

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest

Épített táj, nem-hely és köztér a kortárs fotográfiában

DLA értekezés

Szigethy Anna

2009

Témavezető : Tölg-Molnár Zoltán képzőművész, egyetemi tanár

Épített táj, nem-hely és köztér a kortárs fotográfiában

Bevezetés - a csúnya táj kontra illúziókeltés	3
1. Új fogalmak az épített tájban – a nem-hely	
1.1. Tájkép : épített és természetes	7
1.2. Nem-hely, az átmeneti terület	9
1.3. Nézőpontváltás : a kultúrtáj krízise ?	15
2. Épített táj feldolgozása a kortárs fotográfiában	
2.1. Néhány felvetés és válasz a kortárs tájkép-fotográfiában	20
2.2. Axel Hütte, az idealizált táj	23
2.3. Jeff Wall, egy kritikus nézőpont	31
3. Közbevetés: nomádizmus a kortárs képzőművészetben	
3.1. Otthon lenni mindenhol a világban	38
4. Mestermunka: Nem-hely installáció	
4.1. Kiindulópont: elhagyatott tengerpart Ostiában 2000	48
4.2. Nem-hely installáció 2009	54
Konklúzió	59
Függelék	
Irodalomjegyzék	64
Képjegyzék	67
Szakmai életrajz	68

Épített táj, nem-hely¹ és köztér fogalma a kortárs fotográfiában

Bevezetés

A kifejezett érdeklődés a mindennapi élet és a hétköznapijaink helyszínei iránt vezetett témaválasztásomhoz, a városszéli területek feldolgozásához a kortárs fotográfiában. Ezeket a tereket utazásaim során fedeztem fel; amikor turistaként, látogatóként vagy rezidens programok meghívottjaként, illetve egyszerűen ott élve megismertem egy új várost – a külső szemlélő néha élesebb nézőpontjából.

Az elmúlt ötven évben ugrásszerű változás következett be a nagyvárosok szerkezetében: az aktuális városi táj állandó mutációban van, változtatja határait, központjait és perifériáit, strukturái modifikálódnak: a történelmi város összehúzódott, amelyet ugyanakkor az átjárók és átmeneti területek növekedése kísér. A város, a táj leírására új fogalmakat használunk, mint a természetvédelem, természeti parkok védelme az ipar ellenében vagy a nem-hely fogalma a külvárosi kereskedelmi és ipari zónák átmeneti területeiben.

Ma az út- és közlekedési hálózatok (autópályák, vasútvonalak, repülőterek) elsőrendű fontosságúak, és másmilyen, virtuális pályák is létrejöttek, mint az internet, ahol az új kommunikációs formák működnek.

Állandóan mozgásban vagyunk, még otthon is az elektromos vezetékekre, kábelekre kapcsolódva, „„*úszunk*” orientáció nélkül egy *technoid világban, amely csak célzásokat tesz a kapcsolat, közvetítés, beavatkozás és kontroll koncepcióira*»²

Óriási kereskedelmi zónák telepedtek a külvárosokba; amelyeket szükségleteink kielégítésére, szórakozni vágyva vagy kötelezettségből mindennap használunk. A

¹ non-lieu, between space, nem-hely: az utóbbi évtizedekben meghonosodott szakkifejezés a nagyvárosokat körülvevő ipari, kereskedelmi, közlekedési zónák egészére. Azt az átmeneti területet jelöli, amely már nem a város, de még nem is a valódi természet része, hanem valahol a kettő közötti sávban helyezkedik el.

² Urs Stahel: *Le regard déstabilisé. Le paysage (urbain) en photographie: du sacré au réel et à l'absolu*. Tanulmány az *Une ville représentée* című kiállításához, Espace d'exposition de la Ville de Genève, Genève, 1998 június. In.: Thomas Popp - *Landschaften*, hrsg. von. Armon Fontana, Bern, Stämpfli Verlag AG, 2007 (a fordítások, amennyiben nem jelzem külön, tőlem származnak)

város egy óriási agglomerációvá vált, határok nélküli, használat szerinti zónákra osztva, ahol fogyasztunk, dolgozunk vagy kikapcsolódunk. Ma nem tájképről beszélünk hegyekkel és idilli ligetekkel, hanem elveszünk a különböző raktártelepek, bevásárlóközpontok, átmeneti területek között.

Ennek megfelelően a tájkép-fotográfia is radikálisan megváltozott, és a művészeknek sürgősen válaszokat kell keresniük a dekonstruált posztmodern város új mitológiája által felvetett kérdésekre.

A kérdés először is az, hogy hogyan lehet prezentálni a posztmodern várost, hogy mit kezdjünk a városokat körülvevő csúnyasággal, reménytelenséggel és milyen szempontok szerint lehet vagy kell megörökíteni ezeket a területeket? Politikai, szociális, társadalmi kérdéseket feszegető kritikai éllel vagy megpróbálni idealizálni, provokálón vagy egy elfogadóbb, békésebb gesztussal?

Ezek a helyek és nem-helyek mindenfajta politikai, identitásbeli és szimbolikus konfliktusokat hordoznak, amelyekre a művész reakciója lehet cinkos részvétel, rajongás, egy objektív, neutrális megörökítés vagy provokáló magatartás.

Disszertációmban elemezni kívánom azoknak a kortárs képzőművészeknek a munkáit, akik különös érdeklődést mutatnak mai városi környezetünk változásai iránt: akik a nagyvárosok elővárosaiban elterülő ipari zónákban, kereskedelmi telepeken dolgoznak, olyan terekkel, amelyek nem tartoznak sem a természethez, sem pedig a városhoz igazából. Ezek az új területek radikálisan megváltoztatták életmódunkat: a táj, főleg az igazi természet végleg eltűnt a nagyvárosok milliói számára a hétköznapiakból; ha látják is, a jellemző nézőpont a kocs ablakán át, a bevásárló központok parkolóján túl a messzeségben vagy behatárolva ipari épületek és autópálya csomópontok közé.

Felteszem a kérdést, hogy van-e lehetőség, hogy képesek vagyunk-e befolyásolni a környezetünkben végbement radikális változásokat, az új, nem-történelmi városrészekben, amelyeket csakis a közlekedés és a kereskedelmi érdekek hívtak életre. Azt vizsgálom, hogy hogyan lehet ezeket az urbánus területeket prezentálni,

milyen kritikai, esztétikai szótárt alkalmaznak a képzőművészek, fotográfusok, milyen vizuális ötleteket, változatokat ismerünk erre a kortárs művészetben.

Hogy hogyan lehet fotózni a beazonosíthatatlan, átmeneti területeket, mi lehet a szerepe a fotósnek egy közmegegyezés szerint *csúnya* táj bemutatásában? Nem csak egy esztétikai problémával állunk itt szemben, hiszen a kérdés érinti az urbanizmust, építészetet ugyanúgy, mint szociológiai és politikai kérdés is.

A legfőbb kérdés a mai épített tájjal kapcsolatban, hogy hogyan kellene megörökíteni. A régi külvárosok lebontását, az átmeneti zónák építését, az elővárosok növekedését követően a művészek a reprezentáció új módjait keresve először a tájkép-fotográfia és az utcai dokumentumfotó hagyományából inspirálódtak. Ma viszont a művészek reakciója rég túlmegy az egyszerű rögzítésen vagy a reprodukción; műveikkel beavatkoznak, elemeznek és kritizálnak. Képeket készítenek a városról – a szétszóródásáról, perifériáiról, töredékeiről, az elhagyott helyekről; mindarról, amiben élünk. Megfigyelik, és kritikus élel bemutatják a várost, olyannak, amilyen; eltűnése és változásai miatt lemondva a szentimentalizmusról vagy a nosztalgiáról.

Néha a határ egy beazonosítható városrész és egy átmeneti hely között jelentéktelen, vagy többé-kevésbé változó, ingatag. Egy építész tekintete megváltoztathatja az adott terület besorolását, helyét: még egy elhagyottként aposztrofált terület is lehet használható, hasznosítható - valaki más szemszögéből. Másrészt egy földrajzi terület átmeneti vagy beazonosítható helyzetének változásai (és vica versa) minden egyes területet fenyegetnek: a városnegyedek véglegesen vagy ideiglenesen, de állandóan változtatják státuszukat az élettérből az építési területbe, a közlekedés, a helyváltoztatás számára fenntartott zónákból a „megpihenés” helyeibe (ideiglenes szállások, hotelek vagy végleges lakónegyedek). Az ideiglenesség, időbeliség fogalma az urbánus környezet kapcsán tehát kulcsfontosságú kérdésfelvetésben.

Hogy tanulmányozhassam a különbséget a természetes és mesterséges környezet között a kortárs fotóművészek munkáiban, először is tisztáznom kell a *hely* és a *nem-hely* fogalmát, a francia kulturális antropológus, Marc Augé³ definíciója szerint. Bemutatom, hogy milyen változások érték az utolsó évtizedekben a városi tájat, azután röviden elemzem különböző képzőművészek, fotográfusok idevonatkozó munkáit, különös tekintettel Jeff Wallra és Axel Hüttére, akik emblemikus alakjai ennek a témának.

Az utolsó részben egy rövidebb összefoglalást adok munkáimról, amelyeket ebben a témában az elmúlt nyolc évben készítettem. Kezdve azzal az első fotósorozattal, amelyet 2000-2001-ben Ostiában, Olaszországban készítettem az elhagyott tengerparton, és befejezve a 2009-ben Budapesten bemutatott *Nem-hely* című kiállítás installációig, amely a doktori mestermunkám.

³ Marc Augé: *Le non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie de XXe siècle, Seuil, Paris 1992. Magyarul részletek: Marc Augé: *A nem-helyek a supermodernitás korszakában*, Anthropolis 4. 1.-2., 2008

1. Új fogalmak az épített tájban – hely és nem hely

1.1. Tájkép : épített és természetes

Először is definiálnom kell néhány teoretikus kifejezést, fogalmat, amelyek fontosak témámhoz : mi az az épített táj ? Mit tartunk természetes tájnak ma? Milyen változásokat lehetett megfigyelni a nagyvárosokban az elmúlt évtizedekben?

Ebben a fejezetben felidézem a városok körül épült ipari zónák és átmeneti területek terjedését, a külvárosok egyre impozánsabb szerepét. Marc Augé antropológus munkájára hivatkozva bevezetem a „nem-hely” kifejezést, az átalakított, mesterséges városi negyedekre, amelyet aztán különböző fotósok és a saját munkáimban elemezni fogok. Vizsgálom a nem-hely különböző tulajdonságait, aszerint, hogy a történelmi városban vagy éppen egy ipari, kereskedelmi zónában található.

A szótárban a táj meghatározása a következő: *„a földfelszínnek több szempontból egységes, a környező területektől különböző része. A kialakításában részes „tájalkotó” tényezők részben természetesiek: domborzat, éghajlat, növényzet stb., részben társadalmiak: település, földművelés.”*⁴. Emberi, esztétikai, idealizált beavatkozás eredménye, nem lehet elhagyatott ; természetes és mesterséges elemek keveréke.

Az utolsó évtizedekben a hagyományos tájkép alapvetően megváltozott. Ez a fogalom egy fontos problémává vált, majdhogynem emblemikus kérdése ; nemcsak mezőgazdasági értelemben, de feltűnik az antropológiában, kultúrtörténetben, szociológiában vagy esztétikában is. A jelenkori táj szinonimája a felfordulásnak, alulartikulációnak és melankóliának ; Európában a tájkép említésekor az elveszettség érzése, ami dominál. A környezetvédelem mai protokollja szerint ezek az ismert tájak védelemre szorulnak, mivel látványosan

⁴ Új Magyar Lexikon, 6. kötet, Akadémiai Kiadó, 1962, 37. oldal

fenyegeti fennmaradásukat a tömezturizmus, a konzumtársadalom kiépülése és a nagyvárosok szerkezetének gyors változásai, a gigantikus kereskedelmi és ipari zónák létrejöttének következményei.

Hogy elemezhessem a konstruált táj változásait, először is meg kell érteni a XX. század végén a nagyvárosok átalakulását. A város a görög *polis* szóból ered, amely a föld megszelídítése, egy közösségi lét tere. Laurent Adert⁵ szerint a város először is épületek és emberek fizikai koncentrációja, hagyományai, emlékezete van. Egy centripetális tér, amelyben centrum és agglomerációja szerveződik, áttekinthető, bejárható, állandóan mozgásban van. A város önmagát reprezentálja homlokzatok és jellegzetes épületei által.

Eredetileg a „város” egy földrajzi fogalom, de napjainkban ez a fogalom már nem olyan egyértelmű: ahogy a határok sem egyértelműek a város és vidék között, a központ és a perifériák között. Az ember ma úgy érzékeli a várost, mint egy hatalmas hálózatot, amelyiknek többé már nem egy központja van, negyedei zavarbaejtően hasonlóak; mintha egymás végtelenített másolatai lennének.

A város negyedenként strukturálódik és szerveződik lakónegyeddé vagy munkahelyi negyedekké, ráadásul szociális szituáció szerint osztódik tovább: többé nem felfogható, mint egy átfogó együttes. A mai nagyvárosok nem mások, mint infrastrukturális agglomerációk – ahelyett, hogy a történelem, egy nép kulturális érdeklődése vagy egy társadalom csiszolná olyanná, amilyen.

Úgy tűnik, hogy a városokat ma csakis azért építik, hogy gyors és biztonságos közlekedési vonalakat teremtsenek; elsődleges funkciójukká vált az embert eljuttatni A pontból B-be. A mai városokban az ember kétféle tevékenységre van kárhoztatva: vagy aktivizálja magát, felkerekedik, használja a funkcionális közlekedési útvonalakat, amelyek biztonságosak, viszont zártak és kanalizáltak vagy pedig bezárkózik a privát szférájába, otthon.

Jelenleg nincs lehetőségünk látni egy együttes képet a városról, csak töredékeket, kis perspektívákat. Kizárólag légifotón látható igazi átfogó kép egy városról, a szabad tekintet nem elégséges többé. Terjeszkedése miatt többé nem lehet

⁵ Laurent Adert: *L'angle mort ?* eredeti forrás: www.ville-ge.ch/geneve/fpp/text2.htm#bonvin

megkülönböztetni körvonalait, a régi határok eltűntek, ahogy eredeti dimenziói is; nem egyértelmű, hol van vége a belvárosnak, és hol kezdődik a külváros. Elvesztettük az egykori szabályokat, amelyek rendezték a közösség földrajzi életét.

Egy városról készült fotót nézegetve ma gyakran tesszük fel a kérdést; melyikről is van szó? Igazából a városrészek sztenderdizáltak tűnnek: ugyanazok az elővárosok, ipari zónák, ugyanolyan bevásárló központok mindenhol. Az utcák, egész negyedek nem beazonosíthatóak, lehetnének bármelyik városban; kétségtelenül ismerős, talán jártunk már arrafelé, de nem tudjuk, hol van pontosan. A képeslapok kliséitől és a városok emblematisztikus nézeteitől eltekintve, amelyeket gyakran kifejezetten a turistáknak hoznak létre (és amelyekről aztán ők millió fotót készítenek újra és újra), könnyedén összetéveszthetőek a helyek. Ezért is merül fel a kérdés, hogy léteznek-e még olyan városok, amelyek lakói igazából lakják, őrzik specifikumait és hagyományait? Nem váltak-e a nagyvárosok alvóvárosokká, amelyek egyetlen funkciója, hogy ott aludni lehet?

A város elvben nem csak egy földrajzi szám, a lakosság felhalmozása egy szűk térben, de egy hely, amelynek lelke van. Ezért kell, hogy egy közösségi élet szerveződjön benne, amely összeszövi az egyének sokaságát, akik alkotják.

1.2. Nem-hely, az átmeneti hely

A múltban *a hely* egy olyan fogalom volt, ahol az élet zajlott, amelyben a közösség és a tér szoros kapcsolatban álltak egymással. Egy bizonyos hely úgy definiálódott, mint egy adott tér, ahol a kapcsolat az ember és a föld között a lehető legszorosabb, az emberi létezés alapja. A hely mindig is részt vett az emberi identitásban, beágyazódott az időbe, emlékei, szerepe volt.

Helyét ma egy hálózat veszi át: a praktikum, a funkcionalitás hívja életre környezetünket, lokálisan és globálisan egyaránt.

Több mint 5000 éve él az ember városokban és szenved tőle; természetellenességétől, embertelenségétől, úgy érzi, mint aki a természeti környezet ellenkezőjébe van kényszerítve. És jelen pillanatban egy még

radikálisabb változásról van szó; nemcsak minőségbeli, hanem egy mennyiségi változásról is: hiszen az utolsó ötven év folyamán a városi környezet lett a populáció nagy részének a lakóhelye, több mint 50 százaléka az embereknek városban él (az 1960-as 10 százalékkal szemben).

Az elmúlt évszázad iparosodása előidézte a szállítás, közlekedés, a modern kommunikációs eszközök feltűnését; a városi környezet átalakulását okozva, amellyel együtt járt az életmód és a közösségek közötti szociális viszonyok megváltozása. A városok lenyűgöző gyorsasággal fejlődnek, a tér és az urbánus területek igazi terjeszkedésének lehetünk tanúi - és egyúttal végleges módosulásának is. Az új közlekedési eszközök megváltoztatták érzékelésünket a tájjal kapcsolatban, amelyen vonattal vagy autóval keresztülhaladunk, és örökös ismétlésre kényszerítenek bennünket; a városi táj formái és használata instabillá, hibriddé vált. Az újfajta városiasodás új kulturális szokások, másfajta szociális keretek létrejöttét hozta magával.

A kortárs képzőművészek munkái természetesen inspirálódnak ezekből az új városi tájképekből; a sztenderdizált elővárosok, a végtelennek tűnő és zárt közlekedési folyosók gyakran tűnnek fel munkáikban.

Látva a végleges változásokat, amelyen városaink és a környező táj átestek, Marc Augé antropológus egy új terminológiát ajánl arra az új területre, amelyik a város és a természet közé esik: *nem-helynek* nevezi el.

Ahogy magyarázza: „*Ha egy helyet tudunk definiálni identitása, viszonylagossága és történelme alapján, egy területet, amelynek sem identitása, sem viszonylagossága és történelme sincsen, definiálhatjuk úgy, mint nem-hely*”⁶. Augé szerint a posztmodern korszaka « [...] konkrétan jelentős fizikai módosulásokra törekszik: városkoncentrációk, a lakosság vándorlása és az u.n. „nem-helyek” szaporodása”⁷. Ezek a területek a posztmodern város tipikus kereskedelmi vagy ipari zónái nem igazán a természet részei és nem is igazán városnegyedek; hanem valahol a kettő között helyezkednek el konkrét és átvitt értelemben egyaránt, mint egyfajta átjáró,

⁶ Marc Augé : *Le non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie de XXe siècle, Seuil, Párizs, 1992, 100. oldal

⁷ Ibid. 48. oldal

mint egy intermediális hely. Gyakran negatívan tekintenek rájuk, és mint megtestesítőire a hely hiányának: *”A nem-helyek, ezek a szükséges beépítések a személyek és javak helyváltoztatásához (gyorsforgalmi utak, terelőpályák, vasúti pályaudvarok, repülőterek), a közlekedési eszközök maguk vagy a nagy bevásárló központok vagy az átmeneti táborok, ahol a planéta menekültjei zsúfolódnak össze.”*⁸

Egy helyet funkciója jelöl, az emberi jelenlét különbözteti meg, fizikai és szimbolikus viszonyok hálózatában létezik. A hagyományok által örökölt tradíciókkal bír, aktív élet folyik benne. Az emlékezés fogalma fontos egy város jelenében, az emlékezés felidézi történelmét, szimbólumait, metaforáit, közösségi jelképeit, amelyek átalakítják és kitöltik az ürességet.

