

Hornyik Sándor

A spektákulum foglyai *Birkás Ákos és a képek háborúja*

Létezik olyan optika, amelyen keresztül a 21. század eleje nem pusztán a *War on Terror*, hanem egyúttal a *War of Images* időszaka is. Ezt az optikát *Visual Culture Studies*nek, azaz a vizuális kultúra tudományának nevezik, bár újabban, a tudományos legitimáció okán már kihagyják belőle a kultúra szót, sőt egyesek már *Image Studies*ként aposztrofálják a diszciplínát.¹ A „képek háborúja” mindazonáltal vesztélyes szintagma, hiszen a képek szintjén deklarálja a háborút, vagyis magában rejtje a hús-vér valóság súlyának negligálását, de legalábbis teoretikus háttérbe szorítását.² A vizuális kultúra tudományának művelői ezt az érvelést általában dehonesztáló rágalomnak tartják, és nem győzik hangsúlyozni, hogy a képek logikájának és politikájának megértése nem elkendőzi, hanem éppenséggel még inkább transzparenssé teszi a valós társadalmi, politikai és gazdasági folyamatokat. Egy dolog azonban biztos, az optika valóban meghatározza a látást, és ebben az értelemben mindannyian az általunk használt technológia foglyai vagyunk, akár műholdas élő közvetítéseket nézünk egy háborúról, akár tudományos értelmezéseket alkotunk.

A tudományos értelmezések ráadásul állandóan genealógiai és legitimitási viták keretében is állnak, amelyek amúgy gyakran igen prózai, finánciális tényezőkre vezethetők vissza. A vizuális kultúra tudományát ekképp elsősorban a művészettörténészek szokták kritizálni, rámutatva arra, hogy csupán új frázisokat gyárt a régi tényekhez, és ráadásul semmibe veszi a történetiséget. Hiszen például már Aby Warburg is a mai értelemben vett képtudományi kutatásokat folytatott, amikor Lutherről és az ellenreformáció politikájáról írt, amikor is a reformáció propagandisztikus lejáratása, sátáni gyökereinek „tudományos” igazolása folyt az asztrológia, és nem utolsósorban a képek és az allegóriák segítségével.³ Az akkori és a mai képháború valahol nyilván ugyanaz, és persze mégsem ugyanaz. A politikai motivációk ugyanis „lényegében” nem változnak, a technológia azonban nagyon is változik, és egyesek szerint ez a változás markánsan kihat az ismeretelméletre is.⁴ Hiszen a látás és a láttatás technológiai azt is befolyásolják, hogyan

Hornyik Sándor, PhD
Művészettörténész, kurátor
MTA BTK Művészettörténeti Intézet
Kutatási területe: avantgárd művészet,
modernizmus, kortárs művészet,
vizuális kultúra, tudománytörténet
E-mail: hornyik.sandor@btk.mta.hu

Sándor Hornyik PhD
Art historian, curator
Institute of Art History, RCH, HAS
Research field: avant-garde art,
contemporary art, modernism,
Visual Culture Studies, historiography

¹ *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas MIRZOEFF. London, Routledge, 1998; James ELKINS: *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York, Routledge, 2003; Sunil MANGHANI: *Image Studies. Theory and Practice*. London, Routledge, 2012. A *Visual Studies* jelenével kapcsolatban nem érdektelen, hogy 2011-ben Elkins már *Farewell to Visual Studies* címmel szervezte meg a Stones Summer Institute programját, Sunil Manghani, a *Journal of Visual Culture* egyik szerkesztője pedig már inkább az *Image Studies* címet adta legújabb diszciplináris kézikönyvének, ami már mintha a warburgi eredetű *Bildwissenschaft* német perspektívájához kívánna visszatérni a kritikai kultúrakutatás politikai szempontrendszerétől.

² *Visual Culture Questionnaire*. *October*, 77. Eds. Hal FOSTER–Rosalind KRAUSS. 1996. 25–70.

³ ABY WARBURG: *Pogány-antikjósítás Luther korából*. Ford. ADAMIK Lajos. Budapest, Helikon, 1986.

⁴ FRIEDRICH KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, Fink, 1985; Uő: *Optikai médiumok*. Ford. KELEMEN Pál. Budapest, Ráció, 2005.

gondolkodunk a látottakról, vagy Foucault-val szólva: szabályozzák és meghatározzák, hogy egy adott korszakban mi a látható és a láttatható.⁵

A jelen szöveg megkísérli párhuzamosan alkalmazni a művészettörténet és a vizuális kultúra optikáját, ráadásul egy olyan tárgy esetében, amely egyszerre kelt klasszikus és modern aszociációkat. A szóban forgó tárgy Birkás Ákos 2005-ben készült olajfestménye, *A fogoly* (51 ZKM), amely a terrorizmus elleni háború egyik leghíresebb, ikonikussá vált képét használta fel, és helyezte új, bizonyos szempontból kelet-európai kontextusba (1. kép). Ahhoz azonban, hogy megértsük Birkás értelmezésének, illetve „fordításának” jelentőségét, ismernünk kell az eredeti, illetve eredendő kontextusát nemcsak a műnek, hanem magának a fordítás aktusának is. Birkás ugyanis kifejezetten „teoretikus” festő, aki nemcsak műveivel, hanem szövegeivel is bizonyítja, hogy „esetében” a festői program ikonológiai „rekonstrukciója” nem feltétlenül inadvát módszer.⁶ Mindazonáltal egy elméleti program felsejlése még nem feltétlenül oldja meg az ikonológiai analízis mélyebben rejlő gondját, amely a ráció primátusa felől gondolható el leginkább. Panofsky módszerével ugyanis nem az a gond, hogy mindent alárendel a tartalomnak, hanem az, hogy a műalkotást egy ésszel felfogható értelemegésznek tekinti, miközben az valahol különféle megfogalmazhatatlan és kimondhatatlan érzések és traumák gyűjtőhelye is egyben, amelyek a ráció és a tudat felől nem értelmezhetők maradéktalanul.⁷ Az ikonológia központi fogalma így természetesen a *Weltanschauung* és a jelentésalkotás problematikája, amelyet Panofsky transzparensnek gondolt, elfojtott „mester”, Warburg viszont éppenséggel nem – és később a marxi alapokon álló kép- és ideológia-elméletek is eljutottak ide.⁸ Warburg nagy kérdése ugyanis az volt, hogy mi is a képek „primér” motivációja: a hatalmi reprezentáció vagy az én konstruálása? Vagy másként fogalmazva: a művészet története megírható-e a politika történeteként, vagy inkább egyfajta pszicho-históriáról van szó, ahol éppen az a „lényeg”, ami nem bukkan a felszínre, illetve valahogy másként jelenik meg?⁹ Ez az, ami arra készítette a szellemében itáliai, szívében hamburgi, zsidó művészettörténészt, hogy az első világháború idején a szenvedés és az eksztázis pátoszformuláit kutassa.



