

Mi a kortárs?

Fotó és kortárs művészet 2. rész

PFISZTNER GÁBOR

Az előző részben (Fotóművészet, 2016. 2. szám) feltettem a kérdést, hogy „mi van itt”, azaz mi az, amivel galériákban, múzeumokban találkozhatunk (pl. Budapesten több helyszínen is). A kérdés arra vonatkozott, hogy a kiállított fotográfiák mint tárgyak és – jobb híján – mint alkotások hogyan viszonyulnak ahhoz, amit kortárs művészetként aktuálisan elfogadnak. Arra vonatkozott továbbá, hogy nagyrészt ismert, már látott, de legalábbis nem új, nem figyelemfelkeltő (hacsak technikailag nem) az, amivel szembesülhetünk, illetve szinte meghatározhatatlan az „alkalmazott” és a „nem alkalmazott” művészeti alkotások közötti különbség (a látvány, de nem ritkán a koncepció alapján) is. A kérdés azt is implikálta, hogy sok esetben kiállításokon, művészeti vásárokon, „fesztiválokon” (akár feltételezünk valami céltudatossgát mögötte, akár nem) összemosódnak a szándékok és célok, amelyek szerint és érdekében a fényképek létrejönnek, mintegy egységes halmazként tekintve az összesre, a lehetséges különbségeket pedig csak ezen a halmazon belül kijelölve. Annak érdekében, hogy egy kicsit tisztábban láthassunk, felvettem, hogy érdemes közelebbről megnézni, mit is érthetünk a kortárs művészet fogalmán, milyen művek sorolhatók ide, majd nézzük meg azt, hogy mi is lenne az a médium, amelyet mindazok „használnak”, akik fényképekkel dolgoznak (de nem feltétlenül készítik őket).

A gondolatmenet alapját az adja, hogy míg a kortárs művészet felől megközelítve a problémát, viszonylag egyértelműnek tűnik, hogy mi a „fotóalapú” munka és mi nem, azaz, valamiféle konszenzuson alapulónak tekinthető, hogy azt kortárs művészetként elfogadják; addig a fotográfia felől megközelítve a kérdést, a válasz még annál is problematikusabb (nem feltétlenül lévén konszenzus sem). Ezért felvethető, hogy talán a „kortárs művészet” meghatározásával van probléma, és a kortársiság az, ami miatt sok minden nem tartozna ez alá a fogalom alá. Seregi Tamás a művészet és kultúra viszonyáról írt szövegében¹ azt mondja, hogy a műalkotást az úgy nevezett „műintenció” – ami a mű poénja, ami meghatározza a tétjét, létrejöttének miértjét, formáját, azt, hogy mit is akar a mű – teszi azzá, ami. Ha ez nincs, írja, akkor az nem műalkotás, „bár ha van, attól még nem jó műalkotás”, fűzi hozzá. Azonban az, amit Seregi említ, nagy valószínűséggel szinte mindenre vonatkoztatható, ami ma fényképként (tárgyként) kiállításra kerül. A radikális különbség eszerint nem ott húzódik, hogy valami művészet-e vagy sem, hanem ott, hogy jó vagy rossz; kérdés, hogy mely szempontokat kell(ene) tekintetbe venni. Az egy másik kérdés, hogy mennyire tekinthető művészetnek az, ami nem kortárs – és nem az egyidejűség értelmében. Ha pedig művészet, akkor nem inkább az „alacsony művészet” (azaz a tömegkultúra) szférájába sorolandó, szem-

ben a „magas művészetével”, lévén ma elég nehéz autentikus népművészetről beszélni, olyanról, amely túlmutat a hagyományörzés keretein.

Szociológiai szempontból persze fel lehetne vetni, hogy a magas és az alacsony művészet, illetve az elit és a magas kultúra közötti különbségtétel csak egy elitista szempontból tartható és elfogadható (amivel nem azt szeretném sugallni, hogy valaha is lett volna „egységes művészet” és „egységes kultúra”). Talán blaszfémianak tűnik, ha ezzel kapcsolatban a 19. század végének egyik legjelentősebb művészettörténészétől, Alois Rieglől vesszük kölcsön leghíresebb *terminus technicus*át, a művészetalkotó akarát, pontosabban a művészetakarás fogalmát, amelynek működését és hatását elsősorban az építészeti alkotásokon és az iparművészeti (alkalmazott) alkotásokon vizsgálta és szemléltette. Ennek jelentése – legalábbis Erwin Panofsky szerint – nem mondott semmit arról, hogy mi művészet, illetve mi nem az. Panofsky egyrészt azt hangsúlyozta, hogy ez a kifejezés egy korszak, egy nép alkotói tevékenységére, az összes művészeti jelenségére vonatkoztatandó, és úgy interpretálta, hogy az a „műalkotást formailag és tartalmilag belülről szervező teremtőerők összegződését, egységét kívánta kifejezni”² (nem kizárva például a népművészetet is sorolható tárgyakat). A művészet létrehozására törekvő akarás tehát egy korszakra és egy régióra (népre) jellemző, ami kifejezésre juttatja mindazon kreatív energiák összességét, amely valamiképp a létrehozott művekben ölt testet. Riegl többek között annyit jegyez meg, hogy ő „a műalkotásban egy meghatározott és céltudatos művészetakarás eredményét látta [...] meg”³. A mű tehát szerinte is a kifejeződése valamilyen akaratnak, amely önmaga artikulálásának lehetőségét keresi „tartalmilag” és „formailag” is. „Az ember minden akarása, írja, a világhoz [az ember belső és külső világához] fűződő viszonyának kielégítő [megfelelő] megformálására irányul. A képzőművészet akarása szabályozza az ember viszonyát a dolgok érzékelhető jelenségeihez: ebben pedig annak módja jut kifejezésre, hogy az ember miként akarja látni a dolgokat megformálva és kiszínezve [...]. Az ember azonban [...] vágyakozó (cselekvő) lény, amely ezért a világot úgy akarja értelmezni, ahogyan az [...] az ő [az ember] vágyaiban a legnyitottabban és legenedelmesebben megmutatkozik.”⁴ Riegl ezzel nem kevesebbet állít, mint azt, hogy minden korszakban megvan az emberben az a szándék, hogy a világot a maga módján, a korszakot uraló (gazdasági, politikai stb.) viszonyok által meghatározott gondolkodásának megfelelően (azoktól magát természetesen semmilyen értelemben nem függetleníve) értelmezze és vizualizálja. Ez az „értelmezés” itt nemcsak magyarázatot jelent, hanem fordítást is. Annyiban fordítást, amennyiben az ember a lát-