A történelmi hely ellentéteképpen, amelynek viszonya van az időhöz és környezetéhez, a nem-helynek nincsen. A nem-hely elveszítette identitását (vagy nem is volt neki), karakterét; tökéletesen reprodukálható és vég nélkül sztenderdizált. A nem-hely különleges viszonyban van a térrel és idővel: *„A lépték megváltozásának korszakában vagyunk, az űr meghódítását nézve természetesen, de a földön is: a gyors közlekedési eszközök bármelyik nagyvárost pár órára helyezik bármelyik másiktól.”*⁹ Szokásaink a kommunikációval és az emberi viszonyokkal kapcsolatban megváltoztak, sokkal egyszerűbben és gyakrabban változtatunk helyet.

A nem-helyek periférikusak, átmenetiek, kevésbé megjegyezhetőek. Nem bírnak semmilyen ismertetőjellel, bennük tábláknak, jelzéseknek köszönhetően tájékozódunk. A nem-helyek felcserélhetőek, identitás nélkülinek, megkülönböztethetetlenül ugyanolyannak tűnnek, a világ szomorú uniformizáltságát mutatják. Ahogy a nem-hely jellegzetességei kapcsán Augé írja, *„a nem-hely tere nem kreál sem egyéni személyiségeket, sem kapcsolatokat, csak magányt és hasonlóságot”*¹⁰.

⁸ Ibid., 48. oldal

⁹ Ibid., 44. oldal

¹⁰ Ibid., 130. oldal.

A bevásárlóközpontok körüli beépítések, az autópályák, az átmeneti területek is szolgálhatnak újfajta találkozási helyként. Mindenesetre az ember itt egyedül van, sose lép igazi közösségre a másikkal. Az utazó (fogyasztó) csendben és magányosan cirkulál; a külvilággal, a tájjal pedig táblákon, szövegeken, odahelyezett gépeken keresztül kommunikál. A látogató az autópálya-rendszerek, hipermarketek, bankautomaták tökéletes használója, egy szó igazi identitás nélkül, igazi megtapasztalás nélkül (eltekintve a kódoktól, mindenféle jogosító kártyáktól és jelszavaktól). Ezek nem publikus vagy közterek, ahol az ember szeret mászkálni; idevetődve gyorsan elintézi ügyeit, majd egyedül és anonimitásba burkolózva továbbindul. A nem-hely egy magányra szabott tér, amely arra lett kialakítva, hogy ott szemtől szembe találjuk magunkat magunkkal, egyedül.

Ezzel a vitatható individualizmussal szemben Marc Augé azért felhossa a véletlen, a bizonytalan fogalmát – például a párizsi Charles de Gaulle reptér belső útjai, az érkezési hallja vagy a beszállási csarnoka provokálhat véletlenszerű kereszteződéseket, találkozásokat és miért ne, kalandokat.

Ezekben a nem-helyekben a jelen nem létezik, csak a jövő az, ami kézzelfogható, mivel itt egy átmeneti állapotban, térben vagyunk, ideiglenesen. Amikor ezekben a zónákban cirkulálunk, néha időn és téren kívülnek érezzük magunkat; nem nézzük, ami körülvesz bennünket, csak arra gondolunk, ahová megyünk, ami majd utána következik, ahová megérkezünk – mintha a jelen elveszítené jelentőségét. Az az ember érzése, hogy a mozikomplexumok, szabadidőparkok és más nagy kereskedelmi központok arra lettek kitalálva, hogy megengedjék az embernek a felejtést vagy identitása feladását egy kis időre – ahogy magányába burkolózva, idegenek között sétálgat.

Kétségtelen, hogy ezek a nem-helyek nélkülözhetetlenek a mindennapi élethez, mégis zavarbaejtő, mintha nem birtokolnánk a kódokat a megértéséhez, feldolgozásukhoz. A belváros a városi mutációk negyedei között egyre inkább elveszíti súlyát; egyre inkább nincsenek lakóhelyek, munkahelyek bennük és nincsen kereskedelmi szerepük sem. Még aktívak, tele a kollektív és individuális

emlékezet helyeivel – ellentétben a nem-hellyel, amelynek soha sincsen történelme - ahogy Marc Augé írja ezzel kapcsolatban „.....városaink átalakulnak múzeumokká (kipucolt emlékművek kiállítva, kivilágítva, elzárt övezetek, gyalogosoknak fenntartott utcák), amelyeket csak elterelő, autópályák, gyorsvonati pályák és gyorsforgalmi utak vesznek körbe.”¹¹

A nem-hely nemcsak a városok peremén létezik; nem-helynek neveznek minden „nem-humánus”, elhagyatott, *no man's land* területet városon belül is. Visszhangjaként a bevásárló és ipari központoknak, autópályáknak, amelyek körülveszik a várost és bekebelezik a külvárosokat, létrejöttek belterületeken is a használaton kívüli, nem beazonosítható területek, mint például az aluljárók, parkolók átjárói, pillanatnyilag elhagyott épületek, az építkezések.

A hely időben és térben valós ellentéte, a nem-hely létezik a történelmi városban is; viszont itt megvan a lehetőség, a remény, hogy egyik napról a másikra a területeket rehabilitálják, ismét használatos, funkcióval bíró városrészé váljon.

Ellentétben a perifériák közlekedési folyosóival, amelyeket azzal a pontos funkcióval építettek, hogy biztosítsa a kapcsolódást, hálózatba vonja a közlekedőt, hogy cirkulálhasson: „egy hálózati társadalomban progresszíven haladunk a pályáinkon, autóutakon, energiaszállításban; virtuálisan is, de leginkább reálisan. [...] A mi lenyomatunk az autópályák, a mobilitás, a helyváltoztatások, a stratégiai játékok lesznek.”¹²

„Passzáznak” hívjuk őket, mivel az a funkciójuk, hogy az embert segítse eljutni A-ból B-be, anélkül, hogy leállna hosszabb időre bennük. Ezek az átjárók egyszerre összekötik és el is választják a negyedeket, biztonsági okokból az utakat eltávolítják a várostól és egyértelműen körülhatárolják. Mindezzel együtt ezeket a területeket gyakran párosítjuk a közbiztonság hiányával, erőszakkal: mivel nem tartoznak senkihez sem és nem lakott terület, bizonyos szorongással lépünk ezekre a helyekre. Ezek a területek jog-nélküliek, gettók, emberi tevékenység nélkül, erőszakkal és bizonytalansággal teliek.

¹¹ Ibid., 94. oldal

¹² Jacques Chatignoux: *Les lieux et non-lieux de l'interconnexion. Vers une société du non-sens ?* 2003, eredeti forrás: www.horizon21.net/article.php3?id_article=21

„Így a tranzit realitását (menekülttáborok vagy az átutazók) ellentétbe tudjuk állítani a rezidenciával, az otthonnal, mint az elterelő csomópontot (ahol senki sem találkozik) az útkereszteződéssel (ahol találkozik), a közlekedőt (aki meghatározza úticélját) pedig az utazóval (aki barangol az utakon)”¹³. Az autópályák Marc Augé szerint a *par excellence* nem-helyek, az utazó pedig, aki használja őket, annak tipikus alakja. Ahogy egy autópályán vagy váróteremben találjuk magunkat, szótárunk, meghatározásunk bizonytalanná és ködössé válik. Ezek a helyek nem identifikálhatóak; az ember nem tudja őket jobban körülírni, minthogy „az út végén” vagy „annak a teremnek a sarkában”.

Augé szerint, az utazás mindig „egy dupla helyváltoztatás: az utazóé, természetesen, de párhuzamosan a tájaké is, amelyekből mindig csak részleteket, pillanatnyi felvillanásokat lehet látni”¹⁴. A tapasztalatok, az emlékek, amelyeket az ember magával visz, csak egy része az utazásnak; a táj, emlékezetes helyek néhány darabja fotókon és videókon is megmarad. Nemcsak az utazó, aki mozog, de virtuálisan a tájkép is áthelyeződik.

Ma nem városokon és vidékeken kel át az utazó; az autópályák az agglomerációtól bizonyos távolságra épülnek és hosszában végig magas fal választja el a várostól. Helyek mellett megy el, de indirekt módon semmilyen információt nem lehet kapni róla. A szövegeket, rajzokat, sémákat tartalmazó táblák informálnak a megjegyzésre méltó közeli helyekről, anélkül, hogy bármit is lehetne látni a valóságban. Ezek az útbaigazítások nem azért léteznek, hogy az arra haladó megálljon, hanem hogy *tudjon róla*, és ez az utazók nagy részének elégséges is. Így többször is át lehet kelni egy tájon, régióanélkül, hogy valaha is felfedezné az ember.

Még ellentmondásos érzelmeket táplálunk ezekkel az ismeretlen területekkel szemben; megpróbáljuk tehát teletölteni az ürességet magyarázó útmutatókkal vagy táblákkal, amelyek leírják a táj történetét, amelyen nem is haladunk igazából át. Az utazónak minden absztrakttá válik; az autópályák számozása, a számozott kijáratok táblák, város vagy országnevek veszik át a fizikai átélést. „Néhány hely nem is

¹³ Augé, Marc : *Le non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie de XXe siècle, Seuil, Paris, 1992, 134-135. oldal

¹⁴ *Ibid.*, 109. oldal

*létezik máshogyan, csak mint szavak, amit felidéznek; a nem-helyek ebben az értelemben inkább elképzelt helyek, banális utópiák, klisék.”*¹⁵

Ráadásul viszonyunk az ismeretlen tájakkal a televíziónak és internetnek köszönhetően megváltozott; lehetőségünk van látni a világ minden részét szimultán, az éppen most történő eseményeket a világ másik felén is. Ezzel együtt nem lehetünk biztosak sohasem, hogy nincsenek a képek manipulálva. Kérdéses, hogy ki és hogyan válogatta a képeket, milyen kritériumok alapján?

Előfordul, hogy egy táj ismerősnek tűnik, felismerjük egy adás néhány részlete alapján úgy, hogy sohasem jártunk még ott a valóságban. Igazság szerint csak néhány tág információ, néhány jelzés áll rendelkezésünkre, de nem a megélt élmény, a valódi felismerés.

1.3. Nézőpontváltás, a kultúrtáj krízise?

Az urbanizmus történetében egy radikális törés következett be az új kulturális gyakorlatnak, megváltozott szociális kereteknek köszönhetően. Richard Senneth amerikai szociológus leírja a város lakó élet komplexitását¹⁶ : egyrészt intimitás, magánélet és belső, saját terek, másrészt az egyre átláthatatlanabb, egyre „olvashatatlanabb” külvilág. A városi tér összekuszálódásának első konzekvenciája a szociális viszonyok drámai változása: Augé kijelenti, hogy a modernitás után élő ember klinikai, neutrális körülmények között születik, él és hal meg. Állandóan egy zárt hálózatban mozog, amikor pénzt keres, elkölti, közlekedik, helyet változtat, szabadidejét eltölti, használja az automatákat, mindezt a nem-hely zónáiban maradva. Az emberek közötti szociális viszony veszélyben van: a modernitás helyeket kreált, a posztmodern nem-helyeket, ezeket a „nem-szocializált” átmeneteket, örök passzázsokat.

A nem-helyen az emberek csak áthaladnak, nem hagynak tartós nyomokat. Ezekben a zónákban bár érzékelhető más emberek, más közösségek jelenléte, de

¹⁵ Ibid., 120. oldal

¹⁶ Richard Sennett: *La civilisation urbaine remodelée par la flexibilité*, Le Monde Diplomatique, 2001 február 2-2. oldal. <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/02/SENNETT/14782>

egyéniségük, tapasztalataik nem; itt töltjük időnk egy részét, de a nem-hely nem bizonyítja ezt, nem őrzi meg emlékünket. Csak egy funkcionális nézőpontból létezik; a különbség rögtön érzékelhető, amikor a nem-helyet egy emlékekben és tapasztalatokban gazdag hellyel hasonlítjuk össze. A nem-hely banális terei (mint az állomások, repülőterek, hipermarketek, hotelek, városzéli bevásárlóközpontok) annyira hasonlítanak egymásra, hogy egymás másolatainak tűnnek.

Az ember mindig kreált új tereket, mivel „*A helyek, ahol emberi lények élnek, ezek egyben emberi komédiájuk színpada is, ugyanúgy mint egy színházban, tipikus színpada és helye az emberi életnek*”¹⁷. Mégis felmerül a kérdés, hogy miért konstruálta ezeket a semleges helyeket, ami úgy tűnik, bebörtönöz minket a saját életünkbe.

Mindannyian egyetértünk, hogy ez egy gazdasági és szociális szükségszerűség, és senki sem szeretné elveszteni életének komfortosságát; mindazonáltal sokkol minket a nem-helyek látványa, amihez még nem szoktunk hozzá. Mindenhol, egész Európában a viszony a tájjal nosztalgikus és az elvesztés érzetével kísért. Kérdés, hogy a táj átmeneti válságáról van szó, vagy pedig egy meg nem értés az új tájjal szemben?

Ami az ember viszonyát illeti a természettel, hagyatkozom Alain Roger francia tájépítész gondolataira. Szerinte mára az egész földet rehabilitálták, még a mocsarakat, a sivatagot, a nem használatos mezőket is, ekológiai és esztétikai szempontok szerint. A dokumentum és fikciós filmekből egyaránt úgy tűnik, hogy az ember mára minden eddig vad és értéktelen területet meghódított; legyen szó a tengerfenékről vagy a földönkívüli tájakról.

A sivatag és médiatizációja egy érdekes példa: ezelőtt a sivatag bibliai tájat jelentett, csak néhány ritka expedíció járta be; ma viszont a turizmusnak köszönhetően a homokdűnék szinonimájává váltak a vakációnak és a mindenki számára elérhető kalandnak. Még a sivataggal kapcsolatban is asszisztálunk a táj

¹⁷ Giorgio De Michelis & Renata Tinini: *Nouvelles technologies, mises en scène et métaphores. Introduction*. Revue Alliage, n° 50-51., Nice, 2002. www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/De_Michelis.htm

átalakításához, ahogy egy értéktelen és érdektelen földből ezernyi jelentéssel felruházott, értékes hely lesz.

Alain Roger realista, de optimista is egyben, és megerősíti *A táj rövid története* című könyvében¹⁸, hogy tájépítészek és ekológusok legalább 15 éve beszélnek a táj haláláról, amiért az ember végletesen beavatkozott környezetébe.

Roger felteszi a kérdést, hogy a környezet a táj része-e? Szerinte nem; mivel maga a környezet egy újabb fogalom, egy ekológiai és tudományos koncepció része. A táj szociokulturális jelentéssel bír, ez egy történelmi és esztétikai kitaláció, valamilyen szép, gazdag és kellemes természeti térnek a létrehozása. Az eko- és geozisztéma fogalmak nem fontosak benne, bár a környezetről szóló szótárban használják. Roger szerint például egy táj lehet szennyezett, de egy nem szennyezett föld nem feltétlenül és automatikusan válik tájjá. A probléma szerinte az, hogy az ekológusok biológiai kategóriák szerint szeretnék szervezni a tájat (mint a természetet), pedig ez mindig is egy mesterségesen kreált terület volt. Megőrizni és védeni szeretnék, de Roger nem érti, miért is kellene ezt tenni és leginkább; milyen kritériumok alapján?

Alain Roger azt ajánlja, hogy vessük el az ekológusok értékelési rendszerét, és ahelyett, hogy meg akarnánk (sikertelenül) őrizni a régi kultúrtájat, inkább igyekezzünk megérteni az új jelenségeket a jelenkori kultúrtájépítés területén és változtassuk meg, ahol lehet, építésének kritériumait. Szerinte nevetséges azt kívánni, hogy visszaállítsanak egy bukolikus, archaikus kultúrtájat, amilyen régen volt.

Több elem szerepel, mint faktor a kultúrtáj krízisében: először is, leromboltuk vagy legalábbis erősen redukáltuk a természetet – és ez végleges. Még a megművelt földek, ezáltal a mezőgazdaság is veszélyben van a városok növekedése, az ipari zónák térnyerése miatt. Roger felteszi a kérdést, hogy *„rendelkezünk-e modellel, amelyik megengedné értékelni mindazt, ami a szemünk elé tárul? Úgy tűnik,*

¹⁸ Alain Roger: *Court traité du paysage*, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, Paris, 1997

nem”¹⁹. A mai ember ugyanúgy reagál, ugyanazt az értetlenséget mutatja, mint a XVII. században a hegyekkel és a tengerrel szemben viseltetett; akkor csakis a megművelt kultúrtájnak volt értéke.

De probléma-e ez az értetlenkedés? „Azt hiszem, hogy leginkább felfedi nézőpontunk elmeszedését, ami a régít akarja és a nosztalgikus visszatérést a bukolikus modellhez, ami többé-kevésbé elévült, a tájkerthez...”²⁰. Mivel nem értjük az új ipari tájat, a kereskedelmi komplexumokat, a régi sémákat használjuk és nincs meg az összehasonlítási alapunk, a kritikai szótárunk, amivel leírnánk mai közvetlen környezetünket.

Félelmet és értetlenséget érzünk ezzel a környezettel szemben. Nem értjük ezeket a zónákat, akkor sem, ha mi hoztuk őket létre. Egyebek között azért nem, mert olyan kifejezések segítségével igyekszünk megmagyarázni, amelyek nem vonatkoznak rá. Hozzá kellene szoknunk, elfogadni az aktuális épített tájat, a régi idilli tájkép nosztalgiája helyett. Egy új esztétikai szótárat kell írunk, amelyik megengedi megérteni és megszeretni jövőbeli városainkat.

Viszont Roger szerint nemsokára megértjük, gyorsan érdekesnek fogjuk találni, sőt, végül még szépnek is: „a csúnyaság sohasem végleges, sohasem kijavíthatatlan, és a történelem megmutatja nekünk, hogy a művészet mindig is képes azt csökkenteni, semlegesíteni, átalakítani”²¹.

Visszatérve az alapproblematikához a művész attitűdjét szemben az aktuális városi környezettel és reakciójukat a mai nagyváros és a természet viszonyát illetően, Alain Roger a francia DATAR csoport²² munkáját említi. A DATAR fotográfusai a külvárost, a megműveletlen területeket, a gyárakat, az építkezéseket, a mai épített táj realitását fotózták, és bár ez csúnya vagy sokkoló, egy lehetséges művészi attitűd lehet.

¹⁹ Ibid., 112-113. oldal

²⁰ Ibid, 114. oldal

²² DATAR, Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale: 1963-ban, egy miniszterelnöki rendelettel létrehozott munkacsoport, amelynek feladata volt dokumentálni a regionális építési területeket, átalakításokat, figyelemmel követni a környezetben tett beavatkozásokat. www.diact.gouv.fr/

Roger szerint meg kell keresni, megmutatni az adott (zöld, szép, vagy csúnya) táj identitását, megkülönböztető jegyeit – és ellentétben az ekológusok elképzelésével - megmutatni az iparosodás túlzásait, konfrontálódni az újdonságokkal és az arról való gondolkozásra irányokat ajánlani. Ez inkább őszinte és becsületes attitűd, mint hamis konstrukcióknak örvendezni - például néhány ványadt fácska ültetése a hipermarket felé vezető bekötőúton, hogy a természetes környezet illúzióját keltsék; teljességgel sikertelenül.

Marc Augé feladatokat ajánl, hogy hozzászokjunk ehhez az új viszonyhoz: „Az arányok megváltozása, a paraméterek megváltoztatása: ami ránk marad, mint a XIX. században, megkezdeni az új civilizációk és kultúrák tanulmányozását [...] . A posztmodern világnak nem pontosak a méretei, amiben hiszünk, hogy élünk, mivel egy olyan világban élünk, amelyet még nem tanultunk meg látni. Újra kell tanulnunk a térről való gondolkozást.”²³ Hozzá kell szoknunk tehát ezekhez a nem-helyekhez, ahogy Alain Roger írja; „tehát amit csinálnunk kell, mindenkinek szerepe és lehetőségei szerint: kitalálni a jövőt, táplálni a holnap szemléletét és főleg nem visszamenekülni a múltba. A tájépítés, mint minden művészi kreáció, csak ebben az esetben nem fog a múzeumok letargiájába fagyni.”²⁴

²³ Marc Augé : *Le non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie de XXe siècle, Seuil, Paris 1992, 49. oldal

²⁴ Alain Roger : *Court traité du paysage*, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, Paris, 1997, 144. oldal

2. Épített táj feldolgozása a kortárs fotográfiában

2.1. Tájkép-fotográfia, rövid áttekintés

Alain Grandchamp szerint²⁵, a városfotónak mindig is volt egy eseményeket, tájakat, életformákat megőrző, dokumentáló szerepe. Létrehozni egy „tisztán” dokumentumfotót nehéz: különböző korszakokban a fotós különbözőképpen állt ehhez a feladathoz. Egy hideg, objektívnek mondott, regisztráló szemléletet felváltott egy expresszívebb, művészibb hozzáállás.

