

# Tizenegy séta szkafanderben

A MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM  
FOTOGRAFIA MESTERSZAKOS VÉGZŐSEINEK  
DIPLOMAMUNKÁI

Bíró Dávid: *Front End No.11*, 2018, 52,5x70cm,  
giclée print, MDF lemezre kasírozva

A „külső szem” pillantása mindig veszélyes; a betörés, a meglesés, sőt néha a meglopás félelmeit eleveníti meg. Talán nem véletlenül: a külső szem egyfajta szörny,<sup>1</sup> vagy kicsit előnyösebb megvilágításban egy vendég, akinek a tekintete éppen azért olyan nyugtalanító, mert ismeretlen perspektívát képvisel. De a külső szem szűz is; az „asztronauta súlytalansági állapot[ában]”<sup>2</sup> lebeg, nem húzza a gravitáció súlya, nem kötik a belső mozgási törvények. A kívülálló szabadságában szemlélődhet.

Ebben a szabadságban szemlélődünk most mi is – utunk során a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem mesterszakos fotográfia végzőseinek munkáit vesszük számba, de kezdjük először is a tényekkel. Hiszen a diplomamunkák számbavételénél elsődlegesen fontos tudnunk, hogy milyen elvárások fogalmazhatók meg a hallgatókkal szemben. Ahogy Máté Gábor, a fotográfia tanszék vezetője, elmondta: „A témaválasztásnak legyen súlya, legyen aktuális, érdekes és egyedi. Ez persze nem jelenti, hogy nincsenek időről-időre visszatérő témák a mestermunkák elkészítésénél. Ha indokolt a jelölt választása, és másféleképpen áll hozzá, mint mások korábban, akkor helye lehet a választásának.” Kudász Gábor Arion, a fotográfia MA vezetője pedig hozzátette: „A mestermunka mellett a készülő szakdolgozat is nagyobb hangsúlyt fektet a szubjektív szempontok, illetve az önálló vélemények megfogalmazására. Többnyire zökkenőmentesen folytatódik a műleírásában.”

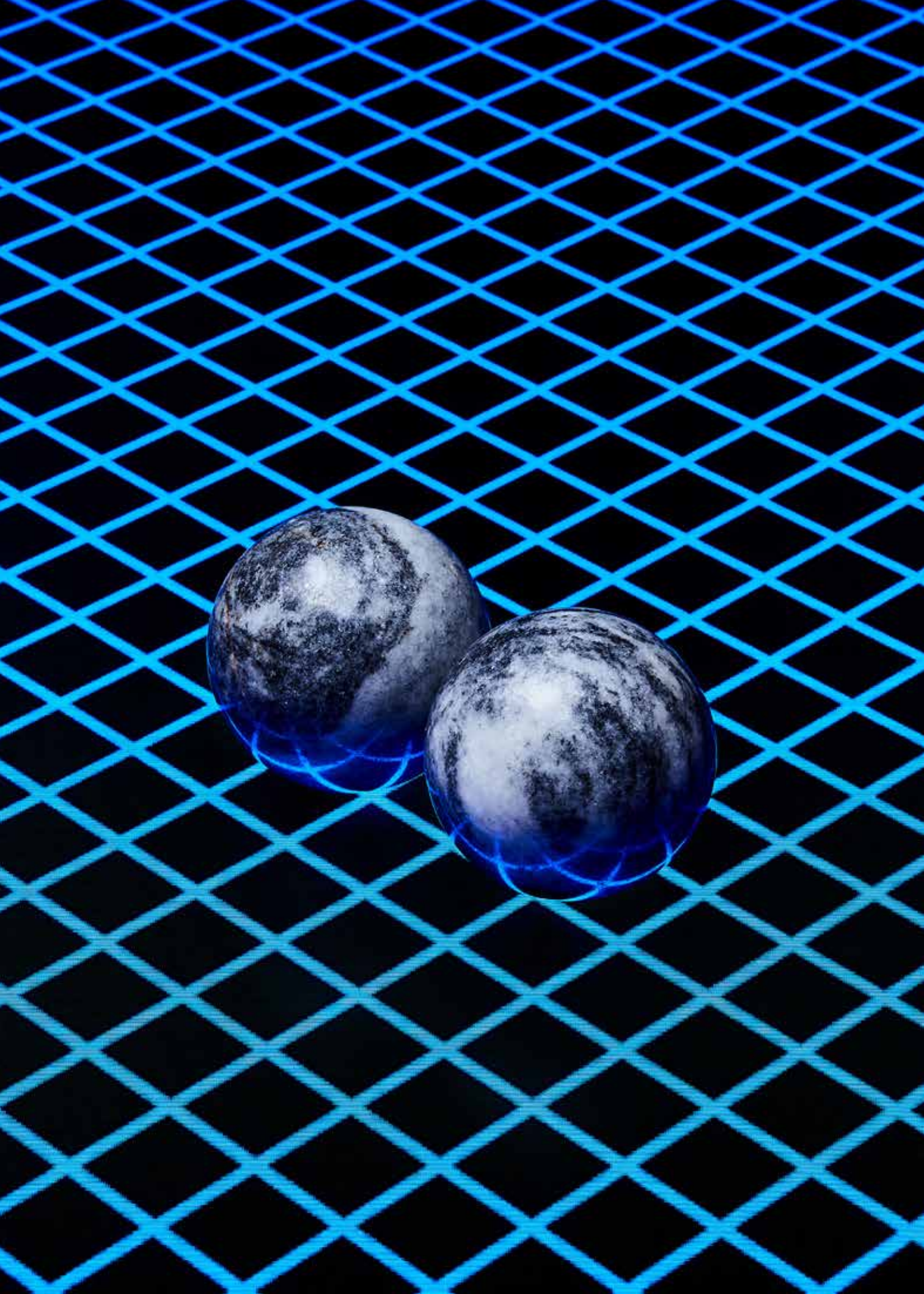
Emeljük ki a kulcsszavakat: *aktuális, egyedi, önálló* – ez tehát az elvárási horizont. A három szó együttese pedig akaratlanul is egy negyedik felé mutat: az elkészült mestermunka legyen *érvényes*, azaz segítse a befogadót hozzáedzeni a jelenhez. A jelenkort ugyanis – meglátásom

