



L. SIMON LÁSZLÓ: SECRETUM SIGILLUM

„A fotográfiában egy leképezett valóság testesül meg materiálisan” – ez a megállapítás a fotográfia megjelenésétől kezdve a legújabb fotóelméletekig tartja magát,¹ s továbbra is él a kép autonómiáját és önálló instanciáját valló ikonikus szemlélet.

A talbotípiás² eljárással a világ első fotográfiai könyvének, a *The Pencil of Nature* hatrészes művének megalkotója, Henry Fox Talbot (1800–1877) is már hol artistnak, hol operatornak nevezte a fotográfust, jelezve ezzel, hogy a művész nem pusztán passzív másolatát adja a valóságnak, hanem saját stílusában állítja elő azt, akárcsak Joseph von Gerlach a nagyításával, amelyekben az objektív fotográfia egyszerű lenyomatainak megjelenítése mellett diszjunkciós elvet érvényesített. Azt a modellt, amelyben a képek nem egyszerű illusztrációk immár, hanem túllépve a tudományos objektivitás szimbólumkereteit, egy öntörvényűen megalkotott szemantika kozmoszaivá válnak.³ A berlini Humboldt Egyetem modern művészettörténet tanszékének egykori vezetője, Hermann Grimm a fénykép-reprodukciót az eredetik megismerésénél is fontosabbnak tartotta.⁴ Kortársa, a XIX. század egyik legnépszerűbb művészettörténésze, Wilhelm Lübke is azt vallotta, hogy a fénykép-reprodukció nem a művészi eredetiség konkurenciája, hanem annak átlelkésített, közvetlen visszaadása: a fotó az eleven élet nyomát és „a művészi génusz individualitását” prezentálja.⁵ A fénykép-reprodukció tehát nem passzív letükröződése egy objektumnak, nem pusztán kópia: sokkal több annál. Az eredeti értékének felerősítője, a műalkotás, az objektum aurájának megőrzője. A XX. század végére – az új technikai médiumok megjelenése és egymással való versengése ellenére – vezető műfajjá is vált. Peternák Miklós „a természet rejtett arcát elemezve” ezért is hívja fel a figyelmet azokra a nézetekre, amelyek a festményeknél lényegesen absztraktabbnak tartanak egy fotót.⁶

A képtudományi diskurzus az irodalomban, a vizuális költészetben is megjelenik, s ennek az „ikonikus fordulatnak”⁷ egyik hazai reprezentáns kötete L. Simon László *Secretum sigillum* című műve (2003). A kötet a Magyar Műhely Kiadó Pixel-könyvek sorozatát nyitja meg, amelynek célja – Szombathy Bálint könyvhöz írt utószava szerint – a jelenkori kultúra atipikus példáinak egymás mellé állítása, a titokzatos, nehezen nyíló világokba való betekintés szándéka, az olyan képi értelmezések nyomainak kitalogatása és értelmezése, „amelyek sajátos módon járulnak hozzá látásképességünk és -kultúránk határainak tágításához, vizuális érzékenységünk és felismerőképességünk megerősödéséhez”. A képpontsorozat szerzői az egyedi és mennyiségi feloldhatatlan ellentétét felülírva történetüket számtalan képpel, az apró elmozdulásokat, variációkat rögzítő, lineáris építkezésű képsorozattal beszélnek. Szarka Klára szerint tehát „éppenhogy nem küzdenek a fotó tömegességével, hanem

élnék vele.” S ezzel éppen a talboti ars poéticát, a valóság apró finomságainak a megragadását prezentálják.⁸

A titkos (és magányos) pecsétek kötete a linguistic turnnak vizuális metaforikát korlátozó szemléletétől teljes egészében elhatárolódva nyelvi meghatározottság nélküli, anyagszerű geometrikus kompozíciókat jelenít meg. Mintegy 45 darabot mutat be a szemlélőnek. S bár a lapozgatás során úgy tűnik, hogy feltárul a titok (cipőtalpak mintázataira, jellegzetes barázdáira ismerünk), viszont a használati tárgyakat műalkotássá emelő Marcel Duchamp-i ready-made koncepció alapján le is kell mondanunk a megközelítés során a két hasonló vagy azonos dolog felismerésének és azonosításának lehetőségéről. Hiszen még a beazonosítással sem oldódik fel a megjelenítés misztikussága. Azért sem, mert a digitális felvételekkel nem a materiális világ egyes szeleteinek passzív másolata, lenyomata jelenítődik meg, hanem a művész a valóság szelet kimerevítésével olyan feszültséget teremt jelenlét és jelentés között, ami az esztétikai értéktöbbleten túl a materiális immateriálissá tételével, illetve az immateriális anyagi manifesztációjával valami távollévőre, egyben szubsztanciálisan jelenlévőre utal. Ez a digitális képi világ vonzóbbnak, szuggesztívebbnek is tűnik, mint a valódi kép, a valódi test.

Az a mediális aktus, ami a test nyomának megszokottól való rögzítését lehetővé tette, készítette Georges Didi-Hubermannt is arra, hogy a test jelenlétére emlékeztető lenyomatokkal, másolatokkal az egész testet vagy testrészt indexikálisan leképezze: a halott vagy élő emberről mintázott maszkok és falra vetített árnyékok mellett nála is szerepel a képként rögzített lábnyom. A test megkettőződése, a leképezés a valódi test aurikus erejének átruházását is jelentette a másolatra. Olyan kisugárzást, ami az eredeti erőt is képes volt gyakorolni helyette.⁹ A hagyományos Jézus-ábrázolásoktól alapvetően ezért különbözik Veronika kendője, amely Jézus arcvonásait „még életében készült lenyomatban reprodukálta”.¹⁰ Vagy ilyen a torinói halotti lepel: a róla készített fényképen a lepel pozitív képe jelenik meg. A képmás pedig nem ráfestésből származik, hanem – a szindonológiai kutatások szerint – a feltámadást kísérő fény- vagy sugárjelenségtől: a fény- és hőhatásra a lenvászon szálai elszíneződtek. Mindezt a folyamatot, a képmást, a vér- és égésnyomokat az első felvétel, Secondo Pia 1898. évi fényképe közvetítette. 1931-ben Guiseppe Enrie pedig már olyan pontos felvételt tudott készíteni, amely a testen, a háton lévő korbácsnyomokat is láthatóvá tette.

