

indult, de ma többnyire elhagyatottan áll.¹³ Dulzaides, aki maga is az egyetem diákja volt, az épületek történetét dolgozza fel projektjében az építészekkel készített videóinterjúkkal, archív fotókkal, vázlatokkal, versekkel, valamint dokumentálja a komplexum jelenlegi állapotát. A művész intervencióját megőrkítő videó Dulzaides kitisztítja az egykori balettiskola csatornáit és friss vízzel életre kelti a romokat – a maga módján folytatva a félbehagyott konstrukciót.

Az összművészeti egyetem ötlete a történet szerint akkor fogant, amikor 1961 januárjában Castro és Che Guevara Havanna egykori (addigra elnéptelenedett) elit negyedében golfozás közben elhatározta, hogy létrehoznak egy olyan intézményt, amely szélesebb körben elérhetővé teszi a művészeti oktatást, és egy helyen összpontosítja az öt vezető művészeti ágat (balett, modern táncok, vizuális művészetek, zene és színművészet). Az öt épületből álló reprezentatív épületkomplexum megtervezésével egy kubai és két olasz építész bízta meg, akik teljes szabadságot élvezve álmodhatták meg a szocialista utópia összművészeti iskoláját. A tájba illeszkedő, helyi anyagokat használó, organikus épületegyüttes jellegzetes kupolái és kanyargós folyosói a Gaudi által is használt katalán boltozati típus alapján készültek, ami jobban illeszkedett a hispán és latin-amerikai építészeti tradíciókba, mint a nemzetközi modernizmus szögletes formái.

Azonban, mint minden megvalósulni látszó utópia, az egyetem története is hamar megtorpant. A pénzforrások egyre apadtak, és amikor 1965-ben az ötből három épület nagyjából elkészült, Castro befejezettnek nyilvánította az építkezést. A művészeti oktatás felendítése helyett ekkorra a termelés és a külpolitika vált prioritássá, és az építészek túlságosan szabad és individualista szellemisége egyébként sem fért már bele a pragmatikus szocialista ideológiába. Ezt követően néhány épületben időszakosan még folyt oktatás, de az iskola többnyire elhanyagoltan állt és a helyi fiatalok játszótérévé vált – amint azt Dulzaides videója megőrkíti. A nyolcvanas évek fiatal művészei az intézmény diákjaiként ismerték az

13 Lásd: John Loomis: *Revolution of Forms, Cuba's Forgotten Art Schools*. Princeton Architectural Press, 1999; Gili Merin: "The National Art Schools of Cuba. Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi." In: *Archdaily.com*, 2013. szeptember 12. Ld. <https://www.archdaily.com/427268/ad-classics-the-national-art-schools-of-cuba-ricardo-porro-vittorio-garatti-robert-gottardi>

épületmaradványokat, amelyek nem csak a forradalmi utópia belső ellentmondásait reprezentálták, hanem történeti és esztétikai szempontból inspirációs forrásként szolgálhattak számukra.

Irány-meghatározási kísérletek 1989 után

A kiállítás alcíme arra utal, hogy az 1989-es év Kuba művészettörténetében is választóvonalat jelez. Bár ott nem történt rendszerváltás, a Szovjetunió összeomlása mégis radikális átalakulási folyamatot generált, aminek messzemenő következményei a művészetben is érzékelhetők. 1989 után az ország legfontosabb szövetségését és jelentős pénzügyi forrásait elveszítve piacainak részleges megnyitására kényszerült, ami méginkább kiélezte a gazdasági és társadalmi problémákat. A művészeti élet katalizátorainak számító oktatók és művészek nagy része emigrált, így a kulturális szférában vákum keletkezett. Ugyanakkor, a művészeti piac nyitottabbá válása korábban ismeretlen problémákkal járt a kubai művészet integrációját illetően. A turista-mentalitású műgyűjtők megjelenése miatt erősödött az opportunizmus és a minőségbeli hígulás, illetve elindult a művészet „glokalizációja,” azaz olyan hibrid munkák jelentek meg a piacon, amelyek a nyolcvanas évek kritikus tradícióját leegyszerűsített, gyakran sztereotípiákra építő, „jellegzetesen helyi” elemekkel vegyítették az eladhatóság érdekében. RACHEL WEISS, a kubai művészettörténet egyik jeles szakértője szerint a kilencvenes évek művészeti gyakorlatait az illúzióvesztéssel való együttélés kísérleteiként lehet felfogni, amit a szocializmus víziójának összeomlását követő ideológiai válság, a tömeges elvándorlás és a nehéz gazdasági körülmények kombinációja okozott.¹⁴ A kiállított alkotások alapján a melankólia és a nosztalgia valóban jellemző erre az időszakra, emellett viszont határozottan jelen van a humor, a giccs és a tabuk döntögetésének igénye is. Számos egyéni pálya és perspektíva tükrözi, hogy a művészet társadalmi elkötelezettsége és politikához való kritikusi viszonya – bár más formában, mint a nyolcvanas években, amikor egy pillanatra minden lehetségesnek tűnt – jellemzően megmaradt. A kilencvenes évek elején a helyi művészeti élet meghatározó alakjaivá a jelenlegi kiállításon is szereplő Eduardo Ponjuan, René Francisco, valamint José Toirac és Lazaro Saaveda vált. Aktuális szociális problémákkal foglalkozó oktatói és művészeti

