

Fábián László

## Képek és pixelek, avagy váratlan resurrectio

### *La región de los pantalones transfronterizos*

■ Miközben azt látom járműveken, a mozgólépcsőn, lent a metróállomáson, hogy szinte életkortól függetlenül mindenki telefonjára mereszi szemét, eszelősen matat rajta, a beérkező szerelvényhez igyekezve többnyire óvakodva kerülgeti a padlózatra kasírozott posztert. Öntudatlanul tiszteli, viláért sem taposna rá. Az *ösztönös ikontisztelet* alighanem valahonnét a törzsfelföldés mélyéről munkál a modern emberben; a képprombolás (lett legyen bár vallási készítetésű) kimondva-kimondatlanul közösségellenes frusztrációnak látszik. Másfelől azonban ez az érintőképernyőn szörföző tömeg mintha éppen tenyéryni készülékébe igyekeznék bezárkózni, észre sem veszi a többi hozzá hasonlót, akik mellesleg (talán nem is annyira mellesleg!) időnként ugyanazokkal a kép- vagy hangtartalmakkal bíbelődnek, azaz: vékony, virtuális fonal kapcsolja őket össze. De rendre láthatom szintén, hogy varázsos készülékükkel „lekapnak”, megörökítenek valami lényegesnek ítélt jelenetet: balesetet, merényletet, akár rendőrség számára fölhasználható nyomozati anyagként, netán önmagukat fotografálják kitüntetettnek vélelmezett helyzetekben. Szóval jócskán lappang itt ellentmondásosság, amelyben talán legszembeötlőbb a címzett és földadó korlátlan tetsző ambivalenciája, az otthonos jelenlét – egyszerre – mindkét szerepben.

Passzív és aktív, befogadó és cselekvő, irányított és öntevékeny.

Bizonyos értelemben mintha Ortega y Gasset lázadó masszájára emlékeztetne, nagyjából úgy, ahogyan a spanyol szerző konstatálja 1929-ben (*A tömegek lázadása* megjelenési éve): „A tömegeket alkotó egyének megvoltak azelőtt is, de nem mint tömeg.” Nos, a kép változott, nem lett föltétlenül árnyaltabb, a tömeg úgy marad tömeg, hogy generálisan atomizálódik. Magyarán: a kohéziója is virtuális. Réges-régen elfogadta a virtualitást (amit mutat, hogy önként megveszi teremtő eszközeit, képes bele-

helyezkedni, tudja használni, jól érzi magát benne stb.), eszébe sem jut eredetét firtatni, azt pedig még kevésbé, kik és milyen érdekek alapján termelik újra és irányítják ezt a virtualitást. Annyi minden kockázat nélkül állítható: semmi esetre sem filozófiai aggályai fejeződnek ki ebben a teljes elfogadásban, tehát nem a világ objektivitásának és a világról alkotott képünk szubjektivitásának disszonanciája béklyózza, egyszerűen életformája részének (ha nem egészének) tekinti ezt az állapotot. (Itt most arról ne is essék szó, hogyan sulykolják bele, miféle reklámözön, milyen láthatatlan – ám sejtethető – érdekek szerint alakítja éppen ilyen tömeggé. Jól látja Danto: „A művészet filozófiai ellényegtelenítése alighanem a politikai metafizika egyik legnagyobb diadala.”)

A vizuális civilizáció (summázzuk így nézőpontunkból az elmúlt másfél századot) áttekinthetlenségén akkor döbbenhetünk meg igazán, ha elgondoljuk azt a hátborzongató képmennyiséget, amely létrejötté óta világunkat terheli, ráadásul, amelynek jelentős része mondhatni: *kulturális szemét*. A kultúra vagy a művészet látszatával simul bele a virtualitásba, és kínálja föl magát fogyasztásra, jóllehet, sem az „ízfokozók”, sem a „referenciális beviteli érték” nincs kötelezően megjelölve rajta. Persze nem is lehet, legtöbb esetben még a származási helyet is körülményes volna kinyomozni. Egyszóval ellenőrizetlen árurol beszélünk. Olykor éppenséggel illegálisról (pornográfia, pedofília, egyéb devianciák). A vizuális kommunikációra is érvényes – mint kognitív diskurzusra – „egy háromszoros artikuláció a megnevezés egyetlen aktusán belül” (Paul de Man): jelentés (az emberről), egy olvasás (az emberekhez) a megnyilatkozás (egy ember beszél) folyamányaképpen. Természetesen mind az artikuláló, mind az artikuláció módszai befolyásolhatók, manipulálhatók – akár nyelvi, akár képi kommunikációról van szó.

Ezúttal a *különös* (különleges) manipulációk egy koncipiált, szervezett jelentkezését vesszük szemügyre: a

*Képek és pixelek* címmel megrendezett fotószalont a Műcsarnokban (Nemzeti Szalon 2016).

