

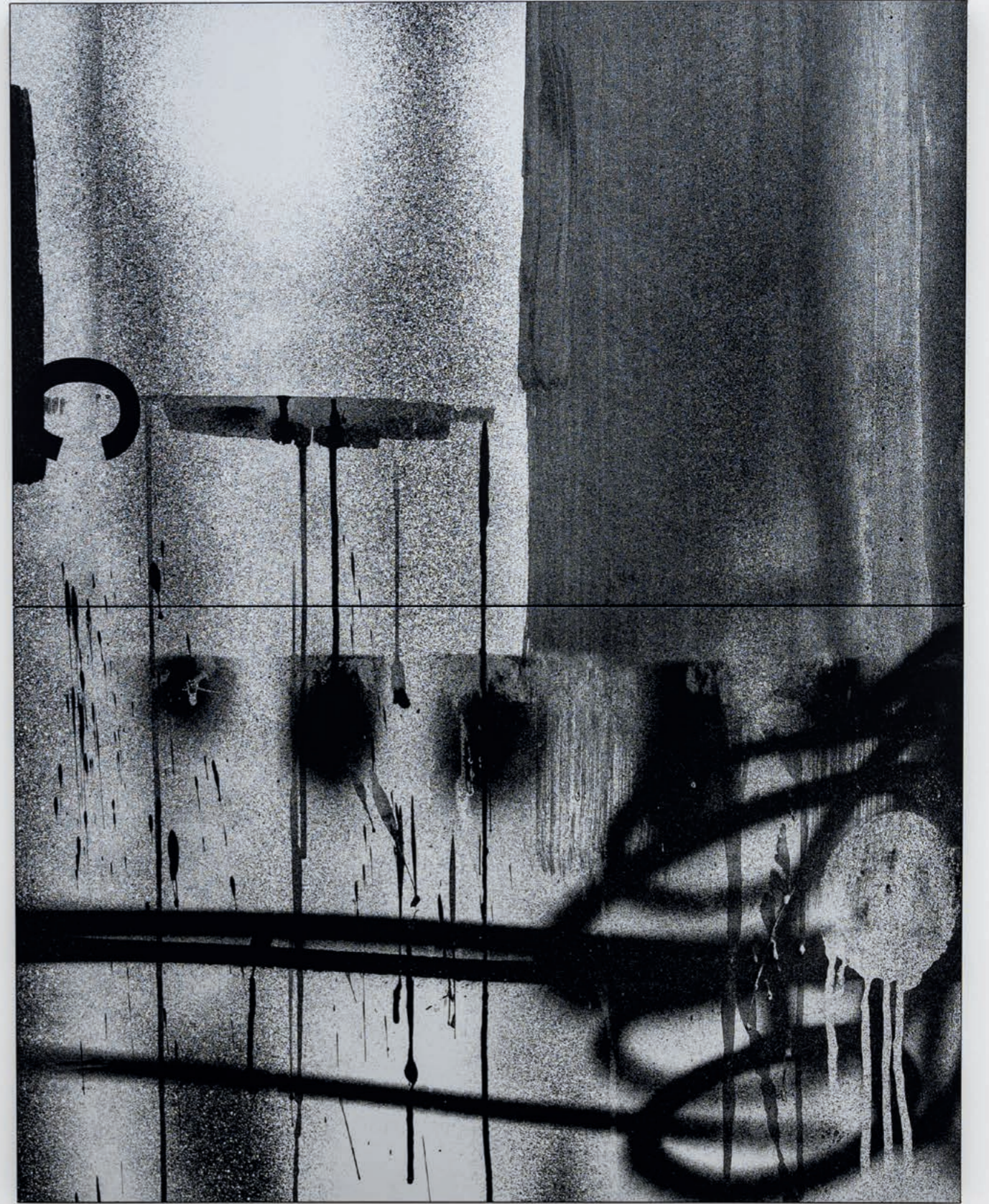
Balkon

2023_5

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



23005
9 779771 216830
ISSN 1216-8890 880 Ft



← borító

BORIS LURIE

Immigrant's NO Suitcase | Emigráns NO bőrönd (Anti-Pop), 1963, akril, papírkollázs, bőrönd, 38,1×58,4×17,8 cm | Boris Lurie Art Foundation # 000548 © Boris Lurie Art Foundation

← inside express

ADAM PENDLETON

Blackness, White, and Light
Kurátor: Marianne Dobner
MUMOK, Bécs 2023.3.31. – 2024.1.7.
(részletek a kiállításból)
© Fotók: Eln Ferenc

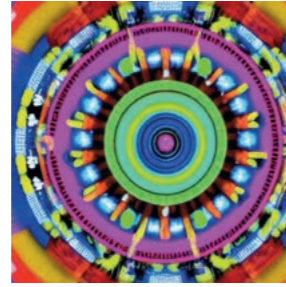
tartalom

2023_5



4

SZAPORA MÁRK AURÉL
Kettős meztelenség a kiszolgáltatottság ellen | Boris Lurie & Wolf Vostell: *Művészet a soá után*



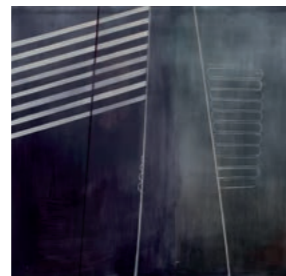
10

„A képet már nem nézem, hanem olvasom”
Seres Szilvia beszélgetése Iványi-Bitter Brigitta művészettörténész-kurátorral, AI tech-startup alapítóval.



14

KOZÁK CSABA
A Bodoky Gyűjtemény



18

NAGY BARBARA
Anyagtalan konkrét
Szilágyi Teréz munkáiról



21

LÁNG ESZTER
Víz, szél, tűz, föld
Visegrád ölelésében.
George Meertens és Veres Ágota kiállítása



24

PALOTAI JÁNOS
Fotográfiák és filozófiák | 1. rész



36

KOVÁCS ÁGNES
Egy elképzelt kiállítás képei
Lugossy István régi és új fotói, 1964–2023

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
HERMANN VERONIKA
hermann.veronika@gmail.com
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com

Grafika:
ELN FERENC
elnferenc.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
https://balkon.art

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkezesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

https://epcnyomda.hu

Támogatók:



KETTŐS MEZTELENSÉG A KISZOLGÁLTATOTTSÁG ELLEN

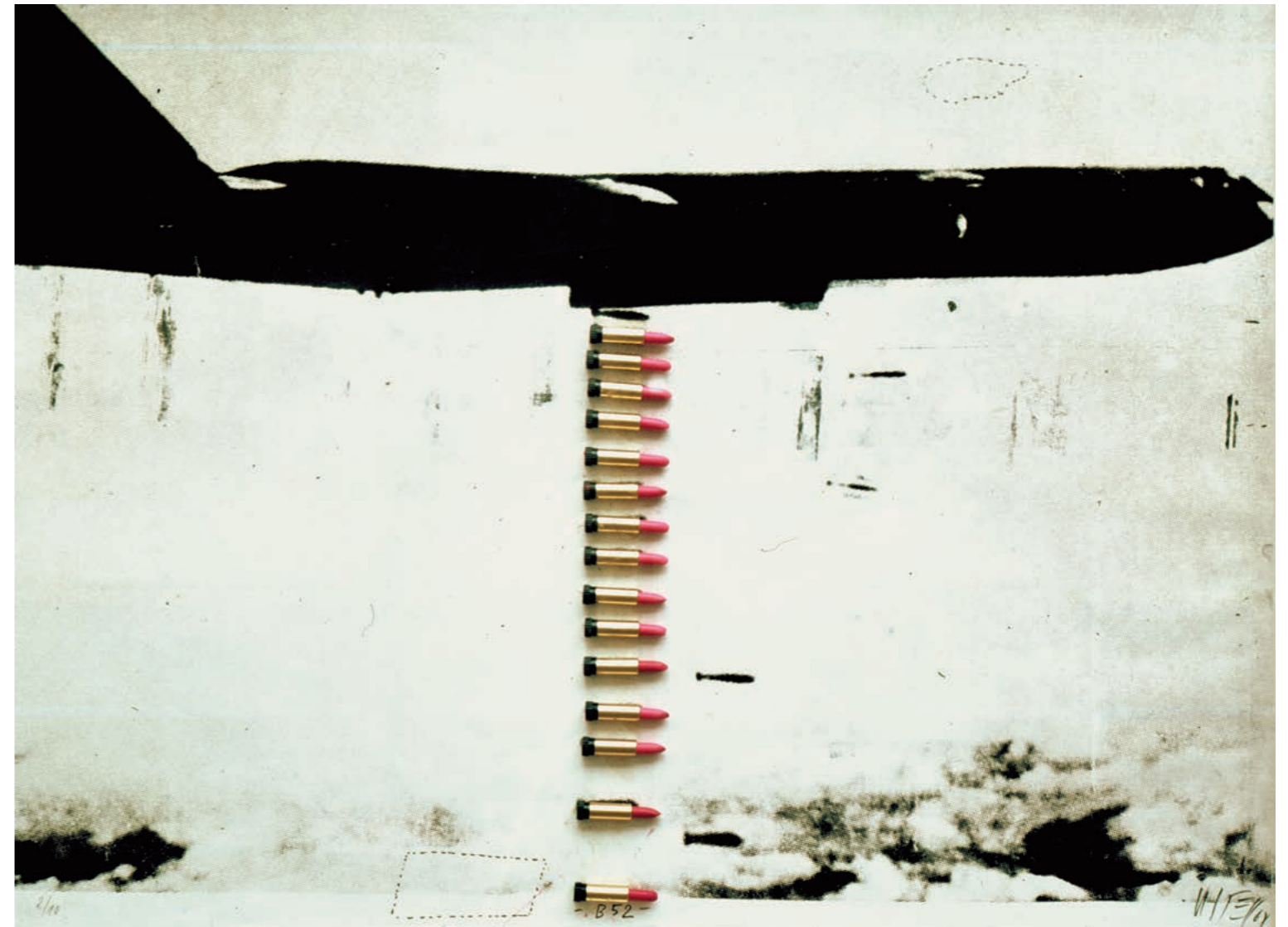
Boris Lurie & Wolf Vostell: *Művészet a soá után*

Ludwig Múzeum – Kortárs művészeti Múzeum, Budapest
2023. március 31 – július 30.

A kiszolgáltatottság szégyenét sosem lehet elfelejteni. Minden viszonyt, amely a méltóságunkat sérti, megtámadni, lebombázni (ld. Wolf Vostell: *B52 Ajakrúzsbombázó*, 1968), magyarán radikalizálni kell. Mert a szégyen érzetét kiváltó helyzetek, pozíciók – bár mindenki ismeri őket – nem evidensen feloldhatóak, megszüntetésüket néhol lehetetlennek érezzük, olykor elsiklunk felettük, mintha mi sem történt volna. De a szégyen maga megmarad. A Ludwig Múzeum kiállításának művészei, BORIS LURIE és WOLF VOSTELL kíméletlenül szembe szállnak mindennel, ami az ember méltóságát rombolja. A műveik által kifejezett merészség – néhol akár blaszfémia – kettős, mert mindezek legmélyén emberség és együttérzés, a művészet, a kifejezés lényege áll, nevezetesen: a változás előidézése, igazságtétel, a kizökkent idő helyretolása. A kiállítás megdöbbentő erejét nem érdemes alábecsülni. Ha a második világháború, és az azt követő időszak szégyenteljes eseményeire gondolunk, akkor tévesen azt hihetjük, hogy már mindennel szembe-sültünk, feldolgoztuk a múltat, nem tud semmi és senki újat mondani. A következőkben – a teljesség igénye nélkül – a kiállítás azon műveit szeretném bemutatni, amelyek hatásukban, erejükben megkerülhetetlenek, nyomot hagynak az emberben. A művek működésmódjának, a mindenkor befogadóból kiváltott reakcióknak, gondolat kísérleteknek szeretnék időt szentelni. A *Vasútkollázs (Vasút Amerikában, 1963)* a legdöbbenetesebb művek egyike. Egy majdnem meztelen, vetkőző nő áll háttal a befogadónak, mögötte pedig a holokauszt áldozatainak maradványai. A sokkhatásból felocsúdva feltehetjük a kérdést, hogy miért mindez? Mi volt ezzel a cél? Érdemes megnyugodva reflektálni a saját érzéseinkre és átgondolni az említett fotókollázs jelenségét. Kezdjük az alapoknál. Mi felöltözve nézünk szemmel láthatóan ruhátlan, felnőtt embereket: a pozíciók különbsége döntő, az, hogy valaki előtttem áll meztelenül, védtelenül, miközben én elfedem magam. De miről is dönt ez a viszony? A fölényről, pontosabban arról, hogy ki fogja azt birtokolni. A hataloméhség jelképe, az uralás vágyáé

lehet így a tekintetünk, ilyen pozícióba kényszerülünk az érzékelés által, ahogy azt Giorgio Agamben is kifejti a *Nudity*¹ című írásában. Ezért érezzük magunkat kellemetlenül. Nem akarunk így látni, de a műalkotás kényszerítő erővel hat, megképzti azt a viszonyt, amelyet mi sosem szeretnénk volna megtapasztalni. A kieszközölt tekintet magában hordozza az értékbecslés gesztusát, az emberek tárgyakká, eszközökké degradálását. Az erőszak redukáló² működésének olyan rétegébe nyerhetünk bepillantást, amely velejéig romlott, amelyben az emberek elsöprendő akadályként, felhasználható eszközként, uralható, irányítható tárgyként, vagy akár elpusztítandó³ egyedként is jelen lehetnek. Ahogy azt Jan Philipp Reemtsma is megfogalmazza a *Bizalom és erőszak a modern társadalomban* című könyvében: „Az erőszakos tettben a tetttest és az elszennvedőt egyvalami köti össze: az, hogy az erőszak elszennvedője (tendenciálisan) a testére van redukálva.”⁴ A képek, beleértve a *Nyitott teherkocsi*,

1 Agamben, Giorgio: *Nudities*. Stanford, Stanford University Press, 2011. 55.
2 Reemtsma, Jan Philipp: Testi redukció. In.: *Bizalom és erőszak a modern társadalomban*. Ford.: Papp Zoltán. Budapest, Atlantisz, 2017. 141-147. A fent jelzett fejezetre támaszkodom több ponton a szövegben.
3 Uo. 142.
4 Uo. 141.



Wolf Vostell
B52 Lippentiftbomber | *Ajakrúzsbombázó*, 1968, ajakrúzs, szitanyomat, 88 × 116 cm
Private collection © The Wolf Vostell Estate/VG Bild Kunst. Courtesy Archivo Happening Vostell, Junta de Extremadura

asszemblázs, 1945, Adolf Hitler műve és a *Egy happeningből, 1945, Adolf Hitler műve*⁵ című alkotásokat is, arra utalnak, hogy a gyilkolás, a „használatatlanná” tétel, az ágenciának az elorozása egyesekben gyönyört, elégedettséget idézhet elő. Ez egy igen veszélyes emberi magatartás, amely dominánsan jelen volt azokban a korszakokban-időszakokban, melyekben a művészek élni és alkotni kényszerültek. Erre a viselkedésmódra emlékeztet minket a művek egy része, felhívják a figyelmet arra, hogy a meztelen nő (pin-up girl) megbámulása (*Vasútkollázs, 1963*), a testet élvező tekintet nem áll olyan távol a náci ideológia, a Harmadik Birodalom elkötelezett híveinek eksztázisától. A pin-up girl teste, külseje az élvezet és szorongás tárgya, a divatlapok, a tömegkultúra terméke, a kapitalizmus kizsákmányoló és befolyásoló erejének letéteményese, egy ideológia képviselője. Egy teljességgel megvalósíthatatlan ideált mutat fel, akárcsak a náci propaganda. A két ideológia effajta kapcsolata tényszerű, találkozási pontja a

5 „Lurie gyakran emel ki egy-egy fotót és csak a címadás gesztusával teszi azt saját műalkotásává. A vasúti teherkocsiról készült fotót újra felhasználja önmagában, csak megtoldja egy címmel: *Nyitott teherkocsi, asszemblázs, 1945, Adolf Hitler műve*. Lurie és Vostell esetében fontos szerepe van a címeknek, címadásai gyakran agresszívnek, szókimondók. A provokáció, itt sem önmagáért való, hanem célja, hogy áttörje a hallgatás üvegfalát, hogy a befogadót kizökkentse nyugalmi helyzetéből és állásfoglalásra készítse. Hasonló típusú mű Lurie-től az *Egy happeningből, 1945, Adolf Hitler műve*, ahol egy férfiről a koncentrációs táborban készült fotót egészíti ki a címmel.” Nagy Tamara: Vostell és Lurie még ma is ránk rúgják az ajtót. *Magyar Múzeumok*, A Pulszky Társaság-Magyar Múzeumi Egyesület online magazinja, utolsó letöltés: 2023. 06. 22.

két koncepciónak maga az ember, a kisajátításának mikéntje. Az erre való kísérletben mutatkozik meg rokonságuk. A büntudatkeltés által válik láthatóvá, a fegyvelmezés, számonkérés eszközt használva. Mert a tárgyalta ideológiák sugallata így szól: csak akkor tudom élvezni a másikat tárgyként, ha olyan, mint a kiállításon is látható képeken. Csak azt tudom élvezni, ami úgy néz ki, mint a fotókon. Mindez elfogadhatatlan, különösen, ha a holokauszt fotók mögötti propagandára gondolunk. Ezért mutat egyezést a Harmadik Birodalom redukáló ideológiai célkitűzése a kapitalista tömegtermelés ideológiai kizsákmányolásával. Lurie és Vostell nem vak erre a kapcsolatra, egyértelműen ki akarják ezt fejezni a műveken keresztül.

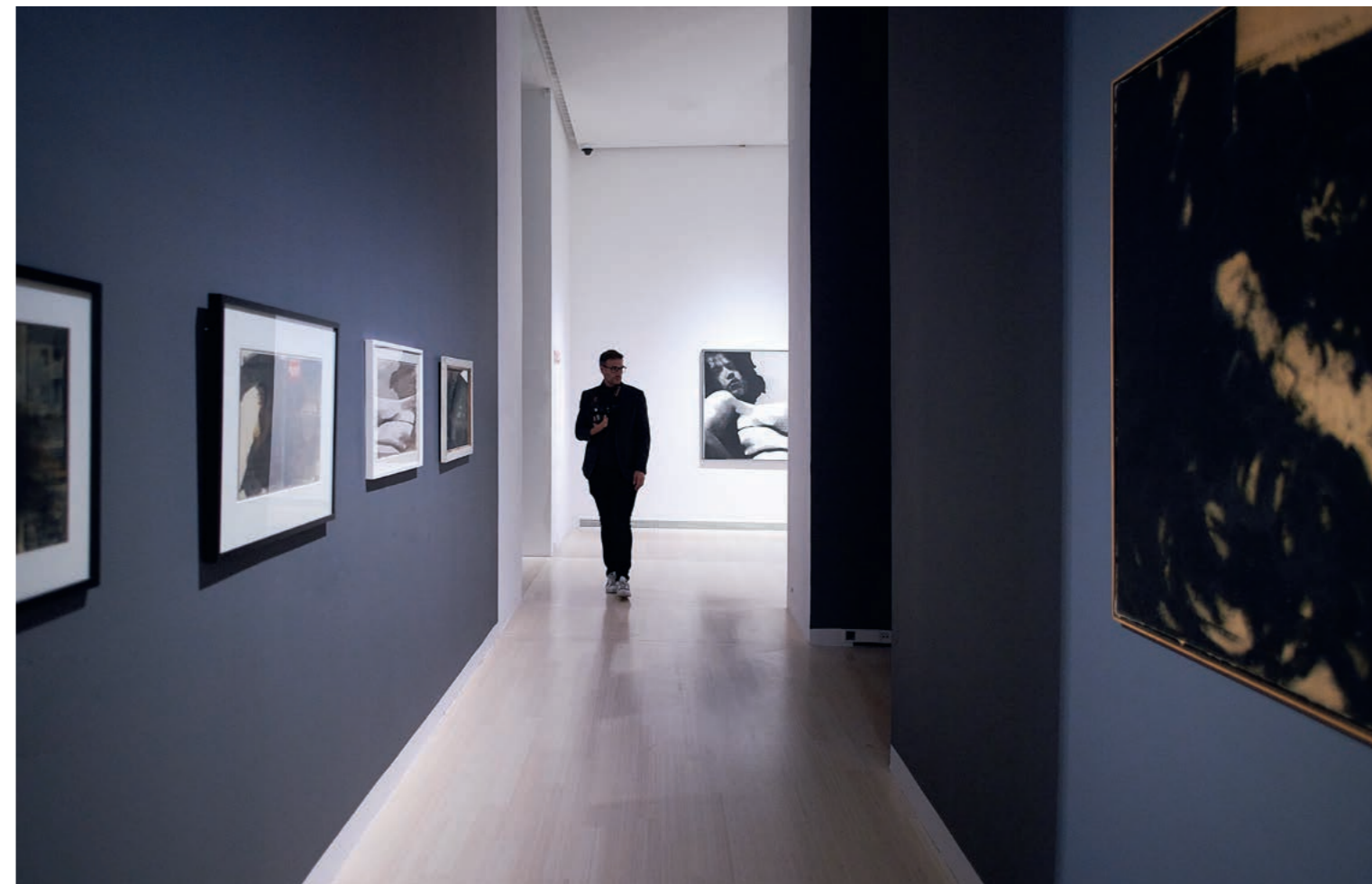
https://magyarmuzeumok.hu/cikk/vostell-es-lurie-meg-ma-is-rank-rugjak-az-ajtot?fbclid=IwAR1-ERfYDQyWXPpPaOoRaicp-kxHT7AMccjY6lpG2rV_Ifts0zRilptMvPUg