Gottfried Boehm szerint a kép az imaginárius differenciáját jelenti, azt az erőt, ami utat nyit a távollévő felé és láthatóvá is teszi azt. S ez egyúttal meg is szabadít a testi kötöttségektől. A képnek ezt a hatalmát, szabadságát sejtette meg Leonardo da Vinci is, aki a tanítványaitól azt kérte, hogy képzelőerejük segítségével tárgyként, arcként, alakként stb. lássák egy régi falvakolat faltjait.¹¹

L. Simon László cipőtalpai a műalkotássá nyilvánított egyszerű használati tárgyakhoz, az azonosságoknak vélt különbözőségeik jellegzetességeit megmutató kubista-kollázs ready made darabokhoz, vagy a mai napig elevenen ható, az alkotó által nem formált, vagy csupán kiegészített és szimulált tárgyak, tárgykombinációk egyéb objektművészeti irányzataihoz képest (lásd a konceptuális objektumok vagy az optikai

és multimédiás tárgy-kollázsok, tárgykombinációk változatait) ezért is hordoznak jelentés- és érték-többletet, és válnak az intellektuális trouvaille képviselőjévé. Az immateriális jelenvalósága, valamint a filozófiai, ontológiai kérdések megjelenítése mellett az esztétikum is meghatározó komponens ebben az „új poétikai univerzumban”.¹² Egy egyszerű, banális cselekvéssorozat, a lépéseinket kísérő lenyomatok és az azt létrehozó talpfigurázatok a szép esztétikai értékével telítődnek. S bár a „titkos pecsétek” minden egyes lenyomata ugyanazon sorozat tagja, azonban a fehér csendkerettel és a teremtés egy-egy mozzanatát jelölő páratlan oldalak ürességével önálló szubsztanciaként és élettörténetként el is szigetelődnek egymástól. Ez az elszigetelés viszont hangsúlyosabban teszi láthatóvá a láthatatlant. Tehát nemcsak az új olvasatot és kontextust adó kivágataiban, a jelentésszerveződést meghatározó vágásműveletben egyedül a mű, hanem elrendezésében, kötetben rendezésében is.

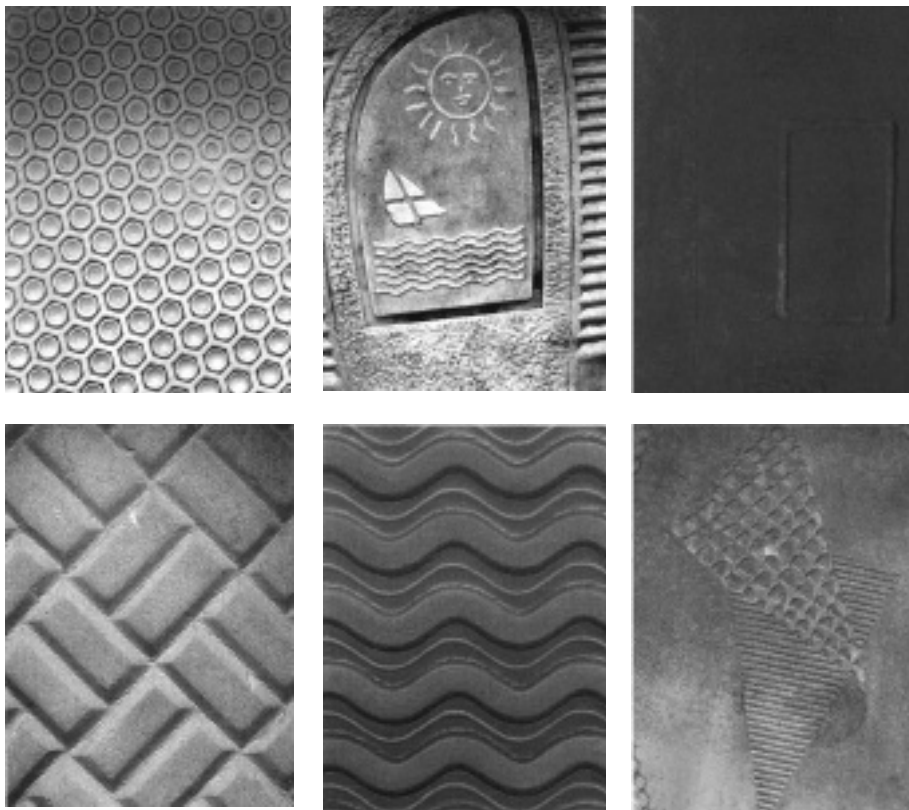
Kabai az enigmatikus képek és képrészletek szerkezeti elvének meghatározásában önkényes döntésről ír, s így szerinte a valóságreferenciának, a többszörösen strukturált valóság szekvenciának „megsejtésén kívül [...] semmi nem indokolja az épp látható megoldást”. (Bár megjegyzi: hacsak nem az *Egy paradigma lehetséges részletét* is meghatározó véletlennek volt ebben szerepe.) De – be kell látnunk – akár tudatos, akár véletlenszerű volt is az elrendezés, semmi baj nincs a „korán kiterített lapokkal”, amelyekben Kabai szerint így nem lehet többet és mást látni a cipő- és papucstalpak fotórészleteinél.¹³ Szerintem pedig nagyon is lehet, hiszen az imaginárius ereje és az immateriális jelenvalósága az esztétikummal egy új létminőségbe, értelmezői közegbe helyezi a képsorozatot. Ahogy Beck András is jelzi: „a sorozatot önálló dramaturgiája teszi sorozattá és választja el a gyűjteménytől”.¹⁴

A *Secretum sigillum* képsorozatai Kollár József elemzésében is esztétikai minőségek hordozói, hiszen „a befogadás közege projektál beléjük művészi kvalitást. Az információ kinyerhető, az esztétikai érték belevetíthető.”¹⁵ S hogy mennyire? „[...] olykor egy neolitikus síremlék, talán egy inka piramis körvonalai, vagy a Nasca-fennsík rejtélyes ábrái sejlének fel lépteink nyomán úgy, hogy nem is tudunk róla” – írja Neltz János.¹⁶