szerint – csakis paradigmaticusan a művészetből kibontva lehetséges megérteni, és éppen ez volna a kortárs művészet elsődleges feladata.

Nem arról van persze szó, hogy a fotó egy rejtvény, melyet ki-ki saját tájékozottsága szerint megfejthet, a hallgatók feladata pedig az volna, hogy minél talányosabb feladványokat ötljenek ki számunkra, amelyek alapján azután majd valamiféle hasznos tudásra tehetünk szert a környezetünkkel kapcsolatban. A művészet nem a (világ) megértés terepe; sokkal inkább a modellje<sup>3</sup> – és ez fokozottan igaz az úgynevezett „valóságfellazulások expanziójának” idejében.

A fotográfia ma már nem ablak,<sup>4</sup> nem lehet a világra nyíló ablak, hiszen a világ medializálódásával, imaginatív átformálódásával nincs már szükség meddő ablakokra. A realitás elveszítette origó-jellegét, amennyiben kiüresítette a felismerés (mint esztétikai észlelés) heuréka-pillanatait. A fotó inkább olyan, mint a légáramlatok játékában állandóan formálódó felhő vagy viszonykéslet; csatlakozási pontokat és ezáltal egyfajta esztétikai tapasztalást kínál, a valósággal való párbeszédében, vagy azzal való kakofóniájában.

Ebben a tapasztalásban pedig a lezárhatatlanság, pontosabban az válik világossá, hogy nincs végleges ábrázolás.<sup>5</sup> Az alkotások érvényességét így végső soron a performatív erejük adja: vajon mennyiben képesek hálózatszerűen működésbe hozni a textúrájukon elmorzszált jelentéseket, és főképp, mennyiben teszik lehetővé, hogy rajtuk keresztül egyfajta játék, egyfajta tánc megmutatkozzon? Illetve: mennyiben képesek a képdömping szemfényvesztésében elhasználandó észlelési stratégiáink apátiáját „látó látássá”<sup>6</sup> transzformálni?





Legstabilabb lábakon mind közül talán **Bíró Dávid** mestermunkája, a *Front End* áll. Bíró világos koncepciót követve, a dataizmusból kiindulva, majd azt elhagyva, a virtuális és reális terek határainak összemosódására kívánta felhívni a figyelmet. Arra, hogy a két szféra elválasztása egyre nehezkesebbé és talán egyre feleslegesebbé válik. Sorozatát ízelgetve Rényi András esztéta – más kontextusban – elhangzott<sup>7</sup> gondolata jut eszembe: az tudniillik, hogy bizonyos értelemben véve, ma már nincsenek határok, ilyen módon határátlépésekről sem érdemes beszélnünk a továbbiakban. Míg a szabályszegések például a neoavantgárdban valóban elégséges művészi teljesítményt jelenthettek (gondoljunk csak például a bécsi akcionisták vagy Hajas Tibor egyes munkáira), a normaszegés ma már nem elégséges „üzenet”. Bíró éppen erre hívja fel a figyelmet, és finom arányérzékkel rendelkezvén nem is próbálja kijátszani a realitást a virtualitás ellenében, vagy fordítva. Nem ellentmondásokat, erőszakos különbségtételeket keres, inkább a jelölők eltolódásaira, észrevétlen funkcióváltásaira hívja fel a figyelmet – egyfajta belső(vé tett külső) mozgásra. Arra, hogy a realitás és virtualitás fogalma a perspektíva korrelátuma, így sokféle és szükségszerűen transzverzális. Munkájában egyfajta szimulációs eljárást alkalmaz; a virtualitás ismert szcenikáját vagy eszközhasználatát megépített, reális kompozíciók segítségével leképezi, majd digitális képként rögzíti – ezzel a virtuális reálisba csúsztatott *copy*-ját ismét diszkrét sokaságot alkotó képponttá alakítja. Ezt a játékhullámot (virtuális > reális > virtuális) az installálás tovább gazdagítja, amennyiben a kék halálra vagy DOS-kékre festett falakon a realitás ismét szoftverré, a virtualitás hardverré változik.



