

**Hornyik Sándor:**  
**A technológia és a psziché látványos metszetei**  
Fotográfiaiák a škép korszakábanö

šA Másik diskurzusa, a technológia diskurzusa.ö  
(ø0-es évek, Kittler és Lacan nyomán)

šItt a Borg. Kapcsolják ki a véd pajzsokat és adják meg magukat. Tulajdonságaikat a miénkbe olvasztjuk,  
kultúrájukat szolgálatunkba állítjuk. Minden ellenállás hasztalan. Készüljenek fel az asszimilálásra.ö  
(ø0-as évek, Star Trek, Wikipedia)

Nem kell megijedni, a fotográfia most nem fog alárendelt szerepet játszani, s tí Kezdeném rögtön azzal, hogy a fotográfiának is van korszaka, pontosabban annak van csak igazán! A rossz hír viszont az, hogy az MIT professzora, William J. Mitchell szerint ez 1989-ben már le is zárult a Photoshop piacra dobásával.<sup>1</sup> A vizuális kultúra egyik guruja, Nicholas Mirzoeff is azt gondolja, hogy lezárult, a különbség csak annyi, hogy szerinte nem ø9-ben, hanem már ø2-ben a Lucas Studio bejelentésével, miszerint a fotó és a film immáron többre is képes a valóság pusztá reprodukciójánál.<sup>2</sup> Mitchellnél ezután a markánsan digitális posztfotográfia, Mirzoeffnél pedig a virtuális realitás korszaka kezd dött el. Akárhogy is nézzük, ezek a korszakok bizony a számítógép korszakai, csak ha éppen Kittlert olvassuk lelkesen, akkor nehéz eldöntenünk, hogy a számítógép korszaka igazán mikor is kezd dött el.<sup>3</sup> Egy biztos, valamikor az ezredforduló tágabb környékén a korábbi három lejegyz rendszert, az írógépet, a gramofont és a filmet a népesség többségének körében felváltotta a számítógép, és annak bináris kódja, amely a számok nyelvére fordítja le a hangot, a képet és az írást.<sup>4</sup> A nyelv, a kép és a hang az alfanumerikus kód segítségével egyaránt digitalizálható. De ez a kultúra Kittlernél nem annyira virtuális, mint inkább elektronikus, amely a televíziózással, mint a fotográfiahoz képest alternatív képrögzítési eljárással, kezd dött valamikor a 19. század végén Nipkowval és az tárcsáival.

De mi is a helyzet magával a kép korszakával? Azt hiszem, ez így ebben a formában nem létezik: a képnek nincs korszaka, inkább talán a képi fordulatnak lehetne. Mert, ha lenne, akkor mikor kezd dne, Mitchellel és az öbölháborúval, vagy inkább Debord-ral és ø8-cal, vagy már Benjammal és a párizsi árkádokkal, de akkor máris Baudelaire-nél járunk és a pre-elektronikus korszakánál. Térjünk vissza inkább Mitchellhez, és a képi fordulathoz, amely valójában nem manifesztum, és nem is tudományos cikk, hanem inkább recenzio és ajánló.<sup>5</sup> A képi fordulat, mint teoretikus toposz maga egyfajta enumeráció annak bizonyítására, hogy Jonathan Crary szenzációs könyve mennyire aktuális, és mennyire elhibázza célját. Nem úgy, mint Panofsky 65 évvel korábban a Perspektíva-tanulmányal. Az enumeráció célja persze a legitimáció, azaz a nyelvi fordulathoz képest egy képi fordulat gründolása, ami mára sikeresen végbe is ment. Fontos megjegyezni, hogy Mitchell Crary nyomán a számítógép

<sup>1</sup> William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Boston, 1992.

<sup>2</sup> Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, New York, 1999.

<sup>3</sup> Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Merve, Berlin, 2002. Magyarul: *Optikai médiumok*. Ford.: Kelemen Pál. Ráció, Budapest, 2005.

<sup>4</sup> Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Fink, München, 1985. Angolul: *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press, Stanford, 1990.

