

Projekte mindenkori résztvevői által tervezett mintákból válogatva. A fenti két munka mellett egy régi trafóállomás, a központtól kicsit messzebb található Pumpenhaus, valamint a LWL múzeum is számos eseményt, előadást, kapcsolódó és edukációs programot szervezett az esemény száz napja alatt. Különösen fontos volt, hogy a szervezők rendkívül nagy hangsúlyt fektettek a mediálásra, s ezen belül is a vezetett városi sétákra. Az ingyenes túrák számos nyelven, többek között kezdő német, kurd, arab, dari/farszi vagy orosz nyelven is elérhetőek voltak.

A *Skulptur Projekte* ideai műveit felfedezve meglepő tapasztalat volt, hogy nagyon kevés munka foglalkozott a helyi közösségek bevonásával. Ebben a kategóriában azonban kiemelendő volt JEREMY DELLER projektje, mely azontúl, hogy megtette ezt a gesztust, reflektált a kiállítások között rendelkezésre álló évtizednyi távolságra is. A *Speak to the Earth and It Will Tell You* (2007-2017) című munka helyi kertkolóniák használóival dolgozott együtt. A német városokra jellemzőek azok a közösségi kertek, ahol a városlakók szabadidejükben zsebkendőnyi elkerített területükön mini üdülőövezetet alakíthatnak ki, házikókkal, veteményesekkel, virágágyásokkal és mesterséges tavacskákkal. Deller egy ilyen közösségi kert „lakói” között osztott ki ötven üres könyvet, arra kérve a közösség tagjait, hogy tíz éven át naplózzák a számukra fontos eseményeket mikro- és makrokörnyezetükben. Az SPM-en a münsteri Mühlenfeld negyedben lévő közösségi kert egyik telkén és házikójában lehetett az egyszerre idilli, ugyanakkor a kortárs művészethez szokott szem számára kissé groteszk és mesterkélt környezetben tanulmányozni az elmúlt tíz év lenyomatát egy rejtett szubkultúra egészen speciális perspektívájából.



Jeremy Deller
Speak to the Earth
and It Will Tell
You (2007-2017),
polc naplókkal,
közösségi kert
© Skulptur
Projekte 2017
© Fotó:
Henning Rogge

A *Skulptur Projekte 2017* friss alkotásai mellett természetesen folyamatosan látható az a 39 alkotás is, amelyet a régebbi kiadások után a város megvásárolt és az eredeti helyszínén maradt: nemcsak jelzést kaptak a kiállítás térképén és a navigációs alkalmazásban, de részletes leírásuk is megtalálható volt a kiállítás katalógusában. Az 1977-től 2007-ig minden alkalommal szereplő MICHAEL ASHER munka, az időközben a *Skulptur Projekte* egyfajta szimbólumává vált lakókocsi, azaz a *Caravan* című mű ebben az évben teljes életnagyságban nem szerepelt a városban. A Landesmuseumban egy archív anyagokat, dokumentumokat és fotókat bemutató tanulmányi kiállítás azonban mégis beemelte a művet az ideai projektbe is, hiszen nincs *Skulptur Projekte Münster* a *Caravan* nélkül. A fenti példából is látszik, hogy az SPM története során folyamatosan gyarapodó archívumot gondos kezek őrzik és ápolják. Az ideai évben is rengeteg anyag született: a művészek által szolgáltatott képi és szöveges dokumentumokon túl kiváló elméleti szövegek támogatják az eseményt. A kiállítást megelőző hónapokban *Out of Body*, *Out of Time* és *Out of Place*¹⁸ címmel háromrészes elméleti magazin jelent meg az SPM kiadásában – többek között CLAIRE BISHOP közreműködésével –, amely az ideai esemény kurátori koncepcióját készítette elő és az abban megfogalmazottakra reflektált. Az ötszázoldalas kétnyelvű katalógusban pedig a kurátori bevezető, köszönetnyilvánítások és műleírások mellett olyan szerzőktől találhatóak hosszabb-rövidebb esszék, mint CLAIRE DOHERTY, MARK VON SCHLEGELL, vagy INKE ARNS.

A *Skulptur Projekte Münster* idén és általában is egy egészen kivételes kortárművészeti projekt, melynek szakmai jelentőségén túl, legnagyobb erényei közé tartozik, hogy a megszokott intézményi környezetből kilépve használja a városi köztereket, a megszokottól eltérő, városi kincskereséshez hasonló látogatói élményt generálva. Biztosan meg lehetne fogalmazni az egyes művekkel, vagy az ideai kiadás egészével kapcsolatos releváns szakmai kritikákat, de a 240 centis Bud Spencer-szobor egyáltalán nem egyedi, hazai példáján okulva¹⁹ inkább azt javasolnám, használjuk mihamarabb itthon is Münster példáját!

