

# FOTÓMŰVÉS ZET

## FOTÓMŰVÉS ZET



#GONDOLAT TILLMANS #GYŰJTŐ KOZMA PÉTER #BRASSAI PROUST #FESZTIVAL CORTONA #KOLLEKTÍVA  
PICTORIAL #AKT STIBOR #RECENZÍÓ BARTIS #INTERJÚ SZOLGA HAJNAL #GYŰJTEMÉNYEK FOGARASI



nka  
Nemzeti Kulturális Alap

LXIV. évfolyam  
2021. 3. szám

Ára:  
1080 Ft

### Ádám Anikó (1959)

Irodalomtörténész, fordító, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem habilitált docense. Szakterületei: 19. és 20. századi francia irodalomtörténet és elmélet, irodalom és művészetek, fordítástörténet. Alapítója és társvezetője a PPKE BTK-án működő Francia Kapcsolat interdiszciplináris kutatócsoportnak. Tagja az európai LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) csoportnak, valamint a RETiiNA. International (AIAC – Université Paris 8) kutatócsoportnak. Számos magyar és francia nyelvű szakcikk és tanulmánykötet szerzője és szerkesztője.

### Benedek Kata (1990)

Művészettörténész. Jelenleg a berlini Freie Universität másodéves PhD hallgatója. Tudományos munkájának fókuszában a szocialista és poszt szocialista Közép- és Kelet-Európa szexuális és etnikai kisebbségeinek kulturális reprezentációja és annak historiográfiája áll. Disszertációjában a régió queer kultúra történetét kutatja a vizuális művészetek területén.

### Bielezsová, Štěpánka (1971)

Az olmützi Palacky Egyetem művészeti karán tanult művészettörténetet 1990 és 1995 között. 1995-től 2019-ig az Múzeum umění Olomouc vezető kurátora, ezen belül pedig 2007-től a fotográfiai gyűjtemény kurátora. Számos cseh fotográfus monográfiáján dolgozott: Miloslav Stibor (2007), Jaroslav Vávra (2011), Vladimír Birgus (2014), Milena Valušková (2017) és Jindřich Štreit (2016). A *Civilised Illusions* című kötet szerzője. Jindřich Štreittel közös projektje volt a fiatal fotográfusokat bemutató kiállítás-sorozat a Café Amadeus Galleryben. Vladimír Birgusszal együtt, több olyan nemzetközi kiállítást szervezett, mely a modern cseh fotográfia bemutatását tűzte ki célul. Ladislav Daneš-ekkel való közös munka eredménye a cseh akciófotót bemutató kiállítás és annak katalógusa (*Immediate Temples*, 2017). Ennek folytatásaként került sor a Pécsi Műhely bemutatására is, mely kiállításon Keserű Katalinnal dolgozott együtt (*Scene of the Action*, 2019).

### Csanádi-Bognár Szilvia

Jelenleg a Tomori Pál Főiskola docense, esztétikatörténetet, művészetfilozófiát, retorikát tanít. Kutatásai hosszú ideig a műleírás témáját járták körül, ezek tanulmánykötetekben és folyóiratokban jelentek meg a 18. század műleíró elméletével, valamint a konceptuális művészet leírógyakorlatával kapcsolatban. 2011-ben elnyerte az MTA Művészettörténeti Bizottságának Opus Mirabile díját. 2018-ban az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskolájában szerzett PhD fokozatot Johann Gottfried Herder forma- és térfogalmával foglalkozó disszertációjával.

### Csatlós Judit (1976)

kurátor, muzeológus

Kulturális Antropológia szakon vizuális kultúra kutatóként és muzeológusként végzett. 2004–2006 között a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója művészeti titkára, ebben az időszakban rendszeresen együtt dolgozott a Lumen Fotóművészeti Alapítvánnyal. 2009–2012 között a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület vezetőségi tagja volt. Jelenleg a Kassák Múzeum munkatársa, emellett művészeti íróként tevékenykedik.

### Ébli Gábor (1970)

Esztéta, az ELTE-n szerzett PhD fokozatot. Kutatási területe a múzeumügy és a kortárs művészet magángyűjtése. *National Museums and Civic Patrons. Practices of Cultural Accumulation in Central and Eastern Europe* című angol nyelvű könyve 2020-ban jelent meg a L'Harmattan kiadónál. 2006 óta a MOME Elméleti Intézetében tanít.

### Farkas Zsuzsa (1957)

Művészettörténész. A Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fotóarchívumában dolgozik. Kutatási területe a 19. századi magyar képzőművészet. Többek között a *Festő-fotográfusok 1840–1880, Embermásoló* című kötetek, valamint számos fotótörténeti cikk szerzője.

### Pfísztnér Gábor (1967)

Történelem–német szakon végzett az ELTE-n, és két félévig az Iparművészeti Főiskola vizuális kommunikáció szakán volt vendéghallgató. Gimnáziumi tanár. Budapesti Metropolitan Egyetem Média Intézetének oktatója.

### Szarka Klára (1955)

Három évtizede publikál fotográfiai tárgyú írásokat, kutatóként főként a 20. századi dokumentarista fotográfia érdekl. Hemző Károly és Keleti Éva életművének szakmai gondozója. A MÚOSZ Akadémia fotóriporter szakának vezetője, a Szellemkép Szabadiskola tanára, a Magyar Fotótörténeti Társaság elnöke, a Budapest FotóFesztivál kurátora.

# TARTALOM

PFISZTNER GÁBOR <b>„Értelmetlen, mégis iszonyú fontos”</b>	4
ÉBLI GÁBOR <b>Szándékosan emocionális.</b> Fotó alapú kortárs művészet Kozma Péter gyűjteményében	18
ÁDÁM ANIKÓ <b>A kép ideje – Proust és Brassai</b> 150 éve született Marcel Proust	30
CSATLÓS JUDIT <b>Szabadidomítás</b> Cortona on the Move – Festival internationale di visual narrative	36
SZARKA KLÁRA <b>A Pictorial Collective tíz éve</b>	50
ŠTĚPÁNKA BIELESZOVÁ <b>Milos Stibor az akt cseh mestere</b>	64
CSANÁDI-BOGNÁR SZILVIA <b>A romantika csábítása</b> Bartis Attila: Az eltűnt idő nyoma (2019)	78
BENEDEK KATA <b>Ko-llapsz és a pusztulás fényképei.</b> Szolga Hajnal – interjú	82
FARKAS ZSUZSA <b>Keret-kincsek - Magyar magángyűjtők</b> Fogarasi Klára gyűjteménye	94
<b>Kiállításajánló</b>	124

# „ÉRT ELMETLEN, ...

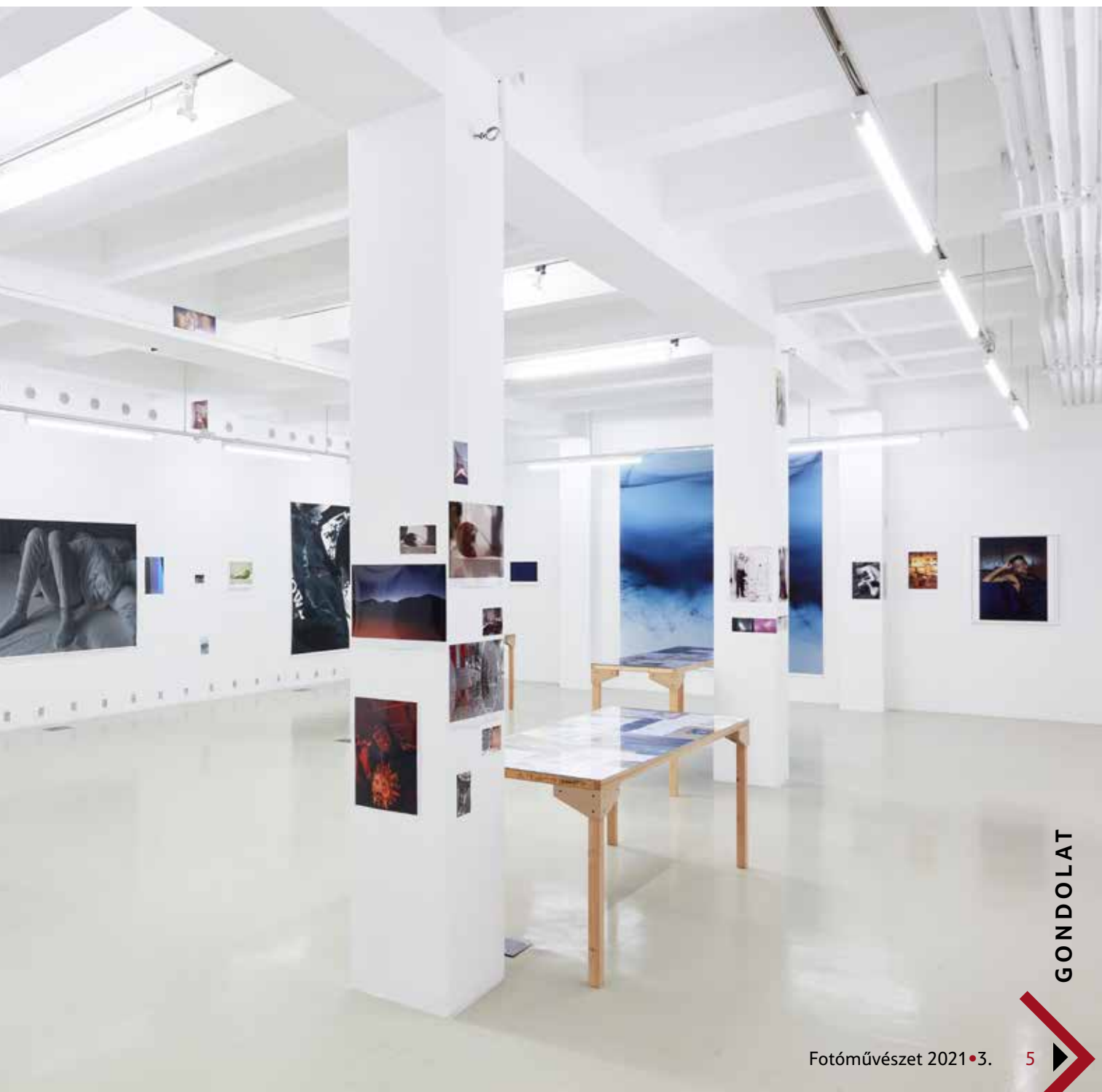
*YOUR BODY IS YOURS [A TE TESTED A TIÉD]*  
CÍMMEL NYÍLT MEG JÚNIUS 4-ÉN WOLFGANG  
TILLMANS KIÁLLÍTÁSA A TRAFÓ GALÉRIÁBAN.  
A NÉMET MŰVÉSZ MUNKÁJA NEM MOST  
ELŐSZÖR VOLT LÁTHATÓ BUDAPESTEN,  
2009-BEN MÁR A MŰCSARNOKBAN  
A MUSAC *MI VIDA – MENNY ÉS POKOL* CÍMŰ  
GYŰJTEMÉNYI VÁLOGATÁSA KERETÉBEN  
LEHETETT VELE TALÁLKOZNI. A TRAFÓ  
GALÉRIÁBAN LÉTREHOZOTT INSTALLÁCIÓ  
KÜLÖNLEGESSÉGÉT AZONBAN AZ ADTA,  
HOGY ITT AZ EGÉSZ TERET EGYSÉGGÉNT  
KEZELHETTE A MŰVÉSZ, AMELY ÍGY NEM  
CSAK FELÜLETKÉNT SZOLGÁLT, HANEM  
RÉSZEVÉ VÁLT A MŰNEK.

A már egyáltalán nem egyedi és/vagy sajátos elrendezés bő két évtizeddel ezelőtt a Tate Modernben még „a fényképezés új irányát” jelentette „módszereiben és bemutatásában”<sup>2</sup> is. Ez már akkor is azzal járt, hogy nem az egyes felvételek játszották a főszerepet, hanem azok a viszonylatok, amelyeket Tillmans teremtett meg. Ez feltételezi, hogy lényeges, mi látható rajtuk külön-külön, hogy hordoznak önmagukban is jelentést (azaz több értelemben is felfoghatók jelek összességüként), mégis jelentőségüket abból a helyzetből nyerik, amely mindig Tillmans szándékai és döntései szerint jön létre. Az egyes elemek ebben a szoros elrendezésben egymáshoz kapcsolódnak, bár a befogadó tetszőlegesen vonatkoztathatja őket egymásra a nézőpontból fakadóan állandóan változó térbeli viszonyok függvényében. Ennek eredményeképp többféle lehetséges „elbeszélés” is aktualizálható, amelyek végső soron a térrel, az intézménnyel és persze a fénykép funkcióival együttesen adhatják meg az értelmezésben a mű jelentését (és jelentőségét).

Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd.*  
Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Fotó: Biró Dávid



..... M É G I S  
I S Z O N Y Ú  
F O N T O S ”





Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Balra: *Bronzino*, 2015. Jobbra: *Kammerspiele*, 2016. Fotó: Biró Dávid

A felvételeket több tematikus csoportra oszthatjuk, amely csoportosítás egyben korszakolás is. Többségük impulzív pillanatok nyomait őrzi, benyomások „utóképei”, vagy legalábbis annak érzetét kelti, még ha pontosan kigondolt és felépített is. Számos közülük a múlt század 90-es éveinek olyan brit, illetve német magazinjaiban jelent meg, amelyek az öltözködést, a divatot generációs és/vagy kulturális csoportok önkifejezésekként fogták fel, amelyen keresztül meghatározták magukat és hovatartozásukat (gondolkodásukban és érzelmileg is), illetve kifejezték azonosulási vágyukat hasonló gondolkodású közösségekkel. Előtérbe került a személyesség, az intimitás, többek között a levett ruhák, személyes tárgyak, a hozzájuk kapcsolódó személy nyomai révén, vagy a félig fedetlen test mindenféle konvenciótól távolságot tartó megmutatásában, az érintésekben, összefonódásokban.

Egy másik tipikus csoportot alkotnak azok a képek, amelyeket absztraktnak nevezhetünk, abban az értelemben legalábbis, hogy nem mindig és/vagy szükségszerűen felismerhető, hogy mi látható rajtuk, még ha konkrét dolgokat is jelenítenek meg, amelyek inkább plasztikus tárgyként vannak jelen. Ezek nem csupán témájukban különböznek, hanem sok esetben (bár nem mindig) mé-

retükben és a kivitelezésükből fakadó tárgyi megjelenésükben is.

Külön egységbe rendeződnek a Concorde sorozat képei, az égbolton parányivá zsugorodó repülőgépek bizonytalan, mégis jól felismerhető formájukkal. A gép, „hatalmas”, „erős”, a „modern” ember „magabiztosságának” és a természettudományos ismeretekbe vetett feltétlen bizalmának, és ebből fakadó magabiztosságának a jelképe, itt az égbolt végtelenségébe vesző parányi foltként tűnik fel.

A tágas égbolt és a „végtelen” csábító, ugyanakkor nyomasztó és félelmet keltő, az egyedüllét és a végesség érzéséből fakadó szorongást, pontosabban annak „megszelídített”, domesztikált, felfogható, képbe transzponált látványát nyújtják a csillagos égboltról készült felvételek. Fontos még kiemelni a képek sokaságából az utóbbi tíz évhez köthető fényképeket, amelyek leginkább „fragmentumok”, részletek, amelyeken az emberi test, a testek találkozása, érintések, „összekapcsolódó” vagy „kitérő” tekintetek állnak a „közepponban”, ezek válnak a főszereplővé, valamint azokat, amelyek egy más módon mutatják Tillmans igényét arra, hogy felvételeivel járuljon hozzá társadalmi-politikai vitákhoz.

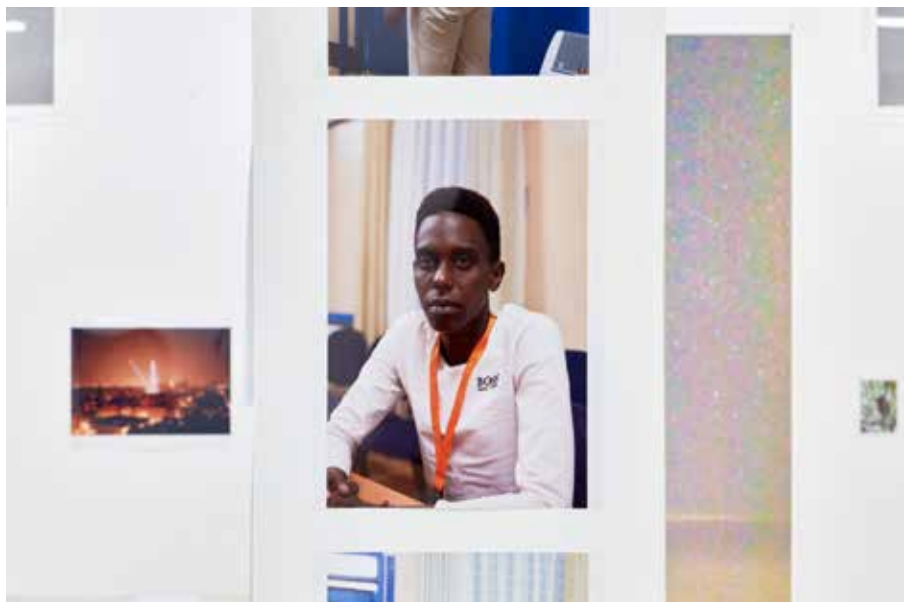




Wolfgang Tillmans: *Table with pages from 'four books', 2021 and 'Wako Book 6', 2021 – részlet.*  
Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd.* Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Balra: *Anders pulling splinter from his foot*, 2004. Középen: *Shanghai night*, 2009. Jobbra: *Yulan Grant*, 2016.  
Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd.* Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Középen: *Joseph, Kakuma*, 2018. Fotó: Biró Dávid





Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021.  
Balra: *Mischlicht*, 2011.  
Jobbra: *Harriette and Benjamin*, 2011. Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021.  
Balra: *Lutz & Alex sitting in trees*, 1992. Jobbra: *Bronzino*, 2015. Fotó: Biró Dávid



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021.  
Középen: *Eclipse, China (b)*, 2009. Fotó: Biró Dávid



Mindebből az látszik, hogy a fényképek önmagukban – tárgyként, képként – is hordoznak „üzenetet”, jelentést (esetenként akár többfélét is). Mindig voltak azonban olyanok, akiket zavarba hozott mindez, ha a „kotrás művészet” felől közelítették.<sup>3</sup> A bizonytalanság abból fakadt, hogy látványvilágukban, megjelenésükben inkább kötődnek a korszak meghatározó „alternatív” magazinjaihoz, illetve tűnnek egyszerű pillanatfelvételeknek.

Az ilyen jellegű kételyeket persze azóta Tillmans későbbi munkái eloszlathatták, de a kritikákra azzal is rácsafolhatunk, ha a hangsúlyt nem az egyes képre, mint önálló műalkotásra helyezzük (mert ilyenként valóban értelmezhetetlenek), hanem csak kiindulópontként tekintjük őket, az installáció eszközeként, „alapanyagaként”, vagy médiumaként (amiként azt Niclas Luhmann használta<sup>4</sup>), amelynek konstitutív eleme a tér és annak architektonikus meghatározottsága (ennyiben pedig nevezhető *environment*nek, mivel igazodik a hely adottságaihoz, azt tekinti az elrendezés kiindulópontjának, miközben bevonja a mű kontextusába a nézővel együtt<sup>5</sup>). Ha elfogadjuk, hogy ez így van, akkor érdemes feltenni a kérdést, miért az látható az egyes felvételeken, ami, miből fakad az a „sokféleség”, ami ezeket a látványokat jellemzi tematikusan, technikailag, valamint kivitelezésükben.

Ahhoz, hogy közelebb kerülhessünk Tillmans gondolkodásához, illetve értsük azt, amivel szembesülünk a Trafó Galériában megrendezett kiállításon, érdemes utal-

ni arra, hogy itt az eddigi „életmű” egészéből készült „retrospektív”, „átfogó”<sup>6</sup> válogatásról van szó, amelyet maga Tillmans állított össze és rendezett, felhasználva a falakat, a térben álló oszlopokat, a felsőbb szinteket tartó vasbeton gerendákat is. Ez számára azért fontos, mert a felvételek, az esetenként hozzájuk kapcsolódó szövegek, az újságkivágások, egyéb kordokumentumok egyenként és összességükben is szorosan kapcsolódnak élettörténetéhez, amely a tényleges biográfiai adatokon túl az előadásában, interjúiban formálódik egységes (vagy annak az érzetét keltő) elbeszéléssé. Ez az élettörténet, amely állandóan újraíródik az újabb konfigurációkban, elválaszthatatlan a környezettől és korszaktól, amelyben felnőtt és amely megalapozta a szűkebb és tágabb világhoz fűződő viszonyát, segítséget nyújtva ahhoz, hogyan is értsük fotográfiai tevékenységét.

Az 1968-ban a Düsseldorf közelében fekvő Remscheidben (NSZK) született Tillmans öneszmélésének kezdete a nyolcvanas évek elejére tehető. A korszak egyik jellemzője, hogy főként a fiatalabb korosztályok – nem függetlenül a 68-as mozgalmak kifulladásának és egyes, belőle kinövő irányzatok végletes radikalizálódásának és militarizálódásának (Rote Armee Fraktion/Baader-Meinhof csoport) tapasztalatától – behagyatkoznak, belesimulnak abba, amit *Konsumgesellschaft*nek (fogyasztói társadalomnak) hívnak. Kiábrándultságukban hátat fordítanak az aktív politizálásnak, egyre kevésbé

Wolfgang Tillmans: *I want to make a film*, 2018. Sztereó hang, 9'16". Trafóklub. Fotó: Biró Dávid





Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Fotó: Biró Dávid

törődve a közélet dolgaival. A politikai fellépés egyik utolsó területe, ahol még látványos aktivitás észlelhető ebben a korszakban, a környezet- és természetvédelem (az atomenergia, az atomerőművek működése és az ott termelődő atomhulladék bizonytalan, hamis biztonságérzetet nyújtó tárolása ellen, egyben közvetve tiltakozva az USA által ide telepített Pershing rakéták ellen is). Ugyanakkor az 1980-as évek közepétől az AIDS miatt a homoszexualitás sem számíthat már tabunak, a meleg közösségek is egyre inkább nyíltan vállalják fel szexuális irányultságukat. Később pedig felerősödhet a közösségi érzés, az összetartozás tapasztalata a klubok és a tőlük elválaszthatatlan zenei irányzatok megjelenésével. A 80-as és 90-es évek fordulóján jelenik meg Angliában és Németországban is az az új szubkultúra, amely olyan klubokban formálódik, amelyek közvetve a késő 70-es évek chicagói és detroitit underground zenei világát adaptálják és gondolják tovább. A szabadság egy új (hedonisztikus) formáját (a zene és az ecstasy adta mámorban) élik meg, ami határozott ellenállásként manifesztálódik a korszak érzelmileg egyre sivárabb fogyasztói társadalmában.

Sokak számára nyílik meg az út egy másfajta közösségi tapasztalat felé, amely nem csak a másikkal, a többiekhez való viszonyban, hanem annak részeként önmaguk másfajta tapasztalatában is megmutatkozik. Erre a szubkultúra formálta közösség által biztosított keretek között találnak lehetőséget az odatartozás élményén keresztül, amit nem csak a zene, de a mindezt felvállaló és láthatóvá tévő magazinok is közvetítik. Ennek a szubkultúrának nem csak a zene adja a jelentőségét. Az viszont összehozza azokat, akik ebben egy életforma lehetőségét fedezték fel, valamint olyan közeget biztosít, ahol elfogadják és támogatják a másságot, fakadjon az a szexuális orientációból, vagy bármilyen egyébből.

Feltételezhető, hogy ennek a világnak a konzekvens és egyszerű megjelenítése, de a divat és a kortárs művészeti szcéna közeledése is egymáshoz, valamint a *techno*, a *rave*, illetve az *acid house* és más zenei irányzatok fontossága is szerepet játszott abban, hogy 2000-ben első nem brit születésű művészként és egy „fotóalapú” installációért elnyerte a nagyon jelentős, fiatal művészeknek megítélt Turner Díjat.

Igaz ugyanakkor, hogy a személyes közegnek, a nyilvánosság elől elhúzódó, egy szűk közösségbe visszavonuló életnek, az abban mozgó személyeknek egymáshoz fűződő, egymás közötti viszonyoknak, akár még a legintimebb helyzeteket is megmutató képei nem előzmények nélküliek. Nagyon hasonló módon fordul személyes világa felé az 1990-es években a 2001-es Turner díjra nevezett Corinne Day vagy Richard Billingham is (és a személyes a kortárs művészetben máshol is szerephez jut, például Tracy Emmin munkáiban vagy Gillian Wearingnél). Nan Goldin vagy még őt megelőzően Larry Clark az, aki a saját személyes közegét figyeli a kamerán keresztül, így akaratlanul is ráirányítják a figyelmet egy olyan közösségre, amely a „mátság” hangsúlyozásával és megélésével a tartalmatlan s rideg hétköznapiság tagadásával, az attól való meneküléssel, de legalábbis elfordulással és a drogok használatán és a szexualitáson keresztül teremt magának egy „emberibb” (azaz valódi érzelmekre alapuló kapcsolatokat jelentő) közeget, amely a közvetlen személyes viszonyokon, azok meg- és átélésén alapul.

Az eredeti szándékoktól függetlenül ezek a fotósorozatok, illetve az azokból létrehozott művek (Goldin esetében eleinte installáció, később inkább könyvek, majd ismét installációk) ennek a másságnak a létezését és természetességét teszik nyilvánvalóvá.

Mindezzel éles ellentétben áll ennek az évtizednek egy másik nagyon erőteljes irányzata, amely a német kortárs művészeti közeghez kapcsolódik. A 90-es évek második felétől már jelentős nemzetközi visszhang-

ja is van a düsseldorfi művészeti akadémia Bernd és Hilla Becher vezette „fotós osztályban” végzett művészeknek. A legismertebb tanítványok közül Andreas Grusky társadalmi, gazdasági problémákra utaló munkákat készít (a tömeges fogyasztás kritikája), Thomas Struth elsősorban a korszak képelméleti és múzeumi-intézményi vitáira reflektál, míg Thomas Ruff a fotótechnika és a fényképezés aktuális kérdéseit (is) vizsgálja politikai kontextusban. Műveik közös vonása, minden lényeges különbség ellenére, a nagy formátum, a költséges eljárásokkal kivitelezett, a hagyományos táblaképre utaló gesztus, valamint az így kikövetelt befogadói attitűd és figyelem.

Tillmans elveti ezt a lehetőséget, szemben áll a fénykép ilyen használatával. A fénymásoló, a tintasugaras nyomtató, a viszonylag kis méretű képek, a „tárgy” kitüntetett mivoltának a tagadása (felfüggesztése), az önmagába záródó képtárgy elvetése, illetve beledolgozása az installáció szövetébe mind erre mutatnak.

Itt érdemes felidézni, hogy Tillmans síkban gondolkozva, vagy egy téri helyzetet továbbgondolva, arra alapozva hozza létre installációit, ahol a kép egyszerre információhordozó, információ, valamint olyan eszköz vagy dolog, amely alkotóelemként jut szerephez. Az installációknak (térbeliség, térformálás stb.), de egyes elemeiknek is van sajátos szculpturális karakterük, itt az is hangsúlyos, amivel már a Bauhaus szcenikai kurzusain kísérletezett Herbert Bayer, és amit ő 360°-os látótérnek nevezett. Ennek lényege, hogy a nézőt kimozdítja a hagyományos, a kép által kikövetelt nézőpontból. A teljes látótérét kitölti, illetve fokozottan igénybe veszi a figyelmét, miközben állandó mozgásra készíti, kizökentve abból a helyzetből, hogy behagyatkozzon az egyes kép látványvilágába. Így persze csorbul annak hagyományos jelenlétéből fakadó, a rá irányuló koncentrált figyelem, ami megoszlik, szétszóródik a befogadóra zúduló információk sokaságát hordozó képek sokfélesége között. Ez a helyzet ugyanakkor kiváltja egyrészt azt, hogy (legalább) a néző tekintete folytonosan mozgásban legyen, másrészt a mű és a befogadása a szó szoros értelmében eseményé válik (a tekintet folytonos dinamikus mozgásából adódóan). A befogadó fokozatosan fedez fel újabb és újabb viszonylatokat, konstruál összefüggéseket. A nézőpont változásával ezek is mindig megváltoznak, így a lehetséges jelentések is módosulhatnak. A figyelem folyamatosan oszcillál az egyes kép és az ezekből létrehozható, a térbeli helyzet és a tér függvényében felkínálkozó viszonylatok, hatások, áthatások között, amelyek együtt járnak a jelentés folytonos „csúszásával”.

Eközben egy másik jelenségre is figyelhetünk. A képek egyszerre működnek dokumentumként, lenyomatként, az „egykor volt” felmutatásaként, valamint állításokként, kijelentéseként, aminek eredményeképp nem csupán egy képi konstrukció és



Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Középen: *Venus Transit Table*, 2004/2021. Fotó: Biró Dávid

Wolfgang Tillmans: *A te tested a tiéd*. Kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2021. Középen: *Resolute Rave*, 2015. Fotó: Biró Dávid

téri helyzet aktualizálódhat, hanem megfogalmazódik egy szöveg, egy elbeszélés, ahogy egymásba szövődnek ezek az állítások, kijelentések.

A 2000-es évek elején Tillmans egy új, mondhatnánk meditatívabb irányba indul el. A fényképezési eljárás olyan eszközként működik, amely során a fénykép mint formai lehetőség kerül a középpontba, és amit több elemből álló sorozatokba elrendezve bont ki. Később ezek a képek is beépülnek az installációkba, az elbeszélés témájává téve így a képelőállítás folyamatát és egyúttal az információt hordozó anyagot, felületét és mélyebb anyagi, szerkezeti struktúráit, a „kép testét”.

A *Freischwimmer* [*Szabadon úszó*] című sorozatnál a fotópapírt közvetlenül exponálja, így a látvány, a fotográfiai nyersanyagok használata ellenére már nem a fényképezés általunk ismert logikája szerint működik. A kép saját létrejöttének eredetére és anyagi alapjára mutat rá. A *Paper Drops* [*Papírcseppek*] sorozatnál a fotópapírt hajtja térbeli alakzattá, amely így elveszíti eredeti értelmét és rendeltetését, mivel a rajta lévő látvány már nem hozzáférhető. Közben kiemelkedik a síkból, így plasztikussá válik, majd mégis mindez a síkba absztrahálva mutatkozik meg és ad hírt magáról. A *Lighter* [*Öngyújtó*] sorozatban az exponálatlan fotópapírt hajtja meg több helyen, majd helyezi egy akrilból készített tárlóba. Itt is a hordozó, az amúgy transzparens, de nem láthatatlan hordozó kerül előtérbe térbelisége és tárgyjellege hangsúlyozásával.

Tillmans művészetét áthatja és meghatározza a 80-as és a 90-es évek fordulójának tapasztalata (gazdasági, társadalmi és kulturális értelemben is). Ebből fakad az a metanarratíva, amire utal a kiállítás címe: *A te tested a tiéd*. A 90-es években az akkori „editoriál” (azaz szerkesztőségi) anyagaival tüntetett az önmeghatározás szabadságának elve és ténye mellett. A 2010-es évektől határozottan állást foglal társadalmi-politikai ügyek mellett, mint például 2016-ban a Brexitről indított népszavazást megelőzően a maradást népszerűsítve. Képei természetesen nézhetők ebből a megközelítésből is, de méltánytalan lenne erre leegyszerűsíteni azt, amit munkái az aktivizmuson túl jelentenek.

Összegzés helyett érdemes fontolóra venni, amit mond saját viszonyáról a fényképezéshez, a kamerához és mind ahhoz, amit létrehoz. A fényképezőgép számára elsősorban egy olyan eszköz, amely a saját tekintetét közvetíti, amit így érzékel. A fotografikus képet konstruáltsága ellenére is a világ tapasztalatának forrásaként tételezi, és lényegesnek tartja az így megszerezhető ismeretet. Az elkészült felvétel visszacsatolásként működik számára, amely megerősíti annak „valóságosságában”, amit így lát. Ez adja meg annak a lehetőségét, hogy össze-

vesse a saját percepciójában tapasztaltat a befogadóval, pontosabban számot vessen a lehetséges és/vagy szükséges különbségekkel. A kamerahasználatot, ahogy ő fogalmaz, nem terheli elméletekkel. Kezdetből a „nézés” öröme foglalkoztatta, valamint annak a lehetősége, hogy az örömet és az annak forrását jelentő látványt megossza másokkal. Ettől függetlenül mindenki számára fenntartja annak a lehetőségét, hogy a „látottakat” saját beállítódottságából fakadóan értse és értelmezze.

Utószó:

A Trafóban lehetőség nyílt egy hanginstallációra is, amelyben Tillmans a digitális képrögzítés lehetőségeiről, logikájáról beszél egy teljesen fekete (bár nem sötét) térben. Egy alapvetően furcsa helyzetet tár elénk. A hagyományos kép szerinte elmondható, szavakkal leírható, elbeszélhető. A digitális kép viszont, leegyszerűsítve, felolvasható nullák és egyesek váltakozó egymásutáni-ságaként. Nem szól viszont arról, hogy a hagyományos fotografikus kép sem csupán a külvilág reprezentációja, hanem másképp nem elgondolható tudományos fogalmak megjelenése. Viszont a digitálisan létrehozott fénykép is kép (vizuális információt hordoz a felületén), amely megjelenít valamit. Mindkét eljárás alkalmas képek létrehozására, viszont egyik eredménye sem függetleníthető a gondolkodástól, azaz a nyelvtől, annak kimondó és így teremtő erejétől. Tillmans végső soron nem erre alapoz, bár a tekintetbe befogott és rögzített látvány csak a nyelvi megformálásban válik összevethetővé másokéval, installációi tulajdonképpen értelmüket pedig szintén a különféle elbeszélésekben nyerhetik el.

