

# Úton a képhez

## Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában\*

A Vintage Galéria tavaly szeptemberben mutatta be SZABÓ DEZSŐ *Fekete-fehér / Black and White* című sorozatát, majd idén szeptemberben *Exposed* címmel új munkáit. A két kiállítás jelentősen különbözik egymástól, akár csak az elmúlt több mint másfél évtizedben készült képeitől is, mégis, sok minden szól amellett, hogy együtt érdemes szemügyre venni őket. Erre az is okot adhat, hogy a *Fekete-fehér* és az *Exposed* sorozatnál is előtérbe kerül a „médiüm” és használatának kérdése, ami viszont végigkíséri Szabó Dezső egész eddigi művészi pályáját.

A kortárs művészetről folytatott párbeszéd egyik kristályosodási pontja a médium fogalma, vagy inkább problémája. Alapvetően két álláspontot lehet egymástól megkülönböztetni. Az egyik azt a hagyományt tekinti követendőnek, amelyet CLEMENT GREENBERG nevéhez szoktak kötni, aki a médium specifikusságát a modern művészet meghatározó jellemzőjének nevezte, és művészi médiumban immanensen benne foglalt minőségeket a mű fel-tételének tekintette. Helyette Krauss egy technikai (vagy fizikai) támaszról (support: támogatás, állvány) beszél, amelyet az anyagi feltételekből levezetett konvenciók készleteként ért, olyan konvenciókéként, amelyekből az expresszivitás új formái alakíthatók ki, és amelyek tetszőlegesen továbbfejleszthetők.<sup>2</sup> Ezzel szemben áll az a koncepció, amely szerint a médium minősége ebben a greenbergi értelemben ma már irreleváns, sokkal nagyobb szerepe van a médiumhasználatnak a funkció szempontjából.<sup>3</sup> Hozzávetőlegesen ezt a pozíciót képviseli az angol művészetfilozófus, PETER OSBORNE is, aki többek között épp a fotográfiát teszi felelősség ennek a specifikusságnak a megszüntetéséért.<sup>4</sup> Létezik azonban egy ezektől eltérő felfogás is – NIKLAS LUHMANNÉ –, amely a médiumot a formához köti és mindkettőt a kommunikációs folyamaton belül tételezi és értelmezi.<sup>5</sup> Ebben a koncepcióban a médium

1 Itt idézőjelbe teszem a fogalmat, mert egyelőre nem térek ki a fogalom használatából és értelmezéséből fakadó lehetséges jelentésbeli különbségekre, ezen a ponton tehát mindegyik releváns lehet.

2 Krauss több írásában is foglalkozik a médium problémájával a modern, illetve a posztkonceptuális (eleinte pedig a posztmodern) művészetben. V.ö: Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. October 1979 8 (1979 tavasz). 30-44. o., továbbá „...And Then Turn Away?” An Essay on James Coleman. *October*, 1997 81 (1997 nyár). 5-33. o., valamint *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry*, 1999 25. 2 “Angelus Novus”: Perspectives on Walter Benjamin. 289-305. o.

3 Sabeth Buchmann: The (Re)Animation of Medium Specificity in Contemporary Art. In: *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Szerk. Alexander Dumbadze, Susanne Hudson. Wiley-Blackwell. 2013. 107-116. o. Itt 107. o.

4 Peter Osborne: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London, New York, Verso. 2013.

5 Ezt a koncepciót Niklas Luhmann dolgozta ki, aki a művészetet is kommunikációs folyamatnak tekinti, amely így illeszkedik a komplex társadalmi kommunikációs rendszerbe. Vö. ehhez Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 1995. illetve uő.: *Das Medium der Kunst*. In: *Aufsätze und Reden*. Szerk. Oliver Jahraus. Stuttgart, Philipp Reclam. 2001. továbbá Irene V. Small: *Aspecificity/Autopoietic Form*. In: *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Szerk. Alexander Dumbadze, Susanne Hudson. Wiley-Blackwell. 2013. 117-125. o. Small tanulmányában Luhmann médiumfogalmára alapozva elemez olyan kortárs műveket, amelyeknél a hagyományos médiumfogalom nem lehet releváns.

