

Balkon

2023_8

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



Almási Éva
Deák László
Eln Ferenc
Fitz Péter
Frankl Aliona
Gábor György
Hajdu István
Hermann Péter
Hermann Veronika
Jászberényi Erzsébet
Kozák Csaba
Lugosi Lugo László
Mélyi József
Nagy Márta
Pácser Attila
Romoda Klára
Rosta József
Sebők Zoltán
Százados László
Szegegy-Maszák Zsuzsanna
Szipőcs Krisztina
Zwickl András



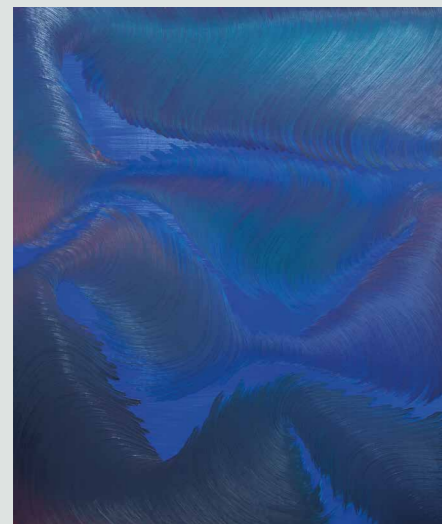
23008
9 771216 1 889000
ISSN 1216-8890 880 Ft



← borító

BERNÁT ANDRÁS

Tér tanulmány No.702., 2023, olaj, vászon,
120×100 cm



← inside express

KATEŘINA ŠEDÁ

Kilátástalanság | No Light, 2010, 2023
VIGYÁZAT, TÖRÉKENY!
Ludwig Múzeum – Kortárs
Művészeti Múzeum
2023.09.15.–2024.01.14.
© Fotó: Eln Ferenc



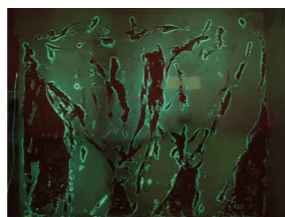
tartalom

2 0 2 3 _ 8



4

HORNYIK SÁNDOR: Kozmikus
testek | Reigl Judit festészete
négy tételben



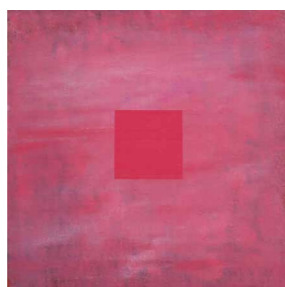
13

SZOKÁN ERIKA: Reigl Judit
birkózóinak metamorfózisa



17

Dokufikció, pseudomúzeum, és
realitás | Cserba Júlia beszélget
KissPál Szabolccsal



21

BARNÁS FERENC: Tükröződések |
Bernát András – Peter de Thouars:
A tér tükrei



24

KOCZISZKY ÉVA: Ami elmállott |
Immu Pets – Géczi János dekollázsai



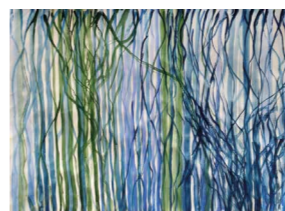
26

SOMOGYI ZSÓFIA: Örökkön
örökké | Robert Capa állandó
kiállítás a Capa-központban



30

PALOTAI JÁNOS: Fotográfiák
és filozófiák | 2. rész



42

RUZSA DÉNES: Ritmusok a
természetben | Láng Eszter
kiállítása

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Grafika:
ELN FERENC
elnferenc.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

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

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

<https://epcnyomda.hu>

Támogatók:



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti
Kulturális
Alap

KOZMIKUS TESTEK

Reigl Judit festészete négy tételben

A huszonegyedik században híressé és aktuálisá vált REIGL JUDIT (1923–2020)¹ festészete nem absztrakt és nem is figuratív, nem univerzalista és nem is feminista, miközben absztrakt és figuratív eszközökkel mégiscsak az univerzumot reprezentálja a női írás (*écriture féminine*) egy sajátos verziójaként. A méltán sikeres, illetőleg sikeressé tett életmű legnagyobb erénye intellektuális és materiális komplexitása, amit kiválóan tükröz vissza a centenárium két nagy kiállítása Berlinben és Budapesten. A berlini Neue Nationalgalerie anyaga (*Kraftfelder*)² az ötvenes-hatvanas évekre fókuszál, a budapesti Műcsarnok (*Reigl Judit és a második párizsi iskola*)³ pedig – néhány későbbi munkát is felvonultatva, de – alapvetően a kezdetektől a nyolcvanas évek közepéig ad egy nagyon tetszetős áttekintést az életműről.⁴ Ezekhez képest a *Haláltánc* (Szépművészeti Múzeum)⁵ és a *Szárnyalás* (Kiscelli Múzeum)⁶ talán kevésbé reprezentatív, ám sokkal mélyebbre hatol, a látványos felszín és a fenséges perspektíva mögé, hiszen Reigl sajátos szellemét és energiáját szeretné megmutatni a személyes és a kozmikus valóság dimenzióinak összefonásával. A száz éve született Reigl Judit centenáriumi reprezentációinak áttekintését érdemes a tágabb perspektívákkal indítani, vagyis a berlini és a műcsarnoki kiállítással (MAIKE STEINKAMP, illetve MAKLÁRY KÁLMÁN kurátori munkája), majd utána bemutatni a mélyebb analízist GÁT JÁNOS (a *Haláltánc* kurátora), illetve CSERBA JÚLIA, Gát János és RÓKA ENIKŐ nézőpontjából, akik a *Szárnyalás* kurátorai a Kiscelli Múzeum templomában, ahol elképesztően jól működnek a *Lepel/Dekódolás* titokzatos és leheletfinom vásznai.⁷

1 URL: <https://www.judit-reigl.com/en/>; <https://www.youtube.com/@KalmanMaklaryFineArts/search?query=reigl> (A hivatkozott webhelyek utolsó letöltése: 2023. november 6.)
 2 *Judit Reigl: Kraftfelder / Centers of Dominance*. Neue Nationalgalerie, Berlin, 2023. június 30 – november 26., URL: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/judit-reigl/>
 3 *Reigl Judit 100 / Reigl Judit és a második párizsi iskola*. Műcsarnok, Budapest, 2023. október 4 – 2024. január 28., URL: <https://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=30XHylMelghYMFHTQ1GLZ>
 4 Berlinben a kurátor, Maïke Steinkamp, Budapesten pedig Berecz Ágnes ad szép és korrekt áttekintést az egész életműről. MAIKE STEINKAMP: *Judit Reigl – Kraftfelder*. Neue Nationalgalerie, Berlin, 2023. 11–33. BEREZ ÁGNES: *Jeu de Reigl*. In: MAKLÁRY KÁLMÁN (szerk.): *Reigl Judit 100. Reigl Judit és a második párizsi iskola*. Műcsarnok, Budapest, 2023. 20–42. Ld. még: <https://www.youtube.com/watch?v=aFXVz3Xt4ok>
 5 *Reigl Judit: Haláltánc*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, május 26 – szeptember 24., URL: <https://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/reigl-judit-halaltanc/>
 6 *Szárnyalás–Vol–Flight. Reigl Judit figurális festészete*, BTM – Kiscelli Múzeum / Fővárosi Képtár, Budapest, 2023. augusztus 23 – 2023. október 27., URL: <https://fovarosikeptar.hu/kiallitasok-2023-ban-templomter/szarnyalas-vol-flight/>
 7 A centenáriumi intézményi reprezentációkhoz illeszkedett a Longtermhandstand (Budapest) válogatása is: *Reigl Judit – Appendix*, 2023. szeptember 15 – október 20., URL: <https://www.judit-reigl.com/en/exhibitions/140/overview/>

Kozmikus festészet

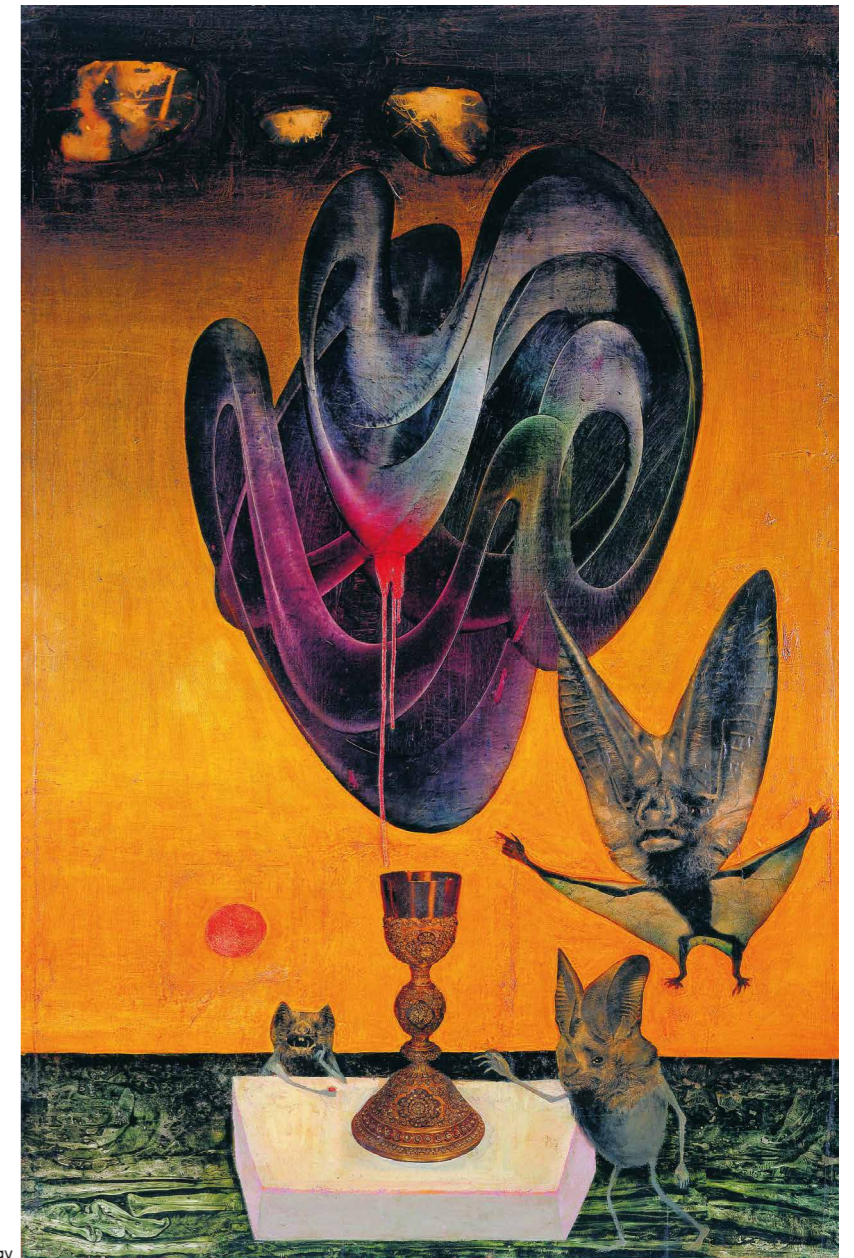
Reigl nonfiguratív művészként tulajdonképpen testeket fest: az elemi részecskéktől az emberi testeken és az égitesteken át a kozmikus struktúrákig ívelően. Az ív, illetve a testek sajátos spektruma mögött rejlő filozófiát gyönyörűen megvilágítja 1985-ös ars poeticája: „A fény olyan test, amely foton részecskékből áll. A részecske, az atom, a molekula, a sejt szintén test. Égitest: nap bolygó, szupernova, galaxis, csillagközi por. Nemileg meghatározott test, állati, emberi, férfitest, asszonytest. Test: a legtökéletesebb eszköz és a legtragikusabb akadály. 15 milliárd éve.”⁸ E program több szempontból is különleges nyitánya a *Csillapíthatatlanul szomjazzák a végtelent* (1950), Reigl szürrealista indíttatásának és sajátos látásmódjának legfontosabb korai vizuális dokumentuma, amely most,⁹ Berlinben és Budapesten sem látható.¹⁰ A nyitány vizualitása látszólag SALVADOR DALÍra és a korai, dadaista-metafizikus MAX ERNSTre emlékeztet, ám Reigl későbbi emlékei szerint ő már akkor is elsősorban a figurákat körül ölelő végtelent szerette volna megragadni.¹¹ Azt a végtelent, amelyet egyként szomjaznak LAUTRÉAMONT kutyái és a Reiglhez hasonló művészek. Az apokaliptikus négy magyar lovasának (Reigl, Zugor Sándor [1923–2002], Böhm Lipót [1916–1995] és Bíró Antal [1907–1990]) ideája már Itáliában megfogant, és csak később kapcsolódott hozzá a témához egy párizsi élmény, Lautréamont

8 REIGL JUDIT: *Testek, mérték kérdése*. (1985) In: CSERBA JÚLIA – GÁT JÁNOS – RÓKA ENIKŐ: *Szárnyalás – Vol – Flight*. BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2023. 59.
 9 A mű korábban már szerepelt a Műcsarnokban (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gjMlRp6hS4l>). Reigl ugyanitt megrendezett, 2005-ös tárlatán, URL: <https://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=561c3525455a2>
 10 Az egyébként a Centre Pompidou tulajdonában lévő kép (URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cejrx95>) Párizsban, nemzetközi kontextusban volt látható: *Surréalisme au féminin?* Musée de Montmartre, Párizs, 2023. március 31 – szeptember 10., URL: <https://museeumontmartre.fr/exposition/expo-surrealisme-au-feminin/>. A festmény 2003-ban, ANDRÉ BRETON hagyatékával együtt került a Centre Pompidou tulajdonába. Bretont Hantaï vitte el 1954-ben Reigl műtermébe, ahol a szürrealizmus pápáját rögtön elbűvölte a kép. Reigl pedig azon nyomban neki is ajándékozta. Breton még ugyanebben az évben, egyéni kiállítást is rendezett Reigl munkáiból. Breton a kép kapcsán írt levelét ld. MAKLÁRY KÁLMÁN: *Reigl Judit és más magyar művészek a „Deuxième École de Paris”-ban, 1945–1965*. In: *Reigl Judit 100*, 150–151.
 11 Ld. GÁT JÁNOS: *Csillapíthatatlanul szomjazzák a végtelent. Beszélgetések Reigl Judittal*. Egy festő (ön) életrajza. Corvina, Budapest, 2020. 70–71.

Maldororja (1874), a szürrealisták sötét Bibliája, ami kiválóan passzolt a DÜRER ihlette Reigl-kompozíció mélyebb szellemiségéhez, a világégés utáni örült kíváncsisághoz. A berlini kiállítást nagyjából ebben a szellemben a *Csillapíthatatlanul szomjazzák a végtelent* párdarabja, a szintén lautréamont-i címmel ellátott *Hasonlíthatatlan gyönyör* (1953) indítja, amely okkult elemekkel dúsítja a vérző Möbius-szalagként reprezentált fura Univerzumot, amelynek vére egy denevérek övezte kehelybe csöpög. A műcsarnoki kiállítás kezdőpontja viszont a quattrocento és az art deco vizualitását ötvöző *Autóstoppal Ferrara és Ravenna között* (1950) Reigl, BETTY ANDERSON (1911–2007) és Böhm Lipót fejével, ahonnan nézve nem egy könnyen érthető meg a szépen reprezentált kozmikus képek (köztük a *Világegyetem évgyűrűi*, 1954) és a szupernova *Robbanások*.

Reigl Juditot 1954-ben ANDRÉ BRETON (1896–1966) fedezi fel (HANTAÏ SIMON [1922–2008] közvetítésével), aki kifejezetten rajong a Lautréamont szellemiségét és sötét kozmológiáját megragadó művekért, miközben Reigl már az újabb vizuális impulzusokat, ROBERTO MATTA (1911–2002) és GEORGES MATHIEU (1921–2012) expresszivitását akarja feldolgozni. Matta az Univerzum komplexitását, az ívelő és csavarodó téridőt szeretné megragadni kifejezetten a nem-euklideszi geometria és Einstein relativitáselméletének szellemében.¹² Mathieu pedig már magát az emberi pszichét szeretné ábrázolni, ahogy érzékeli és átérzi az új, minden korábnál dinamikusabb Univerzumot. Az intellektuális és vizuális impulzusok eredőiként Reigl – Hantaival párhuzamosan – 1954-ben már kozmikus struktúrákat fest, és ezeket állítja ki a Lautréamont-képek társaságában Breton párizsi galériájában is.¹³ Dalí és Matta felől nézve a kozmikus képek témája a gomolygó téridő, amelyet meghajlítanak a kozmikus tömegek. Hantaï, illetve HANS ARP és Henry MOORE felől viszont az organikus, biomorf valóság rengetege bomlik ki bennük. Hantaï

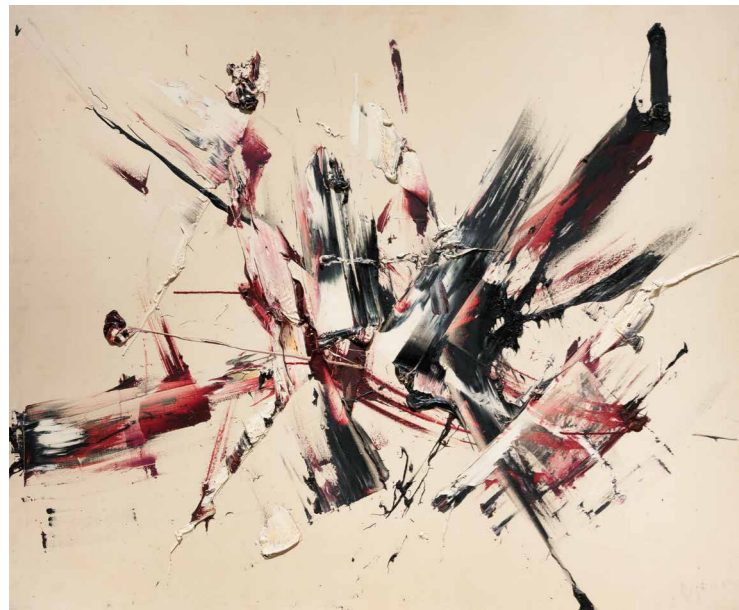
12 GAVIN PARKINSON: *Surrealism, Art, and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*. Yale University Press, New Haven, 2008
 13 *Judit Reigl*. À l'étoile scellée, Párizs, 1954. november 19 – december 6., URL: <https://www.andrebretton.fr/en/work/5660010100020>



Reigl Judit
Hasonlíthatatlan gyönyör, 1953, olaj, kollázs, vászon, 134,6×88,3 cm
 Maklár Kálmán gyűjteménye, Magyarország
 © Fotó: Darabos György

borotvapengével, fogaskerékkel modellál, Reignél speciális eszköztár, hajlékony fémlemez, kard, fűrész formálja a festéket. Ezek segítségével széles, hullámzó mozdulatokkal modellálja a formákat, amelyek különleges Möbius-szalagra emlékeztető hurkokat vetnek a vásznon. A kiindulópont Hantaïnál és Reignél is a szürrealista felületkezelés, a realizmus új útjaira vezető frottage, grattage és décalcomanie. Reigl azonban nagyon gyorsan szürrealistább lesz a szürrealistáknál: korrigálja és tovább is fejleszti módszerüket. Ez lesz az életmű egészét meghatározó totális automatikus írás, a szürrealista *écriture automatique* szomatikus, „testi”, „emberi” korrigálása.¹⁴ Ahogy Reigl mondja, ő a szürrealistákat jellemző jungi, intellektuális-kulturális nézőpont helyett rátalált az igazi freudi perspektívára,¹⁵ ami tulajdonképpen lacani, hiszen Reigl a valóságot, a szimbolizálhatatlan és leképezhetetlen anyagi valóságot szeretné feltárni, amit Lacan valóságnak (*le réel*) nevezett.¹⁶

14 CSERBA JÚLIA: *Kiadatlan interjú Reigl Judittal*. (1996) In: *Szárnyalás – Vol – Flight*. 2023. 14–16.
 15 l.m. 14.
 16 V.ö.: JACQUES LACAN: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris, 1964



Reigl Judit
Robbanás, 1956, olaj, vászon,
112,6 x 137,2 cm
Maklár Kálmán gyűjteménye,
Magyarország
© Fotó: Eln Ferenc



Reigl Judit
Dominancia-központ, 1958, olaj,
vászon, 177 x 217 cm
Maklár Kálmán gyűjteménye,
Magyarország
© Fotó: Eln Ferenc

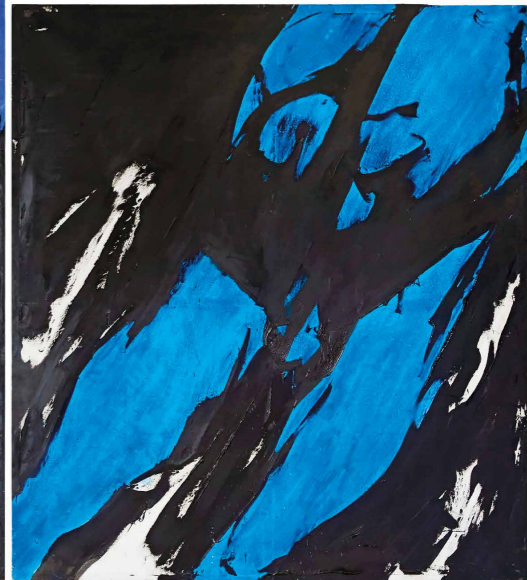


Reigl Judit
Guano, 1958-1963, vegyes
technika, vászon, 172,5 x 175 cm
magángyűjtemény,
Magyarország
© Fotó: Eln Ferenc

A szürrealizmus szomatizálása az absztrakt expresszionistákhoz közelíti Reigl, ami szakítást jelent Bretonnal és a szürrealistákkal: ennek dokumentuma a *Robbanás* (*Éclatement*) sorozat 1955-től. A perspektíva továbbra is kozmikus, de már nem a téridő síkjai hajladoznak Einstein, HERMANN MINKOWSKI, PIOTR USZPENSZKIJ és Matta nyomán, hanem szupernóvák robbannak és univerzumok születnek az őszobbanás megszemélyesítése által. A technika totálisan automatikus: ritmikusan a vászonra dobott festék és annak alakítása teljes testtel, kezdetben kitörő, éles mozdulatokkal, majd hajladozva, szinte táncolva. A második fázis lesz Reigl elnevezésével a *Tömbírás* és *Dominanciaközpont* (1956-1965), amelynek szép darabjai ott vannak Berlinben és Budapesten is. Utóbbiak, olyanok, mintha a galaxisokat szervező szupermasszív fekete lyukak körül örvénylne a Kozmosz, ám ekkoriban még nem ismerik a mai értelemben vett fekete lyukat, csak összeomlott csillagok és téridő szingularitások vannak, ahol a hihetetlen tömeg miatt lényegében megszűnik a tér és az idő is. A hatásvadász média és a zseniális fizikus, JOHN WHEELER csak a hatvanas évek végén terjeszti el a *black hole* kifejezést, a csillagászati körökön kívül pedig csak a hetvenes években válik népszerűvé, amikor a Cygnus X-1-ről „bebizonyítják”, hogy valóban fekete lyuk.