Vizi András: *Techno*, matt papír, 57x68 cm + 1,5 cm fehér szegély oldalanként

**Vizi András** *Techno* című sorozata is bizonyos tekintetben a határok természetét vizsgálja. Munkája egy szubkulturális, marginális tér expresszív dokumentációja, egy olyan közegé, melynek vizsgálata elválaszthatatlan a hatalom kérdéstől. A techno-mozgalom bizonyos tekintetben ugyanis mindig azon volt, hogy a normaszegést lokálisan legitimálja, és megtapasztalhatóvá tegye, amit a modernkori (vagy mindenkori) társadalom nem tart kívánatosnak. A techno a maga monoton, 4/4-es repetitív ütemeivel olyan mágia, amely a legősibb tilalmakat mozgósítja, és lehetővé

teszi a résztvevőnek, hogy a zene és a tánc eksztázisában feloldódva, a szubjektívizáció ellenhatásaként mintegy eltörölje önmagát, kiszakadjon a felügyelet, a hatalmi ellenőrzések rendszeréből. A techno egyfajta rituális ünnep, melyben „átmenetileg megszűnnek azok a szabályok, melyek a mindennapi életben ránk nehezednek: az ünnep olyan, mint amikor a fazék tejéről leveszik a fedőt. Nem minden tilalmat függesz-  
te[n]nek fel, s egyiket sem teljes mértékben, elvben azonban mindegyiket ténylegesen is. Az ünnep lényegében a viszonylagos szabadság ideje.”<sup>8</sup>



Vizi kérdésfeltevése tehát mondhatjuk úgy, örökérvényű, sajnos a hatalommal és szabadsággal való összefüggések ontológiai problematikusságát azonban nem vizsgálja. Képei koncepciójukat tekintve nem válnak technóvá. A szubkultúrát inkább mintegy kívülről, afféle különös és idealizált, heterotóp térként reprezentálja, de nem enged bebocsátást. A fazék-hasonlatnál maradva: nem mászik bele a lábasba, jóllehet a fedő nélküli fazekat derekasan körüljárja. Sorozata kompakt, lezárt és jól felépített egész, fotográfiái pontosan szerkesztettek, tökéletesre csiszoltak, kaleidoszkópszerű összeválogatásuk érzékeny művészi perspektívát sejtet. A *Techno* bemutatja a posztmodern-posztpunk sokféleséget, portréképektől kezdve a dokumentarista képeken át a grafikai 3D renderelt elemekig gazdag eszköztárból merít.



Sóki Tamás: *Határzár*, 23,2x46 cm, keret nélkül, injekt print gatorfoam-ra kasírozva, keretezve. Digitális kisformátum, 2018

Határokkal foglalkozik **Sóki Tamás** is *Határzár* című mestermunkájában, méghozzá szó szerint. Az elmúlt években hangos volt a sajtó és a közélet a Magyarország határain tapasztalható eseményektől. Jobbról-balról egymásnak homlokegyenest ellentmondó információkat és konfliktusokat suttoztak az emberek fülébe, míg aztán 2015-ben megépült a 3-4 méter magas, 523 kilométer hosszú<sup>9</sup> rács, a drótháló, melyet Sóki egy 27 napos túra során foglalt diplomamunkája keretébe. Útján a honvédség járőrei kísérték, és a diplomázó beszámolója szerint súlyos szabályoknak kellett mindvégig megfelelnie (például nem lehet átfényképezni egyik országból a másikba, nem lehet áttüsszenteni a határon stb.). Saját elmondása alapján munkájában objektivitásra törekedett, ugyanakkor „ez az anyag lehetőséget engedett [...] egy sokkal inkább az alkotói dokumentarista fotográfia irányába való elmozdulásban, egy autonóm riport létrehozásában”.<sup>10</sup> Ez az elmozdulás azonban nem történik meg; Sóki mondhatni biztonságosan játszik: aktuális és előre megjósolhatóan sikeres témát választ, ami számtalan lehetőséget tartogat ugyan, a fiatal fotográfus nem kockáztat. Nem lép át például a szabályokon (például nem tüsszent át a kerítésen, de legalábbis ezt nem rögzíti), ami önmagában még érthető, azonban másfelől nem is mutat fel olyan perspektívát, mely érvényes alkotói állásfoglalást vagy kérdésfeltevést fogalmazna meg. Képei neutrálisak, mellőzik az atmoszférateremtést és az analitikus vizsgálódást.







Lakos Máté: *Spatia Iustitiae*, 60x80 cm, Somerset papír, gatorfoam 5mm + fekete fa keret, 2018

**Lakos Máté** *Spatia Iustitiæ* című mestermunkájába ugyancsak neutrálisabb képeket illesztett – a közömbös szemszög mégis, hordoz atmoszféricusságot magában: sorozata a tipikus poszt-szovjet szellemiség szimbolikus tereit, pontosabban a hatalom egyik legfontosabb szimbolikus terét, a bíróságot rögzíti. Bár Lakos olyan kulcsszavakra építi koncepcióját, mint „tisztelet, tekintély, méltóság”, melyek az igazságszolgáltatás architektúráját – feltételezhetően – átjárják; felvételei a hatalmi mechanizmusok bejárhatatlanságát, beláthatatlanságát (is) láttatják, és a Jusztícia óvó pillantása mögött felsejlő, másféle láthatatlan tekintetet is bemutatják.

