

Utópisztikus múlt

Albert Ádám: *Bauxit-krízis*

Kisterem, Budapest
2014. január 22 – március 7.

ALBERT ÁDÁM *Bauxit-krízis* című tárlata ismét komplex referenciahálóval dolgozik. A művész utóbbi kiállításai olyan, az egész galériateret betöltő installációk, amelyek egyes elemei nem csak kulturális keresztreferenciákat hoznak létre egymás között, hanem bizonyos tárgyai más konstellációkban tűnnek fel az új kiállítások kontextusában. A jelentéshálók, melyek összekötik, pontosabban átszövik a kiállításokat, azt a benyomást keltik, mintha egy jól megtervezett életmű építésének lépcsőfokai mentén alakulnának (pedig sokszor nem az előrelátó építkezésnek, hanem egy bizonyos megszállottságnak köszönhető a korábban nem feltétlenül látható összefüggések). Albert munkamódszere, a kiállítások tervezésének tudatossága egy olyan egymásra épülő rendszert mutat, amely az egyes témák különbségei ellenére is koherens gondolati struktúrává áll össze. A Kisteremben

ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, kiállítási enteriőr, Kisterem, 2014 © Fotó: Kudász Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.



megrendezett kiállítás kvázi-retrospektív kiállításként is szemlélhető: Albert a címben jelzett új tematikához kapcsolódóan régebbi munkáit is beemeli az installációba, úgy, hogy azok korábbi összefüggéseit részben integrálja az installáció jelentésrendszerébe.

A *Bauxit-krízis* elsősorban Albert két utóbbi kiállításával – a 2011-es *Never take a trip alone*¹ és 2013-as *Descriptio*² – alkot egységet. A trilógiaként tekinthető sorozat a nagy földrajzi felfedezések nyomán kialakuló rendszerek kritikai megközelítéseként is olvasható, melyek privát klasszifikációs rendszerükkel reflektálnak a rendszerezés, archiválás és taxonomizálás ideologikus konstruáltságára.

A 2011-es *Never take a trip alone* alapját két perspektíva-doboz alkotja, mely a német kultúrtörténet két meghatározó alakjának, Johann Wolfgang von Goethének és Alexander von Humboldtnek a dolgozószobáit eleveníti meg a 17. századi technika segítségével. A műben a művészettörténeti szempontból lényeges időszak a kultúrtörténet egy meghatározó időpontjával találkozik a művészi fantázia révén, s ezáltal lényeges kérdésekre mutat rá a kulturális hagyomány létrehozásának és közvetítésének módjaira

1 Albert Ádám: *Never take a trip alone*. NextArt Galéria, Budapest, 2011. április 2 – május 14. (ld. *Balkon*, 2012/4., 13-22.)

2 Albert Ádám: *Descriptio*. FUGA Kortárs Építészeti Központ, Budapest, 2013. június 22 – augusztus 4.

való reflexió szempontjából. Albert a különböző korok és médiumok egymás mellé helyezésével oly módon teszi meg a képzeletbeli időutazást, hogy az egyes médiumok művészettörténeti megítélésének változásait is a reflexió tárgyává teszi: az egykor fontos, de mára már kultúrtörténeti érdekességként ismert kukucskáló-doboz kap helyet a szintén változó megítélésű rézkarcok és a 3D-s animáció mellett. Így azáltal, hogy a technikai médiumok változásait is szem előtt tartja, szembesíti a nézőt azzal, hogy a kontextuális keretek változásának következtében hogyan módosul azok (művészeti) megítélése.

