



■ A hangművészet / sound art fogalma körül még nem alakult ki egyetértés. DOUGLAS KAHN például jobban kedveli a sokkal általánosabb *hang a művészetekben / sound in the arts* kifejezést, s ezáltal a hangot – a művészetek szintetikus természetére utalva¹ – egy jóval szélesebb kontextusba kívánja elhelyezni. Ezzel azonban olyan szélesre tárja a hangművészet előtt a kaput, hogy féltő, hogy az eltűnik az egyetlen Művészet gyomrában. JOSEF CSERES már határozottabban vitatja el a *hang(zás)művészet* létjogosultságát,² és ha nem is csatlakozik Kahn-hoz, de – mint oda tartozót – a zene territóriumába olvasztja be. BRANDON LABELLE szándéka³ viszont azoknak kedves, akik önálló művészetként szeretnék a hangművészetet meghatározni: az ő megfogalmazásában – katalizáló szerepe révén – sajátos helyet foglal el a vizuális művészetek és a zene között, és mint ilyen, nem kis mértékben vesz részt a 21. század – művészetének – formálásában. Talán korai lenne ezt még megítélni, az azonban kétségtelen, hogy sokan kívánnának ehhez hozzájárulni.

Így vannak ezzel azok a fiatal képzőművész hallgatók is, akik BA (BESOROLÁS ALATT) néven két évvel ezelőtt létrehoztak egy hangművészeti csoportot, majd idén májusban megrendezték az első – folytatni kívánt – nemzetközi rendezvényüket, a +3dB kortárs hangművészeti előadássorozatot.⁴ Közülük négyen végzős hallgatók: BLAZSEK ANDRÁS és PETHŐ ZOLTÁN szobrászat, NAGY GERGŐ képgrafika, KOVÁCS IMRICH festészet szakon diplomázott, míg KISS MÁTÉ és ZÉRCZI ATTILA tervezőgrafika, illetve intermédia szakon fog jövőre. Bár a jelenleg diplomázók egyike sem intermédia szakos, diplomamunkáik mindegyike alkalmaz hangot, ami ezeken a szakokon inkább rendhagyónak, mint megszokottnak nevezhető. Épp ezért is szeretném ezeknek a munkáknak a bemutatásával kezdeni a fesztiválról készült beszámolót.

BA

BLAZSEK ANDRÁS négy orsós magnóból, két mágnesszalag-hurokból, két mikrofonból, két hangszóróból, két egymás melletti teremből és a válaszfalat átlukasztó, négy darab 110 cm-es furatból álló hanginstallációja egy szukcesszíven felépülő hangszobor önálló megvalósulása. A diplomamunka fontos

1 Vagyis mindazokra a szociológiai, pszichológiai, kulturális, fizikai stb. összetevőkre, amelyek minden egyes műalkotás esetében szerepet játszanak – tudatosan vagy tudattalanul, invenció formájában – annak létrehozása, megtapasztalása és megértése során. Vö. <http://www.uiowa.edu/~iareview/mainpages/new/febo6/kahn.html>

2 Vö. Josef Cseres: *Zenei szimulákrumok*. Fordította Péntes Tímea, Magyar Műhely Kiadó, 2005, 175.

3 Bár az ezredfordulót követően a hangművészet számos kiállítás és egyetemi konferencia tárgyává vált, mégis kevesen foglalkoztak az eredetével – a kontextussal, amelyből megszületett. Brandon LaBelle *Background noise – Perspectives on sound art* (Continuum, 2006) című könyvében arra vállalkozott, hogy az elmúlt ötven év történetében feltárja ennek nem csupán a kísérleti zenében, hanem a tér-specifikus művészetekben is gyökerező hátterét.

4 <http://www.myspace.com/3dbfestival>

* Festő hallgatók – II. csoport: Barcsay-terem, Aula (MKE), Budapest, 2009. május 26–29.; Tervezőgrafika: Barcsay-terem, 2009. június 9–12.; Szobrász: Epreskert (MKE), 2009. június 8–13.

