



MAGYAR TÁJKÉPFOTÓ KIÁLLÍTÁS A KISCELLI MÚZEUMBAN

A kortárs fotóművészet klasszikus műfajairól szólva a tájkép különösen sok dilemmát vet fel. Nem csak azért, mert a portréhoz és a csendélethez képest ebben fejezhető ki leginkább az a drasztikus környezeti változás, amelyen az utóbbi évtizedekben az emberiség keresztülment, hanem azért is, mert ebben a műfajban, a fényképészeknek markáns döntéseket kell hozniuk, hogy mit és miért mutatnak – vagy nem mutatnak be.

A Kiscelli Múzeumban a tájjal foglalkozó kiállítás már a harmadik volt – Szarka Klára és Somosi Rita rendezésében a portréval és a csendélettel foglalkozók után –, ami a fotográfia klasszikus műfajainak bemutatását szorgalmazta. Általánosságban, a portréfotó a mai fotóművészetben projektfotózást jelent: a művészek az alanyhoz kapcsolódó háttérrel, életformát, szociális kontextust is igyekeznek megmutatni, és ezzel az arc kapcsán olyan kérdésekről beszélni, amelyek kortünetek. A csendéletfotó pedig a tárgyi környezet jelentésének a keresésével ma inkább idézi a barokk csendéletek szimbólumrendszerét, mint a huszadik század elejének fény-árnyék játékaikat. Ezekhez képest a tájkép készítője ma egy sor olyan kérdéssel kerül szembe, amelyet érzékeltethet is meg nem is, de semmiképpen nem tud figyelmen kívül hagyni képe készítésekor.

Ebben az értelemben a tájkép sem választható el a háttértartalomtól. Ma akár olyan vidékről látunk képet, amelyen felfedezhető az emberi jelenlét, vagy olyat, ahol nem, a képek szükségszerűen összehasonlíthatók az ellentétükkel. Akár városi, akár vidéki, akár természeti környezetet látunk, ma az esztétikai vonatkozásaik a tartalmi aspektusok tükrében értékelhetők. Több fotós hívta fel a figyelmet munkásságával a klasszikus értelemben vett szépség vesztette táj jelentőségére és szerethetőségére (Thomas Struth, Thomas Ruff), történelmi kontextusra (Jean-Mark Bustamante), a periférikus „hely” értékeire (Jitká Hanzlová), múltjára és annak jelenre gyakorolt következményeire (Joel Sternfeld, Yto Barrada). Az ember képen való láthatósága külön aspektus: ha van a fotón alak, tartalommal tölti meg a tájat, ha nincs, megkérdéztethetjük, mennyire tudatos, hogy nincs épp jelen (Elina Brotherus). Ma, a globális felmelegedés korában, az iparosítás káros hatásairól szóló elemzések idején, a természeti önpusztítás média híreinek kontextusában a tájat mint témát elővenni, felelősséggel teli feladat (Dan Holdsworth, Olafur Eliasson).

Más kérdés, még mindig az általánosságokat elemezve, a fotóesztétikához és a médiakritikához való viszony. A tájkép témában elmélyedő művészek számára a klasszikus keretrendszer, amelyet a környezet ad, lehetőség-

Tájkép – csata után?



Csontos Szabó Sándor: *Fake Landscape*, 2018

get teremt, hogy a fotóról mint médiumról beszéljenek, vagy a fotográfia esztétikai kérdéseit elemezzék (Doug Aitken, Andreas Gursky). A táj alkalmas arra, hogy a leg-hagyományosabb technikákkal kerüljön megörökítésre, ezért találkozhatunk sokszor lukkamerás megoldásokkal, vagy konceptuális, képzőművészetből átvett módszerekkel (Adam Jeppesen). De előfordulnak a tájnak mozgóképpel, az idő fogalmával kombinált megjelenítései is, amelyek a fotográfia kiterjesztését célozzák, hogy kimozdítsák a klasszikus műfajt a maga megrögzött formavilágából (David Claerbout). Az esztétikai dimenziók is szerteágazók: a fotótörténetet idéző piktoralista fekete fehér képek világa a nagyon színes megoldásokig terjed, aminek értelemszerűen az ellentéte is működőképes. A kikeményített, kontrasztos, rajzos nagytájak mellett az analóg módszerek vagy digitálisan torzított színek mind hozzátesznek a tájértelmezéshez.

