

Palotai János

Szalón – Képek és pixelek. A fotóművészetten innen – és túl

Nemzeti Szalon, Múcsarnok. 2016. 04. 23 – 06. 26.

■ A festészet után a fotót is elérte az új trend, a megalománia. Két éve a szentendrei Művészet Malomban több mint 600 festményt állítottak ki, majd' ugyanennyi művésztől, akik az előzetes témához igazodva alkottak.¹

A képek között volt jó és rossz is, voltak eredetiek és „eredetiek”. A zsúfoltság négy generáció találkozásából adódott, a mértéktelenség a poszt-poszt kor egyik jellemzője is, igényli az értelemdást a jelennek és a jelenségeknek. Itt is történt ugyan utólagos tematikus szelekció – de a kategóriák nem teremtettek egyértelműségeket, nem szüntették meg az „átjárásokat”. Gyakran nem is kellett átjárni, mivel egy-egy teremben több téma is szerepelt, kevés volt a „homogén” tér, s ez nem mindig segített a nézőnek.

Most a Múcsarnokban is hasonló számú kép és kurátor fogadja a látogatót... De az összehasonlításon és a bevezető magyarázkodáson túllépve úgy gondoljuk, hogy a kiállítás jelentésválság jele és dokumentuma, amelynek megrendezéséhez kevésnek tűnik az érv, hogy a tizenöt évvel korábbi mustrához képest eljött az ideje a jelenleginek: de a ma szükségletét, a napi igényt is látni, láttatni kellene. S jöhet az eredeti szándék az utóbbi évek friss anyagát kívánta bemutatni, ez nem valósult meg, még az élők esetében sem mindig.

Ha a kiállítás értelmét keressük, kiindulásként vegyük a közismert tézist: az emberiség Platón barlangjában bolyong. Susan Sontagnak a fotózásról ötven éve írott sorai szállóigévé váltak. Az európai gondolkodás ma is a platóni filozófiából merít, mintha ma is annak barlangjában bolyonganánk. A nézőnek is ez a benyomása, és az is, hogy a rendező/kurátor sem tudott ettől elvonatkoztatni. Erre utalnak a Balla Vivien 2010-s diplomamunkájából látott, éterien steril fiúaktok a vakító „fehér kockában”, amelyek akár Platón *Lakoma* című művében is szerepelhetnének. Balla „új nemzedékén” nemcsak alanyait, de önmagát is érthetjük. Alakjainak szoborszerű hidegsége Robert Mapplethorpe „márványaira” emlékeztet,

akikben az amerikai fotós azt az ideált kereste, amiről a görög klasszikus írt. Aki a tökéletességet egy földöntúli szférában, az empiria fölött vélte megtalálni, és mivel az utóbbi másolat, így a képeket felesleges utáztatok utáztatának tartotta. E teória modelljét láthatjuk a bal oldali sötét teremben, ahol mintha a csarnok ablaka szolgálna a barlang nyílásaként, azon jön be a kép a külvilágból, de a valójában megrendezett mű Koller Margit szobrász munkája a Műjégpálya épülete előtti életről. Ugyanitt, szemben, a fiatalon elhunyt Telek Balázs ikonosztáza, fekete fadobozban, matt üvegről készült back-light printjei, köztük az önmagáról készült. Camera obscura helyett emlékszoba. A képeit megvilágító fény a barlangbeli mesterséges megfelelője, amiben a bent lévőek a foglyok közelében jutnak az árnyhoz, az elrejtetlenebbhez.

Heidegger a barlanghasonlatot az igazságkeresés metaforájaként elemezte. A statikus állapotból a láncoktól való megszabadulás vezet a szabadság felé, amit csak a barlangból kilépve ér el az ember. Ott már a dolgok – (ideák – P. J.) úgy állnak, ahogy kinéznek: meggyőzően. A Nap fényében felragyogó látványukban megmutatkozik a dolog, az elrejtetlen és hozzáférhető.² Ehhez a tekintetnek bele kell szokni a dolgok határainak rögzülésébe. Igazi szabadulást az állhatatos odafordulás jelenti ahhoz, ami megjelenik, és megjelenésében a legelrejtetlenebb. A hasonlathoz tartozik a barlangba visszatérés, az idea szemléltetése, ami lényegi mozzanat Platónnál és Heideggernél.

