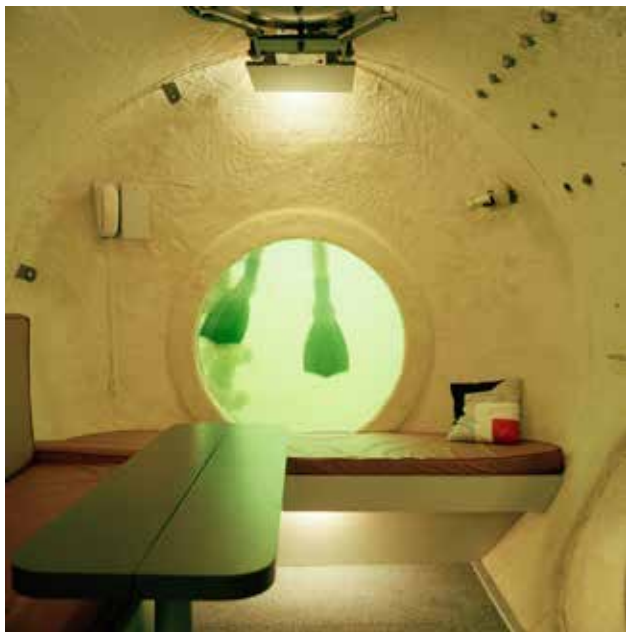


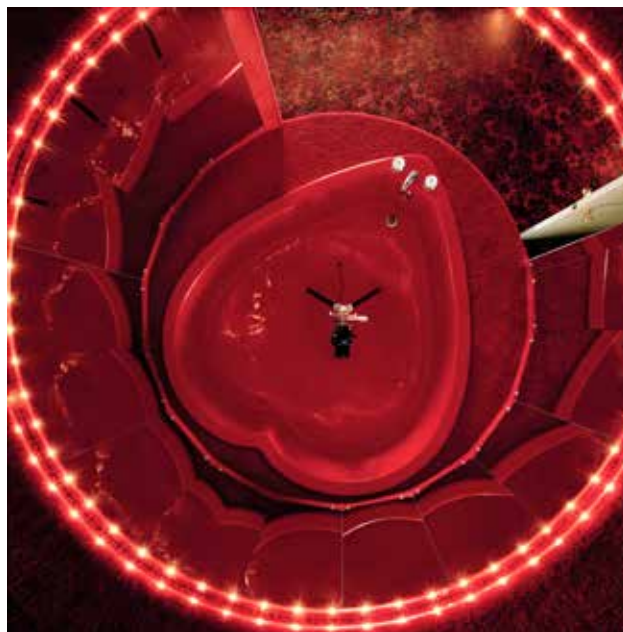
ANNE KOTZAN

# FRAMES OF REFERENCE

Lucinda Devlin retrospektív kiállítása



Lucinda Devlin: *Jules UnderSea Lodge, Key Largo, Florida, 1989*, Aus der Serie „Pleasure Ground” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum



Lucinda Devlin: *Bath, Pocono Palace, Marshall's Creek, Pennsylvania, 1980*, Aus der Serie „Pleasure Ground” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Az 1947-ben született Lucinda Devlin jelentős kortárs amerikai fotográfus(nő), a konceptuális fényképhasználat, valamint a *New Color Photography*<sup>2</sup> úttörői közé tartozik. Ennek ellenére neve jobbára teljesen ismeretlen hazája határain túl, és még a 2002-ben megjelent, európai és észak-amerikai fotográfusokat egybegyűjtő, nagy jelentőségű *Das Lexikon der Fotografen* című kötetben is hiába keressük a nevét, holott a szerző kiemeli az előszóban, hogy külön hangsúlyt fektet a Düsseldorf-i Iskola és a *New Color* képviselőire.<sup>3</sup> Komoly nemzetközi feltűnést keltett az amerikai büntetés-végrehajtási intézetek kivégzőszobáiban készült sorozata, a *The Omega Suites*, amikor 2001-ben bemutatták a 49. Velencei Biennálén. Talán már túl késő volt, hogy felvegyék a lexikon szócikkei közé? Józan, színes felvételek a steril belső terekről, amelyek először engedtek betekintést az állam által végrehajtott halálos ítéletek kulisszái mögé, és ezzel vegyes érzéseket keltettek és komoly vitákat indítottak el. A képek beépültek a kollektív képi emlékezetbe, miközben a szerző nevét elhomályosították az erőteljes benyomások.<sup>4</sup>