A belépőt azon nyomban megijeszti vagy lenyűgözi valamiféle örület, ami első pillantásra áttekinthetlenséggel fenyeget. Érezhették ezt a kiállítás kurátorai, rendezői, amikor szekciókba óhajtották csoportosítani az anyagot – mintegy a látogató eligazítására. A csoportok – *Hely, ahol; Szemben; Testkép; Nézőpont; Varázslat* – már-már az örület nyomtatékosításának tetszenek, emlékeztetnek az ősi kínai enciklopédiára, *A jóra való ismeretek régi gyűjteménye* osztályozására, amelyben az állatok lehetnek (a) a Császár állatai, (b) bebalzsamozottak, (c) idomítottak, (d) malacok, (e) szirének, (f) mesebeliek [...] (m) olyanok, akik az imént törtek össze egy vázát, (n) olyanok, akik távolról légynek látszanak (idézi: Borges). Az aspektus elmozdulása nem csupán a zűrzavart jelezheti, legalább annyira teljes leírásra törekvést, végeredményben az információ karakterizálását. (Elképzelhető, hogy a fölöstás logikáját Roland Barthes *punctum*-ja sugallta, amely érdekes ötlet volt a fénykép lényegének keresésében és leírásában.) A mintegy százötven alkotó félezernyi alkotása aligha követhető a legjobban „hangolt” irányítással, tehát a rendezéssel tematizálva anélkül, hogy zavart okozna. Nem egészen világos, miért kerülték meg azt a magától értetődő, noha kétségkívül mechanisztikus elkülönítést, hogy FOTÓMŰVÉSZET és KÉPZŐMŰVÉSZETI FOTÓHASZNÁLAT, amely – persze – újfent nem teljesen precíz, ám az alkotói szándékot viszonylag pontosan körülírja. Ugyanakkor a kiállítás címéből mégiscsak efféle lehet/kell kihallanunk. Aki azonban kedveli a kalandot, föltehetőleg partner a sejtlemesebb kalauzolásra. Ez az irányítás legalább jó szándékú. Egyáltalán nem biztos, hogy az okostelefont szorongatók néma tömege minden esetben hagyatkozhat az informátorok jóindulatára. Ennek ellenére sem várható reálsan, hogy az emlegetett (atomizálódó) tömeg rádöbben: itt, a kiállításon kedvelt és használt médiumaival találkozhat, vagyis azok legszínvonalasabb produktumaival. Téved, aki – mondhatjuk ilyen egyértelműen – a művészet és közönsége közti szakadék áthidalását szeretné kiolvasni az eszköztár közösségéből; a közelítés mindkét oldalról parabolikus marad, végső soron tehát távolodás. Ezt a nyavalyánkat azonban a leggonoszabb szándékkal sem akaszthatjuk a kiállításra, legföllebb azt sajnálhatjuk, hogy kevés az ilyesféle szellemi merészséget vállaló megnyilatkozás, amely a maga sajátos módján csatornázna képeket és pixeleket – hétköznapi, de talán ünnepi kínálatul – a PC-k, okostelefonok, tabletek, videók, digitális fényképezőgépek használóinak.

Az új művészet új, ámbar egyelőre potenciális közönségének.

(Talán nem árt megjegyezni, hogy az első kereskedelmi forgalomba kerülő számítógépet 1950-ben építik meg; négy év múlva már számítógép-zenei koncertet rendeznek. 1967-ben a Sony forgalomba hozza az első hordozható videokamerát.)

Amely közönség – nem meglepő – ugyanolyan heterogén, mint a korábbi, a már létező, és mindenképpen legalább két törzsrre különíthető: *Digital Natives, Digital Immigrants* – miként Marc Prensky jelöli meg, azaz: digitális bennszülöttek és digitális bevándorlók (idézi: Szi-jártó Zsolt a kiállítás katalógusában közzétett eszméletű tanulmányában). Az elmondottak nem annyira fönntartások, inkább a rokonszenves elképzelések továbbgondolásai, az új képi artikuláció esélyei kapcsán.

Egy ilyen kiállítás leírására próbálkozhatunk a műfaji föltérképezéssel is, amely egyébiránt ugyancsak kockázatos bizonytalanságokkal jár együtt (lásd a különböző fotótörténetek alkalmankénti kudarcait), viszont jelentős előnye fogalmainak ismertsége, referenciális hagyományja. Hagyatkozhatunk azokra a műfajokra, amelyek a fényképezés születésekor – akár technikai, akár fölhasználási okokból – preferáltak voltak a fényképezők között, ugyanis a „pillanat művészete” jó ideig ki volt szolgáltatva a hosszú expozíciós időnek. A tájkép (kivált a városi táj – az első fényképet az sugallta), a portré jószerezivel önként kínálta magát, kompozíciós példaként szolgált a több évszázados festészeti előzmény, és hamarosan a beállított jelenet (életkép) szintén bekerült az új technika vonzáskörébe (a festők munkáját ugyancsak megkönnyítette); nem szólva az ugyancsak képzőművészeti ihletésű aktról vagy a csendéletről. Magától értetődik, hogy ezek a hagyományos műfajok az idők során (a technikai tökéletesedéssel: lerövidült expozíció, roll-film a nehézkes üveglemez helyett stb.) változtak, nem beszélve arról, hogy a fotó – mondjuk így – társadalmi státusa, alkalmazási mezeje mennyit módosított rajtuk. Egyetlen példaként hozzuk ide az új keletű *szelfizést*, amely a mobiltelefonok tömeges elterjedésének technikai-kereskedelmi alapjára épül, készítése azonban rendkívül összetett, megdöbbentően ellentmondásos szociológiai mozzanatokból lenne kihámozható (például: tömeges atomizálódás a tömegben belül). (Természetesen mind hivatásos, mind amatőr fényképezőket *megkísértett* – jóval a szelfizés előtt – az önarckép; kuriózumként említem, hogy 1912-ben a divatos orosz író, Leonyid Andrejev is készített színes önportrét.) A Műcsarnok kiállításán

