



Perenyei Monika

A médiumok velünk vannak

Technikai képhasználat a kortárs művészetben

A médiumok velünk vannak
Technikai képhasználat a kortárs művészetben

The media are with us
The Use of Technical Images in Contemporary Art

A MÉDIUMOK VELÜNK VANNAK
Technikai képhasználat a kortárs művészetben /
THE MEDIA ARE WITH US
The use of technical images in contemporary art

Szerző, szerkesztő / Author, editor: PERENYEI Monika

Fordító / Translator: KOZMA Zsolt
Olvasószerkesztő / Proof-reader: FARKAS Ibolya
Grafikai tervező, nyomdai előkészítő / Design, prepress: VÁRNAI Gyula
Tördelőszerkesztő / Layout editor: FARKAS Ibolya
Fotók / Photographs: SULYOK Miklós, VÁRNAI Gyula és a művészek / and the artists

Kiadó / Publisher: Modern Művészetért Közalapítvány / Public Fund for Modern Art
H – 2400 Dunaújváros, Vasmű út 12.
Tel.: +36 25 412 220
www.ica-d.hu

Felelős kiadó / Responsible publisher: GYÖNGYÖSSY Csaba
Nyomda / Printed by Ráday Galéria és Kiadó Kft. nyomdaüzeme / Printing-House of Ráday Gallery and Publisher
H – 1114 Budapest, Bartók Béla út 25.
Felelős vezető / Executive director: FAUR Zsófia

ISBN 978-963-87772-3-2

Készült 300 példányban / Printed in 300 copies

A kötet a Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros (ICA–D) gondozásában jelent meg. / The volume is an edition of the Institute of Contemporary Art – Dunaújváros, Hungary (ICA–D).

Támogatók / Supporters:
NEMZETI KULTURÁLIS ALAP / National Cultural Fund of Hungary
SOMLÓI Zsolt és SPENGLER Katalin, Budapest, Hungary
KOZMA Zsolt, Videospace Galéria / Videospace Gallery, Budapest, Hungary
acb Galéria, Budapest / acb Gallery, Budapest, Hungary
Vintage Galéria / Vintage Gallery, Budapest, Hungary
IKON Stúdió Egyesület / IKON Studio Association, Budapest, Hungary
KODA Bt., Dunaújváros, Hungary

* A csillaggal jelölt művek a Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros gyűjteményében találhatóak. / Artworks marked with asterisk are parts of the collection of the Institute of Contemporary Art – Dunaújváros (ICA–D).



A MÉDIUMOK VELÜNK VANNAK

Technikai képhasználat a kortárs művészetben



A MÉDIUMOK VELÜNK VANNAK

Technikai képhasználat a kortárs művészetben

Bevezetés

Jelen kötetben a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézet gyűjteményét tekintem át a fotóalapú, technikai képkalkotás kortárs művészeti gyakorlatainak nézőpontjából. Az ICA-D alapítása és gyűjtési koncepciójának kialakítása¹ az átmenet éveinek képlékeny társadalmi és kulturális viszonyai között egy, az újdonságokra fogékony atmoszférában zajlott. A hazai kortárs művészet áttekintésében a 90-es évek a kezdetként is értelmezhető. Maga a „kortárs” megjelölés is ebben az időben váltja fel a korábban a progresszív és szubverzív minőségek leírására is alkalmazott „modern”, „neoavantgárd” és „alternatív” fogalmakat. A hivatalos és az underground művészeti működés értékeinek összefűzésével, a második nyilvánosság létmódjának láthatóvá tételével párhuzamosan a kutatásokat elősegítő, a társadalmi kérdések inspirálta műveknek helyet adó, a művészeti színtér szereplőinek és az induló fiataloknak bázist jelentő kortárs művészeti közeg megteremtése volt a feladat. Ebből is adódik, hogy a 90-es és a korai nullás évek művészeti színterét – a kiállítások (Polifónia, Rejtőzködő, Áthallás, Szerviz, Klíma), a szimpóziumok, az induló szaklapok és a művészek által kezdeményezett műterem beszélgetések (*Kis Varsó: A hét műtárgya*, 2001.) tanúsága alapján – a diskurzus nyelvének formálása, a nemzetközileg is aktuális kérdések integrálása, a probléma-megszólító művek kurátori motíválása és az alakuló intézményesülés kritikája jellemzi.

A hazai színteret a nemzetközi kontextusban vizsgálva látható, hogy a jól működő intézményrendszerekben kialakuló szubverzív alkotói gyakorlatok és a diszkurzív, kritikai elméletek amennyire megtermékenyítő módon, mintegy követhető mintaként kínálkoznak, annyira a különböző lokális adottságok miatt a konstruktív intézményteremtés gátjai is lehetnek.²

A magyarországi kortárs művészet formálódásával felmerülő és folyamatosan napirenden tartott kérdések elemzéséhez a modernizmus angolszász kritikájának térnyerése, a művészet intézményi modelljének az elméletet

¹ „Ahhoz, hogy ez működjék, hogy ez a speciális kontextus – a gyűjtemény – létrejöhessen, elengedhetetlenül szükséges a szelekció, az olyan tárgycsoportok együttes megjelenítése, amelyek – esetenként szinte észrevétlenül – kommunikálnak egymással. Ezeknek a hálózatoknak a feltérképezése és láthatóvá tétele az a feladat, amire a gyűjtéssel vállalkozunk. Az intézet a gyűjtemény fejlesztését a kortárs kultúrával kapcsolatos kutatás szerves eszközévé és ugyanakkor tárgyává kívánja tenni.” Páldi Livia In: No 1. Cím nélkül, Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros, 1997. 69.

² A művészeti kánon alakításában összefonódó múzeumi és műkereskedelmi gyakorlat nyugati modelljének kritikájából fakadó piac- és kánonellenes alkotói magatartás már a piac és az intézmények megteremtésének első lépéseinél szárba szökött itthon és polarizálta a színteret. A művészetet pártoló magánszféra jelenleg is szűk (a mecenatúráról nem is beszélve), s ennek hátrányait ma, az állami megszorítások és elvonások idején fájón tapasztaljuk.

felpezsdítő jelenléte, a vizuális kultúra fiatal diszciplínájának berobbanása és ezzel együtt a „high and low art” dichotómiájának felülírása szolgált elméleti kontextussal, ám a gyakorlatban nem mindig alkalmazható útmutatóval.³

Ugyanakkor már a 80-as években aktív, vagy a 90-es években pályára lépő hazai művészek fórumteremtő készsége és igénye (független kiállítóterek, önszerveződő alkotócsoportok, privát műtermekben zajló szakmai esték), a köztérben való zavarkeltést, a különféle kommunikációs csatornába való behatolást előnyben részesítő stratégiája⁴ időben együtt haladt a szociálisan elkötelezett művészszerp és a public art nyugati fejleményeivel.



NEMES Csaba
Lejárt plakát Budapesten /
Expired Billboards in Budapest
1992
anonim plakátakció a Fővám téren /
anonim billboard action

A technikai képkalkoló eljárások (fotográfia, video, film, CGI) hirtelen felduzzadt alkotói alkalmazása pedig a globális jelenségként érzékelhető „digitális bum”-mal hozható összefüggésbe szerte a világon.⁵ Kutatásaimban e harmadik aspektusra fókuszáltam. A kurrens fotóelmélet kontextusában vizsgálom a dunajvárosi gyűjteményt munkáikkal gyarapító alkotóknak a technikai képhasználton keresztül kirajzolódó látásmódját, de nemcsak a gyűjteményben látható munkákat, hanem a ma is alakuló életművük folytonosságát szem előtt tartva.

³ A sikertelennek érzett működés okainak megvitatására rendezett, a szintér résztvevői által látogatott konferenciák konklúziója szinte mindig ugyanaz volt: a kortárs művészet a médiában alulreprezentált, a jelenünk vizuális kultúrájának oktatása kezdetleges és elenyésző, a közönség kicsi. A kortárs művek piacának szűköségéről és kiforratlanságáról kevés szó esett, meglátásom szerint a nonprofit intézményeket inkább a műkereskedelemmel szembeni bizalmatlanság és távolságtartás jellemezte.

⁴ Például Nemes Csaba korai munkái, vagy Komoróczy Tamás és Kodolányi Sebestyén rendezésében a *Mi van a dobozban?* című, négyrészesre tervezett oktatófilm a közszolgálati televízió adásában és Bakos Gábor részvételével az ARC óriásplakát pályázat alapítása, amire eleinte számos képzőművész is adott be plakát tervet.

⁵ 1990 a Photoshop éve is.

A kamera színre lép

Ha az események dramatizálásának is tűnik, a kortárs művészetnek a technikai képhasználat és a medialitás felőli elbeszélését a budapesti Magyar Képzőművészeti Főiskolán zajló forradalommal érdemes kezdeni. Az 1989-es őszi szemeszter idején, a diákság köréből induló szervezkedés célkitűzése a főiskola szerkezeti átalakítása és a tanári kar leváltása, illetve felrészítése volt.

Jelen gondolatmenet szempontjából a konkrét elképzeléseknél izgalmasabb, ahogy a felgyorsuló események közepette a főiskolai diákmozgalom a különféle médiumokon keresztül közzétesz, illetve az események medializálásából fakadó hatások formálójává és részese lett, ahogy a szervezkedés mintegy a medializálás tapasztalati terepévé vált.

Az Andrassy úti épület lépcsősorára a diákok egy-egy, a változás lehetőségeinek tartott művészettörténész, szobrász és festő nevét festették fel. Minden betűt más növendék, hogy osztozzanak a kitűzött célok felé vezető megmozdulások felelősségében és kivédjék a személyre szabott retorziókat. A „Beke, Jovánovics, Birkás” feliraton fellépdelve az épületnek a gyűlésekre mozgósító plakátokkal színesített, az események felgyorsulása miatt vizuálisan is folyamatosan változó terébe léphetett be nap mint nap mind a tanerő, mind a forrongó diákság. Az események folyamának mederbe terelése a sok esetben rögtönzött gyűléseken történt. Hogy, hogy nem, a megelőző hónapokban két videokamera került a főiskolára, mint a művészképzésben addig mellőzött eszköz. A művésznövendékek a főiskolán tartott gyűléseket ezzel a két kamerával dokumentálták, s mint ahogy a Kis Varsónak (*Gálik András és Havas Bálint*) az eseményeket évekkel később feldolgozó *Rebels '89* című projektjéből, és az ennek részeként film stillekből összeállított, „comics” elemeket tartalmazó story board-jából is kiderül, a kamera a mozgalom alakulásában, a hallgatók szerepvállalásában, a felszólalások artikulálásában katalizátorrá vált. A történet rekonstruálásából úgy tűnik, hogy az akadémiai képzés részét képező műtermi stúdiómkra szánt idő egy részét a művészképzés reformját, vagyis az akadémiai stúdiómkok átalakítását sürgető szervezkedés töltötte ki, s ez nemcsak a megbeszélésekkel, hanem a kamerahasználattal is formálódott. Egy közös kreatív gyakorlatként is felfogható, melynek során hamar kiderült, ki az, aki kamera előtt is képes gondolatait megfogalmazni és vállalni egy dokumentummá váló felvétel során. Vagyis a kamerák jelenléte és a gyűlés lefolyása szétválaszthatatlan, hiszen nem pusztán rögzítés történt. Így együtt váltak az indulatok kijátszásának, a különböző szerepek megélésének, a sérelmek, vágyak és feladatok kimondásának, a közösség alakításnak a médiumává, méghozzá a kamerát a játék részének, alakítójának (agent) tekintett, folyamatosan reflektált médiumává.

Az események medializálásában a médiaszereplés jelentette a következő lépést, amikor a diákok képviselőiben, a kamerával jobban lévő *Szegedy-Maszák Zoltán* és az előadás körülményeitől és hatásától magát nem zavartató, a jegyzetei felolvasásához ragaszkodó, távozásra felszólított rektor, Kiss István⁶ a Magyar Televízió stúdiójában találta magát. A főiskolai diákmozgalom nyilvánosság elé vitelének, a közszolgálati médium adta lehetőségnek is köszönhető, hogy a főiskolai vezetés által kezdeményezett fegyelmi eljárást, ami Szegedy-Maszák Zoltánnak a felsőoktatásból történő kizárásával végződhetett volna, felfüggesztették, és hamarosan megkezdődött a főiskola inkább személyi, mint szerkezeti átalakítása.

A kamera egy másik módon, a technológia és a vizuális környezet látványos változásaival összefüggésben (óriásplakátok, videoklippek), a főiskolai növendékek alkotói útkeresésében is színre lépett. A fotográfia és a mozgókép új kifejezési médiumként, vagy az addig elsajátított szakmai fogások továbbgondolásának és a kísérletezésnek az eszközeként is megjelent. A tradicionális művészeti ágak szerinti képzésből adódik, hogy a technikai képalkotás mel-



lett elkötelezett alkotók jobbára festő, murális, szobrász vagy alkalmazott grafikus szakon végeztek, és az alkotói visszaemlékezéseknek hála, a technikai médiumokra való áttérés több esetben közvetlenül is nyomon követhető. *Komoróczy Tamás* mobil elemekkel felszerelt festményeiről készített klippeket (expanded painting – Sugár János kifejezésével), *Nemes Csaba* a városban elhelyezett plakátjaival, vagy éppen az üresen álló, a reklámcégek által dekoratívan kifestett plakát-helyek fotómásolatának kiállítóterbe helyezésével keltett zavart. Ugyanő a

fotográfiát a vizuálisan is gyorsan változó városi utcakép és a mozdulatlan-ságában időtlennek tűnő vidéki táj dokumentálására is bevetette.

Az idő múlásával egyre érdekesebb nyomrögzítés és érzékeny leletmentés rajzolódik ki sorozataiból. *Koronczi Endre önfestő képein* egy olyan festészeti eljárással kísérletezett, amely a fotografikus kép keletkezésével, az előre nem látható képi eredményt adó eljárás automatizmusával állítható párhuzamba. *Szabó Dezső* a már megújult képzés radikális festészeti kurzusába kapcsolódott be (Károlyi Zsigmond osztálya), ahol a festészet mibenlétéről való

⁶ Többek között a Budai Vár alatti Dózsa György emlékmű (1961), a Szoborparkba került, egykor a Felvonulási téren felállított Tanácsköztársasági emlékmű (1969) és a margitszigeti Centenárium emlékmű (1972) alkotója.

gondolkodás jelentette a stúdiók alapját. A festészeti médium analízisét a festmény immanens részeként, a médium sajátosságainak kutatását és látatását az esztétikai élmény forrásaként kezelő önreflexív festészeti gyakorlat a fotográfiát is a médiumtudatos képalkotás hagyományába helyező hajtóerővé vált számára. A fotográfiával történő kísérletezésnek a művészképző intézmények átmeneti éveiben időszakosan kialakuló interdiszciplinaritás is kedvezett. A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán végzett hallgatók számára például a különböző tanszékek közötti átjárás – azóta megszűnt – lehetősége rendkívül inspirálóan és termékenyen bizonyult. A pécsi egyetem szobrász szakán végzett *Gyenis Tibornak* és a festőszakon már reflexív, kritikai felhanggal bíró videomunkával diplomázó *Keserue Zsoltnak* vannak fotografikus munkái a du-naujvárosi gyűjteményben.

A kamera képzőművészeti alkalmazásának egyre gyakoribbá válásával szinkronban a fotográfia elmélete is belépett a kortárs művészeti színtér párbeszéd-képes közegébe. A „főiskolai forradalommal” szinte egy időben zajlott a romániai forradalom, illetve annak televíziós közvetítése. A technikai médiumok és a média működésének elemzésére mintegy felkészültségben és készenlétben állva még 1990-ben nemzetközi szimpóziumot hívtak össze a budapesti Múcsarnokban *A médiumok velünk voltak* címmel.⁷ Az előadásokat a médiában/médiával kivívott romániai forradalom elemzésének, megértésének szentelték. A meghívott előadók között volt a *Fotográfia filozófiája*⁸ című írás szerzője, a technikai kép filozófiájának kidolgozását sürgető *Vilém Flusser* is, aki magával ragadó szenvedéllyel fejtette ki radikális nézeteit. Ezek értelmében a mindig is a mágikus, mitikus tudat szolgálatában álló kép a természettudományos ismereteken alapuló, ideologikusan kódolt fotografikus képben él tovább. A fotografikus kép térnyerésével viszont új helyzet állt elő a kultúrában, mert a programozott apparátussal (a fényképezőgép és a funkcionárius, vagyis a gép funkcióiban működő fotós együtt) olyan képek állíthatók elő, amelyek felülmúlhatatlan optikai hasonlóságot közvetítenek.

Ennek következtében azonban a felületes, kritikátlan használat során a képek egyre inkább az események szerepét veszik át. A fotografikus képeket mintegy tükörnek, az események rögzítésének tekintve, bennük fedezzük fel, sőt éljük meg világunkat, ahelyett hogy a világ megértéséhez közelebb vivő konstrukcióként kezelnénk azokat. E mágikus viszonyt csak a fotográfia működésének elemzése és ezzel összefüggésben az apparátus programjainak találatos kijátszása (alkotói feladat) képes oldani, illetve a lineáris, politikai gondolkozással kreatív módon átíratni.

⁷ A médiumok velünk voltak. A televízió szerepe a román forradalomban. A konferenciáról Peter-nák Miklós és Sugár János rendezésében készült dokumentumfilm. BBS, 1990. 133' 14". Jelen tanulmány címe e szimpózium címének parafrázisa, amelyet viszont a bukaresti tüntetőknek a tömegben végig hullámozó kiáltása, „a hadsereg velünk van” sugallt.

⁸ Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990. <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/04.html>



KIS VARSÓ / LITTLE WARSAW
Rebels '89
2006-2010
képregény-könyv, részlet /
comic book, detail

A médium analízise

E fejezet szervező elve nem a kronológia, hanem olyan fotóelméleti és mediális kérdések füzére, amelyek az alkotók problémakereséseivel, kutatásaival érintkeznek, vagy magában a képalkotói praxisokban ölt formát. Ez a módszer azonban, az elméleti definícióknak a művészeti produktumokkal szembeni kiszolgáltatottsága miatt csak rugalmasan, minden kutatás esetén újragondolva alkalmazható. Inkább kérdéseket generál, mintsem végleges válaszokat adna.

A fotográfia elterjedtsége, a kulturális gyakorlatokat átható, multifunkcionális jelenlétét és nem utolsósorban folyamatosan változó technológiája következtében maga a fotóteória is egy nyugtalan, esetenként szertelennek tűnő vállalkozás. A fotográfia teoretikusainak sokszor felrötták már, hogy általánosságokban, a konkrét képek mellőzésével értekeznek. Eklatáns példáját kínálja ennek a filozófus *Roger Scruton*, aki a fényképtől a reprezentáció lehetőségét vitatta el, érvelését az „ideális foto” elképzelésére alapozva.⁹

E tekintetben nem kevésbé érdekes *Roland Barthes* jelentős fotóelméleti karriert befutó, a fotográfia „természetének” feltárására vállalkozó esszéje, a *Világoskamra*.¹⁰ Sok teoretikussal ellentétben Barthes a konkrét képek inspirálta benyomásaiból indítja gondolatmenetét. Ennek ellenére, a studium-punctum szubjektív formulája, a fotografikus képnek az elmúlás feletti melankóliában való lehorgonyzása és a fényképen látható szeretett lény már-már érzéki megtapasztalásának nem szűnő csodája mintha nem inspirálná a fotográfiai praxisban jártas alkotókat. Ahogy Barthes *Rhetoric of the Image*¹¹ című írásának állítása sem kínál megoldást, miszerint a fotografikus kép „kód nélküli”, a nyelvi jelrendszerekkel szemben rezisztens üzenet lenne. Viszont, ez a mágikus kép-használati módot idéző szemlélet nagyon is felajzotta a művészettörténészek képzeletét. Barthes szövegeire, köztük személyes hangvétellű esszéjére is, mint fotóteóriára hivatkoztak és hivatkoznak.