1. kép. Birkás Ákos: *A fogoly*
(51 ZKM), 2005, olaj, vászon, 130×140 cm
Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

⁵ Gilles DELEUZE: *Foucault*. Paris, Minuit, 1988; Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest, Osiris, 2000.

⁶ BIRKÁS Ákos: Ki az áldozat, ki a tettes, és mi a teendő? *Artpool Letter*, 1983. január. Lásd <http://artpool.hu/Al/al01/Birkas1.html> (letöltés ideje 2013. október 10.); Uő: Az ideológiai imperatívusz. *Index Link*, 39. 2010.

⁷ A trauma fogalmának és a pszichoanalízis szemléletének szisztematikus művészettörténeti applikációjához lásd ANDRÁS Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009.

⁸ Erwin PANOFSKY: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problematikájához. Ford. TELLÉR Gyula. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. BEKE László. Budapest, Gondolat, 1984. 249–261; Aby WARBURG: Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanoióban. Ford. SZÉPHELYI F. György. In: *Mnemosyne. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerk. SZÉPHELYI F. György. Budapest, Balassi, 1995. 193–213.

⁹ Georges DIDI-HUBERMAN: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002.

A szenvedő férfi

Birkás Ákos „foglya”, *A fogoly* nem más, mint a *Csuklyás Férfiként (Hooded Man)* elhíresült alak, akit amerikai katonák „alkottak meg” a hírhedt abu-ghraibi fogolytábor egyik cellájában. A sokkolóan „látványos” figura számos, nálánál jóval visszataszítóbb és undorítóbb „élőképpel” együtt került nyilvánosságra, döbbenetes körülmények között. Abu-Ghraibban ugyanis nemcsak kínozták az arab foglyokat, nemcsak elektrosokkal fenyegették és számukra megalázó homoerotikus pozíciókba kényszerítették őket, hanem ezeket az akciókat – egyfajta „beteg” győzelmi trófeaként – fotografikusan dokumentálták, sőt perverz és pornográf weboldalakra is feltöltötték, ami egyúttal az „alkotók” szubkulturális kötődéseit is egyértelművé teszi.

A *Csuklyás Férfi* azonban elkülönül ezektől a pornográf felvételektől, hiszen kifejezetten vallásos, keresztény asszociációkat kelt, ráadásul nem negatív értelemben teszi ezt, mint a „szodomita” képek. E keresztény ikonográfia azonban nem feltétlenül járult hozzá a „beállított” (*staged*) fotográfia keletkezéséhez, hiszen az amerikai börtönőrök célja nyilván nem az volt, hogy „keresztre feszített” mártírt csináljanak egy „terroristából”. Más kérdés, hogy az alkalmazott vállalási metódus leginkább a „keresztény” Dél-Amerikából ismert. Ott ugyanis bevett módszer, hogy a bekötözött szemű vagy pokróccal letakart foglyokat felemelt karral egy ládára állítják, vezetőket kötnek rájuk, majd közlik velük, hogy ha leengedik a karjukat, akkor áramot vezetnek beléjük.

A *Csuklyás Férfi* azonban nem ebben a félkatonai, militáris kontextusban került be az amerikai sajtóba, hanem az amerikai nemzeti lelkiismeretre (illetve annak hiányára) apellálva, az elnyomottak és a megkínzottak amerikai kultúrtörténetéhez ízesült. Susan Sontag például a „déli” lincselések fotóiban találta meg az abu-ghraibi felvételek közvetlen előzményeit, miközben azokat a pornográfia különféle fajtái között is meg lehetne találni. Sontag amúgy a triumfáló katonák felől értelmezte a képeket, akik nagyon gyakran ott mosolyognak feltartott hüvelykujjal a megkínzottak teste, illetve az elhunytak teteme mellett.¹⁰ Az ikonológia egyik amerikai újraértelmezője, W. J. T. Mitchell kifejezetten provokatívan még tágabb kontextusba helyezte a *Csuklyás Férfit*, összekapcsolta ugyanis a szenvedés keresztény, európai kultúrtörténetével, amely a *Man of Sorrowstól* a *Schmerzmannon* át a *Vir Dolorumig* vezet, miközben persze – ikonográfiai szempontból – igen problematikus az iraki foglyokat és az amerikai katonákat valamilyen keresztény, biblikus szöveggörnyezetben tárgyalni.¹¹

Elgondolkodtató, hogy Birkás festménye az eredeti fotónál sokkal inkább illeszkedik mindkét (lincselés, keresztrefeszítés) kontextushoz, legalábbis látszólag. A háttérben ugyanis ott látható a megkínzott férfi, miközben az előtérben a „bábmészakodó” arcok a kamerába néznek, mintegy tanúságot tesznek a színpadi esemény jelentősége mellett. Birkás azonban nem egy nyilvános kivégzést festett meg, hiszen az előtérben megjelenő, portrészzerű figurákról az is tudható, hogy nem tartoznak az eredeti színtérhez. A festő ugyanis montíroz, kétféle világot helyez egymás mellé, a világ két (katonai vs. polgári, barbár vs. humanista) arcát „vágja össze”. Nagyon leegyszerűsítve: az egyik a nagyvilág, a mediatisált események és összefüggések láncolata, a másik viszont egy jóval intimebb, és ebből adódóan kevésbé jelentésteli világ, ahol különféle dialógusok töredékei olvashatók le az arcokról. Éppen ez a „vágás”, illetve a két rész között érzékelhető „varrat” teszi hangsúlyossá, hogy Birkás valójában egy sajtófotót festett meg,

¹⁰ A warburgi ikonológia nyomdokain Stephen Eisenman is a birodalmi triumfálás pátoszformulái között kereste egyes abu-ghraibi fotók vizuális előzményeit. Vitatható azonban, hogy milyen mértékben lehet (és érdemes) összekapcsolni Tiziano vagy Goya humanizmusát, illetve a 21. századi amerikai katonák vizuális kultúráját. Lásd: Stephen F. EISENMAN: *The Abu-Ghraib Effect*. London, Reaktion, 2007.

¹¹ W. J. T. MITCHELL: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején. Ford. MATUSKA Ágnes. *Apertura*, 2008. 3. Lásd <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell> (letöltés ideje 2013. október 15.).

amelyet egy speciális kiképzésben részesített amerikai katona, egy börtönőr készített, aki igen jártas a vallatási technikákban, ha tetszik, a kín és a kínzás mestere, és aki feltehetően még mindig úgy gondolja, hogy a szenvedés elretentő erővel bír.