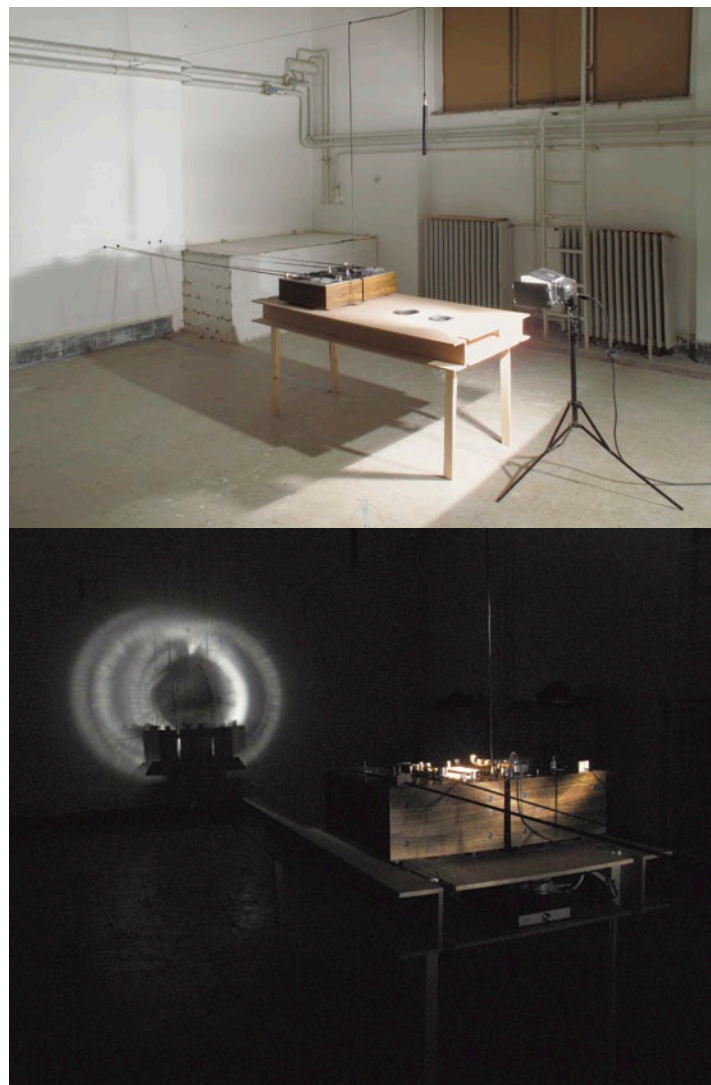
** +3dB kortárs hangművészeti előadássorozat: MKE Doktori Iskola, Feszty-ház, Epreskert, Parthenon-fríz terem, Labor Galéria, Budapest, 2009. május 6., 7., 8.

kapcsolatot mutat azon meghatározó, korai művek közül az egyikkel, amelyek a hangteret instrumentumként kezdték el értelmezni: Alvin Lucier, 1969-es *I am sitting in a room*-jában folyamatos technikai visszacsatolás révén a terem saját rezonanciája „lépésről lépésre” átalakítja az elhangzó mondatot, hogy végül a hatalmába kerítse, kisajátítsa azt. Nem marad más az elhangzott mondatból, mint egy frekvencia-keverék a terem formánsfrekvencia-sávjában. Blazsek munkája azért izgalmas, mert: 1. nem használ semmi más hangkeltéshez, mint a két terem természetes akusztikáját, 2. az installáció önálló (önmagában is) interaktív életet él, a hangszobrot önbeteljesítő módon hozza létre. Egy élő palimpszeszttel van dolgunk, amely a két terem akusztikájának interakciójában valósul meg. Míg Lucier munkája az orális tér dekonstrukcióját hajtotta végre, rávilágítva egy hangobjektum individuális karaktereinek fokozatos és teljes kicserélődésére – a humán identitás az adott fizikai tér identitásává alakult át –, addig Blazsek munkája „pusztán” holt materiából készült: a fizikai terek közötti (elektro)akusztikus párbeszéből.

PETHŐ ZOLTÁN *Helyben járás* című road movie object-je egy teljes vizuális-akusztikus élményt szorított be egy leparkolt veterán autóbá: kollektív időutazást kínált fel a saját kezűleg kipofozott Zaporozsec belsejében. Én a hátsó ülésen ülve néztem végig a videót, amit egy külső projektor az autó – átlátó szövetet borított – első szélvédőjére vetített. Eredetinek éreztem az ötletet, egy távoli utalással a '30-'50-es évek autós jeleneteinek filmes trükkjeire: a háttérvetítésekre. Az utazás Kaposvárról Budapesten át Párkányig tartott. A montázs a saját felvételek mellett több talált (híradó, film stb.) jelenetet is tartalmazott, amelyeket mindegyikét valamilyen járműből forgattak, így egy nap instant utélményeit – esőben, napsütésben, alagútban, országúton, belvárosban – felőrölte sűrítve, folyamatos történéssé kapcsolta össze. A kapcsolódó hanganyag (field recording és laptop-zene) szerint hol egy dokumentumban, hol pedig egy road movie-ban érezhettem magam.

