

Pfisztner Gábor: Abstractum

Megjelent a Fotóművészet folyóirat 2024/2 számában

Lehet absztrakt egy fénykép, és ha igen, hogyan? Gondolatok a Kiscelli Múzeumban megrendezett *ProForma – Absztrakt tendenciák a kortárs fotóművészetben* című kiállításához

A köznyelvi szóhasználat általában nem tekinthető egzaktnak, elég, ha beszélők többé-kevésbé pontosan megneveznek valamit, valakit, esetleg utalnak cselekvésekre, történésekre, vagy megneveznek bizonyos jellemzőket, tulajdonságokat. Ha a hétköznapiól eltérő, speciális területen használjuk az ilyen szavakat, könnyen „ingoványos területre” tévedhetünk, ahol egyszerre – annak függvényében, mennyire is metaforikus az az ingovány – elbizonytalanodhatunk, és még a tájékozódási képességünket is erősen próbára tehetjük, hogy végül, ha szerencsénk van, kikászálódjunk belőle, legalábbis keresve a (vagy egy?) szilárd alapot.

Egy évvel ezelőtt a Budapest Fotófesztivál Budapestet középpontjába állító, illetve a 2022-ben megrendezett *Experiment* kiállítás kapcsán már utaltam arra, hogy a fényképezés területén (is) tétje van a szavaknak. A „történelmi tapasztalat” ezt ugyan nem támasztja alá, számos olyan szakkifejezés vált elfogadottá és elterjedté, amelyek jelentését megvizsgálva, nem annyira a tisztázás (szándéka) jellemző, hanem inkább a bizonytalanság (fenntartása?). Viszont épp amiatt, hogy néha már évtizedek óta különösebb reflexió nélkül alkalmazunk szavakat bizonyos dolgok megnevezésére, úgy érezhetjük, nincs is mit kritika alá vonni, megvizsgálni, rákérdezni. „Egy nyelvet beszélünk”, azaz egyszerűen evidenciának tekintjük, magától értetődőnek, és végső soron „dogmává” válik. Nincs itt semmi látnivaló, mondhatnánk, bár egy fotókból rendezett kiállítás esetében ez több mint arcátlan, és amúgy egyáltalán nem helytálló megjegyzés lenne.

Május 24. és június 23. között került megrendezésre a Budapest Fotófesztivál 2024 keretén belül a *ProForma – Absztrakt tendenciák a kortárs magyar fotóművészetben* című kiállítás a Kiscelli Múzeum emeleti folyosóján és az Oratóriumban. Az *Experimentum* után két évvel a kiállítás kurátorai, Csizsik Gabriella és Somosi Rita ismét egy olyan hívószót választottak – az absztrakciót –, amely kötődik a fényképezéshez egy történeti megközelítésben, mi több, a 2000-es évek eleje óta igen erős tendenciaként van jelen számos alkotó tevékenységében, amely jelenségre számos, főként brit kritikus is felfigyelt.ⁱ

A kísérletezés a fényképezés egyik eredendő velejárója, hisz mindig lehet jobban, másképp stb., ami következik az eljárás technikai jellegéből, amely folyamatosan változik, de következik abból a kíváncsiságból is, amely, ha nem is kezdettől, de abból a törekvésből fakadt, hogy jobban érthetőek legyen ennek a technikai képrögzítő eljárásnak a sajátosságai, felszínre kerüljenek különféle karakteres jellemzői, és talán leglényegesebb módon az a technika,

amely mindezek mögött rejtőzködik, és amely csak következetes faggatás hatására tárja fel magát, ha egyáltalán. Végso soron a „kísérletezés” már kezdetektől inherens mozzanata a fotografikus képalkotó stratégiáknak. Amikor ez egyfajta kritikai szemlélettel is párosult, akkor az az adott korszak egész kulturális viszonyrendszerére is vonatkozott. Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a folytonos kísérletezéstől nem elválasztható tudományos módszerek használata gyakran eredményez szükségszerűen absztrakt, azaz a kamera előtti világ képétől teljesen idegen látványokat.

