

A vágytér mint szimulákrum és a posztinternet kora

2022 áprilisában a *Műértő* utolsó, nyomtatott példányokban megjelent számában Hornyik Sándor azzal zárta a spektákulum fogalmát magyarázó cikkét, hogy a velünk levő képekkel szemben egyetlen dolgot tehetünk: „elfogadjuk és feldolgozzuk saját identitásunk és kultúránk képiségét és illuzórikus voltát.”¹ Sorsszerű ez a mondat akkor, ha a lap internetre költözését a kiadványok digitális megjelenésének immár kézenfekvő és racionális menetében helyezzük el. Amivel nehezebben számolunk, az nem is a médium változása, hanem az a probléma, amelyre Hornyik az identitással kapcsolatban utalt. Ez ugyanis, egészen nyilvánvaló módon, nem azonosítható többé a választás autonómiáját előtérbe állító hagyományos etikai szemléletmód individuumával, mivel a posztinternet világában az algoritmusok szépen rendezik és személyre szabottan, célzottan szervezik számunkra a belátható választékot. A választás illúziója, ahogy azt a Hornyik által elemzett spektákulum és szimulákrum fogalmának elméleti megalapozói annak idején feltárták, a tömegtermeléssel és a fogyasztói világ kiépülésével vette kezdetét, amelyben a képek technikai sokszorosítása döntő szerepet kapott, mivel a képek váltak a fogyasztói személyiség vágyainak megalapozóivá. Ennek megfelelően a képi univerzumhoz való viszonyunk erősen befolyásolt viszony, amelynek ámulva, naivan, kritikusan vagy éppen rettegve, de mindenképpen alá vagyunk rendelve. A fotográfiát elemző észrevételek, mint az önmagáért való látás jelentősége (Moholy-Nagy), az eredetiség értékének eltűnése (Sontag), a kép hatalma a test felett (Barthes), a fénykép kizárólagos valósága (Flusser) már a XX. század derekától a valóság veszteségtől tartottak. A történet a virtualitás előretörésével folytatódott, és ebben eltűnt a képek maradék anyagszerűsége is, a referencialitás búcsúztatása után végül kezdtük veszélyben érezni magát az emberi testet. A személyre szabott hirdetések, kattintásokat elemző algoritmusok megjelenésével szertefoszlott az internetről szőtt demokratikus álom, amelyet a megjelenés és a döntés szabadsága jellemezett volna, ezért aztán a várt kritikai szemléletmód reménye is halványodni látszik. Az a felismerés, hogy a médium erős ráhatással van az egyénre, vagy hogy a vélemények alakulása alig vonható ki a kö-

zösségi média által kínált konvencionalitás fogságából, az egyént a körön belül tartja, még ha képes is arra, hogy ennek tudatában szemlélje önmagát. Érezzük, hogy a kör itt bezárul. Ha pedig így van, akkor ahhoz, hogy a kritikai szemléletmód érvényesülni tudjon, a kultúra képiségének és az identitás illuzórikusságának feldolgozása valamilyen körön belüli hatás révén oldható csak meg.

Az internet minden bizonnyal az emberiség eddig legnagyobb elérhető vágytere, amely miközben átjárja, sőt irányítja a dolgok összefüggéseit, menekülő útvonalként, a személyiségépítés és a kapcsolatok kiélésének valós terepeként mutatkozik, ahol a másokkal megosztott tér államalakulatok fölött áll, miközben a politikai mozgások terepét is biztosítja. Másrészt a kapitalizmus logikájába épülő vágytér beigazolni látszik a kontrollal kapcsolatos valaha felmerült összes félelmünket, még ha ez a kontroll decentralizált is, beleértve ebbe az ítélőerő és a kritikai készség vesztesét, s ennyiben a vágytér disztópikus következményeit.

