

Horányi Attila

## Egy megnyert tét

### Szabó Dezső *black box* című sorozatáról

Azt hiszem, ez esetben felesleges minden óvatoskodás. Nyugodtan és minden elfogultság nélkül kijelenthetem, hogy (1) Szabó Dezső egyike az új képzőművész/fotós generáció legérdekesebb és legérettebb alkotóinak; (2) *Black Box* című képsorozata a tavalyi év egyik legfontosabb képzőművészeti eseménye volt; (3) amely egyúttal kiállítóját, a Vintage Galériát is dicséri.

Kezdjük a végén: úgy vélem, nem reklám, ha egy kritikus egy művészeti magazinban értékel egy galériát; még akkor sem az, ha az adott kiállítóhely történetesen kereskedelmi jellegű. Ellene lehetne persze vetni, hogy a képkereskedés nem fér össze a művészet magasztosságával; hogy kiárusítja azt, ami szent, de legalábbis transzcendens (amennyiben kilóg mindennapi – többek között éppen a gazdaság által meghatározott – életünkéből); hogy legjobb esetben is csak szükséges rossz. Ám ha mindezt ellene vetjük, akkor – attól tartok – el kell vetnünk magukat a tárgyalandó képeket, sőt esetleg a művészt is, akinek célja – ha nyilvánvalóan nem is a legfontosabb (de erről később bővebben) – éppen eladható képek létrehozása volt. Hiszen eladásra szánt képeket nyilvánosan dicsérni: mi az, ha nem reklám? (Még szerencse, hogy a sorozatot a bemutató ideje alatt megvették – így legalább az árfelverés vádjá nem érhet!)

Másfelől persze: nem éppen az volna a cél, hogy a művészeti világ erre szakosodott alanyai véleményük kifejezésre juttatásával létrehozzanak egy többé-kevésbé átlátható értékrendet, amely világosan orientálja a művészeti világot (vagyis a művészeket is!) életben (és a figyelem középpontjában) tartó vásárlókat? És sok tényező volt, valamint nyilvánossága miatt nem sok teret enged a dezinformációnak, a kritikának maszkolt árfelverésnek, a reklámnak?

De vissza a Vintage-hoz! Amelynek kiállításpolitikája (és ezzel feltehetőleg korreláló művészetfelfogása) markánsan új szintet hozott a magyar szcénába. A galéria tulajdonosa, Pócze Attila egyrészt műalkotásnak tekinti a fényképeket (erre akadt példa, ha nem is sok), másrészt eredetileg nem fotográfus-háttérű, de fényképeket készítő képzőművészeket mutat be, „igazol le” galériájához (ez viszont mindenképpen különlegesség). E művészekkel – akik a bevezetőben említett új képzőművész/fotós generáció legérdekesebb tagjai közül valók – azután szinte együtt dolgozik a kiállításokon, amelyek (itt Szabó Dezsőén kívül Gerhes Gáboréra<sup>2</sup>, Csontó Lajoséra<sup>3</sup> és – bár nem ebbe a körbe tartozik – Jokesz Antaléra<sup>4</sup> gondolok) eddig egyöntetűen rendkívül letisztultak és egységesek voltak.

Ezeket a fotós vagy éppen printkészítő művészeket (a nevezettekén kívül ide sorolható Koronczy Endrén keresztül Nemes Csabán át, Németh Hajnalig és Schneemeier Andreáig rengeteg alkotó) mindenképpen összekapcsolja az, hogy szinte mindegyiküket sikerült a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójának laza és mégis hatékony kapcsolatrendszerébe bevonni. A Stúdió, titkárának Szűcs Tibornak a vezetése alatt, problémaorientált kiállítások szervezé-

Szabó Dezső

Black Box III/II, 1999, színes fotó alumíniumon, 95x145 cm



Szabó Dezső

Black Box III/II, munkafotó





Szabó Dezső

Black Box III/1, Folyosó, 1999, színes fotó alumíniumon, 95x145 cm



Szabó Dezső

Black Box III/1, munkafotó

sével, egyéni bemutatók rendezésével és támogatásával, és legfőképpen a bemutatókról folytatott formális/informális beszélgetésekkel (ezek közül több éppen a Vintage-ban zajlott), valamint ezek publikálásával a magyar viszonyok között eddig alig ismert aktivitású szakmai fórummá vált az elmúlt egy-két év során.