<sup>5</sup> W. J. T. Mitchell: *The Pictorial Turn*. Artforum, 1992/3. 89-94. Mitchell Crary és Panofsky köteteir 1 ír recenzioát. V.ö.: Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19<sup>th</sup> Century*. MIT Press, Cambridge, 1991. Magyarul: *A megfigyel módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Ford.: Lukács Ágnes. Osiris, Budapest, 1999. Erwin Panofsky: *Perspective as Symbolic Form*. (1924) Trans. Christopher S. Wood. Zone Books, New York, 1991. Magyarul: *A perspektíva mint šszimbolikus formaö*. In: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális m vészetekben*. Szerk. Beke László. Gondolat, Budapest, 1984. 170-248.

korszakával egybeesnek gondolja a képek uralmát, de a képi fordulatnak hosszú el-történetet tulajdonít. Itt ugyan nem jelzi ezt, viszont máshol igen, hogy a képiség, a képalkotás és a bálványimádás kritikája nem csak a marxista kultúraelméleteket jellemzi, de legalább Platóntól kezdve része az európai filozófiai hagyománynak.

A keményen és jó részt indokolatlanul kritizált Crary optikája egyértelműen Foucault-i, mivel célja a képalkotás és a látás tudományának archeológiája. Mitchell optikáját viszont elég nehéz beazonosítani. Leginkább egy olyan fényképezőgépről lehet szó az esetében, mellyel egyfajta eszmetörténeti pillanatképet készített 1990 körül, és amelyet Wittgenstein, Goodman, Rorty, Lacan, Debord, Adorno és Foucault alkatrészeiből raktak össze a chicagói Schinatown-ban. Ezek közül Mitchell talán Guy Debord spektákulumára támaszkodik a legerősebben, arra a spektákulumra, amely Baudrillard és Jameson számára is igen fontos inspirációt jelentett a hiperrealitás, illetve a posztmodernizmus elméletének kidolgozásában.<sup>6</sup> Mégpedig azért, mert Craryhez hasonlóan ő is lenyűgözi a technológiai képalkotás számítógépes és elektronikus forradalma a nyolcvanas években. Ehhez képest mégis a tudomány képi metaforáiból akar várat építeni, kicsit úgy, mint Martin Jay az antikarteziánus franciákkal, csak éppen hozzá hasonlóan kicsit elvételi a fókusz, mintha makrókat készítené hatalmas elméleti építmények (pl. Foucault, vagy éppen Lacan, de akár Adorno is) szerkezeti elemeire.<sup>7</sup> Amúgy Crary könyve is egy fordulatról szól, amely a 19. század elején következett be még a fotográfia szabadalmaztatása előtt. Ezt a fordulatot leginkább őstestítő fordulatnak nevezhetnénk. A látás elméleteiben, és a filozófiai gondolkodásban Crary szerint a camera obscura metaforáját felváltotta a sztereoszkóp és a fenakisztoszkóp metaforája. A látás korábbi, mondhatni karteziánus elméleteinek absztrakt, monokuláris nézője úgymond testet öltött, és egy binokuláris, biológiailag korlátolt néző lett belőle, aki képes állóképekből egy folyamatos látványt létrehozni az elméjében. Bár Crary ezt nem fejti ki, de nála (ahogy Kittlernél sem) nem létezik a fotográfia korszaka, hiszen az 1830-40-es években már elkezdődik a mozgókép korszaka, és bizonyos tekintetben ez a korszak a camera obscura állóképének korszakát váltja fel. És, még ha a mozgókép korszakát nem is datáljuk vissza az 1830-as évekre, akkor is azt gondolom, hogy a huszadik század már egyértelműen a film százada, és a mozi, majd később a televízió lesz minden állókép tágabb kontextusa.