<sup>1</sup> Idézet Wolfgang Tillmans-tól 2003-ból, <https://www.theguardian.com/culture/2003/jun/10/artsfeatures.tatebritain>

<sup>2</sup> Vö. Tillmans munkájának méltatásával a Tate honlapján:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2000>

<sup>3</sup> Egyikük Matthew Collings, aki 1997-ben írt könyvében feldolgozta a fiatal feltörekvő brit művészek történetét (*Young British Artists*). Collings feltette a kérdést, hogy miért is számít Tillmans művészeknek, hisz amit csinál inkább szól a *Face* magazin olvasóinak (és róluk). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/26/wolfgang-tillmans-serpentine-photographs-exhibition>

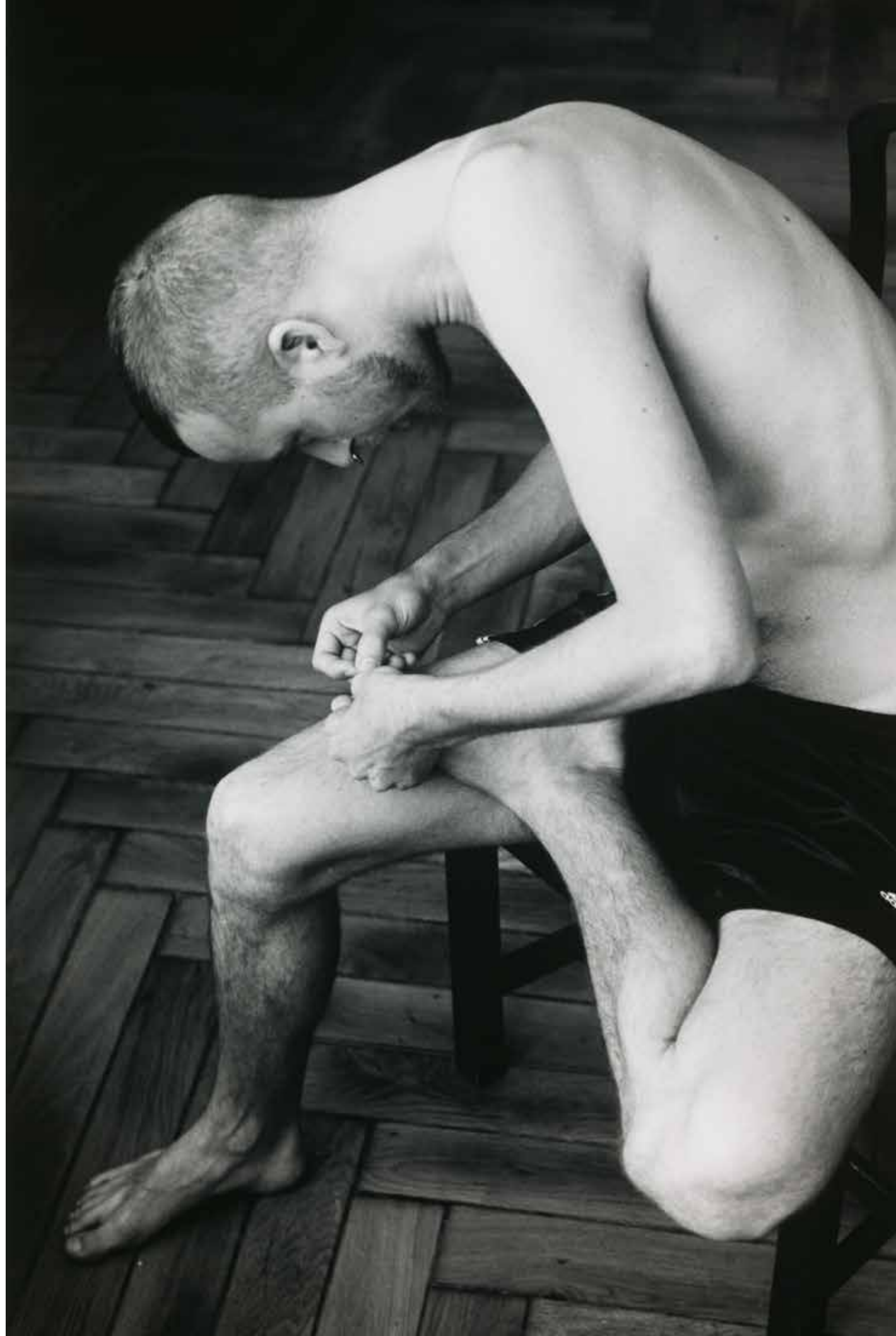
<sup>4</sup> Luhmann többek között két könyvében foglalkozik ezzel a kérdéssel: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995; valamint „Das Medium der Kunst”, Oliver JAHRAUS (szerk.): *Aufsätze und Reden*, Stuttgart, Philipp Reclam, 2001. Az elmélet lényegének rövid összefoglalásáról lásd: PRISZTNER Gábor: „Úton a képhez, Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában”, *Balkon*, 2016/9., 24–27.

<sup>5</sup> Ezt alátámasztja az is, hogy gyűjtők esetenként teljes „kiállításokat” vásároltak tőle, aminek része volt a képek elhelyezésének pontos dokumentációja is. Vö: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/26/wolfgang-tillmans-serpentine-photographs-exhibition>

<sup>6</sup> Azért használok idézőjeleket, mert ha elfogadjuk azt a felvetést, hogy itt valójában egy installáció a mű, akkor a retrospektívnek és az átfogónak nincs értelme, miközben mégis helytálló abban a tekintetben, hogy a felvételeket/képeket Tillmans az elmúlt több mint harminc évben készítette, tehát mind saját felvételek, amelyeket használ. Ezek viszont összességükben jól mutatják azt, milyen utat járt be, miként alakult a világhoz való viszonya, mi foglalkoztatta, mi határozta meg a gondolkodását

Wolfgang Tillmans: *Anders pulling splinter from his foot*, 2004. A művész jóvoltából.









Wolfgang Tillmans: *Sicily Morning*, 2018. A művész jóvoltából.

Wolfgang Tillmans: *Freischwimmer 203*, 2012. A művész jóvoltából.



Wolfgang Tillmans: *The Cock (Kiss)*, 2002. A művész jóvoltából.

Wolfgang Tillmans: *Omer*, 1991. A művész jóvoltából.



Wolfgang Tillmans: *crossing the international date line*, 2020. A művész jóvoltából.

Wolfgang Tillmans: *paper drop (passage) I*, 2019. A művész jóvoltából.



Wolfgang Tillmans: *Venus transit*, 2004. A művész jóvoltából.

# Szándékosan emocionális.

Fotó alapú kortárs művészet Kozma Péter gyűjteményében



Ember Sári: *Családfa I.*, 2012, 70x70cm, lambda print, No 1./5+2  
© A művész és az acb Galéria jóvoltából

2001 őszén a kiemelkedő amerikai művész, Roy Lichtenstein grafikai munkáinak kiállításával tervezte debütálását a belvárosi kArton. Ám a Minneapolisban lévő Walker Art Centerből kölcsönzendő művek megsemmisültek a New York-i Világkereskedelmi Központ elleni támadásban, ahol iroda-kiállításán szerepeltek. Lichtenstein találó nyitány lett volna Kozma Péter galériája számára. Az akkor negyvenes évei elején járó kreatívipari alkotó és üzletember pontosan a tömegkultúra és a művészet, reklámgrafika és múzeumi kiállítások azon határterületéről jött, amelynek az átjárhatóságát az amerikai *pop art* és különösen Lichtenstein képregény alapú művészete fémjelzte.

Kozma Péter eredetileg építésznek tanult a Műegyetemen, de 1979-től inkább könnyűzenei lemezborítók és plakátok tervezőjeként dolgozott (például LGT, Katona Klári, Fenyő Miklós). 1982-től előbb rajzolóként, majd rendezőként működött a Pannónia Rajzfilmstúdiójánál, első önálló rendezése a stúdió saját reklámja volt. A nyolcvanas évek közepétől komplett reklámkampányokat menedzselte fogyasztási cikkek márkái számára

HÚSZ ÉVE NYÍLT MEG A KARTON. A NON-PROFIT KIÁLLÍTÓHELY FŐ KÜLDETÉSE A KÉPREGÉNY ÉS A KARIKATÚRA MŰFAJÁNAK ELISMERTETÉSE VOLT, EGYÚTTAL A SZÉLESEBB KONTEXTUSBA HELYEZÉS ÉRDEKÉBEN HELYET KAPTAK „MAGASMŰVÉSZETI”, TÖBBEK KÖZÖTT FOTÓS KIÁLLÍTÁSOK IS.

BÁR A GALÉRIA 2017-BEN BEZÁRT, A TULAJDONOS, KOZMA PÉTER KOMOLY GYŰJTEMÉNYT MONDHAT MAGÁÉNAK ÉS A MŰVÉSZETMENEDZSELÉST IS FOLYTATJA.

a Magyar Hirdetőnél, majd önállóan is. 1988-ban alapította meg saját filmes cégét, egyúttal a *Kurír* című lap alapító társtulajdonosa is lett. Hamarosan VISUall néven kisebb holdingot hozott létre a vizuális kreatív megrendelések teljes körű kiszolgálására, a modellügynökségtől a zenei stúdióig. Tevékenysége azóta is a média, a reklám, a divatipar tág közegében zajlik. Mindegyik érintett művészeti ágban alkotóként is részt vett, majd idővel egyre inkább tulajdonosi és menedzseri szerepeket vett át. A kilencvenes évek második felétől kezdve számos ismert tévéműsor, míg az utóbbi évtizedben inkább ismeretterjesztő és dokumentumfilmek producere.

Ennek a fordulatos szakmai és üzleti pályának a része volt, amikor 1999-től nagyvonalúan felújított egy V. kerületi impozáns lakást, ahol százötven négyzetméteren kiállítóteret, míg hatvan négyzetméteren irodát rendezett be. A kArton néven 2001 és 2017 között működött helyszín két lábon állt. Missziója a karikatúra és a képregény magasabb elfogadtatása volt, és a jó értelemben vett sznobizmus hatásmechanizmusára építve társított ehhez *mainstream* kortárs művészeti kiállításokat.



Az elismert kortárs festő- és fotóművészek olyan referenciát biztosítottak, amely a képregényt és a karikatúrát is elkezdte más fényben láttatni az azokkal szemben bizalmatlan szakmai és laikus közönséggel.

Kozma Péter már korábban is vásárolt alkotásokat ezekből a műfajokból. Mindegyik területen kipróbálta magát alkotóként is, tudatosan az alkalmazott szegmensben, iparszerűen, a vizuális kommunikáció céljainak megfelelően. Ezzel szemben a műtárgyvásárlói, majd gyűjtői választásai érzelmi alapúak voltak és maradtak mindmáig. „Szándékosan emocionálisan gyűjtök.” – fogalmaz. A spontán vásárlások először a karikatúra és a képregény területén váltak szisztematikus gyűjtéssé. Itt a magabiztos kezűesség, a humor, a közönség közvetlen megszólítása adja a kompozíciók erejét, egyúttal ezt a két műfajt nehezen fogadták el művészetként, igazi felfedezésre váró terület volt. Egy olyan gyors gondolkodású, mindig az újat kereső, a trendekkel kicsit szembemenő alkotó és üzletember számára, amilyen Kozma Péter, ez volt az ideális gyűjtési és önmegvalósítási közeg, és maradt máig is.

A non-profit galéria ennek a fejlődési folyamatnak egy állomása lett. Alkot valaki egy területen, elkezd a társalkotóktól és a műfaj korábbi mestereinek időközben feledésbe merült hagyatékából vásárolni, majd ezeket az irányokat már rendszeresen gyűjti, végül felismeri, hogy a kanonizálás – mert tulajdonképpen erről a folyamatról beszélünk – következő lépése az intézményesülés. Legyen egy kvázi-múzeum, ahol a bővülő gyűjtemény feldolgozásra és bemutatásra kerülhet: ezért szerepeltetett a kArton a karikatúra és a képregény műfajában egyéni, tematikus és történeti kiállításokat egyaránt kölcsönözve mind a gyűjteményből, mind a művészekről és örökösöiktől, valamint ezért igyekezett a tárlatokhoz katalógust kiadni, kísérőrendezvényeket szervezni.

Kaján Tibor, Kassowitz Félix, Sajdik Ferenc és Zórád Ernő – néhány név a rendszeresen bemutatott alkotók közül. Minden évben láthatóak voltak nemzetközi kiállítások is, ami a képzőművészet más területein akkoriban a budapesti galériákban nem volt ilyen gyakori. S kezdettől bemutatkoztak olyan képzőművészek is, akik kifejezőmódjukban, témáikban kötődtek a tömegkultúrához, a szélesebb vizuális kultúrához, egyszersmind professzionális kiállító művészként magasabb presztízst élveztek és ezzel a kArton „felfelé pozicionálását” voltak hivatottak előmozdítani. Jó példa erre Hecker Péter, aki Kardos Sándor privátfotó gyűjteményéből, a Hórusz Archívumból válogatott felvételeket dolgozta át festményein. Ezeket a képeket 2001 őszén állították ki a galéria második tárlatán, ezt követően is többször volt önálló tárlata itt.

Ugyancsak a hétköznapi tematika, a fotóhasználat és az ebből szublimált képzőművészet háromszögében jelentkezett Eperjesi Ágnes 2002 őszén önálló kiállítással. A *Főzési tanácsok* című sorozat a kamera nélküli fotós alkotás példája, hiszen a művész celofánra rajzolt konyhai helyzeteket nagyított le fotópapírra, sőt ezekből – a kArton kötetlen szellemiségének is megfelelően – hűtő-mágneseket készített.



Ember Sári : *Juli, Lili, apa*, 2012, 50x62 cm, lambda print No 1/5+2  
© A művész és az acb Galéria jóvoltából

Két évvel később további női szerepekről szóló sorozatát állította ki itt a művész, és nyersanyagként itt sem a sajátkezü fotózást, hanem a fogyasztói társadalom piktogramjait, termékcsomagolások nőábrázolásait választotta. A nők társadalmi szerepének intellektuális kritikája és a karikatúraszzerű oldott humor elegye pontosan illett a kArton felfogásához.

Egy további példa a vizuális kultúrához merészen, szabadon kapcsolódó képzőművészetre Babinszky Csilla kiállítása 2004-ből. Saját festményei mellett a művész indiai városok utcáin készített fotókat mutatott be, amelyek a helyi reklámkommunikációt örökítették meg: grafitit, épületfalakra, üzlethelyiségek ajtajára, sőt autókra felvitt reklámfestményt, hirdetőszlogent. Babinszky ezeket értelmezte újra a képkiállítás, a nagyítás révén. Az évek során fotós anyaggal egyéni kiállításon szerepelt még a kArton-ban többek között Puklus Péter, Ember Sári, Szatmári Gergely és Surányi Miklós is; mindegyik alkotót reprezentatív művek képviselik Kozma Péter magángyűjteményében is.

A kiállítási program alakításában nagy szerep jutott a galériában dolgozó művészettörténészeknek és művészeti menedzsereknek, időrendi sorrendben: Lázár Eszternek, Benkő Zsuzsának, majd Komornik Eszternek. A tárlatok célja nem az értékesítés volt, a létrejövő eladások az alkotó és a vevő között művészaron történtek. Az alkotók az együttműködés különböző formáival viszonyozták a kiállítási lehetőséget, például Kozma Péter kedvező áron vehetett vagy kapott tőlük műveket a gyűjteményébe.

A legnépszerűbb kiállításnak – egy hónap alatt 3700 látogatóval – a 2014. évi *Magyar hippik* című fotótárlat bizonyult, ahol a hatvanas-hetvenes évek *underground* világát Haris László, Vető János, Baksa-Soós János, Veszely Ferenc és mások munkái idézték fel. A többi kiállítás inkább csak művészeti körökben keltett visszhangot, a kortárs szcénára jellemző belterjességet nem sikerült áttörni. Más projektekhez eközben kicsi volt a tér. 2005 és 2011 között Kozma Péter a karikatúra és a képregény népszerűsítésére árveréseket is rendezett, ám ezek anyagi és szervezési szempontból is túlnőttek a kArton keretein. Egyúttal nehéz volt megfelelő minőségű és mennyiségű alkotást találni, hiszen a cél nem a kArton saját gyűjteményének értékesítése, hanem a piac bővítése, más érdeklődők bevonása a gyűjtésbe, a karikatúra és a képregény műfaj gyűjthetőségének, piacképességének demonstrálása volt.

Ilyen okok nyomán a galéria 2017-ben bezárt, és a másfél-két évtizedig ebbe fektetett energiát Kozma Péter ma régi-új eszközökkel igyekszik kedvenc témái javára fordítani. Manapság készülő kisfilmjei, sorozatai nagy hányadban művészeti ügyekkel foglalkoznak: a tragikusan elhunyt Kim Corbisier festőművész életéről, az animációs reklámfilmek történetéről, sőt 2019 óta kifejezetten a hazai kortárs művészeti szcéna folyamatairól készít filmet. Az utóbbi társrendezője a jogi és művészettörténet végzettségű Iványi-Bitter Brigitta, aki korábban többek között Kovásznai György életművének feldolgozását vezette.

A kArton kiterjedt – nagyságrendileg tízezer képregényt és karikatúrát számláló – gyűjteményében óriási további potenciál van. Kozma Péterhez került például Brenner György hagyatéka, a rajzokat beszkenelték, a karikatúrák *script*jeit, feliratait is digitalizálták, és az életmű bemutatását a kiállítástól kezdve az online formákig többféle fronton tervezik. Brenner jó példa az olyan alkotóra, akik óriási hatást gyakoroltak több generáció vizuális kultúrájára, ugyanakkor még időbe telik, mire ez beépül a szakmai tudatba.

A képregény és a karikatúra gyűjtése mellett a kortárs művészet gyűjtésében Kozma Péter számára egy kiállítás előkészítése hozott fordulatot. A Műcsarnok igazgatójaként 2008-ban és 2010-ben Petrányi Zsolt két olyan magángyűjtői seregszemlét rendezett, ahol minden felkért kollekció a Műcsarnok egy-egy termében mutatkozhatott be. Kozma Péter gyűjteményének előzetes szemléjekor tűnt fel Petrányi Zsoltnak, hogy a képzőművészeti anyagban milyen sok minőségi fotó van, míg más kollekcióból ekkoriban nehéz lett volna önálló válogatást kiemelni. Így, miután 2008-ban Szabó Károly gyűjteményéből volt látható egy fotós terem, a 2010-es, *Art fanatics. Kortárs magángyűjtemények 2.* című kiállításon Kozma Péter tulajdonából kölcsönzött fotók töltötték meg egy termet.

A kiállítás megtekintésére a gyűjtő elhívta a neves operatőrt, Zsigmond Vilmost is. A közös bejárás végén tudatosodott benne először, hogy a kortárs fotó gyűjtőjeként is tekinthet önmagára. Mivel a művészet reklámpari, tudatos, üzleti felhasználásával szemben a gyűjtést továbbra is szenvedélynek, érzelmi önkiteljesedésnek éli meg, Kozma Péter mostani beszélgetésünkben is kellő öniróniával foglalta össze ezt a pillanatot: „Addig soha nem gondoltam bele, hogy olyan fotó használatú műveket is gyűjtök, amelyek közös térben, megfelelően rendezve, az egységesség benyomását kelthetik.”



Gulyás Miklós: *Székesfehérvár*, 2006. (Hon című sorozatból), ezüsbromid nagyítás, 40x60 cm, Ed.: 3/1

A Műcsarnok válogatása két nézőpont mentén merített a gyűjteményből. Filmes megközelítéssel élve, szerepeltek „operatőri” munkák, ahol a művész látásmódja és a fotós eszköztár technikai sokszínűsége a létrejövő kép kulcselemei, illetve „rendezői” vagy „forgatókönyvírói” kompozíciók is, amelyek konceptuálisabb jellegű alkotói szándékokat tükröznek, középpontjukban egy-egy témával, üggyel, és az ezekről készült, általában megrendezett vagy számítógépesen manipulált fotó ennek a képi lecsapódása. Az előbbire jó példát nyújtanak Gulyás Miklós felvételei magyarországi városok utcai helyzetéről, ahol a fotós szemére van szükség minden részlethez: ahhoz, hogy észrevegye a gyakran groteszk, társadalmilag sokatmondó szituációkat, hogy a megfelelő felvételeket készítse el róluk, majd ebből egy kiállítható műalkotást, táblaképet hívjon elő. Míg a második típust szemléltette például Orbán György *Telenovel* című, 12 darabból álló, 2005-ben készített sorozata filmes sztárplakátok és a művész önarcképének montírozásával. A Tehnica Schweiz néven alkotó – az elnevezésben a he-

lyesírási hibát tudatosan a svájci precizitással ütköztető – Rákosi Péter és László Gergely művészpáros többször kiállított a kArton-ban. A 2007 és 2009 között készült *Garázsprojekt* sorozatuk két darabja szerepelt is a Műcsarnok válogatásában. A duó a művészeti kutatás (*artistic research*) jegyében Magyarország leghosszabb garázssorát fotózta. Dunaújvárosban az ötvenes években épült lakótelephez egy 1200 garázst számláló tárolósor is társult. Azért használható ez a kifejezés, mert sokáig olyan kevés volt az autó, hogy a garázsokat más célokra használták a lakók. Az átfunkcionált garázsok dokumentálásán túl a két művész ki is bérelt ilyen helyiségeket, és fiktív módon használták és rendezték be őket annak alapján, hogy megpróbálták kitalálni, vajon milyen funkciók la-pulhatnak a további, tartósan zárt garázsajtók mögött. Végül, egy harmadik szakaszban garázsfesztivált rendeztek a helyszínen kis zenekarok vagy éppen mutatványosok részvételével. Mint látható, a projekt messze túlnőtt a fotókon, s társadalmi kutatás és közösségépítő aktivizmus kombinációjává fejlődött.





Esterházy Marcell:  
**v.n.p. v3.0/II.**, 2008,  
50x50 cm, lambda print,  
1/3+1AP

Esterházy Marcell:  
**v.n.p. v3.0/I.**, 2008,  
50x50 cm, lambda print,  
1/3+1AP

Esterházy Marcell:  
**v.n.p. v3.0/III.**, 2008, 50x75cm,  
lambda print, 1/3+1AP

A Múcsarnokban bemutatott tárlaton több alkalommal tartottak vezetést is a gyűjtők. Amikor a látogatók a személyes involváltságra kérdeztek rá, Kozma Péter annak a történetét mesélte el, hogyan került hozzá Esterházy Marcell három, 2008-ban készült munkája. A művész egy korábbi videója a nagypját mutatta be, amint a családi ebédet a többieknél jóval komótosabban fogyasztja el. A filmes etűd azonnal megragadta Kozma Pétert, de vá-

sárlóként nem lépett fel időben, így másé lett a videó. Néhány évvel később a művész a kArton egy kiállítására készülve egy három fotóból álló sorozatot is beküldött, amelyen egy üres lakás látható. A képekről nyilvánvaló, hogy egy átmeneti helyzet tanúi vagyunk: a kopottas tapétán ott van a már elvitt bútorok nyoma, a parkettán főlöslégesen árválkodik egy hosszabbító. Bár a felvételekről átérezhető az elmúlás hangulata, csak a művésztől

tudta meg Kozma Péter, hogy ezek az időközben elhunyt nagypapa már kiürítés alatt álló otthonában készült képek, unoka és nagypapa kapcsolatának újabb, már csak művészi lenyomatai, a végképp lelassult családi étkezés utolsó utáni pillanatai, mentói. Nem is volt kérdés Kozma Péter számára, hogy a sorozatot megszerezze gyűjteményébe, önmagának is tudatosítva, hogy a műalkotások vagy más tárgyak gyűjtése önnön érzelmeinkről szól, hiszen azok dologi kivetüléseit szerezzük meg a gyűjtés révén.

Bár a két gyűjtői kiállításához nem készült katalógus, a Műcsarnok kiadott egy kis kísérfüzetet, amelyben a kollektiókról rövid szöveg és egy-két reprodukció szerepelt. Kozma Péter gyűjteményéből közölték Fóti Lázár *Menzabázis* című, 2006-os printjét. A megszólalásig hasonló, hajszálra ugyanúgy öltözött férfialakokat ebédjük elfogyasztásának különböző stációiban látjuk egy retró hangulatú menzán. Egyik kanalaz, másik vizet hörpint, a harmadik már a száját törli. A konyhai személyzetten kívül más vendég nem tartózkodik a térben. A talányos képhez szórakoztató narratíva is tartozik a hetvenes években született száztizenkét férfiikerről, s így a számítógépes fotónyomat korhű vizuális toposzai egy Örkény István írásainak hangulatát idéző groteszk, posztmodern történettel kerülnek párba.

A műcsarnokban rendezett kiállítás merész húzásai közé tartozott Nagy Kriszta művének bemutatása. Az *Őszi beszéd* nyomán kialakult parlamenti hisztéria annyira felháborította a művészt, hogy a politikusok tevékenységének eredményét az ürítés végtermékével hozta párhuzamba. A 2006-ban készült, interaktív webes projekt ezért kapta a *Nagy Kriszta a Parlament előtt székel* címet. A számítógépes nyomat kreatívan kombinálja az aktivista művész és a rendbontás jeleit figyelő rohamrendőrök képét, míg az interneten közzétett felhívásában az alkotó kiállásra, szavazásra buzdítja a hozzá hasonlóan csalódottakat.



Csoszó Gabriella: *Késleltetett Közvetítés 19*, 2008, 30x40 cm, lambda print, dibond, Ed.: 4/10

Csoszó Gabriella: *Késleltetett Közvetítés 04*, 2008, 70x100 cm, lambda print, dibond, Ed.: 4/10







Erdei Krisztina: 2004. 06. 12. 10.46, Kíev, Ukraine, Lambda print, 50x60 cm Ed.: 2/6

Az összességében Erdei Krisztina humoros-rejtélyes fantáziaképeitől Kudász Gábor Arion dermesztő magányfotóiig húzódó gyűjteményből merített válogatás referenciává vált más gyűjtők számára is: a magánygyűjtői sorozat ugyan nem folytatódott a Műcsarnokban, de a szakma és a műtárgypiac számára egyaránt megfogalmazódott Szabó Károly, illetve Kozma Péter kollekciójának bemutatása nyomán, hogy az ezredforduló kortárs művészetéből a fotó alapú alkotások is már a gyűjthető, gyűjtendő kategóriába esnek.

2012-ben, két évvel a Műcsarnokban rendezett szemlét követően, Kozma Péter maga is meghívott más gyűjtőket egy közös csoportos kiállításra a kArton-ba. *A Kontextus – adalékok. Hogyan közelítsünk a kortárs vizuális művészethez?* című, és könyvméretű katalógussal kísért kiállítás Oltai Kata kurátori munkájában

tizennégy magángyűjteményből válogatott, és mindegyik tulajdonos kontextust, azaz támpontokat, háttér információkat is nyújtott a művek értelmezéséhez. Kozma Péter kollekciójából szerepelt például Csozó Gabriella *Késleltetett közvetítés* című sorozata. 2007 és 2011 között a művész az egykori Szabad Európa Rádió helyszínein kutatott és fotózott. A hidegháború egyik emblemikus intézményének százezer példányos könyvtárát felszámolták, míg a gigantikus portugáliai átjátszóállomás kiüresedett terei a széthordott tárgyak és az elvesztett funkció híján torz kulisszává egyszerűsödtek. A fotók megannyi kérdést rejtenek, mozgásteret adva a nézőnek, hogy milyen történetet lát bennük.

Kudász Gábor Arion: **Panzió, Gyepü utca**, 2005, 84x100 cm, lüstre lambda print, alumínium, Ed.: 5 + 1ap,



Kudász Gábor Arion: **Urnák, Farkasréti Temető**, 2005, 84x100 cm, lüstre lambda print, alumínium, Ed.: 5 + 1ap





Simicz Ferenc: *Békesség Imja* (a 12 Lépéses függőséget kezelő közösségek imája), 2008, 94x121 cm, Lambda print, Dibond, Ed. : 1+1/1

Kozma Péter gyűjteménye számos kevésbé gyakran közölt meglepetésművet is rejt. Egy részükben nagy szerep jut a helyszínnek. Veress Ferenc 1869-ben a torockó-szentgyörgyi várromról készített felvételét „aktualizálta” 2007-ben Fekete Zsolt úgy, hogy a helyszínről ugyanabból a beállításból készített fotót, majd a két felvételt azonos méretben és paszpartuzásban állította ki egymás mellett. Pók István is egyetlen helyszínt szemelt ki, egy párizsi parkrészt, amelyről más-más időpillanatban készített felvételeket, és ezeket sorolta egymás mellé (2004–2007). Gyenis Tibor *Vidéki kirándulása* a művész-től megszokott, trükkös kizökkentéssel egy fiktív természeti álomszituációba vezeti a nézőt, míg Halász Géza *Törvényhozó a kettes villamoson* című digitális montázsa a Duna-parti közlekedési eszközön készült archív, fekete-fehér fotót használja fel, csak a járat egyik szobor-utasa okoz meglepetést.

Más munkákon az emberi alak áll a középpontban. Fiala de Gábor férfiportréjáról sugárzik a modell öntudata, míg Simicz Ferenc *Azt hiszed, szabad vagy?* című felvételén az élethelyzetünkől való kitörés a téma. Simicz képeihez fontos háttér, hogy az 1930-as években két gyógyulni vágyó amerikai alkoholista kidolgozott egy módszert a szenvedélybetegek felépülésére – anonim önszolgáltató csoportra alapozva. Ez életfilozófia és spirituális gyakorlat egyben, vallási vagy felekezeti elköteleződés nélkül. Az első kilenc lépés egyfajta erkölcsi leltárkészítés a múlttól, megbocsátás és jóvátétel nyújtása azok számára, akiknek a beteg kárt okozott. Az utolsó három lépés az áldozatvállalást, a droggal szembeni mindennapos önvédelmet és a lelki fejlődést szolgálja. Simicz Ferenc maga is szenvedélybetegből lett az egyik legnagyobb addiktológiai rehabilitációs intézet munkatársa, majd vezetője.





FIALA de Gábor: **Portré egy férfi modellről** /... amit azért csináltunk, hogy lássuk a fényeket és a helyes expozíciót, mielőtt nagyméretű dióra lefotóztuk - ám egészen jól sikerült, így nem dobtam ki.../, 2006, Polaroid 55 film, 60x70 cm, Gicleé nyomtat RAG művészpapíron Dibondra kasírozva. Ed.: 3/1





Farkas Antal Jama: *Narancssárga Brigitta*, 2008, 94x121 cm, Lambda print, Dibond, Ed.:1+1/1

Farkas Antal Jama 2001-ben készült, *Narancssárga Brigitta* című fotója az akt vonzerejét a síkszerűség révén kérdőjelezi meg. Ezzel utal arra, hogy a fotó inspirációjául Amedeo Modigliani egy 1917-es aktfestménye szolgált, amely a párizsi rendőrfőnökből olyan felháborodást váltott ki, hogy az olasz művész ugyanabban az évben megrendezett, életében egyetlen egyéni kiállítását néhány órán belül bezáratta.

Bécsi Imre 2010-es *Testtanulmánya* egészen a felismerhetőség határáig mossa el az alakot annak révén, hogy a művész polaroid 690-re fotózik saját építésű *camera obscuráival*, majd ezeket a felvételeket beszkennelel és nagyítja.

Schmied Andrea 2011-es sorozata az életvidáman napozó és szórakozó tel-avivi idős hölgyekről egyszerre görbe tükör egy életformának és elismerés az örökké megújuló női életenergiának. Verebics Ágnes *Hüllőarccímű*, 2015-ös

munkája a művésztől jól ismert kíméletlenséggel vizsgálja a tekintetet. Az emberi identitást járja körül a gyűjtemény már-már történetinek nevezhető, neo-avantgárd részében Pernecky Géza *Yes-No Strategy*, illetve Kemény György *Tavaszi, nyári, őszi, téli* című munkája is.

Bár nem tudatosan fotó alapú alkotásokként, hanem a művészekkel kialakuló szakmai és emberi kapcsolata gyümölcseként gyűjtötte ezeket a műveket Kozma Péter, mégis körvonalazható így egy körülbelül száz fotóból álló egység a kollekciójában. A kortárs művészeti gyűjtemény nem-fotós alkotásai közül számos festmény kapcsolható ehhez, például Kupcsik Adrián vagy Filp Csaba művei a – látszólagos – realizmusuk, illetve a valóság és művészet éppen így felvetett kérdésköre kapcsán. A gyűjtemény más munkái, például Stark Attila nagyméretű, *street-art* alapú műve már a képregény és a karikatúra alternatív közegéhez passzolnak. Ide sorolhatóak azok a nemzet-



Bécsi Imre: *Cina Torzó*, 2008, 70x60 cm

közi grafikák is, amelyeket Kozma Péter beemelt a gyűjteményébe, például Banksy és Andy Warhol művei, vagy Julian Opie digitális képkeretben *loop*-ra állított szekvenciája. A fotós munkák kiemelésének üzenete 2010-ben a Műcsarnokban rendezett kiállításon a fotó alapú művészet műtárgypiaci egyenjogúsítása és gyűjtői nagykorúsítása volt, de ugyanennyire izgalmas lenne Kozma Péter kollekciójának egy következő bemutatóján az általa gyűjtött területeket – a képregényt, karikatúrát, kortárs művészetet, fotót és nemzetközi grafikát – közösen, a műfajok egymásra hatását szemléltetve bemutatni.



Schmied Andi: *Tel Aviv Grannies VII.*, 2011, giclée print, 40x60cm, edition of 5/1,

# A KÉP IDEJE — PROUST ÉS BRASSAÏ<sup>1</sup>

150 éve született Marcel Proust

Marcel Proustot Magyarországon viszonylag későn ismerték meg, csak 1922-ben bekövetkezett halála után, és valójában a róla készült nekrológok formájában. Ahogy saját hazájában, úgy nálunk is egy hosszú recepciós stratégiának köszönhetően kezdtük megismerni az *Eltűnt idő nyomában*<sup>2</sup> című regény lényegét. Volt azonban egy magyar származású fotográfus, Halász Gyula, francia nevén George Brassai, aki 1924-ben Párizsba érkezvén Proust regényét olvasva tanult meg franciául. A prousti látásmód és szöveg így mély hatást gyakorolt Brassai képző-, írás-, és fotóművészetére. Nem pusztán ugyanazok a hatások, képek és szövegek hatottak Proustra és Brassaira, amelyek Picassót és az akkoriban Párizsban alkotó többi művészt is megihlették, de rokonlelkek is voltak. Erre bizonyíték az, ahogyan az író Marcel Proust felismerte a 20. századi tudományos és technológiai felfedezések, köztük a fotográfia jelentőségét, amelyek alapjaiban változtatták meg a korszak művészi reprezentációit, és az, ahogyan a fotós Brassai esztétikája a francia íróéhoz hasonló érzékenységgel fordul a mindennapi élet felkavaró csodáihoz. Viszonylag későn, 1984-ben, de szinte az elsők között ismeri fel Brassai a fotográfia fontosságát Proust életművében a *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* [*Marcel Proust a fotográfia bűvöletében*]<sup>3</sup> című monográfiájában. Lázasan keresi a szövegben a prousti esztétika és a fotográfia kapcsolatát, miközben az olvasó számára az elemzésekből Brassai saját irodalom iránti szenvedélye rajzolódik ki.

