

az aktualizálás talán kicsit túlzónak tetszik is, nem árt arra gondolni, hogy érzékenységünk az idővel szemben nemcsak a változások ugráskész követésére kötelez. Lehet a zaklatott, mulékony időtartamára, tartalmára is figyelni, hogy jobban megőrizzük azt, ami elmegy, eltűnik, és jobban megértsük azt is, ami éppen jelen van, és majd mássá, jövővé válik.

A látvány alakváltozásai

A video-haiku mestere

Bill Viola

„Ha egy kérdést kellő szertartással teszünk fel,
az univerzum válaszol.”

Bill Viola

A képzőművészet hagyományos határait áthágó, a látványt mozgással, hanggal, az új technológiákkal alakító művészek között az amerikai Bill Viola a legjelentősebb filozófus-költő. Még pontosabb megjelöléssel, Viola a video-haiku-mestere, aki a fenti motívó szellemében immár több mint húsz éve teszi fel a maga puritán-ünnepélyes módján a legegyszerűbb vagy mondjuk inkább így: legvégső? létkérdéseket, és a világ, úgy látszik, válaszol. S bár az 1995-ös Velencei Biennálén Viola képviselte az amerikai művészetet, és a Whitney Múzeum nagy, huszonöt évet áttekintő retrospektívét rendezett műveiből, magányos alkotó, avantgarde szerepe nem változott ez évtizedek alatt.

Viola megvesztegetően takarékos videoinstallációi rendkívüli következetességre vallanak. Első munkái és újabb *The Passion* (2000) című kiállítása a szinte megszállott, vallásos figyelem állandóságáról tanúskodnak. *Seeing Time* (Lát[ta]ni az időt), mondia az egyik kiállítás címe, és ennél találhatóbb megnevezést nehezen választhatnánk. Művek sorában fordítja egyetlen kimeríthetetlen téma vizsgálatára minden figyelmét: az ember világban való létének organikus, másként szólva múlandó természetét próbálja körüljárni. Természeti táj és belső, emberi táj összefüggése a kiindulópont, amint keletkezés és elmúlás, kezdet és vég törvényszerűségének misztériumát faggatja, az idővel való kapcsolatunk ismétlődő mintáig felmutatva. Habár munkáiban lényegileg realisztikus képekre támaszkodik, túlmegy a tárgyszerű ábrázoláson, tágabb értelmezésre szólít fel. A kép, a maga szinte kábító lassú mozgásával, metafizikai távlatot nyer.

Két, a nyolcvanas évek elején készült videoalkotása: *Portrait in Light and Heat* (Chott el Djerid, 1980) és *First Dream* (Hatsu Yume, 1981) félreérthetetlenül jelzi vonzódásainak tárgyát és

megszállott látásmódját. A két műben felidézett világ színhelye nagyon is különbözik – az egyikben a sivatag végtelenje szolgálja a meditáció alapját, a másikban emberlakta sűrű környezet: nagyváros, halászhajó munkásokkal és trópusi erdő vesz körül –, a szemlélet gyökere mégis azonos. Kamerája a létezés elemi dinamikáját kívánja közvetíteni. Mindkettőben a kitartó figyelem intenzitása, vibráló, időtlen csendje az uralkodó, valamely ringató fluiditást közvetítve, mely viszont ugyanakkor a bizonytalan, a megragadhatatlan enigmájával is társul. A látvány sosem nyújt egyszerű egyértelműséget, küzdeni kell a jelenségek olvasataért, mintha álomban járnánk. De az álomszerű nem is elég pontos meghatározás. Inkább a végnélküliség, a lassú, remegően szüntelen változás tart fogva.

A Portrait in Light and Heat egy tuniszi sivatag „arcképe”. Végtelen fakó homoktenger terül el előttünk; minden homályos, elmosódott, mert a hőség párafüggőnye közöttünk áll és a nagy gyújtóvolságú lencse tovább fokozza a távolság torzult dimenzióit. Ami a messziségben látszik, az mindig bizonytalan kontúrú, egy egyedülálló tárgy: ház, pajta, fészer? Alig kivehető alakzat, és ha emberi figurák mozognak a horizonton, mintha csak sziluettek táncolnának. Néha az ég kékje fölé magasodik a sivatagnak, súlyosan osztja a képmézőt, összecserélhetően a tenger kékjével, ami – mint asszociáció? – hasonlat úszik be a látványba. Légtöredék-képpén rokon; hullámzó, lágy mozgás, melyben a tér nyitottsága és határtalansága az idő nyugalomával párosul. Ezért törpül el minden esemény benne. A változással szemben végül is az azonos-ság hangsúlyozódik. Ismétlődés és beszédes párhuzamok tagolják a történet. Ember és világ összefüggésében az utóbbi kicsinységét demonstrálja, de nem drámaian, inkább a felismerés szerény szelíd-ségével. A sivatag így, minden konkrétsága ellenére vagy éppen általa, transzcendentális világ, az aktuális fizikai tényeken túli metafora, mely a tudatalatti tájról tudósít, és az időnként megjelenő turbulens aktivitás, amit észlelünk, valamely belső mozgást követ. Mikor a videofilm a természet okozta optikai és akusztikai torzulásokat idézi fel, ebben a köznap percepciót szándékosan kinyújtó, mágiikus dimenzióban lélekállapotokat élünk át, a részletek, a víz, az éj, a nap és a szél mint archetipikus formák szólnak hozzánk. Viola Blake-ot idézi: „ha a percepció kapui tiszták lennének, az ember mindent úgy látna, ahogy van – végtelenül!”

A végtelen fogalma Violánál nem hangzatos. Számára az ember természetbe ágyazottsága örök körforgásban nyilvánul meg. Egyén és külvilág vitális anyagcseréjét keresi, a természet lélekelteli arcát és az emberi létezés körülhatároltságát. A valóságos fizikai környezet és az emberi test azonos anyagú, és mindkettő szellemiséggel telített. Életre kelni, megszületni és elmúlni, meghalni – így ölelkezik magától értődő rendben, egymást váltó ritmusban. Ahogy műveiben a dolgok és figurák feltűnnek és eltűnnek a tájban, abban az élet lélegzetvétélét, mondhatni szívdobogását érzékelteti.

A Japánban készült *Első álom* (Hatsu Yume) is hasonló ihletettséget mutat. Az év első napjának álma, úgymond, nemcsak előre jelzi az évet, hanem generációk történelmét ismétli. Napfelkeléssel kezdődik, éjszakába ér. „A fényre gondoltam, és a vízhez, élethez való viszonyára, de az ellentétére is – az éjszaka sötétjére és a halálra...” – mondja, és a képek sora szárazra vetett halak szuggesztív erejére támaszkodik: „A víz élteti a halat, mint a fény az embert – folytatja. – A föld a hal halála. A sötétség az ember halála.”

Viola nemcsak kivételesen tudatos alkotó, aki szándékát, látó-mását pontos, művet megelőző vagy utólag kommentáló jegyzetekben írja körül, hanem ennek a biztonságnak a talaján sokféle nyitó, költői asszociációkra támaszkodik. A videofilmben e szabad képzetársítások elágazásain sorakoztatja fel képeit, állandó kontrasztban változtatva trópusi erdő, éjszakai tenger és nagyvárosi fények, emberek megfeythetetlen igyekezetét. Fény és sötétség, élet és halál csakugyan kontrasztok, de nem a szokásos drámai komorságban. Egymást követő, egymást feltételező jelenségek. Ha a halak vergődő halálát hosszú részletezettséggel mutatja, abban csak a természet elementáris rendjét emeli ki, az emberi sors hasonló törvényére emlékeztetve.

Egy másik installációja, a *Hírnök* (Messenger, 1997) is rokon-motívumokkal él. A rövid, pár perces parabolában egy mezítelen férfi emelkedik ki lassan a gomolygó, örvénylő víztömegből. Mikor végül is a felszínre ér, kinyitja szemét és mély lélegzetet vesz, a kísérő hang szinte hörögéssé, kiáltássá fokozza lélegzését. Majd újra visszastüllyed a mélybe, hogy a folyamatot újakezdje, megismételje, megint csak lélegzetfogytaig. Ember és elemek egysége, a természettel való, elmúlást és újakezdést egyként sugalló kap-

csolata a létezés folytonosságát hangsúlyozza. Egyszerre kell átél-
ni a nekifeszülés vágyát és végességre ítéltséget, a folyamat egy-
szerit transzcendáló, ciklikus természetét.

Bill Viola munkáiban nem nehéz felismerni a keleti filozófiák
és művészetek inspirációt, a zen, a kínai taoizmus, buddhizmus
hatását. Akár távoli, sivatagi tájak által meghatározott, akár mo-
dernebb, nagyvárosi egzisztenciális élményt ábrázol, a szemlélődés
csendje és nagy távlatokat befogó feszültsége sűrűsödik alkotásai-
ban. A tünékeny, időben kibomló videóképben a látás, tapintás és
hallás közvetlen tapasztalatát megőrizve próbálja megtalálni azt a
kifejező formát, amely egyén és külvilág elementáris összefüggé-
sét kifejezheti. A sokoldalú érzéketlenségben persze elsősorban a
látvány szimbolikus erejét keresi, de amikor sokszor, az ősi ritu-
sokhoz hasonlóan, a legegyszerűbb fizikai mozgásokban találja
meg az élmény tisztaságát, a hang és a ritmus ereje nem mellékes,
mindenképpen meghaladja a szokványos, pusztán kísérő szere-
pet. Az idézett szertartásos közelítés „új hangzatokat” komponál,
szokatlan (disz)harmóniát terem.

A tekintet intenzitása határoz. „Olyan közel akarok jutni a dol-
gokhoz, hogy intenzitásuk egésze a retinát és áthatoljon az agy fe-
lületén... (hogy megszabaduljon a közönséges közhelyességtől),
azt akarom, hogy minden kép első kép legyen, mely a maga első-
szülött létének fényével ragyog.” A szándék mindenképpen ne-
mes, és az elektronikus kép-hanghullámok közvetítése csak-
ugyan újfajta intenzitást teremt, de ugyanakkor a közönségre
gyakorolt hatása nem magától értődő. Ritmus, tempó, mozgás
konvenciót kikezdő játéka türelmes beleélést igényel.