A fotográfiát integráló művészeti folyamatokat az autonóm képek (táblaképek) szekvenciájaként értelmező *Michael Fried* a barthes-i punctum fogalomban az alkotói intenció, vagyis a szándékolt és a szándékolatlan(nak tűnő) ábrázolásmódok problematizálását látja.¹² A punctum annak a fotografikus képi minőségnek a megnevezése, amely a nézőre tett váratlan és elementáris

hatásban ragadható meg.¹³ A befogadásnak ezt a szubjektív, a néző pszichikumát mozgósító módját az idő haladását „felfüggesztő” fényképnek egy olyan részlete válthatja ki, ami a fényképész/operátor szándéka ellenére, vagy tudta nélkül került a képre. Fried a festészetben kialakuló kompozíciós típusoknak, a néző tekintetét kereső színpadias, és a nézőről tudomást nem vevő abszorpciós modellnek¹⁴ a fotografikus táblaképekben való továbbélését hangsúlyozza. A festett és a fotografikus táblaképek, vagyis a festészet és a fotográfia mint művészeti médiumok közötti folytonosságot a teatralitás és az abszorpció reprezentációs mintáinak működtetésében látja. Mivel a barthes-i punctum „az abszorpció kríziseként” is felfogható, vagyis az alkotói szándékolatlanság, illetve az annak látszatával élő előadásmód lehet maga az alkotói szándék is, ahogy például *John Cage: 4' 33"* címen ismert „csend zenéje” esetében,¹⁵ Fried érvelésében Barthes vonatkozó esszéje kulcsfontosságú teoretikus referenciaként jelenik meg.

A művészeti változásokat tágabb kulturális kontextusba helyező, Frieddel együtt szintén *Clement Greenberg* iskolájából induló *Rosalind Krauss* is a barthes-i fogalmakat hívta segítségül az idővel nagyhatásúvá váló, a hetvenes évek végén írt *Notes on the Index*¹⁶ című dolgozatában. Krauss a hetvenes évek sokrétű és szerteágazó művészeti jelenségei inspirálták, a plurális alkotói gyakorlatok közös nevezőjének megtalálása és leírása motiválta. Gondolatmenetét a nyelvészeti shifterekkel (az üres, a helyzetektől függően értelemmel telítődő névmásokkal) és a duchamp-i ready made-del indítja. Meglátása szerint a shifter és a ready made értelemmel csak kontextusban telítődő adottsága, rámutató (az index mutatóját is jelent) funkciója a fénykép kiemelő szerepével, képalírás-, vagyis szövegfüggő működésével rokonítható. Észrevételének artikulálásában a fényképet rekontextualizálható jelként, „kód nélküli” üzenetként leíró barthes-i maghatározás és az indexikus jel peirce-i definíciója segítette.

Krauss e szemiotikai tézisek segítségével bontotta ki, vagy inkább építette fel azt az értelmezést, miszerint a fotografikus kép a hetvenes évek meghatározó művészeti modusa, az installációs alkotói gyakorlat kulturális modelljének is tekinthető. Vagyis az alkotás autonómiáját feladó, csak a változó kontextusok szövetében értelemmel nyerő hely-specifikus műtípusok kialakulásában magának a fotografikus eljárásnak a kultúrát átható szerepe tükröződik.

A fotóelmélet máig ható barthes-i örökségéhez a szóban forgó tanulmány jelentősen hozzájárult. Krauss rendkívüli hatású írásában a ma is figyelemre méltó tézise bizonyításához *Charles Sanders Peirce* 20. század eleji jelt-

⁹ Roger Scruton: *Photography and Representation*. *Critical Inquiry*, 1981/3. 557-603. <http://www.jstor.org/stable/1343119>

¹⁰ Roland Barthes: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, 1985. (La chambre claire, Note sur la photographie, 1980)

¹¹ Roland Barthes: *Rhetoric of the Image*. In: Liz Wells (szerk): *The Photography Reader*. Routledge, London és New York, 2003. 114-125. Magyarul: *Filmkultúra* 1990/5. Fordította: Angyalosi Gergely

¹² Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven és London, 2008. 95-114. (Barthes's Punctum című fejezet)

¹³ Roland Barthes: *Világoskamra*, Európa Könyvkiadó, 1985. 28-31.

¹⁴ Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago és London, 1980.

¹⁵ Walter Benn Michaels: *Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph*. <http://nonsite.org/issue-1>

¹⁶ Rosalind Krauss: *Notes on the Index*. October, 1977/3-4. Magyarul: *Megjegyzések az indexről*. Ex Symposion, 2000/32-33. 4-16. Fordította: Timár Katalin

xonómiáját és Barthes hatvanas évekbeli jeleméleti fejtegetését fűzte össze. Az érvelés azonban, a tézisről leválva önállósult. A fotografikus képről való gondolkodásban a peirce-i index és az a barthes-i felvetés, miszerint a fénykép egy, a nyelvi rendszerekkel nem artikulálható, „kód nélküli üzenet” lenne, sűrűn hivatkozott alapvetés, további tézisek támpontja lett.¹⁷ A digitális technológia és a CGI térhódításával még hangsúlyosabbá vált a fotó indexikalitása: az index, a nyom az analóg fotográfia mediális sajátosságaként nyert új értelmet és ugyancsak Barthes érzélem teli leírásának árnyékában, a leképezett jelenlétének érzéki, már-már tapintható közelségben lévő emanációjaként értelmeződik.

Médiум-specifikumként felismerni és meghatározni valamit azonban a médiум analízis irányába vezet. A fotografikus képek esetében ez azzal jár, hogy egy időre el kell hagynunk az asszociatív műértelmezés szféráját, és a képek szimbolikus tartalmának felfejtéséről a technikai alapok megértésére helyezük a hangsúlyt. Ezen a csapáson haladva a peirce-i index inkább akadályt, a barthes-i „kód nélküli üzenet” viszont kihívást jelent.

A fotografikus képet az indexikus jellel azonosító, illetve azt a peirce-i indexikus, ikonikus és szimbolikus jelek együtteseként leíró fotóelméleti evidenciát leghatározottabban talán *Michel Frizot* kérdőjelezi meg. A francia kutató, a már említett Flusser nyomdokain haladva, a komplex fotográfiai eljárás elemeire bontja, s ezzel kimozdítja a fotóteóriát a jelenben egyre inkább szűknek bizonyuló peirce-i fogalmi keretből.¹⁸ Ám nemcsak kikerüli a fotóelmélet szemiotikai hagyatékát, hanem a jeleméleti terminusok helyett egy fotográfia specifikus metodológiára is javaslatot tesz. A fotóteória diskurzusait a tézisek eltérő, kontextusból kiragadott interpretációja és a technikai és természettudományos kérdésektől való tartózkodással is összefüggésben az elmélet és az alkotói gyakorlat szétválása jellemzi. Mivel Frizot módszere a praxis és a teória közelítésének lehetőségét hordja magában, célszerű meglátásait részletesen felidézni, majd azokat az alkotók kutatási eredményei mellé helyezve, azokkal együtt szemlélni.

A beavatkozástól mentes fotografikus leképezéssel kapcsolatos közkeletű vélekedés értelmében a fénykép a „valóság” nyoma, tükrözője. Gondolhatjuk, hogy ezen a kérdésen már túl vagyunk, hiszen a digitalizálás korszakában nincs az a naiv néző, aki egy monitoron megjelenő fotografikus képet kételkedés nélkül érintetlennek fogadna el. Ám ebben a szemléletben, ami például a családi albumok képeihez való viszonyt nagyon is jellemzi, nem a hitelesség mértéke a problematikus, hanem a fényképnek a „valósággal” való ab ovo megfeleltetése.

¹⁷ Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London, 2006. 181-196. (A *The Pensive Spectator* című fejezetben is a barthes-i punctum és a fénykép mint index a kiindulópont a fotografikus alapú álló- és mozgókép különböző temporalitásának és fikciós idejének elemzésében.)

¹⁸ Michel Frizot: *Who's Afraid of Photons?* In: James Elkins (szerk.): *Photography Theory*. Routledge, 2007. 269-283. Michel Frizot a magyar közönségnek is ismerős a Nemzeti Múzeumban látható André Kertész kiállítás társkurátoraként, és a 2010-es Paris Photo fődíjasa, a mediálisan reflexív fotó- és mozgóképes munkákat készítő, Amszterdamban élő Ősz Gábor méltatójaként.

Filozófiai, társadalom- és médiatudományi közhely, hogy a valóság meghatározása lehetetlen, azt csak megközelíteni és egyben formálni tudjuk érzékeink, eszközeink, technológiánk segítségével. A fotografikus leképezés egy ezek közül a technológiák közül, amelynek folyamatos fejlesztésével folyamatosan kiterjesztjük és alakítjuk is világunk láthatóságát, miközben a technológia maga is visszahat percepciónkra, viselkedésünkre, látásmódunkra. Félretéve a bármilyen módon manipulált – retusált, vagy digitálisan megváltoztatott – fotók esetét, Frizot állítása és metodológiájának egyik kiindulópontja az, hogy a fotográfiával még csak kapcsolatba hozni is a valóság fogalmát eleve félrevezető. A valóság meghatározhatatlanságából adódik, hogy a fotográfia semmivel sem referál arra jobban, mint a festészet.¹⁹ Érvelése azonban nem merül ki ebben a lakonikus, frappáns következtetésben. Az ok, hogy egy fényképre mint a realitásunkkal közvetlenül megfeleltethető képre nézünk az az, hogy a kamera lencséje és a szemünk működése között analógiát feltételezünk. Ez azonban egy óriási tévedés. Mégis: e magától értetődőnek vélt analógia teremt meg a látás és a fényképet létrehozó eljárás közötti közvetlen kapcsolat illúzióját. Ezt az illúziót viszont nem szívesen adjuk fel.²⁰



Persze felmerülhet a kérdés, hogy miért is kellene feladni? Nem egyszerűen érzelmi okokból ragaszkodunk a vizuálisan érzékelhető jelenségeket megörökítő, az emlékek felidézésére és persze befolyásolására is alkalmas fényképhez. A természettudományos eredményeken alapuló leképező eljárásba vetett bizalmunk nagyon is praktikusnak bizonyult az elmúlt közel kétszáz évben. Nemcsak dokumentáló, bizonyító, kommunikációs és esztétikai funkciói miatt ragaszkodunk hozzá, de számos további hasznos és szórakoztató fejlesztés alapja is lett, mint például a mozgóképé, az orvosi képalkotásé és a számítógép generálta képalkotásé (CGI), vagy az „ürfényképezésé”. Talán nem is a feladásról van szó. Inkább arról, hogy

¹⁹ Uo. 272. „Photography does not refer to reality any more than painting does, in fact, we cannot define reality.”

²⁰ Uo. 272. „If we think photography is about ‘our’ reality, it is because we are attached to the analogy between the camera and the eye (ocular vision) that is also completely false, but that maintains the illusion of an intimate relationship between vision and photography that is difficult to give up.”

legyünk ennek az illúzióknak a tudatában, hiszen a kritikátlan képfogyasztás, a fotóhasználati módozatok fel nem ismerése kiszolgáltatottsághoz vezethet, vagyis a különféle ideológiák vezérelte marketing és propaganda akadálytalan érvényesüléséhez.

A látásunk és a fotografikus ábrázolat meghitt viszonyának ezt a mindannyiunk számára elragadó illúzióját töri meg *Bozsó András Downtown* című sorozata. A fényképek első pillanatra a romokban álló, múltbéli Budapest képeinek tűnnek, ám éppen a pusztulás relikviái zökkentenek ki a kormeghatározás rutinjából. A fényérzékeny felületen lyukkamerával rögzített vetület azonos léptékű elemekből álló, homogén tér illúzióját kelti. Mindazok

a minőségek, amelyekből szabad szemmel azonnal észlelnénk a leképezett tárgyak, építmények lépték-, tér- és anyagbeli különmeműségét, a kétdimenziós felületen egynemű síkokká absztrahálódnak. Az optikai illúziót az adja, hogy a rövidüléssel térábrázolás szabályaihoz szokott tekintetünk egy fotografikus kép láttán azonnal térbeliesíti a látottakat. Percepciónkban egy homogén tér azonos léptékű részeiként jelennek meg az ábrázolt elemek, éppen azért, mert a fotografiát a vizuális felületek, a látvány pontos

rögzítőjének tartjuk. Míg egy hasonló térszerkesztésű, ám festett kompozíción a képszerkezet kialakításában, a szín- és faktúrakezelésben, vagyis az alkotói kézjegyek követésében merülnénk el, a fotografikus képnél automatikusan a leképezés referenciáját kutatjuk. Vagyis nem a képkészítés módja, hanem a képen látható jelenség, vagy jelenet beazonosítása irányítja tekintetünk, mivel alapvetően nem ábrázolásnak, hanem dokumentumnak fogjuk fel a fényképet. Nem azt kérdezzük, ki és hogyan készítette, hanem hogy ki, mi és hol látható rajta.

Referencialitás kérdésében nagyszerű példával szolgálnak az ún. „ég képek” is. Az ég felé fordított kamerával felhőtlen légköri viszonyok esetén egy monokróm hatású fényképet kapunk. Ám ugyanezt a látványt egy monokróm festménnyel, vagy egy bevilágított kék felület lefényképezésével is előállíthatjuk, ahogy *Szabó Dezső Égképek* sorozatának egyik darabján láthatjuk.

Hogy mikor, miként azonosítunk be egy képi látványt, az függ kulturális beágyazottságunktól, pszichés állapotunktól, nem utolsósorban a kép megjelenési helyétől, ám a befogadói reakciók elemzése alapján, meghökkenő módon legkevésbé a kép médiuma befolyásolja a percepciót. Fotografikus leké-

pezés esetén a fénnel telített kék felületben – Égképek címmel! – az eget ismerjük fel, és ha kiderül, hogy egy modellált látványról készült a felvétel, becsapva érezzük magunkat. Miért? Hiszen csak azzal az elvárásunkkal konfrontálódunk, amelyet a fényképpel szemben mi magunk támasztunk. Ráadásul egy olyan jelenség megidézésével, ami maga is fikció, hiszen a fölénk boruló kék égbolt az. Kultúránk egy gazdagon termő, nélkülözhetetlen fikciója, ami azonban egy soha el nem érhető, közvetlen tapintással nem megtapasztalható, optikai illúzióként létező jelenségből táplálkozik. „How high can you fly, you’ll never, never, never reach the sky.”²¹ De akkor hogyan lehet egy fénykép az indexe, vagyis a közvetlen felületi érintkezésből – ha még a fény útján is – adódó nyoma, érzéki emanációja valaminek, ami nincs is? El kell hogy távolodjunk az indextől mint fotóspecifikumtól ez esetben is. Viszont ezek szerint a nyomrögzítésben leginkább megbízhatónak vélt analóg, fotokémiai nyersanyagra történő fényképezés is lehet az ábrázolás médiuma. Vagy nem is lehet más, csak az?

Úgy tűnik, a fotografiát a „valóság” indexikus nyomával azonosító elméleti téziseket éppen az alkotói praxis kísérleti eredményei cáfolják. Ám mégsem mondhatjuk, hogy a fotografikus eljárásnak ne lenne valamilyen kapcsolata a világunknak a látás érzékén keresztül felfogható felületével, hiszen a fényképeken felismerjük családtagjainkat, ismerőseinket, közszereplőket, konkrét helyszíneket, épületeket, művészeti emlékeket, sőt, sokukat csak a fotografikus képén keresztül ismerjük. Ezen a ponton ismét a francia kutató, Frizot gondolatmenetének szálát érdemes felvenni. Szerinte a fotografiának egyetlen realitásba van bejutása, ez pedig maga a fizikai törvényszerűségekkel leírható fény.²² A fotografikus leképezés során abból lesz kép, ami az egyaránt részecske- és hullámtermészetű fény útjába kerülve, azt megtörve nyomot hagy a fényérzékeny felületen. Mivel a fényképezés aktusa során tulajdonképpen egy fényérzékeny felületre eső konkrét fotonmennyiség számlálása történik (analóg, digitális fényképezőgépek, lencse nélküli camera obscurák esetében is a fény mennyiségétől függ a kép milyensége), és hogy elkerülje a kultúrtörténetileg túlterhelt fény kifejezést, Frizot a foton szó bevezetését ajánlja.²³ A fényképezés során a kamera nyílása, vagy a fényt koncentráló objektív az, ami a fotonokat az optika ismert törvényei értelmében a fényérzékeny felülethez vezeti, vagyis a fotonok terjedése egy geometrikus rendszerben leírható kúp alakú projekcióban (conic projection) történik. Ebből adódik a fotografikus leképezés egy másik specifikuma: a projektív megfelelés (projective homology).²⁴

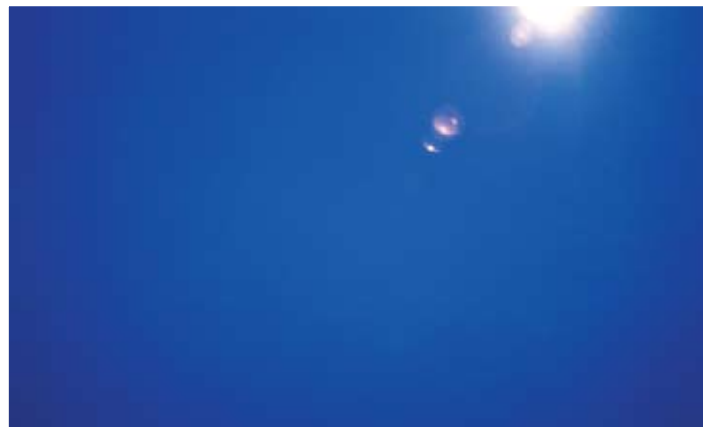
Azzal, hogy Frizot a fizikai és matematikai törvényszerűségek fogalmai keretében helyezi a fénykép létrejöttét, kiváltja a jeleméleti ikonikus terminust is.

²¹ The Animals: Sky Pilot, 1968.

²² Uo. 272. „Yet the only reality to which photography has access is light, light coming from in front of the camera.”

²³ Uo. 275.

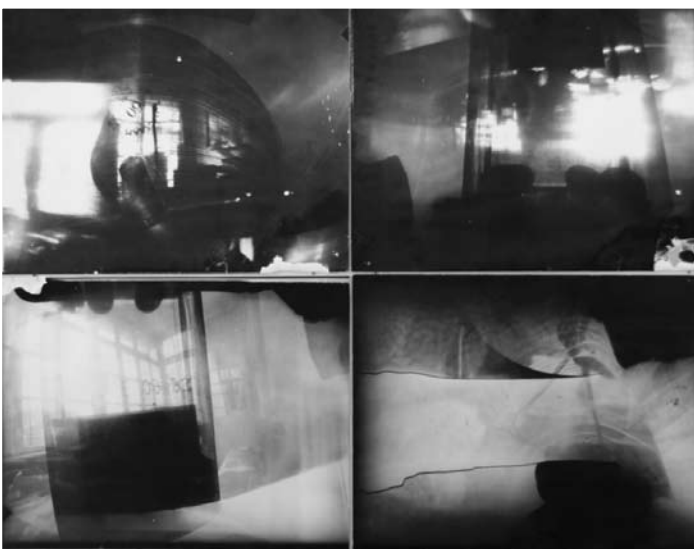
²⁴ Uo. 277.



SZABÓ Dezső
Égképek /
Sky Views XII/VIII
2002
40 x 60 cm
C-print, ed5

A homologikus vetület megőrzi a dolgok relatív arányait a leképezés során, a már torzítás nélkül korábban látottakat hasonlóságként ismerjük fel. Ez a hasonlóság azonban nem az indexikalitásból következik, és sokkal gazdagabb és sajátosabb is annál, hogy az index fogalmával leírható lenne.²⁵

Szegedy-Maszák Zoltán a kilencvenes évektől végez az optikai leképezéssel és a fényvel mint természeti jelenséggel kapcsolatos kísérleteket. *Camera Obscura* és *Camera Obscura/Fotogram* sorozatai e kísérleteknek a képi eredményei.



A fotografikus leképezés empirikus megfigyelése a fény leképeződéséhez szükséges elemek – a lyukkamera, a fényérzékeny felület, az exponálás időtartama, a fényintenzitás és a fény útjába helyezett tárgyak – variálásával történik. Milyen képet alkot a fény, ha a camera obscurába helyezett síkfilmre nem egy, hanem négy, a tér különböző irányai felé nyíló lyukon keresztül érkezik a fény? Ha a fényérzékeny felület nem síkba simított, hanem hajtogatott vagy begyűrt? Ha a kamerát végtelenen hosszú ideig hagyjuk exponálni, hogy a film a napszakok változó fényintenzitásának is ki legyen téve?

