



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.

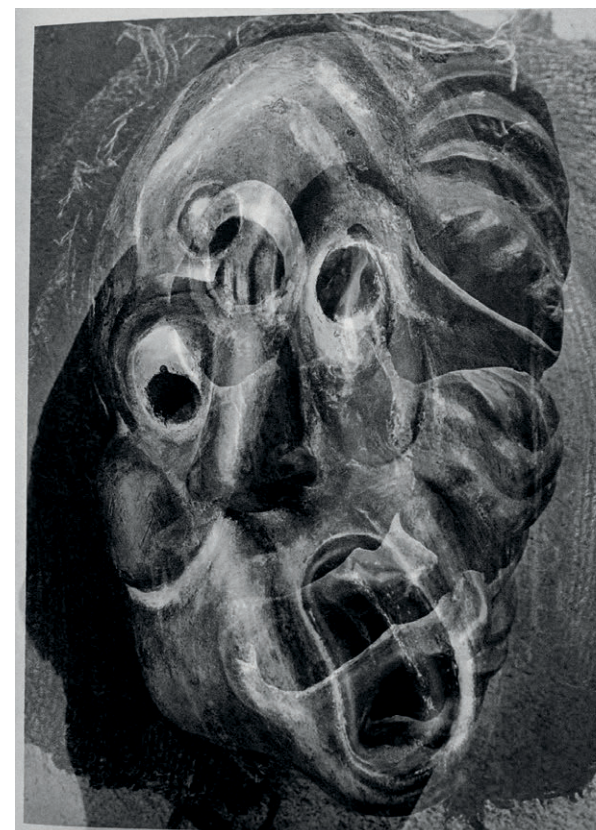
¹⁴ Jean-François Chevrier: The Adventures of the Picture Form in the History of Photography. In: D Fogle: The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982. Minneapolis: Walker Art Centre, 1989.

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.

Az ilyen sajtószövegektől persze nem várható el, hogy mélyebb belátásokhoz segítse hozzá a szerzőt. Egy viszonylag átfogó, általános ismertetést kell nyújtaniuk azok számára, akiknek kedvet szeretnének csinálni a kiállítás megtekintéséhez. Mégis elég lehangoló, „hervasztó” az, amit a művésztől idéznek, amit megtudhatunk a művei lehetséges hátteréről. Az olyan megfogalmazások, mint például az ember által előállított, lenyűgözően sokrétű konstrukciók, mint az olajfúrószigetek, plazmafizikai kísérletek elvégzésére alkalmas berendezések, egy úrállomás belseje, vagy épp a magaskohók (már megint és még mindig, lassan már négy évtizede), kérdéseket vetnek fel, például arra vonatkozóan, hogy a hatalom és a hatalomvágy hogyan jut kifejezésre a tárgyakban, és ezáltal hogyan szerez magának érvényt politikai értelemben, leginkább a népszerű ismeretterjesztést célul kitűző magazinok és TV-sorozatok mondatait visszhangozzák, vagy amilyenekkel nyelvileg a megannyi, a (hétköznapi értelemben vett) természeti és az urbánus környezet pusztításáról szóló dokumentarista sorozatot „illusztrálják”. Nem kevésbé mentes a ma már üresen kongó fordulatoktól az sem, hogy a képek a valóság, az emlékezet és a tapasztalat megalkotásának, értelmezésének és újraértelmezésének tematikus felmutatását célozzák. Mintha nem valami ilyesmiről (is) szólt volna az elmúlt néhány évtized művészete (is többek között). Érdekes viszont feltenni a kérdést, mit mondanak ezek az állítások a művekről, Struth művészetéről, azon túl, hogy mi látható az egyes fotográfiákon, illetve milyen gondolatokat, képzeteket ébreszthetnek vagy kellene ébreszteniük a tisztán érzéki tapasztalaton túl. Struth, aki a Düsseldorf Művészeti Akadémián előbb Gerhard Richter osztályában festéssel foglalkozott, majd onnan váltott Bernd Becher fotográfiai kurzusára, pályafutása első bő két évtizedében főként a látással, a képi látással, a képen láthatóval, a fotografikus képen láthatónak olyan részletgazdagságával foglalkozott, amelyet az emberi szem képtelen ennek a médiumnak a közvetítése nélkül érzékelni; amely fotográfia ugyanakkor csak egy felület, tér és mélység nélkül (a posztmodern jegyében; a mélyben megbúvó struktúrák nem megismerhetők, azokra csak következtetni lehet), ahová amúgy sem lehet lehatolni, az hiábavaló kísérlet marad, ezért érdeme sebb inkább csak a felületet pásztázni (csak idő kérdése lenne, hogy mikor lesz ebből felszínesség?). Később, a Paradise sorozatban a láthatóság, az átláthatóság foglalkoztatta, miközben a múzeum terére, az ott kiállított művek és a néző viszonyára is ráirányult a figyelmé, a mű láthatóságára, a múzeum és a mű viszonyára ebben a kontextusban. A munkáknak, amelyek a kiállítótérben valamiképp hatnak a nézőre, és ezáltal jön működésbe az, aminek kifejezésére többek között Struth a nagy méret révén is törekedett – a látásra, annak művészeti vonatkozásaira –, később szükségszerűen már csak halvány visszfényével találkozhat az albumot lapozgató néző.