BORIS LURIE & WOLF VOSTELL: *Művészet a soá után*, 2023, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
© Fotó: Végel Dániel, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

És ez a tény borzaszt el minket befogadóként, ennek a tudatossá tétele nehéz, mivel a meztelen női test a képen úgymond „felkínálkozni látszik”, invitál. Ez azonban egy téves feltételezés: erre hívja fel a figyelmet Lurie. Ahogy az *Emlékeztető az USA-nak*. (*Frizurák*, 1963) című műnél is – a frizurás hölgyek kontrasztjában a koncentrációs tábor túlélői – a női testek jelenléte nem a kihasználásra való bátorítás, hanem leleplezés, pontosabban felfedése annak, hogy a meztelenség, még a konszenzuális szerelmi viszonyok között is, kiszolgáltatottá tesz. Hiszen a női test ilyen jellegű ábrázolása a fotókon, képeken egyértelműen a tárgyiasító, birtokló, eszközszerű használatra való buzdítást (amelyet pin-up girl fogalma már magában hordoz), azaz az „örömszerzésért való létezés” képviseli, a „kéjes”, vágycsozó tekintet tükrében alkották meg őket. Ez az, ami azonos az egymásra applikált képekben, a női testekben és a holokauszt áldozataiban, túlélőiben: az ember, mint kihasználható, elhasználható, akár mint elpusztítható entitás van jelen, amely, ha nem látja el a kiszabott feladatát („női kötelességeit” nem végzi el, nem játssza el a szerepét, stb.) annak komoly, erőszakos következményei lesznek. Mint azt láthatjuk, redukció áldozatai lettek, mert „[c]sak akkor redukálom, vagy próbálom redukálni a másikat mint személyt a szerepére, ha magatartásommal kizárom, hogy úgy cselekedjen, ahogy akar, még hozzá ha aktívan zárom ki ezt, akadályozva őt, nem pedig passzívan, kivonva magamat a helyzetből [...]”⁶ Ezt a tárgyat, legyen az akár egy női test, ahogy a képeken is látszik, felcicomázhatjuk

⁶ Reemtsma 2017. 142. l



BORIS LURIE & WOLF VOSTELL: *Művészet a soá után*, 2023, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
© Fotók: Végel Dániel, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

(*Emlékeztető az USA-nak*. [*Frizurák*, 1963] – hangsúly a frizurákon, a frissen a fodrásztól jött nőknél van), nevelhetjük, okíthatjuk, megfigyelhetjük, korlátozhatjuk, vagy rosszabbat is tehetünk velük (holokauszt), mivel, ha már nem lesznek rendeltetésükhöz hűek, vagy ha nem engedelmeskednek annak viszonyában, akkor ki is lehet őket iktatni. Wolf Vostell *Peter Fechter* (1965) című képe evidensen ehhez kötődik, amennyiben a jogtalan, korlátozó erőszakot állít emléket.⁷ Ez a valódi blaszfémia, perspektíva, érvelésmód, amelyre Lurie és Vostell rámutat ábrázolásmódjával, alkotásaival. A meztelenség⁸ aktusa, a képek ereje kettőségükben rejlik. Ha a fentebb leírtakat tudatosítottuk, reflektáltunk első benyomásainkra, észrevehetjük

⁷ „Az egyik első kiállított mű Wolf Vostell *Peter Fechter* című képe, amely a berlini fal abszurdítására reflektál és emléket állít (ez az indíttatás Vostell esetében visszatérő jelenség) Peter Fechternek, akit akkor lőttek le, amikor megpróbált Kelet-Berlinből nyugatra szökni.” Nagy Tamara 2023. i.m.

⁸ Agemben 2011. 57.l





BORIS LURIE & WOLF VOSTELL: *Művészet a soá után*, 2023, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
 © Fotók: Végel Dániel, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

szemlélődésünkben a képek hatásának következményeit. Így idézik elő (bennünk, a befogadóban is) a változást, amelynek következtében a tekintetünk által már nem a hatalom ágenseiként lehetünk jelen, a képeken a meztelenség immár a helyzet abszurdítását, helytelenségét jelzi. A meztelen ember méltóságának visszanyerése fontos a képek esetében.



Hiszen a meztelenség fogalma teológiai értelemben is a paradicsomi állapot elvesztését jelöli, így a meztelenség ténye a bűnelkövetés következményeként⁹ van jelen a kulturális hagyományainkon

⁹ Uo.

keresztül. Lurie és Vostell ilyen, és ehhez hasonló képzeteket – hogy a meztelenség állapota bűnt hordoz önmagában, a szemlélődő pedig ártatlan, sőt, ítélkezhet – láthatóan el akarják törölni, mert a múlt elfogadhatatlan elemét látják benne.

A képeken szereplő emberek nem bűnösök, a művek nem a „bűnösségük tükrében helyes és jogos megtorlásukról” tanúskodnak, épp ellenkezőleg: a jogtalanság térnyeréséről, az igazságszolgáltatás hiányáról, az ártatlanok és kiszolgáltatottak kihasználásáról ad számot. Pusztán húsként¹⁰ tekinteni a testekre nem lehetséges, a kép ellenáll minden obszcenitást, vagy blaszfémiát kísérő jellegével együttvéve ennek is, az embereket emberként, méltóságukban mutatja fel, ellenállva annak a helyzetnek, amelybe kényszerültek.

Lurie és Vostell művészete szökésvonalakat biztosít, kiutat a preconcepciók fullasztó sokaságából. Fókuszra készlet, elgondolkodtat arról, hogy az ábrázolásmód milyen viszonyban áll a kifejezni kívánt anyaggal. Számos érzetet, benyomást közvetítenek a művek azáltal, hogy az illusztráció és a narrativitás együttes meghaladására¹¹ törekcsenek. Kiváló példát mutatnak erre a „Szétszabdalt nők” sorozat eltorzított, néha felismerhetetlenül embertelen formái.

Mert nem az értelmünkre hatnak a művek, nem mutatnak be semmilyen eseményt, nem írnak felül a múltat, hanem érzetek által sugallanak valamit. „Az érzetnek van egy szubjektum felé forduló arca (az idegrendszer, az eleven mozgás, az „ösztön”, a „vérmérséklet” felé, mely a naturalizmus és Cézanne közös szókincséhez tartozott), és egy tárgy felé forduló arca („a tény”, a hely, az esemény felé). Vagyis inkább nincs is semmiféle arca, hanem ennek a kétféle dolognak a szétválaszthatatlan egysége, világban-benn-ne-lét, ahogy a fenomenológusok mondják: egyszerre alakulok magam is az érzetben és történik valami az érzet által, az egyik a másik révén, az egyik a másikban.”¹²

Lurie és Vostell a méltánytalan, embertelen helyzetekre ad választ, megoldást. Művészetük kiáltás, figyelmeztetés, hogy soha ne ismétlődjön meg az, ami már megtörtént.

¹⁰ Uo. 74.

¹¹ Deleuze, Gilles: *Francis Bacon, Az érzet logikája*. Ford.: Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz, 2014. 43.

¹² U. o. 43. oldal

„A KÉPET MÁR NEM NÉZEM, HANEM OLVASOM”

Seres Szilvia beszélgetése Iványi-Bitter Brigitta művészettörténész-kurátorral, *AI tech-startup* alapítóval.

A 16. Kecskeméti Animációs Fesztivál (KAF) idei felhívásában már nem zárták ki az Artificial Intelligence, azaz mesterséges intelligencia segítségével létrehozott alkotásokat. Tizenkét év telt azóta, hogy 2011-ben a számítógépes szoftverekkel készült animációkat még nem kedvelte és értékelte a hazai zsűri. Az utóbbi évben világszerte egyre nagyobb figyelmet kap a mesterséges intelligencia alapú

IVÁNYI-BITTER BRIGITTA, Collision Tech Conference, Toronto, 2023
Artwork: Gabriel Karasek

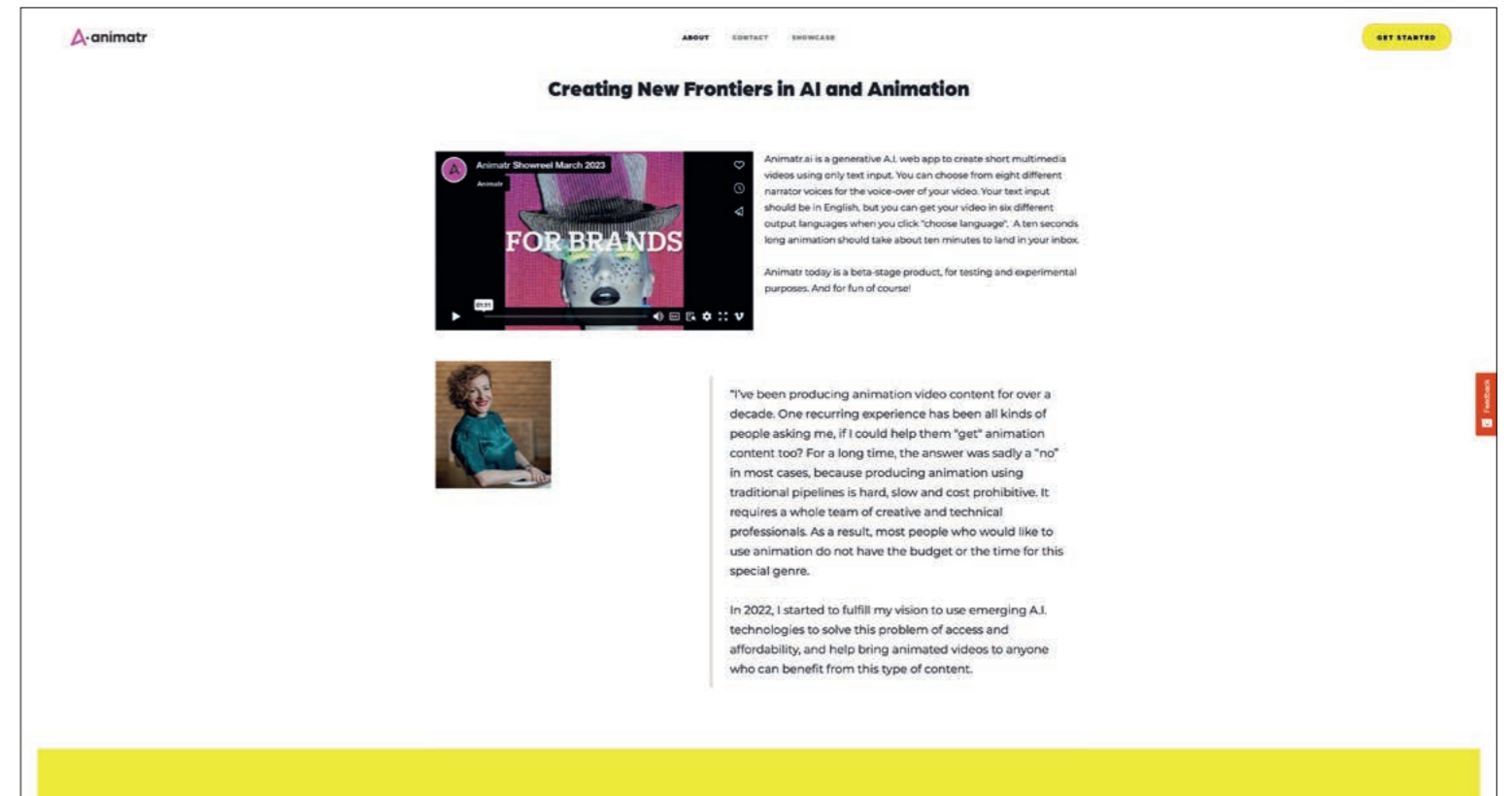


kép- és mozgókép készítés. Ezek az eszközök egyrészt nagymértékben felgyorsíthatják az animációs, illetve képkészítési folyamatot, másrészt bárki számára megnyitják az animáció-készítés lehetőségét. A mesterséges intelligencia kétségtelenül napjaink digitális forradalmának központi eleme, ami legalább akkora hatással bír, mint a gőzgépek, a villamosenergia, vagy akár a fényképezőgép feltalálása. Lehetőség és kihívás is egyszerre, ami mindenképpen jelentős változásokat idéz elő. Új világunkban a digitális alany egyszerre fogyasztó és teremtő. Paradox módon a fogyasztó vált a fejlesztési irányvonalak meghatározójává, hiszen mindig a tömegfogyasztás dönti el azt, hogy mi válik dominánssá, és marad meg a piacon - ez pedig a kulturális tartalmakra is hatást gyakorol.

A digitális eszközök demokratizációja miatt egyre több felhasználóból vált idővel alkotó: gondoljunk például a ma már nem létező, az intenetes grafikát a 90-es évek végén forradalmasító Adobe Flash vagy a vizuális HTML-szerkesztők megjelenésére. Tulajdonképpen most is ez a helyzet: vannak olyan korai felhasználók a mesterséges intelligencia területén, akik képesek olyan nyelven utasítani a számítógépet, amely jó minőségű mozgóképet generál. Ahogy egyre inkább beszivárgott a hétköznapiakba a mesterséges intelligenciával generált tartalom, a nemzetközi művészeti szcénában is egyre több felhívás, pályázat, szimpózium és persze startup jelent meg. IVÁNYI-BITTER BRIGITTA 2022 elején kezdett el foglalkozni mesterséges intelligencia alapú videogeneráló alkalmazásokkal, és hozta létre az Animatr AI Video Platformot, ami már elérhető és ingyenesen tesztelhető az animatr.ai címen.

Seres Szilvia: Mi vezetett el téged az Animatr AI Video Platform elindításához?

Iványi-Bitter Brigitta: Több évtizede foglalkozom azzal, hogy különböző álló- és mozgóképeket hogyan lehet úgy összerakni, hogy abból új tartalom jöhessen létre. Korábban kortárs művészeti kiállításokat rendeztem és animációs filmek, illetve dokumentumfilmek készítésében vettem részt kreatív producerként. Ezek



a tapasztalatok vezettek a mesterséges intelligencia alkalmazásához, amelyben izgalmas kihívásnak találtam, hogy a művészettörténet és a popkultúra szinte teljes képállománya újfajta felhasználásra kerülhet. Ez inspirált, hogy létrehozam az Animatr AI Video Platform nevű tech céget 2022 márciusában Kanadában, azzal a céllal hogy a hagyományos animációs mozgóképgyártási folyamat egyik új alternatíváját megépítsük. Az Open AI képgenerátorához (DALL-e) 2022 elejétől volt kutatói hozzáférésem és már láttam, hogy ebből nemsokára korszakalkotó technikai fordulat lesz. Az utóbbi fél évben elérhetővé vált, úgynevezett generative AI technológiák tették lehetővé, hogy az Animatr.ai app párbeszéd alapon rövid animációs tartalmakat állítson elő angol szöveges input alapján, több nyelven. A jelenlegi technológiával 10 perc alatt készül el egy 10 másodperces videó. Az Animatr.ai 8 féle stílust, 8 féle hangulatot és 6 féle kamera állást ajánl fel, de a kísérletező kedvű felhasználó bármilyen speciális kérést is beírhat, így végtelen számú stílus válik elérhetővé a szintetikus videó előállítás során.

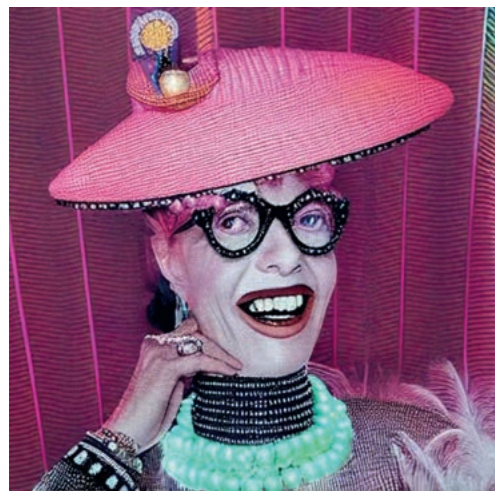
SSZ: Mennyire ismerik el és támogatják a női vállalkozókat Kanadában?

I-BB: Kanadában megbecsülik és támogatják a női vállalkozókat. Sok

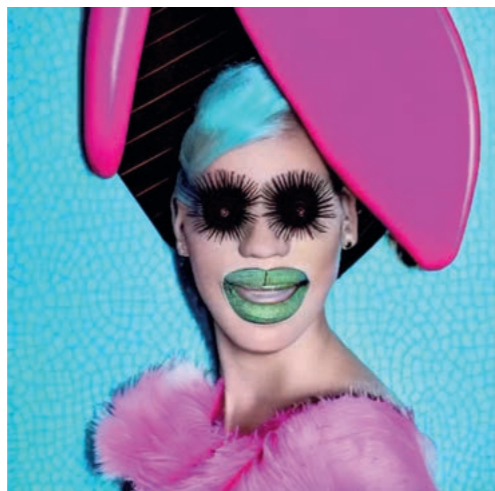
női vállalkozóval találkoztam, vannak olyanok például, akik klímaváltozási megoldásokat kínálnak, vagy az úrkutatási technológia megújításán dolgoznak. Sajnos világjelenség, hogy a női tech startup alapítóknak kevesebb, mint tizedannyi befektetést juttatnak a kockázati befektetők, mint a férfiaknak. Ez az arány ennél is rosszabb volt 5 évvel ezelőtt. Gondoljunk csak arra, hogy 100 évvel ezelőtt a sikeres képzőművészek között alig 10 százalék volt a nők aránya. Ez a művészeti világban mára kezd kiegyenlítődni, azonban a technológiai vállalkozások alapítói között még mindig jelentős hátrányban vannak a nők. A kanadai vállalkozási környezet nagyon inspiráló, főleg mesterséges intelligencia témában, ugyanis itt az egyetemeken az elmúlt évtizedekben fő fókuszban van a mesterséges intelligencia kutatása, olyannyira hogy a nagy nyelvi modellek (LLM) „feltalálása” is egy, a University of Toronto egyetemen tevékenykedő tanszékvezetőhöz, Geoffrey Stinton nevéhez kötődik.

SSZ: Hogyan jutottál el az applikációig?

I-BB: Az ötletemet validálva tovább jutottam a Founder Institute üzletfejlesztési programon, ahova nem könnyű bekerülni. Bebizonyítottam, hogy piaci igény van az ötletemre. A kérdés az volt, hogy hogyan lehetséges a legkevesebb anyagi befektetéssel, a legrövidebb idő alatt kifejleszteni az új videó készítő alkalmazást. A Founder Institute befejezése után a céget beválasztották a nagy presztízsű kanadai Accelerator Center 50 legígéretesebb kanadai tech startup csoportjába, ami a Waterloo Tech Hub-ban van. Itt van a Google kanadai mérnöki központja, de innen indultak az ApplyBoard - ami mesterséges intelligencia toborzási platformot kínál, amely segít a nemzetközi hallgatóknak külföldi posztgraduális tanulmányokra jelentkezni - és a Faire unikornisok, valamint további több száz startupnak, és Kanada leggyorsabban növekvő technológiai vállalatainak az otthona, ami jelentős technológiai sikereket produkál. Legalább 20 mentor dolgozik velem a termékfejlesztés különböző fázisaiban, ezzel elősegítik a hatékony munkát. Fontos, hogy kíváncsian



woman in hat 1-3



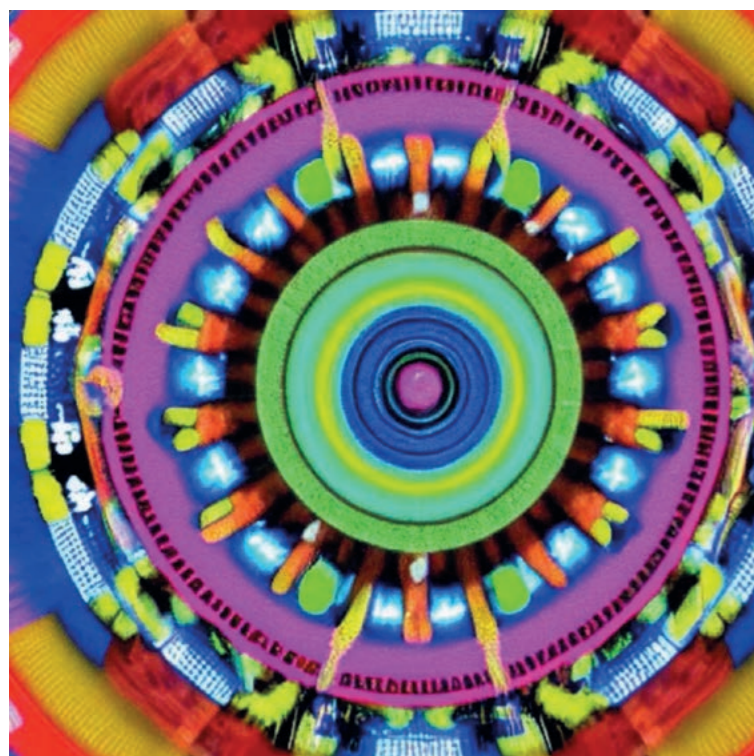
2023_5

tesztelik a szoftvert, visszajelzést adnak, segítenek új felhasználói eseteket találni. Anyagi támogatásokat is kiírdemelt a cégem, ami lehetővé teszi, hogy mérnököket alkalmazhassak. Most éppen két, korábban az úrkutatásban dolgozó mérnökkel fejleszttem a szoftvert.

