

akkor legalább megbütyköli a vetítőt, hogy ne nézzék tartalomszolgáltató bölcsestnek. Egy szó mint száz, Júliust a mechanikus eszközökkel történő hullámgenerálás már a kilencvenes évek elején is foglalkoztatta. Vagyis akkor, amikor a kékcácelosok túl korai, poszt-szocialista művészete még nem tudta meghódítani se a hazai, se a külföldi műtárgypiacot, mivel az ehhez szükséges feltételeket az új lipcsei iskola még nem teremtette meg. Július korábbi pörgetései most annyiban fejlődtek tovább, hogy a mechanikus úton (horgászdami motoros megforgatásával) keltett állóhullámok egy digitális kamerán keresztül egy LCD-képernyőn is láthatók, miközben a néző a „feketedobozba” is betekinthez, mivel az installáció teteje (Július egy korábbi „festménye”) nyitva van. Sőt ez a bizonyos táblakép maga is egy fényjelenséget tár elénk mechanikus eszközökkel: villámokat, elektromágneses hullámokat látunk, melyeket az alkotó rézdrótokkal jelenít meg – tehát oszcillál itt szépen minden: fizika, metafizika és patafizika (ez utóbbihoz tessék megnézni Jarry, Duchamp és Baudrillard melóit), hogy elbizonytalanítson bennünket a dolgok és a művészet valódi természetét illetően.

Hullámokkal szokott dolgozni KISSPÁL SZABOLCS, és néha még Csörgő Attila is, de róla később még bővebben lesz szó. KissPálról viszont akkor is írnék, ha meg is ígértem volna a szerkesztőnek, hogy nem kifejezetten a *Low-tech* kiállításról fogok írni. Szóval KissPál olyat tesz, amit a természet nem nagyon szokott: kicseréli az okot és az okozatot, de ennek megértéséhez kell némi előképzettség. *Körhullám* (2003) című installációján nem egy vízcsepp hangját halljuk, hanem a hang csöppenését látjuk. Még költőiebben: KissPál a hangból csinál képet. Kicsit konkrétan, a vízcsepp hangját rákényszeríti, hogy létrehozza a csepp képét, illetve a csepp lenyomatának képét, hiszen maga a csepp nem is létezik, csak a fodrozódó víz látszik. Még egyszer nekifutva: van neki egy hangja, amit lejátszik egy céderől, és ez a hang egy kis helyen megrezegteti a hangfalat, melybe a művész vizet töltött, és így már kész is a nem létező csepp után fodrozódó vízfelület. És az egész cucc szép, régi diavetítővel van megvilágítva, szóval van neki stílusa, és van benne kraft is, hiszen túl azon, hogy láthatóvá teszi a hangot, rávilágít arra is, hogy nem csak a fénynek és a hangnak van „hullámtermészete”, hanem mindennek, de ehhez tessék utánanézni Heisenberg határozatlansági elvének és Schrödinger macskájának (KissPál ugyanis tutira ismeri) a wikipédián. A *Low-tech* kiállításról még csak annyit (hihihi), hogy SUGÁR JÁNOS egyik műve, a *Hallhatatlan tettesek* (1988) is egy igen konkrét (és ráadásul nagyon korai) médiumelméleti vizsgálódás, amely meglehetősen provokatív zenei köntösbe burkolódik. A lehető leg-rövidebben arról van szó, hogy Sugár LITVÁN GÁBOR zeneszerző közreműködésével egy operát szerzett a videómagnó működéséről. A médiumok és a kultúrtörténeti perspektívák montírozása üdítően (na, jó inkább zavarba ejtően) brutális hatást kelt. Sugár hihetetlenül komplex pályagörbéjét leegyszerűsítve most csak annyit jegyeznek meg, hogy az utóbbi években a médiumok némi-képp elsikkadtak nála a média és a kultúra barikádjai között.¹¹ A Videospace-

11 Orosz Márton: *Tanárok a Képzőművészeti Egyetemen IX.* – Sugár János. ArtMagazin, 2006/4. 60-65. (Id. még: *A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít. Sugár Jánossal beszélget Hajdu István I-II.* Balkon, 2005/5. 4-14.; 2005/6., 4-10.)

ben is kiállított *Mute* (amelyben van egy kicsi Erdély *Partitójából* és Szentjóbý *Kentaurjából* is) persze megmutatta¹², hogy az elektronikus – és kifejezetten „közszolgálati” célokra létrehozott – kép is kezelhető kreatívan a média-hekk iránymutatásai szerint, viszont a *Wash your dirty money with my art*-ban (2008) nyilván nem a médium (grafiti) kreatív használata a domináns, hanem a kultúraipar kritikája.¹³ Persze az emlékezetes *Polifónia* óta¹⁴ tudható, hogy a társadalmi és politikai kérdések előtérbe állítása a régió művészei számára létszükséglet, de az sem utolsó szempont, hogy az üzenet önmagában még nem legitimálja a médiumot, legyen az bármily avangárd is önmagában, illetve éppen, hogy nem önmagában, hanem a domináns tömegkultúra kontextusában.