A továbbiakban allegorikusan, művek megidézésével szemléltetném, hogyan is működik a visual culture studies, amelyre meglehetősen jellemző, hogy legjelesebb művelői állandóan azt olvassák egymás fejére, hogy összemérhetetlen elméletekkel és szerzőkkel zsonglik, valójában semmi eredetit nem mondanak.<sup>8</sup> Ebben a szellemben és hangnemben beszélnek most három képzőművészről, de lehet, hogy inkább négyről, akik fotókkal (is) dolgoznak. A három művészhez (a negyedikhez, Erhardt Miklóshoz nem merek, meg hát már ki is választotta a magáét Guy Debord személyében), Gerhes Gáborhoz, Gyenis Tiborhoz és Szabó Dezsőhöz hozzágémkapcsolnék három nagy teoretikust, és három képzőművész szupersztárt, nem azért, hogy így magyarázzam, vagy legitimáljam őket (erre amúgy sincs szükségük), hanem a provokáció és a már említett allegorikus prezentáció gyanánt. Ez persze arra is jó, hogy azt mondhassam, hogy nem én beszélek, hanem a vizuális kultúra tudománya, ami ugye egyfajta ő és nem is a legjobb fajta ő paradoxon, amit mindazok figyelmébe ajánlok, akik azt gondolják, hogy a művészettörténet jó eséllyel pályázhat a tudományos objektivitás státuszára. Craryval és Foucault-val szólva azt gondolom, hogy mindig valahonnan nézünk és beszélünk, Kittlertől pedig azt tanultam, hogy a technika és a

<sup>6</sup> Guy Debord: *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967. Magyarul: *A spektákulum társadalma*. Ford.: Erhardt Miklós. Balassi, Budapest, 2006.

<sup>7</sup> Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20<sup>th</sup> Century French Thought*. University of California Press, Berkeley, 1993.

<sup>8</sup> Ezt mondja Mitchell Craryre, Rosalind Krauss Mitchellre, és Mieke Bal Mirzoeffre, no meg James Elkins Balra és vice versa.

technológia sokkal áthatóbban határozza meg nyelvünket és gondolkodásunkat (gondoljunk csak arra a frázisra, hogy halála el t t lepergett el tte az élete, vagy idézzük fel Lacan screen-jét), mintsem gondolnánk. És jegyezzük meg, hogy ennek kései terméke Lev Manovich software-elmélete is a vizuális kultúrában.<sup>9</sup>

Mindhárom esetet arra hegyezném ki, hogy nem érdemes fordulatokban és korszakhatárookban gondolkodni, vagyis nem gondolom, hogy a digitális fordulat deklarálásának sok értelme lenne, hiszen az analóg technika továbbra is elérhet , legalábbis a m vészek számára, éppígy elérhet számukra a nem pusztán virtuális realitás is, és m veik gazdagságát éppen az adhatja, ha a realitás és a kép többféleségével élnek. Vagyis Lacan képerny je, Kittler számítógépe és Jameson mozija egyáltalán nem áll olyan távol sem egymástól, sem pedig az említend m tárgyaktól. A fotografikus képekre itt és most az jellemz , hogy élnek a technikával és vállalják az asszimiláció ódiomát, azt az ódiomot, amelyet legutóbbi kiállításával, a *Retrospektív*vel, Erhardt Miklós Debord és a szituacionisták örököseként manifeszt módon nem vállalt. Ezáltal viszont lemondott az esztétikáról, amely nem csak a kés -kapitalista fogyasztói kultúra ügynöke, de a kritika hordozója is lehet egyben. Persze azt is gondolhatjuk, hogy csak a látványosság esztétikájáról mondott le, hiszen a *Retrospektív* kiállítás diáinak nagyon is van esztétikája. El ször is ott van a fekete kereszt, mely Malevicset és Alberset idézi, miközben praktikusán csakö azért van ott, mert vannak fekv és álló formátumú fotói (halkan teszem hozzá: kis formátumú diái) is, így szükségképpen kell neki egy álló és egy fekv keret. És most nem is mondanék többet a nagy szellemi konstrukciók (vallás, m vészet) materialitásáról. S t, magának a diavetít nek is megvan a maga retro (szocreál) esztétikája, amely a videózás elterjedése el tti id khöz, vagy még inkább a projektorok el tti id khöz vezet vissza. A digitális technika manifeszt elutasítása egyrészt a képek dokumentaritását er síti (akárki láthatja a diákat, nincs manipuláció, retusálás, miegymás), másrészt a fetiszizált kép kritikáját is, hiszen nemhogy keretezett táblaképek, de még csak printek sincsenek. Ezzel összefüggésben (mondhatni harmadrészt) nincs white cube, benne szép printekkel, melyek a térben bomlanak ki, hanem black box van id ben (tegyük hozzá lassan) kibomló képsorral, melyeken többnyire Erhardt munkái (m vei, kiállításai, projektjei, az ezekr l szóló cikkek, és az általa fordított m vek: Debord, Chomsky) láthatók. Ez a nagyon szimpatikus és átgondolt kritika viszont valahol annak ódiomát kénytelen felvállalni, amely Debord képeit, pontosabban filmjeit is fenyegeti: azok ugyanis nem t nnek többnek illusztrációnál, saját elméleti írásai illusztrációjánál, hiszen például 1972-es filmje, *A spektákulum társadalma* filmnyelvileg és képileg sem nyújt többet Dziga Vertovnál és Szergej Mihajlovics Eisensteinnél, s tí

