontos, hogy keressünk olyan új pontot (nézőpont, viszonyítási pont), amelyhez mérten a dolgok másfajta elrendezettséget mutatnak. Ez a pont persze nem fix, inkább maga is mozgásban lévő.*”

A mozgó fénypont közös eleme a **Félgömb**, (1996, lámpa, elektromotor, forgó alkatrészek) **Gömb-örvény**, (1999, lámpa, elektromotor, forgó alkatrészek), **Epiciklois**, (2001, lambda print) **Make Love**, (vagy, eredetileg “*Makó love*”, 2002, lambda print) és a **Fotó-labirintus**, (2007-8, tükör, faállványzat, fényképezőgép, 7 db fakocka fotókkal) című alkotásoknak. Ahogy a **Kerék** című, az imént filozófiai gépnek nevezett kinetikus szobor felidézte a kísérleti eszközöket, itt maga a jelenség, az alapkérdést generáló fénypont mozgó képe lendül működésbe: valós vagy virtuális fényrajzok keletkeznek, adnak alkalmat képek születésére, vagy épp egy olyan bonyolult tükör-labirintus szerkesztésére, aminek egyetlen célja egy adott, három dimenziós térrésznek egyetlen látógúla optikai síkján szemléltető vetületként való kiterítése. Pontos számításokkal az észlelés érdekében, az érzékelés szükséges kondícióinak megteremtése miatt, s eközben maga a funkcionális építmény esztétikai tárgyá lényegül át.

poézis (poiesis, költészet)

Csörgő Attila 1994-es *Álművek* című egyetemi szakdolgozata végén *Lautréamont* idézi: “*A költészetet mindenki műveli, nem csak egyesek*” Minha a külvilág ilyen értelemben lépne be saját építésű kamerái terébe. A “bárho” költői esetlegességét figyelhetjük meg itt: a **Fél-tér** a Les Fresnoyban, a **Narancs-tér** Aeginán, a **Möbius** kamera Jenőn. A leképzett iránti közömbösség tereli a figyelmet a képre: a lényeg az időfénykép kamerák ábrázolási technikája, a kép létrejöttének hogyanja – a látványelemek (vasszerkezet, autó, kukoricás, avar) a szükséges és nélkülözhetetlen ürgy.

Platón Timaioszában a világ gömb alakú, s benne az, amit mi időnek hívunk, “*az örökkévalóság szám szerint tovahaladó mozgó képmása*” (Platón III., Európa, Budapest, 1984. 335. lap, Telegdi Zsigmond fordítása). A **Plátói szerkezetek** teljes működése, s nem pusztán a látható alakzatok egyszerre idézik föl a Timaiosz platoni testjeit és a Lakoma (szümpozion) gömb alakú embereit, akiket Zeusz kettévágott, “*mint ahogy a naspolyát szokás, aszálás előtt, vagy fonállal a tojást.*” (Platón I. Európa, Budapest, 1984. 970. lap, Kövendi Dénes fordítása). Az egymás iránt vágyakozó két fél, mint feszített húrokon mozgatott fapálcika-szakaszok.

katharxis (megtisztulás)

Úgy mondják, a geometria, fizika törvényei önmagukban szépek, vajon ettől van-e, hogy Csörgő Attila műveiben is megjelenik kétségbevonhatatlanul a szépség? Azért, mert ezen törvények egyikét-másikat alkalmazza, használja, átdiffundálna a szép geometria a művészetbe automatikusan? Gondoljuk el, milyen volna, ha a Platoni testek egy tökéletesen megtervezett 3D virtuális világban mozognának, alakulnának egymásba, hibátlan illesztésekkel, sarkokkal, éllel, pontosan? (Feladat: keressünk ilyen képeket, animációkat matematikai szemléltető könyvekben, filmekben, weboldalon.) Ezek tökéletes demonstrációi és illusztráció, prezentációi és magyarázatai, érzéki megjelenítései a tudottnak, segítő a belátást, megérteni az ismert törvény így-és-így-létét.

Csörgő Attila művei ebben az értelemben nem pontosak. A sugarakban ömlő homok világosan mutatkozik a segítségével láthatóvá tett fénykocka reflexeiben (**Három test**, 1993, homok, diavetítő, fadoboz, asztal). A **Plátói szerkezetek**, tetra-, hexa- és ikozaéderei nem képeznek szabályos, helyesszögű csúcsokat. A szépség abban rejlik, hogy egy valós fizikai térben az átalakulás folyamata újra és újra megvalósul. Nem a pontosság az érdekes – azt tudjuk, hogyan is van, lehet, lehetne. A megvalósulás folytonosan újra és újra előálló fázisai, a metamorfizmus szemléletessége, az esetlegességek és az ismétlődések mikro-revelációi az élmény és a szépség-állapot valódi forrásai. A szerkezetek, a **művek** bekapcsolásuk nyomán fáradhatatlan, imamalomszerű működésükkel ösztönöznek, szólítanak, hogy megtaláljuk (heuréka!) a bennünk rejlő, megtisztítandó, elfelejtendő de felidézendő *condition humane*-t, mint katharzist.

