Szegedy-Maszák Zoltán
Tennivalók | Kép a sorozatból, 2014, térhatású lentikuláris képsorozat, vegyes technika

a fényképezés alapvető technikájára és ontológiai státuszára kérdeznek rá, hanem a médiumok különbözőségeire is rámutatnak.[3] A *Tennivalók* cím az egyes képeken ábrázolt beállításokra utal. A sorozat ugyanis az egyszerű létfenntartáshoz kapcsolódó mindennapos feladatok szereplőit, javításra szolgáló és javítandó tárgyakat – csavarokat, szerszámokat, csöveket, bilincseket, különféle alkatrészeket – tartalmazó csendéletek térhatású, egymásra exponált fénylenyomataiból áll. Az analóg fotográfia csúcstechnikáját jelentő, nagyméretű filmre dolgozó műszaki kamerák és a lentikuláris lencserendszer segítségével több, ám egyenként is térhatású kép rögzíthető egyetlen negatívon. Az azonos képfelületen rejtőző térhatású képek azonban csak meghatározott nézetekből válnak láthatóvá, így a befogadó a képek előtt sétálva az egymás után felvillanó, egymásba áttűnő kép-terekkel, s az átmenetet kísérő hullámzó csillogással szembesül. Az egésznek alapvető eleme és alkotója a fény: a képeken és a kiállítótérben is a fény uralja a látványt. A bevillanó és elsötétülő fényfoltok hozzák létre a hullámokat, amelyek aztán a perifériás látáson keresztül felkeltik a figyelmet, és megalkotják a térélményt. Mindez a percepcióról szól. A műveken keresztül *nem létező tér*, és így *nem létező idő* jön létre: nem a tárgy, hanem a fény lenyomatából. Nem a tárgyat, hanem a fényt látjuk. Stafford idézett könyvében amellett érvel,[4] hogy a fény magától értetődősége egészen addig elkísér, ameddig nem válik kétségessé a létezése. Ezért lehetséges, hogy a művészek inkább csak használják, mintsem megmutatják a fényt. Ebben az esetben éppen az ellenkezője történik. Egy adott ponton már világos, hogy a főszereplő tárgyak másodlagossá válnak az érzékek, leginkább pedig a szem és a fényhatás között kialakuló dinamikus kettősség felől szemlélve. A csodaszerkezet mellett a sorozat másik metaforája a barkácsolás, hiszen annak profanitását a giccs esztétikájával ütközteti. A csináld magad folyamatszerűsége egyszerre szolgáltatja ki a művészt, a művet, és a kettő összjátékából kirajzolódó fiktív látványokat a leskelődő nézőnek.

Figyeld a kezemet, csalok

A képek a látásnak ugyanazon kettősségét használják ki, amelyet Wheatstone közel kétszáz éve felfedezett: megfelelő távolságból szemlélve a két szem által látott különböző képekben létrehozott térben ugyanúgy sétál a látogató, mint a kiállítás terében – a két tér valósága között ontológiailag aligha van különbség. A térképzés kényszere ugyanolyan erős reflex, mint a narratívaképzés kínzó vágya. Az emberi látórendszer minimális, sőt, olykor töredékes sztereoszkopikus információból is teret épít, de ha viszont nagyon sok térbeli információ zúdul az agyra, akkor „bezár", hogy ne szédüljünk el a túl erős tértől és a túl erős illúziótól. A kettő között lavíroznak tehát a *Tennivalók* sorozat darabjai, miközben képre képet, térre teret raknak. A képeken jól kivehető egy kéz, amely nemcsak a művész kezének toposzát hozza játékba, de személyességet is visz az indusztriális, csavarokkal teli világba. Ha úgy tetszik, kép és látvány fikcióját metalepszisként köti össze a folyamat valóságával. Egyszerre eszköz és illusztráció, amely értelmet ad a szerelésnek. Összeilleszti az embert az eszközzel, a látványt a valósággal. A kéz olyan referenciapontként működik, amely segít felismerni a látványt és a dimenziót. Mindez – csakúgy, mint maguk a képek –, egyszerre profán és emelkedett. A kéz felhívja a figyelmet a csalásra, ugyanakkor tartalommal tölti meg a csavarokat, bilincseket és rugókat. Némelyik felvétel röntgenképre hasonlít, amit Hans Castorp Thomas Mann *A varázshegy* című regényben belső fényképnek nevez: ebben az esetben nemcsak a test és a tér, hanem a fény belső fényképe is.