NAGY GERGŐ interaktív installációja a *kép* hangszerként való használatát célozta meg. A látogató egy terem párhuzamos oldalfalain elhelyezett, két nagyméretű grafikus panel köztes terébe lép be. A szitanyomással készült

BLAZSEK ANDRÁS
Hanginstalláció, 2009





KOVÁCS IMRICH
Hangadás, 2009, performansz

grafikák azonos tartalmúak (a beszerelt fényérzékelőkkel aktiválható hangok stilizált, vizuális reprezentációi) és formailag többnyire egymás tükörképei. A szimmetrikusan 2 x 6 oszlopban és 44 sorban elhelyezett hanghullámformák sűrű – ezért beazonosíthatatlan – lenyomatai között, a panel közepén egy mágneses torzó⁵ kapott helyet, amelyben a szimmetria vertikálisan is megkettőződik. Ha (a részletek kiderítése végett) közelítünk a grafikus felülethez, megszólal az a beépített hangszóró, amelyre az árnyékunk rávetül: a szélé- től a közepe felé haladva így panelenként hat – az orgona-imitációtól a rózsaszín zajig terjedő – különböző hangot tudunk megszólaltatni a láthatatlan klati- zatúrán. Ez az alkotás is épít a kollektív hangszeres játékra: egy minimalista zenemű létrehozásával a kép logikái bejárására.

KOVÁCS IMRICH performansza, a *Hangadás* egy akcióként végrehajtott kép látványának megrendezése, amelynek megvalósításában és audio-vizuális dokumentálásában a BA tagjai is részt vettek. A felhasznált eszközök: egy méter átmérőjű kínai szélgong, digitális kamerák, fényképezőgépek és hangrögzítők (+hidrofon), reflektorok, kötelek, emelőmotor. Ezek segítségével Kovács egy úszómedence felett (Kodály Zoltán Gimnázium, Galánta) egy hevederben, fejjel lefelé lógva szólaltatja meg a szélgongot lassú ereszkedés közben, víz fölött és víz alatt egyaránt. A beavatás az alkotói jelenlét kivételes állapotáról és örök kísérleti jellegéről is szól, miközben rámutat a képalkotás és a hangadás kölcsönös viszonyrendszerére is. Az anyag és a közeg folytonos felkínál- kozása, vagy éppen ellenállása és elrejtőzése, állandó megújulásra: a dolgok- kal és önmagával való kísérletezésre, saját jelenlétének kiterjesztésére kész- tetheti az alkotót.

+3dB

A BA megfogalmazása szerint a háromnapos rendezvény célja a kortárs hang- művészet és a képzőművészet kapcsolatának sajátos módon való bemutatása, illetve demonstrálása művészetelméleti előadásokon és a hozzájuk kapcsol- ódó zenei performanszokon keresztül. A kronológiát nélkülözve, először a dél- előtti előadásokról, azt követően pedig a koncertekről, hanginstallációkról szá- molok be.

Az **előadások** nem voltak tematikusan szervezettek, a három előadó külön- böző irányokból érkezett: SHINJI KANKI⁶ a zene, JOSEF CSERES⁷ az esztétika, ROBERT PRAVDA⁸ pedig a természettudományok területéről. Természetese- sen ez egy szűk behatárolás, hiszen mindhárman interdiszciplináris terepen mozognak. Kanki és Cseres esetében inkább elméleti, míg Pravda esetében

gyakorlati előadást hallhattunk. Mindannyian rengeteg példával demonstrálták mondandójukat, ezek részletes ismertetése azonban – bármennyire is izgal- mas lenne – túlságosan hely- és időigényes volna, ezért csak a megítélésem szerint legfontosabbakra fogok kitérni. (Az egész rendezvényről készült doku- mentáció hozzáférhető lesz az MKE gyűjteményében.)