A kölni Photographische Sammlung der SK Stiftung, Köln átfogó kiállítást rendezett a közelmúltban *Frames*

*of Reference [Hivatkozási keret]* címmel Lucinda Devlin munkáiból az 1970-es évektől, egészen napjainkig, amely átfogó értelmezési keretbe ágyazza a *The Omega Suites* című nagy feltűnést keltett munkáját az újabb sorozatok segítségével. Érthetővé válik, hogy Devlin figyelve nem a szenzációra, nem a látványosságra irányul, hanem civilizációnk kultúrtörténetére, amely visszatükröződik az enteriőrökben ugyanúgy, mint a természet alkotta terekben. A kiállítási program keretében a művész személyesen tartott tárlatvezetést. Egy rövid ősz hajú, alacsony törékeny nő állt a közönség előtt, aki egyszerre keltett energikus és szerény, visszafogott benyomást.<sup>5</sup> Művészi munkáin keresztül már régóta kapcsolódik ahhoz az intézményhez, amely August Sander, valamint Bernd és Hilla Becher műveit is őrzi. „A művésznő már korán elkezdett foglalkozni alkalmazott munkái mellett a művészet és a fotográfia történetével, és hamar felismerte, milyen közel is áll a német fényképezésnek ehhez a hagyományához, amely August Sander tárgyilagos portréival és Bernd és Hilla Becher tipologizáló műveivel kapcsolható össze. Devlin, akinek hasonló a módszertani elvei, semleges, leíró ábrázolásmódot képvisel, de nagyon más témákat emel ki.”<sup>6</sup>

Emberként csak akkor értjük magunkat helyesen, ha azon képességek felől ragadjuk meg magunkat, amelyek megengedik, hogy felkészületlenek legyünk és az ismeretlenben ténykedjünk.<sup>1</sup>

Georg W. Bertram



Lucinda Devlin: *Massageraum #1, Hufeland Therme, Bad Pyrmont*, 2002, Aus der Serie „Water Rites” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum



Lucinda Devlin: *Operating Room #8, Forrest General Hospital, Hattiesburg*, 1998, Aus der Serie „Corporal Arenas” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

„A diszkók és éjszakai mulatók elhagyatott terei, szállodák extravagáns esküvői lakosztályai, peepshowk fülkéi; mielőtt elkezdtem volna ezeket fényképezni, soha nem jártam ilyen helyeken.” – meséli magától értetődő természetességgel a kiállítóterben első sorozata, az 1977 és 2001 között keletkezett *Pleasure Ground [A gyönyör terei]*<sup>7</sup> mellett. Mindegyik az ígélet földje, a boldogság szigete túl a hétköznapiakon, az álmok és vágyak beteljesülésének színtere. Amikor elkezdett foglalkozni ezzel a témával, sejtelve sem volt még arról, hogy ez lesz elkövetkező művészi tevékenységének a forrása, amely meghatározza a folytatás irányát. Nagy formátumú kameráját közepformátumúra cserélte, és a fekete-fehér nyersanyag helyett színeset kezdett használni, ami még kevésbé számított elfogadottnak az 1970-es években a művészi munkák esetében. „Legtöbb elődjével ellentétben, akiknek a színes felvételei nélkülöztek a formát vagy túlon túl esztétikusak voltak, a fiatal fotográfusok új generációja a színeket már öntudatosan, szabadon és természetesen alkalmazta. [Devlin] munkáiban a szín már nem csupán leíró vagy díszítő elem, hanem központi szerep jut neki a képi tartalom meghatározásában.” – írta John Szarkowski.<sup>8</sup> A társadalmi érintkezés terei korábban is érdekelték, de ekkortól

