

Ugye szép?

Július Gyula három kiállításáról*

A Lajos utcai kiállítóteremben 2011 nyarán *Juxtapozíció*, majd idén tavasszal a székesfehérvári Csók István Képtárban *Leidenfrost-tűnemény* címmel megrendezett kiállítások egyik központi eleme az a régi bútorokkal berendezett tér volt, melyben egy nagy ruhásszekrény, dohányzóasztal, fotelek, könyvespolc, lámpa, vitrin, valamint egy kinyitható heverő állt. Az elrendezés alapján akár egy valódi lakóhelyiség is lehetett volna, egy szoba, ahonnan elillantak az ott lakók, hogy helyüket átvegyék az arra járók, a nézők. A tér JÚLIUS GYULA szülei szobájának rekonstrukciója volt. A ruhásszekrényhez kapcsolódott a megnyitó keretében lezajlott akció; egy gyerekkori esemény felidézése. A szülők távollétében a fiú, akárcsak a Lajos utcai kiállítás megnyitóján, hintőpor és víz keverékéből készült eleggyel festette be a szekrény alsó részét. Ebben az akcióban – miközben előrevetíti a majdani alkotó kreatív energiáinak sajátos kitörését is – egy alapvető gyermeki vágy nyilvánul meg: beavatkozni a világba, a minket körülvevő dolgok viszonyaiba, annak érdekében, hogy megváltoztassuk. A változtatásnak nincsen előzetes terve, nincs végső elképzelés arra vonatkozólag, hogy milyen irányt is vegyen. Fontos a cél, de legalább ennyire lényeges az ok is: a kíváncsiság, amelyből a kísérletezés vágya fakad. Hiszen mindeközben az hajtja, hogy örömet leli abban, amit épp csinál, az újban, amit felfedez, ami feltárul, alakot ölt előtte és kiváltja belőle az ujjongó kiáltást, amikor eldicselkedhet az eredménnyel: ugye szép?!

Öveges József az egykori magyar állami televízió egyik fontos szereplője, a nézők – gyerekek és felnőttek – körében népszerű és kedvelt személyiség volt. Ezt a szimpátiát játékosan bemutatott kísérleteinek és szórakoztató, néha kifejezetten mókás előadási stílusának, az „öregecske, de nagy tudású professzor” személyéhez tapadó, népszerű képzetéknek köszönhető. A hangfrekvencia rezgésszám változásának hatását például egy előre preparált kutyaházon szemléltette, amelyből a – Heki névre hallgató – kutya csak a megfelelő hangmagasság esetén volt hajlandó előugrani. Egyszerű, bár látványos kísérleteivel, a bárki által gyorsan és könnyen elkészíthető szemléltető eszközökkel mindenki számára érthető módon ismertette a fizika törvényszerűségeit. A kísérletezés valójában játék volt, az eszközök pedig játékszerek. Öveges kísérleteinek a szépséghez nem volt sok közük, sokkal inkább az örömhöz, amit a jól sikerült játék okozhatott benne és nézőiben egyaránt.

Douglas Adams kultikussá vált ötrészes trilógiájának (*Galaxis útikalauz stopposoknak*) harmadik könyvében szerepel Bumfi a Flugtalan, aki korábban John Watsonként Los Angelesből nem messze, a tengerparton élt. Akkoriban a delfineket figyelte, viselkedésüket kutatta, próbálta őket megismerni és megérteni. A delfinek azonban eltűntek, ő pedig belátta, hogy vissza kell vonulnia ebből a „gyengeelméjű civilizációból”, ahol még ahhoz is használati utasításra van szükség, hogy valaki alkalmazni tudja a fopiszkalót. Arra a következtetésre jutott, hogy a világ megbolondult. Ezért önmagát, mint épelméjűt, nem-bolondnak nevezi, a világot

pedig egy elmés megoldással kizárja az életéből. Kifordította a házat – mintegy szanatóriumba zárta a világot –, s így megváltoztatta kint és bent viszonyát. A gyermeki gondolkodás logikájához való vonzódás amúgy is jellemző volt rá. Úgy vélte ugyanis, hogy az igazi tudósnak mindig meg kell őriznie magában valamit a gyermekből, aki először mindig az érzékein keresztül szerzi a tapasztalatait. A gondolkodás csak ezt követi, hogy utoljára maradjon a kísérletezés. Aki ezt elfelejti – mondja látogatóinak –, az „többé csak azt fogja látni, amit látni akar”.

A három történetben látszólag nincsen semmi összefüggés, mégis szorosan összekapcsolódnak. A kapcsolatot közöttük a tudás megszerzésének, átadásának és az ehhez rendelkezésre álló eszközöknek a sajátos használata adja. Az alkotó gyermek a játszó művész, Öveges professzor a játszó tudós, míg Bumfi a tudományos gondolkodás kritikusának archetípusa ezekben a történetekben. Ezek azok a vonások, amelyek áthatják és meghatározzák Július Gyula egész művészeti tevékenységét.