A most Berlinben látható műveknél természetesen ez nem vetődik fel. Sokkal inkább az, hogy hogyan viszonyulnak a munkák az életmű korábbi szakaszaihoz, illetve az, hogy mi is foglalkoztatta őt valójában – túl azon, amit a tájékoztató szövegében idéztek tőle. Látszólag annak a folytatásával szembesülhe-



Thomas Struth: Cinema, Anaheim, 2013
Chromogenic print, 242,1×180,0 cm
© THOMAS STRUTH

tünk, amit évekkorábban elkezdett, azonban itt már egészen más a képek „tétje”, bár nem feltétlenül kibontható a munkák alapján, hogy a már hivatkozott problémafelvetésen, a tudás, a technológia és a hatalom összefüggésein túl milyen egyéb kérdések foglalkoztatták – eltekintve a megismerhetőség és a felszínesség lehetséges kapcsolatától. A nagy méretnek, a színes nagytájaknak köszönhetően az ő esetében is inkább válik dominánssá az a bizonyos „festői” karakter, szemben más esztétikai, művészeti szempontokkal, miközben ez a „festőiség” egyszer mintha csak járulékos összetevője lenne a bemutatás módjának, máskor pedig egyetlen célja a képnek. Ennyiben lehetne akár több, de kevesebb is az, amire törekszik, korábbi intencióival összevetve.

Azt már csak a végén említem meg, hogy a kiállítás címében olvasható természet és politika bonyolult viszonyára, összefüggéseire, mibenlétére vonatkozóan aligha található utalás a művekben, hiába olvashatjuk, hogy Struth képei – legyenek azok tájképek vagy múzeumi látogatókat vagy utcákat mutató felvételek – olyan tanulmányok, amelyek történelmi, funkcionális vagy társadalmi kapcsolatokat ábrázolnak. Visszakérdezhetnénk, miként is, ha egyszer a mély hallgatagon rejtőzik a felszín alatt.

A Berliner Festspiele rendezésében és az esseni Museum Folkwang, a High Museum of Art, Atlanta, valamint a Saint Louis Art Museum, St. Louis közreműködésével,
2016. június 11. – szeptember 18.



Thomas Struth: Ride, Anaheim, 2013
Chromogenic print, 218,0×331,3 cm
© THOMAS STRUTH



Reactor Pressure Vessel Phase Out, AKW Würgassen, Biberach, 2009
Chromogenic print, 171,0×305,0 cm © THOMAS STRUTH



Thomas Struth: Hushniya, Golan Heights, 2011
Inkjet print, 118,3x146,3 cm
© THOMAS STRUTH



Thomas Struth: Basilica of the Annunciation, Nazareth, 2014
Inkjet print, 148,6x211,4 cm
© THOMAS STRUTH



Thomas Struth: Seestück, Donghae City, 2007 →
Chromogenic print, 167,5x212,2 cm
© THOMAS STRUTH