

FOTOGRÁFIÁK ÉS FILOZÓFIÁK

2. rész

Megszüntetve-megőrzés – Barta Zsolt Péter – CodeX

A kor és a nézők mérlegelik a fotók által kínált tartalmakat, és ebből szelektál a megtartó vagy selejtező emlékezet. De nem lehet mindent – főleg az értékek megőrzését – a szubjektív ítéletre bízni. BARTA ZSOLT PÉTER, Balogh Rudolf-díjas fotóművész tevékenysége nevezhető dokumentátorinak, „archeologikusnak”. Nemcsak művészként, hanem kortársak gyűjtőjeként is jelentőset alkotott, amikor SZERENCSÉS JÁNOS, KEREKES GÁBOR és TÓTH GYÖRGY fotóit elérhetővé tette az utókor számára. Egyik albumának a *CodeX* címet adta. Munkásságának a fotóművészeti eredmények és tudás növelése mellett fontos szempontja

Barta Zsolt Péter Keresztháló, 2022, 63×42 cm, archív print, Epson traditional photo paper



a tematizálás, amelyet egyfajta enciklopédista alapossággal végez. Miközben az 1980–2000 között született műveket elemezte – a neoavantgárdtól az újhullámig – szomorú következtetésre jutott. Magát és kortársait „elveszett generációnak” tartja, amely nincs reprezentálva, történetileg feldolgozatlan, nincs kánonja. Úgy tapasztalta, hogy a művészet mainstreamjével szembe megy a fotográfia. Saját elemzésével Barta kiegészíti SZILÁGYI SÁNDOR *Neoavantgárd* című könyvét,¹ amely 1984-ig elemzi a bemutatott tendenciákat. A neoavantgárd dekonstrukciójával, műtárgyhiányával és műtárgyellenességével, a múlt elhagyásával állítja szembe az újhullám konstruktivitását, műtárgycentrikusságát, a posztmodern múlt felé fordulását. Ami közös bennük: a függetlenség, szabadságra orientált belső indíttatás, hogy nincs üzleti szellemük, „galériakényszer.”

Barta Zsolt Péter egyik fontos elméleti munkájában – *Túl az amnézián* – felteszi a kérdést: mikortól és meddig kortárs a kortárs fotográfia? A válaszhoz BAUDRILLARD gondolatait idézi: „A minden érték átértékelésének nagy nietzsche-i gondolata pontosan ellentétes módon valósult meg, az értékek visszafejlődésének formájában. Nem jutottunk túl a jón és a rosszon, az igazon és a hamison, a szépen és a csúfon, hanem innen maradtunk rajtuk és nem többletdimenzióban, hanem hiány-dimenzióban. Nem átváltozás, meghaladás történt, hanem felbomlás és elmosódás”.² Barta a 90-es években Nyugat-Európában tapasztalta meg a paradigmaváltást, a „szabad művészet” oldalán állva. Barta *Koponyabolygó* (1999) és *Meander* (2000) című fotói a metszetekre hasonlítanak, amelyek anatómiai eredmények alapján materialista módon értelmezhetők voltak. A platóni fényfelfogástól tovább lépve, testfotói már a legújabb kor posztmodernjén haladnak tovább.

2006–2009 között Brüsszeltől Budáig és Kétbodonyig más-más korok világi lenyomatait, két világnézet „templomait” az ipari, gyári emblematicus („szakrális”) építészetet, a szocialista ipar magától összeomló rendszerét és a posztindusztriális, a termelés áthelyezését fotózta, e képek a *Csarnok/Hall* című albumában láthatók. Barta Zsolt ott fotózik, ahol a világ zöld, a természet él és virul. Ahol a gyárudvarokon kihajt a növényzet (Miskolc, Lenin Kohászati Művek), amit gyakran betört, romos ablakokon át láttat, némi melankóliával, más aspektusból. Nemcsak építészeti és fotóművészeti oldalról vizsgálja tárgyát, hanem történeti szempontból is.

A mai kortárs fotó számára fontos jellemzőit Amerikában találta meg, az új narratív elemekben, a színes fotográfiában, drága nyersanyagokkal. Felfigyelt az ANDY WARHOL körül feltűnő STEPHEN SHORTE-ra, akinek a 70-es évektől készített sorozatképeit (*American Surfaces*) már akkor is nagyra értékelték, jelentőségét ROBERT FRANK *The Americans* című albumához mérték. E tematikák jórészt a városhoz, az urbánus életmódhoz kötődtek, nem a természeti környezethez.

A leíró antropológiai stílus – terek – mellett a látható intim szféra bemutatása is fontos eleme a kortárs fotográfiának (LARRY CLARK, NAN GOLDIN). Ezek felhasználják a családi képek esetlegességét, a saját problémáktól való függőséget (AIDS, szexualitás) a gender szemlélet megjelenését (CINDY SHERMAN), a nőkre kényszerített szerepek, sztereotípiák bemutatását. A képeken ott vannak a megrendezett fikciók, makettek, bábuk. A bemutatott szempontok alapján Barta a hazai fotósok közül kiemeli DRÉGELY IMRE multi-image komplex technikáját; CZIGÁNY ÁKOS ötvözüött kisajátítását (appropriation art) és a Darwin online digitális kollázs lehetőségeit, a fiatalabbak közül PUKLUS PÉTERt, aki

- Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984*. Új Mandátum, Budapest, 2007.
- Jean Baudrillard: *A művészet összeesküvése*. Műcsarnok, Budapest 2009.

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

2021

elszakadt az értelmetlenül óriási printektől, nem az egyedi képet tartja lényegesnek, hanem egyedi kivitelű könyvműtárgyi megjelenésben gondolkodik. Szerinte Puklus „fotóinak sorában a kép nézési idő alatt megjelenik valamiféle összeadódó többlet, ami feltehetően célja az összművészet felé tendáló alkotónak. A kortárs fotográfia vége a posztkortárs kezdete kérdésre végül kettős választ ad: a fotográfiai képkészítés feloldódik egy totális elektronikus világhálózatban, visszatér a gyökerekhez, ami más művészetben, az építészetben, zenében már megtörtént.”³

Ikonok – Fotók a szakralitástól a szekularizációig
BÁNKUTI ANDRÁS először a klasszikus ikonokat fotózta. Elment Zagorszkba, Andrej Rubljov egykori kolostorába (1987), egy grúziai templomba (1983) és más zarándokhelyekre, ahol a hívők az ikonok megérintése, gyakran csókolgatása révén kerülnek kapcsolatba Istennel, a szentekkel, segítségükért fohászkodva. Fotózott a bolhapiacon is, ahol a szentképek másolatai profán módon megvehetők, hazavihetők, hogy a hívő állandó kapcsolatban legyen az égiekkel, azok óvják, védjék őt. A piacon a világi változatokat, a földi hatalom urainak képeit, a cárét, majd a vörösökét is láthatta, jelzésértékkel (1987, 1990). Mindenki imádható, mindenki megvehető, végső soron minden eladó. A római katolikus vallásban érvényesülő Mária (Anya) kultuszt Bánkuti hazai fotóján is láthatjuk, amely egy pesti bérház udvarán felvett Szűz Mária szobrot ábrázol.

Bánkuti legismertebb fotója egy monumentális vászonról készült: a hatalmas festményen az ismert Lenin portré látható, frontálisan a nézővel szemben. A kép címe: *Alkony (készülődés az ünnepre)*. A cím és a látvány többértelmű, a rendszer alkonyára is utal, hiszen elkészültének dátuma 1990. november 6-a, az ünnep előestéje. A szürke, sötét vászon felületen csak a magas homlok világít, alatta szürös szemek sötétlenek. A fotót Bánkuti fekete-fehér filmre vette fel, az ábrázolt vásznon a fény-árnyék hatást feltehetően a metszet vonalazáshoz hasonló módon érthették el az ornamentális díszítés készítői. A portré szeme emlékeztethet Orwell 1984 című kulcsregényének mindent megfigyelő „Nagy Testvére”, aki az utcán járók feje felett elnözve tekint a jövőbe. A járókelők alig figyelnek a monumentális képre, de alakjuk és a Lenin-fej közötti méretkülönség mutatja a távolságtartást. A fotó nézőinél a distancia tovább növekszik, a vászon, mint függöny lezárja a teret, a történelem „színpada”, a KGB székház, a terror központja, a múlt előtt. A monumentális fej TARKOVSKIJ filmjének, az Andrej Rubljovnak Pantokrátorára, a parancsoló, ítélő Istenre emlékeztet. Egy korabeli filmhíradó szerint a Lenin-ikonhoz hasonló méretű volt a Sztálinról készített megakép is, amely a levegőben lebegett, így „emberfeletti” volt a szintje és a mérete is. A „Mindenható” itt nem odahajló, nem segítő, hanem ítélkező, büntető.

A koncepciós perek nyoma látható Bánkutinak azon a fotóján, amit „távol Moszkvától”, Kazahsztánban készített, egy hajdani kényszermunka lágerben, a kelet-európai forradalmak évében (1989). A kép felső szintjén egy civil, polgári ruhás ember nézi figyelő szemmel a lentebb, egy árokban álló bőrkabátost. Ő a Napba néz, amely mintha elvakítaná, s ezért a falba kapaszkodik. A kép méltó párja az Alkonynak: a Nagy Testvér itt is fentről néz, de most nem a képről, hanem valóban a bőrkabátost, és a körülötte levő „árnyékvilágot” figyeli. A képen a kultuszt a kultikus személyhez kötődő tér és idő hitelesíti. A képzőművészeti kánonban a kereszténység 12 apostola is adaptálódik. Az ünnepi felvonulásokon a felsővezeték portréi a Megváltó tanítványaihoz hasonló módon szerepeltek:

^[1] Bánkuti András: Ikonok – Fotók a szakralitástól a szekularizációig

^[2] Barta Zsolt Péter: Túl az Amnézián, Új Művészet, 2017/1, „Ez nem kunszt”, 14–20.

a korra jellemző rituálé szerint jelentek meg a mellvédeken, vagy a tömegben vitt képeik alkották az új típusú „ikonosztázt”. Ezek maradványait találta meg Bánkuti egy moszkvai bolhapiacon 1987-ben, majd 3 év múlva a cár festett képre talált rá ugyanott, a vezérelv folyamatos tovább élésének bizonyítékeként.

A sztálini kultusz fennmaradását látni az 1996. november 7-én, a moszkvai kommunista tüntetésen készült fotón, melyen egyszerre láthatók a felvonulók kezében Lenin és Sztálin képei. Amikor Bánkuti a Lenin ikont készíti, akkor jelenik meg Hans Belting: *Kép és kultusz* című könyve, melyben a „képi fordulat” teoretikusa a reneszánszban találta meg a művészet kezdetét, és kijelölte annak végét is. A XV. századig a képeknek nem művészi, legfeljebb rituális szerepük volt. Mint írta: „Napjainkban a fotográfiahoz hasonlítanánk mindezt. Már legalábbis, ha nem a fotóművészetet, valamely művész invencióját értenénk ezen, hanem az ábrázolás legnagyobb fokú világosságát a valósághoz. Ebben ragadhatjuk meg a korai képhasználat lényegét. A néző a képben az ábrázolt személy valóságos jelenlétéhez és gyógyító erejéhez kötődött. Ezt azonban csak az ábrázolás és az eredeti között fennálló pontos megfelelés szavatolta, ez pedig nem kívánta meg a művész beavatkozását.”⁴ Belting szerint a művészet utáni kép mintha visszatérne a művészet előttihez, amiben fő szerepe van a test reprezentációjának. „A kép mintegy látható bizonyítéka a megtestesülés dogmájának, amely a kendőkép földi anyagában való testet öltésében ismétlődött meg. Egy XI. századi miniatúrán Krisztus portréi – a teológia szóhasználatával élve, - eleven, „lélekkel bíró táblákként” állnak szemben a mózesi törvénytáblákkal: ily módon ezek az Új-testamentum táblái.”⁵ Beltingnél tehát összekapcsolódik a képi a testi fordulattal.