találkozhatunk a hagyományosabb portréfölfogással (a sajtóból, azaz: a riportból érkező Balogh László képsora: *Az utolsó bányászgeneráció Márkushegyen* már címében sejteti a szociofotós ihletettséget), ugyanakkor jelen vannak a személyiség mélységeibe alászálló, szándékoltnan direkt beállítottágú, mondhatni: pszichofotók (Baricz Kati *gén*-sorozata – analóg fekete-fehér technikával), vagy Markovics Ferenc karikatúráig élezett „áthallásos” arcképei (Tóth József – „Füles” van Goghba applikálva; Timár Péter Zeuszként). De se szeri, se száma azoknak a portréknak, amelyek a képzőművészeti fotóhasználat irányába mozdulnak (Porszász Áron: *dr. Albertini Béla*; Sprenc Balázs: *Darabokra hullva*; egészen akár Tóth György leheletfinom akt-portré „határsértésig”: *Tunyogi Henriett*). Egyáltalán nem véletlen, de kifejezetten a modern művészetre jellemző – minden ágában – a műfaji határok átjárhatóságát forszírozni. Jó évtizede, hogy a mexikói Raúl Cárdenas Osuna által létrehozott Torolab-kollektíva – főként GPS-ekkel – valós határátlépések meghatározásába fogott, ám projektjük címét: *La región de los pantalones transfronterizos* (a határokon átívelő nadrágok régiója) akár a médiaművészet újabb kori metaforájának is tekinthetjük, noha a klasszikus avantgárdból származó törekvés. Sok esetben már a kiindulás gesztusában jelentkezik a határsértés szándéka (például a vegyes technikák alkalmazásában), a teljes koncepció viszont a beavatkozás, a manipulációk során áll össze. Legszembeötlőbbben a hagyományos műfajok változásaiban mutatja föl magát a módosító-terjeszkedő akarat, elgondolás; a megszokottól, a bevettől, a rutintól rugaszkodhat el egy másfajta, szokatlan elbeszélés irányába. Tehát nem a közhely szimpla újrahaznosításáról, de esztétikai újraértékeléséről tanúskodik.

Valamilyen módon mindig együtt jelentkezett a művészet és a művészet önreflexiója (a kultúra végső soron láncreakció), az elmúlt jó száz esztendőben pedig egyes programmá vált, s a művészet mint gondolkodásforma bölcséleti újragondolásához vezetett. Egyesek (pl. Danto) látomásában a filozófia kiszorította a művészetből az esztétikumot – mintegy visszaigazolva Hegel jóslatát. Kereshetnénk ebben a folyamatban művészet és közönsége eléggé nem sajnálható elszakadását is egymástól, de csak egyik okra szűkítenénk a magyarázatot. Bizonyos esetekben ez az önreflexió akár támpont lehet a műalkotás befogadásában; és ezúttal korántsem olyan egyértelmű helyzetekre gondolunk, mint Markovics már említett van Gogh-persziplázsa, vagy Erdős Gábor Caravaggio-pastiche-a: *A muzsikusz fiúk* fotográfiai megismétlése, amely – persze – nem tudja hozni az eredeti-

nek azt a pikáns ártatlanságát, ami a fiúk nemi jellegének elbizonytalanításából származik. Kevésbé nyilvánvaló szcénákban az „olvasás” tágabban alapozott ismereteket követel a befogadótól, némi cinizmussal fogalmazva: gyors utánjárást az okostelefon internetjén. Ambrits Tamás esetében a Magritte-áthallások kissé finomabbak, Bakonyi Bence *Transzformja* a metafizikus szürrealistákra – de Chiricóra, Carlo Carràra – hajaz, Czakó Zsolt *Vocabula caduntja* enigmatikus címének megfelelő minimal artos térinstalláció, Faa Balázs *Csendéletei* akár akkumulációknak tekinthetők a síkon. Lehetne még sorolni az önkéntelen-tudatos hivatkozásokat, amelyek Féner Tamás *Resurrectio* sorozatában emelkednek arra a magaslatra, amely konzekvensen maivá, a mai misztika jegyében írja át („posztolja” avantgárd utánivá) a neue

Sachlichkeit fényképezésben mindig aktualizálható erényeit. Gazdag életművének egyik legjelentősebb fejezetét képezi ez a sorozat, amely analóg technikájával is a klasszikus képiség kompozíciós magabiztosságára hajlik. Ezek a munkák tehát a közvetlen ismeretek mellett közvetett ismereteket is kínálnak, megragadásukhoz a kanti észleleti ítélet (*Wahrnehmungsurteil*) nem föltétlenül elégséges. Idegen marad a Barthes-i értelemben: a *stúdium* föltárul, a *punctum* (etimologice: a „szúrás”) azonban a művészet múltbeliségében érhető tetten. „Ha egy esztétikai benyomás zavarba ejti az embert – figyelmeztet Wittgenstein –, nem oksági magyarázatot keres.” Nem keres pszichológiai magyarázatot sem, ugyanakkor pedig többnyire nem áll módjában a történetiség kontextusára támaszkodni. Egyszerűen képtelen az idegen paradigmában gondolkodni.