14 Rachel Weiss: Op cit.



Kiállítási enteriőr, az előtérben Kcho, *Sin título* (Cím nélkül) című művével (1994), Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Sammlung Ludwig

tevékenységük sok fiatal alkotót inspirált – ebben az időben indult például az ismert művészcsoporthoz, a LOS CARPINTEROS pályafutása. Az *Art x Cuba* kurátorai olyan tematikai párhuzamokat kerestek, amelyek segítségével dialógust alakíthatnak ki az idősebb generáció és a fiatal alkotók munkái között. A kilencvenes-kétezres évek művészeti praxisaiban elsősre a külföldi trendek erősödő hatása és a médiumok sokszínűsége tűnik fel a festmények és szobrok korábbi dominanciájához képest, amelyek egy zártabb kulturális klíma problémáit tükrözték. Jellemzővé válik a kapitalizmus különböző aspektusainak kritikája – a leglátványosabb módon YOAN CAPOTE (*Fucking Money*, 2015) és JESÚS HDEZ-Güero (*Cambio de Bola* [Szerepváltozás], 2015) művein. Ezen kívül feltűnő a politikai-társadalmi problémák széles spektrumának sokszempontú, árnyalt megközelítése, mint DIANA FONSECA QUIÑONES *Pasatiempo* [Időtöltés] (2004) című videóján, ahol vágyainak szimbólumait (otthon, utazás) behímzi a tenyerébe, vagy Glenda León az egymást átfedő szocializmus és kapitalizmus problémáira reflektáló munkáin.

Az egyik makacsul visszatérő toposz az elvándorlás, illetve az emigrációban élő művészek identifikációs kísérletei – a legkülönfélébb formákban. Például, MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO saját vallási-kulturális örökségét kutató, intim fotográfiái (*Recuerdo de nuestro bebé* [A babánk emléke], 1987/88), JEANETTE CHAVEZ *Integration II*. [Integráció II.] című videója (2011-2012), amelyen a német himnusz éneklő és YAIMA CARRAZANA a holland társadalomba való beilleszkedés nehézségeit tematizáló absztrakt festményei teljesen eltérő, egyéni perspektívákat képviselnek a kortárs művészetben. A migráció témája gyakran összefonódik a tenger motívumával, amely a kubai művészetben komplex szemantikai tartalommal bír: nem csak a határtalan szabadságra, hanem az elszigeteltségre, az utazás, elvándorlás fizikai akadályára és az otthontalanság magányára is utal. A kiállítás egyik emblamatikus darabja KCHO (ALEXIS LEIVA MACHADO) intallációja egyszerű, de erőteljes manifesztációja ennek. A diaszpóra egyik jelentős képviselője, SANDRA RAMOS magánmitológiájában, ahol személyes emlékein keresztül reflektál az elvándorlással együttjáró negatív tapasztalataira, szintén fontos szerepet játszik a migráció és a tenger kapcsolata (*El batiscafo* [Mélytengeri búvárhajó], 1994).

A nyolcvanas évekhez képest sok akkoriban született alkotó munkásságában előtérbe kerülnek az építészet és a városi kultúra kontextusába helyezett témák, és láthatóbbá válnak a különböző szubkultúrák – különösen Javier Castro videóin, ALEJANDRO CAMPINS festményein és LEANDRO Feal fotóin. A szegénység, lepusztult városrészek, droghasználat, a Castro-rendszer megbélyegezettjei (többek között az LMBT csoportok) sok dokumentarista fotó- és videóprojekt témája, illetve, mint SUSANA PILAR DELAHANTE MATIENZO nagyméretű fotográfiáin, a prostitúció és a nőkkel szembeni erőszak is több művön előkerül. A fiatal alkotók munkái rávilágítanak arra, hogy a művészet társadalmi beágyazottságára való reflexió egyre tudatosabbá válik a nyolcvanas évek vége óta megjelenő praxisokban.

Egy rendkívüli intenzitással zajló társadalmi és politikai átalakulási folyamatban az *Art x Cuba* olyan fogalmak keretében tekinti át a kortárs művészet tendenciáit, mint „utópia”, „forradalom” és „szabadság”, amelyek jelentéstartalma folyamatosan változott az elmúlt három évtizedben. A kiállításon szereplő majd' száz alkotó munkásságában valahol a felszín alatt mindig ott lappangnak a politika és a magánélet közötti határvonalak kutatásának, és az otthonhoz fűződő viszony újraértelmezésének kísérletei a múlt és egy áhított jövő fényében. A tárlatot hirdető grafika, ADRIÁN FERNÁNDEZ MILANÉS űrhajósa (*Cosmonaut »In Search of Orientation«*, 2015) mindennek szemléletes metaforájaként is felfogható. Bár a kiállítás csupán pillanatkép egy távoli, egyszerre ismerős és ismeretlen kultúra múltjáról és jelenéről, Kuba művészeti trendjeinek történeti dimenzióin keresztül fény derül olyan szakmai és lélektani aspektusokra, amelyek átgondolása kelet-európai kontextusban is időszerű.