Bánkuti András „ikonofiliája” korábban kezdődött. Pályája során már korán fotózni kezdte a vallási és szekuláris ikonokat, a testeket. Utóbbiakat folyó-, vagy tóparton, strandokon (1985, 1989), a múzeumban, például az Ermitázsban (1987), és - kuriózumként – a Matrioszkaja Tyisina börtönben (2000), ahol a rab bőre hordozza Jézus képét. A 80-as években Bánkuti fotóin is megtörténik a színváltozás. Amikor Borisz Jelcint 1990-ben közvetlenül a Kreml előtt fotózta, a szekularizációt dokumentálta: a nagy elődöket idéző, legmagasabb szintre emelte a fotózást.

MÁTÉ GÁBOR az érzelmek, emberi kapcsolatok, a ragaszkodás, a hitek fotósa. Kubában a Santéria vallási közösségről, Magyarországon egy görögkatolikus családról készített sorozatokat. A frissen önállósult Koszovóban az etnikai háború hatását vizsgálta, a veszteséget elszenvedett családokról készített, gyakran tragikus portréin keresztül. Egy koszovói szerb özvegyasszony egy templom előtt áll a férje keretbe foglalt fotójával kezében, aki nyomtalanul eltűnt a háborúban. Az ikonként felmutatott kép a halottnak kijáró végtisztesség mellett a reményt is hordozza. „A fotó a férfit rituális értelemben ábrázolja, szinte vallásos cselekedethez kezd hasonlítani. Miközben az ősi képkultusz a fotográfia kultuszára tevődik át, sejtethő, hogy a médiumok csak az ember általi szimbolikus használat során változnak át képekké.”⁶

VASS TAMÁS még hallgatóként, a hírek valóságalapját megkérdőjelezve, a Moszkva téri munkaerőpiac kínálatából válogatva, ál-riportfotókat csinált a boszniai háborúról – Zugligetben. Ezt akkor diákcsínynek tartották, pedig Vass ezzel a műfaj alapját feszegette, hiszen ekkor már elterjedt a „a művészet vége” nézet. Danto szerint, aki ebbe a helyzetbe születik, olyan körülmények között dolgozik, amelyet az objektív pluralizmus kifejezéssel

- Hans Belting: *Kép és kultusz*. .Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 55.
- Uo., 56. i.m., 56.
- i.m.,Uo., 259–260.

jelölhetünk. Azaz, nincs egy olyan, történtileg kijelölt irány, amely felé a művészetnek tartania kellene.⁷ Vass diplomamunkaként egy oltárkép fotóját vitte vászonra, amire a genti oltár képe (1432 körül, Hubert?, illetve Jan van Eyck) ihlette. Vass ezzel nem a művészet válságára akart választ adni, és nagy valószínűséggel ekkor még Hans Belting teóriáját sem ismerhette.

Másoknál más indíttatásból, az elmúlt években elsősorban a Covid okozta, gyakran közvetlenül fenyegető jelen, a félelemkeltő, nyomasztó jövő miatt kap nagy hangsúlyt minden, ami a megmaradást segíti, így a hit, a misztikum felé fordulás is. A múlt és jelen viszonyrendszer részeként, vagy a szerző saját érzéseit, hangulatát jelezve, a hithez való viszony megjelenik a fotókon, és a Covid- időszak szakdolgozataiban is. ASSZONYI ESZTER diplomamunkájának címe: *Reflektív spiritualitás, új pogány mozgalmak a posztszekuláris Magyarországon*. Ő a posztmodern korszakhoz kóti a vallás iránti igény növekedését. Asszonyit nem a tételes vallás, az egyház mint intézmény érdekelte, hanem a vallásosság kialakulása, a hittel való egyéni küszködés. Megfigyeléseit auto-etnográfíának tartja, amely magánélményein alapul: nagyapja – mint a táltosok – 6 ujjal a kezén született. Ebből a keresztény vallás és a pogány hiedelem elemeinek kapcsolódásaira következtet.

Állam és egyház viszonya is jó lehetőség a hit és az intézményes háttér kapcsolatának vizsgálatára. BÁNHÉGYESI ANTAL szakdolgozatában a szekularizációt vizsgálta a romániai egyház mai helyzetében. Nem az egyháztól való tömeges elfordulással találkozott, hanem fordítottjával, a szakralizációval. Ez Belting

^[1] Danto, A.C., A művészet a művészet vége után. In Kép, fenomenén, valóság. Budapest, Kijárat.376

^[2] Danto, A.C., A művészet a művészet vége után. In Kép, fenomenén, valóság. Budapest, Kijárat.376

Vass Tamás

Gorazde, 1996



szakralitásról vallott nézeteinek egyfajta reneszánszát jelenti. „Vajon valóban erősödik a Román Ortodox Egyház szellemi befo-lyása, vagy csupán egy mesterségesen és centrálisan, a román állam által elősegített gazdasági és ideológiai pozíciónálásról van szó? - teszi fel a kérdést a diplomázó, fotóin a templomépíté- szet renovált és új alkotásaival.

A filozófiák beépülése – A fotóművészeti oktatás intézményes és tartalmi változásai

A fotós témaválasztását, attitűdjét, eszközeit és módszereit, ennek elméleti és tapasztalati háttérét meghatározó szubjektív tabló után tegyünk egy kitérőt a fotóművészeti oktatás intézmé-nyesülése felé. 1985-ben elkezdődött a felsőfokú fotósképzés a budapesti Iparművészeti Főiskolán. A döntés jelezte: felértéke-lődött a fotó és a fényképezés. SUSAN SONTAG írta: „...mind több körülöttünk a kép, amely a figyelmünket követeli. ...A fényképező szemnek ez a kielégíthetetlensége megváltoztatja-barlangbéli-világunk béli fogságunk körülményeit. A fénykép, -azáltal, hogy új vizuális ábécére tanít-átformálja és kiszélesíti a fogalmainkat arról, mit érdemes megnézni, mit van jogunk megfigyelni. A fénykép a látás nyelvtani, – és ami még fontosabb-erkölcsi szabályrendszere. A fotózásnak... az a leglenyűgözőbb vívmánya, hogy általa úgy érezzük, az egész világot a fejünkben tartjuk, akár egy albumot. FÉNYKÉPET GYÚJTENI ANNYI, MINT VILÁGOT GYÚJTENI.” (kiemelés – PJ.)⁸ Az említett felértékelődés mellett a globális és lokális társadalmi változások is indokolták a korábbi fogalomrendszer átgondolását,

^[3] Susan Sontag: A fényképezésről. Modern Könyvtár, 1977. 9.

^[4] Susan Sontag: A fényképezésről. Modern Könyvtár, 1977. 9.

az oktatás tartalmának gazdagítását. A tanításban szerepet vál- laló fotóművészek művészi hitvallása, tudásuk és tapasztalataik korhoz adaptált szintézise példaértékű üzeneteket adott az öndefi- niáláshoz, a fotó és a fotós önmeghatározásához.

„A fotográfia az a médium, amelyik a legérzékenyebben reagál a körülöttünk lévő világ változásaira. A fotográfia ma még inkább hibrid képződmény, amely függ a piaci, szociális és kulturá- lis változásoktól. Lehetetlen reprezentálni a 21. század vizuális nyelvét csak a hagyományos fotográfiai műfajok ismeretében.” - írták 2010-ben a MOME fotószakos diplomázóiról szóló kiad- ványban.⁹ Megfogalmazva azt is, képzésük „arra törekszik, hogy megfeleljen a kor elvárásainak. Elmélyült és összetett vizuális, fotóelméleti, kultúrtörténeti és naprakész mediális ismeretek elsajátítását biztosítja, megőrizve a kritikus szemléletet a média alkalmazásának terén.” SZATMÁRI GERGELY fotóművész, (a MOME tanára 2001–2013) és KOPEK GÁBOR (DLA) együtt készíti elő a kétszintű fotósképzésakkreditációs dokumentumait és végzi el az ezzel kapcsolatos operatív feladatokat.

„A művészeti diplomában és az egyetemi évek alatt megszerzett tudásban energia rejlik, olyan potenciál, mely alkalmas eszköze a társadalmi öndefiníciónak és jövőképformálásnak. A szellem önvédelmi eszközének legalább olyan fontosnak kell lennie, mint ami a testet védi:Ezt egyre többen látják, ezért van a sikeres művészek között mind több magasan kvalifikált szakember. Az volna jó, ha az ilyen módon megformált, aktív személyiségek által kifejtett alkotóerőn lenne a „MOMÉS” védjegy. Mi mindany- nyian erre törekedtünk az évek során.” (GULYÁS MIKLÓS fotómű- vész, Balogh Rudolf-díjas tanár)¹⁰

A kaposvári mesterképzés programjában Szatmári Gergely a következőket írja: „A vizualitás társadalmi fontossága megkérdő- jelezhetlenné vált, mert ez képes továbbadni üzeneteket korra, nemre és országhatárokra való tekintet nélkül. Az ehhez szüksé- ges elméleti háttér az akkreditáció révén a rendszer részévé vált. A tudás átadásának kulcsszereplői az idézett credoval és személyes, fotóművészeti oeuvréval rendelkező hiteles tanáregyéniségek lesz- nek. Közülük néhányat az előzőekben már bemutatunk. Az emlí- tettek közül Drégely Imre végezte el a fotó-szakot, HARIS LÁSZLÓ a Műgyetemen diplomázott. KUDÁSZ GÁBOR ARION, Máté Gábor és SZALONTAI ÁBEL, miután elvégezték a Főiskolát ott maradtak okta- tónak, doktori (DLA) címet szereztek, majd habilitáltak.” Szatmári Gergely fontosnak tartja: „A tanulási folyamatban a fotó gondolkodni, szervezni, alkotni tanít és – ami a legfontosabb – a megértéshez vezet el bennünket. A kommunikációs folyamat- ban pedig segít integrálni a vizuális élményt az intellektuálissal és az emocionálissal. Mit lehet tanítani egyáltalán, vagyis mit lehet felelősen tanítani? Hogy kerülhetjük el az ismétlődéseket, az utánzatokat? Hogyan lehetünk naprakészek? Hogyan inspirálha- tunk? A vizualitás jövőjét ma már a digitalizáció és a nagy kiszol- gáló rendszerek fejlődésén keresztül közelíthetjük meg leginkább. Az Internet és az azon keresztül történő felhasználások fejlődése és kiterjedése révén több millió ember virtuális összekapcsolódása történik, akik főleg a vizualitás nyelvén érintkeznek egymással. Az egyik nagy kérdés az, hogyan kapcsolódunk be ebbe a mecha- nizmusba, ahol tudásunk másokéval összeadódva új értékeket hozhat létre. A válasz erre az oktatás és az egyéni ambíciók kiter- jesztése a különböző társadalmi, művészeti, mediális csatorná- kon keresztül, azaz a vizuális információ előállítás, valamint a megértéshez szükséges tudás elsajátítása. Az új generáció műleírásait bemutatva eddig is láthattuk ennek az ellenkezőjét, a fogalmi apparátus magas szintű alkalmazását.

