

Gyenes Zsolt

*Az olvasztótégely –
Absztrakció, hibriditás és újmédia*



Napjaink olyan formán telítődtek információval, hogy azok óhatatlanul összekeverednek, és „kicsordulnak medrükből”.

Az újrakeverés (technikája) mindig is létezett. Tudjuk, nincsen új a Nap alatt, „ugyanaz a fény” másképpen világít meg/be bármit is; másnak tűnhet a lényegét tekintve azonos dolog, minőség. Az újrakeverés – alapvetően – nem tekinthető másnak, mint a mindig meglevő dolgok az adott korhoz való igazítása; egyféle illúzió. Az emberi tudás ősidők óta változatlan az alapvető kérdésekben. *Egy könyv* létezik, mely leírja, átörökíti ezt a tudást. Természetesen ez a könyv végtelen formában látott napvilágot. Az egy tudást örökítjük tovább a „remixelésekkel” is. A tudás a fény által válik láthatóvá (metaforikusan és ténylegesen is). A „megvilágosodás” minden aspektusa ide kapcsolódik.

A remixek közvetlen előzményei az avantgárd idején, elsősorban a dada kollázsokban érhetők tetten (lásd Höch, Heartfield). Bár, ha néhány évtizedet visszaugrunk, akkor a magas művészet fotográfiamontázs-technikájában szintén gyökereket vélhetünk felfedezni (például Robinson, Rejlander). A dada kollázsok az avantgárd indulásának fontos szereplői, de egyben túl is mutatnak a formálódó mozgalmon, és a posztmodern attitűd előjeleinek tekinthetők.

Az avantgárd kitűntetett mozgóképi szerkesztésmódjai, mint például a szekvenciákban, szériákban történő elrendezés is egyféle remixnek tekinthető (például Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel*, 1929).

A posztmodern korban az eklektika, az utalásrendszer és az újrakeverési metódusok fontos tartozékok. A modern az eredetiséget, az „újat”

hajszolta, tetszelgett annak „világmegváltó” szerepében (és hitt azokban a politikai-társadalmi változásokban, forradalmakban, melyek a korábbi, a régi teljes tagadását, megváltoztatását hirdették). Az avantgárd elsősorban a médiumok felőli rendszerezést vallotta, de már kezdetekor szembe kellett azzal találkoznia, hogy ez sok esetben járhatatlan út (vö. például Duchamp, Man Ray, Moholy-Nagy műveit). A posztmodern, posztmediális megközelítés nem az eredetiséget (egyéniséget) hajszolja, mert (ismételten) „tudja” a régi igazságot. Tudja, hogy az újrafeldolgozások korunkról szólnak. Tudja azt is, hogy például a képek néhány típusba sorolhatók. És magába szívta, hogy az eredet a legelső kor(ok)hoz, a kiinduláshoz vezet; így az eredetiség is.

Napjainkban soha nem tapasztalt módon megnőtt a „képcsinálók” felelőssége. Ez főképpen érvényes a technikai képekkel építkezőkre. Azokra a képfajtákra, ahol – készítésük kapcsán – felfedhetlenné válik az „eredet”. Azon a helyen az illúzió is – korábban – soha nem tapasztalt „minőséget” érhet el. Ezeknek a képfajtáknak az előállítása rövid idő alatt megszámlálhatatlan mértékű, mennyiségű lehet, és így tömegeket érhet el. Mint tudjuk, a kép átvette a szöveg helyét, szerepét – a szó meghúzódik mögötte.

Keverjük újra felelősen a meglévő gondolatokat, szekvenciákat, „filozófiai modulokat”, hangokat és képeket! Tegyük ezt azért, hogy legyen lehetőségünk arra, hogy majdan visszaálljon az a rend, harmónia, amely elveszett.

A remix technikája hasonlít a montázs-elvhez. A montázs-elv viszont a gondolkodással rokon; így az újrakeverés a beszédhez is hasonlítható. Amilyen módon például a mon-

datokat alkotjuk (szóban vagy írásban); az sejtetően analóg a remix-technikával is.