Hitchcock Szédülése és Kepes György fényművészete a háború utáni nagyvárosban

Második rész

A foto-gráfiától a mito-gráfiáig

A *KLM fényfal* által felidézett, egyre inkább mediatizált és közvetve érzékelhető városi tér arra utal, hogy a háború utáni nagyváros összetettebb figyelmet igényelt azokon a CIAM-hoz kapcsolódó konferenciákon is terjesztett funkcionalista urbanisztikánál, melyek közül néhányon KEPES is részt vett.¹

Kepes a reklámok várostervezésbe való bevonását javasolta egy interaktív környezet létrehozásával, mely egyúttal bizonyos mértékig dekonstruálta és át is alakította volna őket. A *KLM fényfal* e várostervezési vitákra adott válasznak is tekinthető. A mű monumentálitása, absztrakt alakzatai, valamint a kereskedelmi és szépművészeti terv, a falfestészeti hagyomány és a reklámtervezés között elfoglalt bizonytalan helye mindenképpen bonyolította a jelentését. A háború előtti időszakban a Bauhaus, mint design intézet, hasonlóan szorgalmazta a határok elmosását az elit és kereskedelmi művészetek között. De lehetséges volt-e ilyenfajta szintézis, amely ugyanakkor kísérletet tett a képkultúra valamiféle új irányba terelésére is, a fogyasztói forradalom és a jelek túlbuzjánzásának korában? Az új nagyvállalati világhoz alkalmazkodva, az 1930-as évekbeli világválság korabeli publikumot célzó falfestményei helyett, amelyekre a neve (*mural*) utalt, noha a lemez valójában nem volt a fal része, a *KLM fényfal* elektromos kijelzőrendszere a korabeli óriásreklámok léptékének felelt meg. A világ egyik legnagyobb, a Trans World Airways útjait hirdető reklámját (30,48 m x 22,86 m) 1955-ben állították fel a közeli Times Square-en. A világ nagyvárosai felett elhadó repülőgép egy filmvásznat utánzó képernyőn újfajta látványosságot árult.² A *KLM fényfal* hasonlóan kinetikus és filmszerű formája ezzel ellentétben a nehezebben befogadható „mozgás látásban” elvét és a tudatos testi

1 Lásd az első rész 6. jegyzetét.

2 Lásd Meyer Berger: 40-foot Airliner in Neon Lights Will 'Tour' World in Times Square Spectacular. *New York Times*, August 29, 1955.



Kepes György, 1967
© Fotó: Ivan Massar

érzékelést népszerűsítette. Mindamelllett a fényfal több szempontból is elnyerhette a KLM társaság tetszését. Kepes műve az állandó navigáció szükségességét és egy nomád életmódot szorgalmazott, mint a szabadság és felfedezés velejáróját. A fényfal egy többfajta úti célnak is megfeleltethető, általános városálózatot idézett (noha New York sematikus képét is felidézeti a nézőben). Fényhálózata a KLM saját globális „hálózatépítését” is megragadta. Szokatlan éjszakai látképe pedig vonzó lehetett az óceános keresztüli éjszakai utazást szorgalmazó vállalatnak. A KLM társaság által nyomtatott brosúra a művet valóban egy megnyugtató metafizikus szemszögből értelmezte az univerzum csillagos egéhez hasonlítható technológiai ideálként.³ A látványosságként megélt metafizikai magasztosság helyett azonban Kepes a város mozgását és fényeit, mint fizikai tevékenységet megragadó gyakorlatot részesítette előnyben. Korábbi „akció fotográfiájára” és MOHOLY-NAGY kinetikus *Fénykellékére* (1929–1930) akart építeni, amely a fényeket az emberi testtel és architektúrával kölcsönhatásban lévő anyagként kezelte.⁴ A kézben megfogható fényképtől és a testhez méretezett konstrukciótól eltávolodó hatalmas „képernyőszerű” lemez azonban szükségszerűen megváltoztatta a nézőnek a műhöz való viszonyát, távolságot, nem közelséget követelve. Ezenkívül az „akció fotográfiához” képest más változás is megfigyelhető a fényfalon. A korábbi tobzódó fénynyomok artikuláltabb formákká alakultak, a kézírással, kalligráfiával, gesztusokkal és jelekkel közelebbi asszociációkat idézve fel, noha továbbra is olvashatatlanok maradtak. Ez a fejlemény arra utal, hogy az emberi és a technikai jelenségek, a megjelenés és az ismeret, a valóság és az ábrázolás, a jelentés és az információ közötti kapcsolat egyre fontosabb kérdéssé vált az 1950-es évekbeli nagyvárosban. Ez a fajta aggodalom HITCHCOCK *Szédülésében* is fellelhető, például abban, hogy Ferguson nyomozó nem képes értelmezni rémálmának „jeleit” és a portréfestményt, amely az általa követett Madeleine-t látszólag megbabonázta. Ferguson rémálma a látszatokra és misztikára való hagyatkozásával magyarázható, amelyek kulcs-elemei a vágyakra épülő reklámoknak is. Hitchcock következő filmjének, az