hatót megragadja a rendelkezésére álló vizuális (és/vagy nyelvi) eszközökkel, és tárggyá (képpé, szoborrá, objektvé, szöveggé stb.) alakítva megjeleníti „maga elé állítva” (elképzelt) azt. Ez azonban mindig valamiképp már magyarázatot, értelmezést, jelentéstársítást is jelent, hiszen csak annyiban képes tárggyá formálni a világot, amelynek ő is része, amennyiben azt meg is érti valamiképp. Az idézett gondolat második része pedig azt teszi nyilvánvalóvá, hogy ez a „maga elé állított” (elképzelt) világ nem lehet más, mint amilyennek ő azt „látja”, vagy még inkább vágyainak, elképzeléseinek, előítéleteinek megfelelően látni és láttatni szeretné. Ebből viszont az következik, hogy bár a mindenkorai gondolkodást erőteljesen befolyásolja és determinálja a közeg (Foucault-val szólva a hatalom diszpozitívjai, de ettől eltekintve nagy általánosságban maga a világ és az aktuálisan hozzá fűződő viszony, valamint a „világ” értelmezése, az a kísérlet, hogy jelentést tulajdoníthassunk mindannak, amivel benne találkozunk, és ezáltal biztosítsuk, rögzítsük azt a számunkra, megnevezve és az így alkotott fogalmat megjelenítve, láthatóvá téve, feltárva), valamiképp – akár ezzel a közeggel szemben is – megmarad az ember szabadsága arra, hogy legalább a művészetben (vagy abban, amit annak nevezünk) az általa vágyott módon tegye láthatóvá a világát.

Mi köze lehet mindennek a fotográfiához, és ahhoz, amiről itt szó van? Bár mellékszál, de érdemes felidézni azt, amikor Andrea Reichenberger, Alois Riegl egyik értelmezője, egyik jelentős írásában, amelyben megkísérli szétszálazni Riegl sokszor félremagyarázott *Kunstwollen* fogalmát, azt mondja, hogy „[a művészet] a világ megnyitására [feltárására, hozzáférhetővé tételére] egyik különleges módja”⁵. Ennek az ad különös jelentőséget, hogy Reichenberger a korszak másik kiemelkedő művészettörténészét, Franz Wickhoffot idézve hozzáfűzi, hogy a 19. századi művészeti irányzatok a világot sajátos módon nyitják meg számunkra (értelmezik), és ennek a művészetnek, Wickhoff-fal szólva, „győzedelmes konkurenciát jelentenek” azok a 19. századi találmányok, amelyek a fényugarak segítségével lehetővé teszik a természet (inkább a minket körülvevő világ) mechanikus leképezését.⁶ Wickhoff itt elsősorban a fotográfiáról beszél, amelynek hatását nem annyira az így létrejött képek megjelenésében, küllemében, esztétikai vonásaiban látja, azaz abban, hogy versenyre keljenek a „hagyományos” művészzel, hanem abban, ahogyan kihatnak majd a modern művészet alakulására. Nem kell magyarázni, hogy miben és mennyiben mutatkozik meg ennek a „jóslatnak” a helyessége; Wickhoff nem tévedett. Ebből pedig az is következik, hogy a fotográfia azon lehetséges eszközök egyikévé válik – akár a hagyományos művészeti eljárások konkurenseként, akár önmagában, saját „formaelveit” követve –, amelyek szerephez juthatnak a „világmagyarázat” egyfajta kifejezésre juttatásában.

Az tehát, hogy egy adott korszakban milyen a művészet, nem elsősorban maga a művészet határozza meg, bár azért törekszik rá, de mint láttuk, már Riegl is azt emeli ki, hogy azt az akarást (akaratot, szándékot, elképzelést, gondolkodást), amelynek eredményeképp létrejön a művészi alkotás, külső erők mozgatják (ennyit a szabadságról), és persze szerepet kap ezzel összefüggésben azon eszközök sora is, amelyek segítségével mindez formát tud ölteni az anyagban (a szó szoros értelmében). Ezzel teljesen összhangban van az a követelés, amely Reichenberger szerint megfogalmazódik Riegl *Kunstwollen* fogal-

mában: minden kort megillet a saját művészete, amely abban az értelemben mindenképp szabad, hogy bizonyos értelemben függetleníti magát a megelőző korok „diktátumától”, „dogmáitól”, még akkor is, ha értőn és értelmezően viszonyul hozzá, akár tagadja, akár kifigurázza vagy újraértelmezi azt (akár például az alkalmazott eljárásoknak köszönhetően, amint erre például Duchamp is utalt 1922-ben Alfred Stieglitznek és Edward Steichennek írt levelében).

