

PFISZTNER GÁBOR

A LÁTHATATLAN BUDAPEST

„Itt van a város, vagyunk lakói...”,
Budapest 150
– a Budapest FotóFesztivál keretében

Kiscelli Múzeum,
2023. 04. 13. – 2023. 05. 14

A kiállítás
a Budapest Photo Festival
hivatalos programja.

MIRŐL ÁRULKODHAT
EGY PÁLYÁZATRA
BEADOTT KÉPANYAGBÓL
VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁS
BUDAPESTRŐL?
ÁRULKODHAT-E VALÓBAN
A VÁROSRÓL?
VAGY INKÁBB ARRÓL
A VISZONYRÓL, AMELYET
A KÉPEK, SOROZATOK
KÉSZÍTŐI ÁPOLNAK VELE?
ÁRULKODIK-E VALAMIKÉPP
A FÉNYKÉPEZÉSRŐL,
MILYEN SZEREP
JUT NEKI EBBEN
A VISZONYRENDSZERBEN?
KÉRDÉS, HOGY KAPUNK-E,
ÉS HA IGEN, MILYEN
VÁLASZOKAT EZEKRE
A KÉRDÉSEKRE.

Mészáros László: MOM No 2, 1998,
analog-archival pigment print, 100x 25 cm



De kezdjük az elején. A 2023-ban is megrendezésre került Budapest FotóFesztivál keretében ismét pályázatot hirdettek fotográfusok számára, amelynek mottóját Cseh Tamás egyik dalából vették, tisztelegve az idén 150 éves Budapest előtt és kapcsolódva a Budapest100 programjaihoz is. A kiállítás helyszíne idén is a Kiscelli Múzeum emeleti tereit jelentette, akárcsak az előző évben. A téma, a kurátori szöveg, valamint a pályázati kiírás alapján maga a város, annak jelene, múltja, megjelenése, látványa, a mindennapi élet, amely itt zajlik, amely meg-, valamint kitölti, továbbá ezek érintkezési pontjai, egymásra hatása, összefonódása. Azok a cselekvések, „erők”, „energiák”, amelyek egy várost, vagy jelen esetben a várost, azaz Budapestet formálva, olyanná tették és teszik, amilyen. Mindebbe beletartozik az is, ahogyan a gazdasági, politikai érdekek és a belőlük fakadó döntések alakítják a város szerkezetét, működését, „funkcióit”, és fokozatosan változtatják meg- vagy néha éppen „vissza”, valamilyenné.

Ambiciózus, mert annak kell lennie, ha eleget akar tenni a mottónak: itt van a város, vagyunk lakói. Kérdés, hogy meg lehet-e mutatni, a várost itt, létét, meg lehet-e mutatni mindazokat, akik lakják, belakják, élük és éltetik. Alkalmas-e erre valami, bármi? Nem az van-e, amit Martha Rosler írt¹ egykor, hogy a szöveg és a fénykép két olyan leíró rendszer, amely radikálisan nem megfelelő arra, hogy valamit a maga teljességében reprezentáljon, megjelenítsen, jelenvalóvá tegyen, és a vele való találkozásban a megértés szándékára nyitottságba állítsa? Vagy eleve mondjunk le erről az igényről? Mi marad viszont akkor? Ez lényeges kérdés, mert a maradék azért mégiscsak valami, ami inspirálhatja a gondolkodást, felvethet kérdéseket a töredékességéből fakadó hiányosságainak, „meghatározatlansági pontjainak” köszönhetően. Az elején felvetett kérdésekre nem egyszerű válaszokat adni. Miről árulkodhat a képanyag? Leginkább arról, hogy a város sokféle módon kínálkozik arra, hogy fényképileg kiaknázzák. Egyszerű helyzetek, konstellációk, utcai jelenetek, az épített környezet és annak romjai mind újabb lehetőségek. De legalább ennyire adják magukat azok a rutinok, ismétlődő cselekvések, tevékenységek, amelyek itt zajlanak kisebb nagyobb rendszerességgel. Meghökkenítő