A *Descriptio* ezt a korábbi „képzeletbeli utazás” szálát veszi fel, és mint korábbi munkájával, ezúttal is a kulturális-intellektuális közvetítés és tudáslétrehozás módjainak játékterét nyitja meg, amikor a művészet imaginárius területére helyezi át a sokszor széttartónak tűnő tárgyi rendszert. Az installáció különleges időutazás: távoli korok részben már használaton kívül helyezett, de egykor meghatározó tudományos eszközárát rendeli egymás mellé, ilyenek például a „Zettalkasten”-rendszerre³ mutató cédulakatalógus, a kartográfia tudományát idéző térképek és földgömbök, a botanikai rendszerezésre utaló növények vagy az optikai kísérletezésre utaló diavetítő és a nagyítók. A kiállítás azonban túlmutat a múlt megidézésén: felhívja a figyelmet arra, hogy a kontextualizálás kerete egyúttal perspektíva-váltást is követel. Albert elsősorban azt veszi vizsgálat alá, ahogy a taxonómiai rendszerek mechanizmusai működnek, azaz a tudástermelés szisztematikus konstruálását, mindezt úgy, hogy áthelyezi azok nyomait a művészet szférájába. Ezzel pedig egy lényegesen nagyobb, a tudomány által kevésbé kötött asszociációs hálót képes elindítani, amely éppen a vizuális tapasztalat nehezen verbalizálható többletéből adódik. A tünt korok relikviái a kortárs vizuális nyelvbe helyezéssel más minőséget vesznek fel, a művészeti eszköztár, a letisztult monokróm felületek dominanciája időtlen, utópisztikus, nem behatárolható korba repíti a látogatót.

Míg a *Never Take a trip alone* és a *Descriptio* a polgári kultúra, azaz a Foucault által is paradigmátikus váltásként kezelt új világrend alapjait, rendszerezését és ebből fakadó kulturális értékrendjét kutatja, a *Bauxit-krízis* fő szervező elve ismét egy korszakváltás, a szocialista rend(szer) egyik ikonikus termékének kultúrtörténeti „analízisével” mutat rá gazdaságpolitikai és kulturális kérdésekre.

Az alumínium alapanyagát adó bauxit bányászata a Pierre Berthier nevéhez köthető 1821-es felfedezése után kezdődött meg Franciaországban. Ugyan alumíniumot már állítottak elő ezt meg-

3 Niklas LUHMANN: Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht. In: Uő.: *Universität als Milieu. Kleine Schriften*. André Kieserling. Haux, Bielefeld 1992, 53–61, <http://ifb.bsz-bw.de/bsz380142260rez-1.pdf>

ALBERT ÁDÁM
DESCRIPTIO
kiállítási enteriőr
FUGA – Budapesti
Kortárs Építészeti
Központ, 2013
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM
DESCRIPTIO
rézkarc, 2013
nyomatméret
20,5 x 36,5 cm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM
DESCRIPTIO
kiállítási enteriőr
FUGA-Budapesti
Kortárs Építészeti
Központ, 2013
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



előzően is, sőt a források egészen az ókorig nyúlnak vissza,⁴ de a bauxit felfedezése áttörésnek számított. A más néven sáranyrként is emlegetett alumínium szó szerint arany árban volt előállításának kezdeti időszakában, III. Napóleon például kivételezett vendégeinek alumíniumtálcán szolgálta fel az ételeket. Magyarországon már az 1920-as években volt bauxittermelés, azonban az „aranykorát” az 1960-as években, a KGST piacra termelés idején élte, és ekkor vált a magyar könnyűipar

4 <http://www.aluminiumleader.com/en/facts/history/>

egyik szimbolikus bányakincsévé. A bauxitból előállított alumíniumeszközök széles skálája volt megtalálható a szocialista háztartásokban. Albert ezek közül az eszközök közül mára már kultikus tárgynak számító alumíniumtálcát emeli ki és használja munkái alapjaként.

Mint ahogyan korábbi kiállításain, ezúttal is az egyéni érdeklődés nyomán kialakuló gyűjtemény adja a munkák inspirációs forrását. A gyűjtés tehát nem csak történeti reflexióként fontos, hanem gesztusként is, amelyben a művész saját, felhalmozó szokása is megjelenik. Albert az elmúlt évek során jelentős mennyiségű tálcára tett szert, és mint Bouvard és Pecuchet esetében, a gyűjtemény „életre kel”, de Flaubert karaktereivel szemben Albert reflektált kultúrtörténeti összefüggésrendszert kovácsol gyűjteményéből.⁵

A különböző motívumokkal díszített alumíniumtálcák a polgári étkezők ezüsttálcáinak szocialista átíratái, a polgári élet romjain épülő új szocialista otthonok esztétikájának ellentmondásosságát hordozó tárgyak. Motívumvilágukat tekintve ugyanis ritkábban találhatunk olyanokat, melyek a szocialista ideológia háború utáni ipari-modernizációs reprezentáció ábrái (pl. a budapesti vegyipar népszerűsítése stb.), többségük sokkal inkább mutat folytonosságot a polgári otthonokban megtalálható 19. századi ezüsttálcák, elsősorban a szecesszió motívumvilágával,

5 Gustave FLAUBERT: Bouvard és Pecuchet, különös tekintettel 4. fejezetre. In *Gustave Flaubert művei*, Európa Kiadó, Budapest, 1966, 523–813.