Ám Reigl ekkor már valami más foglalkoztatja, tizenhárom év absztrakció után ugyanis újra felbukkan festményein az *Ember* (1966), a kozmikus ember és az általános emberi (1966-1972). A tömbírásban (*écriture en masse*), vagy inkább a masszív, tömeggel bíró, a tömegre is reflektáló, az anyagi dimenziókat kidomborító festői írásban egyszer csak megjelenik az emberi alak. Ide tartoznak a Múcsarnok gyönyörű kék, sárga és vörös alakjai, akik csodálatosan töltik ki a hatalmas kiállítóteret. De a legszebb darabok, az űr sötétkékjében pompázó triptichon (*Ember*, 1967-1969) táblái Berlinben láthatók.¹⁷ Az elvont struktúrákból, a festői spontán mozdulatokból, a Kozmosz „automatikus” reprezentációjából

¹⁷ Az *Ember* triptichon azok közé a művek közé tartozik, amelyet a Fonds de dotation Judit Reigl a Neu Nationalgalerie-nek ajándékozott. URL: <https://www.judit-reigl.com/en/exhibitions/65-judit-reigl-centers-de-dominance-neue-nationalgalerie-staatliche-museen-berlin/overview/>



Reigl Judit
Ember, 1966, triptichon, olaj, vászon, 232,4 x 199,4 cm; 241,3 x 198,1 cm; 232,4 x 208,3 cm
Fonds de dotation Judit Reigl, promised gift Neue Nationalgalerie, Berlin © Fonds de Dotation Judit Reigl

1966-ban emelkedik ki tehát az ember, akire aztán Reigl már tudatosan fókuszál. Gesztusokból épít további embereket, akik lebegnek és szállnak a térben, vagy inkább az űrben. Az *Ember* sorozattal párhuzamosan alakul a *Guanó* (1958-1964) is, melynek szintén gyönyörű darabjai láthatók a Múcsarnokban. A munkák címét József Attila emberi guanója (*A város peremén*) inspirálta,¹⁸ avagy a város mocskos rétegei és mélyen anyagi, tulajdonképpen bataille-i értelemben (*le bas matérialisme*) vett története. GEORGES BATAILLE (1897-1962) anyagisága, alantas materializmusa amúgy Reigl számára is fontos referencia ebben az időszakban.¹⁹ A *Guanó* képei technikai és filozófiai értelemben is a kozmikus tömbírás, illetve tömegírás (*écriture en masse*) hulladékainak rétegeiből állnak össze. A munka, az alkotás, a teremtés maradványai, amelyek kísértetiesen emlékeztetnek az emberi és a geológiai léptékű történelem természetes lenyomataira, a mocskos falakra és az erodálódó kőzetekre. A Budapesten szépen és organikusan reprezentált *Folyamat* (*Déroulement*, 1973-1978) ismét egy fordulópont, váltás az

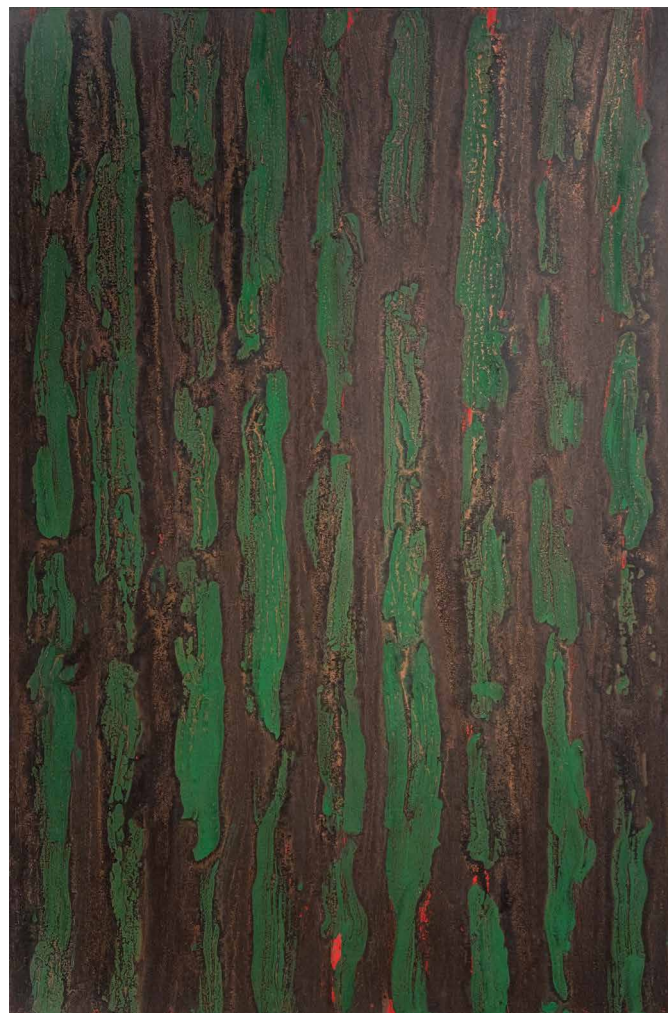
¹⁸ „A város peremén, ahol élek, / beomló alkonyok / mint pici denevérek, puha / szárnyakon száll a korom, / s lerakódik, mint a guanó, / keményen, vastagon.” URL: https://mek.oszk.hu/05500/05570/html/jozsef_attila0014.html

¹⁹ REIGL JUDIT: *Ember, lepel – kódfejtés-sorozat, guano* (1973) In: *Szárnyalás – Vol – Flight*. 2023. 54. Ld. továbbá GEORGES BATAILLE: *Alantas materializmus és gnózis*. (1930), ford. Simon Lilla. URL: <https://aszem.info/2017/11/georges-bataille-alantas-materializmus-es-gnozis/>; GEORGES BATAILLE: *La part maudite*. Minuit, Paris, 1949

automatikus írás és az *Ember* sorozat „kudarca” után. A *Déroulement* és angol verziója az *Unfolding* szó szerint kibontakozásként fordítható, ami talán jobban visszaadja azt, ahogy Reigl kibontja magából, a festékből és a vászontól a történetet, ami első pillantásra szinte semmi – hiszen a történet, a folyamat, a folyamatosság maga bontakozik ki a festményeken. A festés ekkor már tulajdonképpen nyomhagyás, a test mozgásának nyomon követése és *univerzalizálása*. A teret teljesen beborító vásznak bejárása és megérintése a zene által inspirált ritmusban. Reigl művészi mottója a *panta rhei*, vagyis HÉRAKLEITOSZ és a minden mozgásban van toposza. Ennek modern, egyszerre filozófiai és természettudományos ihletésű verziója GILLES DELEUZE *dévinir-je*, az Univerzumot, a szerves és a szervetlen, az intelligens és a tudatlan világmindenséget jellemző állandó alakulás, valamivé válás, fura (érzésem szerint túlságosan régies) magyar fordításban

Reigl Judit
A fűga művészete (Folyamat), 1976, vegyes technika, vászon, 220 x 315 cm
Az MNB Arts and Culture jövőtábori





Reigl Judit
Gomolygás, csavarás, oszlop, fém, 1983, vegyes technika, vászon, 292 x 192 cm
magányűjtemény, Magyarország © Fotó: Eln Ferenc



Reigl Judit
Gomolygás, csavarás, oszlop, fém, 1984, vegyes technika, vászon, 292 x 192 cm
magányűjtemény, Magyarország © Fotó: Eln Ferenc

2023_8



Reigl Judit
Szemben... 1989, vegyes technika, vászon, 220,5 x 196 cm
magányűjtemény, Magyarország



Reigl Judit
Kint, 1994, vegyes technika, vászon, 160 x 130 cm
magányűjtemény, Magyarország © Fotó: Eln Ferenc

a leendés filozófiája.²⁰ A vitalizmus és a pánpszichizmus perspektívái messzire nyúlnak vissza az időben SPINOZÁTÓL GOETHÉN ÁT BERGSONIG ÉS A SZÁZADELŐ ÚJ VITALIZMUSÁIG (LUDWIG KLAGES, HANS DRIESCH) ÍVELŐEN, AMI KÁLLAI ERNŐT (1890-1954) ÉS A MAGYAR ELVONT MŰVÉSZEKET IS MEGIHLETTE, AKIKNEK KIÁLLÍTÁSAIT HANTAÏ ÉS REIGL IS LÁTHATTA BUDAPESTEN, HABÁR REIGL EGYÁLTALÁN NEM EMLÍTI ŐKET VISSZAEMLEKEZÉSEIBEN.²¹

A pánpszichizmus, vagy inkább a pánzsomatizmus különleges festői leképezése a *Folyamat* egy későbbi verziója, illetve szakasza a nyolcvanas években a *Hidrogén, foton, neutrínók* sorozat (1984-1985), ami az Univerzum anyagosságának kvantumfizikai léptékű megragadása: egy függőlegesbe

20 GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Minuit, Paris, 1980
21 Kállai elvont művészet elmélete is a pánpszichizmus szellemében fogant. Lásd ehhez KÁLLAI ERNŐ: *Bio-romantika*. (1932) In: FORGÁCS ÉVA (szerk.): *Művészet veszélyes csillagzat alatt*. Corvina, Budapest, 1981 147-152. Továbbá KÁLLAI ERNŐ: *A természet rejtett arca*. Misztótfalusi, Budapest, 1947. Valamint HORNYIK SÁNDOR: *Avantgárd tudomány?* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008

átfordított folyamat, amelynek kisebb darabjai a *Folyamat* és a *Füga* képei között bújnak meg a Műcsarnokban, jelezve, hogy lényegében azokból nőttek ki. Monumentális verzióikat előző fázisuk (*Gomolygás, csavarás, oszlop, fém*, 1982-1983) pótolja, ahol a fenséges, kozmikus lépték is szépen érvényesül. A hidrogén lényegében az egész Univerzum alapanyaga, abból születik minden a csillagoktól az emberekig. A foton és a neutrínó különlegességét egy festői, materiális kontextusban viszont az adja, hogy az egyik nem rendelkezik a hagyományos értelemben vett tömeggel, a másik pedig gyakorlatilag nem lép reakcióba az anyagi valósággal. A különleges anyagosság érzékeltetéséhez Reigl speciális emulziókat készít, fémszemcséket kever a festékbe, különleges oldószerekkel kísérletezik és hullámokban önti a festéket a vászonra. Egy ponton aztán valamiféle átjáró is megjelenik a folyamatok során és elkezdődik a *Bejárat-Kijárat* sorozat (1986-1988), amelynek vége felé az egyik átjáróban rejtélyes módon újra felbukkan az ember, az univerzális alak. Ez az újabb fordulat Berlinben már nem igazán érzékelhető, Budapesten pedig háttérbe szorul. Az univerzális képek „helyett” a budapesti kiállítás végén a Műcsarnok apszisában egy másfajta tablót kapunk. A főoltár helyére JEAN DUBUFFET (1901-1985) munkája (*Az íjász*, 1953) kerül, egyik oldalán Reigl egyik *Robbanása* (1956), a másikon pedig FIEDLER FERENC (1921-2001) tektonikus léptékű *drip painting*-je (*Cím nélkül*, 1958). A kiállítás tehát nem Reigl kozmikus humanizmusával zárul, érett művei, a különféle kozmikus léptékű emberek egy kisebb, az apszis felé nyitott terembe, azaz a mellékhajóba kerülnek. A szárnyalás és a zuhanás kozmikus, reigli apoteózisa helyett egy „magyaros”, magyar művészekkel dústított nemzetközi lírai absztrakt apoteózist kapunk.

A párizsi, lírai absztrakt és informel kontextus persze számos érdekes momentumot tartalmaz, mindazonáltal háttérbe szorul a reigli Kozmosz, a fizikai és a személyes is, és előtérbe kerül a párizsi Psziché, illetve az absztrakt expresszionizmus francia recepciója Maklár Kálmán tolmácsolásában, aki a második párizsi iskolát HANS HARTUNG (1904-1989), DUBUFFET, JEAN-PAUL RIOPELLE (1923-2002) ÉS JEAN DEGOTTE (1918-1988) műveivel reprezentálja.²² És persze beilleszti közéjük - lényegében vizuális alapokon - a magyarokat: BÍRÓ ANTAL, BRAUN-(LENGYEL) VERA (1902-1997), FIEDLER FERENC, HANTAÏ SIMON, KALLÓS PÁL (1928-2001), KOLOZSVÁRY ZSIGMOND, (1899-1983), PRINNER ANTAL (1902-1983), ROZSDA ENDRE (1913-1999), SZÓBEL GÉZA (1905-1963), VAJTÓ ÁGOTA (1928-1974) műveit, vagyis az organikus absztrakció és a lírai absztrakció különféle verzióit,

22 MAKLÁR KÁLMÁN: Reigl Judit és más magyar művészek a „Deuxième École de Paris”-ban, 1945-1965. In: *Reigl Judit 100*, 136-177.

amelyek az esztétikai ideológia szempontjából valahol az absztrakt expresszionista Mathieu és a teljesen más rugóra járó JEAN BAZAINE (1904-2001) szerkezetes naturalizmusa között helyezhetők el. Közülük Reigl igazából csak Hantaïval állt komoly intellektuális kapcsolatban, leginkább az ötvenes években, bár a festészet anyagosságának tematizálása kapcsán érdekes lehetne egy tágabb párhuzam is, amikor izgalmas módon találkozhatnának Hantaï *Bendői* és Reigl *Guanói*, illetve a *pliage* hajtogatásai és a *déroulement* folyamatai.

Poszthumanista haláltánc

A *Szárnyalás* és a *Haláltánc* figurativitása - paradox módon - azt sugallja, hogy Reigl meglehetősen elvont, sőt absztrakt művész, aki alakjait gondosan desztillálja le az emberábrázolás történetéből és az emberiség történelméből. A két kiállítás együtt azért is izgalmas, mert rendkívüli módon dinamizálja Reigl festészetét, a szárnyalás ugyanis nemcsak felemelkedés, hanem zuhanás is. A haláltánc pedig nem csak elmúlás, hanem születés is, egy világ születése az emlékezés bugyrain keresztül. Ráadásul a két kiállítás és a két nézőpont az ember helyét is dinamizálja a kozmoszban: elválaszthatatlanul összefonódik ugyanis a *humanizmus* és *poszthumanizmus*, a teremtő ember és az esendő ember, aki csupán a mindenség egy picit része, részecskéje.²³ Reigl rendkívül koncentrált művészi hitvallása mindezt igen precízen és költőien

23 Reigl gondolkodásához leginkább talán ROSI BRAIDOTTI MICHEL FOUCAULT ÉS DONNA HARAWAY által inspirált poszthumanista perspektívája passzolna: *The Posthuman*. Polity Press, Cambridge, 2013



Reigl Judit
Szárnyalás – Vol – Flight, Reigl Judit figurális festészete, Kiscelli Múzeum Templomtér, 2023. augusztus 23 – október 27. © Fotó: Keppel Ákos, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

adja vissza: „Játékot játszó testem / Regulája vagyok / Reigl-énem határozott, meghatározó Játékszabályaként / Mindenségnek részecskéje. / Mindenségnek részecskéje / Maga a mindenség.”²⁴ A rövid vers egyik kulcsa a francia Règle (szabály) és a „magyar” Reigl összecsengése. A poétikus szöveg tulajdonképpen a humanizmus kritikája, az alkotó ugyanis nem a mindenható teremtő, hanem csak egy játékos, aki egy lehetséges szabály, illetve szabályrendszer égíszé alatt képezi le az Univerzumot. Az alkotó, az ember, Reigl így nem is az Univerzum centruma, nem a világ közepe, hanem csupánrésze, sőt csak egyetlen pici részecskéje a Mindenségnek. Reigl munkásságában a hatvanas évek második felében programszerűen is hangsúlyossá válik az ember valódi, anyagi univerzalizációja, vagyis az, hogy ugyanabból az anyagból van, mint az Univerzum. Reigl figurativitása ezért lesz absztrakt, illetve

elvont: a figura mindig egybeolvad a háttérrel, a tájjal, az űrrel, a valósággal. Ugyanolyan anyagból van, ugyanazok a rezgések, hullámok, energiák és részecskék építik fel, mint a többi szerves és a szervetlen anyagot.

De Reigl materialitásban nemcsak a figura olvad össze a valósággal, hanem a figurán keresztül a valóság is életre kel. Mintha Reigl vibráló alakjai JANE BENNETT vibráló anyagára és vitális materializmusára rezonálnának, vagyis egy olyan létező materialitást mutatnak fel, amelyet Bennett Deleuze-ön, Bergsonon és Nietzsche-n keresztül egészen Spinoza panteizmusáig vezet vissza.²⁵

Gát János *Haláltánc* kiállítása ennek az létező univerzalizációnak tárja fel a személyes és a művészettörténeti dimenzióit, amikor a kései *Haláltánc* sorozatot vizuális önéletrajzként mutatja fel. Ebben a fura és kísérteties életrajzba konkrétan is beilleszti a Szépművészeti Múzeum anyagából a reigli festészeti program művészi „szellemeit”, akik az oeuvre esztétikai kihívásait és művészettörténeti perspektíváit is szemléltetik. A meghatározó fiatalkori élmény Itália, a trecento és a quattrocento világa, GIOTTO, FRA ANGELICO és PIERO DELLA FRANCESCA művészete, amit egy rövid szocialista realista intermezzo után követ Párizs, PICASSO, Ernst, Mathieu és Dubuffet élménye. Gát revelatív rendezésében a Szépművészeti Fra Angelico-ja (*Jelenetek a sivatagi remeték életéből*, 1417-1423) mellé kerülnek a *Haláltánc* sorozatból a *Láthatatlan városok* kései rajzai. És ami még fontosabb, a maga

25 JANE BENNETT: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham, 2010

24 REIGL JUDIT: *Testek, mérték kérdése*. (1985) In: *Szárnyalás – Vol – Flight*, 2023, 60.

konkrét valójában is megjelenik a Szépművészeti hatalmas COURBET-ja, a *Birkózók* (1853) Reigl-élménye, és annak hosszú hatása az életműben a küzdő, de egymásra figyelő, egymásért élő, egymással összeforró testek (és szellemek) fenséges ábrázolásával. Courbet pendantjaként Reigl Judit és életre szóló szerelme, Betty Anderson világa és „küzdelmé” is látható a maga sajátos anyagi valóságában: itt van ugyanis a *Birkózók* (1966) a közös marcoussis-i műteremház faláról a vakolattal együtt. A *Birkózók* egyúttal az *Ember* (1966-1972) sorozat „része” is, és Gát szépen tárja fel, hogy benne van a *Jakob harca az angyallal* tematika is, különösen annak DELACROIX-féle verziói (1850-es évek). És ez egyúttal egy újabb személyes dimenziót is kinyit, hiszen Reigl már pályája elején, Budapesten is foglalkoztatja a téma, miután Itáliában „hagyja” a frissen megismert Betty Anderson, aki a szocialista realista elvárásoknak megfelelni próbáló *Munkás-Paraszt barátság* (1948) egyik ölelkező figuráját is inspirálta. Reigl *Haláltánc* (2015-2020) egyfajta materiális, figuratív emlékezés, amely a vizualitáson túllépve, plasztikusan-motorikusan, remegő kézzel és szinte vakon a haláltánc toposzán át saját életének egyes momentumait is megidézi.