3 Ld. Hermann Veronika: A jelrendszerek magányossága. Szegedy-Maszák Zoltán: Hardver tekintetében, *Balkon* 2012/11-12., 30-32.
4 Stafford 2001, 361.

Sosem létező színek

A kiállítás vezetőjében is olvasható, hogy a *Tárgyak / Objects* (2014) című képsorozat a fotokémiai eljárások helyett digitális technológiával előállított, színpompás látványokon alapul. A kép-tárgyak alapjául három digitális fénykép szolgált, amelyek egymást fedő virtuális háromdimenziós felületekre (kúpokra) vetülnek. A képrétegek egymást hol erősítve, hol gyengítve – különböző algoritmusok meghatározta módon egymást átszínezve – hozták létre a végleges látványt, amelynek térhatása a lentikuláris technológiának köszönhető. A térbeli egymásra rétegzettség, illetve a nyomatokra ragasztott optika olyan színhatásokat eredményeznek, amelyek háttérvilágítás nélküli képek esetében nagyon szokatlanok. Az egymással interferáló rétegekben lévő színek nemcsak, hogy erősítik egymást, de korábban nem is léteztek. A képek közepén egy kis fekete korong található, amely abban segít, hogy ne csak okosak, hanem szépek is legyenek: másként fogalmazva, hogy ne csak tárgyként, hanem műtárgyként is működjenek. Enélkül ugyanúgy létrejönne a térélmény, vagyis a háromdimenziós hatás, csak kicsit közelebb kellene menni a képekhez: a korong tehát a *tér* esztétikai metaforája, a nem létező látványok felerősítője. Ezek a képek nemcsak trükkösek, hanem szépek is, jó rájuk nézni, ahogyan a korábbi hasonló sorozatokra is. A látvány annyira absztrakt, hogy igazából nincs is, a befogadónak arra kell koncentrálnia, hogyan lát, s kevésbé arra, hogy mit. A képeken látható színes ábrák között azonban az avatott szem felismeri a korábbi kevert valóság-installációk, az *Oculus Artificialis Teledioptricus 2.0 – R:embrandt* (2006) és a *Vizuális kommunikáció – Hommage á Jonathan Swift* (2009) kódképeinek darabkáit. A rétegzettség tehát nemcsak a képek szó szerinti, hanem az eddigi életmű szimbolikus terében is létrejön. Az egymásra rakódó, nem létező látványok teret és valóságot hoznak létre. Fényből, színből, a hétköznapok és a csodák eszközeivel.

Gellér Judit

Felfedett oldalak

Szalontai Ábel *Római napló* című kiállítása

Raiffeisen Galéria, Budapest
2015. január 26 – március 29.

Furcsák ezek a viszonyok. Az író és naplója, a napló és olvasói között. Mert minduntalan felvetik a privátszféra és a nyilvánosság halványuló határainak kérdéseit. Szalontai Ábel fotográfiáival szűkszavú bejegyzéseket, jelzésszerű utalásokat „ír" naplójába, melyeket olvasva-nézve kissé voyeurnek érezheti magát az olvasó, holott Szalontai képei távolról sem engedik a nézőt olyan intim közelségbe, mint a fotónaplóiról híres-hírhedté vált Nan Goldin vagy Nobuyoshi Araki. Akkor mégis mitől ez a zavarba ejtő érzés?
Szalontai Ábel *Római napló* című sorozata (sorozatának a kiállításon bemutatott részletei) lapok, töredékek, részletek feltárása életének történetéből, a világ észleléséből. Ezek az oldalak pedig, kortárs szépirodalmi példával élve, Simon Márton verseit juttathatják eszünkbe. A *Polaroidok* internetes naplóként, blogbejegyzésekként készült tömör vallomások, egy-egy szóba, rövid mondatokba foglalt érzések, gondolatok, események, kusza egymásutániságban. [043. *Száz éves fotón tavaszi erdő.*[1] 389. *Mindenre emlékszem, / mint egy szoborpark*[2].]. Szalontai történetei pedig hasonlóképp épülnek fel. Az őt körülvevő

