

# Balkon

2021\_2

kortárs  
művészeti  
folyóirat  
Budapest



21002  
9 771216 889000  
ISSN 1216-8890 880 Ft



**SZERI VIKTOR – PÁLL TAMÁS –  
MUSKOVICS GYULA**

ARCHÍVUM II (Odaát), 2020  
multimédia installáció: lánc, videó,  
jősgömb, viasz, művér, szén  
© Fotó: Biró Dávid

← i n s i d e e x p r e s s

**Fiatalképzőművészek  
Stúdiója Egyesület**

studio.c3.hu

**NEOGRÁDY-KISS BARNABÁS**

Mozgás, 2020  
Kép a Kettős Kötés című sorozatból.

Szobor, 2020  
Kép a Kettős Kötés című sorozatból.  
Kettős Kötés, 2018–2021



**HORNYIK SÁNDOR: A nyugati  
vizuális kultúra ellenállhatatlan  
csábítása | A nagy könyvlopás  
esztétikai politikája**



**SÜLI-ZAKAR SZABOLCS: Klónia  
terei, helyei, tájai és térképe |  
Ferenczy Zsolt: Klónia**



**SÁRAI VANDA: A végítélet képei  
egy budafoki bányából | Mine  
My Mind**



17

**GYENGE ZSOLT: Kamerával pusztító:  
az antropocén mozgóképes  
diskurzusai | Ecology After  
Nature – e-flux, online vetítéssorozat**



22

**DUDÁS BARBARA: A változó valóság  
megragadhatósága | Tarr Hajnalka:  
In Vitro „H” | In Vitro**



26

**SZABÓ DEZSŐ: Az Exposed sorozat  
két képéről**



34

**PFISZTNER GÁBOR: A fogalom mint  
jelenség | Szabó Dezső: Kamera nélkül**

**Balkon**

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu  
<https://balkon.art>

**Poligráf Kft.**

Felelős kiadó: Hermann Péter  
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó  
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.  
Telefon / Fax: +36 27 347 825  
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.  
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti  
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).  
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-  
szolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-  
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.  
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft  
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft  
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön  
Felelős vezető: Mészáros László

<http://epcnyomda.hu>

**Főszerkesztő:**

HAJDU ISTVÁN  
ihajdu@c3.hu

**Szerkesztők:**

HERMANN VERONIKA  
hermann.veronika@gmail.com  
SZÁZADOS LÁSZLÓ  
szazadoslaszlo@gmail.com  
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA  
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

**Lapterv:**

ELN FERENC  
elnferenc.com

**Fotó:**

ROSTA JÓZSEF  
jozsef.rosta@gmail.com

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

# A nyugati vizuális kultúra ellenállhatatlan csábítása

## A nagy könyvlopás esztétikai politikája

Az élénk és színes emlékek' tanúsága szerint az 1959-es *Francia könyvkiállítás*<sup>2</sup> tulajdonképpen a nyugati kultúra epifániáját hozta el Budapestre, hiszen a művészek és a művészettörténészek nemcsak megcsodálhatták a gyönyörű kivitelezésű köteteket, de a kapitalisták még a lopások fölött is szemet hunytak, sőt még az is felmerült az akkori közbeszédben, hogy kifejezetten az volt a cél, hogy ilyen módon, a könyveken keresztül a nyugati gondolatok és ideák gyökeret verjenek Budapesten. ÁRVAI MÁRIA és VÉRI DÁNIEL projektje (kiállítása<sup>3</sup> és kötete) izgalmasan tárja fel a könyvkiállítás és a könyvlopás politikai és kultúrtörténeti dimenzióit,<sup>4</sup> valamint azt, hogy mit is jelentettek a nyugati „színek” egy szürke kultúrában, ahol az ötvenes években az utazások korlátozása és a kulturális transzfer állami ellenőrzése miatt a szovjet ideáltól és ideológiától eltérő információk és vizuális kultúrák nehezen jutottak be az országba. Épp ezért válhatott különösen érdekessé egy nagy és színes, nyugati könyvkiállítás, ami a nyugati impulzusokra tradicionálisan fogékony magyar képzőművészek világképét is erőteljesen formálta. Sőt, a kulturális emlékezetben épp egy képzőművészeti kötet, PATRICK WALDBERG *Max Ernst* monográfiája<sup>5</sup> miatt őrződött meg maga a könyvkiállítás is. A LAKNER LÁSZLÓ által eltulajdonított kötetet ugyanis rongyosra olvasta a magyar avantgárd, amiről Árvai és Véri ORSZÁG LILI, illetve MAJOR JÁNOS munkásságának kutatása során szerzett tudomást.<sup>6</sup> Ország egy levelében említette meg a kiállításon látott könyvet, amelynek később Lakner által ellopott példányát maga is átlapozhatta;<sup>7</sup> Véri pedig egy Lakner interjúban olvasott az esetről, de Major maga is kiemelte egy beszélgetés során Ernst munkásságának jelentőségét a korszak magyar művészetében.<sup>8</sup> A kötet fontossága nyilván nyugati mivoltából adódott, vagyis abból, hogy a vasfüggönyön túlról érkező nyugati kötet egy világhíres, nyugat-európai, szurrealista művészt mutatott be az akkoriban Budapesten igen

ritka, jó minőségű, színes reprodukciókon keresztül. Ernst neve ráadásul összeforrott egy sajátosan magyar képzőművészeti jelenséggel, a *szürnaturalizmussal*, illetve annak legfontosabb hősével, CSERNUS TIBORral is. De még egy konkrét Csernus művel is, az 1959-es *Saint-Tropez* című festménnyel, amit maga az alkotó, valamint az őt követő festőművészek és a művészettörténészek is, az első Magyarországon kiállított szürnaturalista festménynek tartanak, ami egyértelműen MAX ERNST és a francia szürrealista vizuális kultúra hatását tükrözi vissza. A *Saint-Tropez* bizonyos értelemben annak is dokumentuma, hogy a keleti (értsd: szovjet) uralom alatt is tovább élt nálunk a Nyugat nimbusza, ami Sztálin halála (1953) után már az egyre kompromisszumkésebb kommunista kulturális berendezkedésen belül is meghonosodott. Sztálin idején ugyanis nemcsak erőteljesen kritizálták a nyugati kultúrát, de kifejezetten tiltották és büntették is annak követését. Hruscsov viszont már némi teret adott a kulturális versengésnek, a művészek figyelhetek a nyugati törekvésekre is, hiszen a jelszó az „utolérni és túlszárnyalni” lett. Legalábbis a tudomány és a technológia területén. A kultúrában viszont Hruscsov még annyira se respektálta a nyugati modernséget, mint korábban Sztálin, aki nagyon is értette, csak éppen nem becsülte annak esztétikáját és logikáját. A megújuló szovjet képzőművészet elé az állami esztéták így leginkább a francia, az olasz és a mexikói realizmus példáit állíthatták.<sup>9</sup> A magyar kultúrában ezek közül tradicionálisan a francia komponens volt erős. Tulajdonképpen a francia könyvkiállítás is azt bizonyítja, hogy a felvilágosult és kulturált Nyugat Budapesten az ötvenes években is leginkább a francia kultúrát jelentette. A franciák rene-méját erősítette, hogy az amerikaiaktól és az angoloktól eltérően ők 1956 után sem hagyták teljesen cserben a magyarokat. ALBERT CAMUS például több ízben is kiállt a magyar forradalom ügye mellett, és friss Nobel-díjasként már 1957 végén aláírta Louis de Villefosse levelét Kádár Jánosnak, amelyben a Déry Bizottság alapítója a bebörtönzött író szabadon bocsájtását kérte.

9 V.ö.: SUSAN E. REID: Toward a New (Socialist) Realism: The Re-engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw. In: ROSALIND P. BLAKESLEY and SUSAN E. REID (eds.): *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2007, 217–239. JEROME BAZIN: Socialist Realism and Its International Models. *Vingtème Siecle*, 2011/1., 72–87.

A francia kultúrpolitika tudatosan is erősítette annak nimbuszát, hogy valójában ők képviselik az európai kultúrát a szovjet és az amerikai hegemonia feszültségterében. De Gaulle ugyanis egy erős és francia központú Európát képzelt el, ami az Atlanti-óceántól az Urálig ível, és 1958-ban ehhez a híres író, és nem mellesleg amatőr művészettörténészt és orientalistát, ANDRÉ MALRAUX-t vette maga mellé kultuszminiszterként. A legendás baloldali „kalandort”, aki megjárta Kínát, Indokínát és a spanyol polgárháborút is, majd kivette részét a francia ellenállásból, ahol de Gaulle-lal is barátságot kötött, és már 1945 után szerepet vállalt a francia kulturális diplomáciában. A francia kultúra függetlenségi háborúja az Európát is elárasztó amerikai kultúrával szemben az ötvenes évek végétől már komoly állami támogatással folyt,<sup>10</sup> aminek még egy magyar emléke is van ILLYÉS GYULÁnak köszönhetően, aki személyesen is ismerte Malraux-t, aki 1966-ban még otthonában is vendégül látta őt, Déry Tibort és Nagy Lászlót, és arról is beszélt, hogy Európa érdekeit a nagyhatalmak közül igazán csak a franciák tartják szem előtt.<sup>11</sup> A francia könyvkiállítás terve azonban – Árvai és Véri kutatásainak tükrében – jócskán megelőzte Malraux és de Gaulle hatalomra kerülését: még 1956 tavaszára megy vissza, ami leginkább a szovjet olvadás politikai légkörével kapcsolható össze. A magyar könyvkiállítás ugyanis része volt egy szisztematikus francia kultúrpolitikának, ami a szovjet nyitást kihasználva a keleti blokk szinte minden országában könyvkiállításokat rendezett. A magyar kiállítás megrendezését azonban nyilvánvalóan hátráltatta a magyar forradalom brutális leverése, illetve a szovjet „bábkormány” hatalomra kerülése, ami a diplomáciai kapcsolatok jegeléséhez vezetett, s csak 1959-re oldódott fel annyira, hogy egyfajta korai, legalábbis 1963-hoz képest korai kulturális nyitás jegyében sor kerülhetett egy francia kulturális eseményre Budapesten. A kiindulópontot tehát alapvetően a hruscsovi olvadás programja jelentette, a békés egymás mellett élés, illetve a tudományos-technológiai és kulturális versengés politikája, ami az

10 HERMAN LEBOVICS: *Mona Lisa's Escort. André Malraux and the Reinvention of French Culture*. Cornell University Press, Ithaca, 1999

11 ILLYÉS GYULA: Látogatás Malraux-nál. (1974), <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/ILLYES/illyes02193/illyes02213/illyes02213.html>



Látogatók a budapesti francia könyvkiállítás megnyitóján, 1959. 10. 24., MTI Fotó: Keleti Éva

1956-os „titkos” moszkvai beszéddel indult hódító útjára.<sup>12</sup> Ennek jegyében jelent meg a Szovjetunió az 1958-as *Brüsszeli Világkiállításon* a Szputnyikkal és Alekszandr Dejneka – Zsdanov által tíz évvel korábban diszkreditált – ám ismét korszerűnek tekintett modern realizmusával. A világkiállításra ráadásul Magyarország is benevezett egy tipikusan magyar programmal, a hívó szó ugyanis a „mit adott egy kis nép a nagyvilágnak” gondolat lett, ami egybevágott az új kulturális vezetés antisztálinista programjával.<sup>13</sup> Az antisztálinista modernizáció<sup>14</sup> vélhetően ahhoz is hozzájárult, hogy a magyar pavilon dekorációját készítő – Aczél György által is jóváhagyott – művészek közül KÁDÁR GYÖRGY kifejezetten Picasso stílusában festett egy budapesti városi életképet erőteljesen duzzadó, de kubisztikusan modern, korzózó munkásokkal, miközben a Főiskola akkori hallgatói arra emlékeznek, hogy Picassót ugyan emlegették néha, de a tananyagban egyáltalán nem szerepelt. A dekoráció egy másik jelentős alkotója, BERNÁTH AURÉL pedig egy modern budapesti látkép erejéig az 1920-as évek posztexpresszionista Bernáthját (*Graphik Mappa*) idézte fel Brüsszelben, miközben nyilvánosan, tanítványai előtt rendszeresen megtagadta akkori szellemi és vizuális kultúráját. Az Árvai és Véri által megszólított művészek (GYÉMÁNT LÁSZLÓ, JOVÁNOVICS GYÖRGY, KLIMÓ KÁROLY, Lakner László, TÓT ENDRE) is úgy emlékeznek, hogy ekkoriban a Főiskolán maximum Cézanne-ig terjedt a modernség, és a későbbi avantgárd – a szovjet ideológia szempontjából dekadens – irányzatokról egyáltalán nem esett szó. Brüsszelben viszont Bernáth és Kádár is díjat (arany-, illetve ezüstérmét) kapott, KERÉNYI JENŐ és SOMOGYI JÓZSEF táncosnői pedig elhozták az egyik képzőművészeti nagydíjat, ám a művészek itthon egyáltalán nem részesültek elismerésben.

12 V.ö.: POLLY JONES (ed.): *Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*. Routledge, New York, 2006; RÓSA MAGNÚSDÓTTIR: Mission Impossible? Selling Soviet Socialism to Americans, 1955–1958. In: JESSICA GIENOW-HECHT and MARK C. DONFRIED (eds.): *Searching for a Cultural Diplomacy*. Berghahn, New York, 2010, 50–74.

13 V.ö.: BOLDIZSÁR IVÁN: A magyar pavilon Brüsszelben. In: *Keser-édes. Magvető*, Budapest, 1987, 191–198.

14 Lásd erről bővebben: KALMÁR MELINDA: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető, Budapest, 1998

Bernáth műve eltűnt egy raktárban, a táncosnőket pedig haza se hozták, egy belga kisvárosnak (Namur) ajándékozták, ami összefügghetett az ortodox sztálinista hangok ideiglenes felerősödésével a párt vezetésén belül.<sup>15</sup>

A világhiállításra készített modern és független (értsd: nem vagyunk szovjet csatlósállam) magyar pavilon esztétikája vélhetően csak a nagyvilágnak szólt, ezért sem akarták itthon kitüntetni a nyugaton díjazott művészeket. Itthon ugyanis még 1958-ban is ádáz harc dúlt az ellenforradalmi revizionizmus és a kapitalista (amerikai) propaganda ellen. Árvai és Véri *A nagy könyvlopás* kiállításán le is vetítettek egy 1958-as magyar ellenpropaganda dokumentumfilmet, ami többek között egy nyugatról küldött, ellenséges sajtóanyagokat hordozó héliumballon levadászását is bemutatta. Az ilyen típusú propagandát (sőt az autonóm, demokratikus irodalom egy részét is) ráadásul részben az ördögi CIA támogatta, amiből aztán már a hatvanas években elég nagy politikai és kulturális botrány lett, legalábbis Amerikában.<sup>16</sup> Majd pedig éppen a Watergate-ügy és Nixon lemondásának idején derült ki az is, hogy nemcsak balos írók és irodalmi magazinok (a legismertebb az *Encounter* példája) prosperáltak a CIA jóvoltából, de részben ők finanszírozták a MoMA európai utazó kiállításait is. Az USA a CIA-n keresztül pénzelte a Szabad Európa Rádiót is, illetve egy *Mailing Project* névre keresztelt direkt könyvküldési programot, ami több interjúalany emlékei között is felbukkant.<sup>17</sup> Gyémánt Lászlótól azt is megtudhatjuk, hogy a könyvek egy bizonyos International Advisory Board-tól jöttek, ami az ő esetében lényegében a Londonban élő SÁRKÖZI MÁTYÁST jelentette, aki rengeteg arra járó magyarnak ajándékozott könyvet a CIA jóvoltából. A román származású GEORGE

15 V.ö.: GYÖRGY PÉTERI: Transsystemic Fantasies. Counterrevolutionary Hungary at Brussels Expo '58. *Journal of Contemporary History*, 2012/1., 137-160. Ld. bővebben: RÓKA ENIKŐ (szerk.): G. Á. Úr X-ben. Kiscelli Múzeum, Budapest, 2016

16 Az Encounter Botrány 1967-ben pattant ki szenátusi felszólalásokkal és *New York Times* címlapokkal. V.ö.: RICHARD M. HUNT: The CIA Exposures. End of an Affair. *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 45, No. 2, Spring 1969, 211-229.; ld. <https://www.vqronline.org/articles/2015/07/cia-exposures>

A MoMA-ról: EVA COCKROFT: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. *Artforum*, 1974/10. 39-41. ld. <https://www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017>

Később összefoglalóan: FRANCES STONOR SAUNDERS: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. Granta Books, London, 1999

17 A magyar vonatkozásokról bővebben is: VÉRI DÁNIEL: *Könyvek útja a vasfüggönyön át: franciák, magyarok és a CIA*. In: ÁRVAI – VÉRI 2020, 46-89.



A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött, Szentendrei Képtár, 2019. 09. 20 – 2020. 03. 01. Kurátorok: Árvai Mária, Véri Dániel, kiállítási enteriőr © Fotó: Deim Balázs

C. MINDEN által létrehozott könyvküldési programot a Szabad Európa Rádió két másik munkatársa, ALFRED REISCH és JOHN MATTHEWS tárta fel részleteiben, amivel némiképp ellenpontozni óhajtották a CIA negatív megítélését a Congress for Cultural Freedom és az *Encounter* szponzorálása kapcsán.<sup>18</sup> Az ellenpontozásra persze inkább Nyugaton volt szükség, hiszen Keletről nézve a helyzet kevésbé tűnt ellentmondásosnak, mivel itt nem antikapitalista életeket és életműveket támogatott a világ legbefolyásosabb antikommunista szervezete, hanem ajándék köteteket juttatott be a szocialista országokba. A CIA, illetve összességében a nyugati kapcsolat ráadásul még némi romantikus ellenzéki színezetet is kapott, mert a rendszer ellenségeit gyakran kémkedéssel és CIA kapcsolatokkal is megvédolták. Ennek egyik idevágó példája a francia kulturális attasé, GUY PIERRE TURBET-DELOF esete, aki a Francia Intézet igazgatói posztját is betöltötte.<sup>19</sup> A hidegháború diplomáciai komplexitását mutatja, hogy a magyarokat a határon (1956 után is) átsegítő attasé helyett csak magyar titkárnőjét, HALKÓ MARIANNE-t fogták perbe 1957 végén. Turbet-Delof azonban olyan komoly szálkát jelentett a magyar állam szemében, hogy diplomáciai úton végül is csak leszámoltak vele, vagyis távozásra készítették. Távozásáért cserébe viszont Halkót is szabadon kellett bocsájtani, aki 1958 végére éppen le is ülte a rá kiszabott 10 hónapot. A történet azért is lényeges, mivel Halkó szabadon bocsájtása és Turbet-Delof hazautazása olyan diplomáciai párbeszédre utal, ami az 1956-os fagyás után a kulturális cserekapcsolatok (köztük a francia könyvkiállítás) rendezésére, illetve megrendezésére is lehetőséget kínált. A *Francia könyvkiállítás* magyarországi jelentőségét és súlyát mutatja, hogy végül egy igen reprezentatív helyszínen (Műcsarnok) kerülhetett rá sor.

A *Francia könyvkiállítást* meglátogató művészek közül Klimó Károly csak egy kis Matisse és Van Gogh kötetet hozott el, mert mire elhatározta magát a lopásra, addigra valaki már elvitte a modernebb Manessier, Soulages

18 ALFRED A. REISCH: *Hot Books in the Cold War*. CEU Press, Budapest, 2013. A könyvküldési programról először egy másik szervező résztvevő számolt be: JOHN P. C. MATTHEWS: A Nyugat titkos szellemi Marshall-terve 1-2. Ford. Bod Katalin, *Magyar Szemle* (Új folyam XVI), 12-11/2002; (Új folyam XVII.) 2-1/2003., ld. [http://www.magjarszemle.hu/cikk/20131023\\_a\\_nyugat\\_titkos\\_szellemi\\_marshall-terve\\_1](http://www.magjarszemle.hu/cikk/20131023_a_nyugat_titkos_szellemi_marshall-terve_1); [http://www.magjarszemle.hu/cikk/20080302\\_a\\_nyugat\\_titkos\\_szellemi\\_marshall-terve\\_2](http://www.magjarszemle.hu/cikk/20080302_a_nyugat_titkos_szellemi_marshall-terve_2)

19 Róla és a francia kulturális diplomáciáról bővebben: ÁRVAI MÁRIA: Rákosiné fűzőitől Honneger oratóriumáig. Fejezetek a magyarországi francia kultúrdiplomácia történetéből. In: ÁRVAI – VÉRI 2020, 30-45.

és Dubuffet albumokat. Matisse és Van Gogh egyúttal az akkori főiskolai modernség végpontját is jelentette emlékei szerint, sőt a Bernáth-osztályban, ahová ő is járt, tulajdonképpen Cézanne-nal ért véget a művészet története. Klimó azonban arra is emlékszik, hogy osztálytársa, Lakner László modernebb dolgokat is festett, pontosabban állandóan kísérletezett mindenféle modern hangnemmel, többek között Maurice Utrillo és BEN SHAHN stílusában is tudott festeni. Gyémánt László pedig úgy emlékszik, hogy éppen barátja, Lakner tanácsára csempészett ki a kiállításról egy Ben Shahn kötetet. A litván származású, akkoriban igen híres, baloldali (de nem kommunista, inkább demokrata) amerikai művész 1954-ben már az USA-t képviselte a *Velencei Biennálén*, és kicsit szürrealis, de ideológiáját tekintve szocialista – illetve szociális, azaz társadalmilag érzékeny – realista festészetet folytatott, ami Laknernek az ötvenes években nagyon megtetszett.<sup>20</sup> Tulajdonképpen már a könyvkiállítás előtt is érzékelhető művein Shahn hatása, akit vélhetően más forrásokból, de könyveken és folyóiratokon át ismert meg. A Shahn által kedvelt realiztikus, de mégis szürrealis (Amerikában a *mágikus realista* kifejezést használták rá)<sup>21</sup> külvárosi munkásmatematika, illetve a modern szociofotóra jellemző merész vágások több 1959 előtt készített Lakner festményt is inspirálhattak. Gyémánt egyik legfontosabb korabeli festményén, az *Életben maradtok karneválján* (1963) is érzékelhető Shahn vizuális kultúrájának hatása, leginkább a harmincas évek tüntetéseket és tiltakozásokat ábrázoló Shahn festményei köszönnek vissza, amelyeken a transzparenszek meghatározó képalakító elemek. Az akkoriban *Békekarnevál*ként is ismert (ezen a címen került a diplomabizottság elé) *Életben maradtok karneválján* egy ünneplő tömeg vonul Budapest némi képp (mégpedig szürnaturalista technikával) megtépázott szimbólumai felé, de a háttal elvonuló tömeg közepén a főhős velünk szemben áll, és szomorúan szembesíti a nézőt saját magával és a békeharc frázisainak illuzórikus voltával. A centrális művész főhős felidézheti Csernus *Saint-Tropez-ját* (1959) is, Gyémánt egyik legfontosabb

20 SZENTESI EDIT: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: NAGY ILDIKÓ (szerk.): *Hatvanas évek*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991, 130. Lásd még: FEHÉR DÁVID: *Lakner László*. Hungart, Budapest, 2016

21 DOROTHY C. MILLER – ALFRED H. BARR, JR. (eds.): *American Realists and Magic Realists*. MoMA, New York, 1943

korabeli festmény élményét,<sup>22</sup> amelynek közepéről egy szakállas festő néz vissza ránk hasonlóan melankolikusan. A *Saint-Tropez*-ra akkoriban Lakner is felfigyelt, habár most a könyvkiállítás kapcsán azt nyilatkozta, hogy nem is annyira Csernus, mint inkább az ellopott Max Ernst kötet inspirálta. Lakner amúgy 1960-ban diplomázott, egyik diplomamunkája a *Hajógyári munkások* lett, amivel kapcsolatban meghökkentő módon nem Ernst és a szürrealisták, hanem PIERO DELLA FRANCESCA és BOSKOVITS MIKLÓS hatását emlegette,<sup>23</sup> aki egyszer mesélt neki a *Krisztus ostorozása* (1455-1465.k.) titokzatos ikonográfiájáról. Laknert azonban leginkább a különleges és némiképp paradox térszerkezet ragadta meg, amelyben a kép közepe „üresen”, jelenet és jelentés nélkül maradt. A hajógyári munkások témakör egy korábbi verziója, az 1959-es *Hajógyári hegesztők* viszont kifejezetten Max Ernst grattage *Erdő* képeinek hatását mutatja, amelyeken Ernst valódi növényi fragmentumok bevonásával alakította ki fura, organikus hatást keltő, mégis zavarba ejtően szürrealis rengetegeit.<sup>24</sup>

Az akkoriban a Szépművészeti Múzeum könyvtárában dolgozó Boskovits neve a KOVALOVSKY MÁRTÁVAL és KOVÁCS PÉTERREL készített interjúbán is felbukkan. Ráadásul ő volt az, aki elvitte őket Csernus műtermébe, aki (talán éppen 1959-ben) elmesélte nekik, hogy Párizsban „megismerkedett HANTAI SIMONnal, aki akkor *tasiszta* képeket festett. Szájtátva hallgattuk. Azt magyarázta, hogy Hantai a műtermében egy létra tetejéről dobta a festéket a vászonra. Azt mondta Csernusnak, az a fontos, hogy minél kevesebb fizikai kapcsolata legyen a vászonnal. Csernus egy kicsit ironikusan ajánlotta neki, hogy esetleg háttal dobja a festéket.”<sup>25</sup> A sztori arra is utal, hogy amikor Csernus 1958-ban felkereste Hantait Párizsban, akkor Hantai már Pollock és Mathieu hatása alatt állt, Csernust viszont a korábbi, még Ernst hatása alatt festett képei nyűgözték le, amelyek ereje a *realizmus* és a *szürrealizmus* összemosásából fakadt. Csernus később már ebben a szürrealis hangnemben, ennek az *esztétikai politikának*<sup>26</sup> a jegyében mitizálta a Hantai-sztorit, mely szerint Hantaitól leste el a festék és a vászon újszerű, szabadabb, lazább és kötetlenebb megmunkálásának technikáját. Ekkor került elő a festő intellektuális szerszámosládájából a „szürnaturalista” fésű, a fogaskerek és a zsilettpenge is, amelyekkel fel lehetett rúgni a klasszikus realista szabályokat, és munkába lehetett vonni Hantai a festékeknek a realitását, amelynek kapcsán Csernus később az anyag sajátos szabadságát, „önmozgását”<sup>27</sup> emlegette, amiben nem nehéz ráismerni a kapitalista Nyugat antikommunista ideológiájára.