A technikai és a tartalmi kérdéseket pártázva, fel lehet tenni úgy is a kortárs, vagy jelen idejű tájképfotózásról formált kérdést, hogy létezik-e bátorság, vagy kockázatvállalás ezen a területen, vagy egész egyszerűen ezt a dimenziót el kell kerülni akkor, amikor erről a műfajról beszélünk. A dilemma azért merül fel, mert a kortárs művészet összes műfajában folyamatos a felvetés, hogy egy művész mit és hogyan tesz hozzá a jelen lévő tren-

dekhez, tud vagy akar-e azokon túl személyes aspektust mutatni. A kockázat a határok feszegetését jelentheti, olyan javaslatokat, amelyek eldöntendő szakmai kérdésekhez vezetnek, azt a dilemmát keltik a nézőben, hogy a bemutatott mű megfér-e egyáltalán a választott kategóriában, vagy máshová sorolandó.

Persze épp a táj az, amely sok esetben egy közös metafizikus élményre épít, a néző és az alkotó közös érzelmi tapasztalatára, a világ csendes szemléletére és befogadására, amitől szükségképpen távol áll a szélsőséges kísérletezés. A természeti környezet objektumait mindannyian ismerjük és csodáljuk, ezért azok figyelemfelkeltő bemutatása olyan érzéseket kelthet, amelyek kiveszni látszanak a mai, technológia által mélyen áthatott világból.

Mindezek után érdemes végignéznünk, hogy a *Távlatok / Kortárs magyar tájkép* című Szarka – Somosi projekt, a Budapest FotóFesztivál nyílt pályázatára érkezett munkákból válogatott hazai összkép erről mit mond: hogyan viszonyulnak a kérdéshez a fotográfusok különböző generációi, mit mondanak a tájkép műfajáról, illetve a hazai fotós élet hogyan reagál – reagál-e a nemzetközi tájbemutatói trendekere, hasonulásának vagy attól való távolmaradásának milyen jelentőséget tulajdonítson a műfaj iránt érdeklődő néző.



Rubi Anna: *Memento Park*, 2014, Digitális videó digitális keretben

A kiállítás a Kiscelli Múzeum Oratóriumában és folyosóján bár a műfaj nem legideálisabb helyének bizonyult, azt éreztette a nézővel, hogy a témához a hozzászólások száma itthon igen nagy. Sokféle felfogásmóddal találkozhattunk, de ha a magunk bevezetőjéből indulunk ki, a művek mégsem fedték le a lehetőségek teljes palettáját. Különös, de a nézőnek az volt az érzése, hogy kimondatlanul, de a műfajjal kapcsolatban mégiscsak létezik egy hazai konszenzus, egy viszonylag egységes felfogásmód, amely a médiumkísérleti és esztétikai kérdésekre helyezi a fő hangsúlyt az elemző, környezettudatos felfogásmóddal szemben. Az alábbiakban néhány kiragadott példán keresztül szemléltetjük, milyen csomópontok mentén foglaltak állást a művészek a tájról és annak reprezentálhatóságáról.

A KITERJESZTETT MÉDIUM

A fényképezőgép egy kötöttségekkel „megáldott” eszköz, ami épp a lehatároltsága miatt tud újszerű megoldásokat nyújtani a felhasználó számára. A filmformátum és az objektívválasztás mellett a digitális utómunka lehetőségei mindig nagy kísértést jelentenek az újszerű hatás elérésében. Különösen egy olyan kötött műfaj esetében, mint a táj, a kísértés, hogy a képkészítés és az utómunka fázisaiban a technikai variálással tegyünk valami újat a látványhoz, igen nagy. Az, hogy a kép továbbalakítása indokolt vagy nem, tud-e tartalmi újdonságot mondani vagy nem, minden esetben a tudatosság mértéke, és a beavatkozás módja dönti el. Ebben nem lehet igazságot tenni, csak a művet nézni, és abból leszűrni a konkrét tanulságokat.