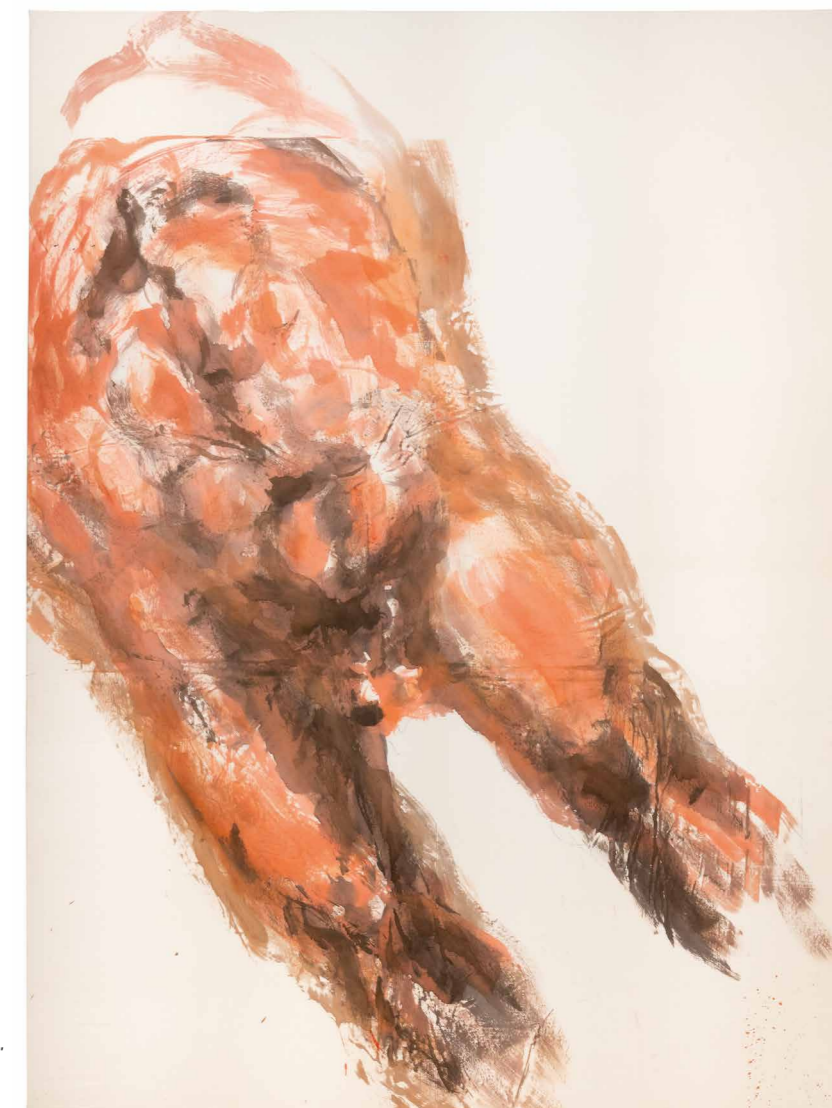
Az előkép természetesen IFJ. HANS HOLBEIN *Haláltánc* metszetsorozata (1526), amely szintén látható a kiállításon, illetve egy személyes emlék egy francia osszárium koponyáiról. A remegő, illetőleg vibráló *Haláltánc* rajzokon koponyák száza jelennek meg – magányosan és halmokban, az individuum és az univerzum absztrakcióba hajló, melankolikus portréiként. A koponyákkal párhuzamosan a haláltánc toposzának kiterjesztéseként felbukkan azonban az életfa és a vonulásban tárgyiasuló életöröm (*joi de vivre*) toposza is. A *Haláltánc* ekként az életfához és az életörömhöz láncolva Reigl életének és szerelmének is emléket állít a halál pillanatában.

Az élet és a halál, a keletkezés és az eltűnés dialektikája markánsan áthatja a *Szárnyalás* kiállítást is, amelynek általánosabb és elvontabb dimenziói az *Ember* és az Univerzum viszonyára is reflektálnak. A központi elem, a kiállítás gerince a templomtérbe függesztett *Lepel/Dekódolás* sorozat (1973), amely több szempontból is centrális, illetve allegorikus darabja

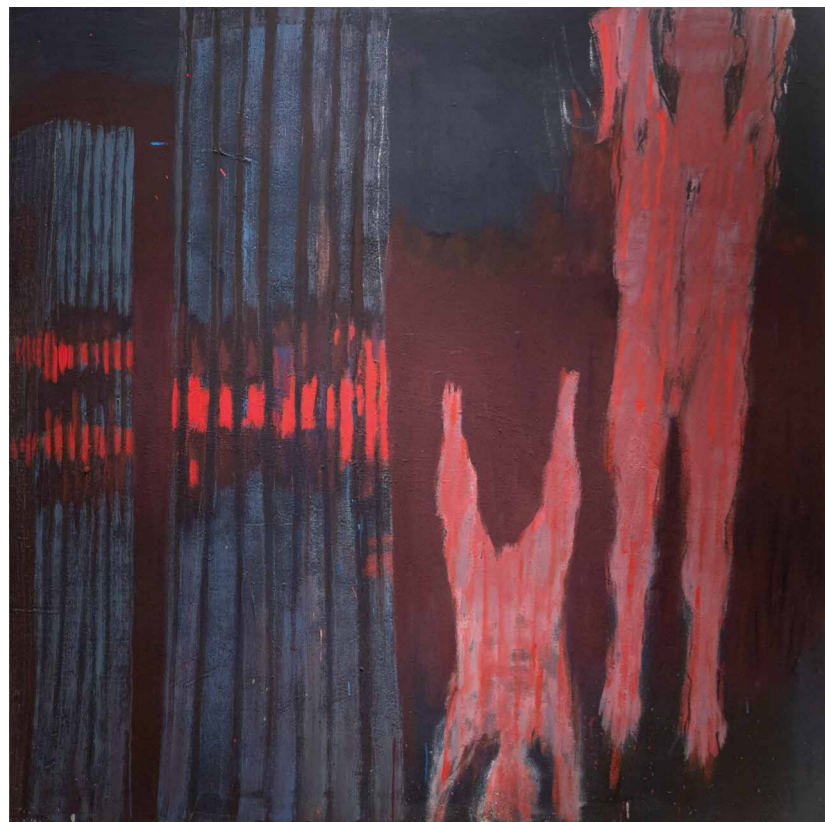
az életműnek. A sorozat konkrétan és átvitt értelemben is az *Ember* sorozat (1966-1972) újraértelmezése, dinamizálása. Az *Ember* sorozat figurativitását ugyanis erős kritikával fogadta a párizsi művészeti világ, Reigl pedig szerette volna megmutatni, hogy itt egyáltalán *nem* egy klasszikus figurativitás visszatéréséről van szó. Az eredeti *Ember* festmények is gesztuális, impulzív, absztrakt expresszionista, elvont testek, a *Lepel/Dekódolás* pedig ezeknek a testeknek a köztes (részben figurális – részben elvont) státuszát hangsúlyozza a reprezentáció folyamatának tematizálásával. A lepek ugyanis Veronika kendőjétől a szürrealista frottázig ívelően a realizmus és a valóság (a lenyomat és a nyom) perspektíváit hozzák be a képbe. Sőt ha a modern kontextust is tekintetbe vesszük, akkor az ember „reprodukálhatóságának” (WALTER BENJAMIN) tematikáját is élesítik.

Reigl a *Lepel/Dekódolás* kapcsán ezt az egyszerre klasszikus és modern, technikai kontextust a technológiai fókusszal emeli ki, amikor hangsúlyosan csak arról beszél, hogyan is jönnek létre a vásznak. Először is finom vászonnal, lepellel fedi le az „elrontott”, eldobott *Embereket*, majd megfesti őket úgy, ahogy átlátszanak a frottázs egy sajátosan finom verziójaként. Végül megfordítja a vásznakat, lekaparja a festéket, és a régi festményekkel érintkező lepel fonákja lesz a mű színe.

Mindehhez társulhat azonban egy fizikai-kozmológiai értelmezés is: Reigl ugyanis a fény és az anyag kettős természete is erőteljesen foglalkoztatja. A *Lepel/Dekódolás* és az utána elkezdett *Folyamat* a hullám és a korpuszkula *komplementer dualitásának* megjelenítésé-ként is felfogható. A gesztuális hullámokban a vászonra felvitt festék



Reigl Judit
Lepel, dekódolás,
1972-1973. tempera,
vászon, 340 x 240 cm,
magángyűjtemény,
Magyarország
© Fotó: Eln Ferenc



Reigl Judit
New York, 2001. szeptember 11., 2001. vegyes technika, vászon, 195,5×195,5 cm.
magánygűjtemény, Magyarország © Fotó: Eln Ferenc

a finom szövésű vászon másik oldalán apró testekként, festék göbök-ként, korpuszukulárisan jelenik meg. Zseniális és zseniálisan egyszerű festői reprezentációja ez NIELS BOHR kvantumfizikájának, amely szerint a fény és az anyag meglepő módon hullámként és korpuszukulaként is képes viselkedni.²⁶

Ennek a hagyományos és naiv realizmust (szilárd testek és newtoni erők) megkérdőjelező kvantumfizikai perspektívának a relevanciáját Róka Enikő elemzése is alátámasztja Reigl műterméről és a falára tűzött képek intuitív „atlaszáról”. Az egyik képen ugyanis elemi részecskék ütközései láthatók egy ködkamra felvételen.²⁷ A CERN és a többi részecskegyorsító speciális felvételei tették először láthatóvá a valóság és az anyag szerkezetét meghatározó elemi részecskéket. A ködkamra felvételek ráadásul a gesztusfestészet és az informel különféle fröcskölt felületeivel is párhuzamba állíthatók, de Reigl vegyíti őket az anyag és az ember hagyományos, klasszikus, sőt prehisztórikus reprezentációival is a barlangrajzoktól MICHELANGELOIG ívelően. Ez a fajta komplexitás teszi még izgalmasabbá a Szárnyalás kísérteties humanizmusát. A Kiscelli Múzeum templomában a Lepel/Dekódolás két oldalán ugyanis az Ember, az emberi alak ábrázolásának programja bomlik ki. Vagyis az Ember és a humanizmus tulajdonképpen folytatódik, miközben át is alakul valami mássá. Lényegében a Folyamat kvantumfizikai hagyományra építve kilép az Univerzumba: erről szól a Szemben (1988–1990), az Egy test többes számban (1991) és a Kívül (Hors, 1993–1999) által kirajzolt vizuális narratíva a monumentális, vibráló és univerzális emberi testekkel, amelyek feloldódnak a térben. A Kívül esetében Gát Rimbaud inspirációt sejt, mint ahogy

26 NIELS BOHR: Atomfizika és emberi megismerés. (1957) Ford. Nagy Tibor, Györgyi Géza, Gondolat, Budapest, 1964. Bohr filozófiájának poszthumanista értelmezéséhez lásd KAREN BARAD: Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Duke University Press, Durham, 2007

27 Róka Enikő: Reigl Judit privát univerzuma. In: Szárnyalás – Vol – Flight. 2023, 41–51.

a Megfizethetetlen test (1999–2001) címe is Rimbaud-t idézi: „Eladók a megfizethetetlen testek, kívül minden fajon, minden társadalmon, minden nemem, minden származáson.”²⁸

A műtermi fotókat szem előtt tartva lényegében a művészettörténet összes teste megidéződik ebben a folyamatban Lascaux-tól Dubuffet-ig, Judit és Betty alakjától a fotonokig és a neutrínóig ívelően. Nemcsak átvitt értelemben, de konkrétan is: Reigl a Kiscelli Múzeumnak ajándékozott Kívül (1998) lebegő, a gravitációnak ellenszegülő emberi alakját például egy Hidrogén, foton, neutrínó vászonra festette rá.

Különös és tragikus találkozás dokumentumai a 2001-es emberképek, amikor Reigl és a terrorizmus univerzuma találkozik. A WTC zuhanó, repülő áldozatai, az égő tornyok apokalipszise rezonál Reigl sajátosan kozmikus emberábrázolásaira.

A zuhanás és az emelkedés dialektikája ismét mozgásba lendül: 2001-ben a testek még zuhannak, 2006-ban a sorozat folytatásként azonban már emelkedni látszanak. Klasszikus módusban: Reigl a pokolra szállást a mennybemenetellel írja felül. Majd 2008-ban, mindezek és Betty Anderson halála után, jönnek azok az összegző művek, amellyel a Szárnyalás tulajdonképpen elkezdődik: az 1973-ban induló Folyamat lezárásaként az Antropomorfizmus poliptikon (2008) testei kozmikus és biblikus asszociációkat is keltenek. A szintén 2008-as Egy test többes számban II. sorozat is hasonló végső szintézis, hiszen Reigl a Folyamat és a Bejárat-Kijárat régi vásznaira festi rá az emberi testeket, Michelangelo és EL GRECO plasztikus és légies testeit a vibráló és hullámzó Kozmosz feltáruló tereiben. Az emberi és a kozmikus testeket is megjelenítő vásznonak így Reigl humanizmusa és poszthumanizmusa is összeforr, amikor is a mindenség egyetlen részecskéje, Reigl Judit mégis csak a mindenség centruma lesz, amelyen keresztül maga a Mindenség áramlik át a képeken.

28 Idézet ARTHUR RIMBAUD Végeladás című verséből (ford. Kardos László, URL: https://mek.oszk.hu/04400/04407/04407.htm#139). A különféle Folyamatok és Emberek logikája és folytonossága Gát Jánosnak a Haláltánchoz mellékelt tanulmányából rajzolódik ki kristálytisztán: Reigl Judit folyamatrendszer. In: Haláltánc. 2023, 23–39.

Szokán Erika

REIGL JUDIT BIRKÓZÓINAK METAMORFÓZISA

A Birkózók – Ember (Judit és Betty) című falkép leválasztása

Művész	Reigl Judit
Cím	Birkózók, Judit és Betty
Datálás	1966
Anyag / technika	fekete alkid gyanta festék, fehér diszperzit (háztartási falfesték) gipszes glett hordozón, dibondlemezen
Méret (táblák együttes mérete)	falon mért méret: 275 × 323 cm dibond-táblák együttes mérete: teljes méret: 275 × 323 cm bal tábla: 275 × 155 cm / jobb oldali tábla: 275 × 168 cm
Restaurálás ideje	leválasztás: 2020.10.31. – 11.08. összeépítés, konzerválás: 2021. január–február
Tulajdonos	Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Párizs https://museemaillol.com/en/donation-dune-fresque-de-judit-reigl/
Egység / darab	2
Eredeti lokáció	Reigl Judit műterme, Marcoussis, Franciaország

A murália leválasztására¹ GÁT JÁNOSTól, a művész közeli barátjától, a Reigl Alapítvány² kuratóriumi tagjától érkezett a felkérés 2020 nyarán. A falkép abban a házban született meg, amelyet REIGL JUDIT és BETTY ANDERSON 1963 óta bérelt Párizstól nem messze, egy csendes faluban, Marcoussis-ban.³ Reigl halálát követően a ház tereinek kiürítésekor, a művész személyes tárgyainak és alkotásainak elszállítása mellett felmerült a falra készült festmény kimozdíthatóságának kérdése is.

Az Ember-sorozatba (1966–1972) illeszkedő mű Reigl egyetlen fennmaradt murális munkája, amely a többi alkotástól eltérően azért

1 A leválasztásban segédkezett GÁL CSABA és HELYEI KRISTÓF. A falkép összeállításában Gál Csaba volt segítségemre. A mű esztétikai kiegészítését, retusálását ERDŐS ALEXANDRA és SOMODI NÓRA festő-restaurátorokkal közösen végeztük. A mobil hordozó kivitelezése BANA RÓBERT munkáját dicséri. Szakmai konzulensként részt vettek a munkában: Dr. Habil.MENRÁTH PÉTER DLA festő-restaurátor és Dr. VODICSKA MIKLÓS, vegyész-mérnök.
2 Fonds de Dotation Judit Reigl, URL: https://www.judit-reigl.com/fonds-de-dotation-judit-reigl/ (A hivatkozott webhelyek utolsó letöltése: 2023. november 6.)
3 A bérlemény egy alig harminc négyzetméteres, földszinti terű kis kőépület volt, amelynek a padlásterében kapott helyet a privát tér: a hálószoba és a műterem. Ez utóbbi falára készült a mű. GÁT JÁNOS: Csillápthatatlanság szomjazzák a végtelent – Beszélgetések Reigl Judittal – Egy festő (ön)életrajza. Corvina, Budapest, 2020, 51., 93.

születhetett meg éppen ebben a formában, mert a festő akkoriban – anyagi helyzetéből adódóan – kifogyott a működésében legalapvetőbb alapanyagának számító vászonból. Így jött létre 1966-ban⁴ a sorozaton belül is egyedinek nevezhető, két torzót együtt ábrázoló alkotás a műterem falán.

A falon és túl

Az egykor pajtaként funkcionáló kőépületet Reigl Judit saját maga újíttotta fel és tette lakhatóvá a '60-as évek elején.⁵ A falkép az akkor már három éve belakott padlásterben egy ytong válaszfalra készült, amely az egykori hálószobát választotta el a műteremtől.

Egy murália elmozdíthatóságával kapcsolatban csak az egyik aspektus a technikai lehetőségek felmérése és meghatározása: legalább ennyire sokrétű kérdéskör az új környezetben való bemutatás következményeivel való szembesülés. Miközben a Reigl-kép helyspecifikus alkotásnak (is) tekinthető, Judit és Betty együttesének a műterem privát légköréből a múzeumok, kereskedelmi galériák falára kerülése fizikailag is eltávolítja a képet talán legmélyebb vonatkozásától, létrejöttének origójától. A hálótér a mindennapokban épp az ábrázolás kompozíciója szerinti rendben működött. A két fekhely a művész halála után is egykori helyükön, a figurákra merőlegesen állt, a műteremtől elválasztó fal túloldalán. Ahogy az emberpár kimoszdul a privát tér intimitásából, úgy a tárgy jelentésrétegei is átrendeződnek, előtérbe engedve az Ember-sorozat általánosan érvényes vonatkozásait, COURBET (és DELACROIX) dinamikus birkózó, ölelkező figuráinak⁶ asszociációt.

Ugyanakkor a tárgy mozgathatósága és a bemutatásra alkalmas térbe helyezhetősege egyben arra is lehetőséget ad, hogy a mű „valódi működéséhez” szükséges távolságból – mindkét oldalról, egészen

4 GÁT JÁNOS: Reigl Judit haláltánc a Diabelli-keringőre; illetve BEREZ ÁGNES: Háromszor két test. In: Reigl Judit: Haláltánc. rajzok 2015–2020. (kiállítási katalógus), Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2023, 39., ill. 30.

5 Gát, 2020, 93–94.

6 A Courbet-festménnyel való találkozás – a művész saját elmondása szerint – meghatározó élményként érte 1940-ben, a Szépművészeti Múzeum tárlatán. GUSTAVE COURBET: Birkózók (1853, URL: https://mng.hu/mutargyak/114/), (EUGÉNE DELACROIX: Jákob harca az angyallal, freskó, 1856–1861, Saint-Sulpice-templom /Angyalok kápolnája/, Párizs), BEREZ, 2023, 31., 34.



Reigl Judit
Birkózók (Judit és Betty), 1966 | Reigl Judit műterme, Marcoussis, Franciaország

távorról és akár közlrről, a „kép terébe lépve” – is szemlélhetővé váljon. Eredeti, sarokba szorított elrendezése erre nem kínált lehetőséget.⁷

Készítéstechnikai jellemzők

A szekkó technikával⁸ létrehívott kép legalapvetőbb festéstechnikai megoldásaiban sokkal inkább Reigl vászonképeivel⁹ hasonlítható, mint bármely egyéb muráliához, falkép technikához. A vastagon felvitt, foltokban „feldobott”,¹⁰ megmunkált fekete massa az életmű egyes periódusaiban azonos metódussal formálódott.¹¹ A gesztusokból építkező, közel sem folytonos rétegrend kialakulásának épp annyira része az ismételt anyagfelhordás, mint a destrukció.¹² A leválasztás tapasztalatain keresztül kimutatható, hogy a vaskosabb formák általában több rétegből, ismételt felrakással épültek fel: az előzőleg felvitt massa felszíne már egészen „meghúzott”,¹³

mielőtt a következő rákerülhetett. Az elkészült festmény első ránézésre egy zsigeri flow élmény lenyomata is lehetne, azonban a leválasztás során egyértelművé vált, hogy valójában egyes részletek „több üléssel” érték el végső formájukat. A helyenként még képlékeny, máshol már egészen szilárd anyagba rögzült mozdulatok sajátos, szinte szobrászian megmunkált, egészen plasztikus felszín alkotnak. A művész ujjaiával vájt nyomok¹⁴ éppúgy jelen vannak az erővel elkent zsíros anyagban, mint a szinte szárazon „felhorzolt”, helyenként akár *fossziliákra* emlékeztető finom részletek. A falkép közvetlen hordozója egy legalább három rétegben, egyenetlenül – egészen változó rétegvastagságban – eldolgozott gipszes glettréteg, amelyen egy réteg vízdékonny falfesték¹⁵ húzódik. Erre az egységesen lefestett, száraz felületre került fel (évekkel később) a foltszerűen felhordott fekete festés,¹⁶ kompozíciójával a padlótól egészen a mennyezetig kitöltve a fal felületét.

A felszín megjelenése nemcsak a technikáról, de a műtárgy rétegeiben zajló folyamatokról, a *réteghozsokolatokról* is sokat elárult. Reigl ebben az időszakban készült festményein nem ritka jelenség a fekete festéket körbeúsó, fakó „glória”, amely valójában az alapozó szigeteletlensége miatt

2
0
2
3
_
8

átszívódott kötőanyag foltja.¹⁷ A fekete anyag jelentős átalakuláson ment át felhasználása óta. A technikából következően a kezdetben kifejezetten zsíros, rugalmas massa az évek alatt egyre inkább kötőanyagszegényné, ezáltal pedig rugalmatlanná és törékennyé, páraérzékennyé vált.¹⁸ A festett rétegek vastagsága egészen eltérő – sokszor egy folton belül is rendkívül hullámzó –, ezért a kötőanyag mennyiségi változása nem jelentett mindenhol problémát. Károsodások – felválások, aprózódás – formájában leginkább azokon a területeken jelentkezett, ahol a felsimításkor szinte hártává vékonyodott a festékanyag. Ezen kívül a vastagabb festécsomók és a hordozó közötti gyenge kötés okán is jelentős elválások, „lebegő élek” alakultak ki, amelyeket szintén vissza kellett rögzíteni a folyamat megkezdése előtt.

Leválasztás, összeépítés

A munkát megelőző analitikus felmérés, a műtárgy lehető legközelebbi megismerése (szemrevételezés, illetve fotótechnikai- és műszeres laborvizsgálatok) után tervezhetőek meg – az anyagokra, eszközökre, metódusokra, illetve azok időigényének számításba vételével – az egymásra épülő folyamatok. Az előkészületek már önmagában meghatározzák a munka számos fázisának

eredményességét, ezért éppolyan jelentőséggel bírnak, mint az egyes lépések kivitelezése. A leválasztás igen drasztikus beavatkozásnak minősül. Esetünkben a hordozó és a felületi rétegek stabilizálása nélkül a festményt nem lehetett volna kitenni a megterhelő folyamatnak. A falkép előkonzerválása a rétegek szilárdítását, egymáshoz való megbízható rögzítését célozta. A festéstechnikából adódóan számos ponton (állapotukat és oldékonyságukat tekintve is) eltérő módon viselkedtek a különböző minőségű festékretegek, azonban a későbbi folyamatok elvégezhetőségére vonatkozóan (a leválasztástól az összeépítésig) a képtér egészét alkalmassá kellett tenni a különböző jellegű terhelésekre, kezelésekre. Az évek alatt lerakódott nagy mennyiségű por eltávolítása és a rétegek több lépcsős, mélyrétegű átkonzerválása, a hordozó jelentősebb rétegfolytonosságainak ideiglenes megszüntetése után következhetett a felület módszeres leragasztása. Az átragasztás kulcsszerepet tölt be a leemelt falképdarabok megtámasztásában (egyben tartásában) és a képpoldal mechanikai védelmében mindaddig, amíg a festmény darabjai új hordozóra nem kerültek.