Ett l a radikális pozíciótól fordulnék vissza a látványosságokat alkotó, és azokat bizony táblaképként installáló m vészekhez, Gerheshez, Gyenishez és Szabóhoz, akik amúgy mindhárman fest ként (de legalábbis grafikusként) kezdték pályájukat, ami tudtommal Erhardtról nem mondható el. Vagyis a fest iség, pontosabban a táblaképszer ség egyfajta közös nevez lesz most náluk. Ugyanez a közös nevez teoretikus szinten (Lacan, Jameson és Kittler között kapcsolatot teremtve) Jean Baudrillard hiperrealitás fogalma lesz (a szimulákrumokkal kapcsolatban beszél err l, de nem azért, hogy azokat valóságosabbnak állítsa be a valóságnál), amely azt tételezi, hogy a valóság elemei és annak reprezentációi fogyasztói kultúránkban, avagy szebben és kritikusan a spektákulum társadalmában elválaszthatatlanul összekeveredtek.<sup>10</sup> Ennek érzékeltetésére Baudrillard Borges térkép-metaforáját gondolja tovább, és azt állítja, hogy Földünk, országunk és városunk foszladozó térképén élünk, egy olyan térképen, amelyet nem tudunk már megkülönböztetni az általa

<sup>9</sup> Lev Manovich: *The Language of New Media*. MIT Press, Boston, 2001.

<sup>10</sup> Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Galilée, Paris, 1981. Magyarul részletek: Jean Baudrillard: *A szimulákrum els bbsége*. In: *Testes Könyv I.* (Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k. és Odorics Ferenc) Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996. 261-293.

leképezett valóságtól. Hasonló gondban vagyunk a művész identitásával is, így már elre mondom, hogy minden egyes művész lírájában fogok beszélni, mint szerző. Ezt már csak azért is mondom, mert Lacan és Kittler kapcsán óhatatlanul előfordulnak kerülni pszichológiai kérdések is.

Gerhes ó Lacan ó Koons

Jacques Lacan szerint az ember pszichés valósága három részre tagolható: a szimbolikus, az imaginárius és a valós domíniumára.<sup>11</sup> A lehet legegyszerűbb olvasatban, és a pszichés fejlődésének megfelelően: az imaginárius a képek, pontosabban a mentális képek birodalma; a szimbolikus az elsajátított nyelv birodalma, amely többek között olyan fogalmakat is rendelkezésünkre bocsát, mint az identitás, a szubjektum, vagy az én és az ego. A harmadik pedig a valós, amely nem azonos a hétköznapi valósággal, sőt éppen annak ellenkezője. A valós az, ami nem szimbolizálható, azaz fogalmilag leírhatatlan, de néha megérezhető: hol inkább félelmetes hiány, hol viszont szorongást keltő többlet formájában. Zárójelben azt is jelezném, hogy Lacan pszichológiájában a valós szorosan kapcsolódik a nagybetűs Másikhoz, a hús-vér másikhoz, akit nem tudunk maradéktalanul leírni sem képeinkkel, sem pedig szavainkkal, és talán éppen ezért az egyik a másikban valósnak, valóságosnak, ami reprezentálhatatlan. Gerhes képeinek valósága ugyanilyen karakteres: munkáinak vannak nyelvi, képi és egész egyszerűen szimbolizálhatatlan elemei, és hát van az egyes képeknek egyfajta álomszerű jellege is, ami ugye nem idegen a pszichoanalízistől.