1 Simon Márton: *Polaroidok,* Libri Kiadó, Budapest, 2013. 46.o.
2 Uő. 26.o.

világ sokféleségéből kiemelt részletek, sokatmondó, ám lerövidített történetek, melyek csak két ponton, a közös helyszínen (Róma) és a megadott időben – 2013 – érnek össze. Hiába keressük az eseményeket szorosabban összefűző szálakat, a képek közötti további összefüggéseket, a narratíva töredékes marad, s megfejtésük vagy épp továbbgondolásuk a befogadóra van bízva. S talán épp e hiány(érzet) miatt válik titokzatossá, felfedezésre váróvá a sorozat. A napló ugyanis – mint egyfajta önéletírás –, személyességet feltételez.

Philippe Lejeune a napló négy funkcióját, a kifejezés, az elmélkedés, az emlékezet és az írás örömét különbözteti meg.[3] A naplóvezetés egyfelől a történések verbális-vizuális megfogalmazásaira, problémák, traumák (gondok és gondolatok) elemzéseire, körüljárásaira, összefüggések keresésére adnak lehetőséget, másfelől a napló az emlékezésről és az emlékeztetésről szól. A külső-belső események megörökítése megkönnyíti az emlékek felidézését, az Én-nel való találkozás pedig önvizsgálatra, az önismeret gyakorlására készteti az írót, s ezáltal segíti elő a személyiségfejlődést. Ahogy Michel Foucault fogalmaz: „Nem tanulhatjuk meg az ars vivendit, a tekhné tu biut sem aszkészisz nélkül, ami itt önmagunk önmagunk általi edzését jelenti. … Az edzés formái között (mint például az önmegtartóztatás, az emlékezetbe vésés, a lelkiismeret-vizsgálat, meditáció, a hallgatás és a másik ember figyelmes hallgatása) az írás – önmagunk vagy mások számára készült írás – elég későn jutott jelentősebb szerephez."[4] Lényegében tehát a napló egy olyan rendszeresen vezetett, visszatekintő elbeszélés, bensőséges feljegyzések sora, amelyben a szerző nagy hangsúlyt fektet a magánéletének kibontására, személyiségének, identitásának felfedezésére, és az őt körülvevő események vizsgálatára. Abban a pillanatban azonban, amikor az alkotó mindezeket, akár egészében, akár részleteiben a nyilvánosság elé tárja: vallomásokról van szó. Innen tehát az interpretáció polémiája, az olvasat többrétűsége, hiszen a befogadó egyfajta bizalmas viszonyba kerül a napló alkotójával.