Márpedig a modern művészet jobbára idegen paradigmák játéktere. Egy-két pillanatában (pop art, hiperrealizmus) ismerősnek tetszett, ám a látszat csalt. A modern utáni önreflexióban mindenképpen látnunk kell, hogy a művészet önmagáért viaskodik: társadalmi státusát perli. Annyiban helyes volt a posztmodern diagnózis, amennyiben észlelte a nagy elbeszélések elerőtlenedését és a mini-diskurzusok előretörését. A probléma mindössze annyi, hogy ez a XIX. század reflexiója volt; az emlegetett nagy elbeszélések már a XX. század elején, de legkorábban a Dada föllépésével avíttasaknak tetszetek; ugyanis posztmodern értelemben maga a művészet szintén nagy elbeszélés. De a klasszikus avantgárd (beleértve a Dadát: a tagadásban rejlő igent) mindezek ellenére hitt a művészet (mint történelmi-társadalmi látélet? Elemzés? Jósolat? Stratégia?) jelentőségében, hitt benne, hogy közönségét izgalomban tarthatja. (Hiába lebegett szeme előtt a nagy cocteau-i kérdőjel: „a művészet nélkülözhetetlen, csak tudnám, mihez?”) A kép hamis volt: a közönség jelenségeket akceptál (vagy nem); folyamatoknak (elemzéseknek) nem akar/nem képes figyelmet szentelni. Szükségképpen maradnak elérhetetlenek, idegenek, fulladnak érdektelenségbe az új paradigmák.

A fénykép azonban alaptermészetében naturalista. Jobbára nem a mi ez?, hanem a miért? és miért így? a néző gondja. Annál is inkább, mivel a fényképezés (a film, a videó, az okostelefon) – mondjuk így – ipari népművészeté vált, ami egy industrializált világban teljességgel természetes. (Az industrializált világ ellentmondásossága direktben Szilágyi Lenke *Ipari táj rókával* című, meghökentető képén.) Egyúttal azt kell észlelnie ennek a fényképező tömegnek, hogy akad egy szűk réteg, amely egészen eltérő módon viszonyul a közösnek tetsző médiumhoz: másra és másképpen használja, mint a többség, ráadásul – a kisebbség helyzetéből – még a megkerülhetetlen kritikus szegmens státusáról ábrándozik. Furcsaságokat művel: szakrifkálja a profánt és profanizálja a szakralist. Egyszóval zavart okoz. Elidegeníti az új médiumok köznap funkcióit.

Ki is élezi a helyzetet azáltal, hogy többnyire bölcséleti kérdésekkel kezd foglalkozni (egyébiránt éppenséggel olyanokkal, amelyek összefüggésben vannak az új eszközök fizikájával, technikájával). Mind hangsúlyosabbá válnak az *idő* és a *tér* kérdései – mind fizikai, mind filozófiai értelemben. Tehát magának a fényképezőnek (alkotónak) az idő- és térbeli viszonylatai a fizikai térben és időben, valamint a műalkotás téridejében. A temporalitás sajátossága a pillanat vagy a folyamat rögzítésében és a megkonstruált virtualitásában. Természetesen – a műal-

kotás alapvető szimbolikusságának megfelelően (tehát a heideggeri értelemben) – akár a legközhelyesebb jelképiség (az óra, mint az idő mérésének eszköze, az óra manipulálása) is jelentkezik – nagyjából olyan áttételességgel, ahogyan a szürrealista paradigma (Dalí, Magritte, Buñuel stb.) használta, illetőleg – engedessék meg ennyi kritika – elhasználta. Decensen, miként Bócsi Krisztián jelzi Kertész Imre karórájával (*Lezárt életmű*), direktben, mint Gink-Miszlivetz Sára (*Memotherapy*), Hajdú József (*Erdélyi Mór egy napja...* az utóbbi előképe talán George Segal 1962-es *Ruth a konyhájában* című berendezése, environmentje). Ám azok is „az eltűnt idő nyomába” erednek, akik – például – a bemozdulással kívánják hangsúlyozni az idő megfoghatatlanságát, ugyancsak a szekvencia „sztorijára” hagyatkoznak. Megállapíthatjuk: a szekvencia mindent elborító divatja (lásd: '70-es, '80-as évek) visszaszorult (valószínűleg a videó hatására), önálló képi ereje azonban továbbra is életben tartja. Ujvárossy László (talált) fényképei, videoinstallációja nemcsak használja, de át is értékeli a szekvenciát. Nem véletlen ebben a szférában a képzőművészeti indíttatás előretörése: Rizmayer Péter (*Videomandalák*), Miskolczy Emese (*Tadava projekt, B verzió*), ugyancsak rokon eredmények látszanak a fotográfus Kolozi Bea *Elvesztve* sorozataiból. Még pregnánsabban – és akkumulációs tárgyyszerűséggel – a szobrász Koller Margit *Időjárás* című (kihasználva a cím kétértelműségét!) videóinstallációjából.