³ What the KLM mural suggests.... In KLM reklám brosúra. Kepes Papers. AAA. Reel 5318, II. Nyomatott Anyagok. 1825–1989.

⁴ Moholy-Nagy *Fénykellékéről* lásd Edit Tóth: Capturing Modernity: Jazz, Film, and Moholy-Nagy's *Light Prop for an Electric Stage*. *Modernism/modernity*, 22. no. 1. January, 2015. 23–55.

Észak-északnyugatnak (1959) a címe ugyancsak mindvégig magyarázat nélkül marad a történetben, míg a film maga rejtélyes, félreértelmezett és összekeveredett jelekkel van tele. A főszereplő, Roger Thornhill reklámszakember, maga is „félreértelmezett”, hiszen üldözői összetévesztik valaki mással. Állítása szerint R. O. T. monogramjában az O semmit sem jelent, noha a *rot* – németül vörös –, egy rejtett hitchcocki utalás az 1950-es évek Amerikájának „vöröstől” való félelemére, angolul pedig a *to rot* ige a rothadásra, a korrupcióra, és az értelmetlenségre utal. Továbbá, a szintén Bass által tervezett főcímsorban egy akut szögből felvett síkháló látható (Kepes ugyanilyen szögből fényképezte le fényfalát az *Art in America*-nak), amely az irányt kijelölő címet tartalmazza. Ez az „irányultságot” adó keret azonban alig észrevehetően eltűnik és átváltozik a Mies van der Rohe Seagram felhőkarcolójának üvegfalán tükröződő jelekké és az utcai közlekedés zűrzavarává. A cím így a technológiai kultúra megfoghatatlan hieroglifájává válik, számtalan kapcsolatot idézve fel, a hidegháborús összeesküvéstől a reklám világáig, amely utóbbiba a főszereplő tartozik. A *KLM fényfal* áttételezett „fotográfiája” is a jelek nehezen megragadhatóságát és túltejtettségét idézi. A gyökereket vesztett városi jelek és jelentések problémája olyan mértékben foglalkoztatta Kepes, hogy visszatért a festészethez, ami lehetővé tette a festék anyagiségében rejlő kifejezőmódot. A *Légi látkép éjszaka* (1959) a fényfalhoz kapcsolódó munkaként jelent meg a *Graphis* folyóiratban.⁵ A városi fények hálózatára emlékeztető archaikus „graffitiszerű” jelek felhalmozott szövedékével Kepes a neonfényeket és a modern technológiát archetipikus jelekké, az anyagatlan fényhatásokat anyagi nyomokká, gesztusokká, a technológiai fenségességet pedig emberi jelenléttel megtöltött rétegződött régészeti térére alakította át. Noha a gesztusok az absztrakt expresszionizmust idézik, ahogyan a fényfalon is, ezek nem a művész pszichéjének mélyéről törtek a felszínre, hanem a város fénylerakódásaiból lettek kibányászva. Mindazonáltal nehéz eldönteni, hogy a város fölött kísértetiesen lebegő és elfeledett jelentést sugalló árnyak és hieroglifáik a jövőből való történelmi visszatekintést idéznek-e kivilágított romokra, vagy a jelenbe nyújtanak valamiféle ösztönös beelátást. Tény, hogy ezek a gesztusok a reklámjeleket alakítják át a városban rejlő expresszív lehetőségekké. A technológiai városnak anyagi alapú

⁵ György Kepes: Mobile Light Mural. *Graphis*, 17. May, 1961. 234–237.

mitológiai dimenziót adnak (Kepes még homokot is kevert a festékhez), egy „kiásott” emberi tevékenység nyomait, amelynek pontos jelentése elhalványult. Ezt az elektronikus médium, annak hatalmas léptéke és anyagatlan fényhatásai nem tudták teljes mértékben visszaadni. A *KLM fényfalban* az idő, a tér és a jelentés, noha majdnem megfogható, állandóan elillan és szétszóródik, hasonlóan az üvegfelhőkarcolón feltűnő tükröződésekhez Bass főcímsorában. Kinetikus fényei a mű jelenidejűségét és tűnékeny városi környezetébe való tartozását hangsúlyozzák.