Ezt a szabadságot, ezt a lazaságot csodálhatta meg az 1959-es országos képzőművészeti kiállítás közönsége is a *Saint-Tropez*-n, ami ráadásul egy olyan kiállításon<sup>28</sup> jelent meg, amelynek témája a Tanácsköztársaság dicső emlékezete volt számtalan Kun Bélát és Rákosi Mátyást ábrázoló forradalmi és háborús festménnyel. A *Saint-Tropez*-n viszont maga a dekadens Nyugat, a francia Riviéra egyik leghíresebb tengerparti korzója jelent meg Degas-t idéző balerinákkal és elegáns urakkal. A festmény ennek ellenére nem keltett közfelháborodást, a kritika nem támadta, sőt összettel még a bécsi VIT-re és az *I. Párizsi Biennáléra* is kiküldték, vélhetően azért, hogy a *Brüsszeli Világhiállítás* szellemében a magyar kultúra modernségét és

22 GYÉMÁNT LÁSZLÓ: *Csernusnál, Párizsban*. (2004), 2005. január 12., ld. [http://uj.terasz.hu/include/nyomtat.php?cikk\\_id=7086](http://uj.terasz.hu/include/nyomtat.php?cikk_id=7086)

23 SZENTESI 1991, 129.

24 FEHÉR DÁVID: Avantgarde-Arrièregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében; PhD disszertáció, Budapest, ELTE, 2018, 137.

25 ÁRVAI – VÉRI 2020, 143.

26 Az esztétikai politika kifejezést Jacques Ranciere nyomán használom, aki az esztétikát is politikai gyakorlatként értelmezi. V.ö.: JACQUES RANCIERE: *Esztétika és politika*. Ford. Jancsó Júlia, Műcsarnok, Budapest, 2009

27 KIS TIBOR: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral. *Kritika*, 1996/10., 31.

28 *VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás – A Magyar Tanácsköztársaság negyvenedik évfordulója tiszteletére*. Műcsarnok, Budapest, 1959. március 27 – május 10. rendezőbizottság: ARADI NÓRA, MAKRI SZ AGAMENNON, POGÁNY Ö. GÁBOR, a Műcsarnok részéről: BÁN RÓBERTNÉ RITLY VALÉRIA, ld. még <https://filmhiraadokonline.hu/watch.php?id=14899>



A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött, Szentendrei Képtár, 2019. 09. 20 – 2020. 03. 01., Kurátorok: Árvai Mária, Véri Dániel, részlet a kiállításból © Fotó: Deim Balázs

függetlenségét szimbolizálja. Ha tekintetbe vesszük a karneváli jelenet mögött, a kikötőben meghúzódó hatalmas hadihajót, akkor még akár valamiféle antikapalista stichet is kaphat a kép, hiszen a jólét spektákuluma mögött felbukkan a gyarmati, katonai-indusztriális komplexum egyik legfontosabb szimbóluma is, ami Franciaországban az algériai konfliktus miatt különösen aktuálisnak számított. A pályakezdő festőművészek (Lakner és Gyémánt mellett KONKOLY GYULA emlékeiben<sup>29</sup> is megjelenik a festmény) azonban nem annyira a téma, mint inkább a stílus, a festmény és a festék megmunkálásának kreatív szabadsága számított, ami különösen a Műcsarnokban lehetett sokkoló 1959 tavaszán.

A nagy francia könyvkiállításról ellopott – már említett – Max Ernst kötet viszont csak 1959 őszén kezdte meg útját a budapesti műtermek világában. Lakner kölcsönadta KOVÁSZNAI GYÖRGYnek, majd Ország Lili is látta, és még sokan mások. Patrick Waldberg 1958-as nagy Ernst-monográfiájáról volt szó,<sup>30</sup> amely jó minőségű, színes képeken mutatta be Ernst „kapart” és „cuppantott” festményeit is, vagyis az 1920–1930-as években kifejlesztett grattage és decalcomanie technikákat, amelyek segítségével az 1954-es *Velencei Biennálé* nagydíjasa provokatív és paradox módon konfrontálta egymással Breton szürrealizmusát és Leonardo da Vinci realizmusát.<sup>31</sup> A szocialista realizmus és a szürrealizmus kontextusában a klasszikus reneszánsz utalás elsöre meglepőnek tűnhet, de maga Csernus is Jan van Eyckről beszélt a decalcomanie hatásmechanizmusa kapcsán,<sup>32</sup> a neki szimpatikus festői realizmus eredetét pedig Manet-n és Velázquez-en át egy másik híres naturalistáig, Caravaggióig vezette vissza.<sup>33</sup> Az ötvenes években pedig Manet és Degas mellett éppen a németalföldi festészet és van Eyck jelentette Csernus számára a festői realizmus egyik csúcspontját.<sup>34</sup> Márpedig ekkoriban Csernus és Lakner is egy korszerű, realista, figuratív festészetet akart létrehozni, amit OELMACHER ANNA keresztelt el pejoratívan *szürnaturalistára*.<sup>35</sup> Ernst paradox módon illuzionisztikus,

29 Konkoly Gyula Önéletrajzát idézi: KESERŰ KATALIN: *Variációk a pop art-ra*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1994, 20–21.

30 Ld. 5. sz. jegyzet

31 V.ö.: MAX ERNST: *Beyond Painting*. Wittenborn, New York, 1948

32 KIS TIBOR 1996, 30–33.

33 JEAN-LOUIS MURRIS: Beszélgetés Csernus Tiborral. *Művészet*, 1989/8., 28–31.

34 NÉMETH LAJOS: Csernus Tibor és a Kép. *Literatura*, 1987–88/1–2., 167., ld. [http://real-j.mtak.hu/1433/1/LITERATURA\\_1987-1988.pdf](http://real-j.mtak.hu/1433/1/LITERATURA_1987-1988.pdf)

35 OELMACHER ANNA: Fialat festő képei a Mednyánszky-teremben. *Magyar Nemzet*, 1964. március 5. Oelmacher fiatal festője a Csernus hatása alá került KORGA GYÖRGY volt. A *szürnaturalista* kifejezés Pernecky Géza nyomán terjedt el: PERNECKY GÉZA: A magyar „szür-naturalizmus” problémája. *Új Írás*, 1966/11., 100–109.

a valóság lenyomatát magában hordozó (frottage, grattage), valós asszociációkat keltő, de mégis megtévesztő, másféle formákra és lényekre utaló festményei is ezért lehettek számukra érdekesek. Hasonló szellemben, Shahn egyszerre *naturalista* és *szürrealista*, *kritikai realista* és *groteszk* nézőpontja is a fotografikusnál mélyebb realitás megragadhatóságának szempontjából lehetet igazán izgalmas a *szocialista realista* Magyarországon. Éppen a sokszor és sokféleképpen megcsodált, ellopott, agyonnézegetett, el- és kisajátított Ernst és Shahn miatt lenne igazán érdekes egyszer együtt látni Csernus, Lakner, Gyémánt, KORGA GYÖRGY, Ország, Major, Ernst és Shahn, valamint más mágikus (többek között IVAN ALBRIGHT, PETER BLUME és SZABÓ ÁKOS) és fantasztikus (például ERNST FUCHS) realisták műveit. Árvai Mária és Véri Dániel ugyanis példamutatóan feltérképezte a külföldi művészet láthatóságának alapját adó nyugati könyv- és folyóirat-topográfiát Budapesten (milyen könyvesboltokban, kulturális központokban, követségeken, könyvtárakban lehetett Skira albumokat vagy éppen francia és angol kortárs művészeti folyóiratokat lapozgatni), viszont még mindig nincs egy olyan intellektuális térképünk, *pszichogeográfiai atlaszunk*,<sup>36</sup> ami azt mutatná meg, hogy milyen *európai vizuális kultúrák* nyomai fedezhetők fel a magyar képzőművészek munkáiban. Márpedig éppen egy „könyves” kontextusban, a francia könyvkiállítás „virtuális” kontextusában válik igazán jól érzékelhetővé (illetve átérezhetővé) a valódi festészet materiálisan sokkoló élménye. Vagyis az, hogy a könyvek és a reprezentációk kultúrájához képest milyen óriási pluszt (és persze sokkot) jelenthetett a Párizsban is élő és dolgozó Csernus szürnaturalista *Saint-Tropez*-ja. Hiszen éppen a visszaemlékezésekben újra és újra megjelenő, és a *kulturális emlékezet medialitása* (fekete-fehér fotográfiák és filmek) által csak még tovább fokozott, színtelen szürkeség kultúráján belül lehetett óriási élmény látni a Nyugatról hazatérő Csernus meghökkenítően színes és életteli francia Rivieráját egy a Tanácsköztársaság emlékének szentelt állami kiállításon.

36 A *pszichogeográfiai atlasz* kifejezést Aby Warburg, Guy Debord és Georges Didi-Huberman nyomdokain használtam. V.ö.: GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Atlas, ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire* 3. Minuit, Paris, 2011

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS

## Klónia terei, helyei, tájai és térképe

### Ferenczy Zsolt: *Klónia*

Modem, Debrecen  
2020. november 21 – 2021. július 18.<sup>1</sup>

„Tény, hogy 1910 körül a biztos tér összetört. Megszűnt a tudás (savoir), a társadalmi gyakorlat, a politikai hatalom józan tere, a mindennapi diskurzus tere, mint az absztrakt tér, csakúgy, mint a kommunikáció csatornái és közege; de a klasszikus perspektivikus tér és a geometria tere is, mely a reneszánszban alakult ki görög hagyományokon (Eukleidész tanaiból és a logikájából), s a nyugati művészetben és filozófiában testesült meg, a település és a város formájában. Annyi megrázkódtatás, annyi csapás érte, hogy ma csupán erőltet pedagógiai realitása létezik – nagy nehézségek árán – a konzervatív oktatási rendszerben. Az eukleidészi és

<sup>1</sup> <http://www.modemart.hu/kiallitas/klonia/>

FERENCZY ZSOLT: *Klónia*, kiállítási enteriőr, MODEM Előtérben: *Archeológia*; IAB-500 farokrész (az imitációs atombomba farokrésze). A szovjet repülőter titkai kiállítás kihelyezett tárgya ([www.soviet-airforce.com](http://www.soviet-airforce.com)), nincs benne sem pirotechnikai eszköz, sem robbanóanyag, így nem minősül robbanótestnek, csak kiállítási tárgy Vándor Károly jóvoltából, *Szovjet repülőter titkai kiállítás*, Berektúrdó



a perspektivikus tér, mint referenciarendszerek megszűntek, együtt olyan korábbi 'közhelyekkel', mint a város, a történelem, az apaság, a zenei tonalitás, a hagyományos erkölcs stb., valóban döntő pillanat ez.” (HENRI LEFÈBVRE)<sup>2</sup>

A helyek, tájak és reprezentációik iránt az utóbbi évtizedekben felfokozódott az érdeklődés. A tér, a hely és a táj, valamint olyan, egészen friss fogalmak, mint a „mélytérképezés”<sup>3</sup> körüli fokozott sürgésforgás korántsem újkeletű, s ha manapság egyre inkább dominál a humánföldrajzi szemlélet, abban óriási szerepe van az ún. „térbeli forradalomnak”. A huszadik század második fele „150 éve az első alkalom” – írja EDWARD SOJA, „hogyan az emberek térben gondolkodnak azonos betekintéssel az időről és a történelemről.”

<sup>2</sup> A szerző fordítása.

<sup>3</sup> A mélytérképezés a kialakulóban lévő megközelítés a térképészet és a bölcsészet kereszteződésében, amely a térbeli reprezentációkat és magát az elbeszélések módját is magában foglalja. Célja a helyek alaposabb tanulmányozása jelentős mennyiségű földrajzi adat feltérképezésével, több forrásból, beleértve a szépirodalmat, a művészetet, a történeteket és az emlékeket.



FERENCZY ZSOLT: Klónia, kiállítási enteriőr, MODEM

A tér és az idő egyenlőségének lételméleti állítása alapvető momentuma annak, ami végül a térbeli fordulattá nőtte ki magát.<sup>4</sup> A szemléletváltás néha csupán szeman-tikai, azaz terminológiai és metaforikus alapú, amely a „tér”, „hely”, „táj” és a „térképezés” fogalmak használatával függ össze, így jelölve ki földrajzi dimenziókat a kulturális termelés lényeges szempontjai-ként. Azonban a térbeli fordulat ennél sokkal lényegesebb folyamat, amely magában foglalja a térbeliség fogalmának és jelentőségének újraértelmezését, hogy olyan új perspektívát nyújtson, melyben a tér minden apró részében ugyanolyan fontos elem, mint az idő, az abban kibontakozó emberi dolgok. Nemcsak azért releváns, mert minden térben történik, hanem azért is, mert kulcsfontosságú tudni, hogy hol, hogyan és miért történnek a dolgok. A tér és a hely fogalmi a kritikai gondolkodás központjába kerültek, így a földrajzi gondolkodás vitathatatlanul fontos szerepet játszott az interdiszciplináris vizsgálatok

4 Ld. erről MICHEL FOUCAULT: *Eltérő terekről. In Uő. Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Ford.: Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 147.  
HENRI LEFEBVRE: *La production de l'espace.* Anthropos, Párizs, 1974.

megkönnyítésben, gazdagabb kontextusba helyezve ezzel a társadalmi kapcsolatok és a kultúra folyamatainak megértését. A huszadik század térbeli társadalmi elméletei már nem csupán a tér meghatározását emelték fogalmi készletükbe, hanem a helyét, sőt a táját is. A társadalmi tér és hely kapcsolatában JOHN AGNEW szerint<sup>5</sup> három kitételnek kell teljesülnie ahhoz, hogy a tér helyé válhasson: *a konkrét hely* megadhatja a választ a *hol?* kérdésre a másolható képet; *a lokalitás* a tér tényleges alakját jelöli, utalhat a szobában lévő falakra vagy a városokban fekvő parkokra és utcákra, valamint az ezzel együtt járó mindennapi tevékenységekre (munkára, szabadidőre stb.); végül *a hely szelleme*, amelyen az emberek egy adott helyhez fűződő személyes és érzelmi kötődését értjük. A tér és a hely különbözőségét a következőképpen fogalmazhatjuk meg: a tér általános, távolságot jelent és jellemzően nyitott, míg a hely egyedi, azaz a határolt és a közeli jelöli, ugyanakkor jelentéssel bír számunkra. Agnew szerint ezen „konceptuális ikrek” eltérései csak egymáshoz való viszonyukban definiálhatók és érthetők meg. A tér és hely egymáshoz való viszonyának elemzését a lépték és a méretarány fogalmi segíthetik, relativizálhatják. A lépték, ellentétben a méretarányal, nemcsak egy matematikai arányszám, hanem az egyén viszonyát is tartalmazó egység (ház, kert, szomszéd, város, nemzet, kontinens stb.). Így a hely ontológiai kérdés, hiszen különböző minőségekkel és aktivitással ruhazzuk fel bizonyos térbeli fogalmainkat.

A tér és hely fogalmi árnyalatait és jelentésbeli különbségeit alapvetően meghatározza az ismeretelméleti irányzat, melyből megalkotásuk/megfogalmazásuk kiindul. E dichotómia feloldására több diszciplína, például a kulturális földrajztudomány is kísérletet tett: egyik jellemzően elegáns – egyben vitatott – lehetősége a táj fogalmának bevezetése volt, amely

5 JOHN A. AGNEW: *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society,* Allen & Unwin, Boston and London, 1987, 267.

egyszerre jelenthet konkrét területet, de a perspektíva végtelen terét is jelölheti.<sup>6</sup> DENIS COSGROVE legfontosabb állítása az, hogy a tér és a hely földrajzi koncepciója a táj motívumán keresztül vehet részt az intellektuális párbeszédben. A „táj nem csupán a világ, amit látunk, hanem egy konstrukció, a világ kompozíciója”, röviden „egy ideológiai koncepció”. Azaz a táj egyféle „látásmód”, melyben „az európaiak magukról és kapcsolataikról reprezentálták maguk és mások számára a világot”. A táj, mint „a világ kompozíciója és szerkezete”, amit „ki lehetett sajátítani egy önálló, individuális néző által, akinek a tér összetételén keresztül és a geometria bizonyossága szerint a rend és a kontroll illúzióját ígérte.”<sup>7</sup> A táj a tulajdonosuk által szemlélt, kisajátított birtok, amely rögzítheti és kontrollálja a földet annak térképi vagy tájképi reprezentációin keresztül úgy, hogy a valóságban a tervezést és az építészetet használja. A táj tehát egyáltalán nem semleges és tehetetlen, hanem társadalmi és kulturális jelentéssel és szimbolikával bír – egyféle „táj-ikonográfia”. A fokozottan megjelenő és több jelentésmódosuláson átesett tájfogalom, a reneszánsz Itália és a 16. századi németalföldi kultúrkör „találmánya”, egyféle individuális szociokulturális jelenség,<sup>8</sup> a hétköznapi élet és a társadalmi ideál kapcsolatának kultúrafüggő, jellegzetesen nyugati megközelítése.

#### A festő mint geográfus

„Földrajzi képzelet, a fizikai tér mögött rejlő földrajzi tér konstrukciójára hivatkozik, mely a tudatosság és attitűdök körül építi fel határait, gyakran nem veszi figyelembe vagy elhomályosítja a helyi valóságokat.” (EDWARD W. SAID)

Minden műnek lokációja van a világban, melynek ki kell fejeznie földrajzi képzeletét, amelyből ered.<sup>9</sup> Ferenczy sokszor rendkívül ironikus megfogalmazásában ezekben a lokációkban különösen érdekes, hogy miként *vannak a világban*. A kiállítás elsőként megidézett hőse, a holland kolonialista festő, FRANS JANSZ POST (1612–1680). FERENCZY ZSOLT kiállításának nyitóképe, a *Sötét anyag* című nagyméretű festmény, az amszterdami

6 DENIS COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape.* Wisconsin University Press, London/Croom Helm/Madison, 1998, 85.

7 Uo., 13, 15.

8 DREXLER DÓRA: *Táj és tájértelmezés,* Akadémia, Budapest, 2010, 41–42.

9 EDWARD W. SAID: *Orientalizmus.* Ford. Péri Benedek, Európa, Budapest, 2000, 672.



FERENCZY ZSOLT  
Füstbe ment terv,  
2015, akril, papír,  
100x70 cm

Rijks Múzeum *Kolonialista múlt* tárlatának alapművére, *Post Olinda látképe* (1662) című festményére utal. Olinda egyike Brazília egykor leggazdagabb gyarmatkori városainak, a klasszikus földrajzi felfedezések ikonikus helyszíne, korábbi tartományi főváros. A festmény a romos katedrális ábrázolja, miután az 1630-as években a hollandok elfoglalták a területet a portugáloktól. Ennél azonban sokkal izgalmasabb, hogy a kép egyfajta túldíszített természet-lexikonként funkcionál: az előtérben a helyi faunának és flórának sűrített, egybe nem illő felvonulását láthatjuk, részben a bokrokba, romokra rejtve. Ez a sűrítés a biológiai és élettudományi, földrajzi látványtárokra emlékeztet, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a növényzet és az élővilág ilyen intenzitású együttállása korántsem képzelhető el a természetben. Festményén Ferenczy az eredeti képen található majmot és a különös élővilágot idézi meg, de tovább is viszi azt, urbánus lakóhelyére, Püspökladányba egy hulladéklerakáshoz használt vaskonténer képében és szubjektív, szürreális alkotói világába, a bizonytalanul növekvő, terjedő testetlen fekete anyag és az erős kolorista festékhasználat kontrasztjában.



FERENCZY ZSOLT  
Több profittól Mr. Sebának I–VII., (I., III., VI.) 2019  
rizstészta, Ø 15 cm; keret 7×37×37 cm

Festményeiben, installációiban, videóiban és kutatásában megidézi az égtájakat, a klasszikus és a 20. századi gyarmatosítás helyszíneit, a kolonialista ábrázolásokat és a szovjetek által ránk hagyott bombatölcséreket éppúgy, mint a debreceni vidámpark Vitéz János bódéját és annak figuráját. Sőt ezekről a különös, távolinak tetsző helyekről és tájakról kellékeket, eszközöket, fegyvereket, kvázi-antropológiai, földrajzi gyűjtéseket, látványtárcákat is prezentál, erősítve a kiállítás egészének szürreális és fülledt terét. A tájra mint kulturális képre, a reprezentáció egyfajta festői módjára tekint, ami strukturálja és szimbolizálja környezetünket. Ugyanakkor, ha táj és tájkép felfogásához annak vizuális és verbális reprezentációinak megértése és használata szükséges, fontos azt is felismerni, hogy Ferenczy képei egyben alkotói is magának a „tájnak”. „Geografizálja” a különféle panoptikus politikai hatalmakat, a látszólag különféle területeket és az eltérő időt. Ha a bemutatott világ mindig valakinek a kiállítása, akkor Ferenczy korábbi kiállítások kiállítása, az ő személyes földrajzi képzeletén, lokációján keresztül. Ferenczy a kortársba rántja a kolonialista és kapitalista látképet, ami egyszerre része és egyben aktív alakítója a hiperrealitásnak. Azaz szimulákrum, egy szimulációs kép, olyan, amelynek valóságosságát nem a hagyományos értelemben vett valóság, hanem a szimuláció aktusa, egy modell biztosítja. JEAN BAUDRILLARD a szimulákrumokról szóló szövegében Borges egyik novelláját idézi, ahol a kartográfusok a Birodalom valós méretű aprólékos térképét készítik el, ami pontosan lefedi a Birodalom egész területét. A Birodalom hanyatlásával a térkép is szétfoszlik, épp úgy semmisül meg, mint aminek a másolata volt. Baudrillard szerint Borges meséje mára a múlté: „a térkép előbbre való a területnél – ez a szimulákrum elsőbbsége –, ő hozza létre a területet, s ha újra íránk a mesét, ma a terület foszlányai porladnának szét lassan a térkép felszínén. Nem a térkép a valóságos, hanem az, aminek nyomai itt-ott láthatók még abban a sivatagban, ami már nem a Birodalomhoz tartozik, hanem hozzánk. Maga a valóság sivataga.”<sup>10</sup> Ferenczy festményei és installációi, objektjei elsődlegesen a megidézett és az azt alakító helyszínek modelljeihez képest. *Klónia* országa felülírja a brazil és a távolkeleti gyarmatok kolonialista képeit, a Hortobágy katonai tájsebeit és a fogyasztói társadalom szimbólumainak efemer (hullámkarton, fröccsöntött műanyag, rizstészta stb.) anyagait. *Klónia* térképének rajzolója maga a festő.

<sup>10</sup> JEAN BAUDRILLARD: A szimulákrum elsőbbsége, in KISS ATTILA ATTILA–KOVÁCS SÁNDOR s.k.–ODORICS FERENC (szerk.) *Testes könyv I.* Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996, 161.