Tűz. Víz. Lélegzet (1997) című videoinstallációja talán a legát-
tetszőbb és ezért könnyen befogadható. A munka a szó szoros ér-
telmében azt a kozmikus kalandot ábrázolja, amelyben az ember
a tűz és a víz elemeinek közegében, velük és hatalmuk ellenében
járja a maga útját, lélegzefogytáig. Két szimbolikus történést kö-
vetünk, melyet Crossingnak, *Átkelésnek* nevez, amelynek során,
két hatalmas vetítőlámpa távoli mélyből lassan, borzasztóan
lassan egy emberi alak közeledik felénk. A lassított mozgás ki-
emeli a közönségesnek tetsző lépés drámaiságát. Majd előtűnik
áll kétszeres nagyságban a mozdulatlan, merevedő figura. Az
egyik oldalon vízcsépek hullanak alá rá a magasból, melyek fo-
kozatosan vad zuhataggá válnak, míg teljesen el nem borítják

alakját. A másikon, egyidejűleg, egyre növekvő lángok veszik kö-
rül az ember testét, szikrázó tűzcsoává magasodva, míg ugyan-
csak teljesen be nem borítják. Aztán egyszerre csak alábbhagy a vi-
har, kialszik minden „szenvedély”. A tér elsötétül. Csend. Üres-
ség. És kísérletes lassúsággal kezdődik az egész ciklus előlről.

Ennél egyszerűbb és távlatosabb metaforát nemigen láttam.
Átkelni tűzön, vízen át, van-e ennél közönségesebb élethelyzet
vagy közvetlenebb emberi vágy, mely a maga legfizikaibb létében
utal az erőfeszítés metafizikai tartalmára. Az installáció paradox
időbelisége a gondolat hatásos összefoglalása. Rövid percekről
van szó, melyek során az egész emberi sors íve lejátszódik. Szüle-
tés, az elemekkel való találkozás, azok abszolút hatalma felet-
tünk, majd a megemmisülés, és... és aztán mégis, valami érthe-
tetlen mégis. A folytatás, a megszakíthatatlanság vitathatatlan té-
nye. A körforgás törvénye. Megkapó a történet világos, végsőre
redukált tisztasága. Lassú a születés, a beérés, a megérkezés fo-
lyamata. S káprázatosan gyors az elmúlás. De ebben az arányta-
lan ritmusban mégis hallatlan egyensúly tart fogva. Mert a cikli-
kus újrakézdés más hangsúlyt ad az eseménynek.

Am a tartam más és más mértéken túl maga a látvány sem ke-
vésbé szuggesztív. Semmi hangzatos minősítés nem kíséri az ele-
mek és ember kapcsolatát. Ezért mondom, hogy találkozásról,
nem harcról van szó. Az ember nem törpe, mint azt annyit közhe-
lyes felfogásban láttuk, és vele szemben az elemek sem egyszerű-
en brutális, pusztító hatalmak. A kettő együtt, egymással szem-
ben vagy inkább egymásba fonódva létezik, tölti ki a maga rámért
idejét. Hisz a *Crossing* esetében nemcsak a figura tűnik el, ha-
nem a tűz is elhamvad, a víz is elapad. Azok élete sem örökkéva-
ló. A növekedés és hanyatlás természetes osztályrészük. Viola
ábrázolása kerüli az értékelő antinómiát. Nem jó és rossz ellenté-
tét emeli ki, hanem a kettő egyenrangúságát, azonos szépségét,
rejtelmes rendjét.

„Ami a fény a szemnek, az a tartam az öntudatnak”

A lassúság és a hirtelen, váratlan sebességváltás mindig alapvető
része Viola értelmezésének. A kozmológikus rend nem ismer
időbeli szimmetriát. „A valóság nem logikus – mondja Viola –,

percepciónk sem logikus, csak róla való koncepciónk lesz azzá.” Hogyan lehet egyeztetni a két eltérő elvet, követni és ugyanakkor mégis rendezni az események bontakozásának ritmusát, ez Viola alkotásának egyik sarkpontja. Hisz a művész teremtő szabadsága éppen az, hogy ezt az időtartamot artikulálja. Legfőbb eszköze, a szokatlan, végletes lassítás nem pusztán a türelmes figyelem jele, inkább ezzel képes sejtetni a végtelen illúzióját. Majd az ismétlés fordulatával újabb időbeli dimenziót nyit: elmúlás és megmaradás, véges és végtelen egymást feltételező kapcsolatát sugallja. Az átkelés (az emberi sors) Viola értelmezésében csakugyan átkelés, mely olyan elemi természeti jelenség, mint az elemek léte maga. A tömör idő viszonylag hosszú tartama alatt kell átelnünk bőrünkön, szemünkkel, fülünkkel a bemutatott jelenségek értelmét. „A percepció az idő során egyenlő lesz a gondolattal” – mondja. Installációi szerencsésen igazolják tételét: a sokoldalú, intenzív érzéklletesség annyira körülöfög, hogy befogadása kontemplációra késztet, újszintű megértéshez vezet. Benyomásból mélyebb megértés lesz.

Az idő számára a „materia prima” – valja. Általa jutunk a konceptuális térbe. Mert a gondolat az idő funkciója, nem valamely elvont tárgy. A gondolat a bontakozás folyamata, az élő pillanat kifejlése. És az idő tudata a folyamat világába vezet, a mozgó képek sorozatába, melyek az emberi öntudat működését jelentik. Azonos vagy eltérő a világ ideje és az ember ideje? Egy 1980-as videoalkotásában a kapcsolat ambivalenciáját ábrázolja. A mozdulatlan kamera tekintete előtt vízzel teli medencét látunk: *Reflecting Pool* (Visszatükröző medence, 1980), amelyben a víz mindig változó fénytörésben hullámoz és remeg. Szélén egy emberi alak készül beleugrani, ám a mozdulat közepén a kép kimerít, a test ottmarad felfüggesztve a levegőben, ég és víz között, míg lassan el nem tűnik a fények játéka közepette. Miközben a különös feszültséget teremtő jelenséget figyeljük (hisz a megszakítás, a befejezetlenség követeli a folytatást!), a víz továbbra is él: a hullámozás, fodrozódás sosem marad abba. Így egyszerre kell átelnünk a fizikai idő „örök” folytonosságát, megállíthatatlan múltát és az emberi tartam egészen más idejét: kiszámíthatatlan terjedelmét (nem tudjuk, mikor lesz vége) és főleg más, belsőtlől meghatározott törvényét. „The universe continues to be in the present tense” – A világ továbbra is jelen időben létezik – idéz egy

XII. századi arab bölcsét. Az események befejeződnek, múltélnak, ám a természet, a maga zavartalan folytonosságában él.

Viola minden munkája mintha az időnek ezt a paradoxonát járná körül: míg a felszínen a dolgok így vagy úgy történnek, más-ként szólva elmúlnak, a múltba süllyednek, a világ a maga titokzatos „közönyével” zavartalanul létezik, önelvűsége más törvényeknek engedelmeskedik.

Mikor egy másik darabjában, a *Migration*-ben (1976) egy víz-csepp „történetét” meséli el, nem tesz mást, mint ezt a kettős nézőpontot szembesíti: azt rögzíti, amint a cseppnyi csepp távolról figyelt banalitásból a ráközelítésben hatalmas növekszik, hogy beteljesítse a maga sorsát. Mert ez a mégoly triviális lét sem mozdulatlan, éppen ellenkezőleg: a csepp addig növekszik, míg szét nem feszíti eredeti formáját és megszűnik csepp lenni. A pillanatban, amikor „lecspege”, egyszerű víz lesz, eggyé válva az edény alján halmozódó folyadékkal. Minek nevezzük? Metamorfózisnak, amint formák átalakulása jelenik meg előttünk? Vagy egyszerűen az idő munkáját észleljük, amint univerzális mozgásában az egyedi eset véget ér, a rajta túlmutató „általánosat” rögzíti.

Még merészebben eredeti vállalkozás az idő alkotó értelmezésére a *Greeting* (1995), mely egy reneszánsz festmény „dekonstrukálása”, tíz kerek percben való újrainterpretálása. Az eredeti, a manierista Jacopo da Pontormo XVI. századi vizitációja két asszony találkozásának szimbolikus pillanatát örökíti meg, melyet Viola, az öltözék és viselkedés tanúsága szerint, modern időbe helyez. A köszöntés, feltehetően egy titok, a teresség bejelentésére vonatkozik, amit a fiatalasszony derűs átszellemültséggel sűg a másik fülebe. Egyszerű szituációról van szó, bizonyos szakrális jelentést mégsem lehet elvitatni tőle. A meglepő, ahogyan az installáció a negyvenöt másodpercig tartó eseményt tíz hosszú percre bontja le, az eredeti vallásos misztériumot köznapiabb modernre váltva. Mégis, amint az időmúlás természetellenes visszatartását figyeljük, a köszöntés banalitáson túli, „szertartásos” gondolata ölt testet a meghosszabbított tartamban. Gesztus, mozgás, arckifejezés nyer életet, de szándékosan mesterséges módon, hogy az érzelmi pillanatot enigmatikus mélységét közzétesse.

New York egy kisebb, bensőséges galériájában mutatta be Viola a 2000. év végén a videoképhez való közelítés új, továbbfej-

lesztett módszerét. A kiállítás címe, *The Passion* (2000) már nem e kifejezés első jelentésére utal, nem a szenvedélyről, hanem a *Passióról* szól. A videóokban a lassítás olyan fokára érkeztünk, mely a szó szoros értelmében próbára teszi percepciókat, következőképpen magát az élményt módosítja radikálisan. Itt az ismeretlen mozgásdimenzió a legfontosabb élmény. Szinte borzongató az átmenet „normális” és abnormális percepció között. Képkompozíciókat látunk, diptichonokat vagy triptichonokat 15, 20, 30, sőt 82 perc tartamra kinyújtva, lassított mozgásban. A hatás kísérleties. Az arcképek, mert jórészt közönséges portrékról van szó, a közelség és a szokatlan megfigyelés pontossága révén milliárdnyi változson, érzelmi-mimikai-fizikai módosuláson mennek keresztül. A legkisebb rándulás, érlükletés, tekintet átalakulás előtűnk áll, és kérdéssé, értelmezhetővé válik. Éppen mert az állapotokban bekövetkező fordulat alig észlelhető, a figyelem hihetetlenül élessé, követelővé lesz.

Viola most is tradíciókhoz való visszatérésről beszél, a közép-korból a reneszánszba való átmenet hozott hasonló lehetőségeket, mondja, nem egyszerűen az enyészpont perspektívájának alkalmazásával, hanem a közönség mobilizálódása révén, mely lehetővé tette az ikonképek imakönyvekbe rejtését, hogy azokat személyesen magukénak tudhassák. A komputerrek birtoklásával a képélmény ma is végtelenül egyedi és személyes intimitást nyer, és ez a használat új formáját, a megfigyelés szabadságát teremti meg. A lassúság pedig arra szolgál, hogy a láthatatlanra emlékeztessen, a fel nem ismertre, a szokáson túli rétegre, másként szólva egy szinte spirituális közelség élvezetere vezet (het). A percepció küszöbének megváltozását- (megváltoztathatóságát) keresi. Azt nézzük, várjuk, ami az első, felületszintű találkozás mögött, alatt rejlik. *Anima, Dolorosa, Memoria, Quintet of Remembrance*, a *Passion*nak nevezett show főtémái, hogy az öröm, a bánat, a harag és a félelem legelembb kifejezéseit rögzítse. Az idő végtelen, de az ember szokatlanul változik határtalan keretei között.