Az absztrakció fogalmának körülhatárolása nem adja még annyira könnyen sem magát, mint a kísérletezés, amely lehet szisztematikus, mint a természettudományokban, de jelenthet olyan megközelítést is, mint az alkímisták esetében, azaz minden próbálkozást utólag igazol és érvényesít a végeredmény. Az absztrakció ugyanis bevett fogalom a művészeti szakszótárakban, amely elméleti és történeti jelentőséggel bír. Ezen túl, és nyilván innen ered használata a művészetteoretikusok és -történészek körében, van egy hétköznapi és egy tudományos jelentése is.

A szótári meghatározások általában három fő területet különböztetnek meg a nyelvhasználaton belül: egy hétköznapi, attól nem teljesen elválasztva egy filozófiai, továbbá egy művészeti, amely kapcsán egyértelmű az utalás a huszadik századi művészet bizonyos irányzataira, amelyekben vagy csak színeket, formákat és textúrákat használnak a művészek, vagy olyasvalamit jelenítenek meg, amely nem az érzékeket szólítja meg elsősorban, hanem valaminek az „elvont”, gondolati tartalmát (a lényegét, a hozzá tapadó törvényszerűségeket) jeleníti meg. Ez következik az általános nyelvhasználatból, ahol az absztrahálás, mint elvonatkoztatás a lényeges, a törvényszerű levezetését jelenti a konkrét érzékelhetőből, így egy elméleti foglalatosskódást, teoretikus megközelítést jelent, amely során „elvonatkoztatunk” a valóságtól. Ez utóbbi szempontoknak van tétje a fotográfia kapcsán.

A kurátori szöveg egyértelművé teszi, hogy mi az a horizont, amelyet megnyit a befogadó előtt, és amelyen elhelyezi a kiállítani szándékozott, zsűrizett munkákat. Ez a huszadik század negyvenes éveitől kialakuló, elterjedő festészeti irányzatokhoz kötődik, az úgy nevezett geometrikus absztrakthoz, a *color field* festészethez, a monokróm festészethez. Azaz, „már megint a festészet”. Az inspirálna, az adna iránymutatást, az szolgálja igazodási pontként, informálna ezeket a munkákat. A kurátorok ugyanakkor azt is hozzáteszik, hogy mindez az alkotók részéről megnyilvánuló érdeklődésre utal, amit viszont általános jelenségként említenek. Tehát nem arról lenne szó, hogy az alkotói érdeklődésből fakadó kutató gesztus eredményeképp létrejönne valami, ami hasonlítható a festészeti kérdésfelvetésekre adott válaszokhoz, hanem már eleve ezek a válaszok jelentenék a kiindulópontot.

Azt gondolom azonban, hogy az absztrakció a festészet/grafika történetében mást kell jelentsen, mint a fényképek, a fényképezés esetében (szándékosan nem írom, hogy fotótörténet, mert akkor szükségszerűen ismét csak a festészet-fotográfia viszonyrendszeren belül kellene vizsgáldni, ami értelmetlen). Ez nem lehet másképp, hisz másképp működik a

két képpalkotó terület technikai és ebből fakadóan „esztétikai” értelemben is. Adódik tehát a kérdés, hogy miként értjük, pontosabban, miként kell értenünk az absztrakció fogalmát ebben az összefüggésben. Meghatározza-e mégis az, ahogy összekapcsolódik a festészet történetének egy időszakával, azon belül pedig fontos irányzatokkal, és vajon elegendő-e ez, ez kellene-e, hogy legyen a megközelítés iránya. Ezek látszólag olyan kérdések, amelyekre a válasz pusztán szócséplésnek tűnhetne. Mégis, érdemes talán kísérletet tenni arra, hogy néhány szövegre hivatkozva felvázoljuk, mit is jelenthet az absztrakció a fotográfia kapcsán, bár nem biztos, hogy megnyugtató eredményre jutunk.