Ezen a ponton érintenünk kell a verbalitás (mint médium?) kérdését. Világos és félreismerhetetlen ugyan, hogy a *Képek és pixelek* kiállításon a vizualitás birodalmában járunk, másfelől érzékelnünk kell/lehet a szöveg, a betűvé absztrahált hang képi értékét és karakterét, nem szólva üzenetéről. A legszimplább információ a címadásokban jelentkezik. A címadás ezúttal sem pusztán megjelöl, de ki is egészít, tartalmilag járul hozzá a képiség lényegi megértéséhez. A szürrealista paradigmában óhatatlanul kivételes szerepe volt (van) a címadásnak; az irányítja a befogadó egész szellemi mozgását a mű erőterében (Magritte: *Szeretők*; de elmélyült esztétikai programként: *Ceci n'est pas une pipe*), sőt, Kapitány András (egyetlen példa csupán a kiállításról) *Portrait* vagy *Landscape* „fotós falmatricái” megközelíthetetlenek volnának címeik híján. Egészen más kérdés a betű (a szöveg) mint a kép része, vagy éppenséggel a szöveg (betűkép) sorsa a roncsolásban. (Természetesen – s ugyancsak a képzőművészetben – mindegyik lehetőség fölvetődött már; a pop kifejezetten tematizálta a kérdést – Ed Rusha, Warhol, Indiana, Lichtenstein és mások művészetében.) A szöveg mint

*monitor Textúra* jelentkezik Gyenes Zsolt *loopolt* (végtelenített) DVD-jén – az olvashatóság és jelentésség köré hurkolódva. A médiaművész nyilvánvalóan a klipesedés terjedésére, fogyaszthatóságára utal képileg fölöttébb meggyőző munkájában. Az egész (Gutenberg) *Galaxisra* Ferencz Hunor animációja nyit ki.

A szöveg időbelisége a *tartamot* szükségszerűen érinti. A tartam az idő-kontinuum valamilyen okból kitüntetett része. Lehet az aktuális mondandó ideje. Bergson árnyaltabban fogalmaz: „A tartam a múltnak folytonos haladása, mely rágja a jelent, és duzzad, amint előremozog.” Azaz: lényegesnek véli az állapotok egymásba kapcsolódását az idő-kontinuumban. Ekként a megismerés ebben a folytonosságban mindig ráakadhat valami *adottra*, ami továbbblendíti, talán már nem csupán időben, térben csakúgy. Az olasz Giuseppe Chiari már az 1974-es kasseli *Dokumentán* leszögezte:

*kunst ist nicht*  
 aaaaaaaaa  
*kunst ist*  
 abcdefg

utalva a folyamat változatosságára az előrehaladásban. Vagy ahogyan a korszerű világkép *nyelvén* mondanunk illik: a téridőben. Rögvest egy bonyolult szerkezeti rendszerben vagyunk, amelynek mindössze tapasztalati szimbólumát, a négy dimenziót (három téri, egy idő-) vagyunk képesek megragadni, ha egyáltalán. Nem bírnak – például – egyszerre, egy időben két helyen lenni. Az imaginárius terek föl kutatása abból a semmi esetre sem *képtelen* állításból indul ki, hogy az objektív nem föltétlenül objektív, legalábbis nem úgy, ahogyan azt a köznapok megszokása tartja. Vegyük csak mindjárt a *torzítást*, amit éppenséggel a gyűjtőtávolságok variálása hozhat létre (halszem, panoráma) – lerombolva a realista kliséket. Fogalmazhatunk úgy, hogy akár a fényképező interiorizálását is lehetővé teszik; ad abszurdum: miközben fényképez, a fényképező maga válik a képe tárgyává.

Haris Lászlót újabb alkotói korszakában – úgy tetszik – ezek az imaginárius terek, bonyodalmas térszerkezetek foglalkoztatják – azzal a szenvedélyességgel, ami egész nonkomformista, a *konceptualizmus* eredményeit felhasználó pályáját végigkíséri. (A konceptban mindig az alkotó, sosem az eszköz a mérvadó.) Ismert metaforája – *én képben bolyongok* – ezúttal elveszti áttételességét: a bolyongás – hála a körben forgó digitális fényképezőgépek – valóssá válik. Nem kis mértékben már pusztán amiatt, hogy óriásira növekedett a képek mérete. Mindezekhez a számítógépes beavatkozások segítik hozzá; mintegy jelképpé emelve a komputert a modern képalkotásban. (Többen hivatkoztak a számítógép és a koncept szellemi rokonságára.) A *Búzaszentelés Csíkszentdomonkoson* már-már a Feszty-körkép szakralitását idézi, *A százéves Teleki tér 3.* pedig a téridő fotográfiai revelációja. Az absztrakt kontinuum különleges tárgyiasítása, egyben az univerzum geometriai rendjének fölsejlése.

(Walter de Maria '60-as évek végén készült *land art*jai exponáltak a maguk elvont geometriájával – mészcsíkokkal – hasonló problémákat a nyugat-amerikai sivatagban.)

Különleges kompozíciós finomságával a panoráma lenyűgöző szépségét kínálja Balla András *Mártély. Holt Tisza* című fekete-fehér printje, Benkő Imre bravúros *Lakótelep. Hódmezővásárhelye*. A tektonikus térképzetet Borsay Márti *Torzója* ötletes, finoman erotikus tükrös

„szelfivel” fogalmazza pregnánssá. Czibmal Gyula a nonszensz térbeliséget a hiperrealista festmény és apropója összehozásával éri el (*Jovián György fekszik alkotása előtt*).