A szabadító és a szabadításnak ellenszegülő rabok – akik az ott mérvadó igazság képviselői, a közönséges „valóság” igényével – harcolnak egymással. A barlangból ki-be menetek a szemnek a sötétről a világosságra, majd a világosról a sötétre való átszokását kívánják meg, zavarják a tisztánlátást. Platón a szem – az igazsághoz hozzájutás eszköze – működésének leírását is megadja, ami azért fontos, mert az igazság egyfajta kiszabadítást jelent, a rejtettségből való mindenkori felfedés értelmé-

ben. Platón a zárt barlangot egységben szemléli a rajta kívüli nyitott térrel, hasonlatának képi ereje a tűzben, a fényben, a Napban van. Szerinte a világlás, a látottá válás az idea lényege, észlelése az „ész” lényege. Ebből vezeti le a „jót” mint „erkölcsi jót”. Erről szóló műve, az *Az állam* egyfajta nevelési kézikönyv az állampolgárok neveléséről a tökéletes állam számára. Megvalósítási kísérlete kudarcba fulladt. De barlanghasonlata sikeres volt, a camera obscura alapját képezte.

A fentiekhez köthető, erre reflektáló – mint a kinti, külső fény elvakító hatása – a „barlanggal” szomszédos fehér terem (*Magic*). Képei olyan személyekről szólnak, akik már eljutottak a túlvilágig, a transzcendensig, de visszatértek. Erre utalhat Szalai Dániel celluloidból készült *Bárka installációja*. Kovalovszky Dániel *Beavatottakjai* verbálisan tudják kifejezni azt, mit láttak – mintegy Platón igazolva, az állókép határát jelezve.

Heidegger idézett írása kulcsmű, nemcsak Platón megértéséhez, de általában a Szalon értelmezéséhez is. A német filozófus nem volt rossz véleménnyel a képi ábrázolásról. Szerinte a festő (az alkotó) műve az a hely, ahol a világ maga lép működésbe, hogy itt bontsa ki és nyilvánítsa ki magát. A képzőművészet paradigmikus példaként nála nem a kép áll, hanem az (antik, görög) templom, amely – ahogy Karlheinz Lüdeking rámutat – nem képez le semmit, csak van, áll. Egy emberi mű, egy hely, amit az istenek tiszteletére emeltek. A templomban a világ mint „négyesség” működik és sűríti/költi meg magát: ég és föld, isteni és halandó találkoznak itt össze.

Maradva a templom metaforánál és a térnél – nézzük, esetünkben hogyan kezd mindez működésbe.

Tér, ahol...

a kiállítás van, szakrális jellegű. A Műcsarnok része a Hősök terét lezáró múltidéző épületkomplexumnak. Bazilika alaprajzú szerkezete okán archaikus eseményeket, rituálékat idéz. Az épület hosszanti tengelye a fő helyszín, mellette két oldalszárny, a „hajók”. A középső rész félkör alakban, „apszisban” végződik, ami a fő, kitüntetett események helyszíne az egészen belül. (Templomokban oltár, áldozati hely, ereklyeőrző, ősök tiszteletét bemutató.) Az épület jellege miatt is adott tehát a „művészet diplomája” metafora, áldozati hely, szakralizálás, kinyilatkoztatás-funkcióval. Legújabb kori történetéből erre csak néhány példát említünk. A II. világháború után helyreállított építményt az I. Magyar Képzőművészeti Kiállítással avatták fel 1950-ben, amit Révai József, az akkori „kultúrpaapa” nyitott meg. A díjazottak: Félegyházi László *Bútorgyári sztahanovistája*; Felekiné Gáspár Anni *Fütyös kalauznője*,

a fotó-naturalizmus jegyében készültek. A művek jól demonstrálták, hogy nemcsak a festészetet áldozzák fel a fotóért, de a művészetet is – az ideológia-politika oltárán. Ék Sándor *Felszabadítása* az akadémikus stílust „képviselte”, kifejezve a hálaadást a szovjet hadseregnek és győztes vezérének, Sztálinnak³ – akiről Pátzay Pál készített szobrot, Sztálin „legjobb tanítványáról”, Rákosiról pedig Mikus Sándor. A továbbiakban évenként megrendezett kiállítás a pszeudoművészet rituáléja volt. A következőn Pór Bertalan festménye: *Rákosi Mátyás és neje a parasztküldöttséget fogadja a Parlamentben* kapta a legnagyobb hivatalos elismerést. Csáki-Maronyák József pedig kitüntetésnek vehette, hogy megfesthette Rákosi portróját. Előzőleg „jól debütálhatott” az úttörővel, aki felköszönti nagyapját – akaratlanul is jelezve, hogy ha a politika betör a magán-szférába, megszünteti azt. 1956 után enyhült az ízlésdiktatúra, de a diktátumok még jó ideig éreztették hatásukat. A kanonizált értékek mentén lépegetve lassú haladás történt, miközben másutt, nemzetközi téren jelentős változások következtek be a múzeumok életében. Az új építészeti, a technika, az interaktivitás, a hermeneutika, a recepcióelmélet átalakította a korábbi felfogást, megváltoztatta a múzeumok szerepét, gyakorlatát, státuszát. A kanonizált értékek elfogadtatása helyett az (újra)értelmezés és a néző befogadás problematikája került előtérbe.