Foucault tipológiája alapján tehát az eredeti kép alkotója egy „klasszikus” elme, egy premodern gondolkodó, aki feltételezhetően a büntetés színházában hisz, vagyis abban, amit a büntetés és a szexualitás különféle formáira igen szenzibilis francia eszmetörténész „spektákulum”-nak nevezett.¹² A fotográfus, Ivan Frederick Jr. eredeti intencióit persze nem ismerjük, és könnyen lehet, hogy túlságosan is ésszerűen értelmezzük az amerikai főtörzsőrmester zsigeri ösztöneit és kulturális kondicionálását. A sajtó az eredeti kontextust (triumfus) átértelmezve a katonai atrocitások és a Bush-kormányzat lejáratására használta a fotót, Birkás pedig ebből az egész (elsődleges és másodlagos) amerikai kontextusból is kiemelve a saját rendszerébe illesztette azt, mégpedig egy látszólag „európai” rendszerbe, hiszen az *Economist* és a *Spiegel* által is címlapra emelt fotót festette meg. Egy olyan fotót, amely Magyarországon messze nem kapott akkora nyilvánosságot, mint az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában, vagy éppen Németországban.

Ebből a perspektívából szemlélve még inkább jelentőségteljessé válik az a kérdés, hogy vajon az alkotó maga – képeinek polgári szereplőitől eltérően – nem szenved-e egy kicsit attól, hogy képtelen hátat fordítani a spektákulumnak, hogy nem tudja megtenni azt, hogy csupán az áldozat szemét festi meg, és a többit a néző képzeletére bízza, ahogy ezt a chilei Alfredo Jaar tette a ruandai népirtás kapcsán. Jaar ugyanis csak Gutete Emerita szemeit fényképezte le (*The Eyes of Gutete Emerita*, 1996), és mellette rendkívül tényyszerűen megírta, hogy mi is történt a nő családjával, mit kellett végig néznie a saját szemével. Olyan, mintha Jaarhoz képest Birkás, a festő, festőként a spektákulum foglya maradna, mintha még hinne a képek hatalmában, a bűn és a büntetés színházában, miközben „valódi” „hősein”, a kép címében („Z”, „K” és „M”) is megörökített barátain és hozzátartozóin keresztül már képes egyúttal hátat is fordítani annak.

Ez az ambivalens festői gesztus valahol annak a spektrumnak a közepe táján helyezkedik el, ahol az egyik végponton Fernando Botero gátlástalanul kihasználja az abu-ghraibi fotók perverz látványosságát, a másikon pedig Luc Tuymans egy „emberfeletti” méretű csendéletben örökíti meg a World Trade Center lerombolásának traumáját. Birkás reakciója és festői attitűdje leginkább Gerhard Richter 9/11-es festményével állítható párhuzamba, ahol a művész absztrakt festői gesztusokkal írja felül és törli el a több mint háromezer áldozatot követelő spektákulum látványát. Ehhez képest Birkás festészetében az a különleges, hogy nem annyira eltávolít és eltöröl, mint inkább közel hoz és beéget egy traumatikus képet.

A spektákulum ideológiája

A spektákulum azonban nem Foucault és nem a hatalom különféle biotechnológiái kapcsán lopózott be a modern, kritikai elméletbe, hanem inkább Marx és a kapitalista ideológia alapvetően gazdasági logikájának örvén. Guy Debord ugyanis Feuerbach, Marx, Lukács és Lefebvre nyomán írta meg a kapitalista kultúra metsző kritikáját, amelynek a franciául elbűvölően gazdag jelentésű *La société du spectacle* címet adta, melyben éppúgy benne van *A tőke* és a kapitalista áruterelési forma elmélete, mint a hétköznapi élet az áruházakkal, a színházakkal és a mozikkal. Guy Debord és a spektákulum fogalmának karrierje ráadásul a szituacionistákon

¹² Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. FÁZSY Anikó–CsÜRÖS Klára. Budapest, Gondolat, 1990.

és 1968-on keresztül napjainkig ível, amit jól mutat T. J. Clark vagy éppen Fredric Jameson tevékenysége is. Clark ugyanis a 19. századi, erősen kapitalizálódó Párizs spektakuláris képtermelését értelmezte át az addig autonómnak és modernnek, sőt avantgárdnak tekintett impresszionista festői praxist invenciózus piaciorientált képtermelésként.¹³ Jameson pedig valami hasonlót tett az amerikai pop art és hiperrealizmus kulturális logikájának felfejtése során, de a logika kérlelhetetlenségét és komplexitását Hal Foster részletekbe menő műelemzése mutatták meg csak igazán.¹⁴

Debord a francia és az angol (valamint a latin) konnotációkkal teljes összhangban a spektakulumot nem egyszerűen egy képnek, de nem is pusztán egy előadásnak tekinti, sokkal inkább egy imaginárius rendszernek, amely magában foglalja a társadalom szubjektumainak egymásról és a világról alkotott képét.¹⁵ Az „imaginárius” kifejezésben ott kísért Jacques Lacan hármas osztású valósága és Louis Althusser „lacanista” marxizmusa is, Debord azonban sokkal inkább a klasszikusokhoz nyúlt, mintsem a kortársaihoz. Ahogy írja, a spektakulum nem más, mint „objektíválódott világlátás”, ahol a világlátás nem lehet más, mint Panofsky és Hegel jól ismert „idealista” *Weltanschauungja*, amellyel a Marxhoz és Hauserhez hasonló „realista” gondolkodók folytattak évszázados küzdelmet. Ez a küzdelem, ez az „ideológiai imperatívusz” hatja át Debord legkonkrétabb spektakulum-definícióját is: „A spektakulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek.”¹⁶ És ugyanez az ideológia jelenik meg a maga kilúgozott, és ezáltal szűrreálisá avasított költésében Debord egyik „végső” meghatározásában is: „A spektakulum a tőke, a tőkefelhalmozás olyan fokán, ahol már képpé válik.”¹⁷

T. J. Clark és a RETORT csoport analízise a 9/11-ről ezen a csapáson haladva állítja azt, hogy az al-Kaida és Oszama bin Laden egyfajta spektakuláris csapást mért az Egyesült Államokra, amelynek kormányát korábban – az al-Kaidától eltérően – elsősorban gazdasági okok motiválták Irak megszállására, miközben demokratikus felszabadítóként kommunikálták a Kuvaitot megszálló Szaddám Huszein legyőzését.¹⁸ Az 1991-es öbölháború amúgy nem annyira a propaganda, mint inkább a robotrepülőgépek és az „önálló” okosbombák miatt jelentett látványos fordulópontot a hadászat történetében, amelyek nemcsak megsemmisítették a beprogramozott célpontot, hanem élő adásban közvetítették is a „műsort”. A „képi fordulat” teoretikusa, W. J. T. Mitchell pedig az elsők között illesztette be ezt az új típusú spektakulumot a régebbi spektakulum elméletébe.¹⁹ Később az elsők között reagált a World Trade Center elleni spektakuláris csapásra és az abu-ghraibi fotók „napvilágra kerülésére” is, miközben azokat már nem pusztán a marxista és posztmarxista frazeológiával tárgyalta, hanem a poszthumanizmus informatikai és etikai kontextusába is helyezte, ahol a terrorizmus egy lapra kerülhetett a klónozással.²⁰

Mitchellhez hasonlóan a vizuális kultúra tudományának másik neves apológétája, Nicholas Mirzoeff is részben Debord-tól indult el, de aztán nem annyira a poszthumanizmus, mint

¹³ T. J. CLARK: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. London, Thames and Hudson, 1985.