Ahogy korábban írtam, az absztrakció elvonatkoztatás, a dolgok leegyszerűsítése lényegi vonásaikra, ezek kiemelése és vizsgálata. Emiatt írhatja Flusser,ⁱⁱ hogy minden képpalkotás, lényegét tekintve, absztrahálás, minden kép ennek eredménye, hisz elvonatkoztatunk a tér-idő viszonyrendszer bizonyos aspektusaitól, hogy valamit két dimenzióban megjeleníthessünk. Ennek megfelelően az absztrakció annyit (is) tesz, hogy az egyediből, a különlegesből kiemeljük az általános vonásokat, miközben másokról lemondunk vagy eltekintünk tőlük. Mindig aszerint eljárva, hogy a kérdés- vagy problémafeltevés szempontjából lényeges aspektusok váljanak láthatóvá. Flusser persze nem áll itt meg, azaz nem csak a képek absztrahálódnak a világból, hanem a szövegek is képekből absztrahálódnak. A technikai képek viszont nem csupán szövegekből absztrahálódnak, hanem az ő rendszerében azoknak a szövegeknek a metakódjai is. Ebben az értelemben nála minden fénykép nem a világ absztrakciója, hanem szövegeké. Ha ez így van, akkor viszont teljesen mindegy, hogy a látvány egy fényképen „festészeti” analógiával élve absztrakt-e vagy sem.

Persze meg lehet ennél sokkal kevésbé szélsőséges módon is közelíteni az absztrakció problémáját. Viszont akkor is szem előtt kell tartani, hogy a fényképezés mint képpalkotó (rögzítő) eljárás, természetesen, hiába jeleníti meg az egyedit, a különöst, mégis szükségszerűen lehámlik róla számos olyan vonása a dolognak, amely részben nem rögzíthető, részben nem látható, illetve izolálja a dolgot attól az összefüggésgéztől, amelyben létezik, ezáltal eleve zárójelbe téve olyan aspektusokat, amelyek egyébként hozzá tartoznak a dologhoz. Ebből az következik, hogy – most már Flusser gondolatmenetét teljesen figyelmen kívül hagyva – minden „fotografikus” képrögzítés logikus módon absztrakció. Erre viszont mondhatjuk, hogy túl általános, ezzel nem tudunk mit kezdeni, valamiképp specifikálni kellene, hogy bizonyos esetekben mit is jelent ez a „gesztus”. És itt kezd problémássá válni az, hogy miről is beszélünk az absztrakció kapcsán a fotográfia vonatkozásában.

Csak zárójelben: azt ugye tudjuk, hogy nincs olyan, hogy fotográfia. Elég itt most csak annyit megjegyezni, hogy az, amit így hívunk, nem egy technikai folyamat, nem pusztán optikai és kémiai, illetve ma már egyre inkább információtechnológiai és amellett optikai elméleteken alapuló eljárás és az azok eredményeképp létrejövő valami. A fotográfia egy olyan „forma”, amely technikailag a fény által hordozott „információ” leképezését jelenti különféle rendszerek segítségével, és amelyhez megannyi társadalmi gyakorlat, tevékenység

kapcsolódik. Ha pedig ez így van, és tegyük most fel, hogy igen, akkor legalábbis mindegyik ilyen tevékenység kapcsán meg kellene vizsgálni, hogy mit jelent az absztrakció. Ez persze nem járható út, pusztán az egyes esetek és kombinációik számossága miatt. Zárójel bezárva.