Az elektronikus kép dinamikája

Látható, Viola az elmúlt huszonöt évben a multimédia technológiát – a videó, a film, a digitális rögzítés eljárásait – nagy invencióval alkalmazta annak érdekében, hogy az érzéki percepció titkát mint az ember kifejező nyelvét és az önismeret útjait tanulmányozza. Mint említettem, Viola rendkívül tudatos, határozott koncepciókkal dolgozó művész. Az új technológiákat kiaknázó mai kísérletezőket messzi megelőzve vallotta, hogy az elektronika forradalma a Gutenberg-galaxisával mérhető, és ez számára alapvető kiindulópont és kihívás volt.

Vallomása roppant világos, kerüli a retorikát. „Számomra a lényeges maga a folyamat, mely az elektronikus rendszerben működik... Az elektronikus szignál az anyag, amivel dolgozni tudok... az, ami a zeneszerző számára a hang... sosem gondoltam a videóra mint képre, inkább mint elektronikus folyamatra... A videó előnye a kamerával szemben, hogy a szem retinájához hasonlóan folyamatosan szállít fény-fotóenergiát elektromos energiává változva...”, a filmtől való különbsége azért olyan meghatározó, mert a filmben a mozgás illúzió, mely a mozdulatlan képek sebes egymásutánjából keletkezik. A videónál fordítva: a mozdulatlanság az illúzió, hisz az állókép csupa vibrálás, a videószignál remegésben tartja a képet.

A videokép elektronikus energiája sosem ismert mozgásállandóságot, megállíthatatlan folyamatot képvisel. Erdemes hosszabban idezni gondolatait, mert ritka pontossággal határozza meg a videoművészet lehetőségeit. „A videokép az állandó elektromos energiahullámok álló patternje, vibráló szisztéma, mely sajátos frekvenciákból áll... – írja... A videóban nincs állókép. Minden videokép szöveve akár statikus, akár mozog, szüntelenül aktíválva van, szakadatlanul az elektroncsóva impulzusának van alávetve... A videokép tehát az élő, dinamikus energia mezője, a vibrálás csak azért tűnik szolidnak, mert ilyen rövid időtartamok között meghaladja disztingváló képességünket... A videó vibráló akusztikai karaktere mint egy virtuális kép (van jelen), ez a lényege létlenségének. Technológiailag a videó az elektromagnetikus hangból származik, és közeli kapcsolata a filmmel félrevezető...”, mert a film és a fotó egészen más genealógiai törzshöz tartoznak: a film a mechanikus/kémiaihoz, míg a videó, mint a fizikai ener-

Viola Infa
gia, mint az elektronikus impulzusok elektronikus vezetője, közelebbi rokonságot képviseli a mikrofonnal."

Mint említettem, itt minden az idő- és mozgásélménnyel kezdődik, és az elektronika újdonsága éppen ezzel függ össze. Viólát ugyanis az érdekli, hogyha az ember mint a természet része az időteremtője, akkor arra is kell gondolni, hogy ő az egyetlen élőlény, mely az idő tudatával áldott, számára éppen ezért az emlékezés és tervezés, az idő kiterjesztése a múlt és a jövő képzetével az igazi *conditio humana*. Vizuális mikrofonnak nevezett kamerájával Viola ezt az archeológiai mezőt veszi célba, ahol az idő rétegei, látvány és hangzás együttes mozgásában fedhető fel. Újból hangsúlyozni kell, hogy számára az auditív világ, a hang és a zene létketése ugyanúgy elemi adottság, mint a látvány revelációja, a belső és külső világ egyformán hasonló létezési módja. Ezért lesz a sokoldalú érzékeltség, a benyomások integrációja a feltétele a megismerésnek.

A dinamika és az elektronikus közvetítés hang-kép-fúzióját megvalósító egyneműség tulajdonképpen a színesztézia diadala egyben. És a digitális kódok bevezetésével ez a kifejezési gazdagság elképesztően leegyszerűsödött. Viola érdeme, hogy élni tud a fluiditás szépségével, a képzelet áradásának követését valósítja meg általa. Művelben ez a dinamika a gondolat, az érzelmi, hangulati velejárók hullámzását, a folytonos alakulás kifejezését szolgálja.

*

A média, installáció művészei között Viola művei azért olyan megragadóak, mert a bonyolult eszközgazdagságot és technikai komplexitást áttetsző minimalizmussal párosítja. A szokásos szédítő tűzijáték eltűnik, a varázslat felszívódik a néhány elemre redukált kompozícióban. A spirituális tartalom ebből a feszültségből tör elő. Viola vállalkozásának szellemisége messzire került első mestere, a neves posztmodern videoalkotó, Nam June Paik kihívóan ironikus, a médiatechnológiát kijátszó, csúfolódva feje tetejére állító villódzásától. Legszívesebben neomodernnek nevezném, mert szertartásos komolysága a klasszikus modernizmus szentesített eszményeit idézi, amint láthatólag a gondolat szigorú rendjét valja egyedül a maga művészetéhez méltónak. Újdonságának „régiségét” vagy a régiség újdonságát becsuljuk? A sok hangyany tobzódás közepette szemlélődésének csendje messzire hangzik.

Az „elektronikus tündér” bűvésze

Nam June Paik

A cím nem metaforikus utalás. Nam June Paik valóban megalkotta Dubuffet „az elektromosság tündéré” hatalmas pannója után az elektronikus tündér szobrát, formába öntötte a munkásságát meghatározó eszközök és elvek segítségével kora „istenő-jének” vagy démonának alakját. Leszerelt, kiszereelt tévékészülékek sorából épített fel egy impozáns figurát, amelyben játékosan és szellemesen az új kifejezőeszköz „lénye” és hatalma testesül meg. A tündér nem más, mint egy ormótlan robotfigura, amely a szépség legcsekélyebb jele nélkül hivatott felidézni, mit hozott számunkra az elektronika csodája... A dolog természetéből következik, hogy láthatatlan működésről van szó, hisz a magnetikus hullámok áradása megragadhatatlan, és ha a fabrikált készülék nyilvánvalóan bájtalan is, kétségtelen, hogy funkciója nagy jelentőségű és sokoldalú. A technológia lélektelen hidegsége mit sem változtat hasznosságán. Ha Paik megpróbálta felcícomázni, fátylakkal, színekkel elevekenbe tenni, mindez persze csak a szarkasztikus fintort erősítette: íme a XX. század kultúrájának mindegyik szelleme, az emlékmű csak hozzá méltó lehet.

Mint erős egyéniségek és újítók esetében sokszor, az egyetlen példa is összefoglaló értékű lehet. Ha ezt a fura-képtelen műtárgyat nézzük, elmondhatjuk, hogy itt van szinte minden, látványosan, ironikusan és „gépiesen”, mindaz, amit Paik mintegy negyven éves sikeres pályafutása alatt létrehozott.

Paik el is érkezett ehhez az ünnepléses számadáshoz. A New York-i Guggenheimben és Bilbao-ban, valamint más múzeumokban nemrégiben sorozatosan rendezték meg e negyven év szertartásos, romboló-építő, felfedező, kísérletező munkáinak retrospektívját. Előttünk áll az impozáns mű, követve az invenció alakulását, a kezdeti, mindent provokáló rohamozástól, a támadó

kereséstől a letisztulásig, elfáradásig, önismétlésig, a kihűltébb, kiszámítható, nagy formátumú kompozícióig. Melyik hatósabb, tartalmasabb, izgalmasabb? A szertelen ötletesség vagy a fölösleges biztos rend? Felesleges kérdés.

Paik a hatvanas évek avantgarde-jával kezdte, s a dadaizmus, a szürrealizmus, a vaudeville, a futurizmus, ready made, Gesamtkunst, cirkusz, a szex forradalma és az új médiumok: a film, a televízió és a videó megjelenése izgatta fantáziáját. Lehet ennél többet összehordani? A FLUXUS manifesztója szerint négydimenziós, aurális, optikus, olfaktorikus, taktilis formákat keresnek, és ez még csak nem is a teljes leltár! A szubverzív játékok minden inspiráció alapeleme: megkérdőjelezni azt, ami elfogadott, a megbotránkoztatás, a sokkhatás szándékával. Paik úgy fejezte fel a videoművészetet, hogy az elektronikus közvetítés alapszövegét, a magnetikus hullámok új minőségű mozgóképét vette kiindulópontul, és a nagybontású fényhullámokból (tulajdonképpen a szétszedett tévékészülékből) épített meghökkenítő újat. Ezeket installációk, experimentális televíziós szatellitadások számára használta. Performanszokat rendezett velük, hogy belőlük meglepő kollázsokat építsen. A kis képernyőből interaktív, ha kell, monumentális nagyot komponált.

Ezért nem sok értelme volna most azon tanakodni, hogy Nam June Paik videoalkotása művészet-e, és ha igen, milyen „magas”, milyen „nagy” művészet, vagy egy kivételes tehetségű feltaláló színporkázó játéka csupán. „Az én televízióm egyszerre több(?) mint művészet, és kevesebb(?) is. Komponálhatok dolgokat, melyek személyiségem fölé emelkednek, és másokat, amelyek jócskán alatta maradnak” – így maga a mester.¹ Kell-e ennél őszintébb, használhatóbb vallomás?

Ha most végignézzük a koreai származású, immár klasszikus *videaste* négy évtizedes pályafutásának természetét, mely vagy lenyűgöz bennünket, vagy sem, nagyszabású munkáját, kihívó ket-tősségét lehetetlen nem érzékelni. Paik virtuóz és megszállott játékos, a televíziómonstrum legihletettebb bíráló-kisajátítója. Mít mond ma az anyag?

Kezdjük a végén. A New York-i Frank Lloyd Wright-i rotunda (csakúgy, mint, gondolom, Gehry bilbaói tér-labirintusa, mely elrendezést nem láttam) egyszerűen alkalmasnak bizonyult a tűzijáték otthonának. Paik, mint mindig, pulzáló multimédia-környe-

zetet teremtett, sűrű hang-, fényburokba vonva nézőit. A New York-i kiállítás számára két új, hatalmas lézerinstallációt készített, *Modulation in Sync* címen, melyekben a cím pontos megvilágítása szerint különféle mozgások összejátekát követhetjük, vibráló egyidejűségben. Még pontosabban, a lézer háromdimenziós alkalmazásának lehetőségeit valószínűsította meg: fény, víz és építészet tér együttesére alapítva a hatást. Az egyik oldalon *Jakob Lajtor-jája* címen egy hét emelet magas vízésre vetített lézerfényt, dinamikus vizualitást kölcsönözve ennek az anyagtalán médiumnak, a földszintre pedig *Sweet and Sublime* címen száz monitort helyezt, gyorsan változó, villódzó képanyaggal betöltve a látómezőt. A lézerszobrok, ahogy maga nevezi őket, a turbulens absztrakt köreográfia szinte szédítő telítettséget kínálnak. A modern technológia egész zsúfolt arzenálja harsánykodik a térben. A kiállításban régi és új installációk, ismerős és furfangosan újraalkalmazott ötletek áradata zúdul a nézőre: itt valami javíthatatlan következetességgel él, az eltelt negyven év viharainak elcsendesülése, az alkotó sajnálatos megrokkánása után is, az eszközök, anyagok, sőt az egész külső médiavilág változásai ellenére.