helyzetek, furcsa, szokatlan jelenetek, miként azt számos New Yorkban dolgozó fotográfus munkája is alátámasztja, mindig előfordulnak. Mindig rájuk lehet bukanni, ha van elég kintartás, türelem, és a megpillantásra trenírozott tekintet, amely időben felfedezi a feltáruló lehetőséget. A képanyag a maga sokféleségében és változatosságában leginkább azt teszi nyilvánvalóvá, hogy van mit lefényképezni, esetenként pedig adódik a miért is. Megtudunk-e valamit ezáltal a városról? Vajmi keveset. Bizonyos utcákról, útszakaszokról, építményekről igen, a hozzájuk esetenként kapcsolódó szövegekben még a történetükre vonatkozóan is olvasható utalás. A város, a 150 éve három részből egyesített főváros azonban rejtőzködik. De talán nem is volt szándék, nem is beszélve arról, hogy lehetőség sem arra, hogy ebből valamiképp kiemeljék. Ezt támasztják alá a pályázatokhoz kapcsolódó szövegek is, amelyekből inkább az tűnik ki, hogy „a város” nem foglalkoztat senkit, sokkal inkább csak a hozzá köthető jelenségek, események, az architektúrában rejlő megannyi fényjáték rögzítésének lehetőségét nyújtja, végtelen kompozíciós megoldásokat, „egybe-” és „együttlátásokat”, sűrítést, szintetizálást, absztrakciókat, átalakításokat.



Vörös Nikolett: *Múlt, Jelen és Jövő / Past, Present and Future*, 2016–2021, giclée print, 30x44 cm



A képek közvetítette benyomásokból mégis összeállhat egy „kép”, amelyet visszavetítünk arra a közegre, ahonnan belépünk a múzeum tereibe egy klasszicista épület belsejében, amelyet fák, egyfajta sajátos városi erdő vesz körül, ahonnan az óbudai lakótelep egy részére lehet rálátni, és ahonnan kirajzolódik a budai és a pesti oldal összeolvadó horizontja.

A rendszerbe nem igazán szerveződő képek a falakon ugyanakkor elég sok mindenre engednek következtetni abból a szempontból, hogy miként is viszonyulnak a fotográfusok a városhoz, de legalábbis bizonyos részleteihez, utcáihoz, különös tereihez és egyes intézményeihez.

Van, akit tényleg foglalkoztat, mi zajlik itt. Vörös Nikolett a bérházak udvaraiba néz be, viszont nem az ég felé fordítja a kamerát, mint egykor Czigány Ákos, hanem lefelé, ahol a lakók összegyűlnek, időt töltenek együtt, ami viszont inkább csak a Budapest100 eseménysorozatnak, a házak megnyitásának, a belépő vendégeknek köszönhetően népesül be úgy, mint talán épp száz évvel korábban. Kovácsik Ágnes is az érdeklő jobban, mi történik az utcán járó tekintete elől elzárt intimitásban, a szobák-

ban, ahová a sötétség beállta után lehet lopva betekinteni. Benkő Imre vagy Molnár Zoltán sorozataiban a város, néha a Sziget sajátos figurái jelennek meg a kamera optikája révén torzuló terekben, néha magukkal húzva a jelenlévőket is. Urbán Ádám, kihasználva a lehetőséget, egy ma már inkább történelmi jelentőségű helyzetet idéz fel, a már elbontott, régi Népstadiont, amelynek nem csak az épülete nem áll, de a neve is eltűnt. Urbán Ádám felvetése mellé állítható Mészáros Lászlóé, aki visszautal a magyar ipar egyik utolsó jelentős vállalatának, a Süss Nándor alapította Magyar Optikai Műveknek az „eltörlésére”. Egy Tamás ugyan nem egy eltűntetett építményt és környékét rögzíti, hanem egy nagyobb terület sajátos látványvilágát, liminális karakterét mutatja meg, talán arra is ügyelve, hogy a fekete-fehér felvételekről készült nagyításokat átjárja az éles délelőttinek ható fény, amely a határhelyzetből adódó sajátos disztópikus jelleget el-lensúlyozza. Egy képeihez kapcsolhatók Vachter János felvételei, aki a Csepel Művek területén még álló régi építmények időn kívüli karakterét emeli ki, néha finom humorral, ahogy rámutat bizonyos „együttállások” viccesnek ható karakterére.