A médiumok természete

Erről a bizonyos átpolitizálódott tömegkultúráról szól KISSPÁL SZABOLCS leg-újabb, kifejezetten médiaművészeti kiállítása is¹⁵, amelynek kulcsa szerintem az *Over The Shoulders* (2008) című (az Ernst Múzeumban most nem látható) mű¹⁶ amely – hogy kellőképpen szofisztikált legyenek – Maya fátylának szövőszékét (azaz a nagy, „magyar” híradók stúdióit) mutatja nekünk műsor-szöttes nélkül.¹⁷ A nagyon is jól átgondolt kiállításon számtalan eltérő médiumon keresztül feslik fel a látványtársadalom képernyőkultúrájának fátyla, arról nem is beszélve, hogy a kiállítást áthatja a jó értelemben vett politikai liberalizmus antirasszista (ha Amerikában lennének, azt mondanám antifasiszta) ideológiája. Az üzenetnek és a kiállítás komplexitásának azonban ára van, az új műtárgyak már nem bírják el azt a mediális mélységet, melyet a korábbiak még felmutatnak. A *Legkisebb közös többszörös* persze nem adta fel a médium-elméleti vizsgálódások hagyományát, de ezzel együtt is a politikai jelentések tolokodnak előtérbe, még akkor is, ha az ideologikus illúziókeltés és a média-spektakulum mögött szinte mindig felsejlik maga az apparátus, mely létrehozza a valóság megkérdőjelezhetetlen illúzióját. Médium-elméleti szempontból nézve viszont izgalmasabb mű a Kossuth-téri reflektorok premier plámba állítása, mint az Országház és az Alkotmánybíróság ironikus leképezése. Az egyiken

12 Sugár János: *Mute*. Videospace Budapest, Budapest, 2007. szept. 5 – okt. 7. Sugár videóinstallációjában öt ország (Magyarország, USA, Németország, Franciaország és Olaszország) elnök-, illetve miniszterelnökljelöltjeinek választás előtti tévévitája látható elnémtva, miközben egy szövegszalag fut a kép alján, ahol Sugár művészeti közegbe helyezett vicceket ad a politikusok szájába.

13 Sugár az említett szöveget fújta rá festékszóróról és sablonnal a VAM Design Center falára, illetve a KOGART előtti járdára. Előbbi intézmény ezért a „művészeti” akciójáért be is perelte az alkotót. Sugár művének tágabb kontextusához lásd Turai Hedvig interjúját az ARTMarginson: http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=180%3Awash-your-dirty-money-with-my-art-freedom-of-speech-or-new-censorship&Itemid=94

14 *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. Hely-specifikus művek és installációk*, Budapest, 1993. nov. 1 – 30.

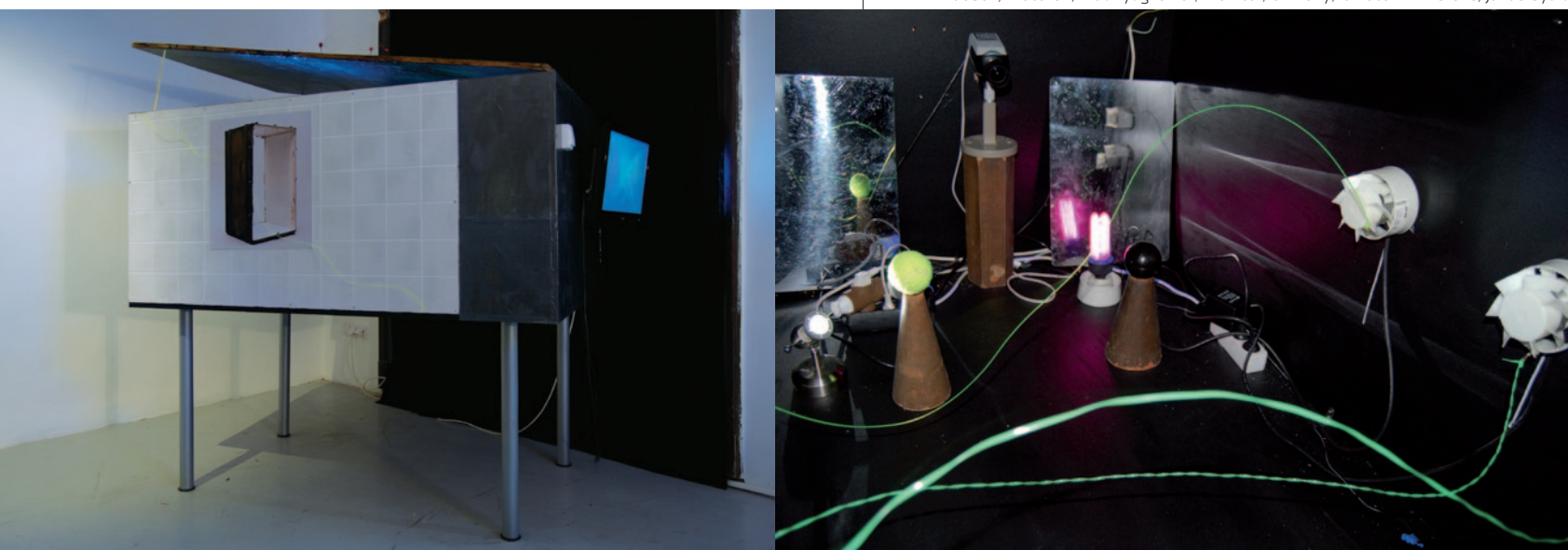
15 KissPál Szabolcs: *Legkisebb közös többszörös*. Ernst Múzeum, Budapest, 2009. szept. 18 – dec. 13.