Hogy ennek nyomán mit tekintünk egy adott korszakban kortárs művészetnek, leginkább azt mondhatjuk, hogy csak leírható, de nem előre meghatározható, nem lehet preskriptív, még akkor sem, ha azt gondolnánk, hogy lenne egy olyan magasstos elv, amelyet a művészetnek követnie kellene. Így még akkor is fenntartással kell fogadni Peter Osborne definíciós kísérletét, ha azt megalapozottnak, átgondoltnak, logikusan felépítettnek tekintjük. Osborne több esszéből és tanulmányból összeállított kötetében⁷, amely mégis logikus egészet alkot, a posztkonceptuális jelzőt használja arra, amit kortársnak tekint a művészetben. Mielőtt kibontaná, mit is ért ezen, kiemeli, hogy a műalkotások esztétikai és egyéb – kognitív, szemantikai, társadalmi, politikai és ideológiai – aspektusai közötti viszonyok, amelyek történetileg és a különböző művészetekben eltérőek, csak úgy nyírik el kritikai jelentésüket, ha többek között a vizuális kultúra apparátusának nem művészeti vonásaival, azaz más kulturális (nem művészi) formák esztétikai vonásaival összehasonlítjuk őket.⁸ Az tehát, hogy mi a „kortárs” a művészetben, nem dönthető el önmagában, csakis ahhoz való viszonyában, amit egyéb kulturális formáknak tekintünk. Egyúttal azt is egyértelművé teszi, hogy saját meghatározó fogalma mögött nemcsak egy megnevezés húzódik, hanem egyértelműen a Clement Greenberg által dominált elméleti vonal ellenében kívánja periodizálni a „Greenberg utáni modernizmust”. A posztkonceptuális ennek értelmében nála az a művészet, amely a konceptuális művészet után következik. A fogalmat arra a művészetre használja, amely a konceptuális művészet összetett történeti tapasztalatán és kritikai örökségén alapul, amely egyértelművé teszi a műalkotás létmódjának alapvető és meghatározó átalakulását.⁹ Osborne külön kiemeli, hogy itt nem egy hagyományos értelemben vett művészettörténeti vagy művészetkritikai fogalomról van szó a médium, a forma vagy a stílus szintjén. Sőt inkább nyilvánvalóvá teszi ezeknek a kategóriáknak a történeti okokra visszavezethető használhatatlanságát, és új lehetőséget nyújt az egyes művek interpretációjához.¹⁰ Osborne hat olyan szempontot sorol fel, amelyek a konceptuális művészet kritikai örökségeként segítségünkre lehetnek abban, hogy jobban értsük, amit ő a posztkonceptuális művészet lehetőségfeltételeinek nevez. Ezek sorban a szükségszerű fogalmiság (ami megalapozza a művészetet, és ahogyan a művészet/nem művészet szétválasztása megvalósul általuk a gyakorlatban); a művészet felszámolhatatlan, mégis soha sem megfelelő esztétikai dimenziója (minden műnek rendelkeznie kell valamilyen formával és szükségszerű az anyagi megvalósulása); az „anyag” nem esztétizáló használata, azaz az esztéticizmus ellenes kritikai viszonyulás; a művészet lehetséges anyagi formáinak végtelen kiterjesztése; az egyedi mű radikálisan disztributív egysége¹¹; végül pedig ennek az egységnek az alakíthatósága (megváltoztathatósága) az időben (történetileg tekintve). Ezek a jellemzők szerinte szorosan összefüggnek, logikailag egymásból következnek.

Osborne egy későbbi fejezetben egyértelműen kimondja azt, hogy ezzel a koncepcióval nem egyeztethető össze az a felfogás, amelyet Clement Greenberg nyomán Michael Fried és Jeff Wall képvisel¹², amely szerint a „fotográfia” „festői médium” (*pictorial medium*, kiemelés az eredetiben).¹³ Szerinte ugyanis a fotográfia akkor vált a művészet részévé, amikor a „művészet” poszt-konceptuális lett, azt követően, hogy a fotográfia is nagyban hozzájárult a „médium” jelentőségének lerombolásához (*destruction*, kiemelés az eredetiben). Az a fajta megközelítés, amelynek az alapjait Jean François Chevrier francia művészettörténész veti meg azzal, hogy a hetvenes és nyolcvanas években létrejött fotográfiai munkákat a táblaképhez hasonlítja,¹⁴ majd Fried rá hivatkozva még inkább „sarkítja” bizonyos típusú fotográfiai művekre (pl. a már említett Wall munkáira vagy Thomas Struth képeire utalva, de ide sorolhatnánk Andreas Gursky hatalmas nyomatait is), tehát ez a megközelítés nem egyeztethető össze azzal, amit Osborne felvázol. Mégis azt kell tapasztalunk, hogy mindannak ellenére, amit ő képvisel, az „új táblakép” (nem feltétlenül a *tableau vivant* értelmében vett fotográfiai tabló vagy „narratív fotó”, amit megrendezett fotónak is szoktak nevezni) az, ami dominánsan jelen van a kortárs művészet színhelyein, a kiállítóterekben, művészeti vásárokon – és a nyolcvanas években terjedő tendenciákkal ellentétben megint egyre inkább – a fotóművészet címkéje alatt, szemben azzal, amit újabban ismét csak „művészi fotóhasználatnak” vagy „fotóalapú művészetnek” (mindkét fogalom éles ellentétben áll Osborne felfogásával) neveznek, vagy legjobb esetben is csak szemérmesen hallgatnak erről (például Ai Weiwei egyes munkái kapcsán vagy olyan művészek esetében, mint Scarlett Hooft Graafland, aki helyspecifikus performance-okat szervez, amelyeket szakmailag igényesen elaborált fényképeken mutat be).

Azzal a helyzettel kell itt tehát szembenéznünk, hogy míg a kortárs művészet egy releváns meghatározása alapján a legtöbb „fotóművészeti” alkotást ki kéne zárunk ebből a körből, addig Riegl Kunstwollen fogalmát aktualizálva és komolyan véve azt kell mondanunk, hogy ez ugyanúgy abban a korszakban jött létre, mint az Osborne által kortársiként meghatározott művészeti alkotások (pl. Walid Raad Atlas Group projektje¹⁵ vagy emiense módon Robert Smithson munkái). Ha pedig léteznek, akkor ezek legalább annyira kifejezői ennek a korszaknak, „lenyomatái a kultúrájának” és képi megjelenítései annak, ahogy a korszak alkotói gondolkodnak az őket körülvevő világról, mint azok, amelyekre Osborne hivatkozik. Ez látszólag feloldhatatlan ellentmondás, még akkor is, ha hozzátesszük, hogy Osborne alapvetően mégiscsak egy filozófiailag megalapozott koncepciót dolgozott ki, míg a Kunstwollen fogalmának aktualizálása (az eredeti szándékkal ellentétben) messze áll ettől. Ebben a vitában nehéz igazságot tenni, inkább az egyik vagy a másik oldalra lehet állni, annak a szöszölőként megnyilatkozni. Ami az én olvasatomban mégis inkább Osborne mellett szól, szemben a Greenberg, Fried, Wall által képviselt nézettel, az egyrészt a mű önreflexív viszonya, másrészt pedig az, ahogyan a műben megvalósuló kritikai szemlélet egyúttal éppen azokra az „eszközökre” is irányul, amelyek révén a mű létrejön, illetve láthatóvá válik (egészen a galéria teréig bezárólag). Az a fajta „táblaképművészet”, amelynek Wall vagy Crewdson meghatározó és korszakos jelentőségű képviselői (az olyanokkal, akiket ide szeretnének sorolni, mint Sugimoto), inkább áll közel a tizenkilenc-