\* Szabó Dezső: *Fekete fehér / Black and white*, Vintage Galéria, Budapest, 2015. szeptember 15 – október 9. Szabó Dezső <http://vintage.hu/exhibitions/szabo-dezso-black-white>; Szabó Dezső: *Exposed*, Vintage Galéria, 2016. szeptember 9 – október 28. <http://vintage.hu/exhibitions/exposed>

és a forma kölcsönösen feltételezik egymást, továbbá ami egy helyzetben médium lehet, az egy következő helyzetben már formaként működhet, elemei kapcsolatának „szilárdságától” függően. A médium ez utóbbi felfogása az, amelynek segítségével új módon közelíthetünk Szabó Dezső eddigi alkotótevékenységéhez, azon belül pedig a médiumhoz fűződő viszonyához: ahogy arról gondolkodik és arra folyamatosan rákérdez műveiben.

Az utolsó két anyag „látványvilágában” és „témaválasztásában” is eltér a korábbiaktól. A *Fekete-fehér / Black and White* monokróm képekből áll, amelyeken korábbi munkákról ismerős makettek egyes elemei vagy még össze nem épített, a szerelőkereten lévő darabok szerepelnek. A tárgyak azonban önmagukban, kétdimenziós felületként jelennek meg, nem pedig térben elhelyezve egy történet részleteiként, díszleteiként. MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ fotogramnak nevezte azt az eljárást, amelyet Szabó Dezső is használ, és látszólag hozzá hűen fog fel. Moholy-Nagy Lászlóval ellentétben nála mégsem elsősorban a mindent láthatóvá tévő, a tárgyakról visszaverődő fény megmutatása, rögzítése kap szerepet. A fotópapírra árnyékot vető dolgok és vetületük, valamint a felületen hagyott „nyomuk” az, ami itt hangsúlyos, akárcsak az esetenként belőlük kiszűrődő fény (amelynek karaktere ebben az esetben jelentősen különbözik azétól a fényforrásétól, amely a kép létrehozásában szerepet kap). Ez inkább emlékeztet arra, ahogy egykor Wedgwood, majd Fox-Talbot a fotográfiai eljárásokkal folytatott kísérletezések kezdeti fázisában, mintegy annak első logikus állomásaként éltek ezzel a lehetőséggel.

Az *Exposed* című kiállításon bemutatott műveknél a „mimetikus”, a valamint ábrázoló konkrétum felől egy másfajta konkretizálás – a képtárgy mint mű jelenlétének még erőteljesebb kiemelése – felé mozdult el Szabó Dezső. Ennek következtében teljesen absztrakt, „tárgy nélküli” képek születtek, melyek technikailag kemogramok, azaz létrehozásukhoz fényt és kémiai anyagokat, azok vizes oldatát, továbbá hagyományos, „baritált” fotópapírt használt. Ezek különféle kombinációban alkalmazva (főleg a felhasználás sorrendiségétől függően) eredményezték egyrészt a képet mint tárgyat, másrészt a rajta megjelenő látványt (kép mint „image”). A hívóoldat, a fixáló oldat és a fény megfelelő használatával, valamint a fotópapír pozíciójának változtatásával, mozgásával érte el a kívánt állapotot, ami egyszerre jellemzi a tárgyat és a rajta láthatót.

SZABÓ DEZSŐ

Fekete-Fehér | Black & White, 2015

Fény | Light C, silver print photogram, 48 x 38 cm, ed3, Vintage Galéria





SZABÓ DEZSŐ  
Exposed, 2016, részlet a kiállításról  
Vintage Galéria © Fotó: Sulyok Miklós

Korábbi munkáinál a témaválasztás, a kidolgozás, a kép látványvilágának megteremtése könnyen elfedhette azt, hogy Szabó Dezsőt kezdettől és alapvetően maga a kép problémája foglalkoztatta: a felületen kialakuló kép; az anyag, amely ennek a látványát létrehozza; az anyag viszonya a látványhoz, amelyet elrendezettségében láthatóvá tesz; a kép jelenségként, akként, amit tárgyként felületén hordoz. A kérdés elsősorban arra irányult, hogy mindezek hogyan viszonyulnak egymáshoz, illetve a világhoz, együtt és külön, továbbá hogy a néző hogyan viszonyulhat hozzájuk, valamiféle egységben szemlélve őket.