Az e fórumot foglalkoztató két központi téma – a fotográfia illetőleg a fotográfiai-jellegű mimetikus kép (például számítógépes print) lehetőségei és a képzőművészet intézményrendszere – látszólag meglehetősen távol esik egymástól. Valójában azonban nagyon sok közös van egymáshoz, hiszen mindkettőben alapvető az érvényesülés kérdése: mik egy képzőművész (szakmai) érvényesülésének lehetőségei, feltételei? – szól az intézményrendszerrel foglalkozó szakmai viták egyik központi kérdése; mik egy kép érvényesülésének (érvényes, [köz]érthető voltának), fogyaszthatóságának lehetőségei, feltételei? – ez talán a képekkel kapcsolatos beszélgetések alapvető kérdése. E megbeszélések tapasztalatai a képekről való gondolkodás és a képcsinálás módjába sűrűsödnek, és talán ez az, ami minden különbség ellenére a szakmai közéleten túl is együvé tartozóvá teszi e művészeket.

Művészetük rokonsága semmiképpen sem formális (bár a legtöbben *valóban* a posztfotográfiai kép körüli lehetőségekkel foglalkoznak), még kevésbé tematikus, hanem sokkal inkább strukturális, illetve kritikai. Ez alatt azt értem, hogy műveikkel, műveik struktúrája által a képek (a műalkotások) szokásos felfogásait, használati módjait, kontextusait kérdőjelezzik meg (alkalmasint másokat állítva helyükbe). Két, egymással rokon kifejezéssel lehetne talán ezt a legjobban leírni: a szóban forgó művészek *mediatudosan* alkotnak, és valamiképpen (ha nem is feltétlenül az absztrakt teória szintjén) mindannyian tudatában vannak a *képek politikumának*. A mediatudatosság azt jelenti, hogy a művészek a képeket az általuk alkalmazott médium kontextuális jelentésének és jelentőségének tudatában, arra reflektálva, és e reflexiót a műbe visszaforgatva hozzák létre. Vagyis nem festenek, mintáznak, fotóznak, rajzolnak „csakúgy”, „érzésből”; de nem is a művészi kifejezés technikai problémái vagy éppen absztrakt formai minőségei foglalkoztatják őket „önmagukban”, mint ahogy nem is egyszerűen tartalmakat akarnak elmesélni. Tudják, hogy egy adott médiumnak, formátumnak és/vagy reprezentációs rendszernek mi a (nem elsősorban szakmai) jelentése, jelentősége és használata. Következésképpen tudják, hogy milyen hatásokat képes közvetíteni, vagyis miképpen képes befolyásolni a „közfelfogást”, azaz, miként *politizál*. (A politizálás szót itt eredeti értelmében használom, vagyis a *polis* dolgaival való foglalkozást értem alatta; *polis*-nak tekintek ugyanakkor mindenféle *közösséget*, nemcsak a városit.) Mediatudatosság alatt végső soron tehát azt értem, hogy a művek nem a levegőben lógnak, végső céljuk nem önmaguk (és alkotóik) létének (megjelenésének) bizonyítéka, hanem valamivel több: érvényes és érdekes hozzájárulások egy sokszereplős, soktényezős, és legfőképpen sokdimenziós kép(elmélet)i, illetve tágabban: művészeti, kulturális és politikai diskurzushoz.

De mit jelent mindez *úgymond* a gyakorlatban? Hol, mely részletében érhető a *Black Box* mediatudatossága tetten? Valóban hozzájárul-e a mű (és ha igen, milyen sikerrel) az említett diskurzushoz? És egyáltalán, mit jelent az ezekhez való hozzájárulás?