Éppen a reflexió igénye lehet az oka annak, hogy a 80-as évektől a fotográfia műfajai közül határozottan felértékelődött a staged photography vagy másként a megrendezett fotó, egyszerűen azért, mert képes volt arra, hogy érzékenyen reflektáljon a valóság és a médium viszonyára, és bemutassa annak hatalmi beágyazottságát. A staged photography esetében a képek szcenírozása, szerkesztettsége, sokszor festői fény- és színviszonyai, a szereplők mesterséges beállításai a kép alapvető természetére, szerkesztettségére és tudatos alakítására mutattak rá, megszüntetve ezzel a hagyományos jel-jelölt viszonyra épülő mimetikus képértelmezést, és bemutatva a Baudrillard-féle szimulákrumok vágydiskurzusban betöltött szerepét. A belülről érkező, de józanító hatás tehát, noha a tömegmédia eszköztárával, de annak idegenszerű, sokszor karikírozott, máskor a festészettel közös vonásaira utaló elemeinek hangsúlyozásával jöhet el, egyszerűen szólva: a mesterséges felmutatásával. Ma azonban a reflexióra irányuló kérdést már nem elegendő úgy feltennünk, hogy vajon ráismerünk-e a virtuális képek valóságot átjáró természetére, vagyunk-e oly szemfülesek, hogy észleljük a szimulációt, hanem sokkal inkább úgy, hogy vajon tudunk-e

¹ HORNYIK Sándor: *Az illúzió maga a valóság* = *Műértő*, 2022, február–április, 9.

reflektálni a posztinternet korának nevezett állapot kihívásaira, amelyek döntő módon befolyásolják az ember etikai meghatározottságait. Vagyis a rezignáció ellenében képek vagyunk-e folytatni a feldolgozást?

A klisék újramondása

1984-ben Rosalind Krauss – Ivring Penn munkáit elemezve – nem kevés szigorral állapította meg, hogy a *Vanitas* motívumokat feldolgozó csendéletei formai értelemben igazodnak a Clinique számára készült reklámfotóihoz, amelyek a valóság vizuális színreviteleit hozzák létre. Ebből Krauss arra következtetett: noha Penn szeretné, mégsem teremti meg egy tényleges kritika lehetőségét, hanem csupán átviszi a technikai fogást a fotó alkalmazási területeire.² Az ellenpéldája Cindy Sherman volt, aki viszont a műbe való bevonódásával (hiszen ő a képeken szereplő nők mintája is) merül el a szimulákrumban, és ezzel látszólag megdönti a tudatos művész előfeltételét, valójában a tömegkultúra formáinak kritikus paródiáit hozza létre. A különbségtétel már csak azért is jelentős, mert a staged photography egyik fontos összetevője, hogy a mintáit a tömegkultúra jellemző képi műfajaiból veszi és dolgozza tovább, így a reklám, a divatfotó, az erotikus jelenet, az utópia/disztópia képkockái, a sci-fi, a krimi kliséi hivatkozási alappá válnak. David LaRocca 2010-ben, anélkül hogy Rosalind Krauss tanulmányára hivatkozott volna, a szimulákrum működésének Krauss által hozott értelmezését korrigálta, szintén Sherman mű-

veinek javára. Amellett érvelt, hogy a Sherman által létrehozott képek maguk is egy képtípusra hivatkoznak, az elemzett mű kapcsán a törvényszéki dokumentumfotóra, amelyet szimulált másolatként használt, vagyis olyan tárgyra utalt, amely nem létezik, hiszen a bűneset maga nem történt meg. A szimulákrum-léte abban áll, hogy hiányzik az az eredeti, amelyhez hasonlít. Pontosítja azonban azt a fajta szimulákrumfelfogást, amely szerint a mimetikus viszonylaton a szimulákrum úgy lépne túl, hogy törli a referenciát. Valamit ugyanis a kép mégis nyomként őriz: a hamis referenciát, és ezzel a kép a tettetést igazolja.³ Valódi hasonlóság helyett a benyomás hasonlósága áll előttünk, amely nélkül – állítja LaRocca – eltűnne a mű kritikai, kreatív teljesítménye.⁴ Eszerint a hasonlítótság helyzete mégiscsak fennáll, ám a művetben felszínre kerül a kép tettetése.