A változás fontos jele volt, hogy a „bevett” művészetek után a Műcsarnok megnyílt a fotó előtt is. Hogy a téma szempontjából csak a legfontosabbakat említsük, megnyílt Korniss Péter *Leltárja*. Sok évtizedes munkája bemutatta a népi kultúra erodálódásának dokumentumait, amelyek főleg családokon, személyek életképein, sorsán át utaltak a történésekre (1998).

Thomas Ruff *Retrospektív* című kiállítását 2008-ban rendezték meg, a fotóhónap vendégeként. Akkor talán nem is tűnt fel az esemény jelentősége. A nemzetközileg elismert művész annak a generációnak a tagja, amelyik a düsseldorfi Művészeti Akadémián először tanult fotózást, 1980-tól – Bernd és Hilda Bechertől –, Andreas Gurskyval, Thomas Struthal, Candida Höferrel, Axel Hüttével. Nagyméretű képeikkel váltak ismertté, a fotó médium jellegét vizsgálva. Ruff a portréfotók után más témákkal foglalkozott, a mikro- és makrokozmoszon át a csillagászati képekig, majd Becher utódként az Akadémián tanított (2000–2006). Tudományos szemlélete kiterjedt az ezredforduló és az azt követő képi kultúra változásaira, a fotózás technikai fejlődésére, egészen a digitális mechanizmusokig. Módszereiben következetes, abban is, ahogy változtatja, ha már idejét múltnak látja őket. „Különböző kép-ötleteimhez mindig ki kel-

lett fejlesztenem a megfelelő technikát” – írta Zycelsorozatához.⁴ Enciklopédikusságát jól érzékeltette a kiállítás, amelyet legfontosabb sorozataiból állított össze a kurátor Petrányi Zsolt: *Zycels, jpeg, Gépek, Szubsztrátum, Aktok, Portrék, Más portrék, Éjszakák, Csillagok, Újsággépek*. Közülük kettőt emelünk ki. Az *Aktokat*: Ruffot megdöbbenette az interneten magukat meztelenül mutogatók exhibicionizmusa, és az őket nézők voyeurisége meg az egész anonimitása. „Az internet a tökéletes médium az én megmutatására, a kapcsolatteremtésre, és arra is, hogy az ember a vágyát megmutató exhibicionista legyen.” A *Csillagok* nagyméretű képek az éjszakai égről – amelyeket eredetileg csillagászok készítettek, de Ruffnak nem volt ilyen eszköze. A két sorozata bolygónk összezsugorodásáról és az önmagunktól való eltávolodásról szól. (Képei jól párhuzamba állíthatók Kerekes Gábor korábban készült hasonló szemléletű és témájú képeivel.) Ruff munkái jelzik a nagyságrendi változásokat, amelyekre a képméret is utalnak. Egyfelől egy új korszakra, paradigmára; másrészt arra a kihívásra, ami elé a kiállító kerül: a korszerű, megváltozott nagyságrendű méret hogyan mutatható be változatlan helyen. A kiállítóter korlátaival meg kell küzdeni a kurátornak, ami Ruff tárlatán sikerült, a Szalon esetében nem...