Urbán Ádám: *Népstadion*, 2014, digitális fotó / digital print, 60x90 cm



Vachter János: *Csepel művek / Csepel Works*, 2018, giclée print, 45x55 cm



Benkő Imre: *Hajógyári-sziget*. Budapest, 2022, zselatinos ezüst analóg nagyítás / silver gelatin print, 40x50 cm

Egry Tamás: *Erőmű*, 2021, analóg fotó nagyítás / analogue photo, 33x50 cm





Molnár Zoltán: *Zűrállomás fotóesszé, Budapest, Józsefváros, Krúdy Gyula utca*, 2021, archív pigment nyomat / archive pigment print, 103x84 cm

Molnár Zoltán: *Zűrállomás fotóesszé, Budapest, Terézváros, Oktogon*, 2021, archív pigment nyomat / archive pigment print, 84x103 cm





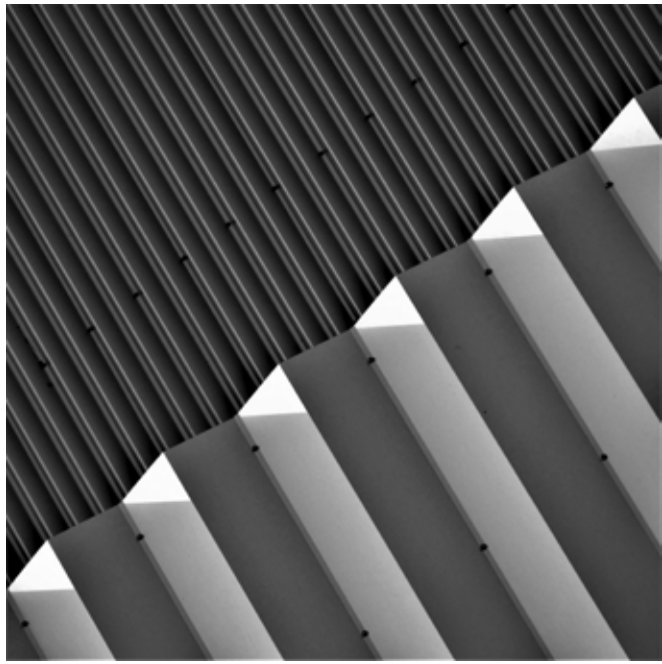
Hartyányi Norbert: *A végeláthatatlan Üllői út / The Endless Üllői Street*, 2022, giclée print, dibond, 50x70 cm

Hartyányi Norbert azt tárja elénk, miként látja ő Pest egyik leghosszabb sugárútját, az Üllői utat, amely nem csak történelmi korokat kapcsol egybe, hanem építészettörténelmi korszakokat, irányzatokat, azon túl pedig olyan nyomokat hordoz, amelyek egyértelműen utalnak gazdasági és társadalmi folyamatokra, azok változására, és a változások hatására, amelyek nem csak a város arcáról, de a lakókról is jól leolvashatók.

Másokat inkább csak az nyugoz le, ahogy az épített környezet elemei árnyékot vetnek, vagy épp ellenkezőleg, felcsillannak a fényben, szabályos struktúrák megalkotását lehetővé téve, amire egykor Lucien Hervé is rátalált Le Corbusier épületeinek vasbetonszerkezetein, kiemelve az anyag sajátos megjelenését. Ide sorolhatók Sebestyén Sára képei.

André Kertész majd New Yorkban fedezi fel, hogyan értelmeződnek át, telítődnek gyakran groteszk módon jelentéssel a különféle jelek, táblák, utcai felfestések. Kertészt még nem foglalkoztatta a szín (csak később, amikor polaroid anyagot kezdett használni), hanem a különféle felfestések, utcatáblák és plakátok keretbe foglalásával létrehozott „montázs” önmagán, pontosabban egyes elemeinek értelmén túlmutató, lehetséges olvasatai. Minden épített környezet bővelkedik ilyesmiben, erről tanúskodnak Buzássy Honóra felvételei.