^[5] Diploma 2010. Kiadja a MoME Fk. Szalontai Ábel, Grafika Kudász Gábor Arion. Címlap: Szuhay Gergely.

^[6] Diploma 2017. Kiadja a MoME Fk. Szalontai Ábel

Íme egy példa. A fotózás értelmezése, a fotós új meghatáro- zása foglalkoztatta BILAK KRYSZTYNÁT. Bilak szembefordul a fotó hagyományos felfogásával: „Az igazság mérföldköveit képek vég- telen halmazában próbáljuk megtalálni, de régmúlt idők érzéke- ivel próbálkozunk. A mindennapok egyneműségét átszövik az információk kaotikus hálói, melyekben a valós és hamis informá- ciók egyaránt keringenek. A fotográfia által közvetített, irányí- tott nézőpont jelrendszerére és annak értelmezési mechanikájára próbálok rájönni.” –írta, majd arra a következtetésre jutott, hogy „A fényképek értelmét nem a tárgyukba feledkezve, hanem a működésükön keresztül kellene definiálnunk. A fényképek ábrázolása az objektivitás illúziója ellenére is megfejtést igényel. A megfejtés technikája pedig tanulható és elsajátítható. Manuális eszközökkel hoztam létre látványokat melyek megté- vesztik a nézőt a visszafejtés igénye érdekében, illetve melyek az irányított nézőpont stratégiáját használva önmagáról a jelenség- ről szólnak. Az emberi testet használom elsődleges referencia- forrásnak a képek dekódolásához.”

Digitális paradigmaváltás – A camp és a campisták

Az ezredforduló nagy változását a fotószakon és az oktatásban a digitális gépek megjelenése hozta. Bár az „ember a felvevőgéppel helyzet örök”, Flusser kezdettől fogva jelentősnek tartotta a gép apparátusát: „a fényképezőgépbén két egymással összefonódott program van: az egyik a készüléket automatikus képkészítésre indítja, a másik lehetővé teszi a fényképésznek, hogy játsszon. E mögött még további programok vannak – a fotóiparé, amely a fényképezőgépet programozta; az ipari gépparké, amely a fotó- ipart programozta: a társadalmi-gazdasági apparátusé, amely a gépparkot programozta, és így tovább. (A végző apparátus végző programja nem létezhet, mert minden programnak szüksége van egy metaprogramra, amelyből programozódik. A programok hie- rarchiája fölfelé nyitott.”¹¹

A programok akcelerációjának látványos megjelenése volt a Hewlett-Packard (HP) Invision nemzetközi fotópályázata, amit Kudász Gábor Arion még diákként nyert meg 2001-ben. Három témáról kellett 4-4 képet készíteni: az én városom; ihlet; vegyél meg. A városról készített képekből Kudász *Tábor* (Camp) címmel készí- tett összeállítást 2006-ban. Anyaga kapcsolódik Susan Sontag camp-elméletéhez: „a camp lényege épp a nem természetes – a csinált és túlzott – kedvelése... a camp ezoterikus... egyfajta esztéticizmus. Annak a módja, hogy a világot esztétikai jelenség- ként értékeljük. Mégpedig ily módon – camp-módon – nem szép- sége, hanem csináltságának, stilizáltságának foka szerint. Aki a stílust hangsúlyozza, semmibe veszi a tartalmat, vagy legalábbis közömbös iránta. Nemcsak a látás, a szemléletmód is lehet camp. A camp ízlés egyik művészethez jobban, a másikhoz kevésbé vonzódik. A camp művészet ugyanis többnyire díszítő művészet, a textúrára, az érzéki felületre és stílusra helyezi a hangsúlyt, a tartalom rovására. Minden camp-tárgy vagy személy igen sok mesterkéltn elemet tartalmaz. Mégis: gyakran annyi a derű – és a gyermekség – benne, hogy már-már a pásztorival egyenér- tékű. A camp sajátos, meghatározott stílusú világlátás. A túlzott, a más, „a nem-az-ami” szeretete. A legjobb példa erre a szecesz- szió, a legjellegzetesebb és legfejlettebb camp-stílus. A szecesszió jellemzője, hogy valami mássá alakítja át a tárgyakat. A camp mindent idézőjelben lát. Ez nem lámpa, hanem „lámpa”, nem nő, hanem „nő”. Ha érzékelni akarjuk, hogy egy emberben vagy tárgyban mi a camp, akkor azt szerepjátszó létezőnek kell fel- fognunk. E szemléletmód szélsőséges kifejezése az „élet-szín- ház” metafora. A camp a kétnemű stílus diadala. „Férfi” és „nő”,

^[7] Flusser i.m., 206.



Szatmári Gergely
Bloomfieldhospital, Meadowlands, 2010

„személy” és „dolog” bármikor átválthat egymásba. De végső soron minden stílus, vagyishogy csináltság eleve kétnemű. Az életnek nincs stílusa. A mai camp-ízlés vagy megfelelkezik a természet létéről, vagy kereken ellene mond. A múlthoz pedig hallatlanul érzelmesen viszonyul.¹² Kudász Gábor Arion *Tábor* című könyvének *Éjjeliőrök városa* című fejezetében a következőket írja: „A tábor ideiglenes lakóhely, a város pedig gyökeret eresztett tábor, amit már nem utazásaink során, hanem az időben hurcolunk magunkkal.”¹³ Egy másik kép kapcsán – a *Petőfi-híd alulról* – SZENTPÉTERI MÁRTON írásában Marc Augé-ra hivatkozva a nem-helyekre utal: „A nem hely része a térnek ugyan, de nem lakjuk be azt. Nem valódi hely, csak a helyek közötti tér átmeneti eleme.”¹⁴ Éjszakai felvételei a sötét-világos kánon tagadása. „E felvételek az egyetlen lehetséges nézőpontból készültek, amit akár nevezhetek a körülményesen mozdítható lakókocsim kilátásának is – írta bevezetője végén Kudász. Órbodém kémlelő-nyílása igazából egy bekeretezett kép, amiről egyformán állítható, hogy ábrázolta éppen épül, és az is, hogy éppen bontásra vár. A különbség nem érdekes.”¹⁵ Záró szavai a Flusser említette „kép=ablak” kánonjára, a nézetre – tárgyra, épületre (szubjektum-objektum) és annak alkotóelemére, a téglára utalnak. *Humán* című könyve ezt a témát analizálta. Borítóján egy alak egymásra rakott téglák mellett áll, az emberi lépték szimbolikus egységként tételezve azt. Számára a téglá alkotóelem, alkatrész, modul, másrészt történetileg létrejött konstrukció, amely befolyásolta a gondolkodást. A téglá is utal a camp kettős értelmére, ami „nem a szó szerinti és a szimbolikus értelem megosztott, jól ismert szerkezeti kettőssége, hanem a dolog, mint jelentés – bármi jelentés – és a dolog, mint pusztán csinálmány kettőssége.”¹⁶ A könyv ötvennyolc képből, azaz téglából épül fel. Munkájával Kudász Gábor Arion elnyerte az I. Robert Capa Nagydíjat 2015-ben.

A szociálisan érzékeny digitális kamera

ERDEI KRISZTINA, az új évezred fotósa. Egyetemi évei alatt a fekete-fehér fotózás érdekelt. Elsajátította a módszert, a megfigyelést, a rendszerezést, figyelembe veszi a véletlen szerepét.

¹² Susan Sontag: A pusztulás képei. Budapest, Modern Könyvtár, 10.
¹³ Kudász Gábor Arion: A tábor. Budapest, Holnap Kiadó, 16.
¹⁴ Uo., 48.
¹⁵ Uo., 58.
¹⁶ Uo., 52



Szatmári Gergely
Vendingmachine, Meadowlands, 2010

Ebben segíti a digitális technika, amely lehetőséget ad a kísérletezésre. A *Formaságok/Formalities* című albuma első része az új generáció szemszögéből mutatja be az „everyday geography” helyzetképét. A második rész a vidéki gondolkodás, élet, a hobbikert hangulatát járja körül. A harmadik rész a műanyag kultúráról szól, azt a folyamatot mutatja meg, ahogyan a posztszocialista országok tárgyi világára lassan ráépül a nyugati világ keleten legyártott színes műanyag borítása. Egy városi és egy vidéki, emberközpontú hangulatkép után egy sorozat, ahol a tárgyak a főszereplők. „A tartalmi összefüggésen túl a formai jegyek teszik számomra egységesé ezt az anyagot” – mondja a kötetben egy interjúban. Másik albuma, a *Vénusz születése* modellje a főváros ismert periferiáján, a Dzsumbujban élő fiatal lány. Itt korábban szociológusok, antropológusok művészekkel összefogva végeztek kutatást a szegénységről, egyenlőtlenségről, hogy az ott élők integrációját elősegítsék. Erdei Krisztina ebben vett részt, így ismerte meg a lányt, aki elvesztette anyját, bátyját, gyámját, lakását, a szálláson pedig kifosztották. Erdei próbált rajta segíteni, munkalehetőségeket keresett neki, és fotózta. Végig járta a lány megpróbáltatásának helyszíneit. Az új lakás, az újjászületés adta a cím ötletét a néma klipnek, amelyben ragasztott papír képezte a kagylót, amiben a lány állt. Erdei Krisztinára is igaz Rorty korábban idézett gondolata: „a modern értelmiségiek legfőbb hozzájárulása a morális fejlődéshez sokkal inkább a szenvedés és a megalázás konkrét változatainak részletes leírása (pl. regényekben és etnográfákban), mint a filozófiai vagy vallási fejtegetések.”¹⁷ Rorty ezt azzal indokolta, hogy a morálfilozófia, például Kant esetében, a lehető legjobb szándékok ellenére olyan irányba vezetett, hogy nem ismerték fel a morális fejlődés szempontjából fontos empirikus leírások fontosságát. „Kant azokat a fejleményeket akarta elősegíteni, amelyek be is következtek azóta, a demokratikus intézmények és a kozmopolita politikai tudat további fejlődését. Ám úgy gondolta, ezt azzal érheti el, ha nem a szenvedés keltette könyörületet és a kegyetlenség keltette lelki furdalást hangsúlyozza, hanem a racionalitást és a kötelességet, különösen a morális kötelességet. Az „ész”, az ember-mivolt közös magja iránti tiszteletet tekintette az egyetlen indítéknak, amely nem „pusztán empirikus”, amely nem függ a figyelem vagy a történelem véletleneitől. A „racionális tiszteletet” szembe állítva a könyörület és a jóindulat érzéseivel, ez

¹⁷ Richard Rorty: *Megismerés helyett remény*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 212.

utóbbiakat a kegyetlenség elkerülésének kétes és másodrangú indítékaiként mutatta be. Elvlasztotta a „moralitást” attól a képességtől, hogy észre vegyünk a szenvedőket és megalázottakat és azonosuljunk velük.”¹⁸