A kritikai teljesítmény tehát egyrészt a kontextusba helyezésként, az ettől való eltérésként, valamint a megalkotottság műviségének felszínre hozásában áll; a médiumra történő reflexiót ezek együttese állítja elő. A hazai szcena több alkotója számára jelent kiindulási alapot az utópia/disztópia témája és a staged photography eljárásai. Az utópia/disztópia felé történő utalás már csak azért is érdekes, mert igazán tág teret nyit a művészek számára. A fent felsorolt egyéb műfajokhoz és elsősorban a reklámfotóhoz képest jóval kevesebb kötöttséget kell az alkotónak figyelembe vennie a mű megkomponálásakor, a tradicionális ikonográfia számos támpontot nyújt ehhez, a tömegkultúra műfajai pedig inkább narratív formákat és tematikát kínálnak mintaként, valamint a filmes snittek beállításait hozzák játékba. A képzőművészet terén az utópia illeszkedik olyan képtípusokhoz, mint a paradicsom, a pokol, az árkádai táj vagy az ideális város ábrázolásai.

Az utóbbi áthallásait idézi Kasza Gábor *Concrete passages* (2012–2016) című sorozata, amelynek előképeit Leonardo, Baldassare Perruzzi vagy Sebastiano Serlio grafikáiban fedezhetjük fel. A reneszánsz mesterek ábrázolásai jószerivel üres tereket mutatnak, üres házakat, üres ablakokkal, minden rendezett, tiszta és élet nélküli, akár csak a típus egy kései klasszikusának, Chiricónak üres vagy majdnem üres tereket ábrázoló képein. Az építészet szigorú, ideális környezetet szervező vágyát Földényi F. László úgy mutatta be, mint a hatalomra törő ész munkáját, amely ridegen teremti meg a vágyott rendet, és amelyben elvész, de legalábbis háttérbe szorul az emberi élet.⁵ Az utópikus rend tehát zavarba ejtő, mert alapos

Kép
a *Concrete
passages*
sorozatból,
2014
Fotó:
Kasza Gábor



² KRAUSS, Rosalind: *A Note on Photography and the Simulacral* = *October*, 1984, Vol. 31., 59., 62. 68.

³ LARocca, David: *The False Pretender: Deleuze, Sherman, and the Status of Simulacra* = *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2011, No. 3., 324.

⁴ Uo., 328.

⁵ FÖLDÉNYI F. László: *Az eleven halál terei. Kafka, de Chirico és a többiek.* Bp., Jelenkor, 2018

megfigyelés után éppúgy válhat a disztópia terévé is. Kasza Gábor képein szintúgy határmezsgyén jár az értelmezés, a magánélet melegsége és a környezet szervezett hűvöse egyszerre van jelen. A betonépületek minimál belső és kulisszái neutrális közegben mutatják a ruháik színfoltjaiban felbukkanó emberalakokat, akik kontrasztokként, a rendezett és rideg környezet ellenében érzelmektől fűtve jelennek meg. A szokványos ikonográfiától való eltérés tehát az élet elnyomhatatlan dobogásának bemutatásában rejlik. Míg az épületek díszítések nélküli, pedáns rendje Chiricónál az ember eltűnésével vagy bénulásával, árnyékká válásával társul, addig a kortárs művész munkáin az ünnepélyes, ám nyomasztó szürkeség az élni vágyás és az egyformaságtól való eltérés háttérévé válik. A szerkezetek szabályos világát megsokszorozzák az árnyékok, így a szürke, a fekete és a törtfehér érzékeny viszonylatai közepette az emberek is festettnek, egyszerűsítettnek, jelképesnek tűnnek. A fotók a festészet történetére való uta-