Marcel Proust regényírói művészetének valóban megkerülhetetlen aspektusa az életnek értelmet adó észlelés, érzékelés, emlékezet, és mindezek hordozója a fotó. Az író közelről figyeli a kísérleti tudományok fejlődésének köszönhető technológiai újításokat és felfedezéseket, és meg is örökíti nagyszerű regényében azt a hatást, amelyet a képzőművészetekre gyakorolnak. Az új közlekedési eszközök és az új technológiai eljárások – valamiféle protézisként – a tökéletlen emberi érzékszervek működését kompenzálják. Proust tudatában van ennek és csodálatos leírásokat illeszt a regénybe arról, hogy a szem mozgása, valamint az emberi test mozgási sebessége, hogyan alakítják át az érzékelt látványt.

Proust művészetéről alkotott koncepciója ugyan a 19. századi romantikában gyökerezik, de éppen a nyelvhasználatának, a szövegben felépülő szintaxisnak, vagyis a regényben megjelenő reflexiók rendszerének köszönhetően hitelesen képviseli a modernitást; többek között a posztimpreszionista esztétikát, a szimbolizmust és az avantgárd irányzatokat. De alkalmazza a regényben a különböző korabeli médiumok nyújtotta lehetőségeket is, szövegszervező strukturális és tematikus szinten egyaránt: a festészetet, a szobrászatot, a fotográfiát, sőt a filmet is.

A szó konkrét és átvitt értelmében Proust festészetéről szóló elképzelései a regényben változatos impresszionista tájképekben jelennek meg, amelyeket verbálisan az író különféle érzékletekhez kapcsolódó metaforákkal fejez ki. Ezeken a verbális képeken a műalkotás valóságosabb, élőbb és gyorsabban mozog, mint maga az élet. Idézzünk egy jól ismert részletet az *Eltűnt idő*ből, ahol egy kettős vizuális eljárást figyelhetünk meg, amikor a balbec-i hotelszobában a könyvszekrény képernyőként működő üvegajtaján visszatükröződő természeti táj látványát az író egy dinamikus leírásban rögzíti. A képben tenger és szárazföld összekeverednek egyfajta kép a képen eljárásnak köszönhetően, ahol maga a kép az impresszió metaforája lesz, egy impresszionista kép magáról az impresszióról, amelyet egyes kritikusok „felülnyomásos impresszionizmusnak” [*surimpressionisme*] neveznek: „Másnap reggel! – [...] micsoda örömet okozott, hogy az ablakban és a könyvszekrény üvegében, mint egy hajókabin ablakában megláttam a tiszta, derült tengert [...], visszafordultam az ablakhoz, hogy még egyszer megpillanthassam ezt a varázslatos, hullámhegyektől körülvelt cirkuszi előadást, a smaragd hullámok mindenütt fényes és áttetsző havas csúcsait, amelyek szenttelen erőszakossággal és egyenlőtlen gyűrődésekben teljesedtek ki, majd hullottak alá a az arctalan nap mosolyától ragyogó csúcsokról.”<sup>4</sup>

A narrátor számára a festett alakok és a portrék szintén élőbbek lehetnek, mint maguk a valós személyek, és megfordítva, egy cselédlány, egy szerény és mindennapi szereplő, ugyanolyan allegóriává válhat, mint egy

Botticelli freskón szereplő nőalak. A regényben ábrázolt, és leírt, sőt az író által lerajzolt fiktív portrék azt a tételt bizonyítják, hogy a másik embert, adott esetben a szeretett lényt lehetetlen megismerni és birtokolni. Ezekben a portréban jelenik meg az író kubista irányultsága, ami pedig azt jelzi, hogy Proustot ugyanolyan vizuális hatások érték, mint a kortárs képzőművészeket (az afrikai maszkok felfedezése, az Angkor Wat kiállítás szobrai a Louvre-ban stb.). Proust kéziratos jegyzetfüzeteiben valószínű kubista, geometrikus, bizarr portrékat rajzolgat, amelyek nem a jegyzetek illusztrációi, hanem mnemotechnikai ábrázolások. A rajzolt és verbális prousti portrék az analitikus és szintetikus kubista, sőt a sebességet hirdető futurista esztétikát jelenítik meg, amelyek szerint ugyanabban az egyetlen képben ábrázolhatók a mozgás egymást követő fázisai, valamint az ember egymásra rakódó heterogén énképei. A bimbózó lányokról ezt olvashatjuk a regényben:

„Jól megnéztem az arcukat egyenként: nem láttam őket minden oldalról és csak ritkán szemből, mégis két, vagy három különböző oldalról megnéztem, hogy kijavíthassam a hiányosságokat, vagy, hogy a feltételezett körvonalakat visszaigazoljam és létüket bizonyítsam.”<sup>5</sup>

A fotográfia Proustot az író és Marcelt a narrátort tanítja meg látni. Jean-Yves Tadié<sup>7</sup> kifejezését használva, a fotográfia a prousti szövegek teljességén átívelő metafora, amely a különböző sebességgel mozgó közlekedési eszközökhöz hasonlóan szeli át a szöveget. Az *Eltűnt időt* mégis gyakran fotográfia-ellenesnek tartják a kritikusok, mivel a narrátor kissé lenézi ezt a médiumot. Helyesebben, ha a regényt figyelmesen olvassuk, nem is a narrátor, hanem sokkal inkább a nagymamája gondolja úgy, hogy a fotográfia nem eléggé „művészi”.<sup>8</sup>

A *Marcel Proust, sous l'emprise de la photographie* [Marcel Proust a fotográfia bűvöletében] című monográfia 1997-ben jelent meg, több mint 10 évvel Brassai 1984-ben bekövetkezett halála után. A Párizsba érkező Brassait André Kertész vezeti be a fotó világába és a párizsi irodalmi körökbe. A fiatal fotós a korszak minden művészeről készített portrékat, még mielőtt elkezdené fotózni Picasso szobrait. 1960-ban jelenik meg a *Graffiti* című album, amelyhez



Marcel Proust rajza<sup>6</sup>

Picasso írja a bevezetőt. A harminc éven át fényképezett falfirkákról először 1933 decemberében a *Minotaure* című szürrealista folyóiratban jelent meg tudósítás, amelyhez Brassai igen figyelemre méltó kísérő szöveget írt arról, hogy a fotográfia milyen mértékben változtatja meg a képzőművészeti alkotásról kialakított elképzeléseket.

Valójában nem nagyon értjük, hogy azon kívül, hogy franciául tanult belőle, mitől vált Proust regénye ilyen fontossá Brassai számára, hacsak nem éppen a Graffiti-projektben megjelenő esztétikának köszönhető az érdeklődés az emlékezet működéséről és az időmetszetek egymásra vetüléséről. Ez azonban még nem elégséges magyarázat. Inkább azzal a jelenséggel kell számolnunk, hogy a 20. század első felében a különféle művészeti irányzatok több átjárót is nyitottak a látszólag egymástól elszigetelt területek között, különös tekintettel az irodalomra és a vizuális művészetekre. Brassai maga is sokat tett a határok eltörlésért: rajzoló volt, ugyanakkor festő, író, fotográfus, riporter...

Bár életének utolsó éveit az *Eltűnt idő nyomában* című regény kijegyzetelésével töltötte, már nem tudott részt venni szövege kiadásában. Az előre megírt bevezetőben kiemeli, hogy miután elolvasta a legárnyaltabb elemzéseket Proust regényéről, megállapította, hogy az életrajzírói, és a leghitelesebb kritikusai sem vették észre, vagy legalábbis elhanyagolták és alábecsülték a Proust szövegében fellelhető fotográfiai elem kiemelkedő szerepét.<sup>9</sup> Brassai tehát, mintha korigálni szeretne volna elődei hiányos regényértelmezését, amely szerinte ebből az optikai csalódásból fakadt.



Brassaï 1926-ban, amikor nekilát, főleg nyelvtanulási céllal, az *Eltűnt idő* olvasásának, még semmi olyat nem vesz észre a regényben, ami a fotográfia kiemelt jelenlétére utalt volna. Csak sokkal később, saját bevallása szerint 1968-ban olvassa újra Proust regényét, és csak ekkor tör rá a felismerés, hogy a fotográfia nem csupán Proust életében játszik fontos szerepet, de a mű központi szervező eleme is: „Megfigyelték, hogy az *Eltűnt idő* legjellemzőbb epizódjai szinte kivétel nélkül egy fotó körül bonyolódnak, amely gyakran valamilyen komikus vagy drámai félreértés forrása? Észrevették, hogy milyen szoros a kapcsolat az újszerű prousti elbeszélő technikák – perspektíva- és látószögváltások stb. – és a fotográfia világa között? [...] Hogyan lehetséges, hogy nem találták meg a sok fotográfiai metaforát és a számtalan hivatkozást az »illanó pillanatra«, a »beállításra«, az »impresszióra«, a »klisére«, a »sötétkamrára«, az »előhívásra«, a »fixálásra«?»<sup>10</sup>

Brassaï szerint a fotográfiai metafora használata – ami önmagában nem igazán új, csak a mindent átható jelenléte a regényben elgondolkodtató – abból fakad, hogy Proust művészetfelfogása és a fotográfus szemlélete azonos, mindkettő esetében az idő elleni küzdelemről beszélhetünk. Az idő elleni küzdelemről, mert mindketten abból táplálkoznak, ami szüntelen eltűnik, és mert a fotográfia is a „pillanat megállításának ősi vágyából” született. De az idővel való küzdelemről is szó van, hiszen a fotográfus és az író éppen az idő fegyverével harcolnak valahol az illanó pillanat és az öröklét között.

Brassaï jegyzetei három fejezetbe csoportosulnak: az első fejezet életrajzi, amelyben Proust fotómániájának sokféle előfordulását rendszerezi a magyar művész. A második fejezetben az *Eltűnt idő*, illetve a kisebb jelentőségű előszövegek (például a *Jean Santeuil* című valóban önéletrajzi szöveg [1896–1900], amely poszt-humusz jelenik meg 1952-ben) olyan epizódjait veszi számba, amelyekben valamilyen fotó játssza a központi szerepet. Ebben a fejezetben fogalmazza meg a legfontosabb megállapítást: egyetlen olyan fontos epizód sincs a regényben, amelyben legalább egy fotográfival kapcsolatos „tényt” ne találunk. A harmadik részben nincs sok elemzés, de annál gazdagabb intuíciókban; itt vonja le a magyar fotós a tanulságokat a fenti tézisből és az általa alkalmazott olvasási stratégiákból. A fejezet címe: „A fotográfia hatása Proust gondolkodására.”

Brassaï nagyszerű körképet vázol fel a nagy prousti jelenetekről, ahol a fotográfia főszerepet játszik. Bár nem sorolja fel a fotó szemiotikai szerepeit, de intuitív módon ugyanazokat a szemiotikai funkciókat találja meg az egyes epizódokban, mint a fotográfiai kép szemiotikájá-

val foglalkozó esztéták (Philippe Dubois, Henri Van Lier et Jean-Marie Schaeffer.<sup>11</sup>): dokumentum, fétis, lenyomat, nyom stb.

Brassaï a regény több epizódját korábbi szövegekben már megírt kilsé-szerű jelentekre vezeti vissza. Ezek az intertextus fogalmának bevezetése azóta evidenciának számítanak a Proust-kritikában, de ő a fotográfia szempontjából rendszerezi is őket. Például az *Automobilban töltött napok* [*Journées en automobile*] című szövegben, amely a *Stílusgyakorlatok és válogatott írások* [*Pastiche et mélanges*] című kötetben jelent meg 1919-ben, tíz klisé-t talált. Először az író a mozgó autóból látott caeni harangtornyot írja le, amely később több hasonló epizód modellje lesz, hogy végül a regényben, a *Swannék oldala* című részben, a combray-i Saint-Hilaire templom haragtornyának leírásává váljon, amelyet a narrátor először a vonatból, azután gyalogosan pillant meg; végül a regényből ismert leghíresebb ilyen kép a martinville-i harangtorony ábrázolása. Brassaï szerint Proust számára ez a „klisé-jelenség” egyfajta vizuális stratégia, amelyet áthelyez az irodalmi fokalizáció rendszerébe, de nem feltétlenül azért, hogy így tegye láthatóvá a szövegben a tájakat, hanem hogy átmenetként szolgáljon számára az esemény- és a portréábrázolás között. Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg a *Germantes-ék* című részben Albertine csókjának ugyancsak híres leírásában:

„Először, ahogy a szememnek csókra kínálkozó arca felé közeledett lassan a szám, az arc eltolódott, amitől egészen új arc jelent meg a szemem előtt; a nyakát közelebbről, szinte nagyító alatt szemlélve, megláttam a nagy bőrhibákat, egyfajta vaskosságot, amely megváltoztatta az egész figura jellegét. Csak a fotográfia legújabb alkalmazásai [...] tudják a csókhoz hasonlóan felszínre hozni a véglegesnek hitt látványból a többi százat, amelyek éppen annyira a dolog sajátjai, hiszen minden egyes látvány egy hozzá tartozó érvényes perspektívától függ. [...] Mintha egy ember minden vele való találkozáskor észlelt különböző perspektíva- és színváltásainak csodálatos felgyorsulásával, néhány másodpercig mindegyiket vissza akartam volna tartani, hogy kísérletileg újraalkothassam az egyedi létezőket alkotó sokféleséget, és egymás után, mint valami tokból előhúzhassam belőle a bennük rejlő összes lehetőséget – mialatt ajkam Albertine arcához közeledett, tíz Albertine vonult el a szemem előtt.”<sup>12</sup>

Ha szisztematikusan olvassuk Proust regényét, ahogy Brassaï is tette a francia íróról szóló monográfiájában, megértjük, hogy a fotográfus szeme és a fotográfia nem csupán arra szolgál, hogy megállítsák a pillanatot, hanem arra, hogy megragadják a változás és a mozgás különleges pillanatát, valamint az élet véletlenszerű-



*Marcel Proust és bátyja Robert, © Getty / Mondadori Portfolio /*

en felbukkanó, majd eltűnő elemi részecskéit, amelyek egyesüléséből keletkezik az alkotó energia. A fotográfia, az a médium, amely Proust korában válik művészetté, hasonló logika szerint működteti a vizuális percepció idődimenzióját, mint az impresszionizmus, amely a fény és a színek változásának kitüntetett pillanatait rögzíti, és mint a kubizmus, amely két dimenzióban ragadja meg egyszerre a látvány összes vetületét. Ezek a töredékes és analitikus művészeti irányzatok vezetnek el végül a narrátort a végső felismerésig a művészet és az ábrázolás lényegét illetően.

Proust a tapasztalatokat és a látványokat pillanatokra bontja szét a regényben, hogy megragadhassa ezt a

lényegét, az időt és a megismerés komplex igazságát. A képi ábrázolásra érzékeny magyar fotós pontosan látja, hogy a prousti látásmód alapja a fotó és nem a mozgóképek: „A kritikusok arra a következtetésre jutottak, hogy [a prousti] ábrázolásmód olyan, mint a filmkészítők módszere. De tévednek. Proust soha nem alkalmazza a mozgóképet. Semmi sem áll távolabb tőle, mint a film, vagyis nem képek sorozatát továbbítja szüntelenül egymás után, nem csúsztatja őket egymásba. Az idő múlása önmagában nem érdekli. És soha nem említi a filmes képrögzítést, mindig [a képek sokszorosításához használt nyomólemezhöz hasonlatos] „klisékről” és pillanatfelvételekről beszél.”<sup>13</sup>



Gabrielle Réjane, French postcard by S.I.P., no. 118\_19. Ph... \_ Flickr.html

A fotográfia – maga az aktus, az eredménye és az olvasata – Brassai szerint nem csupán az *Eltűnt idő nyomában* című regény<sup>14</sup> egyik témája, hanem annál sokkal több, a regény egyik strukturális modellje.

A portréfotó például egy bizonyosságra és egyöntetűségre törekvő személyiség töredékes része csupán. A mentális lét és az átélt élmények, a képzelet és az észlelés, a közvetlenség és a távolság találkozási pontján a fotográfia az emlékezetet kérdőjelezi meg, hiszen rögzíti azt, ami éppen mint emlék tör fel. A fotó a *par excellence* „szillepszis” Gérard Genette terminológiájával élve; olyan narratíva lesz, amely szintetizálja a visszatekintő analepszist (retrospekciót) és az előrevetítő prolepszist (projekciót), vagyis megelőlegezi az emléket, mielőtt az még valódi emlékké válna.

Proust a fotográfiát a töredékes, illuzórikus és felületes megismerés prototípusának tartja, ezzel szemben a valódi emléket globálisan és a maga teljességében kell átélni: „Egy ember fotográfiái sokkal kevésbé segítenek emlékezni, mint amikor csak gondolunk rá.”<sup>15</sup> Proustnál azonban a fotók, annak ellenére, hogy a megélt teljesség töredékei csupán, az idő dimenziójában jelennek meg, és így képesek a személy- és helynevekhez hasonlóan költészetté katalizálni a rejtett igazságokat.

Jean-François Chevrier megelőlegezte Brassai elmékedéseit a fotográfia prousti műben játszott szerepéről írt monográfiájával, ahol kifejti, hogy a fotográfiai ábrázolás időbeli dimenziója nagyon összetett és nagyon ha-

sonló Proust stratégiájához: „A fotográfiai pillanat nem a megélt pillanat. A kettő között zajlik a reprezentáció. A fotós nem a jelenben, hanem a közeli jövőben dolgozik, majd csak később fedezi fel azt, amit látott, amikor megjelenik a kép. Azt is felfedezi rajta, ami láthatatlan volt számára.”<sup>16</sup>

A narrátor a nagymamája portréfotójának köszönhetően tanul látni, amikor felismeri rajta az édesanya arcát. Ugyanez a fotó többször felbukkan a regényben és minden alkalommal egy lépéssel közelebb juttatja a narrátort ahhoz, hogy megértse a fotó lényegét. Míg Marcel csupán a nagyanya eleganciáját látja a képen, az anyja nem bírja elviselni a látványát:

„[...] a nagyanyám úgy nézett ki, mint egy halálraítélt, akaratlanul is baljósna és önkéntelenül is tragikusnak látszott, én ugyan ezt nem vettem észre, de anyám soha nem volt képes megnézni ezt a fotográfiát, ezt a fotót, amely számára nem az anyja, hanem sokkal inkább a betegségének a fotográfiája volt, annak a durva sértésnek a képe, amelyet a betegség okozott a nagymama felfüvödött arcán.”<sup>17</sup>

Jean-Pierre Montier<sup>18</sup> szerint a fotográfia sorozatos felbukkanásai az *Eltűnt időben* egymásba ágyazott epizódokba rendeződnek: a fotók először ikonként, majd lenyomatokként jelennek meg, nem lesz belőlük emlék, de az emlékekből születnek; magukba olvasztják a jelent, a megelőlegezett jövőt, a múltat, hogy végül mindent bevilágítsanak. A fotográfia Proust szövegében a portré kontextusában jelenik meg, és minden megjelenése a szövegben jó lehetőség az írónak, hogy az emberről és az emberi arcról szerzett vizuális tapasztalatait, a mozaikszerű ábrázolhatóságon túl tovább árnyalja, a hasonlóságról, a fotográfia valóságáról és a vizuális tapasztalat valóságáról az idő és az emlékezet dimenziójában.

Brassai Proustról szóló monográfiáját olvasva nem csupán a prousti mű és a fotográfia kapcsolatát ismerhetjük meg, hanem feltárul előttünk a prousti portré minden aspektusa is, hiszen a fotográfia egész műre való kivetítésével Brassai azt keresi, hogyan kapcsolható egymáshoz az ábrázolhatóság, és az ábrázolás referenciája. A magyar fotográfus szinte kényszeresen mindenütt fotográfiát lát az *Eltűnt időben*, sőt az író stílusát és verbális képeit is olyan médiumokra és eljárásokra vezeti vissza, mint a kronofotográfia, vagy a film. Amikor Brassai Proustban egy hozzá hasonló „képrögzítő” művészt lát, saját magáról többet árul el, mint a francia íróról.<sup>19</sup>

Brassai Marcelt, a narrátort, magával az íróval azonosítja. Szerinte Marcel fotómániája azokból az időkből ered, amikor anyja kezdeményezésére a bátyjával a fotós műtermében pózoltak a fényképezőgép előtt.

A gép előtt való pózolás társadalmi szokásából táplálkozó mánia nem csupán a fotó strukturális és tematikus jelenlétében nyilvánul meg a regényben, hanem abban is, hogy Proust maga is gyűjtötte a fotográfiákat (például Gabrielle Réjane színésznő portréit különböző szerepeiben).

Robert de Montesquiou, az író barátja – Proust a regényben Charlus báró alakját többek között róla mintázta – virágcsendéleteket fotóz, és írók fotóportréit gyűjti. Az író éppen Charlus báró szájába adja a következő szavakat: „A fotográfia akkor szerezhethet magának egy kis méltóságot, amikor nem a valóság reprodukciója, és olyan dolgokat mutat meg nekünk, amelyek már nem léteznek.”<sup>20</sup>

Ezekből a portrékból, mint valami kirakós játékból születik majd a regény szereplőinek különös arcképcsarnoka; Proust minduntalan arra kéri ismerőseit, hogy a családtagjaikról keressenek neki fotókat. Rögeszmésen kutatja a genetikai hasonlóságokat. Bármennyire is leküzdhetetlen az író számára ez a fotóimádat, sokkal több, mint valamiféle társadalmi játékban való részvétel, hiszen Proust nagyon is tudatában van annak, hogy sokféle szemiotikai rendszer szabályozza a fotográfia működését.

Ha Georges Brassai követve figyelmesen olvassuk Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyamát, megértjük, hogy a fotográfia nem egyszerűen az időpillanat rögzítésének az eszközeként jelenik meg a szövegekben, ahogy a magyar fotós számára sem ez a funkciója, hanem a változások és a mozgás különleges pillanatait ragadja meg. Az író tájázásában a fényviszonyok és a színek változó pillanatainak impresszionista logikáját követi, ahogy magáévá teszi a kubizmus esztétikáját is, vagyis a reprezentáció tárgyainak minden síkbeli megjelenését igyekszik egyidejűleg, egyetlen vetületben ábrázolni, különösen a szereplőkről készített portrék megrajzolásakor. A pillanat és a síkok töredékes

és analitikus művészi rögzítése csak az emlékezet működésének köszönhetően lehetséges, ez a prousti mű, és benne a fotográfia valódi lényege, vagyis, ahogy Brassai graffitikról készült fotóin olvashatjuk, a mindent átalakító idő költészete.

<sup>1</sup> A cikk szóbeli változata elhangzott a *Fotográfia és irodalom* című konferencián (2018. október 25. – 26., Mai Manó Ház).

<sup>2</sup> Marcel PROUST: *À la recherche du temps perdu* című regényfolyama 1913-tól jelenik meg. Az *eltűnt idő nyomában* címmel a következő magyar nyelvű kiadások és fordítások olvashatók kötetenként magyar nyelven: *Az eltűnt idő nyomában: Swann* (ford. GYERGYAI Albert), Magvető, Budapest, 2006; *Bimbózó lányok árnyékában* (ford. GYERGYAI Albert), Magvető, Budapest, 2006; *Guermantes-ék* (ford. GYERGYAI Albert), Magvető, Budapest, 2006. *Az eltűnt idő nyomában: Szodoma és Gomorra* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 1995; *Albertine nincs többé (A szökevény)* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest 2009; *A megtalált idő* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 2009; *Swannék oldala* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 2017; *A fogoly lány* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 2020; *Virágzó lányok árnyékában*, (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest 2021. Filológiai okokból a cikkben szereplő minden francia forrásnyelvű idézet ÁDÁM Anikó fordítása.

<sup>3</sup> Georges BRASSAI: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Marcel PROUST: *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1954, 672.

<sup>5</sup> Marcel PROUST: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, I. m.*, 797.

<sup>6</sup> Philippe SOLLERS: *L'œil de Proust*, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1466#section2>

<sup>7</sup> *A Du côté de chez Swann*, „Noms de pays : le nom” (1913) című kötet füzetében található rajz (Gallimard, Paris, Pléiade, I, 1988, 963–966).

<sup>8</sup> Lásd: Jean-Yves TADIÉ: *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, 298.

<sup>9</sup> Marcel PROUST: *Du côté de chez Swann, I. m.*, 39–40.

<sup>10</sup> Lásd: Jean-Pierre MONTIER : *I. m.*

<sup>11</sup> Georges BRASSAI: *I. m.*, 19–20.

<sup>12</sup> Lásd: Philippe DUBOIS: *L'Acte photographique*, Nathan, Paris, Labor, Bruxelles 1983; Henri Van Lier: „Philosophie de la Photographie”, *Les Cahiers de la Photographie*, numéro hors série, 1983; Jean-Marie SCHAEFFER: *L'Image précaire*, Seuil, Paris, 1987.

<sup>13</sup> Marcel PROUST: *Le côté de Guermantes, I. m.*, 365.

<sup>14</sup> Georges BRASSAI: *I. m.*, 136.

<sup>15</sup> Lásd: Jan BAETENS, Jean-François CHEVRIER: „Proust et la photographie. La résurrection de Venise”, *Études photographiques*, 2010, április, <http://etudesphotographiques.revues.org/3003>. Letöltve: 2017. 04. 13.

<sup>16</sup> Marcel PROUST: *Le Temps retrouvé, I. m.*, 886.

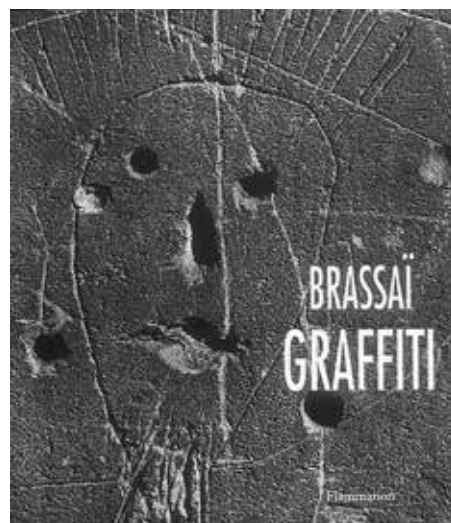
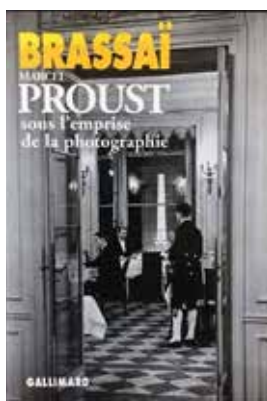
<sup>17</sup> Jean-François CHEVRIER: *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, 86.

<sup>18</sup> Marcel PROUST: *Sodome et Gomorre, I. m.*, 780.

<sup>19</sup> Lásd: Jean-Pierre MONTIER: „Un photographe lecteur de Proust: Brassai”, Jean-Pierre MONTIER, Jean CLÉDER (szerk.): *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, PU, Rennes, 2004.

<sup>20</sup> Paul-Louis ROUBERT: „Brassai, Marcel Proust sous l'emprise de la photographie”, Paris, Gallimard, 1997”, *Études photographiques*, 4, mai 1998. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/83>, Letöltve: 2021. 08. 09.

<sup>21</sup> Marcel PROUST: *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs, I. m.*, 764.





CSATLÓS JUDIT

# SZABADIDOMÍTÁS

*Cortona on the Move* – Festival internazionale di visual narrative

2021. július 15. – október 3.



Alessandra Sanguinetti: *Guille y Ori*, 2010 © Alessandra Sanguinetti

A Cortonába érkezett utazó azt hiheti, hogy az olasz kisváros a járványt túlélő idős lakóit ünnepli az integető pár fényképével és az *Emberek vagyunk* mottóval, hasonlóan a szomszéd településhez, ahol az üzletek homlokzatain a helyi kisvállalkozók fekete-fehér portréi hirdetik az újrakezdést. A plakát valódi szerepe a város fölött magasodó Girifalo erődben válik nyilvánvalóvá, ahol a mosolygós házaspárban felismerjük Deanna Dikeman amerikai fotográfus szüleit, akiket búcsúzkodás közben örökített meg az autójából. Huszonhét éven át minden alkalommal elkészült egy ehhez hasonló fénykép, így végigkövethetjük a család és a környezet változását, az unokák születését, a ház lassú amortizálódását, az édesapa halálát, az édesanya szociális otthonban töltött éveit, miközben az előtérben ugyanaz a mozdulat ismétlődik újra és újra. A bemutató helyszínéül szolgáló etruszk falakra épült Medici várhoz hasonlóan a fényképek maguk is az idő lenyomatai a technikai fejlődésnek és az új anyagok megjelenésének köszönhetően.

Ez a kiállítás rámutat a *Cortona on the Move* kortárs fotófesztivál fő ismérveire. Az első látványos sajátosság a kiállítási helyszín különlegessége: a több évszázados történetet maguk mögött tudható épületek belső tereinek pusztá megtekintése is nagy élményt jelent, ugyanakkor a kurátorok számoltak a helyiségek sajátos hangulatával vagy funkciójával. Keresve sem lehetett volna jobb helyszínt találni Stephanie Gengotti a cirkuszi mesterséget tovább örökítő több generációs családokat bemutató munkájának (*Circus Love – The Magical Life of Europe's Family Circuses*, 2016), mint a manézst megidéző ovális termet. Szintén telitalálat Jo Ann Chaus képeinek installálása egy palota lecsupaszított „női” enteriőrjében, amely felerősíti a mű kódolt jelentéseit. A másik jellegzetesség, hogy a város által 2011-ben alapított fesztivál nem csak a kulturális turizmus élénkítését szolgálja, hanem az olasz fotográfiai szcéna számára kivételes lehetőséget nyújt a nemzetközi információcserére és kapcsolatépítésre, hiszen a több, mint húsz kiállítás mellett a portfólió-konzultációkon elismert kurátorokkal lehet találkozni, a *workshop*okat az ICP vagy a Magnum Ügynökség kötelékébe tartozó fotográfusok vezetik, emellett előadások, kerekasztal-beszélgetések és könyvbemutatók adnak betekintést az aktuális diskurzusokba. Ráadásul Deanna Dikeman *Távozás és búcsúzása* (1991–2018) kitűnően kifejezi a fesztivál céljait is: az új vizuális formák, nyelvezet és látásmódok keresését a dokumen-

tarista elbeszélés területén.<sup>1</sup> Hiszen a családi látogatásokat lezáró szertartás rávilágít napjaink jellemző művészeti gyakorlatára, melyben a fényképezés a kamera két oldalán álló alanyok közös rítusa.

A fesztivál közéleti kérdésekre reflektáló témafelvetései arról árulkodnak, hogy a fényképek objektivitásába és hitelességébe vetett társadalmi és kulturális konszenzus megrendülését követően újra akarják pozicionálni a dokumentumfotó társadalmi relevanciáját. A nyugati világon végigsöprő klímasztrájkok és a nemzetközi klímacsúcs évében a tájképeken keresztül kívánták feltérképezni a természet és az ember közötti sokrétű kölcsönhatásokat.<sup>2</sup> A *MeToo* mozgalom kiteljesedésekor professzionális női fotográfusok munkáit mutatták be, amivel a technológiához társított értékek – mint a racionalitás, az objektivitás és a természet feletti uralom – társadalmi nemhez kötött, esszencialista felfogását vitatták.<sup>3</sup> Az ideji tematika az emberiség jelenét meghatározó krízishelyzetre reflektál, a pandémia következtében felértékelődött közös tapasztalatok és emberi kötődések érzékeny megjelenítése kap hangot mindannyiunk számára ismerős helyzeteken keresztül, mint a búcsúzás, a gyermekek altatása, a felnövekedés vagy a barátság. A *Cortona on the Move* szándékához igazodva olyan alkotói magatartásokat és elképzeléseket emelik ki, melyek választ adhatnak arra a fesztivál kérdésre, hogyan szólhat meg a fotográfia a társadalom számára is érvényes módon.

Karakteresen jelen van a társadalomtudományos módszerek átemelése a fotográfusi gyakorlatba, amelyek az elmúlt évtizedekben jócskán elmozdultak attól az alapállástól (hasonlóan a fotóelmülethez), hogy a láthatóság révén megismerhetjük valóságot. A fotóriporterként Afrikában és Olaszországban dolgozó Marco Garofalo *Energia portréi* (*Energy Portraits*, 2017) elektromos eszközeik társaságában mutat be olyan családokat, akik lakóhelyükön nem érik el, vagy nem tudják megfizetni a közszolgáltatásokat. Az érintettek találékonyságát és gyakorlati tudását bizonyítják az erőforrások megosztása, a megújuló energiák használata, a helyi hálózatok, így a kényszer szülte megoldásokból a fenntartható gazdálkodási modellek példái bontakoznak ki. A képek ismétlődő kompozíciója, az elrendezettség és a kiemelt interjúrészletek összehasonlíthatóvá és elemezhetővé teszik az életkörülményeket, a társadalmi helyzetet, az életmódot és a tárgyi kultúrát.