SHINJI KANKI előadása – melynek gerincét legújabb egyéni kiállításának, az *Inaudible Concert*⁹-nek a bemutatása adta – könnyen nyomom követhető az interneten éppúgy, mint a tárgyalt művek által exponált kérdések, instruk- ciók és magyarázatok melléklete. A kiállított munkák középpontjában John Cage recepciója áll. Kanki igyekszik „kibújni” az alól a hatalmas nyomás alól, amit a cage-i örökség jelent számára. A digitalizációval lehetővé vált, hogy a Cage által 4 percre és 33 másodpercre kisajátított csendet Kanki minden- fajta szerzői jogtíprás nélkül felülírja a semmivel, és mintegy a szellemi foly- tonosságot felvállalva, ezt a vitát szellemesen lezárja. „Ez nem egy digitális lemez” – hangozhatna a Magritte-i mondat a *Digital Music on paper* című ins- tallációval kapcsolatban, melyben Kanki egy CD kétszavas hanganyagának képi, materiális reprezentációjának néz utána egy elektronmikroszkóp segítségével. Azonban nem csak arról van szó, hogy maga az olvasó eszköz digitális és nem a lemez – ezt sokan eddig is tudhattuk –, hanem arról is, hogy a két szó- ról – „digital music” –, illetve ezek fizikai lenyomatáról/ból 5000-szeres (tehát jól látható) nagytípusban 47000 darab A4-es méretű fotó készíthető, amelyek között nem található két azonos kép. Kanki a Finn KE kiállítóteremnek falán¹⁰ ezek közül „csupán” 960-ból összemontírozott, 15 m hosszú és 1 m széles tekercset állított ki. Kanki elképzelésében ismét csak Cage 1952-es '4'33'-asa köszön vissza, ötvözve Yves Klein 1958-as gesztusával.¹¹ Az *Inaudible Concert* című installáció másként és más helyszínen újra megvalósult egy performansz keretében. De erről majd később számolok be. Mindenesetre az *Ambient Zene hallókészülékkel felerősítve* című installációja, amelyben egy frekvenciatarto- mányában és érzékenységében kalibrálható hallókészülék kínál kipróbálásra, közelebb vihet ahhoz az élményhez, amit Kanki „extrém esztétikának” hívott fizikalista krédója jelenthet. Nevezhetnénk ezt a munkáját *inverz hanginstallá- cióknak* is, amelyben nem egy adott és behatárolt hangtér válik feltérképezendő esztétikai tapasztalattá, hanem maga a nyitott, határátlan tér esik „áldozat- tul”. Érzékeink protetikussá hosszabbításai összességében alakítják át a világhoz való viszonyunkat, ebből következően pedig, amennyiben az érzék- szerveink valóban nem elválaszthatók egymástól, akkor az egyik megváltozta- tása a többire is hatással van. Nem azért látunk úgy, ahogy látunk, mert a ter- mészet éppen így kalibrálta a fülünket? És fordítva.

JOSEF CSERES előadásában azon túl, hogy röviden összefoglalta az intermé- dia történetét, felhívta a figyelmet a 20. század konceptuális művészeté- nek (és műveinek) kortárs kontextusba helyezésére, újraértelmezésére, hogy a leendő művészek elkerüljék a „bármilyen művészet” nihilizmusát és technokratikus zsákutcáját. Ugyanis a mérleg nyelve, amely a konceptuális művészetben még a fogalmiság és anyagtalanság felé billent,¹² ma már túlzott fizikalitás felé lendül ki. „A poétika és a média, illetve a technológia közt fenn- álló kapcsolatnak minden műalkotásban egyensúlyban kell lennie” – állítja Cse- res.¹³ Ez elengedhetetlen abban a korban, amelyben a technológiák széles körű hozzáférhetősége révén elmosódnak a különbségek a felhasználók és a művé- szek között, és az utóbbit csupán az különbözteti meg a nem művésztől, hogy míg az egyik intézményes – professzionális – keretek között készíti el művét és vesz részt a globális kifutón, addig a másik a pusztán eszközhasználatból és az internetalapú kultúra – egyelőre – demokratikus természetéből adódóan egyszerűen csak jelen van ugyanott.

Előadása második felében Cseres hat kortárs művet mutatott be az általa ren- dezett legutóbbi *Hermes' Ear*¹⁴ kiállításról. Kettőt tárgyalok ezek közül részle- tesebben.

JON ROSE¹⁵ ausztrál hegedűművész HOLLY TAYLOR-ral közös performansza¹⁶ – mely része az immár lezárt *Great Fences of Australia* nevű megaprojektnek – valahol a *land art* és a *field recording* közé helyezhető el. Rose a '80-as évek-

5 Vö. hangvibrációs képek. Pl. <http://www.youtube.com/watch?v=s9GBf8y0fYo&feature=related>

6 Finnországban élő japán zeneszerző, előadóművész. Korábban a Sibelius Akadémia kutatója és oktatója, jelenleg a Finn Képzőművészeti Egyetem tanára. Multikommunikációs rendszerek fejlesztésével és hanginstallációk készítésével foglalkozik.

7 Pozsonyban és Prágában tanít a képzőművészeti egyetemek Intermédia tanszékein (szakterületei: zene, vizuális művészetek, esztétika és művészetfilozófia). Író és kurátor, a konceptuális és a konkrét zene kutatója, igazgatója a violíni Rosenberg Múzeumnak, elnökségi tagja az érsekújvári Kassák Központnak, több szállal kötődik a Magyar Műhelyhez, ahol könyve és több írása is megjelent magyar fordításban.