A digitális fenyegetések és kihívások

Az elmúlt évek végzősei, bár korábban inkább a digitalizáció előnyeit élvezték és keresték, a járvány idején fokozódó ráutaltságuk miatt a digitális fenyegetésekre is felfigyeltek. A digitális fotózás együtt jár a digitális biztonság igényével, problémáinak észlelésével, s az orvoslás feltételeinek megjelenésével. A Pécsi József-ösztöndíj pályázói közül BTRÓ DÁVID az ismert kérdést idézi: *Do You Accept Cookies?* A kérdés mögötti probléma a következő: „Kevés dolog annyira kizárólagosan a sajátunk, mint az arcunk. Identitásunk egyik legalapvetőbb eleme egyszerre a legintimebb és mégis legpublikusabb részünk: testünknek ezen felületét szinte sosem fedjük el még a köztérbe lépve sem, sőt, egyes országokban az arc eltávolítása büntetendő is. Látszólag tehát kötelességünk beazonosíthatónak lenni, ha megjelenünk valahol. De meddig terjed vajon a beazonosíthatóság kötelessége, és hol csúszik át az emberek monitorozása jogtalan és autoriter megfigyelésbe?”¹⁹ Bíró Dávid munkája az arcfelismerő rendszerek mechanizmusait vizsgálja. A sorozat nehezen lehetne aktuálisabb, hiszen a legújabb technológiáknak köszönhetően az arc kezdi átvenni az ujjlenyomat szerepét. Egyre többen használnak olyan telefonokat, amiket az arc beolvasásával lehet feloldani, a köztérre kihelyezett kamerák pedig egyre gyakrabban alkalmaznak arcfelismerést bűnmegelőzési és bűnüldözési okokra hivatkozva. Bíró arcokat imitáló installációkat hoz létre, azzal kísérletezve, mit azonosít be az emberi szem arcként, és mi az, ami a mobiltelefonok kamerájának algoritmusai szerint is az. Többek között arra tesz kísérletet, hogy feltérképezze az arcfelismerés technológiájának vakfoltjait, és különböző hackek segítségével kijátssza a rendszert. Mindeközben pedig a megfigyelés és megfigyeltség etikai kérdéskörét hozza játékba, amely túlzás nélkül korunk legfontosabb dilemmáinak egyike.”²⁰ KÖRMENDI GÁBOR 2020-ban végzett Kaposváron, és a kulturális örökségünk elleni digitális támadás témáját választotta. „Ahogy elterjedt a lakosság körében a számítástechnika, úgy a terrorcsoportok eszköztárában is megjelent. A terrortámadásoknak nem csak emberi áldozatai vannak. Több támadás is történt műtárgyak és kulturális örökségek ellen. A 2001-es Bamiyan szobrok elpusztítása, a 2015-ös Moszuli Múzeumban elkövetett képrombolások és a palmyrai pusztítás hatalmas lelki sérüléseket is okoztak nemzetközileg. Diplomamunkámban bemutatom, hogy a képrombolás digitálisan is ugyanolyan veszélyes és lehetséges, mint materiális úton. Számtalan alkotás létezik csak virtuálisan, főként az online térben. Az online tér könnyed elérhetősége viszont sebezhetővé teszi ezeket a műveket. A rombolás jellegének megváltozásával a képromboló egyén már nem kalapáccsal esik neki az alkotásnak, hanem egy hackertámadással. Ahogy törődnek vagy átíródnak a kódban az adatok, úgy alakul a mű váza is. A módosítással azonban nem feltétlen lesz kevesebb a mű, hiszen a romboló szándék új vizuális tartalmakat generálhat, megjelenhet-e a roncsolás egy 3D-s fájlban is. Sikeresen elértem, hogy a 3D-fájlból kitörölt kódok láthatóak legyenek a használt szoftver segítségével. A törléssel egy érdekes jelenség tűnt fel: a váz bizonyos pontjai – attól függően honnan töröltem a kódból meghosszabbodtak és elváltoztak. Kapcsolatot találtam a digitális rombolásban és a materiális pusztításban. Mind a két jelenségben felfedezhető, hogy a szándékos roncsolás

¹⁸ Uo., 213.
¹⁹ Diploma 2018, MOME
²⁰ Diploma 2018, MOME

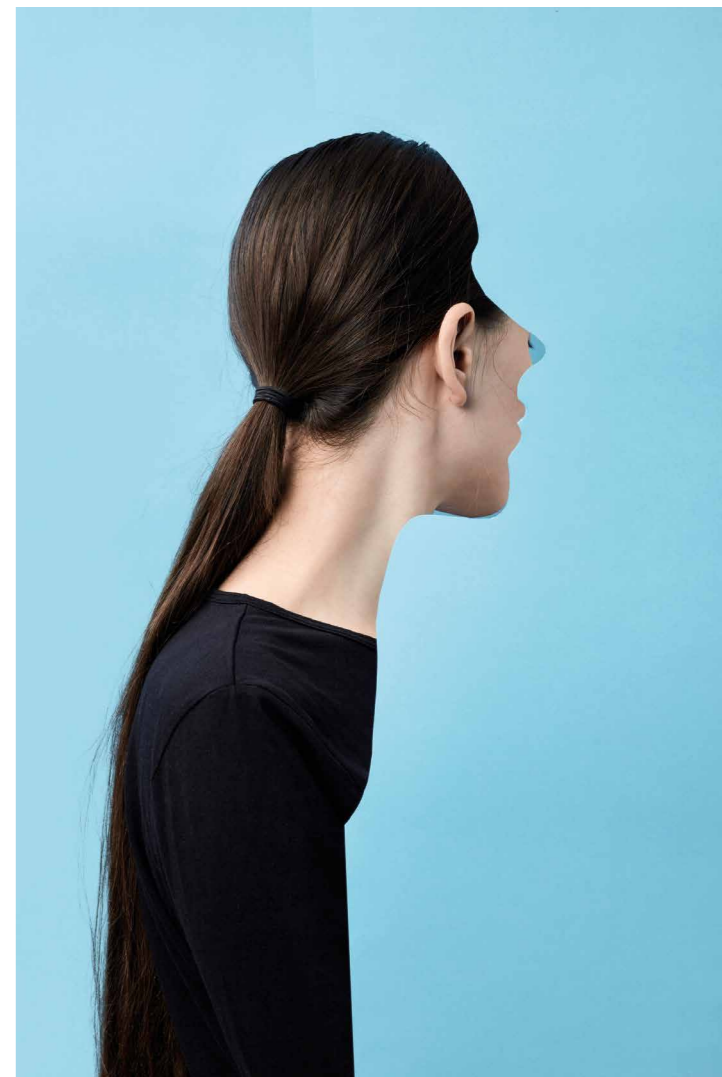


Gulyás Miklós
Széchenyi fürdő, 2023.

nem csökkenti a mű információhalmazát, hanem éppen ellenkezőleg, folyamatosan növeli azt és új tartalommal egészíti ki.”²¹ A digitális kihívások között elsőként említhetjük PÁLL TAMÁS *Arb Vau Network* című munkáját (2016), ami egy számítógépes játék. Benne „A képfájlok rombolásához hasonlóan új elemként jelenik meg a spamesítés, ön-replikálás, önszorzosítás, („hogy az egyén miképpen válhat spammé annak érdekében,

²¹ Diploma 2020, MOME

Bilak Krystyna
KOMPLEMENT No.10, 2019



hogy visszafoglalja a web 2.0 online felületeit, melyeken ön maga számszerűsítése és áruvá tétele zajlik.”²² A kisajátításhoz szükséges spamesítés folyamatát mutatja be a játék, mellyel az egyén, sokszorosítva önmagát, létrehozza multi-perszonális és szétszört, torzított avatar közösséget, annak segítségével saját adat folyamat zavarhatja össze és teheti koszoszá.

Biró Dávid szakdolgozatában *Front End* „videójátékokból és 3D grafikákból építkezve hozott létre olyan fotografikus képeket, amik a valós vagy számítógép generált látvány határán egyensúlyozva érzékeltetik a tájékozódás bizonytalanságát. Eltér a konvenciótól, így kétféle realitást tételez. Köztük különbséget tenni nemcsak kihívást jelent, de „egyre nehezebb elhagyni a technológia által teremtett álomszerű szintért. A párhuzamos jelenlét és az információ mennyisége megkívánja a koncentráció és az érzékelés fókuszát, hogy ne essünk a digitális figyelemelterelés áldozatául.”²³

Az előbbieken bemutatott témák és megoldások már erősen feszegetik a fotózás és más tudományterületek határait. Ennek egy egészen különleges példája EITER TAMÁS muslinca-etetés tudományos előhívási kísérlete.

„*Drosophila* című munkám ecetmuslincákkal való együttműködés keretében jött létre. Az élő legyekkel való kooperáció nem példa nélküli a művészetben: mások mellett JOHN KNUTH és MAXIMILIÁN PRÜFER is rovarokat von be egyes festészeti projektjeibe, de az említett alkotók házi-legyeket használnak a művek létrehozása során. Számomra az ember-állat együttműködés teljesen új terület, így e folyamat egyfajta kísérlet is volt, ezért munkámhoz röpképtelen *Drosophila melanogaster* hibrideket választottam, melyeket elsősorban laboratóriumi használatra fejlesztettek ki. Először fényérzékeny, fekete-fehér zselatinos ezüst nyersanyagot kínáltam fel a rovaroknak: az exponátlan, nedves fotópapírt sötét dobozban zártam össze a muslincákkal, és kíváncsian vártam, mi történik... A fényérzékeny anyaggal végzett kísérleteket követően a huszadik század első feléből származó, ismeretlen szerző által készített családi fényképeket helyeztem el nedvesen több száz muslinca között egy lezárt dobozban. A fotókon szereplő személyekről nincsenek ismereteim, nem az én felmenőimet, vagy ismerőseiket ábrázolják, de ezek az emberek minden bizonnyal ma már nem élnek. A muslincákat nem befolyásoltam, csupán hagytam, hogy lebontsák az emulziót: a múlt e feledésbe merült szeletének még jelenidejűként létező képét a kis legyekre bíztam.