¹⁴ Fredric JAMESON: *A posztmodern, avagy a késő kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. ERDEI Pálma. Budapest, Jószyveg, 1997; Hal FOSTER: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT Press, 1996.

¹⁵ Guy DEBORD: *A spektakulum társadalmi*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Balassi-BAE Tartóshullám, 2006.

¹⁶ Uo. 10.

¹⁷ Uo. 19. A fordítást módosítottam.

¹⁸ RETORT: Afflicted Powers. The State, the Spectacle, and September 11. *New Left Review*, 27. 2004. Lásd <http://newleftreview.org/11/27/retort-afflicted-powers> (letöltés ideje 2013. október 10.).

¹⁹ W. J. T. MITCHELL: A CNN-től a JFK-ig. Ford. DRAGON Zoltán. In: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. SZÖNYI György Endre–SZAUTER Dóra. Szeged, JATE Press, 2008. 249–266.

²⁰ W. J. T. MITCHELL: *Cloning Terror. The War of Images from 9/11 to the Present*. Chicago, University of Chicago Press, 2010.

inkább a posztkolonializmus irányába mozdult el a kapitalizmus képi logikájának elemzése során. Ezt tükrözi könyvének címe is: *Watching Babylon*, amely az iraki háborút és a terrorizmus elleni háborút egyértelműen egy Edward Saidra és Frantz Fanonra visszavezethető, orientalista környezetbe helyezi, ahol a gonosz és (nem mellesleg) szodomita irakiak (vagyis „arabok”, „babiloniak”) el kell hogy nyerjék „méltó büntetésüket”, a tőke és a hatalom euro-amerikai logikájának megfelelően.²¹ Ennek fényében – és nagyon leegyszerűsítve a differenciákat – Mirzoeff képes arra, hogy a spektakulum elemzése során inkább a szubjektumra, illetve annak konstrukciójára fókuszáljon, ne pedig azokra a képekre, amelyeken keresztül a szubjektum (akár terrorista, akár szabadságharcos, akár ellenforradalmár) önmagát konstruálja. Kelet-Európából nézve ráadásul egy újabb csavar, egy újabb fordítás és egy újabb fordítási probléma is bejön ebbe a szubjektum-orientált képbe, amikor például a román Cristi Pogacean szönyegbe szövö a román (Nyugatról „keleti”, Keletről „nyugati”) újságírók iraki elrablását, és művének a *Szöktetés a szerájából* címet adja (2006). Birkás meg a „távoli” iraki háború mediatizált spektakulumá elé állítja barátait és hozzátartozóit, majd pedig néhány évvel később azt kérdezi kollégáitól, Erhardt Miklóstól, Nemes Csabától és Szacsvey Páltól, hogy mit is jelent számukra az ideológiai imperatívusz és a nyugati kapitalizmus baloldali kritikája.²² Mert Birkás ugyan ma már „európai” festő, aki részben Berlinben él, mégis „keleti”, „kelet-európai” festőként szocializódott, és ebből adódóan valamiféle fenntartásokkal és rajongással vegyes távolságtartással tekint a Nyugat baloldali aktivistáira és antikapitalista elméleteire, amelyek Antonio Negri-vel az élen hisznek abban, hogy a Birodalommal szemben mozgósítható az a Sokaság, amelyben benne rejlik az egykori proletariátus forradalmi potenciálja.²³

A látványosságok társadalma

A fogoly szűkebb és tágabb vizuális kontextusában legalább olyan markáns szerepet játszik a politika, mint a szórakoztatóipari köntösbe bújtatott esztétika. A *Hooded Man* ikonográfiai toposzá válása ráadásul nemcsak a globális képkultúra gyorsaságát, hanem annak multikulturális sokszínűségét is mutatja. Esztétikai értelemben az egyik végponton a Grand Art egyik nagyságának, Richard Serrának a Bush-ellenes választási plakátja áll, a másik oldalon pedig egy anonim alkotó legóból összeállított *Csuklyás Férfija*, amely az ikonográfus számára Zbiegniew Libera *Lego koncentrációs táborát* (1996) idézi fel, aki vélhetően akkoriban még nem olvasta olaszul Agamben *Homo Sacer* című kötetét. Miközben persze az sem biztos, hogy a „Lego Fogoly” anonim alkotója ismerte Libera munkásságát, hiszen a legőfigurák átalakításának sajátos és kiterjedt szubkultúrája van. Kulturális értelemben egy másik spektrumon helyezkedik el Jean Baudrillard és Sallah Edine Sallat. Baudrillard ugyanis azt állítja provokatíván, hogy az Egyesült Államok mindannyiunkat megkínzott (villamoszékbe ültetett) Abu Ghraibbal.²⁴ Sallat pedig ugyanebben a hangnemben helyezi áram alá a *Csuklyás Férfit* az amerikai Szabadság-szobor keze által a következő felirat kíséretében: „That Freedom for Bush.”

²¹ Nicholas MIRZOEFF: *An Introduction to Visual Culture*. New York, Routledge, 1999; Uő: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*. New York, Routledge, 2005.

²² BIRKÁS 2010. i. m.

²³ Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Empire*. Cambridge, Harvard University Press, 2000 (a könyv előszava magyarul olvasható ERHARDT Miklós fordításában: <http://www.c3.hu/~ligal/ManamanaFO.htm>, letöltés ideje 2013. október 17.); Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. London, Penguin, 2004.

²⁴ Jean BAUDRILLARD: *War Porn*. *Journal of Visual Culture*, 5. 1. 2006. 88.



2. kép. Birkás Ákos: Füst (41 SWM), 2004, olaj, vászon, 60×190 cm. Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

Birkás műve inkább az utóbbi hangnemhez, a tragédia, nem pedig a szenzációhajász provokáció hangneméhez áll közel, bár Birkás „foglya” némiképp rezignáltabb alkotás, mint Baudrillard szövege vagy Sallat rajza. Olyan, mintha a baloldal „keleti” melankóliája, agnosztikus hitetlensége, passzív rezisztenciája hatná át. Talán hozzátartozik ehhez Birkás mediális döntése is, hiszen a korábbi „iraki” képektől eltérően *A fogolynak* klasszikus arányokat adott: 130×140 cm, ami akár egy oltár középső táblája is lehetne – és itt az ironia nem feltétlenül csak az enyém. A korábbi iraki képek viszont 2004 és 2005 folyamán „szélessávú” (60×190, 70×190, vagy éppen 70×230 cm) formátumban készültek, ami egyértelműen a mozi idézi, vagyis a spektakulum konstrukciójának és elsajátításának első számú „nyugati” helyszínét. Azt a felületet, amely – a képernyő mellett – a leginkább meghatározhatta az amerikai katonák vizuális kultúráját is. Bár azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a szenvedés és a kín élő színháza valószínűleg vonzóbb bármiféle vászonnál az arra fogékony egyedek körében. Ebből a perspektívából tűnik lényeges festői döntésnek, hogy Birkás nem tette a képre az amerikai katonát, mert az igazán horrorisztikus kép az, amelyik felkínálja a kínzóval történő azonosulás lehetőségét is a néző számára.