8 A Leiden-i Egyetem Művészettudományi és Médiatechnológiai karán tanít, munkaterületei: fény- és hanginstalláció, multimédiás performansz, algoritmikus zene. Gyakori partnere Téglás Ferenc elektronikus zenésznek, Andrea Bozic koreográfusnak és Julia Willms videoművésznek. <http://www.interfaculty.nl/index.php?id=now&folder=no>

9 <http://silakka.fi/inaudibleconcert/index.html>

10 Gallery of Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki, 2008. jan. 15–25.

11 A párizsi Iris Clert galériában a hófehér, üres teremben a „semmit”, a kimondhatatlan csend festményeit állította ki.

12 Vö. „Ilyen értelemben a concept art-hoz tartozóknak tekinthető minden olyan művészi produktum, amelynek koncepcionális, gondolati alkotóeleme elsődleges, s az nem függve a fizikai megvalósulástól, főlérendelődött az anyagi buroknak.” Hajdu István: *Concept art*. In *Előbb – utóbb. Rongyszőnyeget az avantgarde-nak*, Orpheusz 1999, 51.

13 Cseres, 158.

14 http://www.dum-umeni.cz/cz/clanek/hermovo_ucho

15 Aki egyébként a szlovák-magyar határon Violinban található Rosenberg múzeum alapítója.

16 A Strzelecki Fence egy részlete: <http://www.youtube.com/watch?v=UARc6ufZak&feature=related>



ROBERT PRAVDA

ben kezdte el megszólaltatni a kontinens *legkiterjedtebb műtárgyát*, amellyel az ausztrál telepések rajzolták meg életterük határait a 19. században (így „megvédve” azokat az állatoktól, nyulaktól, de legfőképpen a dingoaktól). Ezek a ma már funkciójukat veszített, szögesdrótból készített kerítések elhagyatottan, a természet által kisajátítottan vagy éppen a bennszülöttek díszítő munkáját magukon viselve a végtelen kontinens sajátos rajzolatait és hangkarakterét adják. Rose hosszú éveket töltött el feltérképezésükkel és megszólaltatásukkal, majd további, a kulturális és urbánus terek határait (így az például az USA-Mexikó, Izrael-„Palesztina” határok szögesdróttjait) megszólaltató, politikai karakterű performanszokat hozott létre máshol is. Legújabb munkája a Kronos vonósnégyes számára készített 4 darab kerítés-hangszer, amelyeknek nemrég (2009. jún. 5.) volt a világpremierje a Sydney Operaházban. Experimentális hangszerei arra ösztönöznek, hogy másként, mégpedig potenciális hangforrásokként, hangszerekként tekintsünk környezetünk tárgyaira.

DON RITTER – aki Cseres szerint az egyik legeredetibb kortárs videoművész – bár bonyolult technológiákat alkalmaz, mégsem technokrata, művei egyensúlyban vannak. „A nem interaktív művészet – leíró értelemben – halott művészet, mert a nézőnek adott válasz formáján nem tud változtatni”¹⁷, mondja Cseres, Ritter azonban még ennél is tovább megy: az interaktivitás helyett a *reszponzivitást* hangsúlyozza, azaz egyfajta válaszadó interaktivitást (olyan kommunikációt, amely két ember kapcsolatában lehetséges).

A mesterséges intelligencia korában talán már nem túlzó egy ilyen elvárás. Mindenesetre Ritter *O Telephone* néven bemutatott interaktív hanginstallációja¹⁸ izgalmas játéknak bizonyul a hangtérrel és a tárgyakkal (az aktíválható hangforrásokkal). Ha Ritter a reszponzivitás működését nem logikai úton gondolja el, hanem intuitív módon, akkor hajlandó vagyok elfogadni, mint ahogy azt is, hogy ezáltal sikerülhet „korlátlan” installációkat létrehozni. Ez esetben a kimeríthetetlen mű topozsát a technikai apparátus kimeríthetetlenségére kell korrigálnunk, a „képzlet végtelen játékának” szerepét pedig az érzékek folytonos és kimeríthetetlen táplálásában kell újrafogalmaznunk. Ebben a fizikai esztétikában tehát a megértés helyét a tapasztalás és a tartam gazdag meghatározatlansága venné át. Mindez jó eséllyel megvalósulhat Ritter *O Telephone*-jában (2007). Miután a befogadó logikai választásait kimerítve végül az utolsó (totális) variáns mellett dönt (és az összes készüléket felemeli), mind érzékileg, mind intellektuálisan foglyul esik a végtelennek, amint a technikai apparátus az OM rítusában részesíti. Technika és katarzis mint a fizika poétikája.¹⁹

ROBERT PRAVDA előadásában saját kísérleti hangszerkészítői tapasztalatait osztotta meg a hallgatókkal. Ebben a történetben helyet kapott Duchamp egy szinte ismeretlen „preparált” zongorája is, amelynek húrjait elektromotorok segítségével, csapatmunkában szólaltatták meg. Pravda számára ez a kísérlet elsősorban arról szólt, hogyan lehet egy stabil hangszert instabillá tenni.