Hajas Tibor szerint a fotó használata azért izgalmas, mert „ez adja a legdirektebb lenyomatot a világról”, egyfajta „kémiai lenyomatot”. A legközvetlenebb érintkezést biztosítja azáltal, hogy „reális képet ad arról a felületről, ami az objektív előtt van”. Köztünk és a valóság között ott van a gép, amely lehetővé teszi, hogy az érzeteink emlékezeteit rögzíthessük, amire egyébként egy közvetlenebb kapcsolatban képtelenek lennénk. „Ezáltal a kép tovább nem lesz manipulálható, s mivel egy direkt lenyomat válik manipulálhatóvá, ezért a konzekvenciái is jóval messzebb mutatnak, mint egy a valóságra kevésbé emlékeztető kép”, mint „egy absztraktabb módszer alkalmazása”.¹⁷

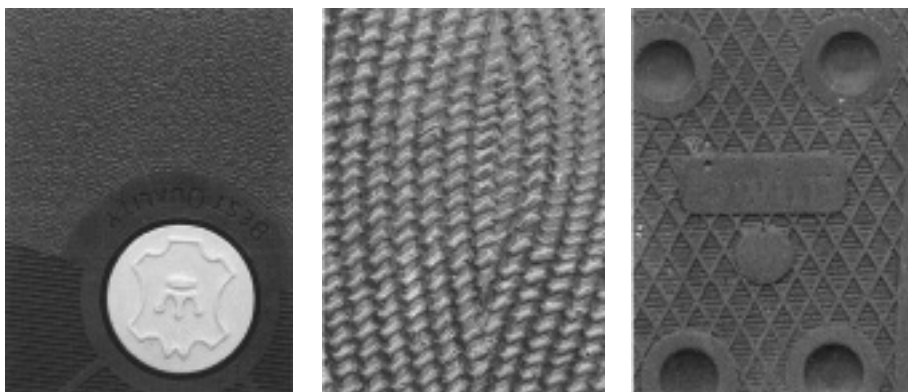
A *Secretum sigillum*ban a kémiai lenyomat mellett fizikaival és metafizikaival is találkozunk. A kötetet lapozgatva figyelmünk ugyanis akaratlanul a nyomra, a nyomhagyás problematikájáról szóló diskurzusra irányul. Derrida a jel dekonstrukcióját is elvégzi, s a jel helyett a nyomot állítja a középpontba. A nyom úgy van jelen, hogy

nincs előttünk az, amire vagy akire vonatkoztatható (lásd az erdőben talált vadnyomot). A nyom viszont befogadói sajátosságokat hordoz: vannak ugyanis „nyomolvasók”, akik az otthagyt nyomo(ka)t „olvassák”, értelmezik. Kollár József „a stílus maga az ember” elvét felidézve Wittgenstein alapján próbálja értelmezni a nyom művészetfilozófiai problémáját. Ebből a megközelítésből a stílus mindenki számára meghatározott, adott mintázat, melynek révén utólagosan is megkonstruálhatjuk az illető személyiségét, mentális világát, hasonlóképpen a nyomkeresők munkájához, akik a nyomokból alkotják meg a cipőt, s következtetnek annak viselőjére.¹⁸ Akarva-akaratlan nyomokat hagy(hat)unk tehát, s nem gondoljuk, hogy azok a nyomok (a méhszetszerű bordázatok, a lábtörlőféle mintázatok, kőművesek felépített téglasora, a különféle piktogramok, vagy figurális tartozékok, olykor egy víz-vitorla-napocska, maci, teniszütő, összetéveszthetetlen márkajelzések, redőkebe szorult kavicsok) a miénk lehetnek.

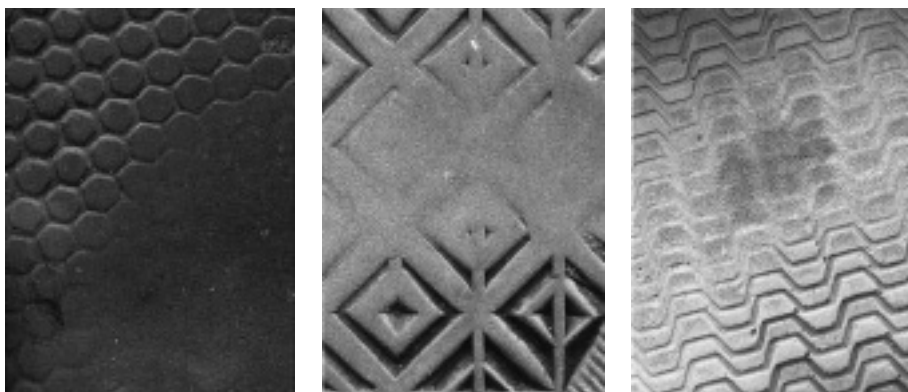


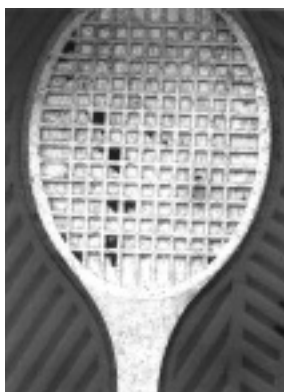
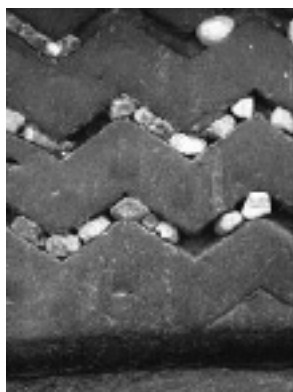
Kállai az *Ornamentals és absztrakció* című könyvismertetésében írja: „[...] elég volt kissé az emberi és természeti valóság felszíne mögé néznünk és máris kiderül, hogy a dolgok alkata, értelme, összefüggése mérhetetlenül mélyebb, szövényesebb és rejtelmesebb, semhogy a pusztá érzéklet, a tárgyi ábrázolás ezeknek a roppant háttereknek kellő képét rajzolhatná.”¹⁹ A digitális képrögzítési eljárással a művész-költő a

fogyasztói társadalom jelenségeit, a mindennapjainkat elárasztó tömegárukat, a változatlan ismétlődést, az elburjánzó azonosságokat helyezi a figyelem középpontjába, s az azonosnak vélt különbözőség megmutatásával, a tapasztaltnak hitt dolog kérdésessé tételével az egyéni (egyed) léttörténetre utal, s szembesít is ezzel. A talajon erősen tapadó, csúszásmentes, kiváló és speciálisan kifejlesztett gumitalpaktól kezdve az egyszerűbbekig, a koronás BEST QUALITY márkajelzéstől a strandpapucs jellegtelegebb formájáig a talpazatok sorra megjelennek a kötetben.