A médium a médium

Paik vitathatatlanul a videoművészet apja, felfedezője, és az első, aki a televíziót a művészi kifejezés alapanyagaként, médiumaként használta, leválasztva a közvetlen reprodukció szolgai funkciójától. A médium a médium – ez a látszólag tautologikus állítás (egy kiállítás címe a hatvanas évek elején) jelzi az alkotói magattartás kihívó újdonságát. Nem „message”, mint McLuhan nevezte, hanem újrafelhasználás, egy médium (ezúttal a televízió, illetve az elektronikus mozgókép) alkalmazási lehetőségeinek végtelenje Paik számára. Paik ugyanis transzformációkkal, interaktív elektronikus fényjátékokkal, összetett installációkkal vonta kérdőre, tette bírálat tárgyává a televízió intézményét és magát a modern kommunikációt. De ne gondoljunk semmi szigorúan komoly kritikára: Paik, különösen az első időkben, játékos, igazi polgárpukaszító viceket produkált, afféle neo-dada provokációkat, melyekben a szexbotrány is lényeges fűszer volt. „Szegény ország fia vagyok – mondotta –, muszáj, hogy állandóan mulatságos legyek.”

A videoművészetet ugyanazzal a transzgresszív erőszakossággal kezdte és akarta alkalmazni, mintha a vét vagy a sperma „fluxusa” volna. Élő, videóval kombinált performanszai – a *TV Bed* például arra adott lehetőséget számára, hogy valamiféle *TV-fuck* izgalmat valósítsa meg (a tévékészülékek sora ágyként szolgált az előadónak és interaktív nézőnek) – mintegy harminc évvel az internet kínálata előtt a távszex örömet ajánlották fel nézőinek. Performanszai New Yorkban, Düsseldorfban, Tokióban elragadó szennzációk lettek, amint afféle gerillataktikával kezdték ki a hagyományos kulturális jámborságokat. A *TV BRA – for Living Sculpture* is történelmet jelző botrány lett, mivel partnerének meztelen kebleire tévékészüléket helyezett, amiből közzítés sérteséért rendőrségi ügy lett.

Más híres műveiben, a *Candle TV, TV Garden* (harminc monitor egy dús kertben elrejtve) az élő és a virtuális kép keverése, természet és technika határainak szándékos eltörlése valósul meg. Van valami zavaróan mulatságos a kétféle minőség nonchalance násza láttán. A mesterséges, iparilag előállított „hideg” és a növényzet meleg, élő anyaga kihívóan egyesül. A *Video-Fish*ben élő halak és videoképek együtt hullámszanak az akváriumban.

Videoszobor és elektronikus kollázs

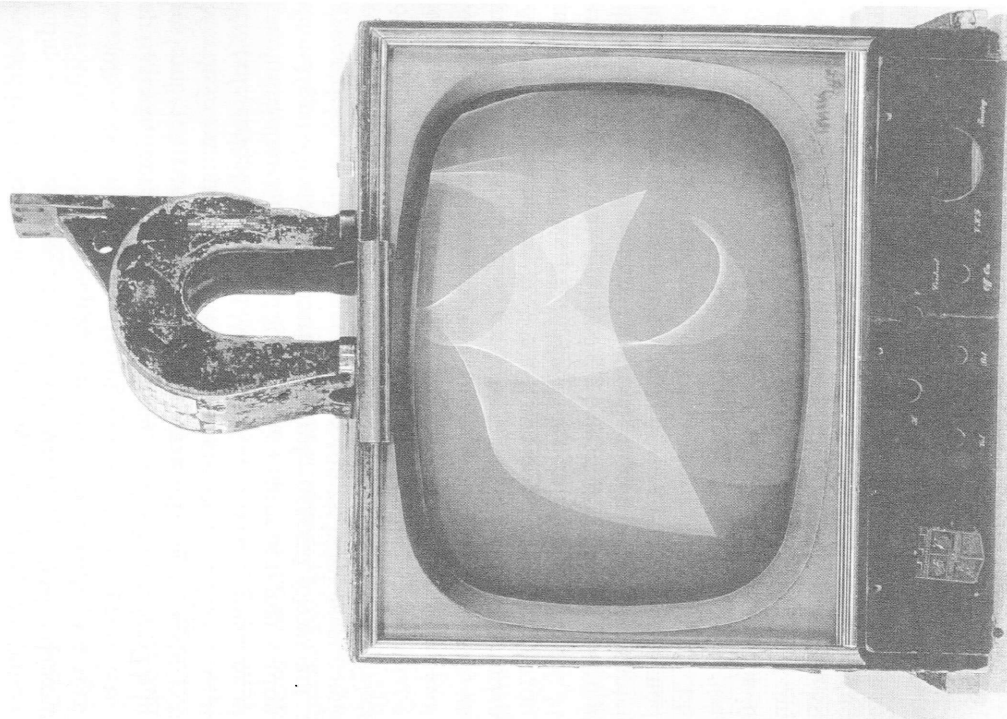
Ha a tévékészülékbe egyetlen gyertyát helyez világításul (*One Candle*), vagy a masinát feje tetejére állítja, vagy egy mágnessel torzítja a megjelenő képet, nyilvánvalóan megfricskázza, a szó szoros értelmében felborítja a szokványosan elfogadottat. Ha máskor egy Buddha-szobor ül a (buta) készülékkel szemben, és nézi benne magát mozdulatlan áhítattal, mire veljük a közlést, mely a keleti vallást a nyugati technológiájával egyesíti, ahol az időn és téren túli teljes ürességet kívánja megfogalmazni. Illetve a szerző által szándékolt további értelmezési lehetőségeként: a képernyő vagina és a gondolkodó phallus egyesülését is átélhetjük. Akárhogy is, Buddha, ez az orientális szimbólum modern Narcissusként szerepel – két különböző kulturális ikon olvad így eggyé, mikor a zen meditáció megtestesítője a televízió mai civilizációs keretét közt kel életre. A mérész házassítás meghökentető, ironikus distanciációt teremt.

Talán legszellemesebb munkája a *Family of Robot*, a robotcsalád nevű tévészobor-széria. Az első figura még 1963-ban készült Tokióban *Robot K 456* címen, és drámai sorsa lett. Mjútán tévékészülékekből egy sor jópofa robotkonstrukciót hozott létre, apát, anyát, tantikat és nagybácsit, high-tech bébit és később híres emberek panoptikumát, Robespierre-től Nagy Katalinig és Merce Cunninghamig,* 1982-ben megrendezte a *XXI. század első balesetét*, a New York-i Whitney Múzeum előtt: megölte, elgázoltatta a híres *Robot K 456*-ot. Ezek a szobrok remek csúfongázósággal ábrázolják a kiterjedt, bumfordi testű rokonságot: a gyengédebb anyukától a szigorú apáig, tömzsi kerek nagymamától a gőgösebb, rátartibb nagyapáig, ahol kéz, láb, fej a megfelelő ósdi vagy modernebb televízió- és rádiókészülékekből épül. Bakelit, plasztik, fa, alumínium, üveg, ezek a korjelző anyagok árulkodnak az időmúlásról. A monitorok műsort is sugároznak, vagyis a szobor lélegzik, él. A karikatúrák találó ereje vitathatatlan.

A Merce Cunningham-szobor a figura és a jellegzetes mozdulatok hasonlíthatatlan egyediségét idézi fel, forma, arányok kiemelt pontosságával. Ami pedig a baleset szimbolikus gesztusát illeti, halálra ítélni a szerző saját szellemi gyermekét a továbbfejlesztés érdekében, igazán bátor tett, és még jelentősebb a mód, ahogyan teszi: performanszá alakítja a megörökítés céljából. Előben a munkában minden stáció paradigmaticus: a videó a statikus szoborban is működik, de további alkalmazási lehetősége is lényeges: rögzíteni, megkettőzni, igazi mozgásban láthatóvá tenni „életét és halálát”. Hiába, lenyomat nélkül nincs már létünk, körünk a haszontalan megörökítés áldásában, kényszerbetegségben szenved. Emlékeztetni rá a brutális gyilkossággal, a tökéletes bűnnel, sokrétű tartalmat hordozó aktus.

Kiragadott, híres példák ezek annak illusztrálására, hogy a megkettőzés Paik alapgesztusa. Az újrarájászás, a tökéletes mimézis a folyamat elgondolására kényszerít – vallja. Még pontosabban: „a videóban a tér az idő funkciója – mondja –, mert az elektronok áradása az, ami információt közvetít, amint folyamatosan vetíti a vászonra a képet.” Paik, látjuk, koncepciókat fordít le látványra, mégpedig éppen az elektronikus kép sajátosságán keresztül jeleníti meg a gondolat elvont tartalmát: láthatóvá tenni az

* Merce Cunningham amerikai táncművész-koreográfus.



Nam June Paik: Mágneses TV, 1963–65

időt a maga múltásában. A *TV Clock* minimalista installáció, huszonnégy egymást követő monitoron rögzíti cseppnyi módosulásokkal a huszonnégy óra absztrakt elektronikus fénycsövésben megjelenített képét. A *The Mon is the Oldest TV* a hold havi ciklusának bemutatása, a fogyasztkozás és növekedés statikus ábráját

keretbe foglalva a „lélegző” képernyőn. A *Zen for TV* az oldalra fektetett készülékben egyetlen fénycsíkra redukálja a fényhullámokat, hogy a végsőkig egyszerűsített mozdulatlanágban éljük át a folyamatos mozgást.

Eredeti anyag és reprodukció szimultaneitása annyira foglalkoztatja, hogy a parányi időtérést is határozottan érzékeltetni akarja. A *Tojás* című készülékben egymás mellé helyezi a valóságos tojást és annak képét, így a sima tükrözés és maga a prócezzus bemutatása egyként látható. Paik tulajdonképpen Bergson tartamfogalmára utal, hiszen az idő nem érzékelhető, csak folyamatos szenzuális tapasztalatok absztrakciójából érthetjük meg folyását. Ez a tartam jelenik meg egy sor ravaszul kifundált installációjában. „A videoművészet utánozza a természetet, nem megjelenésében vagy tömegében, hanem legbensőbb időstruktúrájában...” – mondja, és később: „Művészet és technológia igazi problémája nem az, hogy egy új tudományos játékszert hozzunk létre, hanem hogy humanizáljuk a technológiát és az elektronikus médiumot...”