Alessandra Sanguinetti: *The Models, Buenos Aires, 2000* © Magnum Photos

Alessandra Sanguinetti: *Lo de Mary*, 2004 © Alessandra Sanguinetti



Alessandra Sanguinetti: *Nine months*, 2007 © Alessandra Sanguinetti





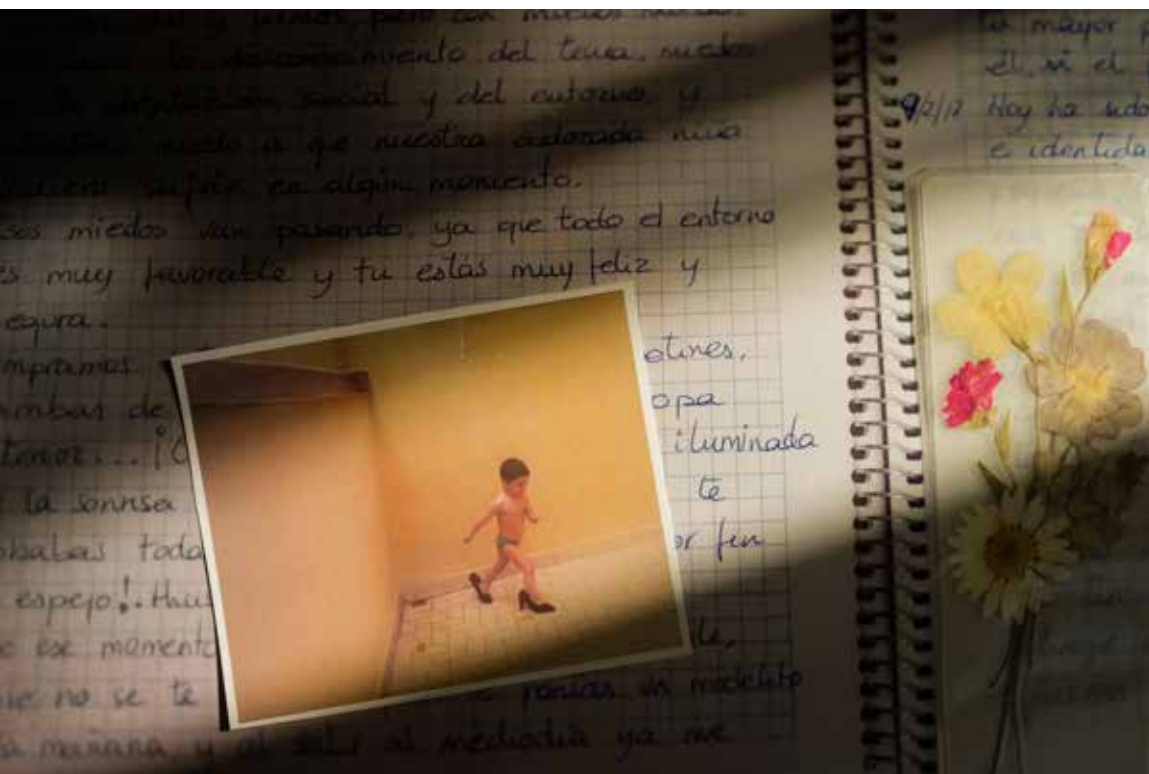
Gabo Caruso: *Cora (8) plays in a unicorn costume*, in the park where she told her mother 3 years ago that she felt like a child. „When I grow up I want to make unicorns”, he says.” The figure of the unicorn is very recurrent in the transsexual world.



Gabo Caruso: *Cora (7), poses with her mother Ana and her father Ramón, at their home in Barcelona*. The family was historically the first place of exclusion for trans people. Cora belongs to the first generation of trans people accepted by her family from an early age.



Gabo Caruso: *Cora (7) at sunset in her room in Barcelona*. In this same room before going to sleep he told his mother one night: „when I grow up I want to be a girl.” I was 5 years old.



Gabo Caruso: *Family photo* where Cora (4) is seen before her gender transition wearing her mother's shoes. Below, a letter that her mother has written for Cora to read in the future.



Gabo Caruso: *Cora (8) and her best friend Shannon (8)* hold hands waiting for the next wave, on a beach in Barcelona. Shannon accompanied her friend's transition naturally. „I was the first to know her new name, I told her that it was fine, that I liked the new name,” she recalls.



Ezzel a visszafogott esztétikájú és rendszerező megközelítéssel szemben a *National Geographic*-nak is dolgozó Hannah Reyes Morales *Élő altatódalok (Living Lullabies, 2020)* címmel az esti altatást a világ különböző tájain dokumentáló hang- és képsorozata lírai és költői benyomást kelt, holott a kísérő szövegek és interjúrészletek rávilágítanak a jelenetek mögött rejlő kaotikus társadalmi körülményekre vagy a megszólalók kiszolgáltatott élethelyzetére. A sötétből kibontakozó bensőséges helyzetek (amelyeket sokszor a lemenő nap vagy a telefon fénye világít meg) összhangban állnak azzal, ahogy az anyák az apró szertartások és az altatódalok segítségével az otthonosság ideiglenes szigeteit teremtik meg a számukra idegen városok nyílt utcáin, szegénytelepeken vagy az ipar és klímaváltozás következtében kialakult egészségtelen környezetben. A multimediális installáció elsősorban a részletekre összpontosít: a szeretett plüssállatokra, a puha textilekre, az apró gesztusokra, az esti mesékre, az énekelt dalokra, és ezekből a töredékekből az altatás évszázadok óta közös mozzanatai teremtik meg a narratív rendet.

A kontinenseket átszelő projektek legnagyobb veszélye, hogy a fényképeken szereplő egyének nem személyként, hanem a kulturális jellemzők és a kontextusok hordozójaként jelennek meg. Gerafalo és Morales ezt azzal igyekeznek elkerülni, hogy a fényképezés során az alanyok tisztázott feltételek mellett egy-egy meghatározott téma mentén mutatják be a hétköznapi élet fenntartásáért tett erőfeszítéseiket és felhalmozott tudásukat. Odafigyelnek arra, hogy az alanyok döntései vagy helyzete ne váljon teljes egészében átláthatóvá, megérthetővé és legfőképpen megítélhetővé. Jonathan Torgovnik szintén hasonlóan jár el, azonban a fényképezés folyamata az egyéni és társadalmi traumák feldolgozásában kulcsszerepet kap. A *Közzététel – Erőszakból született ruandai gyermekek (Disclosure – Rwandan Children Born of Rape, 2007–2019)* első pillantásra szokványos páros portréknak tűnnek, melyek az egzotikus környezetben megjelenő egyénekre összpontosítanak. A néző a tekintetükhöz kapcsolódva vizsgálja, milyen történetek vésődtek az arcukra, miben rejlik az egymás mellett vagy egymást átkaroló apa nélküli családtagok kapcsolata. A falon olvasható (és egy másik teremben filmen is megnézhető) higgadt elbeszélések brutális valósága és ismétlődő dramaturgiája azonban megmutatja, hogy a komoly és nyugodt arcokat a közös sors köti össze. A felvételek Ruandában készültek azokról a tuszi nőkről és gyermekeikről, akiket a mintegy száz napig tartó népiirtás idején a felfegyverzett hutu csoportok megerőszakoltak.<sup>4</sup> A megszületett (több, mint 20 000) gyermek olyan stig-

mát jelent, amely a helyi közösségekben ma is azonosíthatóvá teszi az egykori áldozatokat. Torgovnik első sorozata alkalmával az anyák sokszor először beszéltek a megerőszakolásukról, tizenkét évvel később pedig anya és gyermeke arról mesélt, hogyan váltak képessé arra, hogy elfogadják egymást, hogyan dolgozták fel a kapcsolatukat meghatározó traumát. A képek elkészítésére mindig az interjúkat követően került sor, amikor az érintettek még a felidézett események és a megfogalmazásért folytatott belső küzdelem hatása alatt álltak. Az erőszak szavakba öntése, elbeszélése formálása és az élettörténetbe való integrálása vezetett el ahhoz, hogy az anyák végül meg tudták osztani gyermekeikkel a fogantatás brutális körülményeit, ami végül a második sorozat tárgya lett. Ugyanakkor a saját közösségükben kirekesztettként élő nőknek nemcsak az egyéni gátakat kellett leküzdeniük, hanem a hallgatás kollektív tabuját is, amely hozzájárult a társadalmi emlékezet és megbérelés aktivizálásához.

Ez a fajta fényképezési mód, mely egyszerre alakítja és rögzíti a valóságról alkotott képet, erőteljesen jelen van a személyes és szociális identitás működését fókuszba helyező tematikák feldolgozásában is, mint Alessandra Sanguinetti, Jo Ann Chaus vagy Gabo Caruso folyamatban lévő sorozataiban. Sanguinetti gyermekkori nyarai helyszínén, egy Buenos Aires melletti farmon, ismerkedett meg az akkor kilenc és tíz éves unokatestvérekkel, akik több mint két évtizeden át a képei főszereplői lettek. Az *Egy örök nyár – Guille és Belinda kalandjai (An Everlasting Summer – The Adventures of Guille and Belinda, 1999–2020)* azonban nemcsak az idő múlásáról és a felnőtté válásról szól, hanem a játékról, az álmodozásról és az önmeghatározásról is; ezek megszokott kelléke lett a kamera. A lányok hol Oféliaként virágcsokrok között lebegnek a vízen, hol összebújva olvasnak egy szegényes szobában, hol vizes fürdőruhájukban egymást drámaian átölelve várják a lecsapni készülő vihart, majd néhány évvel később Máriaként tartják csecsemőjüket vagy amazonként markolják a csirke levágásához használt kést. A színpadias jelenetek – köszönhetően az érzéki fényeknek és a festői kompozícióknak – egy végtelen előadásnak mutatják az életüket, melyben a fantázia és a vágyak uralta színjáték során szinte észrevétlenül veszik magukra a felnőtt kora járó szerepeket. Sanguinetti különös figyelmet fordított az olyan visszatérő témákra, mint a nőiség, a szerelem, a család, az állatokkal való kapcsolat, amelyek sűrűn szövik össze az elképzelt jövőt és a megvalósult hétköznapiakat. Legalább ilyen fontos a három résztvevő viszonyának a változása a sorozaton belül. Guille és Belinda serdülőkorukban szinte mindig



együtt, közös cselekvések során jelennek meg a fényképeken, majd belépve a felnőttkorba többnyire egyedül állnak a kamera előtt. A fotográfus és a lányok együttműködése tehát kezdetben az önfelelt közös játékban nyilvánult meg, majd az öntudatos tekintetek és magabiztos pózok jelzik a testük és a képmásuk felett megszerzett kontrollt.

A fotográfusok az együttműködés határait túllépve, akár a képközpontot is az identitásformálás szolgálatába állíthatják, ahogy a Spanyolországban élő Gabo Caruso alkotótársaként viszonyul az alig tíz éves Corához (Cora, 2018). Az élénk színekkel és napsütéssel telített fényképeken egy hétköznapi kislánnyal találkozunk, aki alszik, tanul, öltözködik, fodrásznál ül, a barátnőivel játszik, elgondolkodik a szobája csendjében, vagy pizsamában fekszik a testvére ágyában. Azonban az installáció terében bolyongva felfedezhetjük Cora saját válogatását is a családi archívumból, időrendbe szedett igazolványképeket, a számára fontos tárgyakat és emlékeket, amelyeket rövid magyarázatokkal látott el. A vizuális bizonyítékokon és szövegeken keresztül Cora egy olyan élettörténeti elbeszélést hoz létre, amely biztosítja azonosságát azzal a kisfiúval, akit kisgyermekkorai fényképein felfedezhetünk. Amikor Caruso elkészíti a Cora énképehez leginkább illeszkedő „szép” képeket és megadja számára a lehetőséget saját története interpretálására, hozzásegíti az identitása megéléséhez és kibontásához. A gyermekkori nemváltás<sup>5</sup> lehetőségét és korlátait erősen körbe bástyázó politikai, jogi, tudományos, orvosi és társadalmi szabályokra Caruso egyedül azáltal reflektál, hogy számos esetben társas vagy intézményi közegben mutatja meg Corát. Ez már önmagában is állásfoglalásnak számít, mivel az elfogadó környezet és a megtartó kapcsolatháló cáfolja azt a szocializációs és történeti sajátosságnak tűnő tényt, hogy a kirekesztés szükségszerű színtere a család és az oktatás.

Caruso nem vizsgálta a társadalmi előképek, elvárások, tiltások és tabuk szerepét a nemi identitás létrejöttében,<sup>6</sup> ezzel szemben Jo Ann Chaus ezt a folyamatot igyekszik tetten érni *Beszélgetések önmagammal (Conversations with Myself, 2016–2018)* című sorozatában. Édesanyja ruháiba bújjik, használatba veszi a megmaradt tárgyakat és élete helyszíneit azért, hogy megpróbálja megérteni azokat a szerepeket, amelyeket az előző generációktól örökölt és nőként maga is vállalt. Ebben az önértelmezési folyamatban a művész teste egyszerre hordozza és újratermeli a belé ivódott viselkedési mintákat, az önmagáról alkotott lappangó tudást és az észrevétlenül elcsúsztató cselekvési módokat, melyeket a hangsúlyozottan a női szerepekhez kapcsolódó kellékek és a magánszféra

terei mozgósítanak. A megrendezett színpadi jelenetekben dominánsak a kép terén kívülről érkező fények, tükröződések, árnyékok, reflexiók, miközben Chaus az ablak felé fordul vagy a beáramló fény világítja meg az arcát, megidézve az elvágyódás, az ábrándozás vizuális topozait. Ugyanakkor a „háziasszonyi” környezet kijelöli a társadalmi szerepeit is – mint anya, feleség, özvegy –, miközben az emberi kapcsolatokra utaló képi elemek teljes hiánya jellemző, sehol egy fénykép, egy elfelejtett csésze vagy ruhadarab, nincsenek másnak szóló gesztusok. Néhány esetben Chaus szinte teljesen eltűnik a kozmetikai és arcápolási rituálék kellékei (gumikesztyű, arcpakolás, védőruha, hajháló vagy sapka) mögött, a sötétből élesen kirajzolódó, festményszerű alakja nélkülöz szinte minden természetességet, csak a ráncos szemkörnyék árulja el viselőjét. Az átváltozás kudarca, a szerep és az öregedő test közti elcsúszások vagy az illesztési „hibák” rávilágítanak a személyiség és az elfogadott szerepek között lévő feszültségre. Chaus így önmagán keresztül egy kulturális és társadalmi párbeszédbe kapcsolódik bele, és a feltett kérdésekre a kamera performatív használatán keresztül igyekszik válaszokat találni.

A fényképezés olyan eszközt kínál, amely hozzásegíthet a személyes és társadalmi azonosság megéléséhez és kialakításához, miközben az egyes képek rögzítik az egyéni identitás befejezetlenségét, konstruáltságát vagy akár ellentmondásait. Az identitás azonban úgyis a művek tárgya lehet, hogy a fotográfus a már meglévő identitásváltozatokra épít, tehát az osztály, a generációs, az etnikai, a nemi vagy a szakmai szerepekre. Az amerikai Jon Henry *Idegen gyümölcs* sorozatában (*Stranger Fruit, 2016–2020*) fekete anyákat láthatunk, akik ölükben tartják halottnak látszó, ám sértetlen testű felnőtt fiaikat. A keresztény ikonográfiából ismert *piéta* póz az anyai fájdalom és gyász kifejezője, a közösség szempontjából meghatározó eseményt tesz kézzelfoghatóvá és érzelmileg átélhetővé. A köztéri helyszínválasztás legalább annyira telített jelentéssel, mint a felvett póz, amelyet a címadás segít megfejteni: az 1937-ben írt vers – melyben a fákon himbálózó feketék teste olyanok, mint az idegen gyümölcsök – a megzenésítését követően számos alkalommal hangzott el azokon a helyszíneken, ahol korábban feketéket lincseltek meg. Jon Henry ezáltal az afroamerikai közösség számára azonosulási pontként szolgáló történelmi eseményekhez kapcsolja a napjainkban is tapasztalható feketék elleni rendszerszintű erőszakot. A kamerába néző nő tekintete az örökös aggodás és féltés kollektív tapasztalatot közvetíti. Frederico Estol *A ragyogás hősei (Shine Heroes, 2017–2019)* című képén a bolíviai cipőpuccolók, akik La Paz és El Alto külvárosait



Jo Ann Chaus: *Stained Glass*, 2017, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist



Jo Ann Chaus: *Kitchen Sink*, 2017,  
Archival Pigment Print © Courtesy of the artist

Jo Ann Chaus: *Santa*, 2018, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist



Jo Ann Chaus: *Green dress*, 2018, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist





járva naponta keresik a kuncsaftokat. Estol őket hívta közös munkára, és *workshop*ok keretében együtt tervezték meg és készítették el a külvárosi helyszíneken játszódó fotó alapú képregényt. A megszülető szuperhős történetek alapja a munkások arcát eltakaró símaszk lett, amivel felismerhetetlenné teszik magukat, ugyanakkor ez az arctalanság a közös identitásuk alapja is. Az narratíva és a vizuális megjelenítés egymást erősítve felülírják az alacsony státuszú munkával járó kirekesztést és szégyent, és a világot megmentő hősként ábrázolják a cipőpucolókat. Tehát Henry sorozatában az alanyok az afroamerikai közösséget, Estolnál egy szakmai csoportot képviselnek, akik előre meghatározott vagy eltervezett feladatot hajtanak végre. Claire Bishoptól kölcsönzött kifejezéssel élve „delegált performansznak” tekinthető ez a fajta képkészítés,<sup>7</sup> ugyanakkor a két vállalkozás rávilágít arra, hogy az együttműködés kereteit a fotográfusok nagyon különböző módokon jelölhetik ki, kezdve az előre meghatározott feladatoktól egészen az érintettekkel közösen kitalált szabályokig.

A résztvevők lelki, szellemi vagy fizikai aktivizálásával szemben kitapintható egy olyan vonulat is, amely a hosszú együttlét vagy egy közös meditatív út végén jut el a fényképezés pillanatáig. Laurence Rasti Törökországban élő meleg párokat fényképez, akik nemi identitásuk miatt kényszerültek elhagyni Iránt, és menedékkérelmük több hónapig vagy akár évekig tartó elbírálásra várnak. Mégsem az átmeneti állapot bizonytalanságáról és a kiszolgáltatott helyzetről beszél az *Iránban nincsenek homoszexuálisok* (*There Are No Homosexuals in Iran*, 2014–2016) című sorozat, hanem a szeretetről. Rasti érzékenyen egyensúlyoz az intimitás megmutatása és az anonimitás megőrzése között: az összekulcsolt kezek és ölelések kézzelfoghatóvá teszik a szoros, szeretetteljes kapcsolatot, miközben az arcok álcázása, az egymást kitakaró mozdulatok vagy a környezetben eltűnő alakok árulkodnak a sebezhetőségről és félelemről. A párok nyilvánvalóan bíznak a fotográfusban, hiszen teljes egzisztenciájukat kockáztatják a fényképek elkészítésével, ugyanakkor a lassú, figyelemre épülő munkafolyamat tetten érhető az olyan ritka vizuális együttállásokban is, mint amikor a falra vetülő fényfoltban rajzolódik ki az ágyon ülő férfi profilja.

Nemcsak az érzékeny témák és a kiszolgáltatott helyzetű alanyok fényképezésekor releváns ez az empatikus és tapintatos kapcsolatépítés. Francesca Todde, aki már több sorozatot szentelt az emberek és állatok közötti viszony feltárásának, 2017 és 2019 között Franciaországban egy madáridomár munkáján keresztül vizsgálta a különböző fajok közötti együttműködés lehetőségeit (*Érzékeny ne-*

*velés* [*A Sensitive Education*], 2017–2019). Az ökológiát, biológiát és etológiát tanult Tristan Plot a környezetből származó stressz kiküszöbölésére és az állatok megfigyelésére építi a vadon élő madarak – a gyöngybagolytól a hattyúig – felkészítését különböző színházi és filmszerepekre. Elképzelése szerint, a szabadidomítás során az együtt töltött idő képessé teszi az állatokat az emberektől eltérő kommunikációs módok és magatartásformák intuitív megértésére és elsajátítására. Egy-egy állat visszatérését megelőző hosszas várakozások, a legkisebb rezdüléseknek szentelt figyelem és az állatok természetéhez igazodó, alig észrevehető jelzések meghatározták a fényképezés módszereit is, hiszen a fotográfusnak is be kell illeszkednie ebbe a törékeny közösségbe és el kell fogadtatnia a jelenlétét. A sorozat távolról sem rokonítható a természettudományos dokumentálással, leginkább a madarak és az emberek érzelmi szféráját és érzékenységét tükrözi a tekintetek elfordítása a kamerától és a figyelem áthelyeződése a marginális és jelentéktelen mozzanatokra.

Az elmúlt két évtizedben sokat formálódtak a fotográfusi gyakorlatok, és már nem az az elsődleges kérdés, milyen történeteket rejtenek el vagy emelnek be a kortárs fotóművészet képviselői a kiállítótermek világába. Nem is az a kulcskérdés, meghatározhatja-e a történetmesélés vagy a dokumentálás a kortárs fotográfia valóban széttartó, sokféle és rendszerezhetetlen univerzumát. A *Cortona on the Move* amellett érvel, hogy a kamera olyan eszköz, amely kedvéért a résztvevők kommunikálnak, játszanak, megmutatják magukat, mozgásba hoznak bizonyos viselkedési módokat és (reprezentációs) mintákat. Az alkotófolyamat hosszúra nyúlt ideje, a figyelem áthelyeződése az élet marginális és jelentéktelen mozzanataira, a fotográfus és az alanya közti érzékeny viszony és a résztvevők szabadsága szelíden keretezik a társadalmi és kulturális valóságot.

<sup>1</sup> <https://www.cortonaonthemove.com/en/about-us/>

<sup>2</sup> <https://www.cortonaonthemove.com/en/previous-editions/2019-edition/>

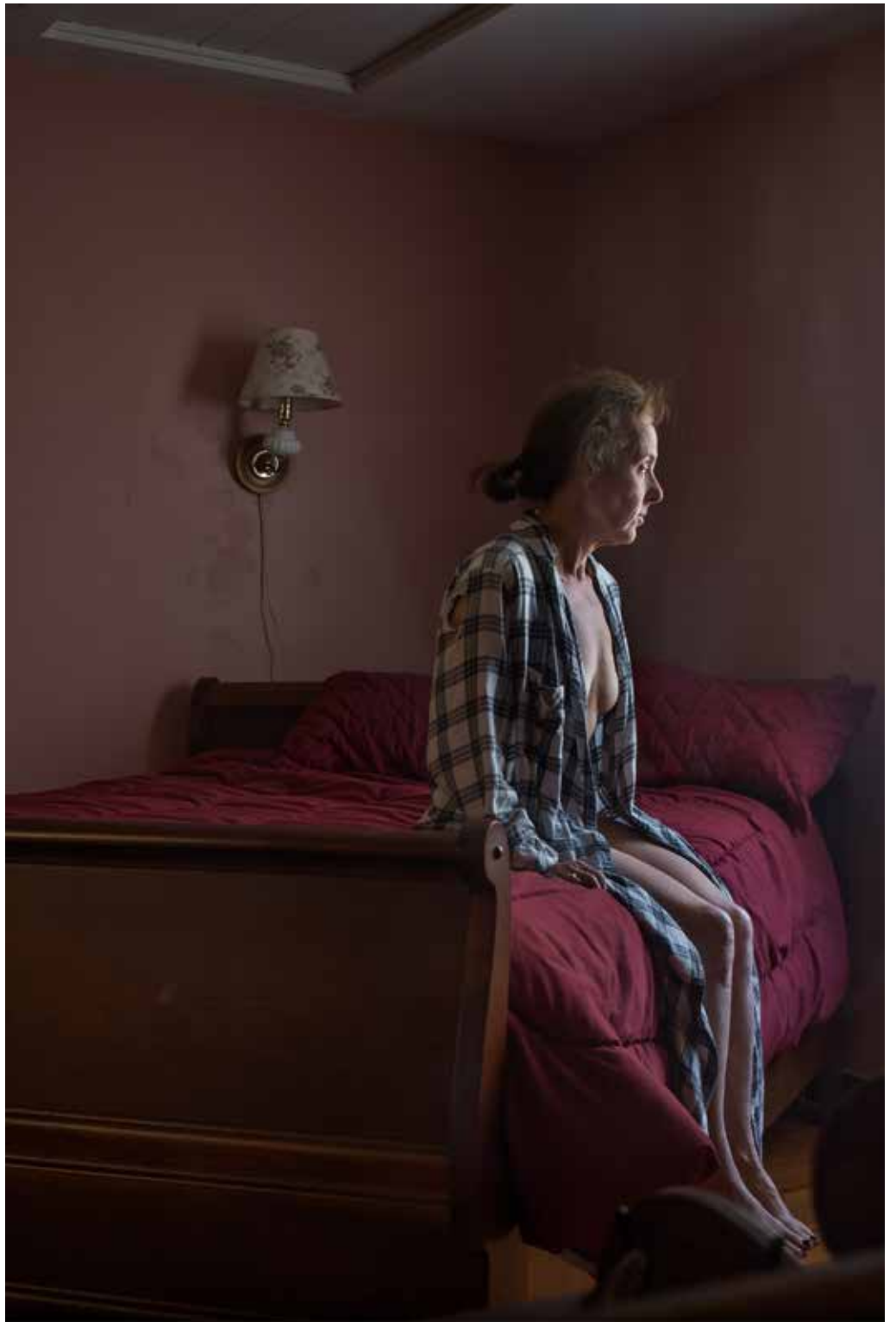
<sup>3</sup> <https://www.cortonaonthemove.com/en/previous-editions/2018-edition/>

<sup>4</sup> A nők ellen elkövetett erőszak mindig is a háborús cselekmények része volt, Ruandában tudatosan használták a hadviselés eszközeként: a milicisták több száz HIV-fertőzöttet engedtek ki a kórházakból és arra biztatták őket, hogy minél több nőt erőszakoljanak meg.

<sup>5</sup> A nemváltás azon tulajdonságok, viselkedésmódok és szerepek megváltoztatására vonatkozik, melyet a társadalom az egyéntől biológia neme folytán elvár. A világon sehol nem gyakorlat a kiskorúak biológiai nemét átalakító (hormonális) kezelés és műtét.

<sup>6</sup> Judith BUTLER: *Jelentős testek*, Új Mandátum, Budapest, 2005, 99.

<sup>7</sup> Claire BISHOP: *Artificial Hells*, Verso, London, 2012, 219.



Jo Ann Chaus: *Pink room*, 2017, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist

SZARKA KLÁRA

# A PICTORIAL

collective

## TÍZ ÉVE

TÖBB MINT EGY ÉVTIZEDET MEGÉLTEK MÁR, AMI A 21. SZÁZAD KEZDETÉNEK EFEMER ÉS IMPULZÍV VILÁGÁBAN IGAZI SZENZÁCIÓ. A PICTORIAL COLLECTIVE HÁROM ALAPÍTÓJA, BÁCSI RÓBERT LÁSZLÓ, MÓRICZ-SABJÁN SIMON ÉS SZABÓ BERNADETT A 2010-ES ÉVTIZED LEGELEJÉN JOGGAL ÉREZHETTE, HOGY A FÉNYKÉPEZÉSNEK AZ A TERÜLETE – NEVEZZÜK AZ EGYSZERŰSÉG KEDVÉÉRT DOKUMENTARIZMUSNAK –, AMELYIKEN LÉTEZNI AKARNAK, NÉLKÜLÖZI A SZAKMAI KÖZÖSSÉGEKET. 2021-BEN A CAPA KÖZPONTBAN RENDEZETT KÖZÖS KIÁLLÍTÁSUK A CSOPORT ELSŐ TÍZ ÉVÉRE TEKINTETT VISSZA.



Még 2005-ben írtam itt, a *Fotóművészet* hasábjain a sajtófotó és dokumentarizmus helyzetéről,<sup>1</sup> akkor, amikor a Pictorial Collective (PC) későbbi tagjai jobbára még tanultak vagy első munkahelyeiken ismerkedtek a szakma viharosan változó körülményeivel. Nem kellett nagy bölcsesség hozzá, hogy már akkor lássuk, merre is halad a média. Érezzük az internet kínálta, kikényszerítette körülmények lényegét. Sajtó nélküli sajtófotóról elmélkedtem akkoriban, pedig még létezett nyomokban az a sajtó, amelyik a dokumentarista fotográfiát életre hívta, élte valamennyire, segítette és béklyózta, persze. Majdnem egy évszázadig létezett. Fénykora – ha nevezhetjük így – a 30-as évektől nagyjából a 80-as évek elejéig tartott. A nyomtatott sajtóról, a print médiáról van szó, ahogy ma nevezik, de nem elsősorban a sajtótermékek előállításának technológiája a fontos a maitól való megkülönböztetésben. Inkább az a bonyolult szakmai, gazdasági és politikai struktúra volt egészen más, mint manapság, amiben a korábbi média létezett, és amit a létével maga is épített. „Eltekintve néhány próbálkozástól, Magyarországon évtizedek óta nincsen olyan sajtóorgánium, amelyik felvenné a hazai sajtófotó törekvéseinek javát, illetve rendszeres megrendeléseket adna a legjobbaknak. Nagyon úgy néz ki, a közeljövőben nem is lesz. Így az ifjú generáció ambiciózus tagjai elvégzik a napi rutinmunkát, aztán bevonulnak a karanténba ’alkotni’.”<sup>2</sup> Vagyis már az ezredforduló első éveiben sem volt helye a minőségi sajtófotónak a magyar lapokban, viszont volt még lehetőség rá, hogy a fotóriporterek valahol rutin (megélhető) munkát végezzenek. Az állítás első fele jobbára igaz a mai helyzetre is, a második már csak részlegesen. Alig-alig vannak olyan helyek a médiában, amelyek a napi rutint és megélhetést is biztosítják a fotográfusoknak.

**Csoportkép** a Pictorial 10 kiállításban, (b-j) Stiller Ákos, Urbán Ádám, Móricz-Sabján Simon, Pályi Zsófia, Hirling Bálint, Mártonfal Dénes, Végh László, Hajdú D. András, Darnay Katalin, Bácsi Róbert László,  
@ Capa Központ



A 20. századi értelemben vett munkahelyek szinte teljesen megszűntek a 21. század elején ezen a területen is. Így aztán végképp eltűnt az a néhány platform, találkozási felület, amelyik a riportfotó/dokumentarizmus szempontjából fontos volt. Egzisztenciális és szakmai háttérként egyaránt.

De a fotográfusok szempontjából a hagyományos média, az a szinte napi olvasói, szerkesztői, munkatársi visszajelzés is meghatározó volt, amellyel gyakran meg kellett küzdeniük, hogy az úgymond saját anyagaikat elkészíthessék, a saját szemléletüket érvényesíthessék. Mégis az eleven és folyamatos kapcsolódás a tág értelemben vett közönséghez alapvetően befolyásolta a dokumentarista<sup>3</sup> fotográfusok témaválasztását, anyagaik megformálásának mikéntjét. És sokukat szó szerint inspirálta, hajtotta a napi munka lendülete. Számos példát láttunk rá, hogy néhány évig szárnyaló fotóriporterek, akik sorra nyerték a hazai és külföldi pályázatokat, „végre” kényelmesebb munkát találva eltűntek a színről.

Azt hiszem a Pictorial Collective életre hívásában ennek a hiánynak lehetett a legnagyobb szerepe. Hiszen egész egyszerűen nem volt már elérhető olyan „szakmai műhely”, amilyen az 50-es években a Magyar Fotó négyes telepe, majd az MTI Fotó szerkesztősége volt. Ott a tanulni vágyó pályakezdő fiatalok, mint Molnár Edit, Keleti Éva vagy Gink Károly találkozhattak a tudásukat önzetlenül és szívesen átadó tekintélyes öregekkel, mint Vadas Ernő, Hollenzer Béla, Reismann Marian és mások. Vagy említhetünk olyan szerkesztőségeket egy-két évtizeddel későbből, mint a *Népszava* és *Népszabadság* vagy a *Magyar Hírlap* fotórovata. Rédei Ferenc meg Szalay Zoltán vezetése alatt különösen fontosak lettek. A mai magyar dokumentarizmus tekintélyes öregjei<sup>4</sup> kerültek ki ezekről a helyekről. De a dokumentarista fotográfiai iránynak jószerivel minden más közösségi platformja is elenyészett. Azt hiszem, ma már elképzelhetetlen az a meghatározó szerep és helyzet, amit a 60-as és 70-es években a dokumentaristák, a riporterek az akkoriban még nagyon fontos szakmai szervezetekben betöltöttek.





Mohai Balázs: „Észak-fok, titok, idegenség”, 2012, @ Mohai Balázs

Végh László: *Ottó*, 2012, @ Végh László







Bácsi Róbert László: *Zen útja*, 2016, @ Bácsi Róbert László:

A másik ok, ami a csoport létrehozását indokolta az lehetett, hogy a média átalakulása ennek a századnak az elejére markánsan eltorzította a valóságábrázolás kereteit. Számos téma és megközelítési mód kiszorult a még vegetáló print lapok hasábjairól. Az internetes hírportálok felületein meg sem jelent. Kiszorították a média irányítói gazdasági és/vagy politikai megfontolásból.<sup>5</sup> Igaz, adtak mást helyette. Évtizedek óta exponenciálisan növekvő információ áradatban élünk és mégis mintha egyre kevesebbet tudnánk a mindenkori valóságról. Egyáltalán nem meglepő, hogy többek között az úgynevezett bulvár és vagy celebvilág áradása rászoktatta a mai nézőt a saját valóságától merőben elütő pszeudo realitás elfogadására. A közösségnek mondott média vélemény-buborékaiban töltött egyre növekvő időben pedig a hagyományos értelemben vett emberi kapcsolatoktól (családi, rokoni, baráti, kollegiális stb.) egyre inkább megfosztott, magányos és elszigetelt mai ember számára roppant nehéz a józan tájékozódás. A gátlástalan manipuláció is akadály a tisztánlátásban, de azt hiszem, még inkább a hiány. A színes és gazdag mindennapi életről készült beszámolók, tudósítások, hírek, vagyis riportok hiánya miatt. Azt hiszem, a Pictorial Collective eredeti és manapság is érvényes *ars poetica*-ja valamelyest ennek a hiánynak az enyhítésére kíván utalni: „Fontos számunkra a mindennapi helyzetek, különféle problémák bemutatása egyéni véleménnyel és látásmóddal.”<sup>6</sup>

Vagyis markáns közös utat jelöltek ki önmaguk számára a megalakuláskor. A mindennapok vizuális feltárása, bemutatása áll a fókuszukban. Utolsó tárlatuk méltatásában Barakonyi Szabolcs nosztalgikus utalással írt<sup>7</sup> arról, hogy a szemléletük, munkáik összessége valamiféle múltat idéz. Olyan kort, amikor még volt a sajtóban is idő arra, hogy nagyobb lélegzetű, elmélyültebb anyagokat készítsenek a fotóriporterek. És a lapoknak volt is igényük ezekre.

Az *ars poetica* második fele egyenértékűen fontosnak látszik az elsővel, hiszen a mit és a hogyan együtt adja ki a lényegét. Vagyis az „egyéni látásmód” hangsúlyozása és különösképpen az „egyéni vélemény”. Elég bátor *artist statement* manapság. Hiszen kizárja a posztmodern attitűdöt, az értékítélet nélküli egyenrangú narratívák elfogadását. Ha valakinek véleménye van, akkor megkockáztatja azt a manapság bátornak számító alapállást, hogy a dolgok lényegéről, összefüggéséről képes értékítéletet alkotni. Vagy legalábbis törekszik efelé.