Cezúra és cenzúra

A 2001-es év nagy eseménye volt a Millenniumi Fotószalon. Erre utal vissza az a rendezői szándék, amely szerint az elmúlt tizenöt évről ad számot ez a megatárlat. A millenniumi kiállítás nagy problémája az volt, hogy még az ezredforduló esetén is nehéz kerek évszámokkal cezúrát húzni a művészetek korszakolásában. Az akkori szcénát a válogatás „felemássága” miatt is háborgott: a pályázat mellett voltak külön meghívottak, „elsők között az egyenlőbbek”, élükön a kurátorral, aki a saját képeit is beválasztotta a kiállításra. Emiatt egy meghívott (Kerekes Gábor) visszalépett. E „kiválasztás” szélsőséges megnyilvánulása volt a kurátori hatalomnak, hasonlóan a kánonhoz, amely szintén uralmi pozíció, jóllehet nem belőle és nem a műfajokból erednek a művek, hanem fordítva. Arthur C. Danto amerikai művészetfilozófus írásában hivatkozik az angol szobrászra, William Tuckerre, aki azt mondta: „A ’60-as évek a kritikusok kora volt. Most a műkereskedők korát éljük.” A „moston” a ’70-es, ’80-as évek értendők. Az eltelt időt továbbgondolva hozzátehetjük: mára a kurátorok kora jött el.

A millenniumi tárlatot a festészet eluralkodása jellemezte a fotó felett. A kettő viszonyát nézve érdemes utalni Paul Virilióra, aki szerint tisztázni kell a kérdést, hogy

a fotográfia a „művészet végének” betegsége, vagy már a művészet végének műve. Nem a képzőművészet egészének végére, hanem az *eltűnés esztétikájának* kezdetére utal, amikor a felvétel közvetlensége fontosabbá válik a jelenség esztétikájánál, amelyben az évtizedek távlatában a plasztikai alakítás során egy új vonalvezetés, egy új megformálás vagy kifejezési mód tűnik fel. Most az expozíció ideje áll minden aktivitás, pontosabban interaktivitás középpontjában, s megfosztja trónjától a történeti sorrendiség idejét. Ez az „ábrázolási mód” napjainkban az időhöz, illetve a közvetlen átvitelhez és a közvetlen fogadáshoz való viszonyon nyugszik. Épp ez a „vég művészete”, egy motorikus művészet, amely a jelen tartós közvetlensége nyomán keletkezett, és meghatározza mind a múltat, mind a jövőt. Virilio művét, *Az eltűnés esztétikáját*⁵ az exponálás, a közvetlenség mellett azért is említjük, mert alapfogalomként használja a piknolepsiát, az időből való kiesést. E „tudatkiesés” azt jelenti, hogy a külső benyomásoktól való elzárkózás után az agyműködés ott folytatódik, ahol korábban félbeszakadt. A tudatos idővisszacsatolás automatikusan képes összefüggő időt teremteni, megszakítás nélkül. A piknoleptikus távollétben töltött idő nem is létezik számára. Szokása a képsorok összefűzése, amiben egyenértékű lesz a látott és a nem látható (amire emlékszik, és amire nem), utóbbit újrateemtve, hogy valószerű legyen, elfedve a valós eltűnését, az időtartam kiszakadását, a tudása kuszaságát.

A kiállítás sok képén érzékelhető az exponálás ideje, az említett közvetlenség, és néhányszor – metaforaként – a piknolepszia. Mintha készítője évtized(ek)re kiesett volna az időből, egy korábbi – avantgárd – stílust, ábrázolási módot használva, nem mai trendeket követve, mint az Appropriation Art, a re-fotografálás. (Más, kommunikációs aspektusból ez felfogható a „múlttal” való párbeszédként.) Ellenpéldaként említhetjük a Párizsban élő és dolgozó Sarkantyú Illés tőle szokatlan Lucien Hervé-sorozatát, amely nyíltan az egykori stílus parafrázisát adja. Ide kíváncsnak a szintén ott élő Cseh Gabriella sokéves kutatómunkájának eredménye: az André Kertész és Brassai egykori lakóhelyein készült képek újrafotografálása. A mai lakók által exponált felvételek egyben térkísérletek is, ami a képzőművészet felé mutat irányt. Cseh Gabriella e fotótörténeti értékű munkát installálta, és doktori (DLA) disszertációként védte meg. E két fotóművész „közös nevezője” a reflektálás elődeikre, akik külföldön lettek sikeres művészek. Itt eszünkbe juthat, hogy az itt használt „Tér” nemcsak a fotók, de a fotósok körét is szélesíti.