¹⁸ https://admin.skulptur-projekte.de/asset/378/4281/Out_of_Body_EN.pdf

¹⁹ <http://magyarnarancs.hu/lokal/felavattak-bud-spencer-szobrat-amivel-azert-van-nehany-minosegbeli-problema-107598>

Hitchcock Szédülése és Kepes György fényművészete a háború utáni nagyvárosban

1. rész

„Manapság a jel gyakran betűtengert formál és azzal fenyeget, hogy környezetünk nagy részét elárasztja”, jegyezte meg aggódva egy neves reklámtervező az *Architectural Forum*-ban megjelent ismertetésében, melyet a New York-i Museum of Modern Art-ban rendezett „Utcai jelek” kiállításról írt.¹ Amint azt a *New York Times* egyik tudósítója is szóvá tette a Yale Egyetemen megrendezett kiállítást megelőző konferenciával kapcsolatban, nem csak építészek és reklámszakértők, de még az ugyanazon a területen dolgozó szakemberek sem tudtak közös nevezőre jutni abban, hogy miként rendezzék a városképet, amely egyre kaotikusabbnak tűnt.² Az 1950-es és 1960-as években a nagyváros különböző, egymással vetélkedő megközelítések és ideológiák színterévé vált, mivel a várostervezők, felismerve a túlnépesedés problémáját és a reklámok túltengését, elkezdtek azon gondolkodni, hogy mit is jelent a várostervezés fogalma.³ Szisztematikusan tervezett toronyházakat? Információs hálózatokat és hálózatos infrastruktúrát? A reklám és kereskedelmi vállalkozások világát? A vezető modernista építészeti szervezet, a CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) racionalizált megközelítése és rendszerezett várostervezési módszere egyre kevésbé tűnt megfelelőnek a nagyváros zabolátlan jelenségeinek megfékezésére és elidegenítő térélményének semlegesítésére. Valójában a modern tervezés szó (design) az érzékszervi észleléssel és térképzéssel áll kapcsolatban, amely utóbbiban a fényhatásokkal képzett hangsúlyok fontos szerepet kapnak. Ezt a tényt felismerve, KEPES GYÖRGY, művész, grafikus, és műkritikus (1937 és 1943 között a chicagói Új Bauhaus tanára), aki maga is érdekelt volt a várostervezés jövőjében, vitatta azt a várostervezési és rendezési hagyományt, amely anyagból épülő statikus konstrukcióra összpontosított.⁴ Helyette, a neonreklámok,

¹ Alvin Lustig: Landscape of Lettering. *Architectural Forum*, 102. January, 1955. 128-129. Kepes *KLM fényfaláról* részletesebben lásd hamarosan megjelenő könyvem: *Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art: Optical Deconstructions*. London. Routledge.

² Lásd Aline B. Louncheim: A Problem for City Architects: Yale Symposium Takes Up Signs for Streets and Buildings. *New York Times*, November 29, 1953. 10; és Art: Street Scene. *Time*, April 5, 1954 a New York-i Museum of Modern Art-ban rendezett „Signs in the Streets” kiállításáról.

³ Az „urbanizmus” szót itt általános értelemben használom, nemcsak várostervezést értve rajta, hanem más, idetartozó tevékenységeket és diskurzusokat is, melyek a várost és a városi életet meghatározzák.

⁴ Kepes művészetéről általában lásd *A fényjátékosok: Kepes György és Frank J. Malina – a technológiától a művészetig és vissza*. Kiállítás katalógus. Czeglédy Nina - Kopeczky Róna szerk. Budapest, Ludwig Múzeum, Gdansk, National Museum,

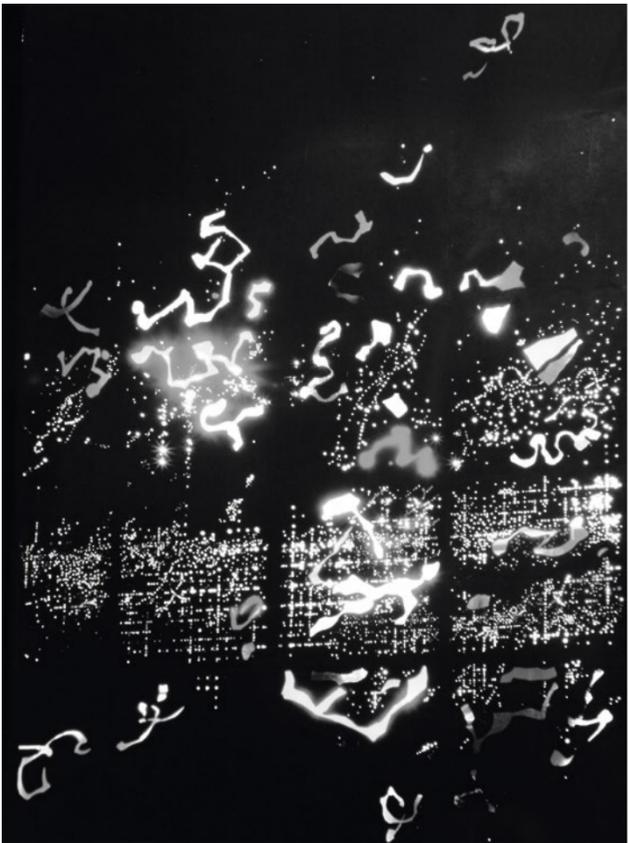
valamint a közlekedési és gépkocsi-lámpák fényeinek dekonstrukcióját és „koordinálását” ajánlotta a városrendezés alapjaként. Ezzel előrevetítette Michel Foucault későbbi axiómáját, miszerint a háború utáni korszakban az építészet helyett a territórium, a kommunikáció és a sebesség szolgáltatja a megtervezett városok modern alapját.⁵ A Massachusetts Institute of Technology Építészeti és Várostervezési Karának tagjaként (1945-től), Kepes egy interaktív fénykörnyezet terével állt elő, amely a várostervezés fogalmának kitágítására optikai lehetőségeket tárt fel a film médiumából és a fotográfiából merítve inspirációt.⁶