A másik motívum, amely összeköti hármukat, az az eszközválasztás módja, majd azok használata. Bumfi a világ rajta kívül álló részét – amelyről nem akar tudomást venni – elzárja magától úgy, hogy egy saját világot barkácsol magának tárgyakkal, fogalmakkal és elméletekkel. Öveges József ezermesterként, megannyi, fizikai kísérletek végzésekor általában nem használta, hétköznapi tárgy segítségével támasztja alá a tudományos állításokat. Július Gyula, az egykori gyermek pedig szintén a barkácsolóra jellemző, áthidaló megoldást talál arra, hogy alkotói vágyát kiélhesse, amikor a kéznél lévő, a „pillanat ihletében” talált dolgokat lényegíti át a célnak megfelelően, és ad nekik olyan funkciót, amely eredendően nem kapcsolódik hozzájuk.

Claude Levi-Strauss a *La pensée sauvage*-ban (Vad gondolkodás) foglalkozik a bricolage-zsal,¹ amely számára a közvetlenül rendelkezésre álló dolgok, jelek vagy események előre nem meghatározott, új struktúrákba rendezését jelenti. A bricoleur így az ezermesternek vagy a barkácsnak felel meg, aki kézzel végzi munkáját, és a mesteremberrel ellentétben sajátos eszközöket használ céljai eléréséhez. Olyan anyagokkal és szerszámokkal dolgozik, amelyek nem állnak közvetlen kapcsolatban azzal a munkafolyamattal (vagy akármilyen más munkafolyamattal), amelyet éppen végez. Rendeltetésük általában korábbi események, tevékenységek esetlegesen elért eredményeire vezethetők vissza, amelyek pedig részben azt a célt szolgálták, hogy gazdagítsák a bricoleurnek a korábbi munkafolyamatok során kialakított eszközkész-

* *Juxtapozíció*, BTM – Budapest Galéria Lajos Utcai Kiállítóháza, Budapest, 2011. júl. 7 – aug. 7.; *Rezgőkör*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Kondor Terem, Miskolc, 2011. szept. 28 – okt. 22.; *Leidenfrost-tűnemény*, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 2012. ápr. 6 – jún. 3.

1 Claude Levi-Strauss: *The Savage Mind*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1966

letét. Az egyes dolgokat, amelyeket használ, a „biztosan jó lesz még valamire” elve alapján szerzi be vagy gyűjti össze – jegyzi meg Levi-Strauss. Ezek azonban épp csak annyira különösek, hogy használójuknak ne kelljen egyetlen szakmában sem specializálódnia, viszont nem kielégítőek egyetlen meghatározott használati módhoz sem.

A bricoleur tehát – folytatja Levi-Strauss – olyan furcsaságok gyűjteményével dolgozik, amik egyéb emberi vállalkozásokból származnak, a kultúra részegységei, s tegyük hozzá, egyfajta maradványok.²

Levi-Strauss kihangsúlyozza, hogy a naiv vagy „nyers”, ösztönös művészetek síkján gyakran utaltak a bricolage mitikus költői természetére. A művész egy kicsit olyan, mint a tudós és a bricoleur (az ezermester, a barkács) együtt. A párhuzamok a mitikus gondolkodás és a bricolage között elméleti, valamint gyakorlati síkon is jelentősek. A művészi alkotás pedig – állapítja meg – félúton van a tudomány és a mitikus gondolkodás meg a barkácsolás között.³ Hasonló relációkat lát a játék és a rítus között is. Minden játékot szabályok határoznak meg – mondja –, amelyek a gyakorlatban lehetővé teszik megannyi játszma lejátszását. A rituálé viszont, amelyet szintén ‘eljátszanak’, a játék menetének egy kedvelt, különös formája, amelyre a sok lehetséges forma közül azért emlékeznek, mert ez az egyetlen, amely az elméleti és a gyakorlati megvalósítás közötti egyenlőség különös esetéből fakad.⁴

A bricoleur – aki Levi-Strauss szerint nem lehet komoly, csak naiv művész – elsősorban abból a cselekvésből vezeti le költészetét, amely során nem korlátozza magát valaminek az elérésére vagy kivitelezésére: nem csak a dolgok révén szól – teszi hozzá Levi-Strauss –, de a dolgok médiumán keresztül is.⁵

Július Gyula alkotói módszere sok hasonlóságot mutat az alkimista stratégiáival, akinek a tevékenységét épp a játék szabályok általi meghatározottsága, valamint az újrajátszás, az ismétlés motívuma fűz össze azzal a rituáléval, amely része a barkácsoló ténykedésének is. Az alkimista – szintén korábbi tapasztalatokra alapozva – meghatározott szabályszerűségeket szem előtt tartva igyekszik már sikeresnek bizonyult eljárásokat megismételni. Arra törekszik, hogy a már megszerzett ismeretek birtokában a korábbi próbálkozásokon túlmutató, új eredményekre jusson. Marcel Mauss, akinek írásai szintén hatással voltak Július Gyula művészetére, arra mutatott rá, hogy a korábbi vélekedéssel ellentétben, az alkimisták felfedezései nem annyira a véletlenen múltak, mint inkább rend-