A legutóbbi retrospektív tárlat kurátori szövegében éppen erre az alkotói attitűdre, a valóság, az egyéni látásmód és vélemény iránti elkötelezettségre utaló kifejezések szerepelnek a csoportot jellemezve: reflektív, humanista, érzékeny. Talán nem túlzás, hogy eszembe jut erről egy réges-régi *artist statement*. Méghozzá a kiállításnak helyet adó intézmény, a Capa Központ névadója öccsének, Cornell Capának az alapvetése. Ő, a bátyjának és pályatársainak, az általuk alapított Magnum tagjainak, valamint a saját munkásságának a lényegét a *concerned photography* (elkötelezett fotográfia) kifejezéssel írta le. Ennek az elkötelezett, éppen a humánus, a valóság ábrázolása iránt elkötelezett alkotói iránynak akarta szentelni az ICP-t,<sup>8</sup> az általa alapított fotográfiai intézményt. És erre célozhatott Korniss Péter is a Pictorial első nyilvános bemutatkozásán<sup>9</sup> a Néprajzi Múzeumban, amikor a (dokumentarista) fotográfiában kívánatos humanista szemléletről és etikus viselkedésről beszélt. Vagyis a 21. század első évtizedében – egyéb megoldás hiányában életre hívott vállalkozás –, az akkori fiatal magyar dokumentaristák szűkebb csoportjának társulása akarva-akaratlan a nagy előd, Robert Capa alapállásához tért vissza. Korniss arról is beszélt 2015-ben, hogy a tenni akarás is összeköti ezeket az alkotókat. Csoportként való működésükben tényleg látható, hogy bár elsősorban a képekkel, projektjeikkel, munkásságukkal akarnak hatni, de vállaltan szerepet kívánnak játszani a magyar fotográfiai életben is. Rendszeresen tartanak *portfolio review*-kat, fotós szakmai táborokban gyakori meghívott közreműködők, a MÚOSZ<sup>10</sup> fotóriporter tanfolyamán rendszeres óraadók. Minden fontos platformon jelen vannak a neten is. Profi honlappal, több mint másfél ezer követővel a Facebookon.

A legutóbbi csoportos tárlaton a Capában mindenki, aki valaha tagja volt a PC-nek, mutatott valamilyen anyagot a munkásságából. Ám a két kurátor, Csizek Gabriella és Kopin Katalin direktebb és finomabb utalásokkal is hangsúlyozni kívánta a csoportnak magának a jelentőségét. A reprezentatív és nagyvonalú tárlat egyik legérdekesebb eleme az a különös installáció volt, amelyik magukat a tagokat és különböző munkáikat rendezte össze a térben valamiféle háromdimenziós vizuális rendszerré. Azt nem tudtam kikövetkeztetni, hogy van-e közvetlen utalás ebben a mátrixban a személyes kapcsolatokra, egymásra hatásokra, de azt talán jól éreztem, hogy a 13 fotográfus munkái összeköthetők. Reflektálnak egymásra, közös a dinamikájuk és lényegében szinte egységes anyagként is képesek kitölteni a teret.





Hajdú D. András: *Zürich expressz*, 2013, @ Hajdú D. András

Ez azért is izgalmas és eredeti ötlet volt, mert a tradicionális egyéni megmutatkozásokban azért voltak jelentős különbségek ezen a kiállításon. Igaz, párhuzam, áthallás is bőven. Szabó Bernadett kivételével mindenki színes anyagot állított ki, amit én summásan a valóságbrázolás melletti elkötelezettségként könyveltem el. A színes fotográfikák, amelyek a terem falán digitális nyomatként függtek, több alkotó esetében meglehetősen markáns és hasonló színvilágot mutattak. Egyfajta lefojtott, szürkés, enyhén koszlott, már-már ködös tájak, városképek, sőt enteriőrök jellemezték főként Bácsi Róbert László, Móricz-Sabján Simon, Mohai Balázs és Hajdú D. András tematikailag meglehetősen különböző sorozatait. Mintha az alkotók egyik része hajlamosabb lenne az elégikus képi nyelv használatára, a tudatosan visszafogott hatáskeltésre. Persze, ahogy megítélni tudom, különböző indíttatásból. Hajdú D. András *Zürich expressz* című 2013-as sorozatának erőteljes szociális problematikáját, a Nyugaton prostitúcióból élni kénytelen magyar roma nők embertelen életét kísérte végig a kamerával. Az ő lefojtott színei egyfajta kilátástalanságról, pesszimizmusról, sőt, beletörődésről árulkodnak. Talán. Mohai Balázs mesebeli embertelen északi tájainak szürkésege a poszthumán szorongás

példája is lehetne. Míg Bácsi Róbert László hőseinek, a civilizációból így-úgy kivonulók világának felmutatása a másvilági színekkel és talányos élethelyzeteik bemutatásával mintha a fotográfus – és a képek legtöbb nézőjének – bizonytalan érzéseit tükrözné. Ez lenne, ez lehetne a válasz a világ tornyosuló gondjaira? Vagy akár csak annak a néhány felnőttnak és különösen a velük együtt „kivonuló” gyerekek megoldás-e? Móricz-Sabján Simon Y-házai és lakói pedig azt a kelet-európai abszurdot testesítik meg, ami a maga már-már monokróm szürkéségével olyan szomorúan és ironikusan ismerős nekünk. A múlt századból örökölt kelet-európai abszurd 21. század eleji flegmával.

Így azután Végh László erdélyi témájú sorozata éppen a terem másik falán olyan benyomást kelt, mintha a nap kisütött volna az örökre borús Tapolcával és elképesztő kinézetű házaival szemben. Ottó, az erdélyi pásztor története olyan időkre utal vissza, amelyek a hazai tájokról jóval korábban ellillantak már, mint Romániából. Az érintetlennek látszó tájban a tradíciók és konvenciók megfőként a társadalmi-egzisztenciális kényszerek miatt megélt középkorias nyomorúságot, de mégis emberi teljességet bemutató igazi hosszú távú fotóösszé talán nem véletlenül ragyog a maga kérlelhetetlen igazságával.





Darnay Katalin: *Szenior úszók*, 2010, @ Darnay Katalin

Ferenczy Dávid sorozata a hajléktalanszállóról másként üt el a többiekétől. Mintha egy korábbi fotográfusi attitűddel készült volna. Az ő képeit nézve erősödött meg bennem az érzés, hogy mennyivel kidolgozottabbak, árnyaltabbak és főként mennyivel intimebbek a többiek munkái. És persze nagyon is kiválik Szabó Bernadett fekete-fehér telefonos fotóválogatása. Személyes, kísérletező, vizuális jegyzetelésnek tetsző képanyag. A kísérőszöveg szerint az alkotó fotó iránti múlhatatlan szenvedélyét mutatják ezek az impulzív képek. Nekem az önterápia is az eszembe jutott róluk. Ebbe a csoportba kívánczik még Darnay Katalin szenior úszók sorozata. Amit látunk, többet ígér, mint ami végül elkészülhetett belőle. Mondhatnám, folytatásért kiállt.

Érdekesnek tartom, ahogyan Urbán Ádám cirkuszos képeinek másként „elmozdított”, elmélyített színei hogyan mutatják meg a manézst és háttérét mint a legőszintébb trükközés és mutatvány világát. Urbán igazán nem finomkodik, de valahogy mégsem bánt soha senkit. Stiller Ákos a román színes vallásos világát Urbánéhoz hasonló eleganciával és mértéktartással, de megalkuvásmentesen képes elélni tárnai. Tapasztalt dokumentarista. Tudja, hogy nem érdemes elcsábulni a primer harsányságot ábrázolva. Hasonló tapasztaltságra és önmérsékletre lehetett szüksége Hirling Bálintnak is, hogy a kijeji Majdan téri modern apokalipszist képes legyen a maga abszurdításában bemutatni, ugyanakkor a néző azt is érezze, hogy a nagyon is mai helyzet és látvány mégis tragikusan időtlen.







Móricz-Sabján Simon: Ipszilonok, 2016, @ Móricz-Sabján Simon



Hirling Bálint: A Majdan falu lakói, 2014, @ Hirling Bálint



Stiller Ákos: *Roma Biblia*, 2014–2019, @ Stiller Ákos





Mártonfai Dénes a kezdetektől fogva eredeti gondolkodású és markáns stílusú alkotója volt a csoportnak. Remek ötletei vannak, de a divatosabb, mások által is preferált témákat, amilyen a pusztuló, elhagyott kelet-európai helyszínek ábrázolása, képes újszerűen megragadni. Valahogy egyszerre tart távolságot és hajol mégis közel a témához, ha szükségét érzi.

Pályi Zsófia újabb munkáját, a búcsújárókat mutatta be. A korszerű prezentálás és installálás eszközeit profin bevetve. A modern búcsújárásokra épülő kegytárgy biznisz és a búcsúkat elárasztó tárgyi világ néhány jellegzetes darabját is kiállítva. Mintegy a saját fotóival párbeszédben. A társadalmi jelenséget kompromisszumot nem tűrő módon jeleníti meg, de a helyzeteket megélő, elszenvedő emberek mégsem válnak lesajnált páriákká a művein.

Bár merész párhuzamot vázoltam fel a 60-as, 70-es évek elkötelezett fotója és a PC mai irányultsága között, ez a párhuzam bizonyos elvekre és távlati célokra

vonatkozik főként. A fotografiai megformálás, a stílus, a megközelítés, azt hiszem, lényegileg más, mint az elődöké. Szinte mindegyik alkotó a PC-ből jóval epikusabban, nemcsak a színekben, de emocionálisan is lefojtottabban beszéli el a történeteit. Ahogy a néző végigjárja a két nagy termet, végignézi a képeket, a kivetítőkön a videókat, olyan érzése lesz, mintha az idő lassan megfagyna körülötte. Lelassulva és egyre jegesebben csordogál az idő az elmúlt tíz évben született művek képi világában. A sorozatok túlnyomó része igényesen és alaposan van összeállítva és kiállítva. A munkák íve, a képcsoportok dramaturgiája láthatóan tudatosan megtervezett. Csak másként, mint a múlt században. Nincsenek érzelmi csúcsok és katartikus narratívák. Sokkal inkább szemlélődés, képi felsorolás, afféle józan katalogizálás. Nem rohanják le a nézőt a vizuális meggyőzés és befolyásolás erős effektusaival az alkotók. Ahogyan a színvilágban, úgy a hatáskeltésben is visszafogottság tapasztalható szinte mindenkinél.



Mártonfai Dénes: *Szellestrandok*, 2017, @ Mártonfai Dénes



Enteriőrkép Pályi Zsófia *Bűnbánók*. 2018 című anyagáról, 2021, @ Capa Központ

Vannak maradandó képi emlékeink a tárlatról, de nincsenek megrázó, mellbevágó vizuális élményeink. Bár nem maradunk részvétlenek, mégis a külső szemlélő kiváltságos nyugalmát érezzük. Nem gondoljuk úgy, hogy szinte mi is ott vagyunk a történések közepén, hogy ott fürdünk a tóban, állunk a háborús kijevi főtéren, belebámulunk a búcsújárók arcába. Minél tovább néztem a kiállítást, annál inkább érzékeltem ennek a fajta fotográfiának a közvetítés jellegét. Azt, hogy ezeket a nagyon is valóságos, fontos mindennapi témákat valakik (a fotográfusok, alkotók) nagy műgonddal megformálták. Nem elégedtek meg a jó témával, amiről jó képeket készítettek és hatásosan összeválogatták sorozattá. Ahogyan a múlt századi elődök tették volna. A PC mai dokumentaristái saját vizuális világot teremtenek, abban beszélnek el a történeteket. Nem bújnak el a képeik, történeteik mögé, hanem szinte minden sorozatukkal önarcképet is készítenek magukról.

Úgy látom, manapság a „tanúk és hírvivők” – ahogy a PC tagjai nevezik magukat – egyszerre mutatják meg a világot és a világ bemutatására vállalkozó fotográfia helyzetét.



Enteriőrkép Pályi Zsófia *Bűnbánók*. 2018 című anyagáról, 2021, @ Capa Központ

<sup>1</sup> SZARKA Klára: „A sajtó nélküli sajtófotó, Helyzetkép a magyar média vizuális arculatáról”, *Fotóművészet* 2005/3–4.

[http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/200534/a\\_sajto\\_nelkuli\\_sajtofoto](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200534/a_sajto_nelkuli_sajtofoto), 2021. október. 27.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Magyarországon nem egészen tisztázott, mit tartunk dokumentarizmusnak. A riport és sajtófotóval foglalkozók számára szinte evidencia ma is, hogy ők helyzetüknél fogva részei a dokumentumfotó történetének. Am különösen a 20. század utolsó évtizedeiben az autonóm riport, a kísérleti fotó megjelenésével a sajtófotót gyakran kizárták az „igazi” dokumentarizmusból. Szolgáltató fényképezésnek minősítették, még a műfaj eltörlésére is volt javaslat. Lásd: SZARKA Klára: „A választás kétes kiváltsága”, *Fotóművészet* 2005/1–2., [http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/200512/a\\_valasztas\\_ketes\\_kivaltsaga](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200512/a_valasztas_ketes_kivaltsaga), 2021. október. 27.

<sup>4</sup> A középkorú és idősebb generáció olyan sikeres és meghatározó fotográfusairól van szó, mint többek között Balogh László, Kiss-Kuntler Árpád, Bánkuti András, Kaiser Ottó, Szigeti Tamás, Gárdi Balázs és mások.

<sup>5</sup> E sorok írója az ezredfordulón az egyik liberális irányultságúnak számító országos napilapnál találkozott először azzal a tulajdonosi igénnyel, hogy öregek, szegények, betegek, „csúnyák” fotóban semmiképpen se szerepeljenek többé a lap hasábjain. Az idősebbek eltüntetése a médiából például már közvetlenül a rendszerváltás után elkezdődött. A televíziók képernyőiről

lekerültek az öregebb bemondók, riporterek pusztán az életkoruk miatt. És egyáltalán az öregekkel foglalkozó anyagok is eltűntek, vagy csak kurióznak számító témaként jöhettek a képbe.

<sup>6</sup> Részlet a PC honlapjáról a *Rólunk* című rovatban. <http://pictorialcollective.hu/>

<sup>7</sup> Részlet a PC honlapjáról a *Rólunk* című rovatban. <http://pictorialcollective.hu/>

<sup>8</sup> BARAKONYI Szabolcs: „Százhuszig számolták a díjait, aztán inkább tovább ittak”, *telex.hu*, 2021. szeptember 15. <https://telex.hu/foto/2021/09/15/capa-kozpont-pictorial-collective> 2021. október. 27.

<sup>9</sup> Cornell Capa (1918–2008), Friedmann Kornél fotográfus, Robert Capa öccse, az International Center of Photography alapítója (1974) és első igazgatója.

A *concerned photography*, elkötelezett fényképezés lényege szerinte, hogy a fotográfusok nemcsak ábrázolni akarnak, hanem hatni a világ folyamataira, sőt, meg is változtatni, amit lehet. Szerinte, a nagy dokumentarista generáció, a bátyja, Robert Capa és társai, követői attitűdjének lényege ez az elkötelezettség volt. Az általa alapított nemzetközi fotográfiai intézmény fő feladatának éppen az egyre nehezebb helyzetbe kerülő progresszív dokumentarista fényképezés hagyományainak megőrzését és jövőbeni támogatását tartotta.

<sup>10</sup> Pictorial Collective, a *World Press Photo* kísérő kiállítása 2015-ben, Néprajzi Múzeum 2015. szeptember 25. – október 25.

<sup>11</sup> MÚOSZ, a Magyar Újságírók Országos Szövetsége fotóriporter tanfolyama máig az egyetlen oktatási hely, amelyiket a riport és dokumentumfotónak dedikálnak.



## PICTORIAL TÖRTÉNET

**Alapítók:** Bácsi Róbert László, Móricz-Sabján Simon,  
Szabó Bernadett

**Jelenlegi aktív tagok:** Hajdú D. András, Hirling Bálint,  
Mohai Balázs, Móricz-Sabján Simon, Stiller Ákos,  
Urbán Ádám, Végh László

### **Korábban a csoporthoz tartoztak:**

Darnay Katalin, Ferenczy Dávid, Mártonfai Dénes,  
Pályi Zsófia, Szabó Bernadett

Az első bemutatkozó csoportos tárlatuk

2015-ben a Néprajzi Múzeumban a WPP

kísérő rendezvénye volt. Ugyanebben

az évben Szentendrén a Ferenczy

Múzeumban *Flow, a tökéletes élmény*

címmel nyílt tárlatuk. Közös

fényképezési projektjük volt

2018-ban a *Dunaképp*, amelynek

eredményét csoportos

kiállításként szintén a Capa

Központban láthatta

először a közönség.



## PICTORIAL 10 – VÁLOGATÁS

### A PICTORIAL COLLECTIVE

### ELSŐ TÍZ ÉVÉBŐL

#### Kiállító alkotók:

Bácsi Róbert László,

Darnay Katalin,

Ferenczy Dávid,

Hajdú D. András,

Hirling Bálint,

Mártonfai Dénes,

Mohai Balázs,

Móricz-Sabján Simon,

Pályi Zsófia,

Stiller Ákos,

Szabó Bernadett,

Urbán Ádám,

Végh László.

#### Kurátorok:

Csizék Gabriella, Kopin Katalin

Capa Központ, Budapest, 2021.

augusztus 17. – szeptember 19.



Csoportkép a Pictorial 10 kiállításban, (b-j állnak) Urbán Ádám, Stiller Ádám (hátul), Darnay Katalin, Mohai Balázs, Ferenczy Dávid, (b-j guggolnak) Bácsi Róbert László, Hajdú D. András, Móricz-Sabján Simon, Mártonfai Dénes, @ Capa Központ



# Miloslav Stibor, a cseh aktfotózás megteremtője

(1927, Olomouc, Csehország – 2011, ugyanott)

A meztelen test a képzőművészet örök témája és tárgya. Eltekintve Ádám és Éva bibliai leírásától, korai emberalakok, prehisztórikus ábrázolások jelennek meg barlangfalakon vagy vésett mamutagarakon. Egészen a kezdetektől szobrászok és festők ünnepelték műveikkel a test szépségét, a női test pedig ihletforrássá, a művészek múzsájává vált. A fotográfia 1839-es megjelenése óta a test szépsége, egyedisége számos fotó születését inspirálta. Az aktfotózás kezdetben teljesen tiltott volt és csak lassan nyert teret nyilvánosan, miközben szigorú erkölcsi keretek közé szorult. Az akttal foglalkozó művészek a kezdeti korlátokat burkolt erotikával ellensúlyozták, s a kihívó leleplezéstől végül eljutottak egészen a provokatív pornográfiáig. A fotográfia más műfajaihoz képest az akt esetében még szigorúbban várták el, hogy *művészi* legyen és igen hosszú időbe telt, amíg az erotikus fotó aktfotóként végül önálló műfajjává vált.

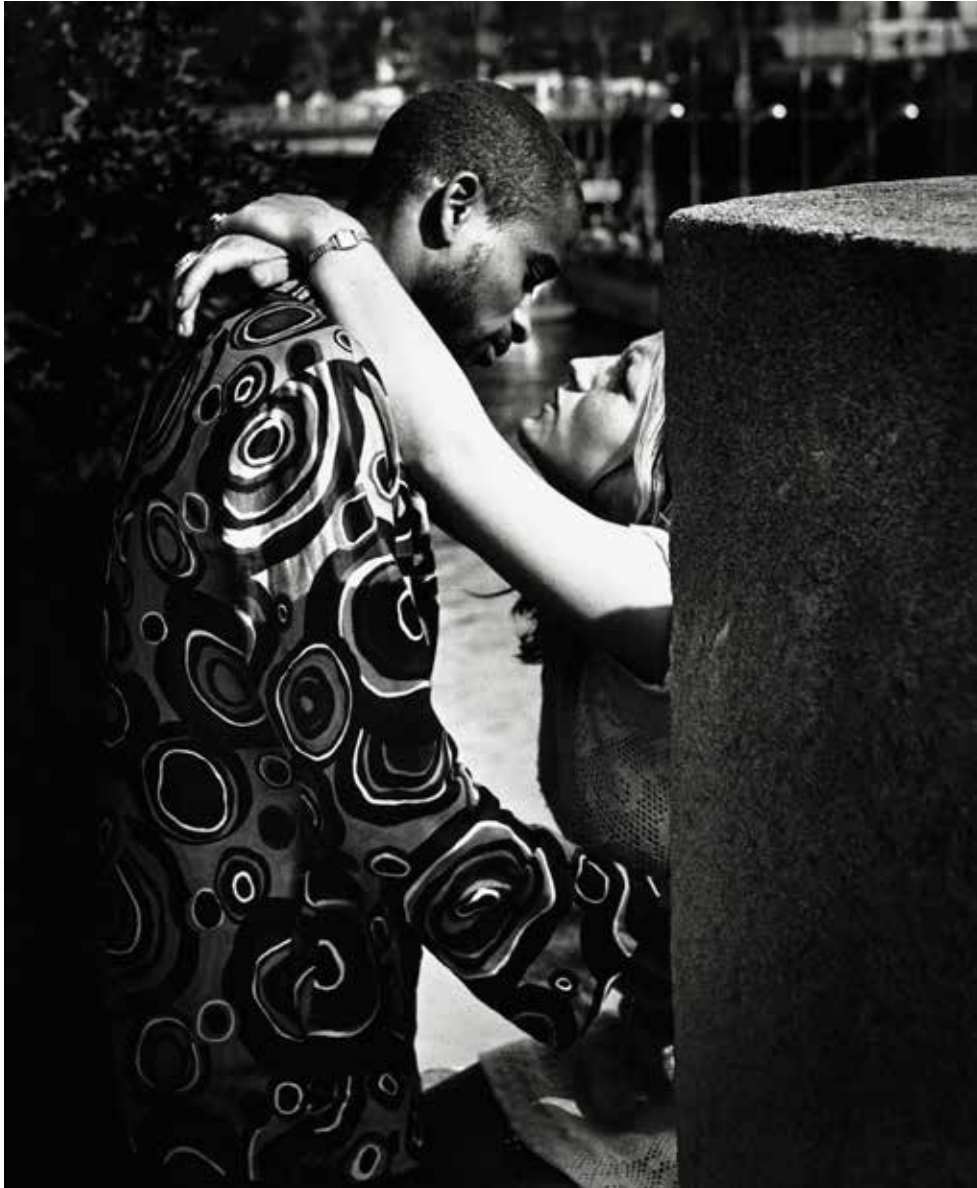


Miloslav Stibor: *Paris*, 1969, silver gelatine print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art

Főleg Edward Steichen (1879–1973) és Man Ray (1890–1976) munkáinak köszönhető, hogy az akt elfogadott műfaj lett és szabad szerzői jogot nyerhetett. Az első világháborút követő modernista kísérletek termékeny időszakától kezdődően számos alkotó, mint például André Kertész (1891–1985) és Bill Brandt (1904–1983) számára tökéletes eszköz volt az emberi test ábrázolása vizuális játékokhoz, vagy pszichológiai és szexuális tartalmakkal való kísérletezésekhez. A második világháború után azonban az aktfotózás már nem pusztán a szépség kereséséről szól. Az 1960-as évek szexuális forradalmát és az 1980-as években kezdődő AIDS-válságot követően a művészek az emberi testet átpolitizált területként gondolták újra, amelyen keresztül az identitás, a szexualitás és a nemi hovatartozás kérdéseit vizsgálhatták.

Csehországban Miloslav Stibor fotográfus neve közel fél évszázada egyet jelent az aktfotózással. Pályájának kiemelkedő sorozatait a fotográfiai műfajokkal és technikákkal való hosszú tanulási és kísérletezési időszak előzte meg.

Miloslav Stibor: *Parris*, 1969, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Beast*, 1967, silver gelatine print, 500x600 mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *AKA*, 1963, silver gelatine print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Uhelná Street*, 1963, silver gelatine print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *At a flea market in Belgrade*, 1967,  
500x600 mm, Olomouc Museum of Art

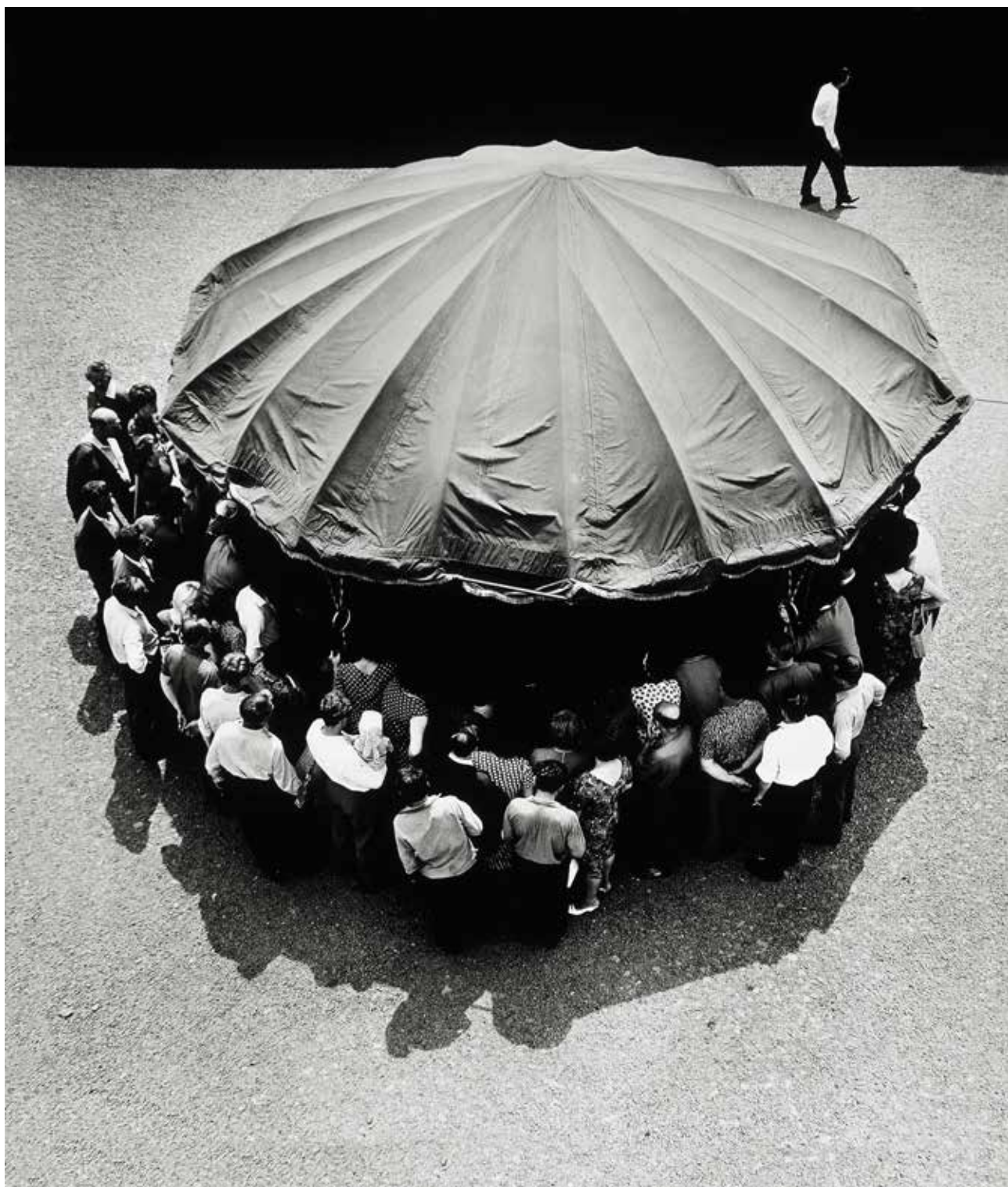


Az 1957-es évet követően a korabeli tendenciák szellemében, illetve a két háború közötti avantgárd hagyományait, és különösen a Skupina 42 csoport szellemiségét követve olyan képeket készített, amelyek a hétköznapi tapasztalatokat szokatlanul és új módon értelmezik.<sup>1</sup> A kezdetben egymáshoz nem kapcsolódó felvételek azután az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején a *Pracovní motivy*<sup>2</sup> [*Munkaterület*] című ciklusban összeérnek. Képein az építési területeken használt darukból, épület- és géprészekből összeállított diaagonális és négyszög alakú konstruktivista kompozíciókban csak szórványosan jelennek meg emberi alakok, akkor is egészen kis léptékben.<sup>3</sup> Ezeket az 1960 és 1962 közötti években számos mű követte, amelyeket a szerző közös címmel foglalt össze: *Prosté motivy* [*Egyszerű motívumok*]. A többnyire egyszerű, természetből merített témák feldolgozása során egyfajta ösztönös, természetesnek ható képkompozíciós rend kifejlesztésére törekedett. Tekintete a füvek, az ablakok, a gépek formailag érdekes részleteire összpontosított és közelített. Számos zsánerszerű kompozíció készült, amelyekből az esztétikai minőségek megragadásával, kifinomult csendéletek születtek. Hasonlóan harmonikus és elemi erejű felvételekből állt a kisebb terjedelmű *Hračky* [*Játékok*] (1965) című sorozat, ahol ismét sikerült formatanulmányként megörökítenie az érdekes és egyedi tárgyi részleteket.<sup>4</sup> A művész ekkor mintha már eltávolodott volna attól, hogy véletlenszerűen fellelt motívumokból

kiindulva alkosson, és egyre gyakrabban foglalkoztatják a fényképezés technikai illetve képzőművészi lehetőségei. Az 1960-as években fokozatosan azon kísérletezik, hogy minden kétséget kizáróan csak a rá jellemző fotográfiai nyelven fejezze ki magát.

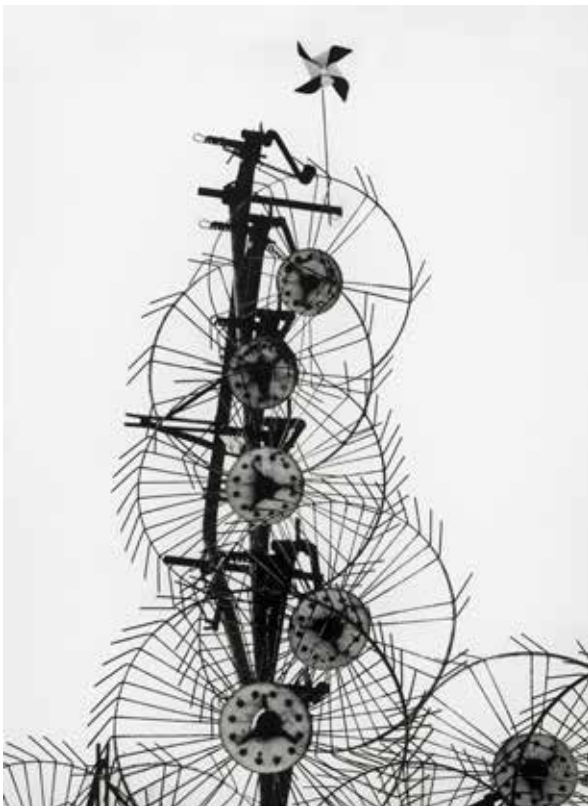
Stibor egész munkássága során a fotográfia nyersanyagával, a fény lehetőségeivel foglalkozik. Kutatásaiban a nappali fény szélsőségeire koncentrál, kísérletei eredményeit pedig a *Protisvětlo* [*Ellenfény*] (1963–1965) ciklusban láthatjuk viszont. Természetes, ugyanakkor drámai világítást használ, ami olyan képeket eredményez, ahol a felület rajzossága eltűnik, ám az erős körvonalak és a fényes aura megmaradnak.<sup>5</sup> A *Zimní motivy* [*Téli motívumok*] (1965–1967) című, technikailag kifejezetten igényes ciklusában a fény és a kompozíció tanulmányozásával egyidejűleg a fekete-fehér grafikai kontrasztjának kifejezési lehetőségeit kutatta. A technikailag precízen kivitelezett, szigorúan komponált fényképeken a világos és sötét területek közötti feszültséget használta ki, ami Stibor saját művészi kifejezőeszközeinek legfontosabb és legjellemzőbb összetevője. A fotózás grafikával rokon kifejezőeszközeit és lehetőségeit a végletekig feszíti a képein, például behavazott kertek és kerítések, máskor mezőgazdasági munkagépek meglepő torzójának éles kontúrjaival. Az egymással szomszédos területek kontrasztját kihasználva Stibornak sikerült láthatóvá tennie és kiemelnie a formailag szokatlan részleteket illetve a szürkébe hajló árnyékokat.





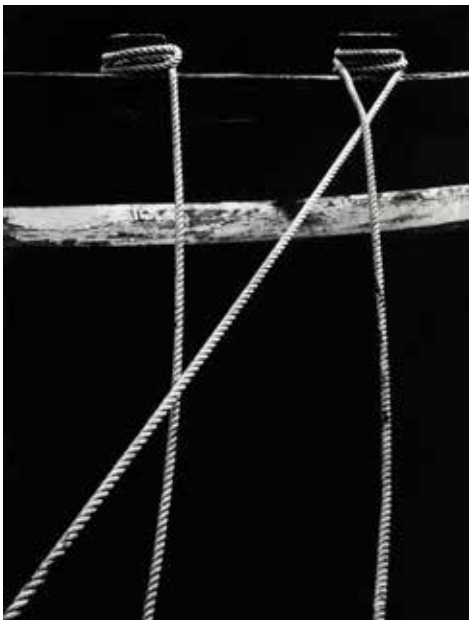
Miloslav Stibor: *Grumbler*, 1963, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art

Miloslav Stibor: *Toys No. 1*, 1965, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Toys No. 2*, 1965, 600x500mm, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art

Miloslav Stibor: *Dark thoughts No. 3*, 1963, silver gelatine print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Marianne from Greif No. 5*, 1967, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Dark thoughts No. 1*, 1963, silver gelatine print,  
600x500mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Dark thoughts*, 1963, silver gelatine  
print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art





Miloslav Stibor: *Winter motives No. 5*, 1965, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art

Nagyobb ívű munkái keresztmetszetében több olyan fénykép is születik, amelyeket együttesen a *Černé myšlenky* [Sötét gondolatok] (1962–1963) cím alatt összegez. Stibor saját érzelmeire reflektál, amikor a szürrealizmushoz hasonló eszközökkel nagyobb egységekből célzott kivágásokkal erősen absztrakt képeket, rajzolatokat hoz létre. Ez a gesztus a munkáit a kortárs informel festészettel és a strukturális grafikával rokonítja.

