



ANNE KOTZAN

Ludwig Windstosser

Fotográfiai modernizmus a második világháború után

Ludwig Windstosser: *Stallion Parade*, Marbach/Alb, 1949, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin

A HÁBORÚ UTÁNI IDŐSZAK
FOTÓTÖRTÉNETÉNEK FELFEDEZETTJE,
PONTOSABBAN ÚJRAFELFEDEZETTJE
LUDWIG WINDSTOSSER,¹ AKI
1921-BEN SZÜLETETT MÜNCHENBEN,
ÉS 1983-BAN HALT MEG VÁLASZTOTT
HAZÁJÁBAN, STUTTGARTBAN.
A MAGA IDEJÉBEN NÉPSZERŰ ÉS
KERESETT SZAKFOTOGRÁFUSNAK
SZÁMÍTOTT, AKI FŐLEG IPARI
LÉTESÍTMÉNYEKET FÉNYKÉPEZETT,
DE [NÉMETORSZÁGBAN] JÓLISMERT
TÖBB MINT HÚSZ ALBUMÁRÓL
IS, FŐKÉNT VÁROSKÉPEKKEL,
TÁJKÉPEKKEL ÉS MŰEMLÉKRŐL
KÉSZÜLT FELVÉTELEIVEL. A NEVE
ENNEK ELLENÉRE MÉGIS JAVARÉSzt
FELEDÉSBE MERÜLT, HOLOTT
MINDEMELLETT A *fotoform*² NEVŰ
AVANTGÁRD JELLEGŰ CSOPORT
ALAPÍTÓ TAGJA IS VOLT, AMELY
JELENTŐSEN HOZZÁJÁRULT AHHOZ,
HOGY A FIATAL, HÁBORÚ UTÁNI
FOTÓMŰVÉSZ-GENERÁCIÓ MEGTALÁLJA
SAJÁT KÉPI KIFEJEZŐNYELVÉT.
KEREKEN NEGYVEN ÉVEN KERESZTŰL
FOGLALKOZOTT A FÉNYKÉPEZÉSSSEL,
SOKRÉTŰ ÉS GAZDAG ÉLETMŰVET
HAGYVA MAGA UTÁN, AMELY MOST
ISMÉT A FIGYELEM KÖZÉPPONTJÁBA
KERÜLT KÖSZÖNHETŐEN EGY ÁTFOGÓ
KIÁLLÍTÁSNAK ÉS AZ AZT KÍSÉRŐ
KATALÓGUSNAK.³

A berlini állami múzeumokat összefogó intézmény, a művészeti könyvtárában őrzött fotografiai gyűjteményének raktáraiban található anyagból állított össze egy háromrészes, javarészt Windstosser hagyatékára épülő kiállítást. „Innen feltárul egy példaszerű fényképsspálya, amelyet [...] nagyrészt meghatározott [...] az alkotó részvétele a *fotoform* csoportban.”⁴

MŰSZERÉSZBŐL FÉNYKÉPÉSZ

Ha felidézzük a Ludwig Windstosser életrajzából ismerhető néhány információt, arra a következtetésre juthatunk, hogy céltudatos és törekvő személyiség volt. Egy kereskedelmi képviselő fiaként született, 1937-ben tette le gimnáziumi érettségijeit Berlinben, majd közvetlenül ezután elvégzett egy hároméves műszerésztanfolyamot a stuttgarti Robert Bosch GmbH-nál. Ennél azonban többre vágyott, ezért jelentkezett 1940-ben az esslingeni mérnöki iskolába, ahol sikeres felvételi tett. Még abban az évben behívták katonának, ami keresztülhúzta a számításait. A tüzérségnél szolgált, miközben amatőr fotográfusként is tevékenykedett. 1944-ben sérülést szenvedett a keleti fronton Oroszországban, ahonnan egy bécsi katonai kórházba került. Ezt követően műszaki rajzoló tanfolyamokon vett részt a Bosch-nál Stuttgartban, ahol későbbi feleségével is megismerkedett. 1945-ben ismét behívták katonának, és Sziléziába vezényelték, ahonnan újabb sérülésekkel tért vissza. Mindennek ellenére még ugyanabban az évben nyári kerékpártúrára indult a Bodeni tó körül. Itt ismerkedett meg a fotográfus Toni Schneiders-szel. Talán ez a találkozás indította arra az elhatározásra, hogy fényképésztanonc legyen Adolf Lazinál, akinél 1947-ben letette a fotográfus szakvizsgát. Az igen sikeres reklámfotográfus Lazi 1950-ben megalapította saját fotográfusképző iskoláját (Internationale Schule für Höhere Fotografie – Lazi, azaz Schule Lazi), amely túlélte őt, és ma is működik fia, A. Ingo Lazi irányítása alatt a Lazi Akadémia fotódizájn szakirányaként (The European School of Film and Design)

Lazi, aki szintén aktívan tevékenykedett a fotográfia megújítása érdekében, minden bizonnyal példaértékű személyiség lehetett a fiatal Windstosser számára, aki 1948-ban már önállóan, főleg építészeti és tájképfényképészként dolgozott Stuttgartban, ahol végül le is telepedett. A megbízásos munkák mellett már akkor kísérletezni kezdett a médiummal. A korai felvételeinél is feltűnik a szigorúan grafikus hatású kompozíció, amely feszültséggel teli képeket eredményez az árnyékok és az erős kontrasztok, valamint a szokatlan perspektívák révén. Az 1949-ben készült *Sienai lépcsők* című felvételénél például a lépcsők a déli tószkán hőség ellen használt legyezőt idézik fel, mintha össze lenne hajtva és a semmibe futna. A feszültséget a felvétel szélén elhelyezett két apró alakkal teremti meg. Az új kifejezési formák utáni keresésben Windstosser azonban nem maradt sokáig egyedül.



Ludwig Windstosser: *Blick vom I-Punkt Berlin auf die Innenstadt mit Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, um 1971 Farbpapier © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windstosser



Ludwig Windtossier: *Aral*, Benzin-Raffinerie, 1967 Farbpapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windtossier



Ludwig Windtossier: *Mannesmann*, ohne Datum Farbpapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windtossier

A *fotoform* CSOPORT – „EGYÜTT MEGGYŐZŐEK VAGYUNK, ÉS ELIS ÉRÜNK VALAMIT”

A közös csoportos kiállítások nem ritkán végződnek barátsággal a kiállító művészek között. A hat fiatal, ám ki-mondottan ambiciózus fotográfus esetében épphogy benyújtott munkáik elutasítása volt az, aminek köszönhetően felismerték, mi a közös az érdeklődésükben, és ami így összehozta őket. A pfalzi Neustadt an der Weinstraße nevű városban 1949-ben megrendezett gazdasági vásár alkalmával Wolfgang Reisewitzet bízták meg, hogy állítson össze egy fotókiállítást, és annak anyagát mutassa be egy szakmai zsűrinek. A zsűri azonban minden kísérletező jellegű munkát kiszórt, köztük Reisewitzét is. Mégis sikerült elérnie, hogy a képeket a nyilvánosság előtt is bemutassa, miközben a „kizsúrizetteknek” felajánlotta, hogy vegyék kezükbe saját érdekeik képviselőjét. Még ugyanabban az évben, július 7-én találkozott Ludwig Windstosser lakásában Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Wolfgang Reisewitz, Toni Schneiders és Otto Steinert. Az új csoportot *fotoform*-nak keresztelték. „A nevet Schmoll (Josef Adolf Schmoll, másnéven: Eisenwerth, német művészettörténész) szerint Steinert⁵ adta a csoportnak, [amely elnevezés] a megformált fényképre utal. A hat fotográfus ilyen módon nem egy különleges programot követett, sokkal inkább azt akarták, hogy ne írják elő nekik a hagyományos szabályok követését saját munkáikban.”⁶ A név kisbetűs írásmódjában jól körvonalazódik a hivatkozás a bauhausra és az ahhoz kapcsolódó mozgalomra, akárcsak a később Otto Steinert által alapított *subjektive fotografie* esetében, és a mai napig követi ezt a hagyományt a világhírű szakvásár, a *photokina* is nevének írásmódjában. A csoport számára a név így tartalmilag is iránymutató volt, mivel a *fotoform* tagjai „az 1930-as évek avantgárd művészetén iskolázott »autonóm« kameraművészet szellemében készítették felvételeiket”.⁷

Kísérleteztek fotogrammal, bemozdulásos életlenséggel, elmosódott képekkel, többszörös megvilágítással, játszottak a fényvel, a kontrasztokkal és az absztrakcióval. Azért, hogy a távolság ellenére fenntartsák a gondolatok cseréjének a lehetőségét, bevezették az úgynevezett kritikai kört, amely azt jelentette, hogy egy fényképekkel megtöltött mappát küldtek a többieknek kiértékelésre. A kritikai észrevételeket a mappa hátoldalára jegyezték fel, és a közös kiállításokon csak olyan munkákat állítottak ki, amelyen a *fotoform* szó szerepelt, mint például 1949-ben Milánóban, majd 1950-ben Darmstadtban.

