

Trompe-cerveau

Szabó Dezső: Helyszín

Zenit Galéria

2000. január 7–január 28.

„A modernistáknak újra kell fogalmazniuk Pater mondását, mely szerint minden művészet a zene pozíciójára törekszik. Ma minden művészet a fényképezés pozíciójára törekszik.”

(Susan Sontag)

Rögtön az elején legyünk poényilkosok: Szabó Dezsőnek a Zenit Galériában bemutatott, hét darab, alumínium lapra kasírozott, matt felületű színes fotója makettből készült felvétel. Mindez a munkafotókon ismerhető fel igazán. A laikusnak – de még a művészek többsége számára is – kevéssé feltűnő tény ismeretében a kérdés immár az, hogy miért izgalmas művészi szempontból és miért érdekes a néző oldaláról a makettal és a róla készült fényképpel való játék. Dezső persze nincs egyedül tevékenységével, a nemzetközi porondon mindekelőtt Thomas Demand képviseli ezt a fajta irányvonalat, de említhetjük Philippe de Gobert és Andreas Gursky néhány munkáját is. Demand fényképek nyomán készült c-printjei (színes nagyításai) állnak a legközelebb Szabó Dezső műveihez: tökéletes illúzió enteriőrökről, belső terekről, irodákról, növényzetéről, mosogatókról. Németes precizitással, perfekten kivitelezett makettek – még ha látszik is, hogy papírból készült tárgyakat látunk –, amelyeket kitűnő minőségű fotó képes érvényre juttatni. Tiszta, egyértelmű munkák, amelyek valóban a valóság-illúzió-mesterséges valóság elválasztó falak átjárását teszik lehetővé. A kifinomult elemzések megtalálják bennük a művészettörténet történeti műfajaival kapcsolatot tartó összekötő szálakat¹: az illúzió előállításával, a tárgyak reprezentációjával a csendélet műfaja, a trompe l'oeuil képek rokoníthatók; a kollázstechnikáknál, anyagkombinációknál (dada, szürrealizmus, kubizmus) használt papírfecnik, újságdarabok egy más irányú alkalmazást, a makettben lombtakaróként, festett levélimitációként való felhasználást implikálhatnak. Mint az illusztrációkon is látható, néhol zavarba ejtő a motívikus hasonlóság: épületbelső, irodafolyosó, fürdőszoba-részlet Demandnál és Szabó Dezsőnél.

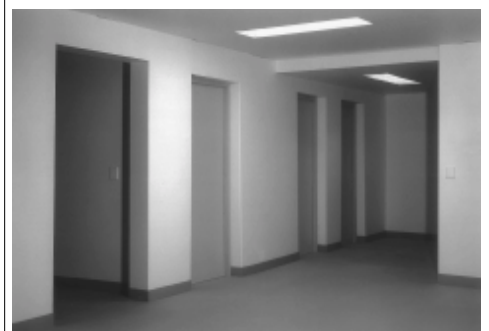
Hosszasan nézve a fotókat a Zenitben, mielőtt a szemlélőn úrrá lenne a befejezett és tökéletes mű utáni üresség érzete, észrevevesszük, hogy valami rontás, valami furcsaság van a képi illúzió makulátlan testén. Dezsőnél az illúzióteremtéshez egy többletelem járul, a valamennyi fotón, színhelyen felbukkanó folt, makula – amiről nem lehet tudni, hogy vértócsa, vagy oszló tetem maradványa. Az egyetlen fotó, amelyen ez nincs, erdős tájrészletben ragasztószalag-kordonnal elkülönített, lezárt területet mutat. „Nénó, nénó!” – már hallani is a rendőrségi szirénákat, dolgoznak a helyszíni szemlélők meg a nyombiztosítók. Dezső tehát a „szocio” felé bővíti a makettkészítés-fotóillúzió gyakorlatát. Ezzel a bemutatott kép némi „szociohorror”-jelleget kap, a felvételek fiktív színhelyei pedig helyszínekké alakulnak (ld. a *Helyszín* címválasztást). Nem véletlenül nézte a Spektrum TV műsorán az olyan sorozatokat, mint a *Tudós*