Ez a másféle tekintet egyfelől az esendő, emberi jelenlétet rögzítő tekintet, mely Lakos sajátja: az olyan képeken, mint például a váci járásbíróságon készített dolgozóasztal csendélete, a dunaújvárosi járásbíróság vasalódeszkája, vagy kicsit nyilvánvalóbb módon a dabasi járásbíróságon köpenyét magára öltő bíró fotója, illetve a Pesti Központi Kerületi Bíróság „lefejező” elevátora jó példák erre. Ezek a humoros „jelenetek” meg-megtörik a merev, emberi jelenlétet nélkülöző, távollétbe írt képek analitikus sorát, a belsőépítészeti terek – magukban is izgalmas – monotonitását. Ez a magasztosságba csempészett hétköznapiság ugyanakkor fekete komédia, Magyarországon nem tudjuk anélkül szemlélni, hogy egy kis bacsoí ízt ne éreznénk a szánkban.<sup>11</sup> Így lepleződik le a szilárd eszme, a rend rendetlensége és hólyagossága, mely azután átnedvesíti a bíróságok belső, eldugott zeg-zugait is (málló vakolatok, iratokkal zsúfolásig telt „kupiszobák” stb.). A *Spatia Iustitiæ* kérdésfeltevése így tulajdonképpen az, vajon narancs-e már a narancs, avagy továbbra is az, ami volt? Tudniillik: citrom.



Hasonló koncepció mentén mutatja be a Cinema City hálózat mozi belsőinek tereit mestermunkájában, a *Cinema Cities / Multiplex hatásban*, **Kovács Dávid** is. Sorozatában azonban közvetlenül vagy közvetetten, szinte minden fotó az emberi jelenlétre utal: emberek szerepelnek rajtuk, vagy emberek nyomai (például takarítóeszközök), esetleg plakátok emberekről. Mégsem emberiek a képei, a választott témával szembeni horizontalitás, amely Lakos képeit átjárja, Kovács esetében elmarad. Helyére egyfajta vertikális szemlélet lép, talán a hollywood-i nagy narratívák és egyben a narratív fotográfia előtti tisztelgés hűvös távolságtartása. A *Cinema Cities* így nemcsak bemutatja, de egyben szakralizálja is tárgyát, felemeli a mozik világát. Sztorikat visz azokba a terekbe, amelyek a sztorikat futószalagon szállítják a nézőknek – azonban nem emberi sztorikat.





Éppen ellenkezőleg, a *Cinema Cities* a gépiességre, a fogyasztásközpontú szemlélet tompaságára irányítja a figyelmet: szereplői (a popcornos boy, a takarító lány vagy a plakátcserélő férfi) kétdimenziósak, érzelmek nélküli „alkatrészek”, akik csupán működtetik a szisztémát, de nem lakják be azt (ellentétben Lakos bíróságaival). Ezért lehetséges, hogy sokuk arca nem látszik: nem fontos. Mégis, héroszok ők, a spektakulum társadalmi mítoszának hétköznapi hősei, ellenpontozza Kovács a mozivásznon tekerceset leszerelő emberek fotójával Ivo

Dzsimán 1945-ös ikonikus képét, ahol egy katonacsoport zászlót állít.<sup>12</sup> Ezen túlra azonban nem lép, nem ábrázolja, hogyan nyomja össze az embereket ez a mesterséges környezet; nem él azzal a lehetőséggel, hogy valódi kritikát fecskendezzen a *glamour* világába, jóllehet a takarítóeszközök *versus* a „Tükröm, tükröm...” plakát csendélete utal ennek lehetőségére. Képei egyesével ugyan tökéletes, szigorú kompozíciókat követnek, de nem tömöríthetők egy határozott koncepcióba, egy-egy fotó valahogy mindig kibújik a „felelőség” alól.



Ugyancsak egy tér bemutatásával, pontosabban egy destrukció, majd ezt követő konstrukció nyomon követésével foglalkozik **Gosztom Gergely** *Cím nélküli (Fragmentum)* mestermunkájában. Gosztom mintegy 2 éves munkafolyamatot summáz 20 képben: a Hidegkúti Nándor Stadion újjáépítési folyamatát. Kiindulása vállaltan az alkalmazott fotográfia, amelyet a formák, a struktúrák megtalálásával és fókuszba helyezésével kíván mégis alkotói perspektívába helyezni.

Kompozíciói finom arányérzéklet sejtetnek, és bár nélkülöznek mindenféle emberi jelenlétet, hordoznak valamiféle humán, „ott felejtett” jelleget. Képei centrumába elsősorban emberek által használt tárgyakat helyez, például széket, lépcsőt, büfét, ülőkét stb., másodsorban pedig az absztrakció távolságtartásában körvonalaz valamiféle humán attribútumot (ez legnyilvánvalóbban talán az emberi félprofil rajzoló téglaportrén látható). A tárgyköltészethez hasonlóan,<sup>13</sup> a sorozat csendéleteinek objektjei megelevenednek. Ahogyan az egyik opponens, Czeizer András felhívta arra a figyelmet, a tájak, a terek a maguk némaságával utalnak valamire, üzennek valamit. Hogy mit, persze kérdés; Gosztom nem választ egyetlen jelentéshorizontot, átengedi a nézőnek a keretbe foglalás lehetőségét. A törekvés jó, mégis valami hiányzik: valamiféle váratlan fordulat, valami szemtelenség, frissesség.