Több reklámfelület is hirdeti, hogy a lábbeliknek milyen fontos része a talp, legyen az a cipő akár utcai viselet vagy benti papucs, túra- vagy sportcipő, lovaglósizma vagy a munkavédelmi előírásoknak megfelelő biztonsági bakancs. A talp olyan része a cipőnek, amelyet viselés közben nagyon ritkán vagy egyáltalán nem látunk. A tervezéskor a funkcionalitás mellett a tervezőt időnként esztétikai szempontok is vezérik, vagy a gyermekcipők esetében az alkotói játékosság is megfigyelhető. A viselő élettörténete pedig nyomot képez ezeken a bordázatokon. A megkopott talpazaton viszont nemcsak az idő, hanem a bordázatokba ragadt idegen anyagokkal olykor a tér is információs jelet hagy rajta.





Az elhasználódás folyamatát tehát nem fedi el a művész, hanem éppen a megszo-
kottól való eltéréssel, a retusálatlan valósággal megszünteti a tárgy és a fotó közötti
reprezentációs viszonyt, s képei már olyan konstruktív elemeket tartalmaznak, ame-
lyek nem leképeződések, nem pusztán a vizualizálandó tárgyat jelenítik meg, hanem
egy narratív viszonyt a tárgy, annak viselője, valamint az alkotó és a befogadó (a meg-
figyelő) között. Ebben az elbeszélői viszonyban a narráció a kijelentéssel tárgyával
egybeesik, hiszen az alkotó az éppen aktuálisan „megtörtént” nyomokat rögzítette.
Ez az egységidő azonban nem esik egybe az aktuális érzékelés, a befogadás idejével,
mert a befogadónak aktuális időhorizonttá kell rekonstruálnia a kijelentés tárgyának
(a rögzítésnek, a nyomnak) múltidejűségét. A rekonst-
ruálás során viszont a tér-idő kontinuum meg is szűnik:
a kép toposzá válik az értelmezés során.

Hans Belting képanthropológiájában is olyan meg-
testesülés, toposz a kép, amely kísérletet tesz arra, hogy
általán átlépjük a tér és idő korlátait, azt a határt, aminek
a valóságos, eleven test ki van szolgáltatva. Ezért válik
nála a kép fogalma antropológiai fogalommá, hiszen ké-
pekkel élünk és képekkel, képekben értjük meg a vilá-
got.²⁰

Ha a kötetből az idő és tér nyomát megjelenítő
fotók közül radikálisan kiemelnénk egyet, úgy, hogy
ezzel elszakítanánk az eredeti kontextus értelmezői kö-
zegétől, akkor a képről²¹ téves interpretációk születnének: úgy vélnénk, hogy a felvétel
nem volt kellően előkészítve (piszkosan maradt a fotózásra szánt tárgy), vagy az ide-
alizált megjelenést biztosító retusálás maradt el. Ezzel a téves értékítélettel éppen a
fotó hitelességét vennénk el és művészi vonásaitól fosztanánk meg a képet.

Robert Koch az ilyen retusálatlan „hibákban” látta a fotók autentikusságát, s érin-
tetlenül is hagyta az ilyen felvételeket. S vallotta, hogy „egy mikroszkopikus tárgy
fényképe [...] magánál e tárgynál is fontosabb lehet.”²² Ezért a lépfene kórokozójáról
készült mikroszkopikus fotót is lényegesebbnek tartotta, mint magát a baktériumot.



A *Secretum sigillum* képeiből is nyilvánvalóvá válik az alkotói szándékosság, ami nem-hogy nem retusál, de a retusálatlan valóság keresésével és egyedi rögzítésével egy olyan keletkezéstörténetet mond el, ami – bár elemeire bontható – de szerves egységben egymásra épül, akár egy regény- vagy összefüggő novellafolyam.

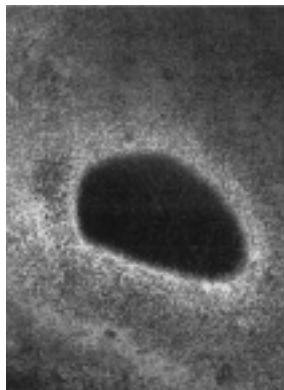
Koch számára a kép már nem illusztráció, hanem bizonyíték, mert a retinánál is sokkal pontosabban adja vissza a valóságot („a fényérzékeny lemez egy szem, melyet nem vakít el a világosság”), a berlini Humboldt Egyetem művészettörténész professzora, Horst Bredekamp ezzel szemben kiemeli a fotografikus megjelenítés konstruáltságát, hiszen a valóság visszaadása, a mikrofotó realitása tervezésekre, korlátozásokra épül: Kochnak is a felvétel elkészítése előtt a fókuszt és a kivágás beállítását mellett „számos változtatást, beavatkozást kellett végrehajtania a beteg szervén, hogy fotografálható legyen – izolálnia, színeznie kellett, megfelelő zselatinnal kiegészíteni stb. Ezek után a világítás és a nagyítóberendezés beállítására került sor. Ez a komplex feltételrendszer biztosította, hogy a képen az jelenjen meg, aminek Koch szándéka szerint látszania kellett.”²³

Moritz Thausing az eleven élet nyomát hiányolta a fotókról. A *Secretum sigillum* művei viszont valóban a lét valóságdarabjai, „a megtapasztalható világ köré vonható optikai talányosság leleményei”, „egy mikrovilág hétköznapi formakultúrája”, az élet színpada színészek nélkül.²⁴ S a fotografus tekintete. Mert ezt is rögzíti. A fénykép erről is nyomot hagy. A képben így a benne lévő látás aktusa is életre kel, egy új, a kép és test referencialitását átértékelő jelenlétté: a test, a látás úgy nyeri vissza jelenlétét, hogy láthatatlanná válik a szemlélő számára. Ebből az egymásra utaltságból, kölcsönös távollétből táplálkozik kép és látás, illetve kép és test.²⁵ Akárcsak Albert Kahn 1900-as vállalkozása: a párizsi bankár egy világarchívumot akart létrehozni, ezért szétküldte a világba fotografusait és operatőreit. Az utókornak viszont nem annyira a világ képeinek csodálatos gyűjteményét jelentette a vállalkozás, hanem annak illusztrációját, hogy miként látta a Nyugat a gyarmati korszak csúcspontján a világ többi kultúráját. L. Simon László képei viszont túlmutatnak jelenünk társadalmi-gazdasági környezetének, a populáris és fogyasztói kultúrának a lenyomatán. Ahogy Bohár András írja: „nem egyszerűen ennek sajátos kultúrkritikai kérdésessé tételére helyezi a hangsúlyt, hanem a művészet innovatív erejére apellál.”²⁶ A láthatatlan rögzítésére. William Henry Fox Talbot is a fotóművészet óriási lehetőségét az apró finomságok rögzítésében, a szinte észrevehetetlen megragadásában látta. A lendő fotografusoknak azt javasolta a fotóalbumában, hogy kamerájukkal az élet egyszerű, hétköznapi témáit próbálják megragadni.