Az újrakeverés fogalma leginkább a (könnyű) zenéből ismeretes, de gyökereit a „komolyabb” konkrét/elektronikus zenében is fellelhetjük. A remix-kultúra, elektronikus zene, „scratching”, „sampling”, „sequencing” – mind egymással kapcsolatban levő fogalmak, dolgok. John Cage, a Kraftwerk, Steve Reich, John és Yoko, Aphex Twin és Björk – különböző stílusú zeneművészek, komponisták, akik mind fontos pontjait alkotják a tárgyalt témánk történetének, kialakulásának. Elektronika és experimentalitás gyakran találkozik egymással. Az újrakeverések szélesebb kontextusban való vizsgálata a videó/animáció, vagy az irodalom területére is elkalauzol minket. A VJ/DJ kultúra napjainkban nehezen besorolható, vagy inkább besorolhatatlan (1) audiovizuális műveket produkál (például DJ Naga, Cinetrip; Karinthy Frigyes: Utazás a koponyám körül). A sorrend – úgy tűnik, – megfordult. A populáris műfajok progresszív (technikai/kifejezési/stílusbeli) példákkal szolgálnak a „magas művészet” számára is (vö. pl. hibriditás, Zack Snyder: 300). Napjainkban a „mid-cult” jellemzőbb „kategória”.

Jó néhány neoavantgárdban induló experimentális fotográfus jutott el az ezredfordulóra vagy napjainkra a fotográfia felszámolásához (például Thomas Ruff). Jól követhető, „logikusan” egymásra épülő sort vélhetünk felfedezni például Andreas Müller-Pohle elmúlt 20-30 éves munkássága kapcsán. Az ív az absztrakción keresztül a nem-ábrázolásig (konkrét, informel) halad; annak is olyan „átfordult minőségéig”, amikor a fotográfia túllép mediális „képességein”, és virtuális képi világba transzformá-

lódik a korábban analóg módon leképezett látvány. Munkásságuk kapcsán a szélesebb értelemben vett újrakeverések minduntalan felbukkannak.

A kísérleti művész a médium programja ellen „játszik”, ténykedik. A médiumot eltérően használja, mint ahogyan azt „kellene”, ahogyan azt a program „természetes módon sugallja”. Ezzel az alkotói, az „emberi” oldal hangsúlyozódik, míg háttérbe kerül a reprodukív/illúzionisztikus jelleg. Ez a „kimozdítás” számtalan módon realizálódhat: például a fényképezési sorrend (program-sor) megváltoztatásával; a (program)hibák „kihasználásával” és a véletlenre építve (például Müller-Pohle sorozatai). Az elektronika térhódításával a fotografikus kép és kapcsolódó, más (legújabb) médiumok valódi forradalmával találkozunk.

Andreas Müller-Pohle a „médium nem szakszerű alkalmazásával” az experimentális művészek „szabadon alkotó” táborának jeles képviselője. Az 1970-80-as évek fordulóján készült „Transformance” sorozata a véletlen, a mozgás és az utólagos „képválogatás” eredőjeként egy „laza”, a szemnek „igen tetsző”, monokróm fénykalligráfia-szériát eredményezett. Transzformáció (modifikáció) és performance a hagyományos keretek kiszélesítését jelenti; egy új fotográfusi megközelítés példája. Ő az egyik legelső, aki „bátran nem néz bele” kamerájába, amikor „fényképez”. Müller-Pohle az 1980-90-es évek fordulóján keletkezett, illetve indult két másik sorozata; a „Dacapo” és a „Signa” a destrukció gesztusával az absztrakció határterületén helyezhető el. A „Signa” szériánál belép az időnek és a hozzá kapcsolódó „akciónak” a jelentősége. Figyelmén kívül hagyja a polaroid használati utasítását, és így a „későn” elő(túl)hívott képek a „tér-időbeli