Érdemes itt az egyszerűség kedvéért három szöveget segítségül hívni. Ha már a kurátori bevezető valamiképp a festészet bizonyos irányzataihoz kapcsolja az absztrakciót, akkor értelemszerű egy pillantást vetni arra, amire Rudolf Arnheim kitér *A vizuális élmény, Az alkotói látás pszichofizikájai* című könyvében. A másik szöveg szerzője Matthew Witkowsky, aki 2010-ben az *Artforum*-ban írt vázolja fel a fényképezés és az absztrakció „másik történetét” a művészet amúgy jól ismert történetén belül. A harmadik Diarmud Costello *What is Abstraction in Photography* című írása 2018-ból, amelyben, tőle nem meglepő módon, a fényképezés eddigi mindenféle elméleteit zárójelbe téve, kérdez rá arra, hogyan is van ez az absztrakcióval, ha a fényképezésről, mint alkotói eszközről, eljárásról és annak tárgyakban manifesztálódó eredményeiről gondolkozunk, amely tárgyak magukba zárva őrzik létrehozásuk folyamatának különféle nyomait, lenyomatait.

Arnheim (akárcsak Wilhelm Worringer, aki *Absztrakció és beleérzés* című könyvében pszichológiai szempontból közelít a kérdéshez, míg mondjuk Alois Riegel inkább ezt a „pszichologizmust” elutasítva, analitikus nézőpontból) általában foglalkozik művészetelméleti kérdésekkel, ezen belül tér ki az absztrakcióra. Az *absztrakció szintjei* című fejezetben hangsúlyozza, hogy az érzékeink a konkrét fókuszálnak, az absztrakttal pedig a fogalmak foglalkoznak. Az absztrakt sosem az adott egyedire vonatkozik, írja, hanem a hasonló esetekre (is). Az ő felfogásában az absztrakt nem a tiszta formák egymás mellé sorolása, hanem a látható kifejezőerők szervezett hatása. A mű jelentése éppen ezek dinamikus játéka. Szerinte az absztrakt mű (a festészetben) az emberi tapasztalatot tisztán vizuális eszközökkel és téri viszonylatokkal adja vissza. A mi szempontunkból különösen fontos rész az, amelyben azt írja, hogy a dolgok különös, sajátos tulajdonságainak bemutatásához egyértelműen el kell távolodni az általa „fotografikusnak” nevezett jelenségképtől/megjelenéstől, azaz minél konkrétabb az ábrázolás a festészetben (és a grafikában, de akár a szobrászatban is), annál kevésbé fotografikus. (Ezt figyelembe véve, érdekes lenne megvizsgálni, hogy a hiperrealista festmények mennyire tekinthetők fotografikusnak, vagy talán éppen azért annyira „absztraktak”, mert fényképeket „imitálnak”).

Amennyiben tehát az absztrakció általános szabályok és fogalmak összessége, amelyeket konkrét dolgokból (példákon keresztül) vezetünk le, akkor – eltekintve Flusser korábban idézett felvetésétől – fel kell tenni a kérdést, hogy tud-e a fénykép absztrakt lenni. Valamiféle „ortodox” elméletből kiindulva ugyanis a fénykép egyrészt kötődik valamiféle konkrétához, másrészt viszont akkor is mindig ennek a konkrétaknak a „képe”, még ha az nem is felismerhető vagy beazonosítható. Ha ezt a felvetést elfogadjuk (még digitális képrögzítés esetében is), akkor ismét szembe kell néznünk azzal, hogy az „absztrakció” csak a festészet és grafika kapcsán bevett megközelítés szerint értelmezhető a fényképezés esetében is, azaz, ha csak

formák, vonalak, tónusok és/vagy színek vagy a képet hordozó anyag struktúrája érvényesülnek képalkotó elemekként.