Az első igazi áttörést egy saját kiállítási részleggel ünnepelte a csoport 1950-ben Kölnben a *photokinán*, ahol aztán 1951-ben és 1952-ben is képviseltették magukat. „Az ország határain túl is felhívta magára a *fotoform*

a figyelmet. A Photo France például 1951-ben cikkében a szabadság aspektusát hangsúlyozza amellelt, hogy átfogóan bemutatja az egyes tagokat, a szabadságát, amelyen a csoport szervezeten és fotográfiailag is alapul.”⁸ Ezt számos kiállítás követte, például Ausztriában, Hollandiában, Svájcban, Nagy-Britanniában és Olaszországban. Még 1951-ben két új tag is csatlakozott a csoporthoz, Heinz Hajek-Halke, illetve a svéd Christer Strömholm.

A *fotoform* ÉS A SZUBJEKTÍV FOTOGRAFIA

A *fotoform* csoport tagjaként és 1948-tól a saarbrückeni Művészeti és Kézműves Iskola (Schule für Kunst und Handwerk) fotóosztályának vezetőjeként dolgozta ki Otto Steinert első, később legendássá vált, *szubjektív fotográfia* (*subjektive fotografie*) névre keresztelt kiállításának ötletét. Ez volt az „első átfogó kísérlet arra, hogy »az 1933 előtti hagyományokhoz kapcsolódjanak, és kortárs fotográfiát mutassanak be.«”⁹ (Thilo Koenig) Ellentétben a „tisza fotográfiával” (*Straight Photography*) elsősorban hétköznapi megfigyelésekre helyezték a hangsúlyt egy szubjektív nézőpontból. 1951. július 12-én nyílt meg a kiállítás Saarbrückenben, ahol 725 munkát mutattak be 69 kameraművésztől, köztük Édouard Boubattól, Chargesheimertől (Eredeti nevén: Karl-Heinz Hargesheimer), René Groebli-től és Rolf Winqvistől, valamint a *fotoform* csoport, illetve a Circolo Fotografia Milanese tagjaitól, továbbá Steinert néhány kiválasztott tanítványától, köztük az első diplomázójától, Romain Urhausestól. Eltekintve az olyan kritikai észrevételektől, mint Karl Paweké, aki ezt „iparművészeti pseudo-fotográfiának nevezte,”¹⁰ a kiállítás nagy sikert aratott,¹¹ és „jelentős befolyást gyakorolt a korszak stíluskészletére.”¹² 1954-ben sor került aztán egy második kiállításra is Saarbrückenben ugyanazzal a címmel, majd a harmadikra 1958-ban a *photokina* keretében. Az utóbbi két kiállításon a *fotoform* már nem egységesen szerepelt, ami felfogható a csoport fokozatos felbomlása jeleként, de legalábbis egyik okaként. Ludwig Windstosser és Toni Schneiders már 1952-ben elhagyta a csoportot, amely aztán 1957-ben hivatalosan is feloszlott. A *fotoform* mégis a mozgalomként értett „szubjektív fotográfia” bölcsőjének tekinthető, amelynek folytatását biztosította Steinert professzori kinevezése az essen-i Folkwang Schule tanári karába (1959-től 1978-ig). „Ez a fotográfiai mozgalom egyfajta elfordulást ígért a tisztán instrumentális, leképező fényképezéstől, egy gondolatilag és vizuálisan is más módon világot, mint amit a romok fényképezése, az új tárgyiasság stílusát megidéző alkalmazott fényképezés vagy a sajtófotográfia kínálhatott.”¹³

EGY GYÜMÖLCSÖZŐ SZÖVETSÉG – WINDSTOSSER ÉS AZ IPAR

A *fotoform* csoporttal töltött rövid, de intenzív időszakról számos kísérleti fotómunka tanúskodik. Windstosser grafikusan komponált fényrajzai a mozgásról a nézőt képzelőerejére bízák, mivel a képek címe (*Ohne Titel/Cím nélkül*) semmiféle utalást nem ad a konkrét felvételi helyzetről. Sokkal realiztikusabb a dombtetőn ernyővel a kezében álló férfi hátulnézetből a hóviharban a városi tájban, amelynek címe *Lóvásár* 1949-ből. A vízszintesekből és függőlegesekből grafikusan megkomponált felvétel egy számjátékot rejt. Miközben a férfi egy rendezetlen embercsoportra pillant le, a háromszöget formáló elrendezés az egyszer két, majd három, illetve négy emberalakal teremt rendet a képben. Tökéletes koreográfia, amely ugyanakkor magában hordozza Caspar David Friedrich nemes meggyőződését. Windstosser elidegenítő, egyúttal pedig absztrakt részletfelvételei a profillécekről 1952/53-ból már arról tanúskodnak, hogyan talált utat az ipar világához. Windstosser nem sorozatokban gondolkodott és dolgozott, hanem egyedi, de nagy kifejezőerejű felvételeket készített. Nagy hangsúlyt fektetett a képkvágratra, akárcsak a formára, legyen szó fekvő, álló vagy négyzetes formátumról. Műszerészként jó érzéke volt a műszaki összefüggésekhez, műszaki rajzolóként pedig a formához, tehát azokhoz a sajátosságokhoz, amelyek igazán sikeressé tették őt ipari fényképészként. Már 1950-ben nagy volumenű megbízásokat kapott, elsősorban is a Ruhr-vidék szén- és acélipari vállalatától. Tehetsége igen keresett volt, és hát mégiscsak ez volt a rohamos újjáépítés korszaka Nyugat-Németországban, a gazdasági csoda (a *Wirtschaftswunder*) korszaka, egy olyan időszak, amely szívesen jelenítette magát sugárzóan a fényképeken, és amely sikereit meg akarta mutatni a világnak is. A haladás képeinek el kellett homályosítani a háború és a romok látványát. Windstosser pedig, köszönhetően az alkalmazott fényképezésre és művészetre egyaránt kifinomult tekintetének, olyan látványosan tudta megjeleníteni a műszaki létesítményeket, hogy azok hűvös szörnyűséges monumentalitását, a kosz és a kemény munka mindennapiságát elfedte a gépek, illetve a funkcionális, egyben rejtélyes munkafolyamatok lenyűgöző látványa. „Kísérletezett negatív kópiákkal is, hogy növelje a művészi hatást az olyan technikai berendezések megjelenítésénél, mint a szénkeverő a Ruhrorti B kikötőmedencében”, írja Dr. Arnulf Siebeneicker, a Westfalen Lippe Régiószövetség múzeumának vezetője.¹⁴