Ha a kamera belsejébe is helyezünk egy ugyanolyan, áttetsző

tárgyat (üvegizzó, műanyag tic-tac doboz), mint amelyet a kamera látószögébe? Ha ennek a tárgynak egyszerre látjuk árnyékát és távoli vetületét? És mit kezdünk azzal, ha maga a rögzítő film is árnyékot vet saját magára, vagyis a képhordozó maga is a képi látvány része lesz? Már a kísérletben megadott, az automatizált és tömeges használatra kifejlesztett fényképezőgépek programoktól eltérő feltételekből is sejthető, hogy a hétköznapi használatban megszokott fotóktól nagyon különböző képeket kapunk a fénynek. Nincs ábrázolási cél, a komponálás a kísérleti helyzet megteremtéséig terjed. Mi végre? Az első pillantásra zavarba ejtő fény-képek szemlélése közben feltárul a fény leképeződésének útja az egyenes élességű térbeliségben kirajzolódó egyenesek mentén, hiszen ez esetben a leképezés során torzító, az egyenest elhajlító, vagy ezt beállítástól függően korrigáló objektív nem kap szerepet. Nem a látható felületek fotografikusan megszerkesztett ábrázolását, hanem a láthatóságok fény általi leképeződésének empirikus bizonyítékát adják Szegedy-Maszák fény-képei.

²⁵ Uo. 271. "...indexicality does not imply resemblance, and photographic resemblance is much too rich and specific to be described using the notion of the index."

SZEGEDY-MASZÁK Zoltán
Camera Obscura
1994
120 x 140 cm
zselatinos ezüst nagyítás /
silver gelatine print
*

Ám ha több órás expozícióval, a tér több irányába is nyitott kamerával, mintegy az empirikus térészleletünkhöz közelebbi feltételekkel ilyen fény-képek keletkeznek, akkor mi az, amit fényképezőgépeink produkálnak? Nagyfokú absztrakciók. Az optikával felszerelt, az expozíciós időt és a rekeszt automatikusan összehangoló gép nem a látvány természetes leképeződésének, hanem egy olyan képkonstruálásnak az eszköze, ami a képi konvenciók, a fogyasztók igényei és a tudományos kutatásokon alapuló fejlesztések eredménye. Maga a síkfelületre történő leképezés is egy konvenció, amihez erősen ragaszkodunk, akárcsak a figurális ábrázoláshoz. Szegedy-Maszák „fény-képei” szembesítenek azzal, hogy az automatizált fényképezés során keletkező, korlátozott mélységélességet adó képek mily kicsiny tér-idő szeletét, optikai felületét rögzítik világunknak. Hátborzongató, hogy mégis mennyire megragadják képzeletünket! Frizot persze ennél tudományosabban fogalmaz: a fényképre pillantva egy fizikometrikus (physicomeric) adatokat rögzítő szisztéma és egy finoman hangolt biometrikus rendszer, a kultúrába ágyazott emberi percepció konfrontálódik.²⁶ És ebben a feszültségben rejlik a fotográfia ereje.

Vagyis a fotografikus leképezést Frizot egy, a természettudományosan meghatározható törvényszerűségek által meghatározott és behatárolt eljárásnak írja le. Maga a fénykép

pedig annak az interakciónak az eredménye, ami az erősen leszabályozott technikai paraméterek és az operátori szándék és vágy között létrejön.²⁷ Ebből adódóan kísérletként fogható fel minden fényképezői aktus, a kísérletekből származó képi eredmények pedig produkcióként. Akkor is, ha egy másik fényképről, vagy egy nem fotografikus képi ábrázolásról készül fénykép. Így a reprodukció fogalma értelmetlenné válik, mely megnevezést Frizot egyébként nagyon is árulkodónak tartja a fotografikus képhez való viszonyunkat illetően. (A műtárgyak fotói nem reprodukálják tárgyukat, hanem a fotografikus eljárással

²⁶ Uo. 279.



EPERJESI Ágnes
Felpörgetett fotogram /
Reved up photogram
2009
30 x 30 cm

történi leképezés során olyan képeket hoznak létre, melyekben a fénykép tulajdonságai érvényesülnek a leképezett műtárgy sajátos, mediálisan specifikus jegyeinek kioltásával.) Logikus okfejtés, amiből a benjamini paradigma²⁸ megkerülése is kiviláglik. Már nincs szó eredeti és másolat megkülönböztetéséről: a fénykép, akárhány replikája is kering albumokban vagy a világhálón, keletkezése pillanatában – és az mindegyik fényképnek van – egy, a fényképező embernek a fotográfiai eljárással végzett kísérletéből, az operátor és a körülmények interakciójából származik. Persze ezek a képi eredmények lehetnek redundánsak, vagy felismerést hozóak. A fotóelmélet diskurzusát gazdagító hazai kutató, *Peternák Miklós* 90-es évek elején publikált gondolatmenete kínálkozik ide, miszerint a fényképpel csak az egyes és a kettes szám hozható minőségileg értelmes kapcsolatba. Az egyes szám az „eredetileg” egy példányos fényképekre utal, melyek csak újabb fényképezéssel sokszorosíthatóak (dagerrotípiá, diakép, fotogram, polaroid), míg a kettes szám minden más (sokszorosítható) fénykép esetében a pozitív–negatív kép együttlétére utal. „Ha azt mondjuk ‘három fénykép’ vagy ‘ötszáz fénykép’, minőségileg egyenértékű kijelentést tettünk, a különbség csak kvantitatív (mennyiségi).”²⁹ A negatív–pozitív eljárás alapuló fotográfia multiplikációs kapacitásából adódóan képes a különféle matériájú és médiumú dolgokról készült képek közvetítésére, széles körű terjesztésére. Ám nem csupán e funkcióban feloldódó, sokszorosító eljárásaként, hanem az emberi intellektus számára kihívásokat jelentő, magát a leképezés folyamatát fagató kísérletezés médiumaként is működtethető. Képzőművészeti alkalmazása éppen ennek a lehetőségnek a megragadása.

Beöthy Balázs Első képek címen rendezett kiállítást a Bartók 32 Galériában, 1994-ben.³⁰ Gyermekkorai színhelyén, a családi lakás falán függő festmények, rajzok és nyomatok fényképeinek xerox másolatát rendezte sorokba a galéria bejáratával szembeni falán. A galéria fala mögül Beöthy az e képek kapcsán édesapjával készített video-interjúja volt hallható. A gyermekkorban, az eszmélés során „elraktározott” képeket *Sulyok Miklós*, a művészeti színtéren jól ismert műtárgyfotós „reprózta” le. A negatívokról készült papírnagyításokat Beöthy végül xerox eljárással pauszpapírra másolta az emlékezetében játszott jelentőségükhöz igazított méretben.³¹ A replikák különböző méretezésén, vagyis a fotográfia egy sajátosságán alapuló komponálás meghatározó eleme ennek az emlékezés folyamatára reflektáló tablónak. Beöthy saját vizuális

²⁷ Uo. 278.

²⁸ Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Walter Benjamin: Kommentár és prófécia, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 301–334.

²⁹ Peternák Miklós: Új képfajtákról. Balassi Kiadó, Budapest, 1993. 45.

³⁰ <http://www.b2.hu/first3.html>

³¹ <http://www.b2.hu/te.html> Tatai Erzsébetnek a kiállításához írt, 17 év távlatából is releváns elemzése mutatja, hogy a mediálisan érzékeny, tárgyához tapadó műértelmezés milyen hosszú távon ható tud lenni: „Egyfelől a mechanikus szűrés azt a látszatot kelti, mintha a művész nem venne benne részt. Másfelől viszont pont e ‘technikán való áteresztés’ során tud a művész ‘belenyúlni’ a régi tárgyakba (...) A jelenben munkálkodó műltről, a (vállalt vagy akár tagadott) ‘hozomány’ és megújítás kapcsolatáról lehet itt szó, arról, ahogy a múlt áttűnik a jelenen.”



emlékezetének fotografikus képeken keresztüli közvetítése azonban *André Malraux* „képzeletbeli múzeum”-át is megidézi. Maga a művészettörténet diszciplínája sem nélkülözheti a fotográfiai eljárást, hiszen a konkrét, tárgyi emlékek elérése, vagy hosszas tanulmányozása jobbára fotografikus képeken keresztül lehetséges. A fotográfia kulturális funkciói – megőrkítés, archiválás, ismeretterjesztés – is szerepet játszottak abban, hogy a múzeummal együtt a művészettörténet is a modernizmus meghatározó intézménye lett. Éppen múzeum–művészettörténet–fotográfia intézményi összefonódásának tudatosodása következtében a modernista múzeumi gyakorlat kritikájában kulcskérdésként merült föl művészet és fotográfia viszonya, a fotografikus képeknek a művészeti intézményrendszerben betöltött szerepe.³² Az intézménykritika fellángolását a műértői és műkereskedelmi gépezet telhetetlensége is tüzelte: a fotografikus eljárás korhoz kötött minőségeire, a vintage-okra, mint eredeti fotókra kihelyezve a múlt nem művészeti szándékkal készült fényképei is műtárgyakként kerültek bemutatásra. Ezzel párhuzamosan a hetvenes évek fényképezésen alapuló alkotói gyakorlataiban a progresszív kritikusok sokkal inkább az eredetiség és a szerzőség kultuszának megkérdőjelezését látták.

³² Douglas Crimp: A posztmodernizmus a fotográfiában in: Ex Symposion, 2000/32–33. 17–26. Fordította: Horányi Attila

BEÖTHY Balázs
Első képek című kiállítás a Bartók
32 Galériában /
An exhibiton titled First Images at
the Bartók 32 Gallery

Így a fotografikus kisajátítás stratégiájával élő művészek a szerzői és a művészeti autonómián alapuló modernizmus kritikájának zászlóvivőivé váltak (*Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman*). S mivel a modernizmus művészeti gyakorlatában a médiumtudatosság (már a 19. század második felétől, részben éppen a fényképezés elterjedésének következtében) alapkérdés volt, a médium specifikumok iránti érdeklődést a hetvenes évek végétől jobbra a művészet autonómiáját féltő modernista szemléletmóddal hozták összefüggésbe, esetenként a retrográd formalizmus bélyegét is rásütve. A modernizmus, vagy az adott művészeti intézményrendszer kritikájára fogékony közegekben inkább azokat a munkákat üdvözölték, melyek az egyedi műtárgy kultuszát kérdőjelezték meg például a tradicionális műfajok negligálásával (fotó festmény helyett), vagy az alkotói lehetőségek kiterjesztésével (performance, helyspecifikus installáció). A fotográfiával dolgozó művészek intézménykritikai attitűdjét például a sokszorosítás és a kisajátítás gesztusában, a „másolás” fotótechnikájának alkalmazásában, az amatőr fényképek hibáinak imitálásában, az ún. „laboresztétikától” menekülő antiesztétikus dokumentálásban és a tradicionális művészeti közvetítő csatornák elkerülésében lehetett megragadni. Ez a kritikai érzékenység tette fogékonyra a hazai közeget is Beöthy Balázs különféle matériájú képek „fotómásolataiból” összeállított tablójára. Ám időközben az alkotók kezén újabb fotografikus műtípusok születtek (táblakép fotográfia, fotografikus tablók), mely folyamatban a fotografikus kép mediális sajátosságai előtérbe kerültek. Ez viszont a mediálisan érzékeny, médiumtudatos interpretációs módszerek reneszánszát is magával hozta.³³ Ma, Beöthy munkájában is határozottabban érvényesül a fotografikus eljárás keresztüli jelentésteremtés, mint a modernizmus kritikaként is felfogható kisajátító és másoló gesztus. Vizuális memóriánknak a fotografikus képeken keresztüli alakulása és formálhatósága is érzékletessé válik ebben a tablóban. Ám a kulturális emlékezet fotófüggőségére reflektálva, az emlékezés folyamatának szubjektív dinamikáját is szemlélteti a fotografikus nagyítások különböző méretezésén keresztül.

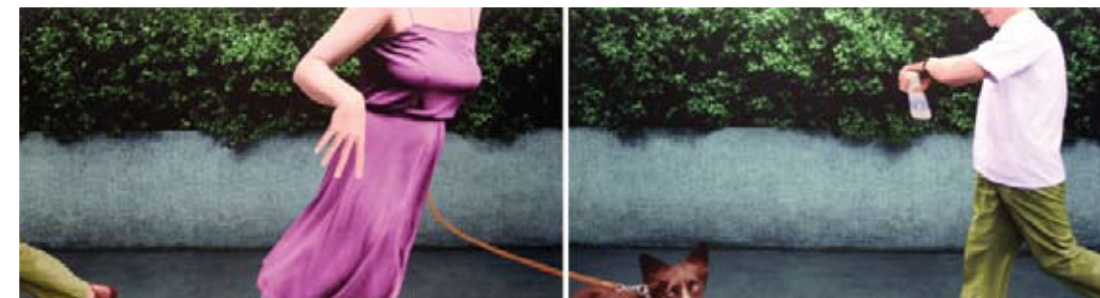
A felvázolt tendenciából az is kitűnik, hogy nem csak a médiumanalízis, de maguk a szavakkal is megragadható, leírható konkrét médium specifikumok is történetiségben léteznek. Jelentéshordozóként való meghatározásukban szerepet játszik a technológiai változásoktól is érintett mindenkor művészetfogalom és az alkotói alkalmazások. Jelenünk képzőművészeti praxisaiban a fotóhasználat már nem csak a modernizmus kritikájának potenciális eszköze. Míg a 60-as és 70-es évek alkotói gyakorlataiban a fotóhasználat (fotókonceptualizmus, experimentális fotó, kisajátítás) a modernista művészeti intézményrendszer lebontásában, illetve fellazításában játszott szerepet, ma a technikai képhasználat a művészet újraintézményesítésének, új intézményi formák létrehozásának egy lehetséges terepeként és eszközeként értelmezhető. A sajátos formajegyekkel

³³ Rosalind Krauss: Reinventing the Medium, Critical Inquiry, 1999/2. És Rosalind Krauss: The Guarantee of the Medium http://www.helsinki.fi/collegium/e-series/volumes/volume_5/005_09_Krauss.pdf

körülírható, mediálisan önreflexív, akadémikus műtípusokat teremtő és művészettörténeti „skill”-eket mozgósító alkotói fotóhasználatok (táblakép, mozgóképes installációk) egyfelől illeszkednek a modernizmussal kialakuló intézményi keretekbe, ugyanakkor az értelmező, kritikai tekintet tárgyává teszik a modernizmus formálta látásmódokat, például a kritikátlan képfogyasztásba torkolló fotólátást.

A fotonok mennyiségén, a projektív megfelelést adó optikai törvényszerűségein és a különböző méretezésű multiplikációk lehetőségén kívül az időkezelés is a fotográfiai procedúra lényegi eleme, ahogy ez Szegedy-Maszák fentebb leírt lyukkamerás kísérleteiből is kiderült. Az előre meghatározott, a képesség érdekében a rekesznyíláshoz arányított expozíciós idő alatt fejtik ki működésüket a fényérzékeny felületen a fotonok, és a választott időtartamtól függ, hogy mi válik láthatóvá a képen. Ez is egy olyan fotográfiai sajátosság, melynek ismeretét a gépek automatizálása kiiktatja, ezzel a létrejött kép és a „valóság” magától értetődő megfeleltetésének illúzióját erősíti.

A fotográfiai időkezelés tudatosítása azonban lehetővé teszi, hogy bizonyos időviszonylatokat „letapogassunk” a fényképről. Egy síkba transzponált téri rendszer ábrázolásából valamilyen időbeliségre, például a véletlenszerűség il-



lanó megnyilvánulására is következtethetünk, mint például *Jokesz Antal* 1984-es Felszabadulás téri sorozatának színezett és újra lenagyított fényképei esetében. Egy fényképen az időben kibomló mozgásnak több formáját is érzékelhetjük, a különböző tempók nyomainak érzékelése egyfajta behatolás a kép által megjelenített térbe.

Mivel a fénykép nem csupán a téri viszonylatok rögzítése, hanem a tér-idő egy pontjának kimerevítése is, a tér fotografikus megörökítése mellett minden egyes fénykép egy időegység „fixálásával” az univerzális kronológiába is bevésődik.³⁴ A fényképeken keresztül a tér-idő mérhető darabokra tördelése, fizikai mértékegységekbe szorítása szemléletessé válik. A történeteket kronologikusan láttató fotóhasználat együtt alakult és erősödött a modernitás dominánsá

JOKESZ Antal
Cím nélkül /
Untitled I-II
2003
90 x 160 cm
C-print
*

³⁴ Michel Frizot: Who's Afraid of Photons? 280.

váló lineáris időszemléletével. Ezzel is összefügg, hogy az elmúlással való szembesülésben, a létezés végességének belátásában, melankóliájában (vagy éppen az elmúlás élményének társadalmi méretű elhárításában) előkelő helyet biztosítunk a fotografikus képnek. Kérdés, hogy a fényképezés tényleg csak a lineáris időszemléletnek megfelelően eljárás-e, vagy inkább az elterjedt használati módok miatt társítjuk ezzel a fényképet?



Az alkotói gyakorlatokból kitűnik, hogy a fotografiai eljárás nagyon is rendelkezik egy másfajta időkép megjelenítésének potenciáljával. *Keszerve Zsolt Idő-zavar* című fotósorozatával „kibújik” a fényképezés és az időkezelés standardizált kötöttségeiből. Egyszerű kísérlet: a papírból kivágott számokat – 1-2-3 – ugyanabba a filmkeretbe (a magyar „filmkocka” kifejezés nagyon nem szerencsés) exponálta. A nagyításon már nem látszik a különböző

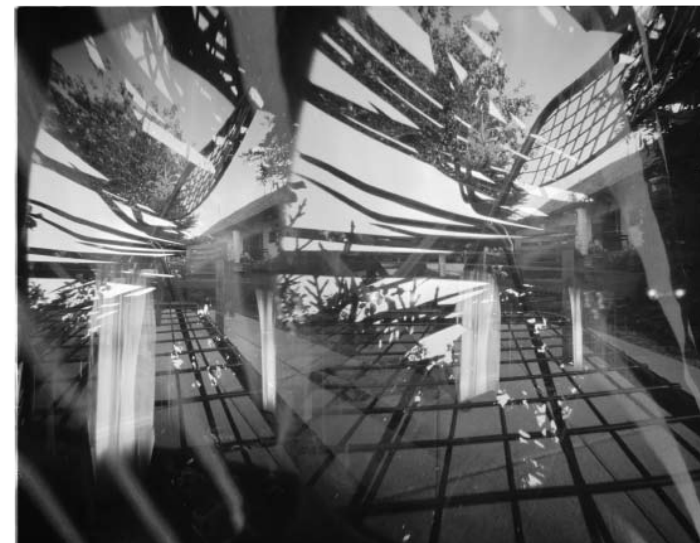
számokra fókuszáló három exponálás sorrendje. Egymást követő, lineáris időbeliségük határai elmosódtak, fedésbe kerültek. Egy olyan, különböző pillanatok együttállásának fotografikus megjelenítésével szembeülnünk, mely tapasztalati világunkban nem létezett. Ez alkalommal is kiderül, hogy a realitás indexeként értelmezni a fényképet mennyire nem kielégítő. E fotografikus képeken nem a fizikai mértékegységekbe szorított, egy irreverzibilis kronológiába illeszthető pillanat rögzítését látjuk, hanem a reverzibilitásában, körköröségében kitáguló idő, a megélt tartammal bíró tempus kap kifejező formát.