Kepes hatalmas szélesvásznúfilm-szerű *KLM fényfala*, amelyet a holland légitársaság New York-i irodájában állítottak fel – olyan módon, hogy a látogatók a városi környezettel való dialógusát megtapasztalhatták – letaglózó élményt nyújthatott akkoriban, valószínűleg Alfred Hitchcock egy évvel korábbi *Szédülés* (Vertigo, 1958) című filmjéhez hasonlítható. Kepes fényfala és Hitchcock *Szédülés*-e, noha nem tudatosan, de kulturális párbeszédet hozott létre az 1950-es évekbeli városképről. Mindkét mű képkonstrukciós módszere, eltérő megközelítésből, az érzékszerveknek és a szubjektivitásoknak a városi környezetben való rendszerezését kutatja. Cikkmem a két mű közötti átfedések feltárásával a Kepes fényfala által felvetett problémákat – a testek által konstituált tér problémája a második világháború utáni városban, az érzékszervi dezorientáció, és a városi élet képi bonyodalmából adódó logikai zavar (a „logika”, mint „logos” itt a világ dolgainak értelmezésére irányuló a priori szükségletünkre vonatkozik) – kívánja értelmezni. A kinetikus művészet korai példája, a *KLM fényfal*, az egyik első ilyen jellegű művészi alkotásként kutatta, hogy a technológia milyen közvetítő szerepet játszhat az emberi test és az urbanisztika közötti kapcsolat alakításában, és a testi élmény problémáját felvetve előrevetítette a kortárs virtuális média- és

2001; és György Kepes: *The M.I.T. Years: 1945-1977*. Kiállítás katalógus. Judith Wechsler szerk. Cambridge, Mass., MIT Press, 1978.

⁵ Michel Foucault: Space, Knowledge, and Power. In *The Foucault Reader*. Paul Rabinov szerk. New York, Pantheon Books, 1984. 244.

⁶ Kepes, például résztvett a „Signs for Streets and Buildings” című Yalen tartott konferencián és a CIAM-al kapcsolatos Harvard várostervezési konferencián 1956-ban. A Harvard várostervezési konferenciákról lásd *Progressive Architecture*, 8. August, 1956. 99-106 és Eric Mumford: *Defining Urban Design: CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1927-69*. Chicago, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 2009.



Kepes György
KLM fényfal, New York, KLM iroda, 1959, Artists Rights Society, New York

fénykörnyezetek alkotásait is.⁷ Amíg Kepes a szubjektivitások esetlegességét a modern élet által létrehozott perspektívák és időterek esetlegességével helyettesíti, Hitchcock, freudi fogékonyságának köszönhetően, azt az érdeklődésének középpontjává avatja mint a modern élet egyik fő problémáját. Így azt mondhatnánk, hogy a két mű a nézőt két különböző típusú „pszichogeográfiába” vezeti be.⁸ A *Szédülés* nyitó jelenete reklámokkal és villogó fényekkel ellátott épületek háttér-vetítésére nyújt példát. A főszereplő, Ferguson magánnyomozó a tériszony traumatikus állapotába kerül, amint életveszélynek kitéve egy magas épület tetejéről, a csatornába kapaszkodva lóg; érzelmei elválnak a testétől, mintha szabadesésben lenne. A jelenet kapcsolatot alkot a megelőző főcímmel, melyet az ismert grafikus SAUL BASS (1920–1996), Kepes tanítványa tervezett. Hasonlóan Kepes érdeklődéséhez, a főcímszekvencia a tériszonyt egyértelműen a modern látással hozza kapcsolatba, egy emberi szem magas képfelbontásban megmutatott közelpépen keresztül. A szemből egy örvénylő alakzat tűnik elő, amely időnként változik, szint vált és egy korai számítógépen formált virtuális tömegként megjelenített vibráló energiává alakul. Ezek a többszörös tengelyen megjelenített Lissajous-görbék Kepes

⁷ Lásd például Christine Ross: The projective shift between installation art and new media art: from distantiating to connectivity. In *Screen/Space: The projected image in contemporary art*. Tamara Todd szerk. Manchester, Manchester University Press, 2011. 184–205.