SSZ: *Művészettörténészként bekerülni a startupok és üzletfejlesztés világába mennyire volt nehéz?*

I-BB: Torontó különleges lehetőség számomra, hogy a lehető legújabb technológiai és kreatív innovációs folyamatokban vegyek részt. Ugyanakkor azt is láttam, hogy ezek az új technológiák mérnöki teljesítmények és nem kreatív víziók eredményei. A PhD kutatásomnak köszönhetően

indigenous video



van gyakorlatom abban, hogy rengeteg adatból kialakítsak egy új elbeszélést vagy terméket. Mint egy tudományos kutatásban, minden egyes inputot validálok, és a validációk alapján következtetek, hogy mi lehet sikeres a jövőben.

Egy termékfejlesztés, akár csak egy művészettörténeti értekezés, sokszor egy hipotézissel indul, ezt kell aztán validálni. A képi, mozgóképi stílusok automatizált és egyben véletlenszerű újrahasznosításáról szóló hipotézisem így alakulhat termékké. A szavak lettek az ecset és a festék. De egyúttal az is kiderült, hogy minél képzetesebben használjuk a szavakat arra, hogy leírjuk, hogy mit szeretnénk látni, annál szofisztikáltabb és pontosabb videót készít a mesterséges intelligencia alapú videógenerátor. Vagyis a tudás nem vesz el, csak átalakul.

SSZ: *Mi a cél a szoftverrel?*

I-BB: A cél, hogy több tízezer felhasználót ki tudjunk szolgálni globálisan, akik a saját nyelvükön és ízlésükkel rövid animációkat készíthetnek. Van ebben művészet és kurátori munka egyaránt, amennyiben az ember bizonyos stílusokat kiválaszt és opcionálisan felkínál. Ez olyan, mint amikor bemész egy múzeumba, ahol felajánlanak neked három időszakos



cyborg 1920s

kiállítást: miért pont azt, miért nem másikat. Ezek kurátori döntések. A szoftver esetében mindenki úgy kreatív vele, ahogyan szeretne. Ami most történik a világban, az egész mesterséges intelligencia-forradalom, az egy demokratizáló forradalom. Mindazok számára, akiknek nem volt korábban hozzáférése ehhez a képkészítési vagy animációs technológiához, most lett. Ez olyan, mint a fényképezőgép. Amikor feltalálták, akkor az első művészek az apparátussal rendelkező szakemberek voltak. Most már mindenkinek van fényképezőgép a telefonjában, de ettől még nem lesz mindenki fotóművész. Ugyanígy viszonyul a művészethez a mesterséges intelligencia is: van, aki hétköznapi dologra fogja használni és van, aki művészetre. Az egész mesterséges intelligencia technológiában ez a fantasztikus.

SSZ: *Vissza tud ez hatni az animáció műfajára?*

I-BB: Mindenféle produkciós folyamat fel tud gyorsulni tőle és a filmötleteket sokkal hamarabb le lehet tesztelni, de ez nem szünteti meg a tradicionális részeit az animáció készítésnek. Viszont hamarabb lehet a segítségével validálni az ötleteket.

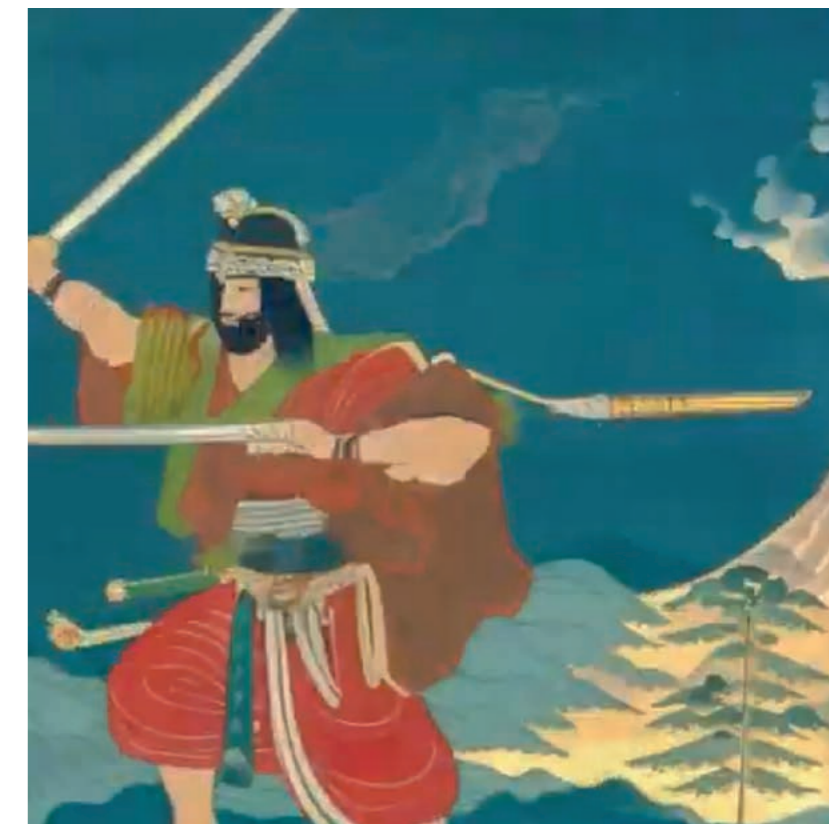
SSZ: *Kreatív producerként is aktív vagy?*

I-BB: Kreatív producerként dolgozom animációs filmekben is. Technológiailag az utóbbiak ismert gyártási rendben zajló folyamatok, de ezekből tudok visszakövetkeztetni az új applikáció helyes beállításaira. Múzeumoknak is építtek mesterséges intelligencia alapú applikációkat, amelyek a gyűjteményüket teszik elérhetővé kreatív videó készítés céljából, hogy a fiatalokat bevonják. Ebből a tapasztalatból tudom, hogy mi az, amit érdemes automatizálni.

A Kovásznai-kutatásom 2010-ben, és az animációs reklámtörténeti sorozatom 2019-ben is arról szólt, hogy bemutattam, hogy ha valakiben van egy teremtő szándék, hogy létrehozzon egy új dolgot, és ehhez talál egy új technológiai lehetőséget, akkor fantasztikus dolgokat tud alkotni. Ez történt Kovásznai Györggyel is, akit kirúgtak a Képzőművészeti Főiskoláról és rájött, hogy nem lehet festő. Véletlenül a Pannónia Filmstúdióba került, ahol rácsodálkozott képzőművész-író fejjel, hogy ezzel a technológiával nemcsak gyerekfilmet lehet csinálni. Így kezdte

Samurai warrior

el 1963-ban a *Monológot* és a felnőtteknek szóló rövidfilmjeit. Ő abban tudott nagyot alkotni, hogy talált egy új utat. Vagy itt voltak a XX. század elejének csodálatos reklámfilm-készítői (például Macskássy Gyula, George Pal), akik mind találtak egy új technológiát, és saját stílust teremtettek vele. Ekkor jött a Gáspár Béla magyar vegyész által kifejlesztett Gasparcolor, a színes film, amit először alkalmazták, és csillogó szemmel hozták létre az új dolgokat. Ezekből is inspirálódtam, amikor belevágtam a projektembe, mert megtanultam, hogy sokszor maga az új technológia az, ami a kreativitást becsatornázza.



A BODOKY GYŰJTEMÉNY

Korábban még sohasem jártam ebben a vörös Klinker téglás, kétszintes, diszszimmetrikusan tagolt épületben. A Ferencvárosban 1939-ben épített intézmény jobb szárnyába belépve ér az első meglepetés: a recepciós pult mögötti falat két HENCZE TAMÁS (1938–2018) nyomat ékesíti. Ahogy forgolódok a tömegben, akkor esik csak le, hogy minden szabad felületet valamilyen kortárs műalkotás foglal el. Nem győzöm kapkodni a fejem, meglepve látom, hogy a folyósokon, az emeleteket összekötő lépcsőfordulóban, a kisebb-nagyobb beugrókban számtalan magyar művész munkája sorakozik; van itt festmény, rajz, nyomat, karikatúra, kispasztika, kerámia, fotó és fali objekt. Olyan, mintha egy országos tárlaton járnánk. Pedig nem. Ezen a helyszínen rákbetegek kapnak kemoterápiás kezelést.

A Dél-Pesti Centrumkórház Szent László Telephelyén, az Onkológiai Oszályon vagyunk. Ez a 29-es pavilon. Az itt található nagyívű

Kopasz Tamás
Üveghangok, (Ezüst széria N6), 1994, papír, akril, akril spray, 75 x 54 cm © Fotók: Sulyok Miklós



gyűjtemény egy olyan állandó kiállításon van bemutatva, amit az infúziós állványokat tologató betegek éjjel-nappal „látogathatnak”. Hogy kerülnek ezek a műtárgyak ide? ESTERHÁZY PÉTER írott itt kezelték 2015-től. (A *Hasnyálmirigy napló* című, utolsó kötetének ez a háttér-története.) Kezelőorvosa, PROF. DR. BODOKY GYÖRGY, nemzetközi hírnév onkológus, osztályvezető főorvos, egyben műgyűjtő és műpártoló volt. Az író és az orvos kreatív együttgondolkodása során kérdések merültek fel. Hogyan lehetne a kórházak fehér, steril falainak monotonitását oldani? Hogyan lehetne könnyíteni a betegek bent-tartózkodásának unalommal terhes szigorán? A válasz egy gyűjtemény létrehozása volt, melyre kortárs alkotókat kértek fel. Esterházy képzőművész barátai szívesen fogadták az ajándékozás ötletét. Így történt, hogy a Daganatos Betegek Gyógyításáért és Rehabilitációjáért Alapítvány befogadta az adományokat. Az író halála után felesége, Esterházy Gitta folytatta a szervezés fáradságos munkáját. A fenti, lokális azonosítás helyett – az egyszerűség kedvéért – hadd nevezzem a

2023_5

Feledy Gyula
Piros monokróm, 2020, akril, lakk, zsákvászon, 80 x 80 cm



kollektívát Bodoky Gyűjteménynek. A folyamatosan gyarapodó gyűjtemény szakszerű kezelését Einspach Gábor, az *Artmagazin* folyóirat alapítója, igazságügyi szakértő, galériás vállalta el. Az író emlékére az onkológia melletti elhanyagolt területet átparkká nemesítették. Az ambulancián és az Esterházy Péter Emlékparkban 2017-ben került sor a gyűjtemény első, ünnepélyes avatására, ahol az író Bodoky professzor és Einspach Gábor mellett Dés László zenész improvizációja búcsúztatta. Két évvel ezelőtt pedig Nagy András grafikusművész – akit itt kezeltek – elkezdte feldolgozni, alfabetikusan kategorizálni a gyűjteményt, amiből egy műtárgyfotókkal illusztrált, a munkákat röviden leíró kiadvány született az Alapítvány lapjának külön kiadásában.

Kóválygok a művek között, szemezgetek. Van miből. A fogadófalán látható két Hencze-szitanyomatot a művész az utolsó éveiben készítette. A *Struktúra 06, 2015* című művén a kép felső felében szelídíthetetlenül, liánosan kanyargó vörös gesztust alul egy fekete négyszög ellenpontozza.

Másik struktúráján a szétfröccsenő kék-fekete-vörös pacák egymással feleselve pulzálnak. Foltfestészet. Közvetlenül a főbejáratnál JOVIÁN GYÖRGY *Tanulmány a bontáshoz* (2013) című, olaj-vászon festménye fogadja az ideérkezőt. Az egymásra hányt, rozsdásodó, barna, zöld és szürke fémdarabok kavalkádjá az elmúlásról/pusztulásról szóló hiperrealista csendélet. Az alsó traktus egyik legizgalmasabb képe HAÁSZ KATI *Előzmény V.* (2012) című festménye, melynek sárgából lilába hajló alapján koncentrikus, pontosan megszerkesztett vonalak, szalagmotívumok egymást átfedő hálózata fut. A lépcsőfordulóban ASZTALOS ZSOLT C-printje van felfüggesztve. Konceptuális, színes nyomatán három vakráma ölelésében egy fekete kocka alakú posztamens van bekerítve. Az egyszerű és egyben tiszta kompozíció azt sugallja, hogy valójában lényegtelen mi is van a háttal befordított vászonképre festve, vagy milyen pasztika helyezhető a posztamensre. Maguk a lehetséges művek hordozói, a konkrét művek nélküli tárgyak nemesednek műtárggyá. Szemben egy SVÁBY LAJOS-festmény, a *Kép Picasso idézettel*, 2013.

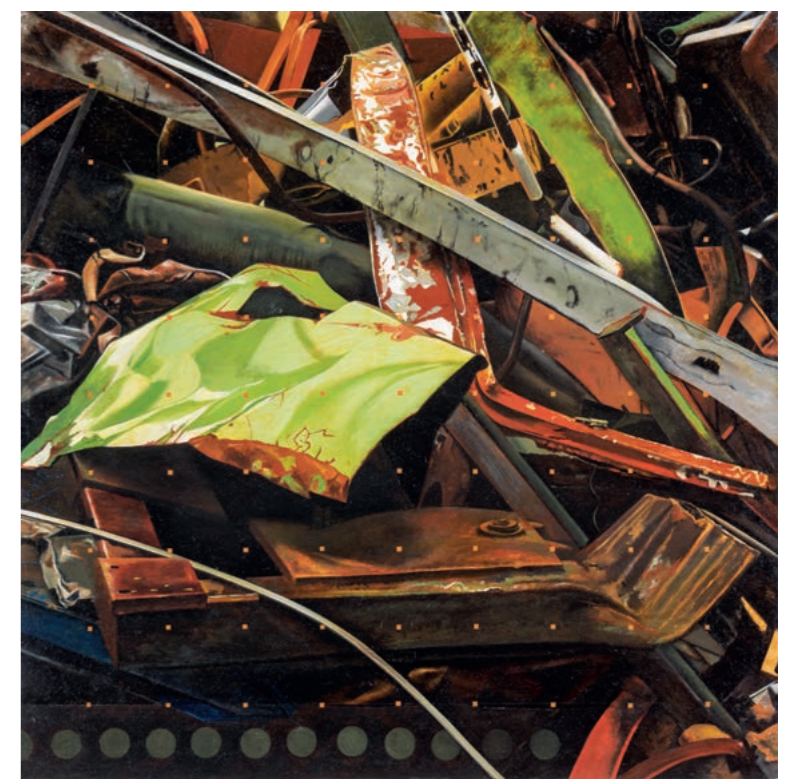
Sváby Lajos
Két Picasso idézettel, 2013, olaj, vászon, 90 x 100 cm © Fotók: Sulyok Miklós



Asztalos Zsolt
My Art LXIII., 2019, C print, 70 x 100 cm



Jovián György
Tanulmány a borításhoz, 2013, olaj, vászon, 140 x 140 cm

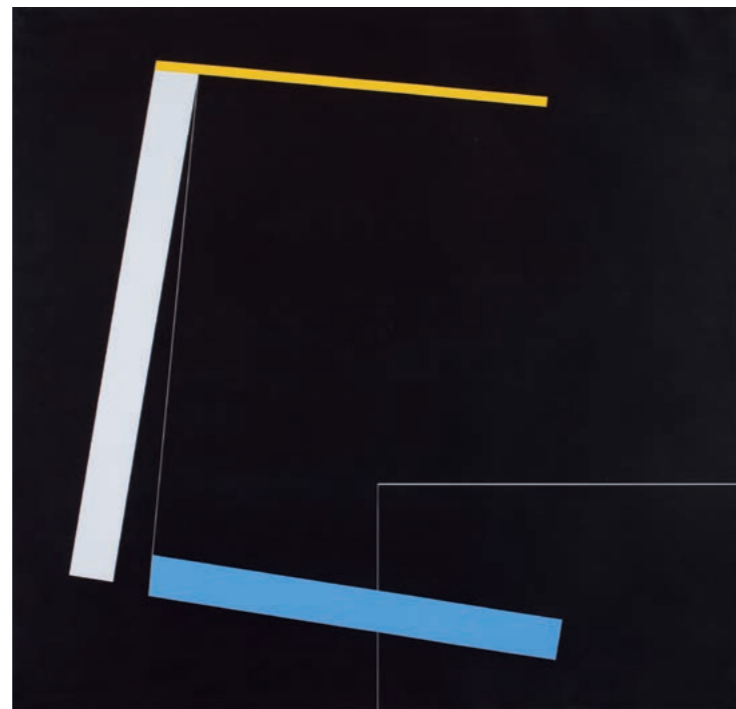




Radák Eszter
Puff, mintha ez az ízé kicsit zavarná a kilátást, 2017, olaj, vászon, 100 x 100 cm

A mű az, ami: egy Picasso parafrázis, egy ember-alakos-lófejes idézet a spanyol mestertől, Sváby zaklatott, pasztózus, a figuratív és az absztrakt határán egyensúlyozó, új-expresszionista stílusában. FELEDY GYULA két fali objektje már messziről tükörként világít a folyosón. A négyzetes *Piros kép* (2020) olyan, mintha egy sima üveglap lenne, csak abból látható a monokróm kép festmény-volta, hogy vastkos oldalain lecsorognak az akril csíkjai.