Amikor beidézésre kerülnek jelentős és markáns előzmények, nem az a szándék, hogy elvitassuk a későbbi művek eredetiségét, sokkal inkább az, hogy kontextualizáljuk, elhelyezzük abban a gazdag, ismételt hangsúlyozott láncszerű folyamatban, amelyet summásan művészettörténetnek (esetünkben némiképpen technikátörténetnek; pl.: 1971 a floppylemez föltalálása, napjainkban: eljelentéktelenedése) nevezünk. Még csak azt sem lehet állítani, hogy a korábbi művekre történő reflektálást a posztmodern sugalmazta volna. Zenetörténetek számára – teszem azt – bőséges elemzési lehetőséget kínál Bach életműve és a benne nyilvánvaló, netán kevésbé nyilvánvaló olasz barokk muzsika. Említhetnénk a szürrealizmust akár (Duchamp, Max Ernst, Dalí). *Kunst bleibt Kunst* – a művészet művészet marad, hirdette magabiztosan az 1974-es *Dokumenta*. Szóba került már, hogy egy másik markáns vélemény szerint „a filozófia kismizmizte a művészetet”. Esett szó az új médiumok elbizonytalanító hatásáról. Fogalmazhatnánk ekként: a magas művészet, a *grand art* szekularizálódásáról. Külön-külön – természetesen egyik sem pontos ítélet, együttesen lehet némi igazságuk. Semmiképpen se röstelljük átvenni Borgestől (hiszen ő meg Josiah Royce-től puskázta), hogy „az idő időből áll, s minden most, ha történik ben-

ne valami, máris egymásutániság is”. Ez pedig nemcsak mentség, magyarázat csakúgy – a folytatásra.

Az igazi kérdés – persze – a minőség. Milyen értékek születtek – például – a tárgyától megszabadított („ekvivallens” – miként Stieglitz mondaná; Barthes meg fintorogna tőle) fényképezésben, vagyis amikor a képiség egyáltalán nem a valóságűségben keresi igazolását. Konfrontációról van szó: az objektum és a szubjektum hagyományos viszonyának megtöréséről. (Cornelia Solifrank félreértetlenül fogalmaz: „A művészet valójában egyetlen dolgot tesz: megtöri az érzékelés mintáit és szokásait. A művészetnek szét kell törnie a kategóriákat és rendszereket, amelyeket használunk, hogy olyan egyenesen haladhassunk az életben, amennyire csak lehetséges.”) Pontosan tudjuk a történetből, hogyan engedte át az absztrakt képzőművészet az ábrázolás terepét a fotónak. Némi hezitálás után a fotó ráébredt, hogy számára igenis akadnak esélyek autentikus művek létrehozására – a képzőművészet (festészet, grafika) világában. Említettük a szürrealista minta csábosságát, amely valószínűleg irodalmias olvashatóságában rejlik. Kiemeltük a Neue Sachlichkeit jelenlétét Féner Tamás – a műfajt dogmáiból kimoizgató – „csendéleteinek” történeti háttérben. De Peck konceptjei is visszaköszönnek az animációk nagy részében, ahogyan Hockney álnaivizmusa (Andrasev Nadja *A nyalintás nesze*), ahogyan Baselitz vagy Nitsch sokkoló naturalizmusa (Mártonfay Dénes *Hétköznapi lányok*). A modern művészet ikonográfiájában eminens szerep

jutott a székeknek – Kossuthtól Tadeusz Kantorig, George Brechtől Schaár Erzséig. Leginkább Kantor tengerparti performance-át juttatja eszünkbe Gáti György *chAirje* poentírozott címével egyetemben. Jóval direktebb kötődés a klasszikus avantgárdhoz a szlovén Milorad Krstićé, aki 2011-ben önálló kiállításon is bemutatta médiaművészetét a Múcsarnokban. *Gottfried Benn: Kleine Aster* című munkája a német expresszionista költő *Kis őszirózsa* című versének (a *Morgue*-sorozatból) képi (rajzos) parafrázisa, míg a *Hugo Ball és Marcel Duchamp komoly beszélgetésbe kezdtek* már címével is a Dadához kapcsolódik: Ball teste egyik lendületes dada-verséből, Duchamp-é ominózus piszoárjából köpcösödik afféle intellektuális karikatúrává. Szász György szobrászművész *Wunderkammer*jai, méhsejt-rekeszekbe gyömöszölt enigmái mind az akkumuláció, mind a strukturalizmus fölvetéseit érintik – mondjuk Nevelsontól Gerhard Richterig kalandozva. Mintha Duchamp kísértene: „Az elkerülendő veszély az esztétikai élvezet!” (Másik – Mark Napleré – megközelítés szerint a *szoftvertervezés nagyon hasonlít a szobrászatra.*) Változik tehát a szépségideál, akár úgy, miként annak idején André Breton jósolta: „A szépség gyötrelmes lesz, vagy nem lesz.”

De van – és ahogy lenni szokott – másként van.