Típusok és toposzok

A hiányzó(k) ellenére a kiállítást a zsúfoltság jellemzi, amelyen a képek egyenlőtlen elosztása sem segített. A platóni, sötét és világos dualitását bemutató bal oldal-hajót már fentebb említettük. A fényképek eredeti szindinamikájára utalás szinte végigvonul a tereken. A fehér-fekete páros egy térbe került az első teremben, fehér falak között, azaz „fehér dobozban” (white cube) a vékony oszlopokon álló fekete dobozok így mintha lebegnének, noha tömörnek látszanak.

Kihirdető funkcióval, rajtuk feliratként a témák, szemmagasság felett. (Archaikus elődeiket a templomhoz felvezető oszlopokon lehet találni, itt bekerültek az első terembe.) A következő termet fekete labirintusszerű tértagoló uralja, egyben növelve a képhordozó felületet. A néző itt szembesülhet olyan képekkel, amelyeket a társadalom nem szeret látni, még ha tud is rólok (ezért is találó cím a Szemben). Ide került Fekete Zsolt néhány képe a *Hétfa*-sorozatából, amelyet a Marosvásárhely melletti „szegénynegyedről” készített, és az ott élőkkel folytatott beszélgetése videofelvétele, a társadalmi periféria metszetét adó toposz. Ugyancsak a fekete, sötét háttéren láthatók Molnár Zoltán kihullottakról készített színes, szuggesztív portréi. Hasonlókat festett korábban Fehér László fekete-szürke-sárga színekkel, modelljei a kortéri hajléktalanok voltak. „Nézhetőbb” portrét készített Bócsi Krisztián a Nobel-díjas íróról, Kertész Imréről, a „könyv emberéről”, az értelmiség eltűnőben lévő típusát örökítve meg. (London Katalin értelmiségiokről: hebraistáról, paleontológusról készített „idő”-portréi a bevezető teremben kaptak helyet). Kemény, kontrasztos fotókon másik réteget mutat a Berlinben élő Fábíán Évi *A nők Magyarországon* sorozata, Maurer Dóra képzőművészt, Eszenyi Enikó színészt és Zoób Kati divattervezőt, mások mellett. A „labirintus” tezején Szabó Klára Petra és Szvet Tamás képzőművész páros video-performanszát látni, a Rubik-kockával való játék – mint szellemi munka – mozgóképes látványával. Közéleben a feltaláló, Rubik Ernő képe, amit Kaiser Ottó fotózott. Balogh László az utolsó márkushegyi bányászoknak állít emléket – s velük a régebben glorifikált munkásábrázolásnak, ami mára kiürült –, még mielőtt e megjelenítés – lásd fentebb az élmunkást – elveszítené igazi tartalmát és modelljeit. Gulyás Miklós párizsi képei a globalizáció különböző megjelenési formáit mutatják. Mivel több esetben látni párhuzamokat, ellentéteket, metonimiákat, Gulyás képeit is érdemes lett volna „párba” állítani a Franciaországból ideköltözött Bruno Bourell pesti fotóival. Utóbbi a jobb oldali „hajóban” látható, ahol több tere van a *Helyek*nek mint emlékek helyszíneinek. Régi teme-

tők, szobrok láthatók Chochol Károly, Szalontai Ábel fotóin, utóbbi kontrasztba állítja a szobrokat pasolinis, mai „csórókról” készített képével. A többi kulturális toposszal együtt: régi és új romok, Sarajevo, városok, falvak, tájak, Balaton, tengerpartok. Közülük kiemeljük Révész Tamás munkáit; Révész nemcsak New Yorkot fotózta, de Alsószentmárton cigánynegyedét is harmincöt évvel ezelőtt, majd visszatért, hogy láttassa, hogyan „viselte” meg az idő szereplői testét-lelkét, vonásaikat és lakhelyeiket. Mucsy Szilvia is, mint „feldobott kő”, többször tér vissza Helászba, a görög tengerpartra. Egy másik teremben fekete térelváltáson újabb toposzként a börtön, női lakókkal – nő fotóssal (Cseke Csilla). Túloldalán – kontrasztként – Máté Bence makrofotóin a természetet látjuk, mint a szabadság metaforáját. (Más magyarázatát nem leltük annak, hogy miért ide kerültek e képek, és miért csak ennyi természetfotó szerepel, külföldi sikereikhez képest alulreprezentálva.) Önmagában is jelentéshordozó a lepusztult Lipótmező-sorozat (Hernád Géza), amelynek értelmezési többletét a másságra utalás mint szélesebb asszociációs lehetőség adja.