Ahhoz, hogy valami hozzájáruljon egy diskurzushoz mindenképpen szükség van arra, hogy nyilvánosan elérhető legyen a diskurzus terében, a diskurzus résztvevői számára. Vagyis észlelhetőnek és értelmezhetőnek, alkalmasint nem-megkerülhetőnek kell lennie. Ehhez egyrészt az kell, hogy legyen, ami érvényesen helyzetbe hozza (vagyis működjön egy kvalitás alapon is szelektív intézményrendszer; ez esetben a nem egyszerűen anyagi sikerre törekvő

kereskedelmi galéria megfelelő eleme volt az intézményrendszernek), másrészt pedig az, hogy helyzetbe hozható legyen, vagyis lehessen érteni, hogy mit akar. Akár azt is mondhatnám: világos és azonosítható tétje kell, hogy legyen.

A *Black Box* számos meglehetősen különböző értelmezési szinten működik, és így létrejövő jelentései/használati különböző diskurzusokban való részvételét teszi lehetővé. A három kép szemléltető **témája** felől (repülőgépkatasztrófák különböző helyszíneken): ez minden bizonnyal a legegyszerűbb, a legtöbbek számára adott – és így „az utca embere” számára is, márpedig a Vintage Galéria a szó legszorosabb értelmében benne él a Károly kert körüli kis milióban. De elindulhatunk a **médiám** – a mindenki számára „gyakorlatból” ismerős fotográfia – felől is: ez is sokak számára megoldhatja a (kortárs) művészettel kapcsolatos általános tanácstalanságot.

Próbálkozhatunk aztán a képek **eredete** felől: az, hogy a képsorozat ténylegesen a televízióból kifotózott képekhez kapcsolódik nem biztos, hogy kiolvasható magukból a művekből; ám az, hogy ezek a televízió médiumán keresztül gyakorlatilag archetipikussá lett helyeket, helyzeteket testesítenek meg, és hogy ebből is fakad sajátos, szorongató ismerősségük, az talán sokak számára érzékelhető (engem például az „erdős” kép [III/III] a Twin Peaks / X-akták jellegű sorozatok némely helyszínére emlékeztet).

A képeknek ez a tévé-világhoz való kötődése egy újabb nézőpontot kínál a sorozat megértéséhez: a tévés látványok szinte mindig egy-egy **narratíva** elemeiként jelennek meg. A *Black Box* fotói is mintha egy-egy történet kiragadott részletei volnának; ez elvezet az időtlen állókép és az időbeli történés klasszikus ellentétéhez. Az új elem az, hogy ez esetben nem az élet (vagy éppen a mitológiai/szent történetek) szokásosan lineárisan felfogott idejéből vannak a pillanatok kiragadva (ahogy egy keresztény táblaképen az történni szokott), hanem a tévés narratívák diszkrét pontokból (vagyis jelenetekből, adott esetben éppen olyan archetipikus jelenetekből, mint amilyeneket Szabó Dezső használ) a befogadó által létrehozott idejéből.

Figyelmes szemléléssel (némi „füléssel”) felfigyelhetünk **kis részletekre**, amelyek valamilyen módon nem „természetesek”: az „erdős” képen bár gesztikulálnak, mégis talán túl merevek az alakok (persze, mit jelent a túl merev egy fotó esetén?); a „sárga füves” képen (III/II) a baloldali alak kopaszága, púposága valahogy furcsa; mint ahogy a „betonos” kép (III/I) bal oldali nyakkendő s férfijának arca sem „áll össze” éppen elmosódottsága miatt. Ezek a természetes részletek – melyeket mind a makett felngyítása okoz (95×114 cm mind a három kép) – a (fotográfiai) természetesség mibenlétének, az autenticitás/dokumentativitás művészetfilozófiai és elméleti filozófiai (ismeretelméleti, metafizikai) kérdéseihöz is elvihatnak minket.