A képek kontextusba való helyezése vagy szövegekkel való társítása pedig további lehetőségeket, értelmezéseket generál. Roland Barthes ikonográfiai kutatásai során – Saussure jeleméletének hatására – fényképeket tett véletlenszerűen egymás mellé, és ekkor döbönt rá arra, hogy a véletlenszerű egymásmellettség „kölcsönhatással bír a jelentéstartalomra”, s egy végtelen narrációt indít el, ha a képeket szövegekkel kombináljuk. Ez a narráció pedig egy olyan homogén szövetet hoz létre, amely a műfaji határokat is eltörli.²⁷ Az irodalom és a testi tapasztalat látható-vitális színreviteli

lehetőségeinek összekapcsolása azért is fontos, mert ha ez nincs meg, akkor veszélybe kerül az irodalom kulturális hatóképessége. Erre – Ludwig Pfeiffer könyvét elemezve – Oláh Szabolcs is felhívta a figyelmet.²⁸ A vizuális és a diszkurzív elemek egyedi összekapcsolódása, dialektikus kölcsönhatása egy fotósorozatnál pedig különösen érvényesül. S ezek kölcsönösen értelmezhetik és át is írják egymást.

A *Secretum sigillum* a barázdákba szorult kavicsokkal, földmaradványokkal a sé-tára, a kavics szórta utakra emlékeztet, akárcsak a talpa-zat megkopott részeivel az idő múlására, viselőjének cipőhasználatára következtethetünk, a rátapadt szín-nyomokkal lehetséges tartózkodási, „lépési” helyek idé-ződ(het)nek fel bennünk. S a materiális dolgoknak képként való megjelenésével létrejön az imaginárius túl-ereje is. A kötet nyitó és záró képsora ugyancsak erre a létfilozófiára épül. Bohár András is az első fotó kéksé-gében születésünk emlékképeire utal, majd a rá követ-kező nyomok sejtyszerűségében a teremtés sokszí-nűségére és kiismerhetetlenségére hívja fel a figyelmet, s az antropológiai vonatkozásrendszer is feltáró képki-váogat-sorozat kötetnyi terjedelme után a könyvet záró fotók már „az elhasználódás univerzálissá emelt példájaként” a végpont utáni állapot narratíváját idézik.²⁹



A kezdet és a vég. Porból vagy és porrá leszel. Viszont az elmúlásnyom körüli fényben ott sejlik az új kezdet is, a végtelen, a remény. Értékes tehát ez a por, ez a nyom, mert halhatatlanságot hordoz. A nyomok tehát erre felé vezetnek, s vissza-utalnak az egyik fő motívumra, a borítókép kötet-meghatározó aktusára is.

Bohár a figyelemfelhívás műveleteként értelmezi a borítóképet, „villámfutam-ként”, a tomboló vihar jeleként. Megközelíthetjük így is: külső, természeti jelenségként. Vagy akár – ha volt már ilyen élményben részünk – egy villámcsapássze-rűen fejbe hasító éles, nyilalló fájdalom érzéseként, hir-telenségeként. A kereszt, az elfogadás és a jelenlét aktusaként. De leginkább a valóságba (egy cipőtalpba, a lépéseinkbe, az életünkbe) vésett jelnek tarthatjuk, egy olyan cselekvéspotenciálnak, ami emlékeztet ren-deltetésünkre és a nyomhagyás felelősségére, arra a kö-telességünkre, hogy utat mutassunk a nyomokat fürkészőknek és az eltévedteknek és eltévelyedetteknek egyaránt, s megmutassuk a nyomértelmezőknek, hogy egy másik idősíkhöz, horizonthoz is tartozunk. Ne tapadjunk le tehát aszfaltcsökö-nyősséggel a mindennapokba, az út porába, még ha a vándorút során porosak, ko-pottasak és kavicsoktól hasítottak is leszünk.



Ez a fotó is tehát – Bredekamp képi meghatározásával – az eszme, az alakított forma érzéki megjelenése, olyan vizuális képződmény, amely értelemmel kapcsolódik össze, s jelentést kínál az értelmezőnek.³⁰

A kötet anyagát számos hazai és külföldi kiállításon láthatták az érdeklődők.³¹ A nyomok után kutatás így egy merőben más „kontextusba” helyeződött, a könyv bezárt világából kilépve egy tárlat médiumában, egy új értelmező keretben találkozhatott vele a befogadó. Az objektművészet speciális változata teremtődött meg ezzel az egyedi intellektuális *trouville*-sorozattal. A művész ugyanis nemcsak válogat a „talált tárgyak” kollekcijában, de a fényképezőgép médiumán keresztül újateremti, konstruktív módon alkotja-formálja a tárgyi világot, de úgy, hogy annak objektivitása érintetlen marad. A digitális kompozíció-sorozatot aztán a könyv médiumába, majd egy új közvetítő közegbe, egy tárlatba helyezi. Ezáltal visszafordítja a Hans Belting általi definíciót, miszerint a fotográfia „a bekeretezett képfelület folytatásának tekinthető”, s „a festmény képfogalmával való ellentmondásból keletkezett”.³²

Vizont a bekeretezett, egymástól elszigetelt, ugyanakkor egy másik történeti ívre fűzött nyomok ugyancsak a fotó médiuma által az együttes látvány élményét és egy másik értelmezői közeget hívnak elő, a *kép a képben, fotó a fotóban* aktusát. Kékesi Zoltán jelzi, hogy „a »kép a képről« – mint műfaj és mint (minden képre jellemző) működés-mód – maga sem mentesülhet a nyelvtől, s így a képek »önmagukról« alkotott tudása is mindig nyelvre utalt (ahogy a nyelviség sem oldozható el a képek »hatalmától«”.³³



*Magyar Képzőművészeti Egyetem, Pantheon-fríz terem*³⁴
2003. november 6-14.