JÚLIUS GYULA
Kódasztal II., 2012,
videoinstalláció

szeres kutatások eredményei voltak. Állításuk szerint – írja Mauss – tevékenységük tudományos törvényeken nyugvó racionális levezetésekben alapult. A mágikus jelek, amelyekkel rendszerint összefüggésbe hozzák tevékenységüket, egykor valóban fontos képletek vagy valós matematikai műveletek sémái voltak, amik csak később alakultak át, amikor már elvesztették eredeti céljukat és nem használták őket a kísérletek elvégzéséhez.⁶ Július Gyula hasonló módon viszonyul korábbi időszakok egykor meghatározó jelentőségű műszaki eszközeihez, berendezéseihöz. Ezek immár nem használatosak tudományos tevékenységek során: furcsa vagy érdekes, esetleg csodálatos tárgyakká, összefüggéstelen, strukturálatlan elemekké alakulnak át, amelyek csak a barkácsolás során találják meg új helyüket (és jelentésüket) egy másik (a mágiához közelebb álló) rendszerben. Minden mágikus rendszer – akár primitív, vagy népszerű – az erejét az egykori kísérletekből vezeti le, írja Mauss.⁷ A mágikus rendszer pedig, teszi hozzá (hasonlóan a mágikusnak tekintett jelekhez) objektív eredettel bír: kutatásokból és egykori kísérletekből alakult ki. Levi-Strauss – Mauss-hoz hasonlóan – a mágiát nem a tudomány szerényebb, kezdetlegesebb formájának tekinti, hanem a tudomány mellett a tudás megszerzésének másik, az előbbivel párhuzamos módjának.⁸ Levi-Strauss kiemeli, hogy a tudomány és a mágia ugyanazt a fajta mentális műveletet igényli, és nem a minőségben, hanem inkább a jelenségek-

2 Levi-Strauss, i. m. 18. o. ff.

3 Levi-Strauss, i. m. 29. o.

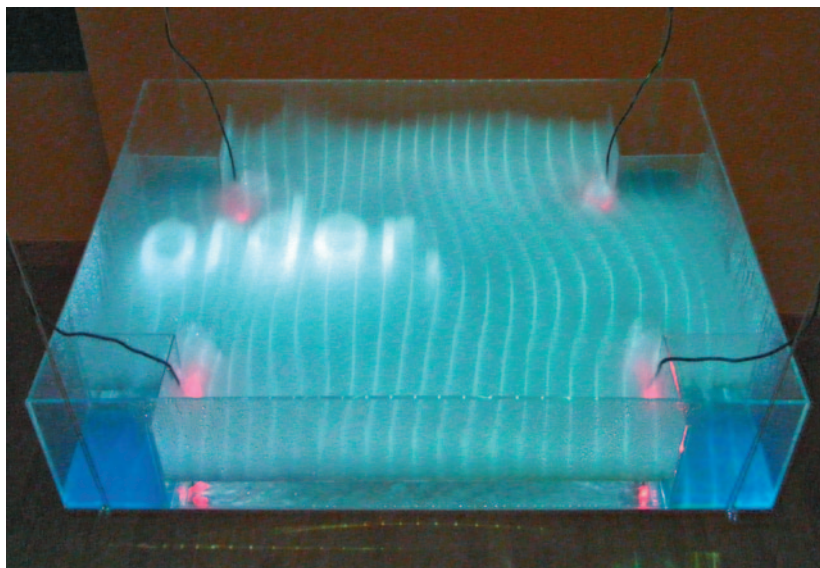
4 Levi-Strauss, ibid.