Újabb, immár XXI. századi toposznak tekinthető Bánkuti András *Szigete* – lilában. Simonyi Balázs *Plázanemzedéke*, a mai kallódó – fiatal – emberek feelingjének kifejezése mellett, a többi képpel egy kontextusban azt vetheti fel, hogy ezek a helyek átmenetek, amelyek disz-

harmóniában vannak az ott lévőkkel. Erről szól Hirling Bálint zsákfaluja is, ami azt az asszociációt keltheti, hogy: „Ahol az út véget ér”, ott kezdődik az illúzió, az irrealitás, az ál-(Club) Amerika, vagy marad a *Pálinkaland* (Stiller Ákos: *Alkoholfogyasztás Magyarországon* című sorozatából), vagy a hitbe menekülés (*Romabiblia*). Ezzel tematikailag – és térben is – közelebb kerülünk az apszishoz.

Más nézőpontból „közelít” az apszis felé Horváth M. Judit *Csalóka látszata*, ami a mikrot makroobjektívvel nagyítja fel. E két világ, ill. a mikro- és makrokozmosz – valamint a konkrét és az absztrakt – határán vannak Barta Zsolt Péter és Kerekes Gábor képei. Itt említjük meg, hogy Kerekes utolsó fotóinak, amelyeket önmagáról készített, helye lett volna a *Testképek* között.

Egyoldalú képet kapnánk a kiállításról, ha az ábrázolt típusok, toposzok mellett nem foglalkoznánk a kép „toposzokkal”. W. J. T. Mitchell grafikus, optikai, észlelési, mentális és verbális típusai – mint a szerző is elismerte – vitathatók. Jóllehet, főleg az első két kategóriája – a kiállításához is kapcsolódik. Ennél összetettebb és aktuálisabb a francia posztstrukturalista Jean Baudrillard nézete, amely egyben a szimuláció elméletének fő eleme. Eszerint a képek eredetileg eltitkolták, „mintha nem lenne, ami van. Szimulálni annyi, mint úgy tenni, mintha lenne az, amink nincs. Az első a jelenlétre utal, a második a hiányra. De a dolog bonyolultabb, hiszen a szimulálás nem színlelés. Azaz a színlelés vagy eltitkolás érintetlenül hagyja a realitás elvét: a különbség mindig világos, csak éppen el van kendőzve. Ezzel szemben a szimuláció megkérdőjelezi az »igaz« és »hamis«, »valódi« és »képzelt« közötti különbséget.” Az ábrázolás a jel és a valóságos dolog közötti ekvivalencia elvéből indul ki (alapvető axióma akkor is, ha utópikus), a szimuláció ellenben a megfelelés elvének utópiájából, a jel mint érték radikális tagadásából, a jelből, mint minden referencia visszafejlesztéséből. Míg az ábrázolás megpróbálja feloldani a szimulációt – melyet hamis ábrázolásként értelmez –, addig a szimuláció – mint szimulákrumot – magába zárja, az ábrázolás egész építményét.⁶ Baudrillard négy fázist tételez a kép alakulása során: 1. Egy mély realitás visszatükröződése, a kép a jó megjelenítés: az ábrázolás a szentség szintjén helyezkedik el. 2. Elleplezi és torzítja a mély realitást, a gonosz megjelenítés: a rontás szintjén. 3. Elleplezi a mély realitás hiányát, játssza a megjelenítést: ez a varázslat szintje. 4. Nincs viszonyban semmiféle realitással: nem a megjelenítés, hanem önmaga tiszta szimulákruma. A szerző szerint a valamit leple-

ző jelekből a hiányt leplező jelekhez vezető átmenet jelzi a döntő fordulatot. Előbbiek az igazság és a titok teológiájára utalnak. Utóbbiak a szimulákrum korának eljöveteletét jelzik (ahol nincs többé Isten, sem utolsó ítélet), ahol nincs, ami az igazat a hamistól, a valódit a mesterséges feltámasztásától elválasztja. Így jelenik meg a szimuláció a reális, a neoreális és a hiperreális stratégiájaként. A szerző festményekből indul ki, de megállapításai az új(abb) technikai képekre is vonatkozathatók. Jelen esetben nemcsak amiatt, mert a „Varázs” gyűjtőfogalom alá kerültek képek, hanem a szociojellegű, mélyebb realitást, igazságot kereső, társadalmi igazságtalanságokat mutató fotók okán, valamint az emlékhelyekre és emlékekre utaló nyomok, lenyomatokként való megjelenítése miatt is. Ha ezek a nosztalgia felértékelését mutatnák – mivel a valóság nem az, ami volt –, hamis képek lennének, csak úgy, mint az „eredet”-mítoszok megjelenítése, amikből – Baudrillard szerint – túlkínálat van. Emellett mindegyik témában/területben „benne van” a másodlagos igazság elsődlegesként szimulálása – a látottak alapján is.