távolságokról” (is) tudósítanak. Ezek a sorozatok a látható valóság „újrakeverésének” is minősíthetők. Az 1990-es évek első felében készült „Cyclograms” szériája a konkrét fotográfia (2) területére kalauzolja a nézőt. Az újrahasznosítás folyamatában résztvevő fotográfiák új művészeti minőségbe nyernek (új) formát. Az időnek/folyamatnak és a konceptuális megközelítésnek (3) ismételten nagy szerep jut. A „Digital Scores – After Nicéphore Niépce” (1995–98) projekt képei a (legelső) fotográfia bináris kódjainak reprezentációi (1. számú képmelléklet). Ezen a ponton maga a fotográfia is megszűnik, de olyanformán, hogy saját, „természetes” folyamatának eredménye, következménye lesz. A többlépcsős kódolás/dekódolás a transzformáció lényegi vonását jelenti. A számítógépes technika megjelenése egy új korszakot jelent. A leképezések történetében visszajutottunk a kezdetekhez; a matematika titokzatos rendszeréhez. Az illúzió szintén eredet nélkülivé válik; számok reprezentációivá Müller-Pohle további sorozatai kapcsán is („Blind Genes, 2002. Spammer’s Directory, 2005”). A látható világ mint kiindulási alap „konkrétsága” helyébe az interneten fellelhető virtuális világ transzformált konkrétsága lép.

Thomas Ruff „Substrat” sorozata kapcsán a banális, interneten fellelhető (kommersz) képek (mangák, animék) újrakeverésével, egymásra montírozásával alkot meg egy új, pszichedelikus színvilágú (informel) valóságot (2. számú képmelléklet). Ez a széria a korábbi „Nudes” projektje folytatásának is nevezhető; ahol a léptékváltás és a számítógépes beavatkozások (például blur) idegenítik és távolítják el (absztrahálják) a nézőt az eredeti képtől, jelentéstől. Ruff – egyik

– legutóbbi sorozatában, a „cycles”-ben 3D számítógépes programot használ elektromágneses mezők grafikai transzformálásához.

Az eredet visszanyúlik a legősibbhez, a kiinduláshoz; ilyenformán nem új(szerű). Thomas Ruff művei nem töreksenek eredetiségre, és ilyen módon újszerűek, „eredetiek”; korunk fontos mozzanatainak vizuális projekciói.

E sorok írója „kép-karcolásnak”, vagy „fénykarcolásnak” nevezte el azt az elektrográfiai technikát, amelyet sajátos vizuális megjelenítésre használ. Olykor másolatokat, képeket, transzparens fóliákat („layereket”) mozgat, „szkreccsel” különféle irányokban, eltérő módon a működő szkennerekben. Az eljárás a „copy-motion” egy „poszt/poszt/modern” változatának nevezhető. Amennyiben a fény szerepe kerül előtérbe inkább „fénykarcolás”-ról beszélhetünk, mint „képkarcolásról” (3. számú képmelléklet).

A fotográfia médiumából, mely a valóság sohasem látott illúzióját teremtette (teremti?) meg, a digitális világ hódításával eljutottunk a másik véghez; az elektronikus informel fényfestészetéhez. Ez utóbbi szerves következménye az előbbieknél és – az eredet/eredetiséget vesztett – korunk adekvát kifejezési formájának számít. Emlékeztetőül jegyezzük meg; úgysem hihetünk már régóta semmilyen (technikai) képnek.

Az a hibrid technika, mely a különböző médiumok layereken való összeolvasztásával egy új típusú „tökéletességet” jelenít meg, paralel módon „új esztétikát” is generál (vö. Zack Snyder: 300 című, 2007-ben készült „mozifilmjét”, vagy a „másik területről” Jeremy Blake 2004-es Century 21 című „mozgó grafikáit”).