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, giclée, 2014, 34,5 × 52 cm
A művész és a Kisterem engedélyével.

ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, virágárlvány, vasbeton-vas, üvegbúra, petri csésze, növény, 2014, 152 × 73 cm
© Fotó: Kudász Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.



akantuszleveles, girlandos ábráival. A „leszállított” kultúra a szocialista „esztétikai nevelés” tekintetében továbbra is a polgári értékrend maradványainak lenyomata.⁶ Sőt, ahogyan azt Albert megjegyzi, a művészettörténet hivatkozásrendszere, történeti motívumvilága felfedezhető a tálcák ornamentikájában, annak változása mintegy alternatív történetmondási technikaként akár le is követhető.

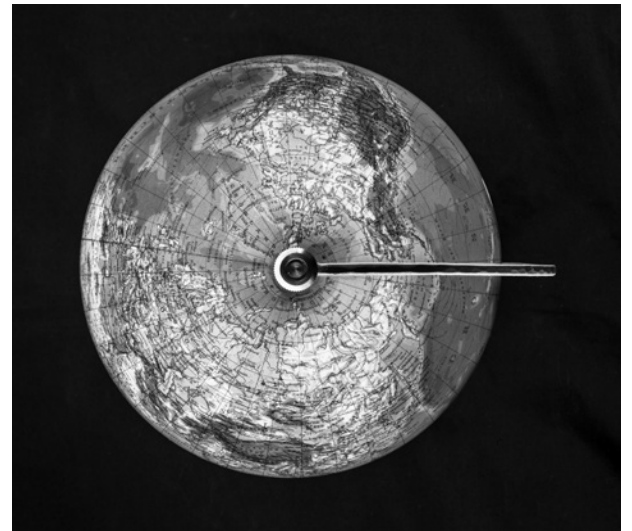
A *Bauxit-krízis* azonban, bármennyire kézenfekvő is a tálcák kapcsán megidézett szocialista múlt, nem szűkíthető ennek a rövid időszaknak a vizuális-metaforikus elemzésére. Albert a gyűjteményét a „talált tárgy” és a készített tárgy közötti határ kérdésének kritikai vizsgálatára használja fel, sőt ez a művészetkritikai kérdésfelvetés az installáció több pontján is visszatér, más-más kontextusba helyezve. A tálcák vonatkozásában a rézkarcok, illetve a nyomatok tekintetében: Albert a gyűjtött alumínium tálcákat mint nyomólemezt, a nyomatok elkészítéséhez alapot adó „rézkarcokat” használja. Miután a tálcák széleit eltávolította, a funkciójukat veszített tálcák „dúcokká” válnak, azaz a hagyományos, pontosabban a 16. századi sokszorosító grafikai eljárás „eszközeivé”. Az így készített nyomatok a kiállítás speciális kerete nélkül teljesen más, lényegesen hagyományosabb művészeti kereteket jelölnek ki. Azonban a kontextus, amelybe Albert helyezi ezeket a képeket, azzal, hogy a művészi tárgy – talált tárgy, magas művészet – népszerű művészet kérdésével kezd el játszani, rámutat egy másik kultúrtörténeti kontextusra is, nevesen a rézkarcok művészeti megítélésének változására. Példának okáért sok neves festő többek között Rubens, Rembrandt és Hogarth ismertségében és népszerűségében is jelentős szerepet játszott a rézkarcok által lehetővé váló sokszorosítás. A festményeikről készített lenyomatok terjesztése ugyanakkor meglehetősen jövedelmező vállalkozásnak is számított. Olyannyira, hogy Rubens saját műhelyt működtetett, ahol képei sokszorosításának minőségét maga ellenőrizte, és 1619-ben, jóval a Hogarth-törvényként ismert 1735-ös szerzői jogi szabályozás előtt külön engedélyt kapott művei sokszorosítására.⁷ Hogarth, aki a rézkarcokból szintén komoly jövedelmet tudhatott magáénak, éppen a másolatokat ellenőrzése nélkül terjesztők által okozott kár miatt érvényesítette (néhány művésztársával összefogva) az elsőként számon