A baudrillard-i ábrázolás „szentsége” és a szimulákrum átvezethet a „templom” apszisába, szent terébe. Ahol eredetileg a fő esemény történt – a transzcendens világba való átváltozás –, amire az alcím is utal. (Ami azután jön...) Utána következik a „felemelkedés” mint a szertartások csúcspontja, az illuzórikusság tere, beleértve az eljövendő várását is. Most a mai virtuális, a mozgóképeké s a pixeleké a tér, amely a számítógépekre épül. Középen a márványpadlóra vetítve Rizmayer Péter videómandaláján színfoltok kavargása, amiből a végén egy földi látkép felülnézete áll össze. Akár a kupolából is jöhetne: mintha „Isten szemének” nézőpontjából tekintenénk le. Félkörívben Pauer Gyula sztéli, rajtuk golyónyomok, tizenkét stációján az '56-os forradalom eseményei. A fiatal Gazsi Zoltán korabeli fotóit nagyította, majd rajzolta, festette át. Az újkori szenvedéstörténet mellett a múltat idézik Szilágyi Lenke „régiképei”, képeslapjai, etnorelikviái (Bíró Lajos új-guineai kutatásán fotózott). Ebben a kontextusban kapnak helyet Robert Capa képei – köztük a háború utáni Magyarországon készültek. Más értelmezés szerint lehet „ereklyeként” is tisztelni Capát és képeit, mint a riportfotó őst, bár nincs kiemelve; alkotásai afféle „predellák”, csak az oltár alatt. A helykultikus jellegét erősíti Capa szovjetunióbeli képe, a sztélini „személyi kultusz” ábrázolása. Nehezíti ezt az interpretációt, hogy nincs fő kép. Itt kell megjegyezni, hogy a képek tisztelete finoman szólva: „némi kívánni valót” hagy maga után. Nem Baudrillard és nem Capa okán írjuk, hanem a megalómánia mellett tapasztalt kis-

stíluság miatt: a nagy terek csúnyán vannak betöltve, a reprezentativitás nem fedi el a hiányokat.⁷ Az apszisba eljutva a „megfáradt szemre”, újabb vizuális, szellemi információömeg ömlik. Milorad Krsztics *Anatómiai Színháza*; s az avantgárdra emlékeztető parafrázisa (Hugo Ball és Duchamp találkozása) mellett itt látni a „talált” amatőr képeket is Hórus archívumból, Újvári Sándortól, Újvárossy Lászlótól. Ez időutazás része is, a jelenben

megjelenő jövővel folytatódva: a Párizsban élő Miskolczi Emese háromcsatornás videóinstallációján a „kereszthajóban”, a Tandava-projektben, egy régi épület újrahaznosításában. A transzformáció új területe a zenei hangok „képezése” (Pécsi Egyetem elektronikus zenei szak alkotói), valamint fiatal képzőművészek kísérletei (R Cru csoport). A pixelek nem eszközei, hanem a művek témái a képzőművész Lux Antal Pixel-hibáin; a konceptualista Maljusin Mihály: *Pixel Randomizer*-jén, Tolvaly Ernő Cézanne ihlette festményén. Háy Ágnes klasszikus *Különös ura* után a mai animációk már használják a számítót, közülük az utóbbi két Kecskeméti Fesztivál (KAFF) díjazottjait lehetett látni: Ducky Tomek akvarell festésű *Fürdőjét*; M. Tóth Éva kollázs grafikáját, amelyet Karinthy *Capilláriája* alapján készített. Fotó a lapú műnincs közöttük. Csáki László krétarajzát, a „film noir” animációt Ambois Bierce fekete novellája inspirálta (*My name is Boffer bings*). Külön boksiban, Magyarósi Éva festményanimációján egy gyerek aspektusából láttatja a háborút, Siegfried Lenz *Németóra* című regénye alapján.