Annak érdekében, hogy hatásosan kiemelje a gép vagy az üzemcsarnok méretét, gyakran használt munkásokat statisztaként, így az ember törpeként jelenik meg, aki mégis csak uralja a sárkányt! Így például a Mannesmann komor csarnoka (1955), amelyben világos füst gomolyog átlósan, olyan hatást kelt, mint egy mesebeli barlang, ahol az ember karmesterként jelenik meg. A kép dinamikus hatása kiemeli a termelési folyamat hatékonyságát. Az esztétikai és kreatív képalkotó stratégiák összekapcsolását a megbízásos munkáiban is különösen érzékletesen mutatja meg a szövönőről készült felvétele, akit beborít a világító selyemszálak fényjátéka. „Fekete-fehér ipari felvételei, leginkább acélművek fényképei a Ruhr-vidéken, látványukban poétikus és mégis dinamikus képekké alakították át a termékeket, az épületeket, a munkafolyamatokat. Gyakran finom fehér mintákká sötét háttér előtt negatív nyomatként”, írja a Galerie Kicken katalógusában Ludwig Windstosserről, amely 1980-ban rendezett kiállítást a *fotoform* csoport munkáiból Kölnben.¹⁵

Windstosser már az 1950-es években készített színes felvételeket, például az izzó acél gyártásának folyamatáról, ahol szinte érezni az izzásban lévő anyag kibocsátotta hőt. Ő volt az első fotográfus, akit 1964-ben a stuttgarti Photo 64-en kiállított színes felvételeiért a Német Szakfotográfusok Központi Szövetsége (Centralverband Deutscher Berufsphotografen) tiszteletdíjjal jutalmazott. Még ugyanebben az évben csináltatott egy fotólabort az 1957-ben épített stuttgarti villája kertjében, ahol színes eljárással is lehetett dolgozni. Jó anyagi helyzete is híven tükrözi meredeken emelkedő karrierjét.

FÉNYKÉPALBUMOK – A JÖVŐ MÉDIUMA

Windstosser már 1947-ben, mielőtt tagja lett volna a *fotoform*nak, részt vett első csoportos kiállításán a Stuttgarti Fotográfiai Társaságnál a maubronni kolostorról készített felvételeivel, amelyeket 1954-ben publikált első albumában. A városképek, tájképek és műemlékek iránti vonzalma egész életében elkísérte, és a *Berlin teils teils* (Berlin egyrészt, másrészt) című városportrékötet 1972-es megjelenésétől egészen haláláig ez a vonzalom határozta meg fotográfusi tevékenysége java részét. Ezzel fokozatosan eltávolodott eredeti mesterségétől, az ipari létesítmények fényképezésétől. „Úgy tűnik, hogy Windstosser már nem bővülték el a fényesre lakkozott, számítógéppel irányított gyárak és üres terek, ahol ember nem látszott, valamint az új ipari építészet. Egyre ritkábban sikerült neki a rá annyira jellemző dinamizmust egy-egy képben megjeleníteni [...]”¹⁶

Az 1950-es évektől egyre nagyobb népszerűségnek örvendtek a városokat, különféle tájegységeket bemutató fotóalbumok Németországban is. Az előszó és a szöveg mellett jellemzően egy zárt képanyagból álltak, gyakran egyetlen szerzőtől, amelyhez csak rövid képaláírásokat írtak. Többnyire egy pozitív életről meséltek, egyszerű hétköznapi helyzetekről és turisztikai látványosságokról, amivel jól kielégítették a háborút követően jelentkező erőteljes igényt a béke és az újrakezdés iránt. A hatást hamar felismerték a városvezetők is, és számos megbízást adtak a fotográfusoknak, és így Ludwig Windstossernek is.

Albumai képanyagához Windstosser nem utazott távoli országokba. Számos, városokat bemutató sorozata között megtalálható viszont Berlin, Ludwigsburg, Hannover, Heilbronn és természetesen Stuttgart. Fényképezett a *Kunst im Detail [Művészet a részletekben]* elnevezésű sorozatnak is. Egyes könyveinek a címe, mint például a *Das Reiter-Abzeichen [A lovasjelvény]* (1967), vagy a *Pferdeverhalten, verständlich gemacht [A lovak viselkedése közérthetően]* (1979), mutathatják a kapcsolatot a lovassporttal, mivel tematikusan mindig olyasmivel foglalkozott, ami amúgy is érdekelte. „Windstosser »jövendelmző kikapcsolódásként« jellemezte az albumaihoz kapcsolódó munkát, és olyan lehetőségként tekintett rájuk, mint amivel tágíthatta saját fotográfiai horizontját, és ami megóvta őt attól, hogy szakmai vakságtól szenvedjen.”¹⁷ Még ha a fénykép a könyvben önálló jelentőségre tett is szert, és már nem csupán a szöveg illusztrációjaként tekintettek rá, viszonylag kevés információ található a képek szerzőiről. Az egyik ilyen kivétel a Windstosser által fényképezett kötet, *Baden-Württemberg im Wandel der Geschichte [Baden-Württemberg, a történelem sodrában]* (1979), amelyben a szöveg íróját és a felvételek szerzőjét is portréfényképpel és bemutató szöveggel méltatták. A *Deutschland im Fotobuch [Németország fényképekben]*¹⁸ egy olyan standard mű, valamint kézikönyv, amely 287 fényképeskönyvet mutat be a 1915 és 2009 közötti időszakból, és amelyek központi témája Németország. A kötetben Ludwig Windstosser szerepel a legtöbb fényképpel a mélynyomóeljárással készült Németország-kötettel, amely a *Terra Magica* sorozatban jelent meg 1964-ben. A 76 fényképész által készített 155 felvételtől ő tízet jegyez. Thomas Wiegand a *fotoform*hoz és a *subjektive fotografie*-hoz sorolható fényképezéseket méltatja, megjegyezve, hogy „Minden város- és tájképalbumuk megbízásos munkának számított. Nagyobb hatással volt ezeknél a megszokottól csak ritkán eltérő könyveknél a szubjektívekhez sorolható fotográfusok alappozíciója, hogy a hétköznapi tárgyakból a fényképezés kibővített

eszközkészletével szokatlan motívumokat csaljanak elő.”¹⁹ A szokatlan nézőpont, a színek játéka és az a képesség, hogy a hétköznapi jelentéktelenségét erőteljes képekké formálják, megmutatkoznak Windstosser számos albumának legkülönfélébb felvételein, mint amilyen például a berlini Anhalter pályaudvar romja egy modern épület előtt vagy a Napvitorla a Konrad Adenauer utcában (Stuttgart, 1974) című felvételén.

Ludwig Windstosser minden bizonnyal a háború utáni időszak azon legjelentősebb fényképészei közé tartozik, akik a fényképezést kifejezőeszközként megszabadították klasszikus kötöttségeitől, és akik képileg alapvetően meghatározták a felemelkedő Nyugat-Németországot.

Fordította Pfisztner Gábor.

¹ Különböző kiadványokban találkozhatunk a Windstoßer írásmóddal is, amelyet alkalmanként maga is használt.

² A *fotoform* 1949-ben alapította hat, javarészt fiatal fotográfus (köztük a „szubjektív fotográfia” legfontosabb képviselője, Otto Steinert) az akkor alakult Németország Szövetségi Köztársaságában, akik tudatosan eltávolodtak a korabeli nyugatnémet irányzatoktól, és próbálták feleleveníteni az 1920-as és 1930-as évek, köztük az „új tárgyiasság” (*Neue Sachlichkeit*) és az „új látás” (*Neues Sehen*) fotográfiai hagyományait, törekedve az absztraktabb képi megjelenítési módokra. (A ford.)

³ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, Bielefeld, Kerber Verlag, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, 2019. Mit Texten von Stefanie Regina DIETZEL, Lara HÖFCHEN, Jette PANZER.

⁴ *Uo.*, 5.

⁵ Német művészettörténész (1915–2010), a müncheni Technische Universität tanára, az 1980-as évektől rendszeresen írt a fényképezésről. A *Fényképezés előtörténete és kezdetei, kölcsönhatásában a festéssel* címmel egy írása magyar fordításban is olvasható BÁN András és BEKE László fotóelméleti szöveggyűjteményében, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 1997. (A ford.)

⁶ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 10.