Gosztom Gergő: *Fragmentum / Töredék*, fekete fa keret, üveglap, paszpartus print. 22,4x28 cm és 35x28 cm, 2018

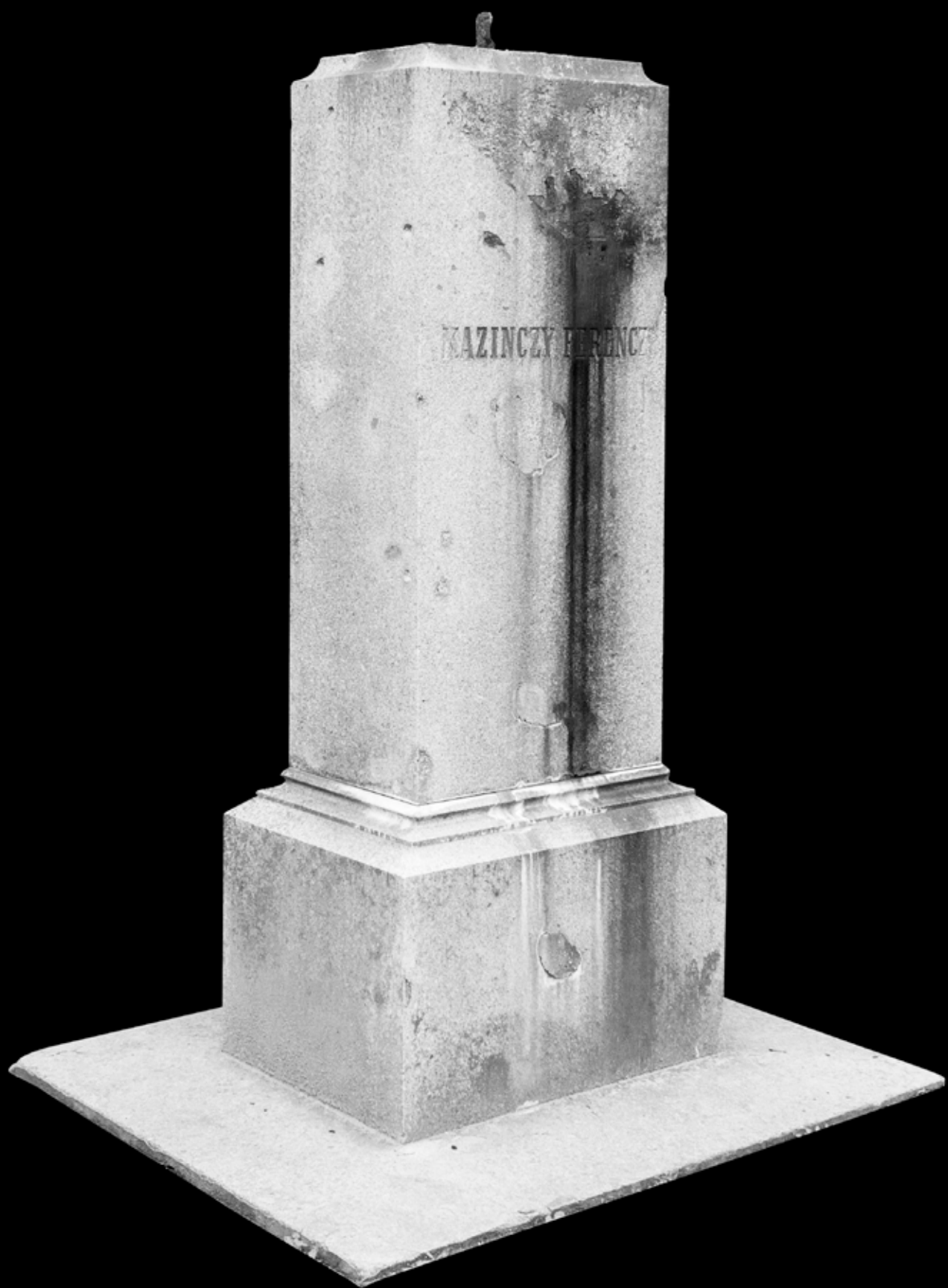


Gosztom munkájához hasonló direktívát választott magának **Baksa Gábor** is, *Egyirányú dialógus* című mesetermékében. Az előbb tárgyalt friss diplomással egyetemben, sorozatában ő is „talált” motívumokból dolgozik. Budapest a kezei között üzenőfallá változik, olyan vászonná, amelynek felületén kétirányú véleménynyilvánítás, egy felülről jövő kinyilatkoztatás és egy alulról szerveződő kommentelés zajlik (a címválasztás ennek tekintetében nem mondható éppen szerencsésnek, ha mégoly egyértelmű állásfoglalás is). Szándéka szerint Baksa a két irány, fent és lent, között húzódó rést, pontosabban fogalmazva, elcsúszást akarhatta lencsevégre kapni, lényegében a hatalom köztereket birtokló, csendes elnyomását. A gondolat jó, roppant izgalmas lehetőségeket is tartogat. És bár az egyes képek önmagukban több mint korrekt fotográfiák: szép beállítások, jól megtalált témákkal és utómunkával, elméleti megtermékenyülésük elmarad. Baksa csupán formailag játszik felhasznált motívumaival, igaz, nagyon érdekesítően. Választott eljárása azonban, az azonos fokú és stílusú, sterilizáló absztrakció el- és összemossa a képeket, megsemmisíti a fent és a lent közötti távolságot. Az *Egyirányú dialógus* így valóban egyirányú marad; fotográfiái egy letisztult és homogén sorozatot alkotnak, amelyek csak a műleírásban rajzolják ki politikai üzenetüket. Ez a politikai üzenet ugyanakkor, ha a leírást olvasva belevetítjük is a képekbe, nem mutat túl az aktuálpolitikán.



