

Varga Tünde

Építési terület: Mark Wallinger a 10 éves BALTIC-ban

Mark Wallinger: *Site*

➤ BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle

➤ 2012. június 22 – október 14.

Newcastle városregenerációs projektjének kiemelt művészeti intézménye, a Baltic Mill (BALTIC Centre for Contemporary Art)¹ idén, július 13-án ünnepelte a tizedik születésnapját. Az eredetileg Baltic Flour Mill néven működő malom épületét két évvel a Tate Modern átadása után, a kétezres évek trendjébe illeszkedve alakították át. A kiállítóteret a régió újrapozicionálása érdekében John Montgomery (50 pontba foglalt) revitalizációs listájának,² illetve a Richard Florida írásaiból jól ismert „kreatív város” és művészeti projektek elgondolásnak megfelelően felülről jövő támogatás segítségével hozták létre.³ A newcastle-i Quayside and Gateshead Quays regenerációjához tartozott a múzeumhoz vezető, díjnyertes milleniumi híd megépítése, valamint a folyópart mentén kialakított promenád is. Ezek így együtt olyan benyomást keltenek, mintha a Tate Modern dél-londoni fejlesztési tervének módosított, kisebb léptékre átirított változatát integrálták volna

1 www.balticmill.com

2 JOHN MONTGOMERY, *Cities and the Art of Cultural Planning*, in *Planning Practice and Research* 5 (1990), 3., 8–25.

3 Lásd: WESSELY ANNA, *A kultúra mint csali* című kitűnő szövegét: *Jelenkor*, 2005, 48. g., 873–879. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=849>

BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle

© grewlike; <http://www.flickr.com/photos/topsy/7400664802/sizes/o/in/photostream/>

a város új, kulturális „szívébe”. A projekt eredeti, még 1991-es „master planért” felelős tervező-cég az a Farells nevű cég volt, amely az utóbbi években a hasonló gazdasági problémákkal küzdő északkelet-angliai régió kulturális fejlesztések segítségével történő újrapozicionálásában is részt vállalt. A projekt négy helyszíne közül (Margate, Folkestone, Whitstable Bexhill-on-Sea) ők tervezték újjá a margate-i tengerpartot, ahol a Turner Contemporary⁴ kapott helyet, illetve építik újjá (természetesen nem kevés befektetői érdeklődéssel a háttérben) a folkestone-i kikötőt, amelyhez még, a turizmus generálásának reményében egy művészeti rendezvényt, a kortárs művészeti *Folkestone Triennálét* is kapcsolnak.⁵ A „kreatív városfejlesztési” projektek logikáját ismerve természetesen nincs ebben semmi meglepő, csupán egy jól bevált recept alkalmazása történik.⁶ Talán Newcastle esetében sem teljesen alaptalan Julian Stallabrass szarkazmusa a regenerációs célú kulturális pro-

4 www.turnercontemporary.org

5 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/>

6 Peck szerint a „Légy kreatív – vagy szűnj meg” [Be creative – or die] mára már szlogenyszerű kijelentés. Mint írja, a kultúra hasznosítása felértékeli az egyes kerületeket vagy városrészeket, ahol a kultúra és a művészet mellett még a társadalmi tolerancia is fogyasztási cikké válik, a művészet pedig a városok közötti (globális) verseny kulturális „vagyonként” funkcionál. Vö. JAMIE PECK, *Struggling with the Creative Class*, in *International Journal of Urban and Regional Research*, 2005, 29. 4. 740–770. Lásd még: http://tranzit.blog.hu/2011/11/03/folkestone_i_triennale_varosi_regeneracio_avagy_a_muveszet_a_gazdasag_szolgalataban_elso_resz





MARK WALLINGER

Study for 1000000000000000 2012 © and courtesy the artist

német kopf-stein kifejezés abszurd asszociációs láncot nyit meg) a somme-i csata első napján elesett 19 240 ember emlékére.¹⁴ De nem pusztán ennek a két munkának az alapja a számozott kavics: a rendszerezés abszurdítására, illetve az emberi lépték geológiai folyamatokkal szembeni reménytelen kicsinységére/jelentéktelenségére reflektál 1001 darab számozott kavicsokból álló – szintén helyspecifikus – műve, az *Okestein* 2007, de hasonló alapelemekből építkezik a 2010-es oslói *Kunstneres Hus* számára készített *Oslo Steiner* is.