16 Kiállítva: *NA MI VAN?* Múcsarnok, Budapest, 2008. jún. 21 – aug. 31.

17 V.ö.: Angel Judit katalógus-tanulmánnyal felérő vezetőjének szövegét: KissPál Szabolcs: *Legkisebb közös többszörös*. Ernst Múzeum, Budapest, 2009.

JÚLIUS GYULA
Oszcilláció, installáció, 2009

doboz, motorok, műanyagcsínór, monitor, UV fény; © fotó: El Ferenc, Július Gyula



ugyanis a médium, azaz a reklámhordozó függőfalon csupán eszköz a politikai üzenet közvetítéséhez, a másikon viszont maga az apparátus, a reflektor lesz a mű főhőse. A kiállítás kontextusában ráadásul a korábbi médium-művészeti alkotások mélysége is elveszik. Példának okáért a 3×3-as, minimalista „nagy üveg” (*Gap event*, 2005 – jó kis cím, rengeteg utalással: Fluxus, generation gap, mind the gap, és persze a Gap mint brand) a Molotov-koktél-lánc (*Konszenzus*, 2009 – ezt nem kommentálnám) társaságában kevesekben fogja előhívni Marcel Duchamp vagy Clement Greenberg figuráját.

No de boncolgassuk egy kicsit azt a fránya teóriát is. Médiumművészet helyett médium-művészet? Hülye egy szó, de talán egy kicsit titokzatos, vagy ahogy Mézgaék mondanák: misztikus és utópisztikus. Nem is gondolnák mennyire! Az ötletet W. J. T. MITCHELL és PERENYEI MÓNKA adta. Előbbi éppen egy – médium és nem média! – elméleten dolgozik, utóbbi pedig a médiumtudatos művészettel foglalkozik, és volt oly kedves, hogy felhívta a figyelmemet a médiumok következetes képzőművészeti analízisének fontosságára és progresszivitására.¹⁸ Perenyeihez hasonlóan Mitchell is úgy gondolja, hogy a nagy egyesített médiaelméletek (Ongtól Luhmannig, hogy csak a legdurvábbakat említsem) kora lejárt, ezzel szemben egyre égetőbb a hiánya a médiumok specifikus elméletének. Az ötlet persze nem új, és rengeteg buktatóval jár, hiszen ahány konceptuális keret, annyi médium; ráadásul korábban éppen Mitchell volt az, aki a képi fordulat elméletének kritikája során kihangsúlyozta, hogy nincsenek tiszta médiumok, minden média „mixed media”. Vagyis a médiumok a kódexek (de lehet, hogy a papirusz-tekercek) kora óta nagyon is keverednek egymással, és az elektromágneses hullámok felfedezése csak tovább rontott a helyzeten. Ettől függetlenül nagyon tetszetős, ahogy Mitchell összeolvassa McLuhan, Luhmann, Kittler és Greenberg médiumait (hogy Woody Allenről most ne is beszéljek) azzal a szándékkal, hogy értekezessen egy annyira megfoghatatlan, vagy inkább sokrétű fogalomról, mint a médium, amely (és most kell meglepődni) a kilencvenes évek elejétől egyre több tudomány képviselőjét foglalkoztatja a szociológiától az antropológián át az irodalomtudományig.¹⁹ Mitchellben az az izgalmas, hogy az absztrakt festészet nagy teoretikusát, Clement Greenberget is behozza a képbe, de ennek okát nem annyira náta, mint inkább neves amerikai kollégájánál, ROSALIND KRAUSSNÁL kell keresnünk. Krauss az optikai tudattalan elmélyült történeti vizsgálata után a kilencvenes években visszatért a kortárs művészethez, és rögtön be is dobott a szcénába egy új fogalmat: „poszt-médium állapot”, és a médiumművészek máris kezdek reszketni! Krauss ugyanis fogta magát és Marcel Broodthaers művészetét és a greenbergi önreflexivitás imperatívuszát pimaszul kiterjesztette a médiumművészetre és a konceptualizmusra.²⁰ Nagyon durván leegyszerűsítve azt állítja, hogy ha a multimedialitás és a konceptualizmus, azaz az ő szóhasználatában a „poszt-médium állapot” technológiai és intellektuális norma a későkapitalizmus korában (és ezt nehéz lenne tagadni), akkor ennek tematizálása önmagában nem sok újdonságot hozhat. Greenberg nyomán még ahhoz is veszi a bátorságot, hogy napjaink konceptualizmusát a giccs tartományában utalja, mivel Kosuth követői a maguk önreflexivitásával nem tesznek hozzá különösebben sokat a domináns kultúrához (annak létrehozásához és fogyasztásához), és ezt bizonyos értelemben bárki megtapasztalhatja egy-egy innovatív reklám kapcsán.²¹ Greenbergtől eltérően azonban Krauss már némileg bizonytalan abban, hogy mi is az a médium. Greenberg még festészetben és szobrászatban gondolkodott, és kifejezetten kilelte a hideg a pop-art katyvaszától, illetve a konceptuális művészet üres fecsegésétől. Krauss ezért gyorsan ki is dobja a médium szót a szótárából, és helyette „technical support”-ról beszél, ami legalább olyan nehezen definiálható, mint az általa kritizált konceptualizmus. Vajon mi is lehet az a technikai háttér, vagy inkább háttország, amelynek intenzív kiaknázása és önkritikus vizsgálata megőrizheti a greenbergi avantgárd erényeit? Krauss példái önmagukért beszélnek! Ed Ruscha esetében az autózás, James Coleman-nél a diavetítés, Sophie Calle-nál pedig a tényfeltáró újságírás. (Speciel Mitchell elég nagy gondban lesz majd az autózás elméletével, hacsak ki nem adja az egyik doktoranduszának.)