Ezek a fotók a tárlatot szemlélő tekintetét is megjelenítik, azaz olyan embert látunk, aki a kép(ek) részévé válik. S felerősödik bennünk a kényszer, akárcsak Thomas Struth *Museum Photographs*-sorozatát szemlélve, aki a múzeumlátogatók tekintetét a fotóin szintén tematizálta, hogy a képen látható személy mögé álljunk, s mi is részévé váljunk a médiának. Az elsődleges és a másodlagos médiumnak egyaránt.³⁵ A másik pillantását szemlélve így a saját pillantásunkkal is találkozunk, illetve az idézett fotóban a pillantások tapasztalatainak egymásra rétegzettségével azonosulhatunk.

A digitális fotók egy közös szemlélés performanszában realizálódtak, egy tárlatot értelmező aktus elemévé váltak, azaz jelentésük és hatásuk – mint ahogy a vizuális reprezentáció minden egyes formája, médiuma – egy „összetett érzékleti környezet és az azt elfoglaló megfigyelő összefüggésében”³⁶ jelent meg. Mindez viszont már egy

másik idősíkhöz tartozik, egy olyan időtlenséghez, amelyben az élet folyamatában álló dolgok idején túl teremődik meg a tér. Ezek a helyek képessé válnak arra, hogy a múlt időből kiszakítva magukat az időt képekben idézzék fel, képekben mutassák meg. S a hely és a kép közötti cserével alkalmassá tesznek bennünket arra, hogy az aktuális életvilágot egy másfajta hely képeként éljük át, érthessük meg. Ebben a folyamatban történésé válik maga a hely is. Belting ezért mondja, hogy a helyek, a képeket őrző múzeumok „egészen különös történeteket hordoznak”, amelyek ott, a kiállítórészlegen játszódnak le: csak ezek révén válnak felidézésre méltó helyekké. „Mi is magunkban hordozzuk azokat a történeteket (élettörténetünk tartalmát), amelyek révén azzá válunk, akik vagyunk. A helyek, amelyekre emlékezünk, és a rájuk emlékező emberek, egymásra vannak utalva.”³⁷ Ezt a megtekintés, a közös szemlélés aktusa mellett a tárlat megnyitáshoz szorosan kapcsolódó performansz is erősíti.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Pantheon-fríz termében ugyanis Szombathy Bálint valóságos performanszal mutatta be a képsorozatot. A költői szöveg³⁸ nyelvi jelentésképzését továbbfűző, a Paul Ricoeur-i teremtő képzelőerő általi újraalkotás lírapoétikai eszközével élő értelmezői szövegének előadása³⁹ után megtaposta, s a közönséggel is megtapostatta a kiállított anyag kötetváltozatát, pecsétnyomókként használva a cipőtalpakat.

Szarka Klára a fotónak egymást feltételező mennyiségi és minőségi kérdéseiről, műalkotás voltáról értekezve kifejti, hogy a fotóművészet másféle módon létezik a művészet szférájában, mint a festészet vagy bármelyik képzőművészeti ág egyedi alkotása, és sajátos szabályrendszerrel kell kialakítani akkor, ha a képek műalkotásként jelennek meg a galériák és múzeumok falain. Vagy akár az interneten. A fénykép ugyanis „meghalhat, mielőtt megszületne”, mivel a mobiltelefonokkal rögzített képek millióiból egy gombnyomással törölhetjük a kijelzőn megjelenő képet, de tovább is élhet szinte tértől és időtől függetlenül, ha a világ minden tájára (ugyancsak egyetlen kattintással) korlátlan számban szétküldjük. S „amit látunk, az már nem másolat, hiszen eredeti értelemben véve nincs is negatív, nincsen mesterdarab”.⁴⁰

A *Secretum sigillum* narratív láncolattá fűzött darabjai is „saját szabályrendszert és feltételeket” kialakítva jelennek meg egy tárlat médiumában úgy, hogy az új szövegkörnyezetben új jelentéssel, történéssel telítődnek.

Nemcsak médiumok találkozása ez, hanem objektumok egymásba és egymásra íródásának folyamata is. A szemlélő azonban így sem tekintheti a művet független identitásnak, azaz az eredeti funkciótól, környezetbe ágyazódástól nem vonatkoztathat el, még akkor sem, ha a mű keretétől az alkotó (csupán vagy kizárólag) a könyv dimenzióját választaná.

Viszont a képek új kontextusba kerülése, történetük szétszóródása itt még nem áll meg: a kiállításról készített képsorok az interneten, a képek és információömegek által uralt kultúrában ismét új paradigmasorba rendeződnek (lásd Google: *Secretum sigillum*, képek), ahol a befogadás mediális és verbális irányításával egy sajátos képi nyelvet teremtenek, s ez megváltoztatja az érzékszerveink működését, a befogadói aktus mikéntjét is. S már lehet, hogy az eredeti kontextus megtalálása az adott hely-



Fotók: L. Simon László

zetben nemcsak lehetetlenné, de feleslegessé is válik. A művész–mű–befogadó recepcióesztétikai háromszöge ugyanis új pozícióba kerül, mert a komputer még magát a szubjektum létét is megkérdőjelezi, arcok, testek egybemontírozásával fikcióként állítja elénk. Ezért a legnagyobb technikai képtároló médiumába „zárt” műveket már csak finom képelemzési módszerekkel védhetjük meg az internet virtuális képözönétől, amely sokszor elnyeli a nyelv diszkurzivitását, s még a szöveget is vizuális tényként érzékelteti: feltöri az autonómiáját, s nem egy lineáris felületen, hanem egy térben mozog immár. Az írás általi kulturális emlékezetet, a script memoryt felváltotta tehát a print memory, amelyben az adatokat már nem betűkkel és képekkel tároljuk, hanem betűkként és képekként hívjuk le őket.