A különböző időtartamok válnak láthatóvá Szegedy-Maszák Zoltán *Mit jelent fényképezni?* című sorozatán. Az egyes fényképek többszörös expozícióval, különböző hosszúságú expozíciós idővel és különböző optikai rendszerekkel (nagy formátumú műszaki fényképezőgéptől a lyukkameráig) készültek. Ez a kísérlet a fotografikus médium különféle technikáiban rejlő különbségek láthatóvá tételére irányult. A fotókémiai nyersanyagok „egyedülálló emlékezete”³⁵ a képi információ hosszú távú megőrzését teszi lehetővé, ugyanarra a nyersanyagra órákkal, napokkal később is lehet exponálni. A korábbi expozíció alatt rögzült kép befolyásolja az utána következő alakulását, illetve a későbbi exponálás is, a megvilágítás következtében hat az előzőre. Az emlékek bevesződésének és az emlékek egymásra hatásának, folytonosságának vizualizálása azonban csak a fotókémiai nyersanyagon alapuló fényképezési

³⁵ Szegedy-Maszák Zoltán kifejezése

technikával lehetséges. „A többszöri expozíció digitális eszközökkel kizárólag programok, algoritmusok segítségével szimulálható, mert az érzékelők kifejlesztésekor a gyártók arra törekednek, hogy azok minél gyorsabban töröljék az előzőleg mért értékeket, s a lehető leghamarabb tiszta lappal álljanak készen újabb képek készítésére. (...) Felvétel van és törlés, vagy tárolás.”³⁶ Úgy tűnik, az a kronologikus, lineáris időszemlélet, ami a fotográfiát használó kulturális gyakorlatok során is formálódott, továbbhalad diadalmas útján. A lineáris időkép és a fényképezés összefonódásának antropológiai következménye, hogy látásmódunkban a fényképek összekeverednek az eseményekkel, a fénykép mint esemény értelmeződik. Ebből adódóan azt tartjuk megtörtént eseménynak, amiről fénykép van, sőt, sokszor a fényképezés kedvéért hajtunk végre bizonyos cselekvéseket. Életünk folyását annak folyamatos rögzítése kíséri. A privát és társasági élet eseményeiről, az érdekesnek vélt jelenségekről készült fényképek rövid időn belüli megosztása közösségi portálokon szemléletesen példázza ezt.

Felvétel, törlés, vagy tárolás: az utóbbi sokszor az azonnali megosztást is jelenti. A fényképezőgép mint apparátus a funkcionárius visszajelzései alapján tökéletesíti magát³⁷, a fejlesztések abba az irányba haladnak, ami a tömeges használatban elnyeri a felhasználók tetszését. Ebből több kérdés is adódik. Mit is jelent, ha a felhasználói visszajelzések következtében kirostálódik egy, a lineáris időszemlélettől eltérő időélmények megjelenítésére képes, fotókémiai eljárás alapuló, „emlékező” médium? A digitális fényképezés kódolt programcsomagja (felvétel, törlés, tárolás) hogyan függ össze a kultúránkat átható archiválási lázzal? És végül: hogyan befolyásolja a temporalitást érintő szemléletmódunkat (időképünket) és nem utolsósorban a képekhez való viszonyunkat életünk permanens dokumentálása? Ezek viszont már a kultúra- és emlékezetkutatás, valamint a társadalomléktan tárgykörébe tartozó kérdések. Egy olyan kutatási terület, ahol a kutató művész, a fotóelméletet integráló művészettörténet és a társadalomtudományok tapasztalatának interdiszciplináris megosztására van szükség és lehetőség.



SZEGEDY-MASZÁK Zoltán
Mit jelent fényképezni? /
What does photographing mean?
2010
50,8 x 62 cm
zselatinos ezüst nagyítás /
silver gelatine print

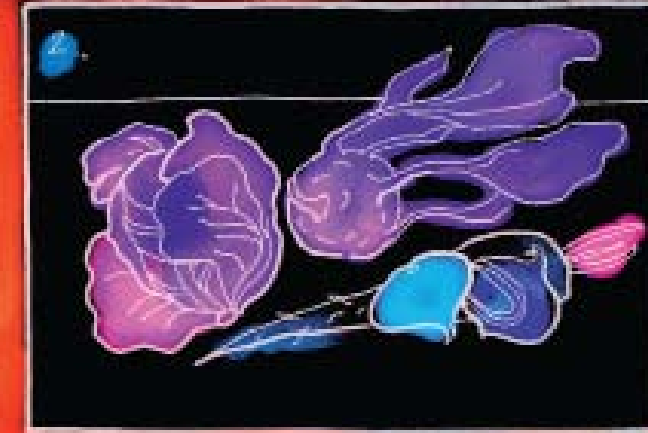
³⁶ A kísérletet végző alkotó, Szegedy-Maszák Zoltán leírása.

³⁷ Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990. <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/04.html>

Keserue és Szegedy-Maszák munkái a fénykép egy olyan sajátosságára mutatnak rá, mely csak a hagyományos, analóg fotográfiai eljárással előállítható képre érvényes. Az eddig vezetőmnek választott Frizot viszont egy olyan metodológiával operál, amely a digitális és az analóg fényképezés jellemzőinek közös halmazát fedi le. Ebben az esetben mondhatnánk, hogy csak a közös halmazukat, hiszen az egyébként a konkrét képek mellőzését felrózó Frizot módszertani javaslata számos, éppen az alkotói kísérletekből kibomló fotóeljárási specifikumra érzékeny. Vagyis csak részben alkalmazható azon a területen, amelyet a digitalizálás technológiájával párhuzamosan jelentkező analitikus szemlélet leginkább jellemez. Ez pedig a képzőművészeti fotóhasználat diszkurzív terepuma, ahol a hagyományos fényképezés lehetőségeinek csökkenése ellenére (az analóg gép- és filmgyártó ipar fokozatos felszámolása, a képkidolgozó laborok megszűnése) az analóg fényképezés iránti elköteleződésnek még létjogosultsága van. Persze a kereskedelmi forgalomban megszűnő, vagyis tovább már nem változó médium elemzésére mindig az azt felváltó új médium megjelenése teremt alkalmat.³⁸ A DVD-forgalmazás hajnalán a mozi szemantikai katasztrófáját vizionáló felkiáltások között a digitalizálással beköszöntő új lehetőségek üdvözlése is felhangzott. Ahogy Laura Mulvey rámutatott, és élt is a lehetőséggel, a DVD-n történő filmnézés, a VCR- és a DVD-lejátszók programjainak alkalmazása új perceptuális lehetőségeket, a nézés új módjait teremt meg. A részekre tördelés, lassítás, kimerevítés programjaival a 20. század celluloid filmtermésébe úgy hatolhatunk be, mint egy, a világunkkal párhuzamosan létező, felfedezésre váró másik univerzumba. Ebben a késleltetett (delayed) filmnézésben a mozgókép fikciós ideje háttérbe szorul, és sokkal inkább a mozgókép alapjául szolgáló fotografikus kép időpillanatot felfüggesztő, sajátos, a nyelvi igeidők kereteit szétfeszítő temporalitása kerül érzékelésünk fókuszába.³⁹ Hasonló folyamat figyelhető meg a fényképezés területén is. Elérkezett az analóg fényképezés működésének analitikus feltárására irányuló kutatások ideje. A digitalizálással lehetőség nyílik az analóg fényképek rendszerezésére, különböző fénykép-archívumok kialakítására, ugyanakkor a különböző technikák használata során a digitális és az analóg technológia konvergenciája során feloldódni látszó mediális sajátosságok megkülönböztetésére, markáns megrajzolására is.

³⁸ Alan Cohen a fotográfia esetében három médiumot különböztet meg technikai alapon, ami egyben a fényképezés három, kronológiailag leírható periódusát is jelenti: 1. A szabadalmaztatásuktól az 1880-as évekig, a marey-i kísérletekig (Étienne-Jules Marey). 2. A fotográfia a pillanat rögzítésének, az egyre kisebb időegység alatti láthatóságok feltárásának médiumaként működik (Harold Eugene Edgerton) nagyjából 1980-ig. 3. A digitális fotografikus rögzítésre való átállás, illetve a digitális fényképezés jelenleg is tartó és alakuló időszak. Alan Cohen: *Photography's Histories* in: James Elkins (szerk.): *Photography Theory*. Routledge, 2007. 218-220.

³⁹ Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books Ltd, London, 2006. 183-184.



*Eperjesi Ágnesnek*⁴⁰ a korai 90-es évektől alakuló életművében két olyan, az analóg fotóeljárásra jellemző, a digitális fényképezéssel kiiktatott fényképezési fázis is munkái létrehozásának az alapját jelenti, amelyek általában rejtve maradnak a képek kidolgozását a laboránsokra bízó felhasználók előtt. A fotográfiai eljárást azonban empirikusan művelő, annak minden mozzanatát ismerő alkotó számára e két képalakító mozzanat a fénykép keletkezésének rejtélyekkel teli, izgalmas, a kép mibenlétét nagyon is meghatározó része. Az egyik ezek közül a felvétel és a hívás között eltelt időtartam, a látencia periódusa. A fotokémiai nyersanyagra készülő kép látenciája, a filmen őrzött felvételnek a hívásig rejtett, meglepetéseket is tartogató aspektusa a kiindulópontja *Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor Előjelek* címen fotókönyv (Előjelek, 1991. január-március) formában megjelent sikeres kísérletének. A képek formai és asszociatív egymásra rímelését nemcsak az egymás gondolkodásmódját megismerni

EPERJESI Ágnes
Főzési tanácsok /
The Gentle Art of Making Food
2002
50 x 70 cm
színes nagyítás kézzel festett
negatívról /
C-print of colored drawing on
transparent fólia

⁴⁰ Eperjesi Ágnes a MOME (akkor Magyar Iparművészeti Egyetem) fotószakán végzett, ahol leginkább Maurer Dóra inspiráló kurzusán keresztül lehetett experimentális fotóhasználati és képalakítói kérdésekkel foglalkozni.

vágyó érzékenység és játékoság alakította, hanem a látenszen létező képhez átadott rövid nagyítási instrukció is. A fotografikus kép látenciáját Eperjesi a végletekig feszítette a Rejtőzködő⁴¹ című kiállításon bemutatott fotografikus munkájával, ami leexponált, de előhívatlan fotóból állt (*Mese a láthatatlan képről*). A munkát kíséző „okos leány meséjében” a kurátor kihúzza a leexponált képet az átadott fekete borítékból, és ezzel azonnal meg is semmisíti azt. Ez a megsemmisítő gesztus a fénykép létrejöttének egyik elemi, ám a hétköznapi gyakorlatból „kikopott” részét teszi paradox módon láthatóvá. Ugyancsak egy általában figyelmen kívül hagyott fotóeljárás műveletre irányítja figyelmünket Eperjesi a munkáit hosszú ideig meghatározó, a fotó határait a nagyítás aktusán keresztül feszegető eljárásával is. Újrahasznosított képekből álló fotóciklusai a 90-es években gyűjtött átlátszó csomagoló celofánokról kivágott piktogramok lenagyításai. Vagyis az alkotó nem használ fényképezőgépet, nem exponál, hanem egy átlátszó talált képet használ negatívként, aminek nagyítógépbe helyezése és lenagyítása során színátfordítás is történik. Ebben a gesztusban a fényképezésnek az automatizmus és a beavatkozás (automatism and agency), az objektív kiemelés és a szubjektív átírás feszültségében vibráló kettős természete is megragadhatóvá válik. Továbbá két ellentétesnek vélt alkotói szemléletmód együttállása is képi formát nyer. A világ vizuálisan megnyilvánuló, mintegy készen kapott állapotának alázatos elfogadása és a képeket a pozitív nézetükből negatívba fordító radikális, alkotói szubverzió megnyilvánulása. De végül is mi határozza meg, hogy mit fogadunk el „természetes” színvilágú ábrázolásnak, a világ melyik „rajzolatát” tekintjük pozitívnak, illetve negatívnak? Eperjesi a vizuálisan létező jelenségeket kamerával történő exponálás nélkül, a nagyítógépbe helyezésükkel vonja be a fényképezés birodalmába, vagy egy fordított nézőpontból, radikálisan kiterjeszti a fényképezés eljárását a hétköznapi jelenségekre. A fotográfiának a kultúrában egyre inkább kiterjedő jelenlététől válik érzékletessé. A fotográfia használatának a kulturális gyakorlatainkat, köztük a művészetet teljesen átjáró, ezért megkerülhetetlen szerepe mutatkozik meg. Nyilvánvalóvá válik a fotográfia művészeti státuszát firtató, olykor még ma is felmerülő kérdés avíttága. Nem az a kérdés, hogy művészet-e a fotográfia, hanem ha a kulturális gyakorlatokat, köztük a művészetet teljesen átítató, paradigmatis eljárást a fényképezés, akkor ez hogyan befolyásolja a művészetről, és a művészen keresztül a világunkról való gondolkozásunkat?

E fejezet felütésében kihívásként említettem Barthes „kód nélküli üzenet” terminusát. Ahogy már fentebb szó volt róla, a rekontextualizálás kérdése, ami egyébként minden művészeti reprezentációs formát érintő probléma, a fénykép esetében különösen releváns. Ennek oka, hogy a fénykép egy olyan „töredék”, ami kikerülve az individuális használatból (márpedig a fénykép-pel a multiplikációra való kapacitása következtében általában ez történik), a

⁴¹ Kurátor: Petrányi Zsolt, Ernst Múzeum, Budapest, 1997. szeptember 16–október 24.

készítése körülményeit ismerők köréből, kizárólag képaláírással, kontextusba helyezve működik. Mivel azonban egy pusztán fizikai adatokat rögzítő, ám az optikai hasonlóság miatt az emberi képzeletet erősen stimuláló, s e kettősség miatt feszültségteremtő képről van szó, minden más típusú képnél kitettebb a rekontextualizálásnak. Ám az előbbi munkákon bemutatott médiumanalízis, vagyis magát a kép létrehozásához választott médiumot elemző alkotói eljárás a technikai sajátosságok formajeggyé alakításával a fénykép keletkezési módzataira helyezi a hangsúlyt. Ezzel mintegy a kép előterébe, hangsúlyos szerepbe kerül saját létrejöttének technikája is az ábrázolat, vagy a szüzsé mellett. A kép keletkezésének kódolásával, a felfejthető jelentésteremtő technikai jegyek láthatóvá tételével a fotografikus kép értelmezési keretei konkretizálódnak.

Az alkotó egy bizonyos fokig korlátozza a médiumtól független, vagy attól elrugaskodott jelentések burjánzását, legalábbis a munkák közvetlen, érzéki befogadása esetében. A jelentések kódolásán keresztül a kontextusok kézben tartása, szűkítése nem alkotói önkény, sokkal inkább a konkrét párbeszéd irányába tett kezdeményező lépés.

A reprezentáció formái: a fotografikus táblakép és a dokumentarista mozgókép

Mielőtt felmerülne a gondolat, hogy az interpretációs lehetőségek „irányítása” a befogadói fantázia megkötésével járhat, fontosnak érzem kimondani, hogy a médium-érzékeny befogadás éppen az ellenkezőjét, vagyis a képértelmezői képzelet gazdagításának lehetőségét hordozza magában. Hiszen ha a befogadás során magát a médiumot is a kép részeként érzékeljük, az alkotó fotografikus úton előállított munkájában a percepciót és a viselkedést formáló fényképezés reflektált és ezért jelentésteremtő alkalmazását ismerjük fel, akkor a kép nem pusztán az ábrázolás tárgya alapján rakosgatható ide-oda a jobbára a szüzséből kiinduló, illetve a szüzsé által determinált kontextusok rekeszeiben.

A fotográfia minden más, előtte létező képpalkotó médiumnál nyitottabb az intermedialitás irányába, sőt, a fotográfia maga az intermedialitás par excellence médiuma. Maga az interdiszciplináris gondolkodás mint látásmód is vélhetően sokat köszönhet a médiumok összefűzésére alkalmas fényképezési szokásoknak és fotóalkalmazásoknak. Példázza ezt a művészettörténet tárgyát és egyben módszertanát alakító, már a fotográfia hőskorától viruló műtárgyfényképezés, vagy a 20. század nagy gazdasági világválsága nyomán alakult képügynökség, a Farm Security Administration kötelékében dolgozó fényképészek munkája. Az FSA-ba kerülő fotóanyag tekinthető tudósításnak, társadalmi érzékenységtől érintett szociológiai felmérésnek, és a képhagyományba is illeszkedő, a tárgyával távolságot tartó leíró (descriptive) fényképezésnek. Ahogy maguk a fényképészek között is volt olyan, aki az FSA adta lehetőségeket alkotói ambícióinak rendelte alá, illetve e kettőt kimagasló eredménnyel egyeztette össze (*Walker Evans*).



SZACSVAY Pál
Reprojection XXXII
2001
156 x 203 cm
C-print
*

Az intermedialitás nézőpontja magán a képzőművészeti fotóhasználaton belül is releváns. Ez szemléletesen először a fotókonceptualisták munkáiban érhető tetten: fényképek értelmezhetőek egy mozgássor (*Maurer Dóra*), egy a nézőt játékba invitáló elemző kísérlet (*John Baldessari*, Maurer), egy performance (*Hajas Tibor – Vető János*) vagy egy, a művészeti intézményrendszer közvetítő csatornáit kikerülő land art alkotás (*Halász Károly* „mini” land art akciói) dokumentációjaként, és egyben olyan képekként, melyek teleologikusan inspirálták a dokumentált, fényképen rögzített folyamatot. Eldönthetetlen, hogy a fényképezés kísérte az alkotói processzust, vagy inkább a fotó kedvéért rendezték meg azt. Máiig lenyűgöző és izgalomban tartó hatásukat éppen ennek köszönhetik. Egy, a kulturális és művészeti kategóriák között „lebegő” terület, kép vagy dokumentum, művészet vagy eleven akció határmezsgyéjének reprezentánsai. A konceptualizmus e tanulságai látszanak felszívódni azokba az alkotói gyakorlatokba,⁴² amelyek a mára akadémikussá váló fotografikus

⁴² Az alkotókkal készített interjúkból is kiderült, hogy a képzésnek köszönhetően is (Beke László, Maurer Dóra, St.Auby Tamás, Károlyi Zsigmond pedagógiai munkásságának köszönhetően) a neoavangárd és a kilencvenes években induló generáció szemléletmódja közötti folytonosság nagyon is létezik, annak ellenére, hogy a művészeti kritikáirásból ez nem igazán derül ki.

táblaképben,⁴³ vagy a művészeti intézményrendszer változásait is befolyásoló dokumentarista mozgóképben öltenek formát. E különféle művészeti ágak formajegyeit és eszközrendszerét a kamerahasználaton keresztül integráló munkák ismertetése előtt fontos szót ejteni a fotografikus leképezés iránti elköteleződés alkotói motivációiról is.

A vonzódások és meggyőződések gyújtópontjában a képzőművészeti reprezentáció egy megkerülhetetlen kérdése, a figuralitás áll. A médiumanalízis a festészet területén a radikális festészeti gyakorlatba torkollott, melynek képi eredményei jobbra monokróm festmények (*Gál András*, Szabó Dezső). Ezek a festmény-tárgyak a széles skálán mozgó anyagválasztással és faktúraalakítással, a festészeti eljárást meghatározó fizikai törvényszerűségeknek, az alkotói mozdulatsorok irányának és ritmikájának az érzékeltetésével eleven szenzuális élményt keltenek. Ebből adódóan a fotografikus úton medializált vizuális környezet érzéktompító hatását is ellensúlyozzák (vagy kritika tárgyává teszik). Ám a szín, faktúra és méret érzéki együttállásából kibomló játékos vagy esetenként fenséges, de mindenképpen belső, szubjektív nézői tapasztalat nem ekvivalens azzal a kommunikációval, amit egy, a közös hétköznapi jelenség- és élményvilág leképezésén alapuló figurális reprezentáció elindíthat. A fotografikus leképezés kultiválásában szerepet játszanak olyan meglátások és attitűdök is, melyek talán éppen a fotóhasználat kiegyenlítő hatásának, a képek létrehozásában és befogadásában megnyilvánuló demokratizálódásnak a következményei. Gyenis Tibor ezt a festészeti kézjegy szubjektivitásában megnyilvánuló arrogancia elkerüléseként fogalmazta meg, Eperjesi Ágnes pedig az optikailag megragadható és rögzíthető, mintegy készen kapott vizuális elemek elfogadásának praktikumát és alázatát emeli ki.

Ugyan a számítógépes képgenerálás a fényképezést felülmúlni látszik, ám egyelőre a CGI is a fotografikus képet tekinti mintának a képek létrehozásában, a számítógép generálta kép modellje a fotografikus kép.⁴⁴ Vagyis a fénykép vizuális kultúránk mélyre nyúló, meghatározó képalakzata. Az erős „gravitációval” bíró, kulturálisan és képfilozófiai mélyen beágyazott figurális ábrázolással együtt a kép hitelességének kérdése is ma a fotográfia médiumán keresztül vetődik fel és ragadható meg leginkább, hiszen minden egyes emberi figurát láttató fénykép az imago/pictura kérdés kiéleződéseként is értelmezhető.⁴⁵ *Andres Serrano Piss Christ*-ja (1987-es fénykép egy, a művész összegyűjtött vizeletébe merített feszületről) éppen az imago és/vagy pictura

⁴³ Az akadémikus fogalma Jeff Wall-i értelemben is érthető, miszerint minden művész megteremt saját akadémiaját, de az is látható, hogy a fotografikus táblakép műtípusa az akadémiai stúdiók keretében tanítható és elsajátítható formai és technikai megoldások alkalmazásával, ezek, illetve a képhagyomány továbbgondolásával művelhető.