### A festő mint térképész

Második hősünk ALEXANDER VON HUMBOLDT (1769–1859) vizionárius gondolkodó, felfedező, és korának leghíresebb tudósa. A természetet az élet hálójának nevezte, ahol minden összefügg, élő organizmusként jellemezte a Földet és ezzel több mint egy évszázaddal megelőzte a Gaia-elméletet. Öröksége óriási, több helyet, növényt és állatot neveznek el róla, mint bárki másról, a Humboldt-áramlattól a pingvinig és számos hegyláncig, de ő az „infografika” alapítója és népszerűsítője is (jóval a kifejezés használata előtt), s már 1800-ban megjósolta az ember okozta káros klímaváltozást. Nemcsak a térképkészítés élén állt, hanem elsőként mutatta be tudományos adatait lenyűgöző látványtervek segítségével. A topográfiai térképeken az árnyékolás technikáját alkalmazta, feltalálta az izotermákat. 1799-ben Humboldt (és AIMÉ BONPLAND botanikus) elindult öt éves küldetésére, Latin-Amerika felfedezésére, ami jelentősen alakította gondolkodását, s legendássá tette világszerte. Mélyebbre merészkedett az esőerdőbe, mint korábban bárki, átkelt az Andokon, tudományos eszközök tucatjait cipelve magával, hogy mindent rögzítsen. Humboldt a mérések megszállottja volt, mégis hitt a képzelet erejében is. Első és legmegdöbbentőbb a természet összefüggő egészként való ábrázolása, az úgynevezett *Naturgemälde* volt, egy német kifejezés, amely jelentheti a „természet festését”, de magában foglalja az egység vagy a teljesség érzetét is. Ha a művek bizonyos „helyek” ábrázolását kínálják fel a nézőnek, amelyeket egyfajta imaginárius térben helyez el, azzal viszonyítási pontokat hoz létre, melyek révén orientálódni lehet. Ebben az esetben a

képzőművész munkáját is kartográfiai tevékenységnek lehet tekinteni, hiszen a térképészhez hasonlóan a festőnek is fel kell mérnie, tanulmányoznia kell azt a terepet, amelyet megmunkálni, reprezentálni készül. Meg kell határozni, hogy az adott „tájnak” (megmutatandó anyagnak) mely sajátosságait fogja hangsúlyozni és mely karakterjegyeit fogja elfedni. Azaz a művész válogat és elrendez, kihagy és hozzátesz, szétválaszt és összesomos, hogy megteremtse a reprezentáció önkényes formáját. Azonban e kortárs tájképek térelbeszélési módja is többféle lehet attól függően, hogyan láttat és mi hogyan tekintünk rá. MICHEL DE CERTEAU<sup>11</sup> elkülöníti az utcai járókelő és a felhőkarcolóból letekintő ember nézőpontját és a kétféle perspektívához kétféle térelbeszélési gyakorlatot is társít: az előbbi az „útvonalt”, míg utóbbi az ún. „térkép” típusú leírást jelöli. Míg a madártávlati, mondhatni isteni perspektívából történő térképleírásban a teória, a látás, az értelmezés kerül előtérbe, a felülemelkedéssel, azaz az egész átlátásával tulajdonképpen értelemmel látjuk az adott teret úgy, ahogyan csak egy mindentudó szerző tud megérteni. Az ilyen értelemben vett olvasás közben maga a befogadó is „geográfussá” válik, aki az Isteni „térképet” tanulmányozza, deríti fel és interpretálja.<sup>12</sup>

A képzőművészeti kartográfia a mélytérképezés, a térbeli reprezentációkat és magát az elbeszélések módját is magában foglalja, amennyiben egy narratíva mindig megmutatja önnön pozícióját, orientációját, nézőpontját is, vagyis egyfajta sajátos formába öntött, értelemmel bíró „világot” reprezentál.<sup>13</sup> Ugyanis mindenkinek megvan, már csak származásából következően is, az a sajátos perspektívája, „polarizációja”, mely az adott hely, az otthon „szelleméből” táplálkozik. A boldogtalan korszakokban vágyunk az egykori boldog korok „ösképszerű” állapotára, a művésznek ezt a térképét kell felrajzolni, hogy kivezethessen a „transzcendentális

<sup>11</sup> MICHEL DE CERTEAU: Séta a városban. in BLASKÓ ÁGNES–MARGITHÁZI BEJA (szerk.) *Vizuális kommunikáció*, Typotex, Budapest, 2010, 355–367.  
<sup>12</sup> LÁSZLÓ LAURA: Irodalom és kartográfia. *Helikon* 65, 2019/2, 133–134.  
<sup>13</sup> ROBERT T. TALLY Jr: *Literary Cartography: Space, Representation, and Narrative, Geocriticism and classic American literature*, ld. <https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/3932>.

FERENCZY ZSOLT  
*Bestiárium*, 2019 – 2020, dobozkarton, tus, változó méret



hontalanságból”.<sup>14</sup> S ebben az értelemben főhősünk, Ferenczy Zsolt is, mint a kiállítás – e „kartográfiai” produktum létrehozója – geográfus és térképész is egyben. Egyfajta „műdomborzatot” hoz létre azért, hogy tanulmányozza azt a terepet, melyet reprezentálni készül, kiválasztja, hogy az adott „tájnak” mely sajátosságait hangsúlyozza ki, s melyeket kevésbé, még ha ezt rendkívüli finomsággal és aprólékosan teszi is.

A helyek, terek és tájak különösen fontos szerepet kapnak Ferenczy Zsolt művészetében. A MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ földszinti, reprezentatív, hívős semlegességűnek látszó white cube kiállítóterében megidézett *Klónia* különös országa izgalmas értelmezési lehetőséget biztosít a tér- és helyszemlélet aspektusaiból. Különösen, amióta a művészeti és tudományos vizsgálódások arra is kitekintenek, hogy *hogyan* és *honnán* beszél a mű/művész, s nem csak arra, *amit mond*. Azaz miként viszonyul egymáshoz – ebben az esetben egy fiktív tájegység és „reprezentációja”. Ferenczy útirajzai, jegyzetei és festményei révén rajzolja fel *Klónia* vidékének szubjektív tájait és térképeit, hogy ebből következtetéseket vonjon le korunk társadalmára, megélt történelmünkre, elbeszéléseinkre és akár magára a művészetére vonatkozóan is.

<sup>14</sup> Uo.

# A végítélet képei egy budafoki bányából

## Mine My Mind

aqb bányarendszer, Budapest  
2020. október 31 – 2021. tavasz<sup>1</sup>

Kevés ünnepet tudunk felsorolni, amelynek olyannyira sajátja a borzongás, az elmúlással való szembenézés és a természetfelettihez való kapcsolódás vágya, mint az október utolsó éjszakáján ünnepelt, pogány eredetű Halloweennek. Az angolszász kultúrákban elterjedtebb ünneplésben történetileg a rituálék, a holt lelkekkel való kapcsolatba lépés és mágikus lények kaptak fontos szerepet, kortárs megnyilvánulásai viszont inkább a fogyasztói kultúra kiszolgálásában játszanak jelentős szerepet (azaz az édességyárak, a horrorfilmeket gyártó filmipar, és a Halloween-bulikra specializálódott jelmezkölcsonzók kaszálnak nagyot az eredetileg mélyen spirituális ünnepen.)

Az aqb mindezidáig elhagyatott bányarendszerében megrendezett csoportos kiállítás résztvevői sem véletlenül választották Halloween estéjét a kiállítás megnyitójául. A föld alá ereszkedve az embernek olyan érzése támad, mintha egy rémálomba csöppenve a valóság és a képzelet, a józanság és az örület, az élet és a túlvilág határmezsgyéjén botladozna. A kazamatarendszer romos falai közt egyfajta *poszthumán állapot* elevenedik meg, amelyben az ember már nem a világ alfája és ómegája, hanem

<sup>1</sup> <https://www.aqb.hu/fooldal>

KISS ADRIAN  
*Sexy Dead asztal*, 2020. ágyneműk, párnák, szárított növények, fémszerkezet, változó méret © Fotó: Biró Dávid



egy bukásra ítélt létező, akit lassacskán felemésztett végtelenségig optimalizált léte. A föld alatt bolyongva csontig hatoló apokalipszis-élmény keríti hatalmába a látogatót – jobban mondva ez a környezet felerősíti az évek óta velünk együtt vánszorgó világvége hangulatot. Szorongunk a jövőtől, rettegünk az emberi tevékenység okozta visszafordíthatatlan károktól és azok visszaütő hatásaitól. Ezen a Halloween éjszakán nemcsak az eltávozottakat, de egyben egy elveszett jövőt is el lehetett siratni.

A kiállítás címe (*MMM – Mine My Mind*, és ezen szavak különféle permutációi) a művek által megidézett témák különféle szintjeit kelti életre. Utalhat egyfajta alászállásra saját gondolataink legbenső üregeibe, hogy ott a legmélyebbre temetett félelmeinkkel szembesüljünk. De a „Műveljük kertjeinket!” jeligével arra is felszólíthat, hogy sajtoljuk ki a rendelkezésünkre álló erőforrások utolsó cseppjeit is, legyenek azok természeti vagy épp szellemi tartalékok. Jelentheti azonban mindennek ellentétét is: azt, hogy véges kapacitásainkat szem előtt tartva, óvatosabban bányásszunk a készletekből. A lista hosszan folytatható.

Ebből is látszik talán, hogy az *MMM* helyszínénél szolgáló bányarendszer bőven több, mint egzotikus kiállítótér: a földalatti, dohos és romos terek, barlangszerű üregek közös állapotunknak is tükröt tartanak, egyéni, társadalmi és szakmai szinten egyaránt. A nagyon erősen az érzékekre ható kiállítás tökéletes ellentétét nyújtja a bejárás útjainak nyílakkal is jelző, letisztult white cube tárlatoknak; itt alapélmény a botorkálás, a toporgás, és még az eltévedés is: a sötétben gyakran azt sem igazán látni, hova vezet a következő lépés. Ez az egyszerre félelmetes, ugyanakkor magával ragadó élmény furcsa mód otthonos is: úgy tűnik, mintha kivetülne a térbe az, amit az utóbbi években érezni véltünk – az elveszetséget, a tébolyodottságot, a zavart; azt, hogy kezd kicsúszni a lábunk alól a talaj. Közben pedig mégiscsak vonz és hívogat valamilyen erő, így hát haladunk tovább előre. A kiállítótérbe lépve az egyik első kép, amellyel szembesülünk, egy hatalmas, résnyire nyitott fémkapu látványa, amely mögött a távolban vörösen izzó „YOU” felirat készíti arra a nézőket, hogy az ismeretlentől való félelemmel együtt belépjének a sötétségbe. Így hát engedelmessékedünk.

Ha a földalatti bányarendszer félhomálya önmagában nem lenne elég kizökkentő, a kiállító művészek tesznek róla, hogy a

látogató kissé szédült fejfel térjen vissza a felszínre. MÁTRAI ERIK – akinek fényinstallációi már sok esetben kérdőjelezték meg azt, amit a fényről és a tér percepciójáról gondolunk – *Mozgó Fal* című munkájának köszönhetően úgy kezd körülöttünk forogni a világ (és vele együtt a biztosnak gondolt terek határai), hogy eközben egy tapodtat sem kell mozdulnunk.

Az *MMM* olyan csoportos kiállítás, amelynek hangsúlyozottan nincs kurátora, a kiállítás koncepcióalkotói maguk a művészek, akik egymással és a térrel szorosan együttműködve, organikusan szerveződve állították össze az aqb mélyében bemutatott anyagot. A kiállított művek tökéletes szimbiózisban vannak a katakombákkal és egymással is, így az *MMM* egy olyan *Gesamtkunstwerk*ként is értelmezhető, amelyben az egyes elemek mintha kissé alá is rendelnék magukat a közös egész élményének. Ahogyan egyértelmű bejárás útjainak, úgy a művészek nevével, műcímeikkel és koncepciókkal felmatricázott falak sincsenek – ezek persze utólag visszakereshetők –, az élménynek része az is, hogy sok esetben nem világos, melyik alkotás melyik művész munkája. Ez azt is jelenti, hogy a kiállítás olyannyira kompakt, hogy az egyes művek tökéletes (disz)harmóniába tudtak lépni egymással. Elképesztő látvány például, ahogy KISS ADRIÁN kifeszített *Dunyha Active*-jének résén keresztül felsejlik a BORSOS LŐRINC alkotópár négykézlábra ereszkedő szörnyetege vagy, ahogy a már említett Mátrai Erik fényinstallációja Kiss Adrián *Ring 3* című, tulipánmintát idéző, forgó fémszobrán csillog meg a füstben.

Az *MMM* kiállítótéreiben furcsa és komplex módon fonódik össze múlt, jelen és jövő. A lépcsőn lesétálni olyan, mint egy régészeti ásásba csöppenni, ahol a leletekből kirajzolódik az emberi faj pusztulásának egy utolsó, kimerevített pillanata. Az egész bányát áthatja ugyanis egyfajta baljós hiány érzése: egyértelmű jelek utalnak arra, hogy itt valaha emberek éltek és mozogtak, de mára a dohos, sötét terek konganak az ürességtől. Az itt felfedezett tárgyak egy alternatív faj archeológusaira várnak, akik talán majd archívumba rendezik ezeket a most még jövőbeli, de akkorra már letűnt korból származó dokumentumokat. A leghangsúlyosabban a SZERI VIKTOR – PÁLL TAMÁS – MUSKOVICS GYULA trió *Archívum II. (Odaát)* című munkáján érződik mindez, amelynek elemei első pillantásra egy millenniumi szekta bunkerszerű központját



BORSOS LŐRINC  
*Chaos Reigns*, 2019, installáció; polisztirol, állatszőr, pata, kecskeszarv, növények, kötél, akril, zománccfesték, víz, acél, csempe, fa, stroboszkóp, audio, 270 x 270 x 270 cm © Fotó: Biró Dávid

idéz meg. Az egyszerre barlangrajzokat és aluljárókat imitáló, profetikus falfeliratok, a zavaros, ám annál idegesebb jövőképeket vizionáló videós anyagok, valamint az áldozati vérral teli tartály egy, a világvége elől menekülő közösség képét festik fel, akik az „Odaattól”, a jövőtől való rettegésüket időkapuszalába rejtve, idő előtt kivetették magukat a süllyedő hajóról. A BOLLA SZILVIA műveit bemutató terem akár egy cyberpunk természet-tudományi múzeumban is megállná a helyét: a művész kék fényárban úszó *Prevail* című munkájának mozdulat közben kövé dermedt nőalakját a nyújtózkodás, de a célt soha el nem érés hiábavalósága hatja át, míg az *And me I am your dagger, you know I am your wound* kétélű fegyverét és a fénykardokat idéző útjelzőket borító plexiréteg jégszerűsége egyfajta váratlanul beköszöntő jégkorszakot sejtet, amelynek forcsán kezében egy dermedt pillanat kép elevenedik meg előttünk. Egy korból letűnt, ugyanakkor jövőbeli korról tanúskodnak Kiss Adrian munkái is, amelyekben népi motívumok keverednek futurisztikusabb formákkal és jelképekkel: a dunyhák itt azonban már nem a tisztaszoba hófehér státuszszimbólumai, hanem sokat látott, leharcolt, lyukas anyag tömbök, amelyek már nem tudják elfedni a rothadó valóságot. A *Sexy Dead Asztal* című műben a hideg fények alatt egy boncterem hangulata sejlik fel – a kitömött fehér leplekből kiálló faágak és növényzet azonban arról árulkodik, hogy ezek már rég nem egy steril környezet használati tárgyai.

A kiállítás másik központi vonulata kétség kívül a *spiritualitás*, a vallás és a rítusok szerepe: mind témában, mind anyaghasználatban, mind pedig a szertartások jellegében visszaköszönnek ezek a motívumok. A lépcsőn leereszkedve közvetlenül Kiss Adrian fény sugarú oltára mellett lépünk el, míg vele szemben Borsos Lőrinc *Ennyike (Weighed, Found, Wanting)* című installációja hirdeti, kissé talán rejtőzködve, a Dániel prófétától eredeztetett „Megmérettetél, könnyűnek találtattál” fenyegető ígérteit. Az enigmatikus üzenet nem fedi fel az ítékezés alapjául szolgáló mércék mibenlétét, így mindenki maga dönthet arról, mivel szolgált rá ő személyesen – vagy akár az egész emberiség kollektív szinten – a végítéletre. Az *MMM* kétség kívül legszuggesztívebb és emlékezetesebb alkotása szintén a Borsos Lőrinc alkotópárhoz köthető: a *Chaos Reigns* című munka részben emberszabású, ugyanakkor eltorzult és bestiális jegyeket öltő figurája a bibliai Nabukodonozor alakját mintázza, akinek megformálásához William Blake monotípiája szolgált inspirációul. A sorsát elkerülni



TÓTH MÁRTON EMIL  
Physible Curse, 2019, objekt; marhacsont, drót, lánc, stroboszkóp, változó méret

képtelen, örületbe sodródó asszír király figurája egyfajta kijózanító példabeszéd, amely arra igyekszik emlékeztetni az embert, hogy az állat- és növényvilágot igába hajtó, a természetet uralni kívánó pozíciója milyen bizonytalan lábakon is áll. Az installáció, amely egyszerre tartalmaz állati eredetű és mesterséges anyagokat is, egyfajta rituálékban gazdag áldozati kultúrát idéz meg, s egyben utal Nabukodonozor átalakulására is. A kiállítás egyik legironikusabb vetülete, hogy ez a szörnyeteg az MMM egyetlen emberi lényre hajazó alakja, amely sokat elárul a társadalmi szemléletét meghatározó emberképről is. Nemcsak a keresztény kultúrkör, de a görög mitológia is felbukkan a bányarendszer sarkaiban, ahol a PPILLOV MŰVÉSZCSPORT öt alvilági görög folyót elevenít meg helyspecifikus installációiban. Így jelenik meg az Acheron folyó örömtelensége, a Styx gyűlölete, a Cocytus kínja, a Lethe felejtése és a Phlegeton tüzes lángja – ugyanakkor nem lehet véletlen, hogy az Eridanosz, a földi jó tettek emlékeztető folyója már nem kapott helyet az MMM tereiben. Látványvilágában a kiállítás több elemét is nagyban befolyásolja a *gamer* és *net culture*

esztétikája: a videójátékok vizualitása és színvilága, az internetes fórumok és mémek világa, amelyek egyértelműen visszaköszönnek a munkák többségében, a leghangsúlyosabbak mégis TÓTH MÁRTON EMIL és KOPHELYI DÁNIEL munkáiban válnak.

Tóth Márton Emil *Physible Curse* című munkájának kretrebe zárt pisztolya valójában egy ún. *adat tárgy* kézzel készült másolata: a mű egy nyílt forráskódú, 3D nyomtatással elkészíthető fegyver marhacsontból kifaragott mása. Tóth munkája egyrészt reflektál gyerekkorunk káros felöltöjeinek félelmére, miszerint ha lövöldözős játékokkal játszunk, mi magunk is agresszív, erőszakra hajlamos felnőttek leszünk. Másrészt annak etikai kérdését is feszegeti, hogy mennyiben felelős döntés bárki számára elérhetővé tenni egy gyilkos fegyver elkészítésének lehetőségét. (Az amerikai statisztikákat elnézve erre nem nehéz válaszolni.) A manuálisan kifaragott, kretrebe zárt fegyver egy olyan jövő válasza az aggasztó jelenre, amelyben egy effajta fegyver már csak elátkozott, antik tárgy, amelyet nézni szabad, de megérinteni nem, elkerülendő, hogy rossz kezekbe kerülve katasztrófát okozhasson. Manapság népszerű fordulat régebbi alkotásokra és nyilatkozatokra vonatkozóan, hogy „rosszul öregsznek.” Kophelyi Dániel *Glo Down* című munkájában is ilyen elhasználódott, tehát mondhatni rosszul öregedő *mémek* bukkannak fel: jó példája ez fogyasztói kultúráknak is, ahol azt, ami aktuálisan tetszik nekünk, addig használjuk, míg rá nem ununk, utána pedig az út szélére vetjük. Így van ez emberekkel, tárgyakkal, de akár a vicces fordulatokkal és elméletekkel is. Kophelyi efféle, zölden foszforeszkáló feliratokat párosít a kiállítóterben burjánzó gombaszabásúakkal: a zölden világító, a plutónium mérgező színét idéző, de értelmüktől megfosztott mémek *technofossziliái* alatt organikusán nődögelnek boldogan a kipusztíthatatlan gombák.

Az MMM egyszerre veszi górcső alá a közel- és régmúltat, tekint vissza jelenünkre egy elképzelt közeljövőből, és alakítja ezzel furcsa mód jelen pillanatunkat is múltbelivé. Kérdésfeltevései relevánsak, hangulata letaglózó, művei pedig a látogatás után is hosszan velünk maradnak. Ezért persze már csak költői a kérdés, hogy hogyan kerül az elmúlt évek egyik legmagávalragadóbb kiállítása egy földalatti bányába, de annál őszintébb a remény, hogy nem lesz mindez az enyészeté, mielőtt a kiállítóterek újra megnyílhatnak.

KOPHELYI DÁNIEL  
Glo Down, 2020, installáció; süngomba, termőföld, gyurma, zománctesték, szilikon, fluoreszkáló ejtőernyőzsinór, változó méret



GYENGE ZSOLT

## Kamerával pusztító: az antropocén mozgóképes diskurzusai

### *Ecology After Nature* – e-flux, online vetítéssorozat<sup>1</sup>

Hatalmas víznyelő üregek szerte a Holt-tenger környékén, szemképrázta szépségben vadul burjánzó hortenziák az Azori-szigeteken; egy hatalmas vízduzzasztó gát a Jangce legikonikusabb szakaszán – végeérhetetlenül sorolhatnánk az emberi tevékenység még jószándékában is pusztító eredményeit, amelyek végérvényesen megváltoztatták bolygónk kinézetét és jövőjét. Érthető tehát, hogy mikor a kétezres évek elején az elmúlt néhány évszázadot új geológiai korszaként kezdték leírni a tudósok, a szociálisan érzékeny kortárs képzőművészet is hamar magáévá tette a terminust, és elkezdte az *antropocén*-fogalom problémafelvetésén keresztül elgondolni alkotásait, illetve még inkább annak perspektívája felől szervezni önmaga diskurzusát. A klímaválság jelenlegi, megkérdőjelezhetetlenül és kétségbeejtően akut fázisában a magát a világ és a társadalom részeként elgondoló művészet nem teheti meg, hogy ne reflektáljon arra a folyamatra, amely hamarosan önmaga létét is fenyegeti.

Az antropocén művészeti tematizálásában összeér a múlt század nyolcvanas éveitől egyre nagyobb teret hódító kultúratudományi szemléletmód (amely a műalkotásokat és az ember által tervezett dolgokat nem önmagukban, hanem az őket körülvevő társadalmi, történelmi, politikai és kulturális szöveggel szoros összefüggésben vizsgálta), valamint a társadalmilag elkötelezett művészet önmaga hasznosságában kételkedő, bűntudattal terhelt tradíciója. E kettő keresztmetszetében született meg az a felismerés, hogy korunk antropocén jellegének tudatosítása azzal jár, hogy perspektívánkat még tágabbra nyitjuk, és immár az emberi társadalmon kívül/túl, az annak (egyre nehezebben) otthont adó környezetet is a művészeti reflexió tárgyává kell tenni.<sup>2</sup>

Ezzel kapcsolatosan, illetve különösen a filmes vonatkozásokban két kritika merül fel. Az egyiket legmarkánsabban talán T. J. DEMOS fogalmazta meg, aki *Against the Anthropocene* című könyvében arra hívja fel a figyelmet, hogy az ökológiai szempontok, a katasztrófák és a pusztítások látványosságai felé való fordulás ugyan intenzív érzelmi reakciót és ennek következtében könnyű népszerűséget ígér, azonban eltereli a figyelmet a rendszerszintű problémákról, és pusztán színvak ökotudatossággá válik. NAOMI KLEINnal egyetértve azt állítja, hogy maga a kifejezés olyan

<sup>1</sup> <https://www.e-flux.com/announcements/341335/ecology-after-nature-industries-communities-and-environmental-memory/>; <https://www.e-flux.com/announcements/346010/ecology-after-nature/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. március 29.)

<sup>2</sup> Részletesebben lásd VARGA TÜNDE: Szép új világ? Az antropocén-fogalom kritikai vizsgálatának művészeti aspektusai, *Balkon*, 2020/7-8., 4-15.

vállalhatatlan előfeltevéseket tartalmaz, amelyek félreviszik mind az elméletét, mind a gyakorlatát, és éppen ezért a *kapitalocén* terminus mellett teszi le a voksát.<sup>3</sup> A vizuális művészetekkel kapcsolatosan pedig az e-flux idei online videóprojektjéhez kapcsolódó Zoom-beszélgetésen úgy fogalmazott, hogy a művészeknek „túl kell lépniük az antropocén olyan érzéki etnográfiaján” amelynek eredménye nem több, mint „egy csodálatos pusztulás filmes esztétikája”. Az antropocén-tézist középpontjába állító művészetnek egyrészt tudatosítania kell, hogy amit tapasztalunk, az a rasszizált, gyarmatosító neoliberális kapitalizmus egyenes következménye, másrészt radikális, dekolonializáló és antikapitalista alternatívákat kell kínálnia, olyan strukturális okokra fókuszáló megoldásokat, amelyek az igazságosság alapulnak.<sup>4</sup>

A másik kritika talán pont ebből indulhat ki: az ennyire pontosan kijelölt politikai vagy társadalmi program elvárása vajon nem szünteti-e meg a művészet aktuális önmagán túlmutatató lényegét, autonómiáját? Sőt, még azt is megkockáztatom, hogy a művészettől mindenáron konkrét és azonnali hasznosságot elvárni talán nem más, mint ugyanannak a kapitalista hatékonyság-logikának a megismétlése, amit éppen bírálni és felszámolni próbálunk. Ha az olyan – ma már talán kissé konzervatívnak tűnő – szerzők, mint HANS-GEORG GADAMER gondolatait felidézzük, akkor azt találjuk, hogy a *normatív/kritikai* (tehát nem történeti) értelemben vett klasszikus fogalmának lényege „a maradandónak, az elveszthetetlen, minden múlandó körülménytől független jelentőségének a tudata”, hogy „úgy mond valamit a mindenkori jelennek, mintha egyenesen neki mondaná”. Mivel „ami klasszikus, az »időtlen«”,<sup>5</sup> egy ilyen rangra áhítózó műalkotás túl kellene, hogy tudjon mutatni önmaga korának percnyi aktualitását, képesnek kell lennie más korok és/vagy helyek befogadónak megszólítására is.

<sup>3</sup> T. J. DEMOS: *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press, 2017, 49-58.