Az átragasztás alulról felfelé épült fel, két-két réteg géz és molinóvászonnal feltapasztásával, csontenyv és metil-cellulóz sűrű keverékébe ágyazva. Az egyes rétegek felrakása után a teljes átszáradás után alakult ki az a minőségű adhézió, amely az egymásra épülő ragasztórétegek stabil ízesülését biztosította. A háttér síkjából plasztikusabban (kb. 1-3 cm) kitüremkedő festécsomók aláfördülő, képsíkra merőleges élek, peremek leragasztását kisebb „tapaszokkal” is biztosítani kellett, hogy elkerülhető legyen a légrések kialakulása, amelyek befolyásolták volna a felület húzásakor kulcsfontosságú tapadás minőségét.¹⁹

A képpoldalt a biztosabb eredmény érdekében nyolc egységre osztottuk fel, ügyelve arra, hogy a horizontális és a vertikális tengelyek olyan helyen metszék a képteret, ahol a festés folytonossága és pasztóztatása szempontjából minimalizálhatóak az esetleges veszteségek. A befűrészelés után a leválasztás a festmény egyetlen hozzáférhető végéről, a bal oldaláról indult, a képszínen lényegesen vastagabb gipszrétegek alavésésével, a felszín – merev táblákon keresztüli – átkalapálásával. A leválás után kézbe került képrészleteket csak síkfelületre helyezve, gondosan lesúlyozva lehetett magukra hagyni, mérlegelve az aktuális darab állapotát, az azonnali kezelés – sorvasztás, átkonzerválás – szükségességét. A nyolc egység különböző rétegszámban és vastagságban vált le. Egyes darabok esetében

¹⁹ A ragasztóanyag összetételével, az összetevők arányaival szabályozható, hogy a száradási folyamat mennyire intenzív zsugorodással jár: itt már az első ragasztóréteg is komoly húzóerőt képviselt, amit a továbbiak felhordása egyre inkább tovább fokozott. Ebben szerepe van a beágyazott molinóvászonnal tulajdonságainak is.

⁷ A falkép eddig kiállításokon: *Crowne Plaza. Forma*, Párizs, 2022. október 15 – december 10., URL: <https://forma.paris/exhibitions/crowne-plaza/>; *Reigl Judit: Haláltánc*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2023. május 26 – szeptember 24. URL: <https://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/reigl-judit-halaltanc/>

⁸ (A diszperzites réteget is beleértve) teljesen száraz felületre került fel a foltokban felhordott fekete festék.

⁹ *A Tömbírás*– (1959–1965) és az *Ember-sorozat* (1966–1972) darabjainak technikai sajátosságai jellemzőek a falképen is.

¹⁰ „A nagy fehér vászonra, a végtelen nagy térre rádobáltam a festécsomókat (...)”. CSERBA JÚLIA: Kiadatlan interjú Reigl Judittal. In: CSERBA JÚLIA – GÁT JÁNOS – RÓKA ENIKŐ: *Szárnyalás – Vol – Flight. Reigl Judit figurális festészete*, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2023, 14.

¹¹ Tulajdonképpen maga a technika, a festék kezelésének határozott mégis esetleges módja bontja ki a „tömegiórt” felületből az emberi alakot, amely azt követően már szándékkal születik, egyazon korábbi technikát alkalmazva. „Kizárólag absztrakt festészet. 13 évig, 1953-tól 66-ig. Egyfajta tömbírás fehér alapon. 1966 februárjában, önkéntelenül, sőt akaratlan ellenére, ez az írás egyre inkább antropomorfikus formává, emberi torzovává vált.” – írja Reigl Judit egy 1973-as szövegében. BEREZ ÁGNES: *Testek és terek/Corps et espaces/Bodies and Spaces*, In: *Judit Reigl: Művek/Oeuvres/Works (1961–1973)*. Szerk. MAKLÁRY KÁLMÁN, Maklary Artworks Kft, Budapest, 2008, 2.

¹² Az alkotási folyamat része a felület roncsolása. A festék visszakaparásakor egyúttal az előkészítő-, hordozórétegek is megbomlanak, ezzel véletlenszerűen ugyan, de a látvány szerkesztésévé téve az alsóbb – képsík mögötti – rétegeket is. Ezt követően, ahol a munka anyagfelhordással folytatódik, ott a mélyedésekben és azok körül olyan esetleges lenyomatok, struktúrák keletkeznek, amelyek egy-egy lendülettel összekapcsolják a látvány „minden szintjét” / „dimenzióját”, határozottan plasztikussá nyitva a kép terét.

¹³ Ez közel sem jelenti a festékanyag teljes átszáradását, csupán a felszín filmszerű szilárdsága következett be. A száraz fogadófelület már nem tudott „összeérni” a főlé kerülő friss, kötőanyagban dús masszával, ezért a felső réteg tapadása ilyen esetben lényegesen gyengébb. A leválasztás során ez azt eredményezte, hogy a befejező réteg nem húzta magával az alsó, külön egységként megszilárdult korábbi rétege(ke)t.

¹⁴ A festő saját elmondása szerint az 1950-es évek elejétől már egyre kevésbé ecsettel, mint inkább pusztán kézzel, vagy rögtönzött eszközökkel (függöny-rúdból hajlított fémesszközzel, macséta szerű rugalmas szablya egyélű lapjával) munkálta meg a vászon felszínét. GÁT, 2020, 77–78. Az első számú „festőszerszám” archív felvétele megtekinthető a Kiscelli Múzeum kiadványában: CSERBA, 2023, 15. További fontos információkkal szolgálnak e tárgyban a Reigllel készített videointerjúk: URL: <https://www.youtube.com/@KalmanMaklaryFineArts/search?query=reigl>

¹⁵ Vízbázisú, műanyag-diszperziós – vélhetően akrilát kötőanyagú – beltéri falfesték. Ugyanez a kékes árnyalatú, hidegfekér kifestés fedte a hálószoba falait is, ezért feltételezhetően mindkét térben egy időben kerülhetett fel tisztasági festésként.

¹⁶ A falkép rétegeit keresztmetszet-csiszolatokon, szemcsevizsgálattal, kémiai tesztekkel és FTIR-spektroszkópiával is vizsgáltuk. Az eredmények alapján a fekete massa tulajdonságaiban és összetételét illetően leginkább egy alkid gyanta alapú, antikorróziós ipari festékre hasonlít. A műszeres vizsgálatokat VIHART ANNA DLA és VARGA TÍMEA DLA festő-restaurátorok végezték a Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszékének műtárgyvizsgáló laborjában 2021-ben. Ld. Varga Tímea DLA: *Reigl Judit: Cím nélkül (1963) falfestményéből származó minta FTIR-ATR technikával végzett vizsgálata és restaurátori kiértékelése, 2021* (PDF állomány); Vihart Anna DLA: *Reigl Judit: Cím nélkül, 1963, Falképminta mikroszkópos vizsgálata, 2021* (PDF állomány)

¹⁷ Reigl képein jellemző, hogy az alapozatlan vásznakon olajfoltok veszik körül a festékfoltokat. A falképe hordozójába szívódott kötőanyag lumineszcenciája helyenként az alkotói folyamat lépéseit is felfedi. Olyan területeken is látható erős lumineszcencia, ahol fekete festékanyag csak nyomokban vagy (már) egyáltalán nem látható a visszakarapás eredményeként. Ez a tény szintén erősíti a megállapítást, miszerint a kép megalkotása több napon át zajlott.

¹⁸ A fekete anyag felszíne erősen pórusos. Nyitottsága kifejezetten kitetté teszi a környezeti tényezők, elsősorban a páratartalom változásaira.

UV-lumineszcens felvétel

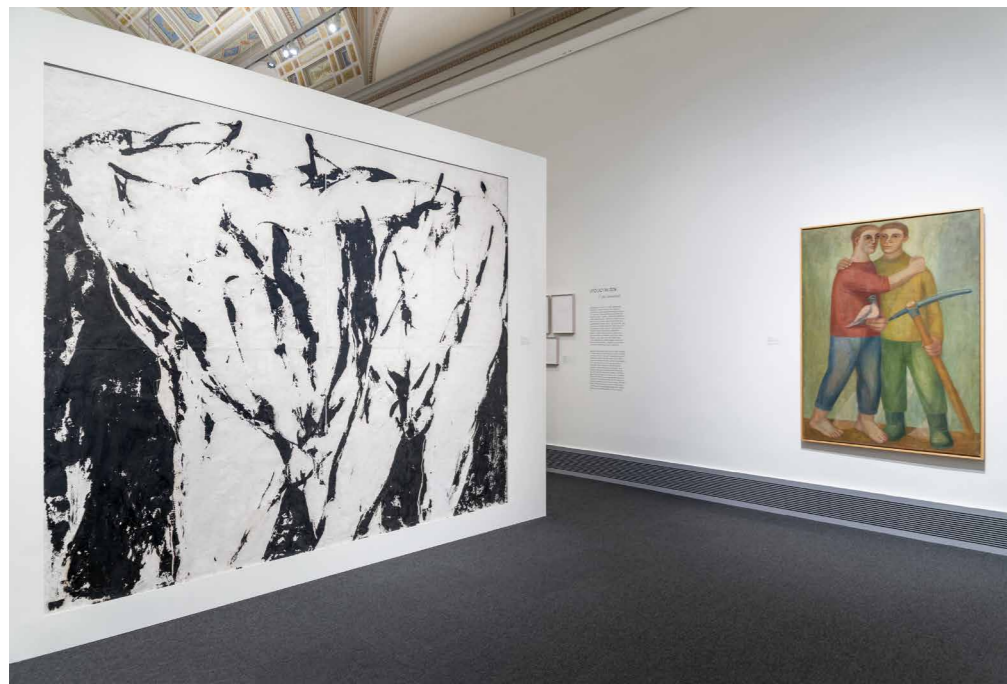


3. réteg átragasztás



Átültetés a hordozóra





Reigl Judit
Birkózók (Judit és Betty), 1966 | Kiállítási nézet Reigl Judit Haláltánc című kiállításáról
Szépművészeti Múzeum, 2023. május 26 – szeptember 24. © Fotó: Szabadi Flóra – Szépművészeti Múzeum

csupán a diszperzites „alapfestés” és az azon fekvő fekete massa együttese látszott, más darabok egészen vastag vagy változó keresztmetszettel váltak el a faltól, ezért az utóbbiak gipszrétegeit addig kellett sorvasztani, amíg - a ráépülő ideiglenes hordozó rétegeivel együtt - közel azonos vastagságot lehetett kialakítani minden darab esetében.²⁰ Ahol csak a festett rétegek váltak le, ott szükséges volt pótolni a festmény hordozó glettréteget. A falkép adottságait illetően figyelembe kellett venni, hogy a gipszkiegészítésnek - árnyalatában, pórúsosságában - is közel azonos megjelenést kellett mutatnia az eredetiével, máskülönben egy kisebb eltérés is zavaróan módosíthatná a festmény eredeti intenció szerinti látványát. A rétegek szükséges mértékű átkonzerválása, a gipszrétegek kipótlása után a több rétegű (ideiglenes) hátoldali hordozó felépítése²¹ következett, amely biztosította a darabok biztonságosabb mozgathatóságát a végleges hordozóra ültetésig.

A nyolc napon át tartó leválasztási procedúra után a további folyamatok kivitelezése már egy másik helyszínen történt, ezért a falképdarabok szállításához arra alkalmas láda készült. Az önmagukban is alkalmazható, belterükben kipárnázott „tálcák” egymásra rögzítésével egy minden egyes falképdarab számára biztonságosan szeparált (kb. 150×90×40 cm-es) ládában utazhatott Budapestre az eredetileg közel kilenc négyzetméteres falkép.

Összeépítés

A falkép darabjai egy raktárban pihentek, míg végül egy műteremnek berendezett budapesti magánlakásban sor kerülhetett a hozzátvetőleg másfél hónapon át tartó összeépítésre. A képoldalra helyezett átragasztás rétegeinek lemosása a molinó- és gézrétegek eltávolítása után a felszínt betérítő és a plasztikus festékcsoportok peremei alá beült enyvmaradványok eltávolítását jelentette.

²⁰ A darabok vastagságának leginkább a hordozóra ültetéskor, azok egymáshoz illesztésénél, szintbe igazításánál van jelentősége.

²¹ Diszperzites fehér homlokzatfestékbe ágyazott, akril-diszperzióval rugalmasított géz és üvegszövet, három rétegben.

A kifejezetten a műtárgy adottságai szerint megépített mobil hordozó minden részletében a tárgy mozgathatóságát és installálhatóságát könnyítő szempontok szerint készült el. A dibond lemezek hátoldala zárt szelvényvel merevített, a kirögzíthetőséget a szintén merevítésként és fogófelületként is alkalmazható alusínek segítik. Hogy a falkép felülete a mozgathatóság során is védett legyen, a tábla szélein üres margó veszi körbe, így a táblák biztonságosan megfoghatóak a mozgathatóság során. A dibond-lemez felszínére parafa került első rétegben, ami párnaréteggé és szükség esetén *áldozati réteggé* is funkcionálhat, amennyiben a falkép darabjait a jövőben le kellene választani jelenlegi hordozójáról. A falképdarabok ragasztási folyamatában fontos szerepe volt a teljes felület egyenletes préselésének, ugyanis a nem megfelelő mértékben terhelt, súlyozott felület sérülhet vagy éppen üregek maradhatnak vissza a hordozó és a falkép rétegei között. A két tábla találkozó (belső) élei kissé lekerekítettek, így jobb eséllyel elkerülhető azok sérülésének lehetősége.

A falkép hordozóra pozicionálása után a képoldal esztétikai helyreállítása maradt hátra. A kiegészítés elsősorban a négy-négy darab (ekkorra már a két tábla) együttes megjelenésének induló állapothoz való közelítésére és az egyes darabok illeszkedési vonalainak tompítására koncentrált. A plasztikusabb festékcsoportok néhol az átfolyt gipszbe ágyazódtak,²² így azok körbefaragással nyerték vissza eredeti formájukat. A festékrétegben kialakult kisebb folytonossági hiányok beilleszkedő módon kerültek pótlásra, ügyelve arra, hogy a gesztusok dinamikája, a finomabb részletek sajátosságai végeredményben az eredeti szándék szerint működjenek. Módszertani szempontból többféle megoldása lehet egy ilyen jellegű szakmai feladványnak, ugyanakkor alapvetés, hogy végeredményben egy átültetett falkép mindenkor magán hordozza a „formaváltással” járó nyomokat, amellyel valamelyest rá is irányítja a figyelmet mindazokra a vonatkozásokra, amelyek máskülönben végleg periferikussá válnának.

²² A hátoldali kezelés során hordozóként felglettel gipsz a kisebb részekbe folyva körbeölelte a fekete masszát, rögzítve azt eredeti pozíciójában.

DOKUFIKCIÓ, PSZEUDOMÚZEUM, ÉS REALITÁS

Cserba Júlia beszélget KissPál Szabolccsal

A Pannonhalmi Bencés Főapátság 2021-ben *Láthatatlan spektrumok* címmel megrendezett kiállításán, amelynek kurátorai FRAZON ZSÓFIA és GADÓ FLÓRA voltak, szerepelt KISSPÁL SZABOLCS *Nyissátok ki a kaput!* című, több részből álló alkotása is. Erről csak idén nyáron, budapesti tartózkodásom idején értesültem, amikor meghívót kaptam a művész *Nyissátok ki a kaput! / Open up the gates!* című kényelvű kiadványának bemutatójára, amelyet a Néprajzi Múzeumban tartottak. Bár magát a kiállítást nem láthattam, KissPál Szabolcs egy hihetetlenül furcsa történetet feldolgozó alkotása annyira felcsigázta érdeklődésemet, hogy felkértem egy beszélgetésre. A Bambi presszóban találkoztunk.

Cserba Júlia: *Amikor áttelepült Romániából Magyarországra, ezt azzal az elképzeléssel tette, hogy szabadabb légkörre talál vagy más indítéka volt?*

KissPál Szabolcs: Romániában születtem, ott szocializálódtam, és kivártam tisztességgel a változást. Nagyon aktív voltam a forradalom idején és azt követően is. 20-22 évesen ehhez a legjobb korban voltam. Akkoriban a Képzőművészeti Egyetemre jártam Kolozsváron,

KissPál Szabolcs
Reframing identities, Reality, 2018, Chemnitz © A szerző felvétele



és kollegáimmal együtt nagy energiával vetettük bele magunkat az egyetem átalakításába. Hosszú időn keresztül dolgoztunk ezen, és azt hiszem, elmondhatom, hogy jó munkát végeztünk. Majd *Jelenlét* címmel alapítottunk egy magyar nyelvű lapot (1990-1991), aminek a kiadását a Román Írószövetség vállalta. 1989-től 1992-ig tartott ez az időszak, de aztán 1992-től olyan apró jelek kezdtek el megmutatkozni, amik a korábbi, hatvan-hetven éven keresztül tartó időszak olyan elkerülhetetlen következményeire mutattak rá, amiket nem lehet egyik napról a másikra megváltoztatni: egyfajta visszarendeződés kezdődött, látható-érezhető volt, hogy nagyon nehéz és nagyon hosszú lesz a váltás. És akkor azt gondoltam, hogy én már megvettem azt, ami tőlem telhető volt, és elhatároztam, hogy elhagyom Romániát. Eredetileg nagyon messze akartam menni, de mivel akkor volt már családom, nem lehetett felelőtlenül nekiindulni a világnak. Végül Budapesten ragadtunk. Voltak olyan periódusok, amikor alkotói rezidenciákon rengeteg időt töltöttem külföldön, és az utóbbi években is több lehetőségem volt külföldön dolgozni, körülbelül másfél éve mégis elkezdtem azon gondolkodni, hogy elhagyom Magyarországot.

CsJ: *Hogy teltek az első magyarországi évei?*

KPSz: Néhány évig szüneteltettem az alkotói tevékenységet, amiben egzisztenciális okok is közrejátszottak. Amikor újra kezdtem, kapcsolatba kerültem a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékével, és elkezdtek foglalkoztatni az új médiumok. Akkoriban főként konceptuális háttérű műveket készítettem. Ez a periódus 2008 végéig tartott, akkor volt is egy nagy kiállításom az Ernst Múzeumban. Ebben az időben kezdtem el installációk, videók, molinók formájában politikai kérdéseket tematizálni. 2010-ben jött a váltás. Ami addig csak tematikai szinten foglalkoztatott, módszertani formát öltött: kritikai, politikai természetű műveket kezdtem készíteni. 2012-től teljesen elengedtem a művészeti tevékenységet a *művészeti aktivizmus* kedvéért, és négy éven keresztül, 2015-ig, az összes energiámat ebbe fektettem. Tulajdonképpen az aktivizmust is művészeti tevékenységnek tekintem, azt is alkotói munkának tartom. Tiltakozásokban vettem részt, alapítótag voltam többek között a SZABAD

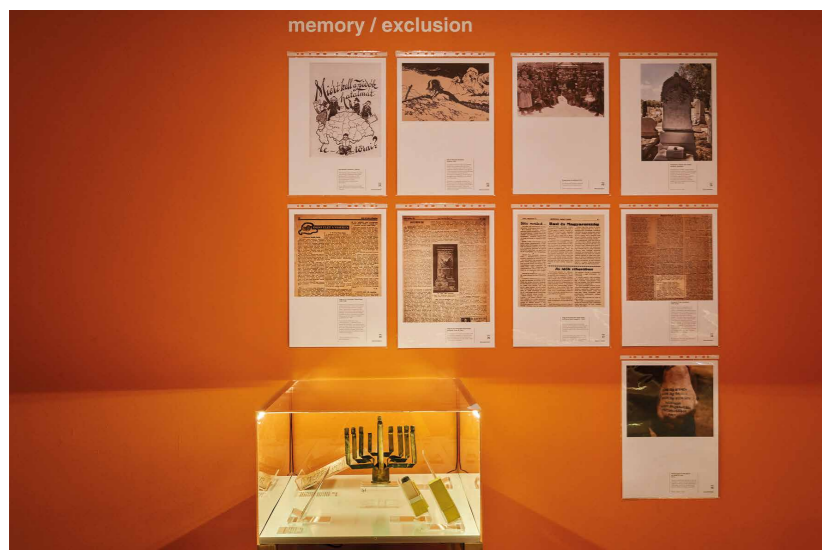


KissPál Szabolcs
A műhegyektől a politikai vallásig, Szakadék lelet, 2018, installáció, Project Arts Center Dublin
© Fotó: Ros Kavanagh, courtesy Project Arts Center

MŰVÉSZET-CSOORTBAN, és az ELEVEN EMLÉKMŰ CSOORTBAN, ahol a kezdetektől elég nagy szerepet vállaltam, RÉNYI ANDRÁSÉKKAL együtt. Aztán néhány év múlva kiderült, hogy bármit teszünk, mint a gőzmozdony, legázolnak. Befáradtak és kezdtek szétesni ezek az aktivista csoportok, és akkor visszatértem a hagyományos értelemben vett művészeti tevékenységhez. Az első munkám, amin 2015-ben, az újrakezdés után kezdtem dolgozni, *A műhegyektől a politikai vallásig, Magyar trilógia* címmel 2016-ban Németországban mutatták be. Még 2012 előtt készítettem egy videót (*Szerelmes földrajz*) a Londonban élő STEIERHOFFER ESZTER – építészettel foglalkozó művészettörténész és kurátor – meghívására. A megadott téma az állatkerti építészet volt, és akkor futottam bele a műhegyek érdekes történetébe. A trilógia egy eléggé átfogó kritikai installáció, ami a revizionizmustól a posztfaszizmusig, az orbáni ideológia történeti gyökereivel foglalkozik.