Ugyanakkor egy lehetséges jövő felé is nyitni szerettem volna, ezért a fényképeken kívül egy másik, de száraz papírt is a rovarok közé helyeztem, így a muslincák ezen a felületen időzve ürítették ki a bélrendszerükön áthaladó anyagot. Mivel az állatok a kötőanyaggal együtt a képkalkotó ezüstöt is megették, ezért az ürülékük tulajdonképpen ezeknek a képeknek az alkotóelemeiből áll, és egyfajta metamorfózisként fogható fel. A mű végső formájában a károsodott fotográfiak láthatóak az ürülékkel szennyezett papirokkal párba állítva.”²⁴

Eiter is foglalkozik a sokat emlegetett ablak-dilemmával, de ezt is „állati” nézőpontból teszi. „André Kertész esetében az ablak az outsider lét szimbóluma. Ő csak távoli megfigyelője az eseményeknek, kívülállóként néz ki ablakán – és fényképez. VÁLI DEZSŐ ablakainak üvegét lesmirglizte, így ki se lát, mégis állandó szereplője képeinek a műteremablak, ez kevés motívumainak egyike. E két ablakfelfogás különbözik egymástól. Kertészt az ablakon túli érdekli, Válit az ablakon belüli. Egyikük kint, a másikuk bent

– mondhatnánk, de ez nem teljesen fedi a valóságot. Kertész lakását tudatosan úgy választotta ki, hogy ablakából fényképezhesse a várost, és otthonából dolgozhasson, Váli pedig csak a külvilág látványát szüntette meg, a kintről érkező fénynek nem állta útját. Az ablak határvonal. A külvilág képe és a fény átléphet rajta, az ember nem. Ha ablakon keresztül szemlélünk valamit, nem vagyunk részesei az eseménynek, de láthatjuk azt. Figyelünk. Kertész bentről kifelé, Váli bentről befelé. A fényre adott reakció a fototaxis. Ha előjele pozitív, az állat a fény felé, ha negatív, az állat a fény ellenében mozog. Ez a magatartás fajonként változó, de egyes kutatások szerint ugyanazon faj egyedei között is adódhat különbség – ha a muslinca elveszíti képességét a repülésre, fototaxisa pozitívból negatívba vált.”²⁵

Kontinuitás, tagadás és szorongás – Fotós generációk 2016–2022

Zöld kihívások

Az aktív személyiségek következő korosztályai már gyakran ellenvéleménnyel élnek. „Az alkotás folytonos vita változó környezetünkkel és változó önmagunkkal...”²⁶ – írta az éves kipakoláshoz írott bevezetőben Kudász Gábor Arion, és valóban a legtöbb mű vitatkozik valamivel. A klímaváltozással kapcsolatos én-érintettség érzékelhető változása, a zöld ügyek iránti érdeklődés növekedése a fotósok számára is vonzóvá tette ezt a témát. KRISTA MÁTYÁS *Cut* (2016) című mestermunkája kanonizált nézetet kritizál, a környezeti erőforrások pazarlásának problémájával foglalkozik. Sorozata megjeleníti a természetből mesterségesen eltávolított értékeket, amelyeket az ember kihasznál. A helyzetet így jellemzi: „az ember nem része a természetnek, hanem fölé helyezi magát.” TÖRCSI ANDRÁS *Fenyvetető természet* (2017) című munkája ellentétesnek látja a város és a természet viszonyát, az urbánus menekülést reménytelennek tartja. „... már teljesen elszakadtunk és nem ismerjük a természetet, ezért ezt az ismeretlent hajlamosak vagyunk nem valós képzetekkel társítani. Nem marad más, mint a két világ közötti bolyongás.”²⁷

S míg Krista Mátyás három évvel korábban még arról értekezett, hogy az ember nem része a természetnek, SZALAI DÁNIEL már arról ír, „hogyan helyezi fölé magát” annak. A *Városi levegő szabaddá tesz* (2019) című diplomamunkája a hasonló című bécsi akciót ismerteti, ami a város 12. kerületében zajlott. Az elszaporodó galambok korlátozására mű-dúcot építettek, amelyekbe kísérleti műanyagtojásokat raktak. Emellett plakátkampányt folytattak a közterületeken való etetés tiltásának betartásáért (galamb=patkány etetés), és hogy csökkentsék a nyugvó és költőhelyeket, tüskéket és védőhálókat szereltek fel a városban. A bécsi bürokrácia tevékenységének leírásával Szalai rámutat a politikai, tudományos és a technikai vizuális, verbális eszközre, melyekkel a galambokat célozták. Mint írta, az volt a célja, hogy rávilágítson: ami és ahogyan megvalósult, az humán-társadalmi csoportok marginalizációjának és elnyomásának eszköze is lehet.

RÁCMOLNÁR MILÁN alkotása (*Recurrence*, 2016) ezzel szemben a humanizált állattartással foglalkozik, és tapasztalati alapon azt vitatja, hogy az állatkert lakói a bemutatott, a látogatók által elfogadott értékrendszer szerint léteznek-e a valóságban. RÉTFALVI SOMA *Pack* című munkája (2016) a csomagolóanyag ambivalens szerepét ábrázolja: az eredeti védő funkció mellett/helyett a természet károsítását.

^[1] 25 Diploma MOME, 2020

^[2] 26 Diploma 2016, MOME,

^[3] 27 Diploma 2017, MOME,

Társadalmi feszültségek: a feltáró és kritikai fotográfia

MOLNÁR ZOLTÁN húsz éve, főiskolásként fotózta a főváros VIII. kerületét, most GENERÁL KRISTÓF *Józsefváros Originals* (2016) című alkotása pillant rá az azóta született roma korosztályra: miként hat rájuk, az ifjúsági kultúrára „az intenzíven jelen lévő amerikai életérzés, amely itt találkozik a jól ismert nyolcker toposszá vált hangulatokkal.”

A társadalom kettészakadása, gazdagság és szegénység kettőssége másokat is foglalkoztat. TURÓS BALÁZS a *Párhuzamos valóságokban* (2017) azt írta: „Magyarország perifériáin – köszönhetően a közmunka program visszásságainak, a fiatalok abszolút perspektíva vesztésének és a roma lakosság helyzetének – olyan mértékűre nőtt a társadalmi egyenlőtlenség, hogy teljesen párhuzamos valóságok alakultak ki, amelyek között megszűnt az interakció.” Ezeket a valóságokat akarta ütköztetni az egyik végllet pontos ábrázolásával: részben dokumentarista fotózással, másrészt olyan szimbólumok keresésével, melyek „esszenciálisan adják vissza a perifériára szorult területek hangulatát.”²⁸ SIVÁK ZSÓFIA (2019) nem pusztán dokumentálni akarta a romáknál tapasztaltakat (*Hajnalhasadásig/Till the break of dawn*), sokkal inkább a helyszínen tapasztalt élményei vizuális megfogalmazására törekedett, nem „negatív” képekben. A sztereotípiákkal szemben a roma kultúrában ma is élő sajátos értékeket, tradíciókat akarta bemutatni, „keresve a roma közösségekben megjelenő ünnepi momentumokat”. Ezek alapján tartotta diverznek a társadalmukat, eltérő szokás rendjüket, amiről „általánosan mégis elmondható, hogy a szórakozáson túl valamilyen formában mindenhol a bőség, az összetartás és a család fontossága került előtérbe.”²⁹

A gyermekszegénység a témája NEOGRÁDY-KISS BARNABÁS (2017) dolgozatának. Szubjektív dokumentációnak nevezi egy gyerekfalu bemutatását – *Megint a fejemben nézelődnek* –, ahol a település kialakítása, házainak „egyformasága az egyenlő eséllyel indulást hivatott kifejezni”, az állami gondozásban lévő gyerekeknek, akik valójában egy elzárt területen élnek. A gyerekek védelmében meg nem nevezett helyeken készült, könyvformájú fotó-sorozatot egy nevelőszülő beszámolója egészíti ki.

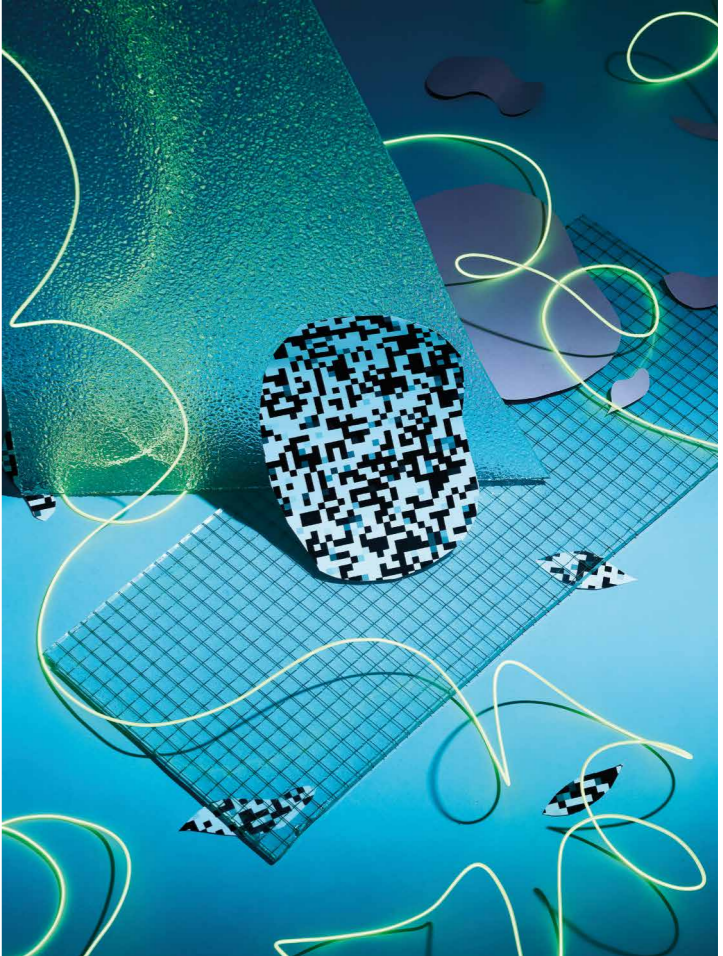
Az esélyegyenlőtlenség erősödése miatt került HEGYHÁTI RÉKA fókuszába az otthontalan gyerekek mentor-mentorált kapcsolata (*Ígéretek/Promises*, 2017). Az otthontalanság megfosztja őket mind attól, amitől igazán boldog gyerekek lehetnének, ezen változtathatna a mentorálás. A diplomamunka a „szomorúbb, zordabb valóságról” szól. „A mentorok elérhetetlensége sokszor elbizonytalaníthatja a gyerekeket abban, hogy fontosak lehetnek -valakinek, aki egyébként a saját idejét áldozza rájuk, úgy, hogy a családja, gyereke mellett teremt helyet a mentoráltnak. „A mentorok jövőképet szeretnének hozni a gyerekek számára, mely korántsem azt jelenti, hogy könnyebb lesz a gyerekeknek, és nem kell majd küzdeniük az életben. Nagyon is kell, hiszen meg kell tanulniuk bízni, elhinni, hogy szeretetre érdemek. A róluk való lemondás pedig nem az ő hibájuk, nem az ő kudarcuk.”³⁰

Az Y generáció bizonytalanságát fogalmazta meg KOKAVECZ BOGLÁRKA (2018) is, a serdülő és felnőttkor közötti élet-szakaszt vizsgálva „Érzékeny és sebezhető periódusról van szó, melyben a folyamatosan fejlődő identitás, a szerepkonfliktusok, valamint a sok új és változatos élethelyzet ingatag létállapotot okoz: a jelen teljesen bizonytalan, a megoldások távolinak tűnnek, a jövő képlekeny”.³¹ Diplomájának címe: *Semmi nem állíthat meg, de merre is*