18 W. J. T. Mitchell: Addressing Media In: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago, 2005, 201–221. és *Medium Theory. Critical Inquiry*, 2004/2, 324–335. Perenyeitől pedig: Cinema like never before. *Balkon*, 2006/9. 6–11. és egy konkrét – nem mellesleg „videospace-es” – mű kapcsán: Duett. A „vágy új nyelvezete” Németh Hajnal munkáiban, különös tekintettel Recording Room című videótrilógiájára. *Balkon*, 2007/6. 12–16.

19 Egy összefoglalás a mediális fordulatról tőlem: *Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és a művészettörténetben. (Az Intézményesség és kulturális közvetítés című kötet kapcsán.)* *Balkon*, 2006/2. 15–19.

20 Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson, London, 1999. valamint: *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry*, 1999/2. 289–305.

21 Rosalind Krauss: *Two Moments from the Post-Medium Condition*. October, 116, 2006. 55–62.

Krausstól ugyan meglehetősen eltérő alapokon, de az amerikai-orosz újmédia-zseni, LEV MANOVICH is kukába akarja dobni a médium fogalmát, és helyette a software és a hardware rendszere alapján akarja megalkotni a maga posztmédia esztétikáját. (Erről szóló cikkét egyáltalán nem mellékesen éppen KissPál Szabolcs fordította magyarra.²²) Manovich ugyan McLuhantól indul, amikor azt gondolja, hogy minden médium tartalma egy korábbi médium, de szerinte az elektronikus adatfeldolgozással új korszak vette kezdetét, hiszen a fotó, a film és a videó egyaránt digitalizálható a számítógép szupermédiumán keresztül. De, még ha a pásztázó elektronmikroszkópia és a VR-technológia ugrás-szerű fejlődésén keresztül vizionálható is egy olyan világ, ahol az emberi elme nem tudja elképzelni a valóságtól egy toppers-bár szimulációját, akkor is nehéz elképzelni egy Giotto-festmény „élethű” digitális reprodukcióját. Amúgy Manovich Krausshoz hasonlóan egy kicsit kódösen fogalmaz, amikor a fotót és a filmet éppúgy médiumnak tekinti, mint a festészetet, a szobrászatot és nota benne a Fluxus-művészek happeningjeit, de hát lelke rajta. Mindenesetre még ha egy-egy jövőbeli, specifikus médium-elmélettel lesznek is gondok, az tagadhatatlan, hogy még mindig egzaktabbak lesznek, mint a posztmédia, amely még Kittler után is hisz a software kultuszában.²³ Szóval a posztmédia esztétika-elképzelése leginkább arra jó, hogy ne dobjunk könnyedén a kukába olyan dolgokat és fogalmakat, amikről nem tudjuk, hogy mire is lehetnek még jók egyszer.