Birkás azonban nem elsősorban dokumentál, és nem is kifejezetten provokál. A média társadalmi valóságát és a festő privát valóságát úgy szembesíti egymással, hogy a két világ „varrta” azért érzékelhető, sőt vannak olyan festményei is, ahol a „privát” szereplők fejlel lefelé lógnak a képen – a kifordított világ, vagy éppen a fejről a talpára állított valóság allúzióit hordozva magukban. Ezzel a logikával összhangban a „szélessávú” képek előtérben ismert (művészek és művészettörténészek is) és kevésbé ismert figurák láthatók, a háttérben viszont égő teher-



3. kép. Birkás Ákos: Égő busz (40 SNK), 2004, olaj, vászon, 70×190 cm. Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

autók, égő buszok és füst – az iraki háború jól ismert képei (2–3. kép). De csak azok a képek, amelyek a *mainstream* médiában is megjelentek, az al-Dzsazíra ugyanis ennél jóval sokkal több felvételeket is közzétett az amerikai katonai atrocitásokról. Birkást azonban jól érzékelhetően nem a kegyetlenség és a horror vonzza, inkább az emberek lehetséges politikai reakciója, amely a tiltakozástól a közömbösségig terjed. Így a háború visszafogott képeivel párhuzamosan a háború és a katonai agresszió mélyebb kontextusa is megjelenik egyes művein: egyrészt a tüntetések az USA – nem politikai, hanem gazdasági értelemben vett – kolonialista politikája ellen, másrészt egy mindmáig kolonialista kultúra szürke hétköznapjai a helyi „munkásosztállyal”, melynek a nyugati tőke ad munkát a saját logikája szerint. Ez a mélyebb kontextus egyúttal egy posztkolonialista kritikát is képvisel, ami nyilvánvalóan a kolonializmus kirekesztő és elidegenítő, sőt dehumanizáló ideológiájának felfejtésére és láthatóvá tételére irányul.

Innen nézve igen elgondolkodtató, hogy Birkásnál az iraki képek nem a háború, hanem inkább a festészet spektákulumából bontakoztak ki. Birkás ugyanis csak a kilencvenes évek végén szakított korábbi absztrakt festészeti praxisával, amely bizonyos szempontból éppen a realizmus és a reprezentáció problematikájából nőtt ki. Hiszen a jól ismert „fej”-ek a nyolcvanas évek közepén egy neoexpresszionista vizuális kultúrából párolódtak le, és váltak a transzcendencia és a humanizmus kutatásának emblematisz figuráivá, sőt allegóriájává. Birkás fotórealista fordulata a kilencvenes évek végén azonban nem pusztán egy fordulat, hanem inkább egyfajta visszatérés a fotografikus valósághoz, hiszen Birkás a hetvenes évek elején, a spektákulum delelőjén, éppen a fotórealista festészettel szakított a fotográfia kedvéért. A 2000-es évek elején tehát nem egyszerűen a korábbi absztrakt fejek öltöttek valós „testet”, hanem Birkás maga is visszatért a realizmus és a valóság „fotografikus” reprodukciójának problematikájához (4. kép).

Birkás visszatérése a valósághoz ráadásul nemcsak a „forma” és a „stílus” síkján zajlott, hanem a „tartalom” és a „világnézet” szintjén is. Hiszen 1999-ben portrékat kezdett el festeni, majd portrékat montírozott össze, először két fél arcot egy portrévá, majd két, három, négy teljes arcot „vágott össze” egy csoportportrévá, mely kompozíció kezdetben még egy absztrakt festői térben lebegett, és csak később, 2003 körül került bele az iraki háború mediatizált valóságába. Amíg tehát a fotórealista fordulat kezdetben független volt a politikai valóságtól, addig ez 2001



4. kép. Birkás Ákos: Férfiak II, 2006, olaj, vászon, 100x210 cm. Fotó: Rosta József

(9/11), illetve 2004 (Abu-Ghraib) után már egyáltalán nem feltételezhető. E fordulat háttere ráadásul elméleti is, amit leginkább „etikai fordulat”-ként szoktak emlegetni, amelynek során a képek tudománya szükségképpen elfordult maguktól a képektől.²⁵ Példának okáért: Walter Benjamin a kritikai biennálék koncepcióiban felváltotta Giorgio Agamben, aki amúgy Benjamin fordítójaként kezdte és a politikai filozófiánál végezte. Abu-Ghraib kapcsán pedig egészen konkrétan Susan Sontagtól Judith Butlert át ívelhet a teoretikus történet Giorgio Agambenig. Amíg ugyanis Sontag a fogolykínzásokhoz „esztétikai”, illetve ikonográfiai alapon közelített, és a lincselés amerikai kultúrtörténetében kereste azok gyökereit, addig Agamben politikai szempontból a koncentrációs táborok szubjektumában fedezte fel a terrorizmus elleni háború áldozatainak előképét.²⁶ Butler pedig Agambennel párbeszédet folytatva, a jogfosztott és dehumanizált szubjektum, avagy a „bare life” koncepcióját bírálva egy pszichoanalitikailag orientált, posztkolonialista etika síkjára helyezte át a problematikát, amikor nem a büntetéshez, hanem a gyászhoz való jogot kérte számon a kétpólusú világon.²⁷

A nagy kérdés innen nézve éppen az, hogy miként lehet leképezni ezt az etikai fordulatot a képek birodalmán belül? A kortárs kritikai biennálék másik filozófus „hősének”, Jacques Rancière-nek a frazeológiáját használva ez a kérdés így is hangozhat Birkás esetében: Vajon az elektrosokkal fenyegetett férfi képe tűnődő vagy tűrhetetlen kép? Olyan képről van szó, amely a híres auschwitz-i fotókhöz hasonlóan „tűrhetetlen”, vagy olyanról, amely a Gutete Emeritához hasonlóan „tűnődő”, avagy töprengő kép? És egyáltalán megválaszolható-e ez a kérdés az esztétika és a vizuális kultúra terepén belül? Rancière szerint nem, de ez nem jelenti azt, hogy maguk a képek ne vehetnének részt a válasz keresésében. Rancière ugyanis Debord nyomdokain elfogadja a képek és a spektákulum diktatúráját, az imagináció és a gondolkodás fogását, de úgy gondolja, hogy a képek segítségével a fennálló rend fel is forgatható. Úgy tartja, hogy a képzőművészet egyetlen lehetősége éppen az, ha a képek „eredeti”, avagy invenciózus felhasználásával és „átköltésével”, illetve átfordításával újrajrja az „érzékkelhető” (avagy Foucaultnál a látható és a mondható) felosztását politikára és esztétikára.