5 Levi-Strauss, i. m. 21. o.

6 Marcel Mauss: *A General Theory of Magic*. Routledge, London-New York, 2001, 123-128. o.

7 Mauss: ibid.

8 Levi-Strauss: i. m. 22. o.



JÚLIUS GYULA
Kódasztal II., 2012, videoinstalláció, részlet

ben különböznek egymástól, amelyekre alkalmazzák őket.⁹ Az alkímiának mint a mágia egy sajátos formájának a végét azonban nem a tudomány fejlődése, hanem a könyvnyomtatás elterjedése (és azzal együtt pedig a mágiaellenes tudományos gondolkodás, mondja Flusser) alapozta meg, miként arra Neil Postman is rámutatott *Technopoly, The Surrender of Culture to Technology* című könyvében.¹⁰ Neil Postman – sokak mellett – az egyik jelentős képviselője annak a konzervatív kritikai felfogásnak, amely (pl. Paul Feyerabendhez hasonlóan) kétségbe vonja a tudományos haladás mindenhatóságát, mi több, értelmét, és arra törekszik, hogy kimutassa: a tudományos kutatás „áldásos” eredményei és azok hatásai legalább annyi kárt okoztak, mint amennyi előnyt biztosítottak. Ugyanakkor lényegesnek tartja, hogy rámutasson arra az ideológiai meghatározottságra, amely elválaszthatatlan a technikai eszközök használatától. Heideggerrel és Flusserral szemben ő nem ideológiamentes apparátusoknak látja ezeket a rendszereket, hanem olyasvalaminek, ami éppenséggel arra ösztönöz, hogy figyelmen kívül hagyjuk ideológiai tartalmukat. Postman meglehetősen ironikusan fogalmaz akkor, amikor hangsúlyozza, hogy a tudomány és a technológia módszerei legalább annyira csodálatosak és titokzatosak (kifürkészhetetlenek), mint Isten útjai.¹¹ Lényegében csak Heidegger 1949-ben tartott előadásának¹² egyik kulcsmozzanatát idézi fel, továbbá Flusser gondolatmenetét követi akkor, amikor rámutat arra, hogy az általunk használt technológia nem semleges eleme az ember tevékenységének: nemcsak alkalmazzák, de igénybe is veszi használóját. A technológia megalkotja saját parancsait, és olyan társadalmi rendszert teremt ezáltal, amely azokat elfogadja, támogatja és egyben meg is erősíti. A technológia pedig – teszi hozzá Postman – megváltoztatja a dolgokat azáltal, hogy új jelentést kölcsönöz azoknak, akik működtetik, továbbá módosítja figyelmük irányultságát, és újradefiniálja azt, miként nézzük a dolgokat és miként tekintünk a velük való foglalatosságra.¹³ A modern természet- (és tegyük hozzá, társadalom-) tudományok, valamint a posztmodernnek nevezett különféle gondolkodási sémák másik jelentős bírálója Bruno Latour, akinek kritikai megállapításai szintén fontos szerepet kaptak Július Gyula több munkájának koncepciójában. Ő is határozottan bírálja a tudományos kutatás és technológiai fejlesztés a jelenlegi, kritikusnak ítélt helyzet kialakulásában játszott szerepét. A tudományos kutatásra vonatkozó kritikáját lényegi

9 Levi-Strauss: i. m. 13. o.

10 Neil Postman: *Technopoly, The Surrender of Culture to Technology*. Vintage Books, New York, 1993

11 Postman: i. m. 58. o.

12 Vö: Martin Heidegger: *Die Technik und die Kehre*. Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1962. Heidegger 1949-ben *Einblick in das was ist* címen tartott négy előadást (*Das Ding, Das Gestell, Die Gefahr, Die Kehre*) Brémában. A kérdéses szöveg *Die Frage nach der Technik* címen, kibővítvé megjelent a *Vorträge und Aufsätze* című kötetben (Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1954), majd a fenti kiadásban is.

13 Postman: i. m. 105. o.

eleme, hogy az a tudományos szempontból releváns tényeket laboratóriumi körülmények között konstruálja meg, amelyeknek így kevés köze van a valós viszonyokhoz, ezen tények természetét pedig csak azért ismerjük egyáltalán, mert olyan körülmények között jönnek létre, amelyek teljességgel a kutató ellenőrzése alatt állnak.¹⁴

Latour szerint azonban nem csak a tudományok válnak problematikussá, hanem a közöttük zajló diskurzus is. A jelen problémái nem ragadhatók meg a maguk teljességében, ha a világot a hagyományos modern értelemben természetre, társadalomra (politika) és diskurzusra (párbeszédre) osztjuk fel. Ugyanis mind az ismeretelmélet, mind a társadalomtudományok, de a „szövegek tudománya” is rendelkezik saját nézőponttal, és ez egészen addig így marad, ameddig elkülönülnek egymástól.¹⁵ Július Gyula több munkájában is éppen ezt a különállóságot igyekszik felfüggeszteni: rámutat a szép álcák mögötti struktúrák működésére, s úgy igyekszik a „hibrid” természet (Latour kifejezése) képzetét uraló párbeszédbe beavatkozni, hogy közben rejtett politikai üzeneteket is megfogalmaz. Július Gyula művészetében egyrészt a tudományos eredmények technológiai alkalmazásának szemléltetésére, vizuális megjelenítésére és „kritikájára” vállalkozik azzal, hogy egyszerű alakzatokba fordítja át a komplex rendszereket. Másrészt a „mű” létrehozásának módjával, a technika megválasztásával – ami az ő esetében valóban a modern értelemben vett technika alkalmazását jelenti – valójában az abban rejlő, de a hétköznapi használatban lévő, attól radikálisan eltérő potenciált használja: ez fejeződik ki a bricoleur és az alkimista alakjára való utalásban. Harmadrészt pedig a szépség egy új meghatározására vállalkozik azáltal, ahogyan ezeknek a technológiáknak a jelenvalóságára hivatkozik, rámutatva arra, ahogyan megváltoztatják, de még inkább megcsalják az érzékeinket-érzékelésünket, félrevezetnek minket, miközben persze egy újfajta szépség lehetőségét is megteremtik, amely azonban már nem a természet, de nem is a művészet vonatkozásában, hanem a technológia viszonyrendszerében tapasztalható meg. Mi lenne tehát a technológiai szép? Nem a természet „szépségét” csodáljuk, de nem is a művészi alkotásban manifesztálódó „szépséget”. Hanem azt, ami lenyűgöz a technológia által létrehozottban, az, amit Barthes „fotográfiai sokknak” nevez, aminek forrása a ritkaság, a szemmel nem látható, a technika sajátos alkalmazásából következő, a trouvaille (szerencsés lelet) és annak a – tegyük hozzá – váratlanul adódó fotográfiai rögzítése. Amit itt Barthes