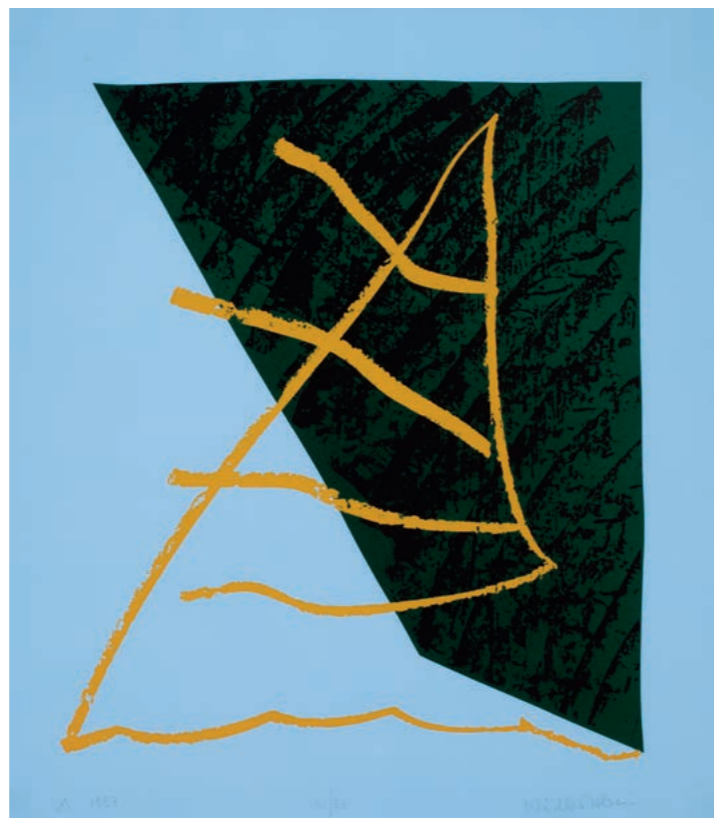
Salamon Pál
Cím nélkül, papír, 2008, 39,5 x 39,7 cm



Konok Tamás
Sine loco et ano, 2003, szerigrafia, 70 x 70 cm

Átellenben egy másik véglet. KOPASZ TAMÁS *Üveghangok* (1994) című munkáján fekete, amorf pacák kavarnak szürke és kék gesztusok festékpásmáival. BANGA FERENC *Egy nő II.* (2002) című papírmunkáján zilált, szaggatott kontúrú emberalakok vannak bemozgatva egy Esterházy Péter-szövegrészlet körül. NÁDLER ISTVÁN *Háromszög* (1997) című litográfiáján egy alig szabályos feketés-zöldes négyszög előtt egy sárga, közel vertikális festékcsíkkal áttört háromszöget sejtető alakzat bontakozik ki. A két, zárt és nyitott főmotívum egyidejű szerepeltetése adja a mű feszültségét. Már messziről „hangos” PINCZEHELYI SÁNDOR *PFZ paprika, csillag, Coca-Cola* (1982-1988) című szitanyomata. A kettős

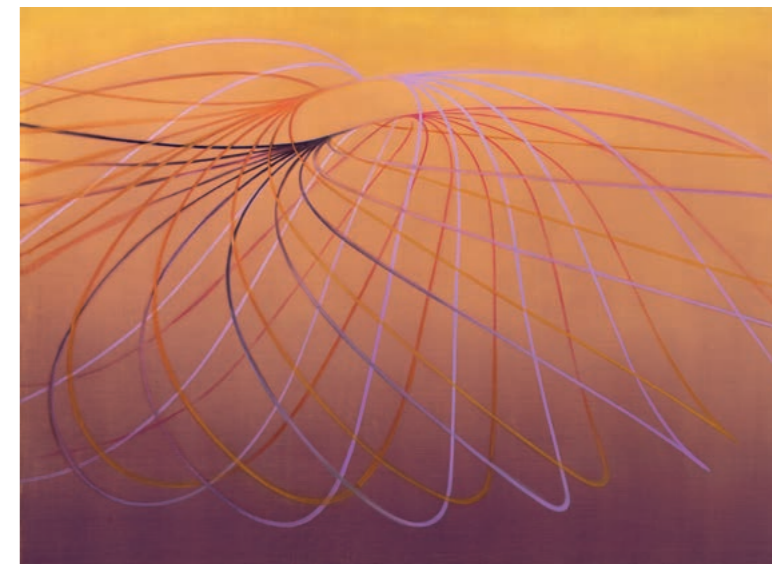
Nádlér István
Háromszög, 1997, litográfia, 10/30, 70 x 61 cm



2023_5

osztású mű egyik felében három, egymás alá helyezett piros, fehér és zöld paprika utal a hazai „eredettörténetre”, míg a vörös zászló és a Coca-Cola motívumok egymásba gabalyodása egyértelműen a hidegháború szovjet-amerikai ellentétpárját szimbolizálja. RADÁK ESZTER *Puff, mintha ez az ízé kicsit zavarná a kilátást* 2017 olajfestménye Bodoky professzor irodájának a falát díszíti. A művész mesebeli erdőrézletében a színek felcserélődnek, az árnyékok kiszínesednek. Metafizikus tájképében a valóságot másképp láttatva „a fától nem látjuk az erdőt”. SALAMON PÁL *Cím nélkül* (2008) papírmunkája megkapó. A fekete háttér előtt egy hártypapír kunkorodik a végtelen jelvé, Möbius-szalaggá. A nagy dolgok egyszerűek. Még kicsiben is. KONOK TAMÁS *Sine loco et ano* (2003) szitanyomatának fekete alapján fehér, kék és sárga csíkok-vonalak formálódnak derékszögekké a geometrikus absztrakció jegyében. És a falakon van még BAK IMRE, KESERŰ ILONA, KLIMÓ KÁROLY, KORNISS PÉTER, KÖVES ÉVA, MEGYIK JÁNOS, MULASICS LÁSZLÓ, OROSZ ISTVÁN, SOÓS NÓRA, PÉRI LÁSZLÓ, REIGL JUDIT, ROSKÓ GÁBOR, SOÓS TAMÁS, SZILÁGYI LENKE, SZIRTES JÁNOS, TROMBITÁS TAMÁS, VÁLI DEZSŐ, VIDA JUDIT, VOJNICH ERZSÉBET, ZÁBORSZKY GÁBOR – hosszan sorolhatnám. A Bodoky Gyűjtemény mára több, mint 260 darabot számlál.

Haász Katalin
Élőzmény V., 2012 olaj, vászon, 80 x 130 cm
© Fotók: Sulyok Miklós



Banga Ferenc
Egy nő II., 2002, vegyes technika, papír, 79 x 103 cm

Pinczehelyi Sándor:
PFZ, paprika, csillag, Coca-Cola, 1982-1988, 1992, papír, szitanyomat, 50 x 100 cm



ANYAGTALAN KONKRÉT

Szilágyi Teréz munkáiról

Itt vagyunk a lét és a nemlét, a konkrét és az absztrakt geometrikus határán. Olyan képeket látunk, ahol a képfelület anyagi faktúrája feloldódik a látvány fényfelületeinek strukturált síkjain. Ebből a nyilvánvaló feszültségből jönnek létre SZILÁGYI TERÉZ munkái. Ezek a terek a létezés könnyedségével és teljes súlyával egyaránt terheltek. Legutóbbi, a budapesti Három Hét Galériában 2023 májusában látható kiállításának *Ismételt tudattalan* volt a címe. Olaj-vászon fény-képeket láttunk az olaj csillogásától mentes, matt tompa színekkel. Az ablakokon beszűrődő fényben különböző elcsúsztatott síkok, vonalak játékát figyelhetjük. Egy egyszerre zárt és nyitott rendszer tudattalan ismétlését, egyben a mindennapi látvány absztrahált változatainak rögzítését. Mindennapi változások apró rögzítése, mindennapi változásaink apró lenyomata, ami ezeken a képeken megjelenik. Az ablakban megjelenő kép magának a művészetnek a metaforája. Az ablak keretében létrejött látvány itt azonban elrejtett: redőnyök és spaletták rései között felsejlik valami

az általunk ismert világból, a fény szűrt jelenlétéből. A geometrikus fény-struktúrák elénk idézik MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ *Fénytér modulátorának* (1929) játékait, vagy éppen FRANTISEK KUPKA *Katedrális* (1912-13), vagy *Vertikális síkok* (1912) című munkáit. Csak míg ezek a művek tele voltak a modernizmus lendületével és ritmusával, addig Szilágyi Teréz ritmusai a megfigyelés alaposága okán lelassulnak és befelé figyelésre készítik a nézőjét. Apró változások megfigyelésére, és ezek rögzítésére bíztatnak. Úgy beszél a képről, hogy közben félig lehunyja a szemét, így a látvány (ami maga a kép) dekonstruálódik, és absztrakttá válik. Egyszerre nyílt és zárt rendszer megfigyelői vagyunk. Nyílt, mert a világra nyitott ablakból figyeljük a kinti történéseket, zárt, mert a redőnyök le vannak húzva. Nyílt, mert a fény változásait vizsgálja, a különböző beesési szögeket és a fény vonalait, zárt mert ezek a fény-változások egy szűk szeletét vizsgálják a külvilágnak. Ám ez a szelet ezekkel a struktúrákkal mégis rengeteg lehetőséget és izgalmat rejt. A különböző vonalstruktúrák más és más irányúak, kimozdítják a látszólag sík rendszerből a képet, és dinamikát adnak neki. A különböző síkok ütközéséből létrejön az idő, és egy kvázi-narráció is. Látjuk a

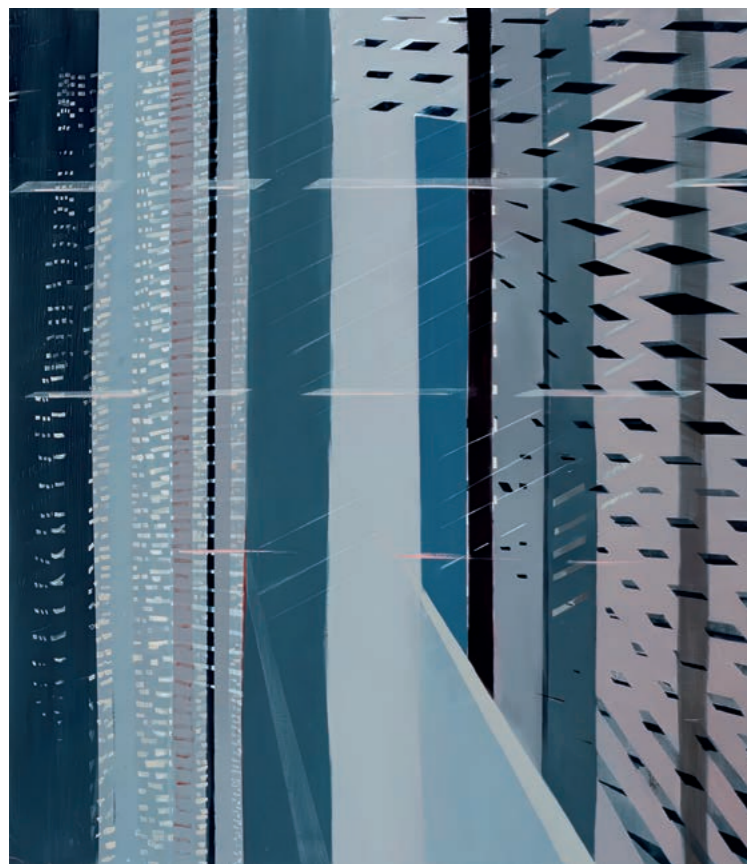
2023_5



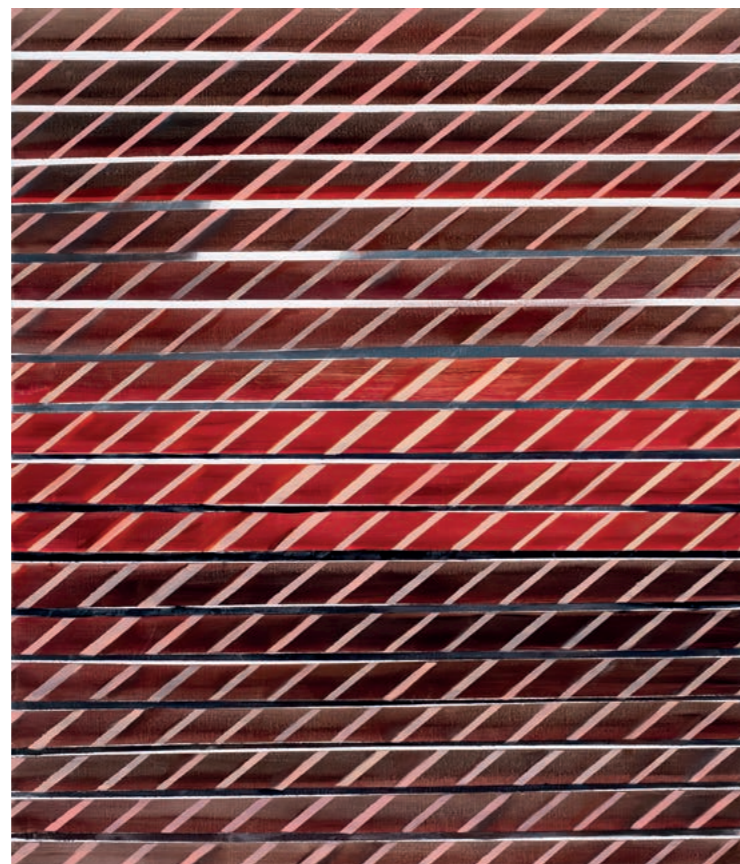
Szilágyi Teréz

Ismételt tudattalan, Három Hét Galéria, 2023. május 17 – június 6., részlet a kiállításból

Szilágyi Teréz
Ismételt tudattalan, 2023, olaj, vászon, 110 x 96 cm



Szilágyi Teréz
Ismételt tudattalan, 2023, olaj, vászon, 110 x 96 cm

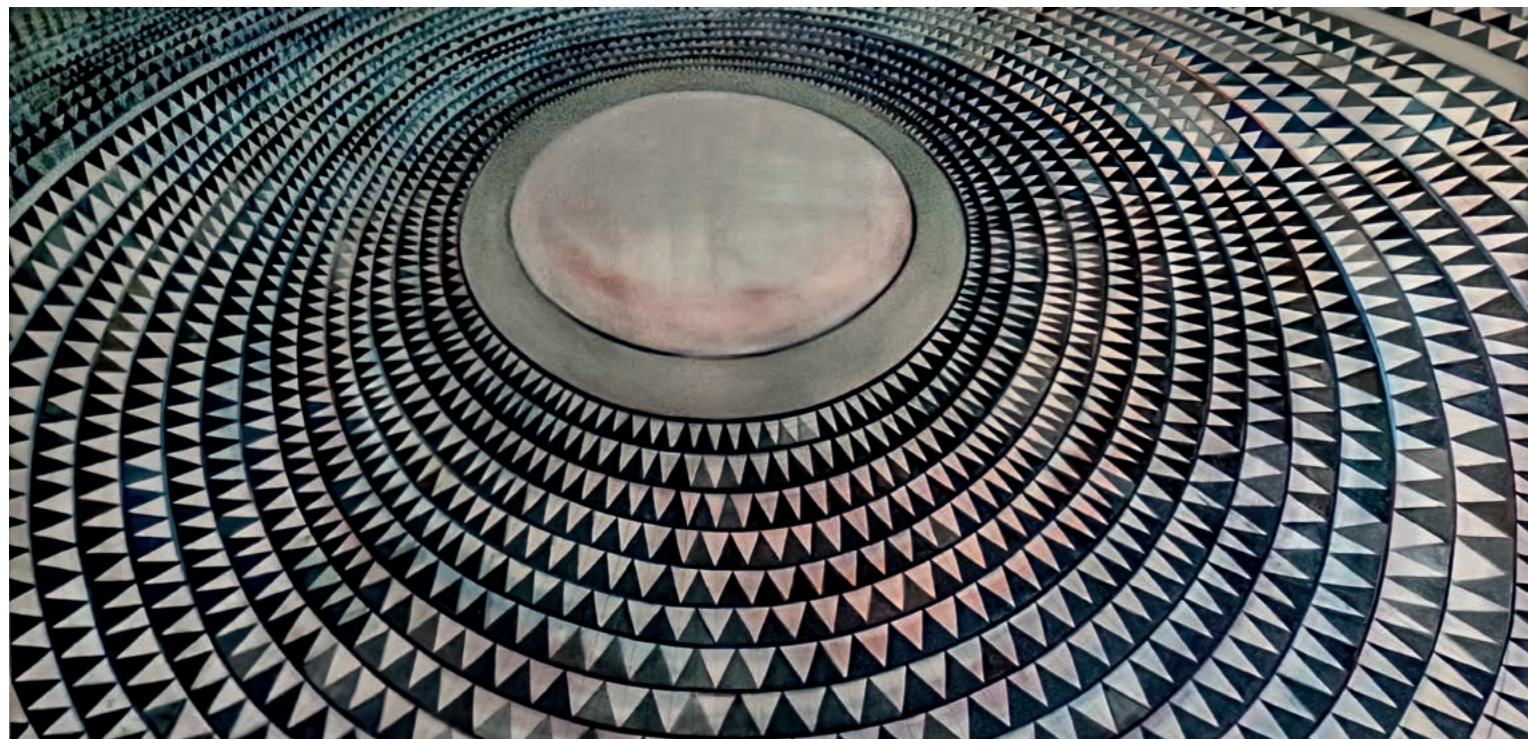


napok vonulását és a színek váltakozását, a félig leeresztett vagy épp éppen hogy kinyitott redőny-rácsozaton keresztül elénk táruló világot, amit a geometria és a sávok ritmusa átlényegít és absztrakt geometrikus jelle, ritmussá válik. A hagyományos festői téma (a fény változása egy tárgyon) variációiból egy zenei struktúra lép elő, a változás absztrakt, egyszerű kijelentése. Jean-Luc Marion francia fenomenológus *A látható kereszteződése* című könyvében azt vizsgálja, hogy miért fontos a festészet a filozófia számára: a láthatóság miatt. A festészet kérdése nem más, mint a láthatóság kérdése. A perspektivikus látás a látásunk fő összetevője. Ahhoz, hogy megpillanthassuk a láthatót, szükségünk van a tárgy és az észlelő közti „ürességre”, mely magában rejt a festészet lényegét, mely valójában láthatatlan. Ez a gondolat az, ami Szilágyi Teréz képeit meghatározza. Ezt a gondolatot így írja le Jean-Luc Marion: „...a festmény soha nem képes pusztán azt láttatni, ami a maga



Szilágyi Teréz

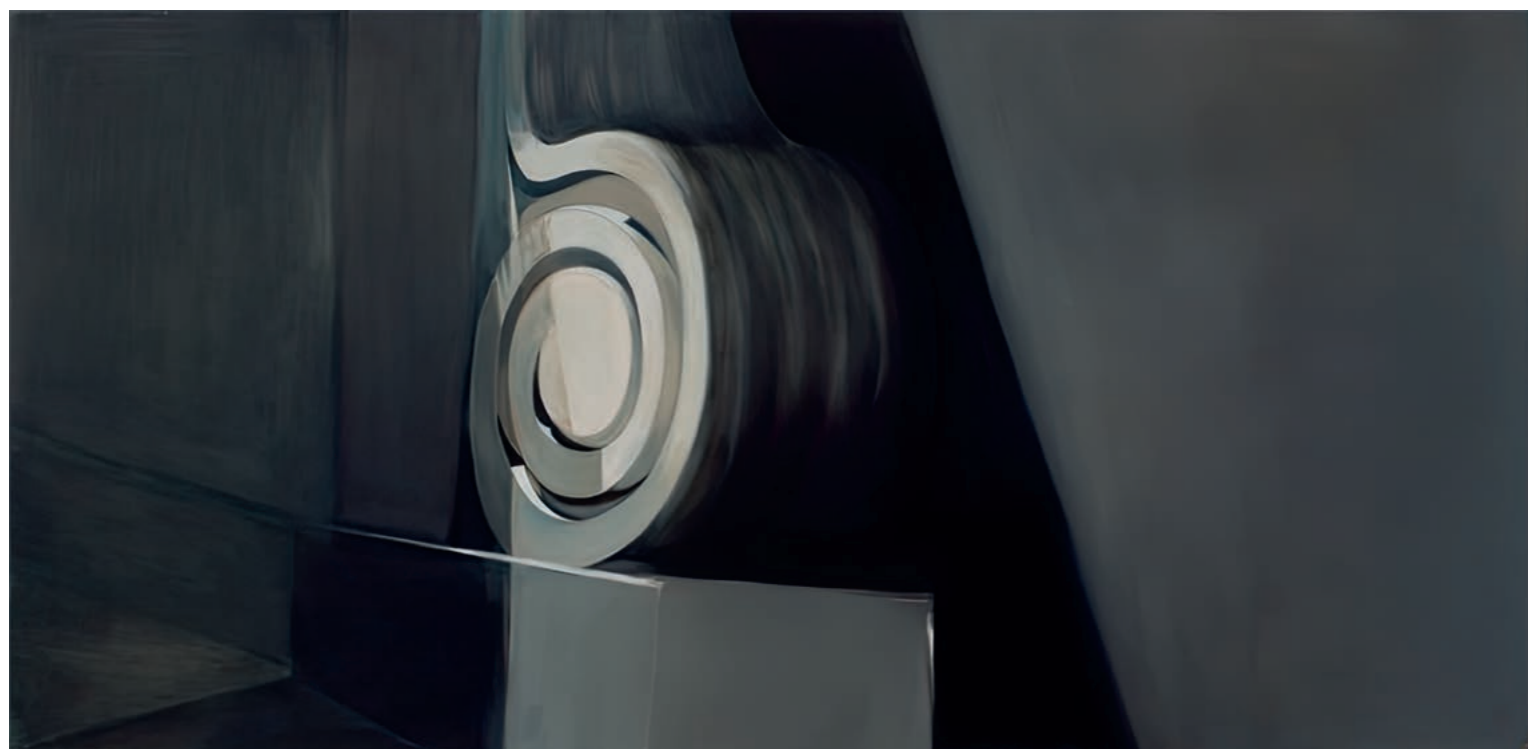
Visszfény, 2020, akvarell, papír, 120 x 138 cm



Szilágyi Teréz
Valamivel kisebb a legnagyobb körnél, 2015, olaj, vászon, 250×125 cm

egyszerűségében látható-még ha akarná, akkor sem lenne képes rá. A látáshoz ugyanis elengedhetetlen, hogy az adott és az általunk észlelt látható mint intencionális tárgy (vagy végső látvány) fenomenológiai (vagy perspektivista) értelmezésen menjen át... A festészet játéktere tehát az intencionalitás két végpontja között lehető fel: egyrészt az észlelt, átélt és valóságos tudatelmények, másrészt pedig a megcélzott, láthatatlanul és ideálisan látott intencionális tárgy között...

Szilágyi Teréz
Visszafordíthatatlan, 2008, olaj, vászon, 250×120 cm



Az intencionalitás a tudatelményeken keresztül látja meg a maga tárgyát, a perspektíva pedig a láthatatlannal szeli át a láthatót, hogy többet láthasson meg belőle - a tekintet mindkét esetben a mélységbe lát.¹ Szilágyi Teréz képei és perspektivikus vonalai pont ez utat járják be, így eljutunk a látható által a láthatatlan megértéséhez. Egy olyan anyagtalán anyagiságba, melynek ritmusai, bár minden képen mások, mégis ugyanarról beszélnek. Pontos kijelentések a végtelen határán, egy ablakból, melynek redőnyei sejtetik a külvilág jelenlétét, mégis pontosan tudjuk, hogy benne vagyunk a közepében.