Érdekes megvizsgálni, hogy a klasszikus tematikát, a tájképfotózást hogyan használják a kortárs fotósok és képzőművészek, milyen stratégiákkal dolgoznak, amikor megváltozott környezetünket felhasználják műveikben.

Urs Stahel²⁶ írja a város és tájfotográfiáról készült tanulmányában, hogy a XIX. században az ember abban a hitben élt még, hogy minden hatalmat birtokolhat a földön és a föld felett. Ez a gondolat vezetett a panorámaképek kitalálásához, hogy mindent egyszerre lehessen befogadni, hogy mindent át lehessen látni. Volt ebben egy határtalan optimizmus, hogy bemutatható és érthető lenne intellektuálisan a világ. Az új technológia, a fotográfia lett az elterjedt rögzítési mód a természetes és épített világ érzékeltetésére.

Az elmúlt száz évben a fotográfia története egyben folyamatosan változó környezetünk többé-kevésbé objektív módon való dokumentálása is. A városok növekedésével, a város szinonimája lett minden rossznak, ahogy a vidék pedig az ártatlanságnak. A gazdaság és a közlekedés, szállítás gyors fejlődésével, egyre nagyobb lett a különbség a város és a természet között, tehát a dokumentálás is egyre kritikusabbá válik, a szűz természet és a bűnöző nagyváros ellentétének

²⁵ Alain Grandchamp: *Le regard extraverti*. az *Une ville représentée* kiállítás kurátora, 1998 június, Espaces d'exposition de la Ville de Genève, Genf, eredeti forrás: www.ville-ge.ch/geneve/fpp/dialogue1.htm

²⁶ Urs Stahel: *Le regard déstabilisé. Le paysage (urbain) en photographie: du sacré au réel et à l'absolu*. Tanulmány az *Une ville représentée* című kiállításához, Espace d'exposition de la Ville de Genève, Genf, 1998 június. In.: Thomas Popp - *Landschaften*, hrsg. von. Armon Fontana, Bern, Stämpfli Verlag AG, 2007

prezentációjává. Ma új fogalmak jelentek meg, mint a szükséges természetvédelem, természeti parkok védelme a város és az ipar ellenében.

A két alaptípus, amelyik létezett és létezik még mindig a fotótörténetben, a dokumentarista fotó és a művészi (képzőművészeti) fotográfia. A dokumentarista stílus közelebb áll a realitáshoz, leíró, informatív, mint például Walker Evans képei. Evans a rendőrségi fotóval vállalt közösséget, ugyanakkor hozzátette, hogy akkor is, ha ez egy alkalmazott műfaj, a művészet sohasem lehet *csak* dokumentálás.

Párhuzamosan, a szubjektív, expresszív vagy művészeti fotó sokkal szabadabb a kreatívban, a téma prezentációjában. Máshogy kifejezve a konstans különbség létezik a mechanikus reprodukálás, mint tudományos eszköz és fejlesztés, mint művészeti gyakorlat között. Ez egy dupla tét, a fotónak, ennek a médianak a specifikuma. Ma a két stílus keveredik, a múzeumokban megtalálható a dokumentarista fotó és művészi dokumentálás egyaránt.

A fotó kezdetei óta a dokumentarista stílus jelentősége töretlen, mindig is volt egy vágy rögzíteni, megőrizni valamit vagy valakit (magán vagy publikus helyzetben egyaránt), mint például Eugène Atget Párizsról készült fotóiban, amelyek konzerválták nekünk a boltokat és utcákat vagy a külvárostart, a régi Párizs hangulatát.

Létezik az igény, hogy megőrizzük a nyomait a felfedezéseknek, épületeknek, eseményeknek, mielőtt eltűnnek örökre. A hatvanas években az amerikai fotósok, mint William Eggleston vagy Lewis Balz folytatták ezt a dokumentarista irányt. Fényképeikhez bizonyos semlegességet választottak (mondhatjuk objektivitásnak), távolságtartóan reprezentálták témájukat, átgondoltan és stílustisztán dolgoztak, egyszerű kompozíciókkal. Egy-egy képük közvetlenül és egyenesen hat, amely *„mégis leleplez egy igazi víziót a világról. Akkor is, ha művészet, sohasem követelődzik művészetként, „hétköznapi művészetet” kreál, vagy nem is művészi effektekkal dolgozik”.*²⁷ Ez egyfajta fotográfia, ami felszabadul a kötelező témaválasztás, a kritika alól, nem kellett poétikusnak vagy átgondoltnak lennie.

²⁷ Ibid.

Kísérletező, a reprezentáció új formáját fejlesztette ki, más keretet, méreteket, mint az eddigiek.

Ugyanakkor van egy szubjektív oldala is, a nézőpont, a szerző víziója, ahol a fantasztikus világ keveredik a realitással – és itt van egy lehetséges kapcsolat kortárs képzőművészekkel. Formailag megváltozik a dokumentarista fotó jellege, esztétikai, művészi kérdéseket vet fel, mert túlmegegy az egyszerű rögzítésen vagy valaminek a reprodukcióján: beavatkozik és kritizál.

Amerikában látott napvilágot, de mindegyik országban találunk példákat fotósokra, akik ebben a dokumentarista stílusban dolgoznak. Dominique Baqué szerint²⁸ a különbség az amerikai és az európai megközelítés között a két kontinens különböző történelméből fakad; Amerikában a táj végeláthatatlan, felfedezésre váró szűz terület, maga az eredet, az alap. Európában ezzel ellentétben a táj átalakított, mesterségesen létrehozott természet, tele van utalásokkal, régi konnotációkkal. Európában inkább vágy él megtalálni az eredeti „elveszett Paradicsomot”, ami nem létezik többé. Eggleston vagy Balz képein a táj üres, emberi jelenlét nélküli, nincs nyugtalanság, városi pezsgés. A természet ártatlan, szent és örökkévaló számukra.

A hatvanas évek végén Amerikában az előző generációkhoz képest máshogyan kezdték használni a fotót. A fényképezőgéppel létrehozott kép koncepciójának forradalmi változásáról beszélhetünk. A banalitást és a hétköznapokat egy objektív nézőpontból vizsgálja; a szent táj reális tájjá válik, egy limitált területté, egy konstruált és bekebelezett térré. Távolságtartóan fényképezik, pszeudó-tudományos módon; kritikájuk a purista képben, az illúziónélküliségben rejlik.

Ez a korszak mindenhol a művészetben a deszakralizáció időszaka, a fotós tekintete nem szentimentális többé, az igazi, reális életet igyekszik felmutatni. Bernd és Hilla Becher a Bauhaus-féle „neue Sachlichkeit”-re alapozva ennek az iskolának a követői. Legtöbb tanítványukkal együtt a dokumentarista fényképezés avatott művelői, egy személytelen és frontális rögzítés hívei. Képeik gyakran fekete fehérek, neutrális hatásúak: szándékuk az objektív informálás, a néma jelen megőrzése.

²⁸ Dominique Baqué: *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Regard, Paris, 2004, 119-139. oldal

Ahogy tanítványuk, Thomas Struth mondja munkájáról: „*egy politikai és szociális munkáról van itt szó, életmódunk elemzéséről és szintéziséről, ebben a társadalomban* »²⁹.

Becherék egy nagyon hosszú időszakon keresztül dolgoztak ezzel a módszerrel, a hatvanas évek közepétől egészen a nyolcvanas évek közepéig, szerepük megkerülhetetlen a kortárs tájkép-fotográfiában. A strukturalista filozófia jegyében szakítanak a szentimentalizmussal, az ötvenes évek pátosszal teli elképzeléseivel. Éppen ellenkezőleg, egy hideg és objektív képet adnak a világról.

Témáik a városi tájak, definíciójuk komor: a város egy hatalmas, végtelen periféria, amelyet nem lehet többet csodálni, ahogy egy tájképet; hanem ami elgondolkoztat politikai és társadalmi kérdésekről. Fotóikkal, amelyek hosszú sorozatok különböző ipari épülettípusokról, mint a víztornyok, erőművek, provokálnak: a néző bevonására törekszenek, hogy részt vegyen, elgondolkozzon, ítéljen. Provokálást mondunk, de abban az értelemben, hogy a művészek erőltetik, hogy a néző véleményt alkosson a bemutatott tájról – ezt a kortárs fotósok egy része direkten, mások békébben teszik.

Ezt a két alapvető stratégiát a következőkben két fotóművész, Axel Hütte és Jeff Wall műveiben elemzem, mivel mindketten különös érdeklődést mutatnak munkájukban a Marc Augé által meghatározott nem-hely iránt.

2.2. Axel Hütte, az idealizált környezet

Axel Hütte, aki Becherék düsseldorfi tanítványa megőriz egy dokumentarista, rögzítő szemléletmódot, egyúttal a német romantika hagyományát is. A nagyméretű romantikus képek ipari zónákról és aluljárók folyosóiról „humánussá” válnak a művész bemutatásában. Fotói a tájképfestészet hagyományába illeszkednek; az ipari zónákat ugyanolyan módon ábrázolja, mint a svájci hegységeket vagy mediterrán tájakat.

Műveiben a nem-hely úgy tűnik fel, mint egy határ a város és az igazi természet között. A kritikus szemlélet, az elhagyatott gyárépületek és a kereskedelmi negyedek csúnya építményeinek reprezentálása ellenére képein bizonyos harmónia,

²⁹ Ibid. 150. oldal, a szerző idézete Thomas Struth-tól

a fenségesség érzete, enyhe melankólia uralkodik; van remény egy lehetséges kapcsolatra a két ellentétes tér között.

Nézőpontja egyszerre távolságtartó és érzelmes. Tipikus jegyei a kompozíció pontossága, a panorámajellegű képek, az apró nüanszokra való figyelem, a technikai tökéletesség: ezekben a tájképekben együtt vannak jelen a festői hagyományok és az aktuális urbanisztikai változások reprezentálása, finom kritikája.

Elemezve Axel Hütte fotóit, ugyanazt a fotós pozíciót látjuk felvenni, mint düsseldorfi mestereinél, Bernd és Hilla Bechernél: ő is egy leíró, tényeket konstatáló fotográfia művelője. Dokumentarista hagyományokkal dolgozik, nagy formátumban és egy bizonyos visszafogottsággal, puritanizmussal. Megőrzi az objektivitást, a távolságtartó pozíciót, a színek semlegeségét, az expresszionista fotó sokkal szubjektívebb, spontánabb módszerével ellentétben.

Megőrzi, ahogy például Thomas Ruff is, a statikus kompozíciót, a fényeket, amelyek semlegesítik, visszaszorítják a témát, a szürke, nem karakteres égboltot, amely nem hierarchizálja a különböző képtereket élesen, inkább összemossa a perspektívát.

Dominique Baqué írja pályája elején készített városfotóiról, hogy nála nem tisztán építészeti vagy természetfotókról van szó, hanem „*egy különleges viszonyról az építészettel és a várossal, ugyanakkor, szimultán, egy politikai elkötelezettség modelljéről*”³⁰. A posztmodern városról beszél, az elővárosok, a periféria állapotáról, annak minden konzekvenciájával együtt, de a politika, a szociális kritika mindig indirekten van jelen képein.

Hütte a konceptuális fotográfia eszközeivel dolgozik; témájához felhasználja az építészeti vagy természeti elemeket, de lényegesnek az attól független képteremtést, a kiváltott hatást tartja³¹. Mint egy festőnek, a konkrét elemek számára alapként szolgálnak; a napszakot, a választott motívumokat, a hangsúlyos pontokat, a

³⁰ Ibid., 150. oldal

³¹ Axel Hütte beszélgetése Uwe M. Schneede-vel, Axel Hütte: *Italien*, Schirmer / Mosel, 1993, 9. oldal

kompozíciót, az atmoszféra színeit és a fényt pontosan mérlegelve használja, dolgozza fel.

Megváltoztatja az objektívnek mondott fotográfia alapvető funkcióját, és egy teljesen szubjektív képet kreál; egyszerre látható képein a precízen regisztrált realitás és a művészi beavatkozás. A köd vagy a napfelkelte különleges fényei olyan hatást keltenek, mintha a fotó átlépne egy határon és nem is a reális térben játszódna. „*Rizikó, veszély és lenyűgözöttség*” írja Dominique Baqué³² a ködről, ami megváltoztatja a kompozíciót és filozófiai tartalmat ad a tájképeknek.

A festészeti hagyomány nyomait látjuk képein a perspektíva használatában, a kompozícióban és a helyek kiválasztásában, ami gyakran Olaszország és a mediterrán országok. Használja a sfumato effektjét, és a színeket harmonikusan egybetartva eléri, hogy a különböző elő és hátterek egybeolvadjanak.

Olyan tájakat választ, amelyek mintha tökéletesek lennének, ahol minden elem úgy tetszik, pontosan a helyén van – és ezzel egy mesterséges hatást ad a képnek, túl tökéletes minden. Ez egy feszültségérzetet, labilitást eredményez, a néző nem tudja eldönteni, hogy az igazi természetet látja, vagy egy manipulált makettet? Felmerül, hogy digitálisan manipulált fotókat lát, olyan koncentrált perfekciónak tűnik az egész kompozíció.

Axel Hütte munkásságának jelentős része tájkép természetes vagy városi környezetünkről. Ezek a fotók gyakran azt a határt mutatják a természet és az épített városi környezet között, amelyet Marc Augé nem-helynek nevezett el.

Dominique Baqué³³ megkülönbözteti Hüttét a többi városi tájképfotóstól, mint aki még szublimált, szép természetet mutat – van benne egy vágyakozás az elveszett Paradicsom, a táj egykori szépsége iránt, és fotóin legalább az árnya megmarad ennek a szépségnek. Úgy tűnik, hogy míg más kortárs fotósok az egyértelműen csúnyát, az elrettentőt, a drámait akarják bemutatni a városok változásai kapcsán,

³² Ibid., 128. oldal

³³ Ibid., 126. oldal

kemény és realista módon, addig ő, mint idealizált, harmonikus, már-már kellemes helyet mutatja be.

A *Vescona* sorozat fotóin szinte tökéletes toszkánai táj látható, de amibe mindig belevág egy gyárépület kitört ablaka vagy vasoszlop rozsdás eleme. Ezek az elemek teljesen megváltoztatják a fotó hangulatát, az emberi kéz emelte és elhagyott építmények egy egészen más világot mutatnak, mint a háttérben a pompás táj az opálos, homogén megvilágításban. De, éppen mert a homogén megvilágítás bevonja az építészeti elemeket is, nem az éles ellentétet lehet látni, hanem egy egymást békésen kiegészítő emberi és természeti teret.

A tájat mindig ember építette, de amit a nagyvárosok körül az elmúlt évtizedekben létrehozott, az funkcionális és csúnya; Hütte terei éppen, hogy nem. Nála egy romantikus, idealizált hozzáállásról van szó a városi tájjal kapcsolatban – ez másoknál sokkal kritikusabb, komorabb vagy groteszkebb.

Az ember kapcsolata a tájjal megváltozott, ahogy életmódja is többé-kevésbé átalakult. Ezelőtt csodálta a természetet vagy félt tőle, de ma, Hütte szerint, még csak napi kapcsolata sincsen vele. Egy nagyváros lakójának a természet nincs jelen mindennapi életében: lámpák, átjárók, metróállomások szabályszerűségei szerint él, természetet pedig leggyakrabban monitoron, képernyőn vagy legfeljebb az autó ablakán keresztül lát.

A ma jellemző mobilizáltsággal éppen, hogy sokkal kevesebb kapcsolata van a természettel, mint előtte. Cirkulál a zárt autópályákon, kevesebb saját emléket, tapasztalatot szerez. A természet Hütténél ezért is mindig távoli, szép és örök. Az előtérben az elhagyatott, romos vagy rozsdás ipari építmények ilyen állapotukban éppen, hogy nem tűnnek örökkévalónak.

Axel Hütte fotóin a nem-hely reprezentációja a két terület határtereként jelenik meg. De maga a két terület – a város és a természet – sem egyértelműek: a természet nem érintetlen, a városból pedig csak a külvárosokat, ipartelepeket mutatja. Akkor is, ha ott van a címben a pontos neve, és lehet tudni, hogy klasszikus toszkánai vagy Velence környéki tájat látni, felismerhetetlen: a hely anonim marad,

a mindenhol egyforma ipari és kereskedelmi zónákat nehéz beazonosítani. A természet, a földek a háttérben elválnak, elvágódnak az előtér városi terétől.

A néző a természetet egy vasrácsban, betonkoszorúban, vagy messze, a háttérben látja és ezeket az elemeket a képen valamiféle csendben, nyugalomban ábrázolja, ami egy meditatív hangulatot áraszt. A meteorológiai effektek (köd, felhők), a fényviszonyok kihasználása pedig képes érzékelésünket elbizonytalanítani: nem egészen élesen látjuk a határvonalakat a különböző területek között, a realitás törékeny.

Hütte célja nem feltétlenül a tájak precíz visszaadása, hanem a mai táj állapotáról egy csendes véleménynyilvánítás. Ezek a fotók a külváros és a természet találkozásáról furcsán romantikusak: az ipari zónákban fellelt romantika.

Az ablakok, a törött ajtók, a betonfalak, amelyek keretezik a természetet, nevezhetők „civilizációs keretnek” is. Ma a természetet általában messziről látjuk, ráadásul egy már átalakított, csenevész természetet. Konstruált, átalakított, nem saját ritmusa szerint fejlődik többé, hanem az emberi beavatkozásnak köszönhetően és logikája szerint, legfeljebb a művész szolgálhat még illúzióval.

Axel Hütte fotóin a természet és az előváros konfrontációját prezentálja. Ezt látjuk magunk körül, ezt használjuk nap, mint nap, ez a realitás és nem a csodálatos természeti képek, amelyeket reprodukciókon és útifilmekben nézünk. Ezek a fotók azt prezentálják, hogy hogyan lehet mégis a csúnya tájból valamilyen szépséget előhozni. Elfogadva, hogy a városi táj teljesen megváltozott, és már a természet sem érintetlen többé. A városok körül mindent elfoglal a hozzátartozó infrastruktúra, még a természet helyén is ez épült.

A néző maga is átkel ezeken a tájakon Hüttével, mint egy kószáló, egy nézelődő utazó, akinek nem igazán a megérkezés a fontos, hanem maga a mozgás, az út. Ember nem tűnik fel a képeken, de róla van szó, az ő konstrukciójáról és az ő nézőpontjáról.

Az ember a reneszánszban a kép, a táj közepén helyezkedett el, a természet csakis a háttérben létezett. A romantikában ez megváltozik örökre; a természet elemei a kép

középpontjává válnak és ezzel az ember elvesztette központi szerepét. Legfeljebb, mint másodlagos szereplő maradhatott, jelentőségét veszve. Hütténél már csak a nyomait látjuk: elhagyott, rozsdás épületek részleteiben, vagy legfeljebb az árnyékukat lehet látni, mint a *Continents*³⁴ című albumban.

Ez nagyon egyértelmű a *Ponte a Elsa II.* című fotón, amely egy épülőfélben lévő pavilont ábrázol, a látványt minden oldalról betonfal határolja. A kép perspektívája messzire viszi a tekintetet, de a háttérben nem zöld növényeket, fákat lehet látni, hanem újabb raktárakat.