Szalontai fotográfiái szelíd vallomások. Elénk tárt naplórészletei által egyszerre vagyunk kívül és belül a történeteiben, a történetekben. A Római napló: útinapló. Az utazás pedig mindig egyfajta meghatározott ideig tartó, ámde átmeneti helyzet. Szalontai tekintete az utazóé. Azé az utazóé, aki – messziről elkerülve a turistafotós attitűdöt, a snapshot esztétikát – csendes és alapos megfigyeléseket tesz. Gondosan kiválasztott mozzanatok, részletek, szeletek az őt körülvevő, általa megfigyelt világból. Ahogy Hajdu István, a kiállítás kurátora műelemzésében megfogalmazza: „Szalontai képei … nem a kortárs fotográfia, hanem egy korábbi, ám a fényképezés történetében jó ideje akaratként meghúzódó gondolkodásmódnak a kiváló példái."[5] Szalontai sem intenciójában, sem eszközválasztásában nem, vagy legalábbis kevéssé azonosul a kortárs tendenciákkal, és inkább visszanyúl a fotográfia klasszikus hagyományaihoz, a világ történéseit megfigyelő és megfelelő módon leképező gyökereihez. Az analóg technika használata figyelmet, koncentrációt igényel. Nincs több gigabyte memória, azonnali visszanézés, törlés, újrakezdés, csak néhány tekercs film, meghatározott mennyiségű expozíciós lehetőség. Így a világ szimptomatikus folyásából kiválasztott, keretbe foglalt részletek, a megélt események, szituációk rögzítése válik elsődleges szemponttá. Szalontai fotográfiái gondosan kiválasztott helyzetekben készültek. Fókuszált, zavaró részletek nélküli, letisztult, ám részletgazdag formai elemek, klasszikus kompozíciók nagyméretű (80×100 cm) printeken, üvegezett keretekben installálva. A tengerparton álló három tinédzsersrác, mintha egy film különböző – a vagány, a merengő, a félszeg – karaktereit játszó szereplőiről készült film still, vágókép lenne. A Villa Borghese jellegzetes fenyőinek ágai hol összehajolnak, egymásba fonódva törnek az ég felé, hol rezzenéstelen szilárdsággal, de magányosan jelennek meg. A stukkók, a szobortöredékek, az akantuszlevelek jellegzetes motívumaival díszített korinthoszi oszlopfő pedig a mitologikus utalások többlettartalmával kalauzol vissza egy távoli – ám az egyetemes értékeket létrehozó, azokat megteremtő – civilizáció világába. Finom rezdülések, mély érzések, kódolt és komplex jelentések – melyek megfejtéséhez a kulcs is csak jelzésszerű. A *Római napló* sorozat egyes képei ismétlődő motívumokként kapcsolódnak össze Szalontai korábbi, például a *Barátság/Philia*, a *Flamma*, a *Kapuk* vagy a *Határokon át* című munkáival. A projekt így szkeccsek soraként mutat vissza, rendezi újra a múltat, s utal a jelenben formálódó, folyamatosan alakuló távlati célokra.

3 Lejeune, Philippe: *Önéletírás, élettörténet,* napló. *Válogatott tanulmányok.* [Szerk.: Z. Varga Zoltán], L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2003. 216.o.

4 Foucault, Michel: Megírni önmagunkat; Az önmagaság technikái. In: uő. *Nyelv a végtelenhez,* Latin Betűk, Debrecen, 2000. 332.o.

5 Hajdu István: *Szalontai Ábel: A római napló,* Raiffeisen Galéria katalógus, 2015.

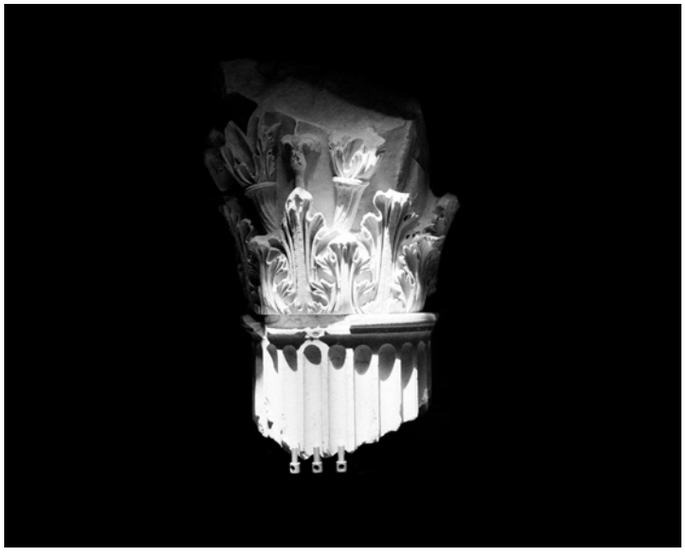
Szalontai Ábel
ROME DIARY LIDO, 2013

Szalontai Ábel
ROME DIARY PINEA2, 2013

Szalontai Ábel azáltal, hogy felfedi és a nézők elé tárja az emlékeit, értékes és bizalmas kapcsolatokat teremt, hiszen a *Római napló* nem csak az „örök város" örök értékeit közvetíti, hanem saját tapasztalásai megélésének mikéntjét is rögzíti, majd osztja meg nézőivel. Megfigyelései, élményei feltárásával felkínálja az azonosulás, az együttérzés lehetőségeit, s emlékei így válhatnának a mi emlékeinkké is. Viszonylagos szűkszavúságával, töredékes narratívájával azonban mégis tisztes távolságot tart, hiszen Hans Belting szavaival élve: „A fotografikus képek is mulandó pillantások néma emlékei. Csak akkor keltjük életre őket, ha saját emlékeinket hozzák vissza. Egyazon fotót szemlélő két ember pillantása akkor válik el egymástól, ha az emlékezet választja el őket."[6]