No de ha ilyen cudar a helyzet már médiumok frontján is, akkor minek foglalkozunk a médiumművészettel? Egyáltalán van ezzel a címkével bármi gond? Dehogyan van! A „media art” és a „new media” a magyar nyelv leleményeitől függetlenül is létezni fog. Viszont a média szó konnotációi mára már nagyon egyértelművé váltak (legalábbis kis hazánkban), így a szűk szakmán kívül szinte senki se gondol a média kapcsán olajfestékre, vagy éppen objektumokra, esetleg ötletes és önreflexív szerkentyűkre. A média nagyjából egyenlő a tömegmédiával, ráadásul azzal a tömegmédiával, amely a technológiai konvergencia (egyszerűbben a számítógép és a digitális adatfeldolgozás) korszakába lépett. Így persze egy médiumművésztől elvárható, hogy tartalmilag és ideológiaiailag is reflektáljon a tömegmédia technológiáira és intézményeire, de ez könnyen válhat olyan tartalomszolgáltatássá, melynek során komolyan fennáll a beolvadás veszélye (mondom ezt annak, aki ilyesmitől retteg). Gondoljunk csak Bakos Gáborra a *Reggeli*ben, vagy éppen Till Attilára a *Megasztár*ban – és ezzel egyáltalán nem akarom minősíteni korunk vizuális kultúrájában betöltött szerepüket, hiszen az igényes szórakoztatás képviselőiként mindketten egyfajta misszionáriusi szerepet látnak el a reklámok és a bulvársajtó által behálózott médiadzsungelben. És ha már itt tartunk, akkor essen egy szó az intermédiumról is, amely a magyar szakmai köztudatban hajlamos összeolvadni a médiumművészet fogalmával.²⁴

Hogy van-e valami gond az intermédiummal? Természetesen nincs! Mindazonáltal a kifejezés nálunk egy olyan tanszéket jelöl, ahol Peternák Miklós, Tillman J. A. és St. Auby Tamás nem feltétlenül ért egyet abban, hogy mi is az intermédium. Nekem speciel az inter- előtag jelentésével vannak problémáim. Pontosabban azzal, hogy ez a médiumok közötti munkát, a médiumok közötti kísérletezést vagy szörfölést idézi fel bennem, nem pedig egy adott médium kitarató és szükségképpen belterjes elemzését, vagy egy olyan következetes alkotói program kivitelezését, amely például Csörgő Attila vagy éppen Szabó Dezső munkásságát jellemzi. Ezzel persze nem azt akarom sugallni, hogy Dick Higgins és a Fluxus ideje már rég lejárt volna, hanem azt, hogy a médiumok radikális keverése a hatvanas években élte fénykorát, és a Fluxus is – oly sok más avantgárd társához hasonlóan – valamivel szemben, egyfajta ellenkultúráként jött létre. És lehet, hogy ez a bizonyos ellenség azóta nem sokat változott, de a szubverzió stratégiái annyira sokoldalúvá váltak, hogy manapság mintha már nagyobb lenne a respektje a mélybúvároknak, mint a szörfösöknek.

Low-tech

A low-tech gyökerei, akárhogyan is nézzük, az „érzéki konceptualizmus”-hoz vezetnek, András Gábor fogalmán keresztül pedig a nyolcvanas évek posztkonceptualizmusához, mint a transzavantgárd alternatívájához.²⁵ És akit nem rémített meg a rengeteg ronda terminus technicus, annak azt is mondanám, hogy ERDÉLY MIKLÓS természettudományos koncepcije, valamint a „gondolat szépsége” és a „szépség gondolatisága” bölcseleti párosa felé mutatnak.

22 Lev Manovich: *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium*. (2001) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227>

23 Friedrich Kittler: *There is No Software!* (1995) <http://www.hydra.umn.edu/kittler/software.html>

24 Az Intermédia Intézet (akkor még Tanszék) médiumművészeiről alkotott (amúgy kellőképpen komplex) képehez lásd bővebben a 2000-es *Média Modell* kiállítást a Műcsarnokban, illetve annak katalógusát Peternák Miklós bevezetőjével.

25 András Gábor: *A gondolat formái*. Nappali Ház, 1993/2. 70–77.

Erdélynek barkácsoló emberként már csak azért is itt a helye, mert a magyar médiaművészet megszületésében is kiemelkedő szerepet játszott, hiszen az Intermédia Intézet alapítói, Sugár János és Peternák Miklós is az Indigo csoportban²⁶ kezdték pályájukat, melynek korai kiállításai (pl. *Szén és szénrajz*, 1978; *Homok és mozgásformái*, 1979; *Művészkijáró*, 1979) a „képzőművészeti” médiumok nagyon korai, és szisztematikus vizsgálataiként is felfoghatók. De ugyanez elmondható a videó kapcsán a *Kreativitási gyakorlatokról* is. Erdély művészetében manapság a gondolatíságot szokták hangsúlyozni (legalábbis én magam sajnálatos módon ezt tettem²⁷, de már bánom), pedig csúnya szóval élve a medialitás avagy a médium-tudatosság is izgalmas benne. Erre az egyik legjobb példa Erdély filmművészete, amely a BBS-en keresztül arrafelé tereli a sztorit, hogy a médium-művészet valahol a hetvenes évek elején kezdődött a filmnyelvi kísérletekkel, Bódy Gáborral, Szentjóby Tamással és Maurer Dórával, a magyar művészettörténet-írás azonban – érthető politikai okokból – az avantgárd művészek esetében elsősorban a témára, illetve újabban az alkotások kultúrtörténetére koncentrált és koncentrált.²⁸ Jó példa lehet a *Verzió* (1979), amely a zsidókérdés miatt került a figyelem középpontjába, miközben egy nagyon izgalmas filmnyelvi (film a filmben, avagy mennyire képezhető le a valóság, és kié is az a bizonyos valóság?) kísérletként is értelmezhető. De még jobb példa a *Partita* (1974), amely igazán low-tech eszköztárral, filmhulladékból és vidéki arcok vicceiből lett összeválogva, és olyat mond etikailag, politikailag és ismeretelméletileg az Univerzumról, hogy az karfaszorító élmény. De térjünk vissza András alternatív nyolcvanas éveire, aki amúgy az elsők között hívta fel a figyelmet a „kékacélosok” nemzedékére, akiket elsodort az új szenzibilitás, aztán meg a neoavantgárd intézményesítése miatt kellett várni a sorukra.²⁹ Szóval ezek az alternatív médiaművészek (előre is elnézést kérek