14 Bruno Latour: *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993. 18. o.

15 Latour: i. m. 15. o. ff.

a fotográfiával kapcsolatban vet fel, az természetesen vonatkoztatható más olyan technikai eszközökre is, amelyek valamiképp hatnak a látásunkra vagy arra építenek. A technológiai eszközökben ekképp nem a használhatóságot látjuk, nem a funkciót csodáljuk és nem is a működés tökéletességéből fakad az, amit szépségnek gondolunk. A tudományos eszközök számtalan „technikai képet” produkálnak, amelyek a barthes-i terminológiával „sokkolják” a nézőt, a szemlélt. Július Gyula munkáiban ilyenek például a miskolci kiállítás címében is megidézett rezgőkör keltette kisülések, de a hangrezgésektől különféle alakzatokba összeálló fémhigany is a folyadékban, vagy az oszcilloszkóp monitorán a rezgőmozgást láthatóvá tévő zöld görbe, a fluoreszkáló damilon pörgetett halak fotográfikus képe. És ilyen hatást ér el az írásvetítő segítségével a falra projektált mozgókép vagy a főzólapon csillagalakzatba összefutó víz-csepp látványa is. A „csillagködök” a fotópapíron, amelyek valójában olajfoltok képei (*Olajfolt nebulák*, 2011), ugyanúgy lenyűgözik a nézőt, mint a „szép tájba” helyezett szappanbuborékok (*Szférák-sorozat*, 2009–2010), illetve a különféle „szövegek” és azok utólag módosított, manipulált változatai (*Üres szavak*, 2007; *Korrektúrázott üres szavak*, 2010). Mindezek technikai eszközökkel létrehozott, nem valódi tudományos kísérletek során kialakult-kialakított – bár egyes esetekben akár azok is lehetnének – látványok. (Nyilván nem véletlenül nevezi Július Öveges Józsefet, aki tévésorozatával ténylegesen is a tudomány szépségére kívánta ráirányítani minden korosztály figyelmét, az assemblage magyar úttörőjének.)

A szép feletti tetszésnek a tárgytól való, valamilyen fogalomhoz [...] elvezető reflexiótól kell függenie [nem az érzeten alapul], írja Kant az *Ítélelőerő kritikájában*.¹⁶ A szép az, mondja, ami a pusztán megítélésben tetszik (tehát nem az érzéki érzet révén és nem is egy értelemben megalkotott fogalom által). A szép arra készít elő, hogy érdek nélkül szeressünk valamit, magát a természetet is [...].¹⁷ Öveges professzor bemutatói pedig bizonyos értelemben valóban érdekmentes tetszést idéznek elő, hisz a néző nem kíván semmiféleképp belebonyolódni a tudományos problémák mélyebb összefüggésébe, és vélhetően nem is a tanulásvágy készíti az egyes részek megtekintésére. Kant ugyanakkor arra mutatott rá, hogy a természeti szép egy szép dolog, a művészi szép pedig egy dolog szép képzete. Ennek értelmében a szépséget sokáig a természet látványával, az arról hozott ítélettel hozták összefüggésbe, vagy a művészettel, mint a természet szándékolt