6 Boris GROYS: „Educating the Masses: Socialist Realist Art.” In *Art Power*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2008, 141–148. Mint Groys megjegyzi, az 1930-as évektől az addigi, például Majakovszkijnál vagy Malevicsnél is hangoztatott nézetek helyett – miszerint a művészeteket az embereknek kell csinálni, róluk és nekik – az 1930-as évekre a Központi Bizottság rendeletének megfelelően már a polgári kultúra kisajátítása és újraértelmezése vált a szocialista esztétika alapjává. 142–43.

7 Lásd például: Rubens and his printmakers, Getty Center, Los Angeles, 2006. július 5 – szeptember 24. https://www.getty.edu/art/exhibitions/rubens_printmakers/



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, kiállítási enteriőr, Kisterem, 2014 © Fotó: Kúdasz Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krízis, giclée, 2014, 38 x 44,5 cm
A művész és a Kisterem engedélyével.

tartott művészeti szerzői jogi törvényt (Engravers Act) az angol parlamentben.⁸

Albert munkája nem csak erre, a mára már közismert tényre, illetve a szerzői védelem kapcsán a természetes jogok és a zsenialitás-fogalom lassú intézményesülésének összefüggésére hívja fel a figyelmet,⁹ hanem arra a kontextusváltozásra is, ami a nyomtatott, vagyis a rézkarcokat, illetve a korábban használt fametszeteket az alsóbbrendűnek tartott, populáris műfaj kategóriájából művészeti értéknek keretezi.¹⁰ Keith Moxey jegyzi meg a 16. századi fametszetekről készült nyomtatott elemző művében, hogy a legkisebb értéket a papírra nyomtatott képeknek tulajdonították, éppen annak a médiumnak, amelyet Albert használ. Ugyanakkor rámutat arra is, hogy a művészettörténet (példának okáért Gombrich) visszamenőlegesen és anakronisztikusan olyan kategóriák mentén minősíti ezeket a munkákat, melyek a korban nem léteztek, azaz tömegművészetnek (mass art) vagy népművészetnek

8 Hogarth nem saját, hanem általános szerzői jogi törvényt fogadtatott el, az „engravers act”-et, alig valamivel Anna királynő a könyvekre vonatkozó 1710-es törvénye után. Mindkét törvény jelentősége, hogy a kiadótól a szerzőhöz, vagy a rézkarcok esetében a kitalálóhoz kerülnek a jogok, igaz még csak 14 évre, mielőtt visszakerülnek a nyilvános felhasználhatóság területére (az angol jogi kifejezés a *public domain*). Ugyan már a reneszánsz idején is léteztek egyes műveket védő szabályozások, illetve a Francia Királyi Akadémia művészeit is királyi rendelet védte a másolástól, az általános szerzői jogi védelem a Berni Egyezményig nem létezett, a szerzők műveikhez való természetes jogának elismerése szempontjából ez a két törvény jelentette az áttörést. Ld. Deborah HOWARD: Sebastiano Selio's Venetian Copyrights. *Burlington Magazine*, vol 115, 845. sz. 1973, 512-516., Katie SCOTT: Authorship, the Academy, and the Market in Early Modern France. *Oxford Art Journal*, 21.1, 1998, 27-41.

9 Martha WOODMANSEE: *The Book, the Author and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1995, Larry Shiner: *The Invention of Art: A Cultural History* Chicago, Chicago UP, 2001, Mark ROSE: Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act, *The Information Society*, 2005, 21.1, 63-66, Mint azt Rose megjegyzi, Hogarth és művésztársai kifejezetten a művészeti értékkel bíró nyomtatott védelmében igényelték az új törvény beiktatását, melyet a parlament később minden rézkarcra kiterjesztett.

10 Keith MOXEY: *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*, Chicago, Chicago UP, 2004, 2-3.

(folk art).¹¹ Hogarth 18. századi Angliájában sem álltak a művészeti értékskála csúcán a metszetek, jelentőségük azonban a „reklámértékükből” adódóan sem hagyható figyelmen kívül. A meglehetősen munka- és készségigényes előállítását Albert a tálcák amúgy szintén maratott, de már gépiesített eljárással készült mintázatának felhasználásával váltja fel, s ezzel a korabeli médiumokhoz köthető értékhierarchia kritikájának még egy dimenziót ad.