⁴⁴ A térhatású mozifilmek (*Avatar*) például a 19-20. század fordulóján rövid ideig népszerűségnek örvendő, látványosságként működő sztereo-fényképek technikai alapjához tér vissza.

⁴⁵ Imago és pictura kérdéséhez: Hans Belting: A hiteles kép. Képviták és hitviták. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2009. és Georges Didi-Huberman: *Imaginum pictura... in totum exoleuit*. In: Házás Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001.

SZABÓ Dezső
Terepgyakorlat IV/I
(Tengeralattjáró) /
Fieldwork IV/I (Submarin)
1998
170 x 270 cm
C-print
(Gálik Andrással /
with András Gálik)

*

e kérdéskörét hozza felszínre, s korbácsolja fel vallásos érzületű nézők kedélyeit, akik e képet provokatív blaszfémiaként élik meg. Túl, vagy éppen innen e képfilozófiai problémafelvetéseken azonban, az az egyszerű, hétköznapi tény sem elhanyagolható, hogy a lencsealapú képalkotó eszközök használata és képi világa közös kulturális tapasztalat, magától értetődőnek vesszük létezését, s éppen ezért nemcsak kézenfekvő, hanem izgalmas is ezzel az eszközzel dolgozni.

Am hogyan lehet figurális, fotografikus képet úgy létrehozni, hogy az több legyen a redundáns fényképek halmazát növelő pillanatfelvételnél? Ne csak egy kiragadott töredék, hanem a világunk, illetve egy, a világunkról alkotott vízióknak, elképzeléseknek is reprezentációja legyen, ami egyben reflektál is a képeket generáló domináns látásmódokra és cselekvésmintákra. Hogyan lehet a fényképezés univerzumába bejutni és ugyanakkor, mintegy külső nézőpontból vallatóra is fogni?

A képalkotás gyötrő és egyben inspiráló mértékével is foglalkozó alkotók életművéből kiderül, hogy a fényképezést eszköznek és nem célnak tekintik. Egy olyan médiumként kezelik, melynek művelése közben a mára tradicionálissá váló művek létrehozásához elsajátított technikai és vizuális tapasztalatok, valamint az érzéki manuális mesterségbeli fogások is szerepet kapnak. Például perspektíva- és színélmélet tanulmányok, kimunkált arány- és méretérzék,

a képtörténet szimbolikus erejű képi hagyományának ismerete, a zsánerek mint kulturális kapaszkodók életben tartása, illetve aktualizálása (táj, portré, enteriőr, pusztítás, terror), plasztikai formálás és térberendezés (Szabó Dezső, Gyenis Tibor, Koroncz Endre, *Szacsva y Pál*, Komoróczy Tamás). Az alkotók kutatómunkáját, a jelen fotóuniverzuma és vizuális kultúrája iránti érzékenységet mutatják a filmeket, fotókat, albumokat, piktogramokat, audiovizuális mintákat őrző gyűjtemények a műtermek mélyén (Eperjesi Ágnes, Szabó Dezső, Komoróczy Tamás, *László Gergely*, *Szacsva y Pál*). A képeken keresztüli alkotói kommunikációt formálja az a pszichológiai érdeklődés is, amely a fotografikus és figurális képek iránti lelki igény, vagy a fényképekhez fűződő érzelmi viszony letapogatására irányul (Eperjesi Ágnes, László Gergely, Gyenis Tibor, Koroncz Endre). A fotografikus, filmes leképezés új utakat nyitó, kiterjesztett területe, ahol a képek elkészítésében maguk a potenciális befogadók is részt vesznek (*Németh Hajnal*, Keserue Zsolt, László Gergely, Koroncz Endre, Gyenis Tibor). A képek létrehozásához szükséges szervezőmunka felvállalása, a rejtett csapatmunka, vagyis a természet- és társadalomkutatói háttérrel rendelkező alkotótársak hozzájárulásának láthatóvá tétele kimozdítja az alkotás folyamatát a műtermi magány mítoszából. Az elrugaszkodott interpretációkat is gerjesztő romantikus hagyomány meghaladása talán éppen a technikai képalkotás intermedialis potenciáljával függ össze. Ez az interdiszciplináris kutatói szemléletmóddal megfeleltethető intermedialis alkotói gyakorlat az, ami a fotografikus alapú táblakép és mozgókép létrejöttét értelmezési mezőbe helyezi. Vagyis a fotográfia médiumát reflektáltan művelni úgy lehet, ha egy másik médium, médiumok nézőpontjából is szemügyre vesszük azt, vagy vegyítjük a különböző médiumokat. Amennyiben a képek előtti „tűnődő”⁴⁶ befogadásban a különféle médiumokra (festészet, szobrászat, film, performance) kitekintő, illetve azok formanyelvét alkalmazó alkotói praxis, a több reprezentációs módot is összeolvasztó képiség⁴⁷ tudatosul, a technikai kép alapú mű a kiterjesztett alkotói gyakorlatok realitásában értelmeződik. Nyomon követhetővé válik az alkotói processzus, a mű keletkezéséhez vezető folyamat, sőt, több esetben maga e folyamat fázisai válnak a mű tárgyává (*Keserue Zsolt: 23 monológ, Gyenis Tibor és Koroncz Endre: BASIC, Németh Hajnal: Recording Room*).

A képzőművészeti fotóalapú álló- és mozgókép hitelét és érdekességét éppen az adja, hogy látjuk a közös világunkban való gyökerezését. Egy konkrét, a képen is láthatóvá tett történetben, folyamatban horgonyoznak, s így nem csupán egy vizuális layerként működnek, ami önkényesen felcímkézhető, vagy illusztrációnak odavetett felületként alkalmazható.

⁴⁶ Rancière „pensive” kifejezése Erhard Miklós fordításában „tűnődő” (l'image pensive: tűnődő kép).

⁴⁷ Jacques Rancière: A felszabadult néző. Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011. Fordította: Erhardt Miklós. Rancière a fotografikus táblaképekben látja a reprezentációs módok egyesítésének lehetőségét, e reprezentációs módok közvetítette jelentések egy tűnődő befogadás során tárulhatnak fel. E típusú képeknél a jelentés nem előre meghatározott, nem megelőzi a befogadást (mint a propaganda esetében), hanem a gondolkodó, tűnődő nézés során bontakoznak ki a különböző kérdések.

A fényképezés gyakorlatának több mint 170 éves történetében az apparátus alkotóelemei közül a fényérzékeny rögzítőfelület változott a legradikálisabban (üveglap, celluloid, majd elektronizált), de nagymértékben változott a fényképezés aktusától elválaszthatatlan tárgy (subject) is, vagyis amire a kamera irányul, illetve, amit az objektív látószögébe helyeznek. *David Campany* e meglátásával összefüggésben és találó megjegyzése értelmében a kísérletező, alkotói fényképezési gyakorlatra ma inkább „a lencse sztoicizmusa” jellemző és nem a „kioldó eksztázisa”.⁴⁸ A fotografikus táblaképet alkotók nem a „döntő pillanat” elkapasának ígézetében (*Henri Cartier-Bresson*), vagy a fotóriporterek száguldó tempójában dolgoznak, és nem is a vizuálisan megmutatkozó koincidenenciák és ellentmondások eksztatikus felhajtását üzik (*Garry Winogrand*). Gondosan megtervezik és megépítik, vagy sok esetben statiszták bevonásával szcenírozzák a kamera látószögébe helyezett jelenetet.

Egy, a médiumok (analóg és digitális fényképezés) konvergenciájából adódó esztétikai lehetőség a fotóipar standardizált méretezési kötöttségeiből való kilépés. A digitális technológián alapuló színes nagyítási eljárás lehetővé teszi a fotografikus képek életnagyságot megközelítő, vagy meghaladó egyéni méretezését, s a fotóalapú képzőművészeti reprezentációnak ez sarkalatos pontja. A fotografikus táblaképek falra tehető, vagyis a festmények befogadási pozíciójába helyezett, kimunkált installálási technikákkal formázott (fatáblára, alumínium lemezre vagy „arccal” plexire kasírozott fotók), költséges és sérülékeny, unikális vagy korlátozott példányszámban létező fotótárgyak⁴⁹. A korábbi fotóhasználati módokhoz képest újszerű méretezést, installálást és nézői pozíciót lehetővé tevő eljárások a történelmi festmények reprezentatív funkciót megidéző esztétikai eszköznek is tekinthetőek. Ám a téma, a kamera látószögébe helyezett tárgy/jelenet függvényében, a nagyítás szó szerint és metaforikusan is értendő. Nem csupán a lefényképezett jelenség képét, de magát a fotografikus kép milyenségét és mibenlétét is felnagyítva látjuk ilyenkor. A kamera, illetve az objektív sztoikus használatán mint nagyító-lencsén keresztül a fényképnek a technikákból fakadó minősége, s a látásmódunkat meghatározó mibenléte is feltárul.

A kilencvenes évek mediális robbanásának dinamikája Szacsva y Pált a képi manipuláció optikai természetének vizsgálatára inspirálta. A fényképes diainstallációkat fotografikus úton rögzítő eljárásában különböző vizuális regiszterek kerülnek egy felületre: az empirikusan érzékelhető terünkben lévő tárgyak és a rájuk vetített diakép optikai montázsának lefényképezéséből keletkezik a kép. (*Reprojection* sorozat) Nagyméretre felhúzott változatukban tekintetünk

⁴⁸ David Campany: A Few Remarks on the Lens, the Shutter, and the Light-Sensitive Surface. In: James Elkins (szerk.): *Photography Theory*. Routledge, 2007. 304-313.

⁴⁹ E ponton érdemes megjegyezni azt a talán éppen a fotóelmélet hazai hézagosságának és ezzel párhuzamosan a médiakonvergencia működésének hatására érvényben lévő, sajnos a múzeumainkban is következetesen fenntartott félreértést, miszerint a C-print (fotóemulziós felületre történő színes nagyítás) a 'computer print' (?) rövidítése lenne.

oszcollal a különböző léptékekkel bíró vizuális szférák és a belőlük összeálló optikai illúzió között, valamint a tárgyak szabad szemmel nem érzékelhető részletei, a fotografikus kép szemcséi és a leképezés során a képre kerülő nyomok (porszemcsék, pihék) különböző realitás-szinteket megjelenítő rétegei között. A képet egy tekintettel „befogni” csak távolról lehetséges, közeli nézetben pásztázunk rajta tekintetünkkel. A szokatlan méretű nagyítás vet fényt a fényképnek a könyvek és családi albumok standard méretein rejtve maradó ambivalenciájára: a fotografikus leképezés az egy és merev szemmel történő nézés geometrikusan megszerkeszthető, Alberti által leírt modelljén (centrális perspektíva) alapul, viszont a világ ábrázolhatóságát a részletek hű követésével, leképezésével megfelelő északi, ún. kepleri képmodell is eredőjének tekinthető. E részletgazdagság és pontosság miatt is tekintünk a fényképre mint a „valóság” tükrére. Életnagyságú, vagy annál nagyobb nagyításokból azonban kiderül, hogy az a vizuális bőség, amit a fénykép a pillanat tört része alatt rögzít, az eleven nézés során csak hosszabb időtartam alatt észlelhető, és az a felismerés is előáll, hogy egy olyan kétdimenziós vetület, ami kiiktatja a két mozgó szemmel, valamint a hallásunkkal és mozgásunkkal folyamatosan észlelt térérzetet. A fényképezés során dimenzióvesztés történik, az eleven ember, a plasztikus tárgy, vagy egy kétdimenziós felület ugyanúgy síkként képeződik le a fotón, amit tekintetünk a képi referencia ismeretének birtokában korrigál. Részben e tapasztalatra épülnek a „kép a képben” kompozíciók, például az ún. düsseldorfi iskolához tartozó Thomas Struth Múzeum sorozata. Vagyis a fotografikus ábrázolásban a reprezentációként létező jelenségek (képek) és az eleven élet töredékeinek azonos felületre történő leképezése során e különböző szférák közötti hierarchia felbomlik. Dermesztő és egyben pazar a fotográfia eme illuzionizmusa. E nagyítások türelmes nézése, befogadása során a szem és objektív közti analógia illúziója megbomlik, ugyanakkor a részletekbe való belefeledkezés érzékiségében feltárul a „fotográfia pornográfiája”⁵⁰ is. Kiragad és felnagyít, így a tekintet számára letapogathatóvá tesz szabad szemmel nem érzékelt felületi részleteket. A befogadásnak ebben a módjában, a közeli és távoli nézet lüktetésében egyértelműen festménynézői rutinunk érvényesül. Ez hozzájárul festett és fotografikus kép megfeleltetéséhez, illetve paragonéjához, de annak belátásához is, hogy a fénykép, még ha kivételesen tükörszerű is a vizuálisan érzékelhető jelenségvilág viszonylatában, a tradicionális képi reprezentációk sorába illeszthető.

Más módon, de a fotografikus leképezés illúziókeltő erejét leplezik le Szabó Dezső táblaképei is (*Terepgyakorlat*). A híradók és ismeretterjesztő filmek képi világának tanulmányozásából kiderül, hogy a kamerák és képdisztribúciós csatornák kódolt programjain keresztül létrejövő médiaképek óriási számuk ellenére néhány képi sémába rendezhető halmazt alkotnak. Hozzászokva a természeti katasztrófák, a technológiáinkkal együtt járó szerencsétlenségek és

⁵⁰ Szacsva y Pál kifejezése a vele készült interjúban.

a terrorcselekmények fotografikus alapú közvetítettségéhez, első pillanatra „beazonosítjuk” e képeket, akkor is, ha magukról a képek felidézte történekekről nincs is közvetlen tapasztalatunk. A kamera látószögében makett méretben modellezett látványok fényképei nemcsak a medilazált képi világ emblematikus típusainak, de világunkról való leszakadásának is felmutatói, hiszen első

pillantásra nem érzékeljük a különbséget a képek vélt és valódi referenciái, egy valóságosan létező helyszín, illetve annak modellje között.⁵¹ A megépített modellekről készült felvételeket többszörös újrafotózással szemcsésíti fel alkotójuk, így a nagyítás során szembetűnővé válik a kép rasztere és a fotókémiai nyersanyagának a pixeltől nagyon különböző sajátos szemcsézettsége. A kép részecskékre bomlásának hangsúlyozása és a megszokott, konkrét részletek elhagyása a fotográfiát ábrázoló eljárásaként tünteti fel, a fotografikusan megidézett látvány és a referenciálisnak vélt valóságos helyszín

közötti közvetlen kapcsolat szétválnak. A fotografikus kép valóságosságával együtt azonban a világ megismerhetősége is megkérdőjeleződik – gondoljunk *Antonioni Nagyítás* című filmjére – és a szemcsékre bomló kép a ráközelítésben széteső, pusztán a látás érzékén keresztül megragadhatatlan valóságaink reprezentációjává válik.⁵² Egy fénykép, bármennyire is hasonlít egy konkrét, ismert jelenségre, önmagában nem lehet a világ dupluma, de a fotografikus eljárás lehet a világról alkotott víziók reprezentációjának eszköze: „...a megtevéstés itt nem erkölcsi, hanem ismeretelméleti kérdés: annak a felismerése, hogy az ábrázolásból nincs menekvés.”⁵³ *Iski Kocsis Tibor* a festészeti és fotografikus ábrázolásmódok érintkezési felületét problematizáló életműve is a reprezentáció kérdését feszegeti. A dunaújvárosi gyűjteménybe kerülő fotografikus táblaképén a festészet alkímiája kerül nagyítólenyce alá és válik



ISKI KOCSIS Tibor
Cím nélkül /
Untitled
1999
100 x 150 cm

*

⁵¹ A képi referencia beazonosításának háttorzongató (unheimlich, uncanny) élményéhez: Perenyi Monika: Harmadik típusú találkozások. Balkon, 2007/1. (James Casebere és Gregory Crewdson munkáiról)

⁵² Michelangelo Antonioni Nagyítás című filmjének recepciójához: Jokesz Antal írását.

⁵³ Svetlana Alpers: Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században. Corvina Kiadó, Budapest, 2000. 58. Svetlana Alpersnek a XVII. századi holland művészet kontextusában, konkrétan Willem Kalf csendéletei kapcsán leírt gondolatának idézése azért is adekvát e ponton, mert maga Alpers is reflektál a vizuális reprezentáció déli és északi típusú ábrázolásmódjainak, vagyis az Alberti és Kepler nevéhez fűzhető modelleknek fotóelméleti, általában dichotómiaként feltűnő hagyatékára. Az „ut pictura poesis” és az „ut pictura ita visio” kettősségét azonban éppen a fotografikus táblakép mint reprezentáció látszik feloldani, illetve egyesíteni.

„kozmosz” méretűvé, szimbolikusan mintegy univerzális ábrázoló eszközzé. A Petri-csészékben végzett pigment kísérletek lefényképezésében és felnagyításában a makro- és mikrovilág megfeleltetését kultiváló absztrakt művészeti gondolkodás is felidéződik. Még érdekesebb, ha belegondolunk, hogy a világ láthatatlan rétegeinek vizualizálásában élen járó absztrakt művészeti tradíció maga is inspirálódott a fényképezés technikájának fejlődésével bővülő képi világból.

Gerhes Gábor fotografikus táblaképeket felölelő életművének egyfajta összegzése is *Sok természet* című sorozata. Nem mellékes, hogy a 25 képből álló ciklus a fotografikus leképezés során felmerülő klasszikus kérdések (szín, blur és idő probléma) tematizálásán keresztül a médiumanalitikus fényképezés gyakorlatának hazai folytonosságát is jólesően szemlélteti,⁵⁴ ám mindenekelőtt a képi reprezentáció bonyolult kérdéskörébe hasít bele. Gerhes egy olyan képi ábrázolásmód, emblematikus vizuális nyelvezet megformálását kutatja, mely impulzivitásában önértékkel bír a nyelvi kifejezőrendszerek mellett. Értelemeszerű, hogy e képciklusban verbalitás és vizualitás határmezsgyéjén járunk: szerepet kap a figuratív nyelvhasználat erős vizuális töltete, de a látvány értelmezésében spontán beinduló fogalmi gondolkodásnak, az automatikusan feltörő verbális kliséknek a képek és a címek ellentmondásain keresztül felmutatása is. A már létező reprezentációkat környezetükből, megjelenési helyükről, kontextusukból kiragadó alkotói eljárás a fotografikus leképezés paradoxonait is szemléletessé teszi. Hol a természettudományos múzeumok bemutató terében létező preparátumok „elevenednek meg” egy-egy fényképen (mint Hiroshi Sugimoto panoptikum, illetve dioráma sorozatain), hol egy absztrakt jel, egy logo ölt testet, hol egy, a hazugság kiszűrésére bejáratott szerkezet válik maga is megtévesztéssé, vagy egy szépirodalmi szöveg szó szerint fényképpé. Vagyis Gerhes műtermi beállításokkal létrehozott fényképein különböző reprezentációs módokat, különféle reprezentációs lehetőségeket és szinteket csúsztat egymásba. Az eltérő jelrendszerek közti átfedések és átjárások a fotografikus eljárásán keresztül materializálódnak. A fénykép kettős természete, dokumentáló ereje és ábrázoló potenciálja következtében az érzékileg nem megragadható gondolkodási mintázatok materiálisan megformálttá, láthatóvá tett és rögzíthető létezőkké válnak.

Mint már utaltam rá, a fotografikus táblaképek létrehozása rendkívül költséges technológiát, sőt, egy erre a technológiára épülő ipart igényel (ami Magyarországon kezdetleges). Értelemeszerű, hogy a magas előállítási költségek meghatározzák az alkotói lehetőségeket, továbbá műkereskedelmi vonzata is van. A műtárgypiac pozitív, de nálunk inkább negatív visszajelzései viszont nagyon is hatással lehetnek az alkotói attitűdökre, szemléletmódokra is.