A BALTIC kiállítóterében a számozott kavicsok ismét egy helyspecifikus alkotás részeként, ám ezúttal lényegesen nagyobb méretben és újabb interpretációs keretben jelennek meg – a helyspecifikusság alapját azonban itt nem a helyszínen gyűjtött kövek adják, mivel az Egyesült Királyságban illegális a tengerparton kavicsot gyűjteni. A terembe lépő látogatót ez a kavicsos tengerpart benyomását keltő költő megfogadja, amely azt az illúziót kelti, mintha az installáció és a film folytonos lenne, egymással

összeérne, hogy hasonló optikai zavart generáljon, mint a panorámaképek előtérre illúziókeltése.

Wallinger munkássága során gyakran reflektál a vizuális művészetek optikai játéktérére: a Hogarth perspektivikus illúzióival foglalkozó munkái – mint amilyen például az 1986-ban készült *Satire Sat Here* – szinte kivétel nélkül az optikai hagyomány kikezdésének parafrázisai. A *Construction Site* is több szinten működik az installációs térben: egyfelől Wallinger itt is egy optikai játéktérre nyit, a tükrözött terek és konstrukciók, a perspektivikus illúzió, valamint a horizont kultúrtörténeti allúziójának egymás mellé helyezésével (mely a 18. század látással való megszállottság egyik alaptapasztalata).¹⁵ A kulturális allúzió szintjén Wallingert Fellini *Nyolc és fél* (1963) című filmjének zárójelenetét idézi, ahol a meghiúsult filmprojekt véglegességét, vagy inkább a film meghiúsulásának visszavonhatatlanságát hangsúlyozza a tengerparti állvány elbontásának jelzészzerű képe és a kiadott utasítást követő munka megkezdése. A *Construction Site*-ban az állvány azonban nem csupán egy rövid, jelzésértékű jelenet darabja, hanem maga a film főszereplője és témája: az állványzat felépítésének és lebontásának folyamatát rögzíti. Az állványzat konstruálásának és dekonstruálásának funkciójától független látványa, felerősíti/előtérbe helyezi a tárgy, azaz az állványzat épületfelújításokban betöltött, átmeneti szerepét, mely önmagában nem végcél, csak egy fázis az épület megújításában, és ennélfogva keresztreferenciát is képez a kavicsok, illetve a fal (*The Other Wall*) téglái, azaz a végtelenbe terjeszthető és a befoghatatlan megszámlálásának hiábavaló és lezárhatatlan folyamatával; ennyiben Fellini filmjének soha el nem készülő produkciójához épített állvány hiábavalóságával is. Az analógia az el nem készülő filmről készített film és az állványzat átmenetisége, illetve az átmenetiség kiemelése (azaz a művek/művé-

14 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/permanent-work>

15 Vö. Stephan Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997



MARK WALLINGER
Construction Site 2011
Courtesy of Anthony Reynolds Gallery London © the artist

szet mulandósága) között a megrázó erejű, sorsfordító remekművek ironikus ellenpontjaként is felfogható.