Ettől a (történeti) megközelítéstől kíván radikálisan eltérő alternatívát kínálni Matthew Witkovsky,^x aki számára az absztrakció a fényképezés kapcsán akkor jön játékba (azaz akkor beszélhetünk róla egy mű kapcsán), ha a fénykép és annak létrehozása, valamint a felhasznált anyagok valamiképp reflektáltak a műben. Ezért például a fotográfiai absztrakciót nem Paul Strand asztallapon megjelenített geometrikus struktúráitól vagy a hátsó udvar szabályos formákká „renderelt” téglalapjától eredezteti, hanem a lengyel írótól, művésztől, Stanisław Ignacy Witkiewicz-től, aki fizikailag roncsolta a negatívjait, mielőtt nagyításokat készített volna róluk. Bár még itt is inkább csak azt látja, hogy ezek a munkák ilyen módon irányítják a figyelmet a gép és az alkotó szubjektum közt lezajló találkozásra. Ugyanakkor ide sorolja Moholy-Nagy fotogramjait vagy El Lisickij több expozícióval készült „montázsait”.

Általánosságban a disztorziót, ahogy az megjelenik Moholy-Nagy, Rodcsenko vagy Umbo felvételein, nem tekinti valódi absztrakciónak. Szerinte inkább tartoznak ide a tárgy nélküli (*non-objective*) képek (például az emulzió fröcskölése). Az ilyen eseteket viszont a festészethez köti, ahol, szerinte, az emulzió áll a pigment helyett. Úgy általában a fotográfiai absztrakció aktuális felfogását inkább tekinti egy korábbi kreatív megnyilvánulás kései (atavisztikus?) megjelenésének (újra felbukkanásának egy sajátosan „ősdi” formában, mégis új kontextusban). Ezzel szemben arra jut, miként azt korábban felveti, hogy a kép és a kép teste, az azon végzett beavatkozások és a technika (akár analóg, kémiai, akár digitális) nem szétválaszthatók, az utóbbi felfedése, láthatóvá tétele lényeges mozzanata az absztrakciónak (a lényeg kiemelésének, akár heideggeri értelemben is láthatóvá téve a technika kettős – önmaga lényegét elfedő – természetét).

A harmadik szöveg Diarmuid Costellótól egész konkrétan teszi fel a kérdést a címben: *Mi a fotográfiai absztrakció?*^{xi} (vagy pontosabban mi az absztrakció a fényképezésben). Ő a maga analitikus módszerével közelít a kérdéshez, azaz fölveti elősként, mit ért az absztrakció fogalma alatt, majd azt, hogy mi az absztrakció a fényképezésben. A kettő közé ékelődik szükségszerűen egy értelmező, magyarázó és tisztázó kérdés, hogy mi a fényképezés. Costello felvetése, hogy a kettő viszonya csak így tisztázható. Abból indul ki, hogy a művészetelméletben az absztrakt az ábrázoló vagy a figuratív ellentéte, azaz a nem-ábrázoló (*non-depictiv*). Ezzel a felfogással szembehelyezkedik, mivel úgy gondolja, hogy ez a különbségtétel még mindig megmarad a reprezentáló művészetek közegein belül, ezért inkább arra a megkülönböztetésre kellene összpontosítani szerinte, amely a reprezentáló és nem reprezentáló művészetek között van. Érdemes kiemelni, hogy sorra véve korábbi gondolkodók megközelítését arra jut, hogy esetükben az absztrakt kép még lehetővé teszi a formák, vonalak és síkok között a néző számára feltáruló mélység korlátozott érzékelését, míg ezek az elméletek elutasítják háromdimenziós dolgok megjelenítésének lehetőségét, ami révén a kép ismét figuratívvá válna.

Az egyszerűség kedvéért a fényképezés meghatározása kapcsán itt csak annyit kell megemlíteni, hogy Costello azt nevezi fényképezésnek, amely folyamat során a fény valamiképp nyomot hagy egy adott felületen, amely nyom aztán rögzítésre kerül (ez kb. megfeleltethető Huber Damisch 1963-ban megfogalmazott felvetésének^{xii}). Ennek értelmében nem szükségszerű, hogy a fényképnek legyen tárgya, vagy visszautaljon bármi ilyesmire, amelynek szükségszerűen szerepet kellene játszania létrejöttében. Ezért valójában bármit tekinthetünk fotográfiai folyamatnak, ami képet eredményez (szerinte), amennyiben valamiképp utal az előbbi értelemben vett fotografikus rögzítésre (fény, fényérzékeny felület, fény rögzülése ez utóbbiban, mint fotográfiai mozzanat). Megengedi továbbá az ilyen módon létrejött kép bármilyen további feldolgozását, kiegészítését, „processzálását”.