⁵⁴ Gerhes pályája kezdetén Jokesz Antal analitikus és experimentális fényképei, a medialitás kérdését előtérbe helyező alkotómódja, valamint az ehhez kapcsolódó szervezőmunkája – a Dokumentum kiállítások és kiadványok – meghatározó volt számára.

Mivel a hazai kortárs műkereskedelem még mindig inkább a tradicionális médiumokra fogékony, e műveket nehéz értékesíteni, illetve a fotografikus táblaképre értően és bizalommal tekintő befogadók nem engedhetik meg maguknak e „luxustárgyakat”.⁵⁵ A költséges technológia és műkereskedelmi vonzatának negatív hatása az, hogy az alkotók sok esetben képtelenek a fotografikus táblaképek kivitelezésébe investálni, vagyis nem tudnak ebben a műtípusban gondolkodni és továbblépni. Ugyanakkor a folyamatban gerjedő szociális feszültség új lehetőségek felismerésére, vagy éppen új helyzetek megteremtésére sarkallja a művészeti (és ösztársadalmi) színtér ellentmondásait kritikusán szemlélő alkotókat. Szacsva y Pál hálózattművészeti periódusával indult el egy alternatív nyilvánosságokat teremtő úton és Németh Hajnal attitűdjére is jellemző a kommercializálódás veszélyét is hordozó fotótárgyaktól való idegenkedés. Keserue Zsolt már diplomamunkájával a mozgókép felé indult el, amit esetében a „mozgóképek a fotografikus állóképpel szembeni atmoszférikus többlete”⁵⁶ is inspirált. Míg a Polifónia-kiállítás⁵⁷ keretében rendezett konferencián megfogalmazódott tanulság az volt, hogy a hazai színtér nem jeleskedik a problémamegszólító művészeti kezdeményezésekben, mára a közelmúlt társadalmi és művészeti feszültségeinek hatására is kiforrni látszanak a társadalmi elkötelezettségről tanúskodó, politizáló alkotói gyakorlatok. E folyamat megrajzolása a public art rendezvényeken (például *Moszkva tér/Gravitáció*, 2003. május 16 – június 29.) és a társadalmi élet felé nyitó kiállításokon (Klíma, Szerviz) keresztül is lehetséges, de mivel jelen dolgozat gondolatmenetének vezérszála a technikai képeken keresztüli közvetítés, a történetet ebből a perspektívából követem, illetve alakítom.

A művészeti színtér fórumainak, közvetítő csatornáinak kritikai indíttatású gazdagítása vagy megkerülése legalább annyira érdekes a medialitás, mint a szociális érzékenység nézőpontjából. Mivel a technikai médiumok alapvetően nyitottak az intermedialitás irányába, a szociális elköteleződésből és kritikai alapállásból fakadó közösséget és közönséget teremtő igény és az „új” médiumok intermediális kiterjesztésének lehetősége nagyon is összefügg.

A közösségszervező, vagy egy közösség tagjait is aktivizáló alkotói prcesszus térnyerésének nézőpontjából is értelmezhetőek azok a fotómunkák, amelyeken a művészeti színtér belső körei, hálózatai jelennek meg. Gerhes Gábor 1997-ben készült, „kollégákkal” alakított jeleneteinek egyik szervezőelve a magyar nyelvben, s így láthatóan a játékra felkért művészek nevében is gyakori „e” betű („e” és „é” című sorozat). A színteret ismerőknek nehéz a jelenetek szereplőiben

⁵⁵ Több alkotó is említi a fotografikus táblaképek luxustárgy aspektusát (Beöthy Balázs és Szabó Dezső például), reflektálva arra a szociális feszültségre, ami e fotótárgyakat létrehozó alkotók és értő befogadók egzisztenciális helyzete és e művek előállítási és fenntartási költsége, és így a magas műkereskedelmi értéke közötti rés nagyságából ered.

⁵⁶ Keserue Zsoltnak a beszélgetésünk során elhangzott szavait idézem.

⁵⁷ Polifónia. Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, Budapest, 1993. Az első magyar public art kiállítás és a hozzá kapcsolódó konferencia katalógusa: Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs művészetben. Szerk: Suzanne Mészöly és Bencsik Barnabás



GERHES Gábor
Tudományos ismeretterjesztés /
Scientific Dissemination
2008
50 x 40 cm
digitális fotó, lambda print /
digital photo, lambda print



GERHES Gábor
A hazugság vizsgálata /
Polygraph Test
2008
50 x 40 cm
digitális fotó, lambda print /
digital photo, lambda print



GERHES Gábor
Vörös nyúl – tapasztalat /
Red Rabbit – Experience
2008
50 x 40 cm
digitális fotó, lambda print /
digital photo, lambda print

nem az auráját is magával hozó művészt látni, főleg hogy a scenírozás erre a fényképnézői reflexre rá is játszik. Hol finoman, utalásosan megidézi, hol pedig kiegészíti, esetleg ellenpontosza az ismerni vélt alkotói „védjegyet”.

Pedig a képek kulturálisan erősen beágyazott képtípusok élőképei, s e karakterüket a fotókhoz rendelt eltárgyasító leírások, mint fotó kép-aláírás paródiák is erősítik. *Csontó Lajosnak* a Műcsarnok Klíma⁵⁸ kiállítására készült fotografikus frízén a szcena szereplői (művész, galériás, művészettörténész) a Benetton reklámkampány modelljeihez hasonlóan homogén és monokróm, ez esetben fehér háttér előtt, a színtér klímájára vonatkoztatva, mintegy légüres közegben lebegnek. Az ugyanazt a gesztust ismétlő, testük egy részét felfedő, részben lemez-telenített szereplőkre betűnként „tetovált” (valójában a képre utólag felvitt) kijelentés vonatkoztatási rendszere a szereplőkhöz hasonlóan lebegtetett, s így több módon is aktualizálható. *Gyenis Tibor Bodymade* című táblakép sorozatán már nem a művészeti közösség kapcsolatrendszere dokumentálódik, hanem maguk a látogatók válnak a kiállítás alatt keletkező képek szereplőivé, egy alkotói team tagjaivá, a művészet közvetlen részeseivé. Az analóg fényképezéssel és scenírozással



GYENIS Tibor
Bodymade / Dalma és Réka,
diákok
Barátságukat elmélyültté és
bensőségessé kívánták tenni. /
Dalma and Réka, students
They wanted their friendship to be
deep and intimate.
2001–2002
50 x 60 cm
lambda print
Vollmuth Krisztiánnal és Zalka
Zsolttal /
with Krisztián Vollmuth and Zolt
Zalka

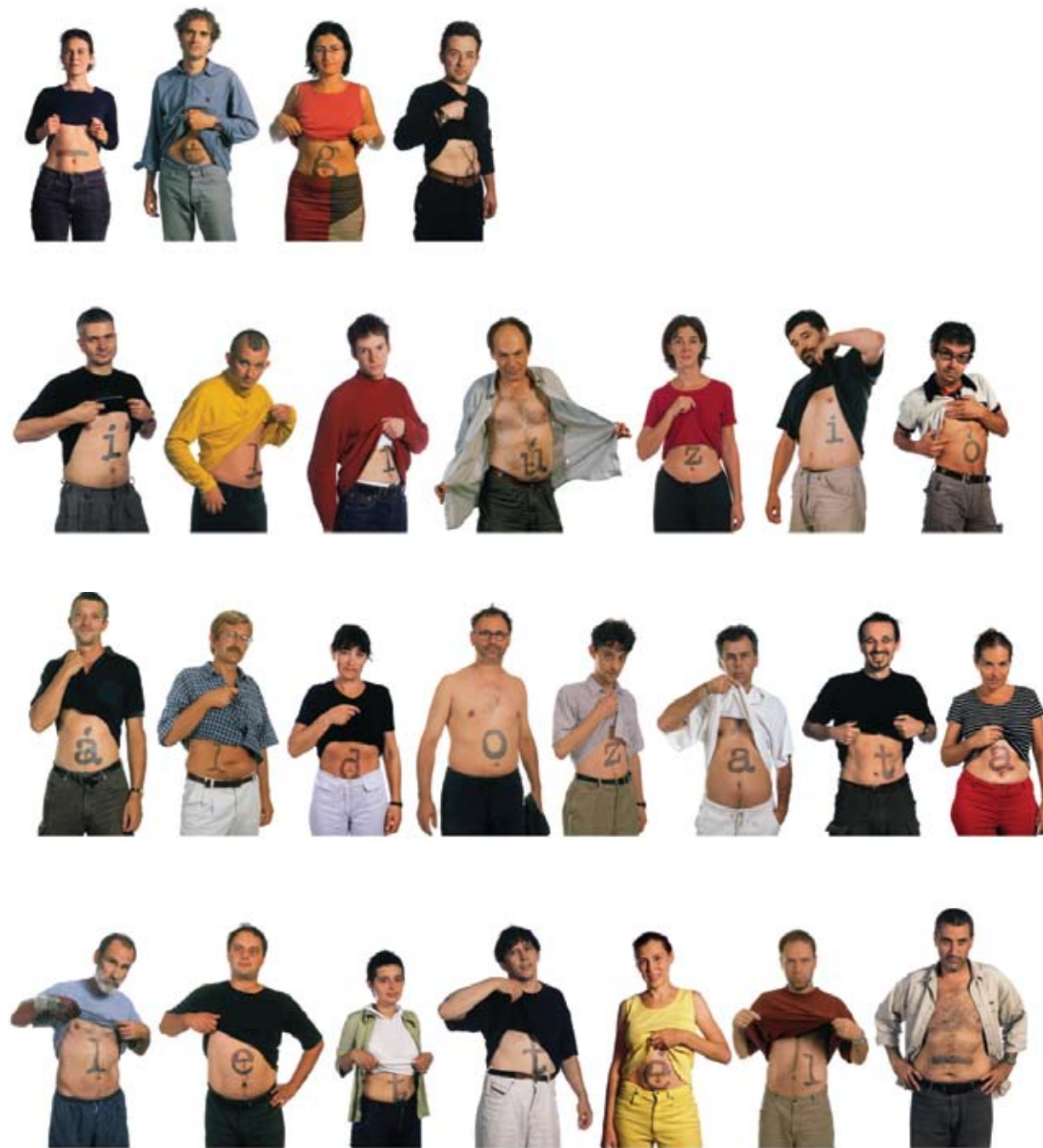
a számítógépes képmanipulációk mögé is betekintést adó sorozat interdisciplinális munka eredménye, hiszen a műcsarnoki Szerviz⁵⁹ kiállításán kikísérletezett projektben Gyenis alkotótársa *Zalka Zsolt* pszichiáter és *Vollmuth Krisztián* szobrász volt.

A nyitott és érdeklődő látogatók nagyon is intim közelségbe vivő vallomásai formálták a képek szüzséjét, illetve a képek szereplői a megvalósítás módo-

⁵⁸ Klíma. Műcsarnok, Budapest, 2001. szeptember 6 – október 7. kurátor: Petrányi Zsolt

⁵⁹ Szerviz. Műcsarnok, Budapest, 2001. szeptember 6 – október 7. kurátor: Angel Judit

CSONTÓ Lajos
Egy illúzió áldozata lettél / You Became the Victim of an Illusion
2002
125 x 260, 125 x 500, 125 x 530, 125 x 515 cm C-print, 4 db/pieces



zatainak kitalálásában és kivitelezésében is részt vettek. A processzus nyilvánosan, a Műcsarnokban berendezett látvány-műteremben, a kép létrehozásában nem érintett nézők figyelmét is megragadva zajlott.

A táblaképek létrehozásában szerepet játszó ún. „sztoikus” kamerahasználat a mozgóképes munkák esetében is érvényesül. A lencse látószögébe azonban nem a műteremben megkonstruált látványok, vagy a műteremben megrendezett jelenetek kerülnek. Nem a világ egyfajta modellje épül fel a műteremben lévő kamera előtt, hanem a kamera kilép a szűken értelmezett alkotói milióból, és a még feltáratlan „világrészek”, „valósággrétegek” felé indul.

Németh Hajnal *Recording Room* sorozata kihelyezett, mobilis műtermi munka során született. Műterme nem helyhez kötött (szükségből lett erény), azok a változó helyszínek tekinthetők annak, ahol a szereplőnek felkért előadók



NÉMETH Hajnal
Turn your Lights / Recording
Room Trilogy
2006
12'
video on DVD

műsorszámát a rá jellemző lassú, egyenletes kameramozgással, a *Crash – Passive Interview* esetében például már fix kameraállásból rögzíti. Vagyis a hangsúly a kameraprogramok adta képi megoldásokról (*NataSa*) egyre inkább a kamera előtti performance-ra helyeződik. A *Recording Room* című trilógiában (*Try me, I Want to Break Free, Turn Your Lights*) az alkotó a hangstúdiók világát, tereit, szereplőit dokumentálta, de a kép és hang utólagos összeillesztésével, a képsorok ritmikájára hangolódó szinkronizálással, a hang adagolásával mintegy elevennébbé tette, visszafogottan dramatizálta a felvételeket. Nem a Queen és Bob Marley számokat feléneklő előadók dokumentarista bemutatásának vagyunk tanúi, hanem a zenei felvételeket készítő stúdiók világába, a klippek felszíne mögé nyerünk betekintést az effektezést kerülő anti-videoklippeken keresztül. Mivel a fotografikus alapú (mozgó)képen nagyon is szétválhat a fényképezett személye és a létrejövő kép (a rekontextualizálások burjánzásának ez a mozgatórugója), a trilógia darabjain látható énekesek és zenészek mint produkciót létrehozó, alkotó emberek jelennek meg és válnak a befogadók számára behelyettesíthetővé. A személyiséget elhagyó képpé válás folyamatában

ezek az anti-klippek az általános szintjére emelve a befogadó felé is közvetítik az alkotás érzéki izgalmát, amit a vetített kép méretével és a hang térhatásával is számoló képzőművészeti installálási mód is fokoz. „If you need satisfaction, listen baby, I've got the action... try me, try me, try me” (Bob Marley). Nem kívülálló nézői, sokkal inkább beavatott részesei leszünk az előadás örömeinek, ahogy a dalok stúdióbeli feléneklésének, az ezt követő dramatizáló szinkronizálásnak és a befogadói műélvezetnek a különböző szférái a visszatartás és elengedés ritmikus játékában egyesülnek. A trilógia esetében azonban nemcsak a zenei és vizuális médiumok közötti átjárás, illetve e médiumok egyesítésével a szinesztéziás érzékelésünk megragadása történik meg, hanem maga a hangrögzítés aktusának módjai, körülményei is fókuszba kerülnek. A vizuális, zenei és audiovizuális produktumok terjesztését, hozzáférhetőségét lehetővé tevő



mediális közvetítés, és az ezzel együtt járó konstruálás mértéke is a reprezentáció tárgya. A Velencei Biennálén (2011) installáció részeként bemutatott, de mozifilmként is működő *Crash – Passive Interview* (*Összeomlás – Passzív interjú*) operafilm a halálközeli élménybe vezet be az érzéki átélés formáját megteremtő módon. A váratlan, sorsfordító 12 baleset története az autós életformához kapcsolódó színhelyeken (autógyár, leállósáv, hotelszoba, autóbelső, szerelőműhely) operaénekesek duettjében elevenedik fel. A túlélők beszámolóiból íródott szikár librettó improvizatív, közvetlenül az érzelmek mozgósítását követelő előadásmódja medializált világunk technológiai kulisszái mögül hozza elő a halál hirtelenségének tragikumát, a feltartóztathatatlan elmúlás árnyékában az életben maradás törekenségét, érzéki csodáját.

KHOÓR Lilla – Will POTTER
Khoór Miklós víziója az inka-maja
kultúráról /
Miklós Khoór's Vision on the Inca-
Maja Culture in Hungary
2005
41' 38"
video
*

Khoór Lilla és Will Potter Khoór Miklós víziója az inka–maja kultúráról Magyarországon című filmje Khoór Miklós gyűjtő szenvedéllyel társuló tudományos munkájának dokumentarista bemutatása. Bár az alkotók a dokumentumfilmzés eszközeivel élnek, a téma nem a nagyapa életútjának végigkövetése, sokkal inkább egy szemléletmód modellt emelése. A természeti képződményekben, kőzetekben maja profilokat, vagyis egy kultúra nyomait látni vélő, s abból eredet- és származástörténetet konstruáló tekintélyes öregúr „tudományos” tézisével magára marad. A gondosan címkéző és archiváló szeretett nagyapa egyre elszigeteltébbé váló elhivatottságának távolságtartó bemutatása



KESERUE Zsolt
23 Monológ /
23 Monologue
2009
822'
24 csatornás videoinstalláció
szimultán hanggal /
24-channel video installation
with simultaneous sound

az öntörvényű szerzőt éltető modernista hagyomány és a tekintélyelvű patriarchális társadalmi szokásrendszer gyengéd kritikájaként is olvasható.

Keserue Zsolt Nagyolvasztó című, a dunaiújvárosi kulturális élet szocialista múltjába betekintést adó filmje a dokumentumfilm feltáró, kutató stratégiájának, valamint archív anyagokat is beillesztő formajegyeinek alkalmazásával él. A közlés tartalmát befolyásoló művészeti csatornák reflektált alakítását, a képzőművészeti rutinoknak a helyszín és befogadás diktálta működtetését példázza a szóban forgó filmhez készült interjúk 23 Monológ címen bemutatott változata. A dokumentumfilm egy leginkább filmszínházi keretek között vetíthető, az alkotó által szerkesztett, Sztálinváros dinamikusan fejlődő kulturális életének urbanisztikai tereit, valamint azok tervezőit (Weiner Tibor főépítész „a művészek mentora”), működtetőit (Klein András, Reszler Ernésztin, népművelő) és alakító használóit (Vasas Néptáncgyűttes, experimentális stúdió színház, műhelyteremtő rajzsakkörök, fémszobrász művésztelep) bemutató narratíva. A Paksi Képtárban installált verzió, a 23 Monológ című kiállításon a látogatók a 23 képernyőn követhető interjúból mint nyersanyagból az általuk választott sorrendben és tempóban, szabadon alakíthatják saját dunaiújvárosi történetüket. A dramaturgiát érvényesítő szerzői elgondolások helyett a nézők kreativitása és érzékenysége formálja a nyersanyagot, ők maguk válnak a filmhez felvett visszaemlékezések szerkesztőivé, vágóivá. A személyes történetalakítás és egy dokumentumfilm belső világába való belépés élményén túl a képzőművészeti installálás egy olyan helyzetet is teremt, amelyben a filmes narratívák konstruált volta is tudatosan bennünk. A jól, vagy

kevésbé ismert interjúalanyok elbeszéléseinek a dokumentumfilmből kimaradt részletei mikrotörténelmi árnyaltságban idézik meg a hajdani Sztálinváros atmoszféráját, de még inkább jelenkori hagyatékát. Keserue Zsolt egy interdiszciplináris, a társadalomtudományokban jártas alkotótársak tapasztalatait hasznosító alkotóeljárást értelt ki. Ugyanakkor a film intermedialis, a szociális és kulturális jelenségeket a filmzéssel megközelítő, a jelenségek medializálásában a létező filmes eszközöket átgondoltan alkalmazó módszerével magára a médiumok terjesztő csatornáira is reflektál. Úgy tűnik, *Walter Benjamins* a technikai sokszorosíthatóság kérdését körüljáró, a fotográfáról való gondolkodást sokáig meghatározó tézisének fotóelméleti „halványulásával” párhuzamosan egy két évvel korábbi, a medializációt a terjesztő csatornák szempontjából érintő írása, egyre elevebben tör elő és kínálkozik elméleti támpontként. Ebben, az 1934-es előadásában fejti ki Benjamin, hogy a szociális elkötelezettségű alkotó akkor válhat igazán hatékonyra, ha nem csupán használja, de tudatosítja, vagy át is alakítja az intézményesült kommunikációs csatornákat, a kulturális produkció apparátusait, illetve reflektál a produkciós folyamatban betöltött pozíciójára.⁶⁰ Keserue széles társadalmi rétegeket, vagy csoportokat érintő, ám személyes érintettségen keresztül ritkán artikulált jelenségeket választ kiindulópontnak (*Oldáskényszer*). A filmes produkciós eszközöket és műfaji kereteket alkalmazó alkotói folyamat során a vizsgált jelenségtől érintett, az adott filmben szerephez jutó emberekből egyfajta közösség, az érdeklődésüket a mű befejezésével is megőrző közönség alakul. Ez az alkotói gyakorlat a művészeti intézményrendszer máig virulens, hagyományos modernista rendszerét, a műterem–mű–múzeum hármásán alapuló struktúráját lazítja fel, részben azon kívül működik, és ezzel alternatívát mutat. Hogy a filmben szereplők ne tárgyai vagy elszennvedői legyenek egy alkotói akaratnak, Keserue az elkészült anyaggal visszatér a felvételek helyszíneire, a *Lekerekítés* című film esetében például a budaörsi lakótelep egy lakásába. Az anyaggyűjtés forrásainál történő bemutatással, a megnyilatkozásoknak, észrevételeknek teret adó közösségi fórumokkal a szereplők a forgatás során szerveződő, a filmzéssel keletkező és megőrződő közösségi élmények és értékek részesei, egy művészeti munka gyümölcseinek közvetlen, az intézménytől független élvezői lesznek.