CsJ: Milyen elemekből épül fel ez az installáció?

KPSz: Három részből áll, két hosszabb videóból és egy pszeudomúzeumból, ami több, mint száz, különböző tárgy és dokumentum pszeudomuzeális feldolgozását jelenti tárgyleírásokkal.



KissPál Szabolcs
A műhegyektől a politikai vallásig, Szakadék lelet, 2018, installáció, Project Arts Center Dublin
© Fotó: Ros Kavanagh, courtesy Project Arts Center

Lényegében arról az új, kvázi politikai vallásról szól, ami Magyarországon az utóbbi tíz évben kialakult. Az egyik videó, a *Szerelmes földrajz* témája a geopolitikai táj kisajátítása a politikai diskurzusból. Ez a korabeli archív anyagok felhasználásával készített dokufikció karakterű videó párhuzamba állítja a Horthy-korszakot az Orbán-rezsimmel. A másik videó, *A lehullott toll felemelkedése* (2016), aminek mottója egy JEAN COCTEAU-tól vett idézet – „A történelem tényekből áll, amelyek végül hazugsággá válnak” – Magyarország Ázsia-centrikus történetének újraéledését, annak mai megjelenési formáit, a Turul-kultuszt vizsgálja. A bemutatója MOLNÁR EDIT meghívására 2016-ban – mint azt már említettem, Németországban – az Edith-Russ-Hausban, Oldenburgban volt, azóta a teljes installációt tizenöt helyen mutattam be külföldön, míg a mű részleteit, leginkább a videókat, amik nagyon népszerűek lettek, körülbelül negyven helyen, illetve megjelent róla egy átfogó, háromnyelvű kiadvány is. Magyarországon egyszer sikerült bemutatni, mégpedig 2017-ben, az OFF-Biennále keretében, az akkori Politikatörténeti Intézetben, ami azért is ideális helyszín volt, mert az ablakból pont a Parlamentet lehetett látni. Számos interjúban elmondtam már, hogy bizonyos értelemben az „alkotótársam” Orbán Viktor volt, mivel politikai tevékenységének hírhedsége fenntartotta az érdeklődést a művem iránt. Ez az installáció egy sorozatot indított el, mert a következő munkáimba ennek a módszertanát örökítettem át.

CsJ: A sorozat következő darabja is installáció volt, és ez is Németországhoz kötődik?

KPSz: A következő munkám története azzal kezdődött, hogy meghívtak Chemnitzbe, korábbi nevén Karl-Marx Stadtba egy kutatói-művészeti projektre. A chemnitzi archeológiai múzeumban való együttműködés keretében három hónapig ott éltem, és az identitás kérdésével foglalkoztam. Szászországban elég sajátos identitású populáció él, erős a szélsőjobb, és a náci mozgalmak egyik fő helyszíne. Nagyszerű kihívás volt, miután már foglalkoztam a pszeudomúzeumban, és ez gyönyörűen illeszkedett a múzeumi közegbe. Amikor 2017-ben Chemnitzbe utaztam, hogy nekifogok a kutatásnak, két hétre rá kitörték a zavargások: náci masíroztak az utcákon, összecsapások voltak

2023_8

a rendőrökkel, másfél kilós utcakövek repkedtek, heteken keresztül ostromállapot volt a városban. Az esemény hihetetlenül szerencsésen keretezte a kutatásomat. Ezzel foglalkozik a *Reframing identities. The archeology of a conflict* és sikerült erről egy publikációt is megjelentetni. A munka szerkezete ugyanaz, mint a korábbié, beágyazva a múzeum és épületének történetébe. Tekintve, hogy az *identitásról* szólt, felvettem, hogy a honoráriumomat menedéket keresőkkel szeretném megosztani. Ezt elfogadták és kiirtunk egy pályázatot a honorárium felére. A pályázatra ketten jelentkeztek, egy szíriai képzőművész, DANA ALNAEB, és ADEL ALASWAD, akiről kiderült, hogy korábban a damaszkuszi archeológia múzeumban dolgozott. A projektem oly módon valósult meg, hogy ők a személyes tapasztalataikat építették bele.

CsJ: Ha jól következtetek, akkor a pannonhalmi munkája ennek a sorozatnak a harmadik része. Hogyan fedezte fel a Nyissátok ki a kaput! alaptémáját, és hogyan került a kiállítás Pannonhalmára?

KPSz: Pannonhalmán működik egy nyitott szellemiségű képzőművészeti galéria, amit egy nyitott szemléletű, dinamikus fiatal szerzetes, DEJCSICS KONRÁD vezet. Ő a főapátság kulturális igazgatója, és MÉLYI JÓZSEF a tanácsadója. Az apátságnak vannak tematikus vallási eseményei és ezekhez kapcsolnak kortárs kiállításokat. Mélyi Józseffel együtt választják ki, hogy egy-egy kiállításnak ki legyen a kurátora. 2020-ra azt találták ki, hogy az úgynevezett „tudós közösséget” hívják meg, ami alatt a *Nyitott Múzeum* című kutatási projekt résztvevőit kell érteni. A kiírás szerint a feladat az apátság tulajdonában lévő, nem túl strukturált archívumi gyűjteményre épülő munkák létrehozása volt. A kurátori szerep FRAZON ZSÓFIÁNAK és GADÓ FLÓRÁNAK jutott, tőlük kaptam a meghívást. A kiállításra 2020-ban került volna sor, de a Covid közbeszólt, és csak 2021-ben valósulhatott meg.

CsJ: Akkor el is érkeztünk a Nyissátok ki a kaput! címmel jelzett alkotásához, ami annyira felcsigázta az érdeklődésemet, hogy mindenképpen szerettem volna megismerkedni önnel és többet megtudni erről a munkájáról.

KPSz: A hívószó a „vendégségben” volt, hozzáférést kaptunk az apátság archívumához. Elkezdtem olvasgatni, és közben az interneten is keresgélve, belefutottam



KissPál Szabolcs
Nyissátok ki a kaput! részlet a kiállításból © A szerző felvétele

egy VÁRSZEGI ASZTRIK [korábbi pannonhalmi bencés főapát – a szerk.] konferencia-előadásába egy kommunista rabbiról, aki közvetlenül a Tanácsköztársaság bukása után Pannonhalmán talált menedékre. Várszegi Asztrik úgy találkozott a történettel, hogy egy német bencés szerzetes ajánlotta a figyelmébe DAVID VICTOR TULMAN önéletrajzát, amiben három fejezetben is foglalkozik pannonhalmi tartózkodásával. Tovább nem is kellett keresnem, rátaláltam a témára. Valódi hollywoodi történet. Nagyon lelkes lettem, és azzal az elszántsággal indultam neki Várszegi Asztrikkal együtt – akivel nagyon jó munkakapcsolatom alakult ki –, hogy felkutadjuk az archívumban fellelhető erre vonatkozó dokumentumokat. Tűvé tettük a teljes pannonhalmi archívumot, de nem találtunk semmit. A történetet viszont nem akartam elengedni.

CsJ: Az is utal valamire, hogy az archívumban nem őrizték meg semmilyen nyomát Tulman ott tartózkodásának. Tulman 1973-ban Franciaországban Va t'en címmel már megjelentette az önéletrajzát, de a német nyelvű kiadást Palomával, a lányával együtt írta. Nem sikerült kapcsolatot találnia vele?

KPSz: Megtaláltam a lányát, aki Izraelben él: válaszolgatott ugyan, de nem volt nagyon lelkes. Valószínűleg azért, mert ő Tulman második családjába született, az első, Magyarországon maradt családja elpusztult a Soa alatt. Ezek után nem maradt más számomra, mint a hipotézises rekonstrukció. Három részből áll, tárgyakon keresztül rekonstruálom az ott töltött életének elemeit, a második rész egy hangjáték, amit Várszegi Asztrikkal és FINALI GÁBOR rabbival közös szerzőségben készítettünk, és ők is adják elő. A harmadik rész az a tábla, ami ugyan műtárgynak készült, és ott volt a kiállítóteremben, de volt egy titkos gondolatunk, hogy megpróbáljuk elérni, hogy felkerüljön az apátság valamelyik falára. Bő másfél év kellett ahhoz, hogy hosszas egyeztetés után a szerzetesközösség beleegyezzen a tábla kihelyezésébe. Idén tavasszal – 2023. április 5-én – volt a felavatása, és a kiállítási anyag kiadvány formájában is megjelent. Némiképp ehhez kapcsolódva, hadd mondjam el, hogy egy nap felhívott TORONYI ZSUZSA – a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár igazgatója, aki sokat segítette a munkámat –, hogy talált egy Tanácsköztársaság idején kiadott, a vallás társadalmi helyzetével foglalkozó, lényegében egyházellenes plakátot, amit esetleg



KissPál Szabolcs
Nyissátok ki a kaput!
Emléktábla, 2021.
süttői mész, 90 x 45 x 2 cm
© Fotó: Biró Dávid

felhasználhatnák az installációhoz. A plakát szerzője JEGES ERNŐ (1898–1956) volt, és felfedeztem, hogy a *Nem, nem, soha* feliratos, ismert irredenta plakátot is ő készítette, vagyis a Tanácsköztársaság és a Horthy-korszak plakátjait egyaránt. Jeges kurzusművész volt. A harmadik csavar, hogy Pannonhalmán a gimnázium dísztermében van egy szekkó (*Olasz-magyar kapcsolatok*, 1943), amit ő festett. Ez a szekkó kicsit problematikus, mivel a negyvenes évek elején avatták fel, amikor volt egy nagyon erős vonzódás a faszizmus iránt, ezen Mussolini és hasonló karakterek vannak megjelenítve. A táblaavatás alkalmával lezajlott beszélgetésen Dejcics Konrád elmondta, hogy számukra nagy lehetőség, hogy sok mindent újra gondoljanak, többek között a Jeges Ernő-szekkót.

CsJ: *Nem is volt annyira titkos a gondolat a tábla emléktáblakénti elhelyezése, hiszen a kiállításon a csavarok is ott voltak mellette. Elgondolkodva a címen, számomra két jelentése is van. Egyrészt a menedéket kereső kéri, hogy „nyissátok ki a kaput, engedjete ki”, másrészt átvitt értelemben úgy is értelmezhető, hogy az egyház tárja ki a maga kapuját és másképp forduljon a világ felé, legyen megújuló, nyitott és befogadó. Ön milyen megdondó-lásból adta a címet?*

KPSz: Ez azért jó kérdés, mert valóban minimum két jelentése van, de ebben a kontextusban legalább három. A mondat benne van Tulman memoárjában, és elhangzik a hangjátékban is. Tulman néhány hónapot töltött az apátságban, nagyon jól érezte magát, melegsívű fogadtatásra, a nyugalom szigetére talált. Héberül tanította a szerzeteseket, az is felmerült, hogy áttérjen a katolikus vallásra. Volt benne egy folyamatos vívódás, hogy menjen vagy maradjon. Az ott tartózkodása vége felé, Tisá Beáv ünnep napján lemegy a faluba, ahol van egy zsinagóga. Találkozik a rabbival, röviden beszélgetnek, majd visszamegy az apátságba, és akkor ismeri fel, hogy neki mennie kell. Kimegy az apátság udvarára, meghúzza a vészharangot, amire összesereglenek a szerzetesek, és kérdezik tőle, hogy mi a baj. Akkor hangzanak el az odaérkező perjel szavai, hogy „Nyissátok ki a kaput! Avigdor David ben Morenu Raw Eliyahu Tulman keresi a helyét az emberek között.” Kinyitják a kaput, Tulman leteszi a szerzetesruháját a lépcsőre, kilép a kapun, és folytatódik kalandos élete. Nagyon fontos aspektusa a címnek, hogy kifelé is, befelé is érvényes, és más az értelme mind a két használatnak.

CsJ: *A szerzetesek megnyitják a kaput a menekülő Tulman előtt, befogadják, ugyanakkor, ahogy a hangjátékban is elhangzik, megpróbálják rábeszélni, hogy vegye fel a vallásukat.*

KPSz: Igen, valóban így van, ezzel bizonyos fajta önfeladást vártak tőle.

CsJ: *A Tulman-munkájának milyen mához kapcsolódó pontja vagy üzenete van? A kapcsolódást azért tartom valószínűnek, mivel az korábbi munkáiban is mindig jelen van.*

KPSz: A Tulman-történet mához kapcsolható üzenete szándékaim szerint annyiban összetett, hogy nem (csak) az az üzenet, ami első megközelítésre evidensnek tűnik, nevezetesen a világnézeti-felekezeti szakadékok áthidalhatósága, kibékítése, nem a „szeressük egymást gyerekek” szimplista ethosza. Természetesen valamennyire ez is része, de már az első figyelmesebb olvasat is nyilvánvalóvá teszi, hogy sokkal többről van szó, amit már a cím kétértelműsége is jelez: értelmezhető a befogadásra való felszólításként, egyben az elvagyódás, elengedés kifejeződéseként is, amint azt TURAI HEDVIG nagyon pontosan megfogalmazza írásában. Ennél sokkal fontosabb viszont az emlékezethez való viszonyunk tematizálása két kérdés miatt: hogyan teremtjük meg azt, illetve kollektív aspektusát tekintve miként alakítja történelemfelfogásunkat és ezáltal jelenünk megértését, alakítását? A megteremtés hogyanjára ad választ az emléktáblaállítás aktusa: tekintve, hogy a Tulman-történetet mindössze egyetlen forrás támasztja alá (a memoár), hitelessége némiképp megkérdőjelezhető, de kétségbe nem vonható, így felhatalmaz bennünket (művészként és magánemberként egyaránt) azzal a szabadsággal, hogy egy részben hipotetikus történetet hitelesnek minősítsünk. Magyarán: az *emlékezeti stratégiánk* kialakításáért mindannyian felelősek vagyunk. A történelemfelfogás tekintetében pedig (ami talán a legfontosabb aspektusa a műnek), a változatos – és esetenként egymásnak ellentmondó – kollektív emlékezetek fragmentumainak újrendezése oly módon, hogy a hivatalos történelemverziók mindenkori ideológiai és manipulatív torzulásait leleplezze. Ezáltal pedig felhatalmazzon bennünket saját történelmünk „visszavételére” (re-appropriation), összetett és elfogulatlan, sémáktól mentes és autonóm újraértelmezésére, ebből fakadóan a jelenben zajló ideológiai-politikai folyamatok árnyaltabb megértésére.

2023_8

Barnás Ferenc

TÜKRÖZŐDÉSEK

Bernát András – Peter de Thouars: *A tér tükrei*

Tihanyi Bencés Apátság Múzeuma
2023. szeptember 9 – október 8.¹

Jáva szigetén, ahol PETER DE THOUARS² született, mintegy 45 aktív vulkán található. A művész világra jövetelének évében, 1952-ben is kitört közülük egy, igaz, mintegy 800 km-re Jakartától, Peter de Thouars szülővárosától. Ez a tény, valamint a Jávát körülvevő tengerek nagyon is meghatározó élmények lehettek Thouars személyes életében és festői munkásságában, akár közvetve, akár közvetlenül. Már csak azért is, mert a későbbi haza, Hollandia, ahol élete nagy részét leélte, ugyancsak a víz közelében fekszik, ráadásul a tengerszint alatt. Az ilyen ember sokat gondol a vízre akkor is, amikor valami egészen más köti le a figyelmét: képzeleg róla, félhet tőle, a legkülönfélébb érzések támadhatnak benne, mégis, valamiképp élete természetes részének fogja tekinteni a tengert, melyet tapasztalataitól és kíváncsiságától függően jól, vagy kevésbé jól ismer. Thouars legújabb munkáit nézve azt kell mondjam, hogy jól. Aki az Alföldön született, mint BERNÁT ANDRÁS, annak gyanítom, egy bizonyos nézőpontból a tenger – legyen az történetesen pusztán a magyar – örök vágyakozás tárgya, képzelődés

¹ URL: https://www.tihanyiapatsag.hu/Latogatoink/Idoszaki_kiallitasok.html (A hivatkozott webhelyek utolsó letöltése: 2023. november 6.)
² URL: <https://dethouars.com/>



Bernát András
Tér tanulmány No. 646.
2021, olaj, vászon,
70 x 100 cm

forrása, titokzatos erők hullámzó östekenője, amelyet mindig a csodával fog összefüggésbe hozni, ahogy ezt Bernát legfrissebb munkái is bizonyítják. Mivel festőkről beszélünk, ráadásul a mostani kiállításuk konkrétan víz-tematikájú/víz-fogantatású, a fenti életrajzi mozzanatok, azt hiszem, semmiképp sem elhanyagolhatók.

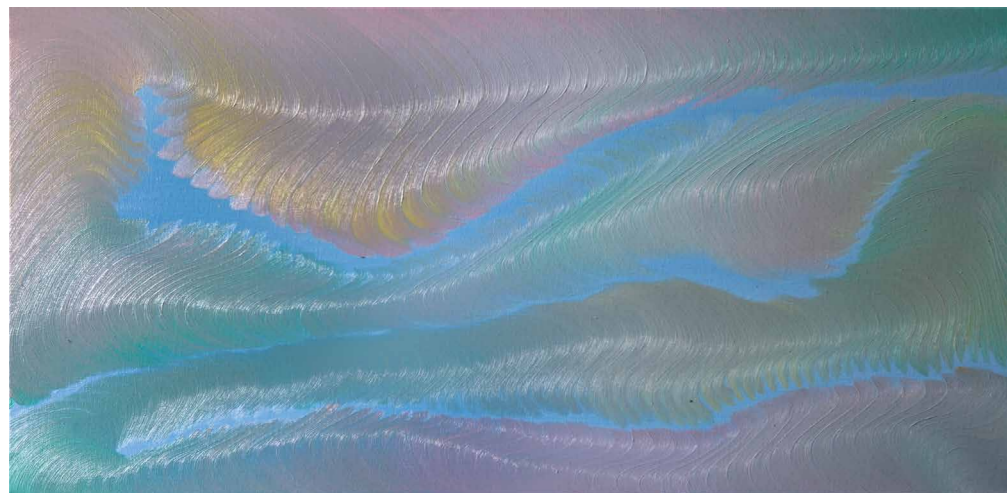
A két művész 1983-ban ismerkedett össze a Tihanyi Művésztelepen, ahol két-három héten át a többi képzőművészeti főiskolás hallgatóval együtt közösen dolgoztak. Thouars a szabad világból érkezett a félszigetre, Bernátnak alig 140 km-t kellett utaznia, mivel ő a vasfüggöny keleti oldalán, Budapesten élt. A találkozásból személyes és művészi barátság szövődött. 40 évvel később a *Veszprém-Balaton 2023 Európa kulturális fővárosa Veszprém-Balaton Eye projektje* keretében³ megint együtt dolgoztak, melynek eredménye *A tér tükrei* című közös kiállításuk, amely a Tihanyi Bencés Apátság Galériájában volt látható.⁴

A program ötletgazdáik szerint az alkotóknak a Balaton régióra reflektáló munkával kellett előállniuk. Mi más lehetett volna számukra a kiindulópont, ha nem a Balaton a maga különleges adottságaival, fényviszonyaival, páráképződéseivel, árnyékjátékaival, állandóan alakuló vizeitükreivel, a napszakokon belül is pillanatonként változó felületeivel, fodraival, hullámaival, bugyborékaival, színeivel, elszíneződéseivel, röviden: mindazzal a költői, természeti, valamint fizikai jelenséggel, amely a Balatont pásztázó iskolázatlan tekintetet is meg szokta babonázni? Hát még e két festő szemét! Ők aztán tudják, hogy – Herakleitoszt parafrázálva – nem nézhetünk kétszer ugyanarra a vízfelületre.

A két művész részben a korábban ismertetett eltérő indíttatásuk miatt is adhatott eltérő festői választ a témára, ami nem jelenti azt, hogy kettőjük szemlélete és művészi felfogása gyökeresen különbözne egymástól.