Végül arra a belátásra jut, hogy az absztrakció nem az ábrázolás hiánya (*absence of depiction*), hanem annak egy korlátozott formája. Costello protoabsztrakciónak nevezi az eredményét azoknak a technikai megoldásoknak, amelyek felismerhető dolgokat tesznek láthatóvá, de inkább a formára (*design*), fényekre, árnyékokra helyeződik a hangsúly. A második ilyen kategória nála a hamis (*faux*) absztrakció, amely Witkowsky-nál a disztorzióba tartozik. A gyenge absztrakcióhoz sorolja mindazokat a képeket, amelyekben még valami azért felismerhető, de ez elérhető például pusztán a „keretezéssel” vagy a „közelítéssel”. Az utolsó kategória pedig a szigorú absztrakció, amely során – Costello – felfogásában még mindig a konkrét fizikai világ rögzül, de a kép nézője már nem asszociál semmire, ami a mindennapi dolgokhoz kapcsolná.

Mindebből az következik, hogy a fotográfiai absztrakciót eredményezheti valamilyen technikai trükk, mint az életlenség, a fókuszátlanság, a képkivágat, a közelítés és távolságtartás, a záridő stb. „megszokottól” eltérő használata, esetleg olyan „szoftveres” megoldások, amelyek amúgy nem tapasztalható hatásokat eredményeznek, és nem emlékeztetnek semmilyen, a világban látható konkrét dologra.

Ez a hosszú bevezető azért szükséges, hogy az így kijelölt értelmezési térben el tudjuk helyezni a Kiscelli Múzeumban megrendezett kiállításon látható műveket, önkényesen kiemelve közülük néhányat, amelyek nem pusztán „absztrakciók”, hanem ezen a „gesztuson” keresztül lehetőséget adnak arra, hogy elgondolkozzunk alapvető művészi problémafelvetéseken, amelyek szükségszerűen összekapcsolódnak a fotográfiai eljárás módokkal, azoknak a „lényegre” redukált lépéseivel és eszközeivel, továbbá azzal, hogy a technika mit tesz láthatóvá és mit nem, szemben a hétköznapi tapasztalattal. Azaz rámutatnak a technikai eszközök és eljárás módok különféle kombinációinak azon sajátosságaira, amelyek befolyásolják vagy uralják az emberi látást és azzal összekapcsolódó tapasztalást, ezen keresztül pedig tágabb összefüggésben a technika aktuális szerepére, vagy épp annak történelmileg determinált jellegére.

Közös vonása szinte mindegyik kiállított munkának, hogy nem absztraktak, hanem nagyon is konkrétak, csupán úgy mutatnak meg dolgokat a világból a maguk konkrétságában, ahogy azt csak a technika közvetíti (leképezi, láthatóvá teszi, vagy esetleg mégis inkább megjeleníti?), az

emberi érzékelés (szem) számára láthatatlan. Ez egyben a legnagyobb számú csoport. Közéjük tartoznak Varga Tamás, Drégely Imre vagy Kovalovszky Rita képei, végső soron Ákos Levente fotogramja, továbbá Vachter János három képe, de Gyenes Zsolt wobulált videóképei is, igaz egészen más perspektívában vizsgálva az eszköz közvetítette képi látványt.