A manipulált képek között elsőként Csontos Szabó Sándor: *Fake Landscape* (2018) című munkáját emelném ki. Azért illusztrálja jól a technikai manipulációk le-



Balogh Viktória: *Kert – Eső*, 2018 , Video
 Balogh Viktória: *Kert – Hó*, 2018 , Video

hetőségét ez a konstruált mű, mert azt az alapvető kérdést veti fel, hogy meddig manipulálható egy kép úgy, hogy az a realitás illúzióját keltse. Csontos szándéka, hogy egy helyszínen több képből olyan tájat alakítson ki, amely nem létezik a képen bemutatott formájában, a digitális fotográfia módszertanának alapdilemmáihoz vezet minket. Mára már nem túlságosan ráz meg, ha egy fotográfiai felvétel manipulált és eltér a valóságtól, pedig a képalakító szoftvereknek ez a lehetősége sok vitát generált a 90-es években. Az igazság relatív, de ezt az is tudja, aki analóg eszközökkel fotózik épp tájat, mert a nézőpont, a képkivágás, az időjárási körülmények, a szűk vagy széles látószög mind olyan képi karakterjegyeket eredményeznek, amelyeket kis valószínűséggel tapasztalhatunk meg a képen látott formában, a valóságban. Csontos a hamisított realitás ideájával épp azon a szinten játszik, hogy a nézőt nem akarja becsapni: finoman mossa egy horizontális sávra a részleteket, de érzékelteti, hogy ugyanazt az erdőrészletet látjuk sok-

féle nézőpontból. A kép így sokoldalúan mutat meg egy pillanatot, és érzékelteti az időszerűséget, amennyiben sűrítve járja körül és dokumentálja a helyet.

Az időbeliség a tájkép-fotográfia egyik fontos motíválója, ez a kiállítás néhány munkáján is észrevehető. Létezik a tájkép ábrázolásának mozgóképi megoldása, amikor az egy nézőpontú kép apró mozgásai a meditatív alkotó/néző szemlélődését imitálja. A Kiscelli Múzeumban ilyen volt Balogh Viktória *Kert* című kétszernyős videó-installációja (egy fotókönyvvel) ahol egy nézetből ugyanazt a mozgóképet láthattuk téli és nyári időszakban, vagy Rubi Anna *Mementó park* (2014) című munkája, amely Kiss István *Mementó Parkba* helyezett, Dózsa György úti Tanácsköztársasági emlékművét (1969) helyezi egy kihalt téli alföldi táj környezetébe. A néző az idő múlásának lassúságával szembesült a hóesés mozgó látványán keresztül. A posztapokaliptikus vízióval a mű a múlt szomorkás érzetét közvetítette.



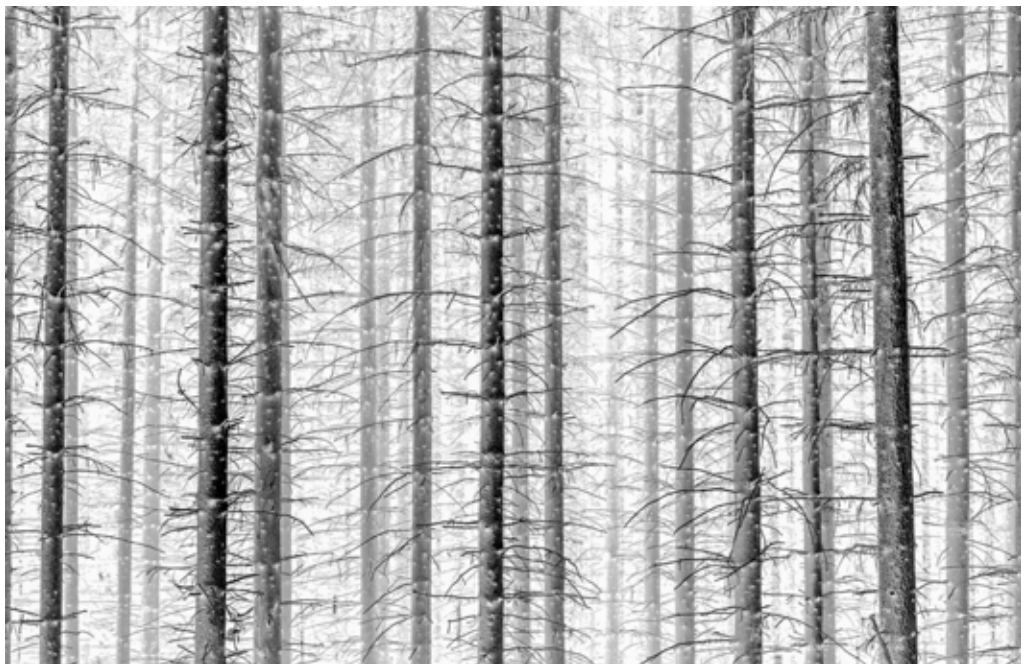
Vachter János: *Somewhere in Time 1-2.*, 2017