16 Immanuel Kant: *Az ítélelőerő kritikája*. Osiris, Gond-Cura, 2003. 117. o.
17 Kant i. m. 180-181. o.

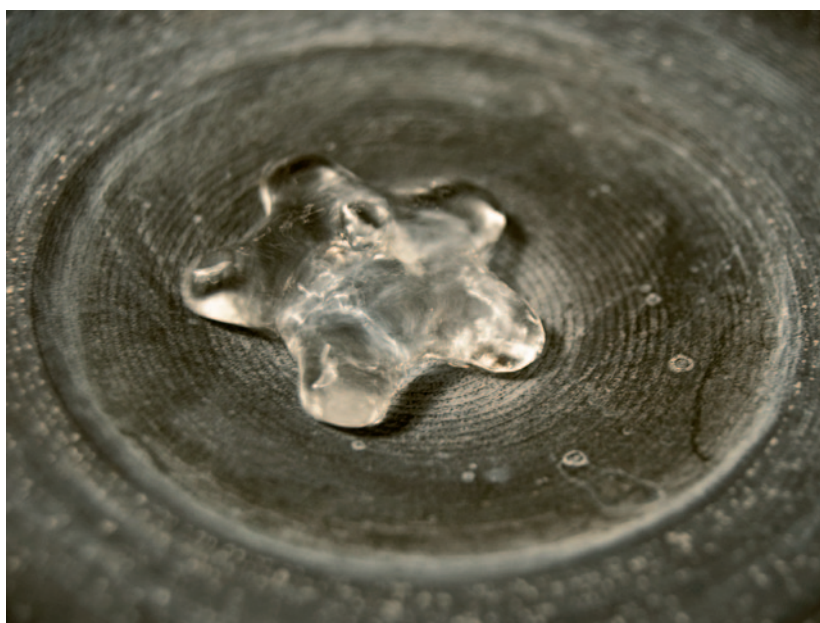
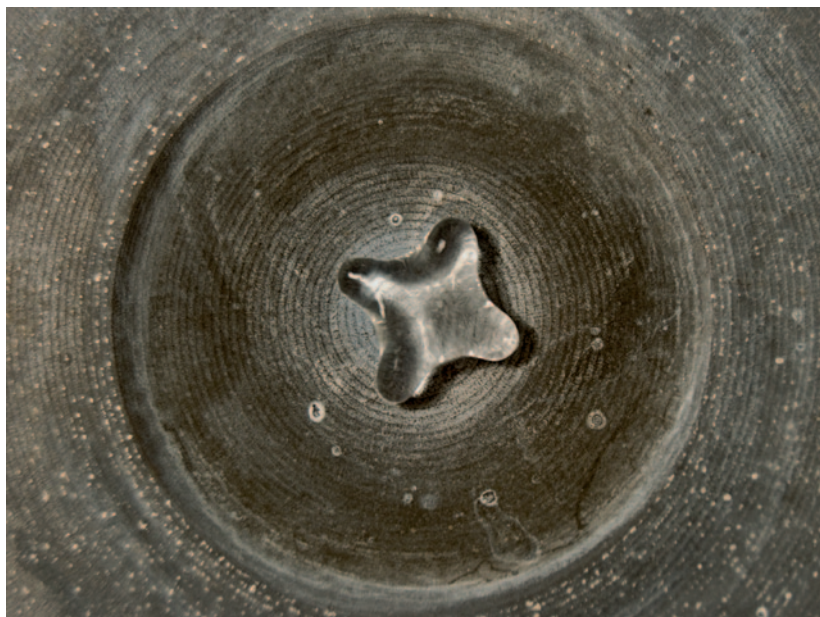
JÚLIUS GYULA
Korrektúrázott üres szavak, 1-2, 2010

megjelenítésével. Az azonban elkerülte a figyelmet, hogy sem az ember maga, sem az általa létrehozott tárgyak nem (vagy nem teljes egészében) tartoznak a természethez, hanem valójában a kultúra részei, sőt, maga a „természet” is fokozatosan elveszíti azon jellemzőit, ami miatt természetnek nevezhetnének, és egyre inkább olyasmivé válik, amit Latour kultúra és természet keverékének, egyfajta sajátos hibridnek hív.

A technológia semmiképpen sem a természet része, bár lehetnek olyan összetevői, amelyek valamiképp még kapcsolatba hozhatók a természettel. Miféle tehát a technológiai szép, szemben a művészi szépséggel és a természet szépségével? Ez is – miként fent már utaltam rá – a tetszéssel hozható összefüggésbe, amely az érzéki tapasztalást követően jut kifejeződésre. De kérdés, hogy valóban érdek nélkül való-e? Amennyiben pedig igen, akkor vajon van-e tényleges különbség a művészi széphez és a természeti széphez képest? És ha van, akkor miben áll ez a különbség? Július Gyula legutóbbi kiállításainak már említett központi darabja a szülői szoba és benne a szekrény volt.¹⁸ A szekrény nyilván nem a természet

18 Az installáció részét alkották a szoba bútorain túl Július Gyula művészeti díjai csokoládéból kiöntve, pálcikára erősítve, továbbá az édesanyjára utaló palacsinták, amelyeken a tésztából kiszaggatott „negatív” szövegek voltak olvashatók: olyan latin idézetek, amelyek apja kedvenc mondásai közé tartoztak. Az idézetekkel díszített palacsinták csipketerítőként feküdtek a bútorokon, sajátos prezenciát biztosítva a szülőknél is a térben.





JÚLIUS GYULA
Leidenfrost tünemény, 2012, videó, részlet

része, de nem is műalkotás. Kant terminológiáját használva a mechanikai művészetek termékei közé sorolandó: nem érvényes rá az érdek nélkülség. De abban a pillanatban, amikor Július médiumként használja, amelyet „továbbgondol”, azaz „ráfest”, lényegét tekintve változik meg: a mechanikai művészet alkotásából egy műalkotás médiumává válik, bár ez utólag (legalábbis az eredetét tekintve) kétséges lehet, hisz egy gyerek hajtja végre a cselekedetet, amely esetében a tudatosság kétségbe vonható. Ugyanakkor az, ami a gyereket motiválja, hogy „szépet” alkosson, túlmutat az ösztönösségen vagy a véletlenszerűségeken, illetve az esetlegességeken. A gyerek itt ugyanis nem feltétlenül a „belső szemléleti képet” (Mérei és V. Binét kifejezése¹⁹) akarja megjeleníteni, hanem korábbi benyomások alapján eljátszsa azt, ami számára később majd a „művészt” jelenti. De visszatérve a technológiai szépre: itt is érdek nélküli tetszésről beszélhetünk, hisz nem a technológiát csodáljuk, annak funkcionális mivoltában, figyelembe véve a hasznosságot és a produktivitást, hanem azt a látványt, amely a technológiai eszköz segítségével kialakul. Ez ugyan nem természet, de nem is művészet,