^[4] 28 Diploma 2017, MOME

^[5] 29 Diploma 2019, MOME

^[6] 30 Diploma 2017, MOME

^[7] 31 Diploma 2018, MOME


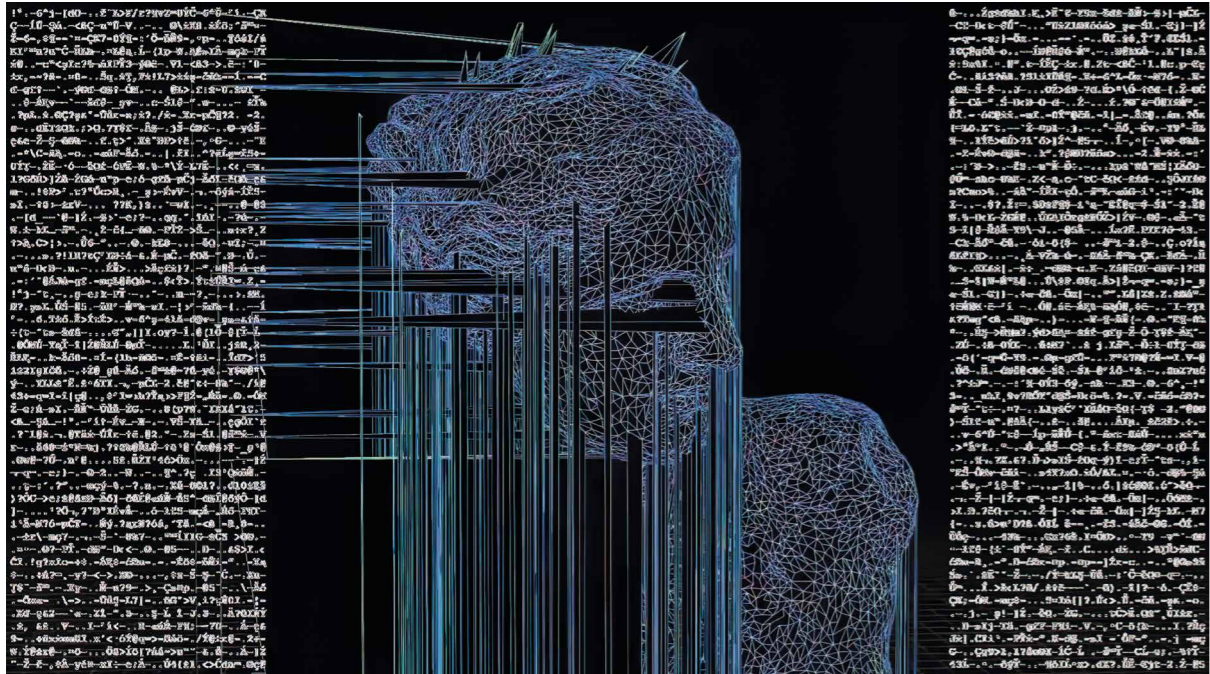
Biró Dávid Do you accept cookies? #11, 2022

tartok? Ez másoknál is elhangzott, a fotós meghatározásaként. A semmi elsősorban a célok és a jövőkép hiányára utal. A megosztottság, a kettősség, kicsiben is megjelenik ÁRKAI NOÉMI múltidéző *Az NDK volt az Amerikájuk című* (2018) művében. A külföldön dolgozott, volt NDK-s magyarok közössége emlékezik legnagyobb szabadságuk éveire, amit a kohézió példajaként őriznek. Ennek ellentéte SÓKI TAMÁS a *Határzár*, amit a külföldről, háborúk elől menekülőktől való biztonság okán emeltek 2015-ben. A fotós tudatosan választotta a nem-szabadságról szóló, az erőteljes migránsellenes propaganda miatt megosztó témát: „amivel a köztudatban tarthatom a kerítés témáját, így a megosztott társadalomnak lehetősége van saját véleményét összevetni a képekkel, majd érvek mentén vitázni a határzárról.”³² A politika határvidékén követte 2021-ben GÁMÁN ZSUZSA a Street arts művészcsoport Kétfarkú Kutypárttá válását, tevékenységük utcai művészeti performanszokban nyilvánul meg. HEVESI SZABÓ LUJZA a politika és a giccs kapcsolatában vizsgálta, hogyan lesz a nemzeti szimbólumokból marketing.

Önismeret, öndefiníció – a fotó mint terápia

A jövő bizonytalansága, a járvánnyal együtt járó izoláció hatására felerősödtek az öndefiníálás negatív sémái. Az egyéni problémák, szorongások, a kollektív tudat kérdései meghatározóvá váltak a témaválasztásban. A fotózás sokak számára az önterápia eszközévé vált, a korábbi és aktuális, saját és a környezeti hatások traumájának feldolgozását segítve.

MIRON VILIDÁR VIVIEN a kolozsvári Babes-Bolyai Egyetem film- és média szakos hallgatójaként készítette első mestermunkáját a halál detabuizálásáról, *Kép és halál* címmel.



Körömdi Gábor
Venus, 2020

Második mesterképzését Budapesten, a MOMÉ-n folytatta. Figyelme az abortusz felé fordul, s erről fotókönyvet állított össze (10/4), amit 2018-ban mutattak be az egyetemen és Kolozsváron. A sötét hátterű, fekete-fehér képeken a brutálisan hatnak a fényes rideg orvosi eszközök, a művelethez használt kések. Csak egy világos fotót látni, az érintettről. Az abortuszhoz kapcsolódó fogalmak képi nyelve traumatikus hatású, ami Viliárdart nagyon foglalkoztatta. Folytatásként a szülés témáját választotta. Szakkolgozata alapkérdése: mi befolyásolja az eltérő szülés élményeket? Milyen tényezők, kulturális folyamatok hatnak a biológiaiakra? Mi az ősi tudás, a tabu, a szokásrend, az elvárások ideológia szerepe? Van-e kódja a megértésnek? Vannak-e választási lehetőségek? Készített egy strukturális vizsgálatot 21-29 év közötti nőkkel, akik még nem szültek (6 fő). A válaszokat a véleményeket alakító pozitív tények alapján foglalta rendszerbe, de érinti a negatív befolyásoló tényezőket és a személyhez kapcsolódó félelmeket, mint a szülés látványa, elvárások, a szülés ellenzéséből származó félelmek, a szülés közbeni negatív történések lehetősége, negatív elképzelésekből eredő félelmek. Mestermunkája egy kép-vers sorozat, amiben a tapasztalatait alakítja vizuális jellé. A sötét-világos dichotómiára a címe is utal: „Kietlen pusztán/lebegett a sötétség/ Magából szült fényt.” Anyagot és formát keres, ami a látszaton túl van, de előhívható, írta dolgozata előszavában. A véletlen, az esetleges szerepét hangsúlyozza, a betűt is vizuális jelként használja: képszerűen ír. A vizuális verskötetben a képi narratíváknak van kulcs-szerepe, a fotó egy állítás, egy szó vagy mondat. A fehér gyűrött lepedő és a szürke feltört betonút képpárja a szexualitás, termékenység ábrázolása egyfelől, míg a másik, ellentétes oldalon a felület feltörése, a pusztulásé., A fatörzs nyílása párba állítható a női hason orvosi beavatkozás nyomait mutató képpel.

A gyerekkori illúzió felidézése PITI MARCELL *Belső tájak* (2017) című munkája. Mint írta: „Korai életszakaszunk első emlékei befolyásolják belső hely-reprezentációinkat, vagyis azt a belső tájat, amely alapján észleljük és értékeljük a világot.” Piti előzőleg a kauzalitást, a helyhez kötődés okát, s a lokációk identitásformáló szerepét kutatta. Vizuális eszközökkel az emlékezet reproductív jellegét tükrözte, a „képi megfogalmazások a elvesztés problémájának fázisait mutatják be. A tárgyi világon

keresztül ábrázoltam a személyes tér, az otthon kiközített állapotát”.³³ A kollektív tudattal a lét kérdésében vitázik FEJÉR BERNADETT *Exitus* (2016) című műve, amelyben a fotós, tapasztalatai alapján, természetesen akar viszonyulni a halálhoz. Ebben „ha a természet, mint szimbolikus egység áll rendelkezésünkre, akkor a halál is természetes dologgá válik.”

Társadalom és nem: társadalmi nem

DONKA PANNA *Fiúk* (2017) című munkája a társadalom nemekkel kapcsolatos nézeteivel foglalkozik. Azzal, hogy a „normák hogyan stabilizálódnak vagy bomlanak fel a divat által. A társadalom normatív hatása korlátok közé szorít, az általa felállított értékrend szerinti férfias férfi vagy nőies nő megteremtésére utasít, ami sérüléseket, személyiség-torzulásokat idézhet elő. E „normák elutasítása egyre természetesebbé válik, ennek ellenére a mai napig problémát jelent, hogy a férfiak nem tudnak azonosulni a feminin énjükkel, habár a nemi szerepek még megváltoztak. Még mindig jelen vannak a régi beidegződések: nőként a férfi szerep vállalása már elfogadott, de a férfiaknak gátat szab a társadalom által elvárt hegemon maszkulinitásnak való megfelelni akarás. A férfiaság, és annak milyensége a társadalmi közegben válik fontossá és láthatóvá.”³⁴ Donka idézett írásának szerkezete a régi-új, tézis-antitézis ellentétpárokra épül. Az ellentmondást a férfi oldalról vizsgálta, a hegemóntól eltérő férfiaságot megtestesítőket választva, s egy szubjektív szelektió által eljut a szintéziséhez és az önmeghatározásához. Modelljei „karakterük által alkottam meg a férfieszmény-képemet.” (*Lágy arcú fiú fotója*) ALBERT ANNA *Női tekintet* (2018) című alkotása Donka Panna témája folytatásának tűnhet. Ő nemcsak önmagát, a fotót is definiálja. Nemcsak a nőiséggel és nőiességgel foglalkozik, hanem a fotográfia fogalmával is. Nehéz a rögzült mozzanatotkat, a kánont levetni, nőként tekinteni a nőre. Ki kell lépni a külső, férfias nézőpontból, és a nő saját helyzetéből, szexualitásából, empátiájából, tapasztalataiból kell kiindulni. Ez igazán a fotózás-ker tudatosul, bár tudat alatt már a korábbi munkáiban is jelen volt a női nézőpont. „Ezt a „tudathasadat” kettősséget vizsgálom

³³ Diploma 2017, MOME
³⁴ Diploma 2017, MOME

szakkolgozatomban is, arról írva, hogy nőként azt sugallják nekünk: a férfiak tekintetén keresztül kell meghatározni magunkat. Számomra a tehetetlenség érzéséből származó düh bizonyos élethelyzetekben csak akképpen győzhető le, ha szembe szállva a konvenciókkal teszem a dolgom – ha úgy tetszik nem-től függetlenül. A maihoz hasonlóan élethelyzetben és morálban ez szinte lehetetlen, ezért teszem: nőként.” ... „Autonóm, intuitív vizuális nyelve(m) segítségével egy olyan sorozatot konstruáljak, amely tételesen bemutatja a női lét mindennapos kérdéseit.”³⁵ KISKÉRY ANNA a *Szakadatlan szépség* (2021) című munkában az aktábrázolással kapcsolatos tévhit ellen fordul. Az esztétika tagadása a női test ábrázolásában jelenik meg, jelezve, hogy nem csak a karcsú, vonzó, manöken alkatú nők lehetnek szépek, akik megfelelnek a média által sugallt elvárásnak, jóllehet pár évvel korábban maga is ilyeneket állított ki. Ez is a tagadás tagadása. Az így létrejött szintézisben az ellentétek egysége az ellentétek küzdelmébe megy át, ami az újabb fordulat, a minőségi változás alapja. A sztereotípiák alakulása foglalkoztatta SZITÁS JANKÁT, aki a „visszavadtított lény” kifejezéssel a női szerepek változását vizsgálta.