A jövő felé nyitott fénykép / performativitás

A programokon és funkciókon keresztül kódolt fényképezéssel keletkező képi univerzum sablonos volta, valamint a kamerának a viselkedésünket befolyásoló hatása a vizuális reprezentációval foglalkozók számára megkerülhetetlen kihívás. *Komoróczy Tamás TELE (Le Samurai)* című videomunkája

⁶⁰ Walter Benjamin: The Author as Producer. In: Victor Burgin (szerk.): Thinking Photography. Első kiadás: Palgrave Macmillan, 1982. 15-31. Az előadást Benjamin 1934. április 27-én tartotta a párizsi Institute for the Study of Fascism-ban.

teleobjektívvel megközelített emberek önfelelt cselekvéseinek filmre vitele. A zenei aláfestéssel megszerkesztett, titkon megfigyelt jelenetek gyönyörűsége több kérdést is felvet. Mindenekelőtt azt, hogy az alkotói instrukciók nélkül keletkezett, „talált” képek is automatikusan beindítják a néző jelentésteremtő képzeletét (Bódy Gábor found footage-kísérletei!), amit persze a zenével történő dramatizálás is serkent. Ugyanakkor az is kiderül, hogy az egyedüllét, vagy a nagyvárosi forgatagban való elrejtőzés tudatában mesterkéletlennek ható jelenetek rögzítése leginkább a kamerát kezelő alkotó és a lefilmezettek közötti



KOMORÓCZKY Tamás
TELE (Le Samurai)
2007
72'
video

távolság növelésével érhető el. „Mennél jobban nő a távolság, annál tisztább lesz a rálátás.”⁶¹ Ám mielőtt az önfeleltség és érintetlenség tökéletes ábrázolását látnánk e sorrendjükben például szerkesztett felvételekben, érdemes azon is elgondolkozni, hogy a térfigyelő kamerák permanens jelenlétének tudatában mennyire változott meg köztéri magatartásunk? Viselkedésünk természetesebé, mondjuk oldottabbá vagy inkább kimódoltabbá vált-e a kamera jelenlétében? És az állandó felügyelet érzetétől kísért életünkben hogyan óvjuk meg, vagy inkább adjuk ki az intimitás tereit, illetve privát életünk szűkülő kereteiben hogyan teremtjük és őrizzük meg a meghittség pillanatait?

A fényképezés aktusában résztvevő ágensek (kamera, fotós, leképezett) egymásra hatását vizsgáló alkotói érdeklődés és érzékenység a dunaújvárosi gyűjteményben rendkívül jól dokumentált. A digitális technológia berobbanásával felélénkülő fotografiai érdeklődés kezdete sokaknál egy időben történt az alkotói pálya indulásával, így a kamerahasználatba kezdő alkotói kísérletek egybeestek az általában téma- és alkotói identitáskereséssel induló művészeti pálya első lépéseivel. Ezek a kezdeti, friss képek – nyilván nem függetlenül az új iránt fogékony rendszerváltó atmoszférától, illetve a kapaszkodók nélküli, ám egyben turbulens művészeti közegtől – nem a múlt boncolgatásában, hanem egy határozottan a jelenre irányuló érdeklődésben formálódtak. Olyan munkák dokumentálják ezeket az éveket, melyek nem utalnak múltbeli történésekre és látszólag nem illeszkednek a közelmúlt képi hagyományába. E képekre nem jellemző a melankolikus felhang, leginkább az

⁶¹ W. G. Sebald: A Szaturnusz gyűrűi, Angliai zárándokút. Európa Könyvkiadó Budapest, 2011. 27. Fordította: Blaschik Éva

alkotójuk könnyedén koreografált játékos cselekvéseit rögzítik. Németh Hajnal és Beöthy Balázs (Néhol Hajnal, Bárhol Balázs) a reklámok és magazinok képi világára ironikusan reflektáló, a műteremként is funkcionáló otthonuk különösebb változtatás nélküli miliójében előadott beállításai a társadalmi nemek változásainak kérdéskörét is érintik. De nem kisebbíti értékük, ha a személyesen megélt, a határok lebontását, és ezzel a berobbanó second hand ruhakultúra újdonságát kreatívan kihasználó, az unisex öltözködési stílus image teremtő erejének megvalósulását fedezzük fel bennük. Komoróczy Tamás *Komoróczy* (1997) című sorozatán önmaga és a saját arcáról készült maszk helyzetbe hozásával járja végig a szerep lehetőségeket, az identitásépítés stációit⁶². A képeken jól látszik, hogy a kioldózsínór gombja saját kezében van. A környezetre is hatással lévő, esetenként azt zavarba is hozó beállításai a kamera által is motivált jelenetek, cselekvések dokumentumai. Koronczy Endre testnyomat képei viseleti kiegészítők, vagy éppen a testtől nagyon is idegen tárgyak bőrön hagyott erőteljes, de efemer nyomait őrzik, felnagyítva, s így figyelmünk fókuszába helyezve nyomhagyás és fényképezés megfeleltetésének, közvetlen kapcsolatának kérdését is. Jelen gondolatmenet logikájában ezek a képek egyszerűen azt mutatják, amit alkotójuk a kamera látószögében tesz; a fénykép azt mutatja, amit a kamera látott, amit az alkotó (a megőrzés érdekében) láttatott vele.

Önreferenciálisak, s a nyelvi performatívumok analógiájára, amik azt jelentik, amit tesznek,⁶³ ezek a fotografikus képek azt mutatják, ami keletkezésüket előidézte, ami keletkezésük alatt, létrejöttük érdekében történik. Ahogy a nyelv képes valóságteremtésre, úgy ezek a képek is egy olyan realitásbuborékot mutatnak és őriznek meg, ami a fotózás akcióján, a fotózásban működő ágensek összjátékán kívül nem létezik. Revelatív sorozatok ezek, mert a kamera képzőművészeti alkalmazásának egy olyan, ma is markánsan jelenlévő módo-



NÉMETH Hajnal –
BEÖTHY Balázs
Néhol Hajnal, Bárhol Balázs /
Hajnal Sometimes, Balázs
Anywhere 1.
1997–1999
60 x 100 cm
C-print, 4 db/pieces
*

⁶² Sturcz János részletesen elemzi Komoróczy sorozatát a szerepjátszó és identitáshordozó test nézőpontjából. Sturcz János: A heroikus ego lebontása. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest. 80-84. Sturcz e könyvében a jelen tanulmányban is szereplő Csontó Lajos, Gerhes Gábor, Komoróczy Tamás, Németh Hajnal, Beöthy Balázs, Gyenis Tibor, valamint Koronczy Endre fotóalapú munkái gazdag példatárként szolgálnak az alkotói test tematizálódásának kérdésköréhez.

⁶³ Erika Fischer-Lichte: A performativitás esztétikája. Balassi Kiadó, Budapest, 28-32. Fordította: Kiss Gabriella

Koronczi Endre *Kikényszerített vallomás* című munkája egy performatívum, a szerelmi vallomás kamera előtti kikényszerítésének kísérlete. Az ismerősökkel közösen felvállalt szituáció kitüntetett szereplője a kamera, aminek ez esetben azért is érezzük erős jelenlétét, mert az alkotó látványosan kilép mögüle. A vallomások hatásának magát kitevő művész és a vallomást intellektuális és pszichológizáló indokokkal elhárító barátnők metakommunikációja is tekintetünk védtelen tárgya lesz. A társadalmi és erkölcsi normákat is tükröző kín és a határon majd' átbillenő báj feszültségében többször kívánjuk magunk is, hogy hangozzék már el az a bűvös szó! Ám közben, nemcsak a két kamerával rögzített felvétel feszélyező, hanem



KORONCZI Endre
Kikényszerített vallomás /
Coerced Confession
2007–2008
88'
4 csatornás videoinstalláció /
four-channel video

a vallomás valóságteremtő erejét is érezzük, aminek kockázatát a filmes dokumentálás még inkább növeli. Vagy nem? A vallomás visszatartásának gyötrelmeiben fogant vágyainkra ugyanis a kísérlet másik fele, a casting során remekelt ismeretlen nők vallomásai hoznak enyhülést. Felkavaró, hogy az előbbiekben komolysággal és önmérséklettel kezelt, életünk oly szűken adagolt performatívumának „színészi” előadása mámorítóan felszabadító hatást ér el. Az alkotónak címzett és végigvitt, érezhetően már megélt élményeket mozgósító szerelmi vallomások hevületéből felocsúdva nézői elvárásainkkal szembesülünk, hiszen mindkét előadásmód egyetlen, kamera mögötti nézői mi magunk vagyunk. Egyértelmű, hogy a vallomások megszületésének, még ha „csak” játék is, jobban örülünk, talán „mert annyi mosoly, ölelés fönnakad a világ ág-bogán.” (József Attila: Téli éjszaka)

A *Kikényszerített vallomás* előadásmódjai közti különbség azon a gondolatpályán is elindít, amelyben életünk kamerának kitett, a medializálás felé könnyen elmozduló természetének szerepformáló ereje, illetve a szerepeink megélésének vagy éppen elrejtésének lehetősége a kérdés. *Szabó Benke Róbert* következetesen és határozottan ellenáll performance-ai dokumentálásának, ragaszkodva e műfajnak a jelenlétből fakadó kitüntettségéhez. Egy 2002-es performance-át, hogy a „vékony” honoráriumot megduplázza, kétszereplős, japán–magyar előadásként hirdette meg. A helyszíni előkészületek alatt persze már kiderült, hogy ő maga fog megduplázódni magára öltve Konyi Baba jelmezét, s ezzel egy másik identitást. *Konyi Baba* akkori performance-ának sikere átütőnek bizonyult, hiszen hatása máig tart: a dress up-ból egy, a polaritások felett álló, önmaga személyisége, Konyisága további árnyalására képes alteregó (*Konyi Baba* és *Konyi Bara*) született, akinek tetteit, bölcsessége megnyilvánulásait fényképeken dokumentálva követhetjük. A test társadalmi és kulturális kötöttségeiből, a jelen korlátozott lehetőségeiből elrugaszkodó, az utópisztikus jövőbe lendülő képzelőerő a megrendezett fényképek járművén

utazik. Szabó Benke a scenírozással alteregója megjelenéseit és cselekvéseit realizálja, s e megrendezett fotográfiákon keresztül rövidíti le az utazást a sokszor mechanikusan működő művészeti intézményrendszer, az eltérések finom skálájára érzékenyen, skatulyázó befogadás jelene és a polaritások kényszerítő erejét feloldó, a megismerés örömeire fogékony, vágott jövő között. *Konyi Baba* és *Konyi Bara* megjelenései finoman kimunkált példái a performatív fotográfiának.⁶⁶ A képek nézése közben bemozdul az az inga, ami a fotografikus kép kettős, dokumentatív és ábrázoló természete között leng. Ezek a képek dokumentumai egy érzékileg megtapasztalható jelenségnek (egy beállításnak), ám a képen látható világ vonatkoztatási pontja az alkotó fantáziájában, vágyaiban keresendő. Egy elképzelt szerep vagy szerepek megélésének nyomai, egy, a kamera, az alkotó és a leképezett jelenség hármában megteremtett realitás, melynek egyetlen bizonyítéka a kép maga, ami viszont nem másra, mint az őt előidéző belső világra, az alkotói vízióra, illetve dramatikusan tevékenységére vonatkozatható. Viszont ha a performatívumnak valóságteremtő ereje van, akkor hatással kell hogy legyen világunkra. Hogy egy fotografikus kép a vágyak realizálásán keresztül mennyire befolyásolhatja a jövő alakulását, nem tudom, de az biztos, hogy ezen a ponton újra a fénykép mágikus erejéhez, illetve a fotografikus kép mágikus befogadásához érkeztünk. Nem véletlen, hiszen a performatív fotográfia gyökerei a csodakereső, a váratlan hétköznapi csodák mágikus erejére fogékony szürrealizmus hagyományába vezetnek vissza.⁶⁷



SZABÓ BENKE Róbert
Konyi Baba triptychon /
Konyi Baba Triptych
2002
180 x 120 cm
durst lambda print, ed7

Reciklált képek és archívumok

A felülmúlhatatlan optikai hasonlóság megteremtésével a „valóság” illúzióját keltő, már-már érzéki vizualitás és a fényképet hitelesítő, de a terjesztés során elillanó keletkezéstörténet hiányából fakadó feszültség vagy talányosság lehet zavarba ejtő vagy unalmas, de éppenséggel varázslatos hatású is a néző várakozásától, élményanyagától és érzékenységétől függően. Már a szürrealisták kedvelt, a hétköznapiakban feltűnő csoda ígéretével kecsegtető szórakozása

⁶⁶ Tatai Erzsébet: Álarcosbál vagy énkonstrukció. Szabó Benke Róbert művészetéről, *Lette* 72. Szám (2009/ tavasz) <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00056/tatai.htm> Tatai Erzsébet is a Judith Butler-i performativitással, a szexus materializálásnak performatív módozataival közelít Szabó Benke e dramatizált fotómunkáihoz.

⁶⁷ Margaret Iversen: *Following Pieces: On Performative Photography*, in: James Elkins (szerk.): *Photography Theory*, Routledge, 2007. 91-108.

is volt a városi bolyongások alatt antikváriumokban és bolhapiacokon kutatni ismeretlen emberek elhajtított, elveszített, vagy hátrahagyott fényképei után. *Joachim Schmid* a nyolcvanas évektől gyűjti a talált fényképeket. Eleinte a véletlenre bízta magát, az idővel rögeszmévé vált vonzalma azonban módszertannal bíró antropológiai kutatássá fejlődött. A módszeresen, például a fotólaborok hulladékgyűjtőinek a reggeli szemétszállítókat megelőző átkutatása során összeszedett nagytárolók és negatívok rendszerezéséből nem csak az derül ki, ami az analitikus fényképezésből, vagyis hogy életünk és a fényképek közvetlenül nem vonatkozathatók egymásra, annál inkább a kamera programjaira, illetve a fényképek kulturális alkalmazásának típusaira.⁶⁸ Természetesen a digitális fényképezés elterjedésével ma már máshogy és máshol kell kutatni a „kidobott” vagy „szétronszolt” képek után, mert megváltozott a roncsolásnak (digitális szerkesztés, vágás, átrajzolás) és a kidobásnak (visszafordíthatatlan törlés) a materiális kultúránkra is kiható módja és ezzel a materiálisan létező képek szerepe és értéke. A fényképezésre méltónak ítélt jeleneteket, vagyis a fényképezési szokásokat (leginkább ünnepi pillanatok, vidám percek) és a konkrét fényképekkel való bánásmódot (a negatívok semmibe vévése, a nagytárolók széttevése, roncsolása) is szemléltető Schmid-archívumok a fényképhez fűződő antropológiai attitűdökkel szembesítenek. Ezekben a nagyon is emberi gesztusokban a képeken keresztül, vagy a képek iránti rajongás és megvetés is manifesztálódik. A fénykép az ikonofil és ikonoklaszta beállítódások megnyilvánulásában, vagyis a mágikus képhasználat heves lobogásában gyűjtőpont.

A fényképek mindenütt jelenlévősége, a fotóuniverzum folyamatos bővülése azon túl, hogy hatást gyakorol látásmódunkra és percepciónkra, a képekhez fűződő viszonyainkat is erősen befolyásolja. A fotografikus kép deszakralizált, kézre álló alapanyagként történő kezelése épp annyira releváns és érthető, mint a fénykép nem szűnő csodájának bűvöletéhez ragaszkodó, a fénykép szentségét életben tartó alkotói szemléletmód. A fotóuniverzum elemeit kötetlenül használó, vagyis a képeket egy vizuális adatbázis szétvágható és összeilleszthető részeként kezelő, illetve a fényképek rendszerezését a kutatás, megismerés szolgálatába állító, archívumépítő alkotói elgondolások azonban sokkal árnyaltabbak annál, semmint hogy a képimádat és a képrombolás túlfeszített dichotómiájába illesztve lennének tárgyalhatók.

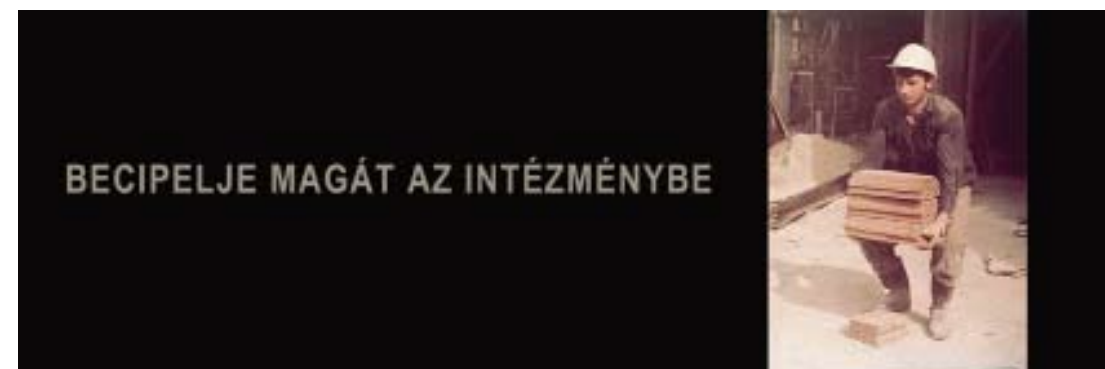
Gerber Pál a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézetben mutatta be és a gyűjtemény őrző is – a 46 képből, szöveggel kísért diából álló – *A művész útja* című munkáját. A társadalom perifériáján leledző képzőművész „karrierjét” elénk táró történet címében és parabolikus ívében is *William Hogarth* nevezetes sorozatait idézi (*A szajha útja*, 1732, *Az aranyifjú útja*, 1732–35).⁶⁹ Gerber a különféle művekről (film, plakát, reklám, festmény, grafika, plasztika) készült, a többféle képtároló helyről (könyv, magazin, internet) beszerezhető fotómásolatok és privát fényképek összefűzésével és kommentálásával, vagy fordítva,

⁶⁸ <http://www.americansuburbx.com/2011/06/joachim-schmid-joachim-schmid.html>

⁶⁹ Pataki Gábor: Kérem, őrizze meg a nyugalmát! A művész útja, attitűdjei és motívumai, in: Gerber Pál retrospektív kiállításának katalógusa, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2010. 102-105.

GERBER Pál
A művész útja / The Path of the Artist
2005, 4'58", video

*



az elbeszélés gondolatmenetéhez keresett kép beillesztésével foglalja össze a hol heroikus, hol megalkuvó, esetenként diadalmas, de jobbára győtrődve küzdő, összességében az ironikus és játékos önreflexióval elbűvölő alkotói életpályát. A különböző eredetű és textúrájú képek, tárgyak és események a fotografikusan kiragadott közvetítésen, az egységes formai szerkesztésen, és nem utolsósorban a vetített installáláson keresztül a történet egyenrangú építőelemeivé válnak.

A vizuális kultúra sokrétű világából, az „anyagmozgató” képzőművésznek (a melósnak) a műfaji és mediális határok fölött pásztázó tekintetén keresztül bekerülő, reciklált képek a művészsors belső meséjét mondják el, amennyiben a vetítés a gyermekkor meghitt hangulatot teremtő diafilmjeit is eszünkbe juttatja. Ugyanakkor a művészeti reprodukciókkal is operáló képsor, a méret- és anyagbeli sajátosságokat kioltó vetítő technika az emlékek fotografikus képének vetítésén alapuló művészettörténeti tanulmányok metodológiáját és sajátos hangulatát is megidézi, de az élet oly sok területén alkalmazott PowerPoint bemutató is beépült már élményvilágunkba. A képi források széles spektruma, széttartó heterogenitása folyamatosan éberem tartja figyelmünket: a képeket összefűző történetvezetés sodró főszólama mellett a távoli és közeli kulturális korszakok és jelenségek, vagy életérzések és lelkiállapotok megidézésére képes vizuális elemek az időélményt kitérítő szimbólumként lépnek működésbe.