<sup>4</sup> T. J. DEMOS, KODWO ESHUN, TOBY LEE, SASHA LITVINTSEVA, ANJALIKA SAGAR, SUSANA DE SOUSA DIAS, AND LUKAS BRASISKIS: „Visualizing the Anthropocene: Aesthetics and Politics”. *Online discussion, Ecology After Nature: Industries, Communities, and Environmental Memory*. Ld. <https://www.e-flux.com/video/351120/visualizing-the-anthropocene-aesthetics-and-politics/>

<sup>5</sup> HANS-GEORG GADAMER: *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika kezdetei*. Ford. Bonyhai Gábor, Budapest: Osiris, 2003, 320-25.



MALENA SZLAM  
Altiplano, 2018, 35 mm film, 15:30 perc

Továbbá – ha a fentebb már említett *művészeti büntudat-öntudatot* komolyan vesszük – napjaink klímaválságában minden művészeti tevékenység létrehozása és fogyasztása etikailag elfogadhatatlan erőforrás-pazarlással és szennyezéssel jár, tehát az antropocén-gondolat perspektívájából minden autonóm művészeti tevékenység felszámolandó. Ha egyedül az itt-és-mostban kézzelfogható eredménnyel járó cselekedet – videóművészeti-filmes kontextusban a tájékoztatás, a tudatosítás és a mozgósítás – elfogadható, mennyiben lesz az eredmény megkülönböztethető a hirdó-riporttól vagy a propagandafilmtől? KAYLA ANDERSON ráadásul azt is hozzátézi, hogy minden olyan művészeti projekt, ami aktivizál, több kárt okoz, mint hasznot, mert csak növeli az ember bolygóra gyakorolt hatását. „Paradox módon – írja – azok a művészi kezdeményezések hordozzák leginkább a konstruktív hozzájárulás lehetőségét, amelyek inkább stimulálják a kritikai gondolkodást, mintsem szimulálják a cselekvést.”<sup>6</sup> Ez a néhány kiinduló felvetés is jól jelzi, mennyire érzékeny és problematikus terepre téved a kurátor, ha megfelelő tudatossággal vág bele az antropocén művészeti tematizálásának feldolgozásába. A 2020 nyarán az *e-flux* felületén indult online hatrészes videó-sorozat az antropocén egyik alapvető teoretikusának ikonikus könyvcíméből – *Ecology without Nature*<sup>7</sup> – inspirálódott, talán csak kicsit pesszimistábbra hangolva a végkicsengést. TIMOTHY MORTON 2009-ben azzal magyarázta a provokatív könyvcímet, hogy a klímaválság megfelelő értésének és kezelésének útjában leginkább a *romantikus természet-kép* és az ahhoz való ragaszkodás áll. Több, mint egy évtizeddel később az *Ecology After Nature* cím nyilván arra utal, hogy immár nincs választásunk, a „természet” ideje lejárt: a sorozat elsősorban az elmúlt tíz év művészvideó és kísérleti film terméséből szemezgetve kínál lenyűgöző válogatást, ami egyszerre cáfolja meg és igazolja a fentebb megfogalmazott ellenvetéseket. LUKAS BRASISKIS kurátor hat tematikus blokkba csoportosította a munkákat, amelyek egyenként két hétig voltak elérhetőek, és azért a lenyűgöző jelző, mert műfajuktól függetlenül és e sorok írójának kezdeti fenntartásai ellenére, alig lehetett közöttük érdektelen filmmel találkozni.

<sup>6</sup> KAYLA ANDERSON: „Ethics, Ecology, and the Future: Art and Design Face the Anthropocene”, *Leonardo* 48, sz. 4 (2015. augusztus): 339, ld. [https://doi.org/10.1162/LEON\\_a\\_01087](https://doi.org/10.1162/LEON_a_01087)  
<sup>7</sup> TIMOTHY MORTON: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, 1. Harvard Univ. Press paperback ed., Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2009

### Tágra zárt szemmel – a bolygó manipulált-manipulatív észlelése

A válogatás leginkább meglepő vetülete, hogy az antropocén perspektíva középonti jelentősége ellenére a filmek nagy részének koncepciójában dominált a formai megközelítés, az *experimentalitás* tradíciója fele hajló kísérletezés. Ezen belül is külön csoport képezhető azokból a munkákból, amelyek a környezet (és nem a természet!) percepcióján alapulnak, azonban pontosan a Morton-i kritika megszívleléseként egyetlen esetben sincs szó az érintetlen/romlatlan természet háborítatlan kontemplációjáról: sem a megfigyelés, sem annak tárgya nem ártatlan immár.

Az Andokban fényképezett *Altiplano* (2018) című negyedórás munka az egész program szívemhez legközelebb álló darabja, a belefeledkezett kontempláció és a tudatos konstrukció olyan keveréke, ami a celluloid film képi karakterisztikájának középpontba állításával teszi képpé a látványt. A montázs, a kollázs és az egymásra úszó, egymást átszínező képkockák egy magára hagyott, kísérteties sivatagi táj zaklatott ábrázolását tárják eléink – olyanét, amit holdbéli-nek lehetne nevezni, ha a hold sarlója nem jelenne meg oly gyakran. MALENA SZLAM a kép és a geológiai értett, sivár, lakatlan és élettelen föld összefüggését valószínűsíti meg, tudatosan avantgárd gesztusok révén hangsúlyozva, hogy nem pusztán megfigyeléssel van dolgunk. Az *Altiplano* gadameri értelemben klasszikus mű: az elmúlt 120 évben nagyjából bármikor és bárhol készülhetett volna, talán a timelapse videókra emlékeztető vizuális hatások kötik egyedül az utóbbi évtizedekhez.

Bár korábban is létezett, az osztott képernyő a digitális képalkotással terjedt el, míg aztán ebben a járványidőszakban mindennapjaink része lett a videokonferenciák esztétikája révén. BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ viszont a szó szoros értelmében analóg módon, házi készítésű tükörrendszer segítségével, technikailag egyetlen képen belül érte el ezt a hatást. Az *Other Uses* (2014) egy hadihajók számára épített egykori „töltőállomásról”, egy rendkívül hosszú, a tengerbe mélyen benyúló betonmólóról „szól”, amely eredeti funkcióját veszítve a helyi horgászok telephelye lett. A töredezett, egységességét önmagán belül felszámoló kép egy megismerhetetlen valóságot mutat be, egy olyan élethelyzetet, amelyet hiába gondolunk az újrahasznosítás remek példájának, valójában a mértéktelen emberi pazarlás és a

2021\_2

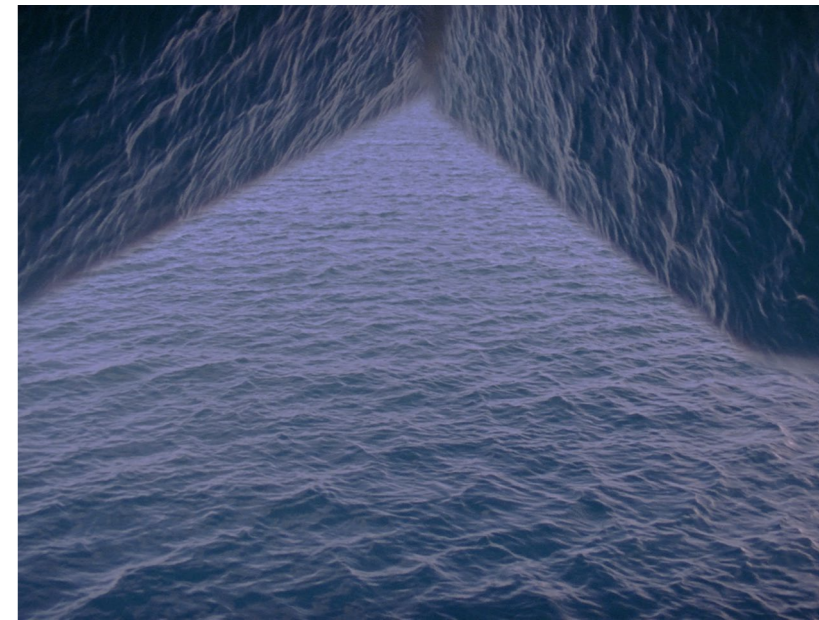
visszavonhatatlan pusztítás látszik rajta. Muñoz azáltal teszi magáévá az antropocén kritikai diskurzusát, hogy a törekeny, esetleges tükörreflexió révén – bizonyos értelemben az előző filmhez hasonlóan – azt állítja, a háborítatlan kontempláció már nem lehetséges, világunk percepciója csak akkor lehet hiteles, ha önmaga lepusztult fragmentáltságát mutatja fel.

A geológiai formák konkrétan filmképpé válnak az OTOLITH CSOPORT munkájában, mikor egy adott pillanatban a kamera mozgása leköveti a láthatáron megjelenő kaliforniai sziklagerinc csipkézettségét. A *Medium Earth* (2013) lenyűgöző, asszociatív szerkezetű mű, amelyben a látvánnyal egyenértékű rangot kap a tapintásérzet a felületek szuperközelikben pásztázása révén: gyűrődések, redőzések, csiszoltságok és simítások gesztusait érezzük tenyerünkön és ujjbegyeinken, miközben a dimenzióváltásokat figyeljük. Bár talán éppen perceptuális gazdagsága miatt a válogatásból talán ez a film áll legközelebb a T. J. Demos által az „antropocén érzéki etnográfiajként” bírált megközelítéshez, pontosan azért nem tudnám politikusságának hiánya vagy rejtettebb jelenléte miatt lekicsinylően elengedni ezt a lebilincselő munkát, mert elhivatottságát nyilvánvaló programatikusság nélkül teszi zsigeri szinten átélhetővé.

### Hangerdő

Külön csoportot alkothatunk a válogatás azon filmjeiből, amelyekben a megfigyelés koncentrálttsága és erőteljessége a hang környezetre való fókuszálásban teljesedik ki. Ez persze vonatkozhat direkt módon az emberi tevékenység harsányságára, a hangszennyezésre, de a hanggal való munkában számomra leginkább a különböző, akár eltérő térből és időből származó zajok egymáshoz illesztésének *érzékelhetetlensége* a legizgalmasabb. Míg a képek összemontírozása, egymásra úsztatása, rétegzése legtöbbször egyből felismerhető, a hangok esetében ez sokkal inkább elrejtendő, és pont ez teszi alkalmassá elvont jelentések sugalmazására.

Bár állandóak a vízkimaradások, a távközlési vállalat alkalmazottai szorgosan telepítik a nagy sáv szélességű optikai kábeleket; s miközben a fűtéshez-fűzéshez fát aprítanak, a „tisza” szobában, ház nélküli számítógépek zümmögnek házilag barkácsolt ventilátor „rendszerek” hűvösében. Mintha egy gazdaság-történelmi lépcsőfok kimaradt volna Grúzia ősrégi bortermelő vidékén: az



BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ  
Other Uses, 2014, 16 mm film, 7 perc

ezredforduló gazdasági növekedésének perifériáján ragadó, abból csak a kilátástalan körülmények elől Nyugatra menekülő munkaerőt tapasztaló, a huszadik századi modernizációból kimaradó ország az elmúlt években a világ második legnagyobb kriptovaluta exportőrévé vált. MISHO ANTADZE filmje (*The Harvest*, 2019) a társadalmi viszonyokat is önmagukból kiforgató ellentmondásokat visszafogottan, minden verbális kommentár nélkül jelelni meg, auditív alapú, asszociációs konstrukciós elv alapján egymás mellé illesztve az apró megfigyeléseket. Légkondik, számítógépek, ventilátorok, fejgömbök, méhek, drónok, hegesztőkészülékek és fűrészek zúgásában és egyformán szorgos zümmögésében ér össze a *pre-* és a *posztindusztriális* kor. A bukolikus tájat antennák és vezetékek rondítják, alattuk mikrocseppek dolgoznak fékevesztetten olyan absztrakt matematikai problémákon, amelyek egy teljesen fiktív, fizetőeszközként lényegében használhatatlan pénz energiazabáló és bolygópusztító termeléséhez szükségesek. Fából ácsolt kilátó egy szinte kipusztult erdő közepén: Litvániában, a tengertől néhány kilométerre, az arrafele csoportosuló kormoránok savas ürülete hatalmas területen kezdte kiszárítani a fenyőerdőt, és ez a jelenség a globális turizmus telhetetlen éhsége miatt pillanatok alatt idegenvezető

OTOLITH GROUP  
Medium Earth, 2013, HD videó, 41:08 perc





RUGILÉ BARZDŽIUKAITĒ  
Acid Forest, 2018, 63 perc

útvonalába iktatott látványossággá lett. Természetesen maga a helyzet is figyelemreméltó, azonban RUGILÉ BARZDŽIUKAITĒ filmjében (*Acid Forest*, 2018) talán a hangsáv kezelése a legemlékezetesebb élmény, ugyanis az emberek és a madarak hangja és képe sosem szerepel egyszerre: vagy a madarakat (és az ő perspektívájukat) látjuk a magasból, és a kilátón báméskodókat halljuk, vagy a tébláboló álmélkodókat figyeljük, és a madarakat hallgatjuk a képen kívülről. Ezáltal a két, összeegyeztethetetlennek bizonyuló világ (a természeté és az emberé) a legtöbb mozgókép jótékony hazugságával ellentétben csak töredékesen ér a filmélményben össze, inkongruitásuk metsző élességgel képeződik le a film szövetében. Ez a megoldás egyébként a narratív információkezelés szempontjából is izgalmas, ugyanis bőven a film felénél járunk, mire a töredékes párbeszédéből nagyjából össze tudjuk rakni a situációt. A látszólag titokban filmezett/lehallgatott látogatók viselkedése a „történet” előrehaladtával ráadásul egyre valószínűtlenebbül blóddé válik (az egyik dialóg rejtett kamerák után kutatva még önmagát is leleplezni látszik), úgyhogy elkezdünk a megrendezetség, a fikció jegyei után kutatni. Végül azonban bizonytalanságban maradunk, illetve azoknak a szenzációs felvételeknek az emlékével,

amelyek a hallgatóság perceptuális élményét gyönyörű képeken teremtik meg, és csak ringunk együtt a kamerával a szél által mozgatott magas fenyő csúcán.

Ha már madárürülék: az 1856-os amerikai *Guanó-szigetek törvény*a világ ismeretlen furcsaságainak egyike, ugyanis ez alapján bármely amerikai állampolgár a világ bármely részén magának követelhet minden olyan szigetet, amelyen madár-ürülék lerakát található. Ezek az általában mindentől távoli, teljesen kopár tengeri kőszirtek egyszerre tudnak példái lenni a magára hagyott természet ridegségének és a kegyetlenül szelídítő emberi tevékenységnek. A kiaknázatlanul maradt szigetek mellett ugyanis DINH Q. LÊ filmjében lencsevégre kap olyanokat is, ahol ma is nagyjából egy-két évszázaddal ezelőtti, rudimentáris gyarmati módzerekkel zajlik a guanó kitermelése. Ezzel egyrészt leleplezi a modernkori kolonializmus és rabszolgamunka egyik válfaját, másrészt azonban mindez attól válik igazán kísértetiesé a szó freudi értelmében, mert egy adott ponton ebben az embertelenségben feltárul az emberi szellem és tervezés nagyszerűsége. A minden korszerű védőfelszerelés és munkaeszköz nélkül robotoló emberek ugyanis a guanóval teli műanyagzsákokat olyan elképesztő precizitású és méretű, középkori várfalakra emlékeztető konstrukciókba rakják (feltételezhetően a szállítóhajók érkezéséig), amelyek emelvényként és struktúraként az ő mozgásukat és munkájukat is megkönnyítik. Vagyis a kitermelt alantas kosz a kitermelés eszközévé és magasztos architektúrák építőelemévé válik.

A *The Colony* (2016) című filmet az teszi még kísértetiesebbé, hogy ezeket a guanó-szigeteket párhuzamosan, két drónnal filmezték, így azok meg is jelennek egymás felvételein. Ezzel a megoldással Dinh Q. Lê nem csak arra emlékeztet, hogy az időnként (főleg a munkások barakkjai belsejében) teljesen emberléptékű kameramozgások valójában ennek a világnak a faragatlan lepusztultságába egyáltalán nem illő, csúcstechnológiájú lebegő készülékekkel készültek, hanem a géppé lett tekintet *poszthumán* tapasztalatát és diskurzusát is bekapcsolja. Ehhez adódik a különös

komplexitású hangsáv, amelyben a természeti hangok (madarak vijjogása, tenger és szél zúgása) folyamatosan összefonódnak a zaklatott ritmusú experimentális zenével, így téve időnként megkülönböztethetlenné emberi és nem emberi, vagy éppen az embertelen világ zajait.

### Mentális konstrukciók

A válogatás talán legkomplexebb darabja az egyszerre szenzuális és filozofikus *4 Waters – Deep Implicancy* (2018),<sup>8</sup> amely lenyűgöző – nem tudok jobb kifejezést – *média-szövegként* működik. Ez azt jelenti, hogy képeknek, hangoknak és szövegeknek olyan szövetével találkozunk, amelyben minden elem saját jogán és saját kifejezőmódjának logikájával van jelen; ezért bár felsejlik egy rendkívül kidolgozott gondolatmenet, az egész nem fordítható át lineáris, szövegszerű érveléssé. És ez kirajzolja a szerzők egyik alapvető stratégiáját, a visszahúzódat, azt, hogy nem kívülről próbálnak rátelepedni felhasznált témákra vagy formai elemekre, hanem hagyják – ahogy a sorozathoz tartozó beszélgetésben fogalmaztak – azok belső világlását érvényesülni. Fotografikus vagy rajzolt, álló- vagy mozgóképek, zenei vagy beszédhangok, írott és hangzó szövegek kerülnek egymásra vagy egymás mellé egy olyan struktúrában, amelyet azért neveznék mégis leginkább szövegnek, mert nem impulzív-improvizatív asszociáció-sort látunk, hanem egy teoretikus, racionálisan – de nem diszkurzívan! – építkező, teljes értékű gondolatmenetet fogadunk be. Ez azt jelenti, hogy minden médiatípus a saját specifikumait hordozza és nem válik egy verbális szerkezet szimbolikus elemévé. Például a helyenként varázslatos, szinte a víz szemszögét felvevő képek foglyul ejtik látásunkat és magukba szippantanak pillanatokra, de mégsem maradnak meg a pusztá passzív kontempláció szintjén; a hangzó szövegrészeknek nem csak textuális jelentésük van, hanem a nyelv hangzásként, a dialektus zeneként is beépül; az egyes képek alatt/fölött felsejlik geometrikus rajzban megjelenő kristályszerkezet diagramszerűvé teszi a természetképeket – és így tovább. Tovább bonyolítja ezt a szenzációs média-szöveget, hogy nem csak saját anyagok, hanem nagy részben idézetek jelennek meg iraki vadászpülők célpontkereső videóitól Tarkovszkij *Stalker*éig. ARJUNA NEUMAN és DENISE FERREIRA DA SILVA egy négy alapelem köré (lazán) szerveződő sorozat első darabjának

<sup>8</sup> <https://vimeo.com/289292003>

szánta ezt az elsődlegesen a vízről szóló filmet, ám megközelítésüket nem ez teszi az antropocén gondolkör részévé. A „halálos absztrakció” kifejezéssel a szerzők azt állítják, hogy a négy alapelem geometrikus formáknak való platóni megfeleltetése volt az absztrakció azon évezredes folyamatának az első lépése, amelynek végpontján a hidrogénbomba gömb formára épülő működési mechanizmusát találjuk.<sup>9</sup> Talán ez a példa tudja legjobban megvilágítani azt a non-lineáris, szokatlan, kevésbé leuralóan racionalizáló, kevésbé maskulin gondolkodásmódot, és a kreatív művész-kutatásnak azt a gyakorlatát, ami a *4 Waters – Deep Implicancy* média-szöveget eredményezte. És pont ezen jellemzők miatt válik az antropocén problémafelvetést a maga komplexitásában és teljességében megtettesítő darabbá. A pusztuló földet (szűkebben Kanadát) a privilegizált fehérek elhagyták a Mars kedvéért, az ottmaradó bennszülöttek pedig megpróbálnak túlélni a romokon. Igazi anti-utópiának hangzik és néz ki a sztori, azonban THIRZA CUTHAND alig negyedórás áldokumentumfilmjében<sup>10</sup> a „meginterjűvölt” alakok arról beszélnek, hogy bár az utóbbi évtizedekben megszokott „életminőségnek” annyi, milyen jó most, hogy végre a probléma nagyobb része (a gyarmatosítók) sokévszázadnyi uralom után eltávozott. A *Reclamation* (2018) tele van humorral és iróniával, de képes felvillantani valamit abból is, hogy milyen lenne egy olyan világban élni, ahol nincs Google vagy Facebook, és ahol nem a pénzügyi problémák határozzák meg a mindennapokat: vagyis az, ami első pillantásra anti-utópiának tűnik, kezd utópisztikusnak tűnni. A film jelentőségét számomra nem csak a boncolgatott kérdéskör adja (amely lényegében a kolonializációt és a kapitalizmust jelöli meg az antropocén legkárosabb jelenségeként), hanem a megközelítés alapvető attitűdje, ami a műfaji és formai szempontokat meghatározza. Cuthand munkája ugyanis az áldokumentumfilm műfaját vállaltan amatőr módon valószínűsíti meg, ami nem csak a speciális effektek híján szerény kivitelezésűnek nevezhető külső jelenetekben érhető tetten, hanem abban is, ahogy az interjú során egymásra tromfoló alakok egy pillanatban elnevetik magukat azon, amit egymást cukkolva kitaláltak. Azáltal ugyanis a *Reclamation* (társadalom)kritikus hangneme így önnön magát is eléri és roncsolja, ezáltal téve kézzelfoghatóvá a heideggeri igazságot, hogy új gondolathoz új nyelv, új forma is kell.

Kayla Anderson azt állítja, hogy az elmúlt években az antropocén igazából egy *kuratori mémme* lett,<sup>11</sup> egy hívó- vagy kulcsszóvá, címkévé, ami köré könnyedén – trendin és az intézmények finanszírozóit is kielégítő módon –, társadalmi hasznosságot mímelve lehet a műalkotásokat, esetünkben a filmeket felfűzni. E jelenséget és annak problematikusságát érzékelve azonban úgy gondolom, az *e-flux* tavalyi válogatása a kétkedőket két okból is meggyőzheti. Egyrészt azért, mert olyan művek kerültek előtérbe, amelyekben az antropocén tézis feldolgozása nem erőltetetten ráhúzott mellékszál, hanem a munkák középpontját képezi; másrészt szinte mindegyik esetében nem pusztán jószándékú, ám propaganda- vagy prédikációízű megközelítésekről van szó, hanem központi jelentőséget kap a terminus problematikusságának tematizálása is. Harmadrészt – és ezt tartom a legfontosabbnak – számomra is meglepő azoknak a valódi műalkotásoknak a száma, amelyek e tematikai fókusz ellenére a fontos társadalmi üzenettel egyenértékűnek kezelik a formai kérdéseket, az esztétikai stratégiák kidolgozását és kiforrottságát.

<sup>9</sup> MISHO ANTADZE, LUKAS BRASISKIS, THIRZA CUTHAND, HEATHER DAVIS, SU YU HSIN, AND ARJUNA NEUMAN: „Outside the Timeline of Progress: Techno-Material Traces, Post-Human Landscapes, and The New Social”. Online discussion, *Ecology After Nature: Industries, Communities, and Environmental Memory*. Ld. <https://www.e-flux.com/video/357450/outside-the-timeline-of-progress-techno-material-traces-post-human-landscapes-and-the-new-social/>

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=8t\\_TtjNMNI](https://www.youtube.com/watch?v=8t_TtjNMNI)

<sup>11</sup> ANDERSON: „Ethics, Ecology, and the Future”, 339.

# A változó valóság megragadhatósága

## Tarr Hajnalka: *In Vitro* „H”

Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros  
2020. november 6 – 2021. március 31.<sup>1</sup>

## Tarr Hajnalka: *In Vitro*

acb Attachment, Budapest  
2021. február 17 – március 26.<sup>2</sup>

Ha valamire, akkor a munkában, gondolkodásban és önvizsgálatban való elmélyedésre azért mégiscsak jó volt a 2020-as év. TARR HAJNALKA új sorozatát azóta vártam, mióta a művész számos hosszabb-lélegzetű, tanulságos, szórakoztató és elgondolkodtató Facebook-bejegyzése közül az egyik „Az otthon maradáást úgy kell csinálni, hogy nem mész ki az ajtón” címmel megjelent a régi *index*en tavaly márciusban, egy jól elkapott enteriőr-fotó kíséretében, mely a művész lakás-műtermébe engedett betekintést.<sup>3</sup> A fotón az *In Vitro* sorozat néhány (készülő) darabja mellett – a művész saját bevallása szerint is – elengedhetetlenül fontos szerepet betöltő szobanövény- és kaktusz-gyűjtemény is látható, mely az *In Vitro* sorozathoz hasonlóan, azóta csak tovább gyarapodott.