A kifejezés eredeti jelentése: vadon élő állat házasítása, majd viszszaengedése a természetes vagy szelídített állapotba. CLARISSA PINKOL ESTÉS *Farkasokkal futó asszonyok* című műve itt analógiaként szolgál az emberi nem fejlődéstörténetéhez. A diplomázó forrásként használta a női agresszió biológiai determináltságáról olvasottakat is. A női funkciók társadalmi, gazdasági változások okozta átalakulásának ismétlése helyett férfiak uralta közegben mutatja be a női jelenlétet: ökolívásban, ami új viselkedésformákat és szabályrendszereket követel. Fotói kontrasztok a képi sztereotípiákkal szemben: a reklámként használt vonzó, ragyogó női fogor helyett a bokszmérkőzéseken használt állapotban talált fogvédő véresen hever a fehér lepedőn; a sminkelt-portré helyett bevert orrú, arcú lányt látni. Hogy a „visszavadtítás” folyamata mennyiben történik belső késztetésre és mennyiben külső kényszerre, azt a fotós nyitott kérdésnek tartja.

RÉDLING HANNA 2020-as szakkolgozatának címe: *A felnőtte válás problematikája az amerikai filmművészet motel lokációjú alkotásai tükrében*. Az ihlető filmek között a *The Doom Generation* mint az identitáskeresés filmje, a *Lolita* a lelki kiüresesedése, a *Buffalo '66* a gyerekkori traumákkal való szembenézése, a *Wild of Heart* a nővé válást meséken bemutató, a *The Motel* a kamaszkori frusztrációk filmje szerepel. A filmtörténeti mellett a fotótörténeti szempontot is érvényesíti, amikor a korai szállást Dorothea Lange kaliforniai *Auto camp* képeivel dokumentálja. Rédling 2016-ban kezdett foglalkozni a magyarországi panziókkal. 2018-tól vendégként végig járva fotózta azokat, majd elkezdi feldolgozni a társadalomtörténetüket. Az amerikai moteltörténet azért számít kiindulási alapnak, mert Rédling az amerikai életmódot álomnak tekinti. Ehhez a gyerekkori helyzetéről szóló leírás ad egyfajta magyarázatot. „Az ablakokból kifelé nőnek a kaktuszok. Felfele nyílnak, mintha védelmezni akarnák a magas fehér épületet. Szeretnék kinézni az egyik üvegen, de túlságosan billeg a szék, amin guggolok. Próbálok kiegyenesedni.” „Sorozatomban hozzáam hasonló korú és élethelyzetű lányok, illetve a saját történeteimen keresztül foglalkoztam a nővé érés folyamatával, szorongásaival és esetlegességével” – írja később. „Alkotói hozzáállásomra a játékosság és ironia jellemző. A panziófotókon ezek dominálnak. Fő célom, hogy idővel egyre közelebb kerüljek az őszinteség, a nyers és a sebezhetőség közti egyensúly megteremtéséhez, ábrázolásához.”³⁶ Már az alapszakos képeken feltűnnek azok az elemek, amelyek a mestermunkáját jellemzik: a panziók színvilága rózsaszín a fehér helyett, a díszítés gipsz a márvány helyett, a púderesség a bútorok és tárgyak világa, a barokk és a

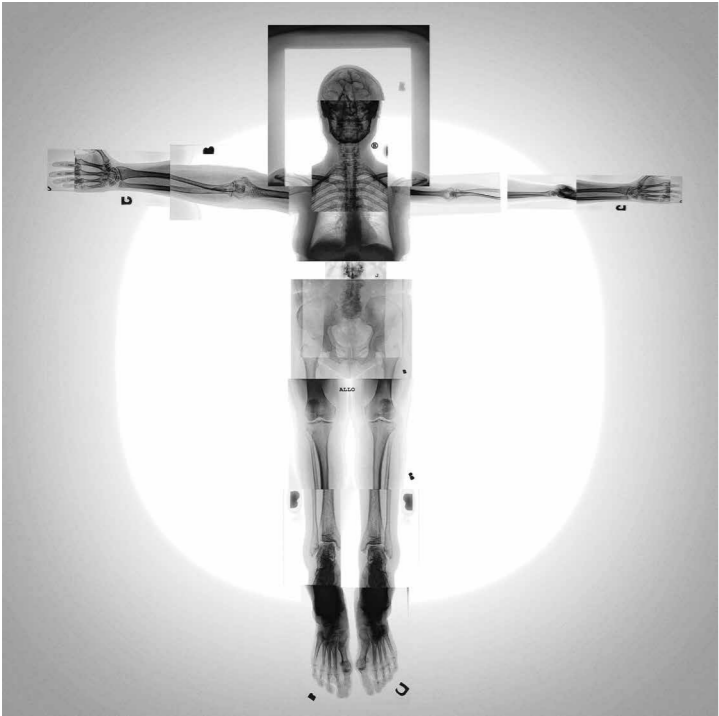
³⁵ Diploma 2018, MOME
³⁶ Diploma.MOME 2020



Eiter Tamás
Drosophila, 2020

modern utánzata, zsúfoltsága egyfajta illúzióteremtő funkciót jelent a stílus utánzatokban. Rédling 16 helyen szállt meg, ami képletesen jelentheti a felszín, a panziók mögötti identitás-keresést. „Jó helyen keressük az identitásunkat sfnutuningolt panziókban?” – írta mesterműve (*Color TV, Queen Beds, Exotic Dreams*) bevezetőjében. A fotózásban a 3D felhasználásával újított, így azok a képek tapéta hatást keltenek, behúzó jellegűvé váltak. Mindezt eredetileg installációként mutatta volna be a diplomázók kiállításán, mintha cső formájú szállodai folyosón lenne, amit tükrök zárnak le, de ehelyett látványtervezési formában készítette el. A téma, és vele a retro-világ kimeríthetetlen. Rédling mestermunkájának címe: *Illúziók és eszképzizmus a magyarországi panziók világában a rendszerváltás körül és napjainkban*. A magyarországi szocializmus és a rendszerváltás utáni életformaváltás makró hatásaival összefüggésben, történetiségében vizsgálja a szállodákat, panziókat, ahol a rendszerváltással vált látványossá a turisztikai infrastruktúra elmaradottsága. Ennek a szükségből erényt gyártó sajátos tükröződése a retro, amelynek tárgykultúrájára és elfogadottságára jól illik Augé gondolata: „a történelem olyan események sora, amelyben az idő, a tér túlburjánzik, zsugorodik, mértéknélküliség a kortünet.”³⁷ A mestermunka konklúziója, hogy a 90-es években történt tulajdon-és generációváltás útkereséssel járt együtt, ma gyakran nem az úti cél, hanem a szállás a vonzerő. A múltidéző nosztalgia az

³⁷ Marc Augé: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Budapest, Műcsarnok könyvek 11. 2012, 38-39



Vadászi Zoltán Transhuman, 2018

euforikus, reménykedő hangulat lenyomata. A ma divatos retro idézi az esztétikát, s a mai ifjúság ezeken keresztül megismeri az ikonikus kelet-európai hangulatot.

A fotózás kereteinek gondolati-technikai újragondolása 2017-ben REGŐS BENEDEK mestermunkája, a *Szerkezet* a tévképzetek kialakulásának okait vizsgálta a fénykép strukturális természetén keresztül. Hivatkozik a tovább élő tévképzetre, ami a fényképet világra néző „ablaknak” tekintti „megfelelkezve valódi, jelekbe kódolt strukturális természetéről.³⁸ Ez a félreértés akkor válik vizszássá, ha a fényképet a valóság hiteles referenciájaként kezeli, és az általa keltett mítoszok alapján világgépet formál. „Ebben a kontextusban a kulisszák építészeti szituációja a fotografikus kép felépítésének és működési mechanizmusának analógiájaként jelenik meg, vizuális és gondolati asszociációk hálózatában.”³⁹ Ehhez érintőlegesen kapcsolódik BOLLA SZILVIA diplomamunkája *Light becoming objects*, 2010), akit a fotó határterületei érdekelnek- a technikájában levő absztrakciós lehetőségek, a fotográfia installációja, a szobrászat. Munkája középpontjában a fotografikus kép ontológiája áll, megfigyelési következtetése, hogy a fotográfiát taktilis médiumnak tartja: „Mindez gyakran alapul a fényképezőgép használatát nélkülöző eljárásokra, így például a luminogram technikájára, melyeket UV nyomtatással vegyíték hővel formált műanyag plexiüvegen. Fotokémiai folyamatok, a fény-érzékenység, a színszűrés, a szkennelés, valamint a kortárs fotografikus kép anyagiségának és strukturájának vizsgálatán keresztül igyekszem egy sajátos rendszer megalkotására. *Light becoming objects* című diplomamunkámban a fénykép létmódját vizsgálom, melynek érdekében figyelmem anyagszerűségére és a létrejöttét meghatározó eljárásokra irányul. Így olyan alaptényezői kapnak hangsúlyt, mint a fény és a színes fényérzékeny felület. Munkám kiindulópontja a kamera nélküli készült analóg fotografikus kép, azaz a technikai értelemben vett luminogram. Ekképpen egy fényjelenség, vagy fényképződmény lenyomataira is fényképként tekinthetünk. A színes fényérzékeny felületeken a szubtraktív színkeverés által létrehozott

színmezők a Fujicolor Crystal Archive előhívatlan fotópapír kék színe és a bőrszín spektrumainak találkozását ábrázolják. Ez az analógia a két fényérzékeny felület közötti taktilis kapcsolatra utal. Ezáltal a digitális diszkrét egységekre emlékeztető, falra installált luminogramok a plexiüveg hordozókon található színátmenetek felnagyított részei. Az installációt alkotó videókonceptióm virtuális síkon megjelenített lenyomata, amelyet narráció kísér”.⁴⁰ VADÁSZI ZOLTÁN *Transhuman keresztje* (2019) már szerepelt a *Testkép/Bodyscape* című, 2020-as kiállításon. A cím, azaz a kereszt újabb jelentése, szimbolikus: a kép és a jel szétválik. Utóbbi jelöli a láthatót és láthatatlant, embert és istent, embert és gépet, amelynek a cyborg a szimbiózisát feltételezi. A transhuman vágy a transzcendentálisra, ami utal az emberi lét halhatatlanságára. Vadászi glicée print művét 2018-ban készítette, esetében a technológia nemcsak technikai probléma. A fotó, hogy kiszabadítsa magát a többi művészet hatása alól, önmaga tudományos vizsgálatát teszi művészete tárgyává. Vadászi és társai, köztük a már bemutatott Eiter Tamás diplomamunkája a megismerés, feltárás, kiderítés mozzanatainak sorozatából állnak, és e lépésekkel egy műfaj (ön)megismerését segítik.