Fölvetődhet a kérdés: nem túlságosan lazák-e azok a szálak, amelyek az imént tallózott műveket az új médiumokhoz társítják? Úgy véljük, a kiállítás kurátorai helyesen döntöttek, amikor tágabbra nyitották a kapukat, és lehetővé tették, hogy a rendezés az adott körülmé-

nyek között *szituálja* a bemutatott anyagot az általános vizuális trendek szövevényében. (Gondoljuk meg, csak az utóbbi félszáz esztendőben hány meg hány képzőművészt kellett volna szűkkeblűen eltanácsolni jelentős fórumokról, mivel fotót használtak, fotót manipuláltak.) Azt – persze – egyáltalán nem várhatjuk, hogy a honi kiállításlátogató közönség szerény, XIX. századi (ha egyáltalán!) műélményeivel, történeti-esztétikai fogalmaival ott tolongjon ezen az izgalmas bemutatón, de a kuriózus érdeklődés akár elmozdulást is jelenthet a tömeg-idiotizmusra apelláló, sikeres giccsparádéktól, egyéb avíttas szcénáktól. Némiképpen visszaélve a kiállítás címével: ezek a jelképes „pixelek” talán építőelemei lehetnek egy korszerűbb, korunkhoz szellemileg szervesebben tapadó világlátásnak.

Végtére a kiállítás címében „képeket” (is) ígér. Azaz: nem kerülhető meg a kérdés: mennyire, milyen kvalitásokban van jelen az az önálló képesség, amivel a fotográfia születése pillanatától kezdve rivalizálni kívánt/tudott a több évezredes múltra hagyatkozó képzőművészettel. Nem vitás, egy ideig ott tévelygett azok között a műfaji, tartalmi, kifejezésbeli korlátok között, amelyek egyébként már a XIX. századi képzőművészetet fojtogatták. Itt a pillanat, amikor a festők – nem kis mértékben a század utolsó harmadának pozitívizmusa hatására – szükségét érezték mesterségük „tudományosabb” (értsd: színelméleti, fénytani) megközelítésének (szögezzük le, egyelőre a látványhűség jegyében); az impresszionizmus jórészt erre

a fizikai ismeretre alapozott. Mondhatnánk akár úgy is, hogy a festészetben az első „pixelek” a divizionizmusban, a pointillizmusban jelentkeztek – forma- és színelemekként. Magától értetődik, nem azzal a mechanizmussal, ahogyan a számítógép – sajátos esetekben hibalehetőségként – kerül szemünk elé. 1973-ban Chuck Close egy rajzolt portrét (*Bob*) nagyít föl több lépcsőben, és mutatja be folyamatképpen, hogyan „szőrösödik” a nagyítás során egyre durvábban a ceruzarajz. Hasonlóképpen hozza elő a nagyítás a számítógép pixeljeit, amelyek – egy bizonyos méreten túl – a kép elrejtéséhez vezetnek. Vagyis a kép virtuálisan – tehát nem ikonikusan – továbbra is jelen van az elemek szövevényében. Maljusin Mihály fogalmazza meg határozottan a technofilozófiai kérdést egy már eleve manipulált Cézanne-kép kapcsán (*Fák Jas de Bouffan-ban*), más aspektusból érinti a fölvetést Dezső T. Tamás (*Nagyítás – A fegyver*), a hardware szemszögéből Kerekes Gábor (*ElectroCity*), még inkább Lux Antal képekké strukturált floppyjaival (*Pixelhiba*).

Istenem, milyen naivnak tetszenek Kafka szavai: „Im verzerren Spiegel erscheint die Wirklichkeit unverzerrt!” (A tükörcserepekben a töretlen valóság mutatkozik meg.) Bizonyára tudta: az a valóság tulajdonképpen a benyomásaink „valóságossága”; száz év múltán úgy tetszik: a pixelek már a cserepeket is töredékek

mögé rejtik, hiszen azok még csak nem is tükrösek. (Talán-talán a holografikus kép őrizhetné töredékekben az Egészt, olyan viszont nem került kiállításra.) Igaza lehet Borgesnak: „Egy mai bánat semmivel sem valóságosabb, mint egy múltbéli boldogság...”

Éppen csak érintettük a szociofotó kérdését, amely – mintegy jelezve problematikusságát – meglehetősen ritkán jelentkezik kiállításokon, miképpen egyáltalán a dokumentatív jellegű fénykép, riportázs. Olybá tűnik föl, a fotográfózásnak ezt a szeletét szinte teljességgel elnyeli az a praktikus, mindennapi fotóhasználat, amit a modern társadalomra rázúduló sajtó jelent, mint kielégíthetetlen tömkeleg. Meg is van a saját fóruma: az évről évre megrendezésre kerülő *Sajtófotó*. Közrejátszik persze az, hogy a megváltozott társadalmi-információs körülmények ezt a tömegfunkciót, funkciótömeget mindinkább a mozgékonyabb, attraktívabb és valószerűbb elektronikus sajtóba (elsődlegesen televízió) csatornázzák, amely szintén hatalmas étvágyú és falánk (értsd: mindenevő) szörnyeteg. Magunk részéről hajlamosak vagyunk úgy ítélni, hogy egy egykor szebb napokat látott fotóműfaj tűnik le a színről, amely valójában sosem volt olyan *autark* képesség, mint amilyenre a fotográfia kezdeteitől apellált.