Ez jó kiindulópontot jelentett számára ahhoz, hogy saját kísérleti hangszereit is elsősorban az instabilitás kiaknázására építse. Saját monochordja után megépítette az *Octachord*-ot (2001): ez egy függőlegesen felépített 8 egyforma húrból (monochordból) álló szoborszerű hangszer, ahol minden húr külön-külön,

arányok szerint osztható; illetve az azokat gerjesztő 8 elektromotor fordulatszámja is mind külön szabályozható. Ezzel a hangszerével Pravda a Mondrian Quartettel közös turnén vett részt Európában.²⁰

Egy másik kísérleti hangszerével a hang és a fény viszonyát vizsgálta egy sarkára állított kockában. A *Kubusnak* (2003) elnevezett fény-hang-installáció 5 × 5 × 5 fényerő-szabályozóval ellátott izzóból és ugyanannyi hangszóróból állt. A gerjesztéshez csak elektromos áramot használt. A huzalokból összeillesztett mátrixba táplált áram szabad eloszlása – és így a hangerő változása is az egyes hangszórókban – aszerint változott, ahogyan az egyes fényerő szabályozókat fel-le tekinték. Egyetlen szépséghibája volt csak a kísérletnek, hogy a kocka méretéből adódóan lehetetlen volt a hangmozgás térbeli követése, mivel a megfigyelő csak a kockán kívül helyezkedhetett csak el.

Pravda legnagyobb projektje, amit CASPER VON DER HORST videóművésszel és több mint hatvan résztvevővel közösen valósított meg, a *Structet – Building Music*²¹ (2006) nevet viseli. Az épület-zene egy vertikális zenekari installáció, amelyben negyven zenész vett részt: hagyományos és kísérleti hangszerekkel, laptopokkal. A mega-performansznak Richard Meyer holisztikus arányokkal felépített Hague Stadhuis átriuma adott helyet. A mintegy 50 méter magas, 80 méter hosszú belteret összekötő 11 emeletes hídon foglalt helyet a zenekar, illetve a hidat befedő vetítővászon, amely egy dramaturgiai pillanatban le is omlott. A performansz során mind a hangosításban, mind a hangok generálásánál felhasználták az épület adottságait, hogy azt minél inkább meg tudják szólaltatni. Vizuálisan és zeneileg is arra törekedtek, hogy igazi spektakulumot hozzanak létre: a híd metaforájára a minimal zenétől a popzenén át az experimentális avantgárdig ívelt.

Az esti **performanszok** – a délelőtti előadások gyér látogatottságával szemben – teltházak voltak.

A BA hangprojektje nyitotta meg a háromnapos rendezvényt. A szimultán improvizáció két helyszínen zajlott: a Kálvária kupola termében és a Parthenon-fríz teremben. Az előbbiben foglalt helyet az ütőhangszeres és vizuális szekció Kovács Imrichek és Zérczi Attilával, az utóbbiban pedig a csoport többi tagja (Nagy Gergő és Pethő Zoltán laptop, Blazsek András és Kiss Máté elektromos gitár), valamint a hangosítás és a közönség. Az alapkonceptió szerint az egyik tér akusztikus és vizuális eseményeit kellett egy másik térbe – az ott zajló történések közé – projektálni, s közben fenntartani a két helyszín résztvevői közötti folyamatos interakciót.²² Korábbi installációik, performanszaik is a terekkel mint rétegekkel és az idővel mint jelenléttel, illetve ezek „egymásba helyezéseivel” kívánták létrehozni egy kompozíció végső formáját, de mindezt

20 <http://www.mondriaan4tet.nl/meer.html>

21 <http://www.youtube.com/watch?v=1Mw7RiQkthQ>, <http://www.youtube.com/watch?v=UttOSdkXoYIG&feature=related>

Fotók: <http://www.interfaculty.nl/todaysart2006/>

22 Mint később megtudtam, eredetileg az Eprekert szabad terébe gondolták el a második helyszínt, azonban ehhez nem sikerült engedélyt szerezniük. Az a cél tehát, hogy a kupola akusztikáját tisztán egy másik helyszínen rekonstruálják, nem valósulhatott meg, csak a fríz terem akusztikájával keverten.

BA
Hangprojekt, 2009



17 Vö. Cseres, 138.

18 Részletes dokumentáció és videó itt: <http://www.aesthetic-machinery.com/telephone.html>

19 Vö. Cseres, 137.

most élőben – nem felvételek projektálásával és rájátszással – kívánták megvalósítani. Egy meditatív hangvételű – de korántsem visszafogott –, igazán tartalmas negyven perces improvizációt hallhattunk, amelynek előre elgondolt koreográfiája ellenére sikerült észrevétlenül mérnöki pontossággal adagolni a tárgyak megszólaltatására szánt időt, így a néző szintén elveszhetett a folyamatokba anélkül, hogy kizökkent volna belőlük. Vizuálisan pedig adódott mindaz, ami azonos mind a zenében, mind a képzőművészetben: az érintés.