Fejér János–Liszka Lilla: *Térgép*, 2019

A technikai manipuláció klasszikus kémiai megoldását láthatjuk Vachter János két képén (*Somewhere in Time, 1-2*, 2017) amelyekről eldönthetetlen, hogy fény, vegyszer, vagy a film hibás volta okozta a hatást. A fotografikus alap a megoldástól absztrakt képpé vált, ahol felismerhető maradt a keresett tájrészlet. A diafilmszalag forgathatóságával játszott Fejér János és Liszka Lilla *Térgép* (2019) című munkáján, amelyhez egy *low-tech* szerkezet is készült, a nézőre bízva, hogy kimozdítja-e statikus helyzetéből a pozitív

síkfilmtekereszt. De ha már a beavatkozásokról esik szó, rámm mégis egy sokkal egyszerűbb megoldású kép gyakorolt nagy hatást, Mandur László, *Rengeteg jövő II.* (2018) című műve, amely fenyőfák törzsének sűrű szövetét ábrázolja fekete-fehér negatív nagyításon. A néző a törzsek hasonlósága miatt nem tudja eldönteni, hogy manipulált-e a kép, de a részletek apró változásai a megcserélt fekete és fehér tónusok miatt egyedi felületet eredményeznek, ami szinte grafikaként mutatja meg a természet végtelenségét és variabilitását.