Az állványzat konstrukciója szokásos helyszínéből kimozdítva, azaz a felújításra váró épület frontja helyett a tengerparton folyik. Ha valaki volt olyan szerencsés, hogy egy angol tengerparti városban lakjon, ismerheti a különösen a tengerparti házakra jellemző állványok állandó látványát, melyek mintha önálló életet élve mozognának egyik épületről a másikra. Wallinger filmje az állványzat ideális esetben majdhogynem alig érzékelhető, ingatag és törékenynek tűnő szerkezetét állítja szembe annak kézzelfogható fizikaiságával azáltal, hogy áthelyezi az üres tengerpartra. A funkcióját veszített konstrukció magát az építés lenyűgöző koreográfiáját viszi színre a filmen, ahogy a munkások a művészet kiemelt és elit foglalatosságával szemben a kétkezi szakmunka nem szabad művészetét gyakorolják. A precíz, összhangon alapuló építés és a kifinomult, sokéves szaktudás biztonsága az építmény ingatagsága, a munkások állványzaton való mozgásának veszélye, a kiszámítható, menüetszerű tánc képzete megkérdőjelezi/eltörli a durva munkás és finom művész, tudás és tudás megkülönböztethetőségének arrogáns (esztétikai) ítéletét.

A kontraszt megsokszorozódik a vizuális és művészi játékos utalások, gagek révén. A munkások az állványzatot a horizonttal egy magasságig építik, az újabb optikai illúzió így képi játékká alakul: az állvány alapja a kavicsos tengerpart – amely a terembe lépő számára a filminstalláció előtti összefüggőnek tűnő kavicszöngy folytatásának tűnik, illetve a perspektíva kijátszása miatt még erőteljesebb valóságosság érzetét keltő látványt ad. A felépített állvány teteje az ég/horizont egyenes vonala; mintha az állványt az ég és a föld két rajzolt csíkként kereteznék vagy foglalná keretbe, e két pont közt felfüggesztve. Ezt a nyugvópontot, mely egyúttal a film fordulópontja is, az zökkenti ki, amikor is a három építőmunkás az állvány tetején megtöri a horizonthoz függesztettség/rögzítettség érzetét, és egy pillanatra a horizontra álló, vízen sétáló alakok illúzióját keltik. A bontás és építés végeérhetetlen sziszifuszi feladatának pillanatnyi egységgé, céljá történő összeállása után azonban – melynek céltalan célja, vagy ha tetszik, célszerűtlensége a röpké egység/befejezettség fölött érzett öröm (amely egy elismerő és felszabadult

tenyerösszeütésben fejeződik ki) – ismét elindul, újra kezdődik a munkafolyamat. A film azonban nemcsak intellektuális, hanem érzéki, szenzuális szinten is működik: a tenger hullámmása és az építés viszonylag lassú, repetitív folyamata pszichedelikus, meditatív és nyugalmat sugárzó, a vetített kép szinte behúzza a tekintetet, a belefeledkezést csak néha-néha töri meg egy-egy sirály vagy motorcsónak gyors átcikázása, amelyek mellett a tengerpart majdhogynem valóságosságának élménye csak annál kézzelfoghatóbban hat.

A kavicsos előtér, mellyel messziről nézve szinte egybeolvad a film, közelről szemlélve további meglepetést okoz: a számozott kavicsok lényegesen távolabb vannak egymástól, mint ahogy az első pillantásra látszik, egy-egy sakk-kockát foglalnak el, távolságuk beszabályozott és nem véletlenszerű – mint a korábbi munkáknál –, minden kőnek ugyanakkora helye van. A sakk-tábla számozott kavicsokból álló, az archeológiai gyűjtések katalógizációjára emlékeztető rendszere bonyolult, a tudomány és ezotéria határait is átlépő vagy azokra rákérdező utaláshálót hoz működésbe. A galériateret szinte betöltő mező 65 536 négyzetből, sakk-táblába átszámolva 1024 darab sakk-táblából áll, ez pedig éppen egy (kilo)bájtának felel meg, ahol egy bájt nyolc bitből, azaz a sakk-tábla egy sorának 8 kockájából áll; a fekete-fehér váltakozása sem véletlenszerű analógia, a számítógép igaz-hamis, egy vagy