A változó kültéri fényviszonyok, a szabadban végzett munka korlátait felismerve Stibor az 1960-as évek ele-

jétől fokozatosan visszatér a stúdiómunkához. Fontossá válik számára, hogy mesterséges fénnel többször is létrehozhatja ugyanazt az atmoszférát, ami ahhoz szükséges, hogy az előre kigondolt kompozíciókat megtalálja és feltérképezze. Témaválasztásában az emberi test ábrázolása felé fordul, fotográfiájában ekkor válik meghatározóvá a portré és a női akt. Már az első stúdióportrék, majd a Flexaret fényképezőgéppel készült aktok is nagyon bensőséges hangulatúak. Az első pillantásra mértani formákba hajló portrék látszólagos hidegségét

finoman ellensúlyozza a modell lélektani megjelenítése, melyet a művész érzékeny összpontosítással hoz felszínre. Stibor itt minden korábbi fénytechnikai tapasztalát felhasználja. Az árnyék kontrasztot alkot a fényvel, a vonalak területeket rajzolnak körbe. Stibor türelmesen keresi a megfelelő nézőpontot és csak azt világítja meg, amit lényegesnek tart, az egyéb részletek gyakran sötét tónust kapnak. A negatív elkészítése csak a kiindulópont számára. Az eredeti képeket nem használja, hanem az előhívás során módosítja azokat. Kivágatokat használ és a hívás során lokális fények és kémiai módszerek alkalmazásával teszi véglegessé a képeit. Az így létrejött kompozíciók kiegyensúlyozottak és végtelenül egyszerűek. A képeket nézve látszik, hogy a művész le sem tagadhatja műszaki tanulmányait, különösen a leíró geometriában való jártasságát. A test formáiban és hajlataiban, vonalaiban folytonosan geometriai elemeket keres és talál. Retusál, hogy kiemelje, egyúttal pedig absztrahálja a tökéletes, mégis életteli formát. Az *Akt 25 – Hák* [*Akt 25 – Horog*] (1966) című gyakran publikált és több-

ször díjazott sorozat, melyben Stibor a női test formáit az absztrakcióig csupaszítja.<sup>6</sup>

Az emberi test megörökítésének lehetőségei kibővültek Stibor számára, amikor megvásárolta a cserélhető objektíves Praktisix 6x6-os kameráját. Az első felvételeken még érezhető a távolság a fotós és a modell között. A kamera lencséje képes volt az egész testet egyszerre láttatni, de ez nem kedvezett a részletek megjelenítésének. A művész sokat kísérletezett, hogy közelebb kerüljön a modellhez és a testhez. A cseh fotóművészet számára pedig fordulópontot jelentett, hogy Stibor az új kamerával szinte tapintható közelségbe hozta a modellt és a test látványát. Régóta fennálló tabukat döntött le, amikor az akt újszerű ábrázolásával kezdett foglalkozni. Élő, esetenként szinte naturista koncepcióvá alakítja a korábban kimért, tárgyiasított és erotizált test látványát. A kezdetektől elveti a női szépség kizárólagosan lírai és gyönyörködtető szemléletét, ám mélységesen távol áll tőle, hogy a testre közvetítőként tekintsen az optikai raszterekkel való kísérletezéseire.<sup>7</sup>



Miloslav Stibor: *Winter motives No. 9*, 1967, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Winter motives 2*, 1965, silver gelatine print, 600x500 mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Jiřina*, 1967, silver gelatine print, 600x500 mm, private collection Olomouc

Ennek az időszaknak az alkotói csúcspontja minden bizonnyal egy fotósorozat *15 fotografií pro Henry Millera* [*15 fotó Henry Millernek*] (1968–1969) címmel. Képeit úgy komponálja, hogy a test domborulatai éles fénykontrasztokat alkotva drámaian kiemelkedjenek a sötét háttérből. A modellek merész, ám annál természetesebb elhelyezkedésével kivágásokat emel ki a képekből, nem fél erotikus részleteket is megmutatni. A bőrfelületét is újszerűen ábrázolja, a testfelület durvasága természetesnek tűnik. Szándékosan érzékenyebb filmet használ, hogy erősebb kontrasztot és szemcsésebb képeket készíthessen. A felvételek eredetileg Henry Miller *A Ráktérítő* című vitatott regényét illusztrálták volna, de nyílt erotikájukkal és anyag eleganciájukkal a szabadgondolkodást jelentették a kortárs néző számára. Az, ahogyan Miller ábrázolta a nyomasztó légkört, a szegénységet és az egzisztenciális kilátástalanságot, díszítések nélkül, de költőien, tökéletesen egybevágott az 1968-as Csehszlovákia politikai és társadalmi helyzetével.

Stibor számára mindig fontos volt a fényképek precíz koncepcionális előkészítése. Sohasem dolgozott kizárólag az ösztöneire hagyatkozva. Folyamatosan előre gondolkodott és következetesen vázlatokat készített az elképzeléseihez. A terveiről előre egyeztetett a model-

lekkel is, és csak az adott technika összes buktatójának mérlegelése után valósította meg az ötleteit a stúdióban. Nála mindig az az elv érvényesült, hogy a stúdióban készült kezdeti negatív kép csak töredéke, alapanyaga a majdani kompozíciónak, miközben minden koncepcionális beavatkozás és befejezés a sötétkamrában történik. Stibor a fény és az árnyék lehetőségeivel tudatosan játszott, hiszen tisztában volt azzal, hogy elsősorban a megvilágított területek vonzzák a néző tekintetét. A megvilágítás sajátos módszereit dolgozta ki, a helyi világítást például elektronikus vakukkal kombinálta. Ez lehetővé tette számára, hogy megörökítsen bizonyos fény- és mozgáshatásokat. A labormunka során nagyon felszabadultan dolgozott a negatívval, ami számára sohasem volt érinthetetlen tabu, sokkal inkább kiindulópont és nyersanyag a várt eredmény felé vezető úton. Szeretett spot világítással dolgozni, máskor sablonokkal takarta ki a felesleges részleteket. Amikor módosította a fényforrást, élességbeli különbségeket ért el, és bátran, szándékosan elő is idézte az elmosódott hatást, ha ez volt a célja.

Az 1970-től odaítélt EFIAP (Excellence Federation Internationale de L' Art Photographique) nemzetközi fotós cím után, melyet Josef Sudekkel, Vilém Heckellel, Karel



Plickával és Jiří Jírů-vel együtt kapott meg, Stibor 1986-ban, az akkori Csehszlovák Köztársaságban elsőként kapta meg az MFIAP mesterfokozatot [*Maître de la Fédération de l'Art Photographique*]. Miloslav Stibor 145 hazai és külföldi egyéni kiállítást tudhat magáénak, pályája során több mint négyszáz csoportos kiállításon vett részt, miközben számos díjat nyert el. Az eredetileg riportfotós szemlélettől, a hétköznapi dolgok költői megjelenítésén keresztül jutott el az aktábrázolásokig. Közel ötven évet szentelt ennek a műfajnak élete során és számos technikai megoldás fűződik a nevéhez. Miloslav Stibor munkássága, melyet a letisztult formával és kifinomult tartalommal kapcsoltak össze, mára már a fotográfia történetének része.

Regős Csilla fordítása.

<sup>1</sup> Nem véletlen, hogy Stibor társai a leendő DOFO csoportból is hasonlóan vallanak a hétköznapi költészet esztétikájáról.

<sup>2</sup> A ciklus jelentős része Stibor lakóhelyéhez közel, az Olomoucban található lakótelepek építésének dokumentálása során, míg néhány kép a prágai Wilson pályaudvar épületének felújítása közben készült.

<sup>3</sup> Lásd még a DOFO csoport tagjának, Rupert Kytjának fényképeivel való összehasonlítást.

<sup>4</sup> Ugyanebben az évben a *Čínský znak* [*Kínai címke*] és a *Rena 1* című felvételekért első díjat és különdíjat is nyert az észak-morva régió amatőr fotókiállításán Ostravában.

<sup>5</sup> Ebből a ciklusból készült fényképek az utolsók, amelyek szándékosan a szabadban készültek.

<sup>6</sup> 1966 során az *Akt 25 - Hák* számos díjat nyert: Ezüstérmet a XXI. Nemzetközi Fotóművészeti Szalonon; Buenos Airesben; „*El gaucho*” on *Peña Fotográfica Rosaria* érmet Argentínában (Rosario, Argentína); harmadik díjat a VZKG 66 fotószalonon, Ostravában; a *Grand Prix du Nu au Salon International d'Art Photographique de Bordeaux* nagydíját.

<sup>7</sup> Az aktfotózásra oly jellemző erotizált és kendőzetlen plaszticitást lásd például M. Vojří, Z. Vírť, J. Šmok munkái kapcsán. Ebben az időszakban Olomoucban Jaroslav Vávra (1920–1981), a DOFO csoport tagja végzett festékkel és raszterekkel különböző kísérleteket. Stibor – keletkezésének idejéből adódóan progresszív – munkásságának egy részepizódját képviselik az 1968-as *Kytička* [*Virágok*] és *Arléf* ciklusok, amelyekkel a képzőművészeti műfajok határterületéig jutott, és hazai művészeti szintéren a testfestés egyik úttörőjévé vált. A *Kytička* fotósorozat Pavel Kotas (1938–2007) olomouci művésszel együttműködésében készült, aki a névtelen modell bőrének egy részét festette meg. Kotas egyszerű virágmintát használt, amely a fiatal test látványával együtt a korabeli hippimozgalom jellemző motívuma volt. A kompozíciót a fotós egy ovális kerettel készítette el, amelyen keresztül a lány behatolt a képbe. A szerző állítása szerint ez az első beállítás nagyon is „szelíd” volt.



Miloslav Stibor: *Nude No.1*, 1964, silver gelatine print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *From the series 15 photos for Henry Miller, No. 14*, silver gelatine print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art

Miloslav Stibor: *Nude No. 25*, 1965, silver gelatine print, 500x600mm, Olomouc Museum of Art



Miloslav Stibor: *Nude No. 41*, 1960, silver gelatine print, 600x500mm, Olomouc Museum of Art

# A ROMANTIKA CSÁBÍTÁSA

**Bartis Attila: *Az eltűnt idő nyoma* (2019)**

MINDIG IS DIVATOS VOLT A KÉPEKET  
EZZEL-AZZAL VÁDOLNI. ÉVEZREDES  
TÖRTÉNETE VAN A VESZÉLYRE  
FIGYELMEZTETŐ, TILTÓ, KORLÁTOZÁSOKAT  
KEZDEMÉNYEZŐ SZÖVEGEKNEK, CSAK  
ÉPPEN AZT VALLOTTUK BE NEHEZEN  
MAGUNKNAK, HOGY VALAHOGY  
A KÉPEK TERMÉSZETE EMLÉKEZTET  
A MI SAJÁT TERMÉSZETÜNKRE, HISZ  
A MEGJELENÉSÜKBŐL BOMLIK KI  
AZ ÉRTELMÜK, HOGY HATNAK RÁNK,  
VONZANAK BENNÜNKET, ÉS ÉPP EZÉRT  
RAGASZKODUNK HOZZÁJUK, BÁRMILYEN  
SÚLYOS VÁDDAL ILLETIK IS ŐKET, TÚL  
NAGY VESZTESÉGNEK ÉREZNÉNK,  
HOGY MEGVÁLJUNK TŐLÜK.



Minden vitán felül áll, hogy a fotográfia ebben a hosszú történetben fordulatot hozott. A technikai képek működését vizsgálók a vádakat odáig fokozzák, hogy egyeseken arra buzdítanak, kutassuk ki, vajon mit akarnak a fényképek tőlünk?<sup>1</sup> Pedig mindannyian tudjuk, hogy csak az emberek bírnak akarattal, a tárgyak legfeljebb metaforikus értelemben véve, szándékaik a készítőknél vannak, a tárgyakba zárt programok csupán tárolják az akaratukat. Mégis, a technikai kép démona épp a gépi származásában rejlik, ez a démon szüli és vonja a bizalmatlanság felhőjébe szinte a születése pillanatától. A fénykép azt hazudja, hogy a világ darabja, azt hazudja, hogy emlékeztet, azt hazudja, hogy valami úgy volt, hogy objektív, hogy dokumentumértéke van. Tisztában vagyunk vele, hogy mindez igaz, és tisztában azzal is, hogy az ellenkezője szintűgy. Tudjuk, hogy a gép előre kódolt rend szerint rögzít, tudjuk, hogy a kódvariánsok száma véges, azt is, hogy a jó fényképész ennek megfelelően a kombinatorika bajnoka, meg azt is, hogy a lángelkű alkotó a legritkábban téved a hűvös számításos ösvényére. Akár így, akár úgy, meghajlunk a fényképek előtt, önmagunkat sokszorozzuk, olyan mennyiségben és lendülettel, mint korábban soha. Bartis Attila fotós jegyzeteit olvasva azon töprengtem, hogy vajon ez a képekhez fűződő bizalmatlanságunk, és az ezzel párhuzamosan tapasztalható naiv hozzáállás fokozható-e még tovább. Bartis azt írja: „Mihelyt megértettük a fényképet, legalább annyira, mint amennyire a nyelvet értjük, mihelyt kevesebb lesz vele szemben a homályos gyanúnk, mint a világos állításunk, tudnunk kell, hogy nem mi lettünk okosabbak, hanem már nem mi vagyunk. Hogy a vizsgálatunk tárgya megváltoztatott bennünket.”<sup>2</sup> Félelmünk táplálója a technikai képpel szemben éppen ebben az összefüggésben rejlik, tartunk tőle, hogy megváltoztat bennünket, hogy képes arra, hogy átalakítsa a valóságról alkotott fogalmunkat, sőt a valóság gyakorlati kezelését. A fotográfia – a *visual* vagy *iconic turn* fordulatában játszott központi szerepénél fogva – a bűnbeesés

maga, ahogyan azt a félelem vagy a gyász narratívája közvetíti, olyan radikális változás, amely hosszan, senki által be nem mérhető időtávlatban és mélyen változtatja meg az ember alapvető viszonyulásait és ezáltal őt magát. A változás tüneteinek felkutatásához pedig elkerülhetetlen összehasonlítási alap a korábbi kulturális rezsim kiemelt mnemotechnikai jelölőrendszere, a nyelv. Susan Sontagtól Roland Barthes-on át Vilém Flusserig és őt követően is, megkerülhetetlennek bizonyult a fénykép nyelvvel való összevetése, a fotó- és médiaelméleti irodalom rendre megküzd ezzel, még akkor is, ha alapvetően különbözőnek tartja őket, a szerzőket pontosan a domináns kulturális hordozó hatásainak vizsgálata ösztönzi a mediális karakterjegyek feltérképezésére.

Bartis, aki számára mind az irodalom, mind a fényképezés az alkotás közegét jelenti, korábban többször beszélt az összefüggések látszólagos kitapinthatóságáról. A *séta* című regény fényképészkarakterének nevével megjelenő fotókiállítás – *Az Engelhard-hagyaték* – és a későbbi *Engelhard, avagy a fotográfia története* című írás Bartis korábbi nyilatkozatában a név görgetése miatt tartozik össze,<sup>3</sup> ami valljuk be, valóban jelképes összefüggés. Nem így az a későbbi fordulat, amelyet munkái sorában *A csön-det úgy* című mű naplóképei hoztak. A fotókötet ugyanis a Magvető Kiadó és a szerző döntésének köszönhetően a regények és az egyéb írások kiviteléhez igazítva jelent meg, félreérthetlenné téve az elbeszélésekhez, a fotós elbeszélő szerepéhez való kapcsolatát. Ez a könyv látványosan háttérbe szorította a szöveget, az első fotón kívül csupán a képfeliratok adnak nyelvi támpontokat. A cím (*naplóképek*), a kritika, és a szerző nyilatkozatai is az elbeszélés egy módjaként interpretálták a kötetet, vagyis a narratíva szerkesztett képi előállítására tett kísérletként, melynek során ráadásul a hétköznapi mobilhasználat gyors, rögzítő funkcióját alkalmazta.<sup>4</sup> *Az eltűnt idő nyoma* című fotóelméleti feljegyzéseket egybegyűjtő kötet is a Magvető Bartis-*design*jával jelent meg, egy olyan sor

utolsó darabjaként, ahol az említett fotónaplót egy fotósról szóló regény (*A vége*) követte. A fotóelméleti munka utalásával, és pusztán a sorban elfoglalt helye miatt is provokálja a két korábbi kötet teória felőli újraolvasását. A lendületet csupán az a gesztus bizonytalanítja el, hogy Bartis ebben az utóbbi műben mintha ki akarna lépni a szöveg-kép természetesen adódó összefüggéséből, noha maga is többször utal az írás és a fénykép viszonyára, mégis mintha határozottan el akarná különíteni a két területet, de legalábbis megpróbálná bagatellizálni a kettő egymáshoz való viszonyát: „Van egy kérdés, amit ha feltesznek, márpedig természetesen újra és újra felteszik, nevezetesen, hogy miként hat a fényképezés meg az írás egymásra, egyszerűen ostobának érzem magam. [...] A legőszintébb, zsigeri válaszom az lenne: Sehogy.”<sup>5</sup> Egy ilyen kijelentés mélyén ott állhat a felháborodás, hogy a két tevékenységet a kritika alapvetően külön kezeli, ezért a kettős tehetségű alkotót is (végső soron) kettőnek tekintik.<sup>6</sup> Másrészt viszont az állítás úgy is hangozhat, mintha a két tevékenységet (minden tematikus egyezés dacára) teljesen külön kezelné, és ezt várná el a közönségtől is. A dolog tétje azért nem kevés. Az előzőek alapján legalábbis annyi, hogy a kettős tevékenységű alkotónak közeli tapasztalata van mindkét jelölőrendről, az ilyen művész egyszerre a technikai képi sokszorosítás tudatos művelője, és kreatív alakítója annak, amit ebben a folyamatban (talán nem ok nélkül) olyan nagyon félünk, az írásbeliségnek, a nyelvnek.

Az összefüggést elodázó mondatok mellett az önkéntelen/tudatos hasonlítás a szövegek javára dől el. Az írás – a gondolathoz való közvetlen kapcsolódása miatt – az emberi lét alapvető forrása Bartisnál, a fényképezés azonban aligha; az írás a létről, a fotográfia pusztán a pillanatról szól.<sup>7</sup> Vagyis a technikai kép minden szakmai tudás és (kínzó vagy gyönyörű) elköteleződés ellenére, az összevetésben a végtelen könnyűség felé tolódik. Pedig a jelenkor egyik kihívása éppen az, hogy megpróbáljuk világosabban érteni képhasználatunk sajátosságait, és

a döntések jelentőségét, amelyek a technikai kép uralmához vezettek. Amit persze Bartis is világosan lát: „Ma pedig talán már a legfőbb kérdés az, hogy a napjainkban percenként leexponált sok millió kép pusztá léte mivé teszi az emberi gondolkodást, az embert. Az irodalmat.”<sup>8</sup> A változás feszültsége és a fotográfia mibenlétével való szembenézés terhe sajátos következménnyel jár Bartis elméleti munkájában. Egyrészt felmenti a fotográfiát a vádak, elsősorban Sontag kritikai megjegyzései alól, majd ugyanezzel a lendülettel mágikus körbe vonja, újrászakralizálja. A fénykép szakrális karaktere az emlékek, a halottak alakjának őrzőjeként – véleménye szerint – a hordozó elvesztésével, azaz a digitális kép megjelenésével ért véget, amit egyértelmű veszteségként könyvel el, és úgy tűnik korrigálni próbál. „A fénykép elvesztését fájjalom. Annak a képnek az elvesztését, amihez óhatatlanul hozzátartozott a történet, vagy a rejtély. Az arckép és az emlékkép elvesztését, amiért maga a fényképezés leginkább fel lett találva.”<sup>9</sup> A fotózásról állításként olvasható kijelentések módszerüket tekintve a negatív teológia eszközével élnek, és egy még rálátással nem bíró korban, jobb híján az mondják, hogy *mi nem* a fénykép. A fotózás tehát (Sontag ráolvasása ellenére) nem kívülállás, nem birtoklás, nem minősíti az embert tárggyá, nem hatalmi törekvés, nem az elengedésről szól, és nem szublimált gyilkosság, illetve csak annyiban az, amennyiben a képalkotás egésze ilyen. Ehhez a szerzői eljárás-hoz társul a nyelv elégtelenségéről tett kijelentés, hogy „a nyelv minden absztrakció ellenére sem képes leírni a fotográfiát.”<sup>10</sup> Mintha az az erőfeszítés, amelyet a nyelv tesz a világ elbeszélhetősége érdekében megbukna a fotográfia mindent leképező lendületével szemben, mint ha a fotográfia felülemelkedne a létezők rendjén, hiszen a nyelv elégtelensége ellenében képes a világ minden elemének bemutatására.

Korábban *A vége* című regény kapcsán jegyezte meg a kritika, hogy bár az elbeszélés nem mutat fel koherens fotóesztétikát, a fotózást inkább a transzcendencia iránti

titkos vágnak tekinti, amely olyanná akar válni, mint az isteni látás<sup>11</sup>: „Ahhoz, hogy ne a vaksors készítse a képeim, úgy kellene egyben látnom az egészet, ahogy ember nem láthat soha.”<sup>12</sup> – mondja a regény hőse. Noha a várt fotóesztétika koherens rendben nem ragadható meg az *Eltűnt idő nyoma* című szövegben sem, a „cetlik” helyenként kísértetiesen az előbb említett regény szereplőjének hangján szólak: „Akkor fényképezhetném a valóságot, ha sikerülne Isten szemével látnom. Ennek hiányában csak a saját képeim készíthetem.”<sup>13</sup> A vágyott látás és a lehetséges rögzítés közötti feszültség a túllépés igénye, amit Bartis a halálra adott válaszként ismer fel. A kultúra magyarázatai között előkelő helyet foglal el az az elmélet, amibe ez a gondolat illeszthető: modern ember haláltól való félelméből született a fotográfia, ugyanúgy, ahogy a világháló tárhelyei, ám ebben az összefüggésben az is láthatóvá válik, hogy mindez nem szűkíthető a technikai kép korára, hanem érvényes a kultúra és a történelem egészére, amennyiben az ember kulturális tevékenységének rugója a halálfélelme, az a törekvés, hogy az ismeretei hagyományozásával úrrá legyen a pusztulás különféle okain, hogy a földi élet mulandósága ellenére nyomot hagyjon. A fénykép hajdani szakralitása abban a látásmódban állt, amit Barthes úgy ír le, hogy nem a képet látjuk, hanem a kedvest,<sup>14</sup> nem akarjuk a hordozót észrevenni, mert a távol levő test pótlékként tekintünk rá. A digitalitás térhódítása ezért az anyag vesztese miatt jelentős, ami számos mediális kérdést vet fel, ám ahogyan Hans Belting figyelmeztet, egyáltalában nem azt jelenti, hogy a test és a kép távolabb került volna egymástól, hiszen a szakrális kép maga sem volt soha a testhez annyira közel, amennyire azt magáról állította. Mindegy csak ideákkal szembesítette az embert, amelyekhez aztán igazodni próbált, de valójában csupán a transzcendens pótléka maradt.<sup>15</sup> Ha ebbe az irányba lépünk, visszahívjuk a kép gyanú felett álló, ereklyeként tisztelt változatát, s nem tudunk meg közelebbit a fotográfáról, éppen a médium sajátosságai maradnak homályban.

Az *eltűnt idő nyoma* sokkal inkább vallomás, mint esztétika vagy összefüggő elmélet, s ha ez így van, akkor a műfaj logikájának megfelelően őszinte, hisz bevallja a toporgást, amit jelen esetben a *miért a fényképezés?* kérdés vált ki a szerzőből. A könyv romantizáló stílusa sodró mondatokba oldja a gondolatot, az író töredékes, találó képekben esztétizál. Mindezért élvezettel olvasunk, a hiányérzetet csupán az okozza, hogy az újraskalizálás irányába tett törekvés azt jelenti, hogy bele kellene törődnünk a megfajthatatlanságába és a megismerhetetlenségébe, ki kellene szolgáltatnunk magunkat a nem-tudás kódéneke, tehát végső soron lemondunk a kutúra változásainak követéséről, ami a félelem vagy a naivítás szimptomáit ismerve finoman szólva is tékozló hozzáállásnak tűnik.

<sup>1</sup> William John Thomas MITCHEL: „Interdiszciplinaritás és vizuális kultúrakutatás”, *Art Bulletin*, 77. évf., 4. sz., 1995, 540–544. Magyarul: <http://meonline.hu/vizualis-kultura/interdiszciplinaritas-es-vizualis-kultura-kutatas/>, Ford. Hornyik Sándor.

<sup>2</sup> BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, Budapest, Magvető, 2019, 28.

<sup>3</sup> ANTAL Balázs: „Nem kell semmilyen spekulatív koncepció ahhoz, hogy összekössöm a fotográfusi és az írói munkámat”. „Bartis Attila írásról, fényképezésről, múltrol és jelenről”, *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 2013. (48. évf.) 1. sz. 96.

<sup>4</sup> SZEPESI Dóra: „Megkérdeztük Bartis Attilát”, *Bárka Online*, 2010, <http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/1739-megkerdeztuek-bartis-attilat/>; HÖRCHER Ferenc: „A halál arca a mobilon”, *Kultúra és Kritika*, 2011, <http://www.kuk.hu/hu/content/hal%C3%A1l-arca-mobilon>

<sup>5</sup> BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 51.

<sup>6</sup> ANTAL Balázs: I. m., 95.

<sup>7</sup> BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 5–8.

<sup>8</sup> BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 11.

<sup>9</sup> BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 63.

<sup>10</sup> BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 27.

<sup>11</sup> NEMES Z. Mária: „Leisztol a söngészit, nincs megállás, Bartis Attila, *A vége*”, *Jelenkor*, 2016/5., 556.; DARABOS Enikő: „Labirintus a Szívben, Bartis Attila: *A vége*”, *Jelenkor*, 2016/5., 549.

<sup>12</sup> BARTIS Attila: *A vége*, I. m., 165.

<sup>13</sup> BARTIS: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 98.

<sup>14</sup> Roland BARTHES: *Világoskammera, Jegyzetek a fotográfiairól*, Ford. FERCH Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 11.

<sup>15</sup> Hans BELTING: „Valódi képek, hamis testek, Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban”, Ford. NÁDORI Lídia, HÁZAS Nikolett, NAGY Edina, SEREGI Tamás (szerk.): *A kép a médiumművészet korában*, L'Harmattan, Budapest, 2005, 51–52.

BENEDEK KATA

# KO-LLAPSZ ÉS A PUSZTULÁS FÉNYKÉPEI.

Szolga Hajnal – interjú



Szolga Hajnal: *No Fear Nr.07*, 2020, 13x18 cm, 1/1, saját nagytítás Forte fotópapírra



**Benedek Kata:** *Sok mindent csináltál már az életben, voltál kurátor, projektmenedzser, újságíró, klímaaktivista, volt saját céged, és még sok minden más. Hogy jutottál el a fotográfiához, hogyan vált ez a fő profiloddá?'*

**Szolga Hajnal:** A fotózás közel húsz éve az életem része, de valóban hosszú út vezetett a mostani professzionális elköteleződésig. Pécssett tanultam filozófiát, ami egy meghatározó kritikai gondolkodást adott morális és szociális témákhoz. Emellett jártam kommunikáció szakra, ami kezdetben inkább kulturális antropológiát jelentett, majd idővel érdeklődésem az intermédiára felé tolódott el, ahol a médiaművészet kulcsfogalom volt. Művészetfilozófia és médiaelmélet mellett gyakorlatban fotóztunk, videóztunk, animáltunk. Az egyetem mellett elkezdtünk Pécssett épülethomlokzatokat vetíteni, vj-ztünk<sup>2</sup> rendezvényeken, diákat festettünk, majd ezeket kémiai eljárásokkal, alkimista módszerekkel manuálisan megmozgattuk. Ez egy kollektív, kreatív gyakorlat, inkább hobbi volt, de nem neveztük művészetnek. Ugyanakkor elkezdtünk rövidfilm-fesztiválokat szervezni, ami később képzőművészeti jelleget öltött; video-művészettel, installációkkal és *public art* munkákkal vegyített kiállításokat rendeztünk, ahol megjelent a fotográfia médiuma is. Az ezt követő tíz évben elsősorban kurátorként tevékenykedtem, mindaddig, amíg 2013-ban Berlinbe költöztem, ahol nem tudtam ezen a területen elhelyezkedni és az alkalmi munkák mellett egyre inkább a saját alkotói tevékenységemre koncentráltam. Műtermet béreltem, és elvégeztem egy fotográfiai képzést is. Visszanyúltam a gyökerekhez és újra megtaláltam azt, ami igazán boldoggá tesz.

**B. K.:** *Mi az, ami alapvetően különbözik a kezdeti és a jelenlegi alkotói hozzáállásod között?*

**SZ. H.:** Az egyetem alatti fotózást az intuitív véletlenszerűség jellemezte. Ugyanakkor a tematika nem sokat változott, akkor is a *trash*, az utcai szemetek, vasszerkezetek, rohadó épületek esztétikája érdekelt. A professzionális érdeklődés valamivel később, 2009 körül artikulálódott, amikor lett annyi anyagom, hogy megtanultam nagyítani. Telek Balázs és Szilas Szilárd voltak a tanárain a budapesti Szellemkép Szabadiskolában. Magam hívtam elő saját filmjeimet és nagyítottam a képeimet. Ez nagyon fontos, mert

Szolga Hajnal: **Részeg**, 2008, saját készítésű zselatinos ezüst print, ismeretlen lejárt film, 25x25 cm, 1/8, a művész jóvoltából



Szolga hajnal: **Tűkrözdés**, 2010, saját készítésű zselatinos ezüst print, ismeretlen lejárt film, 25x25 cm, 1/8, a művész jóvoltából



Szolga Hajnal: **Strand**, 2008, saját készítésű zselatinos ezüst print, ismeretlen lejárt film, 25x25 cm, 1/8, a művész jóvoltából





Szolga Hajnal: *Flesh*, 2020, 3x17,5x24 cm, chemigram tanulmányok

ettől kezdve teljesen más dolgokat tudsz megmutatni, mint amit lefotóztál. A kísérletezést ekkor kezdtem el igazán; főleg lejárt szavatosságú filmre fényképeztem. Izgalmas, mert az eredmény költőibb, a szemcsésség egyfajta archaikusságot áraszt, a véletlenszerű hibák festői gesztusoknak tűnnek. Ezen kívül karcos, penészes, nedves kollódiumos eljárással készült képeket is „lomiztam”. Amikor ezeket nagyítottam, a hibák, az előbukkanó foltok, elválások szintén lenyűgöztek. Kezdetben ez esztétikai érdeklődés volt, de idővel összekapcsolódott azokkal a témákkal, antropológiai és szociokulturális jelenségekkel, amelyek foglalkoztatnak. Ebből egyfajta posztindusztriális jegyekkel bíró kollapsz téma rajzolódott ki. Rothadó objektumok roncsolt médiumon.

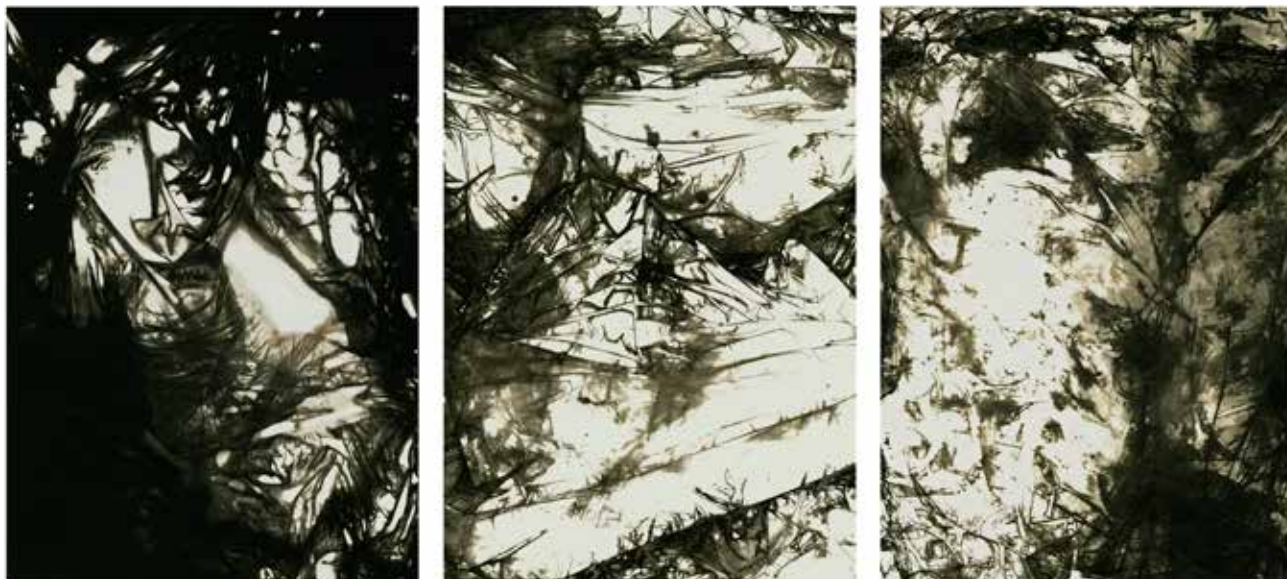
**B. K.:** *Mit értesz kollapsz alatt?*

**SZ. H.:** Az összeomlás holisztikus megközelítésből foglalkoztat, nagyon sok területre kivetíthető. Jelenleg egyidejűleg élünk meg politikai, társadalmi és környezeti katasztrófákat, amelyek egymást erősítve abszurd normalizálódást eredményeznek egyéni és kollektív szinten is. Az összeomlás mindenhol megmutatkozik: az elidegenedés egymástól, a természettől, tudománytól, vallástól, etikától, hagyománytól, soha nem tapasztalt léptéket öltött. Az egyén és a társadalom egy öngyilkos karma formáját öltötte, amelyet szarkasztikus rezignáltsággal ugyan, de elfogadunk. A végzetesnek jósolható esemé-

nyekbe tudatos magatehetetlenséggel belehaladunk. Ezt a hülyeség korának is lehetne nevezni. Ráadásul még szeretjük, gyönyörködünk is ebben az összeomlásban. Így van ez velem és a fotóimmal is. Az enyészet vizuális érdekességén és a fikciós narratíva kihívásain túl az alkotói folyamatra terápiaként is tekintek. Látomásaimat, aggodalmaimat, haragomat, gúnyomat fejezem ki a képeimmel. Ez egy egyéni hajtóerő: a klímaszorongásomon mára sokadmagammal osztozom, *Zeitgeist* lett belőle. A kollapsz nekem sok dolog tehát, esztétika, fotográfiai téma, korszellem, generációs fogyatékoság, perverzió. A buddhisták szerint az élet szignifikáns része a szenvedés (a létezés és nem-létezés szomszédja), mely megelőzi a beteljesedést. Számos filozófiai és pszichológiai magyarázat szerint pedig a boldogság hajszolt keresése boldogtalanná tesz. A posztumán mozgalom kilátásai szintén végletesek, felfogható az embert meghaladó fejlődésnek, de az emberiség bukásának is. Mindenesetre a manapság divatosan használt antropocén mégis a fajok kihalásának kora, ami azért nagyon gyors és követhető számunkra.