már módszeresen kereste fel őket, lehetőleg akkor, amikor néptelenek voltak. Frivol vörös uralja a vakító színpadok, táncterek és szállodai fogadóterek gazdag színpalettáját. Felfedezte, hogy fotói hangulatának lényegi összetevője a szín és a fény. „A *Pleasure Ground* esetében megtörténik, hogy a téma miatt gyakran azt mondják: »Oh, hisz milyen vidám.« Ezek a képek tele vannak humorral. De az én perspektívámból nézve nagyon is komolyak, tele lehetséges képzettársításokkal.”<sup>9</sup> Egyértelművé válik, hogy Devlinnek sosem állt szándékában színre vinni az emberi gyengeséget és vágyakat a kamera távolságtartó tekintetén keresztül. Ehelyett inkább érvényesül a személyes viszony, amely rejtve marad a szemelő előtt az ábrázolt, a leképezett mögött. „A *Pleasure Ground* személyes tapasztalatból keletkezett. Nagyon fiatal voltam [...]. Apám elvesztette a munkáját, egy kórházban dolgozott gondnokként, amelyet bezártak. Nagyon nehéz korszakot élt át. Ez az 1950-es évek végén volt. Nehezen talált másik munkát. Végül elfogadott egy állást egy felnőtt könyvesboltban,<sup>10</sup> ahol gumiból készült termékeket, szexjátékszerkeket, más ilyen dolgokat árult. Az első férjemmel közösen forgattunk egy videót róla munka közben. A *Pleasure Ground* ennek a közegeknek a tapasztalatából keletkezett.”<sup>11</sup>



Lucinda Devlin: *Scotch Douche, The Homestead, Hot Springs, Virginia*, 1989, Aus der Serie „Corporal Arenas”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum



Lucinda Devlin: *Electric Chair, Holman Unit, Atmore, Alabama*, 1991, Aus der Serie „The Omega Suites”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Erőtéljes motívumaival ellentétes Devlin józan dokumentarista munkamódszere. Sander és a Becher házaspár mellett Walker Ewans volt az, aki művészi szempontból nagy hatást gyakorolt rá. „Ewans [is] szerette nézni a berendezést, annak »öntudatlan elrendeződését«.”<sup>12</sup> Devlin, annak érdekében, hogy a dolgokat hitelen ragadhassa meg, sosem avatkozott be a készen talált helyzetekbe, sem azok átformálásával, sem a fényviszonyok megváltoztatásával. Egészen legutóbbi sorozatáig (2014-ig), amely a *Salt [Só]* címet viseli, azaz kereken negyven éven keresztül tartotta magát ehhez az elvhez, akárcsak a négyzetes formátumhoz. Mialatt még a *Pleasure Ground* sorozaton dolgozott 1977 és 2002 között, már az 1980-as években hozzáfogott más sorozatokhoz, mint 1980-tól a *Subterranea [Föld alatti világ]*, 1985-től a *Habitats [Élőhelyek]*, illetve 1986 és 1998 között a *Corporal Arenas [A test küzdőtere]*. Munkamódszerét jellemzik az egymást átfedő hosszú távú projektek. Amikor a terekkel kivétel nélkül szemmagasságból, a középpontos perspektíva megtartásával szembesít, először is olyan formális kapcsolatot teremt a különböző sorozatok között, amely egy meta-szinten az érzelmekkel átítatott emberi létre és a halálra irányuló kérdésseltevésekben nyilvánul meg. Innen