⁸ A „pszichogeográfiát” Guy Debord és az International Situationniste mint a „[város] földrajzi környezetnek az egyének érzelmeire és viselkedésére gyakorolt, rendszerezett vagy rendszerezetlen, hatását” határozták meg, amit a városban való célnélküli bolyongás (*derive*) során tapasztaltak meg. Anon. Définitions. *International situationniste* no. 1. June, 1958. Repr. In *Theory of the Derive and Other Situationist Writings on the City*. Libero Andreotti – Xavier Costa szerk. Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 1996. 69. 1958 előtt a pszichogeográfiát nem azonosították kizárólagosan a *derive*-vel.

könyveiből – *A világ új képe a művészetben és a tudományban* (1956) és a *A látás nyelve* (1944) – merítettek inspirációt.⁹ Maga a szem alakját idéző állandóan változó optikai örvény, valamint a ki-be közelítő kamera-apertúra, a város neonfényeit idéző bazári színeivel és ismétlődő pulzáló hullámmzásával, egy szédítő érzést idéz elő a nézőben, ami a film fő témájává és vizuális motívumává válik. Itt a háború előtti absztrakt művészet és az „új látás” fotográfiája új, zavaró jelentésre tesz szert. Ferguson tériszonya a kor általános térbeli és pszichológiai zavar érzetét ragadta meg. Ez az érzés nemcsak a felhőkarcolókból való szédítő kilátást és a városi „kanyonokban” tett napi sétákat jelentette. A *Szédülés* és az *Észak – északnyugat* (1959) Bass által tervezett cím-képsorainak a témája, Kepes *KLM fényfal*hoz hasonlóan, a tudományos logika és a megbízható jelentés felbomlása volt az 1950-es évek nagyvárosában, ahol a logikus városi utcahálózat, a lépték, a nyelv és a kép, a látáshoz és a tájékozódáshoz kötődő aggodalom forrásává vált. Absztrakt nyelvezetén keresztül Kepes *KLM fényfal*a egyfajta felbomlást tár fel, amin a tervező javítani próbál. A fényfal különböző egymásba kapcsolódó városnézetei, térképszerű hálózata, megfejthetetlen jelei, és körülölelő, immerzív fénykörnyezete felfedte a különböző, fenomenológiai, episztemológiai, és ontológiai „logikák” összezavarodottságát és összeütközését, ami a város tudatunkban formálódó képeit és az emberi test ezekben való helyzet jellemzi. Az egymással vetélkedő „logikák” a modern élet részét képezik. Különösen a reklámok és a média bátorít a látszatok és ábrázolások félreolvasására, például áruk helyett a hollywoodi mintán alapuló álmvilágok értékesítésével. Kepes és Hitchcock eltérően reagált a modern életnek erre a jellegére, noha mindketten a város topográfiája és testekkel bíró tere felől közelítették meg a problémát. A *Szédülés* a látást, a mozgást és magát az emberi testet beleszővi a város szövetébe, például a női főszereplő, Kim Novak „domborulatai” és mozgása, valamint Ferguson fürkésző tekintete révén. Ferguson nyomozó munkájához tartozik a látszatok tanulmányozása és kapcsolatok felállítása a jelenségek és az emberek indítékai között. Mindemellert a rögeszméje egy nő idealizált képéről, amelyet egy több szerepben is megjelenő nő kreált – a város csábító média képzeteire emlékeztetve, – szintén a megjelenés és az ismeret összezavarásának az eredménye, valamint annak, hogy Ferguson képtelen a jelek felszíne mögé látni, amely kérdést Kepes is feszegeti.

Kepes publikációi, valamint a kibernetikából és hadászatból kölcsönzött „mintaszzerű látás” terminusa kritika tárgyát képezték a szakirodalomban. REINHOLD MARTIN például a „hadiipari komplexum” akaratlan támogatóiként értelmezte őket.¹⁰ Noha a természettudományos fényképek esztétizálása kétségtelenül kritikus értelmezést kíván meg, Kepes munkássága nemcsak publikációkat foglal magában, hanem művészi alkotásokat is, amelyeket nem egyértelműen a rendszerező logika jellemez. Vállalati megrendeléseként a *KLM fényfal* valóban ünnepli a modern technológiát és a művészetbe való bevonását. Ugyanakkor, az absztrakt művészetet szimbolikus képessége megkülönbözteti a technológiától, amely a felszerelések logisztikájaként jellemezhető, valamint a szövegek és számításokon alapuló eljárások rendszereként értelmezett természettudománytól is. A *KLM fényfal* genealógiájának és a *Szédülés*hez való kapcsolatának feltárásával megragadhatjuk a mű filozófiai és kulturális vonatkozásait, valamint Kepes azon törekvését, hogy dekonstruálja az amerikai nagyváros képét és látványosságait, és emberi gesztusokká, a technológiai társadalom új jelképeivé alakítsa át őket. Ahogyan a zuhanástól való félelem a *Szédülés* fő témája, Kepes hatalmas,

⁹ György Kepes: *Language of Vision*. Chicago, Paul Theobald, 1944; és Uő.: *The New Landscape in Art and Science*. Chicago, Theobald, 1956, magyarul Kepes György: *A látás nyelve*. Godolat Kiadó, Budapest, 1979, és Uő.: *A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Budapest: Corvina, 1979.

¹⁰ Reinhold Martin: *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

„szédítő képernyője” ugyanúgy allegorizálta az egyetemes szimbólumok csillagának lehullását és a modernizmus szűkülő lehetőségét a közterület megújítására.