Mi több, mintha ez az autarkia ugyancsak tünedezőben volna, lényegében alakulna, módosulna más – jobbára kölcsönzött – fotográfiai műfajok (csendélet, tájkép, akt stb.), technikák esetében. De még mintha egy olyan par excellence fényképezési technika, mint a fotogram (amely egyébiránt a képzőművészeti használatból indította karrierjét, pl. Man Ray) is ritkulóban, kiveszőben volna. Helyette talán a *camera obscura* megújítása kelthet ezen a kiállításon némi figyelmet. És igencsak különlegességszámba megy hagyományos fényképet látni a mégoly nívós, igényes papírra készült *printek* között. Azonban idézzük ide tüstént Fiala de Gábor *Vékás Magdika portréja* című ambrotípiáját, amely különös és finom tónusával, bensőségességével kétségtelen tisztelgés a kiváló kolléga előtt, nemkülönben a szerző másik, úgyszólván megható képét, az *Öreg hintaló* című, öreg technikákat reveláló, kézi nagyítású munkáját. Akárha a fotográfia emlék-intimitásával találkozónánk meglepő fordulatként az extremitások kavalkádjában; még a méret sem csábul el a hatáskeresésnek. És ide kívánczik az iménti portré megszólítottjának, Vékás Magdinak hasonlóképpen mives *Aviatika* sorozata. Abban a kiállítási közegben kalandozásoknak tetszenek a múltban. Varázuk kétségkívül a nosztalgiában is rejlik, a hódolatban egy mesterség kivesző szépségei előtt.

A bevezetőben örületként aposztrofáltuk a Műcsarnok vállalkozását. Talán a forgató tag salonképesebb lenne, minthogy Nemzeti Salonról van szó, ám az előbbi kifejezés pontosabban jelzi a kiállítás képes képtelenségét. Azt a szükséges és elégséges provokációt remélhetőleg szintén, amivel egy valamirevaló bemutató közelít várható közönségéhez. Biztató, hogy a rendezők *nem hódoltak be* a kecsegtető naturalista csábításoknak, a nagyközönség csupán létszámmal igazolható igényének, amely publikum magabiztosan hiszi, hogy az a valóság, amit a műveken számon kér, mivel esztétikai érintetlensége megegyezik a modern fizika eredményei iránti közönyével. Alkalmasint mégsem ártana elgondolkodni tudományos megfontolásokon, azon például, amit Grichka Bogdanov fizikus így fogalmaz meg: „A tárgyak anyaga... maga is hullámszerű konfigurációkból áll, amelyek kölcsönhatásban vannak az energiaszerű konfigurációkkal. A kép, ami ebből származik, az anyag és az energia kódolt konfigurációjának a képe – vagyis hasonló a hologramhoz.” Nos, innét már lehetne valamit kezdeni a modern művészettel... Ugyanakkor – tesszik, nem tetszik – egyet kell értenünk Alain Badiou-val: „A művészet többé nem az abszolút Eszme prezentációjának privilegizált történeti formája.”

---

#### IRODALOMJEGYZÉK

ADRIANI, Götz/KONNERTZ, Winfried/THOMAS, Karin: *Joseph Beuys*. Köln, DuMont, 1981.  
 BADIOU, Alain: *A század*. Ford. MIHANCSIK Zsófia, Bp., Typotex, 2010.  
 BARTHES, Roland: *Világokamra*. Ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985.  
 BERGSON, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dr. DIENES Valéria, Bp., Akadémiai, 1987.  
 BORGES, Jorge Luis: *Az idő újabb cáfolata*. Ford. SCHOLZ László, Bp., Gondolat, 1987.

DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997.

DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*. Ford. KATONA Gábor, Bp., Janus/Osiris, 2000.; *Az olvasás allegóriái*. Ford. FOGARASI György, Bp., Magvető, 2006.

ECO, Umberto: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford. GÁL Judit, Bp., Európa, 1999.

GLOZER László: *Westkunst*. Köln, DuMont, 1981.

GUITTON, Jean: *Isten és a tudomány*. Ford. Dr. TÖRÖK József, Bp., Szent István Társulat, 2004.

IRZYKOWSKI, Karol: *X. muza*. Warszawa, Wydawnictwa Arzystyczne i Filmowe, 1977. *Képek és pixelek*. Katalógus. Nemzeti Szalon 2016.

*Kunst bleibt Kunst*. Köln, 1974.

ORTEGA y GASSET, José: *A tömegek lázadása*. Ford. PUSKÁS Lajos, Bp., Hindy, é. n.

PEIPER, Tadeusz: *Teđy. Nowe usta*. Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 1972.

P. SZABÓ Ernő: *Haris László*. Bp., Hungart, 2013.

RICOEUR, Paul: *Az élő metafora*. Ford. FÖLDES Györgyi, Bp., Osiris, 2006.

SZILÁGYI Gábor: *A fotóművészet története*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1982.

TRIBE, Mark / JANA, Reena: *Új média-művészet*. Ford. BEÖTHY Balázs, Taschen/Vince, 2007.

WITGENSTEIN, Ludwig: *Előadások az esztétikáról*. Ford. MEKIS Péter, Bp., Latin Betűk, 1998.