Ezek a súlyos-komolynak tetsző, concept-arra jellemző „hideg” művek ne vezessenek félre: Paik enfant terrible, nyugtalan és játékos tehetség, aki felfedezésre váró új területeket keres. Anyagként akarja felhasználni, megoldozni, festeni, formálni az elektronikus médiumot, és ennyiben a készüléket és a monitort is. De nem a szigorú intellektualitás hűvőségével, hanem az anti-art sokkoló, botrányt okozó erejével.

Nem mellékes emlékezni arra, hogy Paik muzsikusként kezdte, John Cage felfedezésével, kinek akciózenéje az elektronikus tapasztalat első élményét jelentette számára. Ez vezette az elektronika vizuális lehetőségei felé, mikor a FLUXUS-csoport vezető alakjává válva utat nyitott az új vizualitás avantgarde-ja számára. Érdekes megjegyezni, hogy Paik nem szívesen használja a videoművészet elnevezést: az elektronikus zene mintájára az elektronikus televízió kifejezést választotta.

Miért és hogyan lett Nam June Paik rögeszméjének kitüntetett célpontja, anyaga és tárgya a televízió? A tévékészülék eleinte mint az emberi környezet új bútorarabja, a lakás tartozéka került a festészet és szobrászat tárgyai közé, jelezve a privát térfokozódó technológizálódását. De természetesen sokkal fontosabb volt a kép ikonográfiájának megváltozása. Az elektronikus

kép először az oszcillográf vizualizációként valósult meg, amint a hanghullámok rajza nyert művészi formát a monitoron. A folytonosan átalakuló elektromagnetikus hullámok vibrációi fotografálhatók lettek. Emlékszünk a régebbi hagyományra: Ruttmann, Fishinger, Richter, Eggingling vizuális zenének nevezett avantgarde kísérleteire. De az absztrakt, geometrikus formák metamorfózisával játszó alkotások a ritmikus rend jegyében továbbfejlesztették a kompozíciókat. Paik is kacérkodott vele, Schönberg, Cage, Varèse ösztönzései hatottak rá. A hang és az esetleges zöreij közötti hierarchia elvetése izgatta. Cage *Hommage*-a abszurd és agresszív akciókat szervezett, megzavarandó a zenét, az irritálás és sokkírozás céljával.

Aleatorikus kompozíció

Ezek az inspirációk mind ahhoz járultak hozzá, hogy Paik a multimedia-kompozíciók első lelkes megvalósítója legyen. Először még intermédianak nevezték az eljárást, mely a különböző területek közötti határok megszüntetésére törekedett. Paikot is az elemek egymáshoz való viszonyának alakítása, a zene, virtuális kép, hardware, software, elektronika és humanitás egysége izgatja: heterogén elemek összekezdése. Magnó, komputer, háztartási felszerelések, közönséges használati tárgyak és eldobott hulladékok is szolgálhatnak alapul. Váratlan információkhoz hozzáférni, amikor is a munka a nézőre lesz: *You don't watch it, you play it!* a jelszó.

Ezért a véletlen, a meghatározatlanság szerepe előtérbe kerül. Módosított, torzított képek támaszkodnak esetleges jelenségek rögzítésére, a véletlen, az előre nem látható izgalmat követve. A variabilitás az intenzitás feltétele. Minden érzékhez kíván szólni. A „random access” a befogadóval való esetleges kapcsolatot hangsúlyozza.

Az első ötletek sokszoros variációban kerülnek bemutatásra. Paik nem szígyenlős. Elképzeléseit számtalan variációban képes újraismételni. Multimonitor installációkkal játszik, néha száz is rendelkezésére áll – hiába, a siker bőségesen jutalmazza. A technikai (anyag) támogatásnak láthatólag nincs akadály. Ha sok monitor van, sok videoanyagot sugároznak, és úgy keresi között-

tük az esetleges összefüggést, véletlenül adódó vagy szervezett jelentést. Ami létrejön, egész videokörnyezet, amelyben a sűrűség, vibráló telítettség határozott cél és érték. Álma a „mood art”, teljes körűvelni a befogadót, mindenféle módon szolgálni a szemet és érzékeket. Amikor a mesterséges és természetes hatások kombinálását valósítja meg, például virágok és diszkoszertő színes fénycsóvák találkoztatásával, a technológia – úgy véli – nem áll szemben a természettel, hanem egyívású, egyenrangú vele. Mindkettő együtt a modern élet alapfeltétele. És munkája ironikus elrendezésben hangsúlyozza, amit mindennapi gyakorlatunkban már amúgy is észrevétlenül magától értődőnek veszünk. Paik felismerte egy új textúra jelenlétét, és megszakításokkal, esetleges beavatkozásokkal „destruktúrálta” a technológiát magát, hogy a váratlan alakzatokkal figyelmünket újdonságára irányítsa. Az elektronikus kép a művészet médiuma lett. Ki-ki tehetségén múlik, milyen „igazi”, „nagy”, „mély” művészeté.

Minél több, annál jobb?

A nyolcvanas évek óta szótára kibővül a lézer-video alkalmazásával. Lényege: a hagyományos televíziós kép a maga szűk környezetére szorítkozik, a lézerrel kitágul a tér és teljes videokörnyezet hozható létre, képernyő nélküli vetítéssel. A kép az egész teret betöltheti. Ezzel továbbmegy a kép dematerializálásában, a képet nemcsak tetszőlegesen megsokszorozza, hanem akárhová vetíthetővé teszi. A hatás nagyon is ismerős. Jártunkban, keltünkben, utcán és bárókban, sőt televíziós boltok vitrinjeiben hol *nem látunk* ilyen nonstop villódzásokat? Vegyük tudomásul, hogy a videó elsődlegesen a konzumkultúra céljait szolgálja, művészet akkor lesz, mondja tisztes cinizmussal, ha múzeumban állítják ki.

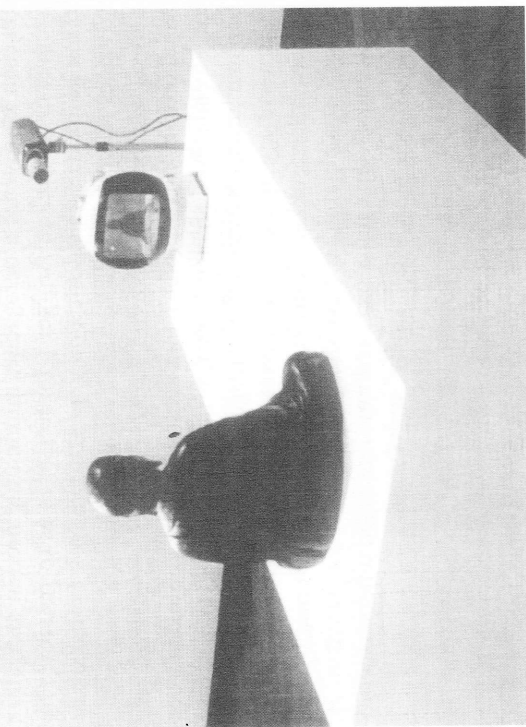
Egyik legsikeresebb, összefoglaló jellegű installációja volt az 1993-as Velencei Biennálén bemutatott *Sixtus-kápolna* című. Számláhatatlan vetítőkészülék vetítette, sugározta a video- és mozgóképek legkülönfélébb formáit, színek, absztrakt formák, táncoló alakok mozgóképeit a falra, mennyezetre, szakadatlan mozgással betöltve az egész teret. Egymással párhuzamosan, egymást átfedve, megsemmisítve, az esetleges szabadság minden kimeríthetlenségével alkalmazta a képközpont legmodernebb

tatlanok a technikai sokszorozás lehetőségei, csak tér és pénz szükségesek ahhoz, hogy olyan hatalmas méretű művek szülessenek, amelyek a legrégebbi piramisokhoz vagy katedrálisokhoz hasonlíthatók csupán.

Ez a monumentalitásra törő éhség nemcsak ebben az újfajta hibrid szobrászat-építészetben koncentrálnak. Paik világot behálózó szatellit-artot is megpróbált létrehozni, mely az egész plánetát átfoghata. *Good Morning Mr. Orwell* című 1984-es híres munkája egy sokcsatornás élő adás volt, melyben Beuys és Laurie Anderson, Yves Montand és Merce Cunningham szerepeltek többek között együtt, egyenesben közvetített eleven valóságukban, a képeket hihetetlen gyorsasággal váltogatva, osztott képművekben, mégis egyidejűleg. A magas- és tömegművészet idológait az elektronikus kollázsban zavartalan könnyedséggel hozta össze és sugározta szét az egész világon, nemcsak azt demonstrálva, hogy a sok-sok tartalom egyidejűleg él, hanem, ravaszul, újból igazi értékeket csempészett be a televízió vulgáris-kommerciális hálózatába. A gesztus csúfondáros és diadalmaskodó, és ha mást nem, annyit igazolt, hogy együttesük a köznapit élet része, illetve része lehet.

Mondottam, nem sok értelme van Paik tevékenységét klasszikus elvek szerint kategorizálni. Amit csinált, azzal iskolát teremtett, és képzőművészeti, környezetteremtő és azt kikezdő humorát most már természetes valóságként vesszük tudomásul. Ki tehet róla, hogy mindezek a hatások ma a legközönségesebb napi életmennyé váltak, velük kelünk és fekszünk, oda sem rántunk, ha egy bárban, diszkóban dübörögnek ránk. Az eszközök felszabadítása és találatos alkalmazása révén Nam June Paik a lehető legtevékenyebben hozzáfárult ahhoz, hogy a vibráló kép- és hangáradat, ha grimasszal és idézőjelben is, de a maga erőteljes materialitásával benépesítse világunkat.

Ha az összegyűjtött életmű egészét kell egyszerre számba venni, Paik villódzó variációkészsége fárasztóbb, mint magával ragadó. De ez nem mond ellent a virtuozitás ismert kettősségének: meddig tart a káprázat hatása? A „túl jó” feletti ámulat? A hibátlanul újracsinált pontosság? Igaz volna, hogy a minél több, annál jobb? Vagy talán inkább, ha már egyre „tökéletesebb”, akkor egyre mechanikusabb is, egyre jobban sokszorozható? És a szeriazalizálás korában ez könyörtelenül meg is történik. A „mood art”



Nam June Paik: TV Buddha, 1973

technikai lehetőségeit, a vágás, nézőszög-váltás, zene, komputergrafika stb. eszközeivel. A hatványozott eljárások és hatások halmozata parodisztikusan, mégis meggyőződéssel hittelt utalt egy mai Sixtus-kápolna képtelen-lehetséges valóságára.