A számítógép nyelvi diskurzust megszüntető képi uralmát azzal az elméleti tétellel és gyakorlati tapasztalattal sem oldhatjuk fel, hogy a kép minden nyelvi kísérletezésnek, behelyettesítésnek ellenáll, szimultaneitásának nyelvi leírása egyáltalán nem lehetséges. Azért sem állíthatjuk ezt, mert minden kép interpretációja csakis nyelvvel, szukcesszív leírással történik. Tehát a komputernél is meg kell teremtenünk a képek verbális áttételét, azt a mediális dialógust, ami lehetővé teszi az ekphrasiszt, a kép kimondását, szövegszerű olvasatát, újabb tapasztalati befogadását. Viszont mindig azzal a befogadói attitűddel kell a komputerképeket megközelíteni és leírni, amely tudatában van annak is, hogy a képek nyelvileg nem artikulálható viszonyokat is állít(hat)anak.

A magányos, monomediális olvasást felváltó intermediális tapasztalat, a szimulált médiumkapcsolódások izgalma teremti meg Ludwig Pfeiffer szerint azt az esztétikai tapasztalatot, amelyben az izgalom, a tehermentesítés és a távolságtartás összekapcsolódik a médiumokban. Az imaginárius aktusok másként nem jutnak be a kultúrába: csakis mediális támogatással. A kultúrák életképessége is ezen alapul: az imaginárius-vitális cselekvési láncolatok megújulni tudásán.⁴¹

Maurice Blanchot szerint „a mű azt teszi láthatóvá, ami a tárgyban eltűnik”. A szobrász és az útépítő egyaránt kövel dolgozik. Viszont a szobrász úgy használja a követ, hogy nem elfogyasztja, nem megtagadja azt, hanem feltárja, igenli.⁴² Akárcsak a *Secretum sigillum*-ban: a vizuális költő cipőtalpakkal „dolgozik”, mint a talpentervező és a cipész, digitális kópiákkal, mint a fényképész, de ő a művével az elemi alap felé fordul, a felé az alap felé, amely az alap mélysége és árnyéka, amelyre a tárgyak nem utal(hat)nak. Blanchot szerint a művészetek valóban képesek erre: a mű kivételes eseményében „egyetlen pillantás alatt elénk állítják” az elemi alapot. Az alkotó nem tudja a tárgyat olyannak látni, amilyen használaton kívül lehetne, s ezért olyan ponttá változtatja, amelyen keresztül megjelenhet a mű követelése. S ez az a pillanat, amelyben az érték és a hasznosság fogalmai elmosódnak, amelyben a világ „szétesik”. A művész tehát „azért nézi másképp a hétköznapi világ tárgyait, azért semlegesíti bennük a használatot, azért adja vissza eredeti tisztaságukat, azért emeli fel őket folyamatos stilizálás révén ama pillanatnyi egyensúlyhoz, ahol képpé válnak, mert megközelítette e »pontot«, mert már egy másik időhöz tartozik.”⁴³ S ha kitartó, „az alap” felé fordulni tudó nyomkeresők és nyomértelmezők vagyunk, akkor ebbe a másik időbe elvezetnek bennünket a *Secretum sigillum* művészi képsorai.

JEGYZETEK

- 1 Horst BREDEKAMP, *Fordulópontok. Az iconic turn ismertetőjegyei és igényei = A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, L'Harmattan, Budapest, 2006, 16.
- 2 Talbotípa vagy kalotípa: a fotográfiában használt pozitív, illetve negatív képrögzítési eljárás. William Henry Fox Talbot 1834-ben kezdte el a kísérleteket, 1839. január 25-én jelentette be találmányát, s 1841-ben szabadalmaztatta.
- 3 BREDEKAMP, *I. m.*, 16-18.
- 4 Hermann GRIMM, *Über Künstler und Kunstwerke*, Jg. 1, 1865. február, 38. = Horst BREDEKAMP, *Képi médiumok*, http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/0052_2A_1_1_einfuehrung/ch03s06.html
- 5 Wilhelm LÜBKE, *Photographien nach gemälden des Louvre. Herausgegeben von der photographischen Gesellschaft in Berlin*, Kunst-Chronik 5, 1870, 45–46. = BREDEKAMP, *Képi médiumok, Uo.*
- 6 PETERNÁK Miklós, *Képháromszög*, Ráció, Budapest, 2007, 89.
- 7 A fogalmat Gottfried Boehm használja. Ugyanezt a jelenséget W. J. Thomas Mitchell a „pictural turn”, a képi fordulat kategóriájával jelöli (s ezzel aktualizálta Erwin Panofsky ikonológiáját), Ernst Gombrich viszont „vizuális korszaknak”, Guy Debord pedig a „látványtársadalom” korának nevezi.
- 8 SZARKA Klára, *Secretum sigillum, Kijáratok, Négyanegyediken. A Pixel-könyvekről*, Új Forrás 2005/6., 83-84. Beck András is a sorozat és gyűjtemény, az egyediség, eredetiség és tömegesség kérdéseit tárgyalva megjegyzi, hogy a sorozat nem az egyszerűség tagadása, „hanem „az egyediség széktöltője”. „A sorozat paradoxona szerint csak az lehet egyedi, ami ismétlődik, vagyis az eredetiség a sorozat által válik azonosíthatóvá.” BECK András, *L. Simon László, Secretum sigillum*, Élet és Irodalom 2004. július 9., 27.
- 9 Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 45.
- 10 *Uo.*
- 11 Gottfried BOEHM, *A nyelven túl. Megjegyzések a képek logikájához = A kép a médiaművészet korában, I. m.*, 29-30.
- 12 A jelzős szerkezetet Bohár András használja a kötetről írt tanulmányában. Lásd: BOHÁR András, *Azok a bizonyos nyomok = Poétikák és világlátások*, Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2008, 61.
- 13 K. KABAI Lóránt, *L. Simon László, Secretum sigillum*, Magyar Narancs 2004. szept. 30., 39.
- 14 BECK, *I. m.* Beck szerint viszont a ráismerés dramaturgiájában a sorozat tárgyképek sorára eshet szét, és (ezt a meghatározásában nem éppen a legszerencsésebb megoldásként aposztrofálta) gyűjteménnyé válhat. De ahogy a sorozatban is megnyilvánul az egyediség (ahogy Beck írja), éppen az ismétlődés, „a sorozat által válik azonosíthatóvá” az egyszerűség, véleményem szerint a *Secretum* esetében ugyanúgy nem zárja ki egymást a gyűjtemény és sorozat terminus technicus és megvalósulása, mivel a titkos pecsétek sora/gyűjteménye így is értelmezhető, a két kategória egymást látszólag kizáró, paradox volta ellenére összekapcsolható.
- 15 KOLLÁR József, *Secretum sigillum*, Szépirodalmi Figyelő 2003/6., 141.
- 16 NELTZ János, *Secretum sigillum*, Szemeszter 2003. márc., 14.
- 17 BÁN András–FITZ Péter, *Interjú a fotóról*, Orpheus 1999/21. Internetes verzió: http://www.inaplo.hu/or/199921/09_ban_fitz.html
- 18 KOLLÁR, *I. m.*, 140.
- 19 KÁLLAI Ernő, *Ornemens és absztrakció*, Pester Lloyd 1941. május 9. Újraakció: *Kállai Ernő emlékezete*, katalógus, Óbuda Galéria, Budapest, 1982, 10. jegyzet.
- 20 Hans BELTING, *I. m.*, 14.
- 21 Szándékosan kerülöm az illusztráció fogalmát, ugyanis ez a képek önálló jelentéstartalmának hiányát feltételezné. Ilyen összefüggésben Horst Bredekamp is a szó használatának megszüntetését javasolja. Lásd A müncheni Iconic Turn rendezvénysorozat előadásait: *A művészettörténet mint történeti képtudomány, Horst Bredekamp előadása*, MÉLYI József összefoglalója, <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=421>