6 Belting, Hans: A médium transzparenciája. In.: *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 252.o.

Szalontai Ábel
ROME DIARY TRAJANUS, 2013



Bordács Andrea

Szimulánsok–szimulálók

Kép és képtelenség

A Capa Központ és a Kitchen Budapest közös interaktív kiállítása

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest
2014. november 11 – 2015. március 1.

A kiállítás a látással és a képalkotással kapcsolatos kortárs technológiákat mutatja be. Ezek jó részét a fiatalabb generáció nap mint nap használja, néhányuk azonban még újdonság számba megy. Ami közös bennük: feltétlen számíthatnak a látogatók interaktivitására. Pontosabban a kiállítás csak úgy érhető és élvezhető, ha a látogató kipróbálja az eszközöket. A program célja, hogy játékos és szórakoztató formában mutassa be, hogy milyen, a látást és megfigyelést segítő eszközök fogják meghatározni a következő évtizedet, egyszersmind ösztönözze a nézőket az eszközök kipróbálására és felhasználására.
A kiállítás a művészet és a technika kapcsolatát illusztrálja. Egyrészt a játékok, másrészt a képalkotó eszközök által keltett képek felől. Az eszközök többsége ugyanis alapvetően a szimulációval foglalkozik, de többnyire nem imitatív módon tárják elénk a világot (kivéve talán az LG vírusmarketingjét). Noha napjaink az elektronikus reprodukció kora, mely az illúziókeltés és a vizuális szimuláció, a virtuális valóság számos új formáját fejlesztette ki, mégsem a valóság puszta másolása a cél, hanem sokkal inkább új valóságok teremtése.
W. J. T. Mitchell 1994-ben a *Képi fordulat* című tanulmányában[1] a fotóról és a videóművekről írva megállapította, hogy a rögzített képek révén nem az utánzásról, másolásról vagy megfeleltethetőségről, és nem is a képi „jelenlét" egy megújult metafizikájáról" van szó. A „kép", s a befogadó személye, státusa is jelentős változáson ment át az idő folyamán. A képnek már nem passzív befogadói vagyunk, az aktivitás nem csak a befogadásra vonatkozik, hanem a néző gyakorlatilag a képalakításban is részt vesz. Crary arról írt[2], hogy a 19. században „újfajta néző öltött alakot Európában", mivel a korábbi évszázadok nézői mintegy testetlen alakok voltak, akiknek a vizuális élményei a camera obscura test nélküli viszonylataiban modelleződtek. Ehhez képest már a fényképészet is óriási változást hozott, nem beszélve a 90-es évektől megjelenő új mediális művekről. Míg Umberto Eco még a 60-as évek végén a Nyitott mű kapcsán pusztán a befogadó szellemi interaktivitására számított, mára ez már fizikait is igényel. A bemutatott és kipróbálható, kipróbálandó technikák mind egy-egy világszimuláció lehetséges terepét adják. Ezek az új képfajták még inkább másfajta nézőre számítanak, passzív helyett aktív befogadót.
„Ez nem más, mint annak a felismerése, hogy a nézőiség (a tekintet, a nézés, a pillantás, a megfigyelés, a felügyelet, és a vizuális élvezet gyakorlata) ugyanolyan komoly probléma lehet, mint az olvasás különböző formái (megfejtés, dekódolás, értelmezés stb.), és hogy a vizuális élményt vagy a „vizuális műveltséget" nem lehet teljesen a textualitás modellje alapján magyarázni"[3]
Bár, mint írtam, a kiállításon bemutatott eszközök célja nem a valóságszimuláció,

1 http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html
2 Crary, Jonathan. "Origins of Modern Visual Culture | Department of Art History | Columbia University." Visual Media Center | Columbia University in the City of New York. Web. 13 Apr. 2011.
3 Mitchell, i.m.