Itt érkezünk el Nam June Paik gazdag, szubverzív, történetileg jelentős életművének ambivalenciájához. Bizarr ötletei, szellemessége és humora a televízió szerepét és hatását az életre a felhalálók leleményével szórta elénk. Paik addig nyújtózik, ameddig a technológiai eszköz és nem csekély megalomán szuflája enged. Az 1988-as koreai világtalálkozó számára például *The More, the Better* címen 1003 monitorból épített hatalmas tornyot, egy háromszintes henger alakú építményt, melynek minden „köve” más-más képeseményt sugárzó készülék. A mozgóképek kavalkádjával a koreai kultúra és történelem celebrálását kívánta szolgálni a maga technikai-eszközeivel. Máskor is, a mennyiség halmozásával, a tucatnyi, később több száz monitort alkalmazó installációkkal Paik a végsőkig kiélvezte, mennyire végelátha-

nem aura! Igaz, érzékek ünnepe a részegítésig; művészet a nem művészet becsvágásával; mindenevő reciklálás; deszakralizáció, annak érdekében, hogy a szokványos tárgyat a gondolat kifejezés rangjára emelje. Mindezek új stratégiák lettek a modern kommunikáció hatékonysága érdekében. Nam June Paik az elektronika démonát csakugyan megszelídítette. Ötleteinek merész trivialitása, dobbenetesen robbanó múltandósága az, ami emblematikus, ha úgy tetszik, igazán maradandó.

A digitális fotográfia szép új világa

Andreas Gursky

Ki tagadná, a mérhetetlenül kitágult világ léte és hatása életünkben legalábbis zavarba ejtő. Ami a valóságos teret illeti, mostanában próbáljuk megszokni, hogy a méretek nem ránk szabottak többé, és nem könnyű eligazodni e globális tágasságban. Ám a technológia diadalaként már ezen is túl vagyunk, és előtünk áll egy digitálisan *teremtett* további világ, mely tárgyaiban, színeivel, kihívó alakzataival csupa megfoghatatlan szenzációt produkál. Az ember helye, szerepe egyszerre elenyészőnek tűnik a végtelen kiterjedésben.

Andreas Gursky például, az éppen világhíre szert tevő német fotográfus az egész világot bejárta. Düsseldorftól Tokióig, Kairótól Atlantáig, Engadie, Brazília, Sanghaj és Salerno térségein keresztül kalandozott kamerájával. Mindenütt arra figyel, mit nyújt a *hely*, az annyira változatos *tér* az embernek, s a szerzett tapasztalatok egyetlen felismeréshez vezetnek. Itt vagy ott, közeliünkben vagy messze, mindenütt azt látta, hogyan uralkodnak a külső körülmények, a természetes vagy mesterséges környezet tárgyai az egyén felett: egy új arány (talanság) valósága nézett vele szembe.

Gursky a nagy mennyiségű mestere, s a mennyiség, ahogy tanultuk, kellő halmozással minőségbe csap(hat) át. Gursky kamerájával ezen az ingatag, oly nehezen meghatározható átmeneten egyensúlyoz, amint a lenyűgöző sokaság pusztá lendületével hat, és – olykor, egy-egy kivételesen szerencsés kompozícióval – a túlnemény jelentését próbálja értelmezni. A hatalmas méretek ereje ugyanis mindenképpen káprázat. Óriási fotói (másfélszer két, két és fél méteres képeket készít) a posztindusztriális, posztmodern világ szinte befoghatatlan dimenzióit tájékoztatják, amint digitálisan felnyitott épülethomlokatai, sportcsarnokok vagy

tözsdék lázas tömegei, ipari vagy természeti tájak látványossága mint egy monumentális geometria kimért összetevői épülnek egésszé. Egésszé anélkül, hogy a lezártág képzetét keltene. Inkább a végtelen perspektíváját sugallja: a képkerettel a jelenségnek semmiféle vége nincs, azt érzékelteti, hogy a dolog továbbfolytatódik, szinte határtalanul. A részek, akár a milliányi embertömeg alakjai május elsején, vagy a Siemens-gyár modern szerelőcsarnokának géptől alig megkülönböztethető munkásai, egy könyvtár számlálóhatatlanul sorakozó darabjai az ívesen hajló polcokon alárendelt elemek csupán: minden messi van és csüggesztően ismétlődő. Az egy, akár ember, akár a természet része vagy iparilag előállított tárgy, csak egy a sokszorosból, a még több, még annál is több azonos változatból. A távol és a közel, a különös és az azonos összeér.

Mondhatnánk, hogy Gursky a nagyság vagy sokaság kétes értékéről beszél. A globálissá kinyílt világ új kiterjedéséről, mely egyszerre fenyegető és elámító, döbbenetes vagy részvétlenül magának való. Hiszen ha az ember eltöprelő pont, megkülönböztethetlen csepp csupán e végtelenben, akár magányos, mint egy a Ruhr-vidéket ábrázoló képen a felüljáró árnyékában alig kivehető egyetlen parányi sziluett, akár egy rock-koncert megrendezett, százezrektől körülvevett résztvevője – az egyén megszünt, felszóródott az őt iszonyúan meghaladó környezetben. E művek nyers, kényelmetlen állítása: az emberi jelenlét személyessége eltűnt, egyetlen mivoltunk odaveszett. Am ha így van, miért lesz minden olyan lenyűgözően szép? Mint például egy szuperszonikus repülő riasztó gráciája vagy az autóreklámok autójának földöntúli fenséges, fémes fényessége?

A fotográfia nagy erénye, így szoktuk meg, a vitathatatlan hitelesség. Gursky éles szemű és hűvös megfigyelő. Nemcsak a nagy, egész rendet látja a gigantikus halmazban, kiemelni is kívánja a részletet, váratlan perspektívaváltással, rendezavaró közelséggel hangsúlyozva az egyes árulkodó pontokat. Ha a bonni parlament ki tudja hány szintű, többsíkú, átláthatatlanul bonyolult struktúrájában zajló képviselőülést ábrázolja, az élmény nemcsak a munka szövevényes jellegét idézi. A tükrözésekkel, az épületelemek előtérbe állításával bódító dezorientáltságot okoz, mi sem tudjuk, ahogy a benne lévőek sem érzékelhetik pontosan, hol vagyunk. Az itt is, ott is, ahol sem érzés újból csak az ember alárendeltségét emeli ki: az oszlop és az ív, a fém és az üveg uralko-

dik a benne működő (ember)csavar fölött. Mert Gursky nagyon jól tudja, hogy a világ, amelyben élünk, távolról sem emberközönpontú vagy akár emberléptékű.

Legjobb műveiben a gravitációs középpont fortélyos váltogatásával ér el nyugtalanító hatást. A megbillent egyensúly bizonytalanságot, aktív érdeklődést kelt. Közelebb megyünk és silabizálni próbáljuk a zavart. Van valami filmszerűen mozgókonny, mégis összefoglalóan rendezett a módban, ahogy az adott felületen belül a „távoli” és „közeleli”, szinte premier plánba állított alkotóelem megvilágításba kerül. Az irdatlan tömegeket ábrázoló fotókban, mint amilyen a május elsejei paradé, a chicagói tözsdé egy-egy szegmense, kivételesen részletezett, az izgatott, izzadó testek felnagyítottak, nem „illenek” a kép arányaiba; vagy máskor épületbelső, szállodafolyosók eltérő nézeteinek egybeomlótírozásával szemfényvesztően „csal”, hamis térbeli távlatokkal dolgozik. Az összetevő képelemek illeszkedései láthatatlanok maradnak – Gursky a sok-sok fotóból digitálisan alakított képet újból szabályosan lefotózza és előhívja –, a folyamatoságélmény perцепcionalis illúzió, de a kép hatalmas méreteiben éppen ez a valóságatlanság lesz egyszerre kétségessé és valóságossá.

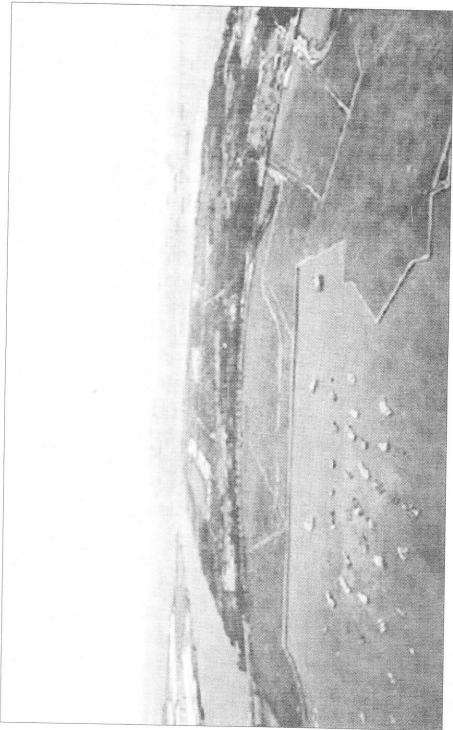
Mondom, Gursky pontosan és következetesen érzékeli, mit jelent a biztos, egyértelmű orientáció hiánya. És azt talán még jobban tudja, mi az esztétikai (dekoratív?) ereje a textúrának és a színnek, a fény játéknak és a választott szemszögnek vagy élességnek. Gursky a technológia gátlátalan beavatkozásával a hatások szemérmetlen maximumára törekszik. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a kihívó újdonság – noha természetesen nem előzmény nélküli – éppen a digitális manipuláció beépítése a fotóművészetbe. Gursky kommersz fotográfiával kezdte, és cseppet sem szűgyelli annak tapasztalatait alkalmazni az igényesebb kompozíciókban sem. A reklámfotó elképesztő precizitása, színtechnikája, harsány kontrasztjai és tökéletességre való törekvése képein hangsúlyosan jelen van, ha túlmegy rajta, akkor is, ha benne reked, különösen.

Dokumentum, látletet? A késő kapitalizmus „szép új világának” merész bemutatásával van dolgunk? Gursky vitathatatlan tehetségének problémája több mint individuális kérdés. A mesterség mesterességének, pusztá technikai voltának szerepe az, ami bizonytalanságot okoz. A tükrözéssel, komputerezált sokszorosító eljárással monumentalizált bemutatás persze mindenkép-

pen erőteljes – mégis, a sok hasonló technikával készült kép látán előbb-utóbb hiányérzetünk támad. Itt van például egy másik híres óriásfotó 99 cent címen. Előttünk egy szupermarket távolról fényképezett látványa, az áruhalmoz színfoltokra redukált semmitmondó bősége, ami csakugyan inkább az értéktelenség, mint a gazdagság szuggesziója. A sokszorosan kiemelt részlet a címadó 99 centet hirdető árcédulák sorozata, mely a kiárusítás harsány gesztusát erősíti föl. A kép természetesen a konzumtársadalom mai állapotának egyfajta értelmezése is. Ám a mechanikus módszer már túlzottan ismerős, már nem vált ki igazi hatást. De nem csupán az ismerőség miatt. Azt is éreznünk kell, hogy maga a kép sem tartalmaz új kérdést vagy intenzitást. Sem kritikát, talán ünneplést sem, mégis, újból az istentelen szépség, az ördögien tökéletes megmunkáltság gyanakvóvá tesz. De végül is nem elsősorban a *techné*, a technológia gyönyöréről, a szerző hűvös önélvezetéről van szó? Miért távolít el ez a játék, mikor *annyira* attraktív egyidejűleg?