fakad a kiállítás címe: *Frames of Reference*.<sup>13</sup> „A *Pleasure Ground*nál ellenőrzés alatt tarthatod a helyzetet, hogy mi történik a testtel, a lélekkel. A műtőkben (*Corporal Arenas*) viszont elveszted az ellenőrzést, akárcsak a gyógyfürdőkben (*Water Rites [Vízi rítusok]*, 1999)”.<sup>14</sup> Lucinda Devlin nyíltan mesél a félelmeiről, arról, hogy kicsúszik az ellenőrzés a kezei közül, és mások veszik azt át. Anyja 1986-ban bekövetkezett halálának tapasztalata ihlette ezt a sorozatot, ahol a személyest ismét áttemelte az egyetemesbe. „A *The Omega Suites* című sorozatot egy tudományos fantasztikus film inspirálta, a kivégzőszoba egy műtőre hasonlított, ami elgondolkodtatott.”<sup>15</sup> Devlin A görög ábécé utolsó betűjéről elnevezett *The Omega Suites* sorozat képeivel Devlin nem a halálos ítélet ellen szólal fel. „Megvan a magam véleménye, de az nem lehet része a munkának.”<sup>16</sup> Ehelyett inkább próbára teszi a néző megfigyelőképességét és a képzelőerejét, amikor villamosszékekkel, gázkamrákkal, a halálos mérget tartalmazó injekció beadására szolgáló ágyakkal szembesíti őt. Képeinek négyzetes formája is segíti, hogy formálisan is belemerülhessen és felfedezhesse a legapróbb részleteket, mint az erős szimbolikus jelentéssel bíró, pont tizenkét órát mutató falióra a villamosszék mögött.<sup>17</sup>