Jegyzetek:

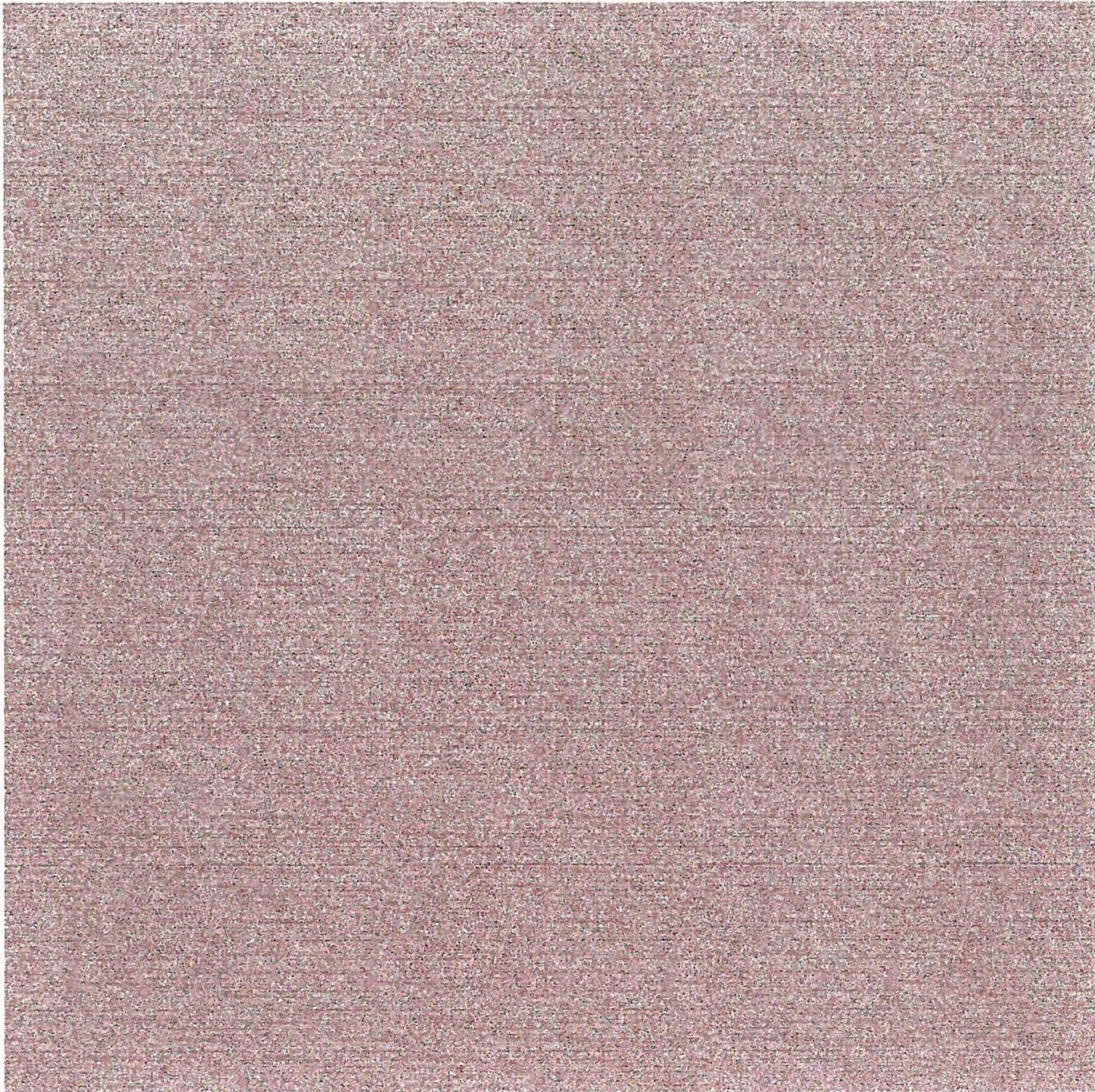
- ¹ Lev Manovich (többek között) erre hívja fel a figyelmet, és új rendszer kidolgozását sürgeti, melyhez támpontokat is ad. (Manovich, Lev: Posztmédia esztétika. Krízisben a médium. [www. Exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html](http://www.Exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html))
- ² A konkrét művészet fogalmát Theo van Doesburg vezette be 1930-ban. Ez a típusú képzőművészet teljesen szakít a látható kinti valósággal; nem utal „semmire”, így az ilyen művek önmaguk konkrétságában jelentkeznek, léteznek. A doesburgi geometrikus kifejezésmódot kiterjeszthetjük, így olyan művészek munkáit is ide sorolhatjuk, mint például Hans Arp. Tehát a „formátlanságot” (informel) magukénak valló képzőművészek is ehhez a problémakörhöz kapcsolhatók (például Wols és Fautrier). Gottfried Jäger – Doesburg elméletéből kiindulva és azt kiszélesítve – (tehát) az olyan fotográfiákat nevezi konkrétoknak, melyek csak önmagukra vonatkoznak; nem képviselnek semmilyen külső (látható) világot, valóságot.
- ³ Úgy tűnik, hogy a konceptuális megközelítés és az újrameverés nem viselkedik idegen módon egymással.