¹ Marion, Jean-Luc: *A látható kereszteződése*. Pannonhalma, Bencés Kiadó, 2013. 37-38.

Láng Eszter

VÍZ, SZÉL, TŰZ, FÖLD VISEGRÁD ÖLELÉSÉBEN

George Meertens és Veres Ágota kiállítása

Mátyás Király Művelődési Ház, Visegrád
2023. április 23 – augusztus 9.

GEORGE MEERTENS holland képzőművész és VERES ÁGOTA festőművészek első magyarországi közös kiállításukat *Víz, szél, tűz, föld és egyéb körülmények* címmel új lakóhelyükön, Visegrádon, a Mátyás Király Művelődési Házban rendezték.

Veres Ágota
Testi burkok 01, 2023, akril, merített papír, 84×60 cm



Ha a címben a szelet kicseréljük levegőre, a megnevezés a világ négy, arisztotelészi építőelemére változik. Az itt kiállított munkákban valóban a világ és a természet elemeibe, sőt, ezek belsejébe hatolhatunk. Az absztrakció olyan szintjére lépünk, ahol a magunk titkos, zárt, belső világát is felfedezhetjük.

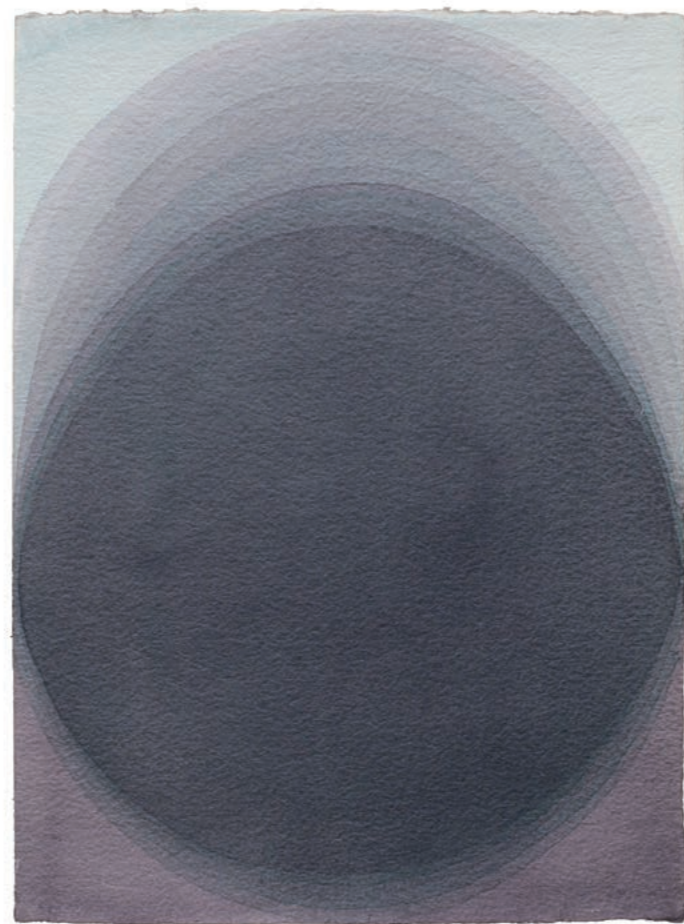
Olyan képi világot mutat be az alkotópáros, amely egyszerűségében mond radikálisan ellent a mai, kusza, túl színes, túlmozgásos, információk özönével terhes külvilágnak. Ha bármelyik kép előtt megállunk - kizárva a közönség, a terem zsidongását, azaz magunkra maradunk a művel - bepillantunk egy láthatatlan ablakon, nemcsak a képbe, a rétegek közé, a mélyükbe, hanem egyúttal a két festő világába is. És a rétegek mélyén megtapasztaljuk e világ zenéjét, felfedezhetjük titkait. Nekem itt - talán nem véletlenül - Erik Satie *Gnossienne* című zongoradarabja jut eszembe, amely olyan, mint egy utazás az abszolút intimitásba. Hallgatjuk, anélkül, hogy az idő múlására gondolnánk, és amikor előről kezdjük, újra és újra elámulunk rajta.

Veres Ágota
Testi burkok 04, 2023, akril, merített papír, 84×60 cm





Veres Ágota
Testi burkok 05, 2023, akril, merített papír, 70 × 63 cm



Veres Ágota
Beállt a csönd, 2023, akril, merített papír, 60 × 42 cm

2 0 2 3 _ 5



George Meertens
Vízszint, 2023, olaj vászon, 50 × 40 cm



George Meertens
Vörös Föld, 2023, olaj, vászon, 60 × 50 cm



George Meertens
Érzőtest, 2019, olaj vászon,
60 × 50 cm

A két szféra, a festmények és a magunk belső világa kapcsolatba lép. Pedig Veres és Meertens képei nem irányítanak direkt módon, csak lehetőséget adnak a szabad asszociációra. Azt sugallják: szabad vagy, nem korlátozlak a befogadásban, itt vagyok, fedezz fel, fejts meg. Hogy hogyan érik ezt el? Ugyanazokkal a technikai eszközökkel, mint bármelyik művész. Kell hozzá papír vagy vászon, kell festék és ecset. Az eredmény azonban más és más lesz. Van, aki csak a felszínt mutatja meg, van, aki mesél. És van olyan, ahol a mű maga hív, hogy lépünk közelebb, és fejtsük fel a rétegeit. Két művészüknél az utóbbi esetről van szó.

E kiállításon két alapanyagot láthatunk. Meertens megmarad a vászonnál, Veres Ágota pedig Vincze-féle, hagyományos technikával készült, kézzel merített papírt használ. A gazdag, mély színek a monokróm gazdagságát példázzák. Három, négy, öt, vagy több réteg is egymásra kerül az alkotás folyamán, amíg e képek elnyerik végső formájukat

és tartalmukat. Veres Ágota ezt szinte szándékoltnak mutatja meg nekünk. Meertens nem ennyire kitarulkozó, de ugyanaz a rétegzettség és mélység van munkáiban, mint a társáiban, és a fényt, mintegy belső kisugárzásként a finom, egymást fedő, néha áttetsző, máskor összesűrűsödő rétegek révén éri el.

Nem mondhatjuk, hogy ők az egyetlenek, akik ilyen módon építkeznek. Csak a magyar szcénán belül maradva, a kortársak közül VOJNITS ERZSÉBET, KOPÓCSY JUDIT, ZÖLD ANIKÓ, KRAJCSOVICS ÉVA, VÁLI DEZSŐ alkotói világát is felidézhetjük. Vagy KIRÁLY Györgyét. Ők is ugyanezt a belső, titokzatos, lélekkel, fényekkel és veszélyekkel teli világot tanulmányozzák: Király kifejezetten a csendet. Vojnitsnál előjönnek az árnyak, a félelmek. De ennyire elvont módon, tárgyak nélkül, ahogy Meertens vagy Veres, csak Krajcsovics Éva fogalmazta meg azt az atmoszférát, amely körülveszi, amelyben létezik és lélegzik, átjárja pórusait. Veres Ágota és George Meertens szintén a maguk környezetéből építkeznek, a Duna Nagymaros felőli oldaláról, a Visegrád-Diós felé néző Szent Mihály-hegy hatására alkotják meg műveiket. Azt mondhatom, mindhármuknak megvan a saját, egymástól elkülöníthető magánatmoszférája.

A színek gazdagsága, sűrűsége, az anyagszerűség mindkét kiállító munkáira jellemző. A sötét képeket világosabb tónusúak ellentépezik. Meertens látszólag nyugodt, mégis vulnérabilis terei nem érnek véget a képszeleknél, hanem túlterjednek rajta: a keret ellenére sem érezzük, hogy véges felületről lenne szó: szinte határtalanná válnak az egyes képek, és sokkal fontosabb a mélység: nem kifelé, hanem befelé igyekezünk (*Lehelet*, 2023, olaj, vászon).

Nagyméretű *Napfényes sarok* című műve elvontságában virágzó mezőként is felfogható, a *Horizontkereső* pedig akár saját egyensúlyunknak keresését is jelenthetné. Veres formavilága az ősi, egyetemes gömb, kör, (föld, geoid), tojás szimbolikáját idézi (*Beállt a csönd* 1, 2), de a zártságból kitörni akarását is (*Testi burkok*). Meertensnél a pillanat játékos-sága is teret kap, a képszerkezet mozgalmasságnak, rugalmasabbnak tűnik. Veres fegyelmezettebb, formavilága feszesebb, a papírtest által is erőteljesebbé válik.

Bár munkáik különböznek, mégis párbeszédbe lépnek egymással. A mélységet közvetítő, szépen megdolgozott struktúrákban mindkettőjükél érezhető valamilyen feszültség is, ami megóv „a túlzott finomságtól”, miközben az említett zeneiség mellett van a műveknek poétikai kisugárzása is, amit a finom, egymás fölötti, összekapcsolódó, egymásba olvadó vagy áttetsző rétegek révén érnek el. Ilyen és hasonló titkokat fedezhetünk fel e remek páros tárlatán.

FOTOGRÁFIÁK ÉS FILOZÓFIÁK

I. rész

Bevezetés

A fotó létrejötte látszólag csak egy mozdulat. De mi van a mozdulat mögött? Mi irányítja a szemet, az exponáló kezét? Mi motiválja a fotóst, gondolatai hogyan jelennek meg és milyen technikai-technológiai feltételekkel válnak láthatóvá? És amit látunk, az a valóság, vagy annak égi mása? 1990-ben jelent meg magyarul VILÉM FLUSSER alapműve, *A fotográfia filozófiája*.¹ Flusser technikai képnek nevezi azt, amit apparátusok állítanak elő. „Amit tehát a képen látunk az nem szimbólumnak tűnik, amit meg kellene fejtenünk, hanem a világ szimptomájának, amelyen keresztül a világ, ha közvetve is, megpillantható. ...A technikai kép eme látszólag nem-szimbolikus, objektív karaktere a nézőt arra indítja, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse. Úgy hisz neki, mint saját szemének. És következésképpen nem is úgy bírálja, mint képet, hanem mint világszemléletet (ha egyáltalán bírálja).”² Másról a képek világ és ember közötti közvetítő szerepéről ír. „Az ember »ek-szisztá«, vagyis számára a világ nem közvetlenül hozzáférhető, és így képeknek kell megjeleníteniük. De a képek ezáltal a világ és az ember közé állnak. (Térképnek kellene lenniük, és tapétává lesznek: ahelyett, hogy bemutatnák a világot, meghamisítják, míg végül az ember az általa létrehozott képek funkciójában kezd élni. Abba hagyja a képek megfejtését, és ehelyett megfejtetlenül kivetíti őket a »külső« világba, amely ezáltal maga válik képszerűvé – jelenetek, faktumok kontextusává.”³

Flusser a hagyományos képet ontológiai szempontból jelenségnek tekinti, a technikai képet fogalomnak. A technikai kép a hagyományos képeket reprodukcióval helyettesíti, (és kiszorítja a szöveget az írásokból). A fotó előbb vázolt „ablak a világra” felfogása évtizedekig tartotta magát, mivel „minden örökre az emlékezetben akar maradni, és mindig megismételhető lenni... minden képernyőre, ... fotóra kívánczik, hogy önmagát faktummá tegye.”⁴ De közben a környezetünk, a digitalizálódó világ és vele a technikai kép apparátusa, a fotó funkciója, szerepe és jelentősége is radikálisan megváltozott, ami kihatott a fotósok képzésének intézményes hátterére és tartalmára is. Az egymást követő generációk multidiszciplináris tudása a többfokozatú képzés és az ezzel járó inter-és intragenerációs tudásátadás nyomán egyre fontosabbá válik a képalkotás filozófiai

¹ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Ford.: Veress Panka, Sebesi István. Budapest: Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK, 1990, 10–13.

² Uo., 14.

³ Uo., 9.

⁴ Uo., 18.

háttere. A szerzőket és műveiket látva elmondhatjuk, hogy az ablak funkcionális jelenléte mellett megjelenő kifejezési módok és technikai háttér révén egyre inkább eljutunk az „ablak” antitéziséig, és tovább. A következőkben áttekintjük a fotóművészet mai ikonjainak gondolkodási-eszmei hátterét, majd az új, és legújabb generáció alkotásai alapján bemutatjuk a fotók mögötti eszmetörténet és nézetrendszer változásait.

I. Kezdetben volt a kert... Platón, és a görög filozófia

BALLA ANDRÁS eredeti szakmája a kert- és környezettervezés, bizonyára ez inspirálhatta a természet, különösen a barokkos kertek fotózására. Képei a kertművészet, s egyben a művészettörténet dokumentumai, amelyek az ember és a természet viszonyát mutatják. A harmóniát kutatja, kifejezőeszközeit néha a képi tartalom zsúfoltságával túlfeszítve, mintegy jelezve, hogy a régi értelemben vett műalkotás már nem lehetséges. Versailles, Salzburg, Itália, s benne Róma kertjei, az antikvitás, mint a barokk alapja látható a 80' -as években fotózott Balla képeken. A művek elemzése, értelmezése a klasszikus toposzhoz vezet: az Úr teremtette kerthez, a Paradicsomhoz, az Édenkerthez. Ballának saját kertje is van, azt úgy mutatja meg, hogy leképezi benne Ádámot, a 10 éves fiát. „Balla András megképezi ama kertet, sőt, megidézi az ártatlanság állapotát csakúgy. Az ő Ádámja közvetlenül a felébredés pillanatában látható a képen, amikor az agyagot, a port, amiből a testét meggyúrták, elárasztja, megéleszti Teremtője belé lehelt lelke (’ruah’), ocsudozni kezd „emberségére”, emberi (valójában félig isteni) léte. Élettel (vérrel) megtelő ifjú teste elnyílt szájával hever a pálmák, árnyliliomok, páfrányok halvány krómoxid-zöld árnyékában; szemét még rá sem nyitotta arra a világra, amelybe a nagyszerű gesztus behelyezte. Balla képén nem egyszerűen az ember, hanem a személyiség van megszületőben: a gondolkodó, tehát szorongásra ítélt ember.”⁵ – írja monográfiájában Fábíán László, aki a Balla életmű lényegét a

⁵ Fábíán László: *Balla András*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 39, 41.

következő gondolatba sűríti: „Mintha az egész életmű szellemi szervezője egy markáns szabadság-gondolat volna: éppen, hogy a »magáért-való« és a »másokért-való« őszinte tiszta dialektikája.”⁶ A Hegelt idéző hivatkozások jelzik a filozófiai fogalmak szerepét és fontosságát a kép értelmezésében, az ön- és a szabadságkeresés jelentőségét a művészek életében.

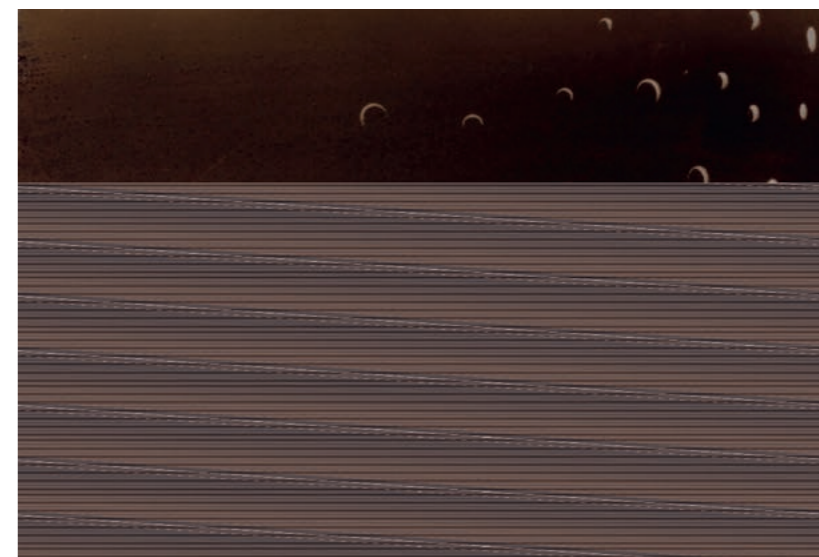
A kert valós és átvitt értelemben vett teremtő értelmezése fedezhető fel a fiatal nemzedékhez tartozó MIRON-VILIDÁR VIVIEN képein is. Vilidár szakdolgozatában⁷ a bevezető fotók anyja és nagyanyja igazolványképei. Ahogy bevezetőjében írta, mindketten traumatörténeteket hordoznak, szülőként és születettként is. E dokumentumoktól vezet a fotók sora az utolsó képéig, amin Bosch *Gyönyörök kertjének* apró részlete látható: a Teremtő a meztelen Éva kezét fogja, a másikkal Ádámét, de azt nem látni. A mikro-kép egy régi könyv borítója, ami arra a feltevésre utal, hogy Éva édenkerti botlása – vagy bukása – az oka a szülés fájdalmának.* (Mózes I. könyv 3. fejelet 16. vers. „Az asszonynak ezt mondta: Igen megnövelem terhességed fájdalmát, fájdalommal szüldöd gyermeked.”) Vilidár szerint a lényeg nem a „bukáson” van, hanem a jelenen. Ahogy a saját családtörténete esetében sem az a lényeg, hogy a múltban a női vonalon milyen traumák kapcsolódnak a szüléshez/születéshez, és hogy az ezekből származó félelmek, szorongások öröklődtek, hanem az, „hogy felnőtt nőként mit kezdek ezekkel a jelenben.” A kertről szóló további képeken a szerző látható elől- és hátulnézetből. Ezekkel a fotókkal azt jelzi, hogy a képek, képpárok növelhetik az asszociáció lehetőségeit. VÉKÁS MAGDOLNA is a kertben és az archaikus formákban találta meg formai kísérleteinek ideális terepét. Az Epreskertben kőoszlopokat, kykládikus alakokat látunk. Képei azokat a görög szobrokat idézik, amelyek eredetileg festettek voltak, és a kék szín alkalmazásával a tenger és az ég kékjére, egyben az istenek Olümposzi magasságára is utaltak. Vékás eredeti

⁶ Uo., 36.

⁷ Miron–Vilidár Vivien: *A szülés útjai. Traumától a katarziséig*. Szakdolgozat. Budapest: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2018.



Vékás Magdolna
Epreskert, csillagok,
1998, színezett ciano
© Vékás Magdolna



Vékás Magdolna
Úrutazás, csillagok,
2007, argentinólia
© Vékás Magdolna

és eredendő formákkal dolgozik, ehhez rendeli archaikus eljárásait: cianotípiával, albuminnal, sópapírral hozza létre „festett” képeit, amelyeknek a kék mellett a lila, barna, fekete színek alkalmazásával ad jelentés többletet.⁸ Az archaikus formák mellett a mértani alakzatok is érdeklik. Vékás körei, gömbjei, tojásai a teremtés szimbólumai, Platón „tökéletes formáit”⁹ idézve tisztelegnek a görög filozófia előtt. A kék szín alkalmazásával Vékás eltér a fekete-fehér kánontól, és két idősíkot egyesít, az időszámítás előtti témát, és a kétezzer évvel későbbi technikát.

GERHES GÁBOR a festészet felől érkezett a fotóművészethez. *Atlasz* című könyve hatalmas képes enciklopédia: elismert és alternatív tudományokról, az irodalom és a képzőművészet területéről választott fogalmakat és hozzá illusztrációt, kinyitva azok tartalmi határait. A Kiscelli Múzeum templomterében elhelyezett kompozíció térbeli elhelyezése és egyes elemei is arra utalnak, hogy az adatrobbanás kinyitotta, és a végletekig kitágította a tudás fogalmát, és vele a képzelet határait. Az információ robbanás újra- és újra felveti az igazi

⁸ *Analóg. 21. magyar fotográfus a XX. századból*. Körmendi Kiadó, 2013, 397–398.

⁹ Platón: Timaios. Ford: Kövendi Dénes In: *Platón Összes Művei II*. Budapest: Európa Kiadó, 330.

és a valódi, a kép és a látvány kettősségének ellentmondásait. Ennek feloldása az egyént, miután felismerte az észlelés határait, a befogadás korlátait, és tudomásul vette azokat, a misztikum felé tereli.

Gerhes első képei a sötétséget, a semmit, a kezdet, azaz a teremtés előtti időt idézik, majd a fény megjelenésével, a kozmográfiával folytatja, és a növényeken keresztül jut el az emberig. A könyv a fotografiai eljárások egész sorát tartalmazza, technikai megoldásai, és azok megidézése a konyhaasztal, mint kísérleti terep esetében is napirenden tartja a képi hitelesség kérdését.