19 Mérei Ferenc, V. Binét Ágnes: *Gyermeklélektan*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1975, 181. o. idézi Vass Zoltán: *A projektív rajzvizsgálat szótára*, in: u.ő.: *A rajzvizsgálat pszichodiagnosztikai alapjai*, Flaccus, Budapest, 2006, 833. o.

hanem valami, ami mindkettőtől különbözik (például a dagerrotípiá vagy a kallotípiá), bár az, amit látványa felett érzünk, ugyanúgy összefüggésben állhat azzal, amit „szépségnek” nevezünk.

Július Gyula munkái esetében azonban valami másról is szó van. Egyrésztől valóban megjelennek azok a látványok, amelyek kapcsán kijelenthetjük, hogy szépek. Ugyanakkor a mű lényegét nem ez a szépség adja, sőt, ez nem „véletlen-”, de szükségszerű velejárója. Szükségszerű, mert törekszik arra, hogy ez a „szépség” megjelenjen, tehát konstitutív eleme a műnek. Nem csak úgy történik, hanem tudatosan létrehozza ezeket a látványokat, de olyanként, mint ami kényszerűen a technológiai determinációból adódik. A szépség itt olyasmi, amit nem a művész „alkot”, hanem olyasvalami, ami a technológia függvényében jelenik meg és válik láthatóvá addig, amíg a kérdéses technikai eszköz működésben van (vagy a fénykép esetében valamivel tovább). Azaz nem része magának az eszköznek, a tárgynak. A szépség a dolog által van, de nem tartozik szorosan semmihez. Július Gyula ezzel rámutat arra az ellentmondásra, ami abból fakad, ahogy a technikai és optikai médiumok láthatóvá teszik azt, amivel a szépséget kapcsolatba hozzuk. Jó példa erre akár az oszcilloszkóp képe vagy az olajfoltok, mint nebulák, a pörgetett halak stb. Mondhatnánk úgy is, hogy játékba hozza a „szépség” fogalmát abban az értelemben, ahogyan Gadamer a fényjáték vagy a hullámok játéka kapcsán beszél a játékba hozásról.²⁰ De itt a játéknak van egy egészen más jelentése is, ha látszólag nem vesszük túl komolyan a tudományt és nem vesszük túl komolyan a művészetet, hanem csak a játékot, amelynek része a tudomány, akárcsak a művészet.

A játék itt kettős értelemben van jelen. Egyfelől úgy, ahogy a gyermek játszik: vannak ismeretei a világról és ezek rendszerezése érdekében játszik, ugyanakkor a játékon keresztül sajátít el bizonyos formákat, illetve tanul meg bizonyos sémákat. Másfelől a gyermek is tisztában van már azzal, hogy mi a különbség a játék közege és a világ között, amelyet a „komoly célok” határoznak meg. Ez a tudás azonban nincs jelen a játékban, mivel a játészó „feloldódik a játékban”.²¹ Aki viszont nem veszi komolyan a játékot, az el is rontja a többiekét. A gyerek pedig általában nagyon is komolyan veszi.

A felnőtt játéka annyiban más, mint a gyermeké, hogy ő már nem a tanulás és elsajátítás, a begyakorlás vagy éppen a tapasztaltak feldolgozása, megértése miatt játszik, hanem azért, hogy feloldódjon a játékban, hogy felüdüljön

20 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 90. o.

21 Gadamer, i. m. 88. o.

a játék során, idézi Gadamer Arisztotelészt.²² De, amiként Gadamer fogalmaz, „a játszásban is sajátos, sőt szent komolyság rejlik”.²³ Tehát a játék önmagában nem jelenti azt, hogy kigúnyolunk valamit vagy valakit, kifigurázunk, szórakozunk rajta, vagy éppen vele. Éppen ellenkezőleg, nagyon is komolyan vesszük a játékot és ezzel együtt azt is, amiről az szól; az egész tevékenységet.