A virágállványon elhelyezett növények szintén kettős értelmezést tesznek lehetővé: egyfelől a növénymotívum folytonosságot mutat a tálcákról készített nyomtatott mintázatával, másfelől a *Descriptio*val közvetlen utalásrendszert nyitnak meg. A növények mintegy „átkúsznak” az előző kiállításból: a pozsgás növények a laboratóriumi körülményeket idéző mesterséges tápláló fény védelméből és a nagyítók kutató antropomorf „tekintete” előtt a szocialista lakáskultúrára jellemző (csináld magad) betonvasból hegesztett virágállványra kerülnek, megtöltve a *Descriptio* üres üvegburáit.¹²

Az üvegburákat, a 19. század amatőr vagy professzionális természetbúvárainak múzeumi kellékeit jellemzően nem élő, azaz preparált állati maradványok, leginkább madarak vagy tengeri növények, például korallok bemutatására használták, úgy, hogy azok élőnek tűnjenek. Albert virágállványán, az élő növények mesterséges, életidegen környezetbe kerülnek. Ezzel a kiállítótérben még inkább a dekoratív mintákhoz és a gyűjtés-rendszerezés kérdéséhez egyaránt kapcsolódó laza utalásként vannak jelen, dekorativitásukat a virágállvány mint tartó és kvázi-rendszerező elem is megerősíti. Az üvegburák alá helyezett növények ugyanakkor átvezetnek a következő terem gondolati rendszeréhez: az élő-élettelen, organikus-mechanikus, valós-képzeltbeli közti határ játékterének felnyitása Albert kiállításának újabb szervezőeleme.

A második terem két részre bontható, az egyik fele sokkal közvetlenebbül kötődik a *Descriptio* utazás-rendszerezés kérdésköréhez. A vetített kép felülnézeti földgömböt idéz, a mellette található fotó, mely felülnézetből mutat egy földgömböt, szintén ezt a benyomást erősíti. A vetített képpel Albert ismét a talált tárgy-készített tárgy, illetve az imitáció-invenció kérdésével játszik, mivel a vetített kép földgömbszerűsége abból adódik, hogy a vetítő halogén izzója elé helyezett lencse felnagyítja az izzó belső struktúráját. Ugyanakkor a vetítőt tartó állvány meglehetősen tág asszociációs mezőt nyit: utalhat a földmérő eszközök lábazatára, vagy akár a korabeli távcsövek tartólábára is.

Albert ebben a teremben a látogató időtapasztalatát bizonytalanítja el; olyan fikciós, utópisztikus teret nyit meg, melyben múlt, jelen és jövő kibogozhatatlanul egybefonódik. A tudósok (például Goethe vagy Humboldt) szobáinak tárgyaira

11 MOXEY, 2. Moxey rámutat Gombrich metszetekkel kapcsolatos, nem éppen pozitív értékítéletére.

12 Az építőipari vasbeton vasból készült tárgyak mintegy csináld magad művésztetté, „népi kultúrává” nőttek ki magukat a szocialista otthonokban. Dimitrij Petrovic, *Lakberendezési tárgyak*, Belgrád, 1969. <http://rebarpattern.tumblr.com/post/82461557887/art-by-adam-albert>

emlékeztető fiókos szekrény, mely szintén visszavisz időben a felfedezések korába, explicit módon hozza be a korábbi kiállításokat. A *Descripto* falra akasztott térképeit azonban ezúttal nem a falon, hanem a szekrény fiókaiban helyezi el, mintegy hanyagul nyitva hagyva azokat a leskelődő látogató számára. A képek felirata – *Context is determined by interpretative strategies* – ismételten felhívja a figyelmet a kontextualizálásból származó eltérő tudások meghatározó kérdésére, (és ezzel átvezeti a látogatót a történeti kutatásból adódó kontextualizálás újabb keretéhez).