Sebestyén Sára: *Új Világ / New World*, 2022, gicléé print, 25x25 cm



Buzássy Honóra: *BetonPest 1*, 2022, inkjet print, 39x26 cm



Buzássy Honóra: *BetonPest 2*, 2022, inkjet print, 39x26 cm



Bán András: *XI*, 2021, fotókönyv / photobook, A/5



Bán András: *XI*, 2021, fotókönyv / photobook, A/5



Dorogi Enikő: *Lehel*, 2022, giclée print, 30x40 cm

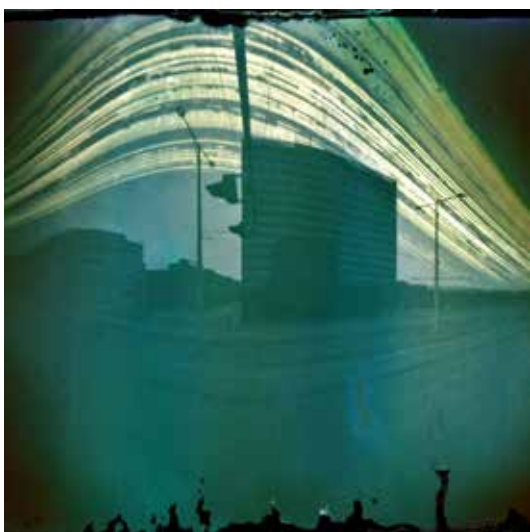
Bán András hasonlóképp csak kiindulópontnak használja a 11. kerület épületeinek homlokzatát. Viszont őt épp az foglalkoztatja, hogy egy adott épített közegnek van-e, és ha van, adott esetben, milyen sajátos megjelenése, ha csupán a részletekre összpontosít. Színekre, fényekre és geometriai alapstruktúrákra redukálja le azt, ami valójában egy kerület épített szubsztanciája, amely sajátos jellegét is adhatja. Ehhez kapcsolható Dorogi Enikő képeinek sora, amely, a leírás alapján elsősorban a Lehel téri metrómegálló átalakítás/felújítás előtti állapotát akarja megőrizni a felvételek segítségével. Valójában, legalábbis a látvány alapján, inkább az itt talált formai sajátosságok és a színharmóniák vagy diszharmóniák foglalkoztatják őt is.

A kiindulásként megfogalmazott kérdések egyike arra vonatkozott, megtudunk-e valamit a fényképezés aktuális helyzetéről, arról, milyen szerepet játszik, játszhat és miként valaminek a megmutatásában, megőrzésében. Ez a kérdés ugyanakkor leginkább azt firtatja, milyen a fényképezést, a fényképet használók viszonya eszközükhöz, az azzal létrehozott képekhez, vagy épp a mások által létrehozott képekhez. Mit és hogyan gondolnak az alkotók arról, amivel dolgoznak, amit használnak, arról, milyen aktuális viták veszik körül a fényképezést, annak szerepét egy egyértelműen egyre kevésbé meghatározható kortárs művészeti közegben. Továbbá, hogyan gondolkoznak a fényképezés aktuális szerepéről és jelentőségéről a jelen populáris kultúrájában, mennyiben veszik figyelembe a technika változását és a változásból fakadó „jelentésmódosulásokat”.



Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 1 / Surveillance system 1*, 2013, inkjet print, 62x62 cm

Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 3 / Surveillance system 3*, 2013, inkjet print, 62x62 cm



Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 4 / Surveillance system 4*, 2013, inkjet print, 62x62 cm

Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 7 / Surveillance system 7*, 2013, inkjet print, 62x62 cm

A kiállított válogatásban három olyan anyagot találunk, amely sok szempontból különbözik a többitől, és láthatóan akar valamit állítani magáról a fényképezésről, annak hagyományáról, történetéről és jelenéről. Vasali Katalin *Botanica* sorozata, Deim Balázs *Surveillance System* című képei, valamint Kondricz Ákos Levente *Határ* című munkája. Ezek közül Deim Balázst a legkorábbi, 2013-ból, Vasali Katalin képei 2021-ben, míg Kondricz Ákos Leventéé 2022-ben készültek.

Deim Balázs különféle technikákat használ, sokszor dolgozik saját építésű lyukkamerával, amely különösen hosszú expozíciós időket tesz lehetővé számára. Így nyílik lehetősége a kronologikus idő vizsgálatára, hol önmagában, hol pedig a tér viszonyában, rákérdezve azokra a koncepciókra, amelyek összekapcsolódnak a hozzájuk fűződő fizikai törvényszerűségekkel. A „térfigyelő rendszer” sajátos eszköz, funkciójából fakadóan sosem semleges az a látvány, amely elének tárul, minden lényegét tekintve „gyanús”, hisz