Július Gyula installációinak, bricolage-ainak lényegi mozzanata a játék, amely során eljátszsa a művészt, azaz hétköznapi emberből változik, lényegül át művésszé. De ugyanígy eljátszsa a kísérletező tudóst is, akinek esetében több köze van az alkímistához, mint a szigorú értelemben vett tudományos kutatóhoz, és mindezt teljes komolysággal teszi. Kísérletezik, illetve a „kísérletezés” eredményeit teszi közzé művek formájában. Eközben pedig játékba hívja az érzékeinket, amelyeket megcsal, de ez a játék része, nem rosszindulatú, álságos manipuláció. Mozgásba hozza az érzékszerveket, olyan ingereknek teszi ki őket, amelyekkel azok a hétköznapi percepcióban nem találkozhatnak: beleavatkozik az érzékelés folyamatába, befolyásolja azt, azért, hogy a néző is kritikus viszonyuljon saját tapasztalataihoz. Így vonja be a nézőt is a játékba, aki csak akkor képes igazán érteni és értékelni a tapasztaltakat, ha elfogadja a játékszabályokat, és teljes komolysággal vesz részt a társasjátékká váló tevékenységben. Július Gyula éppen a játék gesztusa révén mutat rá arra, amiről J. M. Bernstein ír *The Fate of Art* című kötetében. „A modern művészetnek burkoltan utálnia kell arra az óhajára, hogy több akar lenni művészetnél; magában kell foglalnia az anti-művészet mozzanatát, azt, amelyben a művészet tétje a művészet ígérete.”²⁴ Bár a bricolage-t a posztmodernnek nevezett művészet egyik meghatározó technikájaként határozzák meg, a mód, ahogyan Július Gyula képes a játékon keresztül mozgásba hozni a művészetet, az – miközben reflektál is magára – túlmutat önmagán: nem vonja kérdőre a művészet modern hagyományát, de nem is adja föl a kritikai viszonyt sem ehhez a művészeti tradícióhoz. Nem szakít vele, nem tagadja meg, de nem is csupán folytatója, hanem kritikus is egyben. A szakértők tudománya a 18. században háttérbe szorította a kísérletező szemléltetést, amely ily módon, utóbb pedig a technikai médiumok közvetítésével, a tömegkultúra részévé vált. Július Gyula éppen ezt a „szemléltetést” emeli vissza a tömegkultúrából azáltal, hogy a kortárs művészet kontextusába helyezi, de ezzel egyben túl is lép annak keretein. Mindazt

22 Gadamer, *ibid.*

23 Gadamer, *ibid.*

24 J. M. Bernstein: *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1992. 248. o.

mozgásba hozza, ami ezzel a kísérletezéssel összekapcsolódik: az alkímista alakját, a bricoleur figuráját és jelentését, valamint azt a fajta mágiát, amit a laikusok mégiscsak a tudományos eredményeken alapuló technikai eszközökhöz kapcsolnak. Nem értik, hogyan működnek, csak használják, de még inkább csodálják őket. Lenyűgöznek, elvarázsolnak (ezt nevezi Flusser „másodlagos mágiának”, amikor a technikai képek által visszatérünk a varázstalanított világból a mágia és a varázslat új birodalmába), Július Gyula azonban leleplezi a mágikus mozzanatot ezekben az eszközökben, mivel egyedi barkácstechnikájával egyúttal láthatóvá is teszi a működési mechanizmust, betekintést enged a szerkezetek belsejébe. A videó- és fényképek esetében viszont látszólag ragaszkodik ehhez a mágikus hatáshoz. Munkái akarva-akaratlanul szemléltetik azt, amit Flusser a technikai képek megjelenésével kapcsolatban felvetett: összefüggést feltételezett a tudományos fogalmak elképzelhetetlensége és a technikai képek készítését lehetővé tevő eljárások kidolgozása között. Az előbbieket a 18. századra olyan absztrakttá váltak, hogy nem voltak többé megjeleníthetőek, azaz kísérletekkel sem lehetett szemléltetni őket (bár pl. Maxwellnek, a színlátás problémájával foglalkozó, kísérletei még ismertek a 19. századból). Flusser úgy vélte, hogy a technikai képalkotó eszközök éppen azt a célt szolgálják, hogy ezeket a „képtelen” tudományos fogalmakat képekké kódolják át,²⁵ mint ahogyan az oszcilloszkóp láthatóvá teszi a hangrezgést vagy Heki kutya a hangmagasság változását. A nem láthatót teszik tehát képként megragadhatóvá.

Július Gyula utóbbi években készült munkáinak értelmezését ilyen korlátok közé szorítani persze egyértelmű redukció lenne. Az egyes műveknek sokkal tágabb az értelmezési horizontja: számos további lehetőség tárulhat fel a befogadó előtt, ha eleget téve az általuk sugárzott, közvetített felhívásnak különféle nézőpontokat alkalmazva gondolkodik el rajtuk. Lehetnek ezek politikai, tudományelméleti, nyelvi aspektusok, vagy épp a létezés legalapvetőbb kérdései, amelyek váratlanul ronthatnak rá az elővigyázatlan szemlélőre. De ezeket a felfedezéseket tegye meg ki-ki maga, én pusztán csak kereteket szeretnék mindehhez kínálni néhány meghatározó szempont bemutatásának segítségével.

25 Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám, Belvedere, ELTE-BTK, Budapest, 1990. 11. o. f.

JÚLIUS GYULA
Wave, fényinstalláció