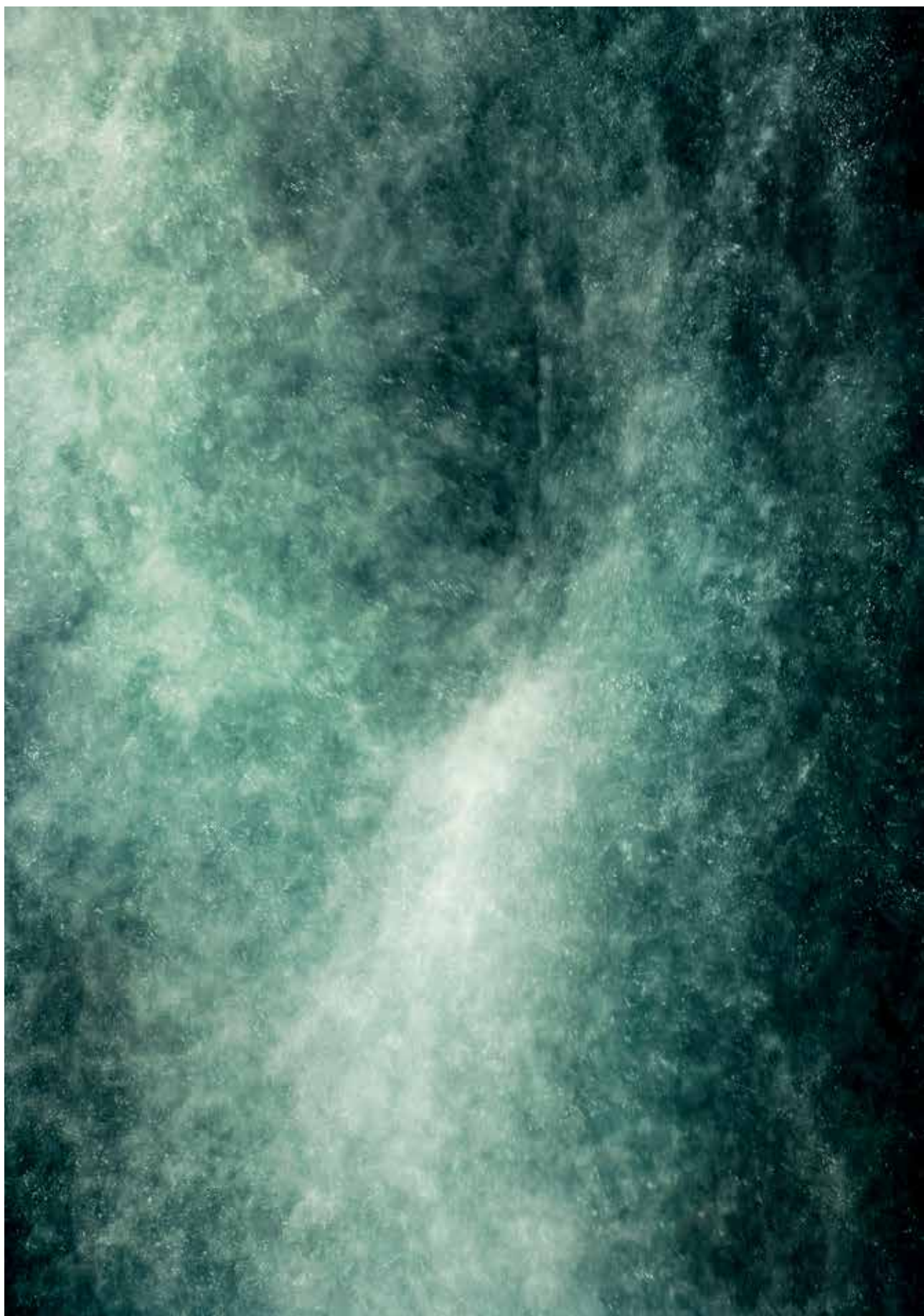
Ha a „kiterjesztett médium” fogalmáról beszélünk, akkor említsük meg Pátkai Rozina képét, amely egyedi módon ötvözi hanggal és interakcióval *Tájézőlés – beszédes tájak* (2016) című sorozatának bemutatott darabjában a téli aljnövényzet közeli struktúráját, de arra biztatja a nézőt, hogy érintse meg a képet. Ha ezt megteszi, és tenyerét kiállítási szituációban nagyon szokatlan módon a kép felületéhez érinti, egy ambient hangzást hall, ami változik, ha a mű más pontjait érinti meg. A táj metafizikája hangzó kifejezést kap, és váratlan irányba fordítja a tájképfotó értelmezési tartományát.



Vasali Katalin: *Erózió II.*, 2012-14

A „KITERJESZTETT” TÁJFOGALOM

Ahogy a bevezetőben jeleztük, a „táj” értelmezése az urbánus és technológiai környezet mindent átható volta miatt mára egyre inkább a „látkép” irányába mozdult el, azaz minden olyan képet, amely egy természeti vagy akár városi látványt igyekszik visszaadni egy tágabb nézőpontból, a fotóban tájképnek nevezünk. Ezen a szabadságon túl, a kiállító művészek sokszor túllépve a fotográfus klasszikus témához való viszonyán az általuk kiválasztott látványba vagy beavatkoznak, vagy olyan részletfotók sorával írják le azt, amelyek a kiválasztott helyszínt egy szubjektív, szelektív nézőpontra keresztül mutatják. A manipulálásra példa Vasali Katalin *Erózió* (2012–2014) című sorozata, amely kietlen gazdasági területeket mutat be, de úgy, hogy annak részleteit a szerző mohával fedi: láthatunk mohával borított szalagkorlátot, bóját, vagy csak két négyzetformátumot a táj részeként. A kontraszt működik, az ipari, munkavédelmi kellékek átértelmeződnek, és a természeti környezet részévé válnak: az élőnövény borítás elveszi az emberi jelenlét élet, és nosztalgiát kelt a nézőben a tiszta természeti környezet iránt. Bátorfi Andrea *Eredet* triptichonjában (2015) is a vízesések többrétegű egymásra fotózásával végtelennek tűnő vízfüggöny érzetét kelti, ami nem a képek konkrét forrását, a svájci vízeséseket idézi, hanem a víz tömege keltette mitológiai-spirituális tartalmat, amit a címválasztással is megerősít.