Mivel a kiállításról nem tanulmányt, de még csak nem is kritikát, hanem csupán egy személyes jellegű beszámolót írok,

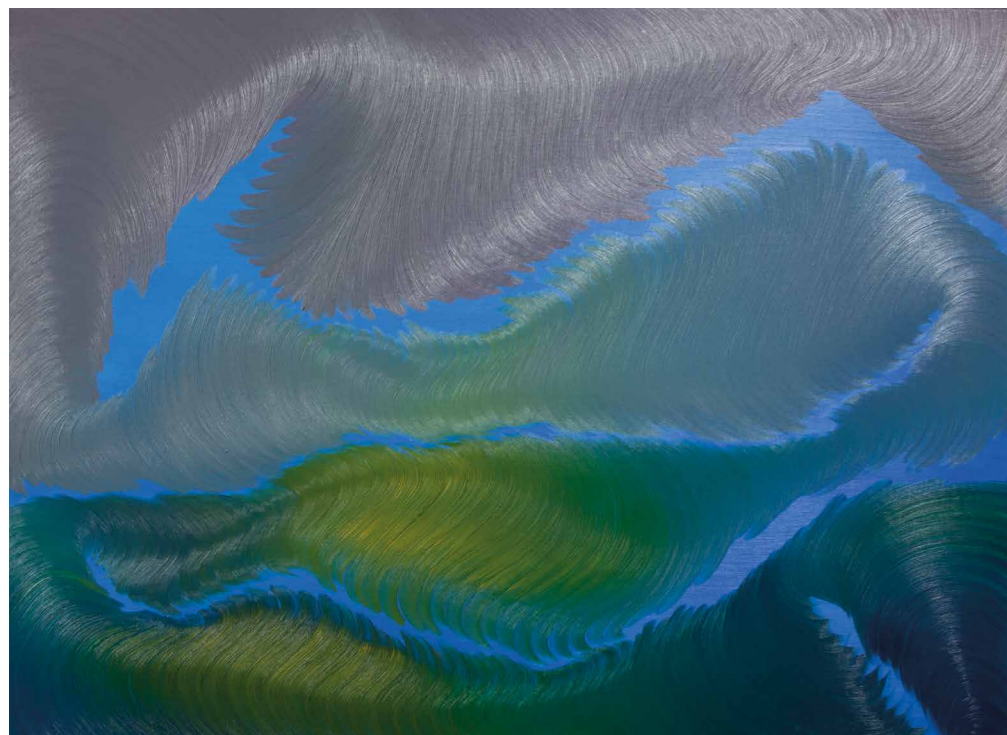
³ URL: <https://veszprembalaton2023.hu/projekt/muveszeti-rezidencia-programok>
⁴ URL: <https://veszprembalaton2023.hu/esemeny/a-ter-tukrei-peter-de-thouars-es-bernat-andras-kiallitas-tihanyi-apatsag>



Bernát András
Tér tanulmány No.704., 2023, olaj, vászon, 40x80 cm

mégpedig a „festőkben feltehetőleg végbement érzés/ézésfolyamat/ érzetfolyam egy része átkerült belém, mint nézőbe” lárifárisággal felérő hipotézissel, csupán egy-két dologra hívnám fel a figyelmet. A kiállítóterem falain egymással szemben, már-már tükörszerűen voltak installálva a munkák, nyilván nem véletlenül. A művek ezáltal nemcsak a megadott főtémára, de egymásra is reflektáltak. Míg Peter de Thouars a monokróm festészet hagyományait folytatva látszólag igen visszafogottan dolgozza fel mindazt, amit edzett szeme a Balaton vízen/körül, a pára-levegő-fény-árnyék- éj/hajnal stb. találkozási pontok mentén, apropóján és viszonylataiban lát, addig Bernát – monokróm festészetének karakteres jellemzőit megtartva – ezúttal jóval látványosabb festői megoldások mellett dönt. Thouars festményeit figyelve az a benyomásom, hogy a természeti látványt, mint kiindulópontot a néző és nézett között létrejött értelmezői/„érzelmezői” perspektívák pillanatnyiségaként viszi fel a vászonra, a táj és a víz költőiségét részben a rendszerező elme geometriai formáiba transzponálja,

Bernát András
Tér tanulmány No.701., 2023, olaj, vászon, 80x110 cm



amivel persze a világról alkotott véleményünk, a világból szerzett tudásunk/ismereteink viszonylagosságára is utal, mint mostanában oly sokan. A monokróm színfelületeken (kékek, kékekből jövő árnyalatok, sötétkékekbe folyó fél-kékek/kék-fajták, zöldek, zöldfajták, szürkék, vörösek, lilák, liláskékek, zöldkékek, feketéből feketebe mozgó, fehérből szürkébe/feketébe tartók, illetve mindezek átmenetei) hol egymástól alig megkülönböztethető vonalakat, sávokat, mezőket látok, hol pedig foltokat, pontokat, árnyékokat, vízszintes struktúrákat. Próbálom a négyzetben belüli négyzetet összhangba, *összszínbe* hozni a másikkal, és mialatt így teszek, átfut rajtam: hát nem ilyen a világ? Nem ezt kell-e nekünk is állandóan művelnünk ahhoz, hogy valami elfogadható ismeretre tegyünk szert? Nem a nagyon is egyforma felületek közti apró/halvány/stb. különbségekre kell-e újra és újra rácsodálnunk? Menjünk ki a vizekhez, és látni fogjuk, mennyire hasonló dolog történik azok felületén, mint e holland festő képein. Vagyis Peter de Thouars monokróm képein semmi visszafogottság nincs, ellenkezőleg, dinamikus, pontosság, a részletek kidolgozása, a részek egymáshoz képesti más-más elosztása és osztódása, a részlegesség egész volta tárul fel; azon részleteké, melyek egymáshoz képesti különbözőségük által, egymáshoz képest alig-alig észlelhető elmozdulásuk által nyerik el helyüket a látványban, a nézőben és a vásznon. Mindeközben a „képez” szón is agyalok: egy pillanatra felrémlik bennem, hogy itt nem a folyamat képez le, hanem én, vagyis mi, nézők „kép”-ezünk. Képeket kell magunkban kreálnunk ahhoz, hogy az adott befogadói élményben megértsük azt, ami vizuálisan elénk van rakva.

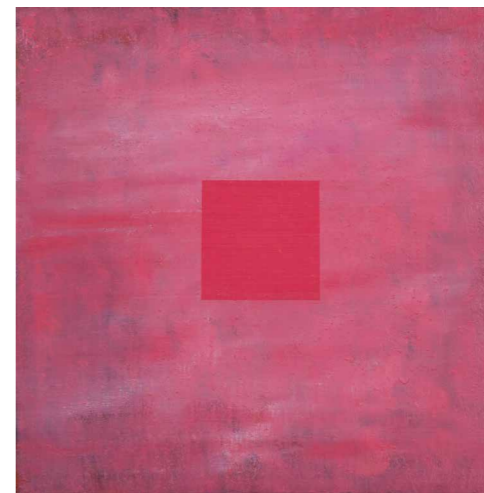
Peter de Thouars az absztrakt festészetben belül olyan monokróm képeket fest, amelyeket egyébként a tájképfestő/térfestő Bernáttól nagyon jól ismerünk (ugye, hogy e két barát művészete nem is különbözik annyira egymástól!), gondoljunk csak Bernát eddigi, több évtizedes munkásságára, amely persze egészen más, mint Thouarsé. Bernát ezúttal egy jóval látványosabb festői megoldás mellett döntött. Az utóbbi időben a Balaton-felvidéken több millió évvel ezelőtt lejátszódó vulkánkitörések emléke dolgozhatott benne, azon időszaké, amikor

2023_8

a Balaton még nem is létezett, hisz a tó kialakulásának kezdetei csupán 13-15 ezer évvel ezelőttre, vagyis nagyjából a történelmi idő kezdetére tehető. Nekem úgy tűnik, hogy Bernát képzeletét e hely évmilliókkal korábbi földtörténeti mozgásai ragadták meg. Ennyiben folytatja (vagy előkészítette?) a Neon Galériában legutoljára bemutatott *Láva* című kiállításának témáját, amely a vulkánkitörések folyamatait tette festményei tárgyává.⁵ A földtörténeti időhöz képest a történelmi idő – benne az ember történetével – másodpercnyi hosszúságú, ez utóbbi szépségével/borzalmával azonosítjuk az egész teremtést, pedig... Lám-lám, mi mindenre jó a képzőművészet...

Bernát víz-fogantatású képeinek kapcsán akkor is a térről beszélnek – Bernát festészetének igazi témájáról/tárgyáról –, ha e kiállítás címe nem *A tér tükrei* volna. Bernát a táj, a víz, a levegő természetét, szerkezetét, mozgásvilágát, működését festi. Nem értelmez és magyaráz, hanem fest: azt festi, amit lát. Monokróm festészetével évtizedek óta fizikusként dolgozik. Talán ezért is mondhatta nekem nemrégiben azt, hogy ő nem művész. Nem reagáltam rá, de érteni véltem, mire gondolhatott. Archeológus? Igen. A fény, a tér megragadhatatlan világának archeológusa. A víz-közeli tér mozgásait figyelve vizsgálja a tér szerkezetét: hisz e mostani képek tér-tanulmányok, tér-munkák, térkutatások, tér-felvételek. A Balaton felett elnyúló formák, nyúlványok, vonalak, habok kúpjai, tömbjei és spiráljai között egyszerre több irányba/irányból induló/végződő alakzatok foltjai-csavarjai között/mentén egyszerre több különálló tér keletkezik/támad. Ezeken a festményeken térképzés zajlik. A legújabb agykutatások szerint az agy 11 dimenziót állít elő, ennyi képződik benne, mi pedig egy-egy kép nézésekor, vagy éppen a véletlennek köszönhetően, ha nem is egyszerre, de külön-külön mindegyiket képesek vagyunk észlelni. Amikor Bernát most kiállított képeit nézzük, azt hiszem, ezekből a pluszdimenziókból észlelünk egyet-egyét, mi, dimenzió-hordozók (más néven: agy-hordozottak). Nem tudom, lehet-e a véletlenről beszélni egy olyan

⁵ Bernát András: *Láva*. Neon galéria, Budapest, 2023. február 28 – április 14., URL: <https://galerianeon.hu/2023-03-01-2023-04-14>



Peter de Thouars
Balaton, 2023, olaj, vászon, 50x50 cm



Peter de Thouars
Balaton, 2023, olaj, vászon, 50x50 cm

művész esetében, aki évek óta a teret kutatja, miközben a véletlen törvényeinek természetesen ő is alá van vetve. Egész létünk, öntudatra ébredésünk talán nem más, mint a véletlenek sorozata. A teremtés kezdetekor talán senki és semmi sem akarta, hogy az öntudatlan világból kiemelkedjen egy tudattal bíró lény, akit embernek hívunk.

*

Bernát András és Peter de Thouars festményein a víz tükreiben a tér tükreit látjuk, a tér tükreiben pedig további tükröződések.

Peter de Thouars
Balaton, 2023, olaj, vászon, 100x100 cm



AMI ELMÁLLOTT

Immu Pets – Géczi János dekollázsai

Dubniczay Palota, Veszprém
2023. április 13 – május 14.

„A hullámszám rakja ki a Nagy jelenetet,
Az egészben a felet, a félben azt, ami elmállott,
A kozmoszban a sűrű káoszt.” – idézem GÉCZI JÁNOS verséből,
A colentumi mozaik-ból. Ismeretes, hogy az elsősorban költőként és íróként számon tartott Géczi János mögött hosszú kutatói pálya is áll, s amiképpen kultúratörténeti kutatásai is formálták a költészetét – merthogy a szinte fájó vizuális szemlélettel együtt a diszkurzív próza is az a talaj, amelyből a *poeta doctus* verse előáll – úgy a vizuális szemlélet tiszta „nyelvelőtteséből” áll elő az a tisztán képi nyelv, amelyet dekollázsai jelenítenek meg.

Maga a dekollázs mint technika Géczivel egyidős, az 50-es, 60-as évek pop, újrealista művészetét hatotta át, mely az egymásra ragasztott felületek letépésével, roncsolásával hozott létre új, a véletlen és a spontaneitás révén előálló meglepő fraktúrákat. 2015-ben a frankfurti Schirn Kunsthalle emlékezett meg erről a már történetivé vált irányzatról, MIMMO ROTELLA, WOLF VOSTELL, FRANÇOIS DUFRÈNE, RAYMOND HAINS, JACQUES VILLEGLÉ olykor monumentális méretű roncsolt képfelületeivel.

Míg azonban ez az újrealista, pop, a *street art*-tal is érintkező művészet egy városi valóságot konstruált, minden ízében a nagyváros reklámjához, mindennapi életének banális eseményeihez kapcsolódott, s egy lázadó nemzedék kultúrakritikus, politikai, olykor harsogó hangjával jelentkezett, addig Géczi dekollázsai más intenciót, más aurát, más poétikát mutatnak. A vastag, könyv méretű katalógusban böngészve teljesen egyet érthetünk a kiállítás kurátorával, BÁN ANDRÁSSAL, aki hangsúlyozza e dekollázsok teljesen mai jellegét: hogy ti. újra definiálják e művészeti irányzatot, nem mímelik, egyszerűen folytatják. Ugyanakkor nyilvánvalóan másként tekint a művészettörténész és a költészet filológusa ezekre a művekre, melyeket az én látásmódom szerint lehet a vizuális költészetrel is rokonítani, amiként a dekollázst eredetileg a városi valóság *poézisének* is tartották.

De mi is maga a plakát, ezeknek az alkotásoknak a materiája, és milyen intervenció transzformálja őket? Általános meghatározás szerint „a plakát nagyméretű, nyomdailag sokszorosított kultúri hirdetés, amely grafikai és tipográfiai elemek felhasználásával készül. A vizuális kommunikáció klasszikus formája.” A plakátok, ahogyan mi ma lépten-nyomon találkozunk velük, a minket övező, formáló és persze deformáló társadalmi környezet aktualitásait jelenítik meg, környezeti civilizációnk itt-és most érvényesített, maszkyszerű mediális



Gézi János
Murter, dekollázs

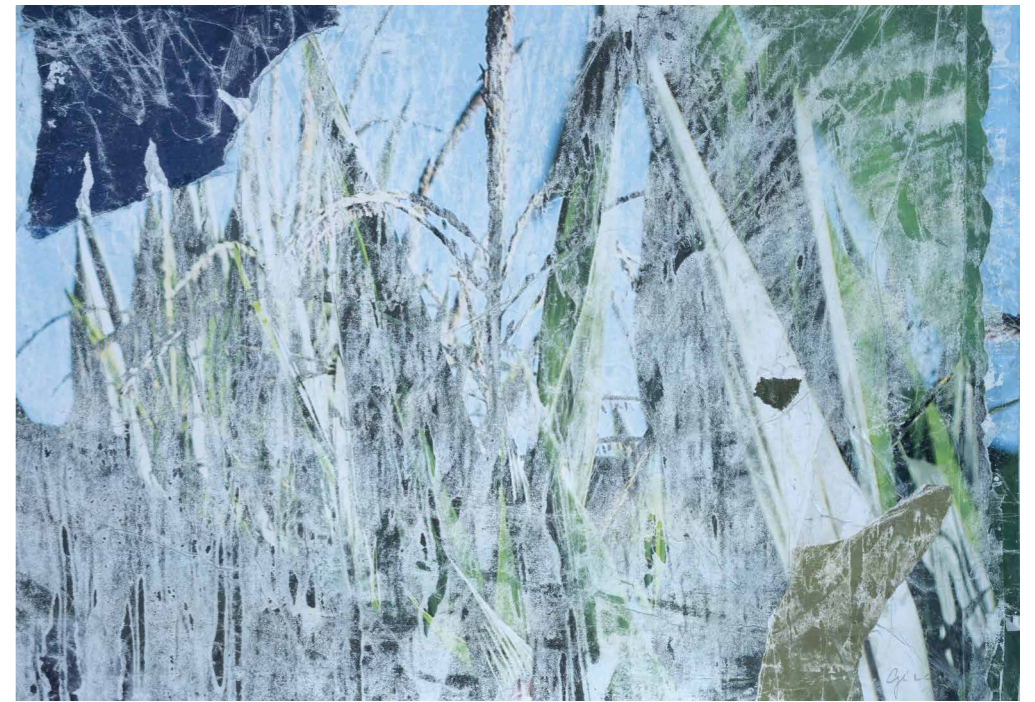
arcai ezek. Efemer jelenségek, amelyek egy ideig ránk tekintenek (klasszikusan) a hirdető oszlopokról, póznákról, hogy rájuk újabb rétegeként mindig másik, újabb, ám lényegileg alig különböző szenzáció, kínálat, politikai rábeszélés, kulturális hirdetés kerüljön. Újabb és újabb sokszorosított, efemer termékek, arcok, szlogenek. Míg az 50-es 60-as évek nemzedéke a konzumtársadalom ikonjaként destruálta ezt a médiumot, addig ilyesféle kultúrakritikának a közösségi platformok 21. századi közegében semmi értelme nincs. És nem is ez Géczi intenciója: vizuális gondolkodása az erőszakos roncsolás nyomaival együtt is inkább *meditatív*, mintsem happeninget idéző, igazi emlékezet-munka. Az évtizedek során készült vizuális alkotások plakátfragmentumai, a csak részben, nyomokban felismerhető vizuális elemek és szövegroncsok a mi történetünket beszélnek el, rétegeik a mi elmúlt életünk időrétegeit tárják fel, a szétmálló, fakuló fraktúrájuk mintegy a történeti, biográfiai emlékezetünk roncsa. „Ha tudok a világról valamit is, azt a dekollázsok révén tudom” – mondja Géczi a katalógusban.

2023_8

A sokszorosított kommerszből előáll a művészi szuverén látás, az erőteljes és ugyanakkor finom intervenciók (összeillesztés, ragasztás, átmosás, megfordítás, belerajzolás etc.) révén az egyedi, az efemerből előáll a megmaradó. És mindez mégis részben a véletlen, részben a sors keze. Ahogyan minden romlásban, destrualásban ott van a kikerülhetetlen, a végzet is.

Colentum, azaz Murter (Horvátország): a kiállított dekollázsok időrétegeihez a helyek is szorosan hozzátartoznak. Murter az egyik helyszín, mely a maga *genius loci*-jával sajátosan transzformációt idéz elő: a nagyvárosi plakáttermékek roncsai mintha természetiesülnének, a szótöredékek is csak legfeljebb hátulnézetben, tükrírásban, elmosódva jelennek meg, sőt egyre inkább a nem-jelenlétükkel tüntetnek. Elfoszlanak, eltűnnek, átadják helyüket az ősi elemeknek, az algás, zavaros víznek, amely (a vers tanúsága szerint) rátelepedett a szét-tört mozaik köveire. Ezek az utolsó évek belső munkái a maguk szinte szürreális tájmintázatával egyszerre szépek és izonyatosak, mintha túlmutatnának minden emberi jelenlétben, ellentétben azokkal a (jószerével korábbi) alkotásokkal, amelyekeken törmeléként még jelen voltak (az olykor még felismerhető) arcrészletek, alakfragmentumok, betűk, szövegelemek. Más Murter-képek visszaidézik a sötét, szinte fekete és a vörös szín korábban is gyakori kombinációját, a 21-es darabon szinte apokaliptikus teret alkotva az egyetlen kivétel, lángvörös keréknyommal. Ezek mintha TARKOVSKIJ filmes világára vagy W. G. SEBALD regényének fotón is megjelenített, az ipari civilizáció enyészetté vált romjaira emlékeztethetik a nézőt.

Minden a *memento mori*ról beszél: arról, hogy világunk szétmállik, darabjaira hullik, bennünk vagy talán rajtunk kívül is, egy jónéhány évtizedes, és egy sokezer éves romon élünk, azt lakjuk be azzal is, hogy nekirontunk, hogy szétszedjük, szétroncsoljuk, mégpedig a restaurálás, az összerakás hamis illúziója nélkül, ámde mindeközben legalábbis az izonyat mérséklésére cselekszünk. Mert-hogy minden forma, minden szemlélt és kimunkált mintázat, minden színharmónia magában rejt valami könnyedséget is, valami melankolikus consolatio-t, amely



Gézi János
Murter, dekollázs

nem csak a filozófa, de olykor a művészetnek is a sajátja. Ismételten Géczi János *A colentumi mozaik* című versét idézve:

„A tiszta tenger sincs tisztában, / hogy az elmosott padlómozaikon /
delfinek vontakocsit hajtó isten / állt-e diadalittasan / Vagy körbevéve
dárdás seregével / Bőrpáncélos, halni tudóharcos a paripáján. /
A vízmély nem emlékszik a jelenetre, / pedig arról tapasztalata egykor
csakis neki volt. / Kőről kőre bontja vissza a képet, / rétegről réteget, /
molekulától a molekulát eloldva, / a megrekedt maradékot a partra
sodorja, / mert magába nem fogadja, salakként azt kihordja, / hogy
legyen, mit megszáll a légy, bemászik a csiga. / létrehozza, amit
zöldjével bevon / a rothadó alga.”



Gézi János
Murter, dekollázs

ÖRÖKKÖN ÖRÖKKÉ

Robert Capa állandó kiállítás a Capa-központban*

„Még áll a fal, de a romok alól
A messzeség most kibandukol!”

Egy kiállítás története

Egy álom vált valóra idén nyáron, amikor megnyílt a ROBERT CAPA (1913-1954) munkásságát bemutató első állandó kiállítás Budapesten.² A tárlat történelmet ír: a magyar származású fotográfus magyar gyökereit, fotós-és személyes identitásának hazai vonatkozásait ilyen volumenű és állandó kiállítással lehetett a világ tudtára adni. Ha valaki komplexen szeretné megismerni Capa képeit és életművének jelentőségét, akkor ezt a kiállítást kell megnéznie. S amikor ez megtörténik, az is világgossá válhat, hogy ennél többet is kap útravalóul: mert a kiállítást végig nézve az eddigiektől eltérő módon kerülhetett közel a XX. századi fotográfia egyik legizgalmasabb személyiségéhez. A tárlat története sok évvel ezelőttre nyúlik vissza, jelentős beruházásoknak, politikai és kulturális akaratnak, számtalan szakember állhatatos munkájának, tudásának köszönhető, hogy végül megvalósult.³ A kiállítás alapját képező válogatást 2008-ban vásárolta meg a magyar állam a Capa teljes életművét is kezelő New York-i International Center of Photography-tól, amelyet CORNELL CAPA (1918–2008), Robert testvére alapított. Az úgynevezett „III. számú Mesterkópia” annak a szériának a harmadik példánya, amelyet Cornell Capa és Robert első biográfusa, RICHARD WHELAN válogattak ki, s amelyből összesen három sorozat készült. Ebben a nagyításban, ezekből a képekből több nem készülhet a világon. A válogatás más képekkel⁴ kiegészülve 2009 óta van tehát hazánkban: kezdetektől a Magyar

Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára őrizte, s számos kisebb-nagyobb, tematikus kiállítás készült belőle.⁵ Az anyag tehát nem hevert parlagon. Ezzel együtt a szakmában volt némi hiányérzet,⁶ mert a vásárlással az eredeti terv, egy az ICP-hez hasonló, tulajdonképpen annak fiókintézményeként is működ(tethet)ő intézet létrehozása volt. Az akár Hungarian Center of Photography-nak is keresztelhető intézmény végül nem jött létre, ám 2013-ban, a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ megnyitása – a Mestergyűjtemény III. kapcsán – új lehetőségeket nyújtott az állandó kiállítás létrehozására. A Capa Központ ügyvezető igazgatója, KÖRÖSI ORSOLYA 2017-ben bízta meg BORONYÁK VIVIENT mint projektvezetőt és CSIZEK GABRIELLA kurátort, hogy dolgozzák ki a részletes koncepciót. A volt Ernst Múzeum épületében működő Központ a Tivoli színház tereivel bővült, s ezekben kapott helyet a *Robert Capa, a tudósító* című tárlat.⁷

Egy kiállítás koncepciója

Nem könnyű híres alkotók életművét, már bemutatott képeit olyan kiállítássá formálni, amely nem csak arra hivatott, hogy a kor szelleméhez igazítva tegyen erős állításokat a fotóról, a fotós jelentőségéről, helyezze olyan kontextusba azokat, hogy a mai látogató számára a lehető legadekvátabb formában mondja el mindezt, hanem azzal is számolnia kell, hogy ez lesz a tételmondat, amely hosszú távon meghatározó lesz Robert Capa életműve kapcsán. Úgy kell elmondani a történetet, hogy az is benne legyen, amit ismerünk, ugyanakkor valami újat is fel kell tudnia mutatni.