Az érzékek összezavarodása: az összefonódástól a tériszonyig

1959-ben. LAWRENCE ALLOWAY, az angol Független Csoporttal kapcsolatban álló művészeti kritikus, London és Chicago neonlátványosságait ajánlotta inspirációként az építészek számára.¹¹ Ugyanebben az évben állította fel Kepes fent említett hatalmas kinetikus (programozott) fénykijelzőfalát a KLM légitársaság új tágas New York-i jegyirodájában a Rockefeller Center túloldalán, az 5. sugárút és a 49. utca forgalmas kereszteződésében. A jet forradalom előestéjén az Amerikai Egyesült Államokban sokan tekintették a repülést új lehetőségnek a mozgásszabadság gyakorlására a hidegháborús politikai elnyomás korában, és talán az abból való kilábalás esélyének is. A fényfal, a vállalati emblémák, a repülőgépek vagy az egzotikus tájak megjelenítése helyett elvontabb módon sugározta a távoli helyek összekapcsolásának optimizmusát az emberek tudomására hozva kölcsönös egymásrautaltságukat a globalizálódó világban.¹² A *KLM fényfal* monumentális „képernyője”, amely az irodai üvegfa lak mögül a városi forgalmat célozta meg az éjszakai város hieroglifjeiként ható absztrakt fényalakzataival, többfajta perspektívát és látásmódot kombinált. Az *Art in America* egyik 1960-as számában megjelent egy egészoldalas kép a fényfalról a művész cikkével kísérve.¹³ Az akkoriban születő kibernetikus társadalom hálózatát felidézve, a fényfal az éjszakai város szétterülő struktúráját fordította le egy nagy térképnek látszó színes fénykompozícióra, amely állandó mozgást és változást közvetített, a repülőgépek és az új hadászati megfigyelési módok (a RAND Corona műholdrendszerét 1959-ben helyezték üzembe) madártávlatából. Ugyanakkor, a véletlenszerű, optikailag lebegni látszó és állandóan változó firkálmányszerű fényminták – gépkocsi lámpákból, féklámpákból, közlekedési lámpákból és neonkijelzőkből származó sárgák, pirosak és kékék – felbomlasztották a madártávlat rendezett hálózatát és zsigeri érzéki hatást produkáltak. Egy későbbi előadásában Kepes ezt a nézőpontot részesítette előnyben: „A cél az volt, hogy ebben az éjszakai szórazásnak szentelt utcában fókuszot hozunk létre, amely megszerkesztett, jelentőségteljes, és ritmikus módon megismétli” az utca

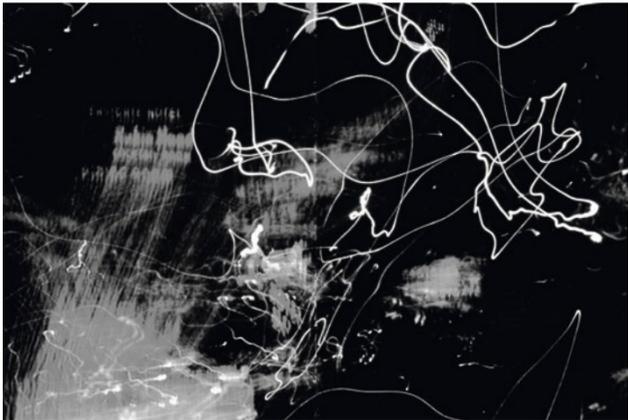
¹¹ Lawrence Alloway: City Notes. *Architectural Design*, no. 29. January, 1959. 34–35.

¹² Kepes későbbi kivitelezetlenül maradt Times Square projektjében vallotta ezt a nézetet. György Kepes: Light Art on a New Scale. *The Structurist*, 13–14. 1973–74. 82.

¹³ György Kepes: Creating with Light. *Art in America*, 48. no. 4. 1960. 80–83.

Moholy-Nagy László

Forgalom (Városi fények, Eastgate Hotel, Chicago), 1937–46
Hattula Moholy-Nagy szíves engedelmével közölve.



véletlenszerű fényeseményeit.¹⁴ Az áramköröket aktiváló időzítő és kapcsolókéllékekkel ellátott lámpaizzók, neonsövek és reflektorok sokasága, mintegy 60 000 véletlenszerűen kivágott nyílás és alumíniumlemezbe vágott nagyobb rés mögött pislogott. A spontán hatást növelte a nyílások mögé rendszertelenül elhelyezett több ezer szín-szűrő, amelyek az éjszakai város kakaofóniáját idézték fel.¹⁵ Éjszaka a hatalmas fekete lemez anyagtalanná és átlátszónak tűnővé változtatta a falat. Ilyen módon, a járókelők figyelmét felkeltve, a mű párbeszédbe lépett az utca fényjelenségeivel és forgalmával; „elárasztotta az utcai teret, amely viszont elárasztotta azt”.¹⁶ Kepes, hogy a virtuális és valódi tér között létrejövő immerzív hatást felerősítse, az iroda fényvisszaverő üvegfalait beleértve, azt kérte hogy az összes villanyt kapcsolják le a belső térben, de ezt az iroda magától értetődően nem teljesítette.¹⁷ Kepes abban a hitben volt, hogy a perspektívák sokasága és a befoglaltság érzése a haladást, a kölcsönös-szubjektivitást, a társadalmi kohéziót, és a köztér újraélesztését szolgálja.