tedik századi zsánerképfestészethez (még akkor is, ha mindketőtjük egyik elsődleges, de nem egyedüli hivatkozási alapja a mozi), mint bármihez, ami a kortárs művészetben meghatározó, de nem azzal a „kritikai”-nak nevezhető viszonytal, amely egyúttal értelmezi, feldolgozza ezt a tradíciót, és van róla mondanivalója, vagy artikulálja a hozzá fűződő viszonyát. Ennek a „stílusnak” a segítségével leginkább csak olyan „aktuális” társadalmi kérdésekre „reflektálnak”, amelyek a társadalompolitikusokat, pszichológusokat, esetleg genderkutatókat és úgy általában Hollywood rendezőit és forgatókönyvíróit foglalkoztatják (szemben mondjuk azzal, amit Jeff Wallnak a hetvenes évek végén készült első művei, a *Feldúlt szoba* és a *Kép nőknek képviseltek*). Ettől eltér ugyan Andreas Gursky vagy Thomas Struth munkássága, akiknek a kiállításai nemcsak a kritikusokat foglalkoztatják, de a laikus közönséget is vonzzák. De ott is inkább az érzékelhető, hogy pályájuk elején még fontos volt számukra, hogy „elhelyezék” művészetüket a „művészet történetén” belül. Később azonban a látvány, a mű monumentalitása, a „látványosság” egyre inkább háttérbe szorította a releváns gondolatokat (maguk váltak a művészettörténet kanonizált alkotóivá), amelyek egyre inkább csak ürügyként szolgáltak a mű létrejöttéhez. Ha felidézünk azt, ami Seregi olvasatában a műintenciót jelenti, akkor a legtöbb felvetésre a válasz egyre inkább annyi, hogy csak.

A két szélső pozíciót, ami kibontakozik Osborne, illetve Fried és Wall nyomán, három aktuális kiállítással lehetne szemléltetni. Az egyik a jól ismert kínai művész és aktivista, **Ai Weiwei** *#Safe Passage* című kiállítása az amszterdami **Foam** galériában, szeptember 16. és december 7. között.¹⁶ Ai Weiwei a legkülönbé-
lebb anyagokkal, médiumokkal, eszközökkel dolgozik. A cím

#SafePassage, 2016 © AI WEIWEI STUDIO



Incoming refugee boat, Lesbos, Greece. 17 February 2016 © AI WEIWEI STUDIO

utalás részben a művész saját történetére, személyes tapasztalatára, hogyan vált üldözötté hazájában, és hogyan fogadta be őt egy másik közeg; másrészt pedig arra, ahogy 2015 decemberétől filmekben és fényképeken dokumentálták a közel-keleti térségben zajló háború elől menekülőket. A márványból kifaragott autógumi belsőket ábrázoló szobrok és filmek mellett Ai Weiwei mobiltelefonnal készített több ezer felvétellel borították a falakat. Ez a „hatalmas kollázs” azokat a találkozásokat dokumentálja, amelyeknek a művész részese volt ez alatt az idő alatt. Nem szorul különösebben magyarázatra, hogy miért és miként használja a „fényképet”, amelyet itt nem „művészi minőségei” tüntetnek ki, hanem az a hatás, amelyet a térbe belépőre gyakorolnak.¹⁷ A szó szoros értelmében egyenként kell felfedezni, tekintetünkkel bejárni a tér egészéhez képest elenyészőnek tűnő felületet, amely a „releváns információt” hordozza. Ha valóban érteni akarjuk, mit is közvetít a mű, szembesülnünk kell a képek nyomasztó mennyiségével, azzal, hogy mit kezdünk ezzel az információmennyiséggel, amely amúgy a hétköznapi „fényképaradátát” is érzékelhetővé teszi egy új (rég) módon. Ai Weiwei a munkához a Facebookot is felhasználta, ezzel nyilvánvalóvá teszi a „csatorna” problematikusságát, ám bizonyos helyzetekben és esetekben életfontosságú szerepét az egyén számára. Az installáció, amely itt a „műegészet” jelenti, egy vándorló kiállítás egyik állomásán látható, és egyértelmű, hogy a helyszín

változásával valamilyen mértékben a „mű” is változni fog. Ha csak a fotográfiákra és a fényképezés lehetőségeire és szerepére, a fénykép mint kommunikációs és önreprezentációs, továbbá kétes mivolta ellenére is dokumentálásra használt lehetőségeire és