Így tehát a kurátori kiindulás nagyjából ezekké a kérdésekké sűrítendő: hogyan válhat Robert Capa életműve, fotográfusi működésének jelentősége érthetővé nemzetközi szinten is a ma nézője és szakemberei számára? Mi az az új dimenzió, amelyet lehet és érdemes is elmondani Capáról, ami eddig így nem hangzott el?

A válaszok – amelyeknek legfontosabb kiindulópontja természetesen maga a megvásárolt képválogatás volt – évek munkája során alakultak ki: Csizék Gabriella Boronyák Vivien segítségével formálta, csiszolta mozzanatról mozzanatra a koncepciót, és a különféle fázisokban illetve területeken fontos szerepe volt még mindebben többek között HALÁSZ GABINAK (grafikus), HUIJBER BALÁZSNAK,(látványtervező), GYÖRGY SÁNDORNAK (történész), KLOSKA TAMÁSNAK (történész) és LELKES SZILVIÁNAK (várostörténet-kutató).⁸

„Sosem csak az esemény önmagában való megőrkítését tartotta fontosnak, hanem az előzményeket és a következményeket is. Tudta, egy háború sosem az első lövéssel kezdődik és nem is az utolsóval ér véget”⁹ - mondja Capáról egy cikkben a kurátor, aki maga is éppen így jár el. Tudja, hogy a látogató valahonnan

- ⁵ 2009 márciusában a Nemzeti Múzeumban *Elő/Kép* címmel kisebb kiállítást rendeztek az anyagból (kurátorok: BAJI ETELKA és CS. LENGYEL BEATRIX). Szintén 2009-ben került sor a Ludwig Múzeum (nagyobb szabású) kiállítására (kurátor PÁLDI LÍVIA, URL: https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/robert-capa). 2013-ban a Nemzeti Múzeumban mutatták be a *Robert Capa / A Játékos* című tárlatot (kurátor: FISLI ÉVA). 2018-ig a gyűjteményt a Nemzeti Múzeum munkatársai gondozták, és különféle válogatásokban rendeztek belőle több kiállítást Magyarországon, illetve Európa számos országában.
- ⁶ KINCSES KÁROLYT idézi az *Origo* 3. jegyzetben említett cikke.
- ⁷ Az alcím a kurátor elmondása szerint mindazt összefoglalja, ahogy Capa a világra tekintett, ahogy mindenről hírt akart adni. Újságírónak, írónak is készült, ám végül elsősorban fotóival tudósított a világ eseményeiről.
- ⁸ Fontos közreműködői voltak még a kiállítás megvalósulásának: ANTAL BALÁZS, BARANYI TAMÁS PÉTER, BÁNKUTI ANDRÁS, DANÓ ORSOLYA, FELICIDES ILDIKÓ, GÁSPÁR BALÁZS, GUBÁN VERA, HATHÁZI LÁSZLÓ, HETEDIK MŰTEREM KFT., KINCSES KÁROLY, DR. KISS RITA, LAB4ART, LENGYEL SÁNDOR, LUGOSI BLANKA, MÁTYUS ANDREA, GERGELY, RÓNAI DOMONKOS, SZABÓ ESZTER ÁGNES, DR. SZATMÁRI JUDIT ANNA, SZILÁGYI FANNI.
- ⁹ ÁGHASSI ATTILA: Budapesten megnyílt a világ első, állandó Robert Capa életmű-kiállítása, *Telex*, 2023. június 13. URL: https://telex.hu/kult/2023/06/13/budapest-vilag-első-allando-robert-capa-eletmu-kiallitas-capa-kozpont



ROBERT CAPA | A TUDÓSÍTÓ | Állandó kiállítás
Capa Központ, kiállítási nézet © Fotó: Eln Ferenc

érkezik és majd tovább megy a tárlat után, de olyan kiállítás-élményt akar nyújtani, amely változást idéz elő benne a kettő között. Tudja, hogy a néző már számtalan dologgal tisztában van, ugyanakkor tud és akar újat mondani: részletezi a közismert információkat, és határozottan, de finoman szövi közéjük a kevésbé ismerteket. Szamba veszi a Capa körüli legendákat, de nem gondolja, hogy kötelessége lenne megmondani az igazságot. Egymás mellé illeszti a tényeket, a többit ránk bízta. A nézőt pedig nagyon erős érzelmi hatás alatt bocsátja el a végén.

Egy kiállítás (ahogy most látható)

A tárlat tehát a Tivoli színház volt tereiben kapott helyet: mindannyian el tudunk képzelni ennél megfelelőbb és méltóbb helyszínt egy ilyen jelentőségű kiállításnak.¹⁰ Ám a tény, hogy annyi év után végül megvalósult az állandó kiállítás, majdnem az eredeti szándék szerint hasznosul a válogatásba fektetett energia, némiképp árnyalják a tárlat bejárásakor tapasztaltakat. S a korábban említett alapkérdések különösen izgalmas fénytörésbe kerülnek a helyszín szempontjából: milyen eszközökkel tudott dolgozni a kurátor, hogy e

¹⁰ Jogos bírálat, hogy a terek alacsonyak és relatíve szűk az egész tér, amelyet azonban a sok elágazás „labirintusa” életszerűvé tesz, ahogy Csizék fogalmazott, aki eleinte – az építéskor maga is – el-eltévedt: a sok lehetőség, hogy dönteni kell, merre mész, az elágazó utak, kicsit Capa (és mindannyiunk) életét is szimbolizálják. A térelményel kapcsolatban (is) lásd pl.: SZILY LÁSZLÓ: Világszínvonal + durva testi kínzókamra: meglepő, de kétségtelenül erős koncepcióval vár a világ első állandó Robert Capa-életműkiállítása. *444.hu*, 2023. július 18., URL: https://444.hu/2023/07/18/vilagszinvoanal-durva-testi-kinzokamra-meglepo-de-ketsegtelenul-eros-koncepcioval-var-a-vilag-első-allando-robert-capa-elemukiallitasa

kérdésekre magas szakmai színvonalú válaszokat tudjon adni, ezek között a körülmények között? Jelen cikk ezért éppen erre, a kurátori „mozdulatokra” fókuszál. A volt színháztermet az átalakítások során megtartották közösségi térnek. A folyosók és az öltözők megmaradtak: utóbbiak révén adódott négy kisebb tér – amelyek végül kulcsfontosságú tartalmak hordozói lettek. Segítségükkel el lehetett választani a háttérteremtő dimenziót a fotóktól. Így két utat, szinte két kiállítást kapunk. Van módunk elmerülni a fotók világában, amelyben kronologikusan követik egymást az életmű fontosabb sorozatai,¹¹ és így kirajzolódik Capa, a tudósító látásmódja, humánus attitűdje, az a kíváncsi és szenvedélyes tekintet, amit a világra, és benne az emberre vetett, bárhol is járt. Így indulunk a szónokló Trockijról készült fotókkal, amelyekkel Capa már nagyon korán bizonyította, hogy „elég közel tud menni”,¹² s haladunk végig egyben a világtörténelem nagy fejezetein is, mert (általában) ott volt, ahol a fontos dolgok történtek.

¹¹ E sorozat válogatásáról CORNELL CAPA így emlékezett meg: „1990 és 1992 között én és Richard Whelan átvizsgáltuk Robert Capa összes negatívját. A körülbelül 70 ezer pillanat közül, amelyeket a bátyám meg tudott örökíteni, 937 képet választottunk ki. Ezekből pontos, bár biztosan hiányos áttekintést nyertünk 1932-től 1954-ig tartó karrierje legjobb képeiről... Fő célunk az volt, hogy olyan képeket mutassunk be, melyeknek érzelmi töltete ugyanakkora, vagy legalábbis hasonló Capa klasszikus fotóiéhoz. Ennek ellenére néhány esetben kevésbé erős képeket is beválogattunk a sorozatunkba, hogy összefüggést adjunk egy csoport fényképnek, melyek együtt hatékony együttesként működnek, de külön-külön talán elveszne ez a hatás.” – idézet a 3. jegyzetben említett CS. LENGYEL BEATRIX írásból. (A Cornell Capa idézet forrása: Cornell Capa: About the photographs. In: RICHARD WHELAN: *Robert Capa The Definitive Collection*. Phaidon, 2007.)

¹² A híres mondás CAPÁTÓL: „Ha nem elég jók a képeid, nem mentél elég közel.”

Jelenleg 137 fotó látható, illetve továbbiak is az utolsó kiegészítő terem vetítésében. A bemutatott fotók a kronologikusan változtatott alapgyűjteményt reprezentálják, s nem elképzelhetetlen, hogy időről időre a most nem látható művek is valamilyen módon a közönség elé kerüljenek.

A „másik kiállítás” a képek készítésének kontextusát mutatja be komplex módon: a kiegészítő termekben a fotós személyes életútját, illetve a tudósítás és a nyomtatott sajtó korabeli működését ismerhetjük meg. Capa Budapestjével indulunk: magyar identitásának gyökereit teszi kézzelfoghatóvá az első terem, hozzá sokféle módon egészen közel a gyereket, majd a fiatalembert, aki itt élt, és még FRIEDMAN ENDRÉNEK hívták. A közös kirándulások és sielések fotókról, illetve filmhíradó részletről, a születéséről szóló bejegyzés pedig videó formájában tárul elénk: egy felvétel arról, ahogy a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltárban őrzött nyilvántartó kötet kinyílik Capa és családja sorainál, mintha mi magunk lapoznánk bele. Capa családfája szabásminták kombinációja, játékosan utalva arra, hogy szüleinek divatszalonja volt: Budapest városának sziluettje egy varrógép felső szálából rajzolódik ki. A város térképe mintha század eleji avantgárd műalkotás lenne, vizualitásával is a kort idézve, amelyben a későbbi Capa felnőtt. A második tér a tudósító-szakmai kontextust részletezi,¹³ bevezetést nyerünk a folyamatba, hogy a fényképezőgépből, a terepről hogyan jut el a fotó a sajtóig, s hogyan válik belőle hír. Az analóg képkészítést érintőképernyő segítségével virtuálisan ugyan (s ezt a dimenziót jól értjük ma), de kipróbálhatjuk. A mozgásérzékelős „nyomdahengeren” egy olyan újságot ismerhetünk meg, ahol Capa is publikált. A rövidebb fal a korabeli nyomdák hangulatát idézi, egyúttal egy oldal hasábkra osztott szerkezetére emlékeztető féminstalláción megismerhetjük a saját újság oldalunkat Capa képeiből.

A kiállítás két dimenzióját – a képeket és az információját – szépen szálazzák össze olyan sorfordító kulcselemek, amelyek a két tér határára kerülnek. Ilyen például az a levél, amelyben Capa megírja édesanyjának, hogy nevet változtat, újjaszületik.¹⁴ A levél egy lightboxban, szintén vetítés formájában látható, épp a *Capa Budapestje* teremből kijövet, jelezve, hogy ez a mozzanat időben is a budapesti évek után jött,¹⁵ s mintegy a magyar identitást zárta le. A vetítésben azt látjuk, ahogy megíródik a levél: mintha Capa láthatatlan keze a tollat fogva rajzolná ki a betűket.

Szakmai szempontból hasonlóképpen fontos a Leica fényképezőgép, amellyel Capa dolgozott, s amely szintén kikíváncsozott a szakmai teremből, és a spanyol polgárháborús képeket bemutató terem bejáratához került. A Leica olyan, kisméretű kamerákat hozott a piacra anno, ami alapjaiban változtatta meg a háborús híradás lehetőségeit is. Ezzel az olyan vakmerő tudósítók, mint Capa és GERDA TARO (1910–1937)¹⁶ annyira

13 A tárlat végig rengeteg információval dolgozik, és sok szöveggel, ám ez utóbbiak nem idegenítenek el: ugyanis olvasmányosak, és annyi szóval mondanak el egy fontos részletet, amennyivel kell. Messze elkerülik a kortárs kiállítások kísérrészövegeinek egyik alapbetegségét, az önmagára záródó, egy nagyon szűk (szakmai) kisebbség számára érthető jelleget. S az első pillantásra befogadhatatlannak tűnő mennyiségéről kiderül, hogy nem az: részben, hozhatunk olyan döntést, hogy nem olvasunk el mindent, ezzel együtt a kiállítás megnyitása óta egyre jobban látszik, hogy a nézők sok időt töltenek el a tárlaton, és elolvassák a szövegeket.

14 „...Új név alatt dolgozom Robert Capának hívnak és így majd lehetne mondani újra születtem (ezúttal nem fájt senkinek).” – írja benne, s ez is mutatja érzékenységét, humorát, és édesanyjához fűződő gyöngéd viszonyát.

15 Nem rögtön, Párizs előtt még Berlinben is élt a fotós.

16 GERDA TARO CAPA szerelme, tudósító társa, akivel együtt találják ki önmaguk eladhatóbb identitását. Gerda képei idővel belekeveredtek Capa képei közé, de az utóbbi idők kutatásai elkezdtek szétszálazni a munkáikat, lásd a 2. jegyzet *Fotóművészet*-cikkét.



ROBERT CAPA | A TUDÓSÍTÓ | Állandó kiállítás
Capa Központ, kiállítási nézet © Fotó: Eln Ferenc

közel mehettek a történésekhez, mint addig senki. A fényképezőgép, ahogy semmilyen tárgy vagy dokumentum a kiállításban, nem másolat: megidézés, így a néző fejében születik meg az ideája.¹⁷ A Leica hologramként kerül a térbe, erősen érzékelve a gép és a gépet használó kéz elérhetetlenségét.

Az induló emeletről lépcsőkön vezet lefelé az út az alsó szintre, mintegy alászállunk abba a pokolba, amit Capa szintén testközelből fotózott, és amelyről a fotóit a leghíresebb képei között tartjuk számon: a normandiai partraszállásról készült (és fennmaradt) fényképeit bemutató térbe. Az emeletet összefogó, hatalmas nyitó fal rusztikus és sérült, hatalmas repedés fut rajta lefelé, jelezve, hogy a második világháborúban meghasadt a történelem, olyan törés esett a világon, amely már nem helyrehozható.¹⁸ A lefutó repedés mintegy irányt is mutat a mélységbe, ahová az emberiség megérkezett. Ezt a leérkezés-élményt készítette elő már a lépcsősorral szembeni vetített fotó is, egy leszálló ejtőernyősé. A partraszállás termében „sünök” tüskéi szűrődnek a térbe, mögöttük majd-nem életnagyságú, futó katonák vetített árnyképe idézi meg a valódi harcolókat. Megmozdítja a szemben lévő falak fotóit, ahogy üvegükön tükröződik a futó katonák alakja, jelenlétük, mint a fotózott események háttere, párhuzamos valósága íródik bele a statikus látványokba.

17 Szintén vizuális „utalásként” jelenik meg a spanyol polgárháború képei között a *Mexikói bőrönd* – valójában csak plexi-dobozok, beléjük applikált szövegekkel, ám a bőrönd lényegét teljes mértékben átadja a nézőnek.

18 A repedés motívumot PILINSZKY JÁNOS gondolatvilága inspirálta.

Az alsó szinten is két kiegészítő teret találunk. Az első Capa Budapest utáni életét mutatja be, méghozzá szintén rendhagyó módon. Miután a fotós szinte az egész világot bejárta, így egy világtérképre huzalozott installáción láthatjuk életének fontos eseményeit, szerepel róla filmrészlet, hallhatjuk hangját rádióinterjúból, kapunk róla idézeteket barátoktól. A térkép maga lehullott vakolat-foltokra emlékeztető, felmárt „sérülésekből” rajzolódik ki, amelyekből a vasbeton beton darabjai is kilógnak – ismét vizuális megoldással is utalva a korszak egész világot pusztító történéseire.

A tárlat kulcsszavai, ahogy már több példán láthattuk, az *élettelenség* és a *megidézés*: Capa személyét illetően is, és az általa fotózott történelmi események szintjén is. A kiállítás minden érzékünket munkába állítja, több szinten akar hatni ránk – Csizék be is számolt róla, hogy ez tudatos döntés volt, mint az egyik fontos újdonság abban, ahogy az életművet be akarta mutatni. Ezt a hatást az explicitebb eszközök mellett a rá jellemző finom összeszalazásokkal is eléri. Több dimenzióban képez összefüggéseket, így a néző egyszerre több csatornán tapasztalhatja meg a kiállítás működését, lényegét. Ilyen gesztus például, hogy a spanyol polgárháborús fotókat bemutató terem és a folyosó ablakain átnézve, a tér egy pontjáról egyben látható egy fotó-pár: a jobb oldalon tűnik fel az éppen képet készítő Capa színes fotója, ami aztán elhalványul és eltűnik, s ekkor jelenik meg a másik oldalon a párja, amelyen Gerda Taro egy sírra borulva térdel a földön a polgárháborúban. A képet Capa készítette róla, ugyanakkor az, hogy egyszerre nem láthatóak, mintha azt is érzékeltetné, hogy éppen a spanyol polgárháborúban „tűntek el” egymás életéből.¹⁹ S tovább viszi a vizuális fonalat Csizék: a tárlat záróképe Capa édesanyjának fotója fia sírjánál²⁰ – amelyen szinte pontosan úgy borul a sírkőre, ahogy a korábbi fotón Capa szerelme. A formai kapcsolat egyértelmű, és így együtt mintha azt is aláhúznák, hogy, bár Capa el kellett gyászolja Gerdát, végül mégis a nők maradnak sírokra rogyva abban a világban, amely háborúkkal írja önmagát.

Az interaktív installációkon túl máshogyan is bevonódik a néző: az egyik folyosón, épp mielőtt fordulnánk a végén nyíló újabb terembe, váratlanul szemben találjuk magunkat két fotós kamerájával. Egy falra applikált, életnagyságú képen terepjáróban utazó katonákat, apácát, és fotósokat látunk hátulról: utóbbiak visszafordulva ülnek, s tekintetük és kamerájuk egyenesen ránk szegeződik.²¹ Egy pillanat tört részéig átélethetjük, milyen lehetett Capa fotójának tárgyává válni. A tárlat vége felé szinte már kibírhatatlanul sok az az emberi fájdalom, amit a sorozatok hordoznak. Ezzel a kurátor is tisztában van, és szerencsére Capa életművében is új korszak nyílik: a világháború utáni teremben erős kontrasztként az élet napos oldaláról készített fotókat láthatunk – amelyek egyúttal az első színes fényképek, amik feltűnnek a tárlaton.

Az utolsó, kiegészítő teremben mintegy összegzésként egy többcsatornás vetítés szerepel. Itt olyan fotók is láthatók, amelyek a falakon nem, így az életmű tágabb kontextusába kerülnek a kiállított képek,²² illetve egyben láthatóak a különféle

19 A spanyol polgárháborúban halt meg GERDA TARO egy balesetben.

20 ELLIOTT ERWITT: *Robert Capa anyja, Júlia* | *Robert Capa's mother Julia*, Armonk, New York, USA, 1954 © Elliott Erwitt/Magnum Photos

21 RALPH MORSE: Szövetséges csapatok és újságírók – köztük Robert Capa (egy terepjáró hátulján, fényképezőgéppel az arca előtt) és tőle balra George Rodger (fényképezőgéppel, baretben) –, fotósok Párizs utcáin a város felszabadítása idején. Párizs, Franciaország, 1944. Augusztus © The LIFE Picture Collection/Shutterstock

22 Lásd a 12. jegyzetet.



ROBERT CAPA | A TUDÓSÍTÓ | Állandó kiállítás
Capa Központ, kiállítási nézetek © Fotók: Eln Ferenc

helyszíneken készült, háborús és nem háborús képek is. Egyúttal szinte észrevehetetlenül megelevenednek a fotók: a *Milicista halála* képen finoman megrezdül a fűszál, a partraszállás fényképein enyhén hullámoz a tenger. Élővé válik a képbe fagyott pillanat, egy sóhajtásnyi időre mintha ott lehetnénk abban az áramló idő-dimenzióban, amely a képkészítés előtt és után is befoglalta a rögzített mozzanatot.

A tárlat utószava pedig még egy csavarral lá tud erősíteni az intenzív, Capával kapcsolatos személyes élményekre. Eddig a nézők elsősorban azt látták, ahogy ő nézett a világra, és számtalan információt megtudtak az életéről, már úgy érezzük, hogy jól ismerjük: izgultunk érte, csodálkoztunk élete eseményein, megsirattuk vele Gerdát, láttuk az életében ellőtt utolsó képkockát, amelyet azon a bizonyos vietnami aknamezőn készített, és együtt sirattuk őt az édesanyjával. És zárásként, az elbocsájtó folyosószakaszon még egyszer megnézhetjük őt magunknak, méghozzá úgy, ahogyan mások látták őt.²³ Híres emberek, más fotósok rávetült tekintetében jelenik meg Robert Capa az egymás után sorjázó portrékon, amelyek éppen olyan sokszínűek, éppen úgy az ő sokféle arcát mutatják, amilyenek a kiállítás során tapasztalhattuk.

„Rohanás, rohadás, csillag leszek
Fogjátok fel, mint a pernyét, visszahulló testemet.”²⁴

23 Lásd 4. jegyzet.

24 Idézet a SAJNOSBATÁR zenekar *Rohanás, rohadás* című számából.

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 posztindusztriálíst, 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.

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

2020

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, 2000, 55.

^[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 képére 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 indítatásból, 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-etnográfának tartja, amely magánélményein alapul: nagyapja – mint a táltosok – 6 ujjal a kezén született. Ebből a keresztény vallás és a pogány hiedelem elemeinek kapcsolódásaira következett.

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, Kijarat,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 háterét 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,

^[2] Susan Sontag: A fényképezésről. Modern Könyvtár, 1977. 9.