A *KLM fényfal* összetettségét a nagyváros anyagtalanná és állandó mozgásban lévő képvilága és fényei által kiváltott kihívásnak köszönhetette, noha a téma Kepesnek az érzékszervi észlelés korábbi tanulmányozásából eredeztethető, amely pedig az avantgárd filmekhez és az „új látás” fotográfiájának meglepő nézeteihez köthető. Amerikába emigrálása után Kepes vizuális kutatásai egyre performatívabb és dinamikus módon értelmezték a látást. A fényfal firkálmányszerű formái és a város fényeinek felidézése Kepes és MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ Chicagóban kivitelezett fényképészeti kísérleteiben gyökereznek, amelyek a „látás mozgásban” gondolatán alapultak.¹⁸ Ezeknek a képeknek hasonló a célja, mint az „új látás” fényképészetének, abból a szempontból, hogy megbolygatják a kép felismerhetőségét és ikonszerűségét, hogy felfedjék a fotográfiai jelentés bizonytalanságát. Más részről, Moholy-Nagy *Forgalom (Városi fények, Eastgate Hotel, Chicago)* (1937–1946) című fotója és Kepes fényképe, a *Séta a Michigan körúton, Chicagóban, neon fényablak felé* (1943) egy másfajta kísérletről, a testi tapasztalat folyamatként formálódó természetéről tanúskodik. Moholy-Nagy és Kepes, kamerával a nyakukban, a kivilágított éjszakai utcákat róva rögzítették a kihívó vizuális látványt és áradatszerűen összefolyó élményt a színes film exponálásával.¹⁹ Ennek eredményeként a látóhatár és a talaj eltűnt vagy minimumra csökkent a képen, ugyanakkor a testi élmény és a dinamizmus érzése rögzült a kivitelezés folyamatában. Ez a fajta mobilis fotográfia olyan képet eredményez, amely rögzíti a test mozgását és a kéz húzóerejét a technológiai fénykörnyezettel szemben. A mozgó test, nem pedig a keresőben fürkésző szem irányítja a képképzőt folyamatot, amelynek fő közvetítője is lesz. A gyakorlat radikalizálja a később MAURICE MERLEAU-PONTY által „testi nézőpont”-nak nevezett perspektívát, amely egyes szám első személyű nézőpont, de nem az utcai sétáló és kirakatokat nézelődő ember személyes vagy szubjektív nézőpontja. Hasonló „testi nézőpont” fedezhető fel Madeilene megbabonázott kalandozásaiiban a *Szédülés*ben, vagy a *Sztuacionisták városi derive*-

¹⁴ György Kepes: Előadás jegyzet. Kepes Papers. Archives of American Art (AAA). Reel 5312, 4./G. Miscellaneous. Notes. 1953–1960.

¹⁵ Kepes: Creating with Light. 82.

¹⁶ Kepes: U.o. 81.

¹⁷ Kepes megjegyzi, hogy a fényfal volt az „egyik nagy reményem és tragédiám, mert nem az történt, amit terveztem... Ha az iroda lekapcsolta volna a világitást, a fényfal „életre kelt volna”. (A mondat egy része nehezen olvasható.) György Kepes: Előadás jegyzet. Kepes Papers. AAA. Reel 5312, 4./G. Miscellaneous Notes. 1953–1960..

¹⁸ László Moholy-Nagy: *Vision in Motion*. Chicago, Paul Theobald, 1947. Magyarul *Látás Mozgásban*. Műcsarnok, Budapest, 1996.

¹⁹ Egy későbbi interjúban Sybil Moholy-Nagy visszaemlékezett arra, hogy férje kamerájával a nagyvárosi forgalom közepén gyalogolt mindaddig amíg egy rendőr el nem küldte. *László Moholy-Nagy: Color in Transparency. Photographic Experiments in Color, 1934–1946*. Jeannine Fiedler – Hattula Moholy-Nagy szerk. Göttingen, Steidl és Berlin, Bauhaus-Archiv Berlin, 2006. 154.



Kepes György Légi látkép éjszaka, 1959, Artists Rights Society, New York

A város mint a test

jében vagy „sodródásai”-ban, amely feladja a racionalitás exkluzív jogát, hogy ahelyett a város „megélését” hangsúlyozza. A különböző kalandozások különböző pszichogeográfiákat alkotnak. Kepes esetében a lényeg az, hogy a város az érzékszerveknek közvetlenül kitett elektromos mozgás és a kibontakozó biológiai szövetvények konglomerációjává válik a valóság felfokozásával.

Kepes az ontológiai értelmezésekre is kiterjesztette kísérleteit, a holisztikus tudománnyal párbeszédet folytatva, amikor a vizuálisan anyagtalan jelenségek és a test fizikai kölcsönhatását kutatta. Kepes *Fotogram vonalakkal* (1939) című munkája, mint a városi „akciófényképek” kiegészítője, azt mutatja, hogy az emberi test egy bizonyos szinten ugyanolyan,„mozgó szövetből” áll – komplikált energia áramlatokból és nexusokból –, mint a város világa. Kepes fényképészete organikus megközelítésű, amely egybefonja a mozgást, érzékelést, az emberi testet, és annak környezetét, mint ugyanazon dinamikus városi szöveték szövészálait, és ezzel kétségbe vonja a reklámvilágban feltételezett episztemológialilag meghatározott, autonóm szubjektum gondolatát. Merleau-Ponty hasonló gondolattal állt elő, amit *chiasme*-nak nevezett, akkortájt, amikor Kepes *KLM fényfalát* készítette. Mindkettőjük szerint a mozgás, különösen a modernitás korában, a szó szerint vett létezés módja (de mint egyensúly-hiány is az egyensúlyra törekvő organizmusban, mivel az állandóan vágyakozó test „túltesz” magán), a világ „húsából” (*la chair*) váltja ki az érzékelést. Ez pedig „nem üresség”, hanem „a látás kinyilatkozásának a helye”.²⁰ Merleau-Ponty szerint, ahogy Kepes és Moholy-Nagy „akció fényképészetében” is, *la chair* az anyag helyett a dolgok általában vett érzékelhetőségére vonatkozik, nem egy bizonyos dolog szubjektív