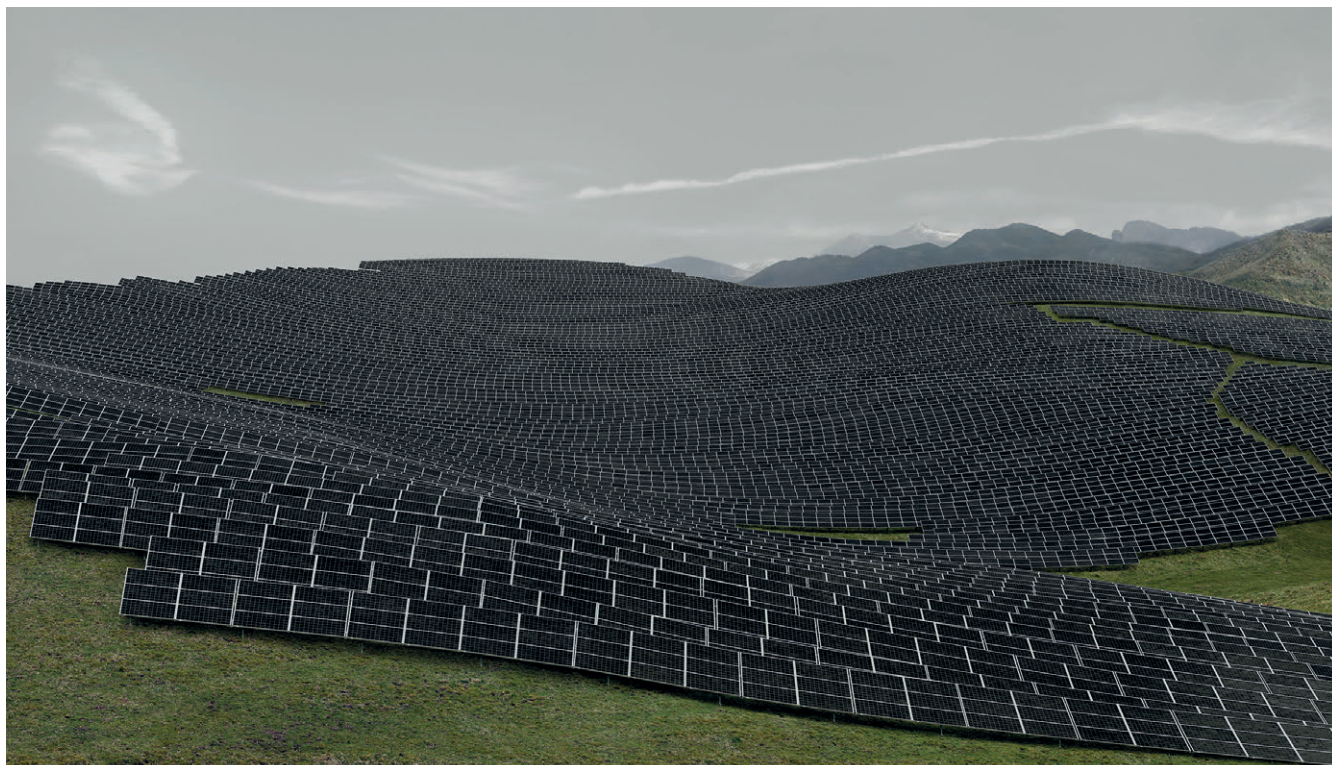
Stills from “WeiweiCam” (now offline), 2013 © AI WEIWEI





Andreas Gursky und Dr. Marion Ackermann, Direktorin der Kunstsammlung, in der Ausstellung im K20
Foto: © SEBASTIAN DRÜEN © KUNSTSAMMLUNG NRW

Andreas Gursky: Les Mées, 2016 © ANDREAS GURSKY, VG BILD-KUNST, BONN 2016
Courtesy Sprüth Magers
© KUNSTSAMMLUNG NRW



Andreas Gursky: Mediamarkt, 2016, C-Print, 184,2 x 367,2 x 6,2 cm © ANDREAS GURSKY/VG BILD-KUNST, BONN 2016
Courtesy Sprüth Magers
© KUNSTSAMMLUNG NRW

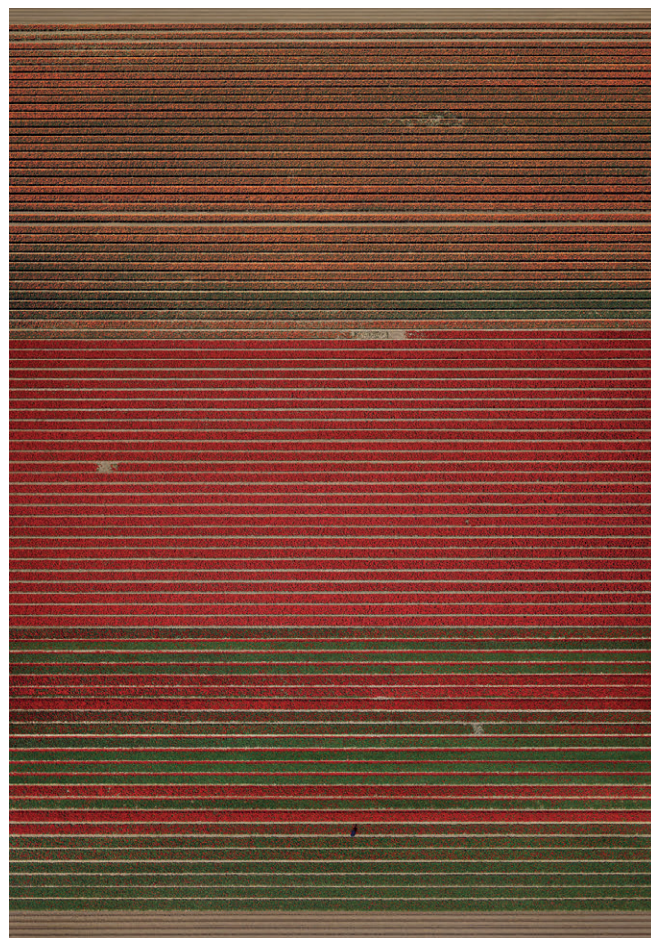
jellegeré koncentrálunk, akkor is igen tágra nyitott horizonton mozoghatunk a mű értelmezésekor, amelynek csak egyik lehetséges eleme az aktivista szerepvállalás és a dokumentálás.