A történeti kutatás során Albert számára a meghatározó gondolkodásmódbeli megközelítést az *Annales*-iskola hagyománya nyújtja.¹³ Albert kiállításának fontos kerete az emlékezet esetlegessége, a nyomok nem kanonizáltsága, a történelmi elbeszélések vakfoltjai, azok a részleges perspektívák vagy nyomok, amelyeket a szelekció folytán lényegtelen részletnek ítéltetnek, ezért nem kerülnek a történeti emlékezet homlokterébe. A mikrotörténelmet, a mikrotörténeteket előtérbe helyező történeti iskola mára már kanonizálódott megközelítésmódja olyan részleges perspektívák elbeszélésének lehetőségét kínálja, amely Albertnél rendszerint előkerül. A kérdést a kultúrakutatás felől vizsgáló Tony Bennett is arra mutat rá, hogy a mindennapokban az erőviszonyok sokasága működik, s ez nem teszi lehetővé a hétköznapi élet homogenizálását. Bennett 2013-ban publikált, tulajdonképpen az addigi munkáinak mintegy összegzéseként tekinthető könyvének záró mondata is ezt hangsúlyozza. Mint írja: „Ahogy azt az ontológiai politika egyértelművé teszi [...] mindig egymással összeütköző – hivatalos és nem hivatalos – tudások vannak játékban, nem összehangolt és nem elkülöníthető hatásokkal; a valós ilyen egymást keresztül-kasul átjáró áramlatokból áll össze.”¹⁴

Albert nem szigorú tudományos módszeren alapuló megközelítése azonban lényegesen poétikusabb, vizuális metaforákkal játszó területre helyezi át a mikrotörténeteket: a kiállítás két szobája – utalásként a középkori emlékezetre – az emlékezet tárhelyének tekinthető. Mint az köztudott, a középkori emlékezettechnológiában a memóriát olyan tárhelyként képelték el, amelyben az ismeretek, pontosabban a szövegek egyes szavai mintegy szobában, a szoba tárgyaihoz kapcsolva rendeződnek el.¹⁵ A memorizálás és a memorizált szöveg előhívása így a szoba egyes tárgyainak újrajrását jelentette. Albert „memória-szobái” a középkori tárhely és a freudi tudattalan keveredésének vizuális analógiái. Nagyon hasonló emlékezet-kritikát nyújt a művészet eszközeivel, mint amit Aleida Assmann Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* című regénye alapján megfigyelt emlékezet-kritikája kínál. Assmann szerint állítható, hogy „a kulturális emlékezet struktúrája közeledik a tudattalanhoz, ahol a különbségtétel emlékezés és felejtés között valójában nem létezik”.¹⁶

Albert „emlékezetszobája” ebben a tekintetben a tudattalanhoz úgy közelít, mint amely szürreális vizuális benyomásokat képes egymás mellé helyezni. Erre példa, ahogy a kiállításban – például Alexander von Humboldt személyén keresztül – megidézett botanikai és zoológiai illusztrációk (és rendszerező leírások) különös transzformáción mennek keresztül. Többféle formát öltenek Albert tárgyaiban: egy rovargyűjteményről készült fotó, rovarokról készült rajzok, rovarokat és fákat ábrázoló zománclapok, illetve egy hegesztett, lecsupasztított fémpálcákból összeállított fa.

A letisztult, monokróm vizuális világ itt is domináns: Albert meghatározó vizuális élményként és referenciapontként tartja számon a *Gattaca* (1997, r: Andrew Niccol) képi világát. A *Gattaca* elidegenített, futurisztikus, a biohatalom foucaultianus, organizmusok felett gyakorolt kontrollja leginkább a zománctáblák képi világában köszön vissza. A rovarok a Neurath és Arntz által bevezetett vizuális, közérthető és sematikus jelölésrendszer nagyon is kifinomult, rafinált és esztétizáló változata.¹⁷ Olyan sematikus ábrákat látunk, amelyek sokkal inkább