lással másik eljárásához és képzőművészeti műfajhoz közelítik a képeket, ami már csak azért is jelentős, mert ha a képek festményként készültek volna el, a figurák és az épületek jelek lennének, amelyek figurákat és épületeket jelölnek, vagy másolatként működnek. Fotómunkaként azonban egyszerre őrzik a tárgyak-emberek nyomait, az „egykor ott volt” állapotát, és vonatkoztatnak el tőlük a médiumon keresztül. A nyomok tehát másolatokká válnak, ami a hiperrealizmus jellemzőjeként állapítható meg a festészet 60-as évek óta jelentkező irányzatában, amelyet a fotó újradolgozásával érnek el a festmények. E tekintetben Kasza Gábor sorozata emlékeztet ugyan Fehér László képeire, ahol az üres terek, a fekete-fehér-szürke épített környezet és a benne megjelenő emberalakok kapcsolata szintén központi jelentőségű, ám itt nem festményekről van szó. A *Concrete passages* sorozat képei ezért a festészetben megjelenő hiperralizmus logikáját bonyolítják tovább. Leegyszerűsítve: a fotó úgy szimulálja a festészet

Kép
az Y sorozatból,
2009
Fotó:
Kasza Gábor



jegyeit, hogy közben fotó marad.⁶ A képek hiperrealitását a médium hangsúlyozása teszi nyilvánvalóvá, amit az elmélet hypermediacynek (felülmedializáltságnak) nevez, ez pedig megakasztja a néző akadálytalan tárgyazonosítását („így volt”), amit a tömegmédiá vágyaként azonosítanak, és amit a média a technikai közvetítés nyomainak eltüntetésével ér el. A hipermedializált kép utal arra, hogy a fotózás mögött szándékosság van, és a közvetlenség mítosz csupán.⁷ A kontextus (ideális város) és a médium hangsúlyozása (médiumok közötti mozgás) elhelyezi a képeket egy művészettörténeti összefüggésben, és ugyanakkor a művészet és a technikai médiumok kapcsolatára is reflektál.

Kasza a korábbi Y sorozatában (2009–2013) hasonló megoldást követett, bár ott elsősorban nem festményekre vagy festménytípusokra történő utalás határozta meg a képeket, hanem a staged photographyra oly sok esetben jellemző dermedt pillanat, amelyben a szereplők tehetetlenül, a környezetüktől elidegenedve állnak. A betonterek itt is fontosak, ám nem újonnan épülő házakról kerültek a középpontba, amelyek a közeli jövő vágyott, otthonos tereivé válhatnak majd, hanem a figurák mögött a filmes disztópiák tipikus kulisszái, a lepusztult, elhasznált, koszos közösségi és ipari épületek teremtik meg a képek alaphangulatát. Akár mezítelenül jelennek meg a szereplők (ebben az esetben az Árkádia-hagyományra és annak képes összefüggéseire utalva), akár felöltözve, mindenképpen magukba záródnak, elszigetelődnek, a környezetük kiszolgáltatottá teszi őket, míg befelé forduló jelenlétükkel el is határolódnak tőle.

Nyilvánvaló ellentét áll fenn a két sorozat között, mert míg az Y egy generáció középtávú jövőbe vetített, szomorú sorsát mutatja, addig a *Concrete passages* az elnyomó és hűvösen szervezett környezetben feltűnően szenvedélyes megnyilvánulásokat közvetít. Mindkét műcsoport témája ezáltal egy, a disztópikus irodalomban és filmekben újra meg újra felvetődő probléma, a magánszféra és a kívülről meghatározott, hatalmi módszerekkel szervezett lét ellentéte, és benne a privát élet felszámolása miatt érzett aggodalom. Csak míg az Y esetében a technikai világ maga alá gyűri az embert, addig a *Concrete passages* képein szereplő alakok érzelmeik hevességével voltaképpen az észszerűen szervezett világ romantikus tagadását

hajtják végre a magánszféra védelmében.⁸ Lehet azon töprengni, hogy a válságok korát tapasztaló ember számára mennyire logikus lépés a vágyterekhez való ragaszkodás, az utópiához való visszatérés. Persze a magánszférába húzódás, az individuum belső világba térülése – a „Műveljük kertjeinket!” felszólítással – a közösségi szemlélet elhagyása miatt nem is lehet valódi utópia.