A másik csoportot azok a munkák alkotják, amelyek már csak technikájukból adódóan is, inkább a kuratori bevezetőben is felelmegetett „festészet” felől tájékozódva tekinthetők absztraktnak. Valójában ismét csak nagyon konkrét az, ami látható, hisz maguk a fotografikus anyagok, az azok segítségével hagyott nyomok jelennek meg a maguk konkrétságában. Ezek közül az egyik legkiemelkedőbb Tóth EGO(n) István sorozata, amely az absztrakción túl valójában a szín problémájával, konkrét színekkel, színviszonylatokkal foglalkozik, amelyeket ugyanakkor, bizonyos mértékig mégis csak ellenállva az emberi szándékoknak, meghatároz a nyersanyag és annak technikai adottságai (például a színeképzők kémiai összetétele). A másik munka, amelyet itt érdemes megemlíteni, Deim Balázs *Holt fény – Fekete négyzete*, amely a fényképkészítés történetének problémáját kapcsolja össze azokkal a gondolatokkal, amelyek Malevicset egykor elvezették a szuprematizmushoz, majd a *Fekete négyzethez*.

Egy harmadik csoportba sorolom azokat a műveket, amelyek esetében valóban generált, azaz szoftverrel előállított képekről beszélhetünk. Az ilyen műveknél valójában a digitális adat „vizuális” kódja jelenik meg pixelek formájában, ahogy az egy képernyőn láthatóvá válik, majd kerül valamilyen papírhordozóra rögzítve. A nyomtatási eljárás még újabb, a technikai „fordításból” adódó jelekkel egészítheti ki az ilyen képeket, de ezek is, lényegüket tekintve, technikai értelemben konkrétumok, még ha a látvány nem is „reprezentál” az emberi tekintet számára beazonosíthatót a színes foltokon, sávokon, vonalakon túl. Ezek közül az egyik elgondolkodtató munka Schór Ádám *Digitális tájak* című műegyüttese.

Mindezek mellett láthatóak voltak olyan művek is, amelyek a fotográfia „kiterjesztett mezőjének” viszonyrendszerén belül értelmezhetők, mint például azok a plasztikák, amelyeknél ugyan éltek az alkotók a különböző fotografikus megoldások adta lehetőségekkel, de lényegüket tekintve mégiscsak térbeli struktúrákat hoztak létre, valahol a plasztika és a „kép” közé pozicionálva művüket, kilépve a kétdimenziós síkból (ezzel persze tagadva a fotó mint tiszta művészeti médium pusztá lehetőségét). Ezek közé tartozik Üveges Mónika *Xilophage* című képe, illetve Bóka Krisztina *Tér-kép* sorozatának két darabja.

Végül pedig szintén külön választhatók a sehová nem sorolható képek és sorozatok. Ezek közül is kiemelkedik Váradi Viktor munkája, amely hagyományos értelemben is konkrét, azaz egyértelműen beazonosítható dolgokat mutat. A kompozíció ezeknek a konkrétumoknak a felhasználásával jött léte, ami viszont a 20. század korai kubista festményeire, továbbá a velük rokonítható kollázsokra utal. Tombor Zoltán munkája ugyan nem él a humor eszközével, miként azt Váradi Viktor teszi, mégis tiszteleg Moholy-Nagy korai konstruktivista munkái előtt. Ha már Moholy-Nagy említésre kerül, külön kiemelném Dobos Flóra „videóinstallációját” (vetített, mozgó kép), amely felidézheti bennünk azt, ahogy Moholy-Nagy egykor mozgásba hozta az álló képet. Másik két képe pedig látványában talán absztrakt,

intenciójában azonban megint csak konkrét, bár nem kézzel fogható dolgok állnak a középpontjában (történetesen a rémálom).