- 22 Robert KOCH, *Zur Untersuchung von pathogenen Organismen = Mitteilungen des kaiserlichen Gesundheitsamts*, 1881, I, 11. (Az idézetet Wessely Anna fordításából veszem át. Lásd Horst BREDEKAMP, *Mellőzött képhagyomány?*, ford. WESSELY Anna, BUKSZ, 2003/3., 254. Internetes verzió: <http://buksz.c3.hu/0303/brede.pdf>)
- 23 *A művészettörténet mint történeti képtudomány*, MÉLYI József összefoglalója, *Uo.*
- 24 SZOMBATHY Bálint, *Utószó*, L. Simon László: *Secretum sigillum*, Magyar Műhely Kiadó, 2003.
- 25 A kép és test referenciájáról Hans Belting értekezik a *Valódi képek, hamis testek. Tévédések az ember jövőjével kapcsolatban* című írásában. Lásd: *A kép a médiaművészet korában, I. m., 52.*
- 26 BOHÁR, *I. m.*, 60.
- 27 MEGYIK János vallomása: *A forma újragondolása, Megyik Jánossal beszélget Sz. Szilágyi Gábor*, Balkon 2004/9. (www.balkon.hu/balkon04_09/01megyik.html).
- 28 OLÁH Szabolcs, *Intermediális átmenetek*, Disputa 2008/7-8., 116.
- 29 BOHÁR, *I. m.*, 63.
- 30 *A művészettörténet szerepe az „Iconic Turn”-ben*, Hans Dieter Huber és Gottfried Kerscher interjúja Horst Bredekampmal, Berlin, 1997. november 7. = *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, Sonderheft Netzkunst*, 1998/1., 85-93., ford. MÉLYI József. Internetes verzió: <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=427>
- 31 A kiállított képsorozat Barabás Lajos műgyűjtő gyűjteményében található meg.
- 32 BELTING, *I. m.*, 46.
- 33 KÉKESI Zoltán, *A tekintet újrajrása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Kortárs 2004/10., 110.
- 34 A fotók forrása: <http://www.mke.hu/node/13296>
- 35 Belting médium-transzparenciáját követve (lásd: BELTING, *I. m.*, 255-256.) elsődleges médium jelen esetben a faktikus fénykép, másodlagos médium pedig az idézett kép, a titkos pecsét kiállított darabja.
- 36 Jonathan CRAY, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, szerk. PLÉH Csaba, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 38.
- 37 BELTING, *I. m.*, 77-78.
- 38 A *Secretum sigillum* vizualitása ellenére szöveggént megjelenő, szöveggént is viselkedő költői mű. A titkos pecsétről szóló interjúban L. Simon László is az experimentális költői törekvésekről szólva megjegyzi, hogy „a kísérleti irodalom körébe tartozó műveknek mindig van nyelvi alapjuk.” Lásd: MÁTÉ G. Péter, *Titkos pecsét* (Interjú L. Simon Lászlóval, kézirat).
- 39 Részlet Szombathy Bálint megnyitászövegéből: „[...] beleléptem valami gyanús matériába, valami szent dologba, ami egészen a küszöbig nyilvánvalóvá tette lépteim helyét és jövetelem irányát. Azt mondja a barátom, vigyázz, beletapostál valamibe! Hát persze, hogy beletapostam, még hozzá egy rakás kutyaszarba [...] A lényeg az, hogy minderről egy másik barátom jutott eszembe, aki cipőtalpakat gyűjt a digitális kamerájával. Arra gondoltam, milyen szép munkákat csinál ő, de lám, egyetlen kutyaszaros sincs közöttük, és akkor mit csinál ez a barátom, tiszta esztétikát? Hol van itt a társadalmi háttér, az urbánus mikrostruktúra, a szociális környezet, a magyar valóság tutto completo, valamint a magyar valósággal szemben támasztott európai elvárás? [...] A cipőtalp maga az evolúció, a genetikai kódfigyelmet, a kollektív sorsélmény gyűjtőmedencéje, egy kis műanyag- vagy bőripari poétikai rendszer, aminek határozott kapcsolata van a földi léttel, az emberiség történelmével. Nem úgy, mint a művészi tehetségnek, amivel annyian felváganak, pedig csak a fellegekben járnak, ahol nem is kell cipő. A cipőtalp azonban nemcsak tudományos komplexum, hanem legalább annyira érzelmi birodalom is, hiszen például pillanatnyi érzelmi kitörést vált ki, ha valaki belelép egy rakás szarba.”
- 40 SZARKA, *I. m.*, 83-85.
- 41 K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai mediálmélet dimenziói*, ford. KERÉKES Amália, Magyar Műhely–Ráció, Budapest, 2006, 21-22. Lásd OLÁH, *Uo.*
- 42 Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér = A mű és a kommunikáció*, ford. LŐRINSZKY Ildikó, Kijárat Kiadó, Budapest, 2005. 31-32., 186-187.
- 43 *Uo.*



Emlékmű (terv), kőcserep
2011 – 37,5x21x15 cm – 1280 °C