⁷ *Das Lexikon der Fotografen – 1900 bis heute*, Hrsg. Hans-Michael KOETZLE, Knaur Verlag, 2002, 439.

⁸ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 14.

⁹ *Das Lexikon der Fotografen – 1900 bis heute*, Hrsg. Hans-Michael Koetzle, Knaur Verlag, 2002, 405.

¹⁰ *Uo.*, 405.

¹¹ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 16.

¹² *Das Lexikon der Fotografen – 1900 bis heute*, Hrsg. Hans-Michael KOETZLE, Knaur Verlag, 2002, 405.

¹³ „Florian Ebner”, Detlef Orlopp, *nur die nahe – auch die ferne*, Edition Folkwang Steidl, 2015, 170.

¹⁴ Tudósítás a „Laden und Löschen – von der Sackkarre bis zum Container Fotografien aus den Häfen im Ruhrgebiet [Ki- és berakodás – a zsákok kocsitól a konténerig, fényképek a Ruhr-vidék kikötőiből]” című kiállításról az LWL-Ipári Múzeumban, *Ruhr Bote Schwerte*, 2018. március 23.

¹⁵ <https://www.kicken-gallery.com/artists/ludwig-windstosser>

¹⁶ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 46-47.

¹⁷ *Uo.*, 67.

¹⁸ Thomas WIEGAND: *Deutschland im Fotobuch – 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915–2009*, Hrsg. Manfred HEITING, Steidl Verlag, 2011, 7.: A kiválasztás kritériumai: „A kiválasztásnál a mértékadó nem a kötet ritkasága vagy a szerző jelentősége volt, hanem egységes jellege műként, amelyben a fényképezés egy meghatározott szerepet játszik.

Ezek a fényképeskönyvek a maguk módján mind saját korukat tükrözik. A különálló felvételekkel vagy a képiportokkal ellentétben egy mélyebb és tartósabb hatást kellett gyakorolniuk, amit tartalmi kifejezőerejükkel és megformáltságuk minőségével a mai napig megtesznek.”

¹⁹ *Uo.*, 364.



Ludwig Windstosser: *Warning Light*, 1950s, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



Ludwig Windstosser: **Scheufelen**, ohne Datum Silbergelatinepapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windstosser

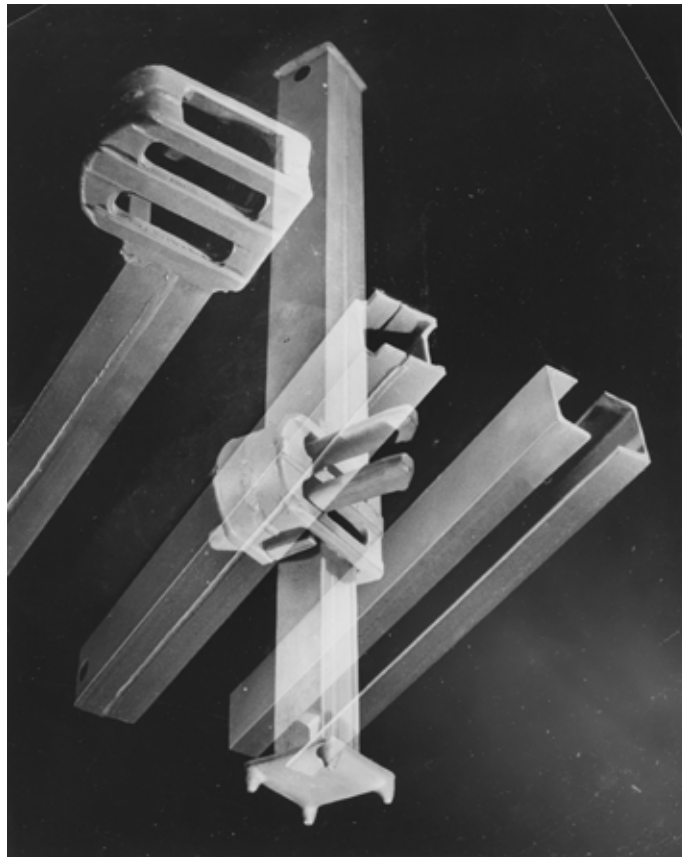


Ludwig Windstosser: **Treppenstufen in Siena**, 1949 Silbergelatinepapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windstosser



Ludwig Windstosser: *Untitled* (Mannesmann Company, Ruhr Area), ca. 1954, gelatin silver print © Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin

Ludwig Windstosser: *Rhine Steel Company* (Metal Profiles), 1950s, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



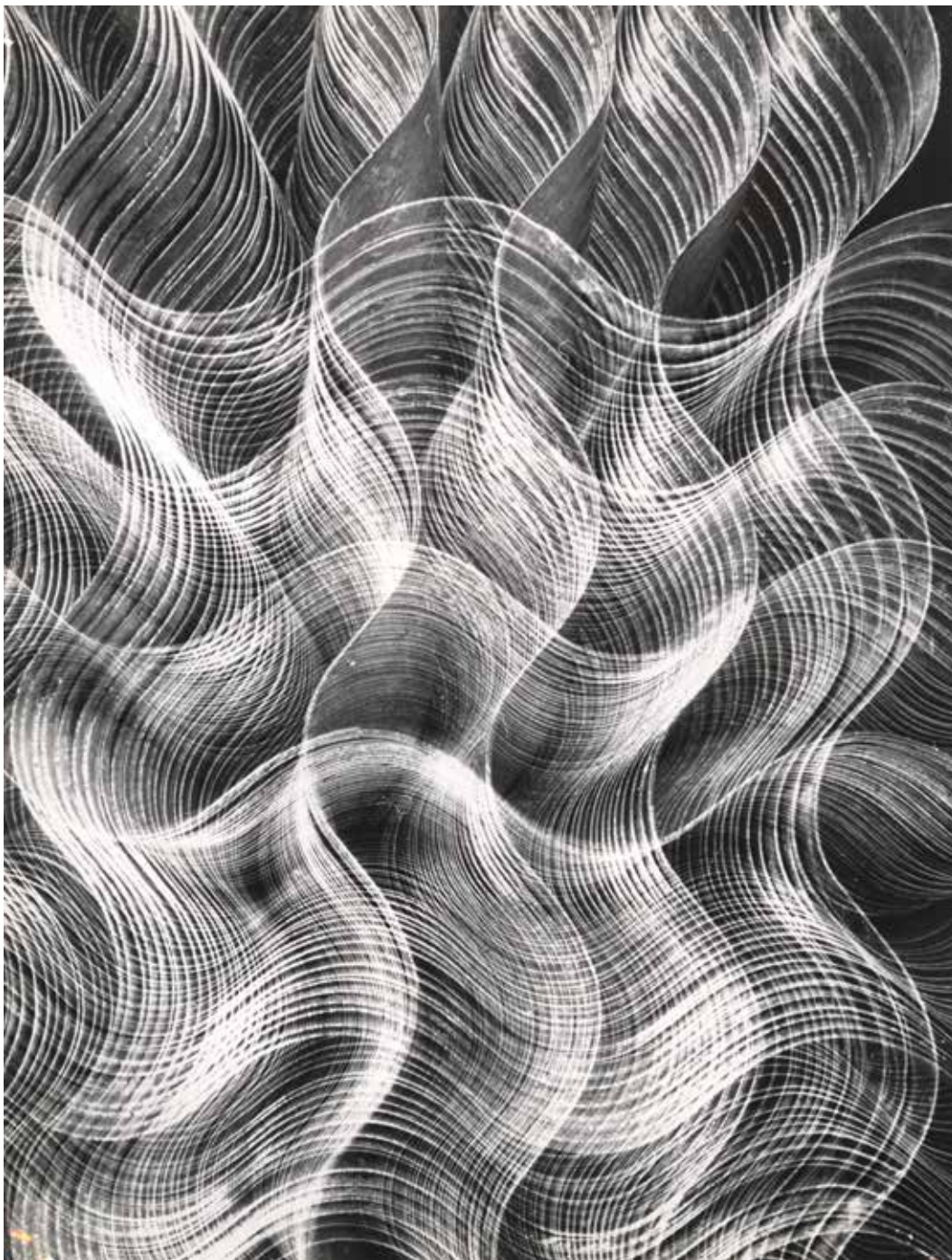
Ludwig Windstosser: *Steelworker*, ca. 1950–1960, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