Kontinuitás

„A diplomák elkészítése olyan nehéz döntések sorozata, amelyekre nemcsak az egyetem közössége, de az egész kulturális környezet hatást gyakorol. Éppen ezért érdemes évről évre megfigyelni azt, hogy milyen problémák kerülnek a diplomázó fotográfusok mestermunkáinak fókuszába, és hogy ezeket milyen módon fogalmazzák meg a fotográfia nyelvén: mi az, ami az előző évekhez hasonló téma, milyen jellegűek az új téma-körök; a képi megfogalmazások kísérletező jellegűek vagy trendkövetők; melyek a választott fotográfiái műfajok, milyen célokat tűznek ki maguk elé az alkotók.”⁴¹ – írta Máté Gábor tanszékvezető 2018-ban, a diploma kiadvány előszavában, összefüggésben látva a részeket. GOSZTOM GERGŐ *Töredéke* (2017) egyfajta ellentété PITI MARCELL *Belső tájak* mestermunkájának. Gosztom mestermunkájának kiindulópontja egy alkalmazott fotográfiai megrendelés, amely egy fővárosi stadion lebontásának és újraépítésének fotódokumentációja. A sorozat szubjektív módon mutatja be több, mint két év történetét, s kísérletet tesz a téma egyéni módon történő megközelítésére, fókuszába helyezve a folyamatosan átalakuló teret, melyen embert nem látunk. A nonfiguratív képsoron váltakoznak a törmelék-formák és a szabályosabb geometrikus formák, analógiaként, „stilszerűen”, mint a pályán küzdő csapatok. Külön képen a régi *Előre-tribün* épülete. BAKSA GÁBOR (2018) azonos teret választott, de makró helyszínt és időt. Budapest mai arculatáról írta szakdolgozatát: történeti áttekintés után külön vizsgálja a hivatalos városképet, a megismerés lehetőségeit, a közösségi médiát és fotót, mint a nem-hivatalos városkép eszközeit. Összeveti a történelmet a ma zajló vitákkal, összeveti a városkép jelenlegi helyzetét más városok márkajelenlétével. A fővárost nem csak funkcionális lélettérnek tartja, a benne élők véleménye tudatosan vagy esetlegesen jelenik meg benne, ezzel alakítva a városképet. Mestermunkája, az Egyirányú dialógus a digitális képalkotás eszközeit használja fel arra, hogy véletlenszerű és ideiglenes jelene-teket emeljen ki, összevesse a hatalom és a közvélemény megjelenési felületeit, mindeközben az értelmezhetőség, a percepció és a párhuzamosan kialakuló valóságok kérdéseit vizsgálja. A fentiek „ellenpontja” KOZÓ ATTILA *Pláza* (2017) című munkája. „Szimulációja a városnak, a szociális térnek, egy ideális valóságnak. A vásárlás és fogyasztás mellett rekreációs tevékenységek sorozataival azonosulva létezhetünk, előre megépített keretek között. A társas magány helye, az úr, amelyben a tér rendeltetése

8
_
3
0
2

önmagát kérdőjelezi meg. A hely tulajdonságai: a víz, növények, hangok és fények észrevétlenül épülnek be a tudatba, a valóság-nál valóságosabban reprezentálva az örökkévalóság illúzióját.”⁴² Véleménye a nem-helyekre utal. Kontrasztnak tekinthető TIMÁR SÁRA ERZSÉBET *Kultúrház* (2017) sorozata. Ami a *Plázában* hiányzik, az itt megvan: információ, a szellemi, művészi érték, tudat és közösség formálás, a szabadidő értelmes felhasználása A Kultúrház történelmi képződmény: „...egy részük ma is olyan érzetet kelt, mintha megállt volna bennük az idő- írta a fotós diplomázó, és hozzátette: a sorozat az ország különböző művelődési házain keresztül ábrázolja azt, ahogyan a múlt és jelen történeti nyomai egymásra rétegződnek ezeken a helyeken.”⁴³ A „barna negyed” sötét fotóit SZALAI ESZTER készítette Csepelen (*Mementó*, 2019). A munkásosztály fellegvárának egykori mítoszát lerombolta az élet, a rendszerváltás. „Gyakorlatilag egy város a városban, ahol szinte megállt az idő. Céloom az volt, hogy a Csepel Művek területén található épületeken keresztül szemléltessenek egy olyan társadalmi problémát és jelenséget, mely szorosan összefügg a múlttal és annak hatásaival. A múlt emlékeit visszavetítve közelebb kerülhetünk a jelenséghez, illetve annak megértéséhez. Így esett a címválasztásom a mementóra, hiszen annak jelentése: fontos dologra emlékeztető jel. Ez egyrészt értelmezhető metaforikusan is és természetesen magára az épületre, amely hordozza a jelenség nyomait.”⁴⁴ SZATMÁRI SÁRA: *Menge* című munkájának alapja a budapesti lomtalánítás mint közszolgáltatás. Megragadta a látvány összessége, a benne rejlő részek tulajdonsága, azok egységében nyer jelentést, – amit köztéri szobrokká formált. A világítás révén „színpadias látványt” teremt, „melyben a tárgyak, mint díszletek, életünk díszletei jelennek meg, meg-törve ezzel a fotók dokumentarista jellegét.

Storytelling-terápia

2022-ben újra élőben történt a diplomavédés. Az előző évben még érezhetőek voltak a járvány nyomai, és ezek felfedezhetőek voltak a diplomázók munkáin. Most a dráma csak a műalkotásokban jutott szerephez, vagy alapeleme lett azoknak. Nem véletlenül írta a *Diploma füzet* bevezetőjében GELLÉR JUDIT, hogy a MOME 2022 évi 12 fotográfia szakos mesterdiplomázója 12 történetet mesél el. „Az iskola felkészít a fényképezőgép, mint eszköz megfelelő használatára a történetmesélés pontosságához. Az élet már a történetmesélésről szól.” MOLNÁR LEVENTE *Brigakéro Drom* című munkája Jézus szenvedéstörténetét interpretálja a cigány kultúrában. TARÓDY-NAGY KONRÁD *Antimentálja* egy valódierőszakszervezet, egy hazai paramilitáris egység működését dokumentálja. NOVÁK DOROTTYA a jelenbe helyezi saját élete drámáját, anyjához fűződő bonyolult kapcsolatát. (Rejtett címe csak sejteti az együttélés problémáját: *Egyik lábad itt*) ELLENPONTJA OLAJOS ILKA munkája, a *Lakótelep más-képp*. Ehhez kötődik GAJDA BARNABÁS *Élet* című munkája, amely ezt a fogalmat vizsgálja, ez akarja láttatni, elbeszélni képekben. Ezzel létrehoz egy saját(os) világot, ahol az intellektuális kategóriákat – vers, irodalom, nyelv, értelmező szótár – és a (rögzült) fogalmakat próbálja vizsgálni, újra gondolni, mintegy saját generációja kapunyitási pánikját leképezve. A pánik lehetséges okait jól foglalja össze egy idei Pécsi József ösztöndíjas, BOGNÁR BENEDEK *Cui Prodest? / Kinek használ?* című rezüméje:

„A CUI PRODEST című munkámban az ellenségkép-alkotást mint az összeesküvés-elméletek fő motívumát az információs környezetünk aktuális problémái felől közelítem meg. Az álhírek és a dezinformáció korszakában elbizonytalanodik a világról

^[1] 42 Diploma 2017, MOME

^[2] 43 Diploma 2017,MOME

^[3] 44 Diploma 2019, MATE

alkotott képünk azáltal, hogy az információs forrásaink hitelessége megkérdőjelezhetővé válik. Az alternatív tények, a párhuzamos és egymásnak ellentmondó narratívák, a mítoszalkotás hatalomtechnikai eszközzé válása révén általános bizalmatlanság alakul ki a mainstream világmagarázatokkal szemben. Az így kialakult információs káoszban olyan új narratívák születnek, amelyek a világban zajló folyamatokat nem tudományos paradigmák mentén, hanem irracionálisösszefüggések felállításaival, félelmek és vágyak kivetítésével, ellenségképek alkotásával határozzák meg. Azzal kísérleteztem, hogy a fotográfia eszközzével hogyan lehet egy olyan gyanakvó tekintetet vagy konteós logikát modellezni, amely a lehétköznapibb dolgokban képes megtalálni a fenyegetést. A sorozat célja egy paranoid társadalom lelkiállapotának metaforikus ábrázolásain keresztül reflektálni arra az ellentmondásos folyamatra, amely során az ember egy olyan, a valóságosnál sokkal fenyegetőbb világot épít fel maga köré, amiben végső soron saját maga ellenségévé válik.”⁴⁵

Végszó helyett

A teljesség igénye nélkül bemutatott hallgatói koncepciók, kísérletek, eredmények jól mutatják az érték-és témaválasztások, a technikai fejlődéssel együtt járó technológiai újragondolások, s közben a társadalmi és önreflexiós folyamatok sok bizonytalansággal nehezített folyamatát. Kudász Gábor Arion szerint: „A hamis hírek és a posztigazság a valóságunk. Mindig is az volt, sosem volt másképp. Szerencsés vagy, hogy olyan korban élhatsz, amikor a legártatlanabb képedre is gyanakvással néznek. Amikor minden kinyilatkoztatott igazság megkérdőjelezhető. Egyetlen valóságban számos igazság megfér és már tudod, hogy a valóság és az igazság nem szinonim fogalmak. Az igazság felé közelítve gyakran érzed, hogy el kell távolodnod a valóságtól. Az írástudók tévedése – vagy inkább hazugsága –, hogy a fénykép szükségszerűen objektív és kimondott vagy írott szónál hűségesebb tanúja a valóságnak. Az igazságról nem esik szó. Fényképeid szavaidhoz hasonlóan csupán szándékról tanúskodnak. Hangold be jól az iránytűdet. Az igazságod felé. Miért bújnál az állásfoglalás felelőssége elől a fényképezőgéped mögé? Azt kívánom, járj magasan és szokj hozzá az igazság ritka levegőjéhez.”⁴⁶

Rorty másképp, de szintén az igazságról ír: „Egykoron, amikor többet gondolkodtunk az örökkévalóságon és kevesebbet a jövőn, mint ma, az igazság szolgálíként határoztuk meg magunkat. Az utóbbi időben viszont kevesebbet beszélünk az igazságról és többet az igazmondásról, kevesebbet arról, hogy az igazságot hatalomra kellene segíteni, és többet arról, hogy a hatalmat becsületességre kell szorítani. Azt hiszem ez egészséges változás. (Az igazság örökkévaló és tartós, csakhogy nehéz megbizonyosodnunk arról, mikor birtokoljuk. Az igazmondás, akár a szabadság, időbeli, esetleges és törekeny. De föl tudjuk ismerni valamennyit, amikor birtokoljuk. Valójában azt a szabadságot értékeljük a legtöbbre, ha becsületesek lehetünk egymással anélkül, hogy ezért büntetésben részesülnénk. Egy alaposan temporalizált intellektuális világban, amelyből a bizonyosság és a változatlanság reménye teljesen eltűnt, mi, filozófusok az ilyen szabadság szolgálíként, a demokrácia szolgálíként fogjuk magunkat meghatározni.)”⁴⁷ Rorty szerint „Egyet kell értenünk Marx-szal. Az a dolgunk, hogy a múlttól különböző jövőt segítsünk létrehozni, és nem annak hangoztatása, hogy tudjuk, mi az, ami a jövőben és a múltban szükségszerűen közös kell legyen.”⁴⁸

^[4] 45 Diploma 2022, MOME

^[5] 46 Diploma 2019, MOME

^[6] 47 Rorty 1993, 121–122.p

^[7] 48 Uo., 112.