Gomba Gellért: *Ösvények*, 2016

A részletek kiemelésének egyik egyedi és szembeötlő példája Gombai Gellért *Ösvények* (2016) című kép-együttese, amely éjszakai, vakus felvételekből áll, amelyeken csak fényes közlekedési táblákat láthatunk, melyek fényvisszaverő voltak miatt teljes sötétségben hagyják a háttérrel, azaz az út menti tájakat, ahol a felvételek készültek. Ahogy a kép alá írt szövegben megfogalmazza, a szerzőt a *road-movie* érzésének kifejezése foglalkoztatta, hiszen az éjszakai autózásból rendszerint csak ezek az információs felületek maradnak meg emlékezetünkben. A tájon való átutazás során a sötétségben a természet jelenléte tudatunkban él, de annak szépségét csak elképzelve tudjuk, mert megtapasztalni nem tudjuk a körülmények miatt.

Messzire vezető referenciákkal készíti a Pilisről sorozatát Szatmári Zsuzsanna *Pilis 36* című látképe (2018) hiszen az ország szív-csakráját magába foglaló vidék bejárását Hokusai *Fuji*-ről készített 36 látképből álló fametszetsorozatához hasonlítja. Hokusai a „szent” hegyet távoli és közeli nézőpontokból mutatja, melyeken a hétköznapi vidéki élet és gazdálkodás kontextusába helyezi a jellegzetes formájú vulkáni körvonalat. A Pilis sokkal kisebb léptékű hegy, de Szatmári jó érzéssel találja meg a párhuzamot, a „mi” Fujijamánkkal, amely az utóbbi években vált ezoterikus hívők zarándokhelyévé. Látképein Hokusaiéhoz hasonlóan feltűnnek az emberi nyomok, lakókocsi, padok, vagy egyéb tárgyak: a háttér lágy vonulata azzal nyeri el értelmét, hogy az



Szatmári Zsuzsanna: *A Pilis harminchat látképe*, 2018

a közhiedelemnek megfelelően szakralizált. Hokusai munkájához képes ezekben a fotókban a mai Kelet-Európára ismerünk rá, némi ironikus felhangot sejtve a szerző témaválasztásában.

A fragmentumokból való építkezésben legmesszebbre Riskó Gáspár jut, aki képegyüttesében táji elemeket is bemutat, de alakos kompozíciók és tárgyfotók is kiegészítik az installációt. A tájfotó kontextusában a nézőnek az az érzése, hogy egy mentális tájat lát, ahol a külső és a belső, a megélt és az érzékelt összefolyik, és így teremtve meg azt az egységet, amely meghatározza viszonyunkat a világgal. Riskó, ahogy a művészek többsége, a képek mellé egy saját szöveget is mellékel, amely azonban ebben az esetben olyan,

mint egy önvallomás-esszé, a művész személyiségéről ugyan sokat mond, de a képekhez valós eligazítást nem nyújt.

A kép és szöveg viszonya általánosan elgondolkodtató volt a kiállítás egészében. A fotók mellé írt kommentárt minden művész habitusa szerint értelmezte vagy hagyta el, volt aki információt adott a sorozatáról, volt, aki inkább magáról beszélt, mindenesetre tanulságos volt azon elgondolkodni, hogy nem jobb-e egy kiállítás esetében egy szerkesztett műleírás, hogy a nézőt végigvezesse a művek rendszerében. Művészettörténészként persze élveztem az önvallomásokat, de feltűnő volt a kizárólagosságuk.



Szilágyi Lenke: *Tájarándokok*, 1, 2018

NEO-KLASSZICIZMUS

A tájfotó kérdésében az egyik kulcskérdés, hogy annak tradicionális értelmezése mit tud mondani a ma nézőjének. A fotó történeti és technológiai változásai arra sarkallják az alkotókat, hogy új és új szempontokat vezessenek be a klasszikus műfajokba, de láthatóan ez nem csökkenti azoknak a műveknek az értékét, amelyek klasszikus szabályok szerint próbálják megoldani a tájrepresentáció feladatát. Ezek a hagyományos eljárással, vagy szemlélettel készített képek az állítják, hogy az, amit a romantika óta felfedezhetünk a tájban, a természeti szépséget vagy a fenséges fogalmát, az én azonosulását a végtelen vagy a lehatárolt tér dimenzióival, olyan örök érvényű érzetek, amelyek nem fog az idő, mert bárhogy is változik a környezet, a történelem vagy a technológia, az egyénnek mindig szüksége lesz rájuk. A fotográfia eszközei ugyan változnak, de egy klasszikus értelmű tájfotó elkészítésében nem az eszköztár a döntő, hanem a hozzáállás és a szemlélet, az esztétikai ítélet és azoknak