Baksa Gábor: *Egyirányú dialógus*, 2018, 60x75 cm, Canson Platine Fibre Rag papír, DIBOND-ra kasírozva

Baksa Gábor: *Egyirányú dialógus*, 2018, 93,77x75 cm, Canson Platine Fibre Rag papír, DIBOND-ra kasírozva



KAZINCZY FERENCZ





Urbán Orsolya: *Családkert*, 2018, 40x50 cm  
[Anyámmal virágkoszorút adunk Apámnak]

Intimebb térbe invitál minket **Urbán Orsolya**, *Családkert* című sorozatában. A személyes fotográfia diskurzusához csatlakozó fiatal alkotó saját családját és családtagjaihoz fűződő finom kapcsolatát mutatja be, egy központi metafora, a kert, mentén. A kert pedig termékeny kép, az Éden, a Paradicsom, maga az élet, de/és a természet vad burjánzásával szemben az elkerített, rendezett környezet is. „A kert a mi saját világunk, egy általunk teremtett és ellenőrzött világ. Rendezett és harmonikus univerzum, szemben a rendezetlen és diszharmonikus külső világgal.”<sup>14</sup> Bizonyos értelemben a szimbolikus rend megtestesülése, amelybe a heterogén, szemiotikai mezőből, a narcizmus szakaszát követően bebocsátást nyerhetünk az egyedfejlődés során. Így a kert végső soron az Apa rendjéhez tartozik, a nappalhoz, a fényhez.<sup>15</sup> Ezt a képet köti tehát Urbán a családjához, mely ezáltal a szimbolikus (apai) rend paradicsomi állapotának metaforájává magasztosul. A *Családkert* mégsem teljesen harmonikus; ha jól szemügyre vesszük, kissé nyugtalanító is. Urbán afféle „nem-történeket”<sup>16</sup> ábrázol, vagyis olyan apró-cseprő dolgokat, gyakorta mellékesnek gondolt mikro eseményeket, amelyek láncolata végső soron az élet gerincét alkotják. Súlytalan pillanatokot ragad meg lírai, melankolikus képekben, melyek azonban egy fel-feltörő szimbolikus görög drámát, talán az összetartozás és az elszakadás átmeneti állapotát és összemosódását dokumentálják.



Urbán Orsolya: *Családkert*, 2018, 40x50 cm  
[Anyával]

Hasonlóképp az átmenetiséget ragadja meg **Kokavec** **Boglárka** is, *Nothing can stop me* című mestermunkájában. A család helyett ő az Y generáció képviselőit helyezi előtérbe; személyes életük és életterük bemutatásával igyekszik egyfelől saját maga, másfelől a Tim Urban (*Waitbutwhy*) által *GIPSY*<sup>17</sup> társadalomnak nevezett, 80-as és kora 90-es években született generáció halk segélykiáltását és bizonytalanságát lencsevégre kapni.

Kokavec Jeffrey Arnett fogalmát, az *emerging adulthood* kifejezést kölcsönzi, hogy a kamaszkor és a felnőttkor közé ékelődő periódust körbejárja. Arnett fő teóriája, hogy a jóléti és a szubjektív életkor helyező társadalmakban vagy társadalmi csoportokban a 18–25 év körüli életszakasz az átmenet, amikor még viszonylag mentesítve vagyunk a társadalmi szerepektől és a normatív elvárásoktól,<sup>18</sup> éppen ezért alkalmunk van felfedezni, egyúttal megkérdőjelezni és kitanulni saját magunkat. Kokavec szándéka szerint ezt hivatott megragadni.

Fotográfiai pedig egyfelől bizonytalanságot, sérülékenységet sugároznak (például az erkélyen heverő fenyőfa képe vagy a sorozat tengelyébe helyezett ferde ruhaállvány), másrészt lázadó (?) vagy szabadságvágyra irányuló (?) gesztusokat (Kőbányai-halom az asztalon, tetovált karú, alvó férfi portréja) és nyugvópontként előrevetíthető célt, egyúttal újabb váratlan megmérettetést (anyaság) foglalnak magukban. A végző installációban ez a három tematika diszharmonikus rendben hullámzik, tovább erősítve személyes zaklatottsága érzetét. Kokavec ezt a személyességet pedig nyers formavilággal párosítja, ezzel próbálja eltávolítani a sorozatot saját magától, miközben igyekszik azt egy generációra vonatkoztathatóvá tenni. A feldolgozott témák azonban szűkre szabottak ahhoz, hogy jellemzővé, egy generáció szorongásainak bizonyítékává váljanak – jóllehet, érdekesek maradnak, ha az értelmezési mezőt nem próbáljuk kiterjeszteni.