A festészet spektákuluma

A festészet krízisének Birkás-féle olvasata²⁸ nemcsak az 1970-es évek fotográfiai praxisától ível az 1980-as évek absztrakcióján át a figuratív festészet „újrainstallálásáig”, hanem ezzel a „stiláris” történettel párhuzamosan Birkás maga is felfedezte saját munkásságának egy lehetséges ideológiai imperatívuszát Jacques Rancière filozófiájában.²⁹ 2012-es kiállításának címe ugyanis nem más, mint egy Rancière-idézet: „És még ha értéktelennek [...] ítélnék is a mai festészet egészét, egy művészeti ág pillanatnyi eltűnése miért jelentené a művészet végső katasztrófáját?”³⁰ A mondat, illetve a kérdés Rancière egy régebbi szövegéből ered, de a kiállítás képein nemcsak az ő szövegei jelennek meg. A festő ugyanis Judith Butler, Slavoj Žižek és Ernesto Laclau közös,

²⁵ Jacques RANCIÈRE: The Ethical Turn of Aesthetics and Politics. *Critical Horizons*, 7. 1. 2006. 1–20.

²⁶ Susan SONTAG: *A szenvedés képei*. Ford. KOMÁROMY Rudolf. Budapest, Európa, 2003; Susan SONTAG: Mások megkínzásáról. *Élet és Irodalom*, 2004. június 7.; Giorgio AGAMBEN: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press, 1998; Uő: *State of Exception*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

²⁷ Judith BUTLER: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York, Verso, 2004.

²⁸ Lásd erről bővebben: FEHÉR Dávid: A festészet krízisétől a krízis festészetéig. *Új Művészet*, 23. 2012. 5. 14–15.

²⁹ Jacques RANCIÈRE: *A felszabadult néző*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Műcsarnok, 2011.

³⁰ Jacques RANCIÈRE: Crise de l'art ou crise de la pensée? In: IDEM: *Chronique des temps consensuels*. Paris, Seuil, 2005.



5. kép. Birkás Ákos: *The Incompletion*, 2012, olaj, vászon, 160×190 cm. Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

„beszélgetős” kötetének mondatait használja fel politikai jellegű események mediális képeinek felülírásához – szó szerint és képletesen is (5. kép).³¹

A felülírás az allegóriák régi műfaját idézi, miközben a képekre írott szövegek nem igazán „kommentálják” a képeket, legalábbis nem közvetlenül és nem egyértelműen. Olyan, mintha Birkás a Nyugat képi produkcióját, a spektakulumot szembesítené a Nyugat baloldali elméletével, amely erre a spektakulumra íródik rá, azt kritizálja, azt értelmezi, és azt kísérli meg felülírni, de csupán szavakkal, amelyek nem tudják elhomályosítani magukat a képeket. És Birkás ráadásul ezt az egész verbális és vizuális diskurzust Keletről szemléli! Legalábbis arról ír az ideológiai imperatívusz kapcsán, hogy mit is jelent, vagy jelenthet egy kelet-európai művész számára a nyugati marxista elmélet, és annak újszülött honosítása a posztoszocialista helyzetben.³² Hogyan is működtethető ma Magyarországon egy baloldali kritikai optika? Mennyiben árnyalja a megvalósult szocializmus traumája a baloldali kritikai elméletek szavahihetőségét, realitását? És – ennek pandanjaként – mennyiben használható fel a politikailag konstruált kulturális emlékezet e kritika lejáratására? Mennyiben negligálható az „új” kelet-európai kapitalizmus és nacionalizmus baloldali kritikája a baloldali, marxista kritika *en bloc* hiteltelenítésével? Bir-

³¹ Judith BUTLER–Ernesto LACLAU–Slavoj ŽIŽEK: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. London, Verso, 2000.

³² Nancy FRASER: *Justice Interruptus. Critical Reflections on the Post-Socialist Condition*. New York, Routledge, 1997; Susan BUCK-MORSS: *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MIT Press, 2000; *Back from the Future. Eastern European Cultures in the Age of Post-Communism*. Eds. Boris GROYS–Anne von der HEIDEN–Peter WEIBEL. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005; Ovidiu ȚICHINDELEANU: The Modernity of Postcommunism. *Idea*, 24. 2006. Lásd <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=404> (letöltés ideje 2013. október 10.); Boris GROYS: *The Communist Postscript*. London, Verso, 2009; Piotr PIOTROWSKI: *Art and Democracy in Postcommunist Europe*. New York, Reaktion, 2012.



6. kép. Birkás Ákos: Tíz guggoló fiatal festőművész, 2012, olaj, vászon, 80x100 cm
Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

kás válasza erre *A fogoly* esetében éppen az emlékezet és a szubjektum személyességének deklarálása: maga az arc adhat hitelt bármiféle nézőpontnak. Birkás ekként teszi személyessé a fogolykínzás és a terrorizmus elleni háború tematikáját is: kiemeli az eredeti amerikai kontextusból és áthelyezi azt egy „absztrakt” kelet-európai kontextusba, ahol a politika csak áttételesen – az arcokon és a gesztusokon keresztül – érzékelhető.³³

A szavak és a képek kapcsán, és persze az ideológia tekintetében nem érdektelen a hazai, baloldali kritika művészeti kontextusa sem. Nemes Csaba például még mindig a képekben bízunk, és azok spektakulárumán keresztül képezi le az új magyar nacionalista társadalmat (*Kultúr-táj* sorozat, 2011). Erhardt Miklós egész képzőművészeti praxisa – kiváló példa erre az Agambent idéző *Lábjegyzet a puszta élethez* (2008) 26 kartondobozza, amelyek állítólag Erhardt összes ingóságát tartalmazták egy bécsi aluljáró kirakatában – viszont arról szól, hogy miként lehet elszakadni a mindig gyanúsán piaciorientált táblakép- vagy filmszerű képi reprezentációtól, amely állandóan a rekuperáció veszélyével fenyeget. Vagyis azzal a veszéllyel, hogy a spektakulum logikája mindent, még önnön kritikáját is, képes újrahasznosítani a piac és a fogyasztás keretei között. És még Rancière „tűnődő” képeinek is ebben a kontextusban kell működniük.

³³ Az más kérdés, hogy Birkás festészetének „absztrakt” Kelet-Európája miként viszonyul a „valódi” Kelet-Európaéhoz és annak politikai gyakorlataihoz. A kirekesztő politikai gondolkodás és a rasszizmus ugyanis egyáltalán nem idegen például a magyarországi jobboldaltól sem, de erre a problémára Birkás „iraki” képei csak áttételesen reflektálnak a különféle rasszokhoz tartozó ismerősök, barátok és rokonok megidézésével. A kelet-európai nacionalizmus kortárs művészettörténeti tematizálásához lásd Edit ANDRÁS: *The Unavoidable Question of Nationalism*. Springerin, 2010. Lásd http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2368&lang=en (letöltés ideje 2013. október 10.).

Még akkor is, ha maga Rancière hisz abban, hogy a képek átalakíthatják a rendszert azáltal, hogy arra készítetnek: másként, avagy ne pusztán képként tekintsünk rájuk, hanem egy kritikai attitűd megtestesüléseként (6. kép).