Budapest, 2009. október 29.

Mozit gondolni.

Hámos Gusztáv kiállításának megnyitója

"Nevezzük Képnek mindannak összességét, ami megjelenik." – írja Gilles Deleuze filmről szóló könyve *Második Bergson-kommentárjában*.¹⁵ Ha egy kiállítás megnyitója így kezdődik, néhányan bizonyára azt gondolják, most aztán jól fel lesz adva a lecke, figyelni kell.

A sziget fele nem félsziget (Átkelés életrajzi és földrajzi határokon 1980-2008) című kiállítás már előzetesen, mielőtt ide jöttünk volna, feladta a leckét: "A Pixel Galéria 18 képernyőjén hat rövidfilm kerül kilencven filmfragmentummal kapcsolatba. Ezen az életmű-kiállításon a mozgóképek egymással új kontextusba kerülnek. A bejárható kinematográfiai esemény lehetőséget ad arra, hogy a látogató Hámos filmjeinek rejtett összefüggéseit felfedezze." – olvashatjuk például a szétküldött információs anyagban. (*18 képernyő, hat rövidfilm, kilencven fragmentum – életmű kiállítás – kiemelések tőlem*).

Látható így például teljes egészében az 1984-es SNOW WHITE (Hófehérke), az 1987-es LUCK SMITH (A szerencse kovácsa), melynek főszereplőjét a film egyik kritikusa "a bétköznapok hősnéke" nevezte, az 1996-os BERLIN RETOUR (Retúr Berlinbe!) ahol egy dán turistalány közreműködésével tárul fel előttünk a húszadik századi német történelem hét percben, mondhatni "dióhéjban". A műben persze Walther Ruttmann: *Berlin, a nagyváros szimfóniája* című filmje játssza a főszerepet, s a képek segítségével történő múltidézés, múltkeresés meglepő eleme egy áttetsző képtárgy, mely mintegy lehetővé teszi az átjárást jelen és múlt között. Ez utóbbi, a 125 frameből álló, mozgó (szereoszkópikus) hologram mint önálló műtárgy volt látható *A művészetén túl* C3-ban bemutatott kiállításrészében. A fragmentumokra tekintve pedig felfedezhető az új kontextusba, tehát egy személyes képtörténeti videóinstalláció keretében írva az emlékezetes LE DERNIER JOUR: 1984 (1984 utolsó napja), az elhangzó sorok a magyar Himnuszból egy idegen nyelv, idegen képek, idegen környezet közegébe helyezve, melynek egyedül a szilveszteri évforduló rituális sablonja ad otthonosságot; The Real Power of TV: 1989 (A Híradó hatalma) mely a kelet-közép európai rendszerváltozások és a kamera viszonyát elemzi, valamint a Pratschke Katja-val közösen készített fotófilm, a FREMDKÖRPER (Idegen testben) 2002.

Ezt a megoldást szokatlannak azért nem nevezhetjük, mert filmek, videók, televíziós produciók készítése mellett Hámos Gusztáv rendszeres szereplője képzőművészeti kiállításoknak, film- fotó- és videóinstallációi az életmű lényeges részei. Idézzük fel például *A pillangó-hatás* című kiállításon bemutatott művet: *Möbiusz – cirkusz / Hímnem és nőnem. Interaktív installáció videóvetítéssel* (1995-96). Rövid leírása: "A teret négy, egymásra merőleges vetítövászton határolja. A vetítövásznak olyan négyzet mentén helyezkednek el, amelynek szemben lévő két sarka nyitott, s ezen a látogatók ki és be járhatnak. Ez a tér az említett átló mentén A és B félre van osztva. Az A félhez tartozó vetítövászonon egy nő lebeg át, míg a B félhez tartozókon egy férfi. Ha a néző a tér mértani középsébe lép, akkor az A és B térben egyszerre van jelen. Ekkor mind a női, mind a férfitest eltűnik, s helyettük a néző önmagát látja, amint önmagával szemben áll. Ekkor egy fényképész lép be a képbe és lefényképezi a nézőt. Ha a néző többmagával van a térben, azt a káoszt látja, amit ez a tömeg okoz a Möbius Cirkuszban. A férfi, a nő és a fényképész nem kerül elő, és fénykép sem készül."

Zárt láncú installáció, beépített fényképpszel, aki mint vetített (előre rögzített) kép, fotózza az installáció terében megfelelő helyen álló látogatót. Megjelenik az ember a gépben, mint az elektronikus tükörkép-én sajátos visszaigazolása s ezzel együtt az a nem-látható negatív, ami a képben lévő gépben exponálódik.

Ez a kis jelenet, az exponáló fotográfus képe az installációba rejtett elemként, mintegy összekapcsolja az 1970-es években konceptuális fotográfiaikat készítő Hámos Gusztávot a 2000-es évek fotófilmjeinek szerzőjével. Mintha egy megvilágító erejű illusztrációt látnánk, egy előképet. "A fénykép - ha egyáltalán létezik - már elkészült, a tér minden pontján magukban a dolgokban van előhíva..." írja Bergson, aki – mint Deleuze fentebb idézett elemzéséből kitűnik: "egy rendkívüli ötletet vet föl: az univerzum mint az önmagában való film, egy metafilm. "A mindenség fényképe áttetsző: hiányzik mögüle a lemez, a sötét ernyő, amelyre a kép rávetül."