Percepció tudatosság

Az internetes világra való egyértelmű utalásokból indulnak ki Missetics Máttyás munkái. Az *Utópia* sorozatában olyan utcaképeket épített fel, amelyekben megszűnik a fizikai lét stabilitása, és átadja a helyét egy hajlékony térrendszernek. A világ kódolt előállításának térképes megvalósítása köztudottan átalakította a tájékozódási módszereinket, és bizonyosan befolyásolta térbeli konvencióinkat is. A Google Mapsen a térkép deskriptív, egyszerűsítő szerkezete közvetlen módon kapcsolódik a fotográfiák által rögzített perspektivikus látvánnyal és e látványok egybefűzésével. A Street View térélménye, mondhatjuk, hasonlóvá vált a barokk egymásba nyíló, végtelenség érzetét keltő tereinek hatásával, ahol a hosszú tengelyekre rendezett térsorok a mozgás sikló érzetét keltették, és folyvást a revelálás gesztusaival invitálták az előrehaladást. Missetics *Utópiájának* középpontjában a perspektivikus terek kapcsolásának ügyetlenségei állnak, azok a képi csúsztatások, ahol az automatizmus átírja a tájat és az épített környezetet. Az utakon való haladás a digitális térképen alapvetően sikló, súrlódás nélküli iránykövetés hatását állítja elő, amely a filmekben tapasztalható úszó perspektívához hasonlítható, és amelyet töretlen térbeli kontinuitás és képlékenység jellemez.⁹ A Google Maps fotózott tereiben tapasztalható szakaszos mozgás, pixelesedő, majd újból kiélesedő kép, a fordulások közben csúszdyszerűen elmozduló út mind olyan tapasztalat, amely eltér a nehézkedéstől és a szem mozgás közbeni fókuszálásától. Az *Utópia* képein szereplő aszfaltcsúszdák a nettérkép kalandorainak benyomásait visszahelyezik a statikus fotókra, és ezzel meg is szilárdítják őket. A képlékeny utak így szilárd bukkánókká válnak, ami hiperreális volt az interaktív képtapasztalatban, az a kiállított fotókon szürreális. A kép kontextuális vonatkozása tehát az online térkép,

⁶ Hasonlóan határozta meg Kasza Gábor fotóit Cserba Júlia: „a történelem ábrázolását a hiperrealista festészet visszafordításaként is fel foghatjuk”. CSERBA Júlia: *Amikor az utópia valósággá válik*, Kasza Gábor kiállítása Párizsban = artportal.hu, 2013. január 28. <https://artportal.hu/magazin/amikor-az-utopia-valosagga-valik-kasza-gabor-kiallitasa-parizsban/>

⁷ ALPHEN, Ernst Van: *Immediacy versus Hypermediacy, Straight versus Un-straight: Staged photography as Remediation* = *Leaves* 7, 2019, 1–17. http://dx.doi.org/10.21412/leaves_0706.

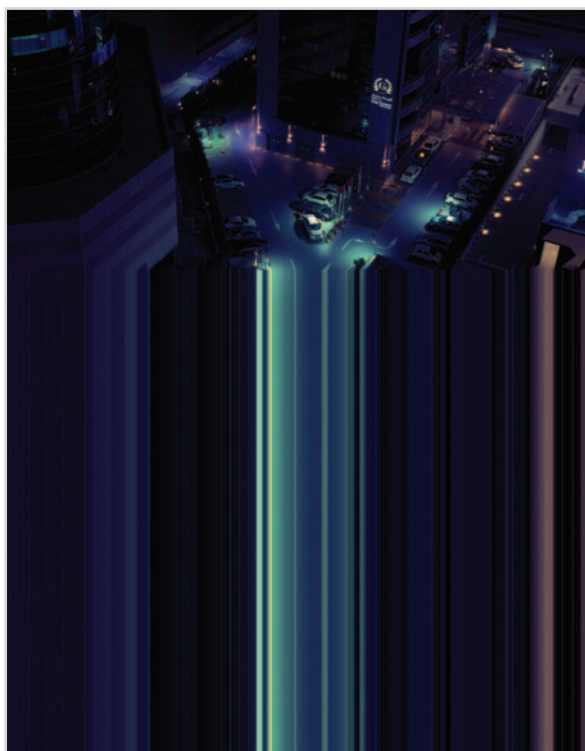
⁸ A privátszféra romantikus lázadó magatartásának regénybeli példáihoz lásd SZILÁGYI Ákos: *Ezerkilencszáznolcvannégyen innen és túl*. Bp., Magvető, 1988, 102–123.