nulla alapját képző digitek/egységek vizuális analógiája. A mű címe ennek a 65 536 négyzetnek a kettes számrendszerre átírt formája, azaz 2^{16} , a szupertökéletes számok sorában a hatodik. Egy szám tökéletes, ha egyenlő az osztói összegével. Ezeket a számokat már az ókorban is ismerték, s kultúránként eltérő jelentésekkel ruházták fel őket: Szent Ágoston például a világ teremtésének hat napját is ezzel magyarázza, a görögöknél viszont a hat részeinek integritása és a benne rejlő egység következtében a házasság, az igazság és a szépség jelképe.¹⁶ A szupertökéletes számokat 1969-ben Suryanarayana nevezte el a tökéletes számok általánosításából. Wallinger tudatosan használja a szupertökéletes számok sakk és számítástechnikai vonatkozását. A sakkjátszma segítségével előáll, a számelméleti szempontoktól sem távoli számösszefüggések sora mutatkozik meg a tökéletes számok és kavicsok rendszerének további értelem szintjén szó szerinti változtatva a matematikában a tökéletes számok alatt tárgyalt hatszögszámok rendszerével. Tudniillik definíció szerint „azokat a számokat, amelyek értékének megfelelő számú kavicsból kirakhatók a 0; 1; 2; ...; k oldalhosszúságú szabályos hatszögek egymásba illesztve úgy, hogy egy csúcsuk és

16 Szent Ágoston, *Az Isten városáról*, ford. Földvári Antal, Kairosz Könyvkiadó, 2005. Vö. Karlik Zsuzsanna, *A tökéletes számok*, ELTE TTK, 2009, szakdolgozat, kézirat.

az ebből induló két oldalegyenesük egybeesik, hatszögszámoknak nevezzük.”¹⁷ A kínai-keleti kultúrkörben a Ji Ching (I Ching vagy Ji King), a *Változások könyvének* 8 trigram, 64 hexagram rendszere áll ehhez közel, mely ugyanakkor az először Leibniz által leírt,¹⁸ szintén nullát és egyet használó kettes számrendszerben való gondolkodás alapjaként hivatkozott, jóskönyvként is használt mű.¹⁹ A rendszer lényege a mozgásban lét, a folyamatos változás a chi energia áramlása, illetve ezen keresztül a világ összefüggéseinek intuitív megértése. A kiállítás szövege a nyugati földmágiához (geomancy), szintén a jóslás művészetéhez utalja a látogatót, ez a Ji Ching nyugati megfelelője: ebben a rendszerben is hatosával osztottak a táblázatok, pontosan annyi táblázat van, ahány sakkjátszma Wallinger elhelyezett. Ebből adódik, hogy Wallinger művét akár a térrendezés matematikai (a Ji Ching Feng Shuitól sem távol eső) művészetéhez is közelíthetjük, mely a kavicsok, számok, sakkjátszma komplex számelméleti térrendezésnek, az összkép tekintetében a tengerpart látványának meglehetősen egyszerű alaptapasztalata keveredik azzal, és szolgál a film előtereként. A különálló elemek mintegy önigazoló rendszere és az egybemosódó kavicsos tengerpart képzete éles és meglepő kontraszt, visszatérésre kényszeríti a látogatót, csakúgy, mint a film végtelenített építése és bontása. A tenger végtelenje, a számos ugyanakkor megszámlálhatatlan kavicsstengere, a tükrös struktúrák végtelen játéktere, jelentős és jelentéktelen, véges és végtelen határainak egybecsúsítása a teljes kiállítás, és annak egyes munkáinak is alapproblémája. *A The Other Wall* a terem bal falát tölti be, az angol épületekre oly jellemző vörös téglafal egyes tégláit számozta meg Wallinger, majd építette be a falba, teljesen véletlenszerűen. A mű, miként a teljes installáció is a rendszerező, építő munkát, a felvilágosult gondolkodás alapjait állítja szembe a véletlenszerű, végtelen permutációs lehetőségekből előálló, egyetlen szilárdnak és megbonthatatlannak tűnő építménnyel azáltal, hogy az egyes, azonos helyiértékű elemeket nem