A másik szélső pozíciót többek között **Andreas Gursky** aktuális kiállításán keresztül lehet bemutatni, amely Marion Ackermann kurátori közreműködésével július 2. és november 6. között kerül megrendezésre a **Kunstsammlung Nordrhein Westfalen** kiállítótermeiben. A kiállítás címe egyértelmű utalás a Gursky által preferált irányzatra: *nicht abstrakt*, amelynek egyik jelentőségét az adja, hogy az utóbbi években készült, tehát új műveket mutatnak be, a másikat pedig az, hogy Gursky egy minimalista hanginstallációval (egyfajta zenével) egészíti ki a képeket, amelyet Richie Hawtin a kanadai producer és DJ állított össze. A tematika és a technika nem sokban változott a korábbi évekéhez képest. A nagy vörös festmény előtt ülő négy német kancellár (akik még hátulról nézve is felismerhetők) is csak a digitális montáznak köszönheti azt a különleges pillanatot, amikor csendesen kontemplálhatnak egy mű fölött. Az eredeti felvételen csak a jelenlegi kancellárasszony szerepelt, a másik három utólag, Gursky jóvoltából került a festmény elé. A napelemekkel betelepített francia hegyoldalak a korábbi, tehennel vagy golfozókkal benépesített „karámokat” idézik, míg a Mediamarkt című munka a korábbi, 99 cent című művet. Az absztrakt festményekre emlékeztető munkák sem tévedésből kerültek a K20 Galériába, mert ezek valójában nagyon is tárgyias képek: padlószőnyegek mintáit, a csomózott szálakat vehetjük ki, ha elég közel megyünk hozzájuk. Ez a motívum sem teljesen új, Gursky évekkor elötte egy futballpálya füvesítését „örökítette meg” hasonlóképpen. Különlegességnek talán a cím nélkül című kép tűnik, amelyen Jackson Pollock egyik 1950-ben készült festménye látható.¹⁸ Miért éppen ez? Mert talán Struth és persze Candida Höfer is készített felvételeket múzeumokban műtárgyakról? Vagy inkább azért, mert Gursky – cím ide vagy oda –

mégis inkább érzi magát „új művészetében” Pollock követőjének, eszerint nem is lenne annyira absztrakt? Mi köze van ennek a „fotográfiához”, ahhoz, ahogyan az aktuálisan jelen van a „kulturánkban”? Nem biztos, hogy ezek a munkák feltétlenül implikálják ezeket a kérdéseket, vagy még inkább, ezekre a kérdésekre készítenének bennünket. Arra viszont sokadszor felhívják a figyelmünket, hogy milyen izgalmas lehet egy „ornamentika”, ha elég messziről nézzük, legyen az fű vagy szőnyeg, esetleg F1-es pálya (vagy Pollock festménye), illetve arra is, milyen abszurd az az áru kínálat, amelynek folyamatos élvezetéről (de legalábbis kényszeredett elviseléséről) nem akarunk lemondani.

Andreas Gursky: Ohne Titel VI, 1997, C-Print, 236,1x315,2x6,2 cm
© ANDREAS GURSKY, VG BILD-KUNST, BONN 2016
Courtesy Sprüth Magers
© KUNSTSAMMLUNG NRW





Andreas Gursky: Ohne Titel XVIII, 2015, Inkjet-Print, 307x221,5x6,2 cm © ANDREAS GURSKY, VG BILD-KUNST, BONN 2016
Courtesy Sprüth Magers
© KUNSTSAMMLUNG NRW

dani. Ahogyan az is visszatérő felvetés, hogy milyen hatással van a technológia a világunkra, miként hat az, ami nélkül ma már elképzelhetetlen a létezésünk. De mennyivel tér ez el (a méretekől és a bemutatás helyétől eltekintve) mondjuk egy magazin illusztrációjától? Itt is érvényes az, amire Danto Warhol Brillodobozi kapcsán felhívja a figyelmünket, hogy két, látszólag egyforma tárgy közül az egyik lehet műalkotás, a másik nem? Mivel ad többet Gursky képe, összevetve egy magazin-illusztrációval, ha nem vesszük észre, hogy ő a digitális képmódosító program segítségével, ha nem is lényegileg, de átalakította a „valóságot”, ami ettől talán még „valóságosabbá vált?

Egy köztes helyet jelöl ki a szintén amszterdami **Ravestijn Galéria** idei nyári kiállítása, amely egyszerűen a *Summer Show 2016* címet kapta. A bemutatott munkákat a galéria által képviselt művészek munkáiból kurátorok válogatták össze, hogy megismertessék a nézőket a gyűjtött művek egy szegmensével, amelynek jellemzője, hogy csaknem kivétel nélkül *nem* saját felvételek vagy azok felhasználásával készültek, hanem gyűjtött, mások által készített, kivágott stb. képekkel dolgoztak a művészek. A munkák egy része kollázs, ennek megfelelően egvedi mű, míg vannak digitálisan „manipulált” fényképek, illetve egymásra rétegzett fotók is, amelyeket a grafikákhoz hasonlóan, meghatározott példányban nyomtattak ki. **Jean Françoise Le-**