⁹ ELCOTT, Noam M.: *The Phantasmagoric Dispositif. An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space* = *Screen Space Reconfigured*. Ed. SÆTHER, Susanne Ø., BULL, Synne T., Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, 283–316.



amelyet azonban az alkotó visszahelyez a megrendezett fotográfia statikus megoldásai közé. Mindaz, ami a képernyőt figyelő, aktivitást mutató felhasználó szempontjából spontánnak tűnik, a visszarendezésben megköt, és bizarr látványt nyújt. Az emberek szobrokká, az út a mozgást akadályozó tényezővé, elhatároló sánccá válik, az emberek pedig a sáncok közeiben rekednek. A percepciós tudatosság a virtuális vágytér fizikai törvényektől felszabadított világában véget ér, ám a hagyományos perspektíva szabályai közepette visszaszerzi eredeti igényeit.

Misetics újabb, *Dark Matter* című képein az út merev lejtése helyett pixelcsíkok jelennek meg, akár egy rossz képernyő hibás sávjain. Az aszfalt egyszerre vékony sávokban folytatódik, s ezzel elvész a látvány áttetszősége, és a technikai hiba diszkrét bája dekoratív játékként tűnik fel. A honlapra feltöltött anyagot görgetve a számítógép képernyőjén a sorozat darabjai egymás alá rendezve jelennek meg, így a pixelsávok összekötik a képeket, lényegében egyik képből csúszik a néző a másikba, tehát a síkló mozgás, amelyet az imént a Google Maps sajátjaként azonosítottunk, folyamatossá és akadálytalaná válik, ami a gyorsaság érzetét, és a haladás hagyományosan utópikus



Utópia no 3.,
2014
Fotó: Misetics
Mátyás
(fent)

Dark Matter
no 3.,
2018
Fotó: Misetics
Mátyás

képzetét fokozza. Az aszfalt testetlenné alakul, ez azonban nem jelentheti azt, hogy pusztán az anyag átalakulásáról van szó, hiszen akkor csupán a képi közvetítés alapvető természetére figyelünk. Az internet a maga világleíró törekvésével mindent anyagtalanít, információként kezel, majd az információkat a sebesség lendületében gyanútlanul közlekedő felhasználó számára úgy forgatja, hogy azután gazdasági hasznot állítson elő belőle. A posztinternet működésének ez az alapvető sajátossága szintén a médium áttetszőségével operál. A mozgás fénycsíkokat húzó, sebes lendülete, amelyet Paul Virilio a mozi és a táj látványában suhanó járműveinek példáján a jelenlétvesztés okaként ír le, itt az információszerzés száguldásaként mutatkozik, önmagán juttatja túl a suhanó tekintetet. Misesics eljárása, miközben felfedi a technikai kép sajátosságát, ugyanazt a működési elvet alkalmazza is, így egyszerre válik a technika leleplezőjévé és benne oldottá.