**B. K.:** *A mostani munkáid inkább narratívák, viszont a kísérletezéssel nem hagytl fel...*

**SZ. H.:** Bizony. Az anyagiság ugyanis nem csak a festők és szobrászok jussa. A fotográfiának is van anyaga, holott elsősorban a kamerára asszociálunk. A fotóla-



Szolga Hajnal: *Skin*, 2020, 3x17,5x24 cm, chemigram tanulmányok

bor egy mágikus tér, ahol varázsolni lehet: nemcsak a fényvel, hanem rengeteg eszközzel és anyaggal lehet befolyásolni egy képet. Én egyes fotográfiai eljárásokat kamera nélkül alkalmazok, ilyen a *white-room* fotográfia, amihez sötétszoba sem kell, ez tulajdonképpen egyfajta fotógesztus-festészet. Olyan munkákra kell itt gondolni, mint Pierre Cordier kemigramjai, de nagy hatást tettek rám Moholy-Nagy László amerikai periódusának optikai kísérletei, fotogramjai, és Otto Steinert vagy Aaron Siskind experimentális fotótechnikái is.

**B. K.:** *Hogyan csinálj fényképezés nélkül fotográfiát...?*

**SZ. H.:** Igen, ez csak az anyagról és a lehetőségről szól: mi az, amit engedsz az anyagnak és mi az, amit nem tudsz befolyásolni. A kemigram például a szándékoltság és a véletlenszerűség kapcsolatával játszik: itt kémiai folyamatok történnek, amit ha megszakítasz, akkor más jön létre, mint amikor a reakció kiteljesedik. Eleinte nagyon esetleges dolgok alakultak ki, de idővel belejöttem, most már tudatosan irányítom az anyagot. Már bátran kísérletezek: háztartási hulladékot és minél inkább környezetkímélő házi praktikákat ötvözök a folyamatban. Sok minden konyhai hozzávalókkal készül: kókuszolaj, vaj, méz, ecet, szappan. Valamelyik képnek még illata is van. És még fel sem robbansz, ha mindent összekavarsz.

**B. K.:** *Ezek szerint az environmentalizmus a kísérleteidet is meghatározza. Van materiálisan etikus fotográfia?*

**SZ. H.:** Van! Épp egy organikus film és fotóhívó *workshopon* vettem részt Barcelonában, ahol többek között a saját eljárásaimat is bemutattam.<sup>3</sup> A tesztelesek szerint minden lépés megvalósítható környezetbarát anyagokkal, kivéve talán az archiválási fürdőket, amelyeket azonban sokan fixálás után eleve kihagynak. De a fenntartható fotográfia egy működő mozgalom, amely azt célozza, hogy minél több hívó, fixáló, *toneingoló* anyagot környezet-neutrális alternatívákkal helyettesítsünk.

**B. K.:** *Az előbb említett „házipraktikák” úgy hangzik, mint egy otthoni konyha-labor.*

**SZ. H.:** Nekem fontos, hogy a saját képeimet én hívjam elő, de itthon csupán a fent említett játékos kísérletezések férnek bele, nem fogok a fürdőszobámban „lögybizni” egy profi anyagot. Professzionális fotólaboráláshoz hosszan kerestem helyeket itt Berlinben, és végül beajánlottak egy magyar fényképészt, Szabó Csillát, hogy nála lehetne dolgozni.<sup>4</sup> Rengeteget tanultam, tanulok tőle, emellett nagyon gyorsan összebarátkoztunk, sőt hamarosan alkotótársak lettünk. A pandémia alatt egy kollektívát is alapítottunk, az *Analog Explorers-t*.<sup>5</sup> Jelenleg körülbelül 800 kísérletező analóg fotóst egyesítünk. Jelenleg ez még egy virtuális közösség, de a közeljövőben már kiállításokat tervezünk. Az első bemutatkozás





Szolga Hajnal: *Traces of Survival Nr.9, Hajóroncs*, 2018, 80x100 cm, 1/3, saját nagyítás  
Ilford Multigrade FB Warmtone Glossy fotópapírra  
© Szolga Hajnal I A művész jóvoltából



Szolga Hajnal: *CURFEW Nr.5, Rüdersdorf*, 2019-2020, 40x50 cm, Nr20+2AP, saját nagyítás  
Ilford Multigrade FB Warmtone Glossy fotópapírra  
© Szolga Hajnal I A művész jóvoltából



Szolga Hajnal: *CURFEW Nr.6, Teufelsberg*, 2019-2020, 40x50 cm, Nr20+2AP, saját nagyítás  
Ilford Multigrade FB Warmtone Glossy fotópapírra  
© Szolga Hajnal I A művész jóvoltából



augusztus végén az *analogue NOW!* berlini fotófesztivál kísérő programjaként valósul meg.<sup>6</sup> Ugyanakkor, ezekre a kísérletekre nem önálló munkákként tekintek, inkább tanulmányokként. Közösségi média felületen megosztom, de a honlapomon például nem szerepelnek.<sup>7</sup> A kifejlesztett absztrakt technikákat az analóg képeim előhívásánál alkalmazom.

**B. K.:** *Térjünk is vissza az analóg narratívákhoz. Mint említetted, ami megfogott, az a bizonyos kollapsz világ, a világvége hangulat. Ez napjainkban nem is szorulna magyarázatra, de amiről te beszélsz az a 2000-es évek közepe óta fejlődő koncepció.*

**SZ. H.:** A klímakatasztrófa témája engem nagyon hamar elkezdett érdekelni, 15 évvel ezelőtt ez annyira nem volt még a *mainstream* része. Pécssett működtettünk egy egyesületet és egy Klub nevű közösségi helyet, ahol környezetvédelmi programokat szerveztünk, environmentalista lobbizást folytattunk és aktivista mozgalmat indítottunk. Helyet adtunk tematikus filmvetítésnek, magbörzének, növénycserlésnek, előadásnak, kiállításnak, mindennek, ami környezeti témába vág. Idővel itt is inkább a művészeti profil vált markánssá. Itt köteleződtem el a téma iránt, ami később az esztétikai érdeklődésemhez is kapcsolódott. Az foglalkoztatott, hogy hogyan lehet erről a jelenségről a fotó médiumával alternatív narratívát kialakítani. Mert én mégsem színes, digitális, hiperrealista fotóriportokat készítek, hanem egy lejárt filmekkel töltött 50 éves Mamiyával exponálok. Közben itt Berlinben tovább nyílt ez a világ, abszolút inspirált ez az ipari, szemetes város, ahol a lepattantság és a dzsentrifikáció, a nosztalgikus múlt és a modern jövőkép egyszerre élesen megmutatkozik. A belvárosban is egészen meghökkenítő terek vannak, sok az elhanyagolt objektum, sok a kollapsz téma. Bár illegális, elkezdtem felkeresni az elhagyott gyárakat, bemásztam, körülnéztem, lefotóztam. Meglátogattam környékbeli fairtásokat, vagy kimentem egy lezárt vegyszergyárba, és ezeket bele is építettem a *CURFEW* című sorozatomba.

**B. K.:** *Az industrialitás népszerű témája a fényképészetnek, téged mi inspirált?*

**SZ. H.:** Több irányzat ihletett meg. Talán meglepő, de az egyik legmeghatározóbb benyomást az 1930-as évek amerikai fotószurnalizmusának alkotói tették rám. A korszak szelleme sokban hasonlít a maira. Az első világháború veszteségei, spanyolnátha, a tőkés világ túltermelési válsága: a *Great Depression*. A válság megoldását célzó *New Deal* programnak volt kulturális oldala, ahová fotóriportereket is bevontak. Kiküldték őket helyszínekre, de

arra nem utasították őket, hogy hogyan ábrázoljanak. Kiemelkedő hagyatékok maradtak ránk: Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Walker Evans, Russel Lee egyfajta antropologikus szociofotográfiát hoztak létre. A gazdasági és természeti katasztrófáknak kitett munkások, a szegények, a nyomor és a rendszerhiba következtében áldozattá vált emberek kiábrándultságában megmutatott teljes összeomlás fogott meg. Ez az antropologikus megközelítés alapvetően egybevág az én érdeklődésemmel.

**B. K.:** *Amikor narratív fotográfiról beszélünk, vagy akár azokról a fotóriporterekről, akiket inspirációként említettél, ezek mindig emberközpontúak, sőt, szinte kizárólag emberábrázolással működnek. Amikor narratívákról beszélünk, emberekre, konkrét emberi cselekvésekre, állapotokra gondolunk. A te képeiden azonban csak elvétve, de inkább egyáltalán nem látunk embert. Hogy lehet narratív egy sorozat ember és akció nélkül?*

**SZ. H.:** Allen Feldman mondja, hogy „az esemény nem az, ami megtörtént, hanem az, amit történetként el lehet mesélni”.<sup>8</sup> Nem kell, hogy ez a valóság dokumentációja legyen, lehet fikciós narratíva, egyfajta szociális szürrealizmus is. Azt gondolom, hogy egy narrációnak nem kell feltétlenül konkrét emberi cselekvést dokumentálnia, az is narráció, ha te az érzelmeket és gondolatokat finom utalások szintjén teszed meg. Úgy is mondhatnánk, hogy úgy viszonyul a fotó a filmhez, mint egy vers egy regényhez. Számomra nem egy emberi cselekvés egyidejű megmutatása a cél, hanem a következmények bemutatásával egy hullámzó érzelmi hatás felkeltése a nézőben. Hiszen a klímakatasztrófa és világválság korának nem csak elszenvedője, hanem cselekvője is az ember. Evidens, ezért nem kell feltétlenül megmutatni. De a lényeg egy képekkel elmesélt érzelmi narratíva, egy érzelmi utazás ebben a disztópikus, de ugyanakkor végletesen valós világban. És a fotográfiai történetmesélésen túl fontos számomra az is, hogy egyéni kísérleteimmel és személyes gesztusaimmal munkáljam meg a felületeimet, ezzel egy másfajta, művészi esztétikával közelítve a témához. Mindig sorozatokban gondolkozom, amelyekben ezt a hangulati ívet egyfajta érzelmi koreográfia segítségével alakítom ki.

**B. K.:** *Amit látok az elmúlt időkben, akár fotó- vagy fotókat is felsorakoztató képzőművészeti kiállításokon, az industrialis vonalon elidegenítés folyik, szinte már önálló, embertől független entitásokként működnek a gyárképek, anyaghalomok stb. A másik oldalon ott vannak a narratív történetmesélések, amelyek a neoliberais identitáspolitikára rezonálnak,*

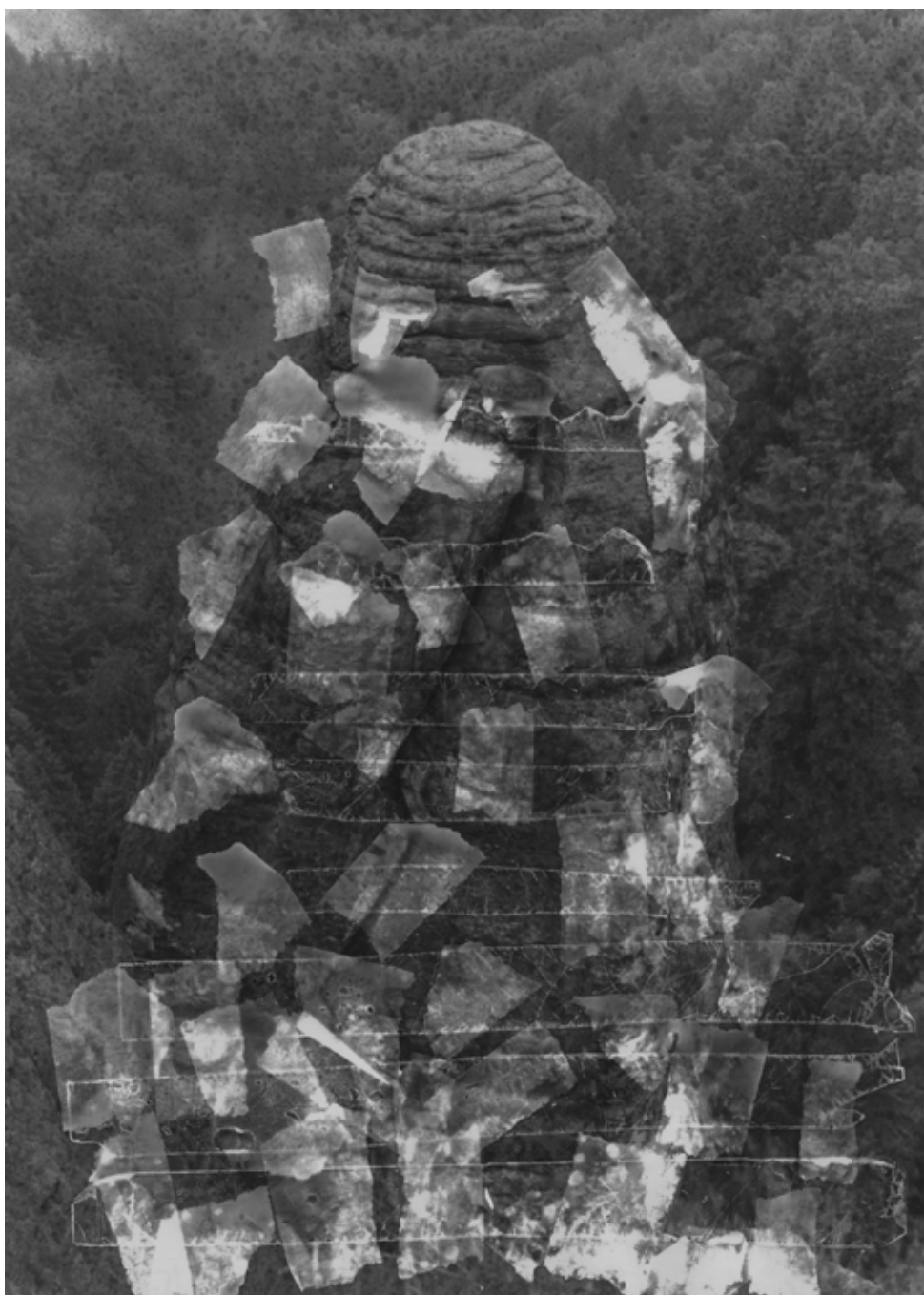


Szolga Hajnal: *Escape Nr.8, Scummy Dream*, 2021, 30x24 cm, 1/1, Forte fotópapír © Szolga Hajnal | A művész jóvoltából

ahol a személyes élményeken, a mikro- és nano-narratívákon van a hangsúly. Ezek ugyan sokszor rendszerszintű igazságtalanságokra, problémákra reflektálnak, de individuális narratívákon keresztül. Ehhez te hogyan viszonyulsz?

**SZ. H.:** Igen, vannak trendek, amelyek egyének vagy mikroközösségek szintjén foglalkoznak bizonyos problémákkal. Esztétikájukra általában a digitális képvilág a jellemző, túléles képek, nagyon naturális, realista fotográfiák, amelyek szinte már filmes hatást keltenek színvilággal és megrendezettséggel. Gyári munkások, vidéki élethelyzetek, szegénység, etnikai kisebbségek hely-

zete, korábbi és mostani politikai rendszerek társadalmi lenyomatai. Ezek mind fontos érzékenyítő munkák, de ez a típusú dokumentáció távol áll az én alkotói világomtól. Az én munkám célja is az érzékenyítés, csak én máshova helyezem a hangsúlyt: szereplők nélkül ugyan, de a munkám abszolút emberközpontú marad. Elvont szinten ugyan, de az ember jelen van. Nyomhagyásában és a környezetében tükröződő szerepei egyszerre jelennek meg a képeimen mint hibás, elkövető, tettes, áldozat, elszenvető, menekülő, túlélő... Szándékos, hogy én ezt nem az egyéneken vagy cselekvésének dokumentációján



Szolga Hajnal: *Escape Nr.6, Bábel*, 2021, 18x24 cm, 1/1, Forte fotópapír © Szolga Hajnal | A művész jóvoltából





Szolga Hajnal: *Bunker Nr.9, Surface*, 2020, 13x18 cm, 1/1, Forte fotópapír © Per Christian Brown tulajdona



keresztül mutatom meg, hanem egy poétikus elvonatkoztatáson keresztül. Az is szándékom, hogy képeim szemléltői a képsorozat szereplőivé váljanak, színre lépjenek, megtalálják a szerepüket és behelyezkedjenek a sorozat érzelmi üzenetébe. Egyéni utazás, egyéni szerepek, kollektív bűnösség, kollektív enyészet. A globális kapitalizmusban minden individuum egyszerre cselekvője és elszenvetője a katasztrófáknak. Én az alkotó, és ő a befogadó is.

**B. K.:** Szóval a néző is szereplő...

**SZ. H.:** Persze. Ez azért is érdekes, hogy mitől lesz a fotó magával ragadó a mai kortárs művészeti mezőben, azon kívül, hogy szép vagy dokumentarista. Mitől lesz meg az a bizonyos benjamin aurája, mivel szólítja meg a közönséget? A történelem során fantasztikus fényképek tömege jött létre, melyek közül vannak, amelyek egyszerűen beleégnek a retinánkba. Megtetszhet vagy inspirálhat valami a színe vagy a formája miatt, de szerintem az a maradandó, ha egy kép gondolatokat és érzelmeket tud kelteni a nézőben, ismerős dolgokat idéz vagy épp az ismeretlent. Arra törekszem a képeimmel, hogy valamit megmutassak, amit tudunk, ismerünk, de háttérbe szorítunk, mint például a félelmet. A félelem jó példa, mert az okai evidensek, de maga az érzet és ahová vezet, az kiszámíthatatlan, ismeretlen. Ez az ismerős-ismeretlen analógia a már említett fotográfiai gyakorlatra is rímel, abban az értelemben, hogy míg a narratív rendezés és a klasszikus fotólaborálás tudatos koncepció, az experimentális eljárások megismételhetetlen, részben véletlenszerű folyamatok. *Bleachelés* [kifakítás], fotogramolás, belekarcolások, kitakarások. Ezek egyrészt a drammatikus hatást erősítik, másrészt élő felületekké válnak: fénylények és szellemek jelennek meg.

**B. K.:** Milyen eszközökkel építed még ezeket a történeteket?

**SZ. H.:** A munkáim alapvetően egyfajta scenográfiai drámák. Fikciók, de végül is nem azok, hiszen a valóságot mutatják meg, maximum az urbánus ember napi élményein kívül eső, időtlen nem-tereket keresem. Ugyanakkor az ember által okozott károk, atomkatasztrófa, kizsákmányolás, kiégettség, egyszóval az apokaliptikus képei régóta a kollektív tudat részei. A helyszínek és objektumok eleve hordoznak magukban bizonyos narratív elemeket. Vannak emberi nyomok, de nem tudjuk, ki csinálta és mikor. Lehet még meg sem történt, talán egyáltalán nem is fontos. De ezen felül tudatos történetmesélés folyik. Lényeges, ahogyan a tekintetet irányítom

például a *Bunker* vagy *Traces of Survival* című sorozataimban. Ezek játékok a térrel: fentről le és fordítva, kintről be, bentről ki, kijáratok keresése. A sorozatokban felváltva jelenik meg a mesterséges környezet és a természet pusztulása. Volt, hogy kimozdultam a kétdimenziós síkból és a képeket tárgyakkal egészítettem ki. Ezek talált elemek voltak, amelyeket átépítettem, és a sorozatba szervesen beépülő *ready made*-dé váltak. Egy másik alkalommal, minimális eszközökkel ugyan, de egy túlélő-bunker részletét rendeztem be a kiállítóterben, ahol a fotók és a tárgyak mellett egy naplót kezdtem el írni, amit aztán a látogatók folytattak. Így a fotóinstalláció interaktív utazássá vált.

**B. K.:** Ha már utazásnál tartunk, akkor beszélhetünk időutazásokról is? Amiket fényképezel, egyrészt a múlt produktumai, a jelen meghatározó részei, másrészt egyszerre egy jövőbeli posztapokaliptikus világ forgatókönyvei lesznek. Egy *transzcendens, időtlen emberi állapot* vagy *nem állapot* reprezentáció...

**SZ. H.:** Ilyen szempontból a tudományos fantasztikus irodalom és film mindig fontos volt nekem: Isaac Asimov, Terry Gilliam, Stanislaw Lem, Ursula K. Le Guin. Filmekben is Jodorowsky fekete-fehér nyomora, David Lynch, Lars von Trier, Orson Welles. Ez mind egyfajta időutazás, a jelenlegi emberiségen túlmutató posztapokaliptikus, transzhumanista jövőt megidéző művek. Az én témáim, ezek a lerobbant épületek tulajdonképpen valamiféle *alien*, pszeudo-émlékművekként is működnek. Erre egy példa Teufelsberg, ami a berlini turizmus legfelkapottabb célpontja lett. Ezért az itt készült képekkel én is finoman bántam, de beépítettem néhányat a sorozatimba. Egyrészt engem is lenyűgöznek filmdíszletszerű dómjai, másrészt számomra hangsúlyos a szimbolikája. A II. világháború és az azt követő 30 év építési törmelékét hordták ide, a közel 26 millió köbméter sutt Berlin második legmagasabb „hegye” lett. Eközben az épület az 1960-as években amerikai lehallgató- és radarállomásként működött, azóta pedig üresen áll, azaz enyészik. Ugyanakkor 2018-ban műemléki védelem alá helyezték. A helyszín tehát nemcsak úrállomásbéli esztétikája miatt vonzó téma, de az egész komplexumot körüluggi az elmúlt közel 100 év kollektív emlékezetének, titkainak, sérelmeinek, büntudatának misztikus karmája. Az (poszt)indusztriális kor kritikája, a kapitalizmusnak, a tőkének egy kritikája, hiszen ezeket a helyeket nem *per se* az emberek hozzák létre, hanem a nagytőke és az államok.

A filozófia az nagyon fontos ilyen szempontból. Az egzisztencializmus már a sartré-i értelemben is az egyén és a közösség értékeinek konfrontációjáról szólt. Manapság azonban már egyéni mikrostruktúrákban zajlanak ezek a konfliktusok. A közösség fogalma kiüresedett, a társadalom elszeparálódott egyénekre esett szét. A kapcsolódási lehetőségek személyes interakcióktól mentes virtuális terekben zajlanak. A mai világban az individuum túlzott gazdasági nyomás alá került, a kapitalista szellem átverte az egyént és megfosztotta a szabadságától. A hamisan tündöklő, jóléti látszatvilág és *supertech* fejlődés mögött azonban rohad az egész. Tárgyakra és árukra fókuszálunk és nem értékekre. Kiutakat keresünk a megrekedt felszínből. Ez az egyén kihívása a rendszerben, hogy a szubjektív önvizsgálaton túl, miközben másokra tekint és objektíven szemlélődik, visszakerüljön önmagába. Jó esetben ilyenkor jótékony szociális folyamatok zajlanak, mint az empátia vagy teremtő, építő praxisok, mint amilyen a művészet is.

<sup>1</sup> [www.hajnalszolga.com](http://www.hajnalszolga.com), [www.instagram.com/hajnal\\_szolga\\_photography](https://www.instagram.com/hajnal_szolga_photography)

<sup>2</sup> [képekerés]

<sup>3</sup> <https://www.experimentalphotofestival.com/>

<sup>4</sup> <https://www.csillaszabo.com/>

<sup>5</sup> <https://www.instagram.com/analogexplorers/>

<sup>6</sup> <https://analoguenow.com/>

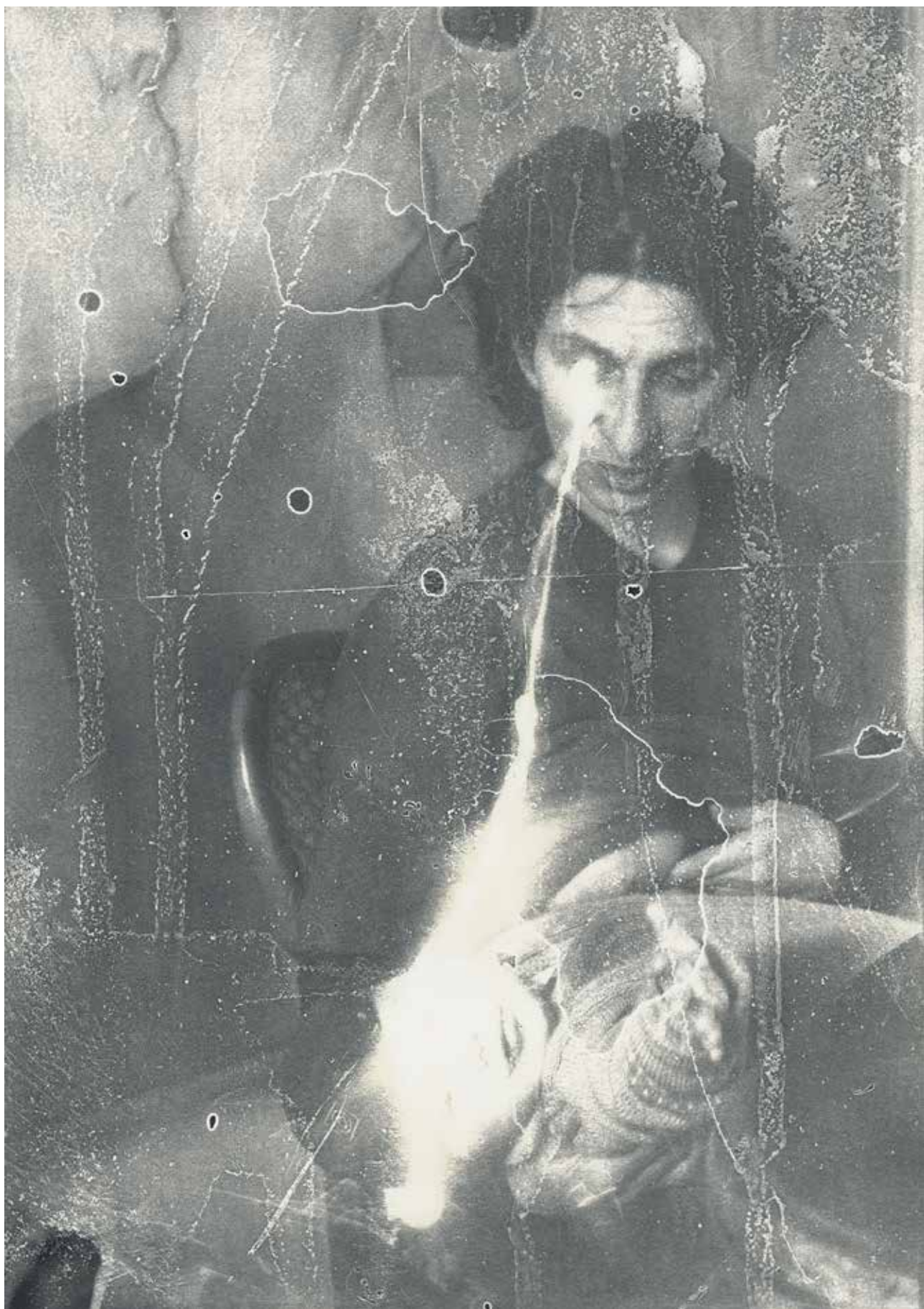
<sup>7</sup> [www.hajnalszolga.com](http://www.hajnalszolga.com)

[www.instagram.com/hajnal\\_szolga\\_photography](https://www.instagram.com/hajnal_szolga_photography)

<sup>8</sup> Allen FELDMAN: *The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, University of Chicago Press, 1991, 14.



Szolga Hajnal: *MELT! Nr.6, The last drink*, 2020, 13x18 cm, 1/1, Forte fotópapír © Szolga Hajnal | A művész jóvoltából



Szolga Hajnal: *MELT! Nr.1, Mother*, 2020, 13x18 cm, 1/1, Forte fotópapír © Rákosi Dániel tulajdona



# Keret-kincsek Magyar magángyűjtők

Fogarasi Klára gyűjteménye



1. Ismeretlen fényképész: *Férfi portré, akvarellal festett passzpartuval*, (A kép még nem volt szétszedve, ezért nem tudható, hogy van-e valami jelzés a felvétel verzóján, mely utalna a készítőre.) A passzpartuba mélyített ablak aranyozott szélű, 1880 körül.



2. *Díszes fényképalbum egy lapja*, amelyet az egész Monarchiában használtak. A nyomdai sokszorosítással gyártott lapokból álló album olcsóbb volt, mint a kézzel színezett példányok. A díszes oldalak és a négy részből álló vizitkártyát tartalmazó lapok váltakoztak az albumban. 1900 k. (*Zur Stadt Paris felirattal*) bőrkötés 27x21 cm.

A Néprajzi Múzeum jelentős fotótörténeti értékeket őrző Fényképgyűjteményének egykori vezetőjét, Fogarasi Klárát, sokan ismerik, hiszen hosszú évtizedeken keresztül dolgozott ott. A speciális gyűjtemény történetének feldolgozója<sup>1</sup> volt, most azonban nem mint neves néprajzi fotótörténész, hanem mint magángyűjtő mutatkozik be. Jelentős fényképkeret-gyűjteménye a Magyar Fotográfiai Múzeumban látható. Ebből az alkalomból emeljük ki körültekintő munkájának egy kis

szeletét, hiszen sajátos értelmezését a keretek és a keretezés számos problémájáról a *Fotóművészet* 2021/1. számában már összefoglalta. A Kecskeméten látható kiállítás, mely több mint 360 tárgyat vonultat fel, számos keretfajtát, azok megközelítését és értelmezését is taglalja. Mindezeket megismételni nem akarjuk, ezért most szűkebben a kép a képben témáját, vagyis a fényképek belső keretezésének problémáját ismergetjük csupán.



Fogarasi Klára hosszú ideig etnográfus-fotótörténész-ként dolgozott, de eredetileg az irodalom vonzásában élt. Első generációs értelmiségiként magyar szakos diplomával középiskolai tanárnak készült.<sup>2</sup> Másfél évig tanított, cikkeket írt a *Hevesi Szemlé*be Nagy László versírás közben született rajzairól, Palasovszky Ödön költészetéről. Ezeknek köszönhetően a Hatvany Lajos Múzeum igazgatója lett 1984-től 1985-ig, ahol a Kovács Ákos által kialakított gazdag gyűjteményből kiállítást rendezett Lesznai Anna műveiből, társkurátora volt Lossonczy Tamás egri kiállításának;<sup>3</sup> gyűjtést és kiállítást szervezett a nagykökényesi népviseleti anyagból. Igazgatósága alatt megalapították a Múzeumbaráti Kört, mely ma is működik. 1985-ben a múzeum megvásárolta Bojár Sándor fényképésztől a Hatvany kastély termeiről és kertjéről a második világháború előtti évben készített fotósorozat üvegnegatívjait. Ennek segítségével a Hatvany család főkertésze, Korzim Gyula és akkori segédje, Ring Lajos segítségével összeírták az egykori kertbe telepített növényeket. Fogarasi Klára négy év múlva került a Néprajzi Múzeumba, ahol 21 évig dolgozott a Fényképgyűjteményben. Kiállítások összeállításának és rendezésének hosszú sora következett ezután. A *Gyermekvilág a fotográfus és a néprajzkutató szemével* című tárlat 1993-ban került megrendezésre. Jászberényben a kiállítás anyaga elveszett, így sajnos nem lehetett többé bemutatni. A *Családi körben* című kiállítás Budapesten 1994-ben, Kalocsán 1996-ban volt látható. Tari Jánosnak 1996-ban a Néprajzi Múzeumban rendezett *Ethno-photo-kinematográfia* kiállításában Fogarasi Klára volt a fotótörténeti rész felelőse; a *Régi falusi életképek a századforduló Magyarországon* kiállítás először Varsóban, a Magyar Kulturális Intézetben, majd Lódz, Sandomierz, Radomsko városaiban volt látogatható 1998-ban, majd 2000-től hosszú éveken át Bulgáriában vándorolt. Az *Isten házai és szolgálói* című<sup>4</sup> összeállítás a világ különböző pontjain működő misszionáriusok által gyűjtött 20. század eleji fényképekből készült válogatás volt. Olyan nemzetközi tekintélyű korai fotográfusok munkái találhatóak a Néprajzi Múzeum Fotógyűjteményében, mint Félix Bonfils, a szenegáli Noal fivérek, a Felső-Egyiptom műemlékeit megörökítő görög Zangaki testvérek, a Kairóban működő francia Hippolyte Arnoux, melyek segítségével nemcsak a fotótörténet korai remekműveit, hanem az ipari forradalom előtti világ különleges helyszíneit, sajátos életformáit, és kézműves kultúráinak értékeit is megismerhették az érdeklődők. A Néprajzi Múzeum rejtett kincsei sorozatban az autokróm felvételeket ál-

lított ki 2004-ben *Színes néprajzi fotók* címmel,<sup>5</sup> amelyeken a Gyöngyösbokréta mozgalom előtti autentikus öltözetek viselőiről maradtak ránk felvételek a korabeli eredeti színekkel. Terepen – új gyűjtés során megismert és feldolgozott – képanyag képezte a székelyudvarhelyi napfényműterem 100 évet átfogó negatívjaiból készült válogatást (*Képgyártó dinasztia Székelyudvarhelyen – a Kovács napfényműterem száz éve* címmel<sup>6</sup>), amely először Budapesten, a Néprajzi Múzeumban, majd Székelykeresztúron, 2007-ben a Molnár István Múzeumban, 2008-ban a Haáz Rezső Múzeumban, Székelyudvarhelyen és Gyergyószentmiklóson a Tarisznyás Márton Múzeumban volt látható.