26 *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986.* (szerk.: Hornyik Sándor és Szőke Annamária) MTA MKI – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008

27 Hornyik Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában.* Művészettörténeti füzetek, 30., Akadémia Kiadó, Budapest, 2008

28 Erdélyen, Szentjóby és Maurer Dórán kívül a Balázs Béla Stúdióban többek között a következő képzőművészek készítettek filmet: Birkás Ákos, Sugár János, Révész László László, Peternák Miklós, Uglár Csaba, Nemes Csaba, fe Lugossy László és Wahorn András. Lásd bővebben: www.bbsarchiv.hu

29 V.ö.: András Gábor: *A modernizmuson túl. Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében.* In: Néray Katalin (szerk.): *Omnia mutantur.* Az 1997-es Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának katalógusa. Budapest, 1997. 5-8. A „kékacélos” törzsgárdához tartozott: Július Gyula, Gerber Pál, Gerhes Gábor, Kicsiny Balázs és Kungl György, de hogy zavart keltsek, kiállított velük Sugár János, Révész László László, Roskó Gábor és a Hejtes Szomlyazók is.

tőlük, de Gerbert és Gerhest is idesorolnám) a kilencvenes években még ugyan nem kaptak teret a biennálékon, de az általuk is művelt posztkonceptuális objekt- és installáció-művészet már igen. Mégpedig éppen tíz éve, az 1999-es Velencei Biennálén *A techné vállalása* fedőnév alatt, amelynek koncepciója amúgy expressis verbis is tartalmazta a „low tech” meg a barkácsolás fogalmát, amelyet most a *Low-tech* kurátorai (Eike, Kozma Zsolt és Berg Andrea) újrainstalláltak a forrás feltüntetése nélkül, pedig Csörgő Attila már tíz éve is low-tech volt, no de nem ez a lényeg. Hanem az, hogy Sturcz János, a kiállítás kurátora jó művészettörténészhez illően mindkét fogalmat rendesen meg is ideologizálta, sőt András és András Edit nyomán egy kis kultúrpolitikát (mert-hogy a kultúrpolitika kritikája is kultúrpolitika, ugyebár) is csempészett az egészbe.³⁰ Sturcz „antimodernista” válogatása Bukta Imrével (ha muszáj, akkor szemtelenül „újalföldi festészet”-ként címkézném) indult, és az „új generáció”-val, Csörgő Attilával, Erdély Gáborral, Imre Mariannal és Benczúr Emesével folytatódott, akik bizony igen komoly mediális kísérleteket folytattak a szó nemesebbik, médium-tudatos értelmében.³¹

Ehhez a fajta low-tech vonalhoz kapcsolódik nálam PACSIKA RUDOLF objektművészete is, aki akár ott is lehetett volna a tíz évvel ezelőtti csapatban, de nem volt, hanem inkább valahol Hollandiában kóborolt.³² Az elején azért említettem a Vajda Lajos Stúdiót, mert Pacsika „szentendrei” művész és többször is kiállított velük, miközben installációi még a VLS széles spektrumában se igen találják helyüket, és engem fura módon Erdély és az Indigo objektjeire és environmentjeire emlékeztetnek (v.ö.: *Damm Working By Electricity*, 1990). A low-teches (valójában 2004-es) *Konspiráció-elmélet generátor* is igen komplex mű, és sok mindent magába sűrít Pacsika hol egészen abszurd, hol inkább ironikus objektművészetéből, amely paradox módon a rajzoktól a fadaragványokig ível, és a maga rizómatikusságában (Pacsika „link”-művészetének Deleuze felőli olvasatához lásd Müllner tanulmányát) természetesen arra törekszik, hogy ne lehessen odarajzszögezni semmilyen művészettörténeti tipológiához. Ennek pendantjaként a KITCHENBUDAPESTET se nagyon lehet betuszkolni semmilyen eszme- vagy művészettörténeti kategóriába, már

30 András már említett tanulmánya mellett lásd még András Edit írását is a '97-es Velencei Biennálé katalógusában: *Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei.* In: *Omnia mutantur*, 17-21.

31 Sturcz János: *A techné vállalása. Posztkonceptuális objekt- és installációművészet Magyarországon.* In: *A techné vállalása.* Az 1999-es Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának katalógusa. Budapest, 1999. 5-12.