Kokavec Boglárka: *Nothing can stop me*, 2018  
40x60 cm, Somerset papír, Gatorfoam 5mm + nyers fakeret





Albert Anna: *Női tekintet*, 2018  
printelve, B3 méretű kiadvány

## B E L Ő L E M A V É G T E L E N ?

A #metoo botrányt követő időszakban debütált *Női tekintet* sorozat, **Albert Anna** mestermunkája. A hallgató meglehetősen aktuális témát választott: a férfi tekintetnek kiszolgáltatott női test érzékeny kérdéskörét. Albert vállaltan a feminizmus diszciplínájához kíván munkájával csatlakozni, és egyfajta politikai szándékot is megfogalmaz: egy független, női perspektívát kíván érvényre juttatni egy olyan kontextusban, mely hagyományosan mindig is a nő elfojtására épült.<sup>19</sup>

A mestermunkában Hélène Cixous esszencialista gondolkodásmódjának a lenyomata érzékelhető: hisz az „abszolút nőben”, és egy utópisztikus nőképet, egy férfi tekintettől elzárt „saját szobát” keres. Ez a törekvés különösen fontos a szexuális zaklatások ügyének kirobbanása után maradt roppant csendben és gyászos feldolgozatlanságban, amikor is – jóllehet Magyarországon jóformán soha sem honosult meg a feminista beszédmód – az anti-feminista szövegek felerősödnek körülöttünk.

A „saját szobát” Albert azonban nem találja meg. Diplomamunkája inkább látványos kampány, semmint a női tekintet fogalmának alapos kibontása. Sőt, ahogyan egyik opponense arra felhívta a figyelmet, a diplomázó a férfi tekintetnek „engedelmeskedő” nőiesség (*feminin*) kérdését vizsgálja, és nem magát a nőiséget (*female*). Sorozatában ennek megfelelően csakis a jelenkor szépségideáljához idomuló vékony, csinos és hamvas modelleket szerepeltet, akiket egy esztétikus álláspontra helyezkedve szépen és szépre fotóz. Ami a megvalósítást illeti, Albert ügyesen egyensúlyoz az alkotói fotográfia és a divatfotó közötti mezőben, képei finomak, érzékletesek, változatosak és sokfélék, színhasználatuk és kompozícióik nőiesek. A fotós láthatóan tisztában van a szabályokkal, és aszerint is játszik – kérdés, hogy ez mennyiben fér össze a tárgymezővel. Vizsgált témáit (például önértékelés, divat miatti megpróbáltatások, szorongás, diszkrimináció stb.), melyeknek nem célja a nők felszíni társadalmi problémáin túlra tekinteni, egy-egy képben bontja ki. Ha negatív<sup>20</sup> módon is, de végső soron éppen azt a törvényt erősíti meg, amely ellen felszólalni kívánt. Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól az érthetetlen dologtól sem, hogy Albertnek mind a témavezetője, mind a konzulense férfi.





A legnagyobb kisebbség, a nők témája mellett egy egészen apró „kisebbség”, az NDK-s a Magyarok Egyesületének bemutatásával foglalkozik **Árki Noémi**, *Amerika volt az NDK* című mestermunkájában. Ez a sorozat tulajdonképpen BA munkájának továbbgondolása, célja pedig egy zárt közegnek, az egykoron az NDK területén élő munkások közösségének arcot adni. Anyaga elsősorban talán szociológiai szempontból érdekes (főleg, ha a mögötte álló kutatómunkát is ismerjük), prezentációja szerint pedig, ami a leginkább foglalkoztatja a fiatal alkotót, az a kollektív emlékezet működése és társadalomszervező ereje.

A kollektív emlékezet működését Árki az identitásformáló dolgok megragadásával és felnagyításával mutatja be: jellemző portrékat és csecsebecséket vagy tárgyakat vegyít a portréalanyoktól származó idézetekkel, szövegtablókkal. Tulajdonképpen az irónia szókép működési elvét felhasználva komponálja sorozatát, ettől pedig az – paradox módon – nemcsak közvetlenséggel és bájjal telítődik, de egy saját buborékvilágot, fikciót is teremt. Ezt a fikciós jelleget támasztja alá és erősíti tovább – a képek tematikáin és az idézetek használatán túl – az alsó perspektíva is, amelyből gyakorta fotóz, míg a puritán fényhasználat ezt a buborékot azután ismét a valóságba injekciózza. Így lesz képein a fikció valósággá, a valóság pedig ezzel párhuzamosan fikcióvá.

Árki Noémi: *Amerika volt az NDK*, 2018  
 59,5x42,8 cm, pigment print dibondra kasírozva, világos fakeretben  
 42,8x59,5 cm pigment print dibondra kasírozva, világos fakeretben



<sup>1</sup> A külső szem pillantása „anatómiai szörnyeteg” – André Lepeckit idézi Scott DELAHUNTA: „Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections”, *Dance Theatre Journal*, 2000, 16 (1): 20–25. <<http://sarma.be/docs/2869>; 2018.08.03.>

<sup>2</sup> Julia KRISTEVA: *Önmaga tükrében idegenként*, ford. KUN János Róbert, Budapest, Napkút Kiadó, 2010, 15.