^[3] 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 kritikuss 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 oeuvrével 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 intellektuállissal 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.

^[4] Diploma 2010. Kiadja a MoME Fk. Szalontai Ábel, Grafika Kudász Gábor Arion. Címlap: Szuhay Gergely.

^[5] 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 mesterkélt 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”,

^[6] 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 megfeledezik 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 egységessé ezt az anyagot” – mondja a kötetben egy interjúban. Másik albuma, a *Vénusz születése* modellje a főváros ismert perifériáján, 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 tisztelet” 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

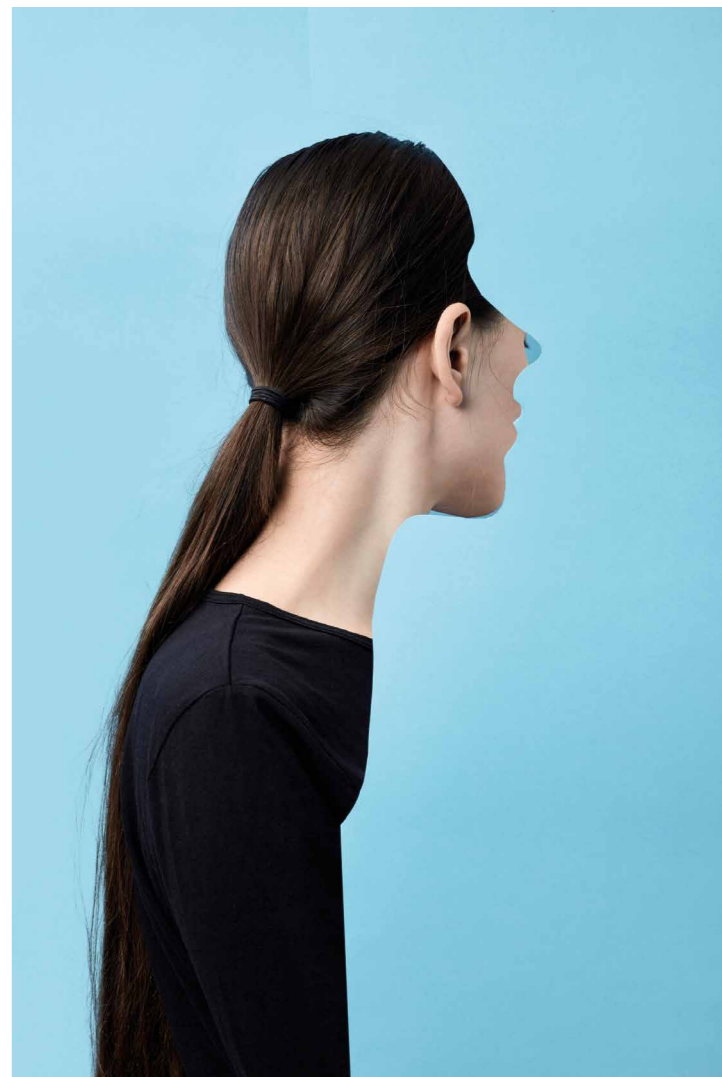


Gulyás Miklós
Széchenyi fürdő, 2023.

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, önszorzóítás, („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 exponálatlan, 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 bízтам.

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 ellentétesen 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 eszközökre, 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.

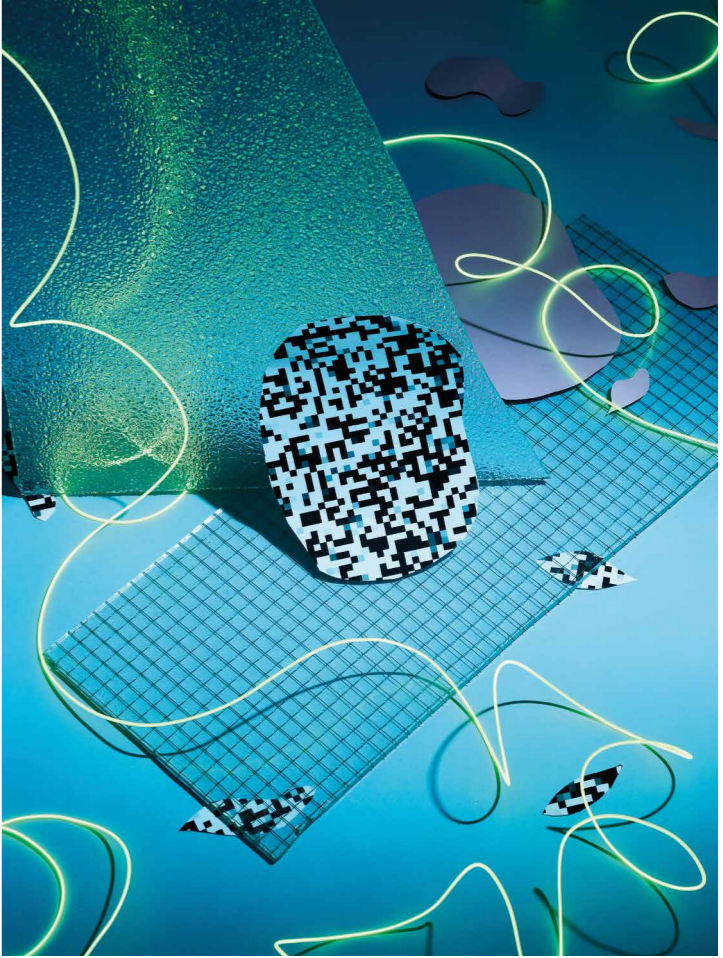
Az esélyegyenlőtlenség erősödése miatt került HEGYHÁTI RÉKA fókuszába az otthontalan gyerekek mentor-mentorált kapcsolata (*Ígéretek/Promises*, 2017). Az otthontalanság megfosztja őket mind attól, amitől igazán boldog gyerekek lehetnének, ezen változtathatna a mentorálás. A diplomamunka a „szomorúbb, 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 érdemesek. 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


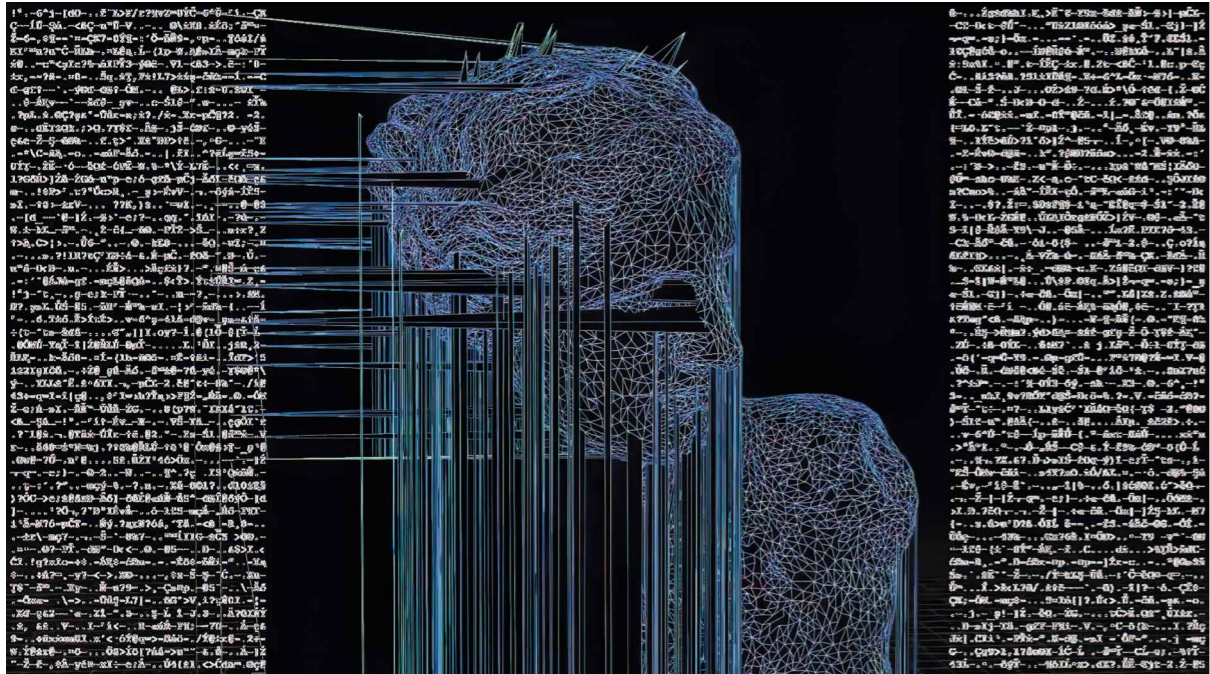
Biró Dávid Do you accept cookies? #11, 2022

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 példaként 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 PÍTI 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 hegémóntól 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 kiüresedése, 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

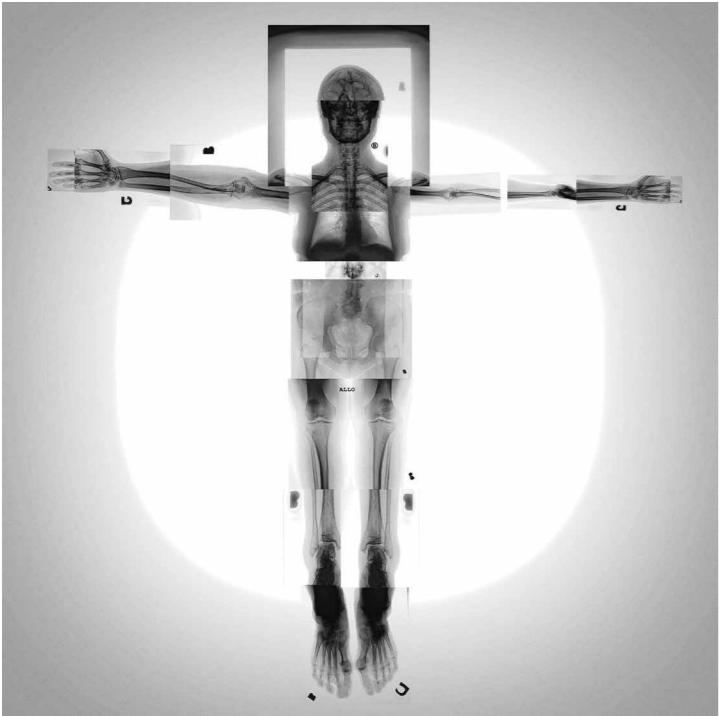
35 Diploma 2018, MOME
36 Diploma.MOME 2020



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 eszképipizmus 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

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 világmagyarázatokkal 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

^[1] 45 Diploma 2022, MOME

^[2] 46 Diploma 2019, MOME

^[3] 47 Rorty 1993, 121–122.p

^[4] 48 Uo., 112.

^[5] 38 Flusser i.m., 14.

^[6] 39 Diploma 2017, MOME

RITMUSOK A TERMÉSZETBEN

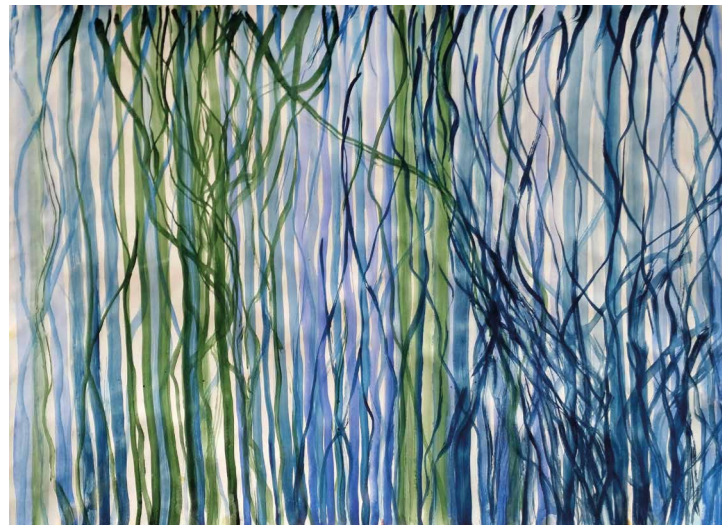
Láng Eszter kiállítása

Polgár Centrum – Újpest Galéria, Budapest
2023. szeptember 22 – október 14.

LÁNG ESZTER képzőművészeti munkássága kapcsán valódi sokszínűségről beszélhetünk: a lírai absztrakt irányhoz áll közel, amit - mármint a líraiságot - szeret megcáfolni, legalábbis háttérbe szorítani, hisz sokszor hangoztatta, hogy a matematika és az elvont gondolkodás a területe; a struktúra, a ritmus, a rendalkotás érdeklő elsősorban.

„A gondolkodásom eléggé elvont, ez következik azokból a tudományokból és olvasmányokból, amelyekkel világléletemben foglalkoztam, ennek megfelelően a témáim is az elvont világból származnak. Az absztrakció is a természetben gyökerezik.” - olvashatjuk egy vele készült interjúban. Láng Eszter azokhoz az alkotókhöz tartozik, akik a művészetben, a művészet által önmaguk megismerésére törekednek. A külvilág és a belső világ kettőssége jelenik meg a figurális munkáiban, de a körformákban, a függőleges színsíkokban; a táj a természet puritán, absztraháló előadásában is. A víz hullámok egyenletes vagy zaklatott ritmikája lényegkeresésre, sűrítésre, struktúra-alkotás iránti törekvése utal. A *Tájelemek* című sorozatában a természet élni akarását, felfelé növekvő, ég felé törő élővilágát megakasztja, keretbe szorítja az egymástól színben is elkülönülő részeket elválasztó vízszintes fekete kontúr. A *Pelso* és a *Tisza-tó* élményét a hullámvonalak ritmusával, néhol a hideg színekkel kelti fel. A több színben is elkészült sorozatokról elmondható, hogy a természet idézése helyett jeleket alkot, a motívumokat felszabadítja a külvilágra való vonatkozásoktól, meditatív jelekké önállósítja. A *Ritmus, rend a természetben* sorozat ismétlődő, kissé átlósan elhelyezett elliptikus

Láng Eszter
Fonódások, 2018, vízfestés, 50 x 70 cm

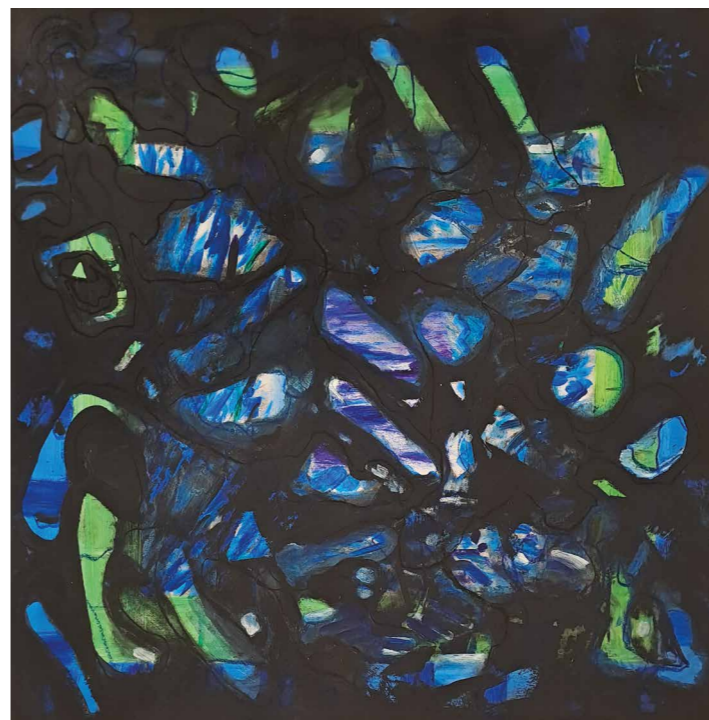


formák, a kezdetekre utalnak, az akvarell technika sajátosságát felhasználva szintén a keletkezés asszociációját keltik. A *Múló napok ritmusa* sorozat akvarelljei, lágyan hullámzó függőlegesei ismétlődésük ellenére szinte vibrálnak. A különböző egynemű színfoltok hangulat-változásokat rögzítenek. A *Bonyolult kapcsolatok* című sorozatban változatos forma- és színvilága variációk sokféleségét vonultatja fel. Egyik kompozícióját töredezettség uralja, a kékes, kristályszerű darabok között egy vergődő emberi lény körvonalai fedezhetők fel. Az absztrakt kompozíciókban az egymás fölötti és melletti síkokban egymás felé kúszó alakzatok, kvázi geometrikus idomok tűnnek fel, alkotnak bonyolult szövethálót. A sorozat IV-es számú képén fekete háttér előtt a gömb alakzatok mozgását egy ponton az ecsetvonásokat is láttató fehér háttérrel emeli ki. A sorozat címe a képkészítés technikájára is következtetni enged, valamint a mű üzenetére. A több rétegű felület kialakítása során megfesti az alapot, majd fekete festékekkel lefedi és utolsó lépésként visszatörli. A rétegek úgy építik fel a képet, mintha vonalaktól építkeznénk, ahogyan egy táj vagy egy absztrakt kompozíció kialakul. A fekete festék alkalmazása és visszatörése a művész általános elképzelését hangsúlyozza; a fekete a sötétség vagy a rejtett tartalom szimbóluma, a bonyolult kapcsolatokban egyfajta felfedezési folyamatot követhetünk. Nem csak a látható, hanem a láthatatlan is fontos szerepet játszik: a rejtély fokozatosan bontakozik ki a nézők előtt, ahogy az egyes rétegek lassan láthatóvá válnak. A *Fonódások* gondolatilag ide sorolható, finom és bonyolult vonalhálózata Láng Eszter lírai oldalát mutatja, míg a PAUL KLEE emlékére készült alkotás, a feszes, de váratlan elemekben is gazdag szerkesztésmódot követi. Figurális munkáin a 2010-es évek eleje óta saját alakját, sziluettjét használja. A több, mint egy évtizede megformált karakter számos képén jelen van, és rendkívül változatosan ismétlődik. A bábokká egyszerűsített figurák egymás mellé helyezésükből, „történetükből” sűrítve, bontakoznak ki a világgal, étellel és halállal, valamint ismerőseivel való kapcsolatai. Néha a kiteljesedést, néha az elhalványulást olvashatjuk ki a színvilágból, a figurák egymáshoz való viszonyából. Képein az emberi kapcsolatok dinamikájának és pszichéjének számos aspektusát ragadja meg. A *Hárman* című festményen, egyetlen figura kerül előtérbe, világos alakjával szinte világít a fekete háttér előtt. A mögötte vagy mellette álló két alak pedig csak árnyékként jelenik meg, alig kivehetően. Láng Eszter itt az egyes karakterek közötti hierarchiát hangsúlyozza. A főszereplő dominanciája, „fénye” következtében a többiek csak elmosódottan, árnyékba szorulva jelenhetnek meg.

Csoport című képén a tömeget egymásra festi, az egyének szorosan összetapadva, egymásra utalva alkotják a csoportot. Kompozíciója a csoportdinamika egyik lényeges jellemzőjét, a részvetők közötti hasonló vélemények és értékek összekovácsolódását reprezentálja. A 2014-ben készült *Én, Te és a Másik* című sorozata az ember életútjára utal, ahogy megszületünk, élünk, majd elhagyjuk ezt a világot. Elénk tárul egy szimbolikus térkép, amely a két különálló világot közli össze, illetve választja el. A karakterek az élet és a halál határán mozognak, a felszín és a mélység határai egybeérnek. A felszíni világ jelzi életünk alapját, megtapasztaljuk az emberi élet számára nélkülözhetetlen kapcsolatokat, megtapasztaljuk hogy tetteink és döntéseink hatással vannak az itt élők és az utánunk következő generációk sorsára. A képek alsó része, roncstól, a túlvilági életre utal. Láng Eszter a klasszikus festészeti technikák mellett elektrográfiákat is készít: ezen a kiállításon is láthatunk néhány digitális alkotást. Az utóbbiak közül a *Pandémia* című művén a portrékép számítógépes egyedi feldolgozását mutatja be. Kihasználva a technomédiium sajátosságait, saját arcképét helyezi egy gyöngyökből felépített ketrec mögé. A mintázatként használt motívum elrejtje az arcot, mintegy az otthon biztonságát nyújtó ékszerdoboz. A címből kiindulva első pillantásra a



Láng Eszter
Különállás, 2021, akril, vászon,
60 x 60 cm



Láng Eszter
Bonyolult kapcsolatok VII, 2023,
akril, karton, 100 x 100 cm

szorongás képeire is gondolhatnánk, de az arc nyugodt, kiegyensúlyozott, a jövőbe tekint és kívár.

Áros Terka angyal lett című sorozatán egy fiatalon elhunyt rokona jelenik meg. A tíz év körüli kislány figuráját különböző szituációkba helyezi, így tartja életben az emléket. A rózsablak motívuma különböző méretben és formában bukkan fel a képen, egyrészt glóriát formál a lány feje körül, másrészt félkör alakban megismétlődik a kép alsó részén, mintha hintaszék lenne. A háttérben kaleidoszkóp-szerű mintázatot látunk. A kép egyedi atmoszférája a szepia és arany árnyalatok harmóniájából születik. Visszatérve természeti élményből kiinduló képeihez, a víz, a hullám, az organikus elemek elvont megközelítése lehetővé teszi, hogy elengedje a valóság hű ábrázolását és inkább az érzelmek, gondolatok és emlékek kifejezésére koncentráljon. A duókróm technika, tovább fokozza az absztrakció hatását, és lehetővé teszi, hogy a legfontosabb elemekre összpontosítson.

inside express →

L.A. SUZI
DOROZSMAI GERGŐ – SZALAI ANNA
Koncert
LUDWIG LOUNGE – VIGYÁZAT, TÖRÉKENY!
Ludwig Múzeum – Kortárs
Művészeti Múzeum
2023.11.25.

borító →|

REIGL JUDIT
Robbanás, 1956
vegyes technika, vászon, 180 x 160 cm
REIGL JUDIT 100 | REIGL JUDIT
ÉS A MÁSODIK PÁRIZSI ISKOLA
Műcsarnok, 2023.10.04.–2024.01.24