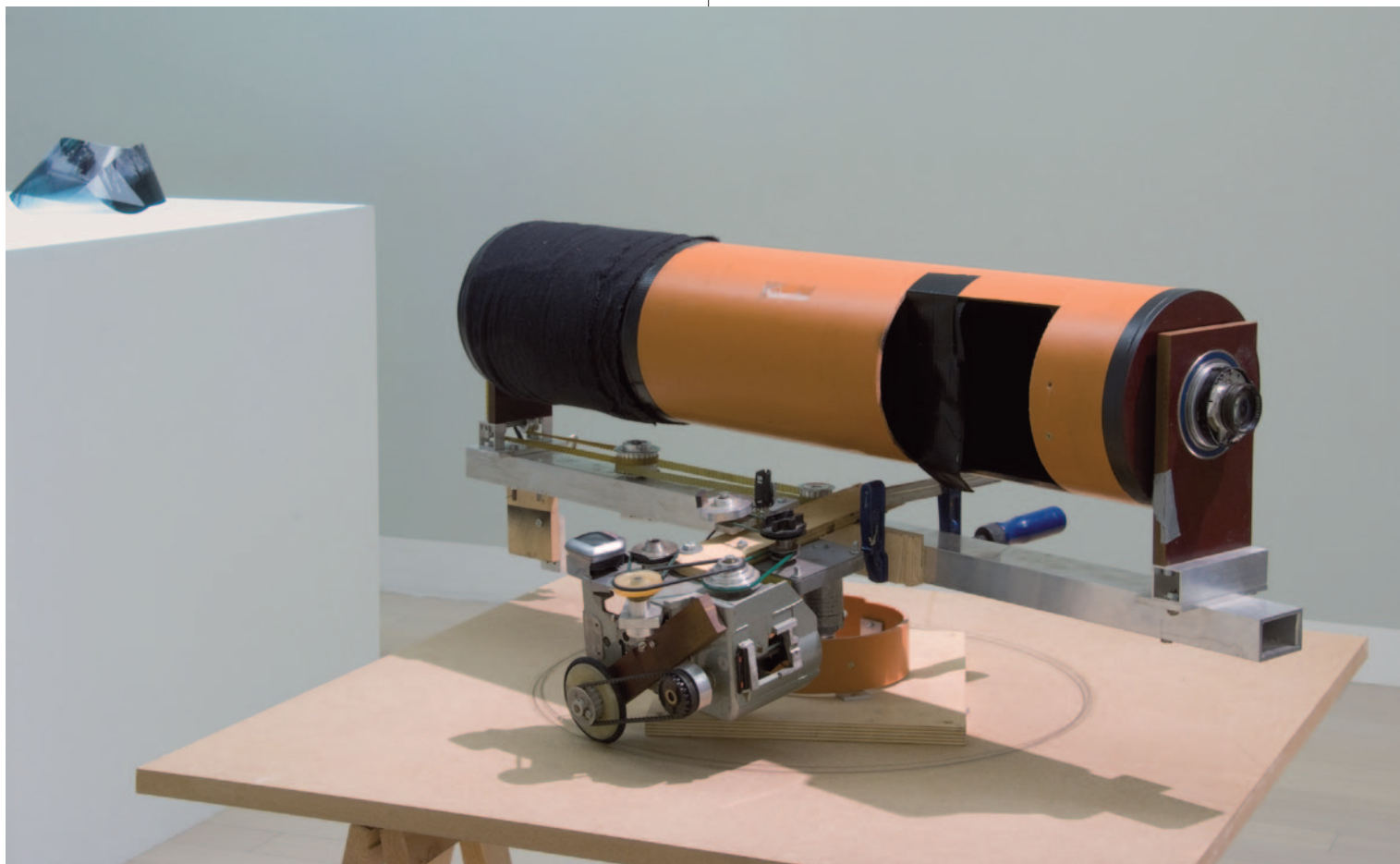
32 Pacsika pályaképehez lásd 2006-os szentendrei katalógusát (Szentendrei Képtár) Sz. Szilágyi Gábor interjújával (ld. http://balkon.c3.hu/2006/2006_10/2abszurd.html) és Aknai Katalin, Müllner András, valamint Nemes Csaba szövegeivel.

VÁRNAI GYULA

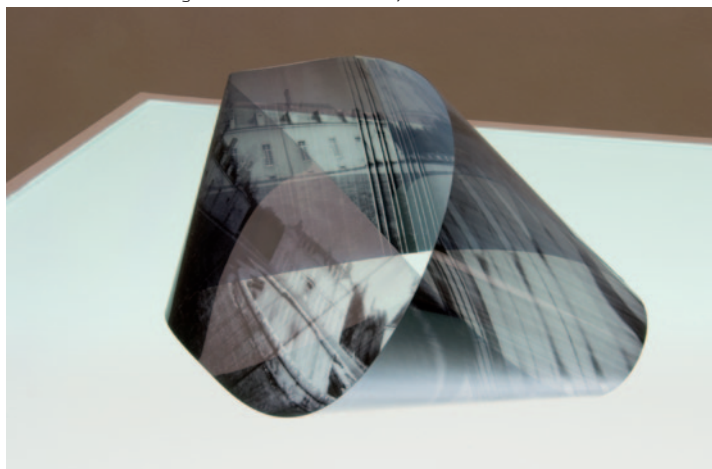
A Hold túlsó oldala, 1997

BTM / Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 1997. jún. 26 – aug. 24.