Tarr Hajnalka elmélyedésben, aprólékos, végtelen türelmet és odafigyelést igénylő, sokszor meglehetősen monoton alkotómunkában mindig is nagy magabiztossággal létezett (először azt akartam írni *mozgott*, de az ő esetében az *alkotómunkában való létezés* pontosabb megfogalmazásnak tűnik). Munkái a folyamatosan változó és újraprendezőző valóság érzékelésének, értelmezésének szubjektív és objektív aspektusairól szólnak, gyakran kilépve a háromdimenziós térbe is. Ilyen volt 2006-os *Instant nyáj* című diplomamunkája is, melynek 1400 darab öntött gipsz birkája vonuló fehér nyájként hódította meg a városi tereket,<sup>4</sup> míg 2008-as *Attachment* című installációja, mely 700 ezer darab, függönyszerűen térbe lógatót, összefűzött gémpapocsból állt össze, külső és belső falakról, könnyedén felépíthető, mégis súlyosan ránk nehezedő keretekről, a térben való szabad mozgás korlátozottságáról szólt.<sup>5</sup>

1 <http://www.ica-d.hu/index.php?p=esemeny&id=673> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. március 29.)

2 [https://acbgaleria.hu/artists/hajnalka\\_tarr.21.html](https://acbgaleria.hu/artists/hajnalka_tarr.21.html)

3 MG [MIKLÓSI GÁBOR]: Az otthon maradáást úgy kell csinálni, hogy nem mész ki az ajtón, *index*, 2020. március 14., ld. [https://index.hu/kultura/letmod/2020/03/14/otthon\\_maradas\\_nyugalom\\_tarr\\_hajnalka/](https://index.hu/kultura/letmod/2020/03/14/otthon_maradas_nyugalom_tarr_hajnalka/)

4 <https://www.hajnalkatarr.com/instant-flock-2006>

5 A munka először a Műcsarnok *Mecénásnapok – 11 kortárs magánygyűjtemény* című válogatásán (Budapest, 2008. november 28 – november 30., ld. <http://www.mucsnok.hu/program/programok.php?mid=561c35258c1ee&tax>) volt látható. A MODEM 2019. április 4 és június 23. között nyitva tartó *MÁNIA. Csendes stratégiák* című csoportos tárlatán Debrecenben (ld. <http://www.modemart.hu/kiallitas/mania-csendes-strategiak/>) újra bemutatották: előkészítésére (a gémpapocok összefűzésére) a debreceni Kenézy Gyula Kórház Felöltő Pszichiátriai Osztályán működő Nappali Kórház pácienseinek és munkatársainak, valamint a MODEM munkatársainak bevonásával egy workshop keretein belül került sor.

*In Vitro* című sorozatában Tarr Hajnalka korábbi, *Tárgykapcsolat* (2018) című, ugyancsak fotó-alapú, szövött sorozatához hasonlóan, saját magát modellként használva próbálja feldolgozni a folyamatos változáson alapuló létezés – testet és elmét gyakran szétfeszítő – élményét. Mindkét sorozat kiindulópontját AKNAY CSABA Tarr Hajnalkáról készített akt fotói adják, melyeken a művész különféle geometrikus és organikus tárgyakat tart maga előtt. A művész a *Tárgykapcsolat* sorozat darabjain<sup>6</sup> a geometrikus síkokkal, értelmező szótárakkal és az organikus – elsősorban növényi – formákkal/ formákhoz való kapcsolódási pontokat, éles kontúrokat a sávokra osztott és összeszött felületek segítségével mintegy pixelekre bontja, elmosva a határt tárgy és ember, tárgy és tárgy, valamint időben eltérő/egymást követő pillanatok között.

Újabb munkáiban Tarr a szövessel megkezdett elemekre bontás és újraépítés gesztusát viszi még tovább, tudatos, nagyon pontosan végiggondolt rendszert építve ki a *kint* és a *bent*, a *közeli* és a *távoli*, a *kicsi* és a *nagy* folyamatos lüktetésének beazonosítására és rögzítésére. Képei *dinamikus* kompozíciók, melyeken a korábbiakhoz képest még inkább eltűnnek a test tisztán testi, a tárgy tisztán tárgyi jellegzetességei: egyszerre jelentkeznek fókuszátlan foltokként és tűéles, mikroszkóp alatt vizsgált, egymás mellett sorakozó, molekuláris rész-elemekként. Nem véletlen a sorozat címadása sem, az *In Vitro* ugyanis egy olyan kísérleti technikára utal, melynek során nem élő szervezetben, hanem azon kívül, *mesterséges környezetben*, kémcsőben, lombikban zajlik a vizsgálati, *kísérleti folyamat*, ellenőrzött, szabályozott keretek között. A különböző szövettani és sejtbioológiai vizsgálatokon túl a módszert a szervezeten kívüli megtermékenyítés (in vitro fertilizáció: IVF) során is alkalmazzák, mellyel Magyarországon például a Kaáli Intézet foglalkozik. Ahogy arról a művész saját maga is vall,<sup>7</sup> a sorozat ilyenformán személyes tapasztalataiból is építkezik, ám a női sors nehézségein való elmélkedés/kesergés helyett

6 Először kiállítva: *Tarr Hajnalka: Tárgykapcsolat*. acb Galéria, Budapest, 2018. november 30 – 2019. február 1., ld. [https://acbgaleria.hu/kiallitasok/tarr\\_hajnalka\\_targykapcsolat.366.html?pageid=409](https://acbgaleria.hu/kiallitasok/tarr_hajnalka_targykapcsolat.366.html?pageid=409)

7 Tarr Hajnalka – In Vitro “H” – Tárlatvezetés, 2020. november 21., ld. <https://www.youtube.com/watch?v=Z4xT9iXEWuE&t=238s>, valamint A FEHÉR VERA: Az vagy, amire figyelsz – interjú Tarr Hajnalkával, 2021. január 26., ld. <https://punto.hu/2021/01/26/az-vagy-amire-figyelsz-interju-tarr-hajnalkaval/>



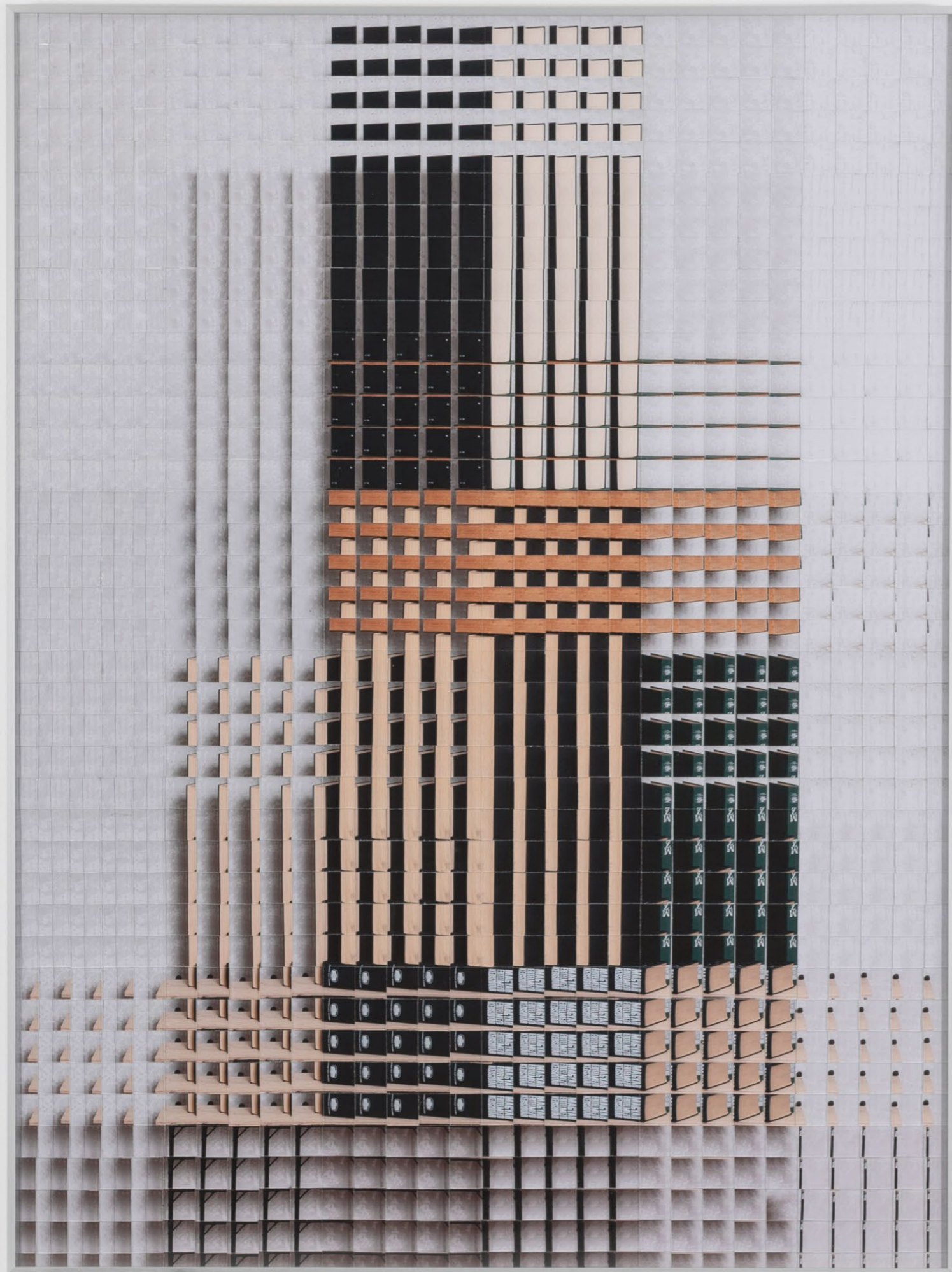
TARR HAJNALKA  
*In Vitro* „H”, Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros; 2020. november 6 – 2021. március 31.  
részlet a kiállításból © Fotó: Sulyok Miklós

egyfajta tudományos érdeklődéssel tekint a saját testén belül és azon kívül – molekuláris szinten – zajló folyamatokra.

Az *In Vitro* sorozat darabjai üveglapokra ragasztott 3×3, 4×4 (legújabb munkák pedig már 5×5 vagy 6×6) egyforma fotó (manuális) felvágásával és egymás mellé sorolásával készülnek, egyszerre felnagyítva és ugyanakkor változatlanul hagyva az eredeti felvételeket. Az így létrejövő mozaikképek több esetben szintén kis kockákra darabolt *Magyar Értelmező Kéziszótár*-lapokból álló keretbe vannak foglalva, ami – az aktokhoz hasonlóan – nem új motívum Tarr művészetében. A minket körülvevő világról összegyűjtött, objektivitásra törekvő szárazsággal meghatározott és értelmezett *dolgokat*, mintegy egyezményes, univerzális *tudást* összesítő hatalmas könyvkiadványok létezésükkel már-már az értelmetlenség határát súrolják. Ebből a befogadhatatlan mennyiségű statikus tudáshalmazból válogat a művész randomnak tűnő elemeket új munkáihoz, de így tett már 2013-as *Can't get it* című sorozatában is.<sup>8</sup> Akkor 12 db, egyenként 80×100 cm-es keretezett, üvegezett lepkegyűjteményt hozott létre megszámlálhatatlan mennyiségű egyedi lepke-forma – ugyancsak *Magyar Értelmező Kéziszótár*-lapokból

8 Először kiállítva: *Tarr Hajnalka: Can't get it*. acb Galéria, Budapest, 2013. szeptember 13 – október 11., ld. [https://acbgaleria.hu/kiallitasok/tarr\\_hajnalka\\_cant\\_get\\_it.122.html?pageid=270](https://acbgaleria.hu/kiallitasok/tarr_hajnalka_cant_get_it.122.html?pageid=270)

való – kivágásával és egymás mellé sorolásával. Az eredeti környezetükből kiragadott, kimerevített, gombostűkkel rögzített pillangók sokszínűségének gyűjteményes bemutatása, minden igyekezete ellenére sem képes a jelenséget – ez esetben a lepkeséget – teljességében megismertetni és ez által birtokolhatóvá tenni, ahogyan az *Értelmező Kéziszótár* sem képes a világ teljességét és különösen annak folyamatosan változó jellegét kielégítően megragadni. Ugyanígy a világról alkotott képünket, egyedi tapasztalatainkat, saját létezésünk teljességét sem vagyunk képesek maradtalanul befogadni és pontosan viszszaadni. Mindent saját testünk és elménk szűrőjén keresztül érzékelünk és értelmezzünk, ezáltal minden megnyilvánulásunk egyedi és megismételhetetlen. Tarr Hajnalka a folyamatosan változó világot és az abban össze-összekapcsolódó, egymással interakcióba kerülő *identitásokat* igyekszik



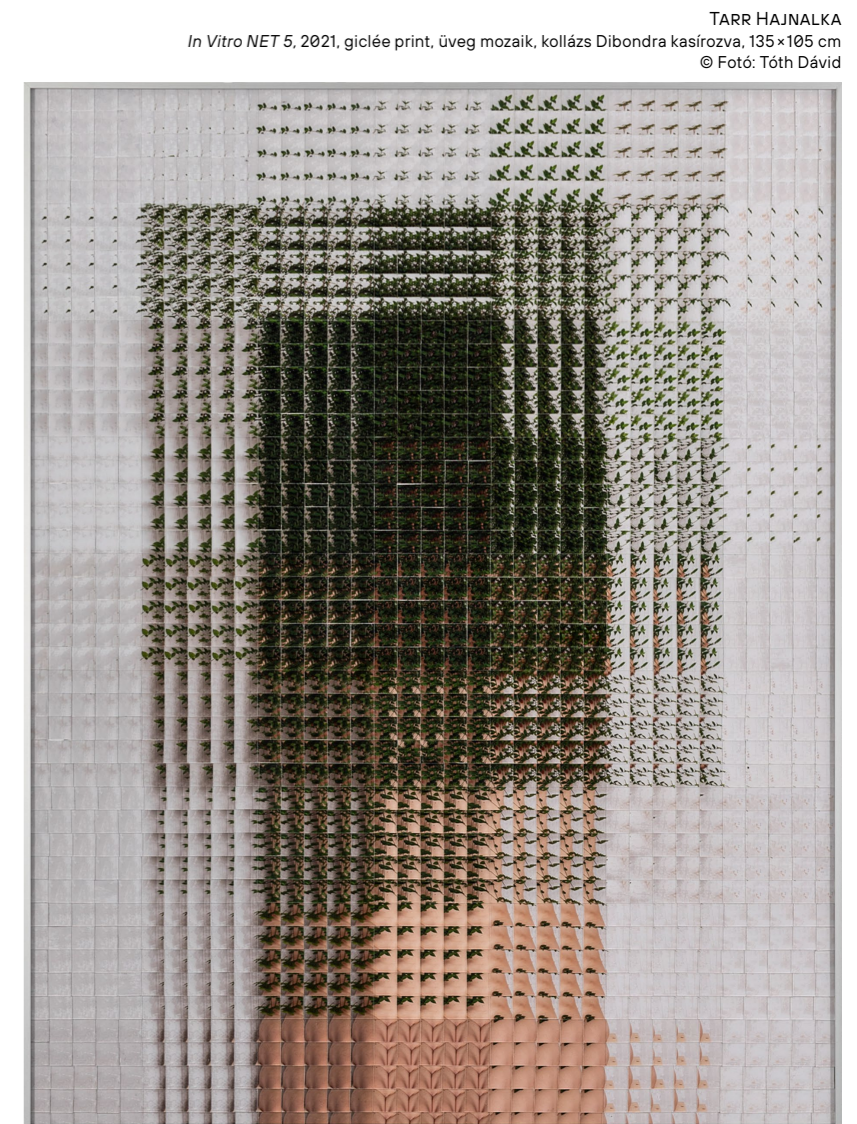
TARR HAJNALKA  
In Vitro EM 5, 2021, giclée print, üveg mozaik, kollázs Dibondra kasírozva, 120 x 90 cm © Fotó: Tóth Dávid

rendszerbe foglalni, mintegy lelassítani, kézben tartani a történések hullámzását. Teszi mindezt a szó legszorosabb értelmében is, hiszen installációinak, sorozatainak létrehozása rengeteg ráfordított időt, végtelen precizitást, monotonitástűrést és gyakran komoly fizikai teherbírást igényelnek. Számára az alkotómunkában/alkotómunkával való együtt-létezés, együtt-gondolkodás épp olyan fontos, ha nem fontosabb, mint maga a kész mű, hiszen ez a *folyamat* egyben az adott kérdések testi-lelki feldolgozását is jelenti, ilyen értelemben pedig a kész műtárgy csupán mindennek a végterméke. Az *In Vitro* sorozat az aktfotó-mozaikok mellett elemeire bontott gesztus-rajzokat is tartalmaz, amelyek tovább erősítik a dolgok *lúktetésben, mozgásban* való érzékelésének problematikáját. A kis darabokra vágott és szorosan egymás mellé sorolt üveg-elemek miatt a művek felülete egybefüggő, egységes sík helyett egy, a környezetével folyamatos kölcsönhatásban lévő, a fényt ezerféle módon megtörő, rendkívül izgalmas, játékos felületté válik, mely különösen jól érvényesül a dunaiújvárosi Kortárs Művészeti Intézet sok változatosságot kínáló, hol zezugos, hol a hatalmas üvegfelületeknek köszönhetően fényárban úszó tereiben. Az *In Vitro „H”* című kiállítás 2020 novemberében, néhány nappal a kiállítóhelyeket is érintő korlátozások előtt nyílt itt, azóta pedig több alkalommal is meghosszabbították. A rendelkezésre álló tér tágassága lehetővé tette azt is, hogy az új sorozat darabjait néhány korábbi munka is kiegészítse, mintegy kontextualizálja, így a 2018-as *Tárgykapcsolat* sorozat pár darabja: egy *Értelmező Kéziszótár* csikokra szénrel rajzolt *Önarckép* 2018-ból, valamint egy annak nyomán készült *Animáció-részlet*, mely utóbbi remélhetőleg a jövőben további darabokkal kiegészülve folytatódik majd. A csak bejelentkezéssel látogatható dunaiújvárosi tárlat után a sorozat néhány – részben új – darabja a budapesti acb Attachment kis white cube terében is bemutatkozott 2021. február-márciusában. Az itt kiállított újabb darabok már a dunaiújvárosi anyaghoz képest is előrelépést mutatnak, hiszen a sokszorozás-nagyítás fokozásával egyre absztraktabb, a test érzékiségétől fokozatosan eltávolodó, geometrikus kompozíciókká válnak, kijelölve az egyik lehetséges irányt, amerre a sorozat folytatódhat, tovább épülhet.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> További fotókéért, információért pedig érdemes ellátogatni a művész új honlapjára is: <https://www.hajnalkatarr.com/home>



TARR HAJNALKA  
In Vitro „H”, Kortárs Művészeti Intézet – Dunaiújváros; 2020. november 6 – 2021. március 31.  
részlet a kiállításból © Fotó: Sul yok Miklós



TARR HAJNALKA  
In Vitro NET 5, 2021, giclée print, üveg mozaik, kollázs Dibondra kasírozva, 135 x 105 cm  
© Fotó: Tóth Dávid

# Az *Exposed* sorozat két képéről<sup>1</sup>

Ez a két kép az *Exposed* (2016) sorozaton belül külön egységet alkot. Befogadásukhoz szükséges az analóg fotografikus képrögzítés fizikai-kémiai alapjainak ismerete. Ez esetben nem pusztán technikai problémaként vetődik fel a kérdés, de nem is a folyamat tudományos ismeretén van a hangsúly. A *képtárgy* megértése létrejöttének ismeretén keresztül valósulhat meg, és csak a *mediummélet* és a *képelmélet* segítségével teljesezhet ki.

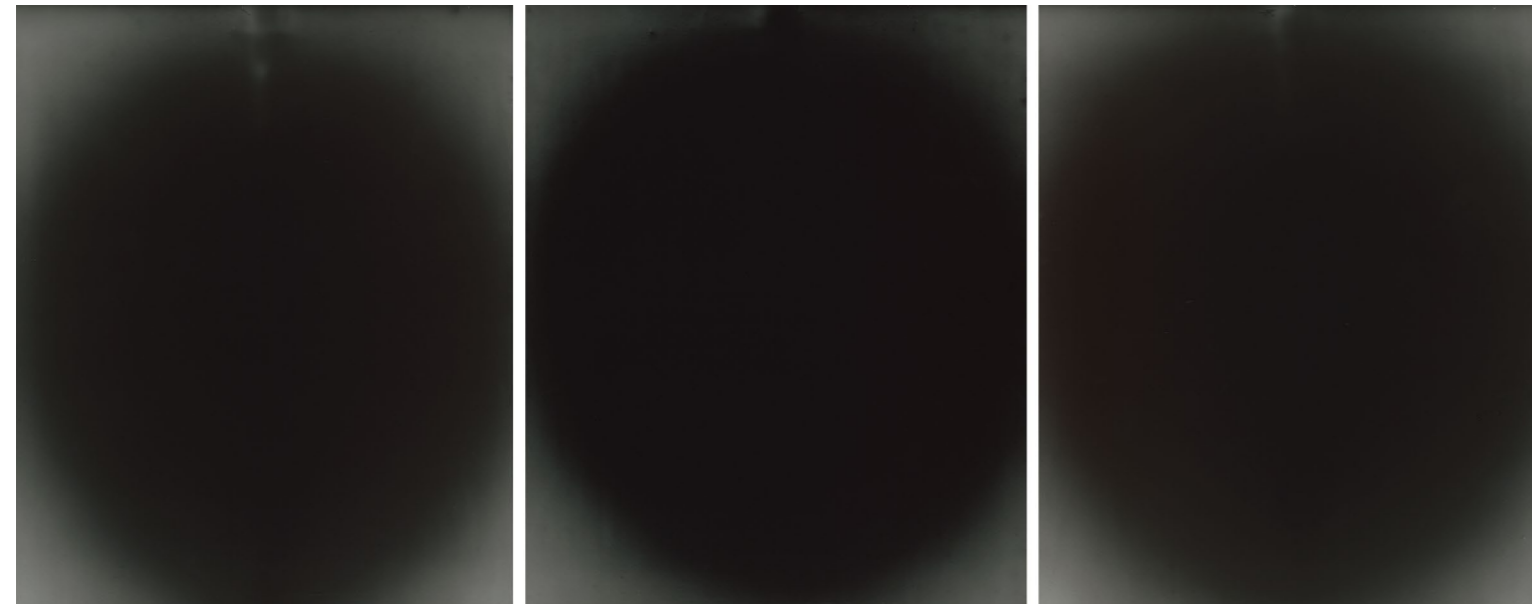
Mindkét kép különös jellegzetessége, hogy *nem befejezett*, vagyis az idő múlásával, illetve a körülményektől függően változik. Folyamatműnek is nevezhetnénk őket. Rokonság ismerhető fel e munkák és a konceptualizmus, a minimalizmus, a konkrét művészet, vagy a monokróm/radikális festészet között is. Sajátos tulajdonságaik a beprogramozott technikai eljárás nem sorrendszerű, illetve nem rendeltetészerű alkalmazásából következnek. Mindezek célja a *kémiai alapú* fotografikus kép mediális tulajdonságainak feltárása.

## *Exposed-Látens kép (2016)*

A látens vagy lappangó kép a fényérzékeny anyagban (silver gelatin print) megvilágításkor keletkező nem látható kép, elváltozás. Ez a rejtett kép az előhívás során válik láthatóvá, amikor a fény hatására az ezüst-halogenid kristályok elsötétednek. Fekete-fehér papírkép készítésekor a

<sup>1</sup> Szabó Dezső és Pfisztner Gábor egymást követő két írása, a 2016-ban megkezdett párbeszédet [ld. PFISZTNER GÁBOR: Úton a képhez. Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában; SZABÓ DEZSŐ: Fekete-fehér / Black & White. *Exposed, Balkon*, 2016/9., 24-27., 27-28., <https://issuu.com/elntree/docs/balkon-2016-9/4>, <https://epa.oszk.hu/03000/03057/00088/pdf/>] folytatja Szabó Dezső legújabb munkái kapcsán.

SZABÓ DEZSŐ  
A fény határai I a-c, 2017, luminogram, silver print, 58 x 48cm egyenként  
A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.