És ezen a ponton léphet be a képbe a festészet materialitásának eszmeisége. Az a tény, hogy a festészet bizonyos szempontból újra testet ad a képeknek és az ideáknak. Ekként pedig a festészetben Georges Didi-Huberman nyomán újra felfedezhető a transzfiguráció klasszikus nézőpontja, amely nem csupán a képek gondolatiságára (Rancière-nél *pensive image*) helyezi a hangsúlyt, hanem azok testiségére (*peinture incarnée*), érzéki kvalitásaira, a festészet húzára, amely éppen a fotografikus reprodukcióval szemben válik még inkább plasztikussá.³⁴ Ez persze már egyúttal egy radikálisan „másik” nézőpont, hiszen a kép referenciája nem a fotó lesz, hanem a fotóval kapcsolatos gondolatok és érzések. A „transzfiguráció” tehát nem a fotó megtestesítése és átalakítása, hanem a fotóval kapcsolatos gondolatok és érzések átforgatása és inkarnációja. Mondhatni a fotó és a fotografikusan dokumentált esemény „gyázmunkája”. Az a pszichés folyamat, ahogy a szubjektum megkísérli feldolgozni a retinájába égő képet. Az az aktus, ahogy a néző elfordítja a tekintetét, mégsem tud szabadulni a képtől. Innen nézve lehet a fotóval szemben a festmény sokkal kevésbé „testetlen kép” (*disembodied image*) és sokkal átgondoltabb is, hiszen a festés folyamata sokkal reflektáltabb, sokkal inkább az időben zajlik. Birkás tehát a festészet anyagosságán, materialitásán keresztül egyfajta új testet adhat az ikonográfiai toposznak, az absztrahált képnek, amely egykor a valóság egy adott terét és idejét reprezentálta.

A fogoly esetében a festő először is kettőtöri, sőt felaprózza (a három személy portréja három különböző fotóról származik) a valóságot, majd annak elemeit újrendezi egy kétpólusú struktúrában, ahol trükkösen konfrontálja a privát valóságot a mediatiszálttal. Trükkösen, mert a szereplők látszólag nem konfrontálódnak a valósággal, nem tudnak, és nem is tudhatnak arról, hogy mi zajlik a hátuk mögött. Ez a nemtudás azonban nyilvánvalóan ironikus, hiszen mindenki tudja, hogy ma már nem lehet hátat fordítani a világnak. Vagy ha igen, az is egyúttal már feltételezi az involválódást, hiszen Birkás barátai és ismerősei – legalábbis Birkás festői nézőpontja szerint – tudatosan nem reagálnak az eseményekre, az iraki háborúra, a bombázásokra vagy a tüntetésekre. A kérdés mindazonáltal az, hogy ez a fajta „konfrontáció”, ami nem pusztán a konfrontáció hiánya, hogyan értelmezhető a lokalitás felől, vagyis van-e valami specifikusan kelet-európai Birkás nézőpontjában és reprezentációjának technológiájában. Ha igen, akkor ez a „keleti” specifikum leginkább az ambivalenciában keresendő, abban, ahogy Birkás egy „lassú” és „klasszikus” médiumba fordítja át egyrészt a média, másrészt a snapshotok képi világát. Egyfajta meditatív gesztusként festi meg a *Csuklyás Férfit*, és előtte a „barátait” is, ami által nemcsak a kétféle valóságot, hanem a kétféle reprezentációs technológiát (festészet és fotográfia) is konfrontálja egymással. A médium használatának technológiájából persze semmilyen egyértelmű következtetést nem vonhatunk le Birkás *Weltanschauung*-ja tekintetében. Viszont gyaníthatjuk, hogy a nem egyértelmű, egyszerre ironikus és allegorikus képhasználat éppen a fordítás (Kelet – Nyugat – Kelet – Nyugat) gesztusából fakad, amely Aby Warburgtól és Walter Benjaminszintől kezdve Frantz Fanon és Homi Bhabhán át meghatározta azt a kultúra-koncepciót, amely a kolonializmustól a posztkolonializmuson át a dekolonializációhoz vezetett, nemcsak a politikai cselekvés és a kritikai kultúrakutatás, hanem a kritikai képalkotás terén is.³⁵

³⁴ Georges DIDI-HUBERMAN: *La Peinture incarnée suivie de Le Chef-d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac*. Paris, Minuit, 1985; Uő: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Minuit, 1990.

³⁵ *Globalizations and the Decolonial Option*. Eds. Walter D. MIGNOLO–Arturo ESCOBAR. New York, Routledge, 2013. A dekolonializáció folyamata lényegében arról szól, hogy a Kelet miként szabadulhat ki a Nyugat által róla alkotott kép fogságából, és miként képes magát a Nyugathoz és a Nyugat Kelet-képéhez képest újradefiniálni.

A vizuális kultúra tudományának válogatott magyar nyelvű irodalma

1997

MITCHELL, W. J. T.: Mi a kép? Ford. SZÉCSÉNYI Endre. In: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, Kijárat, 1997. 338–369.

1999

CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*. Ford. LUKÁCS Ágnes. Budapest, Osiris, 1999.

2000

BOEHM, Gottfried: Látás. Hermeneutikai reflexiók. Ford. VÉGSŐ Roland. *Vulgo*, 2. 1–2. 2000. 218–231.

HORÁNYI Attila–TIMÁR Katalin: Előljáróban. *Ex Symposion*, 32–33. 2000. 1–3.

JAY, Martin: A modernitás látásrendszerei. Ford. VÉGSŐ Roland. *Vulgo*, 2. 1–2. 2000. 204–214.

MIRZOEFF, Nicholas: Mi a vizuális kultúra? Ford. HORÁNYI Attila. *Ex Symposion*, 32–33. 2000. 27–32.

2002

HORNYIK Sándor: A képi fordulatról. *Exindex*, 3. 2002. Lásd <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417> (letöltés ideje 2013. október 10.).

2003

BREDEKAMP, Horst: Mellőzött hagyomány? A művészet-történet mint képtudomány. Ford. WESSELY Anna. *BUKSZ*, 15. 3. 2003. 253–258.

VARGA Tünde: Képszövegek. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZIRÁK Péter. Budapest, Balassi, 2003. 202–210.

2004

Enigma, 11. 41. 2004. Vizuális kultúra. Szerk. BÁN Zsófia. BÁN Zsófia: Lát-hatás. Bevezetés „a vizuális kultúra tudomány mai kérdései” című válogatáshoz. 11–16;

W. J. T. MITCHELL: A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája. Ford. BECK András. 17–30; Nicholas MIRZOEFF: A vakság kánonja. Ford. ORBÁN Katalin. 31–47; Norman BRYSON: A tekintet a kiterjesztett mezőben. Ford. VÉGSŐ Roland. 48–60; Kaja SILVERMAN: Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása. Ford. KIS Anna. 61–85; Mieke BAL: Vizuális eszszencializmus és a vizuális kultúra tárgya. Ford. CSAKY Marianne. 86–112.