17 http://en.wikipedia.org/wiki/Hexagonal_number

18 Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Explication de l'Arithmétique Binaire*, 1703, <http://www.leibniz-translations.com/binary.htm>

19 Eric J. Aiton, Leibniz: *A Biography*. Oxford, New York, Taylor & Francis, 1985, 245-8.

számozott sorrendbe, hanem véletlenszerűen építi be. Az építmény esetleges és önkényes sorrendjének szilárd építménye önmaga iróniájaként emelkedik a térben, inkább lesz az ideológiai konstrukciók erőszakos válaszvonalára, mintsem biztonságot adó menedék egyik oldala. Az egyes téglák, csakúgy mint a kavicsok jelentéktelen, hétköznapi és hasonló egységek összességei.

A téglafal Wallinger *Mark* című videómunkájának „képi” ismétlése és tükrözése.

A téglafal mint egy nagyobb egység építőköve ebben a diavetítésre emlékeztető, 2265 kockából álló képtömegben szakadatlanul ismétlődve, jelölők és referenciák újabb játéktérét nyitja meg. Wallinger London különböző részein a tetszőlegesen kiválasztott falak tégláira írta fel a „MARK” szót/betűsort. A MARK Wallinger vezetékneve, ugyanakkor az angolban a megjelölni, jellel ellátni ige, és a jel(ölés) főnév is, a „MARK” szó így utalhat a (művészi) jelhagyás gesztusára, a kézjegy szerzői autoritására mint aláírás, a művész önreprezentációjára, ugyanakkor mint személynév éppen annyira lehet bárki (általában bármely férfi) neve, mint az „én” személyes névmás. A téglákra írt szó sérülékenysége, a téglák mint építőkövek hétköznapi-sága, a múltékony és eltűnő hátrahagyott és mindennapos falra vésett jelek éles kontrasztot adnak és ironikusan reflektálnak a művész-szerző kézjegyének nyugati időtlenségen alapuló értékökönómájával.

A *Heaven and Hell* című alkotás a lépcsőház legalján és legfetején elhelyezett tükrök és a fémszerkezet átláthatósága miatt a végtelen tükrözések befoghatatlan határtapasztatást vegyíti a testi érzékelés szédítő, a magasság és mélység rettenetéből adódó testi-fizikai érzetével. A bináris kettősség szintén a feng shui bináris rendszere, de az utalásháló ismét sokszoros és vonatkozik az installáció tükröződéseire. Az hogy Wallinger a tükröket a lépcsőházba helyezi el, ismét egy loop-szerű helyzetet teremt, hasonlót ahhoz, mint a filmben az állványzat építése: az érkező és a távozó látogató is találkozik a művel, kezdő és végpontja is az installációnak, mely mindkét irányban a végtelenbe nyitja a teret. Ugyanakkor felfogható a *Stranger* (1990) vagy akár az *Angel* (1987) című videó keresztreferenciájaként is: az utóbbiban a mennybeszállást egy végtelennek tűnő „felemelkedéssel” profanizálja azáltal, hogy a legmélyebben fekvő metróállomás, a londoni Angel megálló mozgólépcsőjén gyalogol a fölfele tartó lépcsőn, vak „prófétaként”, lefelé az ellentétes irányba.

Az épületen kívül egy hatalmas, az épület falával közel azonos magasságú, festett „I” betű látható, a teljes installáció második kereteként. Ahogy az épületen belül a lépcsőházban elhelyezett tükrök, az épületen kívül az „I” keretezi a kiállítást: érkezéskor ez a monumentális „Önarckép” az első, távozáskor az utolsó mű, vagy zárókép, amivel találkozik a látogató.²⁰