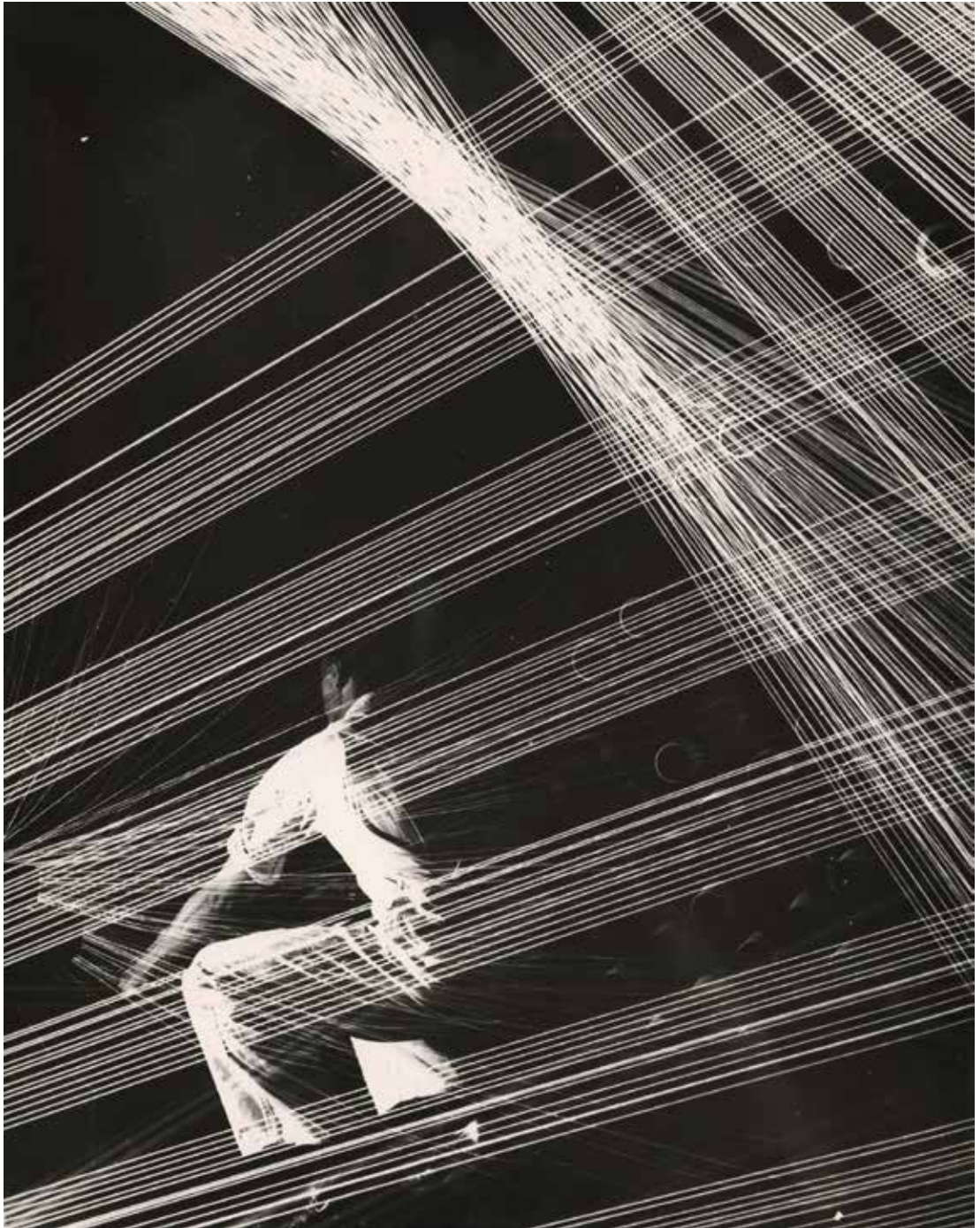
Ludwig Windstosser: *Winding Towers* (Ruhrkohle AG), 1952, gelatin silver print © Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



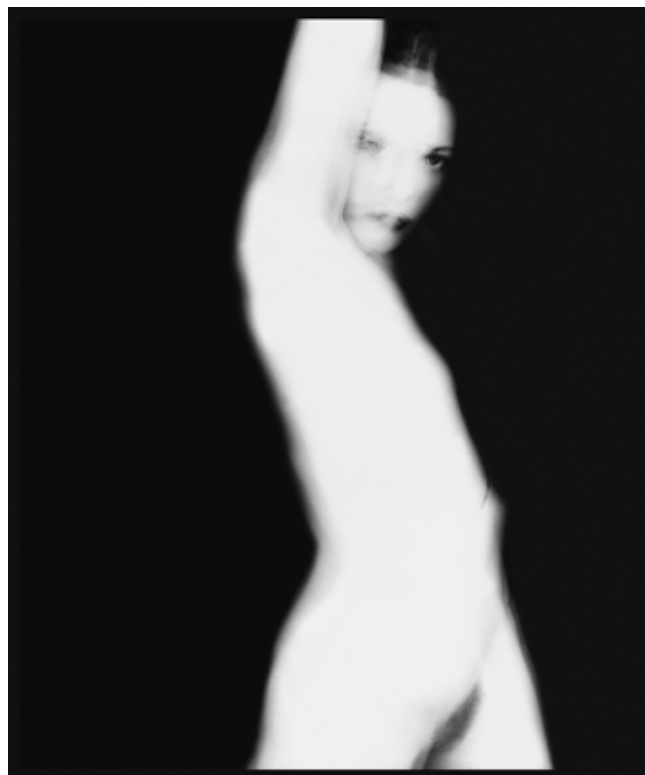
Ludwig Windstosser: *Mannesmann*, Hochofen, ca. 1955 Silbergelatinepapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek/Ludwig Windstosser



Ludwig Windstosser: *Untitled* (Corrugated Sheets, Mannesmann Company, Finnentrop), 1950s, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



Ludwig Windstösser: *Rhodia Seda* (Factory for Synthetic Silk, Motif III), 1951, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



Tóth György: *Nóra*, 1990 © Tóth György

Tóth György: *Fény II.* 1999 © Tóth György

Tóth György: *Lolita*, 1998 © Tóth György

GAÁL JÓZSEF

A test térnyerése – a test elvesztése



Palotai János: Tóth György – Test-terek / Body spaces¹

Tóth György: *Gabi*, 1995 © Tóth György

Az érzéki műalkotás megfoghatatlansága miatti kényserítő erővel erőszakot tehetünk a mű racionalizálhatatlan világában, de a logikai úr mindenáron való kitöltése olyan magyarázatokat is szülhet, amelyek inkább sematizálják a tárgyukat. Az értelmezés módja mindig az újraértelmezések láncolata, a mű nem változik, de tartalmi megítélése folyamatosan változhat. A lezárhatatlan, de megtermékenyítő asszociációs módszerrel való megközelítésnek is megvan a veszélye, de a végleges megfejtés akarása valójában a műalkotás tartalmi dimenzióinak megszüntetése. Az, hogy mi volt előbb, melyik alakító technika, formáló eszköz melyikből táplálkozott, majd milyen kölcsönös hatások érték, sokszor inkább hit és teológia a vizualitás elméleti vitáiban. Egyik hatott a másikra, de sohasem kebelezte be, nem sajátította ki, nem tehetette holttá, inkább éppen fordítva, egymást többszörösen megtermékenyítették, új életre keltették a nem függő kapcsolódásnak köszönhetően. Az autonóm fotográfiának mint műalkotásnak nincs elkülöníthető esztétikája, erre a legjobb példa