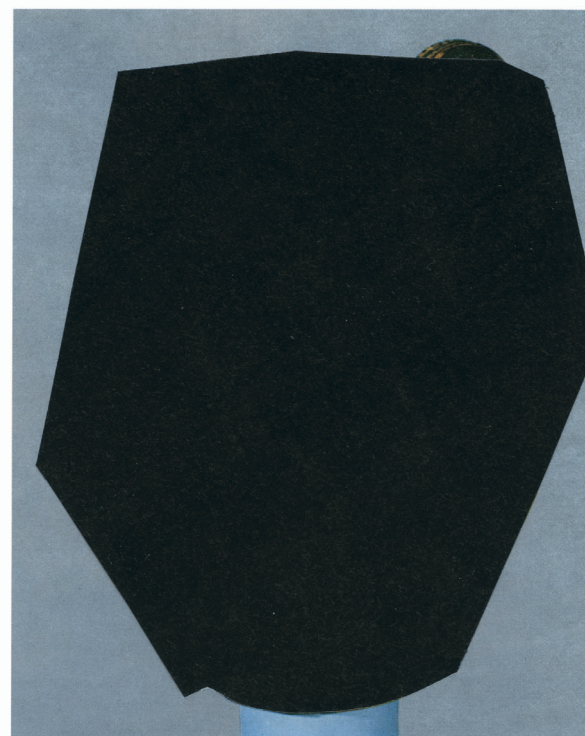
page az „Újrahasznosítás” (Recycle) címet adta sorozatának, amelyhez régi polaroid nyersanyagra készült felvételeit használta újra, úgy, hogy az egymásra rétegzett, kivágott, egymásra ragasztott, majd roncsolt felületű felvételekből hozott létre új kompozíciót. **Ruth van Beek** évek óta gyűjt különféle magazinokból kivágott fényképreprodukciókat, amelyeknek a részleteiből új, leginkább csendéletekre emlékeztető együtteseket állít össze. Az elemeket akvarellal átítatott papíron rendezi kompozícióba, de ezt a beavatkozást sosem fedi el, ez integráns része a műveinek. **Katrien de Blauwer** csak kamera nélküli fotográfusnak nevezi magát, aki szintén régi magazinokból gyűjti össze művei alapanyagát, a főként nőket, női testrészeket, női ruhákat megjelenítő fényképeket. Ő leginkább a néző tudatalattijára kíván hatni azzal, hogy teljesen ötletszerűen, csupán formai kritériumok alapján állítja össze „assemblage”-ait. Egykori „pin-up” lányokat ábrázoló vintage (mit is jelent itt pontosan, nem derül ki a leírásból) képeket használ **Eva Stenram**. A „Részek” (Parts) című sorozata egyes darabjairól aprólékos munkával eltüntette a női test jelentős részét, csupán egy-egy lábat hagyva. Az így létrejött látvány leginkább a szürrealisták egyes műveire vagy még inkább 19. század végi vicces képeslapfényképekre emlékeztetnek, bár a kurátor szerint a megmaradt végtag kifordítja az eredeti, erősen erotikus töltetű kép intencióját. **Michael Etzensperger** maszkos felvételei a huszadik század elejének afrikai és más Európán kívüli civilizációk úgynevezett primitív szobrai (és az egyre népszerűbb antropológia) iránt mutatott, gyermekien önfeledt lelkesedését juttathatja eszünkbe, esetleg még egy-egy Brassai-képet a párizsi falfirkákról. Nem véletlen, mivel Etzensperger Maszkok című sorozatához az inspirációt a Picassóval és Georg Grosszal is jó barátságot ápoló Carl Einsteinnek az afrikai maszkokról szóló írása adta. De miről szól ez a kiállítás, ha a „kortársiság” felől közelítünk a sorozatokhoz? Vagy szándékukban, törekvésekben ezek a művészek is közelebb állnak például Gurskyhoz? A válasz egyáltalán nem egyszerű. Például de Blauwer mégiscsak kezd valamit a fényképekkel, amelyek nem eredetiek, hanem újságokból kiemelt reprodukciók „dekontextualizált” fragmentumai. De vajon hozzátesznek-e valamit a fotókollázsról szóló diskurzushoz, amely a dadaisták munkáival „vette kezdetét”, majd más irányt vett az ötvenes évek közepén? Ugyanígy Stenram eljárása, ahogy ráirányítja a figyelmet a női test használatának egy módjára, lényegében (már a fotózás aktusával is) a személy abuzálására, amit még inkább radikalizál azzal, ahogyan a testet eltüntetve, még inkább hangsúlyossá teszi objektum jellegét, mennyiben járul hozzá ahhoz a már alaposan körbejárt témához, amit akár a genderkutatáson belül kritikailag feldolgoztak, és amelyben a mediális kép szerepéről és funkciójáról is bőven esett szó? Vagy Etzensperger értelmezi-e valamilyen képp Carl Einstein szövegét, vagy azt, ahogy a századelő művészete „kiszajátította” ezeket a tárgyakat a maga számára? Azt gondolom, hogy alapvetően nem, de legalábbis nem adnak hozzá semmit ahhoz, ami korábban már létrejött.

Ezek a példák talán elegendőek annak a vázlatos megmutatására, hogy hol húzódik a lényegi törésvonal aközött, amivel ma javarészt „fotóművészetként” (vagy valami hasonlóként) találkozhattunk, és aközött, amire Osborne a kortárs művészet mint posztkonceptuális művészet fogalmát használta, amely fogalommal kísérletet tett arra, hogy megragadja azt, amit ő a kortárs művészet lényegi jellemzőjének tart.



Jean-Francois Lepage: Recycle 10, 2014, 65x81,4 cm pigmentnyomat ©JEAN-FRANCOIS LEPAGE/THE RAVESTIJN

Ruth van Beek: Untitled (New Arrangements) 2014, 13x16 cm kollázs ©RUTH VAN BEEK/THE RAVESTIJN GALLERY #4056



Katrien de Blauwer: Single Cuts 45, 2014, 13x18 cm kollázs ©KATRIEN DE BLAUWER/THE RAVESTIJN GALLERY





Eva Stenram: Part 7, 2014, 40x40 cm, lambdanyomat ©EVA STENRAM/THE RAVESTIJN

Jegyzetek

¹ Seregi Tamás: Művészet és kultúra. Előadásesszé. In: Café Babel, 74. szám (Váltás), 3-15. oldal. (elektronikus változat: www.cafebabel.hu/system/files/tartalom/cikkek/74_valtas_seregi_0.pdf).

² Erwin Panofsky: A „Kunstwollen” fogalma. In: A jelentés a vizuális művészetekben. Fordította: Tellér Gyula. Budapest, 1984. 18. oldal.

³ Alois Riegl: Spätromische Kunst-Industrie. Bécs, Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901. 5. oldal.

⁴ U.o. 215. oldal.

⁵ Andrea Reichenberger: »Kunstwollen« Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst. In: Kritische Berichte, 2003/1. 69-85. oldal. Itt: 76. oldal.

⁶ U. o. 77. oldal.

⁷ Peter Osborne: Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art. London/New York, Verso, 2013.

⁸ U. o. 46. oldal.

⁹ U. o. 48. oldal.

¹⁰ U. oldal.

¹¹ Osborne Kantra utal, akinél a disztributív egység a tapasztalat számára adott sokféleség olyan egysége, amelyet az értelem a fogalomalkotás révén valósít meg (de korlátozva), a mű radikálisan elosztó egysége tehát az a sokféleség, amelynek egysége viszonylagos a művön belül, miközben megvalósulása egy adott időben többféle anyag felhasználásával történhet (a disztributív egységet Kis János a Tiszta ész kritikája magyar kiadásában széttagoló egységnek fordítja, lásd: Immanuel Kant: A Tiszta ész kritikája, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. 517. oldal. [B672]). Ebből fakad Osborne „médiümellenessége”. Ezt nyilvánvalóvá teszi többek között az ötödik fejezetben, ahol részletesebben is kifejti, mit ért Kant az osztó egység alatt, amely nem is valódi egység a tapasztalat „tárgyainak” szintjén. U. o. 120-122. oldal, a fotográfiát mint médiumot ezért ilyen képzelt egységnek nevezi.