Ezzel a kompozícióval Hütte képes kiegyenlíteni a különbséget a két tér között. A kiegyensúlyozott színekkel és nyugodt kompozícióval – még a nagy betonformák sem vágják ketté a képet – eléri, hogy a természetes és építészeti formák egyenlő hangsúlyt kapjanak. De mindkét rész nyitott, az átkelhetőséget sugallja, nem vagyunk feltétlenül bezárva az egyik zónába.

A *Ioaninal* fotó is ezt a határt mutatja, a nem-helyet. Egy befejezetlen parkolóház adja a kép keretét, távolban dombokat lehet látni, ahogy belevesznek a ködbe. A fotós éppen a határon áll, sem nem természetben, sem nem városi környezetben. Itt Hütte más munkáihoz képest sokkal radikálisabban mutatja meg az átmenetet. A háttérben a dombok-hegyek széles panorámaképében vész el a tekintet, de a néző, mindezt egy csúnya betonépítményből nézi.

A városlakóknak végleges ez a pozíciójuk, szemben a természettel, bezárva a szürke külvárosi tájba – ez a kortárs tér Hütte szerint. Erről a kihalt helyről az ember ellát a természetig, de csak távolról. Hütte provokáció helyett csak csendesesen megmutatja az áthidalhatatlan távolságot a két tér között.

Nincsen semmilyen kapcsolat a parkolóház és a hegyek között – ami emlékeztet mai életünkre. Ráadásul a természetet innen inkább egy megrendezett, berendezett tájnak tűnik: a hegyek illusztrációnak tűnnek, lehetnének plakátok is.

³⁴ Axel Hütte és Cees Nooteboom: *Continents*, Schirmer / Mosel, Munich, 2000

Axel Hütte mindig a határsávot fényképezi a helyek között: a két tér konfrontációja, ami érdeklő. Még akkor is, ha két nagyon ellentétes területről van szó, az ő fotóin leggyakrabban az átmenet harmonikusan történik, meditálásra készítenek.

A *Vescona* sorozatban egy elhagyatott gyárat fotóz, és békés kapcsolódást lehet látni a természet és az építészeti elem között. Inkább a természet diadaláról tanúskodik a fotót, ahol az emberi konstrukciók lassan eltűnnek. Nincsen éles különbség a két terület között, a városi táj (akkor is, ha elhagyatott) és a bukolikus táj (ha természetes is) között, a néző kiegyenlítve látja a két sávot.

Egy határ mindig elvágás és összekötő kapocs is két hely között. A határon a város és a természet közötti különbségek, változások is egyértelműen látszanak. A határ egy tipikus nem-hely, ahol általában az utazó áthalad, de nem áll meg, nem időz, nem egy emlékeztető hely számára.

A passzázások természetesen mindig is léteztek a városok körül a természet felé, de sokkal békésebb átmenettel, átjárhatóbb volt az ilyen mérvű iparosodás előtt. Ma észrevehetetlenül nem látványosan haladunk át bármilyen határon, a gépkocsiban az ember ugyanolyan zárt autópályán cirkulál tovább, nincsenek a területek valódi határokkal elválasztva. Hütte ezt a nem-helyet, átmeneti területet nagyméretű panorámaképeken vizualizálja, hangsúlyossá, fotói középpontjává teszi, lehetőséget teremt a nézőnek, hogy alaposan szemügyre vegye.

Marc Augé írja, hogy a hely és nem-hely között, az elsőnek van emlékezete, referenciái, egyszerre szimbolikus és konkrét konstrukció. A repülőterek, autópályák, a nagy bevásárló központok viszont nem ilyenek: „*a nem-hely tere nem kreál sem sajátos egyéniségeket, sem kapcsolatokat, hanem magányt és egyformaságot.*”³⁵ Ugyanakkor Axel Hütte környékei minden embertelenségük ellenére vonzóak, képes harmonikusan fotózni ezeket az elhagyatott tájakat és raktárépületeket.

A *Liguerelles* fotó egy külvárosi jelenet, a néző a város felől néz a természet felé. Mint a svájci hegyek panoramikus tájképeinél, Hütte itt is ugyanabba a pozícióba

³⁵ Marc Augé : *Le non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie de XXe siècle, Seuil, Paris, 1992, 130. oldal

helyezi a nézőt; a város határán még egyszer elnézünk a távolba, ahol az elhanyagolt sínek és az utolsó városi ház között látunk még egy darab természetet. Egy nagy üres tér, ami a néző elé kerül, a sínek és az villanyvezetékek messze viszik a tekintetet, ahol inkább csak érzékeljük a természetet. Jobbra az épületnek több funkciója van; erősíti kép horizontális és vertikális ritmusát az építészeti elemeknek, valamint itt tartja, az előtérben a tekintetet, tömbjénél fogva, a külvárosi jelenben. Ha Hütte kihagyja ezt a házat a kompozícióból, teljesen megváltozik a kép hangulata, a sínekkel és vezetékekkel dinamikus lenne, hátravezetné a tekintetet a messzeségbe. Ettől a hangsúlyos elemtől a néző „itt marad” a városban, a külváros dominál a fotón, strukturálja a képet.

Nézve ezeket a fotókat, az az ember érzése, hogy az időn kívülre kerül ebben a térben. Fontos-e a nem-helyben az idő fogalma? Logikusnak tűnik feltenni a kérdést, ha nincsen pontos térérzékelésünk sem, hiszen mindenhol egyforma és ismétlődő tereken megyünk keresztül. Marc Augé írja, hogy ezekben a közlekedési és szállítási folyosókon csak a jövő létezik, hogy hová megyünk tovább, ezekben a történet nélküli helyekben nincsen jelentősége a múltnak, sem a jelennek. Ezekben a helyeken elvesztegetjük az időt, csak arra gondolunk, hogy mi lesz majd elhagyva a várótermet, megérkezve az autópálya végéhez.

Nehéz megállapítani, hogy milyen napszak van Hütte képein a homogén fényvel, ami mindent bevon, mintha egy egyenletes műtermi fény lenne; így még kevésbé van időérzékelésünk. Nincsen történet, amit elmesélne, amelyik természetszerűen az időben történne, nem látunk előzményeket, eseményeket; minden mozdulatlan, változatlan, mintha az időnek nem is lenne jelentősége. Olyan, mintha csendéleteket látnánk, nem is a természetet. Egy fix, beállított pillanatnak tűnik, egy képnek stabilan megállítva az időben, azt az érzést adva, hogy beállított tárgyakat látunk – mint egy csendéletnél.

Hütténél van egy puritanizmus, tisztaság, meditatív hangulat, másrésztől viszont labilitás az érzékelésben, a beazonosíthatatlanság az időben és térben.

Tájrepresentációjában azt sugallja, hogy ma nincsen már manipuláció nélküli természet, környezetünk a beavatkozások miatt végképp és végleg megváltozott.

Hütte is változtat a látványon, megváltozott környezetünkről saját gondolatait tolmácsolja egy már-már beállítottnak tűnő tájfotón. Akkor is, ha nem dramatizálja a tájat, ugyanolyan radikális módon bejelenti -ahogy más provokatívabb fotósok teszik-, hogy ezentúl az elhagyatott gyárépületek és raktárnegyedek a városok szélén ugyanolyan megkerülhetetlen részei a tájnak, mint a természet.

2.2. Jeff Wall – egy kritikus nézőpont

Jeff Wall fotóművész mindig is visszautasította a spontán fotót és kifejlesztett egy gondosan beállított történetmesélési formát, résztvevőkkel, mint színészekkel benne - munkássága valahol a mozi, a fotográfia és a festészet között áll. Nem dokumentarista, minden jelenete beállított, színészeket használ. Viszont a tér, ahol játszódik a kép, reális; igazi városi utcai vagy elővárosi terekről van szó.

Wall vegyíti a dokumentarista és fikciós fotográfiát; a frontális képek, a témától való távolságtartás inkább a nagy elődök dokumentarista utcafotográfiájára utal, viszont a beállítás, a történet, amit eljátszat a figurákkal inkább egy szubjektív képzőművészeti fotográfia sajátja.

Összesűrit, egy egész történetet mesél el egy pillanatba zárva, kritizál vagy provokál, ezért képei érzelmekkel töltöttek: drámaiak. Ha mozgóképről lenne szó, a néző fel tudná magát szabadítani ebből a feszültségtől, de az állóképpel a dráma jelen marad.

Wall egy bizonyos dokumentarista dimenzióról beszél és neorealista hatásról. Szerinte ugyanazzal a hatással dolgozik, mint a neorealista mozi tette; realista dekoráció, természetes közeg, amatőr szereplők, dokumentarista kamerázás.

A fotók szereplői nincsenek igazán megszemélyesítve, az adott szituáció típusainak tűnnek, a helyük, családjuk, eredeti etnikumuk által meghatározottnak. Ezek a személyiségek - emigránsok, piti bűnözők, munkásnők, elővárosi lakók -, bár a nagyvárosok tipikus alakjai, éppen, hogy az ellenképei a modern metropoliszok fogyasztó polgárának. Ezek a figurák a nem-hely tipikus alakjai, mégis nincsenek

semmilyen kapcsolatban Marc Augé „átlagemberével” - nem haszonélvezői, csak szenvedő alanyai a városfejlődésnek.

A történet leggyakrabban az ipari társadalomról, városi életünkről szól, egy erős kritika minderről. Megmutatja, mennyire megalázottan élünk a környezetünkben, amit mi magunk alakítottunk ki, és az ellentmondást, aközött, amit álmodunk ideális városi lakóhelyként és a realitást, amiben kénytelenek vagyunk élni. Még szomorúbb, hogy Wall figurái úgy tűnek, mint akik teljesen elfogadták helyzetüket, hozzászoktak, hogy ezek között a kondíciók között élnek, „háziásították” maguk számára az utcát és az átjárókat.

A képein gyakran feltűnik a nagyvárosok agglomerációja, hétköznapi környezetünk, a mai táj (ami abból, és ahogyan megmaradt), a prózai építészettel, a csúnyasággal, banalitással. Ezek a terek tökéletesen kapcsolódnak a történethez és fontos információkat hordoznak. Reálisak, részletesek, mindent elárulnak a szereplők életéről, pontosabban, mint azok bábúszerű arca vagy elnagyolt gesztusai. Szerinte munkái a városi tájjal foglalkoznak, ő a város fogalmát tanulmányozza, ahol élünk. Keresi, hogy mit jelent a kultúrtáj ma; városaink, ahol élni szeretnénk vagy élni kényszerülünk. Wall szerint ahhoz, hogy erről a témáról fotót készíthessen, egy bizonyos távolságtartó gesztust kell felvennie; nem azért hogy dokumentarista képet készítsen a szereplők, kisebbségek, nők szociális és gazdasági helyzetéről, hanem hogy szociális területet be tudja mutatni, az individuális és általános határán, nem egy üres ideológiát ismételve, hanem egy drámai helyzetben.

Sok mindenről beszél képeiben: egy kiinduló filozófiai gondolat vagy történet, saját érzelmei a szituációval kapcsolatban, motivációi, amelyek nem mindig a néző tapasztalata, nem mindig egyezik a nézőével. A drámai szituáció, az azonnal érezhető feszültség a háttér helyének sivársága miatt azonban a néző mindig érintve van a történetben, a szereplők helyzetében.

A *Coastal Motifs* fotó bemutatja mindazt a kényszert, hogy szeretnék kényelmesen élni, komfortos lakásokban, miközben harmóniában is maradnánk a természettel. Elsőre egy tájképet látunk, egy nagy panorámát a tájképfestmények modorában, előtérben tóval, házakkal és háttérben hegyekkel. Az előtérben városi környezet, ami mutatja, hogy a néző a város felől nézi a természetet. Minden harmonikusnak tetszik, a kompozíció a hagyományos, a romantikus tájképábrázolások toposza szerinti, frontális; a tekintet a messzeségbe réved.

Azonban jobban megvizsgálva a fotót, egyre több zavaró tényezőt lehet felfedezni: a csónakok nem hajókázásra vannak, hanem teherszállítók, a házak nem hétvégi nyaralók, hanem egy idetelepített üzem részei; a képen egy ipari kikötőt lehet látni. A városias környezet kilátójának korlátjához hajolva a vándor nem a természet erre a célból kiválasztott részletének szépségében, fenségességében gyönyörködhet, hanem annak totális kudarcában.

Wall felrázza a nézőt, hogy változtassa meg nézőpontját a természettel kapcsolatban. Ahogy teszi, az viszont nem a szociológusé vagy tájépítészé, hanem egy művész nézőpontja. A háttér, mint reális környezet szerepel nála, de nem azt akarja kifejezni, hogy mindent lerombolunk magunk körül: inkább az állapotot, az álmok végét akarja a szemünk elé tárni, figyelmeztetni. Pesszimista? Inkább távolságtartó. Mint mondja, nem akarja magát rosszul érezni, hogy szükségleteink kielégítésére megváltoztattuk természetes és urbánus környezetünkön, hanem informál a helyzetről, bizonyos távolságtartással.

Ahogy a XIX. században a sugárutakat és pályaudvarokat használták témának, ma a nem-helyeket, átmeneti területeket tekinthetjük újonnan kialakított, hétköznapi környezetünknek; ezért, hogy a nagyvárosi életet bemutassa, ezeket a háttereket használja.

Ha leggyakrabban Vancouverben is dolgozik, általánosít: próbálja nem személyes érzelmekkel, hanem idegenként, kívülről nézni szülővárosát, és a posztmodern városról beszélni, reprezentálni etnikumait, külvárosait, karakterét. Mindig is elkerülte a felismerhető, túl evidens helyeket, egyáltalán nem használ önéletrajzi

vonatkozásokat. Ahogy fogalmaz, célja a hétköznapijaink, a terek rögzítése és bemutatása, ahogy a mai művészetben a hétköznapi ember, tér megjelenik, a véletlenszerűen kiválasztott „akárkikkel”.

Egy rendkívüli komplexitásban újraegyesíti a festészetet, az örök emberi történeteket és saját személyes társadalomkritikáját, anélkül, hogy egy szociológiai téma szimpla illúziójává válna. Ahogy mondja, *„kritikusnak lenni számomra egy filozófiai gyakorlat, amelyik nem korlátozódik csupán csak szétválasztani a jót a rossztól – vagyis válaszokat adni, és ítéleteket hozni - hanem ami dramatizálja a viszonyokat aközött, amit akarunk, és aközött, amik vagyunk”*³⁶

A *Storyteller* (Mesélő) című fotója a reggeli a szabadban-téma újrafogalmazása, kiegészítve a mesélő történetével. A narrátor, a mesélő egy archetipikus figura, aki mára elvesztette funkcióját, hiszen már nem szóban terjednek az ősök történetei, a legendák.

A mesélő egy fontos személy volt az észak-amerikai indiánoknál Kanadában, akik a fotó szereplői. Ő mesélte el az eseményeket, a múltat, átadta törzsének történetét a fiatal generációnak. Wall szerint éppen ezeknél a kisebbségben fennmaradó etnikumoknál, marginális csoportoknál, az emigránsoknál, bevándorlóknál van egy olyan krízishelyzet (integrációjuk kudarca, a posztindusztriális társadalom perifériáin vegetálás), ami miatt újra felfedezik saját történeteiket, történelmüket, vallásukat. A fotón azt a pillanatot látjuk, ahogy egy indián asszony magához ragadja a mesélő szerepét, és mesél népének.

Anélkül, hogy a mesélő történetét ismernénk, a képen egy igazi újszerű megközelítést látunk a reggeli a szabadban témára. Jeff Wall variációja a bevándorlók groteszk piknikje egy betonhíd alatt, valahol a külvárosban. A társadalom perifériáján élők lehet látni – fizikailag is, eltávolodva a belvárostól és szimbolikusan is, a periférián, totálisan marginális helyzetben. De ezek az emberek láthatóan teljesen belakták a számukra kijelölt helyet: szórakoznak, beszélgetnek, álmodoznak, mintha egy belvárosi parkban lennének.

³⁶ Essais et entretiens – Jeff Wall 1984-2001, szerkesztette és bevezeti Jean-Francois Chevrier, coll. “Écrits d’artists”, Ensba, Paris 2001, 20. oldal

A *Storyteller* története egyszerre klasszikus és groteszk: a visszautasítás a társadalom részéről, egy illegális, megalázó helyzet, ennek ellenére a figurák bemutatása majdhogynem fenséges, komoly. A néző a szó hatalmát, a kommunikációt, a megosztás pozitív voltát érzékeli, a betonpillérek ellenére.

Wall érinti a nők jogait, az idegenek marginalitását, a munkanélküliséget, az etnikumok problémáit. Követve a dokumentarista fotográfia, nemcsak konstatálja a szituációt, de dramatizálja azt a közösség és a morál nevében.

A kommunikáció, a beszélgetés és az intimitás a témája a *Diatrabe* című képnek is. Az előtérben két nőt látunk, egyiküket gyerekekkel a karján, ahogy közelítenek beszélgetve egy kis földúton. Körülöttük egy speciális tér: sem nem városi, sem nem természeti tér, a kettő között, a nem-hely. Ez a tér meghatározza az egész kép értelmezését, hozzáad fontos információkat az elmosódott arcú, nem igazán megszemélyesített figurákhoz, uralkodik az egész képen. Enélkül a hely nélkül az egész kép értelmezése más irányba vinné a nézőt.

Két munkásnőt, anyát lehet látni, örökké hozzákapcsolva a szegénységhez, kilátástalansághoz, a nő kezében lévő gyerek valószínű determináltságát egész életére. Ennek ellenére, Wall elsősorban nem drámai szociális szituációt, reménytelenséget mutat: a nők békésen sétálnak, vidáman beszélgetnek.

Wall szerint itt a beszélgetésről és a sétálásról van szó. A kép címe a görög *diatrabe*, ami egyrészt a kritika régi formája, másrészt viszont utalás a görög szóra, ami nézni az emberek, események nézegetését és kommentálását jelenti, a városon átsétálva.

Wall tanulmányozta ezeknek a munkásanyáknak az életét, akik a külvárosokban élnek, csak egy zárt körben mozognak a közért, a játszótér, az óvoda között, majdnem, hogy láthatatlanok a városban, hacsak nem ezeken az utakon. Ők a társadalom kivetettjei, de a fotón, egy pillanatra igazságot szolgáltat nekik. A szürke, lepusztult környezet ellenére a filozófiatörténet alakjaivá válnak, teljesen elmerülve a beszélgetésben, anélkül, hogy tudatában lennének beszélgetésük filozófiai gyökereivel.

Wall a történetet egy mai szürke külvárosba teszi, a filozófusokat pedig nőkké helyettesíti. Ezek a változtatások lehetnek sokkolók, de nem olyan radikális a nemek felcserélése, mint a környezet: megmutatni lakóhelyeink mai jellegét.

Marc Augé nem-helyei átmenetinek és ideiglenesnek tűnik, semmilyen esztétikai elem nincs itt, nem szép. A helyek beazonosíthatatlanok, tipikusak, nincsen semmilyen jellegzetességük, karakterük, Wall minden pontosan eltervezett, behelyezett tárgya ellenére sem. De ettől ezek a képek a mai nagyvárosoknak majdhogynem pontos lenyomatává válnak, ahol a város egészét egyszerre már képtelenség átlátni, ahol emlékezet, történelem nélküli telepített, funkció szerinti negyedekben mozgunk.

Felmerül, hogy ezek a súlyosan megnyomorított figurák szabadok-e? Wall éppen a szabad döntés jogát vitatja el tőlük, ahogy és ahol élnek. Ahogy bemutatja őket, a kimerevített pillanatképnek tűnő beállításokban, a gondos beállításban méginkább lezártnak, véglegesen bezárultnak tűnik a helyzetük, szabad mozgásról nem lehet beszélni. Nem autonómok sorsukban, döntéseikben.

Itt nincs szó Marc Augé középosztálybeli polgárainak felszabadultságáról a reptéri lehetséges találkozásokról, kalandokról, az elszökés lehetőségéről a végtelen autópályákon, hogy eltávolodva a történelmi belvárosoktól egy újfajta, emlékezés, kötelességek nélküli szabadság várna ránk. Hozzáteve, hogy kereskedelmi, ipari kényszerűségek, tisztán kapitalista érdekek hatására létrejött zónákról van szó, tehát hogy is lehetnének ezek a szabadság helyei.