A digitálisan előállított multimédiában, ezt is megszoktuk már, olyan felülettel érintkezünk, amelyben képek, hangok és tárgyak akadálytalanul keverednek, feltűnnek, eltűnnek, átváltoznak, megzavarva szokásos szín-, forma-, tér- és időpercepciónk biztonságát. Ám ami a kifinomodott technológia alkalmazását üdvössé te-

Andreas Gursky: Sanghaj, 2000 (C-print)



szí a munka, a kommunikáció, sőt a játék területén, az az alkotás szférájában más hatással jár. A rohanó mozgékonyság, a zsúfolt telítettség hamar közömbösséget okoz. Ha az irreális, virtuális valóság egyszerűen, önmagáért valóan nő fölébe a ténylegesnek, ha a technológia nem eszköz többé, hanem maga az ünneplés, mégis roppant redukált tárgy, meddig tud megbabonázni? A szimulált környezet lehet halmozott, kábító, múltékonyságával egyszerre éhséget és kényelmetlen bódulatot okozva, a legfőbb elemény mégis a megfoghatatlanság, a folyamatos manipuláció teljes szabadsága, esetlegessége. Az efemer jelenségek és a szakadatlanul áradó információk ugyanis környezetünk minden mikromilliméterét betölthetik, de ami pusztá megokszorozás, és aminek végeláthatatlansága meghaladja befogadóképességünket, az számunkra mégis hiábavaló, az már nincs. Mi a jelentősége a számlálhatatlan képnek, hangnak, hírnék, ha túlszámnyalta az (eddig) emberinek vélt léptéket?

Meglehet, mondják egyes kritikusai, éppen ez a magatartás az igazán mai, így hiteles. Sem romantikus elkötelezettség, sem kiábrándult mimimalista redukció vagy a teleplezés kritikájától áthatott dokumentarista hűség nem jellemző többé. Gursky meztelenül, a magas- és tömegkultúra hatásos vívmányaira támaszkodva a formalizmus rendjét és eleganciáját vállalja, tulajdonképpen a korporációs világ éthoszáat közvetíti. Mikor tárgyat, tartalmat, árut és embert, tájat és ipari létesítményt egyként nivelláló, kamera és komputer teremtette képeivel (nagyon is) hangosan szól, megkérdézzük, mennyire szólít meg ez a mindig egyformán erőteljes hang. Nekem úgy tűnik, a mai hibrid világ szimulációja tökéletes lehet, de hogyan is csodáljuk a tökéletet, ha már nyomtalan marad, *ki, mi és miért* csinálta. Én meg (régimódián, csalódottan, talán szegyenlősen is) azt mondom, ha a gép csinálja az embert, és nem az ember a k(g)épet, akkor valami pótolhatólanul elveszett.

A múltékony monumentuma

Kawamata ideiglenes struktúrái

A japán Tádashi Kawamata az elmúlt évtized legeredetibb installátorai közé tartozik. Vánnak, akik Richard Serra mellett említik nevét, ami számomra legalábbis meglepő. Hiszen Serra monumentális struktúrái, noha szintén az építéssel és szobrászattal határolt területen helyezkednek el, elsősorban a nehézfém nyomaszó súlyával hatnak, robusztus ellensúlyt állítva a térben. Kawamata költői radikalizmusa a másik végletet képviseli. Kawamata egyszerű deszkák, rendeltetését vesztett hulladékokból építkezik, faállványzatok, haszontalanná vált tárgyak maradványaiból és ezeket helyezi kivételes esztétikai rendbe. De egy percre se képzeljük, hogy e „törmelékéből” ócska vagy lomszerű együttesséket fabrikál. A széteső, odahagyottságában lepusztult világ felidézése az orosz (amerikai) Kabakov kiváltsága lett. Itt megkapó esztétikai rendről van szó, mely egyszerre kimunkált, gondosan épített és mégis, e művesség ellenére vagy inkább általa? Éppen a káosz, a véletlenszerű, a szüntelen változó alakzatok látványos rajzát mutatja fel. Térbeli rajzok, fából, mondhatnánk. Ne feledjük, Kawamata Japánból jött, ahol a kifejezés elegáns formáltsága, a kalligráfia a tradíció lényegéhez tartozik akkor is, ha a modernizmus rohamos térhódítása szinte brutális változásokat hozott magával. Nagyszabású kompozíciói, melyek a mai urbánus tér közegében helyezkednek el, a múltékony stabilitást reprezentálják, amint a látszólag szilárd lét kikezdettségére, nagyszabású épületeinek sebezhetőségére emlékeztetnek.

„Talált tér”

Kawamata alapmódszere a beavatkozás. Nem egyszerűen talált tárgyakkal, hanem „talált térrel” dolgozik. Mintegy kisajátítja a nyilvános tereket. Tökéletesen vagy New Yorkban veti meg a lábát, a nagyváros térképének ingerlő foltjainál állapodik meg. A manhattani Battery Park vagy a Roosevelt Island-i felhőkarcolók árnyékában húzódozó üres telek például kihívó ellenkonstrukciók létrehozására ihlette. E tisztességes vidékeken „illetlenül” favellákat, nyomortelepekről ismert hevenyészett bódékat, törpeviskókat állított fel, a helyszínen kallódó építőanyagok maradványaiból. A tervet az elmúlt tíz évben többször megvalósította, mindig a hely követelte adottságok szerint. Egyszerűen a *bumok* vagy *clochard-ok* tiszteletlen agressziója volna, hogy a különböző európai és japán városokban emelt mesterséges *shanty town*-jait olykor valóságos hajlékot biztosítottak a rászorulóknak? Mindenestre nem az alkotó rosszallására. Aki valóságos térbe nyúl és azon belül ajánlja fel munkáját az embereknek, nem csodálkozik azon, ha a pusztá bámszokodáson kívül valóságos, tetteles választ kap az érdeklődőktől.

Gesztusát egyik kritikusa felforgató szerénységnek nevezte, a fura párosításban rámutatva Kawamata művészetének paradox feszültségére. Kawamata, aki saját szavai szerint „mint egy modern urbánus gerilla” maga is nomádként él a világ különböző nagyvárosaiban, a nyilvános tér és privát tér közötti falat magától értőddő mozdulattal bontja le. A szubverzióval, a konvencionális elválasztás megszüntetésével a kétséges ellentétet hangsúlyozza tömegesség és bensőségesség, rend és anarchia között. Primitív építmények és technológiai szofisztikáltság érintkeznek, a kézművesien egyszerű áll a mai civilizáció nagyvonalú komplexitásával szemben. Más közelítésben viszont azt mondhatnánk, hogy az organikus tiszta fa, a japán kultúra ősi, finom alapanyaga vitázik a nyugati civilizáció lélektelenné vált grandiozitásával, heterogén *hotchpotch*-hával, keverékével.

Igen, a gesztus nyilvánvalóan provokatív, mégis elsősorban építő, s az eredmény, a rendbontás mellett, új rendet sugalló alkotás. Kawamata költői érzékenységgel formál. A kasseli Romtemplom című installációja például egy második világháborúból itt maradt, kibombázott templom sérült, üres falaira emelt faállványzatot,

olyan módon, hogy a falak által elkerített belső teret egyben erőteljesen ki is mélyítette, tátongó ürességet állítva szembe a kompozíció külső keretével. Egyfelől mintha egy normális építkezés folyamatát látnánk: pillók, oszlopok hevernek, „mint egy rakás hasított fa”, látszólag kaotikus összevisszaságban, másfelől, a térség belsejében váratlan nyugalmas zónára lelhetünk. A csend és az akció energiája egymással feleselt, vagy inkább egymást támogatta, sajátos életet, az élet valamely illúzióját keltve. A csend, amit az építőállványok látványra támaszt, bizonytalan, mintha azt kérdeznék: bontással vagy renoválással van dolgunk? De hisz az egész csak jelzés, költői utalás! Az installáció ilyen módon a tér történetiségére is emlékeztetett: egy volt funkció kvázi-rehabilitásának jelzésévé vált.

Kawamata munkái gráciát visznek a halmozottba is. Talán mert a tárgyakba, térbe temetett emberi viszonylatokat képes feltárni, a bennük valaha élt vagy még rejtőző lehetőségeket villantja fel. Amikor az urbánus civilizáció betegségeit felé fordul, s elfelejtett, funkciótlanná vált épületek sorsára hívja fel a figyelmet, elhanyagolt romok magányosságára, a figyelem egyszerre gyengéd és erőteljes. Amit megérint és amihez mintegy megjegyzését fűzi, az az emberi környezet egyensúlyának törekvése: építés és rombolás elválaszthatatlanok, sugallja, de távolról sem egészes harmóniában.

S ebben található vállalkozásának igazi radikalizmusa: mert műveit sem múzeumi, sem kiállító termi bemutatásra nem szánja. Említett beavatkozásának másik jellegzetes formája, mikor konstrukcióit az épület fizikai valóságának részévé teszi. Oda ragaszt, épít, helyez, rendezvaróan valami hasonlót, ahol az új elemeknek semmiféle konkrét, praktikus jogosultságuk nincs, következőképpen struktúrái a maguk hangos jelenlétével zavart keltően irtálják az architektúra gögjét.

Kápolna vagy buszmezgálló, úszó komp vagy hangzatos múzeum egyformán alkalmasak lehetnek konstruktív kommentárjára. Kawamata a reális tárgyakat-reális akcióban szólítja meg, ami a műfaj törvényei szerint kötelezően jelen idejű. Ugyanakkor a maga akcióválasza szintén választ provokál. Sokszor előfordul, hogy az arrajárók ráfirkálnak, graffitikkal ékesítik az építményeket. A vandalizmus, ahogy ma nevezzük, mégsem sérelem, hiszen tárgyait az élő környezet mindennapi valóságába helyezte, a spontán re-

akció nem lehet idegen tőle. Amúgy is sorsuk az, hogy előbb utóbb kisodródjanak az életből, míg szándéka szerint is, egyszeren meg nem halnak.

