

# 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*.<sup>1</sup> 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).”<sup>2</sup> 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.”<sup>3</sup>

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.”<sup>4</sup> 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 képkalkotás filozófiai

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

<sup>2</sup> Uo., 14.

<sup>3</sup> Uo., 9.

<sup>4</sup> 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 szájjal 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.”<sup>5</sup> – írja monográfiájában Fábíán László, aki a Balla életmű lényegét a

<sup>5</sup> 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.”<sup>6</sup> A Hegelt idéző hivatkozások jelzik a filozófiai fogalmak szerepét és fontosságát a kép értelmezésében, az ön- és a szabadságkeresés jelentőségét a művészek életében.

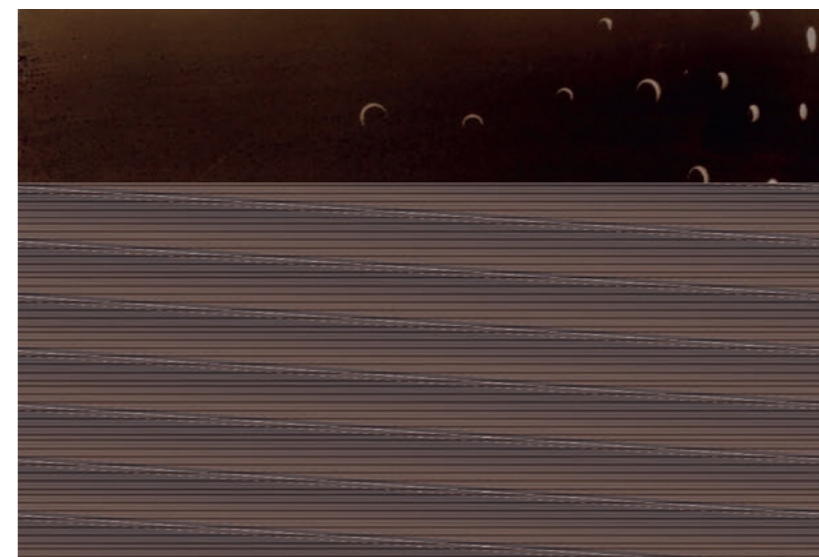
A kert valós és átvitt értelemben vett teremtő értelmezése fedezhető fel a fiatal nemzedékhez tartozó MIRON-VILIDÁR VIVIEN képein is. Vilidár szakdolgozatában<sup>7</sup> a bevezető fotók anyja és nagyanyja igazolványképei. Ahogy bevezetőjében írta, mindketten traumatörténeteket hordoznak, szülőként 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

<sup>6</sup> Uo., 36.

<sup>7</sup> 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, argenotípija  
© 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.<sup>8</sup> Az archaikus formák mellett a mértani alakzatok is érdeklik. Vékás körei, gömbjei, tojásai a teremtés szimbólumai, Platón „tökéletes formáit”<sup>9</sup> 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 fotóművészetéhez. *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

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

<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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.