SZÖNYI György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyomány-alapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, JATE Press, 2004.

2005

BACSÓ Béla: „Érzéki ráeszmélés” és a kifejezés megértése. Mit értünk, amikor látunk valamit? *Enigma*, 12. 46. 2005. 66–76.

BÁN András: Vizuális antropológia vs. vizuális kultúra. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 8. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=393> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HERBERT, James D.: Vizuális kultúra / Visual Studies. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 7. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=335> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORNYIK Sándor: Vizuális kultúrák. A kezdetekről. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 1. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=24> (letöltés ideje 2013. október 10.).

MITCHELL, W. J. T.: Interdiszciplinaritás és vizuális kultúra kutatás. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 4. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=168> (letöltés ideje 2013. október 10.).

MOXEY, Keith: Nosztalgia a Valódi után. A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya. Ford. FERENCZ Judit. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra*

rovata, 1. 2005. 5. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=231> (letöltés ideje 2013. október 10.).

TURAI Hedvig: Holocaust és vizuális kultúra. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 1. 2005. 3. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=119> (letöltés ideje 2013. október 10.).

2006

DEBORD, Guy: *A spektakulum társadalma*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám, 2006.

ELKINS, James: Mi a Visual Studies? Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 15. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=619> (letöltés ideje 2013. október 10.).

FRIEDBERG, Anne: Virilio képernyője. Egy metaforikus jelenség a technológiai konvergencia korszakában. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 16. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=620> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORÁNYI Attila: Vizuális kultúra: dilemmák és feladatok. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 11. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=515> (letöltés ideje 2013. október 10.).

SCHADE, Sigrid: Amikor a művészettörténet vezető tudomány akar lenni. Piruettek a „pictorial turn” körül. Ford. BUBRYÁK Orsolya. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 14. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=575> (letöltés ideje 2013. október 10.).

STAFFORD, Barbara: Vizuális pragmatizmus egy virtuális világ számára. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 10. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=461> (letöltés ideje 2013. október 10.).

VARGA Tünde: Vizuális? Populáris? Kultúra? In: *A kultúra átváltozásai*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–JENEY Éva. Budapest, Balassi, 2006.

Vizuális Kultúra Kérdőív (David Norman RODOWICK A vizualitás paradoxonai és Martin JAY A vizuális kultúra viszontagságai című írásai). Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 12. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=520> (letöltés ideje 2013. október 10.).

2007

CARTWRIGHT, Lisa: A film és a digitális világ a vizualitás tudományában. A filmtudomány a konvergencia korszakában. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 18. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=729> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORNYIK Sándor: Képháború? A Sivatagi Vihartól a háborús pornóig. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 20. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=812> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORNYIK Sándor: A képi fordulat és a kritikai ikonológia. *Balkon*, 15. 11–12. 2007. 7–9.

MITCHELL, W. J. T.: A képi fordulat. Ford. HORNYIK Sándor. *Balkon*, 15. 11–12. 2007. 2–6.

MITCHELL, W. J. T.: A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 19. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783> (letöltés ideje 2013. október 10.).

PERENYEI Monika: Tekintetek keresztútjében. *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 19. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=784> (letöltés ideje 2013. október 10.).

TIMÁR Katalin: Mi a vizuális kultúra? *A Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 17. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=676> (letöltés ideje 2013. október 10.).

2008

MITCHELL, W. J. T.: *A képek politikája. Válogatott írások*. Szerk. SZÖNYI György Endre–SZAUTER Dóra. Ford. SZÉCHE-

NYI Endre–ZÁMBÓNÉ KOCIC Larisa–LÁSZLÓ Zsuzsa–HORVÁTH Gyöngyvér–TÓTH Zsófia Anna–OROSZLÁN Anikó–MILÁN Orsolya–RAJNAI Judit–DRAGON Zoltán. Szeged, JATE Press, 2008.

2009

DRAGON Zoltán: A szoftver és a film: a film helye a digitális kultúrában. *Apertúra*, 4. 4. 2009. Lásd <http://apertura.hu/2009/tel/dragon> (letöltés ideje 2013. október 15.).

HORNYIK Sándor: Újra testet öltő kép. Képtudomány a képi fordulat után. *Új Művészet*, 20. 2009. 1–2. 62–69.

MANOVICH, Lev: Az adatbázis mint szimbolikus forma. Ford. Kiss Julianna. *Apertúra*, 4. 3. 2009. Lásd <http://apertura.hu/2009/osz/manovich> (letöltés ideje 2013. október 15.).

2010

HORNYIK Sándor: A Kép Odüsszeiája. A „vizuális kultúra” tudományelmélete és politikája. *Apertúra*, 5. 3. 2010. Lásd <http://apertura.hu/2010/tel/hornyik> (letöltés ideje 2013. október 15.).

2011

HORNYIK Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest, L’Harmattan–MTA MKI, 2011.

MANOVICH, Lev: A mindennapi (médiá)élet gyakorlata. Ford. MÁTYUS Imre. *Apertúra*, 6. 1. 2011. Lásd <http://apertura.hu/2011/tavasz/manovich> (letöltés ideje 2013. október 15.).

Összeállította: Hornyik Sándor

Sándor Hornyik:

Prisoners of the Spectacle. Ákos Birkás and the War of Images

The Society of the Spectacle by the Situationist intellectual Guy Debord is still one of the favourite critical tools, or theoretical concepts, of the analysis of late capitalist culture. Debord’s Marxist criticism of capitalist ideology focuses on the controlling and forming of the imagination of subjected man. Of course, his theory is not essentially a visually oriented one, but his “Spectacle” has become one of the main concepts of Visual Culture Studies that has reflected – among other issues – on the so-called War on Terror and Image War, and on the Ethical Turn of contemporary aesthetics. Though, as a visually oriented scientific field, Visual Culture Studies somehow remains the “prisoner” of its own insights and is quite blind to the new ethical issues of post-Marxist philosophy.

This essay revolves around the notion of Spectacle and tries to interpret how this notion permeates Visual Culture Studies, as well as contemporary imagery. Parallel to this theoretical survey, a case study sheds light on the everyday operation of the logic and ideology of the Spectacle. In 2005, Ákos Birkás (1941–) represented on one of his painting the so-called Hooded Man of Abu-Ghraib, a tortured Arab prisoner accused of terrorism. Birkás, a former Hungarian neo-avantgarde and trans-avantgarde artist, turned to figurative, political painting combining personal (snapshots) and global medial images at the turn of the Millennium. Besides, he also reflected theoretically on his own painterly and intellectual position as a post-socialist artist living in Hungary. In 2012, he made an exhibition that borrowed its title from Jacques Rancière and investigated the relationship of imagery and theory, visual and verbal representations. Interpreting Birkás’s painting and his visual culture the essay attempts to reveal how a post-socialist artist seeks to use a classic medium (oil painting) to deal with contemporary issues of art and politics.

Keywords: visual culture, spectacle, post-socialist art, postmarxist philosophy, image war, war on terror