Az utolsó két sorozat radikális módon helyezi a középpontba ezt a problémát. Az elmúlt több mint másfél évtizedben készült sorozataival összevetve az utóbbi munkáknál látszólag egy teljesen új kérdéssel nézünk szembe, holott mindez már kezdettől meghatározó volt számára. Ebből a „kíváncsiságból” fakadt az érdeklődése a monokróm festészet iránt egy átmeneti időszakot követően, amikor még a festészeti absztrakció foglalkoztatta. Nem sokkal később a festészetnek teljesen hátat fordított, pedig még mindig nyitva álltak ugyanazok a kérdések, amelyekre immár a fotográfia eszközével kereste a lehetséges válaszokat. Talán meglehetősen ez a váltás, illetve választás, mivel a fotografikus kép az, ami a festett kép nem: vagyis annak tagadása,<sup>6</sup> mégis eljuthatunk általa is azokhoz a megállapításokhoz, amelyeket Szabó Dezső először a festészet segítségével igyekezett kimondani.

A monokróm festészet bizonyos értelemben a festészet végső foka, amely kapcsán feltehető a legfontosabb, leginkább a lényegre – a festészet lényegére – rámutató kérdések, amelyek megválaszolása, a rájuk adott válaszok egyúttal fel is függesztik a folytatás lehetőségét. A fotográfia, a fotografikus kép ebből a szempontból egy olyan eszköznek bizonyult, amely épp ezt a folytatást tette lehetővé. Első fotografiai sorozatai szintén főként

ebbe az irányba mutattak, bár megjelenésüknek, témaválasztásuknak, a valóságábrázolás ellentmondásosságának köszönhetően könnyen és jól megközelíthetőek voltak az akkor uralkodó, a művészeti intézményrendszer és a vizuális kultúrát kritikai szemlélettel közelítő témák irányából. Itt is elsősorban a kép speciális vonatkozásai jelentették a kiindulópontot, de inkább a képi reprezentáció problémája került előtérbe a globális vizuális kultúra kritikájának tárgyaként.

Történetileg meghatározott, fokozatosan létrejött szituációknak tekintendő az, amelyben a kép ilyen módon válik a vizsgálódás tárgyává. Az 1980-as közepétől a képeket (és nem csak a művészet intézményrendszerén belülieket) egy a nyelvészetben, a szemiotikán, a nyelvi jelentésen túli megközelítésben vizsgálták: miként viszonyulnak az apparátusokhoz, az intézményekhez és a különféle diskurzusokhoz? Ez értelmezési keretként elfogadható ebben az esetben is, és végső soron ugyanazok a szempontok fontosak Szabó Dezső számára, legyen szó akár festett vagy fotografált képről. A médium abban az értelemben, ahogy azt Clement Greenberg a modern művészet meghatározó aspektusaként leírta, itt valójában irrelevánsá válik, az azonban szükségszerű, hogy az új eszközre vonatkoztatva is felvetődnek a festészet kapcsán körvonalazódó korábbi kérdések. A fotográfia mint képalkotó eszköz azért vált érdekessé és lényegessé a kép előállításának folyamatában, mert így lehetett még egyértelműbben rámutatni a „kép” problémájára. Ezért is kapott kitérítetett szerepet eleinte a kamera, az az eszköz – úgy is mint camera obscura –, amely „magától” jelenít meg „perspektivikus” képet, amely látszólag megfelel annak, ahogy az emberi szem érzékeli a körülvevő világot. A képalkotásból következik ugyanúgy a „valóság” és a „képen látható” viszonya, a mit-miként mutat meg a „kép” (itt most a tárgy és a felülete látható együtt), mi az igazsága, mi a valósága ennek a „képnek”, és miként befolyásolja, uralja, determinálja látásunkat. A makett kitérítetett szerepet kap ebben a folyamatban, mert természete-

6 Itt most nincs lehetőség arra kitérni, hogy ez egyrészt egy hagyományos művészetfelfogás (a művészet mint „craft”, techné) felől közelíthető meg, illetve technikai szempontból, amely mindenképp magával hozza az ismeretelméleti és ontológiai felvetéseket, amelyek a festészet és a fotográfia közötti különbségekből adódnak.

7 Vö. W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*. 13. Ikonológia és műértelmezés. Sorozat szerk. Fabinyi Tibor, et al. Szeged, JatePress. 2008. Itt 136. o.