Mint *Bad Goods* (Rossz javak) fotó témája, ami a brit kolumbiai indiánokat mutatja be, mint a modernizmus, a fejlődés áldozatait, minden bevándorlási problémával, munka nélkül és a külvárosokba telepítve. A háromszög kompozícióban egy indiánt látunk, a földre esett saláták halmát, a néző is azt nézi; senki sem mozog. Az indián nem moccan, hogy visszapakolja a salátákat a dobozába, ami reprezentálja a kereskedelmet, táplálékot, gazdaságot. Talán azért indult, hogy eladja, de most nem mozdul, feszültséggel teli pillanatot teremtve. Minden, ami történik a fotón, azok a minimális gesztusok, a déli nap alatti csend: a kép statikus, koncentrált. Ahogy Wall fogalmaz, a kép témája a háromszög tagjainak, a nézőnek és az árusnak viszonya a

táplálékhoz – és erre mindenkinek megvan szociális helyzetéhez mérten adott válasza.

A *The Crooked Path* képen (A vacak kis ösvény) nincsen emberi jelenlét, csak a nyomai láthatóak. A végtelenül minimális, egyszerű kép egy tipikus előváros zónát ábrázol, egy kanyargó kis ösvényt látunk, amit az emberek léptei tapostak ki, egyszerűen a használatból, ami egy elhagyatott földön vezet át, egy bevásárlóközpont vagy egy előregyártott raktár épületének hátsó oldalához.

Dramatizálás nélkül, egy apró és finom jellel valami nagyon emberit mutat a posztmodern város embertelen, túlszervezett, átmeneti és kaotikus zónák lakóiról. Wall nem kritizál, csak felmutat egy apró történetet: az egyforma, mindenhol látott negyednek ezzel az emberi, megismételhetetlen jeggyel ad identitást. A kép két ellentétes világot mutat: az ipari városrészt, előre eltervezett és az emberi gesztust; a területet megjelölve emberi jelenléttel, az emberi test nyomával. Ez a pici jel képes megszelídíteni, humanizálni a helyet.

Ahogy mondja, kötelességének érzi láthatóvá tenni a dolgok ilyen realitását, a művészet szubjektív, álmodozó világával ellentétben, hagyni hatni a csúnyaságot és káoszt, amelyek jellemzik a teret, ahol élni kényszerülünk. Arra figyelmeztet, hogy fogadjuk el a látványt, ami elénk tárul, szokjunk hozzá a realitáshoz, amit mi alkottuk.

3. Közbevetés: nomádizmus a kortárs képzőművészetben

3.1. Otthon lenni mindenhol a világban

A vizsgált városszéli területekkel dolgozó művészek közül meg kell említeni azokat, akik egy újfajta művészi stratégiát alkalmazva, útközben dolgoznak: a nomád művészeket. Az utazó, kószáló művész gyakori témája a város - annak hiánya, változása vagy beavatkozásra alkalmas területei –, munkáikban gyakran ábrázolják a nagyvárosok külterületeit, átmeneti tereit is.

Nem feltétlenül a mai városi tér dokumentálásának, prezentálásának elsődleges vágyával, mégis itt és erre reagálva dolgoznak, képeik háttérében gyakran feltűnik a Marc Augé által nem-helynek nevezett terület. Ami érdekes számukra, az a mozgás és a mindig változó környezet szerepe, egyáltalán alkotói metódusuk; az újfajta terekre, szociális változásokra reagálás.

A távolságok csökkenésével, az egyéni mobilizáltsággal (autó, repülők, gyorsvonatok) ma az a hamis illúziónk támadhat, hogy mindenhová eljuthatunk, legalábbis virtuálisan, hogy mindenhol otthon vagyunk a világban: ez a látszólagos demokratizálódás megérintette a művészek világát is.

Logikusnak tűnik az artist-in-residence programok és különböző országokon, kontinenseken átívelő nomád művészeti projektek létrejötte és elterjedése. Mint egy újfajta kommunikációs mód, egyre több képzőművész dolgozik hosszabb-rövidebb ideig residence programokban. A különböző technológiák segítségével könnyedén tud többfelé kapcsolatot tartani, más földrajzi helyeken élőkkal együttműködni egy egyszerű internetes blog segítségével – amelybe egyúttal bevonja a nézőt is.

A nomád projektekkel, művészettel kapcsolatban fel kell tenni a kérdést a néző szerepét illetően, a művek státuszát a helyspecifikus installációk vagy ideiglenes művészeti alkotások, esetleg csakis virtuálisan létező művek esetében. Kérdéses, hogy egy ilyen töredékes, gyakran lokálisan megvalósuló, *ephemere* munkában mi

is a néző részvétele, szerepe? Egyáltalán, ez az évezredek óta ismert fogalom, mint a nomádizmus, egy új gondolkozási forma a kortárs képzőművészetben, vagy sem?

A nomádizmus szó divatos manapság: vakáció, mobiltelefon csomag, designtárgy; mind ezzel a szóval csábítanak abban az esetben, ha a hagyományostól, megszokottól kicsit is eltérő mobil módszert, eljárást, formát ígérnek.

Nem véletlen, hogy ezt a fogalmat gyakran használják a szociológusok és utazási ügynökök egyaránt: a világ felgyorsult, állandóan mozgásban van és a lakosság nagy része él ma átmenetileg (saját akaratából vagy politikai, gazdasági okok miatt), rákapcsolódva különböző közlekedési és technológiai hálózatokra, mindig rendelkezésre állva és mobilizálhatóan.

A mai nomád művész nem a vándorló törzsek leszármazottja, hanem kreatív, mobilizált, könnyen követhető, aki minden időben és helyen képes egyesíteni (és közvetíteni) az ötleteit, írott vagy vizuális információkat.

Az artist-in-residence programok, nomád és utazó *itinaire* projektek keretében, a helyváltoztatás könnyebbségével mind több és több művész él a lehetőséggel ideiglenesen vagy hosszútávon, hogy a nomádizmust, mint művészi attitűd alkalmazza művészeti gyakorlatában. Ez egyfajta kívülálló szemszögét jelenti, amelynek segítségével más nézőpontból tudja vizsgálni az őt érdeklő problémákat, máshogyan konfrontálódik a térrel, amin áthalad.

A nomádizmus az *in situ* készült munkáknak egy szükséges formát ad, ezt a kifejezési eszközt adoptálja a művész munkamódszerébe, ezt a külső kényszerűséget, másfajta életbehelyezkedést próbálja meg javára fordítani (az állandó helyváltozásokat például).

Nomádnak lenni, mindig útközben, elveszíteni vagy lemondani nemcsak az állandó műterem tényéről, de mindenfajta kényelemről és ezzel beidegződésről is, mindez csak erősíti a munkát, nagy hatással van a munkamódszere. A műterem elhagyásával a művész lemond a munkák elkészültéhez szükséges hagyományos térről és egyben az intézményes művészet egyik fontos teréről is.

A viszony a térrel átalakul; a nomád projektek művészei elsődlegesen a hellyel foglalkoznak témaként, általában helyspecifikus installációkban. A teret, mint médiumot használni a képzőművészetben nem új, viszont érdekes kontinuitása van a színpadi műfajoktól a városi kifejezőmódokig, az artikuláció és a mozgás, gyorsaság dinamizmusával.

Azok az újabb és újabb helyek, helyzetek válnak témájává, amelyeket utazásai során felfedez; amikor nem turistaként, hanem csavargóként, látogatóként hosszabb-rövidebb ideig bejár egy várost. Az utazás alapvetően individuális volta kérdőjeleződik meg: nemcsak a mű célja, közvetítési formája változott, (gyakran útközben, rövid ideig, véletlenszerű közönségnek prezentálva), de közönsége és a hely maga is alakítja azt.

A mozgás a beavatkozás formája és nyelve is lesz egyben. A művész az, aki mozog, aki meghatározza ritmusát, aki az eseményeket generálja. Eredménye egy minden értelemben határvonalakon álló, ideiglenes, legtöbbször *in situ* munka.

Először a művész azért választotta a nagyobb, szabadabb teret adó nomádizmust, az utazást, a mozgást, hogy kibújjon a megszokás, a rendezettség és a kontroll alól. A menekülés a kortárs képzőművészetben hagyományosan véd az intézményesüléstől, a tradicionális művészeti piacon való kívülmaradás és a művészi processzus szereplői (művész, befogadó) közötti decentralizált viszony pedig ad egy bizonyos szabadságot.

Mára a tér egyenlő partnerként kezdett működni a munkákban, olyan változások érték a városi teret (a nomád művész leggyakoribb terepét), amelyek miatt az elsődleges témája lett. A nomádizmus nemcsak egy fizikai mobilitást jelent, hanem *gondolkozási formát* is. A művész lokális tértől globális dimenzióig dolgozik, elvesztve a térhez köthető identitást, kívülállóként kérdez rá a másságra, az identitásra.

Mi az értelme a mozgásnak, a művészek mobilitásának? Nem az eltűnés vágya vezeti őket, inkább elfogadják a létező, általános zavarodottságot, dezorientáltságot, és ezeket, mint a képzelet új területeit használják fel. Minden mozog, semmi sem felfüggesztett, semmi sem fix: a kreáció is ezért az új terjesztési platformokat

használja. Nyit az új fizikai és virtuális terek, kapcsolatok felé: téri és emberi kapcsolódásokat, kontextuális kapcsolatokat keres. Ennek az eredménye a közös szférában, publikus térben való alkotás, sok helyspecifikus munka születik.

Az utazási kedv megtör egy régi kontinuitást, a letelepedést. Ami ma vonzó, az kísérletezni, ideiglenesen dolgozni valahol, alternatív művészeti kifejezési módokat használni. Egy teret bejárni, értékét felfedezni, ehhez a művész eltökéltsége, szándéka szükségeltetik. A művészek és a helyi közösség tagjainak együttes jelenléte pedig kialakíthat egy új, közös, közösségi térértelmezést.

A nomádizmus a művészetben nagy variációkkal van jelen, a stratégiák és színrelépések különbözőek. Alapvetően a művész egy megfigyelő magatartást vesz fel, vagy pedig beavatkozik.

A nomád művész új impulzusokat, receptorokat működtethet, mint nézőpontváltás, környezetváltoztatás vagy a műtárgy és a néző újfajta pozicionálása. A mozgás lehetőséget ad, hogy ne kész válaszokat adjon, hanem lehetőségeket, töredékeket, jelen idejű dolgokat közvetítsen. Fenntartja a mozgó, instabil szituációt, bizonytalanságot, rizikót és ezzel a közvetlen reagálás lehetőségét a világra.

Útközben dolgozni azt jelenti, hogy egy örökké tartó jelen pillanatban lakni. Éppen azt kerüli ki, ami problémás lehet az intézményes művészetben, egy non-komfortista attitűddel, közvetlenül és rögtön reagálhat a térre és a szociális kontextusra. Ezért is gyakran foglalt házakban, városszéli, beazonosítatlan területeken, időszakos rendezvényeken, fesztiválokon, az interneten, a hivatalos intézményi rendszereken kívül dolgoznak.

A nomád művészet nagyon sokféle lehet: egy vetítés, multimédia projekt, weboldal, egy utazás közben készített fotók, kapcsolati művészet. Mindegyikben közös, hogy közvetlen beleszólása van egy mikrokozmoszba és közben a művészen keresztül összekapcsolása ezeknek a különálló egységeknek (individuais vagy csoportos közösségeknek) is. A gps, mobiltelefon, internet, laptop mind segítenek mindig mindenhol elérhetőnek maradni ebben a mozgásban.

A publikus térbe való beavatkozásoknak mindig van egy *átmeneti* jellege, szüksége van egy azonnali közönségre – a művészek pedig kapcsolódásokra, hálózatra, hogy közvetítse munkáját. A nomád művészet mindig egyben a site, a helyszín művészete és szervezése a helyeknek, a kapcsolati operációknak; jelenlét egyszerre fizikailag és virtuálisan.

Az utazás nemcsak a művészek számára vált hétköznapi, elérhető tényné, az iparosított turizmus milliók kikapcsolódási formája. Majdnem minden határon át lehet kelni, a kíváncsiság és felfedezési vágy kielégíthető; de mindez előre szervezett folyosókon zajlik. A biztonságban lévő, elkényeztetett turista nem úgy mozog, mint egy nomád vagy egy csavargó, akinek nincsen más lehetősége, otthona. Ez egy fontos különbség a turista és a csavargó között: a turista megteheti, hogy utazik, a csavargó viszont nem tud letelepedni.

A művész számára a helyváltogatás nem egyenlő a tömegturizmus vagy az egykori földrajzi felfedezők kliséivel, az ő célja, hogy kószálóként megértse, beavatkozzon a helyi közösségek életébe, prezentálja az idegen tájakat. Turizmus és vizionáló felfedezők helyett a helyváltogatás esztétikája vezeti, a *work in progress* nála valódi értelmet nyer.

Az utazó művész esztétikai illusztrációja az általános nomadizálódásnak, a szó legszorosabb értelmében elmegy megnézni, hogy mi történik a világban. A turisták is ezt az utat követik, csak saját megfigyelés helyett készen kapott, banális élménycsomagokkal, mint az útikönyvek, térképek, leszervezett programok. A művész éppen ellenkezőleg, maga írja szubjektív térképét (mi érdekes, mi nem, merre indul tovább) és útikönyve a saját naplója, feljegyzései, videói, fotói, bogbejegyzései.

Ilyen „saját feljegyzés” Gabriel Orozco *Őrükt turista* című műve. Egy pici gesztus, a művész finom és ideiglenes beavatkozása valahol egy braziliai piacon. A fotó a művész nyomának, hogy „ott volt” a bizonyítéka; hogy néhány narancsot állított gondosan az üres asztalokra. Az elhelyezés egyszerre tűnik precíznek és véletlenszerűnek, az aktus átmeneti: akik éppen arra jártak, láthatták. Ezzel a finom

gestussal reaktivizálja a helyet, installációjával (ha ideiglenesen is), egy pillanatra beavatkozik a város ritmusába.

A művésznak hatalmában áll retusálni a jelent, egy teret, amikor beavatkozik, képes újrakeretezni a véletlenszerűt, szimbolikussá tenni azt. A fotó címe *Őrüült turista*; hiszen egy normális turista nem keveredik el egy ilyen, számára érdektelen helyre, mint ez a kihalt piac, ráadásul nem hagy semmilyen nyomot és megelégszik az iparosított emlékgyártás darabjaival; nem visz magával saját tapasztalatokat, élményeket.

Francis Alys képzőművész *Turista* című munkája a turizmust, mint egy foglalkozást prezentálja, mint egy létező szakmát. A fotón ő látható, amikor Mexikóvárosban kiállt a munkanélküliek közé, hogy a gázszerelőhöz, a szobafestőhöz vagy a villanszerelőhöz hasonlóan, ajánlja magát, mint „hivatásos” turista. Feltéve, hogy létezik olyan munkaadó, aki felfogadja.

Alys egész munkássága a provokációra, a mozgásra, a helyváltoztatásra épül, ezért számára logikusnak tűnik, hogy munkaként aposztrofálja a turistalétet. Ráadásul egy ilyen hivatalos titulussal felmentést is kapna a gyanakodó tekintetek elől, hogy miért kószál, látszólag cél nélkül a világban.

A nomád művész nem turista; újat, meglepőt, ismeretlent keres utazása során, egy megfigyelő pozíciót vesz fel, töredékekből dolgozik – ugyanakkor nem tudja magát kivonni a hálózatok, a kapcsolatok, viszonylatok, információk szövevényéből. Más tereket, új dimenziókat keresve azokat is bevonja a már adott információkhoz.

Miért utazunk? Zygmunt Bauman³⁷ könyvében úgy fogalmaz, hogy ebben a nyugtalan világban az egyetlen elfogadható létforma mozgásban maradni. Az idő és tér összezsugorodásával, a távolságok csökkenésével globális kényszer lett helyet változtatni, mindenről tudni. Ez a vágyott érték, életforma, ez adja a szabadságot.

Aki nem tud, vagy nem akar mobil lenni, háttérbe szorul és kisebbségbe kerül.

A térhez kötöttségnek vége, a mobilitásra - többek között - új kulturális alternatívák is épülnek. A nomád művész felvállalja, hogy egy ismeretlen közegben dolgozzon,

³⁷ Zygmunt Bauman: *A globalizáció - a társadalmi következmények*, Szukits Kiadó, 2002

ezzel kezdjen valamit, mivel a földrajzi helyzet jelentőségét veszítette, a távolságok már nem számítanak, az eltérő identitások nem tarthatóak vagy nem érdekesek fenntartani őket többé.

A nomád művésznak a város egy színház, egy nyitott terület, amely útjait, házait, lakosait felkínálja témaként, amelyben művei helyet találnak, a véletlenszerű gesztusokat, találkozásokat, építészeti háttérrel felhasználva.

Egy zavar, egy váratlan közvetlenség keletkezik kószálás közben, kívülállóként érzékelése a történéseknek, helyeknek, ahogy és amikor éppen születnek. A baudelaire-i *flaneur*, a kószáló figurája egy minden alkalommal egyedüli, unikális és egyszemélyes aktusba lép a várossal: megfigyel, beavatkozik, dokumentál vagy feldolgoz. Még a mozgás ritmusa, a fizikai kondíciók is szerepet játszanak, nemcsak a terek, a befogadás, vagy átalakítás gesztusa.

Walter Benjamin³⁸ szerint a város nagyvárossá válása nyitotta meg a lehetőséget a kószálásra. A város, az örökké helyet változtatók, nyugtalanok terepe, lakása. A kószáló egy jelentéktelen sétálónak tűnik, de egy pap méltóságával és egy detektív szimatával rendelkezik.

A nomád művészet leggyakrabban városi térben játszódik. Akkor is, ha ez a szokásos környezetünk, egy kívülálló tekintetével lehet rácsodálkozni, így lesz a városi kószálás egy montázs töredékekből, hangokból, emberekből, a városi dekoráció előterében; montázs az elindulási, találkozási pontokból és elválásokból.

A nomád művész egy formát, attitűdöt kreál a mozgásból, a véletlenből és a helyváltogatás maga lesz bemutatható, mint mű. Feltűnő a mozi, a tévé, az internet hatása, itt is töredékes, kiragadott pillanatok láthatunk, fel-feltűnő jeleneteket, ahogy ma mindent észlelünk.

Kreálni a városban, ez menekülés nomád gesztusokon és procedúrákon keresztül, amelyet a múltbeli utazások, emlékek visszavétele, reaktiválása, áthelyezése hoz létre. Helyet változtatni, ez a központoktól eltávolodást is jelent mindig, fizikai és intellektuális értelemben is.

³⁸ Walter Benjamin: *A kószáló* In. *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980, 850-889. oldal

A nomád művész folyamatosan utazik, de nem azt modellezi, nem a táj, az emlékek vagy a történekek helyreállításra törekszik: a jelennel foglalkozik, amit lát, és akiket ott lát. A mozgás, mint a produkció és a vízió eszköze, mint beavatkozási eszköz szerepel a munkájában. Ez a fajta munka messze van a *white cube* steril világától, a fal esztétikájától: a városi nomád kiszakadva innen ott dolgozik és prezentálja művét, ahová a véletlen sodorja. A pillanatnyi észrevételeket, élményeket átalakítja: a konkrét területéről átemeli egy szimbolikus szintre, általánosítja.

A mű témája maga az ismeretlen helyszín és annak érzékelése. A művész utazik, hogy produkáljon: ehhez egy totális nyitottság, közvetlenség, rizikók felvállalása szükséges, a meglepetések újraaktiválásának képessége.