<sup>3</sup> Nagyon beszédesek e tekintetben a mindenkori adaptációk és parafrázisok.

<sup>4</sup> Vilém FLUSSER: *A fotográfia filozófiája* <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html>; 2018. 08.03.

<sup>5</sup> „A mű nem hajlik meg semmiféle példakép előtt; azt igyekszik ábrázolni, hogy van valami ábrázolhatatlan; nem utánozza a természetet; artefaktum, csinálmány.” Jean-François LYOTARD: *A fenséges és az avantgárd*, ford. SZÉCHENYI Ágnes, Budapest, Enigma, 1995/2, <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KoUUJ154VzAJ:mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/propedeutika/enigm68c\\_951\\_lyotard.doc&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=hu](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KoUUJ154VzAJ:mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/propedeutika/enigm68c_951_lyotard.doc&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=hu); 2018. 08. 03.> Mindez analóg a jelek eltolódásának és a jelentés állandó elhalasztódásának kortárs paradigmájával is.

<sup>6</sup> „Max Imdahl »látó látás« fogalma kapcsán Waldenfels megjegyzi: »Szigorú értelemben nem beszélhetünk itt ábrázolásról vagy közvetítésről [...] A látó látás részt vesz a látott és a látó keletkezésében, mely a látás, a láthatóvá válás és a láthatóvá tétel eseményében kockán forog.«” Hans-Thies LEHMANN: *Poszt-dramatikusszínház*, Ford. BEREZC Zsuzsa (az adott részt), Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 116.

<sup>7</sup> *Jó kérdés – Meztelenség a színpadon*, A Magyar Színházi Társaság és a Színház folyóirat beszélgetéssorozata, 4. rész, 2018. január 26. <<http://szinhaz.net/2018/02/14/jo-kerdes-meztelenség-a-szinpadoon/>; 2018. 08.03.>

<sup>8</sup> Georges BATAILLE: „Lascaux vagy a művészet születése”, Ford. LÓRINSZKY Ildikó, *Átváltozások*, 4. 1995, 25–26.

<sup>9</sup> Adatok a diplomázó műleírása szerint.

<sup>10</sup> Fogalmaz műleírásában.

<sup>11</sup> A szerző Bacsó Péter, *A tanú* című filmjének egyik jelenetére utal. (A szerk.)

<sup>12</sup> Joe Rosenthal felvétele.

<sup>13</sup> Például gondoljunk József Attila *Külvárosi éj* című versére.

<sup>14</sup> HANKISS Elemér: *Félelmek és szimbólumok*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 142.

<sup>15</sup> Ehhez bővebben lásd a pszichoanalízis alapvető írásait (például Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva).

<sup>16</sup> Charlotte Cotton kifejezését [The Photograph As Contemporary Art] kifejezését idézi SOMOGYI Zsófia: „Személyes fotó, egy kutatás tételkérdése”, *Fotóművészet*, 2010/1. <[http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/201001/szemelyes\\_foto?PHPSESSID=7b73d5637545d37a432438151ed3ff0c](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201001/szemelyes_foto?PHPSESSID=7b73d5637545d37a432438151ed3ff0c); 2018. 08. 03.>

<sup>17</sup> Gen Y Protagonists & Special Yuppies, Tim Urban frappáns kifejezése, a teljes cikk: *Why Generation Y Yuppies Are Unhappy* <<https://waitbutwhy.com/2013/09/why-generation-y-yuppies-are-unhappy.html>; 2018. 08. 03.>

<sup>18</sup> V. ö.: Jeffrey Jensen ARNETT: „Emerging Adulthood, A Theory of Development From the Late Teens Through the Twenties”, *American Psychologist*, 2010. május, <[http://www.jeffreyarnett.com/articles/ARNETT\\_Emerging\\_Adulthood\\_theory.pdf](http://www.jeffreyarnett.com/articles/ARNETT_Emerging_Adulthood_theory.pdf); 2018. 08. 03.>

<sup>19</sup> V. ö.: Hélène CIXOUS: „Ha a nő mindig a férfi diszkurzusában létezett, mint jelölő, mindig az ellentétes jelölőhöz utasítva, amely megsemmisíti speciális energiáját, elhallgattatja vagy megfullasztja az olyannyira különböző hangjait, itt az ideje, hogy a nő áthelyezze ezt a „-ban”-t, hogy felrobantsa, megfordítsa és elfoglalja, a magáévá tegye, úgy, hogy megértse, a saját szájába vegye, fogaival megharapja a nyelvét, ideje, hogy feltaláljon egy nyelvet azért, hogy beléhatolhasson.” *Testes Könyv II.*, Ford. KÁDÁR Krisztina, Ictus és JATE Szeged, 1997.

<sup>20</sup> V. ö.: „A nő igenléssel állít (és a költők gyanították ezt): „.... and yes I said yes I will Yes” („.... és igen azt mondtam igen én fogok Igen”). És igen, mondta Molly, magával ragadva az Ulyssset minden könyvek fölé, az új írás felé, igent mondtam, Igent akarok.” CIXOUS: *I.m.*