Szabó Dezső

Helyszín VII/VII, Folyosó, 1999, színes fotó alumíniumon, 24x36 cm



Thomas Demand
Corridor, 1995



nyomozók, vagy a Törvényszéki orvosszakértők. Kis egészséges rosszindulattal azt is mondhatnánk, Szabó Dezső előnyt kovácsolt helyzeti hátrányából, hogy tudniillik messze nem olyan kínálati piac állt rendelkezésére, mint Demandnak Németországban, hogy el lehet képzelni, mit érzett, amikor kicsiny toalettszéke után kutatva megvesz egy egész Barbie-szettet, majd rájön, hogy mégsem jó, és magának kell kifaragnia gipszből, vagy valamiből. A honi fotókidolgozási és rögzítési viszonyok is mások, mint egy posztindusztriális társadalomban. Esetünkben a fotó – mint műtárgy – érzéki kidolgozásának, technikai kvalitásának megfeleltethető a hozzá kapcsolt tematika. Ennek tudatában talán nem is a makett, a modellezés a lényeg, hiszen készülhetnek (majd?) felvételek egyszerű utcai helyszíneken is hasonló hatást kiváltva.

Vegyük észre azt a finom és mindvégig a háttérben maradó, látens narrációt, amely végighúzódik a helyszíneken. Az ürességet, a hely, helyszín befejezettségét; azt a fajta szorongást, ahogy átosonunk a sötét szobán. Láthatatlan történet idéződik fel, amely igazából csak egy nyomaiból rekonstruált, kényszerítő erővel bíró fikció. Ami itt megjelenik, az éppen a nyomai által előre bocsátott, de visszavont történet, a történés teljes hiánya. Ezt a hiányt csak a cselekmény teljes mellőzése képes méltó módon prezentálni.

Már az illúzió ilyen tökéletes fokú előállítás is derekas feladat, ami az optikai megtévesztés, a megtévesztésig hű látszat technikai körülményeinek megteremtését jelenti a makettben. Nem kevés munka van benne. Csak az tudja ezt igazán, aki maga is valamilyen repülőgépmodellező szakkör tagja, minivasút és hozzá tartozó terepasztal tulajdonosa, de legalább Lego-építő szenvedély megszállottja volt. Aki hosszasan pepecselt a fogni nem akaró ragasztóval és lejárta lábát normális makettfesték után kutatva. Van benne valami a hatvanas, hetvenes évek aranykezü népi ezermestereinek isteni türelméből is. Emlékszünk, akik több ezer munkaóra aprólékos koncentrációjával megteremtették gyufából az Eiffel-torony kicsinyített mását.

Makett vagy valóság? Illúzió és/vagy fikció? Mitől igaz egy kép? – Kínában a kulturális forradalom idején számtalan olyan fotó született, amely a hősies katonát mutatja, amint éppen bajtársa szennyesét titokban(!) kimossa. Hogy a fotós hogy került oda éppen abban az intim pillanatban, az mellékes kérdés. Amit a kínai példa mutat, az a legitimáció sajátos útja: a hitelesség mint a társadalmi hasznosság megjelenési formája.

Szabó Dezső munkái felvetik a fotografikus képmás – természetesen képi hordozójával együtt – és ábrázoltja felcserélhetőségének problémáját. Forgatás történik oda-vissza, aminek egyik oldalán a készen kapott, problematizálatlan (itt problematizált) és megkérdőjelezhetetlen (most zárójelbe helyezett) valóság, mint adottságmód áll – másik oldalán pedig a róla készült, abszolút helyettesítési értékkel bíró kép-más. A feltételezett azonoság a tárgyi felcserélhetőség egyszerű és primitív esetéhez viszonyítva összetett módon jelentkezik. Gyakran megfigyelhető, hogy egy létező jelenség (pl. naplemente) ritkasága meghatározza az adott látvány másolatának esztétikai értékét is. Mindeközben ne

Szabó Dezső

Helyszín VII/IV, Fürdőszoba, 1999, színes fotó alumíniumon, 24×36 cm



Thomas Demand

Badezimmer (Beau Rivage), 1997



feledjük, hogy a fotó maga is illuzionizmusra épül². A fotografikus képmás egy természetes látványfolyam megragadhatatlan, egyetlen, kimerevített fázisát tartalmazza. Egy olyan pillanatot, amelyben az emberi érzékelésnél rövidebb expozíciós időtartam folytán természetes körülmények között sohasem láthatjuk a tárgyakat. A képmásként továbbélő látványfázisban megszűnnek a belső változások, amely változások egy makett esetében amúgy is csak külsődleges körülmények megváltozása, illetve a rá vetett pillantás módosulása lehet.