A leggrandiózusabb illusztráció Lacanhoz talán az *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi* (2004) lehetne, amelyen a kép, a szöveg és a hiány is önmagáért beszél. A kép komplexitása, és performativitása (értsd: az alkotó nem áldozat) számomra azt sugallja, hogy Gerhes őidentitása (egyrészt alkotói szubjektivitása, másrészt képeinek jellegzetessége, vagyis a Gerhes-ö brand) inkább Lacan képernyőjén bontható ki, nem pedig Freud díványán! Lacan után bátran gondolhatjuk, hogy nemcsak nézzük a képet, de mi magunk is rajta vagyunk a képernyőn. A testünk maga is egy képernyő, és erre prociáljuk mások és magunk számára is önképünket. A harmincas évek tükréből így az ötvenes években a televíziózás terjedésével képernyő lesz Lacannál. És Lacan új elmélete mediális szempontból még materiális metaforikáján túl is borzasztó izgalmas, bár erről nem szoktak értekezni. Híres két háromszöge ugyanis szintetizálja, keveri és konfrontálja az analóg és a digitális képalkotást, a camera obscurát és a televíziót, a festészet perspektivikus ablakát és a képernyő virtuális képét. Az egyik pontban a látógúla csúcsán a szem áll, a másik háromszög csúcsán viszont nemes egyszerűséggel a fény van, a fény, melynek hullámhossza egészen pontosan lefordítható numerikus kódra.

Lacan felől nézve Gerhes korai festményei, objektjei és installációi is a kép státuszát próbálták elbizonytalanítani. Ezek ó együtt a művészet történetével Courbet-től a szürrealistákig és a metafizikus festőkig ó ráadásul utalások és objektumok formájában rajta vannak a fotókon is, azokon a képeken, ahol a valós és a virtuális manipulációk elválaszthatatlanul összemosódnak, ahogy például Richter képein is összemosódik, a valóság, a fotográfia, a festészet és az emlékezet. Gerhesnél viszont, ahogy Jeff Koonsnál is, az élesség a zavarbaejtő, az élesség, amely afelé mutat, hogy a határok valóban eltűnnek, és ez az, ami igazán szürreálisá teszi őket. És ugyanezt tette Jeff Koons is remek Cioccolinás-sorozatával (*Made in Haven*, 1990), és életművészeti alkotásával, mely házasságban és gyermekben is

---

<sup>11</sup> Jacques Lacan: *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. (1964) Trans. Alan Sheridan. Norton, New York, 1978. Lacan értelmezéséhez lásd: Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT, Boston, 1996 és Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*. Routledge, New York, 1996.

testet öltött. Ebből az is sejthető, hogy az élet és a művészet egyesítése nem csak a klasszikus avantgárd sajátossága, ahogy azt Peter Bürger és követői gondolni szokták volt.<sup>12</sup>

Gyenis és Jameson és Pollock

Gyenis egyik friss tájkorrekciója, a *Fémvagyon* (2008) éppúgy a valóságot manipulálja, mint Gerhes műtermi sorozatait, csak éppen a szabadban teszi ezt. Szóval itt jó pécsi művészhez illen land art-ról van szó. Ez a land art viszont nagyon festői hatást kelt. Sőt, mintha ez eleve cél is lenne! Gyenis tehát képet is nota bene festményt is csinál a természetből. Még hozzá egy absztrakt expresszionista festményt, amely engem kifejezetten Jackson Pollockra emlékeztet, no meg Anselm Kieferre, de róla most nem akarok beszélni. De nem annyira Hans Namuth Pollockjára, mint inkább Lee Krasner Pollockjára. Tehát nem arra a Pollockra, aki az életet esztétizálta akciófestészetével, hanem arra a Pollockra, aki a művészetet mocskolta be csikkjeivel, bronz- és körömdarabjaival, és a vászonra csepegtetett izzadtságával.

Pollockról is eszembe jut Lacan, illetve az, ahogy Lacan lenyúlta egy szociológus (és amatőr entomológus) kollégája, Roger Caillois bogár-pszichózis elméletét a szürrealista Minotaurusból.<sup>13</sup> Eszerint a mimikri, illetve a kamuflázs nem arra szolgál, hogy a bogarak álcázzák magukat azzal, hogy felveszik a környezetük színét, mert hogy ennek semmi értelme, hisz azok, akiknek táplálékul szolgálnak, nem pusztán egyetlen érzékszervükre hagyatkoznak, hanem többre is, melyek közül nem is mindig a látás a legfontosabb. Caillois szerint itt inkább egyfajta pszichózisról van szó, mely szerint a központi idegrendszerrel nem rendelkező rovaroknak érzékszervi adataik alapján nem is olyan egyszerű eldönteni, hogy mely érzetek tartoznak a környezethez, és melyek saját testükhöz.