A város mint a test

^[20] Maurice Merleau-Ponty: The Visible and the Invisible. Claude Lefort szerk. trans. Alphonso Lingis. Evanston, IL, Northwestern University Press, 1968. 272. Lásd még Mark B. N. Hansen: The Embryology of the (In)visible. In The Cambridge Companion to Merleau-Ponty. Taylor Carman and Mark B. Hansen szerk. New York, Cambridge University Press, 2005. 231-264.

érzékelésére.²¹ Az ilyen típusú fotográfia így az ének a technológiai városba való egyfajta beolvadását ünnepli, illetve a várost magát mint a jelenségek naív feltárulásának szélesre nyitott terét, amely lehetővé teszi az érzéki tapasztalatok gazdagságát az immanencia és azonnaliság állandóan változó terében. A fenomenológia, az episztemológia, és az ontológia erőfeszítés nélküli egymásba illeszkedését és a valóság különböző szintjei között létező egymásnak való megfelelőek „ekszztatikus” kalandban való felfedezését sugalja.

Noha Moholy-Nagy és Kepes városi „akció fotográfiája” sok mindenben különbözik Merleau-Ponty késői írásaitól, mindkettő a kortárs biológiával és Gestalt pszichológiával folytatott párbeszéd folyamán jött létre, ami összefüggéseket kutató holisztikus látásmódot hirdetett anélkül, hogy valamelyiküket is tudományos paradigmához lehetne kötni. Ez a fajta szószerint értelmezett foto-gráfia a Chicago University egységes-tudomány-mozgalmának – amelynek hirdetői az Új Bauhausban is tanítottak – árnyékában kibontakozva azt feszegette, hogy a művészet képes-e hidat verni a megtestesült emberi tevékenység és a technicitás között. Hogyan tud a test és a szabadon változó kép kapcsolatot fenntartani az anyaggal és a formával? Képesek-e a képek, vagy a várostervezés, megoldást találni a népszerű pszichologizmusra és az abból sarjadó akármikor kicserélhető szubjektivitások burjánzására? A fényképek az érzékszerveket belemerítik a városi technológiai jelenségekbe, amikor feltárják egymásbafonódó, áramló energia-ösvényeit és szabad szemmel nem látható vibrációit. Ugyanakkor, amint az „akció fényképész” teste és keze ezen techno-jelenségeket expresszív „fényírásá” változtatja a kamerája segítségével, azok a megélt világban és az emberi szenzibilitásban maradnak béagyazva ahelyett, hogy elkülönülnének és absztrahálódnának a racionalizáló tárgyias tudomány szférájában. Az eredmény a fogyasztási attrakciók és a városi forgalom olyan absztrakciója, amely furcsa módon a valóság felfokozásával jön létre és felfed valami formák előttit ahelyett, hogy a redukciójuk és letisztulásuk lenne. A város rendszertelen elektromos incidensei formát öltenek és zsigerivé válnak egy másik szinten, a kamera keresőjének látóterében, azért, hogy az emberi látást a fotográfia kifinomultságának szintjére emeljék. A kamera vad körözése ellenére azonban az idő mozdulatlanságba sűrűsödik, a fénykép képtelen a mozgást teljes egészében megragadni, amely pedig felelős a test érzékelő képességéért és a világhoz tartozásáért.

Amikor Kepes 1942–43-ban, a második világháború alatt megírta könyvét, *A látás nyelvét*, nemcsak művész volt, hanem katonai-álcázás-tervező is, aki a honvédelmi programban működött közre. A könyv egy másfajta típusú tapasztalat és gondolkodásmódtól felé tolódásról árulkodik, valamint ellentmondásos önazonosulásról is. Miközben katonai-álcázás-tervezést tanított az Institute of Design-ban és álcázasterveket készített Chicago esetleges légitámadásának megakadályozására, Kepes lelkesen azonosult a bombázó pilótával és annak izgalmával, amint a modern fotográfia destabilizált perspektíváit és „kísérleti” látását a harci gépen való repüléshez hasonlította.²² „A pilóta, mint ahogy a fényképész számára a látóhatár vonala állandóan változik, és ebből következően abszolút érvényessége megszűnik”, állapítja meg Kepes jóváhagyóan *A látás nyelvében*.²³ Ugyanakkor a strukturális rendet kutató könyv a Gestalt pszichológia elvein alapuló új vizuális modellt vezet be, melyet álcázastervei is hasznosítottak, válaszulván a háborús évek „hadipari

A város mint a test

A város mint a test

^[21] Maurice Merleau-Ponty: The Visible and the Invisible. 139.