a rendszer célja a megfigyelés, a helyzetek, események és személyek cselekedeteinek figyelemmel kísérése egy előre meghatározott céllal. Deim Balázs munkája részben ezzel a helyzettel foglalkozik, Budapest forgalmas tereit célponttá téve. Másodsorban pedig nyilvánvalóvá teszi azt, hogy az ezüstsók, amelyek alapját képezik a hagyományos fotónyersanyagok fényérzékeny emulziójának, nem csupán fekete-fehér képet eredményezhetnek, hanem rendkívül hosszú expozíció során képesek színeket is megjeleníteni, holott nincs bennük külön színeképző anyag. További sajátossága Deim Balázs munkájának, hogy a kameraként használt bádogdobozok alakja miatt a síkban kiterített fotópapíron különféle torzulások jelennek meg, rámutatva, hogy a látható kép technikai (és kulturális) konstrukció, miként a térfigyelő kameráé is. A furcsa korahajnali fényviszonyokra emlékeztető színvilág mellett ezek is erősítik a kísérteties hatást, amely egyébként is belengi a teljesen kiüresített tereket.

Vasali Katalin buja flórájához a Fűvészkert növényeit használja. A növényzet fényképezése önmagában nem különleges, adja magát, hogy az élénk színű virágok, a zöld megannyi árnyalatában vibráló levélzet jól mutat a színes fényképeken, vagy az azokról készült nyomatokon, nagytásokon. Vasali Katalint azonban nem a növény vonásai, jellemzői, még csak nem is színei foglalkoztatják, vagy az az áthatolhatatlan felületté összeálló lombzat, amely Thomas Struth *Paradise* sorozatában megállítja a mélyre hatolni vágyó tekintetet. Vasali egy olyan sűrű látvány megteremtésére törekszik, amely ilyen formában nem fellelhető semmilyen természetes, azaz nem ember alkotta helyzetben. Bár az egyes fényképek létező növényeket mutatnak, Vasali Katalin képein már egy sosem látott, csak ott azon a felületen meglévő állapotot szemlélhetünk, általa kitalált és megkonstruált növényekkel. A digitális utómunka vagy az azt helyettesítő, azt kiváltó

programok és „applikációk” ma már mindenki számára lehetővé teszik a látvány feljavítását, sűrítését, a színek felerősítését, valóságon túli, mégis valóságnak tűnő világokat teremtve. A kert mint a teremtés tökéletességének lehetséges metaforája, amely visszautal az ártatlanság elvesztése előtti biztonságra és meghittsége, amely Ádámot és Évát körbevette, sajátos rendezettségével és bujaságával mindig is vonzó volt. Vasali képei digitális montázsok, szándékos túlzások, így érvénytelenítik a fotográfia „valóságábrázoló” képességét. Mivel épp, hogy nem a valóság „visszaadása” a célja, hanem egy belső kép vagy vágykép valóságghű, „fotorealisztikus” megjelenítése, célját és értelmét veszti a fényképezés valósághoz fűződő viszonya, a lefényképezett „itt volt léte”. A fényképek feljavítása az utómunkával ebbe az irányba mutat, a valóságnak tűnő látvány „tökéletesítése” a valóság érzetének megtartása mellett.

Vasali Katalin: *Botanika I / Botanical I.* 2021, Lambda Color Pint, fényes, natúr fa keretben, fényes üveggel, 52x140 cm

Vasali Katalin: *Botanika III / Botanical III.* 2021, Lambda Color Pint, fényes, natúr fa keretben, fényes üveggel, 52x140 cm

Vasali Katalin: *Botanika IV / Botanical IV.* 2021, Lambda Color Pint, fényes, natúr fa keretben, fényes üveggel, 52x140 cm





Kondricz Ákos Levente: **Deák Ferenc híd**, Határ- képeslapsorozat / Border postcard series, 2022, digitális nyomtatás / digital print, 14,8x10,5 cm