Wallinger 2007-ben kezdett el kísérletezni az *Önarckép*-sorozattal, 2009-ig már több, mint harminc darab, különböző betűtípus szerint festett „I”, azaz „Én”-képet készített, mind *Önarckép* címen, alcímként, zárójelben pedig a használt font típusát jelöli meg.²¹ A fontok kulturálisan telített, történeti konnotációjának²² festészeti kiaknázásával korábban a *Q*-sorozatban kísérletezett. Itt is fontos, hogy a font maga is jelentéssel felruházott: mint írja, „Lenyűgöz a Helvetica hihetetlen autoritása. Szeretem a Garamond-t, ami a Biblia hitelesített kiadásához készült – maga az *Ige*. Ugyan az egész csak annyi értelemmel bír, mint az, hogy én egy szokványos önarcképet készítek, mivel pontosan ismerem a festészet igazságát és hamisságát [deceit].”²³ Az *Önarcképek*nél viszont a betűtípushoz rendelt jelentés nélküli jelölő, a bárki által mondható „Én” szó, mely az angolban csupán egy egy vonalból álló betű, a nagy „I”. A betűtípus, ez esetben az érthetőséget sugárzó *Times New Roman*²⁴ kiválasztása, így a személyiség állítmány nélküli „felöltöztetésének”, valamiként megmutatásának játékaiként is érthető.

Fichte nyomán a dekonstrukció (nevesen Paul de Man iróniával foglalkozó szövege) rámutatott az „én”, azaz az alany és az azt követő ige, a vagyok (valaki, vagy valamilyen) összekapcsolásának hiatusából adódó állítás bizonytalanságá-

20 Ugyan a művészettörténetben Morris *I-box* című munkája kézenfekvő allúzió lenne, Wallingernél a tipográfiai jelentéssel felruházás lényegesebb elemnek tűnik.

21 Vö. Martin Herbert, *Mark Wallinger, London*, Thames and Hudson, 2011, 193.

22 Simon Garfield, *Just my Type. A Book about Fonts*, London, Profile Books, 2011. A betűtípusokról való ismeretekért és a forrásért köszönettel tartozom az MKE tervezőgrafikus hallgatóinak.

23 Martin Herbert, *Mark Wallinger, i. m.*, 193.

24 A *Times New Roman* betűtípus a *The Times* betűtípusának 1931-es az olvashatóság és fiatalos külső érdekében történő megújításának eredményeként jött létre.



MARK WALLINGER
Self Portrait (Times New Roman), 2012
<http://www.flickr.com/photos/13560532@N05/7474235118/sizes/l/in/photostream> © Ol' 55

ra.²⁵ Az „én” verbális valamiként konstruálásának, és az „én” valóságossága között feszülő hiátus áthidalhatatlanságára. Az „én”, amely bárki által mondható, bárkit jelölő névmás, nem jelent semmit, míg utána nem mondjuk a predikátumot. Wallinger hasonló problémát feszeget az önarckép hamisságával és helyezi az irónia (leállíthatatlan) játéktérébe az én valamiként való képi megformálását, oly módon, hogy a betűt képként (betűképként) a festő kézjegyeként annak ürességével és jelentésnélküliségével mutatja fel, ugyanakkor az adott betűtípus kultúrtörténeti hagyományából adódó konnotációkra tolja át a jelentéstételezés megindítását. Ahogy a téglafalon hagyott jel (MARK), nagyon sok személyt jelölő személynév, úgy az „Én” (I) a mondással lesz élő referencia, írásként Wallingernél az egyik miniatűr, míg a másik gigantikusra nagyított üres jel, miközben látszólag mindkettő az egyén, a művész „énjének”/személyének jelentőségét hangsúlyozza.²⁶ A művek értelmezéséhez a kiállítás előtt alig egy évvel a Thames and Hudson gondozásában megjelent, az életművet áttekintő album hasznos tájékoztató pontot kínál, megerősíti Wallingernek a BALTIC kiállításával is hangsúlyozott, a brit művészetben betöltött jelentéktelen jelentőségét.

25 Paul de Man, *Az irónia fogalma*, in *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Budapest, Osiris, 2000, 175-203.

26 Ellenpontként lásd a Chichester Katedrálisban elhelyezett installációt: *I am*, 2009, vö. Martin Herbert, *Mark Wallinger*, i. m. 244.