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



Mucsy Szilvia  
Mediterrano,  
2000-2005

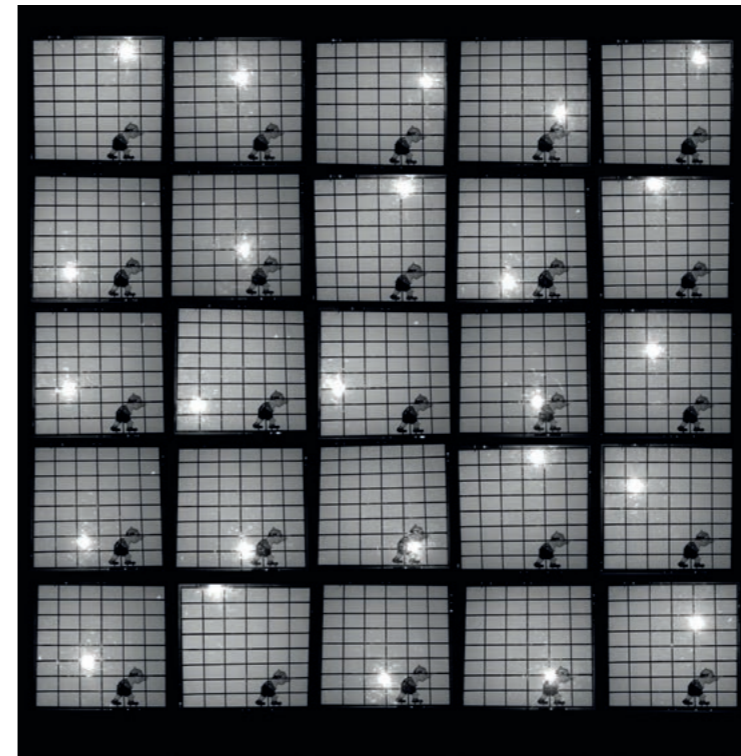


Mucsy Szilvia  
Mediterrano,  
2000-2005

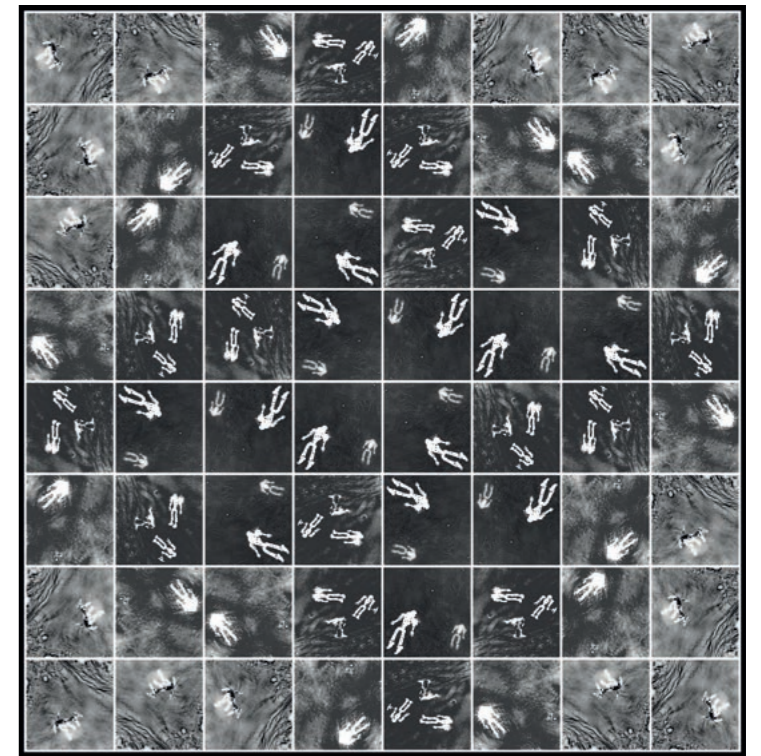
Az épületfotós HAJDÚ JÓZSEF munkáiban az előbb bemutatott technika azzal módosul, hogy a képhordozó felület röntgenfilmbe metszett hanglemezekon látjuk sejtelmes alakzatokat mutatva, egy újabb érvként a technikai kísérletekkel létrehozott képi varázslat mellett. MUCSY SZILVIA az Akropolisz restaurálását 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 tartsuk 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, Platóntól Hegelig mindenki adottnak vett.”<sup>11</sup>

Mit adtak a felsorolt filozófusok a fotográfának?

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

<sup>11</sup> Richard Rorty: *Megismerés helyett remény*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998, 114.

szempontból munkájának legismertebb eleme a lételve, a monász elve. (Monadológia).<sup>12</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.”<sup>13</sup>

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.”<sup>14</sup>

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...”<sup>15</sup> 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 László<sup>16</sup> 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 gyűjtőzsinór 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.”<sup>17</sup> 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.

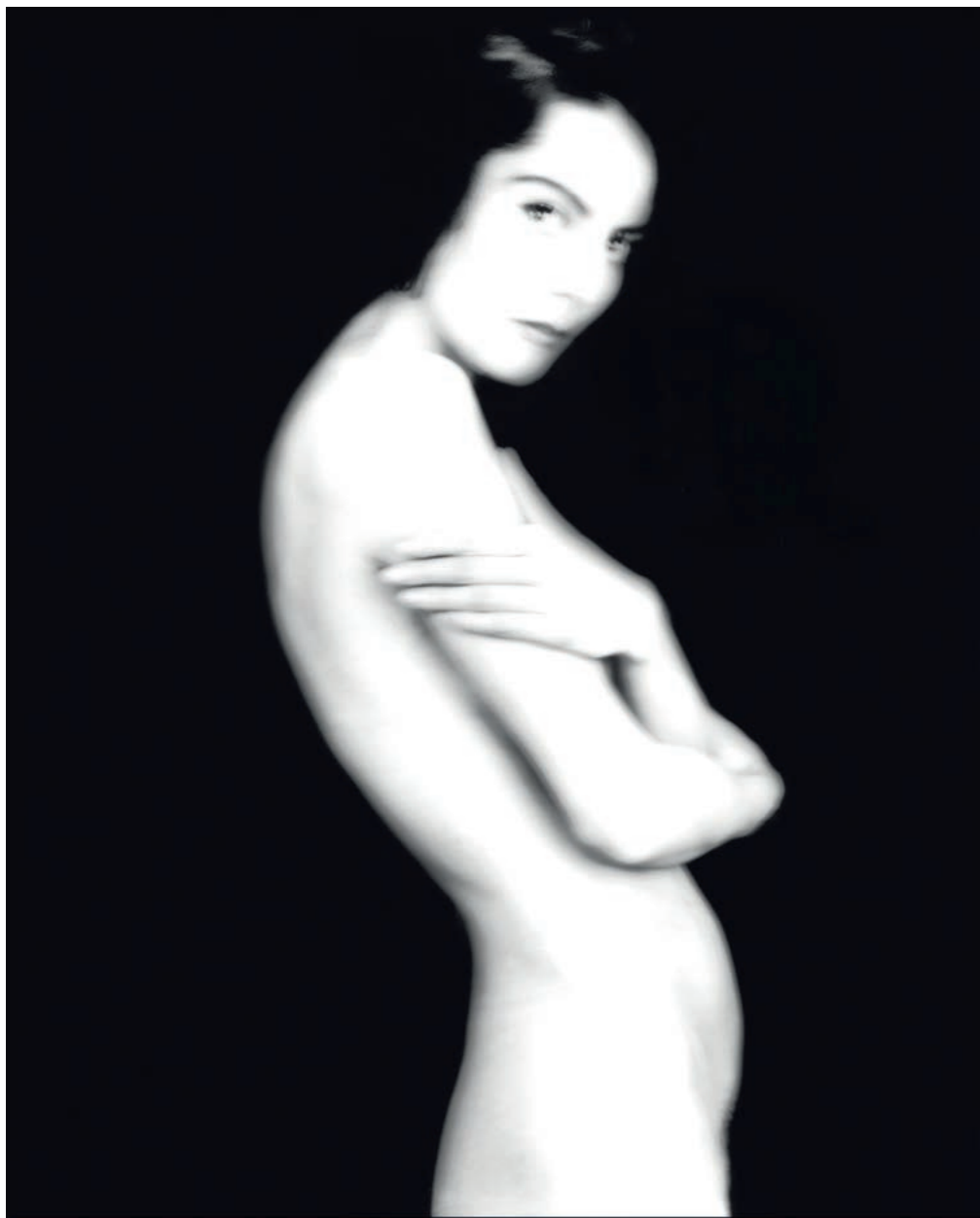
17 Uo., 6.