Francis Alys olyan videókat készít, amelyek városi sétálásait, kószálásait örökítik meg, mindenféle véletlenekből, balesetszerű találkozásból. Azt állítja, hogy aki kilépve a belső tér biztonságából a városi térben sétál, ki van téve bármilyen fatális véletlennek. Hozzáteszem, hogy műveit Dél-Amerika legveszélyesebb nagyvárosaiban készíti, ahol ez nemcsak szimbolikusan, de a valóságban is igaz. A *Reconstitution*³⁹ című munkája egy tízperces történet, amelyben egy pisztolyt vásárol, és azt lóbálva sétál Mexikóváros utcáin, amíg látványos rendőrségi akció keretében le nem kapcsolják. A mű egy provokatív menetelés, amely során arra keresi a választ, hogy meddig viseli el a városi környezet a nyílt fenyegetést. Bemutatja a különböző reakciókat az ijedtségtől a közömbösséig. A résztvevők reakciói alapján végig kétséges, hogy ez egy vicc vagy igazi dráma, fenyegetés. Alys munkáiban eredeti értelmében használja a várost: a *polis* görög szó jelentése a konfliktusok, érzelmek összeütközése, ütköztetése. Szimbolikus beavatkozásokat tesz a városi térben, majd rögzíti a reakciókat, változásokat. A kézikamerás felvétel, a telerealitás-szerű történet miatt olyan, mintha a videó egy dokumentumfilm és egy fikciós film keveréke lenne.

Gabriel Orozconak nincsen állandó műterme, az utcán dolgozik és ez a prezentálás helyszíne is. A kószálás, helyváltogatás, beavatkozás idegen terekben gyakori

³⁹ Francis Alys: *Reconstitution* videó 10', 2000

témája, nemcsak maga az aktus (fotósorozatokon megörökítve), hanem a mozgáshoz kapcsolódóan a legalapvetőbb közlekedési eszközök, mint a moped, kerékpár vagy autó át- és feldolgozása. Éppen, hogy nem célja, hogy megalkossa a tökéletes járművet: használhatatlan gépeket készít működő eszközök elemeiből; megsokszorozva, félbevágva vagy kőből kifaragva őket. Meg szeretné érteni a formáját, használatát olyan eszközöknek, amelyeket kizárólag, funkcionálisan a közlekedésre fejlesztettek ki, ezeken beavatkozásokat tesz, vizsgálja szociális szerepét, megzavarja eredeti funkcióját, identitását, ahogy áthelyezi, átnevezi őket.

A *Habemus Vespam* munkája egy kőből készült szobor, egy Vespa elnagyolt formáival. Anyaga miatt használhatatlan, beavatkozásával megváltoztatja funkcióját, egy Vespa-emlékművé válik. A vizuális egyszerűsítés miatt egyszerre archaikus és futurisztikus formát nyer. A címben a latin *Habemus papam!* mondással játszik, amit pápaválasztáskor érvényes szavazás után kiáltanak. A Vespa pedig az egész olasz nemzet, és egyben a fogyasztás jelképe.

Az *Until You Find Another Yellow Schwalbe* fotósorozat minden képén két moped látható, egymás mellé állítva. Berlini artist-in-residence tartózkodása alatt vett egy sárga Schwalbe mopedet. A városban bolyongva, ha talált egy másikat, mellé állította és lefotózta a motorpárt. Az egykori kelet-német sikerjarművet, a mopedet használta fel, hogy egy pillanatnyi közösséget hozzon létre az egykor kettévágott város minden részén, ismétlődő újraegyesítéseket végrehajtva.

Munkájába bevonja a véletlenszerűséget - éppen hol talál még egy Schwalbe-t -, ugyanakkor kiegyenlít minden egyes pár lefotózásakor. Minimális, pillanatnyi beavatkozást tesz a város terében, a fotósorozat pedig szoborként örökíti meg mozgás eszközét, metamorfózisát.

Orozco asszociációs logikája, munkamódszere egyezik a városi kószálóéval, ugyanolyan kiszámíthatatlan. Egy improvizált mozgás, a sétálás véletlenszerűsége határozza meg, melyik építészeti részlet, milyen pillanat szerepeljen a majdani műben. Gyorsan, közvetlen élményszerűségből dolgozik; nem a műterembeli

csendből. Az eredmény nem egy átfogó, panoramikus nézet, hanem töredékek egymás mellett.

Gabriel Orozco, hasonlóan más nomád képzőművészekhez a városi környezetet figyeli, a pillanatnyi élményeket rögzíti. Művei (az alakok, részvevők vagy történés aprósága miatt) marginálisnak, lényegtelennek tűnő események átmeneti kiemelése, egymásra helyezése.

Visszatérve az alapproblematikához, a nomád művészek válasza a megváltozott városi tér prezentálására *töredékes és átmeneti*. Nem egy átfogó képet adnak, hanem részletekből építkeznek.

Véletlenszerűen kiválasztott helyek és portrék idegenekről, amelyben a nagyváros feszültsége és fenyegetése van – a művész és vele a néző direkt és anonim tanúi a városnak. A legbanálisabb tárgyakat, az új építészeti környezetet és atipikus történeteket használják, mindez náluk végül egy ritmusba áll össze. Rímelve a nagyvárosok átláthatatlan és gyors változásaira, a művészek is pillanatszerűen kiragadnak egy-egy helyzetet, amelyik létezése időben nem tartós.

4. Nem-hely installáció

A kutatás kiegészítéseként, az utolsó fejezetben röviden elemzem a nem-hely témához kapcsolódó munkáimat, amelyeket az elmúlt nyolc-tíz évben készítettem. Kezdvé a nyolc éve Olaszországban készített első fotósorozattal, majd érintve az elmúlt években, a külvárosokban, elhagyatott területeken készült videókat és fotókat, egészen a Nem-hely című installációig, amely mindezek összefoglalása.

4.1. Kiindulópont: elhagyatott tengerpart Ostiában

Ebben a fejezetben kommentálom a fotósorozatot, amelyikben először foglalkoztam a városszéli terekkel, *csúnya* tájakkal. Vizsgálom a városi táj reprezentálását, a határvonalat hely és nem-hely között, az emberi nyomokat a természeti környezetben.

Ehhez a fotósorozathoz egy olyan helyszínt választottam, amelyik változtatja funkcióját; egy tér, amelyik először belakott, aztán pedig kihalt: a tengerpartot Ostiában, Róma mellett, egy téli vasárnap délután. A második fejezetben bemutatott nem-helyekkel ellentétben a plázs időbeli karaktere más; ezek a strandok csak átmenetileg funkcionélküliek és csak télen elhagyatottak.

A városi partszakaszok, plázsok általában a szabadidő eltöltésének helyei, jól definiált és használt helyek. Mégis képesek teljesen megváltoztatni szerepüket, vagyis az évszaktól függően elveszíteni azt. Normálisan, nyáron megtestesítik az ideális tájat, ahol természet és a városi környezet a lehető legharmonikusabban találkozhatnak. De télen minden megváltozik, és a táj kihalttá válik, a véletlen látogató egy nem-helyen találja magát, ami szorongó érzéseket kelt.

2000 telén két hónapot Rómában töltöttem rezidensként. Az egyértelműen gyönyörű történelmi emlékek és terek mellett, mint ellentétét, felfedeztem ezt a nyomasztó tengerparti tájat Ostiában. A tengerpart nem mutatja szokásos, majdnem banális, nyári oldalát, hanem egy koszos, elhanyagolt területet, ami ennek ellenére

izgalmas. Nem kerestem a kis eldugott kikötőket, a romantikus öblöket, hanem ellenkezőleg, az átmeneti területet a külvárosok, ipari zónák és a tenger között. Itt egy igazi drámai szituációban találkozik a par excellence természet, a monumentális tenger és az emberi szemét.

A fotókon nem a turistákkal teli, szokásos plázst lehet látni, hanem egy elhagyatott és szomorú téli képet. Ez egyszerre nyomasztó, aggaszó és lenyűgöző, látni a bezárt bárókat, a rohadó műanyag székeket és pálmafákat, amelyeket ott hagytak vagy ott felejtettek a plázson.

Ostia tradicionálisan Róma tengerpartja, mára a falu teljesen elveszítette önállóságát, olyan, mint a főváros egyik (szegényebb) negyede. Róma külvárosában van, az autóból vagy a HÉV-ből látjuk a beékelődött ipari és kereskedelmi zónákat, amelyek tipikusan körülvesznek ma minden nagyvárost. Különösen szomorú, hogy ezeken a területeken kell átkelni, majd az elhagyatott tengerpartra érkezik meg a sétáló.

Művészi munkámban van egy érdeklődés hétköznapi környezetünk, különösen a nagyvárosok nem egyértelmű új negyedei, elővárosai iránt. Ami engem ebben a témában leginkább érdekel, az az, hogy hogyan éljük túl ezt a mesterséges környezetet, életet a városokban. Először a franciakerteket fotóztam, a városba tervezett mesterséges természetet, aztán kiterjesztettem a vizsgálódást a nagyvárosok körüli átmeneti zónákra, közlekedési folyosókra, olyan területekre, amelyekről nem egyértelmű, hogy városi, épített tájak vagy természetet látunk.

A tengerparti sorozattal kapcsolatban kíváncsi voltam arra, hogy az ember milyen mértékben manipulálja ezeket az elhagyott területeket. Különösen a kiépített tengerparton, mert kerestem a választ arra, hogy miért megyünk szabadidő parkokba, élményfürdőkbe a természet ürügyén. Mi a művészettörténetből ismert „tájkép” mai állapota, például a tengerparton?

Úgy találtam, hogy a strand egyike a legjobb találkozóponthoz, ahol a természet és a városi életmód találkozik, ahol tudom vizsgálni épített környezetünket. Az

érdekelt, hogy milyen mértékben változtatta meg az ember a közvetlen környezetét, hogyan tudunk hatni az érintetlen természetre, legyen az bármilyen monumentális is. A plázsok elvben télen, amikor a turisták ezrei elutaznak, visszanyerik eredeti, „természetes” állapotukat, de ez az ostiai foglalt marad az emberek távollétében is. A plázs segít vizsgálni a szociális kérdéseket városi környezetünkkel kapcsolatban: miért változtattuk meg, miért alakítottuk át véglegesen az érintetlen természetet. Miért és milyen városi építészeti elemeket rendeltünk hozzá, mi a kapcsolat a még „vad” tengerpart és az átalakított partvonal között, és végül: milyen sémákat követ a látogató, amikor ebbe a modifikált természetbe lép?

Sohasem izgatott, hogy a nyári tengerpartot fotózzam a fürdőzőkkel és a tagadhatatlanul hatásos tengerrel, inkább a téli tájat a bezárt kunyhókkal és eldobott műanyag székekkel. Ez egy választás, hogy inkább a táj csúnyaságát mutassam meg, az emberi beavatkozás következményeit.

Ez a terület, a partvonal nem érdekes vagy szép a tengerhez képest, de a fotók központi témájává válik a komponálásnak, hangsúlyoknak köszönhetően, egy inkább provokáló témafelvetéssel. Ugyanúgy, ahogy Axel Hütte olyan átjárókat fényképez a városok határán, amelyekre senki sem gondolna, mint képtémákra, ezzel képes hangsúlyozni teljesen érdektelen tereket, a gesztussal felhívja rájuk a figyelmet.

Az üresség és az emberi jelenlét hiánya, ami meglepő egy ilyen helyen és feszültséget kelt, ahelyett hogy felszabadultakká válnánk a végtelen tenger partján - ami normálisan történik megérkezve a természetbe, a hegyek közé vagy a tengerpartra, amikor úgy érezzük, hogy a tüdőnk kétszer annyi levegőt tud hirtelen beszippantani, és a szemünk megpróbál a lehető legmesszebbre ellátni. Ehelyett az érzés helyett be vagyunk zárva a kerítések és barakkok közé, mintha egy olyan helyre érkeztünk volna, ahol semmi keresnivalónk nem lenne.

Ennek az elhagyatott helynek az építményei össze vannak zsúfolva, a plakátok, a műanyagbútorok reménytelenül felhalmozva a sarokba; ez a zárt telep a tengerig tart, szervezi a partot, és itt tartja a tekintetet a szárazföldön.

Az *Ostia III.* fotó egy nem-helyen játszódik. A kompozíciót az erős perspektíva határozza meg. A nyaralók elrögyártott kabinjai, a játékok és eldobott műanyag tárgyak vezetik a szemünket a távolba, érzékelhetően a tenger felé. De a háttérben a tengeri látképet hirtelen lezárja az előregyártott kabinsor: be vagyunk zárva ebbe az elhanyagolt telepbe. A tekintet mindenhol a szeméttel konfrontálódik; vizsgáljuk az ember nyomait, a környezetet, amit kreált, de ő távol marad, nem tűnik fel.

A néző nem egy „hagyományos” képet lát a tengerpartról, hanem egy tipizált helyet, ahol még a földrajzi hely sem releváns. A tenger közelsége érzékelhető a képen; néhány tipikus elemet felismerhetünk a strandok szokásos berendezéséből, de a fotó készülhetett volna valamilyen szabadidőparkban, játszótéren vagy végső soron egy elhagyott építkezésen is. Ezek azok a jegyek, amik jellemzőek a nem-helyre: sztenderdizált és bárhol lehet, mint egy Ikea áruház vagy egy lehasznált raktár a külvárosban.

A plázst, mint szimbólumot használtam, alapvető vakációs vágyképként, mint egy elérhető paradicsomi helyet, ugyanakkor, mint egy átalakított természetet is. Nem tettem semmilyen beavatkozást a parton, nem építettem egy installációt az ott talált elemekből vagy nem szállítottam egy művet a helyszínre. Csak lefényképeztem a szituációt; a tengert és a végtelen eget a turizmust kísérő építményeivel, télen, magukban.

Ma általános, hogy nem mi megyünk a természetbe, illetve csak ritkán tesszük, hanem inkább kreálunk egyet magunknak a közelben, a város mellett, mint a szabadidő központok, tematikus parkok. Az ostiai plázs sem a természet része többé, átalakították, hogy gyorsan oda lehessen érni a természetbe, nem lemondva a megszokott kényelemről – ezzel gyakorlatilag városi tájjá alakították.

Az Ostia fotósorozat szimbolizálhatja az emberi butaságot, aki egy építési területet telepít a plázsra, és a tényt, hogy végleg el vagyunk vágva a természettől. Építési terület télen, és ne legyenek illúziók, ami nyáron a helyére kerül, az a giccs.

Axel Hütte reprezentációjával analóg helyzetet találtam, egy területet a város és a természet határán. „Városi teret” mondok, mert elhagyatott, elhanyagolt, csak

raktárként szolgál, egy külvárosi nem-hely. A földszívet mutatom a tenger és a város között, de a képek nem esztétikusak, idealizáltak, mint Hütténél, aki úgy használja különböző képalkotó eszközeit, a fényeket, kompozíciót, napszakot, színeket, hogy egy harmonikus, békés tájat mutasson a nem-helyről is.

Itt a tenger és az üres barakkok a dokumentumfotókhöz hasonlóan van prezentálva, egy bizonyos távolságtartással, semleges modorban. Nem manipulálom a képeket, a tárgyak nem dekorációs elemeként beállítottak, nincsen semmilyen történet, amit elmesélnék: a fotó provokáló magában, mint tiszta rögzítés.

A prezentálás egy kritikus üzenetet hordoz, de összeütközés, drámai kisülés nélkül. Dokumentáló marad, informáló: íme, itt van egy nem-hely valahol a tengerparton. A néző azt látja, ami normális esetben rejtve marad, vagyis a téli elhagyatott plázszt, a természetet, amint nem-hellyé válik.

A kép konstatál egy szituációt, ugyanakkor egy irreális érzést is kelt, mintha egy makettről lenne szó. Fogalmilag annyira nem egyezik a kép, (átmeneti tér és tengerpart ellentéte) hogy a néző megkérdőjelezi realitását. Olyan, mintha egy makettet, egy mesterséges, megépített kép lenne – ami egy poszt-katasztrófa hangulatot kelt. Michel Foucault⁴⁰ nevezi hétérotopiáknak azokat a tereket, amelyek kívül esnek a *tradicionális időn és téren*. Ide sorolja a temetőt, a nyaralóhelyeket vagy a börtönöket. A tükör példáját hozza fel, ami egy hely tökéletes reprezentációját adja, bár a tükör tere maga irreális, nem létezik igazából.

A néző az ég és a tenger jelenlétét várna a fotón, amelyik egy elementáris érzést, a fenségesség érzetét nyújtja a grandiózus és megingathatatlan természet előtt. De az *Ostia I.* fotón a homokos tengerpartot látni, a téli kék tenger egy kicsi töredékével. A különböző terek a képen - természeti táj, városi tér – véglegesen összekeveredtek. A képen nehéz meghatározni, hogy egy építkezési területről van szó vagy természetes térről. Alig van különbség a kettő között: mindkettő elhagyatott, koszos. A városi környezet színei a kép domináló színei, sárgásszürke mező, amit az apró hajók színes foltjai törnek csak meg, ezek viszont a kerítés mögé vannak elzárva.

⁴⁰ Michel Foucault: *Eltérő terek* Sutyák Tibor fordítása. In. *Nyelv a végtelenhez* Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147-155. oldal

Jeff Wall *The Crooked Path* című képéhez hasonlóan, csak az emberi beavatkozás nyomait lehet megfigyelni, ő maga nincsen jelen. Wall ösvénye eltűnik a bokrok között és a kép horizontja cinikusan egy raktáráruházzal lezár. Az *Ostia I.* homoksávja a messzeségbe vész, marad egy kiút a nem-helyről, el lehet hagyni ezt a teret.

A sorozat kompozíciói követik az eldobott tárgyak, a tengerparti sáv ritmusát. Az egyetlen eszköz, manipuláció, amit használtam, az a döntés lehetősége, hogy mutatok egy részt, egy darabot a tengerből a messzeségben, hogy így közvetlenül ellentétbe állítsam a partszakasszal, vagy nem. A képek, ahol a tenger és a kék égbolt nyitott egy darabon, a plázs még fenyegetőbbé válik, mint a lezárt kompozíciókon az üres kabinokkal és műanyagcsónakokkal, ahol nem látjuk előre, milyen területen járunk. Ugyanakkor mindegyiknél egyenlően kényelmetlen a felismerés, hogy a természet elhagyatott és koszos városi tájjá alakult. Nem-hellyé vált, nem marasztal, inkább gyorsan továbbindul az arra járó.

Ellenkezőleg például Axel Hütte melankolikus vagy nosztalgikus tájképeivel, itt nincsen keserű érzés az elmúlt nyár miatt vagy döbbenet a romok láttán. Ezzel az objektív, dokumentáló reprezentálási móddal elfogadom a szituációt, feljegyzem, hogy egy mai nagyváros strandját látjuk. Szériát készítettem erről a helyről, a képek kis formátumúak, színhelyesek, objektívek, bármilyen effekt, hatásos fények alkalmazása nélkül. Nem használtam drámai kompozíciókat, inkább egy dokumentumfotó realitását. A kompozíciók tiszta rögzítésnek tűnnek, nem formai szépségek keresésének. Nem egy harmonikus táj, nem sugall nyugalmat sem, érezni az átmenetiséget, hogy egy passzázsban vagyunk, beazonosíthatatlan helyen.

Ez egy hagyományos képtéma - tengerparti tájkép - de amit látni a fotókon, az egy nem-hely dokumentálása. Az elhagyatott plázsok sorozatban a part egy sebzett táj. Mivel tudjuk jól, hogy ez időszakos, hogy ez Olaszország és benne van a tenger ígérete, legalább reménykedhetünk, hogy mindez egy másik évszakban megváltozik.

4.2. Nem-hely installáció 2009

Az elemzett *Ostia* sorozat kiindulópontja lett az ezzel a témával foglalkozó munkáimnak. Újabb fotósorozatokat, videókat készítettem Párizs, Haifa és Budapest külvárosaiban, amelynek egyes elemeit készülő mestermunkámba is beépítem.

Az időközben készült munkák (általában installációk) ugyanezt a kérdéskört, a külvárosi átmeneti helyeket, az emberi beavatkozás következményeként csúnya táj kérdéskörét járják körbe, különböző kontextusban: 2003-ban a budapesti Goethe Intézetben realizált *Kis katasztrófa-teóriák* kiállításon a normandiai elhagyatott tengerpartokon készült fotókat és videót mutattam be, 2003-2004-ben az *Urbain Moments*-ben városi jeleneteket kerestem Marseille-ben és környékén.