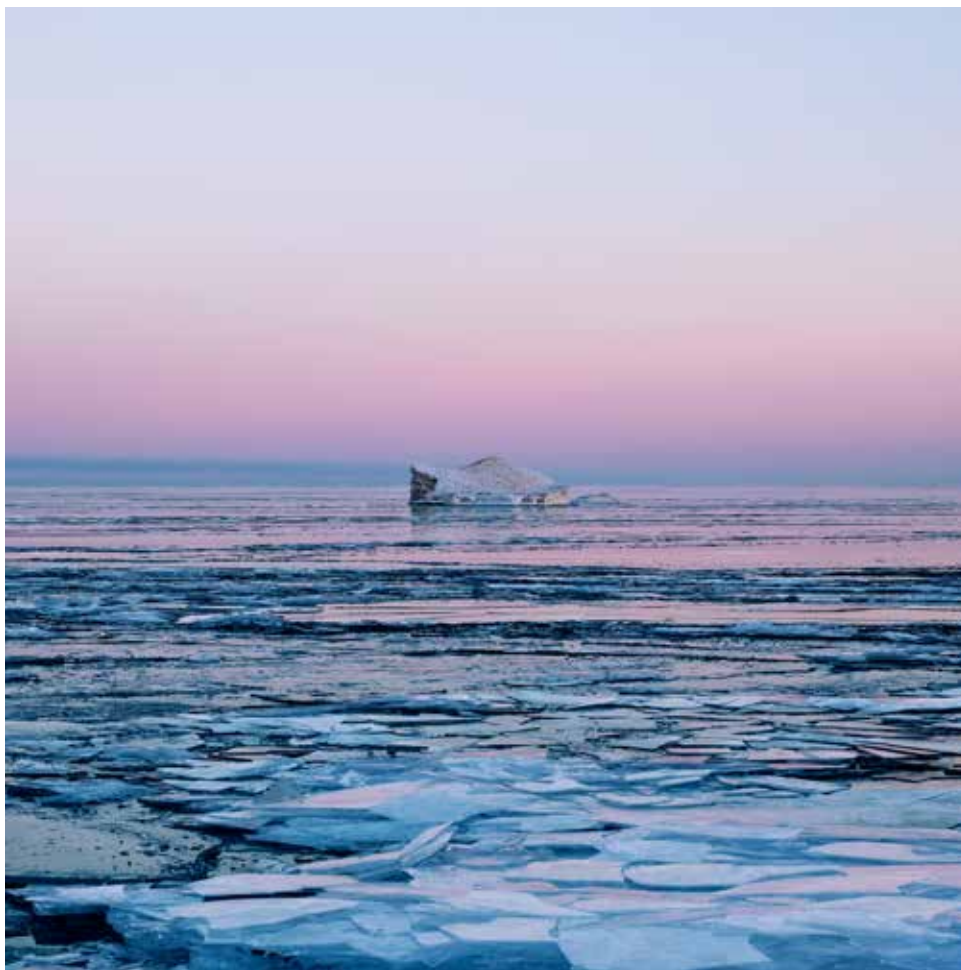
Az ember alkotta terek képein leolvasható a kulturális lenyomata annak, ahogy a természettel bánt, nem csak a másik emberrel, hanem az állatvilággal és a természeti környezettel is. Míg a *Pleasure Ground* esetében kizárólag a civilizáció teremtette helyekről van szó, még ha fantáziadús gleccserhotelek is a képek témája, a *Subterranea* sorozatban a barlangokra összpontosít, amelyek egykor az ember és bizonyos állatfajok természetes búvóhelyeként szolgáltak. A képei, amelyek némelyikén bányák tárnái is megjelennek, ezeket a helyeket színes fénybe vonva mutatják be, mint bejárható és hasznossá tett tereket, és rámutatnak, miként fordította az ember a természetet a maga hasznára. A sorozat a *Field Culture [Földművelés]*<sup>18</sup> kései folytatásának tekinthető 2007-től, amelyet azután kezdett el, hogy Indiana államba költözött. Fényképeivel, amelyeket továbbra is a tájképfényképezéstől idegen négyzetes formátumban készít, olyan nagyüzemi mezőgazdasági művelést mutat be, amelyet meghatároz a monokultúras termesztés és a fejlett technika jelenléte. Claudia Schubert, a kiállítás kurátora így foglalta ezt össze: „[Devlin] *Field Culture* című sorozatával a *New Topographics*<sup>19</sup> alkalmával is felvetett jelenségeket emeli át meggyőző módon a jelenbe.”<sup>20</sup> Miközben Devlin először dolgozik kültéren ennek a sorozatnak az kidolgozásakor, az 1985 óta készülő *Habitats* a természetet, az állatokat és a teret kapcsolja össze egymással. Az állat a természet képviselője, a tér pedig a természet leképeződése. Az állatkertekben és akváriumokban fellelhető természet idomára maga az ember. Ennek a sorozatnak az elkészítését megelőzte egy kurzus, amelyen Devlin megtanulta, miként kell az állatokat idomítani ahhoz, hogy filmfelvételeket készíthessenek róluk. Érdeklődése ekkor ébredt fel az állatok világa iránt, és egyúttal az iránt is, hogy miként bánt velük az ember. Ez az érdeklődés a mai napig eleven, mégsem fűz kommentárt vagy csatol magyarázó képaláírásokat munkáihoz ezúttal sem. A nézőt magára hagyja, és saját érzelmire utalja.

Lucinda Devlin: *Glacier Paradise at the Matterhorn #4, Zermatt, Switzerland, 2008*, Aus der Serie „Subterranea”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Lucinda Devlin: *Greenhouse 48, Copperstate Farms, Snowflake, Arizona, 2022*, Aus der Serie „Field Culture”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Lucinda Devlin: *Georgia Aquarium #1 (Shark), Atlanta, 2021*, Aus der Serie „Habitats” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum





Lucinda Devlin: *Lake Huron, 3-4-13, 6-31pm*, 2013, Aus der Serie „Lake Picture“  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