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.<sup>18</sup> 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.”<sup>19</sup> 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 munkásművész 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 egyenjóságáért, 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, fedezhető 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.”<sup>20</sup>

### 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 kapcsot az előző és a jelen fejezet között. Az amerikai „anarchista” filozófus Richard Rorty (1931-2007) *A filozófia és a természet tükrö* 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.<sup>21</sup> Ezt írják a fotográfusok is apparátusukkal vádirattá.

<sup>20</sup> Paul Auster: Üvegváros. Fordította: Vághy László In: Pécsi József-ösztöndíjasok műleírásai, 2022.

<sup>21</sup> 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”<sup>22</sup> 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

<sup>22</sup> Uo., 106.



Korniss Péter  
Anyja és fia 35 év múlva, 2008

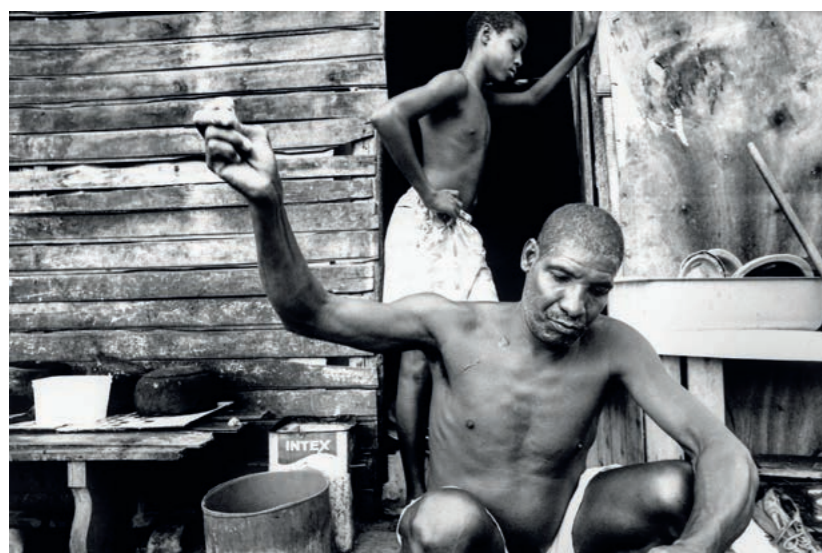
receptióelméletét.<sup>23</sup> Jaussnál „a történet fő indexe a jelen”. A múlttal való folyton megújuló, illetve újra meginduló párbeszéd válik az irodalomtörténet alapsémájává. Jauss egyenrangú, aktív félként tételezi a befogadót, így a történeti integrálás során nem számolja fel az olvasás elsődleges 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.”<sup>24</sup> NORMANTAS PAULIUS ázsiai útjai során előbb Kőrösi Csoma Sándor nyomát követte, a finnugor népekhez (hantikhoz) vezető expedíciója

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

<sup>24</sup> 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 dokumentálták.

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.<sup>25</sup>

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 ellehetetlenítették 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.”<sup>26</sup>

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.

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

<sup>26</sup> 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.”<sup>27</sup>

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 művésszé, mint Horváth Judit, vagy a nem egyenlőbbek közül, mint STALTER GYÖRGY.

<sup>27</sup> 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.”<sup>28</sup>

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

<sup>28</sup> 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 határzár, 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 érzelmeket 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 rendezi 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.