Felhasznált irodalom:

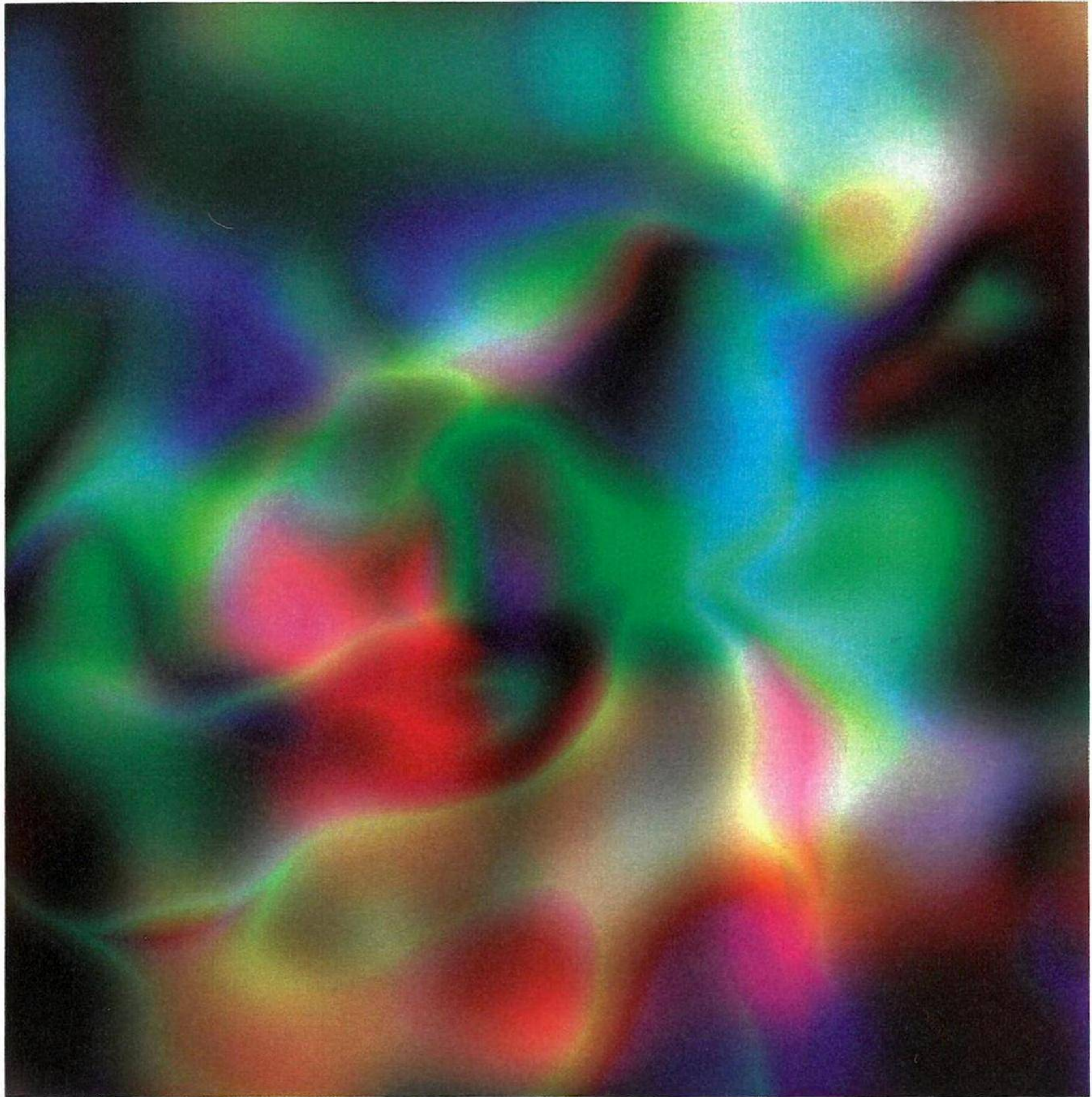
- Andreas Müller-Pohle, <http://www.muellerpohle.net> (2008. 07. 30.)
- Burg, Dominique von: Thomas Ruff ‚cycles + cassini‘, <https://www.artnet.com/artwork/425672960/424063138/thomas-ruff-substrat-18-1.html> (2009. 01. 06.)
- Flusser, Vilém: Andreas Müller-Pohle, 1995, <http://www.muellerpohle.net/projects.html> (2008. 07. 30.)
- Flusser, Vilém (1990): A fotográfia filozófiája. Bp.: Tartóshullám.
- Götz Eszter: Kegyetlen, szép képek – Thomas Ruff, <http://kultura.hu/main.php?folderID=1174&ctag=articlelist&iid=1&articleID=277052> (2009. 01. 06.)
- Jäger-Krauss-Reese (2005): Concrete Photography. Bielefeld: Kerber.
- Manovich, Lev: Posztmédia esztétika. Krízisben a médium. [www. exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html) (2006. 04. 01.)
- Manovich, Lev: Understanding Hybrid Media (2007) http://www.manovich.net/DOCS/ae_with_artists.doc (2009. 06. 27.)
- Manovich, Lev: What Comes After Remix? (2007) http://www.manovich.net/DOCS/remix_2007_2.doc (2009. 06. 27.)
- Remix, <http://en.wikipedia.org/wiki/Remix> (2009. 01. 07.)
- Rieder Gábor: Thomas Ruff, http://artportal.hu/aktualis/hirek/rieder_gabor_thomas_ruff (2009. 01. 06.)
- Thomas Ruff, in Artmagazin 30, 2008/6, Budapest.
- Thomas Ruff - About the Artist, Union London Ltd, http://www.union-gallery.com/content.php?page_id=749 (2009. 01. 06.)
- Thomas Ruff retrospektív kiállítása, Műcsarnok, Budapest 2008. december 12 - 2009. február 15., http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&t=474&curmenu=201&kovetkezo_collapse=0 (2009. 01. 06.)
- Zwirner, David (Thomas Ruff), <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/11577/lang/1> (2009. 01. 06.)