Egyik nemrég készített munkája a *Work in Progress* címet viselte, melyet Hollandiában, egy szenvedélybeteg számára létesített otthonban állított fel, a betegekkel együttesen, arra invitálva őket, hogy maguk is vegyenek részt egy a parkon átvezetett palló építésében. Érthető, hogy a pallóépítés, a célszerű fizikai munka a drogok számára a betegségből való kilábolás ígéretes eszköze is volt, valamiféle esetleges gyógyterápia útja, az út minden szimbolikus jelentésével. S bár a mű semmisség, egy földre fektetett deszkasor csupán, Kawamata formát, mégpedig szép formát adott neki, és így a legbanálisabb átjáró nyert emlékezetes, mert artikulált alakot. Végül az sem mellékes, hogy az alkotás együttes munka eredménye: az építők és a használók azonosak voltak, mégis, még ebben a formában sem az örökkévalóságnak szánták. A műtárgy lebontása ugyanúgy része volt az akciónak, mint felépítése.

Működő idő

Az installátor eltökéltsége ugyanis nemcsak a térszerkezetek újrarendezésére vonatkozik, időhöz való viszonya sem kevésbé határozott. Kawamata munkái megfellebbezhetetlenül végesek, megsemmisítésre ítélték. Az építés és rombolás ciklikus rendjét kíméletlen szigorúsággal valósítja meg az életben, a felismert törvényt és az ítéletet mindenekelőtt magára vonatkoztatja.

Van valami nyugtalanító ebben a rövidéletűségben. Igaz persze, hogy az installációk videoformában mégis fennmaradnak, és így képet alkothatunk valamiről, ami volt, de miközben ezt a rögzített anyagot nézzük, azt is át kell élnünk, hogy a mű maga már nem él. Sorsa a visszavonhatatlan elmúlás volt, aminek élménye részbe a mű értelmének. A destrukció valósága nem szimbolikus, hanem megmásíthatatlan fizikai tény. Kawamata a múltékonyság momentumát minden pátoz nélkül monumentalizálja.

Időfelfogása azonban továbbmegy a végesség élményének érzelmetésén. Az ideiglenesség valósága, fenyegetése (?) a mű minden elemében érezhető. Az idő szinte láthatóan működik, halad

a struktúrák keretei között. Nemcsak annyiban, hogy tudnunk kell, ezek a konstrukciók csak átmeneti szerepet játszanak a tér életében, mint egy irreverens kérdés bontják meg a konvencionális rendet, hanem a kompozíciók fizikai stabilitása szempontjából is. A szerkezetek bonyolult hevenyészetségének látványa szinte szorongást kelt: bírják-e még, és meddig a súlyt, a szokatlan helyzetet, az esetleges kapcsolódások, lazának tűnő illeszkedések meddig állnak ellent az időnek?

Egyik installációja, mely egy hosszabb időre visszanyúló sorozat kiteljesedésének tetszik, kelti leginkább ezt az ambivalens benyomást. A Metz és Delm városában rendezett *Les chaises de traverse* (Székek a keresztúton) a szó szoros értelmében ideiglenes utat épített a két helyiség között, melyben kizárólag székek – a székek elrendezése kint és bent – voltak a gondolat egyedüli közvetítői. Odakünt az ideiglenes a bizarr nem odavalót jelentette, és a bizonytalanságot: ez az elhelyezés nem lehet maradandó, holnapra talán már el is tűnik, s csakugyan el fog tűnni. Bent viszont már egyenesen a képtelen kockázatát vállalta: a konstrukció mintegy kifizítve lebegett ég és föld között, a statika előírt szabályainak semmibe vételével.

Az előzmény a párizsi Salpêtrière kórház kápolnájában valósult meg, még 1996–1997-ben, Bill Viola és Rebecca Horn kiállításai után. A hely szelleme jelentős tradíciót árasztott, hiszen Charcot itt végezte első kutatásait a hisztériáról és maga Freud is itt tanult. Ami Kawamata a kápolnában saját bevallása szerint leginkább megragadta, az a *passage* élménye volt. Ahogyan a betegeket, de a látogatók számára is a kápolna valamiféle átmeneti megnyugvást kínált, funkciója a pihenő volt. Ugyanakkor a helyszínen raktározott sok-sok szék adta az ötletet, hogy kizárólag székekből építsen fel valamit, ami a megpihenés eszméjét minden szokványos és vallásos jelentéstől függetlenül idézheti fel.

Kawamata több ezer széket mozgósított a tervhez, melyek, többek között, egy hatalmas kupola formájában boltozódtak a magasban, „megőrizve és megtagadva” a szék eredeti rendeltetését, használatos értelmét. Volt valami istenkísértő a vállalkozásban. Gondoljuk meg, milyen érzést kelt a fejünk felett sokezer széket felfüggesztve észlelni: miféle egyensúly, miféle biztosíték tartja. Szinte szorongva nézzük, mint a trapéztáncos mutatványt: jó, még ott van, de a következő percben is ott lesz-e? Lehet-

séges-e így kijátszani a sziklaszilárd gravitációt? S a várakozás fura feszültsége velünk marad: mi lesz a székek sorsa a magasban? Székek, melyeknek rendje egyszerre könnyed és súlyos, hisz függ is és stabilan rögzített is. A megvalósítás vállalt trivialitása a templom szentséges közegében, az alkalmazott anyag közönséges egyszerűsége és minimalizmusa egyszerre volt (finom) blaszfémia és elegáns monumentum. Kawamata ars poéticájának magára lelhetünk benne.

„A székek olyanok, mint az emberek – mondotta egy interjúban –, egyénileg mindegyiknek megvan a maga története: együtttesen valamely kollektív sors részesei... A Salpêtrière-ben a székek egyszerre képviselték a pihenés helyét és az átmenetet. A látogatóknak kedve volt megállni egy percre az árnyékban, de ugyanakkor át is haladni a kápolnában a kórház épületei felé... efenem építészeti kifejezésre adott alkalmat. Összekötni a templomot a kórházzal annyit jelentett, mint egyszerre beavatkozni a hely funkcionálisába és történetiségébe.”

A Metz/Delm Székek a keresztúton tovább kísérletezett a motívummal. Ahogy a cím is jelzi: itt a székek mintegy útra keltek. Nem bezárt tárgyak voltak, hanem közvetítő alakzatokká váltak. Az elhagyott zsinagóga és a város egy XII. századi patrícius palotája között sorakoztak az úton, autóbuzsmegálló és útjelző táblák között. Összekötők, a távolság áthidalásának „célszerű” eszközei lettek. Hidak a térben és az időben. De lehet-e felejteni a hozzátársuló képzetet, mely a nézőben támad, mikor a két nagy múltat hordozó, időből kikopott műemlék kapcsolatában a mai köznap élet praktikus tárgyait kell látnia, és eltűnődni szinte bizarr, mégis vonzó inkongruenciájukon. Ha a jó metafora – ahogy mondani szoktuk –, mindig váratlan, megvilágító kapcsolatot hoz létre két egymástól távol álló jelenség között, itt valóban merész összerántás érvényesül, ráadásul a legdísztelenebb sokértelműséggel.

Ehhez az installációhoz Kawamata már közel négyezer széket használt, ami önmagában roppant imponáns mennyiség, de ami a lenyűgöző méreteken túl igazán fontos volt számára, megtalálni bennük az emberi jelenlét auráját. Úgy vélte, hogy a jó régi fa- és nádszék nemcsak a pusztá funkcióra utal, hanem minden darabnak egyéni története van, amint a sérülések nyomait viseli, a javítás, újrafestés, toldozgatás jegyeit hordozza. A szék nyilván a leg-

inkább antropomorf tárgyak közé tartozik. Testünk térfoglalását szolgálja és imitálja. Ezer arcát ismerjük, a fickóstól a nehézkes öregségig, a nagyképű hivatalostól a könnyed kényelmesig. Csakugyan mindegyik önálló egyéniség. De ahogy Kawamata a renga teg egybegyűjtött székét összerakta, a hatalmas halmaz már egy egész világ lett, olyan, mint valamely tartós architektúra vagy sejtől épülő élő organizmus. Ebben az intim együttesben, tette hozzá, amint az összefonódás, egymásba kapaszkodás jeleit és mozdulatait látjuk, „valami majdnem erotikus is rejlik”. Tagadhatatlanul, és nem is majdnem. A karok, lábak szinte obszcén kulcsolódása, szorító összefogódása nyers meztelenséggel érvényesül. Végül, nem utolsó sorban, Kawamata szándéka itt is az volt, hogy a bezárt intézmények megnyitásával mintegy életet vigyen az épületekbe. A holt tér egyszerre használhatóvá lett, miközben az installáció az emlékezet, a történelem felelevenítésének eszköze is vált.

Ezúttal is, mint többi installációjával, a jelenből a jövő felé nyúlunk, de mintegy kerülővel, a múlt értelmezésén keresztül. Hiszen a megszokott időhatárok itt érvényüket veszítik, a dimenziók összerosódnak, egymást hatják át. A zsinagóga is, az országút is, az odaépített székek betolakodása révén egyszerre más értelmet nyert. Az interpretáció köznapi létük felülete mögötti, halmozott, lehetséges(?) jelentésére világított rá.

Kawamata közel húsz éve épít installációkat, más-más földrajzi, társadalmi, építészeti és urbánus miliőben: de a szimbiózis káros és rend, halmaz és forma között, amint az efemer a súlyossal párosul, meghatározó paradigma maradt, kultúrájának, elsősorban a japán építészetnek ösztönöző hatásáról árulkodik. Közismert, hogy a japán város, különösen Tokió sűrűsége és kaotikussága mennyire eltér a nyugati város urbánus szövetétől: a halmozottság, a roppant rapid változás, a tér szűkössége, mely a bontás, az újraépítés és állandó módosítás kényszerét kínálja, a háború utáni építészek körében a hajlékonyságot hangsúlyozó tendenciákat hívták létre: metabolizmus, diszkontinuus kontinuitás, „eltűnő építészeti”, „a csend építészete” voltak az avantgarde jelszavak Kawamata fiatal éveiben. A szinte valószerűtlenül heterogén, állhatatlan, lüktető városlabirintus az inspiráció és kifejezőnyelv alapja lesz számára is. Ugyanakkor a vonzódás a könnyű anyagokhoz, a hamar szétcszedhető és rakható formákhoz is ugyanebből a

tapasztalatból származik. A dolgok gyors el- és feltűnésének ritmusát természetesen módon tette magáévá, hogy azt „ideiglenes struktúrái” alapelveként fogalmazza meg. Kevés, de erőteljesen kirajzolódó motívumai: az átjárók, utak, ráépítések mind a folyamat gondolatát hangsúlyozzák, mert felrakni és lebontani számára azonos módon a tér eleve történetében érvényesül. A kikerülhetetlen változásról szólunk, mely mindkét történetben érvényesül. A különös szellemiség, mely belőle árad, noha látszólag nyers és roppant energikus, elsősorban esztétikumával hat, mely, mint a tradíció, melyben kultúrája gyökerezik, mégis valamely finom egyensúly és derűs nyugalom légkörét teremti meg.