Tóth György művészete. Palotai János monografikus tanulmányában jó érzékkel veszi sorra az alkotókat, akiknek a hatása kimutatható: fotóművészekre és képzőművészekre hasonló arányban hivatkozik. Tóth György látszólag reduktív aktfotóiban sokszor csak áttételesen beépülő inspirációként lehet őket említeni, mert még az ihlető művésznek ajánlott parafrázis jellegű művek is egyenrangú stíluspárbeszédnek. Palotai János felelgetett referencia háttér-összefüggései elsősorban a művész nyilatkozataiból, önmeghatározó vallomásaiból építkeznek, ezeket bővíti újabb referenciákkal. Szerencsére nem bonyolódik bele az aktualizált *gender studies* diktálta kritikus ideológiák dekonstruáló, és legtöbbször egyoldalú módszereibe. A fallokratikus, maszkulin tekintet ideológia-stigmáival könnyedén beboríthatnánk ezeket a műveket, de ezzel csak lezárnánk az értelmezés csatornáit. Viszont azáltal, hogy túl sok összetevőt, kitégítőt referencia háttérrel sorakoztatunk fel a művek mögé, nem biztos, hogy jobban körülírjuk a valóban összetett jelentésű műveket.

A hasonlóság és analóg megfeleltetés mellett fontos a különbség kiemelése is. A tanulmányban vannak olyan távoli analógiák, amelyek inkább belemagyarásznak tűnnek, például Egon Schiele vonalra épített görcsös és tragikusan groteszk túlzásaitól Malevics szuprematista négyzetéig, amely a figura mögötti határozott négyzetes háttér miatt van kiemelve. Ettől eltekintve a szerző jól érzékelteti, ahogy a dokumentarista fotózás kezdeti korszakainak bemutatása után az aktfotózás autonóm kifejezési formává vált, kiemelve az utolsó negyedévszázad fejleményét. Érzékletesen mutatja be, ahogy az alkotó az elbizonytalanítónak vélt mozgásfázisok egybehangelésével újat létre hozó, már nem a leképzést módosító, hanem a formát átalakító módszerrel kezdett dolgozni. Többször kiemeli az alkotó és a modell már-már egyrangú szerepét, az alkotó és a modell együttműködését, ahogy ezt a művész többször is nyilatkozta. Alkotói cselekedetként a művész munkájának köszönhetően, a modell a maga önállóságában szerepel, testével demonstrálja és fejezi ki az identitását. Öntudatlanul vagy tudatosan önmagát adja, ez a performatív személyesség jelen van a művekben.

A 70-es évek végén, 80-as évek elején a képzőművészet és a fotóművészet olyan erős kölcsönhatású, egymást megtermékenyítő alkotói terepen jött létre, amelyet eddig senki sem dolgozott fel teljesen. A performansfotó, a bécsi akcionista műveihez hasonlóan, egyszerre cselekményt megőrző dokumentáció és önállósult fotóművészet. A konceptualista képalkotásnál a fotó médiuma vette át a szerepet, de az akcionista dokumentumfotók is önálló fotóművészeti alkotássá váltak, akár Hajas Tibor *Húsfestmény* sorozata, vagy a bécsi akcionista, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler fotói. Nagyon fontos megemlíteni, hogy Szalai Tibor multiexpozíciós technikával a nyolcvanas évek elején önmagáról torzuló, öndestruáló fotókat készített. Erőteljes mozgással és grimasszal groteszk és abszurd látványt teremtett. Arnulf Rainer hatása is kimutatható, még a bécsi akcionistaival összevetve is, Hajas Tibor és az öt fotózó Vető János akkori munkáiban. Ezek nem elsősorban formai, hanem a kifejezés nyelvezetéből eredő tartalmi hatások. Drozdik Orsolya a tánc fázisait egybevetített konceptuális fotói, Gémes Péter, Baranyay András fotógrafikái is ebben a termékeny időszakban váltak közzismertté. A hierarchikus esztétikai szemlélet érvényét veszítette, a fotóművészet számtalan formában létezik és jól elkülöníthető a mindennapi alkalmazott fotótól. Ebben a kontextusban olyan összefüggés-láncolatról beszélhetünk, amelynek lényege a fotómédium általi testfeltáró, testet, mint fundamentális létállapotot kifejező aktív alkotói viszony, ahol a fotó

már nem a látvány mimetikus leképzése, hanem produktív átalakítása. A testnek aktivizáló helyzetbe hozása, sajátos koreografálása, preparálása a fotótechnika akkor még szabálytalannak hitt módszereivel, sokszor a technikai apparátus hiányosságából adódó fogyatékosokat pótolta kreatív módosításokkal. Tóth György művészetében a képzőművészet és a fotóművészet világa szintézisben létezik. A képzet, vagy a jelenség, amelyet láthatunk, csak a fotó által létezik, de már nem lehet visszavezetni egy elmúlt történésre, mert belső narratívája van, ami csak általa érzékelhető. Festészet és fotó kölcsönösen táplálkoznak egymásból, a kezdeti piktorializmus után a fotó önálló valóság rögzítésének technikai, optikai sajátosságai visszahatottak a festészetre. Ez a folyamatos megtermékenyítő kölcsönösség szülte a fotóművészet új műfaját, amelynek a kerete a digitális technika által már szinte meghatározhatatlan. A fent felsorolt, inkább neoavantgárd és konceptualista felfogásról leválva Tóth György művészetete egyfajta tudatosan vállalt archaizmus a fotó világán belül.

A 19. század végétől titokzatosnak tűnő fotók jelennek meg spiritiszta szeánszok kvázi szellemidézések dokumentációiként, ahol nyilvánvaló a dupla expozíciós, vagy negatívokat egymásra vetítő manipuláció. Általában női szellemek kísértének rejtve vagy nyíltan pszichoszexuális transzpozícióban. A szürrealisták fotóiban ez a szimbolista, szecessziós szorongás már elfojtott kasztrációs szorongásig fokozódik. Legjobb példa rá az elhíresült, 1995-ben készült *Emese* című fotó, ahol a póz és tekintet világító jeleként esendő áldozat, de a vágy egyben kasztrációs félelmet generál. Medúza archetípus párosítva az esendőséggel, a kiszolgáltatottsággal. Tóth György művészetének retro-modernista hangulata valójában a sötétségből kivillanó nő, vagy a vakító fényben feloldódó test elemi kifejezése, ami Man Ray vagy Brassai fotóira is jellemző. Már évszázados távlatba helyezhető a technikai képek egymásra montírozása, vagy a fázisokat kollázsként, montázsként összeillesztő módszerek alkalmazása. A futuristák technikai indíttatású, vagy a szürrealisták álmot, tudattalant és akaratlan víziót megjelenítő módszerei mellett, fázisfelvételeknél, a többszörös elmozdulásokat rögzítő fotómunkáknál már megjelenik az időbeliséget tömörítő átalakítás, amely más formában a többnézőpontúság egybevetítése. Marcel Duchamp *Lépcsőn lemenő* aktja után, és Gerhard Richter azonos című munkájával összevetve, megtaláljuk a formabontó és a klasszicizáló képalkotás között a Tóth György műveire is jellemző látens kapcsolódást. A klasszicizáló Mapplethorpe és Bacon között meghatározható alkotói felfogás valóban erre az egyéni stílusra jellemző.