Kepes azon törekvése, hogy valamiféle archetipikus tevékenységet hozzon felszínre a városból, amely felváltaná (vagy inkább megelőzné) a reklámok és a pop-pszichológia haszonelvű nyelvét, visszhangra talált a modern technológiai társadalom „meggyöngyült szimbólumteremtő képességét és képzelőerejét” kifogásoló értelmiségi körökben.⁶ A krízishelyzet megállapítása általában együttjár az eredetekhez való visszatéréssel és az újrainduláshoz szükséges új lehetőségek keresésével. A *Daedalus* folyóirat Kepes által szerkesztett „A vizuális művészetek napjainkban” című különszámában (1960) SIGFRIED GIEDION felhívta a figyelmet a szimbólumalkotás történelem előtti eredetére, mint a kortárs művészek számára szolgáló inspirációra.⁷ Hasonlóképpen, ANDRÉ LEROI-GOURHAN francia régész az írás genealógiáját a prehisztórikus absztrakt szimbólumalkotáshoz követte vissza, addig az időig, amikor még a művészet a gesztikulációval és a nyelvvel, és így a széles értelemben vett írással áll szoros kapcsolatban. Leroi-Gourhan szerint ezen őskori, többirányú „mito-gráfia”, amely testi gesztusokat formált át grafikai jelekké, a világrendbe sűrített asszociatív konstellációk gazdag rendszerét fejezte ki.⁸ A régész a kínai kalligráfiát emelte ki, mint az egyetlen írást, amely egy többdimenziós grafikai jelrendszert őrzött meg a „kifejezhetetlen dimenzióját” is magában foglalva.⁹ Leroi-Gourhan és Kepes, másokkal egyetemben, még remélték, hogy e két kifejezőmód egyesült eredetéhez való visszatéréssel lerázhatják a haszonelvű társadalom bilincseit. Visszatérhetnek ahhoz a ponthoz, amikor a jelentésfeláró tapasztalat és a mindennapi nyelv még egybeesett, hogy a technika világában ösztönözzék az érzékekre ható többretegű jelentéseket és egy új többdimenziós írást. A *KLM fényfal* sokféle

⁶ André Leroi-Gourhan: *Gesture and Speech* (1964). Ford. Anna Bostock Berger. Cambridge, Mass., MIT Press, 1993. 213.

⁷ Sigfried Giedion: The Roots of Symbolic Expression. *Daedalus*, 89. no. 1. The Visual Arts Today. Winter, 1960. 24–25.

⁸ Leroi-Gourhan: *Gesture and Speech*. 200.

⁹ U.o. 200.

A Nyugat-Északnyugat bemutatója, 1959



alakú, színű, méretű és perspektívájú jelei azonban folytonosan elodázzák a jelentés megformálódását és a szemlélőt végül nem vezetik a tárgyak, az ábrázolások és a jelszavak világába.¹⁰

A városból a *KLM fényfalba* összesűrített imponderabilis technológiai jelek nem tudták teljes mértékben betölteni a jelentéssel megtöltött szimbólumok feladatát. Ehhez az emberi test és a jelentéssel bíró világ nagyobb mértékben kellett, hogy jelen legyen, mint ahogyan például a *Szédülés* városi tere a női test formáit idézi fel, ellentétezően a Bass által megjelenített technológizált szemet és teret. Meglepő, hogy a fényfalnak volt egy elég nagy méretű, figurális elemeket is tartalmazó kevésbé reprodukált része. A kollázsszerű darabokból álló és a Holdra emlékeztető központi kerek forma valamiféle kozmikus szimbolizmust próbált felidézni, az érzéki jeleket kiegyensúlyozó konceptuális elemként. Talán valamilyen „primitív” spirituálisra utalt, vagy a közbeszéd tárgyát képező közlegő úrutazásra. A Hold-szerű alakzat a város mesterséges fényenergiái és a sejtszövetekre vagy *A világ új tájképe a művészetben és a tudományban* című könyvben gyakran feltűnő, kiszáradt földek légifelvételre emlékeztető alakzatok között lebegett. A mű jobb szélén ugyanakkor egy kereszt alakú „emberszerű figura” bukkant elő az absztrakt kompozícióból. Ilyen módon a mű a mikrokozmosz és makrokozmosz tér, fenomenológia és kozmológia, város és természet vagy emberi organizmus összefüggéseire, valamint az azokat megalapozó energia és sejtszövetekre utal. A test és a világ organikus összefonódása (*chiasmusa*) azonban a technológiai léptékvesztés és a többféle absztrakció és logika összezavarása miatt nem jött létre a „mozgásban lévő látáson” keresztül. Amíg a „városkép” a komplexen keresztetűző terekben és térképszerű fénymintákon jelenik meg, a táj és az emberi organizmus pedig sejtszerű mintákon, a Hold és az „emberi lény” szimbólumai visszaállítják az alak-háttér kapcsolatot és ábrázolási teret. A világ megtapasztalása így különböző, noha egymáson keresztülhaladó logikákra bomlik, amelyek eltérő látásmódokat és értelmezéseket kívánnak meg. Kepes a kaotikus érzéki tapasztalatot, az epizstemológiai logikát és az egzisztenciális szimbolizmust egymás mellé helyező tördelt struktúrával próbálja a világot értelmezni, „a világot, amely közvetlenül már nem érzékelhető” az ekkor kifejlődő iparon túli kapitalizmusban, csak a látványosság „különböző specializált közvetítésein [mediatizációin] keresztül”, ahogyan GUY DEBORD mondaná.¹¹