Fával, kövel, fémmel, ronggyal, szőrrel, ecsettel, vonóval, kézzel. Pierre Henry, a konkrét zene egyik atyjának megjegyzése jutott az eszembe a kilencvenes évekből, miszerint a konkrét zene képek és rituálé nélkül halott.

TÓTH PÁL (én), a Tilos rádió műsorvezetője, dj-je három CD-lejátszón kevert egy hosszabb, 40 perces szettet. A visszafogott manipulált hangokból, szűrt és szélessávú zajokból szőtt bűgő fonatokat madár imitációból és sercegésből alkotott, visszatérő szekvenciák tagolták. A nagyon lassan építkező ambientből később kirajzolódott egy felismerhető forma-szerkezet is a maga repetícióival, a hosszú szekvenciákban mindig más tónus kiemelésével, hogy végül a kört bezárva a kiindulóponton fejeződjön be.

ROBERT PRAVDA hanginstalláció-performansa egy nagyon részletesen felépített koreográfia és partitúra szerint valósult meg. Pravda öt kísérleti hangszert szolgáltatott meg: egy egydimenziós húr-hangszert (elektromágnes segítségével gerjesztett kifeszített húr és rugó, a változó hangszínt a különböző gerjesztés és a kettő interferenciája adja); egy kétdimenziós lemez-hangszert (melyet egy preparált hangszóróval hoznak rezgésbe); illetve három darab egyforma, háromdimenziós hangszerszobrot (állvány, fémlemez, preparált hangszóró és láncok, melyek a fémllemezrel érintkezve adnak hangot). Ezek szabályozása és kihangosítása mellett Pravda laptopot is használt, amellyel az élő hanganyagból vett mintákat újrafelhasználva és manipulálva vissza is táplálta a hangtérbe. A kezdetben lassú szekvenciákban és intenzitásban egymás mellett elcsúsztatott hangok és hangszercsoportok később a visszacsatolt felvételekkel együtt egy folyamatosan építkező, sűrűségében és mélységében változó – végül egész intenzitásában is kulmináló – textúrát hozott létre. A koreográfia része volt, hogy a szobrok intenzitásuk tetőfokán összedőlnek. A zene és a látvány katartikus volt. És még csak meg sem említettem Steve Reich *Three Movements* első tételét, melynek összetéveszthetetlen ritmizáltságát hasonló hangszínnel Pravda szintén megidézte.

SHINJI KANKI csend-performansa a szuperszonikus gép hajtóművének hangnyomását produkálta. J. S. Bach *E-moll Partita no. 6* zongoraművének interpretációját az előadó a legnagyobb komolysággal és átéléssel adta elő, hiszen ő hallhatott is valamit a saját játékból a pianó hangszertestére rögzített kontaktmikrofonok és fejhallgatója segítségével. Ugyanis ezeket a kontaktmikrofonokat triggerként is használta, amelyek a laptopnak küldött impulzusok értelmezésével egy algoritmus segítségével Merzbow és Incapacitance szerzeményekből összeválogatott és felsorakoztatott mintákat indítottak el. Mivel az előadó még a zongorajátéka előtt elindította az első mintát, és annak előrehaladtával egyre sűrűbb és áthatolhatatlanabb hangmassza alakult ki, a Bach-műből egyetlen másodpercre sem hallhattunk semmit. Így Kanki beváltotta ígérését. Viszont jóslata – miszerint az első két percben mindenki el fogja hagyni a termet – nem teljesedett be. A zsúfolásig telt teremben – a földugóknak köszönhetően – mindenki szolidáris maradhatott és hétköznapinak aligha nevezhető tapasztalatban lehetett része.

A rendezvény záróeseményére a Labor Galériában került sor. DANIEL DOOR és FLOW DEFOE a Müncheni Képzőművészeti Akadémia diákjai tartottak két részből álló performanszt saját készítésű hangszereiken, rögzített és generált hangokból. Az első előadásban egy oszcillátort használtak a hangok generálására. Ezeket továbbítva és átalakítva, egy dobgép, egy szintetizátor, egy joystick és egy keverő segítségével szolgáltatták meg. Az az otthonosság, amivel az eszközeikkel bántak, party-közeli hangulatot eredményezett. A második előadásban elmondásuk szerint Budapesten gyűjtött környezeti hangokból (field recording) játszottak. Daniel Door egy Wii Nunchuk kontrollert használt, melynek segítségével kinetikusán tudta befolyásolni a lejátszandó hangmintákat. Ehhez csatlakozott Flow Defoe és Blazsek András lappal, a közös örömmzenélés erejéig. (Az előadó páros egyébként idén februárban a budapestihez hasonló rendezvényt szervezett Münchenben, melyen a BA is fellépett.)