Bergson kétségkívül úgy gondolja, hogy az *ablak világít*, mint azt a konklúzióból láthatjuk: "...nem a tudat a fény, hanem a képek összessége, vagyis a fény az anyagban benne rejlő tudat. Ami a mi tényleges tudatunkat illeti, az csupán a homály, amely nélkül a fény "ha örökké terjedne, sosem lenne látható".¹⁶

¹⁵ Gilles Deleuze: A mozgás-kép és három változata. Második Bergson-kommentár fordította: Kovács András Bálint. Metropolis, 1997 nyár. <http://emc.elte.hu/%7Eemmetropolis/9702/DEL11.html>

¹⁶ Deleuze, u.o.

A filozofálgatás ebben kiállítás-megnyitó szövegben mindenekelőtt a fotófilmek, s Hámos Gusztáv ehhez kapcsolódó programja és előadása miatt történik, melyben elmagyarázza, hogyan segít a fotófilm ahhoz, hogy a közönség ne pusztán *filmet nézzön*, hanem *mozit gondoljon*. Felvetése, a "mozog vagy nem mozog, ez itt a kérdés" természetszerűen vezetett Deleuze és Bergson írásaihoz, a filmi tér és idő, anyag és emlékezet, kép és gondolkodás viszonyának elemzéséhez, vagy ahhoz a felismeréshez, idézem, hogy *a filmmel ki lehet az életből a fényt kopírozni*.

Bergson olyan jelentős filozófusa a századelőnek, hogy hatására például Bertrand Russell szokatlan tette ragadtatja magát: elmegy életében először moziba azért, hogy Bergson teóriáját tesztelje. Idézzük: "Ami a fizikai entitások nem-állandó voltát illeti, talán Bergson kedvenc filmszínház-példájával tehetem világosabbá, amit mondani szándékozom. Abban az időben, amikor először olvastam Bergsonnak azt az állítását, hogy a matematikus a filmszínház analógiájára fogja fel a világot, még soha nem voltam moziban, és első látogatásomat az a kívánság sarkallta, hogy ellenőrizzem Bergson megállapítását, s azt – legalábbis ami engem magamat illet – tökéletesen igaznak találtam. Amikor a moziban azt látjuk, hogy egy ember legurul a domboldalon, vagy menekül a rendőrség elől, vagy belezuhan a folyóba, vagy bármi más effélet tesz, amit az emberek a vásznon annyira szeretnek csinálni, tudjuk, hogy valójában nem egyetlen mozgó emberrel állunk szembe, hanem filmkockák egymásutánjával, amelyeknek mindegyikén egy-egy pillanatnyi ember van. A maradandóság illúziója csupán az által jön létre, hogy a pillanatnyi emberek sorozata a folytonosság felé közelít. Nos, én csak azt kívánom sugalmazni önöknek, hogy az adott vonatkozásban a mozi jobb metafizikus, mint a józan ész, a fizika, vagy a filozófia."¹⁷

A fotófilmek csak a megfelelő, a kiemelt képkockát mutatják, a kinematográfiában megszokottnál kicsit mindig hosszabban. A mozgóképet mindig akkor látjuk, amikor éppen áll, az állóképet azért látjuk, mert a szem mozog. Az éleslátás területe igen kicsiny: az agy statikus képet vetít nekünk, alkot egy hipotézist számunkra arról, korábbi tapasztalatok alapján milyennek kellene lennie a világnak s ezt részletről részletre haladva pontosítjuk, mikor aktuálisan szemügyre vesszük. A digitális tömörítés technikája ehhez hasonló: egy kulcsképet ment el a kompjúter, ehhez kapcsolja a változásokat, amit szintén tárol, majd a reprodukció, lejátszás alkalmából ezeket a módosulásokat mutatja. A filmszalaggal, analóg videoszalaggal ellentétben tehát nem az egy másodperc/24 teljes képkocka, *frame*, ami a mozgóképillúzióhoz itt szükséges, hanem egyetlen frame s annak módosulásai. Mintha valamennyi digitális mozgókép Dorian Gray arcképének analógiájára készülne. A *pillanatnyi emberek sokasága*, a képek folytonosság felé tartó sorozata helyett itt csak egyetlen ember, vagy kép van, modusaival, megnyúlt időkoordinátaival.

Seins fiction – ahogy Hámos Gusztáv mondaná. A kiállítást megnyitom.

Budapest, 2008. március 14.

¹⁷ Az anyag végső összetevői. (Előadás, Manchester, 1915. július) in: Bertrand Russell: Miszticizmus és logika és egyéb tanulmányok. Fordította Márkus György. Magyar Helikon, Budapest, 1976., 206-207. lap