Az ugyancsak festészettől induló GÁBOR ENIKŐNél a festői megformálás és a fényképészet kölcsönhatását láthatjuk. (lyukkártya, fotogram) „Képeit, mint jelentésteli felületeket Camera Reluxájával hozza létre. Módszere - visszatérés a camera obscurához - révén olyan sorozatot hoz létre, amelyben a képek az ablakon át látható tárgyak lenyomatai. Színezője digitális fotogram, ahol a digitális fényképezőgépet analóg módon használta,¹⁰ a merev lemez volt az a felület, ami korábban a fényérzékeny anyag volt, a szkennert pedig a levilágító eszköz. Képeit pásztázva a szem szabadon választja meg a fókuszát, a figyelem sorrendjét, a felvételek eredeti időrendjét megváltoztatva, variálva. Flusserrel szólva a tekintetet vagy a kép struktúrája, vagy a néző szándéka vezeti.

¹⁰ Barta Edit: *Magyar fotóművészet az új évezredben* kiállítási katalógus. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2013, 126. p



Mucsy Szilvia
Mediterrano,
2000-2005



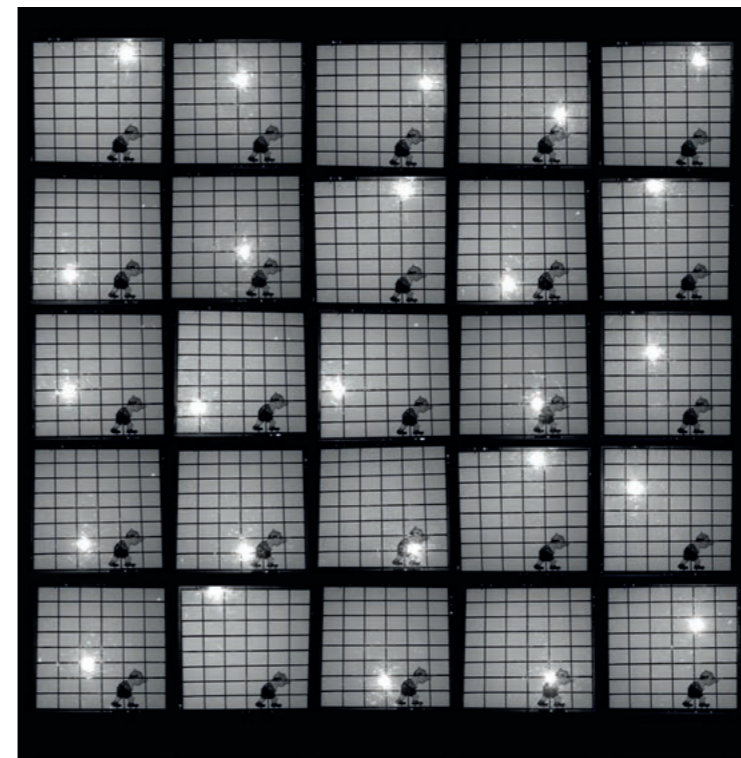
Mucsy Szilvia
Mediterrano,
2000-2005

Az épületfotós HAJDÚ JÓZSEF munkáiban az előbb bemutatott technika azzal módosul, hogy a képhordozó felületet röntgenfilmbe metszett hanglemezekon látjuk sejtelmes alakzatokat mutatva, egy újabb érvként a technikai kísérletekkel létrehozott képi varázslat mellett.

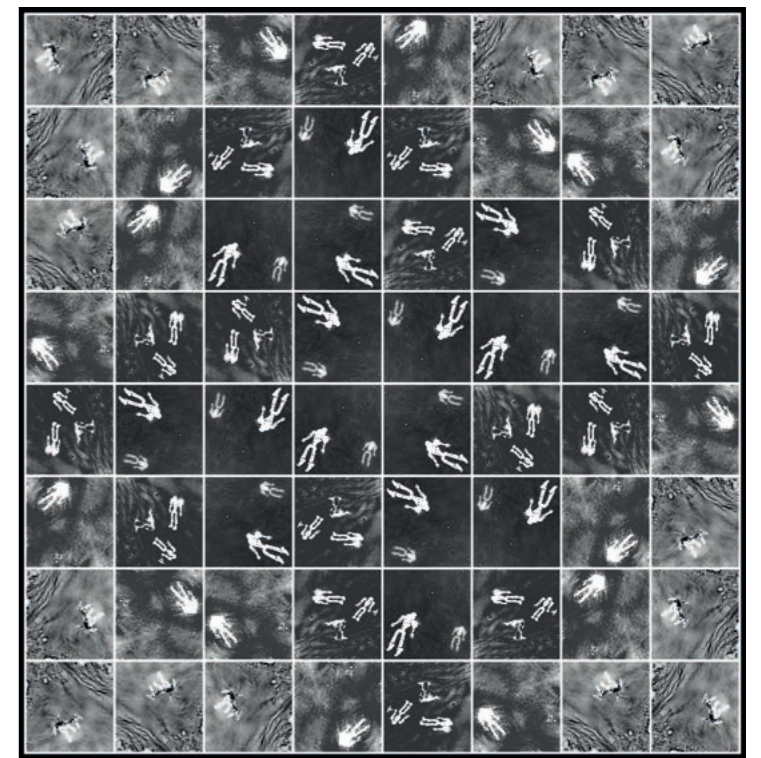
MUCSY SZILVIA az Akropolisz restaurálását fotózta. Képein a görög templom a Heidegger-i nézőpontot követve jelenik meg, aki az Ég-Föld-Isten-Ember találkozásának jeleit a négy sarokszlop-pontban látta. SZALONTAI ÁBEL - sok más témája mellett - kitartóan fotózza a Balatont. Nem csak a vizet, a partot, hanem fő témaként a Badacsony, a pillanatonként változó időjárási viszonyok ígézetében. Vízparti képei, amelyek a Balaton mellett igazi tengereket is megmutatnak, Poszeidónt, a természet és a vihar Istenét idézik a görög mitológiából, de filozófiai hátterük alapján a föld, víz, és a levegő, a milétozi Thalész ősanagy elvének képmásaiként is felfoghatók.

Szalontainak a Badacsony olyan, mint Cézanne-nak a Mont Saint Victoire. A festő Aix-en Provence-i műtermében annyi saját fotó látható, mint a fotós budai műtermében. *Észak-Nyugat* című esszé kötete több elvont képet is tartalmaz. MINYÓ SZERT KÁROLYT a fény-árnyék kettősség vonzza, fénykerékpáron készít árnyfotókat. Ezt a folyamatot örökíti meg úgy, hogy a képen megjelenő tárgy azonos a létrejöttét segítő eszközzel: a bicikli haladása a képbe merevítve marad. (*Fénykerékpár performansz.*) A kép születésének fázisait és a szükséges kézi emulziót a művész maga készíti.

A bemutatott művészek és műveik a filozófiai gondolkodás alapkérdéseit, igazi és valódi, idea és valóság kettősségét idézik. Platón ketté osztotta a világot ideákra és az érzékelhető világra. Szerinte az ideák az igazi létezők, az igazi valóság, ami ésszel felfogható, ezért ez a tudomány tárgya. A másik a látható világ. Az érzéki világ az ideák képmása, azokból részesül, ez teszi megismerhetővé. Az idea a megismerés feltétele, mert az idea a dolog ösképe, ősmintája. A képekből (árnyék) és szavakból megismerhetők a dolgok, ezekből vezethetők le a matematikai törvények. Platón szerint az ideák hierarchiába rendeződnek, értékeik nagysága szerint: legfelül az ideák ideája van.



Drégely Imre
Történet, 2005, digitális fotószekvencia, Lambda print, 42 x 42 cm



Drégely Imre
Monoszóp, 2006, digitális fotószekvencia, archiv pigment print, 80 x 80 cm,

II. A klasszikus filozófia hatása: Leibniz, Kant, Hegel.

„Ebben a században és a rákövetkezőben a filozófusok megpróbálták megtalálni annak a módját, hogy a morális intézményeket ne egy olyan időtlen, mégis antropomorf istenség parancsaiként lássák, amelynek létét nehéz volt a Galilei és Newton kínálta mechanizált világgéppel összebékíteni. Ebből a szemszögből Leibniz, Kant és Hegel rendszere megannyi javaslat arra nézve, miképpen békítsük össze a keresztény etikát a Kopernikusz- és Galilei féle tudománnyal- miképpen tartjuk meg ezt a két jó dolgot, anélkül hogy egymást akadályoznák.... (a filozófusoknak) oly módon kell leírniuk a biológiai és kulturális evolúció viszonyát, hogy eltöröljék Természet és Szellem megkülönböztetését - amelyet, néhány alkalmi különc kivételével, mint Hobbes és Hume, Platónról Hegelig mindenki adottnak vett.”¹¹

Mit adtak a felsorolt filozófusok a fotográfának?

A német Leibniz (1646-1716) sokféle tudománnyal, matematikával, mechanikával és filozófiával is foglalkozott. Fotótörténeti és -elméleti

¹¹ Richard Rorty: *Megismerés helyett remény*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998, 114.

szempontból munkájának legismertebb eleme a lételve, a monász elve. (Monadológia).¹² Szerinte az anyag monászokból áll, minden egyes monász más perspektívából tükrözi a világot, ezért különböznek egymástól. Nincs két egyforma monász a világegyetemben. A monászok öntevékenyek, kifejtik erejüket, ez a magyarázata az anyag kiterjedésének, ami viszont nem önálló. A változásai összhangban vannak, mintha tényleges kapcsolat és kölcsönhatás lenne közöttük. Leibniz az ideák és a valóság Platónhoz hasonló kettősségét fogalmazta meg, amikor rajzolt kör és az eszményi kör különbségéről értekezett. A monász-elv egyik hazai képviselője HÁRIS LÁSZLÓ, aki a '70-es években a „szürenon” (szürrealista + nonfiguratív) csoport tagjaként, fotózta, dokumentálta az ún. „törvénytelen avantgárdot”. Ezzel a címmel készített fotót a „szájbarágott” újságról, ahol a kép a manipuláció kritikája. Másik képén Beke László látható, amint egy akcionista kísérlet részeként megnyitja egy kiállításukat. Haris előzőleg lefotózta a helyszínen Bekét, amikor a szövegét rögzítették. Majd a fotót életnagyságúra növelve a kiállító térbe helyezték, s mögé egy hangszórót tettek, amit bekapcsoltak, amikor Beke elkezdte volna olvasni a megnyitóját, a saját képe előtt. Azaz, úgy tűnt, mintha a kép nyitotta volna meg a tárlatot: a kép a valóságot helyettesítette. (Az ötlet Bekét is meglepte.) A munkásosztály hegemoniájáról szóló hamis állítással szembe állítva Haris a kőbányai Mázsa tér egy napját követte 1975. VI.5.-én. Huszonnégy órán keresztül, 3 percenként exponált. Ebből egy 480 képkockát tartalmazó anyag készült, amely szerepel a Nemzeti Galéria állandó tárlatán. A sorozat dokumentálja a napszakok változását, a világos-sötét időszakok ritmusát, s ennek illusztrációjaként, mintegy alárendelve jelenik meg az antihumánus, kopott, monokróm környezet. Amit látni, Leibniz szavaival élve, messze nem „a létező világok legjobbika”. E kifejezést ironikusan használták vele kapcsolatban: Voltaire *Candide* című regényében Pangloss mester, a filozófus az, aki ezt notóriusan hajtogatja.

¹² Nyíri Tamás: *A filozófiai gondolkodás története*. Budapest: Szent István Társulat, 1991, 224.



Benkő Imre
Kohóbontás. Ózd,
1995 © Benkő Imre



Benkő Imre
PEKÓ Acélipari
Művek, felszámoló
munkásgyűlés. Ózd,
1994 © Benkő Imre

Az akció előzményének Andy Warhol 24 órás filmjét tekinthetjük. DRÉGELY IMRE új évezredben készített képeire, kockáira és gömbformájukra is hatott a monász elv. Ő tudatos Leibniz követő, olvasta a műveit. (*Történet, 2005; Monoszkóp, 2006*)

A monászok alkalmazására példaként említhetjük a fiatal generációból FEDOR ILKA *Izoláció* című sorozatát is. (Kiscelli Múzeum, *Testkép kiállítás, 2020.*)

Itt új elemként jelent meg a tojásforma, benne a női test. Az *Izoláció* című sorozat 40x52 centis képein a tojás alakzatok megfelelnek Leibniz monászainak, amelyek önmagukban léteznek, lezártak, öntevékenyek. Ahol a kiterjedés valaminek a kiterjedése. A szimbólumot tovább viszi diplomamunkájában, ahol a meztelen női test egyaránt utal a termékenységre, az erotikára és a szegényérzetre.

A polihisztor filozófus Leibnizet a szekvenciák, esetlegességek is foglalkoztatták. „A világ dolgai esetlegesek, a semmi, a nemlét belülről és alapjukban járja át őket, nincsenek felvértezve a semmi eróziója ellen, és ez kezdettől fogja szívja létüket. ...Ha pedig mindaz, ami a világban megvalósul, saját erejéből nem áll meg a semmivel folytatott küzdelemben, ha a létező egyedül nem elég erős arra, hogy legyen, akkor jogos a kérdés, hogy egyáltalán miért van, hogy miért így létezik és nem másképp.”¹³

Hegel (1770-1831) a német klasszikus filozófia nagy, ma is talán leggyakrabban hivatkozott, alakja. 1806-ban fejezte be *A szellem fenomenológiája* című művét.

„Ahol az egyéni megismerés fokozatain át - tudat, öntudat, ész - bontakozik ki az alapvető azonossága létnek és tudatnak, az abszolútumban, Istenben megvalósuló dialektikus nem különbözőség nélküli azonossága, más szóval önmagában különböző és különbözőségében azonos azonossága, mint a megismerés feltétele. Az alapot, »mint önmagában különböző azonosságot« kell felfogni.”¹⁴

A megismerés folyamatát képezik le KERÉKES GÁBOR fotói. Ő az ideálist kereste kamerájával, a tökéletes társadalmat. Amit talált - a kopott épületek látványa nem ezt, hanem a tökéletlen valóságot mutatja. Erre a tökéletlenségre SZILÁGYI LENKE fotója, a *Látókép* is kitűnő példa. A hortobágyi vasúti megállóban készítette a „magyar ugarról”: az állomás kopott, koszos vastábláján a megállóhely neve alig olvasható.

BENKŐ IMRE kamerával évtizedekig követett, *Ikrek* című sorozata képes megismerés és fejlődéstörténet. A Kispál ikrek, Judit és Zsófia egyszerre törték el a kezüket, egyikük a jobbat, másik a balt. Képeik a szimmetria-aszimmetria dualitásával, az azonosság-nem azonosság dichotómiájával, a „tükörkép” és a „másolat” megjelenítésével, valamint az újkori társadalmi eszmények közül az egyenlőség, testvériség leképezésével kapnak a látványnál mélyebb tartalmat. Benkő *Ikrek* sorozata a szociológia ún. longitudinális vizsgálatát követi, alanyai korának, élethelyzetének és körülményeinek változását vizuális eszközökkel mutatva. (Benkő Imre: *Ikrek, 2009*)

Hegel nemcsak a korát, a követőit is radikalizálta. Egyik radikális követőjének HAJAS TIBORT tekinthetjük, aki főleg a saját testét fotózta. Nevét a bécsi akcionizmussal, Rudolf Schwarzkoglerrel szokták együtt emlegetni. Az avantgárd költőt a fotóelmélet is megihlette, mert a művészeti médiumok között „ez a legdemokratikusabb s legközvetlenebb kifejezési-képpalkotó eszköz”... A fényképezőgép az aktuális technológia szintjén mozgó, korszerű



Benkő Imre
Kispál Judit és Zsófia.
Ikertalálkozó, Ercsi,
2002 © Benkő Imre

termelőeszköz...”¹⁵ A fotó megismerésben játszott szerepéről következő mehökkentő véleményt olvashatjuk: „A fotó a huszadik század halotti kultusza. Maradásra bírja a menni készülőt, megidézi a halottakat; folyamatos érintkezést biztosít az elmúlttal és megváltozottal.” Szilágyi szerint a fotó mágikus erejét Hajas nem fantáziajátéknak tekinti, hanem egy szabadságprogram részének, mely az osztály nélküli társadalom megteremtésének zátonyra futott programja helyébe léphet. Hajas Tibor látomásait a jelentős avantgárd fotós, VETŐ JÁNOS rögzítette celluloidra - írta Beke László¹⁶ az album borítójára, melynek találó címe: *Képkorbácsolás*. A képfelület, mint a testfelület, a bőr, amit performanszon „visz a vásárra” a művész, aki „perfekcionizmusra, véglegességre, olykor végletességre törekedett” - írta Beke Hajasról. Aki „médiamaik közül azonban a legfontosabbként a saját testét mutatta fel - ebből a magatartásból keletkeztek *húsfestményei*. Ezen a fokon azonban nem állt meg, mert rájött arra, hogyan lehet a magnéziumpor és a gyűjtősinór segítségével a képet és a testet egyaránt megégetni (*Képkorbácsolások*), és még tovább lépve, a negatívot - és ezáltal mintegy mágikusan a test képét - végleg széttroncsolni (*Felületkínzások*). Innen már nem vezetett út sehová.”¹⁷ Beke nemcsak leírta a folyamatot,

15 Hajas Tibor: *Jegyzetek. Szógetető/Jelenlét. 1989/1-2*. In: Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984*. Budapest: Új Mandátum, 2007, 116.

16 Beke László: *Képkorbácsolás*. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004.

17 Uo., 6.

hogy a magnéziumporral a keletkezés pillanatában beégesse a néző szemébe, hanem elemezte is azt. Hajas koncipiálta és megrendezte a jeleneteket a tibeti gondolkodásból átmentett két téma (*Chöd, Tumo*) mentén, installálta és festette a háttérrel, kijelölte nagyításra a filmkockákat, amelyeket Vető János, vagy Szerencsés János és Zátanyi Tibor vett fel. Ez az együttműködés a body-art és a performansz gyakorlatában elfogadott volt, a hivatalos művészetpolitika azonban elutasította őt. A rendszerváltás rehabilitálta Hajas művészetét, felfedezve és felmutatva annak értékeit, és az informális után végre hivatalos nyilvánosságot is teremtett számára a Múcsarnokbeli és a Ludwig Múzeumban rendezett kiállításokkal.

TÓTH GYÖRGY munkáiban is érezhető a hegeli dialektika: az egy képkockára sűrített exponálások a tagadás tagadásának jó példáit jelentik. Ezzel az eljárással készíti saját önarcképét is, ami halotti maszknak tűnik. Aktfotóinak jó részét is azonosság és nem azonosság azonosságainak jó példáiként említhetjük. ¹⁸ Az egyetemes fotótörténetben Robert Mapplethorpe-hoz lehet hasonlítani őt, képzőművész példaképe Egon Schiele. Kezdként a sárkányrepülőket fotózta - ami akkor tiltott volt -, és háttérként az égboltot. Nem a hivatalos kánon szerint fotózott a munka ünnepén és a hétköznapokon sem. Kant híres idézetét Tóth is magáénak vallja: „Két dolog tölti el lelkemet annál újabb és annál növekvőbb tisztelettel és csodálattal, minél többször és tartósabban foglalkozik vele gondolkodásom: a csillagos ég fölöttem és az erkölcsi törvény bennem.”¹⁹ Akadémiai székfoglalójában is utalt erre: „a sárkányrepülésben a szabadság érzete fogott meg a 70-es évek közepén”... 1984-ben az „Éljen május elseje!”-vel folytattam, és az akkori képekkel le is zártam dokumentarista indíttatású portréfotó tevékenységemet.” Korai aktképét egy kocsmában megismert, lestrapált, korosabb munkásnőről készítette, aki egy fröccsért és egy kalapácsért hajlandó volt vetközni. Hasonlóan megtört, fáradt arcú nőt évtizedekkel később is fotózott

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.

19 Immanuel Kant: *A gyakorlati észt kritikája*, zárszó. In Nyíri Tamás i.m., 288.



Tóth György
Emese, 1995

(mindkét képét mindkét rendszer betiltotta), mintha pályájának ez a visszatérő eleme lenne. Ennek finomabb változata a fiatal aktmodelljei későbbi újrafotózása. Ők a fotónak a többi művészeti ággal való egyenjogúságáért, és a meztelenség elfogadásáért vállalták a bemozdulás pózát, a tiltott erogén zóna mutatását. Tóth György új, a monográfiája után készült képei mások, mint a korábbiak. Az aktmodellek köre tovább bővült, íróval, képzőművészekkel, testvérpárral, közös képekben. Nem tükrök, másként mozognak, más pozitívumokban vannak, más karakterek, kubista (arc)vonások, fedezhetők fel rajtuk. Alkotásainak új szervezőeleme a triptichon, a hagyományos teológiai program (teremtés, kísértés, kiűzetés) tartalommal. Egy akt először hátulról, majd közeli altestnézetből, végül, mint aki kimegy a képből. De van olyan triptichonja is, ahol a kánontól eltérően a középső, kísértést ábrázoló kép kisebb, mint a két szélső, amelyek lefelé forduló teteje hátrébb tolja a középsőt. Ezzel az ábrázolással Tóth a tézis antitezisét valósította meg.