Ezekben a munkákban különböző urbanisztikai, építészeti, szociológiai és politikai kérdéseket vizsgáltam. A téma mindegyikben az épített városi környezetünk, és ahogyan érezzük magunkat benne. A sokszor rideg városi építészeti környezetbe az intimebb, személyes hangvétellű, ellesett pillanatokból álló videótöredékeket, fotókat helyeztem.

Városokban, ahol éltem, elkezdtem fotózni az építészeti tetteket, konkrét épületeket, negyedeket, feltérképezni a mögöttük húzódnó politikai, szociális indokokat. Az *Urbain Moments* videótrilógiában Marseille-ben dolgoztam: ez a város annyiban hasonlít magyar városokhoz, hogy a hatvanas évek balos vezetése lakótelepeket, óriási betonegyütteseket épített fel a belvárosban vagy éppen a legszebb kilátóhelyeken, a tengerparton – a demokrácia, a szociális érzékenység jegyében. Ez a környezetet semmibe vevő mentalitás, amit mi is élvezünk szocialista építészet örököseiként.

Nem vagyok építész, ami engem ebben a témában érdekelt, az inkább a személyes megélése a helynek; hogy hogyan válik élhetővé a saját magunk által kreált, mesterséges környezetünk. Kis videókat, fotósorozatokat készítettem hétköznapi jelenetekkel, tájképekkel, ismeretlenekkel az utcán vagy rövid beszélgetésekkel.

2006-ban elkezdtem egy nagyobb fotósorozatot és párhuzamosan rövid videótörödékeket *Nem-hely* címmel: a Párizs környékén, Budapest külvárosaiban vagy izraeli autópályákon készült munkák adják az alapját a *Nem-hely* installációnak. Azokban a városszéli, átmeneti, lakatlan terekben dolgoztam, amelyekről nehezen dönthető el, hogy a városhoz vagy az „elrontott” természethez tartoznak. Ezek egyaránt jellemzőek Budapesten, Párizsban vagy bármelyik nagyvárosban napjainkban, láttukra gyakran nem tudjuk eldönteni, a városban vagyunk-e még, vagy már azon kívül.

Ezek a helyek napról napra változnak, elveszítik vagy visszanyerik identitásukat; beépülnek, igazi városi helyekké válnak - terekkel és járókelőkkel - vagy éppen elveszítik örökre „városi tér” szerepüket, és átmeneti helyként funkcionálnak, ahol gyakran csak autóval haladunk át, anélkül, hogy valaha is megállnánk, megfigyelnénk tüzetesebben. Ezeknek a területeknek semmilyen jellegzetessége nincsen, azon kívül, hogy mindenhol egyformák és átmenetiek (repterek várócsarnokai, autópályák, bekötőutak, külvárosi bevásárló központok, iparnegyedek).

A fotók a nem-helyek, külvárosok sajátosságait vizsgálják, a vizuális képet, amit kiad a két terület találkozása. Ezeken a helyeken a látogató bizonytalan; bemenekül az előzékenyen kialakított pszeudó-városrészek közepére, ahol el tud igazodni, ami halványan emlékeztet az igazi városok belvárosaira. Kisméretben, de itt is kialakítanak központokat, a raktáráruházak és ipari épületek által határolt tereken gyalogosok sétálnak; zebrát festenek fel, közlekedési táblákat tesznek ki az utacskákra, szökőkutat építenek és hamis eleganciájú éttermeket nyitnak - csak mintha egy tanpályán lennének, minden olyan tét nélküli, *nem igazi*. Nem azért, mert minden vadonatúj, egyszerre idetelepített, hanem mert sohasem töltik meg igazi étellel.

Ezekén a helyeken az emberek mindig csak áthaladnak; vásárolni, dolgozni, ügyeket intézni járnak ide, amelyhez, az építetők véleménye szerint, szükségük van a megszokott városkép háttérre. Hogy ne ott érezzék magukat, ahol valójában vannak (ami egyre nagyobb feszültséget kelt, jól érzékelhetően, ha az ember

elhagyja az áruházak védett közegét és a negyedek szélei, a határok felé sétál – egyszerre nem tudja, hol van), azaz a város szélén, egy mesterségesen kreált zónában, amelynek semmi köze a körülötte elterülő területekhez, és amelyik funkcionális, praktikus építészeti megoldásai miatt híján van minden esztétikumnak.

A *Nem-hely* című installációban, elsősorban ezek építészete, integrálása vagy éppen éles elválasztása a történelmi városmagtól érdekel. Viszonyunk városlakóként ezekkel a helyekkel (szükségből vagy örömmel, de mindannyian használjuk őket), hogy hogyan érezzük magunkat ezekben a bizonytalan identitású és állandóan változó városrészekben, hogyan mozgunk bennük, és hogyan próbáljuk meg belakni, elfogadni létüket, hiszen mindennapi életünk részesei.

A fotósorozatok és videók alkotóelemei a készülő installációnak. Nem egy dokumentarista bemutatást választok; nem állítom ki egyszerűen a nagyméretű fotókat, hogy szembesítsem a nézőt a külvárosok képével. A képeken nincsen drámai szituáció sem, nem szociofotók, amelyek direkt hatnának, provokálnák a nézőt. Felhasználom a furcsa, szokatlan részletekből összeálló különös világot, és a galériateret is maximálisan kihasználom a munkában, helyspecifikus installációt építek.

Elkerülném, hogy túlságosan az adódó egyértelmű párhuzamra hagyatkozzak, azaz, hogy egy belvárosi galériatérbe „betelepítem” a külvárost, a Ráday utcai galériába „importálva” a külvárosok képeit és automatikusan ütköztetem a belvárost a tudomásul-nem-vett külvárosokkal. Ehelyett finomabb eszközökkel élek, kerülve a túl direkt párhuzamokat. A galériatér puha, lakályos melegbarna terét (eredetileg kávézó volt és megőrizte jellegzetes belsőépítészeti elemeit) kiegészítem egy olyan installációval, amelyben saját készítésű berendezési tárgyakba, elemekbe ágyazva mutatom a munkáimat.

Ha már adott egy ilyen karakteres tér, nem „semlegesítem”, nem igyekszem átalakítani neutrális galériatérre, hanem az adott szituációba készíték erősebb-finomabb beavatkozásokat, amelyek felerősítik a kávéházi hangulatot és

befolyásolják a művek hatását. Az installációs elemek otthonossá teszik a teret és elmoszák a határt műalkotás és berendezési tárgy között.

Az installáció fő elemei a különböző méretűre nagyított fotók. A legnagyobb egy poszterként kinyomtatott munka, amelyik egyrészt méreténél, másrészt pedig elhelyezésénél fogva hasonlít a lakótelepi nappalik „pálmafás-tengerpartos” posztereire. A forma és a technika olcsó designelemet sejtet, nem műalkotást. A falra felragasztott kép berendezési tárgyként is viselkedik, félig-meddig a pult mögött, előtte székek; a határon, hogy azt higgyük, nem erre a kiállításra készült, hanem sima dekorációs elem. Több ilyen kétértelmű tárgyból áll a kiállítás; ebben a térben reménytelen lett volna a hagyományos white cube elrendezéssel, próbálkozni, a tér kétértelműsége miatt (galéria – kávézó) meghagyom a bizonytalanság érzését a műtárgyak és a berendezés elemei között.

A poszter mellett kisebb méretben prezentálom a fotósorozat többi darabját: képeslapot, leporellót vagy kiadványt készítek, hasonlóan az ábrázolt bevásárló negyedek mindent elárasztó szórólapjaihoz vagy képeslapok esetében, mint amilyeneket a városok fő turisztikai látnivalóiról nyomtatnak, amelyek a város identitását adják. Ebben az esetben viszont a várost egyáltalán nem beazonosító, sztenderdizált negyedekről, nem-helyekről készülnek.

A galériatér meghatározó két nagy eleme, a pult és a dobogó kiadnak egy közlekedési irányt a kiállítótér mögé, ahol a folyosó végén, a hátsó raktárban egy videót lehet látni. Ez az egy helyszín, amelyik „kilóg” a fent leírt belvárosi élethelyzetből és átvezeti a nézőt a fotókon, videókon ábrázolt helyszínekhez hasonló komorabb térbe.

A helyspecifikus installáció leglátványosabb része az egyik falat teljesen beborító bársonyhatású bútorkárpit keretezett fotókkal. Önmagában képviseli az előbb említett kétértelműséget: a leggiccsesebb szobaberendezésbe ágyazva egészen ellentétes, komolyabb hangvételű tájképeket látni.

A rózsamintás falikárpittal, arany képkeretekkel éles ellentétben jelennek meg az átmeneti terekkel foglalkozó fotók sivár jelenetei. A félig ipari, funkcionális

terekről készült steril fotók párosítva a puha és giccses mintázatú felülettel és galériatérrel ironikus, inkább vicces hatást keltenek. Ugyanakkor a fotók eléggé nagy méretűek ahhoz, hogy üres és szürke tereikhez közelebb lépve elvonatkoztassunk a rózsáktól.

A nagyméretű munka színénél, mintájánál fogva feltűnő, giccses világa és az aranyozott keretek puha-tömény világával teljes ellentétben állnak a nem-hely fotósorozatok hideg, kemény képei. A falkárpit mérete miatt először a rózsákat vesszük észre; aztán közeledve bontakozik ki az elővárosi negyedek ironikus portréja.

Az installáció egésze nem választ drámai kifejezésmódot – inkább kérdéseket tesz fel, elgondolkoztat. Van egy alapvető furcsaság belépve az installáció terébe: a kiállítótér és benne a művek elsőre egy kávézóhoz, nappalihoz hasonlítanak, formájukat tekintve. Viszont a fotókhoz közelebb lépve vagy a videót nézve egy ellentétes világ; átmeneti, városszéli jelenetek tűnnek fel.

Az egyértelműen ironikus felvetésen, az olcsó, giccses használati tárgyak és anyagok kontra fotó és videóművek használatán túl mégiscsak a nem-helyekkel való viszonyról van itt szó. Finoman, nem tolakodóan, éppen úgy, mint a valóságban, feltűnés nélkül becsúsztak a hétköznapi életbe ezek az új ipari és kereskedelmi negyedek, a helyváltoztatás minden szintű csatornáit, amelyekkel együtt élünk.

Konklúzió

„Mindannyian, akár tetszik, akár nem, tervszerűen vagy tévedésből, állandóan mozgásban vagyunk; még akkor is, ha fizikailag a helyünkön maradunk: a mozdulatlanság nem reális alternatíva egy állandóan változó világban.”

Zigmund Baumann: A globalizáció – társadalmi következmények, 17. oldal

Marc Augé a közlekedési folyosókról, autópályákról írja, hogy ezek tipikus átmeneti terek nem-helyek. A harmadik fejezetben tárgyaltam a nomád művészek munkásságát; akik szintén az utazást, helyváltoztatást választják, ezeket a folyosókat, nem-helyeket „professzionálisan” használják, más és más attitűddel, de gyakran feldolgozzák műveikben.

A mozgással, utazással kapcsolatban Zygmunt Bauman⁴¹ a globalizáció veszélyeire hívja fel a figyelmet. Utazunk, helyet változtatunk, de sehol sem maradunk annyi ideig, hogy otthonosan érezzük magunkat valahol, hogy többek legyünk, mint látogatók. Mindennek tökéletesen megfelel, ha elveszünk a nem-helyek végtelen autópályáin vagy bevásárlóközpontjaiban.

A távolságnak ma nincsen jelentősége, semlegesítjük. Nem elfoglalásra váró területek vannak, amikor elindulunk, csak a mozgás, a mobilitás kényszere. Akárhol vagyunk, tudjuk, hogy lehetnénk máshol is, ezért nem kötődünk igazából sehová sem, nem időzünk sokáig egy helyen. Ahogy Bauman írja, a fogyasztói társadalomban mindig mozgásban kell maradni, az az illúzió él, hogy az állandó mozgás boldoggá tesz. Van egy bizonyos nyugtalanság, ami miatt nem lehet nyugalomban maradni. Sőt, mintha félelem élne az ellenkezőjétől: mintha az állandóság, a megérkezés, a végleges letelepedés felérne az ürességgel, a bágyadtsággal.

Mozgunk, ki-ki lehetősége és adottságai szerint: úgyszincs menedék, minden gyorsan változik környezetünkben (fizikailag és átvitt értelemben is). De mindig is láthatatlan falak maradnak a kedvből és kényszerből utazók és az átmeneti helyzetekben élők között.

⁴¹ Zygmunt Bauman: *Idő és osztály* In. *A globalizáció - a társadalmi következmények*, Szukits Kiadó, 2002, 22-50. oldal

Ez az abszolút jelen kultúrája – egyidejűleg és egyszerre kell mindenhol otthon lenni és emiatt sehol sem igazából. Az utazók, mozgásban lévők állandó időhiányban szenvednek, mintha nem is térben, hanem csakis az időben élnek. Megszűnt a honvágy, az utazó minden pillanatban otthon érzi magát, bárhol. Útja során hozzá hasonló utazókkal találkozik, ugyanazok a rutinok, hotelek, állomások kísérik.

A lokális közösségek egyre inkább fenntarthatatlanok éppen a mozgás szabadsága miatt. Gyors és másmilyen közlekedési formáink vannak ma, és az információáramlással a lokálisan beágyazódott kulturális és társadalmi „totalitások” végleg elpusztultak. Közben azok a közösségek, amelyek különböző politikai, gazdasági okból helyhez kötöttek, ezt, mint vesztes helyzetet élik meg.

A bevásárlóközpontok elvben arra (is) épülnek, hogy új találkozási pontokat adjanak meg a közösségnek, de ezek inkább arra kényszerítik az embert, hogy haladjon, újabb és újabb információkat-vágyakat dob elé, nem engedi elmélyülten kommunikálni, találkozni a másikkal.

A megváltozott politikai, gazdasági és társadalmi helyzet hatása a kultúrában is megjelenik: a területeken átívelő mobilitás nem figyeli a határokat, ezek többé nem lényegesek, egyre kevésbé tűnik fontosnak a hovatartozás ténye. A nomád művész igyekszik a helyi közösséghez szólni, miközben ugyanúgy a többi nomádot is eléri, egy nagyobb összefüggésben dolgozik. Ebben a helyzetben a művész felelőssége, hogy amikor továbbmegy, ne hagyja hátra a következményeket, és ne a felelősség nélküliséget élvezve a gyorsaságban, minden egyes utazásban. Hogy végül ne egy hibrid, nemzetközi, igazából sehol sem gyökerező és igazából senkit sem megszólító művészetet hozzon létre.

A disszertációm elején felvettem a kérdést, hogy ezeket az átmeneti területeket - amelyeket más és más okból, de egyaránt használ nomád művész és városlakó - politikai, szociális, társadalmi kérdéseket feszegető kritikai élel, vagy tisztán esztétikai szempontok alapján kell megörökíteni, hogy hogyan lehet konfrontálódni a posztmodern város reprezentációjával. Ezzel a térrel foglalkozva a művészeknek a következő kérdésekre kell keresnünk a válaszokat: hogyan kell bemutatni a

csúnyaságot, a reménytelenséget, az állandó kényszert a helyváltatásra, az erre kiépült egyre nagyobb, átláthatatlanabb háttérpart, mint a zárt útrendszerek, repterek, áruházláncok? Amikor ráadásul ebben lakunk, mi kreáljuk és használjuk ezeket mindennap.

A bemutatott művészek mindegyike ad egy választ, felmutat néhány lehetséges megoldást. A művészek ajánlatai, irányai különbözőek: képeket készítenek a város eltűnéséről, perifériáiról, elhagyatott helyeiről, ahogy előttük áll. Néhány fotós megfigyeli, és olyannak mutatja a várost, amilyen; érzelmek nélkül rögzíti a változásait, eltűnéseket. Mások kritikus távolságot vesznek fel személyük és az eléjük táruló látvány között. Konstruálnak egy tájkép-reprezentációt, modellezik a várost.

A művészek maguk is az internet, a mobilitás adottságait kihasználva dolgoznak, utaznak, ők a technikának, szabad mozgás lehetőségének kedvezményezettjei, akik a helyi közösséggel, a városképpel, tájjal fizikai kapcsolatra törekednek. A fotós nem közösségi élményeket „lop” és megy tovább, hanem megfigyel, beavatkozik, megváltoztat vagy figyelmeztet.

Axel Hütte német fotós, egy romantikus táj megörökítője ad bizonyos reményt, hogy át tudjuk változtatni az átmeneti sávokat, széppé tudjuk tenni őket. Jeff Wall kanadai művész képein a nem-helyek figurái nem is álmodnak arról, hogy élhetnének egy komfortos helyen is. Átmeneti passzázsban élnek – fizikai és morális értelemben egyaránt, egy *no man's land*-ban, a társadalom és a város peremén. Wall nem ad a legkevesebb reményt sem, ezek a helyek átmenetinek épültek, azok is maradnak.

Gabriel Orozco vagy Francis Alys akceptálják a nagyvárost, és mint átláthatatlan dzsungelt mutatják be, amelyet többé nem lehet megérteni, legfeljebb túlélni, az embernek (művésznek) pedig annyi joga van, hogy kis gesztusokat tegyen, beavatkozásokat, amelyek ideiglenesek, mint maga az állandóan változó városszerkezet.

Az olaszországi elhagyott plázsokat bemutató munkámban ezek a nem-helyek ideiglenesek: nyáron az üres tengerpart visszanyeri identitását, funkcióját:

megérkeznek a nyaralók tömegei, újra kinyitnak az éttermek. Azaz képeimen a beazonosítható és átmeneti helyek minden évben és évszakban felcserélődnek, mint egy örök rítus, messze Jeff Wall realista és reménytelen víziójától.

Mivel a városok egy érthetetlen és felfoghatatlan mértékben és formában változnak, a városi táj érzékelése kaotikus. A fotós játszhat egy olyan szerepet, amelyben újfajta kiegyensúlyozást keres, kereshet egy formát a fenségességre az üres hely ikonográfiájában. Például Gabriel Basiliconak ez a stratégiája szemben a kihalt városrészekkel, ipari kikötőkkel: mindig fekete fehérben fotózva őket, egy visszafogott, tényszerű objektivitással. De akkor is, amikor az építészeti disszonanciákat fotózza, ezt egy humánus tekintettel teszi, konstatálja egyszerűen, amiben élünk. Visszautasítja a kritikát, nem használ drámai vizuális effekteket ahhoz, hogy bemutassa a városi környezetet. Nem politikus a hozzáállása (akkor sem, amikor a Bejrút projekt résztvevőjeként a lerombolt, kihalt várost fotózta), inkább a szituáció konstatálása, a táj, a természet állapotának elegáns felmérése. Egészen más megközelítés, mint Jeff Wall keserű történetei a kilátástalan nem-helyen.

A tájkép, és főleg az igazi természet végleg eltűnt a városlakók életéből. Ahogy Hütte mutatja: mindig raktárak oldalában, a messzeségben, parkolók végében a távolban, mindig behatárolva, a külvárosi épületek keretében. Jeff Wall képein a természet nem is látszik többé, tipikus külvárosi környezetet látni.

A nem-hely nem definiálható igazi térként; és az embernek, aki áthalad rajta, nem ugyanolyan a viszonya a térrel és az idővel, mint a hagyományos városi terekben. Egyrészt, mert nem áll meg, nem időz ezeken a helyeken, nem köti ide semmi, itt csak a jövő létezik, amikor majd elhagyja a zónát. Másrészt, mert a távolság és valós helyek nem-érezékelésével, a földrajzi tájékozódás elvesztésével, a csak táblákkal, számokkal, jelzésekkel való kommunikációval, sztenderdizált negyedekkel az tér elveszíti a jelentőséget. Ettől Marc Augé szerint megnő a váratlan találkozások, kalandok lehetősége; végül is szabadabb ezeken a területeken

az ember, mint a hagyományos térben. Más kérdés, hogy ez csakis a saját elhatározásából cirkuláló utazóra igaz; a kényszerből itt lévő, alávetett embereknek, az ittlét nem szabadságként adatik meg.