Sok mű inkább csak a fototechnika adta lehetőségeknek azt a körét használja ki, amely segítségével a mindennapi látvány a sajátos keretezésnek köszönhetően „absztrahálódik”, és ami miatt úgy tűnhet, elvonatkoztatnak ennek valóságától. Itt lényegét tekintve a leképezésben történik olyan beavatkozás, amely inkább módosítja azt, ami érzékelhető az emberi szem számára, bár ezek között is vannak kifejezetten látványos, esetenként pedig inkább poétikus megoldások is. Az előbbihez sorolom például Bánki Sarolta, az utóbbihoz pedig Szakáli Eszter mikroszkopikus felvételeit.

A kezdetben feltett kérdésre tehát a válasz a következő lehet. Vagy azt állítjuk, hogy a fotográfia kapcsán ugyanúgy releváns absztrakcióról beszélni, mint egyéb ábrázoló művészetek esetében, akkor viszont azzal is szembe kell nézni, hogy összevethető kell legyen más ábrázoló eljárásokkal, felvetve annak a lehetőségét, hogy valójában nem másról van szó, csak más eszközökről, ha és amennyiben egyáltalán absztrakcióról beszélhetünk (amint ezt felvázolja Costello). Ekkor viszont a fényképezés különállósága, egyedisége, „mediális tisztasága” kerül zárójelbe.

Vagy azt mondjuk, hogy a fényképezés kapcsán ez nem reális felvetés, így azzal kell szembenézni, hogy az ilyennek tekintett művek lényege nem az „absztrakcióban” keresendő és rejlik, hanem valahol egészen máshol, amint erre utaltam korábban. Azaz az ilyennek tekintett képek nem (elsősorban és lényegüket tekintve) absztrakt ábrázolások, bár esetenként annak látszhatnak. Minden más pedig valahol ott marad függőben egy meghatározatlan, meghatározhatatlan köztesben.

Lábjegyzet:

1 Többek között Diarmuid Costello, Geoffry Batchen vagy Martin Barnes, de részben az absztrakció témája körül szerveződött a *Word Without Pictures* konferenciasorozat is 2007 és 2009 között a Los Angeles County Museumban. Ennek egyik kezdeményezője volt Charlotte Cotton. Az eseményhez készült kötetben pedig szerepel Walead Besthy egy írása (*Abstracting Photography*), továbbá George Baker egy szövege is. Klein, Alex (ed.): *Words Without Pictures*, Aperture, New York, 2010. A *Photographies* című folyóirat egy teljes számot szentelt a témának olyan, ebben a „szubkultúrában” ismert szerzők írásaival, mint David Bate, Andrew Fisher vagy Joanna Zylińska. *Photographies*, 2016, Vol. 9, No. 2.

2 Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Andreas Müller-Pohle (hg) Edition Flusser Bd. 3, European Photography, Göttingen, 1997. 8, 10, 11, 13. (Az oldalszámok megegyeznek a magyar kiadásával: Beke László (szerk.): *A fotográfia filozófiája*, Ford. Sebesi István, Veress Panka, Tartóshullám, Belvedere, ELTE BTK, Budapest, 1990.)

3 Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény, Az alkotói látás pszichofizikája*, Gondolat, 1979.

4 Witkovsky, Matthew: „Another History - On Photography and Abstraction”, *Artforum*, Vol 48. No. 7, March 2010, 212–222.

5 Costello, Diarmuid: „What is Abstraction in Photography?“, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 58, Issue 4, October 2018, 385–400.

6 Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1921.

7 Vö. Wernher von Kittlitz, Hans: „Das Gespenst des Psychologismus, Erwin Panofsky über Riegl und Worringer“, *Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“*; Norberto Gramaccini, Johannes Rößler (hg): *Konstellationen um Wilhelm Worringer*, Wilhelm Fink, Paderborn, 2012, 79–92.

8 Arnheim: *l. m.*, 165. és tovább.

9 Arnheim: *l. m.*, 180.

10 Witkowsky: *l. m.*

11 Costello: *l. m.*

12 Damisch, Hubert: „Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique“, *L’Arc*, Numéro spécial Photographie, n° 21, 1963, 34–37.