A szimuláció felismerése után

Ha ismét kontextuális keretet keresünk, Geibl Kata 2019-es *There is Nothing New Under the Sun* című projektjét, illetve az ez alapján 2021-ben megjelent fotókönyvet szintén Árkádia megjelenéséhez vagy tágabb körben a tájábrázolás hagyományához kötném a napfényes természetképek és rajtuk (vagy még inkább köztük) az ember természethez

való viszonyának bemutatása miatt. A modernitás említett tájábrázoló hagyományának jelentős témája a szabadidő eltöltése és ezzel együtt az ember és a természet feszelen viszonya. Geibl fotói nem alkotnak sorozatot, hanem inkább töredékeknek mondhatók, amelyek egymás mellé helyezve vagy egymás után lapozva párbeszédbe és (színeik pozitív kisugárzása ellenére) feszültségbe kerülnek egymással. Az imént azért pontosítottam, hogy a természetképek között mutatkozik meg az ember, mert a táj és a figura voltaképpen alig szerepel a képeken együtt, a viszonyuk így inkább elképzelhető, mint ténylegesen ábrázolt. A tiszta és érintetlen természet látványát nyújtó, utazási/életmód magazin fotóihoz hasonló tájképek sorát szoborszerűen beállított emberek, mesterséges alkotások, felhőkarcolók, épületmakettek szabdalják. A modellek kisportolt alakja és beállítási klasszikus szobrokat, az azokra épülő értelmezői hagyományt és ezzel bőséges asszociációs lehetőséget mozgatnak. A diszkoszvető alakja Mürón szobra mellett eszünkbe juttatja a Leni Riefenstahl által a klasszikus szobor alapján filmre vitt atléta alakját, míg egy másik, gömbölyű követ a vállához tartó hátakt a sportszámon túl mitológiai alakokat is idéz. A földgömb terhet viselő Atlasz vagy a könyv szövegében emlegetett Szisüphosz, amint nyakhajlatán görgeti a rá rótt büntetést, az emberi küzdelem képzett vagy hiábavaló voltáról alkotott sejtések tolmácsolójává válik.

Nothing New Under the Sun,
Képek a *There is Nothing New Under the Sun*
című projektből,
2020, Athens
Photo Festival
Fotó:
Geibl Kata





Kép a *There is Nothing New Under the Sun* című projektből, 2021
Fotó: Geibl Kata

Az önmagukban is komplex utalásokkal bíró képek egymás mellé rendelése egyértelművé teszi a konceptualizációt. A heterogén elemek véletlenszerű sorolást sugallnak, ugyanakkor az összevető értelmezés és a képek közötti lapokon elhelyezett szövegek az egybeolvasás lehetőségét kínálják. A kötet leginkább a feszes gondolati szálal mellőző útkeresésnek tűnik, belső elmélkedésnek arról, mit is jelent művészetet művelni és főként fotókat készíteni művészeti igénnyel a szimulákrumok birodalmában. A felhőkarcolók képei a gondosan berendezett dioráma vagy a látványosságként épített minivilág fotóival és tervezőasztalon épített makettekkel váltakoznak, megidézve ezzel a staged photography klasszikusainak, elsősorban Thomas Demandnak a kuliszzatereit, amelyek a képalkotás műviségét és ezzel a szimulákrum működését fedik fel. Geibl Kata kérdései és gondolatmenete fontos dokumentuma a kortárs művészeket érintő aktuális kérdéseknek, amelyek között a leginkább mellbevágó talán, hogy vajon beszélhetünk-e még művészetről, ha az alkotói tevékenység immár vállalkozássá lett, és a művészeknek folyton egyensúlyozniuk kell a kreatív tevékenység és művek marketingje között.¹⁰ Ha a művészet egy tevékenység szenvedélyes művelésének mondható, nevezhető-e munkának a művelése, és ha örömmel végzett munka, vajon a menedzsmenttevékenység szorításában nem vezet-e egyenes út a kiegészítés felé? Abban a konstellációban, amelyben a fotó alkalmazkodott a fogyasztói rendszer kívánalmaihoz, és a valóság a hiperrealizmus hálójában működik, vajon van-e még bármilyen megkülönböztető szerep, amit a műalkotásoknak tulajdoníthatunk? A kötet alapvető eljárása, hogy jegyzetelt idézetszövegeket tartalmaz, amelyek személyes hangvételű kommentárokkal vannak ellátva, azt az illúziót keltve, hogy a szerző éppen hangzó elmélkedésének vagy naplójának lehetünk tanúi. A sok idézett szerző között meghatározó Mark Fisher *A kapitalista realizmus* című könyve, amelyre utalva Geibl jó érzékkel idézi fel az utópiák feltételének alapvető kérdését: várható-e még a közösségi szemléletmód kialakítása egy olyan világban, amelyik végtelen az individuum magába záródó működésére épít, és még a közösségi média felületein is csupán a részvétel „interpasszív szimulációjához” csatlakozik?¹¹