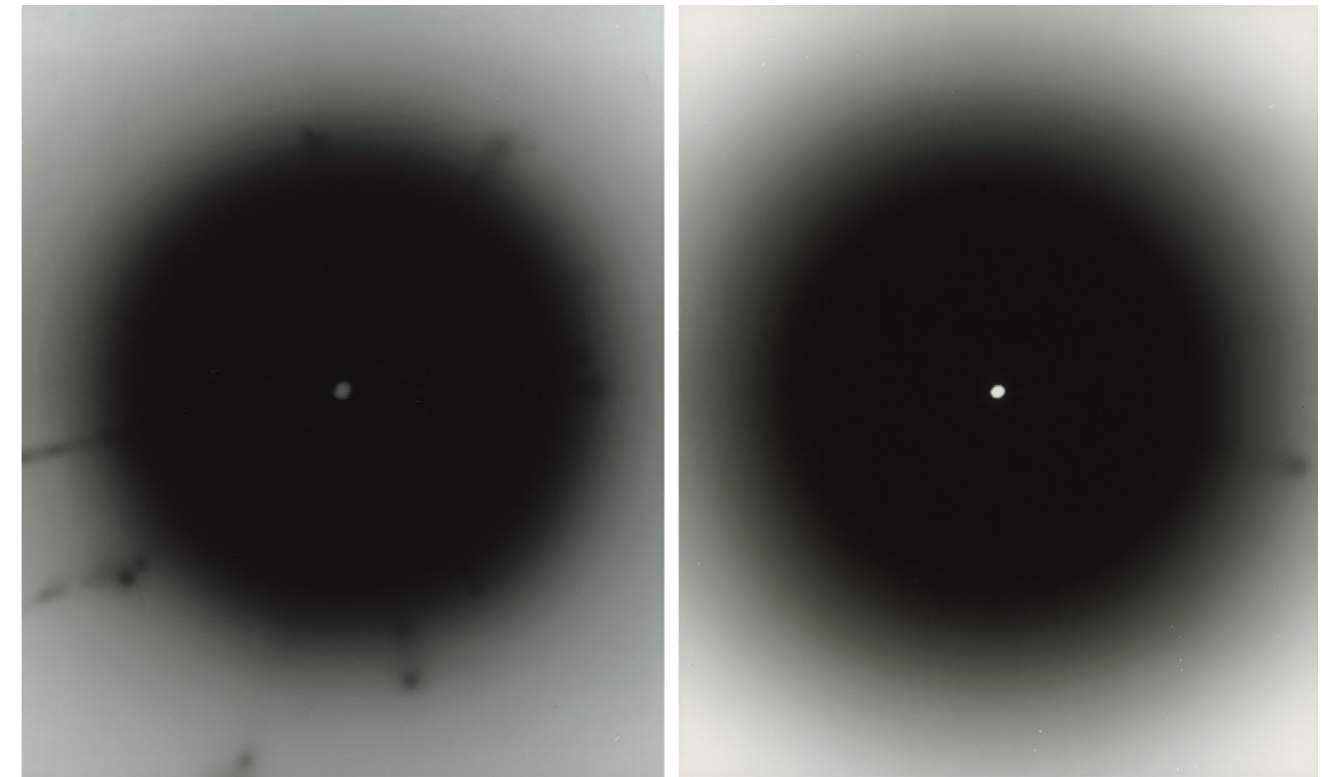
technológiai sorrend a következő: a fotópapír megvilágítása – jellemzően negatívról –, a kép előhívása, stopfürdő, a kép fixálása, szárítás.

Az *Exposed-Látens* kép című mű esetében a fotópapír ezeken a processzusokon nem ment keresztül. A kiállított munka egy olyan fotópapír, amely egyszerűen csak fénynek lett kitéve. Színe kezdetben a rózsaszín, majd a lila különböző árnyalataiból állt, később szürkévé vált, s azóta is – az épp adott a körülményektől is függően – folyamatosan és nagyon lassan változik. Információtároló képességét – vagyis, hogy egy tárgy fénylenyomatát megjelenítse – évtizedekig megőrzi, míg kémiai szerkezete el nem bomlik. Abban az esetben azonban, ha hívóba kerülne, pillanatok alatt elfeketedne, hiszen a beállított érzékenységhöz képest hatalmas dózis fényt kapott rögtön a folyamat elején. Ez a mű sajátos tárgyként, befejezetlenségében a kép *lehetőségeként* és egyben *beteljesüléseként* létezik.

## *Exposed-Elsötétült ezüst (Unexposed, 2016)*

Az analóg, vagyis kémiai alapú fotográfia meghatározóan az ezüst-halogenidek (ezüst-jodid, ezüst-klorid, ezüst-bromid) fényérzékeny tulajdonságain alapszik. A cím részben erre is utal, a zárójelben szereplő elnevezés pedig a processzust jelzi. Az eljárás során a fotópapír nem kapott fényt, s csak a normál esetben alkalmazott vegyszereket használtam fel. Valójában a fotóemulzióban lévő ezüst-halogenidek lettek egy rendhagyó módszerrel kezelve. A kép felülete az elkészülése után határozottan ezüstös volt,

SZABÓ DEZSŐ  
A fény határai IV a-b, 2017  
luminogram, silver print,  
58 x 48 cm egyenként  
A művész és a Vintage  
Galéria jóvoltából.



de a levegőben lévő anyagokkal érintkezve oxidációs folyamat indult be, így ugyanúgy változásban van, mint a képpár másik tagja. E munka elkészítésekor a képi információt hordozó ezüst – mely jellemzően a szürkeskála különböző tónusaiként érzékelhető – explicit megjelenítése volt a cél, felmutatva a kép fizikai, kémiai minőségét, jellemzőjét.

## *A fény határai (2017)*

Műfaji vagy mediális értelemben a *kamera nélkül készült fotografikus kép* (cameraless photography) a pontos és elfogadott megnevezése az ilyen típusú képeknek. Elméleti, tartalmi szempontból a fotografikus kép elemi mediális tulajdonságainak felmutatása a cél, illetve ezzel szoros összefüggésben képelméleti kérdésekre adott reflexiónak tekinthetők ezek a munkák.

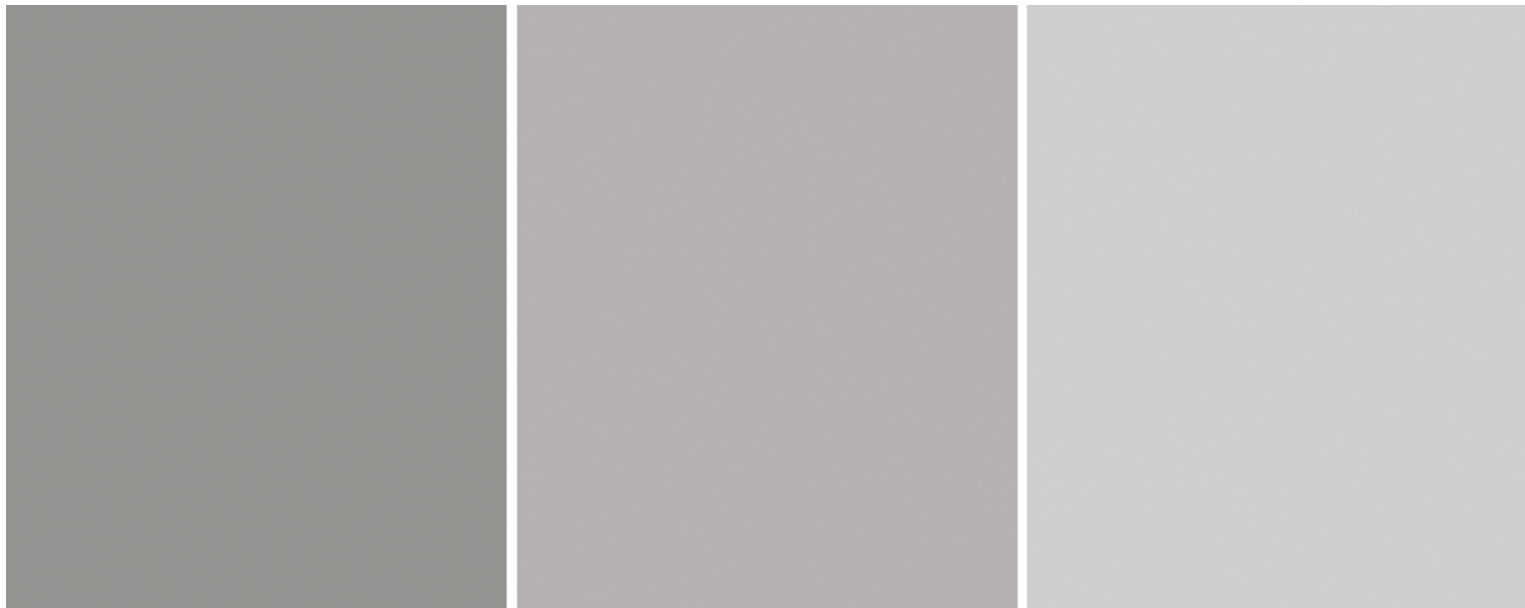
A *fény határai* című sorozatnak az az alapfelvetése, hogy miként tehető egyértelművé, vagyis láthatóvá a fotografikus képrögzítés két alapeleme, minden más, járulékos információ nélkül. Ez a két elem a *fényérzékeny felület* és a *fény*. Ebben az esetben a fotópapír a médium, mely az információt rögzíti, a fény pedig az, amely az információt közli. E kettő egymásra hatásaként jön létre az, amit képnek nevezhetünk. Az így létrejött kép (lenyomat) a jelenség meghatározott paraméterek mentén történő *vizualizációja*. Ezek a képek konkrétan pirotechnikai eszközökkel létrehozott események nyomait őrzik. Lényegében heves égések mintázatai

rögzültek a fotópapíron. Fény és hő-kibocsátással járó folyamatról van szó, amely ismert, hétköznapi jelenség. A felszabaduló energiából a fotópapír azt a tartományt rögzíti, amelyet szabad szemmel is érzékelünk. A fényen kívül a másik tényező az *időfaktor*. Az esemény lezajlása (expozíciós idő) néhány másodperctől, néhány száz másodpercig tartott, így egyetlen képbe vagy jelbe sűrítette a másodpercekben mérhető folyamatokat. (Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a „kép” amelyet a világról alkotunk mindig azon tényezők tükrében mutatja magát, amelyek alapján vizsgáljuk.) Ha jelen esetben ezek után eltekintünk az időtartamtól, akkor marad a másik fő tényező, a fény. Mi is a fény valójában?

FREDERICK WILLIAM HERSCHEL (1738–1822) 1800-ban megvizsgálta, hogy egyenletesen melegítenek-e a különböző színek. A spektrumot vizsgálva megállapította, hogy a látható vörös tartományon túl a hőmérséklet tovább emelkedik: a gyakorlatban ezzel felfedezte az *infravörös* sugárzást. 1801-ben JOHANN WILHELM RITTER (1766–1810) a Herschel által elvégzett kísérletek hatására, ezüst-kloriddal bevont papír segítségével vizsgálta a színek hatását. Észrevette, hogy az a lila vége felé egyre jobban megfeketedik, és a hatás a látható színtartományt elhagyva tovább folytatódik. Az így talált „kémiai sugarat” (deoxidáló sugarak) később ibolyántúli, vagyis *ultraibolya* sugárzásnak nevezték el. Többek között ezek voltak azok az eredmények, melyek aztán elvezettek addig a felismerésig, hogy a látható fény csak kis része annak, amit ma *elektromágneses* sugárzásként ismerünk. Ritter kísérlete az első, ahol a fotografikus nyersanyag használata a *tudományos kutatás segédeszközévé* vált.<sup>2</sup>

A tudománytörténetből azért ezt a néhány példát emeltem ki, mert a sorozat képei hasonlóságot mutatnak a 19. század végi, 20. század eleji fizikai kísérletek közben keletkezett vizuális produktumokkal. Ez egyrészt a kutatási terület, másrészt az alkalmazott eszközrendszer miatt van így. A *fény határai* sorozat természetesen nem tudományos kérdésekre keres választ,

<sup>2</sup> A későbbiekben számos olyan felfedezést tettek a tudományban, melyben a fotográfiai eszközöknek kulcsszerepe volt. 1895-ben WILHELM CONRAD RÖNTGEN (1845-1923) katódcsővel végzett kísérletei következtében a véletlennek és egy fotólemeznek köszönhetően fedezte fel az X-sugarakat. Kísértetiesen hasonló történetként ismerjük ANTOINE HENRI BECQUEREL (1852-1908) 1896-os felfedezését, amely a radioaktivitás megismeréséhez vezetett.



SZABÓ DEZSŐ  
*Skála II, Világosszürke triptichon a-c, 2018*  
 3 luminogram silver prints, 58 x 48 cm egyenként  
 A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

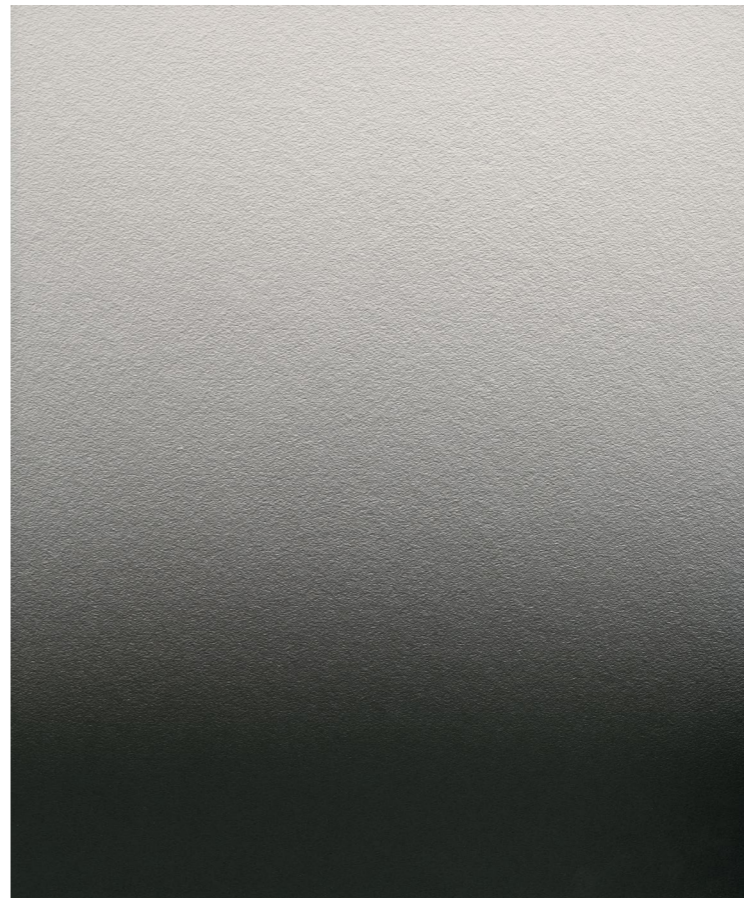
hanem *művészeti problémát* tematizál, mely analitikus (reduktív) jellege ellenére az érzéki befogadáson keresztül teljeseedik be.

### Skála (2018)

A *Skála, A Fény határai* című sorozat felvetésével mutat szorosabb rokonságot, s nem csak azért, mert technikai értelemben mindkettőt a *luminogramként* ismert képek csoportjába sorolhatjuk. A *Skála* műcsoportban még redukáltabb vizuális formában nyilvánul meg a fotografikus képrögzítés – korábban már érintett két alapeleme – a fényérzékeny felület és a fény. Itt már sem tárgy, sem anyag lenyomatszerű képe, sem valamely tűnékeny jelenség szellemképszerű nyoma nem terelheti el figyelmünket a felmutatni szánt lényegről.

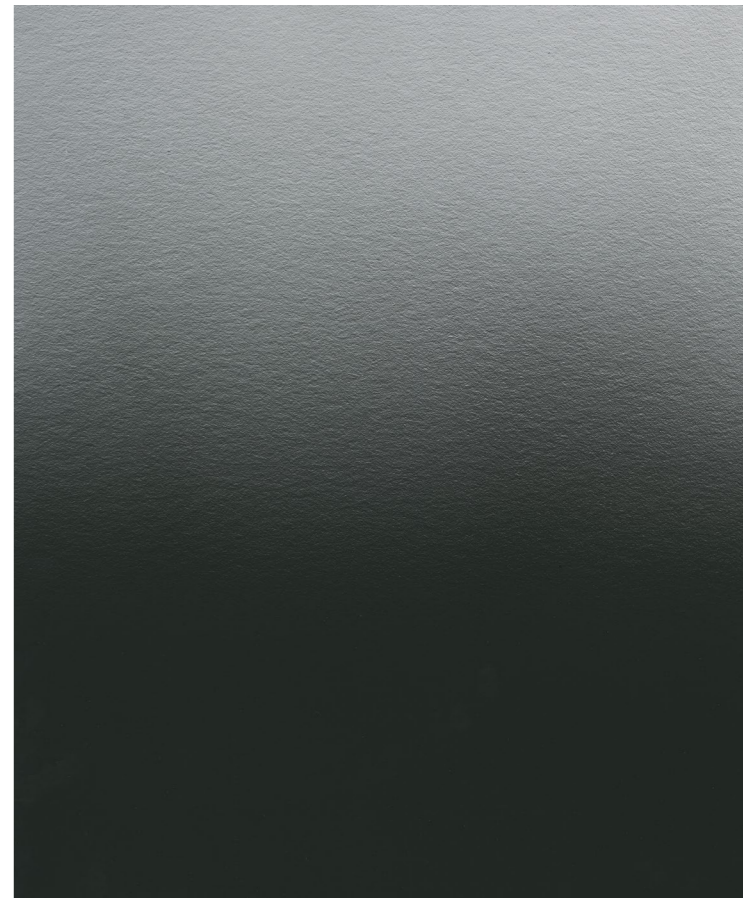
A sorozat képei két alaptípusban jelennek meg. Az anyag egyik fele egy, kettő vagy több egymáshoz tartozó, de különálló homogén felületből álló tábla. A másik csoport egy-egy képfelületen belül mutat folyamatos tónusátmenetet a kép alsó szélétől annak felső határáig, különböző szóródási értékekben. Vagyis ezek a képek nem mások, mint a *szürke skála* (feketétől a fehérig) egyes részleteinek lépcsőzetes vagy folyamatos reprezentációi. LEON BATTISTA ALBERTI (1404–1472), *A festészetéről (Della pittura, 1436)*, című traktátusában ezt írja: „Az elefántcsont és az ezüst fehér a hatytyú vagy a hó mellett azonban csak fakónak látszana. Emiatt láthatjuk ragyogónak a dolgokat azokon a festményeken, amelyeken a fehér és a fekete megfelelő arányban van, ahhoz hasonlóan, ahogy a valóságban látható a tárgyakon a fényes és árnyékos részek viszonya. Így mindezeket a dolgokat összehasonlítás útján ismerjük meg.”<sup>3</sup> Alberti a festészetéről értekezik, azon belül is a ma realista festészetnek nevezett alkotások pozíciójából teszi ezt az alapvető megállapítást. Arról ír, amit ma az érzékelés pszichológiája *viszonyeffektusnak* hív. Pontosabban arról, hogy a világosságértékek viszonylagossága miként alkalmazható a festészeti praxisban az érzékelt világ illúziójának újraterejtéséhez. Máshol így tér vissza ehhez a gondolathoz: „A festő semmi mást sem talál, csak a fehéret, amivel kifejezze a fényes kard pengéjének vakító csillogását, és csak a fekete szolgál az éjszaka legsötétebb árnyának megmutatására.”<sup>4</sup>

A *Skála* sorozat képei a fekete-fehér fotópapír teljes tónustartományát átfogják. Ez az a tartomány, amelyet a (fekete-fehér) fotografikus kép teljes eszközkészletének nevezünk. Ebben az értelemben itt lényegében ugyanaz a hatás működik, mint amiről Alberti a festészet kapcsán beszél. E sorozat képei azonban nem a hagyományos vagy optikai leképezés rendszerébe tartoznak: egy összehasonlítással élve, mondjuk azt, hogy egy csésze gőzölgő tea ábrázolásáról van szó. A forró anyag átadja többletenergiáját a környezetének: felmelegíti a levegőt és az asztal szilárd felszínét, amelyen áll. E láthatatlan hő pedig, amely átmenetileg nyomot hagy a környezetében, akár képként is realizálható. Mind a *Skála*, mind az azt megelőző három sorozat a fényérzékeny anyag (fekete-fehér fotópapír), mint információt rögzítő és hordozó felület, mediális tulajdonságainak vizsgálatán alapszik. Ebből következik az is, hogy e képtárgyaknak – a festményekhez hasonlóan – az egyedii fizikai tulajdonságait is figyelembe kell venni: minden információ szükségszerűen valamilyen fizikai rendszerben létezhet. Ettől – egyébként tévesen –, de a digitális-elektronikus képek / információ esetében el szoktak tekinteni. Ezen munkák esetében azonban ez szembetűnően egyértelmű, az implicit tartalom kifejezése szándékolt: a képeknek anyaga, mérete, felületi minősége van, és létrejöttük módjára leginkább a *keletkezés* kifejezés lenne a pontos meghatározás. A festészettől eltérően nem pigmentekből áll az információt hordozó felület. Itt a papír fényérzékeny felülete (fotóemulzió) azt a célt, szándékot,



SZABÓ DEZSŐ  
*Skála VII, 2018, luminogram, silver print, 58 x 48 cm*  
 A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

lehetőséget hordozza magában, hogy kölcsönhatásba kerüljön a fénnel, s így váljon egy kép beteljesülésévé. Különbözőségének egy másik jellemzője: a nyersanyag a valós látástapasztalattól eltérően *fordított* módon reprezentálja a fényt, vagyis annak hatására elsötétül. Mindennapi érzékelésünk idegenül reagál a fotografiai *negatív* világára, bár tudatosan elfogadjuk, s megértjük azt. Ez a sorozat, de az ezt megelőzők is a fizikai-kémiai kölcsönhatás *természeti törvényeinek* alkalmazásával jöttek létre. E *lenyomatszerű* műveket egy eleméntáris hatásmechanizmus hozza létre. A termodinamika második főtétele azt mondja ki, hogy a természetben lezajló folyamatok többsége egy irányban zajlik le. Az univerzumban az entrópia nő, minden a rendből a káoszba tartó folyamaton alapul, legyen az akár egy csésze forró tea, vagy egy kiégő csillag. Miközben az univerzum széthullik, eközben építő ereje is van. Egy lezúduló vízesés metaforájaként tekinthetünk rá, ahol minden a végtelen mélységbe hull, de e zuhanás közben csillagok, por, (amelyből bolygók állnak össze), pusztító viharok, növények, emberi lények, vagy akár képek keletkeznek a létezés egy rövid pillanatára. Ezen munkák csoportja is a fizikai



SZABÓ DEZSŐ  
*Skála VIII, 2018, luminogram, silver print, 58 x 48 cm*  
 A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

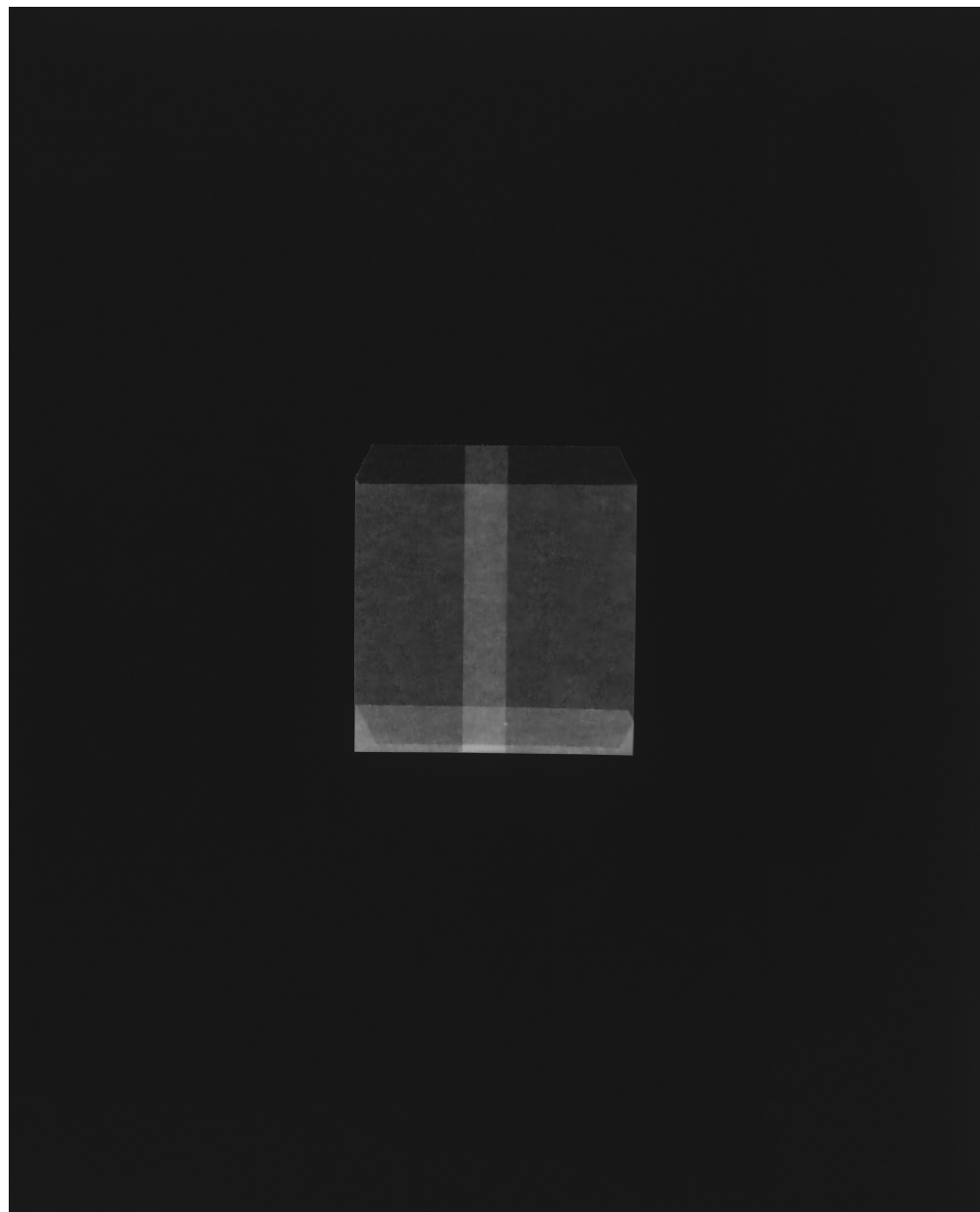
világ eme tulajdonságainak következményeként jöhetett létre, rendszerré állva össze, képekként felmutatva a fotografikus kép alapelemeit.