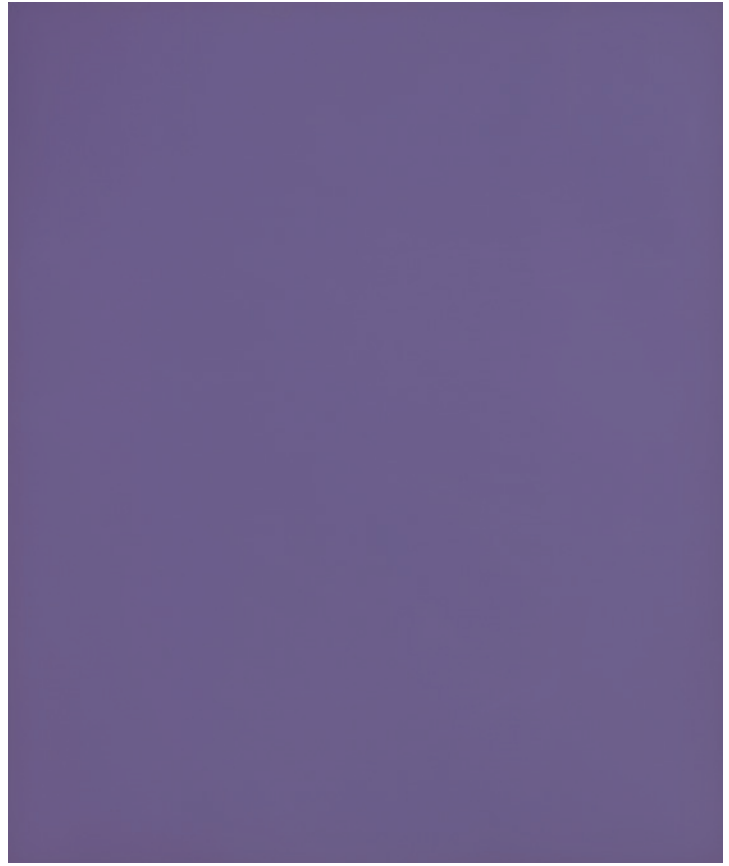


SZABÓ DEZSŐ  
Exposed-Fekete lecsorgás | Black Dripping, 2016, chemical painting  
(silver gelatin print), 58 x 48 cm, Vintage Galéria

sen megvan a maga „valósága” (fizikailag létező entitás, amely tapintható is), de lefényképezve ez a „valóság” teljesen más természetű, „átalakul”. Nem „nem valóság”, de mégsem egyértelmű, hogy minek is tekinthető annak alapján, ahogyan a képfelületen megjelenik: az anyagszemcsék, az egyéb kémiai anyagok, amelyek a színes technikánál jelen vannak az anyagban, valamint ahogyan mindez „átfordul” a nagyítás, a kópia elkészítése során. A *Magasfeszültség* című kiállításon<sup>8</sup> bemutatott sorozatnál pedig egy újabb, más természetű „valóságselemt” is beemelt Szabó Dezső: egy természeti jelenség imitációját, a „házilag” előállított elektromos kísérletet, egy mester-séges miniatűr villámot.

Az utolsó két sorozatnál még egyértelműbben nyomul előtérbe a kép mint tárgy, valamint a kép mint látvány viszonya a létrehozás gesztusához, a „medialitáshoz”, és végső soron az „anyaghasználathoz”. A fotogramoknál megfigyelhető ez a redukcióra való törekvés. Szabó Dezső teljesen elhagyja a látványt mint „történetet” (narratíva), azokat a látványelemként szolgáló kellékeket, amelyek elvonhatják a figyelmet a kép tárgyi megjelenéséről. A másik oldalon viszont határozott lépést tesz a „konkrét” felé, amennyiben a képet a tárgyak jelenlétének a szó szoros értelmében vett lenyomata, nyoma alkotja, amely nem más, mint saját árnyékának „negatívja”. A konkrét itt vehetjük akár a szónak az eredeti, „összenövés” értelmében is, hisz az árnyék sosem választható el attól, amihez – akihez – tartozik, amely lényünk tulajdonképpeniségéhez tartozik (Kurt Blumenfeld) – hacsak el nem adják az ördögnek, miként Peter Schlemihl tette Adalbert von Chamisso meséjében. Ez visszatérést jelent – de nem az absztrakt vagy minimalista festészet látványához, hanem inkább egy olyan minimalista művészethez, ahol a plaszticitásával tüntető mű tárgyi karaktere áll a kérdés középpontjában. A dolgok mimitikus képe, amely szükségszerűen megjelenik a fotografikus leképezés logikája szerint, egyre kevésbé lényeges, jelentősége annyi, hogy a látvány még képként (a szó hétköznapi értelmében) értelmezhető legyen, egyúttal utaljon a „médium” működésének sajátosságaira, a tárgyi világhoz való jellegzetes kapcsolatára. Így jut kitüntetett szerephez a „kép” (itt fotografikus) létrejöttének folyamata, a „nyomhagyás”, és annak eredményeképp realizálódó fénykép (mint tárgy). Az itt megfogalmazódó probléma, az, hogy miként nézem azt, amit a felületen látok, a fotogramokat megelőző művek-