A fényképnek ugyanakkor olyan fokú realitása van, amely az élő embernek – modellnek – nincs. A fényképek révén ismerjük őket. Mindez a látványvilág felcserélhetőségét és behelyettesíthetőségét jelenti. Mivel a világot képekről, képileg ismerjük, az innen szerzett ismeretek elsődlegesebbnek tűnnek. A vizuális ingerek megtévesztő hasonlatossága a tárgyi felcserélhetőség funkcionális dimenzióit állítja elé.

Talán mindannyiunk számára belátható, hogy a fotografikus képmás a természetes látványfolyamnak véges kiterjedésű, térszerű metszete. A valóságos látványfolyamatból kiemelt látványfázis viszonylagos állandósága miatt egyre távolabb kerül természetes látványkörnyezetétől. A makettől készített illuzórikus fotó ennek a kiragadásnak és eltávolításnak szélső pontig való feszítése. A természetes látványkörnyezet és a rögzített látványfázis közt egyre növekvő szakadék a vizuális inkoherenca határértékét veszi fel.

Egy érdekes dolgot figyelhetünk meg, a dimenzionalitás szerepét: valamely tárgy látványa attól függően tűnik valóságosnak, hogy milyen nagyságrendből veti rá pillantását az észlelő. Ha a leképezés dimenziói a makett méretarányaihoz közeliak, akkor világosan felismerhető a szituáció, –amint azonban felülről, távolból nézünk rá, létrejön az illúzió. Valahogy kísérteties a hasonlóság a szubatomi részecskék fizikai megfigyelésének problémájával: részecske, vagy hullám?

Paradoxon: míg a fényképi ábra csak térszerű formában létezik – és ott létezik csak igazán képként – tudatra ható konstitutív funkcióit mégis egy merőben intelligibilis, kulturális térben fejt ki. Ebben a térben összeadódnak szerzett tapasztalataink, látásmódunk tanult, preformált mechanizmusai tudati elvárásainkkal. Dezső makettek nyomán készült fotói esetében a megtévesztett szem (trompe l'oeuil) helyett talán helyesebb becsapott agyról (trompe cerveau) beszélni, minthogy elsődlegesen tudati elvárásaink játszanak szerepet valóságérzékelésünkben. A fénykép bemutatása, kiállítása, vagyis a fotografikus közlés két (vagy több) tudati kép összevetéséből alakul ki. Ezek egyike a fotografikus jelenet belső képe, másika pedig a teljes valóságról (a felvétel körülményeinek ismerete) a tudatban kialakult interpretáció (képi inger-tudati elvárás). E kettő játékához járul még a valóság preformált, optikai törvényszerűségeken iskolázott képe. Az idomított, „hasonított” – vagy ahogy Szabó Dezső mondaná – a medialiszt valóság.

Amire a fénykép lehetőséget nyújt, az pontosan az, hogy a valóságról kialakított véleményt alátámassza vagy éppen annak felülvizsgálatára készítessen. Szabó Dezső kiállítása a fénykép lehetőségeire, közegeinek, működésének sajátosságaira való (ön)-reflexív rákérdezés. A munkák üzenete igazából az a kérdésesség, amit a szűzse alsóság megmutatása által megteremt.

¹ Stefan Gronert: *Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Fotografie.* In: *Grosse Illusionen. Demand, Gursky, Ruscha* Kunstmuseum Bonn és a MoCA (Museum of Contemporary Art), North Miami kiállítási katalógusa, Wienand, Köln, 1999

² „A fényképezés lényege éppen az, hogy a fényképezés aktusa a természetes látványfolyam egy meghatározott fázisát kiemeli a környező, valódi látványfolyam változó arculatából, ily módon az adott látványfázis elveszti kapcsolatait természetes környezetével, viszonylagos állandóságot nyer – de ezúton lényegében irreálissá, a természetes érzékelés számára idegenné válik. Az időbeliség megszűnik és egy teljesen újszerű közegben, a mozdulatlan térszerűség közegében születik újjá a jelenet”.

In: Montvai Attila: *Fotográfia és kultúra*, Kossuth Kiadó, 1984, 37. o.