Pollock az ollóver festmények alkotása közben talán a magukat álcázó bogarakhoz hasonlóan nem tudta (vagy éppen egy avantgárd, fenséges gesztussal nem akarta!) eldönteni, hogy hol kezdődik a világ, és hol végződik önmaga, hol kezdődik a kép, és hol végződik a műterme. Hívhatnánk ezt akár, kicsit gonoszkodva, és a romantikus zseni mítoszát defetiszizálva, művész-pszichózisnak is. Gyenis viszont nem pszichotikus, esztétizál, és még ironizál is. Pollockról sok jót el lehet mondani, de nem hiszem, hogy egy humoros alkat lett volna, már csak a fenséges avantgárd ideológiai korlátai miatt se. Gyenis viszont már egy avantgárd utáni korszak szülötte, már ironizálhat mind a land art-tal, mind annak egy korábbi, diszkrétebb (mert az még beérte a vászonnal) verziójával, az absztrakt expresszionizmussal. Viszont azt se felejtsük el, hogy a végtermék minden ironián túl esztétikai hatást kelt, ha még szabadna ilyet mondani, akkor azt mondanám, hogy szép, és ebbéli minőségében minden szituacionizmusán túl része bizony a kapitalista spektakulumnak. De persze nem csak szép, hanem valódi is (már amennyire egy fotografikus dokumentum valódi lehet), és itt jön be a képbe Fredric Jameson, illetve a valóság utáni hiperreális nosztalgia, amely a posztmodern sajátja, mely a kép korszakában él ugye, de épp ezért kényszeresen vágyik vissza a valóságba, az anyagságba és a testiségbe.<sup>14</sup> És Gyenis megy is, és dolgozik is, és ezáltal kritizál is, meg eltérít is, meg kóricál (dérive) is, ahogy a szituacionisták tették, és reményei szerint része lesz az árucikkek ama univerzumának, amelyet Debord és társai ugyan lelkesen fogyasztottak, mégis rendkívüli módon utáltak. Talán épp azért, mert kiszolgáltatottnak érezték magukat! És ezt a bizonyos kiszolgáltatottságot, a kapitalista alávetettséget valahol elszőr a hiperrealisták tudták szublimálni. Mégpedig a

<sup>12</sup> Peter Bürger: *Theorie der Avant-Garde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

<sup>13</sup> Roger Caillois: *Mimetisme et psychasténie légendaire*. Minotaure, 7, 1935. 4-10. Angolul: *Mimicry and Legendary Psychasthesia*. October, 31, 1984. 17-32.

<sup>14</sup> Fredric Jameson: *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, Durham, 1991. Magyarul részletek: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Ford.: Erdei Pálma. Józsefvég M hely, Budapest, 1997.

távolságtartás ama különleges gesztusával, hogy nem a valóságot festették, hanem annak fotografikus reprezentációját.