A 2010 és 2019 között készült *Lake Pictures* [Tó képek] című sorozatában saját magát emeli a szemlélődő pozíciójába, amennyiben egy kilenc éven átívelő időszakban ugyanazt a nézőpontot veszi fel a természet színjátékát figyelve a Huron tó partján közvetlenül a háza előtt. Időközben visszatért gyerekkora helyszínére Michiganbe, ahol a tóparton lakik. Festői hangulatú felvételein csak a horizont által egyenlő arányban elválasztott víz és ég-bolt látható. Az emberi beavatkozás egyetlen nyomát csak ő hagyja; a felvétel pillanata, amelynek feljegyzi az idejét – az évet, hónapot, napot és az időpontot. A tavat szemmagasságból láttatja, és hagyja, hogy elvarázsoljon a fények és színek játéka és állandó átváltozása az évszakoknak megfelelően. Akár a sima, kéken ragyogó, jég szabdalta vízfelület, akár a zölden világító elsimuló hullámok; a természet színpada nem igényli az emberi jelenlétet. „Szinte végtelenül tündökölnek a vízfelület különféle változatai, összjátéka a levegővel és a fényvel, és a művészi absztrakció szintjén jelennek meg a benyomások, amelyek elmélkedésre és reflexióra készítenek. Devlinnek mindennél fontosabb, hogy rámutasson a természet és a víz egzisztenciális természetére, amelyből

az élet keletkezett, és amely nélkül semmiféle élet nem lehetséges ezen a bolygón”.<sup>21</sup>

A Huron tóról készült fényképein az ember által (még) meg nem bolygatott természetet állítja szembe *Salt* című legújabb sorozatában a Utah állambeli Bonneville sós síkság és a Nagy-sóstó területének segítségével. Sókitermelés, turizmus és az ott megrendezett autóversenyek a környezeti hatások mellett egyértelműen pusztító hatással vannak a környékre, és azt a csekély számú élőlényt is veszélyeztetik, amelyek ebben a barátságtalan közegben képesek voltak különféle túlélési stratégiákat kifejleszteni. Devlin az 1970-es évek kezdete óta először fényképezett embereket, bár csak parányi alakokként jelennek meg a táj színpadán. A sósivatagban készült önarckép is arról tanúskodik, hogy már nem követi annyira szigorúan saját elveit, és rábízta magát a bizonytalanra, megengedi magának, hogy felkészületlen legyen, és a megérzéseire hagyatkozzon.

Dokumentarista fényképeivel<sup>22</sup> az életet faggatja és kutat tovább. A világot a tereken keresztül tapasztalja meg.

Fordította Pfisztner Gábor



<sup>1</sup> „Wir verstehen uns als menschliche Wesen nur dann richtig, wenn wir uns von Fähigkeiten her begreifen, die es uns erlauben, unvorbereitet zu sein und im Ungewissen zu agieren.“ Georg W. BERTRAM, Michael RÜSENBERG: *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*, Stuttgart, Reclam, 2021, 12

<sup>2</sup> Az 1960-es évek közepétől William Eggleston kezdett színes diafilmet használni, amelyet addig jobbra csak az alkalmazott területeken és a családi események dokumentálására használtak (pedig már Robert Capát is kapacitálta a Kodak az 1950-es évek legelején, hogy használjon színes filmet, akárcsak Robert Doisneau-t, aki Palm Springs-i felvételeit végül arra is fényképezte). Az 1970-es évektől, igaz nagyon más felfogásban, már egyre többen, például Joel Meyerowitz vagy Steven Shore is ilyen nyersanyagra dolgozott. A *The New Color Photography* vélhetően erre a trendre utal, amelyet jól példáz Sally Eauclaire *The New Color Photography* című könyvének a címe is, amely 1981-ben jelent meg. Ebben az időszakban már a könyvkiadók, múzeumok és galériák is elfogadták, hogy a fotográfusok színes nyersanyagra (rendszerint színes diára) fényképeztek. (A ford.)