CSÖRGŐ ATTILA
Möbius-tér, 2006–2009
fekete-fehér film, világítóasztal; © fotók: Rosta József



csak azért sem, mert nem képzőművészek csinálják, hanem a modern digitális vizuális kultúra innovatív felhasználói. Szóval ez egy nagyon is high tech kezdeményezés az új médiát kutató és alkalmazó SIPOS MELINDÁVAL és NÉMETH PÉTERREL. Persze a *Fénylugas* (2008) legalább annyira low-tech az ikeás alkatrészekkel, mint amennyire high-tech a programozásában, hiszen arról van szó, hogy a fénylugas digitális mozgóképeket interpretál újra, mégpedig úgy, hogy a meglévő képet redukálva nem hetven ezer, hanem hatvanhárom pixel segítségével jeleníti meg egyfajta absztrakt fényorgonán.

De az újmédia után búcsúzól még egyszer visszatérnék a low-tech igazi magyar sikertörténetéhez, amely szintén tíz éve (bár ha São Paolot is számításba veszem³³, akkor tizenöt) kezdődött András kiálói ismeretelméleti és „stílustörténeti” elemzésével CSÖRGŐ ATTILA avantgárd tudományáról.³⁴ Na jó, nem András szövegével kezdődött, hanem a „hitehagyott” festő objektjeivel

33 22. Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brazília, 1994. (Bukta Imrével és Drozdik Orsolyával.)

34 András Gábor: *A gondolat szépsége – Kétkelés a formában. Operatív geometria Csörgő Attila művészetében*. In: *A techné vállalása*, 1999. 26–30.

CSÖRGŐ ATTILA
Möbius-tér kamera, 2006
saját építésű fényképezőgép, objektív, lefolyócső, forgó alkatrészek, elektromotor

és téridomaival, platói testeivel és narancshámózásával, amely majd tíz évvel később médiumot váltva, kameraként hódította el a Nam June Paik-díjat.³⁵ Persze nem csak a kamera kapott díjat, hanem a „narancshéj”-filmből alkotott gömb is, mely valóban nagyon eredeti leképezése a térnek, illetve az einsteini téridőnek. És akkor még ott a Möbius-film és a Möbius-kamera is, és már mondani se merem, de Erdély Miklós köpönyege is ott lobog a téridő huzatában. Csörgő tehát a szó legnemesebb értelmében barkácsol, pontosabban kísérletezve épít, és számolva szerkeszt meg biciklizik, ha ráér. Általában van egy kérdése (pl. hogyan képezhető le maradéktalanul a nézőt körülvevő tér?), és van egy elképzelése (egy gömbfelületen), ehhez keresi a technét, a technikát, és nem csak keresi, hanem meg is találja és meg is építi.³⁶ De Csörgő számomra – ezzel együtt is – Várnaihoz hasonlóan nemcsak a szerelés, hanem a téridő és a leképezés művésze is. A narancs-tér és a Möbius-tér ugyanis egyszerre elméleti és gyakorlati konstrukció, mely felidézheti a téridőben önmagába csavarodó (véges, de határtalan) Univerzum Einsteinre visszavezethető elképzelését is. Miközben magára a médiumra is reflektál, hiszen a Möbius-szalag egyúttal azt is megjeleníti allegorikusan, ahogy a leképezés és a képalakítás, a felvétel és a nagyítás, a sík és a tér, a fotográfia és a szobrászat elválaszthatatlanul egymásba csavarodik, és ehhez nincs szüksége, se számítógépre, se médiára, se médiaművészetre.

35 Csörgő sikerének és pályájának legvilágosabb foglalatjai: Dékei Kriszta: „Amikor az egyetlen testet ölt az utcában.” *Csörgő Attila képzőművész, a 2008-as Nam June Paik-díj nyertese*. Magyar Narancs, 2008. december 18., <http://www.magyarnarancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=18082>, illetve: Mélyi József: *Csörgő Attila kapta a Nam June Paik-díjat*. (2008) http://tranzit.blog.hu/2008/10/21/csorgo_attila_nyerte_a_nam_june_paik_dijat

36 Csörgő konstrukcióinak értelmezéséhez: Dékei Krisztina: *A gömbbe zárt világ. Gondolatok Csörgő Attila: Fél-tér című művével kapcsolatban*. (2002) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=65> Peterák Miklós: *Möbius-tér. Csörgő Attila műveiről*. (2008) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=603> és Mélyi József: *Feljegyzések a kockadobálógépről*. Élet és Irodalom, 2008. november 14., <http://www.es.hu/?view=doc:21355>, valamint: Bordács Andrea: *A technika és a művészet metszéspontjában*. Új Művészet, 2009/1-2., 30–33.