Tiltott képek

A „tiltott képek” átvitt értelemben Szabó Károly videoloopjához kapcsolhatók. Ebben fiatalok mondják valamiről, hogy: „Ez szép” – amely valamit látni viszont nem lehet. Bár a kánonnak, a kanonizálóknak vannak művészeti intézményi, ideológiai (gyakran politikai) hátterük, amiktől nem lehet elvonatkoztatni, s az ellene tiltakozás a távolságtartás, az elutasítás. Szabó neutrális háttérében a jel(ölő)nek hiányzik a jelöltje. A készítő redukcionista módszere, a műbeli szöveg redukálódik, a feltételezett terület pedig a videómű vizsgálati módszerének sajátos kifejeződése. A Tiltott képekkel együtt a kánonok fontos eleme – itt a vonatkozott mű nélkül a fogalom kiürülésére vagy nyitottságára utalhat – nem kikényszerített ítéletekre épül, hanem a szabadságra, a kanti ítélő erő tana alapján.⁸ Schild Tamás műve, a „*Szép cigánynak lenni ...*” esetében van jelölt: cigány, háttér: a rút valóság, de a jel, a „szép” ellenkezőjét mutatja: a szép-jó-igaz klasszikus hármas egységének tagadását. A klasszifikálás egyszerre történik a szekularizálással. Az apszisban látottak a jövő felé mutatnak, míg a többi rész elrendezése inkább a múlt felé nyitott. Nem ad képet a mai hazai fotó problémáiról, ahogyan azt tette a nyitottabb, problémafelvetései okán izgalmasabb 2013-as „antológia”, a *Magyar fotóművészet az új évezredben*. A Nemzeti Galériában rendezett tárlat párbeszédet akart a jelenről és a jövőről, a diszkontinuitásra, az újra fókuszálva – a jelent annyiban integrálva, ha az „jelen” van.

azon túl...

E kifejezés a gigatárlat esetében inkább térhez, nem időhöz kötődik, mint: poszt. A katalógus bevezető tanulmányában szó esik ugyan a digitalizálásról, paradigmaváltásról, posztfotografikus korról. Ugyanott megfogalmazódik a kérdés: Mi következhet most? A borítón és a plakáton a „K 4” az elért pixelsűrűség jele. De ma már a K 6, és a K 8 sem ritka, újabbban pedig posztdigitális korról beszélnek, a jelent minősítve. Erre kell(ene) készülni a következő kiállításnak. Lehet ettől eltérő, más is, és lehet „képmutatás”, a szó platóni, hipokrita értelmében.

JEGYZETEK

- 1 *Labirintus*. A Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének (MAOE) képző-, ipar-, és fotó-művészeti kiállítása, 2014. 09. 02 – 10. 10.
- 2 HEIDEGGER, Martin: Platón tanítása az igazságról. = „... *Költőien lakozik az ember...*” Válogatott írások. Athenaeum könyvek. Bp – Szeged, T-Twins/Pompei, 1994, 65–104.
- 3 A félistenként félt Sztálin 70. születésnapjára küldött ajándékokat a Műcsarnok fiókintézményében, a Nemzeti Szalonban állították ki 1949. decemberben, az újjáépítés miatt.
- 4 Az idézetek a kiállítás katalógusából valók. RUFF, Thomas: *Retrospektív*. Fk.: PETRÁNYI Zsolt
- 5 VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. KLIMÓ Ágnes, Bp., Balassi, 1992..
- 6 BAUDRILLARD, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. = *Testes könyv*. I. Ictus és JATE, Szeged, 1996, 161–192.
- 7 CSEH Gabriellán kívül hiányoznak olyan meghatározók, mint EPERJESI Ágnes, FABRICIUS Anna, FÁTYOL Viola, PECSICS Mária, SZÁSZ Lilla, GÖBÖLYÖS Luca, (most New Yorkban képviseli a magyar fotóművészetet, MUCSY Szilviával), ŐSZ Gábor, PUKLUS Péter, SZABÓ BENKE Róbert, SZABÓ Dezső és TURAY Balázs.
- 8 A recepcióelmélet (JAUSS) szerint az esztétikum a megértés problémájával igényli a morális ítélkezést, de – az esztétikai kommunikációban – ez szükségszerűen a szabadságra épül, nem implikálhat kikényszerített ítéletet. E tézis a kanti közösségalkotó, reflektáló ítélőerő tanához kapcsolódik, ez képes hivatni az esztétika és etika között. JAUSS, Hans-Robert: *Recepció-elmélet – esztétikai tapasztalat...* Bp., Osiris, 1997.