Az itt prezentált munkák, fotósok látszólag egyetértésben dolgoznak Alain Roger tájépitésszel, aki szerint meg kell próbálni megérteni és elfogadni az új környezetünket. Ezeknek a fotósoknak a munkáiban a nem-helyekről és külvárosokról nem találni nosztalgiát az ártatlan természet iránt; hanem az elfogadást és az aktuális helyzet analízisét, egy pontos látteleletet.

Mindenhol jele van egy kritikai reflexiónak; esztétikáról, szépről és csúnyáról beszélnek – vehemenciájuknak megfelelően provokatívabb vagy békésebb szellemben. A legironikusabb fotók alkotója, Jeff Wall ugyanakkor képei kapcsán ugyanúgy valamilyen jobbító szándékról, észrevett szépségről beszél, mint az idealizált tájképek fotósai.

Amelyek kapcsán egy etikai dimenzióra, és nem politikaira gondol. Kiábrándító környezetben játszó fotói kapcsán azt mondja: *„azt hiszem, hogy a munkám nem táplálkozik sem a szépből, sem pedig a fenségesből. A groteszket használja. A groteszk inkább drámai állapotot jelent, egy állapotot, amit az ember még nem igazán emésztett meg és szenved a deformációktól, amelyek oka szociális, politikai vagy pszichológiai lehet”*.⁴²

Mindegyik bemutatott kép egy keményebb, békésebb vagy optimista válasz a táj átalakításának problematikájára. A néző nem kerülheti el ezt a városi tájat, mindennap itt halad át. A művészek azt sugallják, hogy meg kell értenie, el kell fogadnia, hogy képes legyen átalakítani és javítani rajta.

⁴² *Essais et entretiens – Jeff Wall 1984-2001*, szerkesztette és bevezeti Jean-François Chevrier, coll. „Écrits d’artistes” Ensba, Paris, 2001, 262. oldal

Irodalomjegyzék

- ADERT, Laurent: *L'angle mort ?* Eredeti forrás: www.ville-ge.ch/geneve/fpp/text2.htm#bonvin
- AUGÉ, Marc: *Le non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie de XXe siècle, Seuil, Paris 1992, magyarul részletek: Marc Augé: *A nem-helyek a szupermodernitás korszakában*, *Anthropolis* 4. 1.-2., 2008
- AUGÉ, Marc: *Un ethnologie dans le métro*, Hachette littératures, Paris, 2001
- BALANDIER, Georges: *Lieux et non-lieux*, *Le Monde*, 1992 április 24.
- BAQUÉ, Dominique: *La photographie plasticienne*, Regard, Paris, 1998
- BAQUÉ, Dominique: *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Regard Paris, 2004
- BARTHES, Roland: *Világoskamra*, Európa Kiadó, 2000
- BASILICO, Gabriele : *Porti di mare*, Unifor SpA, Udine, 1990
- BASILICO, Gabriele: *Berlin*, Actes Sud, Arles, 2002
- BAUMAN, Zygmunt: *A globalizáció - a társadalmi következmények*, Szukits Kiadó, 2002
- BÉGOUT, Bruce: *Zéropolis*, Allia, Paris, 2002
- BÉGOUT, Bruce: *Lieu commun. Le motel américain*, Allia, Paris, 2003
- BENJAMIN, Walter: *A kószáló* In. *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* In. *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980
- BENJAMIN, Walter: *A kószáló visszatér* In. *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980
- BRONGHER, Kenny: *Jeff Wall*, The Museum of Contemporary Arts Los Angeles and Scalo Verlag, Zürich, 1997
- CHATIGNOUX, Jacques: *Les lieux et non-lieux de l'interconnexion. Vers une société du non-sens ?*, 2003, eredeti forrás: www.horizon21.net/article.php3?id_article=21
- COUTRIER, Stéphane: *Archeologie urbaine*, Institut Francais de Dresde, Dresden, 1998
- DAVILA, Thierry: *Marcher, créer - Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du Xxe siècle*, Regard, Paris, 2002
- DE DUVE, Thierry, PELENC, Arielle, GROYS, Boris: *Jeff Wall*, Phaidon, 1996

- DE MICHELIS, Giorgio & TININI, Renata : *Nouvelles technologies, mises en scène et métaphores. Introduction.* Revue Alliage, n° 50-51., Nice, 2002
www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/De_Michelis.htm
- DEPARDON, Raymond: *Errance*, Seuil, Paris 2000
- DURAND, Régis: *Le Regard pensif – Lieux et objets de la photographie*, La Différence, coll. Mobile matière, Paris, 1988
- Essais et entretiens – Jeff Wall 1984-2001*, szerkesztette és bevezeti Jean-François Chevrier, coll. „Écrits d’artistes” Ensba, Paris, 2001
- Dokumentum*, EX Symposion 32-33.szám, 2000
- FLÜSSER, Vilém: *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK, Budapest 1990 (fordította Veress Panka és Sebesi István)
- FOUCAULT, Michel: *Eltérő terek* Sutyák Tibor fordítása. In. *Nyelv a végtelenhez* Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147-155. oldal. Eredeti forrás: *Des espaces autres*. In *Dits et écrits 1954-1988. Tome IV. : 1980-1988*. Gallimard, Paris, 1994, p. 752-762.
- GRANDCHAMP, Alain: *Le regard extraverti*. Bevezető az *Une ville représentée* kiállítás katalógusához, 1998 június, Espaces d’exposition de la Ville de Genève, Genf. Eredeti forrás: <http://www.ville-ge.ch/geneve/fpp/dialogue1.htm>
- Heute bis jetzt – Zeitgenössische Fotografie aus Düsseldorf, Teil I., II.*, kiállításkatalógus, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2002. Jean-Hubert Martin, Rupert Pfab, José Lebrero Stals szövegeivel, Schirmer/Mosel, Munich, Kunstpalast, Düsseldorf, 2002
- HÖFER, Candida: *Leserraume 27/999* Kunsthalle Basel, Michael Oppitz szövegével, Schwabe, 1999
- HÜTTE, Axel: *Fecit*, Guido de Werd, Roland Mönig szövegeivel, Museum Kurhaus, Kleve, 2000, éd. Richter, Hambourg, 2001
- HÜTTE, Axel: *Italien*, Uwe M. Schneede szövegével, Hamburger Kunsthalle, Munich 1993
- HÜTTE, Axel: *Landschaft*, Klaus Honnef szövegével, Veit Loers, Schirmer/Mosel 1995
- HÜTTE, Axel: *Theorea*, Urs Stahel szövegével, Hans Irrek, Fotomuseum Winterthur, 1996
- HÜTTE, Axel, NOOTEBOOM, Cees: *Continents*, Schirmer/Mosel, Munich 2000

Jede Fotografie ein Bild, Siemens Fotosammlung, Ulrich Bischoff, Inka Graeve
 Ingelmann, Thomas Weski szerkesztésében, Pinakothek-Dumont, 2004

La photographie traversée : résonances - croisements - disparitions, a 31. Rencontres
 Internationales de la Photographie Arles katalógusa, Actes Sud, Arles, 2000

Les lieux et Non-lieu, Verlag der Kunst, Dresden, 1997

Lieux communs, figures singulières katalógus, Musée d'art de la Ville de Paris, 1991

MIGAYROU, Frédéric: *Jeff Wall – simple indication*, éd. La lettre volée, coll.
 « Singularités », Bruxelles 1995

PEREC, Georges: *Les choses*, Julliard, 1965

ROGER, Alain: *Court traité du paysage*, Bibliothèque des Sciences humaines,
 Gallimard, Paris, 1997

ROGER, Alain: *Nus et paysages essais sur la signification de l'art*, Aubier, Paris, 1978

SENNETT, Richard: *La ville à vue d'œil*, Plon, Paris, 1992, ford. Dominique Dill

SENNETT, Richard: *La civilisation urbaine remodelée par la flexibilité*, Le Monde
 Diplomatique, 2001 február. www.monde-diplomatique.fr/2001/02/SENNETT/14782

SENNETT, Richard: *A flexibilis város*, Magyar Lettre Internationale, 55. szám

STAHEL, Urs: *Le regard déstabilisé. Le paysage (urbain) en photographie: du sacré
 au réel et à l'absolu. Tanulmány a z Une ville représentée című kiállításához*, Espace
 d'exposition de la Ville de Genève, Genf, 1998 június. In.: Thomas Popp -
 Landschaften, hrsg. von. Armon Fontana, Bern, Stämpfli Verlag AG, 2007

VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 1992

VIRILIO, Paul: *l'Urbanité Virtuelle, l'Être-au-Monde en Temps Réel*, beszélgetés
 Adrien Sina-val, Inter art actuel, no. 65, 1996, 49-52. oldal

WALL, Jeff: *Catalogue Raisonné 1978-2004*, Schaulager, Basel / Steidl, Göttingen, 2005

WALL, Jeff: *Figures & Places - Selected Works 1978-2000*, Prestel Verlag, 2001

WALL, Jeff: *Space and Vision*, Jean-François Chevrier szövegeivel, Lenbachhaus,
 Munich, Schirmer / Mosel, 1996

Képjegyzék

1. William Eggleston: *Untitled*, a *Dust Bells* sorozatból 1965-68 22. oldal
2. Hilla és Bernd Becher 23. oldal
3. Axel Hütte: *Vescona I.* 1991, 187x228 cm 26. oldal
4. Axel Hütte : *Vescona II.* 1991, 187x239 cm 28. oldal
5. Axel Hütte : *Ponte a Elsa II.* 1992 30. oldal
6. Axel Hütte : *Ioanina* 1995, 237x187 cm 31. oldal
7. Axel Hütte : *Liguerelles* 1993, 237x187 cm 33. oldal
8. Jeff Wall : *Coastal Motifs* 1989, 119x147 cm 36. oldal
9. Jeff Wall: *Storyteller*, 1986, 229x437 cm 38. oldal
10. Jeff Wall : *Diatrobe* 1985, 203x229 cm 40. oldal
11. Jeff Wall : *Bad Goods* 1984, 229x347 cm 41. oldal
12. Jeff Wall : *The Crooked Path* 1991, 119x149 cm 42. oldal
13. Gabriel Orozco: *Turista Maluco* 1991, 40,6x50,8 cm 49. oldal
14. Francis Alys: *Turista* 1995 50. oldal
15. Gabriel Orozco: *Habemus Vespa* 1995, kő, 115x10x63 cm 53. oldal
16. Gabriel Orozco: *Until You Find Another Yellow Schwalbe* 1995, 40 darabból álló fotósorozat 54. oldal
17. Gabriel Orozco: *Island within an Island* 1993, 37,5x50 cm 55. oldal
18. Szigethy Anna: *Ostia II.*, 2000-01, 30x45 cm 57. oldal
19. Szigethy Anna: *Ostia IV.*, 2000-01, 30x45 cm 59. oldal
20. Szigethy Anna: *Ostia III.*, 2000-01, 30x45 cm 60. oldal
21. Szigethy Anna: *Ostia I.*, 2000-01, 30x45 cm 62. oldal
22. Szigethy Anna: *Urbain Moments – Marseille* részletek a videóból, 2003, 5' 64. oldal
23. Szigethy Anna: *Nem-hely – Ile-de-France* 2006, 60x80 cm 65. oldal
24. Szigethy Anna: *Nem-hely – Ile-de-France* 2006, 60x80 cm 67. oldal
25. Szigethy Anna: *Nem-hely* installációs terv 2009, óriásposzter 68. oldal
26. Szigethy Anna: *Nem-hely* installációs terv 2009, bútorszövet, fotók 50x70m 69. oldal
27. Gabriele Basilico: *Boulogne, France* 1984 74. oldal

Szakmai életrajz

Szigethy Anna

született: 1970, Budapest

tanulmányok

- 1993-1998 művészdiploma, Festő tanszék, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest
- 1998-2000 mesterképző, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
- 1999-2000 vendéghallgató, l'Ecole Régionale des Beaux-arts, Rennes, Villa Arson, Nizza
- 2000-2004 doktori tanulmányok párhuzamosan Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest és Université Paris I. – Panthéon Sorbonne, Párizs
- 2005 DEA diploma (Master 2.), Université Paris 8. - Saint Denis, Párizs (*Képek művészete és kortárs képzőművészet specializáció*)

egyéni kiállítások

- 1999 *Self-service*, Galerie Paula Böttcher, Berlin
Batofar cherche Budapest, Batofar, Párizs (A. Nagy Gáborral)
- 2001 *Franciakert*, Stúdió Galéria, Budapest
Nyitott műterem, Montreuil, Párizs (Stéphane Cévrannel) - *Magyart szезon*
- 2002 *Love me tender*, Moszkvai Magyar Kulturális Intézet (Domián Gyulával)
Kis katasztrófaelmélet, Goethe Intézet, Budapest (Nicolai Angelovval)
Manu, Francia Intézet, Budapest
- 2003 *Néhány bizonytalan lépés*, Cité Internationale des Arts, Párizs
Angélique igent mond, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
A nizzai szoba, Galerie En Cours, Párizs
- 2004 *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest (Sieglind Gabriellel)
- 2006 *Journal intime - Napló*, Lumen Fotógaléria, Budapest
- 2008 *Stratégiák kiegyensúlyozásra*, Stúdió Galéria, Budapest
Journal intime - Napló, Magyar Kulturális Intézet, Pozsony
- 2009 *Nem-hely*, Apropódium Galéria, Budapest

csoportos kiállítások (válogatás)

- 1998 *Természet és művészet*, Médium Galéria, Pozsony
Kartográfusok – művészek és a térkép, Ernst Múzeum, Budapest
Tetőtér, Múcsarnok, Budapest
- 1999 *Kontextus ahogy...*, Artpool Galéria, Budapest
A dátum Internet.Galaxis 999, Múcsarnok, Budapest
ma fine arts students, the London Institute Gallery, London
- 2001 *Ostensiv I. – Kelet-európai művészek*, Kunstraum B/2, Lipcse
Római vakáció, ösztöndíjasok kiállítása, Római Magyar Akadémia, Róma
Zavartényező, Espace Pierre Reverdy, Université Paris X., Párizs
- 2002 *Ostensiv I.*, Art Fair Moscow, Central House of Arts, Moszkva
Ostensiv III. – Kelet-európai művészek, Haus Ungarn, Berlin
- 2004 *DLA*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
So far, so cloose, IG Bildene Kunst Galéria, Bécs
- 2006 *Contact Urban Zone*, Friese Kunstlerhaus, Hamburg – *Ungarische Akzent* szezon
- 2007 *Mixed*, Miss China Box Galéria, Párizs
- 2008 *Reneszánsz 20.08.*, Videospace - Holdudvar Galéria, Budapest
Between us...12, Miss China Beauty Galéria, Párizs

köztéri projektek, vetítések, kiadványok

- 1995 illusztrációk, Sárkányfű, szépirodalmi és kulturális folyóirat, II. évf/ 1.
- 1996 illusztrációk, Symposion, vajdasági irodalmi, művészeti folyóirat, No.008.
- 2001 *Institut in situ*, videóinstalláció, IUFR St.Germain-en Laye, Párizs
Várom a párom, videóvetítés, Westend Bevásárló Központ, Budapest
- 2005 *Nehéz a valóságot megérinteni*, képzőművészek videói, Írók boltja, Budapest
- 2006 *Désir des femmes*, videóvetítés, Centre d' Art Contemporain Montbuisson,
Saint Ouen l' Aumône, Ile-de-France
Fête de la Cité, videóvetítés, Cité Universitaire de Paris, Párizs
- 2008 *Szubjektív Budapest*, leporelló a *Synchronicity and Asynchronicity*
konferenciához, ELTE BTK Művészetelméleti és Médiatudományi Intézet

rezidens programok, meghívások, tanulmányutak

1999	Salzburgi Nyári Akadémia, Ausztria (5 hét)
1999	műterem rezidencia, Cité Internationale des Arts, Párizs (2 hónap)
2000	artist in residence, Fondation Château de La Napoule, Franciaország (2 hónap) művészösztöndíjas, Római Magyar Akadémia, Róma (2 hónap)
2001	műterem rezidencia, Cité Internationale des Arts, Párizs (4 hónap)
2002	artist in residence, Association Station Mir, Caen, Normandia (2 hét) műterem rezidencia, Cité Internationale des Arts, Párizs (5 hónap)
2003	műterem rezidencia, Cité Internationale des Arts, Párizs (4 hónap)
2003-04	műterem rezidencia, Les Ateliers de la Ville de Marseille-Drac, Marseille
2004	<i>résidences d'artiste programok előkészítése</i> szeminárium, PEJA, Párizs
2005	műterem rezidencia, Cité Internationale des Arts, Párizs (2 hónap) artiste in residence, CIUP - Cité Universitaire de Paris, Párizs (4 hónap)
2006-07	műterem rezidencia, La Générale, Párizs
2008	műterem rezidencia, Cité Internationale des Arts, Párizs (2 hónap)
2009	artiste-in-residence, Künstlerhaus Glogauer, Berlin (1 hónap)

díjak, ösztöndíjak

1998	MAOE alkotói ösztöndíj Barcsay díj
1999	Soros Alapítvány támogatása a Salzburgi Nyári Akadémiához Ville de Paris ösztöndíja, Cité Internationale des Arts, Párizs
1999-2000	a Francia Kormány ösztöndíja posztgraduális tanulmányokra
1999	művészösztöndíjas, Római Magyar Akadémia
2000- 04	DLA ösztöndíj, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola
2001- 04	a Francia Kormány ösztöndíja posztgraduális tanulmányokra
2002, 2003	NKA támogatás új munkák létrehozására, kiállítások rendezésére
2003	alkotói támogatás első kiállítás megrendezésére, Ville de Paris
2006,2007,2008	NKA támogatás új munkák létrehozására, kiállítások rendezésére

megjelent cikkek, katalógusok

- 1998 Sturz János előszava, *Természet és Művészet* kiállítás-katalógus, Budapest
Páldi Livia: *Tetőtér - friss diplomások kiállítása* Balkon, Budapest, 1998/12
- 1999 *Anna & Gabor, Batofar cherche Budapest* fesztiválújság, Batofar, Párizs
- 2000 Amélie Ardouvin: *Avant propos: Anna pourqoui.....pourquoi pas Anna?*,
szemináriumi dolgozat, Université Aix-en-Provence, Művészettörténet Tanszék
La symbolique selon Anna Szigethy, interjú, Nice Matin, Nizza, 2000/10/22
- 2001 *Védelmi függöny növényhálóból* Népszabadság, Budapest, 2001/06/15
Római vakáció kiállítás-katalógus, Római Magyar Akadémia
Zavartényező kiállítás-katalógus, Université Paris 1.- Sorbonne, Párizs
Paula Böttcher: *Ostensiv*, kiadvány a kiállítás-sorozathoz
- 2002 *Manu* kiadvány a kiállításhoz, Francia Intézet, Budapest
Otffelejtvé Magyar Narancs, Budapest, 2002/09/18
Merhán Orsolya: *Ami személyes és ami nem*, Műértő 2002/10, Budapest
- 2003 *Monológ, dialóg, igen, nem*, Népszabadság, Budapest, 2003/09/17
- 2004 *Magyar és osztrák művészek párbeszéde* Népszabadság, Budapest, 2004/03/19
Too far, too close, katalógus a kiállításhoz, FKSE, Budapest és IG
Bildende Kunst, Bécs 34-35. oldal
- 2005 *Artistes en résidence à la Cité en 2005-2006*, Citéculture, CIUP, Párizs
- 2006 Cserba Júlia: *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903- 2005*,
Vince Kiadó Budapest 30., 304-5. oldal
- 2008 *Fête de la musique*, A Nous Paris, különszám a Mixed kiállítás kapcsán
Lumen könyv 2., Lumen Galéria 2005–2007 közötti kiállítások katalógus, 22-25. o.
Götz Eszter: *Mit kezdünk a reneszánszsal?:*
www.kultura.hu/main.php?folderID=948&articleID=269460&ctag=articlelist&iid=1