hasonlítanak egy drón vagy egy „biokibernetikus” gépezet ábrájához, egy elképzelt jövő legyártott rovaráról készült képnek, akár taxonomizáló ismeretterjesztő illusztrációként, akár a legyártásához szükséges illusztratív ábraként.¹⁸ Az ábrák taxonómiai precizitásának fenyegető érzetét fokozza, hogy a rovarok mellé rajzolt szűrőeszközök, a rovarok szűrő szájszerve (stylet) több formában, leginkább precíziós tűként jelenik meg, olyan támadáshoz megfelelő fegyverként, melyet az adott funkcióhoz ki lehet választani a felkínált variációkból. Ezzel szemben a három, papírra nyomott rovarokat ábrázoló rézkarc egyértelműen a mai élő organizmus stilizált leképzése, és azon belül is kifejezetten invenciózus grafikai megragadása az ábrázolás tárgyának, a vizuális geget és a „valós” elbizonytalanítását az ábrák szélén található újrafelhasználás jelei adják, ugyanis nem dönthető el, vajon a rovarokra utal-e az újrahasonosítás, és ha igen, vajon élőlényekről van-e szó? Ahol ellenben egyértelműen jelölt az idő, az a rovargyűjteményről készült fotó: a fotó alapját ismét egy begyűjtött amatőr gyűjtemény (egy talált tárgy) adja, melynek készítése nagyjából Albert születési idejével esik egybe. Ebből adódóan ismét az idősíkokkal való játék kerül előtérbe: az írógéppel írt feliratok, az évszám, a rovarok amatőr megnevezése és a 19. századi félamatőr, sokszor professzionálissá váló természetbúvárok rovargyűjteményének képe él tovább az iskolai feladatok nyomán létrejövő rendszerező gyűjteményekben, melyet Albert beemel a jelenbe azzal, hogy kortárs műtárggyá alakítja.

Az időtapasztalat elbizonytalanítását a rovarokat és fákat ábrázoló zománctáblák is erősítik. A zománctáblák szintén korábbi kiállítások tárgyainak továbbélései, a papírra nyomott rézkarcokhoz hasonló rovarokat ábrázoló zománctáblák a 2007-es *Mechanikus paradicsom* című kiállításon,¹⁹ kisebb méretben egy füves ládába szűrve jelentek meg: a hiányzó élő rovarokat már csak jelzésként megmutatva vagy helyettesítve, más gépi funkciókra utaló jelzőtáblák társaságában.

A három zománctábla közül egy lecsupasztított fákat ábrázol. Ezek a fák azonban épp olyan nehezen értelmezhető élő organizmusként, mint a szekrényen elhelyezett hegesztett fa. Albert egyik bauxit-termeléssel kapcsolatos megfigyelése, hogy a gyártás melléktermékeként a környékre telepődő szürkés por elfojtja a környező növényzetet, a bauxitgyárak környéke olyan kopasszá válik, mint Albert fája. A múlt és jövő egybecsúsztatása,

13 Fernand BRAUDEL: *A mindennapi élet struktúrája, A lehetséges és a lehetetlen*, Gutta, Budapest, 2004; Hans MEDICK: *Mikrotörténelem*. In: *Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 2000, 53–64.

14 Tony BENNETT: *Making Culture, Changing Society*, Routledge, New York and London, 2013, 180.

15 Mary CARRUTHERS: *The Book of Memory, A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.

16 Aleida ASSMANN: Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai. In: *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISSANTAL Tamás, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009, 146–159, 157.

17 ALBERT Ádám – POLYÁK Levente: *Ábrázolható tudomány. Vázlatok Otto Neurath és Gerd Arntz együttműködéséről*. *Új Művészet*, 2010/7., 35–37.

18 A biokibernetikus hasonlathoz lásd: Hornyik Sándor: *Nedves anyag – Mechanikus paradicsom, Albert Ádám és Szabó Ádám kiállítása*, Balkon, 2007/9., 27–30.

19 *Mechanikus paradicsom*. Albert Ádám és Szabó Ádám kiállítása, Inca Galéria, Budapest, 2007. szeptember 19 – október 19. (ld. Balkon, 2007/9., 27–30.)



ALBERT ÁDÁM
Bauxit-krisis, kiállítási enteriőr, Kisterem, 2014 © Fotó: Kudász Gábor Arion
A művész és a Kisterem engedélyével.