Kondricz Ákos Leventét szemmel láthatóan inkább foglalkoztatja a fényképezés múltja, a fényképek egykori használata, azok kulturális szerepe, az, ahogyan egyes látványok a képes levelezőlapok révén beleégtek a kollektív tudatunkba. Munkájában egyértelműen nyúl egy ma már nem létező formátumhoz, amely egykor nem csak arról kellett, hogy tanúskodjon, merre járt a feladója. Kommunikációs eszköz volt, üzeneteket küldtek a segítségével, gyakran utalva a túloldalon látható képre, hangsúlyozva az érzéseket, érzelmeket, amelyeket az ottani látvány nyújtott. Ezeket ugyanúgy megosztotta a feladó, mint a látványt, hogy címzettjét is részesítse abban, amit látott és ahhoz kapcsolódóan átélte. A levelezőlaphoz ugyanakkor hozzátapadt még egy mozzanat; fontossá, lényegessé tette azt, amit megjelenített. Kiemelte és kitüntette azt a látványt, amelyet a fényképszerű a legoptimálisabbnak, legjellemzőbbnek gondolt, és amely döntését kulturális, turisztikai és üzleti szem-

pontok is befolyásolhatták. A képes levelezőlap az 1860-as évek végétől vált elfogadott levélpostai küldeményé az egykori osztrák-magyar monarchiában. Az így olcsón beszerezhető felvételek pedig a megosztás mellett a gyűjtésre is ösztönözték a közönséget. Saját élményeik konzervált sűrítményét vihették haza magukkal, hogy később emlékeikben kibonthassák, és ismét fogyaszthatóvá oldják azt.

Kondricz Ákos Levente gesztusa, amellyel a város peremén lévő, jelentéktelen helyeket fontossá teszi, kiemeli, hangsúlyozva határhelyzetüket, mindenképp számításba kell, hogy vegye ezt a kultúrtörténeti kontextust. Eközben pedig egyszerre két másik hagyományhoz is kapcsolódik, részben arra építkezve, folytatva, miközben szükségszerűen rámutat arra, hogy nézőként tudatosítsuk magunkban befogadás közben ezek egykori szerepét és jelentőségét. Ezek egyike a tájkép mint a festészet egyik történetileg releváns műfaja és a hozzá kapcsolódó



Kondricz Ákos Levente: *Irhás árok*, Határ- képeslapsorozat / Border postcard series, 2022, digitális nyomtatás / digital print, 14,8x10,5 cm



Kondricz Ákos Levente: *Tétényi utca*, Határ- képeslapsorozat / Border postcard series, 2022, digitális nyomtatás / digital print, 14,8x10,5 cm

tájkoncepciók. A másik pedig ennek a festészeti műfajnak a folytatása, a hozzá való kapcsolódás a fényképezésben, valamint a fotografikusan megjelenített „táj” jelentésének és funkciójának változása a *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* című kiállítás megrendezése óta eltelt csaknem öt évtizedben. A kiállításon látható munkák egy része végső soron egy hagyományos használat- és szemléletmódról tanúskodik, másik része pedig épp ennek a „hagyományosnak” a kérdésessé tételéről. Bár a kurátori szándék – Csizsik Gabriella és Somosi Rita megfogalmazásában – egyértelműen kijelölte a kereteket és az irányokat, a beválogatott képek mégis inkább csak egy sajátos montázssá állnak össze, amelyből ugyan összeállhat valamilyen kép a nézőben arra vonatkozóan, milyen is az a város, ahonnan a kiállítótérbe belépett, az viszont nyitott kérdés, hogy az, aki ilyen ismeretekkel nem vagy csak hiányosan rendelkezik, vajon össze tudja-e kapcsolni vele, és választ

kap-e a képek segítségével arra, ami kérdésként megfogalmazódik a kurátorok szövegében.

A kiállításnak ugyanakkor mindenképp érdeme, hogy egyébként ritkán látható alkotói pozíciók megjelenjenek itt, még ha jelentőségüket nem is elsősorban az adja, ahogy a témához kapcsolódnak, hanem sokkal inkább azok a stratégiák, amelyek segítségével az alkotók az általuk megfogalmazott problémát kibontják, és amelyekkel formát adnak neki.

¹ Martha Rosler, *The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems* (1974–1975) címében fogalmazza meg ezt, utalva arra, hogy a „magánvaló valóság” megismerése a maga teljességében nem lehetséges a leírás (szöveg) és a megjelenítés (fénykép) segítségével. Rosler egyértelművé teszi, hogy a világ ezeken a médiumokon keresztül csak közvetetten hozzáférhető. *Az In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)* című, kritikus hangvételű esszéjében kiegészíti ezt, és egyúttal (részben ezért) határozottan bírálja a korszak dokumentarista felfogását. Martha ROSLER: *3 Works: I – „The Restoration of High Culture in Chile”, II – „The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems”, III – „In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)”*, *Nova Scotia Pamphlets 1*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia, 1981.