<sup>8</sup> Szabó Dezső: *Magasfeszültség*, Trafó, Budapest, 2012. szeptember 6 – október 21.



SZABÓ DEZSŐ  
Exposed-Látens kép | Latent Image, 2016, chemical painting  
(silver gelatin print), 58 x 48cm, Vintage Galéria

nél is meghatározó, itt csupán radikálisabban mutat rá Szabó Dezső. Az, ami nyomnak tűnik, önálló képi elemmé, motívummá válik-e, vagy megmarad „indexnek”, esetleg denotáló jellé alakul? Ez a korábbi munkáknál nem volt ennyire kibontva a néző számára, mivel ott nem elsősorban – vagy egyáltalán nem – miniatűrként, makettként „ismerjük fel” a „dolgokat”, hanem konkrét tárgyakként (autóként, épületként, emberi alakokként stb.). A képen ezek a dolgok nem önazonosak, nem önmagukként vannak jelen, de nem is reprezentálnak, hanem annak adják ki magukat, aminek a helyettesítői (bár más a „szubsztanciájuk”, az anyaguk, pl. marcipán a fagyalt helyett). A fotogramoknál ezzel szemben nem annyira a Jean Baudrillard-t foglalkoztató látszatszerűség áll a középpontban (ami jellemző a korábbi művekre), hanem az, amire Flusser hívja fel a figyelmet. Az ő fenomenológiai megközelítésében a technikai kép háttérében a tudomány szövegei állnak, ezek jelennek meg képpé kódolva, itt a kémia, a vegyészet révén.

Erre a „kép” és a „látható” között feszülő különbségre mutatnak rá még alapvetőbb módon a legutóbbi kiállítás képei, amelyek Szabó Dezső meghatározása szerint kémiai festmények (chemical painting). Ez felveti a kérdést, hogy fényképnek lehet-e még tekinteni ezeket a tárgyakat, illetve fotográfiának az előállítás módszerét? (A fotogramnál ez történeti beágyazottsága miatt nem kérdés.) A fotográfiának van egy nagyon redukált – fenomenológiai szempontú – meghatározása. HUBERT DAMISCH szerint „elméleti szinten a fényképezés semmi több, mint a rögzítés folyamata, a beírás technikája egy ezüstsókból álló emulzióba”, amelynek eredménye „a fénysugarak létrehozta mozdulatlan kép [image]”.<sup>9</sup> Az *Exposed* sorozatnál minden esetben meghatározó tényező a fény, ha nem is feltétlenül azt a sorrendiséget követte Szabó Dezső, amely a fotográfiai eljárásoknál hagyományosnak tekinthető. Arra viszont Damisch nem tér ki, hogy a kép (image) alatt mit is kéne érteni. Valami „ábrázolást”, figurálisat, olyasmit, amit „megszokásból” a fotográfiai képpel azonosítanánk (a „valóság realista ábrázolása/megjelenítése/leképezése” stb.), vagy annak ellentétét, akár egy nem ábrázoló képet? A meghatározásból kimarad a kémiai determináltság is, amelyet feltételez az „analóg” (Szabó Dezső saját meghatározása szerint kémiai alapú) fotográfia. A kémiai ágensek nélkül nincs „látható kép”, mert nincs, ami „előhívja” – láthatóvá

<sup>9</sup> Hubert Damisch: *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. October*, 1978 5. Summer. 70-72. o.