az időtapasztalat elbizonytalanítása, illetve futurisztikus környezetbe helyezése sokban hasonlít Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének világára, amelynek cselekménye Tomiban, egy elképzelt provinciális városban játszódik.²⁰ Ovidius életrajzát az *Átváltozások* szereplőivel egybedolgozó regény nem csak fikciót és valós életrajzot, de az ovidiusi ókort, a vasipari termelést és például a vándormozgók idejét is egymás mellé vetíti:²¹ egy olyan korban játszódik, amely éppen ezektől a keveredésektől beazonosíthatatlan. Tomi pusztuló utópisztikus környezetében a levegőben a környék vaskohóinak füstje száll, ugyanakkor a hegyekben, ahol már nem lep el mindent a vapor, az emberi építményeket is birtokba veszi a növényvilág. Mintha Albertnél is hasonló utalást jelentene a jó túlélési képességgel rendelkező pozsgás növények és növénymotívumok előző termet uraló jelenléte, de míg Tomi alapanyaga a vas, és ezért alapszíne a rozsdabarna, Albert vizionált világának alapanyaga a bauxit, színe pedig a szürke (a timföldgyártás vöröse Albert színvilágában nem jelenik meg). Albert, hasonlóan Cottához, Ransmayr regényének főszereplőjéhez, egy olyan kutató-nyomozó munkába fog, amely nem képes egyértelműen

kideríteni az igazságot, sokkal inkább csak jelöli azokat a pontokat, ahol lényegi problémák kerülnek egymással bizonyos konstellációkba, de ahogy a térképek felirata is figyelmeztet, a *kontextust az értelmező stratégiák határozzák meg*. Ilyen pont a múlt elképzelt jövőjének és a mából elképzelt jövőnek a találkozása is. Míg az alumíniumból a háború után a Nyugat előrevetített futurisztikus-utópisztikus világának anyagát és tárgyait állították elő és vizionálták a jövőbe, mai felhasználása sem kevésbé előremutató: laptopok hardcore elemeinek alapanyaga. Ugyan az 1960-as évek után előrevetített felhasználása nem vált valóra, de egy akkor még alig látható, a háború után szintén utópisztikusnak számító használatot kapott a jelenben: az új társadalmi változásokat, a neoliberalis gazdaságot és az információs társadalom hatékony működését lehetővé tevő, meghatározó számítógépek materiális hordozója.

Figyelemfelkeltő, hogy Albert mindkét kiállítását, a *Descriptiót* és a *Bauxit-krisist* is egy-egy szimbolikus férfialak őrzi. A *Descriptiót* – amely a földrajzi felfedezések nyomán kialakuló rendszerek vizsgálatával foglalkozik – egy kaktusz előtt álló, vadászpuskát tartó férfi, az utazó-vadász hatalmi reprezentációja, a *Bauxit-krisist* pedig egy kalapácsot tartó olvasztár munkás. Míg az előbbi fotó talált kép, addig az utóbbit Albert rendezte be: a munkás öt tálcából álló, kártyavárra emlékeztető „építmény” előtt áll, a fotó által elbizonytalanított arányok életnagyságú méretet tételeznek. Az első pillantásra érzéki kép azonban nagyon is komoly kérdéseket vet fel. A munkás az osztálytársadalom letűnésének, a neoliberalis, osztály nélküli társadalom nem kevésbé egyenlőtlen berendezkedésének szép új világát vonja kérdőre. Ahogy a nagy földrajzi felfedezésekkel lehetővé tett ismeretek és kategóriarendszerek, illetve a kolonialista szemléletmód még mindig befolyásolják gondolkozási struktúránkat, a világhoz való hozzáállásunkat, a neoliberalis kreatív gazdaság hátterében – a talán még kevésbé transzparenssé – működő gazdasági és társadalmi rendszer és neokolonialista kizsákmányolás is meghatározza világképünket és mindennapi életünket.

A két „fegyveres” alak mintha a jelentések feletti felügyeletet őrizné. De ahogyan a *Descriptióban* a 19. századi kategóriák és rendszerek kartotékjai üresek, vagy tetszés szerint feltölthetőkké válnak, úgy az alumínium lapokból épített kártyavár is az összeomlással fenyeget. Talán innen lehet csak igazán látni, hogy az Assmann által felvetett tudattalan miért is olyan problematikus kérdés.

20 Tomi szó szerint a világ végén található a regény történetében, az utolsó világ (Die letzte Welt) egyúttal a világ vége is (Ende der Welt).

21 „A liliputi Cyparis dél körül bontakozott ki a parti út porféléiből... Két fakóval ekhós szekere előtt a tengerpart mentén jött... Cyparis, a filmvetítés megérkezett.” Christoph RANSMAYR: *Az utolsó világ*, Maecenas Kiadó, 1995, 21.