<sup>3</sup> „[...] Auch und gerade hier Lücken zu füllen, Informationen nachzureichen, dem Auskunft Suchenden mit Biografien auf der Höhe der Zeit und unter dem Rückgriff auf jüngste Forschungsergebnisse zu dienen, ist das Ziel [...]“ [...] Itt és most épp az a cél, hogy a hiányzó részeket pótoljuk, az információkat kiegészítsük, és tájékoztassuk az arra vágyókat a kor színvonalán, támaszkodva a legújabb kutatási eredményekre [...]. Hans-Michael KOETZLE: *Das Lexikon der Fotografen 1900 bis heute*, München, Knauer, 2002. 5. Míg Candida Höfer megjelenik egy szócikk erejéig, hiányzik viszont az amerikai-kanadai fotográfus, Lynne Cohen (1944–2014), aki szintén talált tereket fényképezett, így leplezve le a mindennapok bizonyos aspektusait.

<sup>4</sup> Emlékszem, amikor 2009-ben láttam a képeit egy csoportos kiállításon a kölni Forum für Fotografie rendezésében, és meg kell mondanom, hogy míg a nevét teljesen elfeledtem, a képeit viszont egyáltalán nem.

<sup>5</sup> A kiállításon zajló vezetésen elhangzottak nyomán 2023. március 15-én.

<sup>6</sup> Gabriele CONRATH-SCHOLL: „Räume zwischen Leben und Tod“, Gabriele CONRATH-SCHOLL, Lucinda DEVLIN, Claudia SCHUBER: *Frames of Reference*, Susanne Breidenbach (hrsg.) Köln, Steidl, Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2023. 31.

<sup>7</sup> Felfogható finom utalásként a játszótérre is (*playground*). (A ford.)

<sup>8</sup> *A Photographs by William Eggleston* című kiállítás sajtóközleménye, Color photographs by William Eggleston at the Museum of Modern Art, 1976. május 25. ([https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326994.pdf?\\_ga=2.26170484.831867322.1688164376-784806377.1688164376](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326994.pdf?_ga=2.26170484.831867322.1688164376-784806377.1688164376). utolsó letöltés dátuma: 2023. 06. 30.)

<sup>9</sup> Lisa Le Feuvre beszélgetése Lucinda Devlinnel: Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 181.

<sup>10</sup> Az angolban az *adult* eufemisztikusan utalhat nyilvánvaló szexuális (pornográf) tartalmakra filmek vagy épp újságok, videók, egyéb médiatartalmak esetében, amelyek kifejezetten felnőtteknek készülnek. (A ford.)

<sup>11</sup> Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 181.

<sup>12</sup> Gabriele CONRATH-SCHOLL: „Räume zwischen Leben und Tod“, Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 31.

<sup>13</sup> *A Frames of Reference* fordítható viszonyítási pontként, viszonyítási rendszerként is.

<sup>14</sup> Lucinda Devlin a kiállításon zajló vezetésen 2023. március 15-én.

<sup>15</sup> *Uo.*

<sup>16</sup> *Uo.*

<sup>17</sup> Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 63.

<sup>18</sup> Devlin vélhetően az *agriculture* helyett használja, a *field* az *agros* (lat. föld) angol megfelelője, amely utal a terület megművelt jellegére is. (A ford.)

<sup>19</sup> 1975-ben mutatta be a George Eastman House Rochesterben (New York) a legendás és nagy hatású *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* című kiállítást. Az itt kiállító fotográfusok az érintetlen természet helyett az ember által használatba vett és átalakított természetet mutatták meg.

<sup>20</sup> Claudia SCHUBERT: „Lucinda Devlin – Raum und Natur zwischen Funktion und Illusion“, Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 89.

<sup>21</sup> *Uo.*, 81.

<sup>22</sup> Ehhez lásd Walker Evans beszélgetését Leslie Katz-cal: „Therefore art is never a document, though it certainly can adopt that style.“ („Ezért a művészet sosem dokumentum, de természetesen magáévá teheti ezt a stílust.“), *Art in America*, March-April 1971, 82–89. Online elérhető az interjú első része, amelyben az idézett rész olvasható. (<https://americansuburbx.com/2011/10/interview-an-interview-with-walker-evans-pt-1-1971.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2023. 06. 30.)