(zárszó)

Nem szándékom bárminemű következtetést levonni. Részben e helyett áll a beszámoló, illetve a folytatás – egy második $+3dB$ – dönti majd el a felmerülő kérdéseket. Azonban az, hogy mennyire lehet hiánypótló és tarthat igényt a nagyobb érdeklődésre (az elméleti előadások gyér látogatottságára gondolva) a $+3dB$, nem csak a szervezőkön múlik, bár rajtuk is: azon, hogy mennyire tudják majd legközelebb bevonni és rábírní az intézményt a részvételre.



■ A huszadik század reprezentációs krízise a művészetet – épp az ott lejátszódó forradalmi változások következményeként is – mint a természet tükrét erősen kétségessé tette, ha nem éppen megsemmisítette, összetörte. Az absztrakciótól a konceptuális művészetig eljutva, s teret adva az egyre gyorsuló ütemben folyó technológiai fejlesztések hatásainak, az esztétika állandósága szűnt meg: a digitális művészet gyűjtőnevet viselő mai alkotási formák a technikai fejlődés eredményeként érvényesítik és nyerik el létüket. Nemcsak az alkotási folyamat és annak eredménye, de bemutatása, konzerválása és befogadása is mélyrehatóan átalakult.

A kortárs művészek által használt technológiák lehetőségei a tudomány és a művészet kapcsolatát erősítik. A korábbi századokban még lazább kapcsolat, az ezredforduló művészetének meghatározó és nélkülözhetetlen elemévé szilárdult. A reneszánszban még nyilvánvalóan működő, a tudományhoz fűződő kötelék fokozatosan lazult meg: a művészet eszköztára a természet reprezentációjára épülve lassan elszakadt a tudományos racionalitás mérhető, igazolható törvényeitől. Az ipari forradalom azonban ismét más irányba terelte ezt a folyamatot: a gőzgép feltalálása nemcsak a társadalom egészére, hanem az alkotásra is robbanásszerűen hatott, s mozgást, dinamikát és egyfajta új életerőt adott. Az olyan romantikus festők, mint például Turner, „kirobbano” színellentétek révén reprezentálják a gépek által produkált dinamikát, a „természeti” mozgás alternatíváját és az érzelmek egyesülését. Hirtenlen a technika (és ezáltal a tudomány) kerül a művészek érdeklődésének – és nem ritkán csodálatának – középpontjába: a darwini evolúciós elmélet inspirálja Odillon Redont, a kubisták a perspektivikus látásmódot kérdőjelezi meg, Duchamp Poincaré matematikáját elemzi, Oscar Schlemmer pedig a mozgást geometrizálja (a tánc területén). A művészek az okkult és tudományos közötti átmeneti zónában válnak szenvedélyes „felfedezőivé” a negyedik dimenzióknak, a relativitás elméletének vagy mutatnak felfokozott érdeklődést a pszichoanalízis iránt. A huszadik század második felében ez az inspirációs forrás kiteljesedik, új területeket kapcsol be: így például az op art vagy a kinetikus művészet a hatvanas években előtérbe kerülő kibernetika (Nicolas Schöffer) és a kommunikáció tudomány újításait. Maga az információ válik alkotói anyaggá. A legutóbbi kétszáz év felpörgő ütemű tudományos fejlődése nemcsak ötleteket ad, hanem egy új valóságot nyújtva át is formálja a világképet. A szimuláció és a képzelet a technikára épülő alkotási folyamatokat felcseréli az érzékszerveinkre ható tapasztalattal.

A digitalizáció teljesen felforgatja az időhöz való viszonyunkat, átalakítja az életmódunkat, az életre való „felkészültségi állapotunkat”. A mind inkább virtuális formát öltő valós idő mind könnyebben válik kiküszöbölhetővé és újra-felhasználhatóvá: a valós reprezentációja mint *jelenség* lehetővé teszi annak újjáépítését, összetömrítését vagy éppen szétboncolását, azaz a valós (tér és idő) szimulálhatóvá válik. Ez a programozhatóságra utaló elem a kifejezőeszközök technikai történetének megszakadását jelenti, s épp ez adja a digitális művészet fő specifikumát. Az alkotói folyamat megfoghatatlansága, a gépek által automatikusan végzett programok működésének eredménye. A technológiának köszönhetően a művek túllépve a hagyományos kiállítóhelyeken, s azok