¹² Vö. ezzel Fried vitatott könyvét. U. 6: Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven/London, Yale University Press, 2008.

¹³ U. o. 127. oldal. A destrukció itt nem feltétlenül jelent rombolást, hanem inkább a dekonstrukció értelmében gondolható el, azaz egy értelmező viszonyulásban a médium fogalmát elemeire bontották a művész aktus során (akár szó szerint is), hogy azt megvizsgálva felfüggeszék a fogalom alkalmazhatóságának lehetőségét a kortárs művészet kontextusában. Ehhez érdemes figyelembe venni a fiatal Jeff Wall egyik korai konceptuális művét, amelyben nem fényképeket készített, hanem leírta azt, amit akár fényképen is megmutathatott volna, oly módon, mintha már magát a fényképen láthatót írta le. V. ö.: Michael Newman: Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau'. Some Notes on Jeff Wall and Duchamp Oxford Art Journal, Vol. 30, No. 1, Jeff Wall Special Issue (2007), 81-100. oldal. Itt: 81. oldal.

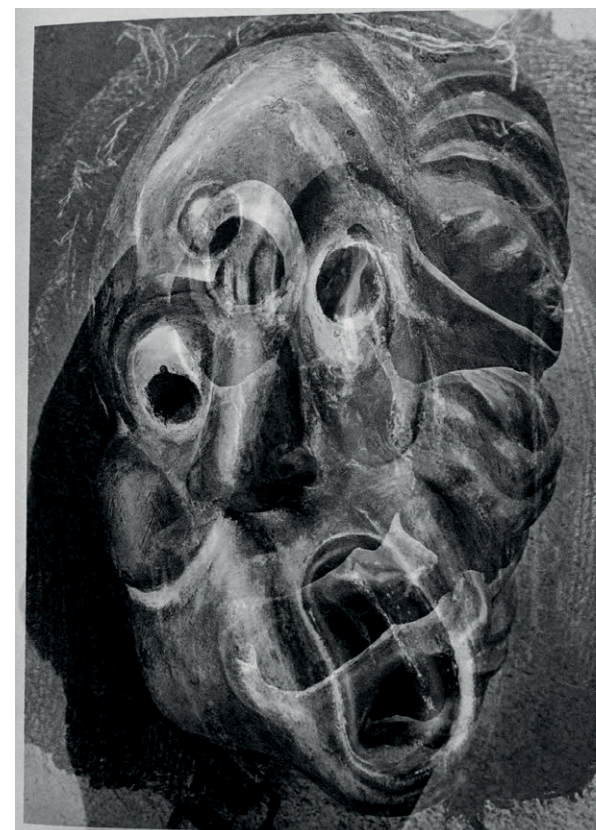
¹⁴ Jean-François Chevrier: The Adventures of the Picture Form in the History of Photography. In: D Fogle: The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982. Minneapolis: Walker Art Centre, 1989.

¹⁵ Walid Raadot néhány éve Hasselblad életműdíjjal is kitüntették, ami hangsúlyossá tenné „fotográfusi” mivoltát, ha az lenne, miközben alapvetően támaszkodik a fényképek használatára, amelyekről azonban nem eldönthető, hogy ő készítette-e őket, bár nem is releváns a mű egésze szempontjából.

¹⁶ További információ: <http://www.foam.org/museum/programme/ai-weiwei>.

¹⁷ Magyarországon ehhez hasonló megközelítést képviselt Bartha Máté néhány évvel ezelőtti kiállítása a Fogas házban, ahol Indiában készült fotóiból hozott létre több falat is beborító kollázst.

¹⁸ Jackson Pollock: One: Number 31, 1950. The Museum of Modern Art, New York. Sidney and Harriet Janis Collection Fund (csere révén), 1968. © 2015 Pollock-Krasner Foundatio / Artists Rights Society (ARS), New York.



Michael Etzensperger: Maske 11, 2014, 35x42 cm
Inkjet on Hahnemuhle Baryta FB
©MICHAEL ENTZENSPERGER/THE RAVESTIJN



Michael Etzensperger: Maske 31, 2015, 35x42 cm
Inkjet on Hahnemuhle Baryta FB
©MICHAEL ENTZENSPERGER/THE RAVESTIJN

Politika, természetesen?

Thomas Struth *Nature & Politics* című kiállítása a berlini Martin Gropius Bauban

Thomas Struth első múzeumi, azaz nem galériában tartott kiállítását rendezték meg a nyári hónapokban a berlini Martin Gropius Bau termeiben. A helyzet jelentőségének megfelelően a kurátorok az utóbbi bő egy évtizedben készült munkákból válogattak.

A 37 „nagyformátumú fénykép” a kiállítási ajánló szerint ipari termelőüzemek, kutatólaboratóriumok, kórházi műtők, illetve mindennapi építmények és élményparkok vizuális világát mutatják be a nézőnek. Szintén ott olvasható, hogy Struth az utóbbi években elsősorban azt kívánta művei segítségével vizsgálni, hogy az emberi akarat, a becsvágy és az emberi képzelőerő miként teremt „térbeli és tárgyi valóságot”, mindezt olyan összetett rendszerek, szerkezetek és konstrukciók segítségével, amelyek

a jelent meghatározó létesítmények, de „leginkább rejtve maradnak a nyilvánosság tekintete elől. A képek olyan kísérletekről mesélnek, amelyek a technikai lehetőségeket akarják kiterjeszteni, és a mesterségesen teremtett világokkal felülmúlni a természet valóságát”.

Az is érdekes, ahogyan a szöveg Struth-ot idézve felvillantja előttünk a művek mögött meghúzódó szándékok némelyikét. Eszerint az odafigyelő tekintet fókuszában a csúcstechnológiában kifejezésre jutó szellemi erőfeszítések állnának. „A képzelet és a fantázia processzusait akartam megvizsgálni. [...] Az volt a fontos, hogy az, ami korábban csupán egy gondolat volt, miként válik anyaggá és ezáltal a valóság részévé. A kifejezés: »valamit elképzelni, kiszínezni a képzeletünkben«, jól leírja az agy azon lehetőségét, hogy képekben gondolkozzon”, mondja Struth.