Szabó ó Kittler ó Richter

A Pollocknak nézett Gyenist l nagyon könnyen ó egészen pontosan két lépésben átúgorhatunk Szabó Dezs *Piss Parlament* cím fest i printjéhez (2009) is. Eme két lépést úgy hívják, hogy Andy Warhol (*Oxidation Painting*, 1978) és Andres Serrano (*Piss Christ*, 1987). E két kíméletlen határátlép fel l pontosan érezhet , hogy nem annyira a téma a hangsúlyos itt, mint inkább az installálás módja. Vagyis az ironia sokszorosítása és a valóság kódosítása Warhol gay szubkultúrájától Szabó parlamentarizmus-kritikájáig. De akkor miért akarok ezzel együtt is Gerhard Richterr l beszélni. Természetesen a hiperrealitás miatt, és azért, hogy elmondhassam, hogy a hiperrealitás elméletét képz m vészek, egészen pontosan, és ez nem lesz nagyon meglep , hiperrealista fest k ihlették, akik fotók alapján festették le a valóságot.<sup>15</sup> Legalábbis ez a közkelet , és persze téves elképzelés. Chuck Close és Richard Estes ugyanis nem a valóságot festette, hanem hangsúlyosan annak fotografikus reprezentációját, és így ahhoz is hozzájárult, hogy a kép és a valóság határai elbizonytalanodjanak. Ez pedig ahhoz, hogy Baudrillard beleszeressen a maga ismeretelméleti pszichózisába. Richter meg úgy gondolta tovább a hiperrealisták történetét, hogy némi eredetiséggel Fotomalerei-nek titulálta munkásságát, és kijelentette, hogy bizony olajjal vászonra ugyan, de fotókat készít. Tehát nem festményeket, hanem fotókat fest, de nem csak úgy metaforikusan, hanem egészen konkrétan.<sup>16</sup> Szabó Dezs ezt úgy forgatja vissza, hogy meg festményeket készít fotografikusan, miközben Erhardthoz, Gyenishez és Gerheshez hasonlóan aktívan formálja a valóságot, még ha csak a modellek szintjén is. S t nem csak a modellek szintjén, hiszen Szabó gondosan el festi a látványt, vagyis fest i vázlatokat készít egy elképzelt valóságról, és ezeket valósítja meg ó a szó szoros értelmében ó a modellszer objektok összeállításával és lefotózásával. Innen nézve az ikonikus *Time Bomb* (2006) sorozat blur-jének is van egy klasszikus jelentése a számítógépes homály-effekteken túl, amely a fenségeshez, és a kódos hegycsúcsok északi romantikájához, Caspar David Friedrichhez és Mark Rothkóhoz vezet.

Szabó és Richter fenséges homályában bizony k is benne vannak, s t éppen ezt a fenséges, transzcendens homályt konfrontálja Szabó a hétköznapi és a híradók füstös, hitchcocki homályával, amely a suspense-r l szól, nem úgy, de közben mégis csak valahogy úgy, mint maga a kanti fenséges! Ha Baudrillardnak a hiperrealista festészet, Richternek meg a sajtófotó volt a technikai alapélménye, és kittleri értelemben vett technikai kulcsmetaforája, akkor Szabónak ez egyértelm en a m holdas televízió, illetve annak hekkelése. Szerintem remek gesztus, hogy olyan esztétikus képeket adunk a vásárló kezébe, amelyeket nap, mint nap fogyaszt az elektronikus médiában, csak éppen nincs ideje észrevenni azok szépségét. Szabónak van ideje, és ezáltal képes meghekkelni ezt a szupergyors elektronikus kultúrát, még akkor is, ha erre effektíve rámege az élete, hiszen nem két perc megépíteni egy-egy modellt, és nem két perc összeszedni a hozzávalókat. Végezetül és a manualitás dicséretéért Kittler azért is tanulságos lehet számunkra, mert ki akarta zni a szellemet a szellemtudományokból, és technikatörténetre akarta ó állítólag ó redukálni az eszmetörténetet. Ami tulajdonképpen igaz is, csak éppen nem vádként értend , hanem dicséretként, hiszen Kittler azt állítja, hogy a tárgyi konstrukciókban, a technológiai kütyükben, és a konstruált képekben sokkal érzékletesebben nyilvánul meg a szellem, mint a könyvekben, és hát

<sup>15</sup> Jean Baudrillard: *Symbolic Exchange and Death*. (1976). Trans. Ian H. Grant. Sage, London, 1993. 73-74.

<sup>16</sup> Richter konkrétan azt nyilatkozta egyszer, hogy nem a fotográfiát használja a festészet eszközeként, hanem a festészetet a fotográfia eszközeként. Richtert idézi: Peter Osborne: *Painting Negation. Gerhard Richter's Negatives*. October, 62, 1992/Autumn, 102-113.

mellesleg valami ilyesmi lenne a képzés m. vészet feladata is. A hét évesen rádiókat forrasztó Kittler amúgy ahhoz is hozzásegíthet, hogy a pályakezdő alkotók a számítógép, a virtuális realitás és a lacani szimbolikus korszakában a barkácsolás, a modellezés és a tájformálás analógja, magyar hagyományaihoz híven a jobban bízzanak a kezükben, mint a szemükben, hogy az elmét és a pszichét a végén - már csak véletlenül se említsem.