^[22] Az Institute of Design-ról a második világháború alatt, valamint Kepes és Moholy-Nagy katonai-álcázás-terveiről lásd Robin Schuldenfrei: Assimilating Unease: Moholy-Nagy and the Wartime/Postwar Bauhaus in Chicago. In Atomic Dwelling: Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture. Robin Schuldenfrei szerk. London, Routledge, 2012. 87-126, és György Kepes: The M.I.T. Years: 1945-1977. 10.

^[23] Kepes: Language of Vision. 75.

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

komlexumának” elvárásaira.²⁴ A tudományos elemzés területéről kölcsönzött és a légi perspektívát meghatározó „míntalátás” új paradigmaként jelent meg. Légifényképekre alapozva Kepes hasznosította a magasból való és mozgásban lévő látás optikai és jelentésbeli pontatlanságát a Michigan-tó fölé kihúzandó mozgó halogén lámpahálózata tervezésekor, amely az utcahálózat kivilágítását utánozta volna, hogy a tópart körvonalát megváltoztassák.²⁵ Kepes figyelme így részlegesen a dolgokkal összefonódott testi tapasztalat felől az információ-megfejtésre összpontosító konceptuális regiszter felé tolódott el. Ilyen módon, a nemzetvédelemben és annak műszaki apparátusában való részvétele megelőlegezte az „akciófényképész” részleges átváltozását „organizációs személlyé”. Sokfajta érdeklődésének köszönhetően azonban a tájékozódás és az összezavarodottság, a rendszerezés és a felbomlás, a testi és az anyagtalan tapasztalat esetenként összefonódott és fel is cserélődhetett Kepes műveiben. Kepes *KLM fényfala* megkísérli kimenteni az „akció fotográfia” elemeit egy elektromos médiumba, azért, hogy bonyolultabb és mozgásban lévő eseményt hozzon létre egy köztéri környezetben, a második világháború utáni kibernetika kifejlődése, a hidegháborús félelmek és a fogyasztótársadalom kontextusában. A lépték megváltozásából és a dekonstruált környezetből azonban azt a megfigyelést vonhatjuk le, hogy a háború utáni várostervezésben – Kepes MIT-beli Építészeti és Várostervezési Tanszékéről szemlélve – a városban mozgó egyén pozíciója megszűnt egy izgalmas és egyszerű, életfeltöltő lehetőségekben gazdag kaland része lenni. Kepes szükségesnek érezte, hogy bevesse a háború alatt szerzett rendszerezői- katonai álcázás-tervezői tapasztalatát. A fényfal térképszerű hálózata stabilizáló referenciapontokká változott, ugyanakkor úgy tűnt, hogy a bombázópilóta veszélyzetetett horizontja, amelyhez mérve értelmezte a jeleket, az 1950-es években a város „talajszintjén” bukkant fel újra. Ez a háború szülte balsejtelmű érzékelés talán azt sugallja, hogy a test és világ összefonódása megbomlóban volt, és a világ „húsa” úrré vált. Hitchcock *Szédülés* című filmje ihletet adhatott a háború utáni vizuális tér újfajta értelmezéséhez, éppúgy, mint a háborús technológia annak az átalakítására szolgáló újrahaszonítására. Azáltal, hogy a Kepes tanítványa, Bass által tervezett főcímsort a film szerves részévé tette, Hitchcock új értelmet adott a modernista absztrakciónak és az „új látás” fotográfiájának. Mivel szabványos síkhálóon lehetetlen volt gépi segítség nélkül megrajzolni, a főcímsorozat Lissajous-görbéit a korai számítógép művész JOHN WHITNEY SR. kivitelezte egy anitballisztikus készüléknek az analóg komputerén, amely a bináris kódokat olvasó digitális számítógéptől eltérően még egy rajtot vagy fényképet követett.²⁶ Az építészek mantrája, az utcahálózatot ismétlő síkháló itt visszacsavarodik önmagába egy vizuális szédülést kiváltva, ami a női szem és a technológiailag létrehozott tér összeolvadásából jön létre. Az eltorzult háló így a technológia helyett a testhez köthető. A *Szédülés* első jelenetében a tériszony érzetét és a szédítő téri zavarodottságot megismétlik a kameratechnikák és egy pszichológiai állapothoz kötik. Egy hosszú vízszintes formátumú nagytotálban, amit az újonnan bevezetett VistaVision technológia széles kerete tett lehetővé, egy üldözési jelenetet látnunk magas épületek tetején, San Francisco madártávlati képével a háttérben. Ferguson nyomozótársra leesik a tetőről, amint a főhősnek megpróbál segíteni. Amint Ferguson, büntudattól hajtva, az ereszcstornáról lóg lefelé, lenéz az űrbe, de a perspektívák összezsapását nem képes leküzdeni, pszichológiai „visszajelző áramköre” túlterhelődik. Ránk, azaz a nézőkre ugyanúgy hat a tériszony és a talajnélküliség érzése a kameralencsén keresztül, amely a

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test



Alfred Hitchcock Szédülés, 1958, képkocka a filmből

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test

A város mint a test