Ebben a technológiai assemblage-ban az emberi test helye bizonytalan marad. A mű jobb szélén egy primitív emberszerű figura keresztalakú alakzata emelkedik ki a mikro- és makrokozmosz mezőből: feje egy örvényből áll, és felemelt kézzel lép előre. Érdekes egybeesésként, X alakja MERLEAU-PONTY *chiasmus* jelére emlékeztet, vagyis a test és a világ összefonódására *A látható és a láthatatlan* című posztumusz művéből (1959). Kepes fényfalán azonban nem a világ szövetébe ágyazott, egyidejűleg érzékelhető és érzékelő lények összefonódásának metaforája tör a felszínre. Az emberi test egy felnagyított elektromos szikrává vagy folyékony kristályalakzattá alakult, egy még absztraktabb jelenséggé, mint a Lissajous alakká átváltozó emberi szemszög a *Szédülésben*. Bass főcímsorának örvénylő szívárványhártyája a fényfalon egy olyan fejjé vált, amely magába foglalja nemcsak a várost, de az egész csillagrendszert is. A légi közkedés és az úrutazás, és a technológizált képmegjelenítés korában született „primitív” (ember) maga is a tériszonyt testesíti meg, mivel mind mikro- és makrokozmosz, és a szétetés folyamatában van. Talán inkább az 1950-es évek tudományos-fantasztikus regényeinek és

¹⁰ *A Látás Nyelvének* nyelvi jelekkel való összevetéséről lásd Michael Golec: A Natural History of a Disembodied Eye: The Structure of György Kepes's Language of Vision. *Design Issues*, 18. no. 2. Spring, 2002. 3–16. A *KLM Fényfal* Golec tételét megcáfolja.

¹¹ Guy Debord: *The Society of the Spectacle* (1967). Tans. Donald Nicholson-Smith. New York, Zone Books, 1995. 17.

filmjeinek többdimenzós világába tartozik, mint az MTI laboratóriumiába. Vagy talán éppen esik, nem az égből, mint Picasso korabeli, az UNESCO székházába tervezett *Ikarusz esése* (1958) című művén, ami katasztrófális lett volna egy légitársaság irodájában, hanem a saját tériszonya által létrehozott vizuális örvénybe, ahogyan Ferguson is esik a fim plakátján. Nehéz megmondani. A filmben az „esés” a logikusan gondolkodó detektívnek a titokzatos női alakokba való „beleesésére” (belekavarodására) is utal, akiknek titokzatosága megbabonázza. Az 1950-es évek fogyasztói társadalmának képvilága valóban a tartós szimbólumok csillagának lehullását és kiüresedését eredményezte, valamint az addig biztos jelek jelentésének kiüresedését. A reklámok prózai neonmédiumba ültetett fényfal jelei az olcsó utánzattá és tudományos fantáziává válás állandó veszélyének voltak kitéve. Lehet, hogy Kepes később azért hagyta ki a figurális elemeket a művészeti kiadványokhoz készült reprodukcióiból, mert rájött, hogy a közösségi szimbólumok ideje lejárt.