A klasszikusok üzenete időtlen, a mai generáció számára is merítési lehetőség. Az egyik Pécsi József-ösztöndíjas, BARTHA MÁTÉ ANIMA MUNDI (Világsszellem) című tervéhez a következőket írta: „Bár Platónnak tulajdonítják, az elképzelés már korábban, és más

kultúrkörökben is létezett. Az anyagi világot átjáró és működtető, részeinek formát és funkciót adó erő. Rendezőelv, illetve annak feltételezése. Elmélete a reneszánszban újra felbukkan és a modern gondolkodásig, Paracelsustól Hegelig foglalkoztatja a dolgok rendjét vagy az esetlegesség struktúráját kutató gondolkodókat. „Megtorpant egy pillanatra, elgondolkodott. Mit művel tulajdonképpen? Minek firkálgatja ezeket a hülyeségeket? Nem tudja értelmesebben eltölteni az estjét? Vagy keres valamit? Mindkét válasz elfogadhatatlan, ismerte fel. Ha csak az idejét akarná agyonütni, kevésbé fárasztó módszert is választhatott volna. Annyira nem zavarodott még meg, hogy menekülnie kéne a gondolkodás elől. Másrészt mindezt, ha nem szórakozásból teszi, mi lenne az, amit keres? Bizonyára valamiféle jel. A káoszban turkál, hátha megcsillan valami, egy érv, egy bizonyíték. Ez azt jelenti, hogy változatlanul nem hisz Stillman akcióinak esetlegességében. Szeretné, ha lenne bennük valami értelem, mindegy, milyen ködös. Ez már önmagában is elfogadhatatlan. Mert eszerint csökönyösen tagadja a tényeket, aminél rosszabbat, mint jól tudta, egy detektív nem is tehet.”²⁰

III. A modern filozófia. Rorty, Sartre és az egzisztencializmus

Az esetlegesség fogalma Leibniz és Rorty számára egyaránt fontos, így ez a szó jelenti az összekötő kapcsolatot az előző és a jelen fejezet között. Az amerikai „anarchista” filozófus Richard Rorty (1931-2007) *A filozófia és a természet tükröi* című fő művében azt írja, hogy az objektív és a szubjektív valóság közötti különbségtétel értelmetlen. A nyelv pedig nem más, mint a valósághoz való idomulás terméke, a szavak csak eszközök az emberi igények és vágyak kielégítésére, a transzcendens igazsághoz nem visznek közelebb. Rorty szerint a morális fejlődéshez a modern értelmiség a szenvedés és a megalázás konkrét változatainak részletes leírásaival járul hozzá.²¹ Ezt írják a fotográfusok is apparátusukkal vádirattá.

²⁰ Paul Auster: Üvegváros. Fordította: Vághy László In: *Pécsi József-ösztöndíjasok műleírásai, 2022.*

²¹ Richard Rorty: Esetlegesség, irónia és szolidaritás. Ford: Boros János, Csordás Gábor. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994, 212..

KORNISS PÉTER vádiratának ingázó vendégmunkása a fővárosban „túrja a földet.” Helyzete és szállása is megalázó, messze attól, ami az „uralkodó osztály” tagjaként elvárható lenne. Két brigádtag társával a Margit hídról, távolról látja a Parlamentet, szinte csak jelképesen. Ő a falujában elismert ember. A kötet képei drámaian tükrözik a társadalomban feszülő ellentéteket. A szépség és a szegénység kéz a kézben jár Erdélyben készült fotóin is. Korniss az etnográfus fotóival ott is az emberi méltóságért küzd. Műveinek fontos dramaturgiai eleme az emberi létidő: Bálint Annát „bubájával” 1967-ben fotózta először, s a gyerek révén a kép jövő felé nyitott. 2008-ban újra fotózta őket, kezükben a régi képpel, múltat és jelent így is összekapcsolva. A folytatást a harmadik generáció, az unoka jelenthetné, ehelyett Anna unokahúga „képviselte”, akit farmerban, görkorsolyával a lábán látunk, és érezzük, hogy el akar menni onnan. Korniss nemzedéktársa, Benkő Imre elsőként fotózta 1986-ban a szocializmus - és a kohók - lebontását, a kezdődő munkanélküliséget. Ezután még 30 éven át kitartóan kutatta az ózdi változásokat, követte a munkások sorsát. Alanyai, sorsuk törekenysége arra készítette az emberi egyenlőség mellett elkötelezett fotóst, hogy képei által „növelje a nézők esélyét a szelídségre”²² a szenvedésük, megalázásuk elkerülésére. Ezért készít közös képet egy munkással, albuma ikonikus alakjával, Csirmaz Miklóssal, annak lakásában is, 1995-ben. Benkő hite az egyenlőség eszményében ott van a hajógyári Sziget fesztiválokon, és a külföldön készült képein is. E kordokumentumokon az is ott van, ami elengedhetetlen a kor elviseléséhez: a türelem és az irónia. BÁNKUTI ANDRÁS és FÉNER TAMÁS bányászokat és a bányászatot fotózták. A fotók feketesége a gyászt, a dezantropomorfizálódást, az emberség elvesztését is jelzi. Mindez a fotók zártságának és nyitottságának, a múlthoz és jövőhöz kapcsolódásának problémájára, azaz a történetiség, a megértés, az átértelmezés, és a hermeneutika problémájára is utal. Benkő, Korniss, mellettük Normantas Paulius, Kunkovác László, Olasz Ferenc és Sára Sándor fotói joggal hívhatják elő Jauss

²² Uo., 106.



Korniss Péter
Anyja és fia 35 év múlva, 2008

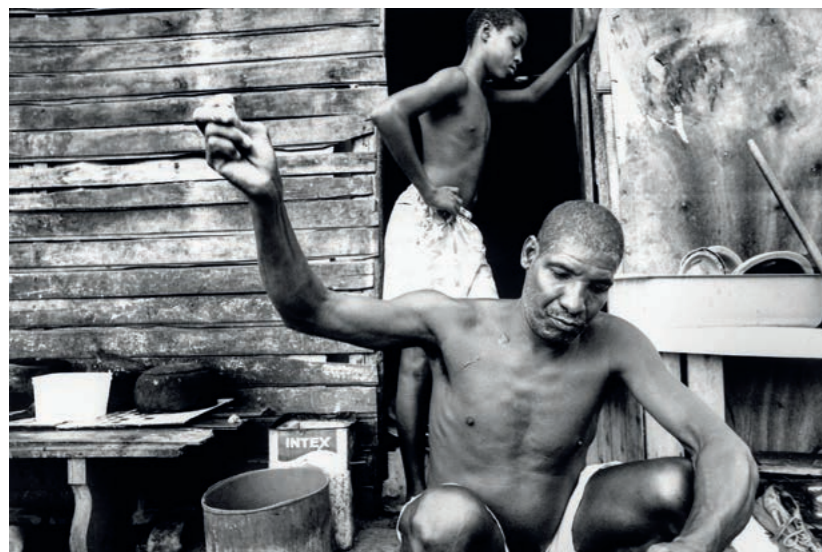
receptióelméletét.²³ Jaussnál „a történet fő indexe a jelen”. A múlttal való folyton megújuló, illetve újra meginduló párbeszéd válik az irodalomtörténet alapsémájává. Jauss egyenrangú, aktív félként tételezi a befogadót, így a történeti integrálás során nem számolja fel az olvasás elsődleges tapasztalatát, ami az idegen kultúrákkal való szembesülés során a másság, az értetlenség tapasztalataként írható le. Egyes művek tapasztalata átírhatja a korábbi műfajrendszert, „a művek megértés aktusának problematizálásával... gyakorlatilag igénylik a morális ítélkezést” „az esztétikai kommunikációban ez az igény szükségszerűen a szabadságra épül, nem implikálhat kikényszerített ítéletet. Ez a reflektáló ítélőerő kanti tanához kapcsolódik. »Jauss elgondolása az esztétikai és morális megértés természetes összekapcsolódását feltételezi«, ... csak az biztosíthatja, hogy a szöveg képes leleplezni a hatalom diskurzusát, és mindenfajta ideológiát.”²⁴ NORMANTAS PAULIUS ázsiai útjai során előbb Kőrösi Csoma Sándor nyomát követte, a finnugor népekhez (hantikhoz) vezető expedíciója

²³ Hans-Robert Jauss: *Receptióelmélet-esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika* Budapest: Osiris Kiadó, 1997

²⁴ Uo., 453..



Molnár Zoltán
Brazília, Rio
de Janeiro, 2008



Molnár Zoltán
Brazília, Itaparica,
2008



Molnár Zoltán
Párizs, 2010

pedig lezárt múltakat kutatott. Dél-kelet ázsiai útjain az ott élők körülményeiről készült fotói a jelenben tovább élő, nyitott múltat dokumentáltak.

KUNKOVÁCS LÁSZLÓ néprajzkutatónak a paraszti világ szépségéről szóló, alföldi képei a múlt és a jelen összetettségét és ellentétét mutatják, egyfajta vizuális antropológiát létrehozva. A bemutatott archaikus tárgyak nem egy letűnt kort, sokkal inkább az élet folytonosságát idézik.

A re-fotografálást, azaz a zárt, múltbéli és a nyitott képek másfajta összekapcsolását, CSEH GABRIELLA valósítja meg munkáiban. Ő Kertész és Brassai korábbi párizsi lakásait fotózta, az eredetiek helyett immár mai szereplőkkel. Kertész neje helyett ő állt a gép elé, máskor ismerősei vagy a jelenlegi lakók.²⁵

A felsorolt fotók különbségei egyben azt is mutatják, hogy a történelem, a témák azonossága, hasonlósága, nem kötődik állandó nézőponthoz.

A kérdés inkább az, hogy az újra fotografálás által kínált két megközelítés segítheti-e a megértést; ad-e új jelentést egy tárgynak, személynek, helyzetnek. A választ ŐSZ GÁBORnak Michelangelo Antonioni *Nagyítás* (1967) című filmje klasszikus jelenetét újra fotózó kísérlete teszi plasztikussá és érthetővé.

A film fotós főszereplőjének egy parkban készült képei, mint egy gyilkosság lehetséges bizonyítékai, döntő dramaturgiai elemei a filmnek. Ezek a bizonyítékok, amelyek alapján el lehetne dönteni, mi történt a parkban. A nagyításban a fotók raszterpontokká váltak, és kérdéssé tették, vagy ellehetlenítették a megismerést.

Ebben a helyzetben is érvényesül Sartre paradoxona: „látok valamit, de amit látok, az semmi. Nem szabad ugyanakkor azt képzelni, hogy egy fotó tárgyának a létezése elég ahhoz, hogy a tudat azonnal ekként tételezze. Tudjuk, van egy olyan típusa a képpé tevő tudatnak, ahol a tárgy nem, mint létező adott; s egy másik, ahol a tárgy mint nem-létező tételeződik.”²⁶

Ősz Gábor jó néhány évtized elteltével újra fotózza a helyszínt, rekonstruálja az analóg képet. Albumában így ír a folyamatról. „Filmeztem és fényképeztem egy helyet, azt a parkot, ahol Antonioni *Nagyítása* játszódott. Az éjszakai jelenetet camera pannel, (a kamera bal-jobb horizontális mozgásával) vettem fel úgy, hogy a kert részben világítással, részben a vegetáció festésével manipuláltuk. A színes képek, amelyek a valóságos helyzetet mutatják nem tűnnek igazinak, és megfordítva, a képek fekete-fehér negatívját elkészítve a kert újrafestett részei nagyon is valóságos, napközbeni állapotot mutatnak.

²⁵ Bővebben ld. Palotai János: *Magyar származású fotográfusok Franciaországban*. In: *Balkon 2020/3*.

²⁶ Sartre: *A kép intencionális szerkezete*. In: *Kép, Fenomén, Valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997. 115. 137. p

Aktuálisan az éjszaka a nappal fekete-fehér negatívja. Amikor ezt a megfordítást elhelyeztük a filmen, a kamera az éjszakai égre közelít, ahol a kép lassan átment fekete-fehér negatívba. Ahogy az ég kivilágosodik, teljesen kifehéredik, nappali benyomást kelt. Aztán a zoom lassan elfordul az égtől, és amíg ez történik, addig a fekete-fehér negatív miatt úgy tűnhet, hogy ez nappal történik.

„A folyamat nézőre gyakorolt hatása messze túl mutat a folyamat technikai aspektusain. A manipulált és a festetlen kerti jelenetek kombinációja, a színes és a fekete-fehér képek konfúzus helyzetet teremtenek, nehezen eldönthető, mi a reális és mi nem a jelenetben és tágabb értelemben kérdéseket vet fel a valóság reprezentációjáról.”²⁷

Antonioni filmjében tanúi vagyunk annak, hogy harcol a fotográfus az analóg fotózással, hogyan jut egyre közelebb az ismeretlenhez, hogyan helyezi oda-vissza a képet a pozitív és a negatív között. Sem a fegyver, sem a bűnös, sem az áldozat nyomai nincsenek a képeken, csak a park növényzete.

A semmi és a valami között utazva minden fotográfus kapcsolatba kerül az egzisztencializmussal. A pálya a létezéssel (egzisztens) indul, amit az önmagára találás, a világban való feltűnés, majd önmaga definiálása követ. Ez az ön- és újradefiniálás időről időre újra megtörténik, és ez adja a lényegét, az esszenciát Sartre szerint. A francia író, filozófus, az egzisztencializmus ateista változatának képviselője. A dialektika hegeli felfogását követte, de azt nem a világszellemmel hozta kapcsolatba, hanem az emberi gyakorlattal, az egyéni tudattal. Nála az egzisztencializmus alapja az emberi valóság, a materialista és objektív dialektika, az egyéni praxis esszenciájának intuíciója. Sokan a szabadság-egyenlőség eszméjét követve élnek meg önmaguk keresésének és megtalálásának útját. A megtalált én elérése sokak számára cél, igazi motiváció. Van, akinek azért, mert a megaláztatott és megszorítottak közül jött és lett művészé, mint Horváth Judit, vagy a nem egyenlőbbek közül, mint STALTER GYÖRGY.

²⁷ Gábor Ősz: *Three by Three*. MER Paper Kunsthalle – Ludwig Museum of Contemporary Art Budapest, 2013. 92–125.



Turay Balázs
Hidegvérrel.
Tiszaezslár, 2010

Intergenerációs tudásátadás

Nézzük meg ebből a szempontból is a korábban vázolt nézőpontokat, a bemutatott megközelítéseket. Benkő Imre legkövetkezetesebb tanítványának MOLNÁR ZOLTÁNT tekintik, aki követi, de nem utánozza mesterét. Amit Benkő Őzdi a mélyszegénység, a pusztulás bemutatásával megelőlegezett, azt Molnár kamerája világméretűvé terjeszti ki, mert Európától Braziliáig látta annak árnyalatait. A Rorty által említett esetlegesség és ironia inkább Benkő sajátja. Molnár szolidaritást vár a nézőtől.

Másik tanítványa és követője, TURAY BALÁZS Tatárszentgyörgyön, a romák elleni sorozat-gyilkosság feldolgozásában találta meg az emberséget és szociális érzékenységet próbára tevő témáját. Majd Miskolcon a számozott utcák felszámolását dokumentálta, ahonnan a szegényeket kilakoltatták. Antirasszista tartalmú fotói külföldre is eljutottak. Megrázó dokumentumok ezek.

A tatárszentgyörgyi gyilkosság képein csak az üres teret látjuk, a test hiányzik. Turaynál a romák nemcsak az emberi lényegét, az esszenciát veszítik el, mint a bányászok Bánkutinál és Féternél, hanem az egzisztenciájukat és a létezésüket is. Erre utal a kihalt, üres város is. Amikor Féner a zsidó közösség Holocaust utáni helyzetét és a közösség fenntartó erejét bemutatja a *Meséld el, fiadnak* című sorozatával, Hegel gondolatát idézi fel bennünk: az egyének működtetik az erkölcsiséget, tartják fenn az intézményt, „mert belsejünkben megnyilatkozik minnek érkezett el az ideje, ami szükségszerű.” A holokausz túlélői élték az életüket, megpróbálták újraépíteni az életüket, de a fájdalom örökre velük maradt. A túlélés mindennapjairól szóló sorozat azt mutatta, „valójuk épp tettük volt ez; a szenvedélyük alkotta természetük, jellemük körét.”²⁸

A megmaradásért folytatott küzdelem a háború után Magyarországról kitelepített svábok németországi életét és hazai kapcsolatkeresését is

²⁸ In: Nyíri Tamás i.m., 71.

jellemezte, amit a *Megtartó Erő* projekt keretében régi fotókkal idéztek fel és újakkal bővítettek a MOME elmúlt nyolc évének fotószakos hallgatói, akik együtt dolgoztak a stuttgarti társaikkal. A projekt koncepcióját az a gondolat ihlette, hogy a „folytonosan zajló európai ki- és betelepítések, népvándorlások, migrációk aktívan alakították a kultúránkat. Kutatásaink fő irányai az integráció, asszimiláció, megmaradás és emlékezet, egészen az identitás és önazonosság kérdéséig, különös tekintettel ezek megfigyelésére az élő mindennapokban. A helyben maradók és az újonnan érkezők találkozása, a társadalom egészében gyakran konfliktusos átalakulásokat hoz és ezzel együtt személyes, akár tudatalatti szintekig ható önvizsgálatot igényel – írta a projekt egyik vezetője Szalontai Ábel. A hallgatók a hagyományörzés közhelyeit mellőzve, az élő mindennapokban, a közvetlen érintettségén túl, a ma felnövekvő első, második, sokadik generációk gondolatvilágának rendszerében keresték a válaszokat. A jövő Európájában vagy globális perspektívában ez a problematika a jövőben nemhogy veszítene aktualitásából, épp ellenkezőleg, radikális kulturális, gazdasági és politikai tényező lesz.”

A terv megvalósítását 2014-ben kezdték el a stuttgarti egyetem hallgatóival közösen a Dunai svábok-programban, majd Amszterdamban, Belfastban, Finnországban – ahonnan az elnevezés származik – és a Balkánon, Szarajevóban, Mosztárban és Montenegróban folytatták. A Covid vetett véget a folyamatnak. A tapasztalatok arra utaltak, hogy az etnikai, vallási közösségi kapcsolatok, ellentétek erősíthetik az egyéni, lokális identitást (pl. Szarajevóban).

A téma iránti érdeklődés nem lanyhul, az utóbbi évek szakdolgozataiban is favorit. Új elemként jelenik meg a globális és a lokális viszonya, a határ-helyzetek, a szegregáció. HORVÁTH KATALIN FANNI 2021-ben Magyarország nyugati végein vizsgálta ezt, német és horvát kisebbségek között. Arra jutott, hogy a kisebbségi identitásban nagyon fontosak, és ezért egyre jobban felértékelődnek a kulturális értékek, a befogadás jelentősége, és egyre jobban nő a közösségi értékek szerepe a csoport megmaradásban. A politikai témák is egyre gyakoribbá válnak, főleg azok, amelyek egy fotós kamerája számára kihívást jelentenek: például azok a jelek, amit a színek közvetítenek. A román trikolór a diplomázó BEDE KINCŐS személyes, vizuális emlékezetében a diktatúrát a személyes elfojtást és a generációs konfliktusokat idézte fel. Kovács B. TAMÁS témája a konceptuális művészet, mint a konfliktusokra és szegregációra reflektáló nyelv. Ezzel összefüggésben azt vizsgálja, hogy az észak-ír identitásban mi a vizuális kultúra szerepe. Történeti-művészi kontextusba helyezi a konfliktust. A *Zavargások (Troubles)* című, az IRA által kezdeményezett véres események utóéletéről készült diplomamunkája a szegregációval, az elfogadás hiányával, és ennek eredőjeként két etnikai csoport szülőfölddel kapcsolatos harcával foglalkozik. Mi történik, ha meghatározott szimbólumokat olyan térbe helyeznek, ahol a hatásuk bizonytalan kimenetelű? A megosztott közösség elementáris feszültséget okoz. Gondolataiban tovább élnek a *Megtartó erő* projekt hatásai, amelyben annak idején részt vett.

TÓTH RICHÁRD a történelmi események hatását örökíti meg egy város – Sopron – és az ország életére, az *Emlékmű / Monument* című 2022-es munkájában. Azt mutatja be, hogy a fotográfia mennyire fontos, hogyan válik a történetírás részévé. A bemutatott sorozat jól dokumentálja a kép beszél, s az írás láttat igazságát. Ezek a képek 1920-ról, a soproni „hűség városa”-népszavazásról, 1956-ról, majd az 1989-es híres Páneurópai Piknikről, a határázár, vasfüggöny szétvágásáról szólnak, erős hittel és bizonyító erővel.