### Üres képek (2019)

A fotográfia történetének már korábbi szakaszaiban is foglalkoztatta a teoretikusokat és az alkotókat a fotografikus kép természetének és működési mechanizmusának *analitikus* vizsgálata. A legújabb technikai, és az ebből következő társadalmi változások és képhasználati módok következtében ismét aktuálissá vált az újra-rákérdezés és újra-értelmezés gesztusa. Az átalakuló kultúra és képi kommunikáció történetének abban a fázisban vagyunk, amikor lehetőség van még arra, hogy a művészet az analóg fotografikus képközpontú lényegi természetét értelmezze és ezzel le is zárulhasson ez a korszak. Az *Üres képek* sorozat *fotogramokból* áll. Ezen sorozat esetében a megjelenített objektumok állnak a középpontban: a leképezett tárgyak az analóg fotográfia *technikai, és archiválási segéd-eszközei*. A képanyagnak célja, hogy képpé változtatva emléket állítson ezen eszközöknek, de eközben, és ebben a formában valójában önálló *műalkotásokként* működjenek. A sorozat címe és alapgondolata a kontaktnak vagy *kontaktmásolatnak* nevezett, az analóg fotográfiában alkalmazott képtípusból származik. Az elképzelés maga az, hogy amikor eltávolítjuk a negatívokat, vagyis a képi információt a kontaktmásolásra, illetve archiválásra használt eszközökből, akkor szinte mellékesen vagy járulékosan visszamarad a *kontaktmásoló tasak*, mint forma. Önálló jelenlétté válik az, ami korábban lényegtelennek, mellékesnek számított. Tovább értelmezve pedig: üres formaként előfeltételezi a kép *hiányát*, miközben ő maga válik képpé. Gazdag, lassan feledésbe merülő *tárgyi kultúrája* van azoknak az eszközöknek melyek ezeket a célokat szolgálták. Ezt az elképzelést – mint művészeti célú felhasználási lehetőséget – kiterjesztettem a különböző

<sup>3</sup> LEON BATTISTA ALBERTI: *A festészetéről* [1436]. Ford., tan., jegyz. Hajnóczi Gábor; Balassi Kiadó, Budapest, 1997 (Első könyv, 18. fejezet), 73.

<sup>4</sup> LEON BATTISTA ALBERTI: *i.m.*, 1997, (Második könyv, 47.fejezet), 133.



SZABÓ DEZSÓ  
Üres képek XVI (Negative-Archive), 2019, silver print photogram, 58 × 48 cm  
A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

formátumú negatívokat, diákat vagy papírképeket kezelő tárgyakra. Természetesen idetartoznak a különféle fotóalbumok, borítékok is, melyek inkább az amatőr fotográfia, a tömeges képhasználat világára voltak jellemzők a kétezres évek elejéig.

E sorozatban meghatározóak az *esztétikai* szempontok, hiszen nem annyira tudományos, múzeológiai célok vezéreltek, hanem az analóg fotográfikus kép vizsgálatában – egy újabb fejezetként – egy nagyobb programba illeszkednek.

### Blue (2020)

A kamera nélküli fotográfia területén tett vizsgálódásaim eredményei a korábban készült sorozatokban a fekete-fehér technika, a silver gelatin print használatából és annak tulajdonságaiból következtek. A fotográfia történetében az ezüstalapú fényérzékeny anyagok voltak a legelterjedtebb és leghosszabb ideig alkalmazott technikák, azonban e közel két évszázados időszakban számos más eljárást is használtak. Ebből kiindulva úgy döntöttem, hogy az ezüstsók fényérzékeny tulajdonságát alkalmazó eljárásom túl, más módszerekre is kiterjesztem vizsgálataimat. Egyrészt az archaikus fotográfiára való megemlékezéséül vagy

tiszteletadásaként, másrészt a problémakör tágasabb értelmezésének lehetőségei érdekében. Választásom a *cianotípiá* elnevezésű eljárásra esett az anyag kémiai tulajdonságából adódó jellegzetes kék színe miatt, ezzel kilépve a korábbi képek fekete-fehér, absztraktabb tartományából. A cianotípiát az angol tudós és csillagász, SIR JOHN HERSCHEL (1792–1871) találta fel, 1842-ben. Elsősorban tervek, műszakirajzok, vagy fotográfiák kontaktmásolására volt alkalmas. Több mint egy évszázadon át széles körben használták, azonban árnyalatok megjelenítésében kevésbé volt eredményes. A kéknymat, kékkép, cyanotype vagy blueprint leggyakrabban papírhordozóra kerül. A képet fényérzékeny vassók alkotják, vagyis egy Turnbull-kék (vas II. ferricianid) nevű vegyület.

Ezeknek a képeknek vizuális alaptulajdonsága a kék szín, mint az eljárásból következő adottság. E szín érzékelésekor asszociációinkban elsődlegesen a tenger vagy óceán végtelen kéksége, vagy még inkább a fölénk boruló égbolt transzcendenciája jelenik meg. Felmerülnek művészettörténeti vonatkozások is, Szűz Mária kék köpenyétől az International Klein Blue-n át James Turrell fényművészetéig. A *Blue* című sorozatban azonban vonatkoztatási pontként a 18. századi svájci tudós, Saussure költői elképzelése és tudományos kérdésfeltevése áll, amely az égbolt megfigyeléséből következett.

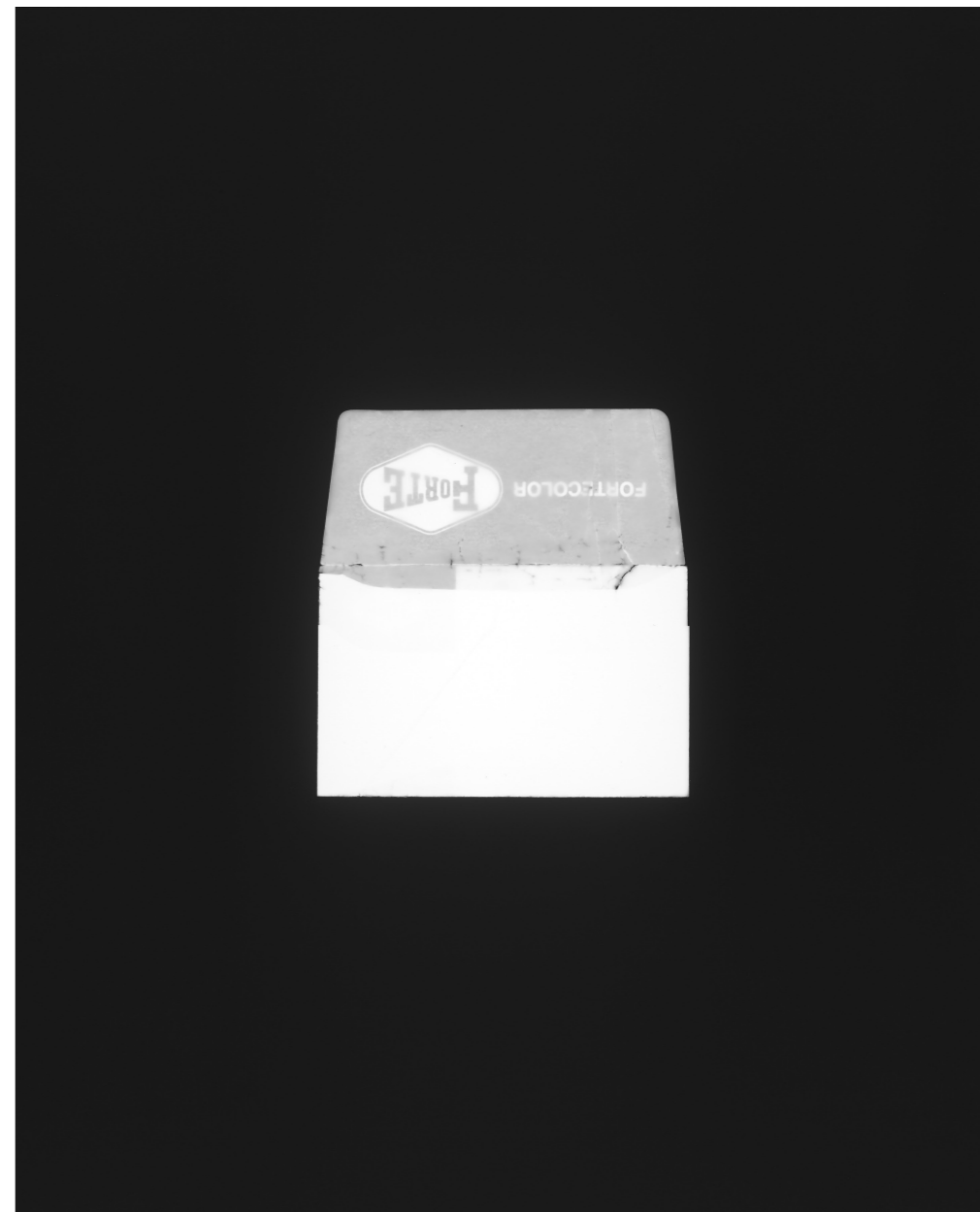
A *cyanometer*, vagyis az égkékségmérő-eszköz 1779-ben HORACE BÉNÉDICT SAUSSURE (1744–1799) svájci természettudós és alpinista elgondolása alapján készült el. Saussure hegymászás közben arra figyelte fel, hogy nagyobb magasságban kékebb az ég. Ezt jegyezte fel: „Ce phénomène m’avoit souvent frappé.” Nyersfordításban: „Ez a jelenség gyakran meglepett.” Megállapításából logikusan következett az általa feltett kérdés: milyen tényezők befolyásolják, alakítják az ég színét? Ahhoz azonban, hogy bármi összefüggést levonhasson a megfigyelésekből, szükség volt egy *mérték*re, amihez lehet viszonyítani a színt. A cyanometer egy egyszerű kördiagram-szerű eszköz. A *kék skálát*

egy 53 egyenlő részre osztott gyűrű alkotja. A skála az annak idején poroszkéknek – vagy más néven párizsikéknek – nevezett festék különböző keverési arányaiból áll össze, a fehér és a fekete végpont között elhelyezkedve.

Saussure hegymászásai alkalmával különböző tudományos méréseket végzett. Mérőműszereinek egy részét maga fejlesztette ki, és 1787. augusztus 3-án, a Mont Blanc csúcsát elérő első és általa vezetett tudományos expedíció alkalmával, összehasonlító *barometriai* méréseket végzett. Ekkor megállapította, hogy a Mont Blanc Európa legmagasabb hegye, valamint azt, hogy az általa készített skálán a csúcson mért szín megfelel a 39. fokozatú kéknek. Ezt a mérést később meghaladta a német természettudós ALEXANDER VON HUMBOLDT (1769–1859), aki az Atlanti-óceánon át a Karib-térségbe és Dél-Amerikába tett utakon mérte az ég színét. 1802-ben Humboldt magával vitte az eszközt a Chimborazo megmászásakor, és új – magassági és kék skála – rekordot állított fel (1802. június 23., Chimborazo, 5761 m) a 46. fokozatú kékkel. A genfi Musée d’histoire des sciences őriz egy ilyen eszközt a 18. századból.<sup>5</sup>

Saussure hamarosan rájött arra is, hogy az égbolt kéksége és ezzel az átlátszósága is a levegőben lebegő *aeroszoltól*, vagyis szilárd és folyékony részecskéktől függ. Az őt követő tudósgenerációk tovább foglalkoztak a légkör optikai tulajdonságainak vizsgálatával. JOHN TYNDALL (1820–1893) brit fizikus a fény szóródását vizsgálta különböző közegekben; így fedezte fel a később róla elnevezett Tyndall-effektust. Kísérletekkel megmutatta, hogy a föld felszínéről az ég azért látszik kéknek, mert a légkörbe érkező nap sugarak szóródnak a légkört alkotó molekulákon, mielőtt a szemünkbe érkeznének. Ezen kutatások, elméletek körébe tartozik még a Rayleigh-szórás, Mie-szórás, vagy a diffúz égbolt sugárzás, melyek tudományosan magyarázzák ezeket a jelenségeket. Saussure nyilvánvalóan tűnő, lenyűgözően egyszerű kérdésfeltevése egyszerre költői szépségű, s ugyanakkor egzakt. Számomra a romantika korának szelleme idéződik meg benne, CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774–1840) festészetével együtt. A *Blue* című, cianotípiákból álló sorozatban az égkékségmérő-eszköz gondolatához

<sup>5</sup> Ld. [http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user\\_upload/mhn/images/votre\\_visite/site\\_mhs/1\\_Saussure\\_online.pdf](http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/mhn/images/votre_visite/site_mhs/1_Saussure_online.pdf) (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. március 29.)



SZABÓ DEZSÓ  
Üres képek XXIII (Forte), 2019, silver print photogram, 58 × 48 cm  
A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

kapcsolódó nosztalgikus visszaillesztésem jelenik meg, 21. századi redukcionista műalkotás formájában.

### Kiterjesztett spektrum (2020)

A fotográfikus kép hordozójára, a képtestre vonatkozó kérdésfeltevéseim a képzelmélet és a médiumelmélet problémakörébe tartoznak. Ennek az értelmező folyamatnak az első C-print hordozóra készített képanyaga a *Kiterjesztett spektrum*. Ez a 19 táblából álló mű a *teljes színtartományt* érzékelhető egység. A sorozat jelentése színességében rejlik, azonban a hozzá hasonló festészeti előképektől lényegileg különbözik. Összehasonlítási alapként idézném ELLSWORTH KELLY (1923–2015), *Spectrum I., II., IV., V.* című festményeit,<sup>6</sup> melyeket az 1953–1969-ig tartó időszakban készített. Ezek a nagyméretű olaj-vászon képek az amerikai color field festészet irányzatába sorolhatók. Kelly ezen jóval korábbi művei első pillantásra – másképp fogalmazva – formai értelemben hasonlóságot mutatnak a *Kiterjesztett spektrummal*. A lényegi, vagyis a nyilvánvaló, de nem feltétlenül egyértelmű különbség a színes fotópapír és a festett kép mediális

<sup>6</sup> Ld. <https://ellsworthkelly.org/chronology/>, <https://ellsworthkelly.org/work/>



SZABÓ DEZSŐ  
*Blue VII, Kék skála, 2020*, cyanotype, 58 × 48 cm  
A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.



SZABÓ DEZSŐ  
*Blue VIII, Kék skála, 2020*, cyanotype, 58 × 48 cm  
A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

tulajdonságai között az, hogy teljesen más értelmezési és megközelítési módszert igényelnek. A *Fotográfia filozófiája* című esszéjében VILÉM FLUSSER (1920–1991) így fogalmaz: „A hagyományos képek ontológiai szempontból jelenségnek tekinthetők, a technikai képek viszont fogalomnak. A technikai képet megfejteni tehát annyit jelent, mint kiolvasni belőle ezt a helyzetét.”<sup>7</sup> Hagományos kép alatt Flusser például a festészetet érti, míg technikai kép a fotó, és minden azt követő, általa mediálisnak vagy szintetikusnak is nevezett kép. Fontos megjegyezni azt is, hogy ő fénykép/fotográfia alatt az optikailag leképezett világ lenyomatát, illetve annak módszerét érti. „Fénykép/fotográfia: szórólapszerű kép, melyet apparátusok állítanak elő és terjesztenek.”<sup>8</sup> A *Kiterjesztett spektrum* esetében kamera nélküli, azaz redukáltabb viszony áll fenn, azonban emiatt még nem választható el teljesen a fotográfia tárgykörétől.

A C-print, mint hordozó, adottságként azt tartalmazza, hogy rendeltetés-szerű felhasználás esetén, vagyis a beprogramozott processzus végrehajtásával a színes negatívról nagyítógép és hívóberendezés segítségével pozitív papírkép állítható elő. A színes fotografikus eljárások kifejlesztése mögötti közvetlen szándék az volt, hogy a létező világról alkotott képünk, illetve a fizika törvényei szerint működő világ egy még inkább objektívnek tűnő illúzió formájában reprezentálódjon egy *kétdimenziós* felületen. Ezzel, legalábbis technikai értelemben, a fekete-fehér fotográfiával szemben magasabb fejlettségi szintet elérve.

A pusztán technikai kérdésnek tűnő képalkotási eljárás mögött, a C-print lényegi mediális tulajdonságát szándékozom feltárni. A *Kiterjesztett spektrum* esetében ez a lényegi tulajdonság: a *színesség*, a szín mint

7 VILÉM FLUSSER: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990, 13., ld. még: <https://www.scribd.com/doc/157059769/Vilem-Flusser-A-fotografia-filozofiaja>, illetve <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/feloszo.html>

8 VILÉM FLUSSER: *i. m.*, 1990, 67.

*beprogramozott* sajátság. Maga a színekpedig a színérzékelés *teljes* tartománya, így a mű ehhez az észleleti élményhez kapcsolódik. A 19 tábla egyenként egy-egy homogén színfelület, mely sorrendje szerint a spektrum ábrázolásaként értelmezhető. Az értelmezés következő lépcsőfoka annak a kérdésnek a feltevéséből következik, hogy milyen módon keletkeznek ezek a színek. E képek előállítására a következő folyamaton alapul: a színes nagyítások készítésére alkalmas nagyítógépek állítható színszűrő rendszerrel rendelkeznek. A három alapszín a kékeszöld, bíbor és sárga, másképp a *cián*, *magenta*, *yellow* (CMY). Ezen színszűrők különböző arányú beállításával a negatívról készülő nagyításhoz lehet az optimális, vagy a kívánt értéket beállítani. A *Kiterjesztett spektrum* esetében ezen szűrők beállításával – negatív, vagy más eszköz közbeiktatása nélkül – jöttek létre a megfelelő színek a fotópapíron. A pozitív-negatív eljárás értelmében a végeredmény a színes fény *komplementereként* realizálódik. Ez a módszer elvi leírása.

A továbblépéshez ismét Flussert idézem: „Amennyiben a technika úgy értelmezhető, mint tudományos ismeretek jelenésekre való alkalmazása, úgy a technikai



SZABÓ DEZSŐ  
*Blue IX, Kék skála, 2020*, cyanotype, 58 × 48 cm  
A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

készülékekkel előállított képek matematikai, optikai, kémiai stb. egyenletek vizuális megjelenéseiként foghatók fel. A technikai leképező készülékek fogalmak realizációi, tehát elméleti ismeretek eredményei.”<sup>9</sup> Míg a festészeti praxis pigmentek tapasztalati felhasználásán alapul, addig a mediális képek színei csak a színelmélet, és más tudományterületek technikai alkalmazásával állíthatók elő. A színes fotó gyakorlati megvalósításának alapelve az, hogy *utánozza* a színlátást. Az emberi színlátás, vagyis a *trikromát* látás három alapszíne a *vörös*, a *zöld*, és a *kék* (RGB). A retinán minden – szint érzékelő – receptor főleg az egyik hullámhossztartományra érzékeny a három közül. Ahhoz, hogy a képek színessé válhassanak, a technikának az additív és a szubsztraktív modelleket kell alkalmaznia: a *szubsztraktív színkeverés* (CMY) az emberi szemtől függetlenül, a fény természetes spektrális módosulása útján jön létre, míg

9 VILÉM FLUSSER: *Bilderstatus*. In *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Bollmann, Mannheim 1995, 81–95. [88.] Magyarul idézi: EIFERT ANNA: *A kép az eltűnés esztétikájában*. Interaktív Environment mint kinetisztikus tapasztalati tér, in *Kép, fenomén, valóság*, Szerk. BACSO BÉLA, Kijárat Kiadó, Budapest 1997, 381–396. [385.]



SZABÓ DEZSŐ  
*Blue X, Kék skála, 2020*, cyanotype, 58 × 48 cm  
A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

az *additív színkeverés* (RGB) az emberi látórendszerben alakul ki. Az additív színkeverés példája minden televízió vagy monitor és projektor képe. A szubsztraktív színkeverés legkézenfekvőbb példája a festészet, amikor különböző színű pigmentek keverésével érhető el a kívánt színhatás, de a hagyományos nyomtatás (CMYK) és a színes fényképezés is (főleg) ezen alapul. A fotográfia történetének különböző korszakaiban számos színes eljárást fejlesztettek ki és használtak. A *C-print*, vagy másképp C-type print, Chromogenic print egy a technikai megjelölés alatt értendő módszeren alapul. (Ez az úgynevezett színhívásos eljárások egyike.) 1955-ben a Kodak cég bevezette a „Type C” nevű kromogén papírt, mely után ez az elnevezés általánosan használttá vált. Az úgynevezett színhívásos anyagoknál három emulzióréteg van egymásra öntve. Ezek a vörös, a zöld és a kék színekre vannak érzékenyítve. Minden emulziós rétegnek két fontos alkotóeleme van: maga a színérzékenyített ezüsthálogenid, és a megfelelő színekpő. A hívás után minden rétegben a réteg érzékenységének megfelelő kiegészítő színű színezék keletkezik. Az eljárásnak valójában ez csak az elve, a gyakorlatban jóval bonyolultabb a megvalósítása.

A *Skála* című sorozatban, a fekete-fehér fotografikus kép alap-tulajdonságát idéztem fel a szürkeskála felmutatásával. A *Kiterjesztett spektrum* pedig – ugyanebben az értelemben – a színes fotografikus kép alaptulajdonságát jeleníti meg. Ennek a színességnek elemi formája, jele vagy képe maga a spektrum, mint ábrázolás. A fent leírt technikai eljárás azt is megmutatta, hogy maga a színes fotópapír látens, illetve kódolt módon tartalmazza az összes szín lehetőségét. A kiterjesztettség pedig arra vonatkozik, hogy a képsorozat két végén a színek a sötétségbe vesznek. Az elsötétülő színek, a két szélén a két fekete végponttal szimbolikusan a látható spektrumon túlra vezetnek a befogadót, ahová az emberi érzékelés már nem hatolhat be. Erről, a látható fényen túli világról csak a tudomány és a technika adhat képet.

# A fogalom mint jelenség

## Szabó Dezső: *Kamera nélkül*

Godot Kortárs Művészeti Intézet (GICA), Budapest  
2020. szeptember 25 – október 4.<sup>1</sup>

„A képek *jelentéstele* felületek.” – így kezdődik *A fotográfia filozófiája* 1. fejezete.<sup>2</sup> Mi kell ahhoz, hogy ez a felület létrejöjjön? Mi kell ahhoz, hogy az, ami létrejött, jelentést hordozzon? Mi hordozza egyáltalán a jelentést ezen a felületen? Ha jelentéstele ez a felület, akkor pontosan mi is a jelentettje? SZABÓ DEZSŐ művészete különböző módokon, de már az 1990-es évek végétől különféle lehetséges válaszokkal szolgál ezekre a kérdésekre. Az utóbbi fél évtized műveinek lényeges vonása, hogy a látszólag redukált eszközhasználatból fakadóan egyszerre mutatkozik meg az, ami a Flusser által leírt hagyományos, illetve technikai képekre vonatkozik.

A Godot Kortárs Művészeti Intézetben ezekből rendezett GRÁSZLI BERNADETT és Szabó Dezső részben retrospektív kiállítást, amely kiegészült két teljesen új munkával. Így keretbe foglalva vált láthatóvá Szabó Dezső gondolkodásának iránya, az az út, amelyet bejárt az első kamera nélküli „felvételektől” (*Balck & White/Fekete-fehér*, a cím is jelzi azt, ahogy a színes képek felől elfordult, hogy alapvetőbb módon kérdezzen rá a fény és a kép kapcsolatára), és amelyekkel szisztematikus vizsgálat alá vonta lényegében a *kémiai alapú* fényképezés alapvető összetevőit. Mindeközben továbbra is az volt a fő kérdés, mi konstituálja azt, amit képnek nevezünk, mi az a minimális valami, aminek következtében/megtörténtéből adódóan egy entitást ekképp nevezhetünk. Az idáig vezető út jól dokumentált, miként az is tudható, hogy azt már megelőzték a festészet eszközeivel végzett kísérletek (minimalista, illetve monokróm festészet).

### Kép, fenomén, fogalom

A kiállítás mottója egy VILÉM FLUSSER idézet volt,<sup>3</sup> ami azért lényeges, mert a fotográfiáról írt esszéje meghatározó jelentőségű Szabó Dezső számára. Egykor ez a szöveg adta az inspirációt, amelynek köszönhetően a fényképezés olyan elméleti, azon túl pedig *képelméleti* problémaként öltött testet, amelynek elemző vizsgálata messze túlmutatott önmagán. Nem csak azért, mert az ekkor készült munkák (*Terepgyakorlat*, 1998; *Black Box*, 1999; *Forgószél*, 2001; *Égképek*, 2002; *Time Bomb*, 2008 stb.) jól illeszkedtek az 1990-es években kiteljesedő képelméleti viták során felvetődő gondolatokhoz – amennyiben maguk is kifejezésre juttatták a művészet eszközeivel őket –, hanem azért is, mert a korszaknak a technikai médiumok által formált és meghatározott vizualitáshoz való viszonyáról is árulkodtak. Láthatóvá

tették azokat az ellentmondásokat, amelyek egyébként a képfogyasztók többsége előtt rejtve maradtak.