A képvilág szédülete: törölt jelek és szubjektívítások
Kepes projektjét Debord-nak a látványosság társadalmának jellemzésével lehet összevetni, ahol a létezés (és tudás) a birtoklással és megjelenéssel egyenlő, mivel az emberek eltávolodtak a saját életük létrehozásától.¹² Fogyasztói társadalmunkban a képek jelekként saját valóságukra tesznek szert.¹³ Ezt a gondolatot JEAN BAUDRILLARD is továbbfejlesztette a szimulákrum fogalmával.¹⁴ Hogyan sajátíthatja ki újra a vizuális művészet a közteret ebben az önmagát-reprodukáló, előre kódolt és homogén képvilágban? A *Szédülés*ben a női identitások és képek rétegződése (Carlotta, Madeleine és Judy) és összeszövődése idézi megaszimulákrumot. Ugyanakkor Hitchcock a nézőt rávezeti annak a felismerésére, hogy Ferguson nem tud úrrá lenni a tériszonyán a saját ügyei fenomenológiai és episztemológiai jellegének összekeveredése miatt, mivel a korábban Madeleine-t megszemélyesítő Judyban továbbra is a kísértő Madelainet látja. Ferguson képtelen a kapcsolatuk megváltozott kontextusát felismerni és értelmezni. Ezzel ellentétben, a *KLM fényfal*on a különböző logikák („logos”, mint a jelenségek értelmezése) – az eltérő perspektívák, a térkép logika, a felölelő kinetikus fények spontaneitása, az ember elektromos szikrává és az írás képpé alakulása – valamint az imponderábilis jelek felnagyítják a jelentés problémáját és a jel krízisét a modern városi környezetben. A fényfal végtelenségig változtatható tere és fénymintái és a szubjektívítás kiiktatása képtelen hatékony alternatívát ajánlani. Kepesnek a mikrobiológiából és a kibernetika tudományából kölcsönzött „mintalátás” fogalmát azonban, amely REINHOLD MARTIN szerint a szubjektumot egyszerűen csak „megszervezett, informatikai mintaként” tételezi fel, valószínűleg nem kellene teljes egészében elvetni.¹⁵ Talán amikor a „mintalátás” olyan kontextusban van alkalmazva, ahol nem szükséges, mint például a fogyasztói képek környezetében, egy további logikai összezavarással való szembesülés feltárja a képek konstruált voltát a néző számára. Mint egy elektromágneses interferenciamérő, a fényfal absztrahálta és felerősítette a fogyasztói reklámokat a láthatóságuk határáig, ahol már egyediségükben nem voltak kivehetők, csak mint változó minták. Úgy is mondhatnánk, hogy a fényfal széles „filmvászna” egy rövidzárlatos vagy megsérült „filmet” mutatott, amelyben a reklámjelek kísérteties lenyomatai a késői kapitalizmus retinális utóképeként jelentek meg.¹⁶ Az utókép, vagyis egy vizuális mintának vagy

- ↑ U.o.16.
- ↑ U.o.13.
- ↑ Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulations*. In *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Mark Poster szerk. Standord, Standford University Press, 1988, eredetileg Paris, Editions Galilee, 1981.
- ↑ Martin: *The Organizational Complex*. 10.
- ↑ Kepes megjegyezte,hogy a fényfal kinetikus programját Viking Eggeling és Hans Richter absztrakt filmjeinek ritmikája és a látásfolytonosság elvének

színkontrasztnak a retinába való „beégése” a stimulus megszűnése után mind objektív fiziológiai jelenség, mind kóros betegség is lehet.¹⁷ Az első jelenség átfordulhat a másodikba, hallucináris palinopsziába, amely állapotban a beteg abnormálisan ismétlődően ugyanazt az utóképet látja, ami megakadályozza a képek folyamatos áramlásának rögzülését.¹⁸

Mint ahogy az akaratlan retinai utóképek megzavarják a fogyasztói kultúra titokzatos jeleinek szabad folyását, a fényfal fénytere a jelenségekkel való szembesülésre szólított fel, a néző testének műbe való befoglalásával. Ezen tényező Hitchcock filmjeivel ismét összevethető. Az *Észak-északnyugat* első jelenetében például az ember-tömegnek a felhőkarcoló üvegfelületén való tükröződése a modern művészet kedvelt témáját veti be, a jelenség és valóság ellentétének térbeli megtévesztés útján történő feloldását. Továbbá, amint láttuk, az egyén identitása is a megtévesztés áldozatává válik, mivel a reklámszakember Roger Thornhill, akinek fő munkája az, hogy sokféle identitást fabrikáljon, elveszíti a sajátját. Bass főcímsorához hasonlóan, a KLM jegypénztárban a fényfal színes képei által létrehozott és az üvegfalakon megjelenő tükröződések átváltoztatták az iroda terét, elmosva a jelenségek és a valóság határát. Kepes fényfalának színes kamuflázsa így hatást gyakorolt a turisták fogyasztói szubjektivitására, tűnékeny vizuális identitásvesztést idézve elő. Mindazonáltal az „identitásvesztés” itt inkább bizonyos állatok rejtőzködő képességéhez hasonlítható, mint egy hidegháborús összeesküvésre utaló filmhez. ROGER CALLOIS korabeli leírása szerint az állati önalcázásban (például az imádkozó sáska esetében) „A személyiség érzése [...] mindenképpen alá van ásva”, és az „elszemélytelenedés a környező térhez való asszimiláció által” jön létre.¹⁹ Kepes álcázó fénymintáit azokba „belemertülve” lehetett érzékelni, de a háborús vagy állati álcázástól eltérően a változó fényminták nem nyújtottak megnyugtató menedéket. A vásárló teste a színes fények és tükröződések fogságába esett, amelyek pillanatnyilag elidegenítették azt saját magától.