A filológia szerepe

PECSICS MÁRIÁNAK is Benkő volt az egyik mestere. Szociokulturális témái mellett a kultúra fogalma, mélységei, különböző rétegei is foglalkoztatják, amit korábbi, „kép a képben” sorozatai fémjeleznek. Ezekben a sorozatokban nem a történetmesélés, és nem elsősorban a portrék, hanem a vizualitás az elsődleges, annak alapjai kerülnek a fókuszba: a képi elemek és nyelvi jelek kapcsolata. Pecsics képei, a horizontális táj, a végtelen tér, az absztrakt, geometrikus képek felvetik a kérdést: mi a fotók és a táblaképek viszonya? Az értelmezésben a filológia segít, melynek tárgya a jel- és jelentés, a jelölő és jelölt viszonya. A monoszémia: egy jellel jelez egy jelöltet; a poliszémia esetében egy jelölőhöz több jelölt tartozik; a pánszemiánál a jelölő és a jelölt változik, mint a nonfiguratív ábrázolásnál. Az absztrakt festmény összevetése Pecsics fotóival pánszemiához vezethet, míg az előző fogalmak inkább a figurális ábrázoláshoz köthetők.

A poliszémia felfedezhető más fotósoknál is. A több jelöltet bontja elemeire például SPANYÁR JUDIT *Körte* című triptichonja, amely a szó és a képek jelentésbeli különbségét, jelenté-többletét mutatja. A kép közepén a hátulról fotózott nő – önmaga – körte alakja Man Ray híres, *Ingres hegedűje* című fotójára emlékeztet. A mellette lévő villanyégő mutatja a szó és kép közötti jelentésbeli különbséget (poliszemiát), amelynek „gyümölcse”, a körte az egy jelentés (monoszémia). A triptichon műfaj egyfajta továbbfejlesztése KOLOZSI BEA kollázs technikával készült sorozata, a *Waiting for*. A sorozat a 2020-as Covid-járvány miatti tavaszi karantén idején készült. Amint a kiállítási anyagában írta: „Hirtelen jött traumatikus helyzet letaglózott állapotában napi szintű terápiaként használtam a tulipánok (és egyéb otthoni virágok) egyszerű konyhai pultvilágításnál, mobiltelefonnal való fotózását, amelyből esténként – mintegy levezetve a napi stresszt – kollázsokat készítettem. Ebben a formai kísérletezésben az érdekelt elsősorban, hogy a destruktívizált, szétbontott, majd újraépített, kollázsolt formák mennyiben tudnak a szétesett és újrakonstruált világunk metaforáiként működni. A sorozat másik részét képezik azok



Kolozsi Bea
Waiting for, 2020–2021

a már műtermi környezetben készült fotók, amelyekben száradó, hervadó tulipánok finom redőzöttségéből, formai eleganciájából kiindulva az elmúlásban rejlő szépség, a fonnyadás gesztusaiban tetten érhető plasztikus halál fogalmazódik meg.” Saját élményei és elmondása alapján Kolozsi Bea több szerepben is átélte a 2019-ben kezdődő Covid járványt: nőként, anyaként, és tanárként. Mindegyik szerep más és más megpróbáltatással járt. A kollázsokkal a művész a szétesett világ virág-részeiből, tulipánokból állította össze metaforáit, így fejezte ki érzéseit, hangulatát. Az, hogy a fotózás számára a napi stresszoldás része volt, az Michel Foucault posztmodern francia filozófus értelmezésében „A kép szimultán formáinak fokozatos kifejezése szavak segítségével.” A virágnyelv szerint a tulipán mindig érzelmeiket fejez ki, és a nőiség ábrázolására szolgál. Kolozsi Bea fotográfus szavai és képei a hasonlósághoz kapcsolódnak. Ennek megfelelnek a kiállítás első részében látható kollázsok, amelyekben az egyes képrészek, virágelemek eltérései jól mutatják a virágok azonosságát és nem azonosságát, azonosság és különbség hegeli dialektikáját. Az egyik



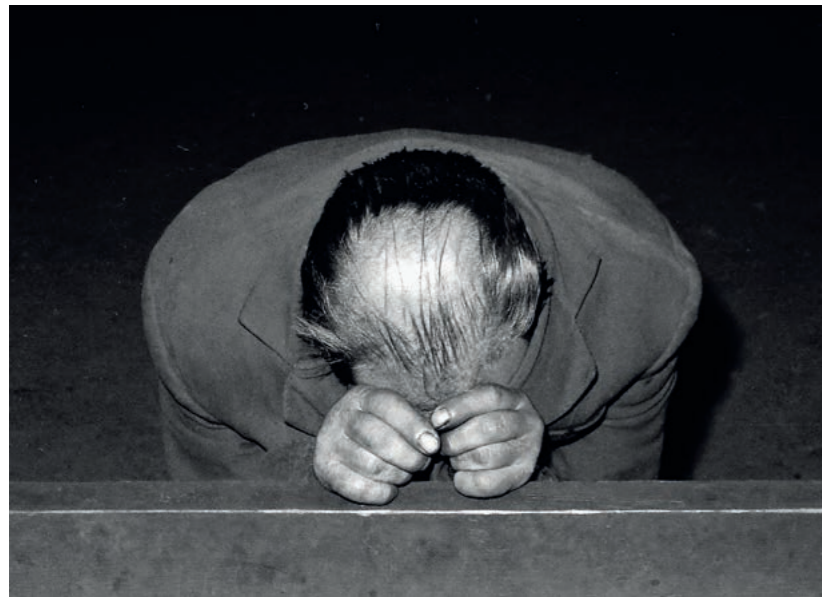
fotón látszólag egy szép női száj vonzza a tekintetet, s csak közelről látjuk, a kollázt: két zárt tulipán fej úgy ér egymásba, hogy csukott ajkat formáznak. A másik részben a *Portré* egy képén a nyílt virág nyitott szájnak látszik, belső szirma nyelvnek, a virágnyelv erotikus vonatkozásra utalva. A műtermi felvételeken a ráncosodó redőkben, szirmokban, a hervadó virágokban az elmúlásban rejlő esztétikum, a fonnyadásban a halál plaszticitása jelenik meg. „A hasonlóság révén láttatunk, a különbségen keresztül beszélünk – írta Foucault – Egyik fölébe kell, hogy kerekedjen a másiknak: vagy a kép rendezzi a szöveget ... vagy a szöveg kerekedik a kép fölébe.” Az utóbbiban a tulipán a tradícióra, a szájhagyományra, a magyaron kívül még más népek művészetének nő szemléletére, szerepére ill. a szexualitásra utalhat az említett szájfforma esetében. A jelentés átültetése egy figurális térbe, a képbe történt. Virágnyelven azonban nem csak a nők beszélnek. Robert Mapplethorpe más traumák posztmodern virágnyelvét képviselte. Ő a virágot és a férfi nemi szervet egyformának tartotta, mivel a fényképezésükhöz hasonló attitűddel viszonyult. „Minden a megvilágításról és a kompozícióról szól. Nem látok különbséget, mindkét dolog ugyanazt a látásmódot kívánja meg.” Bár kortársa, és életrajzírója Arthur C. Danto amerikai művészet-filozófus szerint „a pénisz Mapplethorpe világának fókusza és középpontja volt. Önámítás, hogy nála minden a megvilágításról és kompozícióról szól, amikor számára tulajdonképpen az izgalom és a veszély is jelentős szerepet játszott. Mapplethorpe azt mondta a virágairól, hogy „közülük néhány, azt hiszem, eléggé vészjósló. Van bennük valami más, valami hátborzongató... Szerintem van valami bizarr a virágokat ábrázoló képeimen.” Kolozsi egyes képein is ott van az elmúlás, de a megvilágítás, a látásmód, a kollázsok ötletgazdagsága és szépsége messze túlmutat egy Covid okozta traumán: a szépségről, az életről, a folytatásról szól. Ennek egyik fontos állomása, a Random galériában tartott kiállítás a fotóst is méltó megvilágításba helyezte.

EGY ELKÉPZELT KIÁLLÍTÁS KÉPEI

Lugossy István régi és új fotói, 1964–2023

Talán nem mindenki ért egyet azzal, hogy a fotográfia korszaka végleg lezárult volna, és hogy a digitális képalkotás teljesen kiszorítja majd a hagyományos analóg fotográfiát.¹ Azonban az egyre újabb és újabb digitális eszközök megjelenése óta kétségtelenül egyre több művészeti író foglalkozott a fotográfia helyzetének változásaival, és a művészeti világban betöltött szerepével: így VILLEM FLUSSER² is, akinek „csatorna-elmélete” szerint nem a kép, vagy a létrehozás szándéka a döntő abban, ha létrehozunk egy képet, hanem a terjesztés csatornája, vagyis a kép-korszakban a fotográfia mindenképpen a művészeti ipar részévé válik. HANS BELTING³ pedig a konceptuális fotóhasználatban ismert fel azt a pillanatot, amikortól éppen a fotográfia kérdőjelezte meg saját mediális függetlenségét. Hasonlóan végtelen jóslatok hangzottak el annak idején a videó megjelenésekor is, amely filmművészetre nézve tűnt fel fenyegető újdonságként, de mint látjuk, mára az egykor oly ünnepelet és igazán komoly videóművészeti alkotások, amelyek a hatvanas évek végétől meghatározó szerepet játszottak a világ művészeti életében, most

- 1 William J. Mitchell a *The Reconfigured Eye* című 1992-ben megjelent írásában 1838 és 1989 közé tette a fotográfia korszakát, szerinte a digitális fotó és film megjelenésével kezdetét vette posztfotografikus korszak, amely „történelmi léptékű” változásokat idéz majd elő.
- 2 Villem Flusser: *A fotográfia filozófiája*. <http://www.artportal.hu/Flusser/Fotográfia.html>.
- 3 Hans Belting: *Képanthropológia*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2007.



Lugossy István
Elhagyatva, 1967.
Budapest, analóg,
fekete-fehér

a múzeumok raktáraiban várják, hogy valamikor újra életre keltsék őket.⁴

A videóhoz az 1980-as évek közepétől Magyarországon is nagy reményeket fűztek, például BÓDY GÁBOR is, aki *Videó és film* című mini esszéjében igen érzékletesen írja le a film és a videó közti lényeges különbségeket, kiemelve a videó technika előnyeit, amelyben nemcsak új művészeti módszert, hanem egy demokratikusabb és személyesebb interaktív kapcsolat lehetőségét is látta az alkotó és a néző között.⁵ De visszatérve a fotográfiához, bár sok mindenben megváltozott, de például SEBASTIAO SALGADO megrázó és olykor mágikus fényképeit nemigen lehet becsatornázni a művészeti ipar egyik kategóriájába sem. Salgado „aki a múzeumokba és a fényképalbumokba menekült” a tömegkultúra mindent ellepő képadata elől, mindkét technikát alkalmazta, és LUGOSSY István is, aki Salgado csodálói közé tartozik, gyakran nyúl vissza az analóg fotográfia adta lehetőségekhez is, hogy „impreszióit” – ahogy ő a fotóit nevezi –, papír alapon (is) megörökítse. Lugossy fényképeit az internet közösségi oldalán teszi közzé, a régiakat és újakat is, ezért a fotó iránt érdeklődők közül sokan szeretnék „egyben”, azaz egy átfogó kiállításon is látni képeit.

Lugossy István, fotóművész, operatőr, filmrendező, akit régi művész barátai a hallgatag Joelnek hívtak, az idén *életmű* díjat kapott, igaz nem a fotográfusi tevékenysége, hanem számos saját rendezésű dokumentumfilmje⁶, és néhány játékfilm kiváló operatőri megoldásai miatt. A kitüntetésen ő maga is elcsodálkozott kissé, már csak azért is, mert különösen a rendszerváltás előtti hosszú évtizedekben szinte alig kapott lehetőséget az alkotásra, annak ellenére, hogy már a főiskolán készült filmjei, mint például az *Agárverseny*, a *Vasárnap*, majd a Bódy Gábor rendezésében elkészült *Amerikai Anzix* is nagy elismerést váltottak

- 4 Elég csak az egyik legnagyobb európai gyűjtő, Ingwild Götz gyűjteményére gondolni, aki végül a Bajor Államra (Haus der Kunst) ruházta át gyűjteményét, mert annak technikai karbantartásának költségeit már nem tudta fedezni.
- 5 *Végtelen kép*. Bódy Gábor írásai. Szerk. Peternák Miklós. Pesti Szalon Kiadó, 1996. 340.
- 6 Lugossy a rendszerváltást követően számos dokumentumfilmet készített az 1956-os forradalom egyes szereplőiről és eseményeiről is. Képzőművészeti érdeklődése megjelenik a Tóth Menyhérről, Vajda Lajos Lajosról vagy húgáról, a kitűnő üvegművész Lugossy Mária-ról készült filmjeiben is. A teljes dokumentumfilm listát lásd a Wikipédia róla szóló cikkében.

2 0 2 3 _ 5

ki szakmai körökben. Lugossy már igen fiatalon, 1964 körül kezdett el fényképezni, mert operatőr akart lenni és néhány hónap alatt egy, az akkori ízlést tükröző portfóliót állított össze a főiskolai felvételire. 1965-ben felvételizett először, mivel azonban az akkori rendszerben politikai szempontból nem volt igazán megbízható, inkább csak próbálkozott, de nem hitt a sikerben.⁷ Legnagyobb meglepetésére azonban a Herskó János⁸, vezette felvételi bizottságtól maximális pontszámot kapott munkáira és egy ígéretet arra, hogyha sikerül erkölcsi bizonyítványt szereznie, akkor felveszi az osztályába. A probléma csak az volt, hogy mire az erkölcsi bizonyítvány elkészült volna, három évig nem volt felvételi a főiskolán. Ezért 1968-ban felvételizett újra, akkor is sikerrel, de csak előfelvételt nyert, mert egy úgynevezett „népi káder” beelőzte. Akkoriban előírás volt, hogy egy munkásszámazásút felvegyenek, bár a későbbi osztályokban már senki sem volt munkásszámazású. Az elő felvételizettek-ből később létrehoztak egy osztályt, akiket elosztottak Illés György, Zsombolyai János és Máriaágy Félix osztályaiba. A sikeres főiskolai vizsgafilmek hatására kérte fel Bódy Gábor az *Amerikai Anzix* című film operatőrének, ami végül mindkettőjük diploma filmje is lett, és a főiskola, valamint a Balázs Béla Stúdió biztosította az akkoriban szokatlanul nagy összeget felemészítő játékfilm költségeit.⁹ A film nagy sikert aratott és máig tartja előkelő helyét a magyar filmtörténetben. A főiskola elvégzése után Lugossy a BOKOR LÁSZLÓ¹⁰ vezette Híradó-és

- 7 Lugossy István a szentendrei Ferences Gimnáziumba járt. Tanárai ellen éppen az egyik „pap per” folyt 1961-ben, amelybe az ott tanuló diákok egy részét is belekeverték és vizsgálati fogságba vetették. Ez a politikai megbélyegzés a későbbi pályája szempontjából is számos hátránnyal járt.
- 8 Herskó János Moszkvában végzett filmrendező, 1952–1970 között a Filmművészeti Főiskola igazgatóhelyettese volt, valamint a Hunnia Film-stúdió vezetője. 1970-ben Svédországba emigrált. 1994-ben tért vissza, számos érdekes interjú olvasható vele, amelyek a magyar filmgyártás történetének fontos forrásai. Legjelentősebb filmjei a *Vasvirág*, a *Párbeszéd* és a *Szevasz Vera* voltak.
- 9 A film másfél millió forintba került, amely akkor a fiatal filmrendezők számára létrehozott Balázs Béla Stúdió egy évi költségvetése volt. Herskó János egy interjúban elmondta, hogy az 50-es évek végén és a hatvanas években egy-egy filmre átlagosan három-négy millió forintot lehetett elnyerni és csak nagy ritkán haladhatta meg egy-egy kivételezett rendező ezt az összeget.
- 10 Bokor László 1955-től a Mafilm Híradó és Dokumentumfilm Stúdiójának rendezője volt. 1975-től a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió, valamint a magyar Filmhíradó vezetője volt.



Lugossy István
Éjszaka, 1967.
Budapest, analóg,
fekete-fehér



Lugossy István
Az út vége, 1967.
Budapest, analóg,
fekete-fehér



Lugossy István
Megaláztatás, 2009.
Budapest, digitális,
fekete-fehér



Lugossy István
Gondviselés, 2015, Budapest, digitális, színes

Lugossy István
Kítaszítva, 2014, Budapest, digitális, színes



Dokumentumfilm Stúdióba került, de mivel főnöke politikailag nem tartotta megbízhatónak, teljes híradók készítésében nem engedte dolgozni, legtöbbször kulturális témájú híradó betéteket, illetve olykor-olykor MOLDOVÁN DOMONKOS forgatókönyvei alapján egy-egy rövid filmet is forgathatott. Ezután következett a második nagy játékfilm, a német magyar koprodukcióban készült *Egy októberi vasárnap* című film 1979-ben, amelyet KOVÁCS ANDRÁS rendezett, és ami arról szól, hogy tulajdonképpen miért nem sikerülhetett Horthy Miklósnak az, ami románoknak sikerült, vagyis a háborúból való kiugrás. Ebben a mozgalmas történelmi filmben Lugossynak, akinek nem volt még nagy gyakorlata a nagy játékfilmek fényképezésében, igen nehéz feladata volt a tankok, a várat megszálló német motoros alakulatok mozgásainak felvételekor. A németek elégedettek voltak, de a film itthon nem keltett nagy visszhangot. Viszont a forgatást megelőzően Kovács Andrásnak nem kis nehézséget okozott Lugossy személyének elfogadtatása, mivel a filmgyár politikai vezetése még mindig gyanakvással figyelte.

A hetvenes években a fotózás nagy szerepet kapott az életében: nemcsak „magának” készített fotókat, de alkotótársa, Berkovics György szociológus és újságíró számára is a *Világváros határán* című könyvéhez, mely a Budapest környéki parasztból lett munkások, ágyrajárók, albérlők, illegálisan építkezők, vagyis a szegények pokoljárásának számtalan formáját tárta fel.¹¹ A közös munka és Berkovics mélyről fakadó szolidaritása az elesettek iránt, alapvető jelentőségű lett Lugossy további témáinak kiválasztása szempontjából is. Egykori rendezői filmjei, a már említett *Agárverseny* és a *Vasárnap* mellett, valamint a több száz fotográfia alapján elmondható, hogy Lugossy általában a csendes borzalmak végeláthatatlan láncolataként érzékeli életünket. Megmutatja a testi-lelki kiszolgáltatottság, a közöny, a szeretetlenség utcán heverő áldozatait, átható szemével némán vallatja modelljei, az utca bukott angyalainak szemeiben tükröződő fájdalmat, a bevégzett sorsokat, a mocskok és a reménytelenség, a kíméletlen élet jeleneteit, amelyek kiüttlanságát a rendszerváltás óta csak fokoznak a harsány, a csak keveseknek elérhető jóléti társadalom illúzióját keltő óriásplakátok és a fogyasztói társadalom által diktált tárgyi világ kellékei, a koldusok szennyes reklámszatyrai, a plastik dobozokban rothadó ételmaradékok, amelyek a köztereinket mintegy bebútorozzák. A kemény, közeli portrékat felváltották az arcnélküli, csak a test helyzetéből és környezetéből áradó reménytelenség képei.

Az elesettek ábrázolása azonban csak egyik vonulata lehetne a kiállításnak. Mert olykor mindenféle technikai bravúrt mellőzve fantasztikus tájakat varázsol elénk, tudatosan felvállalva a 19. századi fotóművészetnek a festői szépségeszményhez hasonlítani kívánó esztétikáját, a haragvó, viharos felhőket, az éjszaka fényeit, a furcsa fényben úszó templomtornyokat vagy éppen a 20. század absztrakt látásmódjának megjelenítését a régi bérházak pucér, omladozó falain, amelyek szomorú monotonitását a kicsiny ablakok törik csak meg, valamint mérhetetlen hosszú csatornák szelnek át, ritmikus, szinte zenei ismétlődéseiben, amelyek a rútat már szinte széppé varázsolják. Ilyenek lesznek az háborús, vagy 1956-os golyók nyomai is, amelyek a múlt még mindig eleven jelenlétére utalnak, és furcsa, egymásra vetülő árnyékok a város vigasztalan házainak falain, amelyeken olykor gyönyörű szimmetriák jönnek létre. A harmadik témája ennek az elképzelt kiállításnak a kortársairól készült portréi lennének, amelyek - legyenek azok ismert vagy ismeretlen emberek -, a portré műfajában igazi mesterművek.

¹¹ A könyvből a Balázs Béla Stúdió támogatásával dokumentumfilmet készítettek *Lakihegyiek* címen, s a YouTube csatornán is megtekinthető.



inside express →

ADAM PENDLETON

Blackness, White, and Light

Kurátor: Marianne Dobner

MUMOK, Bécs 2023. 3. 31. – 2024. 1. 7.

(részletek a kiállításból)

© Fotók: Eln Ferenc





Boris Lurie
Altered Man | Megváltoztatott ember (Cabot Lodge), 1963, festék, papírkollázs, papír, vászon, 76,2×58,4 cm
Boris Lurie Art Foundation # 000040 © Boris Lurie Art Foundation