Fogarasi Klára megjelent publikációi a múzeum aktuális feladataihoz, kiállításaihoz, országos néprajzi rendezvényekhez, illetve évfordulókhöz kötődően születtek. Önálló kötet készült a korai történeti néprajzi fotográfiákból, melyet a Bertelsmann Kiadó készült megjelentetni. Időközben azonban kivonult Magyarországról, így a Helikon kiadó gondozásában adták ki *A régi világ falun* címmel, 1996-ban.<sup>7</sup> A folytatást is tervbe vették, de a Néprajzi Múzeum vezetője ehhez nem járult hozzá, pedig a Magyar Filmiroda néprajzi fotóinak megjelentetésére nagy szükség lett volna, igény is mutatkozott rá, hiszen az első kötet még ma is folyamatosan a hiánylisztákon szerepel.

A Néprajzi Múzeum gyűjteményének alaposabb ismeretének köszönhetően egyre több figyelem irányulhatott a fotók értelmezésére, így születhettek meg a következő évek tanulmányai: *A vizuális kommunikáció formái a századforduló fényképeinek vizsgálata alapján*.<sup>8</sup> *Az akvarelltől az emlékfotográfiáig: A képi műfajok változásai a néprajzi jellegű felvételek körében a fotográfia megjelenésétől a 20. század második feléig*.<sup>9</sup> Az *Isten házai és szolgálói* kiállítás a varsói Magyar Kulturális Intézetben, majd az Állami Néprajzi Múzeumban, utána Poznanban (Janów Lubelski, Városi Múzeum, 1999), Bécsben a Collegium Hungaricumban, Prágában a Magyar Intézetben, Kassán a Városi Képtárban (2000), Szabadkán a Városi Múzeumban (2010) volt látható. A muzeológusi munka fő tevékenysége a bemutatás és értelmezés mellett az új anyagok gyűjtése, illetve a terepmunka. Horváth József, Bodor Ferenc hagyatékának áttekintését, vagy Száraz Miklós György, Tóth Zoltán, Stuber György, Bozsaky Dávid anyagát Budapesten válogatta, terepen pedig Kalotaszegen, Széken, Kolozsváron, Szekszárdon, Székelyudvarhelyen dolgozott. Utóbbiak anyagai beépültek a kiállításokba, előbbieket a Fényképgyűjtemény gyarapodását szolgálták.



Az 1990-es években a fotók feldolgozását számítógépek még nem segítették, hiszen sem gépek, sem munkaerő nem volt ehhez. Ezt azzal az egyéni megoldással lehetett áthidalni, hogy a Múzeum a Munkaügyi Központtól igényelt polgári szolgálatos katonákat, akik munkaidejük felét a Fényképgyűjteményben, másik felét a Filmstúdió anyagát feldolgozva töltötték. A napi 4-4 órás adatbevitellel elkezdődhetett a számítógépes feldolgozás. A gyűjtemény a honismerettel foglalkozó cigándi diákoktól lomtalanításból megmentett, értékes régi fotókat kapott. A kaposvári Múzeum munkatársaival pedig az 1920-as években gyűjtött fotók adatait lehetett pontosítani, mert kiállításaikon a családtagok ebben segítségükre voltak.

A magyar nyelvű cikkek mellett felkérésre egy angol nyelvű 19. századi fényképszeti enciklopédiába írt szócikket,<sup>10</sup> az egyiket Bíró Lajos Új-Guineában készített fényképeiről, amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy a tudománytörténeti jelentőségű felvételeket nemcsak az antropológia és földrajz-tudomány, hanem a fotó iránt érdeklődők is megismerhették.

Fogarasi Klára saját tárgy-gyűjtése a 20. század eleji történeti magyar városok parkjait, parkrészeit bemutató színezett képeslapokkal indult, később ásványok gyűjtésével folytatódott. Erdélyben, a kalotaszegi kiállítás anyaggyűjtése közben, és Széken találkozott a fotóhasználat egyedi, kézműves változataival, a hozzájuk fűződő megrendítő emberi történetekkel, amelyek ráirányították figyelmét ezek szociológiai értékeire is. A megélt személyes történelem tárgyakba rögzített emlékei azok a kézműves remek, amelyek foglalatjai az egyes emberek privát fényképeinek. A fotók kontextusai elevenednek meg, a történelem pedig „beletitkolódik” – Goethe kifejezésével élve – ezekbe az alkotásokba. A közvetlen élményeket, jelentéseket meg lehet fejteni, hiszen egy bizonyos szintig mesélnek a tárgyak. Az emlékezés és emlékeztetés igénye hívta életre őket, később pedig az idő múltával a különböző jelentések egymásra rétegződtek, s végül szimbolikussá váltak.

Mit is jelent számunkra a keret? Egyetértünk Zwickl András művészettörténésszel, aki szerint a keret sohasem lehet marginális kérdés.<sup>11</sup> A nehezen megfogalmazható, szimbolikus jelentésére is utaló pontos definíció helyett felidézzük Tafner Vidor *A Fény* című folyóiratban 1909-ben megjelent patetikus sorait: „A keret a képnek alkotórésze. Keret nélkül a kép nem teszi a kész, befejezett műtárgy hatását a szemlélőre, nem emelkedik ki eléggé a környezetéből, ellaposodik, nem kelti föl a maga iránt az érdeklődést. A keret a képet elválasztja közvetlen környezetétől, éles határt von a tényleges és



3. Ismeretlen fényképész: *Kalotaszegi esküvői kép*, melyet a paszpartun virágmintás textiliákkal díszítettek. Levelezőlap, 1940-es évek., magántulajdon

4. Ismeretlen fényképész: *Neumann Róza és Bíró Pál jegyesek*, névkártya, Budapest, 1899. október 1. 13x9 cm



5. Ifj. Vánca Mihály  
fényképének verzőja, 1870-es  
évek vége, vizitkártya



6. Zureich Károly: *Női portré*, Miskolc, 1880-as  
évek, vizitkártya (A kartont nyomtatta Leopold  
Türkel, Wien)



7. C. B. Schramm: *Gráci Polgárok Társasága*,  
vizitkártya, 1868. A díszes keretezés a korabeli  
grafikai mintákat követi.

ábrázolt valóság közé. A kereten kívül eső dolgok a maguk valóságában hatnak a szemlélő lelkére, a kereten belül az ábrázolt valóság csak a művész lelkének sajátos felfogásában mutatja be a dolgokat, készült legyen a kép akár milyen technikával, ecsettel vagy lencsével.”<sup>12</sup>

A téma művészettörténeti, néprajzi, antropológiai, szociológiai megközelítése sokféle lehetőséget feltáró utat tesz lehetővé. Azért juthattunk közös nevezőre a beszélgetés kapcsán, mert a fényképtörténet klasszikus megközelítése mindkettőnk számára fontos. Ifj. Vánca Mihály<sup>13</sup> 1870-es évek végén használt verzőján két puttó emeli a magasba a miskolci fényképező ideáját, az esztétikusan keretezett fényképezett portrét.<sup>14</sup> A keretek tagolásának egyik járható útja az, ha a művészi színvonalat elemezzük, a másik, ha a felhasznált anyagok milyensége szerint csoportosítjuk azokat. A katonákat ábrázoló portrék feliratozásának, „csomagolásának” története külön, önálló rendszert alkot. A kecskeméti kiállításban időrendben haladhattunk, a sokféle variáció miatt jól érzékelhetővé vált a gazdag és szegény osztályok reprezentálási szokásainak különbsége. A mostani, alapvetően néprajzi megközelítés főként az paraszti réteg által használt kereteket preferálja az áttört változatoktól az úgynevezett

*tramp art*<sup>15</sup> keretek sokféleségéig. A kép- és fényképkeret árulkodik a megrendelő anyagi helyzetéről, tanultságáról, szokásairól is. Ha valaki a régmúltban nem ismerte a magas művészet által felállított kritériumokat, azt, hogy hogyan illik tárolni, a falra elhelyezni, megőrizni a felvételeket, a fényképész a segítségére volt, bemutatta a mindenkor divatosnak ítélt keretezési szokásokat, legyen az a passzpartu (vagyis a keretező papír) díszítése vagy magának a kereteknek a sokfélesége. A keretező mesterséget főként a műbútorasztalosok művelték, a mesterségbeli tudástól függően a kiemelkedő művek ma az iparművészet körébe tarthatnak, egyszerűbb esetben a vidéki iparos mesterek minták alapján gyártották azokat. A fényképkeret gyártók és árusítók számos esetben nem voltak azonosak, például Giergl Henrik üveg és tükörkereskedése éppen úgy árusított kereteket, mint a Pesten működő díszműáru (norinbergi) kereskedések. 1872-től mint karácsonyi ajándék is feltűnik a hirdetések között, a Bécsből exportált fém, fa és bársony variációk nagy része a filléres áruk közé tartozott. Számos esetben előfordulnak az önkifejezés legegyszerűbb formáira utaló kézzel írt magyarázatok, főként a tablóképek esetében, elegánsabb formában nyomdai feliratokat is olvashatunk rajtuk.





8. Leon Hermann: *Kislány portréja*, kabinet, 1900 k.



9. Ismeretlen fényképész: *Kislány paletta formájú képkivágásban*, vizitkártya, 1900 k. (Nyomtatta G Wagner, Wien)

A kép a képben több alkalommal feltűnt az említett kiállításban is, ezek mostani bemutatásával az iparművészet és a városi, falusi iparos mesterség területéről (vagyis a tárgytól) visszatérünk a fényképek kétdimenziós keretbe foglalt világához. Már az ókori művésztől kezdve ismerjük a koszorúkkal keretezett képzőművészeti alkotásokat. A középkori Mária-ábrázolásokból fejlődött ki, főként a németalföldi és itáliai művészetben az a festménytípus, amely virágfüzérben ábrázolta őt. A festményen belüli girland előre gyártott belső keretként funkcionált, amelybe akár a Madonnát a gyermekkel, akár uralkodók képmásait vagy a megrendelő arcképét is elhelyezhették. A barokk korszakban igen népszerű pazar virágkompozíciókban madarak, pillangók, és virágcsendéletek is előfordulnak. Néhány különleges, előre elkészített, üres fűzér is ránk maradt a múzeumi állományokban. A leghíresebb ilyen típusú kép Rubens *Szűz Mária virágfüzérrel* (1616) című műve, ahol meztelen puttók rendezgetik a keretező növényzetet.<sup>16</sup> A biedermeier osztrák képművészeti hagyomány elevenítette föl és tette újra népszerűvé ezt az ábrázolási módot. A divatot követte Schaffer Adalbert *Széchenyi István apoteózis* (1861) című képe, melyen a Gasser által készített portrészobrot veszi körül a koszorú. Adler Mór hasonlóan festette meg *Eötvös József arcképét* 1872-ben.

A fényképezett portré keretezése a mindenkori divatot követve többször változott. A vizitkártyákon a portrék belső keretezése parányivá változtatta az arcot, szinte már a miniatűrök világa felé közelítenek. A változás a kabinetképek megjelenéséhez kötődik, amikor nagyobb felületen jelent meg az emberi test, és az arc is. Mindkét esetben egy-egy belső keret varázsolta újjá a felvételt, modern, újszerű hatást kölcsönzött a képnek. A fényképezés által használt nyomdai úton előállított belső keretek és az előnyomatott virágokkal díszített passzpartuk története látványos, hálás téma, de részletes feldolgozásuk még nem történt meg. Az Osztrák-Magyar Monarchia területén az 1880-as évektől észlelhető a díszített keretek tömeges megjelenése. Példaként idézhetünk egy, az Atelier Wilhelm Jerie által Karlsbad-ban 1888-ban készült portrét, amelynek nyomtatott kartonját S. Bondy készítette Bécsben. Az 1880-as évek közepén Zelesny Károly Pécsen is kísérletezett előregyártott díszítés alkalmazásával, a modell kívánságának eleget téve egy papírtekercsen jelent meg a portré, a kép sarkaiban virágok zárják le a kompozíciót. Ezt a divatot újdonságként értelmezték a megrendelők, ezért számos mester a választható minták között tartotta a következő harminc évben.



A legérdekesebb Leon Hermann fényképész vonzódása ehhez a kísérletezéshez. A saját hirdetésében közölt adat alapján az 1882-ben alapított műhely „Minden kép művészies kivitelben” elkészítését vállalta. Az óbudai Lajos utca 144. szám alatt működő fényképészeti műterem később átköltözött a Lajos utca 126. szám alá, a saját házába.<sup>17</sup> Idővel (1912 táján<sup>18</sup>) felvételeiket Leon H és Fia, majd Leon H Fia cégjelzéssel látták el, egészen 1931-ig, működésük végéig<sup>19</sup>. A mostani keretgyűjtés eredményeként Leonnak legalább húsz fajta belső keretét tudjuk megkülönböztetni, olyat is, amelyet Bécsből rendelt Eisenschiml & Wachtl litográfiai nyomdájából, mint az itt bemutatott gyermek- és férfiarckép is. Az 1856-ban alapított „raktárban” főként fényképészeti készülékeket és kellékeket árultak. Az egész Monarchiát uraló gyár maga Bécsben volt, (a Kaiserstrasse 62. szám alatt), de az egyik üzlete Pesten a Váci utca 12. szám alatt működött.<sup>20</sup> Kamerák, objektívek, állványok, vegyszerek, a fényképkeretek gazdag választékát ajánlották, sőt mint passzpartout gyár és mint litográfiai nyomda is hirdette magát.<sup>21</sup> Alexander Eisenschiml (1832–1888) és David Wachtl (1838–1897) halála után Siegfried Wachtl vitte tovább az üzletet (1868–1934) mint fotókereskedő. Leon Hermann rendelt kartonokat Rigler pesti nyomdájából és nyilván máshonnan is, amelyekre ráragasztották a vékony papíron lévő felvételeket.

A kevésbé ismert Ranzenberger Ágoston egyik portróját azért emeljük a példák közé, mert rájöttünk, hogy két különböző műhelyben is alkalmazták ugyanazt a dekoratív keretet. Annyit tudunk csupán a mesterről, hogy a Kozmata Ferencsel alapított Fényképészeti Intézetét a Kossuth Lajos utca 12. szám alatt 1898 áprilisában nyitotta meg.<sup>22</sup> Ugyanezt a tetszetős kivitelezést alkalmazta Dékány és Baumler a Ferenciek bazár templom melletti műtermében készített férfi portrén, mely – a felirat szerint – Szurdoki Jenő von Ballert ábrázolja. A két felvétel hasonlósága azt tükrözi, hogy a pesti polgári réteg elfogadta ezt az új divatot, preferálta ennek eredményeit. Egy könnyen emészthető „kép a képben” megoldással némileg megújulni látszott a századvégi Monarchia portréművészete. A díszes keretbe applikált portré megkövetelte a retust, mert a keret és annak környezete annyira vibrálóan gazdag volt, hogy az ábrázolt arcot már nem lehetett háttérrel együtt alkalmazni ezen a felületen.



11. Leon Hermann: *Férfi portré*, kabinet, 1900 k.

10. Ranzenberger Ágoston: *Női portré*, kabinet, 1900 k.



12. Ismeretlen fényképész: *Tablókép koszorúban*, levelezőlappal 1905 k.



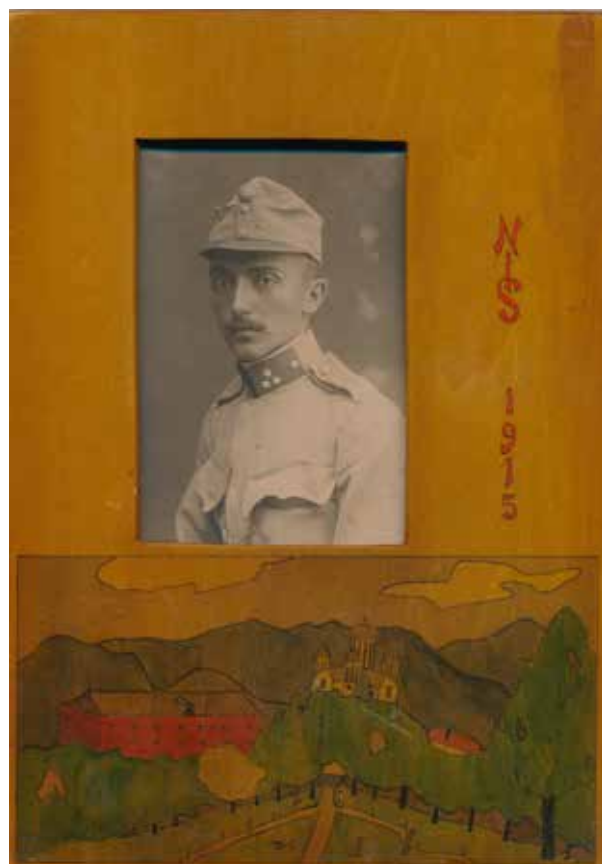


A katonai portrék önmagukért beszélnek, van, amikor az évszám, a helység is szerepel a képeken, van, amikor több képből álló tablószerűség beszél el az eseményekről. Mindezek ellentétével is találkozunk, elérkezve ahhoz a divathoz, amikor a fotós a saját nevét és a készítés helyét sem közli. A kartonon semmi nem utal a készítőre, de többnyire az ábrázolt katonára sem.

13. Ismeretlen fényképész: *Fiatalkatonaság a szabadban*, kabinet, 1905 k.

14. Weimann János (Budapest, Baross u. 107.): *Katonasági attribútumokkal*, „Szolgálati időm emlékére” felirattal, kabinet, 1905 k. (A kartont litografálta Karl Krziwanek, Wien.)

15. Ismeretlen fényképész: *Fiatalkatonasági portréja*, 1915, levelezőlappal ragasztva, a kereten festett városkép, Nis felirattal.





16. Szilágyi J.: *Női portré szecessziós keretben*, 1910 k.  
A nehezen azonosítható fényképész műterme az Akadémia  
utca 10. sz. alatt és a Király utca 104. sz. alatt működött.

Elérkezve a szecesszió időszakához a portrét környező rajzok megfrissülnek, és kanyargós, díszes, játékos mezővel keretezik a századvégi dámák arcát. Ilyen Szilágyi portréja is, amely a hivatásos fényképészek frissülő szellemét, érzékenységét tükrözi. Az amatőr fényképészek inkább a levelezőlap nagyságú, előre gyártott kereteket szerették felvételeikhez használni. Ezek a képek könnyen felismerhetők a nem szigorú beállítás, életlenség, véletlenszerűség látványa miatt. Az itt közölt spontán csoportképen a középpontban egy kutyát csodálhatunk meg, a család körül a szecessziós mezőben keringő fecskék idilli hangulatot árasztanak.

Sokan megállapították, hogy a művészetben a legfontosabb dolog a keret, hiszen e szerény eszköz nélkül nem tudható, hogy hol van vége művészetnek, és hol kezdődik a való világ.<sup>23</sup> *A keretből kiindulva* című remek tanulmányban azt olvashatjuk, hogy a keret teszi jelentőssé a képet és általában minden mást is. Mert döntő, normatív funkciója van, szabályoz, megszűr, összesűrit, kimetsz.<sup>24</sup> Hozzátehetjük, hogy időnként (túl)hangsúlyoz és időnként (túl)cicomáz. Mai modern korunk bonyolult viszonya a keretekhez nem kedvez a régmúlt idők ízlésének és szokásainak megértéséhez, de a képkeretek történeti értéke vitathatatlan, független attól, hogy egy-egy „ruha” tetszik vagy sem. A kiállításban a keretkészítés alkalmi, az anyaghasználat, a stílusok és készítőik sokféleségének a bemutatása volt a fő szempont, hiszen a kiválasztott fényképhez fűződő személyes viszony döntött abban, hogy milyen díszítményt kapott a keret, az aktuális privát üzenettel. Itt most a kiállításban épp csak jelzésszerűen érintett területtel foglalkoztunk. Fogarasi Klára gyűjteménye lehetővé teszi olyan további tanulmányok létrejöttét, amelyek a különféle tárgyakkal részletesen foglalkozhatnak.





17. Ismeretlen amatőr fényképész: *Család a kutyával*, levelezőlap, 1910 k.

<sup>1</sup> FOGARASI Klára: „Fényképgyűjtemény”, FEJŐS Zoltán (szerk.): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2000, 729–776.

<sup>2</sup> Ady Endre, József Attila, Németh László, Nagy László, Palasovszky Ödön művei rendkívüli hatást gyakoroltak rá, Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényéről dolgozatot írt, komoly elhivatottsággal készült a tanári pályára. Ma is hiányként éli meg, hogy nem tanít, mert aki egyszer megéli diákjaival az osztályteremben az „óra üvegharangja” alatti beszélgetések közös, semmi máséhoz nem hasonlítható élményét, mindig vágyakozik a gyerek és felnőttkor határán élő kamaszok kérdéseire és az irodalmi példák találkozásának élő, eleven pillanataira.

<sup>3</sup> LENGYEL László (szerk.): *Lossonczy Tamás festőművész kiállítása*, Eger, Vármúzeum, 1984. A kiállítást rendezte Bolykiné, Fogarasi Klára és Lengyel László.

<sup>4</sup> FOGARASI Klára (szerk.): *Isten házai és szolgái: katolikus misszionáriusok és missziók világa a 19. században, korabeli fényképeken*, Agroinform, Budapest, 2001, 183.

<sup>5</sup> Fogarasi Klára: *Színes néprajzi fotók: autokróm felvételek a Néprajzi Múzeum gyűjteményéből*, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2004, 120.

<sup>6</sup> FOGARASI Klára: *Képgyártó dinasztia Székelyudvarhelyen, a Kováts-nappényműterem száz éve*, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2007, 235.

<sup>7</sup> FOGARASI Klára: *A régi világ falun: a századfordulót követő évtizedek fotográfái*, Helikon, Budapest, 1996, 165.

<sup>8</sup> FOGARASI Klára: „A vizuális kommunikáció formái a századforduló fényképeinek vizsgálata alapján”, *Néprajzi Látóhatár* 6. évf. 1997. 1–4. 377–388.

<sup>9</sup> FOGARASI Klára: „Az akvarelltől az emlékfotográfiaiig: A képi műfajok változásai a néprajzi (jellegű) felvételek körében a fotográfia megjelenésétől a 20. század második évtizedéig”, *Néprajzi Értesítő* 79.évf. 1997. 141–156.

<sup>10</sup> John HANNNAVY (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Routledge, 9 October 10, 2007.

<sup>11</sup> SZIKRA Renáta: „A keret sohasem lehet marginális kérdés. Interjú Zwickl Andrásal a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténészével”, *Artmagazin*, 2017/99., 22–29.

<sup>12</sup> Dr. TAFNER Vidor: „A keretről”, *A Fény*, 1909. 2. 40.

<sup>13</sup> Bátyja volt Váncza Emma fényképésznőnek. Nevük helyesírása állandóan változott, jelen esetben a verzón található variációt használjuk.

<sup>14</sup> SZENTESI Edina: „A miskolci fényképészet egyik legszínesebb egyénisége - Váncza Emma és panorámaképe(i)”, FISLI Éva (szerk.): *Fotográfusnők*, MAFOT, Budapest, 2020, 99–128.

<sup>15</sup> Rovásos lécek egymásra helyezésével kialakított díszes fakeret, számtalan variációban gyártották.

<sup>16</sup> Peter Paul RUBENS: *Madonna im Blumenkranz*, 1616–1617, olaj, fa, 185x209 cm, Alte Pinakothek, München

<sup>17</sup> Lehetséges, hogy ez csak az utca házainak átszámozása volt.

<sup>18</sup> Köszönet az információért Borda Mártonnak.

<sup>19</sup> Leon Hermann (Ármin) fiát Izornak nevezték, amely az Izidor rövidítése.

<sup>20</sup> *Vasárnapi Ujság*, 1893. július 30. 31., 516.

<sup>21</sup> *Pesti Hírlap*, 1895. május 26. 143., 26.

<sup>22</sup> *Budapesti Hírlap*, 1898. április 18. 117., 14.

<sup>23</sup> William B. ADAIR: „Photography and Frames. A Historical Perspective”, *Picture Framing Magazine*, 2015. febr. 15., 20–25. A Smithsonian Intitutban lévő National Portrait Gallery keretre specializálódott restaurátorának véleménye szerint ezt a mondatot Frank Zappa mondta, hivatkozás nélkül.

<sup>24</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN: „A keretből kiindulva”, HÁZAS Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfoglalom*, Kijárat, Budapest, 2001, 179–196.

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY	KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
2021.11.30	2021.02.23	Budapest	TOBE Galéria	<b>Soulsapes</b>	Dora Kontha
2021.01.05	2021.12.05	Pécs	Trezor Galéria	<b>Space</b>	Deim Balázs
2021.11.12	2021.12.05	Budapest	Margitszigeti Palackozó	<b>Zúrállomás (Budapest)</b>	Molnár Zoltán
2021.10.06	2021.12.05	Budapest	Múcsarnok	<b>Részben az egész</b>	Baranyay András
2021.10.28	2021.12.24	Párizs	Gellerie Esther Woerdehoff	<b>Esprit Urbain</b>	Bruno Barbey, Édouart Boubat, Chervine, Thierry Cohen, Stéphane Couturier, Gail Albert Halaban, Léon Herschtritt, Simone Kappeler, Thomas Klotz, Youcef Krache, Jason Langer, Kourtney Roy, Stephen Shames, Takeshi Shikama, Louis Stettner, Arthur Tress, Michael von Graffenried,
2021.09.03	2022.01.06	Köln	Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Cologne	<b>A Look at the Collection</b>	Erich Angenendt, Herbert Bayer, Thomas Berndt, Kilian Breier, Fritz Brill, Henri Cartier-Bresson, Harold E. Edgerton, Alfred Eisenstaedt, Hugo Erfurth, Herbert W. Franke, Robert Häusser, Heinz Hajek-Halke, Heinrich Heidersberger, Peter Keetman, Heinrich Kühn, Siegfried Lauterwasser, Robert Lebeck, Peter Magubane, Felix H. Man, Floris M. Neusüss, Beaumont Newhall, Hilmar Pabel, Man Ray, Albert Renger-Patzsch, August Sander, Karl Hugo Schmölz, Toni Schneiders, Otto Steinert, Liselotte Strelow, Carl Strüwe, Ludwig Windstosser, Reinhart Wolf.
2021.10.20	2022.01.09	Kecskemét	Magyar Fotográfiai Múzeum	<b>Ez van</b>	Szamódy Zsolt Olaf
2021.09.15	2022.01.09	Düsseldorf	Kunstpalast	<b>Captive! Modefotografie der 90er. Kuratiert von Claudia Schiffer</b>	
2021.10.02	2022.01.09	Frankfurt	Fotografie Forum Frankfurt	<b>MY MIND'S EYE</b>	Peter Fink
2021.10.29	2022.01.09	Pozsony	Galeria Mesta Bratislava	<b>Sudek a Slovensko</b>	Josef Sudek
2021.10.23	2022.01.16	Budapest	Mai Manó Ház	<b>Fekete fény</b>	Margaret Watkins
2021.10.15	2022.02.09	Amszterdam	FOAM	<b>of life of love of sex of movement of hope</b>	Liz Johnson Artur
2021.09.14	2022.02.13	Párizs	Jeu de Pomme	<b>Masterworks of Modern Photography 1900-1940</b>	The Thomas Walther Collection
2021.11.20	2022.02.20	Prága	Rudolfinum	<b>Not without Joy</b>	Kara Walker, Julius Eastman & The Otolith Group, Sunday Service (with Kanye West), Noah Davis, Frida Orupabo, Ufuoma Essi
2021.12.11	2022.03.05	Berlin	C/O Berlin	<b>Voll das Leben! Reloaded</b>	Harald Hauswald
2021.11.19	2022.03.20	München	Münchener Stadtgalerie	<b>Intimate Distance. Photographs by Barbara Niggl Radloff 1958-2004</b>	Niggl Radloff
2021.06.12.	2021.12.19.	Düsseldorf	Kunstarchiv Keiserwerth	<b>PHOTO &amp; DRUCKGRAPHIK</b>	Bernd & Hilla Becher
2020.06.27.	2021.12.31.	Budapest	Capa Központ	<b>André Kertész Szigetbecsének ajándékozott képei</b>	André Kertész
2021.09.21.	2022.02.20.	Bécs	Kunst Haus Wien	<b>Mediations</b>	Susan Meiselas



OKTÓBER 12-TŐL

KIÁLLÍTÁSOK, TÁRLATVEZETÉSEK,  
SZAKMAI ELŐADÁSOK

RÉSZLETES PROGRAM: [fotohonap.hu](http://fotohonap.hu)

mai  
manó  
ház

Margaret Watkins

# FEKETE FENY



© Margaret Watkins, Joseph Mulholland Collection, Glasgow

2021. 10. 13. – 2022. 01. 16.

nka





Fotókritikai, fotóelméleti és fotótörténeti folyóirat  
Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére,  
az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódként. Megjelenik évente négyszer.

**FŐSZERKESZTŐ** Surányi Mihály

**TISZTELETBELI FŐSZERKESZTŐ** Tímár Péter (1990–2016 között)

**A SZERKESZTŐSÉG POSTACÍME** 1088 Budapest, Szentkirályi utca 32/B.

**TELEFON** +36-30-593-60-91

**E-MAIL** info@fotomuveszet.net

**KIADÓ** Kortárs Művészetért Alapítvány. A kiadásért felel Surányi Mihály.

A folyóiratot a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Nemzeti Kulturális Alap és az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatja.

**KIEMELT FORGALMAZÓK** LAPKER Zrt. hálózata, INMEDIO és Relay szaküzletek, Irók Boltja, Mai Manó Ház, Ludwig Múzeum, Múcsarnok, FUGA.

**ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ** 4320 Ft

**EGY SZÁM ÁRA** 1080 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető: [www.fotomuveszet.net/elofizetes](http://www.fotomuveszet.net/elofizetes)

e-mail-en [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen,

illetve a Magyar Posta webshopjában, a következő linken:

<https://eshop.posta.hu/storefront/hirlapok/m-veszet-es-kultura/fotom-veszet/prodB041021.html>,

valamint telefonon a 06-1/767-8262 számon.

**OLVASÓSZERKESZTŐ** Ádám Anikó

**SZAKMAI TANÁCSADÓ** Csizék Gabriella

**GRAFIKAI TERVEZÉS** Halász Gabi

**NYOMÁS** Prospektus Nyomda, Veszprém. Felelős vezető: Szentendrei Zoltán

HU ISSN 0532-30-10

A művészi fényképeket a fotográfusok/jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük.

A képaláírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk, illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat.

Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képaláírással kapunk, azt általában nem magyarítjuk, hogy ezzel ne nehezítsük a közölt képnek az eredetijével való későbbi azonosíthatóságát.

**Anikó Ádám: The Time of the Image - Proust and Brassai - (The 150th Anniversary of the Birth of Marcel Proust150)**

It is almost 90 years since Gyula Halász's book *Paris de nuit* was published in Paris under the name of Brassai. The book by Gyula Halász, who at first wanted to use the name Brassai only for his photographs, learned French from Marcel Proust's books. And not only did he learn the language from them, but he also realised the importance of photography in Proust's work. Anikó Ádám introduces the reader to the diversity of the links between photography and Marcel Proust's texts.

**Štěpánka Bielešová: Miloslav Stibor, the creator of Czech nude photography**

Nude photography has always been an area of photography that has raised many questions. However, it has always been an existing area of photography. From the anonymous masters of the 19th century to photographers who specifically mobilised a historically constructed web of associations around the female body to convey more abstract meanings. It is enough to mention Karel Teige or Bill Brandt as examples. Miloslav Stibor's nude photography was a significant part of his art. His principles and the career that culminated in such a genre are analysed by Štěpánka Bielešová.

**Kata Benedek: Co-laps & the Rupture Rapture. Interview with Hajnal Szolga**

Born in Pécs, based in Berlin. Hajnal Szolga continues her fictive narratives into post-human scenarios. In her interview, Szolga gives a conceptual introduction to her approach to the post-apocalyptic and post-Anthropocene photographic storytelling of the World in the age of catastrophes. Struggles with the matter. Stories without protagonists. Futures without perspective.

**Szilvia Csanádi-Bognár: The Seduction of Romance by - The Traces of Lost Time (2019) by Attila Bartis**

Attila Bartis's book, *The Traces of Lost Time*, was published by Magvető Publishing House in 2019. The author is active in the Hungarian art scene, both as a writer and photographer. In her article, Szilvia Csanádi Bognár analyses the book, *The Traces of Lost Time*, and its statements about photography.

**Judit Csatlós: Free Dressage - Cortona on the Move - Festival internationale di visual narrative**

Festivals in Italy are worth paying attention to. Cortona on the MOve, like *Fotografia Europea*, is not known for a large

number of exhibitions, but for the fact that the material is presented from really carefully selected artists. Judit Csatlós presents some of the typical material from this year's festival to the readers.

**Gábor Ébli: Intentionally emotional – Photo-based art in the Kozma Péter collection**

Founder of the non-profit kArton Gallery (2001-2017) in downtown Budapest, Péter Kozma has been collecting experimental segments of visual culture, ranging from cartoons to photographs, for a quarter of a century now. The first exhibition of his collection in the Kunsthalle in 2010 inspired several art lovers to discover contemporary new media works.

**Zsuzsa Farkas: Frame treasures-Hungarian private collectors–An interview with Klára Fogarasi**

Although in a previous issue, we already talked about the ways of installing photographic works, through Klára Fogarasi's collection, we return to how typical the installation itself can be, how much it reveals about the period and the circumstances. Klára Fogarasi was interviewed by Zsuzsa Farkas.

**Gábor Pfisztner: Pointless, yet terribly important**

Wolfgang Tillmans' exhibition at Trafó was an excellent opportunity for him and the Budapest audience. For Tillmans, because he could talk about almost his entire oeuvre, moreover in a space that he could use freely, the audience could see how Tillmans arranges his own pictures along the lines of his own relationships, in the case that there is no constraint in the arrangement. Gábor Pfisztner's article is not only about the systems realised in the exhibition but also outlines the intellectual background with which Tillmans started, the intellectual milieu that was German and later international photography in the last decades of the 20th century.

**Klára Szarka: Ten years of the Pictorial Collective**

Ten years since the *Pictorial Collective* first debuted in Szentendre and now at the Capa Centre. It is a rare and also happy occasion for an artistic group to celebrate such an anniversary. Photojournalists around the world seem to have a good sense of how to maintain such communities. Of course, some members of the group have left, and new ones have joined, but the ethos of photojournalistic commitment remains with them throughout. Klára Szarka, one of the most knowledgeable people in Hungarian press photography, introduces the reader to the work that will be on display in the 2021 exhibition.



Francesca Todde: *La Chapelle-Moulière, France, 24-05-2018* – /Sensitive education series/ The crow Bayo knows Tristan Plot better than anyone else, they have been together since he was born 15 years ago, and together they have worked on more than 300 shows © Cortona on the Move