Kepesnek a fényfalról készített fotóreprodukciói bizonyos türelmetlenségről tanúskodnak. A kamera felszínhez való közelsége és a lemez fekete háttere a nézőt elárasztó benyomást kívánja felerősíteni, míg az alacsony nézőpont szédítő érzést sugall a hatalmas felület miatt. Mintha a fényképek megpróbálnák a várost közel hozni és monumentalitását érzékeltetni. Az a probléma, hogy a test hogyan teheti lakhatóvá a város változó technológiai perspektíváit, miközben interszubjektív kapcsolatokat is létrehoz, végül megoldatlan maradt. A *Szédülés*ben San Francisco domborzatának érzékesítésével Hitchcock érzékeltetni tudta az emberi testnek a világ szövetébe való belefonódását azáltal, hogy a dombok Kim Novak testének körvonalaít idézték. Továbbá, a film végén, noha Judy halála árán, Ferguson felügyelő a bűnügyi összeesküvés megoldásával és saját logikájának összezavarodását felismerve túlteszi magát tériszonyán és rendszerezi érzékeit. Kepes *Fényfala* azonban nem ajánl hasonló megoldást a nézőnek. A művész írásai azt sugallják, hogy a város fényeinek átfogó összehangolásától remélte a megoldást, ami lehtőség szerint újjáalkította volna a városi teret az épületekkel összhangban.²⁰

megzavarása inspirálta. Ld. Kepes Kevin Lynchnek írt levelét, június 30, 1955. (Lynch MC 208. Box 4. Folder “General Statements”). Online MIT Library Archive https://libraries.mit.edu/archives/research/collections/collections-mc/mc208.html#N10103.

¹⁷ A „kapitalizmus retinai utóképei” kifejezés Fredric Jamesontól származik. Fredric Jameson: Marxism and Postmodernism. *New Left Review*, July, 1989. 42.

¹⁸ Kepes anyagot is kért a Dartmouth Szemészeti Intézetttől, a New Hampshire-beli Hanoverből, amelynek néhány előadásán maga is jelen volt. Lásd Golec: A Natural History of a Disembodied Eye. 12. 37. 38. jegyzetek.

¹⁹ Roger Callois – John Shepley: Mimicry and Legendary Psychastenia. *October*, 31. Winter, 1984. 28, 30.

²⁰ György Kepes: Notes on Expression and Communication in the Cityscape. *Daedalus*, 90. no. 1. The Future Metropolis. Winter, 1961. 159-160. Kepes ilyen városi utca kivilágítást állított ki a 14. milánói *Triennalén* 1967-ben.

ANDRÁS SÁNDOR

A rejtély megnyilatkozása

Megyik János *Acélképek* című kiállításáról

Viltin Galéria, Budapest

2017. szeptember 2 – szeptember 30.



Mi van a horizonton túl?, ez Megyik kérdése – A valós és a virtuális viszonya a szakterülete. – Amit látunk, az folyamatosan arról beszél, amit nem látunk és nem is láthatunk. Aki tehát a látással foglalkozik, az magától értetődően azzal is foglalkozik, amit nem látunk és nem is láthatunk.

ESTERHÁZY PÉTER

1.
A kilenc alkotásból álló kiállítás tíz eseményt nyújtott annak a látogatónak, aki ezeket írja. Tizedik eseménynek a kilenc összeállításából adódó folyamatot élte meg, azt, amit egyszerre nem nézhetett, nem is láthatott, hatásában mégis izgalmasnak, ámulatosnak, sőt talán a legrejtélyesebbnek tűnt: egy kivételes alkotói módszer fokozatos transzformációja, váratlan megváltozása, meghökkentő, majd ámulatos átlényegülése, színeváltozása volt. Egyszerű a bonyolult: az ember ámul, nem az érzékelése, ha érzékelése révén ámul is. MEGYIK JÁNOS festőként kezdte, magát szobrászként is festőnek érzi, és mindkét vonatkozásban értendő, ami a galéria bevezetőjében

olvasható: „Acélképei a képzőművészet és az építészet kölcsönhatását és átjárhatóságát állítják éppúgy, mint korábbi munkái.” A festő- szobrász-építész hármas tehát más szempontból kettős: képzőművészként építőművész, és építőművészként képzőművész. Őt már festő korszaka óta egy dolog érdekelt, izgatta, ösztökölte, ezt jelezte a Ludwig Múzeum 2012-es kiállításához készített nagy katalógusának a címe: *A kép tere*. Úgy gondolom, a Viltin Galléria kiállításán sikerült Megyik Jánosnak egy újabb radikális fordulattal megalkotnia és bemutatnia, hogy mi is számára a kép tere, miért annyira dinamikus és lenyűgöző.

2.
A reneszánsz táblakép, az Alberti-ablak azért perspektivikus és azért ablak, mert aki kinéz egy ablakon, perspektivikusan látja azt, amire néz, legyen az mező, erdő, csatatér vagy piactér, trónterem vagy pajta. Különbség persze, hogy egy ablakon kinézve háromdimenziós térben látható mindaz, amit a festőnek kétdimenzionális síkra kell transzformálnia, perspektivikusan távolodó látvánnyá.



Megyik János

L & M, 2009, lézervágás, patinázott

szénacél, 80 x115 x10 cm