a kompozíciós arányoknak a megtalálása, amelyek nemcsak az alkotóban, de a nézőben is elő tudják idézni a megkülönböztettség felemelő érzetét. A klasszikus tájfotónak azonban van egy dilemmája: mégpedig az, hogy nem objektív, mert a fotós tehetségének megfelelően döntések eredményeként jön létre, azaz olyan mű születik, amely nem „azt” a képet mutatja, amelyet a fotós egy helyen egy nézőpontban talált, hanem sokkal többet, olyan konstellációt, amelyet az alkotó jelentéstelien érzékel. Ebben az értelemben a klasszikus szemléletű fotó tényleg örök érvényű és folyamatosan megújítható, attól függően, hogy ki az, aki a képet készíti, és milyen állapotban van a kép készítésének időpontjában.

A kiállításon a klasszikus szemléletű képkészítők közül Szilágyi Lenkét emelném ki elsőként, annak ellenére, hogy a turisták áradatáról mutatott művei épp a táj élvezésének lehetetlenségéről szólnak. Azért is az övé az elsőbbség, mert Szilágyiról sokan tudják, hogy megrögzött hegymászó, és a táj fenségességének



Bartis Attila: *Természetes színpad, Fél óceán*, Ngobaran, Java, 2019

folyamatos megélője, aki ebben a sorozatában a természeti környezet zsúfoltságára világít rá épp azért, hogy megmutassa, hogy amit fenséges tájként láttunk, az ma már egyre eldugottabb és egyre nehezebben fotografálható. Válogatása erre a kiállításra az egyik legőszintébb reakció.

Bartis Attila kontrasztos fekete-fehér nagyításai azért hatásosak, mert a szerző ezeket a képeket Indonéziában készíti, ahol a természetközelség és a közvetlen, közösségi életszemlélet meghatározza a kép készítőjének lelkiállapotát. A több éve ott élő, visszavisszajáró Bartis nem véletlenül preferálja a tájfotó műfaját az utóbbi években, mert a természeti környezet és a felhők bonyolult és folyamatosan megújuló rajzolata számára állandó képi inspirációt jelent. Az Indonéziában tapasztalt egyszerű élet, mely messze nélkülözi a nyugati egzisztencia vágyainak beteljesíthetetlen rendszerét, örök tanulság az európai ember számára. Bartisnál ez az alázat kifejezését eredményezi, ami a természet erőinek korlátlan tiszteletére, az egyén rész-mivoltára vagy az

élet apró értékeivel való helyi megelégedésre irányul. Bartis a fotóban az írás ellenpontját, a képben sűrítendő, szavakban nem egyértelműen leírható valóság varázsát találta meg.

A Kiscelli Múzeum *Távlatok / Kortárs magyar tájkép* című kiállítása a műfaj áttekintésének átfogó szemléje volt. A képek méretei, az elhelyezés szűkösége a hazai lehetőségekre világítottak rá: a néző sokszor kívánta a nagyobb dimenziót és a szellősebb elrendezést, hogy a tiszteletet érdemlő műfaj megkaphassa a maga méltóságát. Ennek ellenére Szarka Klára és Somosi Rita vállalkozása a klasszikus műfajok áttekintéséről figyelemre méltó és fotótörténeti jelentőségű: láttelelet arról, hogy a magyarországi kontextusban ki, hogyan értelmez egy témát, irányzatokat és szemléletmódokat. Megmutatja fotósaink viszonyát a környezethez, de legfőképpen azt, hogy a tájképfotóban a radikalitás viszonylagos, mert a klasszikus értékrend követése lehet ugyanúgy „bátor”, mint a médiakritikus képalkotás.