Tóth György: *Csend*, 2018 © Tóth György



Tóth György: *Fotográfia? Folytatódik! II.*, 2005 © Tóth György

Tóth György: *Új képek I.*, 2015 © Tóth György



Tóth György: *Linda*, 1998 © Tóth György

A pillanatnyiságok ilyen fokú egybevetítése által már részben megszűnik a mozgásfázisokból fakadó időbeliség érzete. Az áttűnésekből egy eddig nem érzékelt amorf világ bomlik ki, amelyből a művész már a véletlenek tudatos irányításával, a kísérletező tapasztalatok által megértett látvány-deformációk segítségével képet konstruál. A fázisokból anamorf testegység és illékony testképzet ambivalens együttese keletkezik, amely transzcendens auraként már érzelmi telítettségű létállapotok kifejezését generálja. A tiszta élű, kontrasztos fotók a fehér négyzetes háttérrel, a merev pózkitartással vagy a monokróm feketeségben mozgásfázisokból tömörített vagy éppen légiesen nyitott emberábrázolást összekapcsolják egy határozott alkotói magatartással. A művész kikerüli az antikizáló formalizmust és az expresszionista agonizálást, de ettől művei nem stiláris köztestartományban léteznek, hanem éppen a formában újra felfedezett psziché, a lélek visszaköltözése által teremtenek saját látásmódot. Ezért nem érezzük, hogy a férfitekintet uralná a képeket, hanem a nő saját identitását, személyiségét vállalva tekint ki a világából, kitarulkozó határozottsággal vagy önfeladó esendőséggel. A különböző testbeszéd és tekintet módosítja a stí-

lust, a szuggesztív megjelenést. Megszűnik a férfivágyra irányult exhibicionizmus és az affekció, az erotizált hisztéria. Túllép a szép és rút ellentétpár sematizmusán. Aki birtokolna, az inkább elszégyelli magát, nem lehet sanda leskelődő, szembe kell állni a nővel és nyíltan nézni, mert nincs rejtettség. Francis Bacon egyszerre nyersen és stilizálva ábrázol, szinte elvont diagramszerű jelek expresszív halmozásából bontakozik ki a Lény, aki kimetszettsége ellenére is elvont, konkrétsága ellenére is inkább bizonytalan. Kibontakozásában benne van a hiány, a befejezhetetlenség és a bomlás. A művész zsenialitása abban rejlik, hogy az elvont gesztusokban felfedezhetjük a tárgyiasított testet, megérezhetjük, beláthatjuk a mulandó húslényt. Tóth György nem akarta ezt az állapotot, alakjai nem lények, hanem érző személyek, akik szinte benne élnek, de legalábbis életlehelettel jelenvalóságként rögzülnek. Az alapkülönbség, hogy Bacon jelből, foltból, látens masszából konstruál, a figuratív fotó metamorfózisa bármennyire végletes, ha még felfedezhető rajta a figura, áttűnik az eredet.

Tóth György Francis Bacon festészetének hatását többször is említette, a könyvben is fontos referencia háttérként szerepel, viszont az összehasonlítás által a felszíni



formai hasonlóságon túli tartalmi különbségek is kihamozhatók, melyek az összevetések által megfogalmazhatók. Az európai festészetben meghatározó tenebrizmus, amely a sötét háttérből való szinte fényvel kihasított test ábrázolásának alapja, teljesen új emberábrázolási módszereknek nyitott utat. A testrészek fény általi kiemelése, plasztikus hangsúlyozása a reneszánsz *chiaroscuro*, vagyis a fény-árnyék viszony végletes hangsúlyozása által az addig egységben ábrázolt ember már szinte torzónak egyszerűsödő jellel absztrahálódott. Tóth György figuráiban azonban ez a kemény, radikális daraboltság ritkán és csak részlegesen jelentkezik, az áttűnések transzparenciájának lágyító hatása megőrzi az embert. A szétesés tragikumja, amely az identitás, azaz az egységben tartó léttudat széthullását is kifejezheti, ilyen hangsúlyosan nincs jelen a munkáiban. Viszont a transzparenciában való feloldódásban nem tárgyiasítás, hanem éppen ellenkező irányú, testetlenségbe vezető eltűnés érzékelhető. Francis Bacon a fotónyersanyagot katalizátorként használta dekonstruáló, majd újrakonstruáló alkotómódszeréhez. Ezért az optikai látványból kiemelt fényárnyék kontrasztos fotók által sugallt festészete az expresszív diagramok rendszeréből szinte ki-

hasította a figurákat idéző elemeket. Tóth György fotóin a tekintet az egyént és nem a személyes típust, vagy lénykonstrukciót láttatja, érzelmi árnyalatok összetettségével néz ránk a nő, még akkor is, ha az egymást kioltó rétegek valóban torzító hatást hoznak létre. Bacon művészetével kapcsolatban általában a transzcendencia elvesztésének traumáját említik, és az egzisztencializmus korszakához igazítják; az univerzális értékek elvesztésének eredménye a Lény, akinek/amelynek az emberi vonásai eltűntek, vagy tárgyi és állati elemekkel ötvöződnek. Nagyon fontos kiemelni, hogy a képépítési módszer hasonlósága ellenére a tartalom nagyon is eltérő. Francis Bacon monomániás, sulykoló üzenete a magába záródó és egyben széthulló ember agóniája és hisztérikus tehetetlensége. Arnulf Rainer, aki fotókat roncsolva, új jelentést remélt, így felülrajzolással és átfestéssel alakította a munkáit, az utóbbi évtizedekben lágyan eső áttetsző fátylak rétegeivel befolyásolja a felnagyított fotókat. Megfogalmazásában távol van Tóth transzparenciájában is tiszta rajzolatú fotóitól, de Rainer lírai korszakában tartalmi rokonság érezhető. A testi közelség illúziója és a testetlennített elérhetetlenség kettőssége az, ami verbalizálhatatlan, ambivalens érzést kelt.



Tóth György: *Tunyogi Henriette*, Magyar Múzsák I. © Hunagarikonok – Kárpáti Tamás gyűjteménye © Tóth György

A kötetben inkább csak ízelítőként szerepelnek azok a művek, ahol a nő kitárulkozva, önmagát felkínálva, mint csábító szerepel. A *Testbeszéd* című kiállításon a mezítelenség a rejtett vagina centrumba helyezéseként a pornográf fotózás banális pozitúrája. A női nemi szerv és az arc számos fotón tisztábban, élesebben van kiemelve. A nő öntudatosan kitárulkozik, kitöltve a teret, alfelét az előtérbe tolva provokál. Nincs füledt erotika, a homályos rész nem arra szolgál, hogy líraivá tegye a látványt. A fekete-fehér fotó átstilizáló, absztraháló szerepe inkább keménnyé és egyöntetűvé teszi a látványt. A pornográfia a testiség túltengése, de az alfélével előretolt test mögül kitekintő nő keménysége mint ha az ősi elhárító rítusokat idézné. Ahogy a románkori oszlopfőkön a nő tomporának csücsörítésével, sokszor a feltárt vulva kiemelésével a démoni erőket akarták távol tartani és elriasztani a gonoszt. Itt találkozunk a közönséges pornográfia és a rontáselhárító önmutoztatás, a felkínálás gesztusa egyben „fityiszmutatás”. A libidó ilyen mélytudati, félelmetes szerepe megfeyjthetetlen érzületeket generál, a nő ereje a démoni maskulin pólus letaglózása, miközben csábítóként ő is démoni lesz. Nem adja

oda magát, hanem megszégyenítő módon megmutatja a vágyott, vonzó titokzatosságot, egyben a nyíltság által közömbösíti a hamis misztikumot. A női test ábrázolása nem jut el a tárgyiasított, objektivizmus felfogásáig, ahol már a gyönyör és a rút összeolvad, elvetve az antropocentrikus világszemléletet, a test lefokozott *abjekt*, kallódó anyag. A híressé vált *Emese* fotó, amelyben már a csábító és egyben áldozatként viselkedő, szinte elárvult nőiség szimbolikus és szecessziós sűrítménye eltávolodik a személytelen, szinte tárgyiasított szenvtelenséggel klasszicizáló Mapplethorpe felfogásától, a testrészek neutrális fetisizmusától. Tóth György fotói sokkal jobban kapcsolódnak a hagyományhoz, valami archaikus modernizmus lengi be munkáit, mert a fotózás világában is létezik a *chiaroscuro* reneszánsz, a megkonstruált látvány, egy idea általi látványpreparálás, ugyanakkor a multiexponálás által az improvizálásnak, a véletlennek, a bizonytalanságnak és az estlegességnek is szerepet ad. Amíg a hellén, reneszánsz testképzet a fotóban is szenvtelen klasszicizálódásba torkolt, addig Tóth György az eredményeit hasznosítva újra helyet adott az élő egyénnek, túllépve a mozdulatlanság nyomasztó metafi-