Képek forrása:

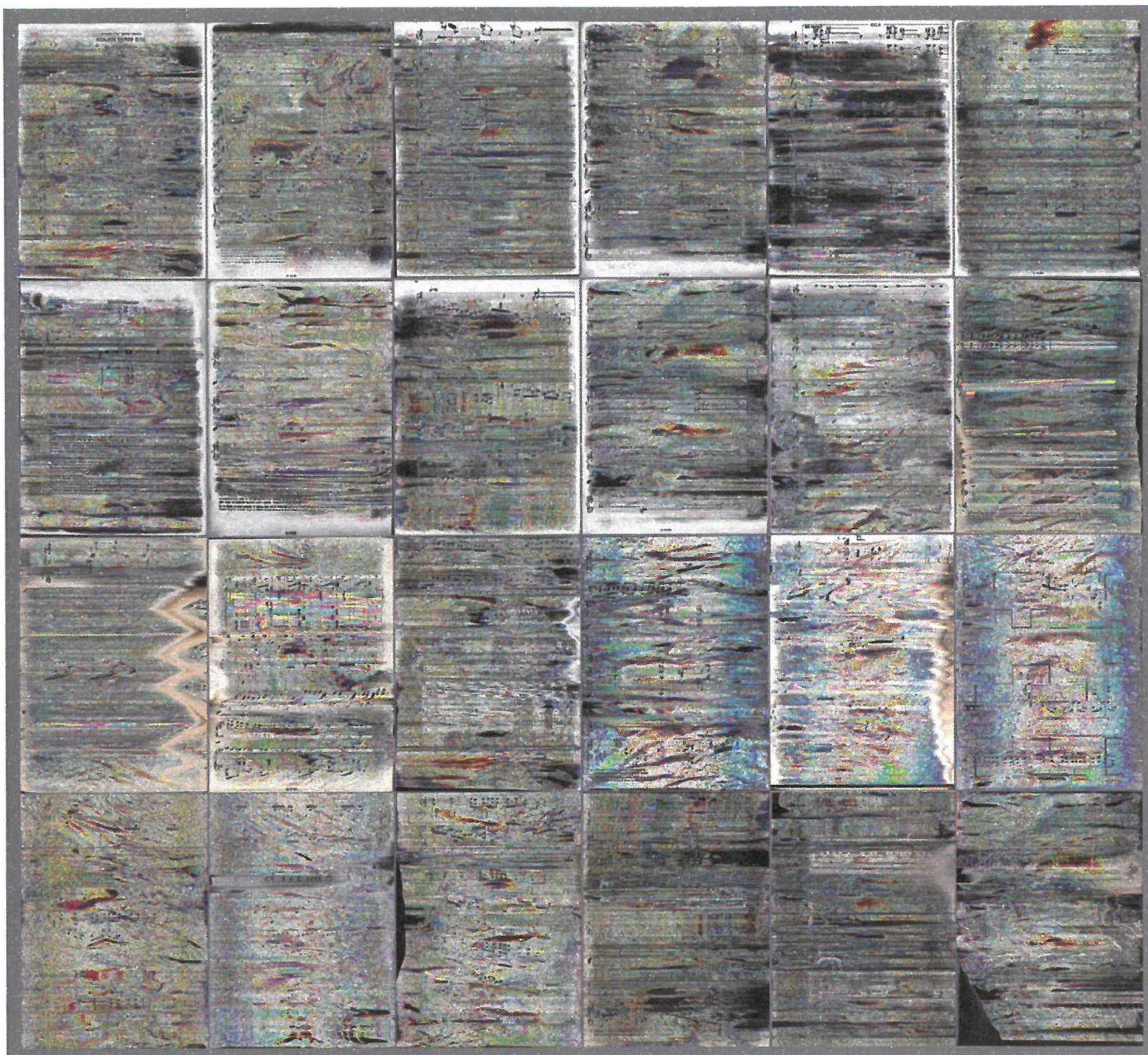
- <http://www.muellerpohle.net/projects.html> (2008. 07. 30.)
- http://artportal.hu/aktualis/hirek/rieder_gabor_thomas_ruff (2009. 01. 06.)



1. Andreas Müller-Pohle: *From the series Digital Scores I.*, 1995



2. Thomas Ruff: *Substrat 251*, 217 x 186 cm, C-Print, 2004



3. Gyenes Zsolt: Duószonáta I-XXIV., 24/30x40 cm, lézer-nyomat, 2008