Fisher mintegy az utópikus energiák újratöltéseként hangsúlyozta a közakarat feltámasztásának szükségességét, ami lényegében a kollektív alany újraalkotását je-

lentené, akinek az előállításában különösen a művészek és a médiaszakemberek szerepére számított. Ezzel Fisher tulajdonképpen felidézte a modernizmusban bízónak azt a felvetését, hogy az „esztétikai tapasztalat [...] megújítja a világ észlelését, belenyúl a kognitív értelmezésbe és a normatív elvárásokba is, és megváltoztatja a módot, ahogyan mindezek a mozzanatok utalnak egymásra.”¹² Geibl eljárás módja e tekintetben kiegyenlítő. Egyrészt személyes üggyé teszi kora alapvető problémáját, másrészt a közzétételével (minden felmerülő kételye ellenére) osztozik a művészet társadalmi szerepvállalásának gondolatában.

Az ideális városra, Árkádiára vagy a Google Maps terein megvalósuló kalandozásokra hivatkozni egyaránt a vágyterek megidézését jelenti, ami a rendszerrelre és a perceptuális felfüggesztésekre vonatkozó figyelmeztetésekkel meg is haladja a szimulákrum leleplezését, hogy az egyén kiszolgáltatottságát hangsúlyozza. A művészet közösségi feladatköre éppen a fotóval kapcsolatban kulcsfontosságú, hiszen a fogyasztói gépezet által is alkalmazott médium, s bár megharcolta a művészeti szcénába való belépés csatáit, technikai megoldásait tekintve nem áll egészen kívül a marketinges képhasználaton, a módszereit követi és hasznosítja. Fisher világosan látta, hogy igazán hatékony jelzések csak a rendszer belsejéből érkehetnek, a populáris kultúra igazán nagy tömegeket mozgató berkeiből, mint a filmek vagy a zene, a képzőművészet határmezsgyéjén azonban a fotó van hasonló helyzetben, még ha a népszerűsége nem is vetekedhet az előző kettőjével.

Az ezredfordulón az európai kényelem pozíciójából a szimuláció kérdésére tekinteni még a felismerés elevenességével lehetett, mert a hétköznapi élet megállíthatatlan változásának megélése közben csak homályosan tudtuk elképzelni, hogyan fejt majd ki a hatását az élet különböző területein. Manapság az európai kényelem pozíciójából a referenciavesztésre, az algoritmusok megfigyelő tevékenységére vagy a kommunikáció gyökeres átalakulására tekinteni inkább zavarba ejtő, mert kiközösített a dolgok megszokott menetének a ritmusából. Talán csak az egymást követő válságok kuszált rendjéből vagy egy háború közelségében sejthetjük meg újra, mit jelent a nosztalgia nélküli szembenézés, a közösség iránti igény, a magánszféra védelme, amikor a sérülékenység és a rombolás nem referenciákat, hanem hús-vér testeket fenyeget.

¹⁰ GEIBL, Kata: *There is Nothing New Under the Sun*. [s.l.], Void, 2021, 107.

¹¹ FISHER, Mark: *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* Ford. TILLMANN Ármin, ZEMPLÉNYI-KOVÁCS Barna, Bp., Napvilág, 2020, 113.

¹² HABERMAS, Jürgen: *A modernség: befejezetlen program*. Ford. FELKAI Gábor = Uő: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. FELKAI Gábor, ford. ADAMIK Lajos et al., Bp., Atlantisz, 1994, 278.