zikáján, a valós életből kilépő múzeumi állandóságon. Az klasszikus avantgárd a forma felbontásával és redukív összerakásával az embert mint típust szerepelteti, ami a tömegben gondolkodó forradalmisága miatt újító sematizmus. A test szenvedélyes megformálását, majd szenvtelenebb felülvizsgálatát már az avantgárd pszichére koncentráló elágazásaként, szürrealista, expresszionista vonulatként lehet értelmezni. Annak ellenére, hogy számos periódusában szinte emblematikus tisztasággal a realizmus klasszicizált keménységével jeleníti meg a nőt, nem mond le az elevenségről. Ez a kifejezésbeli változékonyság mégis egy kereten belül mozog, ezt behatárolva olyan festészeti hagyományokba lehet helyezni, mint a reneszánsz *chiaroscuro*, vagy a *caravaggizmus*ból kinövő tenebrizmus, de akár a *sfumato* is részlegesen szerepet játszik; azonban nem az atmoszferikus perspektíva kialakításában, hanem a figura elbizonytalanított térbeliségében, vagy testetlenített oldottságában. A fotográfia és a festészet közötti határok, az oda-vissza hatások által a fotóművészet már nem lehet csak rögzítő, hanem többszörösen átalakító. A végső rögzítéshez vezető úton átalakító előmunkálatokkal halad. A képzet, a sejtés, a megézés és a határozott

prekonceptió, a megtervezettség, az ösztönös improvizáció és a gondolat szétválaszthatatlan.

A leképzésen túllépve egy, már bezárt ajtó megnyitása következik, ami a látszaton túli transzcendens kapcsolatteremtés lehetősége. A fotón megjelenő személy már nem személyes önmaga, hanem olyan lény, aki képviseli a létezésnek egy lecsupaszított, ezáltal őszinte módját. Nem kiszolgáltatott, meglesett, hanem önmagát megmutató, önmagát felkínáló személy. Ha mitikus pólust keresünk, akkor ez Lilith kezdeményező, önmeghatározó önállósága és nem Éva behódoló, akaratnélküli passzivitása. Bár ez a két pólus is csupa ellentmondás, mert az egyetlen személyben lévő kettősségként a valódi, élő kapcsolatok összetevőjeként, a kezdeményező, az odaadó, a provokáló és a felkínáló természet egybeforr Tóth György figuráiban. A férfi látatja a nőt, de nem a férfi tekintete az uralkodó, mert a nő autonóm módon van jelen. Az uraló tekintet, a kisajátítás, a kihasználtság kettőssége fordítva is jelen van: az önmegmutatás odaadás és a bekebelezés kettősségében jelentkezik. Tóth György figurái cselekszenek, de gesztusaikban elemi, és így történet nélküli átváltozások történnek, ami a testben megy végbe.

Nincs tárgyiassággal meghatározható tér, nincsenek külső konkrétumok, nincs külső világ, a test határozza meg a teret. A képből kifelé vagy a képbe befelé haladó, mozgó, kibomló, de ritkuló, és ez által csökevényessé váló, vagy tömörödő, de végtagjait elvesztő test legfontosabb része az arc. Emiatt nem mondhatjuk, hogy torzóként tárgyasult testtöredékekről van szó. A látens tengely, vagyis a gerinc, amely köré a test épül, határozza meg a figurát, adja meg az egyensúlyt, innen ered a mozdulat, a testüzenet, a testbeszéd. A test verbalizálhatatlan jelentésekkel bíró médium, amely/aki kisugároz. Pulzál a gerinc tengelye körül, az ember így egész marad, éppen a gerinc tengelyessége biztosítja a dinamikát. A mozgásfázisok egybetükrözése által a gerinc megtörésére is gondolhatnánk, ami a küzdelem végét és tragikumát idézné fel. A figura megtöbbszöröződne, a mozgásfázisok áttetsző árnyaiból mégis az egész ember küzdelme rajzolódik ki. A ráltalálás és a tudatos alakítás, vagyis a megidézett, előrelátott véletlenekből szőtt sejtett vagy akár tudatos alakítás, már formát öltött alkotás a fotótechnikának köszönhetően. Megtörés és áramlás, szakadozottság és egybeolvadó lágyság, áthatolhatatlan tömörség és áttetsző testetlenség – maguk a kettősségek is eggyé válnak, vagy fedik egymást, így együttthatásukkal élnek a képekben. Fotók helyett képeket mondok, mintha a fotó csak eszköz lenne, csak technikai médiuma magának a képnek. Valóban, eljuthatunk arra a pontra, ahol a kép ereje maga a létállapot fundamentuma lesz, a képi jelenség szugesztivitása miatt csak utólagosan keressük az alkotói technika milyenségét. A figura mint lefotózott jelenség, az ember mint egy hártán megjelenő árnyvetület, maga a mulandóság, az elhagyottság. A látvány irányított, többszörös preparáltsága testjel-vetületté alakítja a figurát, amelyben az esendő lény mégis jelen van. Ez a jelenlét a jelszerű állapot ellenére nagyon intenzív, talán a jellé való redukáltság adja ezt az erős impulzust. Ennek a túlzásnak a titka a lefojtott hisztérikusság, a nárcisztikus önmegmutatás és a testjelek elvont, színtelen hűvössége. Amíg mások arra törekedtek, hogy megszabadítsák a témát és a tárgyat a kulturálisan örökölt transzcendens aurától, Tóth György ellenkezőleg, akaratlanul is arra törekszik, hogy fokozatosan újrateremtse és visszaszerezze az elveszett aurát. Átalakított valóságvetületet hoz létre, amely a létezőre emlékezik, a létezőt megőrizve alakítja át, testrétegeket vetít egymásra, hogy létrejöjjön a valóságérzetek illúziója, ami inkább újrakonstruált valóság, mintsem redukáló dekonstrukció. Ebben a szférában a maskulin nézőpont is jelentőségét veszítette, éterivé nemesülve kitágítja az értelmezhetőséget. A nemiség itt nem biológiai és társadalompolitikai probléma, hanem létmeghatározó egzisztencia. Nem önmagában lévő függetlenség, hanem a pólusok közötti kapcsolat lehetősége az önállóságban. A keleti filozófiák egyik fő bölcsességhez hasonlóan, mely szerint az önfeladás sebezhetetlené tesz, Tóth Györgynél a nyílt önfelmutatás, kitarulkozás begyógyíthatja a létrontás okozta léleksebeket. A testrétegek takarásai, elleplezései helyett a feltárás, a kinyílás lehetősége jön létre. A mozgásfázis rétegei sohasem közömbösítenek, a képösszevonások nem személytelenítenek, de még csak nem is tipizálnak. Még a redukált, végtag nélküli torzóknál is érezzük a kitekintő személyiséget, nincs tipizált, sematizálható jelképiség, általánosítható, szimbolikus minta. Nem mondhatjuk magabiztosan, hogy valami univerzális igazságot akar az alkotó közölni, mert minden műben ott van a létező Másik, akiről még azt sem tudjuk eldönteni, hogy távolodva önmagába zárul vagy szinte megszólal. Az eseti személyesben általános létállapot fejeződik ki, az anamorfikus elváltozás sokszor elnyeli a tekintetet, még a test is elenyészik a sötétségben, vagy a vakító fehérségben. A másik képen szemhéját lecsukva az alak inkább befogadja a tekintetünket is, a nyílt tekintet azonban itt inkább taszító ütközés, az újabb nézésben már kapcsolatteremtő vágyakozást érezhetünk.

¹ PALOTAI János: *Tóth György / Test–terek / Body–spaces*, Budapest, MMA Kiadó, 2019.



Tóth György: *Tánc – Salföld*, 1996 részlet © Tóth György