Flusser gondolatai, megállapításai valamiképp azóta is mindig tetten érhetők Szabó Dezső munkáiban: egyrészt teoretikus kiindulópontként, másrészt pedig biztos alapot adva a gondolatmenet kibontásához, ahhoz, hogy a felvétel maga szó szerint láthatóvá váljon, megmutatkozzon. A szöveg mottóként idézett állítása különösen fontos szerephez jut, ha Szabó Dezső eddigi alkotói tevékenységét nézzük: kezdetben a hagyományos képek közegében mozgott, ezek művészi vonatkozásai, ebből fakadóan pedig „ontológiai” meghatározottságuk foglalkoztatta. Ezt követte a fényképezés, pontosabban az így létrehozható másfajta, *technikai kép*. A Flusser által megfogalmazott különbségtétel a technikai és az általa hagyományosnak nevezett képek között ténylegesen az alpmozzanata ennek makacs művészi kérdésfelvetésnek. A technikai képek, amelyeket *apparátusok* hoznak létre, így lényegében *tudományos szövegeken* alapulnak, fogalmakat (mégpedig tudományos fogalmakat) jelentenek, szemben a hagyományos képekkel, amelyek viszont mindig jelenségeket, azaz olyan dolgokat, amelyek megmutatkoznak, és amelyek így a szemlélet (és a gondolkodás) számára hozzáférhetővé válnak. A hagyományos képek egyébiránt úgy jönnek létre Flusser szerint, hogy a négydimenziós valóságból a jelenségeket két dimenzióba absztraháljuk, egyúttal pedig szimbólumokká rejtjelezzük őket, majd visszavetítjük a négydimenziós valóságba, hogy olvasni, ezáltal értelmezni és érteni tudjuk őket.

Az eredeti német szöveg és a magyar fordítás között van némi eltérés, amely ugyan jelentéktelennek tűnhet, mégis fontos különbségre mutat rá. A fordítás szerint a hagyományos kép jelenség (fenomén), Flusser viszont azt írja, hogy jelenségeket jelent (deuten, illetve bedeuten, valamire mutat, valamit előre jelez, valamire utal). Azaz bizonyos értelemben nyilván maga is jelenség, de a lényeg, hogy a képen kívüli négydimenziós valóságban lévő dolgokra [rá]mutat kódolt szimbólumok segítségével, így azokat jelenti. Ehhez képest van jelentősége annak, hogy a technikai kép minden látszat mellett viszont nem ilyen. A felületén látható „szimbólumok” jelentettjei nem jelenségek odakint a négydimenziós világban, hanem olyan fogalmak (Begriffe), amelyek például különféle „eseményeket”



SZABÓ DEZSŐ  
Üres képek sorozat a *Kamera nélkül* című kiállításon. Godot Kortárs Művészeti Intézet, Budapest, 2020.  
© Fotó: Biró Dávid. A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

írnak le (pontosabban ragadnak meg, mint például az ezüstsók feketedésének képlete, a kinti dolgokról visszaverődő fény által „kirajzolt” kép a kamerában stb.). A négydimenziós világ képe csupán ezen (tudományos) események következtében válik láthatóvá a fotóemulzióban, amely így ugyan hordozza ennek a világnak a nyomát, de nem jelenti azt, mondhatnánk, ha tovább folytatjuk Flusser gondolatmenetét. Ez csak azért kerül el a figyelmünket, mert a „képvásást” jóval a technikai képek megjelenése előtt, a hagyományos képeken sajátítottuk el. Eszerint pedig, miként Flusser is egyértelművé teszi, a rejtjelezett szimbólumokat akarjuk megfejteni. Így abból a feltételezésből indulunk ki, hogy a fénykép is ilyen szimbólumokat hordoz, és vele kapcsolatban is így kell eljárunk.

Ez viszont jobbára csak a kamera használatából fakad, illetve a „kontaktmásolatoknál”, vagy ahogy egykor Talbot nevezte, a fotogenikus rajzoknál van így. Ha a folyamatból kivonjuk a kamerát (illetve a felületre helyezett tárgyakat), még akkor is technikai képről beszélünk (amely jóval tágabb

fogalom, mint az, amit a köznyelv fényképnek nevez). A fotográfiai nyersanyag (fényérzékeny emulzióval bevont hordozó) is apparátusnak tekinthető abban az értelemben, hogy tudományos szövegeken alapul. Mi több, az, ahogy a fény hatására megváltoztatja bizonyos tulajdonságait, szintén ilyen megfigyeléseken alapul. Flusser ugyan „kultúrtörténeti” szempontból lényegesnek tartja, hogy a kamerát is bevonja a vizsgálódásba, mivel a tömegkultúrában általában a vele készített fényképekkel és reprodukcióikkal találkozunk. A „kamera nélküli fényképezés”, amellyel Szabó Dezső a 2010-es évek közepétől kezd foglalkozni, nem csak HUBERT DAMISCH jelentős fenomenológiai szempontú írása<sup>4</sup> alapján tartozik a fotográfiához, hanem szigorúan véve Flusser leírása szerint is.

Szabó Dezső utóbbi években készült munkái egy *kettős helyzetet* teremtenek. A létrehozott művek egyrészt a jelenségre mutatnak rá (a művészi alkotásra, mint olyanra, a képre mint olyanra), másrészt viszont felületükön valóban azok a fogalmak öltenek „formát”, amelyek nélkül nem lennének lehetségesek. Ha úgy tetszik, a látvány kép, de amit ki kell belőle olvasni, lényegében szöveg, mégpedig tudományos. Ezt mindaddig nehezünkre eshet elfogadni, amíg valami „konkrétum” (a fényképen kívüli világból is ismert dolgok) látható a fényképen, beazonosítható, egyértelmű jelentéssel bíró referenciaként. Amint viszont az információ nem tartalmazza ilyen dolgok látványát, már közelebb kerülünk ahhoz, hogy ezt a helyzetet

1 Pfištner Gábor és Szabó Dezső egymást követő két írása, a 2016-ban megkezdett párbeszédet [ld. PFISZTNER GÁBOR: Úton a képhez. Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában; SZABÓ DEZSŐ: Fekete-fehér / Balck & White. Exposed, *Balkon*, 2016/9., 24–27., 27–28., <https://issuu.com/elinfree/docs/balkon-2016-9/4>, <https://epa.oszk.hu/03000/03057/00088/pdf/>] folytatja Szabó Dezső legújabb munkái kapcsán.

2 VILÉM FLUSSER: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990, 8. (kiemelés az eredetiben), ld. még: <https://www.scribd.com/doc/157059769/Vilem-Flusser-A-fotografia-filozofiaja>, illetve <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/eloszo.html> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. március 29.)

3 „A hagyományos képek ontológiai szempontból jelenségnek tekinthetők, a technikai képek viszont fogalomnak. A technikai képet megfejteni tehát annyit jelent, mint kiolvasni belőle a helyzetét.” VILÉM FLUSSER: *i.m.*, 13.

4 HUBERT DAMISCH: Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image, *October*, Vol. 5, Photography (Summer, 1978), 70–72., ld. <http://www.jstor.org/stable/778645>. Első megjelenés: Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique, *LARC*, No. 21 (printemps) La photographie, 1963, 34–37., ld. <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3851/files/2019/02/Damisch-Cinq-Notes-pdf>



SZABÓ DEZSÓ  
A fény határai sorozat a Kamera nélkül című kiállításon. Godot Kortárs Művészeti Intézet, Budapest, 2020.  
© Fotó: Biró Dávid. A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

elfogadjuk. Ezt a kettősséget hordozzák magukon a művek. Egyrészt a szó szoros értelmében képként látjuk (képtárgy, táblakép) őket, másrészt viszont csak azt az információt hordozzák, amely ezen fizikai/kémiai képletek alapján létrejön. Mivel minden más információtól mentes a kép (nincsenek rajta felismerhető alakok, nem valaminek az ábrázolásai, reprezentációi), ezért csak és kizárólag arra a *minimális információra* összpontosítunk, amely nyilvánvalóvá teszi a fotónak ezen aspektusait.

Tehát az analóg (kémiai alapú) fényképezés (itt a kémiai alapú még kifejezőbb, hisz egyértelművé teszi az eszközök és anyagok természetét, az analóg itt túl általános) áll a középpontban, az ahhoz szükséges vegyületek, az azokat hordozó papír, valamint azok az oldatok, amelyek a „híváshoz”, azaz az információ megjelenítéséhez, valamint a „fixáláshoz”, azaz az előhívott információ rögzítéséhez szükségesek.

A kiállítás egy bő fél évtized gondolkodásának a kivetülése. A már említett *Fekete-fehér/Black&White* (2015), az *Exposed* (2016), a *Fény határai/Limits of Light* (2017), majd a *Skála/Scale* (2018), illetve az *Üres képek/Empty Images* (2019) a korábbi színes munkák után a fényképezőgép és a színek elhagyásával, a fekete-fehér fotónyersanyag (fotópapír) sajátosságaiából, technikai meghatározottságából indult ki, ezeket vizsgálta, pontosabban állította explicit módon a középpontba. Ezek egészültek ki most a *Blue* (2020), valamint a *Kiterjesztett spektrum/Extended Spectrum* (2020) című művekkel. Ez utóbbiaknál a korábbi keretek megváltoztak: az eszközkészletbe belépett a *szín problémája* a fotográfia összefüggésében, ami nem véletlen. Flusser szerint ugyanis a színes kép mindig az absztrakció egy magasabb fokát jelenti. A fekete-fehér vele szemben, mondja, sokkal konkrétabb, érthetőbben nyilatkoztatja ki saját teoretikus eredetét: azt, hogy

honnan jön. A színes kép, épp ellenkező módon, ezt *elleplezi*. A színes technika eredménye tehát sokkal elvontabb. Szabó Dezsó két műve egyéb vonatkozásai mellett ezt teszik nyilvánvalóvá. A *cianotípiá* kékjének nincs köze a külső világban látható színekhez, nem azok „leképeződése” vagy megjelenítése, hanem a használt vegyületekből kiváló anyag (csapadék) színe. Így valójában nem tekinthető „színes fényképnek”. Nem a külvilágban megjelenő valamilyen kék szín ábrázolása, hanem a *kék fogalma*, ahogy az megjelenik egy mesterségesen előállított anyagban. Ezzel olyan tudósokra, tudományos előképekre hivatkozik, akiknél, és amelyeknél a kék *absztrakt problémaként* jelenik meg, illetve olyan művészeti példákra, amelyekben a szín (a kék) áll a középpontban. A fotográfiai színek problémájával a *Kiterjesztett spektrum* foglalkozik. A „színes fényképezés” egy rendkívül bonyolult eljárás, nem véletlen, hogy a fekete-fehér technikával szemben, iparilag előállítható standardizált változataikat kémikusok, vegyészek, mérnökök dolgozták ki. Alapvetően tudományos problémát jelentettek, és a csak



SZABÓ DEZSÓ  
Kiterjesztett spektrum sorozat a Kamera nélkül című kiállításon. Godot Kortárs Művészeti Intézet, Budapest, 2020.  
© Fotó: Biró Dávid. A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

másodsorban technikai (a többrétegű, színképzőket tartalmazó emulzió, illetve a hívó esetében). A színek „előállítás” azonban nem ér véget a negatív (vagy a diaposzítív) exponálásánál. A következő fázis, a papírkép elkészítése legalább olyan lényeges. A nagyítás/másolás során a színek ugyanis korrigálhatók az ilyen célra kialakított nagyító gép segítségével, amelybe színszűrők kerülnek beépítésre. A *Kiterjesztett spektrum*hoz Szabó Dezsó ezt használta ki: mivel a folyamatban nem jut szerep „negatív” vagy diaposzítív, a fotópapíron megjelenő színek a fehér színből a színszűrőkkel létrehozott, különböző hullámhosszúságú fények *negatívjaként* jelennek meg. A cianotípiákhoz hasonlóan, itt is a tiszta formájában szemlélhető az, hogy a fotográfiai eljárások színei valójában tudományos elméletek fogalmait teszik láthatóvá. Ez azért is fontos Szabó Dezsó számára, mert mindig is foglalkoztatták a *tudomány* és a *művészet* lehetséges kapcsolódási pontjai. A tudomány történetéből pedig tudható, hogy számos olyan kísérletet végeztek, amelyek végeredménye nem csak

tudományos szempontból volt fontos, de olyan *esztétikai minőségeket* is hordozott, ami túlmutatott a tudomány határain. Az egyik ilyen épp a színekhez, a színlátáshoz, a színek érzékeléséhez kapcsolódik és JAMES CLERK MAXWELL (1831–1879) nevéhez fűződik. A *színlátásról* megfogalmazott elmélete alátámasztására színszűrőket használt, hogy így állítson elő fekete-fehér „színkonvokat”, amelyek projekciójával a megfelelő színszűrőkön keresztül tudott színes képet létrehozni. A kísérlet célja ugyan nem ez volt, hanem annak igazolása, miként lát színeket az ember.

A *Kiterjesztett spektrum*nál nem a valóság színei képződnek le, hanem a *színképzők* színei jelennek meg, amelyeket kémiai úton állítanak elő. A színeknek nincs köze a „természet” színeihez. Ami itt láthatóvá válik az egyrészt valóban kémiai reakciók képe, másrészt pedig egy lehetséges „fordítása” annak, ami fizikailag leírható, a prizma által felbontott fehér fény egyes hullámhosszúságú tartományai. A kiterjesztett spektrum esetében a képek színe színszűrők segítségével jön létre szubtraktív „színkeveréssel”, de az így színre bontott fénynek az *inverze* jelenik meg a színes „pozitív” „másolóanyagon”, az úgy nevezett *kromogénikus* papíron. Egy összetett fizikai-kémiai folyamat eredményével állunk tehát szemben, amely Flusser nyomán tudományos szövegek átkódolása látványvá, ami itt keretbe foglalva válik képpé. Szabó Dezsó vissza-, vagy inkább elvezeti a nézőt egy olyan pontra, ahol maga a „tiszta jelenség” kerül előtérbe, amin keresztül érthetővé válik az, ami a fotográfia kapcsán sosem lesz „kérdéses”.

A mű így *jelentésében* hordozza létrejötté folyamatát, valamint az ahhoz elvezető technikai/tudományos ismereteket (know-how). Involválódik a tudománytörténet és a technikatörténet is: azon események sora, amelyek elvezettek ezekhez a tudományos felismerésekhez. Annak a tudománynak



SZABÓ DEZSÓ  
Blue sorozat a Kamera nélkül című kiállításon. Godot Kortárs Művészeti Intézet, Budapest, 2020.  
© Fotó: Biró Dávid. A művész és a Vintage Galéria jóvoltából.

a története, amely lehetővé tette ezeknek a komplex rendszereknek a megalkotását, alkalmazását, de amely tudomány maga is eredendően egyszerű technikai eszközökre volt rászorulva (lásd Maxwell bizonyító kísérletét<sup>5</sup>).

### A szintaxis

A kiállításához kapcsolódó szövegben szerepel két kifejezés, a *kameraszintaxis*, illetve a *printing szintaxis*. A kettő együtt lenne az, amely alapján a fényképezés sajátosságai önálló médiumként megragadhatók lennének. A sajtóanyag arra hívja fel a figyelmet, hogy Szabó Dezsó alkotói tevékenységének középpontjában a 2010-es évek elejéig az előbbi, azt követően pedig az utóbbi állt volna.<sup>6</sup> Ez az állítás mindenképp igényel némi magyarázatot. A két kifejezés visszavezethető WILLIAM CRAWFORDhoz, aki a *Keepers of Light*<sup>7</sup> című könyvében használja ezeket a kifejezéseket, mint a „fotográfiai szintaxis” konstitutív elemeit. Crawford abból indul ki, ahogy WILLIAM J. IVINS, a MoMA grafikai gyűjteményének egykori kurátora 1953-ban a sokszorosító grafikai eljárások és a vizuális kommunikáció összefüggéseit vizsgálta hasonló című könyvében.<sup>8</sup> A fényképezést a grafikai sokszorosító eljárások folytatásának tekintette, amely az előbbieknél sokkal pontosabb, részletgazdagabb, akkurátusabb. Ivins szerint a féltónusos reprodukciós eljárás, amely nyomdai úton teszi sokszorosíthatóvá a fényképet, már nem rendelkezik azzal a szintaxissal, ami a vonalak elrendezéséből fakad, egybevetve azzal, ahogy a másoló ezeket elrendezi az eredeti motívumot „olvasva” és „fordítva”. A fényképezés szerinte az első olyan sokszorosító eljárás, amely a korábbiakkal ellentétben nem rendelkezik szintaxissal.

5 MAXWELL 1861. május 7-én számolt be a színek reprodukálásának lehetőségéről színes szűrők segítségével Thomas Young-nak a három elsődleges színről szóló elméletéből kiindulva. Később kísérlettel is igazolta a feltevést. THOMAS SUTTON (1819–1875) segítségével készült négy „szinkivonat”, azaz négy fekete-fehér negatív kékeslila, zöld, vörös, valamint sárga folyadékon keresztül fényképezve. Az ezekről készült pozitív képeket vetítették (a sárga szűrővel készült kivételével) három *laterna magica* (lényegében diavetítő) segítségével egy fehér felületre, a megfelelő színezőket használva az adott szűrővel készült képhez. A három vetítő egymásra projektált képe eredményezte az első „színes fényképet”. (Vö. On the Theory of the Three Primary Colours, Lecture at the Royal Institution of Great Britain, May 17, 1861. *Notices of the Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, 1861, Vol. 3, 370–374., in W.D. NIVEN, (ed.), *The Scientific Papers of James Clerk Maxwell*, Vol. 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 1890), 445–450., idézi ROBERT HIRSCH: *Seizing the Light: A Social & Aesthetic History of Photography*, New York: Routledge, 2017, 180–181.

6 <https://www.gica.hu/post/szab%C3%B3-dezs%C5%91-kamera-n%C3%A9lk%C3%BCl---cameraless>

7 WILLIAM CRAWFORD: *The Keepers of Light, A History & Working Guide To Early Photographic Processes*. New York: Morgan & Morgan, 1979

8 WILLIAM M. IVINS: *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953

Crawford vitába száll Ivins-szel, aki szerint szintaxisa csak a vonalaknak, a rajznak lehet. Mivel a fotomechanikus reprodukciónál nincs szó rajzolásról (vonalhasználat), ezért, mondja, nem is beszélhetünk szintaxisról. Azokat a jellemzőket sorolta ugyanis szintaxishoz, amelyek meghatározzák, ahogyan a nyomtatás készítője (rézmetsző, fametsző stb.) megtanult látni, ahogyan a vonalakat húzza (a vonalstruktúrának megvan minden régióban/kultúrában a saját hagyománya). Mindaz pedig, ami ezek alapján nem jött/jöhetett számításba a másolásnál, azt a rajzoló figyelmen kívül hagyta. Viszont kihangsúlyozta, hogy a kép „olvasásánál” már nem játszhat szerepet ez a szabályrendszer, azaz nincs hatással arra, miként értelmezzük és értjük meg a képet, illetve jelentését.

Crawford felvetése az, hogy a különböző fototechnikai eljárások eredményeképp létrejövő tárgyak (fényképek különféle hordozókon, különféle emulziók használatával stb.) megjelenése nagyon különböző, és kimondottan jellemző rájuk. Azok az alapvető elemek, amelyek révén fokozatosan alakul ki a „fotográfia nyelve”, történetileg meghatározottak, és nem a fotográfustól függenek, hanem az alkalmazott eljárások technikai meghatározottságától, azok kémiai, fizikai jellemzőitől. Ebből fakad Crawford következtetése, amelynek lényege, hogy a fényképezésben a szintaxist a technika határozza meg, amit a fotográfus használ. Az egyik a kamerához kapcsolódik, a másik a nagytás folyamatához kötődik.<sup>9</sup> A kettő között Crawford szerint sem lehet éles határvonalat húzni, hisz arra, ami megjelenik a fotópapíron a nagyítás során, alapvetően hatással vannak a film technikai jellemzői, az expozíciós idő, a filmhívó összetétele, hőmérséklete stb. Ezért csak általánosságban lehet beszélni a felvételezésről, illetve az annak során létrejött, rögzített látvány kidolgozásáról.

Crawford még egy tényezőt említ, amit *művész szintaxisnak* nevez, és amelynek a lényege, hogy fotográfusnak technika-ileg kell eljárnia, azaz megfelelő módon kell „uralnia” az eszközt ahhoz, hogy „esztétikai” minőségeket hozzon létre. A képen megjelenő látvány jelentését befolyásolja, illetve meghatározza az a beállítás, amit a

9 Az angol nyelvhasználatban ezt nevezik *printnek*, *print makingnek*, a magyarban egyes kivételektől eltekintve itt „másolásról”, pl. a negatívról készült kontaktmásolat esetében, illetve nagyításról beszélünk, ha a papíron megjelenő kép mérete nagyobb, mint a negatív mérete.

fotográfus eszközöl a berendezésen (apparátus), de legalább annyira az, ahogyan a „papírkép” kidolgozásra kerül annak függvényében, hogy milyen papírt, milyen vegyszereket stb. használ. Ezek valamiféle kombinációjából áll össze az a sokrétű jelentéssel bíró „felület”, amit a néző lát. Végül pedig mindehhez hozzá kell tenni azt is, hogy mi az a „vendéglátó médium” (könyv, folyóirat vagy más), amelyben találkozunk a látvánnyal (image). Ez viszont a fényképezés „analogo-numerikus” változatára másképp vonatkozik, például a „láthatóvá tétel” esetenként radikálisan eltérő jellege miatt (pl. projektált kép).

Az, amit Crawford a fényképkészítés „technikai evolúciójaként” ír le, és vizsgál a könyv jelentős részében, tulajdonképpen egy nem jelentéktelen része annak, amit Flusser az apparátus programjának *gazdagodásaként* nevez meg, és ami a felhasználó (funkcionárius), valamint az apparátus kölcsönösségén alapul, és az előbbi állandó visszacsatolásának köszönhetően történik.

Crawford könyvének a címe *The Keepers of Light*, azaz *A fény őrzői*. A cím alapján a fotográfia lényege – bármilyen eszközkészletet, szabályrendszert stb. szintaxist használjon is a fotográfus – végső soron a dolgokról viszszafelelő és/vagy indirekt módon beeső fény és az, hogy milyen módon jelenhet meg egy felületen: miként gazdagíthatja mindaz, ami ebben szerepet játszik a *megjelenést*. Crawford a fotótechnikát nem csupán szükségesnek, a fotónyersanyagot pedig nélkülözhetetlennek, bár önmagában jelentéktelen dolognak tekinti – nem is pusztán úgy, hogy a technikai megoldások milyen újabb látványokat eredményezhetnek –, hanem úgy gondolta, hogy ezeknek a jelentést módosító, meghatározó, gazdagító szerepe van. Használatuk nem csupán technikai kérdés, hanem a szó soros értelmében esztétikai, illetve. jelentést konstituáló szerepük van.

A könyv 1977-ben jelent meg, egy olyan pillanatban, amikor a concept art már egyre inkább háttérbe szorult azokkal az új művészi stratégiákkal szemben, amelyeket posztmodernnek szoktak nevezni. Ez nem lényegtelen, mert a concept art nem foglalkozott különösebben a mű anyagi megjelenésével, anyagi minőségeivel. Cindy Sherman vagy Sherrie Levine, illetve más kortársaik pedig csak annak függvényében vették figyelembe, hogy milyen technikai képekre (tömegmédiumokra) utaltak műveikben. Sajátos módon Jeff Wall számára is annyiban volt fontos az installálás, valamint az anyaghasználat (transzparens film), amennyiben az a művészettörténetből ismert táblaképet és annak reprodukálhatatlanságát idézte fel.

Szabó Dezsó számára viszont kezdettől, azaz már az 1990-es évek végén készült művek esetében is, kitüntetett szerep jutott az *anyag minőségeknél*, bár nem a képi látványhoz köthető jelentés miatt: a hangsúly ugyanis nem ezen volt, hanem azon, ami ebben testet öltött. Ez mit sem változott az elmúlt időszakban. A nyomtatási (print making) szintaxist épp emiatt megtevesztőnek gondolom, mintha alapvetően „fototechnikai” kérdésekről lenne szó, ami tényszerűen helytálló, de a művek inkább megidéznek őket, hivatkoznak rájuk, mint ahogy azokra a technika- és tudománytörténeti pillanatokra is, amelyekben ezek egyáltalán felvetődhettek, még ha első-sorban nem is a fotográfiai képrögzítés okán.

Ebből fakad ezeknek a műveknek az intellektuálisan izgalmas vonása. Alapvetően a *konceptió* a lényeges, de ez a koncepció az anyagban és az anyag révén jut kifejezésre, amely jelenvalóvá, láthatóvá tesz azt, ami a mű jelentése az anyagba zárva: önmaga létrejötte „története”, mindaz, ami ezt lehetővé teszi, és eseményszerűségében megjelenik a szó szoros értelmében „kidolgozás” közben, és amint megmutatkozik és feltárja *saját* lényegét. Szabó Dezsó művei így egyszerre testesítik meg azt, amit Flusser a hagyományos kép meghatározásaként gondolt, másrészt pedig azt is, amit a technikai képek kapcsán írt. Egyrészt jelenségekre mutatnak – önmagukra mint műre, művészi alkotásra és annak létrejöttére –, másrészt pedig azokra a fogalmakra, amelyek megalapozták ezt.

### Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

### DOBOKAY MÁTÉ

*Silver on TitanZinc, 2020*  
titáncink lemez, horganyzott csavarok,  
ezüst, egyenként 15×12 cm  
*Fixation* kiállítás enteriőr (Igor Metropolis)  
© Fotó: Biró Dávid

*Silver on TitanZinc, 2020*  
titáncink lemez, horganyzott csavarok,  
ezüst, egyenként 15×12 cm  
© Fotó: Biró Dávid





A C L I M

Klímaképzeti  
Ügynökség

!