Kiindulhatunk aztán képsorozat **címéből** is: egy black box, egy fekete doboz – halljuk ezt szinte minden nap – egy repülőgép működésének minden elemét rögzíti, hogy baj esetén legalább utólag meg lehessen állapítani a hiba forrását; így a hiba közvetlen megismerésének sokszor egyetlen eszköze. Ugyanakkor a filozófiában azt a dolgot is jelenti, amelynek belsejéről kívülről semmilyen közvetlen információt nem szerezhetünk: nem látunk bele és nem is nyithatjuk ki működésének megváltoztatása nélkül (márpedig akkor már nem az volna, ami volt); természetét csak rekonstruálni tudhatjuk (ha egyáltalán) működésének megfigyeléséből következtetve. Innen nézve a fekete doboz éppen a közvetlen megismerés lehetetlenségének (adott esetben a fenomenalizmus, az ismeretelméleti realizmus lehetetlenségének) metaforája – csakhogy a fotográfia (a deszubjektívált művészeti realizmus még ma is élő és ható metaforája) sokak számára éppen e közvetlen megismerés lehetőségét állítja. Ebbe játszik bele aztán még hangsúlyosabban művészettörténeti elméletek és példák sorával a fekete doboz egy távolabbi asszociációja, a sötét kamra (mint a fotográfia egyik alapvető helyszíne) és a *camera obscura* (mint a fotográfia előzménye és a centrálperspektivikus – tehát „helyes”, „igaz”, „érthető”, „természetes” – művészet eszköze/metaforája).

Végül elindulhatunk az elcsépelet (ám éppen ezért alapvetőnek látszó) kérdés felől is: ugyan mitől **művészet** az (nota bene: *értékes* művészet az), hogy ha valaki heteken-hónapokon keresztül mint kicsi babaházakat épít maketteket, amelyekkel a Spektrum tévé egy repülőkatasztrófról szóló műsorának helyszíneit kívánja a lehető legvalóságosabban – legalábbis a leképező fényképezőgép objektívja számára legvalóságghűbben – rekonstruálni? Nos, talán éppen azért, mert hozzájárul a művészetben belülről és körül folyó aktuális, de nem történelmi perspektíván nélküli diskurzusokhoz – hangsúlyosan résztvesz bennük és alkalmasint alakítja is azokat –, egyszerre (egy műként) nagyon sokhoz, éppen ezért igen sűrűtten, ám láthatólag igen letisztult egyszerűséggel, hogy ne mondjam, nagyvonalúan.

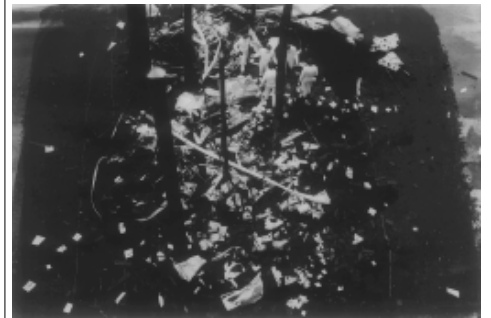
Amúgy pedig szinte mindegy is, hogy végül műalkotás-e vagy sem, hiszen ez is csak egy kiindulási pont mint az előző hét volt, egy értelmezési szint, egy megközelítési lehetőség, amelyen keresztül a mű számunkra, a mindenkor befogadó számára „működésbe léphet”, s *tettével megteheti (de meg is nyerheti!) tétjeit*. Márpedig ha van ma, a radikális művészet- és értékpluralizmus korában a „jóságának” kritériuma, akkor az éppen ez: világos, átgondolt és átgondolható téttel kell bírni. Nem lenni, tenni kell.

Szabó Dezső tudja ezt, bizonyosság rá a *Black Box*.



Szabó Dezső

Black Box III/III, 1999, színes fotó alumíniumon, 95×145 cm



Szabó Dezső

Black Box III/III, munkafotó

\* *black box*. Szabó Dezső kiállítása, Vintage Galéria, Budapest, 1999. február 23–március 26.

\*\* *mindent értek, Apa* – Csontó Lajos kiállítása, Vintage Galéria, Budapest, 1999. szeptember 7–október 15.

\*\*\* *elromlott összeadás*. Gerhes Gábor kiállítása, Vintage Galéria, Budapest, 1999. március 30–május 7.

\*\*\*\* *Yokes: Popmodern képek*. Vintage Galéria, Budapest, 1999. december 1–2000. január 21.