Gazdagítják és rétegezik azt a történetet, amit egy lebilincselően dramatizált, derűs és fanyar humorával kacagtató prezentációként, a hazai közeg számára erősen ajánlott tanulságos ismeretterjesztésként, és kritikai hangra intonált, egy közösség nevében megszólaló önironikus feltárulkozásként is nézhetünk.

Csontó Lajos életművének alakulásában is meghatározó az a szemlélet, amelyben a képek archetipikus erejének, költőiségének fellobbanásában, mágiikus erejük felvillanásában a talált és a saját készítésű fényképek egyenlő eséllyel indulnak. A líraiság a digitális fényképezés inspirálta dokumentálási lázban, az utazásokat, bolyongásokat kísérő fényképes vizuális napló vezetésében is megmutatkozik nála. A Csontó „műhelyében” épülő, mára több ezer képből álló gyűjtemény a percepcióelemzés forrásaként is működhet, de a világ iránti nyitottságról, a fényképezés és a látáson keresztüli megismerő vágy összehangolható dinamikájáról, a világ vizuális megragadásának lehetőségéről is mesél, illetve tartja napirenden ezt a kérdést.

Komoróczy Tamás nem fényképezi a környezetét, nem szaporítja a fényképek hatalmas tárházát, hanem inkább gyűjti, és visszaforgatható alapanyagként kezeli az audiovizuális rögzítő eszközök használatával táguló medializált világunk fragmentumait, zenei hangsorait és képi szekvenciáit. Az audio- és vizuális elemek szakadatlanul terebélyesedő gyűjteménye a konstruálás alapegységeiként működő minták gazdag tárháza. A sablonos képek óriási mennyiségét a szerkesztés és formálás eszközével egy magasabb minőségre emelő alkotómódszer példája a *Hunter (Shiva's Dance)* című 3 perces videomunka.

Komoróczy az internetről levadászott, hasonló pózban kitarulkozó nőkről készült ezer pornóképet negyven másodpercbe sűríti bele, ezzel olyan sebességre animálva (ez a negyven másodperc ismétlődik loop-ként három percen át), ami jóval meghaladja a látáson keresztüli észleléshez, a szem formaletapogató működéséhez szükséges időt. Karok és lábak eksztatikus táncát érzékeljük, a nagyjából a kép középpontjában fel-felvillanó, inkább tudott, mint látott arcok és genitáliák körül. A vibráló tempóban pörgő képsor nézése közben szemünkkel óhatatlanul erősen fókuszálunk, a tekintet a villódzó képre tapad és már-már fizikailag fájdalmasan megmerevedik. Képletesen szólva mintegy felveszi a teremtő és pusztító, a tapasztalati világtól magát távol tartó maskulin princípium, Síva kimozdíthatatlan pozícióját. Az újdonság és a változatosság ígéretében kutató tekintet az érzéki élmények lassulásban mélyülő hatása nélkül a semmit közelítő sebességre gyorsul, a tekintetek interakciója és a kölcsönös érintések nélküli szexualitás, a létezés üresjáratban pörög.

Az archívumépítés az önmeghatározás eszköze és segítője is lehet, ahogy ez Szabó Benke Róbertnek a dunaujvárosi gyűjteményben található sorozatából is kitűnik. *Koreni (Gyökerek)* című munkája családja, illetve nővére baráti körében készült amatőr képek negatívjairól készült újabb nagytítások, melyeken keresztül az 1991-ben a vajdasági (szerbiai) Törökkanizsáról Budapestre

költözött művész a budapesti színtérnek, a választott befogadó közegnek mintegy bemutatja magát. Gyermekkora színhelyei, történései egy, a családi és baráti körben kézről kézre adott fényképezőgép expozícióin kerül elénk. A kamerát kézbevevők nézőpontjai, a habitustól és a látásmód prioritásaitól is érintett kép-kivágatok, képbeállítások és fókuszok keverednek egymással, az amatőr fotóhasználattal együtt járó automatizmusok, az ún. hibák és az esetenkénti dekomponáltság pedig a személyesség auráját teremtik meg, melyben Szabó Benke múltjának környezetéhez és atmoszférájához kerülünk közelebb. A Lumen Galériabeli kiállításra készülve (2004-05) a családi albumból hetven képet választott ki és nagytított le 30 x 40 cm-es méretre, mely műveletben az érzelmi kötődés szubjektív aspektusa és a közelmúltra már distanciával tekintő objektív nézőpont került mérlegre. Szabó Benke *Hajadonok* című, fotókönyvként is megjelenő ciklusa sem egyszerűen önálló képek programszerű fűzére. A baráti kör tagjai saját miliójukban öltik magukra ugyanazt a menyasszonyi



SZABÓ BENKE Róbert
Koreni / Majális /
Koreni / Picnic in May
2005
30 x 40 cm
brómezüst zselatin nagytítás /
bromsilver gelatine print, ed8
*



ornátust, s az így megrendezett jelenetek fényképei egy olyan rendszerezett képgyűjteménnyé válnak, mely nem csupán a házasság normatív intézményének hatásában fogant előítéleteket (vénlányság), a hajdon állapothoz tapadó kliséket kérdőjelezi meg. Így, egy meghatározott módszerrel létrehozott, strukturált képcsoportként forrásértékű dokumentuma lehet a házassági intézmény változásának, társadalmi megítélésének, illetve egy körülírható társadalmi csoport jelenlegi vélekedésének. Nem utolsósorban a menyasszonyi ruházat felöltéséből, a fényképezés kedvéért felvállalt szerepjátékból is fakadó életviteli változásoknak, a fotográfia mágikus hatásának figyelemmel kísérését is lehetővé teszi ez a sorozat.

László Gergelyt is a fényképhez tapadó mágikus gondolkodás, a fotografikus képhez fűződő emberi viszonyok és szokások sokfélesége, a fotóarchívumokból kiolvasható történetek, a képek és az emlékezés közti megfelelések és eltérések, a fényképnek a mozgóképpel szemben megmutatkozó enigmatikus szakralitása izgatja. A *Tehnica Schweiz* néven működő alkotói társulás (László Gergely és Rákosi Péter) *Jad Hanna – A kollektív ember* című projektje a Holokausztot túlélő magyar fiatalok egy csoportja által, a ciszjordán–palesztin határon alapított és Szenes Hannáról elnevezett kibucnak eddig még feltáratlan történetét rekonstruálta. A fiatalok a deportálások és a megaláztatások iszonyata után, radikális baloldali eszmékhez hűen egy kommunista kibuc kereteiben kezdtek új életet. László Gergely személyes érintettségétől is inspirálva kezdte el kutatómunkáját. A kibuc mai lakóit, területét és épületeit fényképezéssel, a visszaemlékezéseket filmezéssel megismerő és dokumentáló aktív kamerahasználat mellett a kutatómunka másik lehetséges módszerének a közösségalapítók több évtizedet átfogó fényképeinek tanulmányozása bizonyult. Az utópisztikus elképzelésektől lelkesített társaság közösségi életét felidéző fényképeket László Gergely egy digitális programmal kulcsszavas keresőrendszerben archiválta. A közös tevékenységeket – az együtt végzett mezőgazdasági munkát, az építkezéseket, valamint a hagyományosan közösség megtartó purim ünnepeket – megörökítő fényképek a kibuc történetébe bepillantást engedő dokumentációként működnek, de a kibuc életét felelevenítő emlékezést is inspirálták/inspirálják. A fényképek jelentős részén feltűnő, jelmezes purim-játékok koreográfiáját az Ernst Múzeum-beli kiállításon a terek berendezésével és egy drámajáték színrevitelével „ismételték” meg az alkotók (Kurátor: Páldi Lívia). A fényképek ihlette díszletek között és a rekonstruált jelmezekben a *Tehnica Schweiz* tagjai és alkotótársaik (többek között Katarina Šević) maguk is átváltozva egy előadás formájában jelenítették meg a *Jad Hanna* kibuc purimi szerepjátékait és ezen keresztül történetét, felidézve és kiterjesztve egy, a földrajzi távolságok és a változó politikai kurzusok ellenére folytonos, magát az emlékezés gyakorlatát is újra és újra megerősítő hagyományt.

LÁSZLÓ Gergely (*Tehnica Schweiz*)
Képek a *Jad Hanna Projekt* fotóarchívumából /
Pictures from the photo-archive of *Jad Hanna Project*
2008

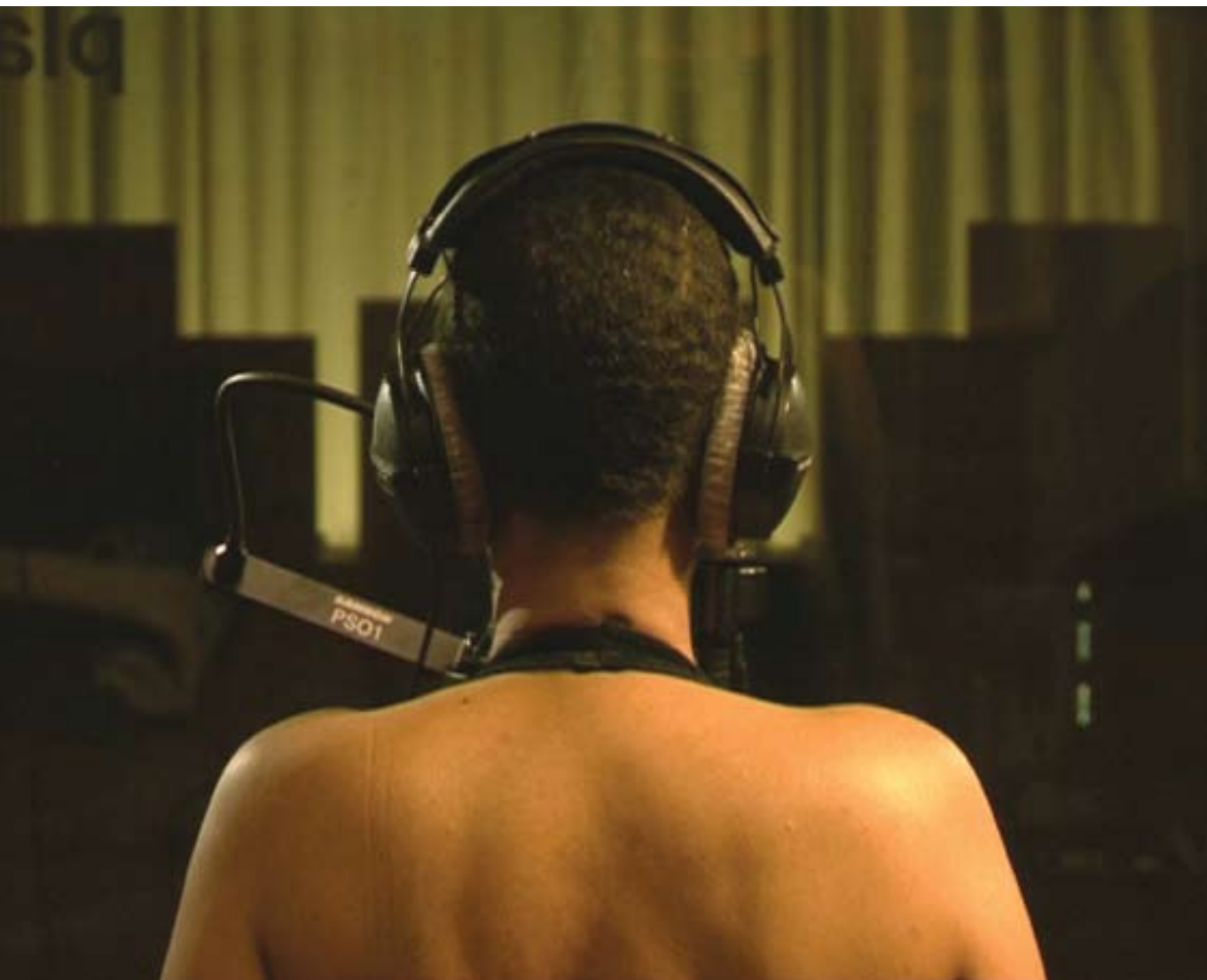
*

Az archivált fényképek nemcsak a közösség életét felidézõ előadás szcenírozásához szolgáltak inspirációként. A kibuc életébe a fényképek rendszerezésén keresztül behatoló kutatómunka során a képek a közösségi élet és a fotóhasználat összefüggéseinek is forrásává váltak. Míg a digitális programmal gyorsan változtatható tematikus csoportosítások, az áttekintést segítő újrendezések, valamint a mai fotóhasználati standardhoz igazított képméret a befogadást könnyíti meg (a 8x13 cm-es képekből álló tablók a dunaiújvárosi gyűjteményben vannak), a fényképek alapján beinduló személyes visszaemlékezések és a fényképek minőségbeli különözösége a kibuc történeti kronológiájának felállítását segítik. De csak részben, ugyanis a fényképeket bármennyire is valóságként, látszólagos konkrétágukban kormeghatározónak véljük, egy több ezer darabból álló archívumban elmerülve derül ki, hogy még a visszaemlékezések mentén is csak egy szubjektív kronológia állítható fel a fényképekből. Önmagukban egyáltalán nem objektívek. Leginkább egy relatív kronológiába rendezhetőek, és ebben a procedúrában a képek komponálási módjában, a képi minőségekben megmutatókozó különözöségek, illetve korjellemző sajátosságok adnak kapaszkodót. A hosszas tanulmányozás és rendezgetés során az a zavarba ejtő és elgondolkodtató észrevétel fogalmazódott meg a kutatást végző művészekben, hogy a kibuc életének radikális megváltozása, a közösség széthullása egybeesik a fényképezés 80-as évekbeli elszékesedésével, a komponálás és a papírminőség egyre igénytelenebbé válásával.

Az építmények lebontása, széthordása, a közösségi terek kiüresedése szimultán történt az analóg fényképezői gyakorlat visszaszorulásával, az emlékező „celluloid” használatának fokozatos eltűnésével, a tradicionális fotográfia elmúlásával, agóniájával.

A Jad Hanna projektnek jelen tanulmány írása alatt még formálódó része, hogy az összeállított archívum visszakerüljön keletkezése helyszínére, a Tulka-rem városa melletti kibucba. (Maguk a kézzelfogható, materiálisan létező képek és egy könyv formájában a kutatási eredmények.) A képzőművészeti színteret is gazdagító kutatásalapú művészet (research based art) nem csupán a művészeti alkotómunka spektrumát, a lehetséges alkotói tekintetek és módszerek körét bővíti. Az ajándékozás gesztusával, a művészeti projektnek a forrásához történő közvetlen visszajuttatásával a kulturális értékek és közösségi tevékenységek olyan kölcsönözöségi rendszerét, interakcióját hozza létre, amely az absztrakt pénzforgalom és az elidegenítő, a szakmai kontroll és konszenzuson alapuló művészeti kánon nélkül értéktorzítóvá váló műkereskedelmi gyakorlat felett áll. Az archívumokban kutató, vagy archívumépítő alkotói gyakorlatok ereje (azon túl, hogy rendkívül izgalmasak) a kulturális értékek közvetlen, személyes felmutatásában, a közösségteremtő projektek intézményi elfogadtatásában van. Az emlékezés/emlékezet kultiválásával együtt az országhatárokon átívelő kapcsolati és közösségi hálók alakítása nélkülözhetetlen gyakorlata az elfogadásnak és a megbékélésnek, a megbocsátáson keresztüli együttélésnek.

Itt szeretném megköszönni az alkotóknak, hogy 2011 hol őszi, hol forró nyarán rendelkezésemre álltak, bizalmukkal kitüntettek, visszaidézték emlékeiket és megosztották velem gondolataikat, elképzeléseiket. Nélkülük e tanulmány nem született volna meg: Beöthy Balázs, Csontó Lajos, Eperjesi Ágnes, Gál András, Gerber Pál, Gerhes Gábor, Gyenis Tibor, Havas Bálint, iski Kocsis Tibor, Jokesz Antal, Keserue Zsolt, Khoór Lilla, Komoróczky Tamás, Koronczai Endre, László Gergely, Nemes Csaba, Németh Hajnal, Szabó Benke Róbert, Szabó Dezső, Szacsva y Pál, Szegedy-Maszák Zoltán.



NÉMETH Hajnal
Desney & Destiny
2007
video on DVD

THE MEDIA ARE WITH US

The use of technical images in contemporary art

Preface

In the present volume, I will discuss the collection of the *Institute of Contemporary Art – Dunaiújváros (ICA-D)* from the aspect of contemporary art practices of photo-based technical image making. The establishment of ICA-D and the defining of the guiding principles of its collection¹ took place in the changing social and cultural context of the years of political and economic transition, in an atmosphere receptive to new phenomena. The 1990s can be considered as a starting point in discussing Hungarian contemporary art. This was also when the term 'contemporary' came to replace 'modern', 'neo-avantgarde' and 'alternative', earlier used also to describe art of a progressive and subversive character. Besides uniting the values of official and underground art, making visible the mode of existence of the second public, the task was also to create a contemporary art scene that would foster research, accommodate works inspired by social issues, and function as a basis for the practices artists who had already been present on the scene for a while as well as for young artists at the start of their career. This is partly why, judging by the exhibitions (Polifónia/Polyphony; Rejtőzködő/The hidden; Athallás/Crosstalk; Szerviz/Service; Klíma/Climate), the symposia, the newly launched art periodicals and the atelier discussions (*Little Warsaw: The artwork of the week, 2001*), the art scene of the 1990s and early 2000s was characterised by the shaping of the language of the discourse and the integration of internationally topical issues, as well as by curators' encouragement of the creation of issue based works and by the critique of emerging institutions.

Considering the Hungarian art scene in an international context, it is clear that as much as the subversive artistic practices and discursive critical theories emerging in well-established institutional systems offer models to be followed, they can also become obstacles in creating the new institutions.²

The spreading of Anglo-Saxon criticism of modernism, the presence of art institution model (which animated theoretical discourse), the emerging discipline of visual culture, and with it, the elimination of the dichotomy of

¹ „In order for this to work, that is, for this specific context (the collection) to be created, it is indispensable to select, that is, to present such groups of objects together that – in some cases almost unnoticeably – communicate with one another. Making this collection involves the task of mapping these networks of relations and rendering them visible. The institute aims to make the development of the collection a tool and also the subject of the research and study of contemporary culture.” Livia Páldi, 1997. In: No 1. Cím nélkül, Kortárs Művészeti Intézet – Dunaiújváros (No 1. Untitled, Institute of Contemporary Art – Dunaiújváros), p. 69.

² An artistic attitude deriving from the criticism of the western model of the practices of the museum and art trade mutually supportive in shaping the canon of art was present in Hungary already during the first phase of the emergence of the market and art institutions, and this, in effect, polarised the scene. The circle of private supporters of art remains small even today (not to speak of patronage), and this is a particularly sore spot today, in these times of austerity and budget cuts.

'high and low art' were the factors that provided the context for the analysis of the issues and questions related to Hungarian contemporary art. These questions emerged, and permanently remained on the agenda.³

Meanwhile, the artists who had already been active in the 1980s and also the ones who started their career in the 1990s needed and were ready to create forums (e.g. independent exhibition spaces, creative groups, discussion events in private studios). This, and their strategies of making their presence in all sorts of communication channels⁴ evolved simultaneously with the Western development of the concept of the socially committed artist and public art. A sudden increase in artists' use of technical image making (photography, video, film, CGI) could globally be related to the world-wide digital boom.⁵ This is also the focus of my research: in the context of the most recent theory of photography, I venture to explore the vision of artists whose works are included in the collection of ICA-D, as manifest in their use of the technical image. My investigation is not limited to their works in the collection. It extends to cover their constantly growing oeuvre.

Enter the camera

A dramatisation of history as it may seem, the narrative of the use of technical image making and mediality in Hungarian contemporary art is to start from the revolution that took place at the Hungarian College of Fine Arts. During the autumn semester of 1989, a grass-roots movement of students aimed to reform the college's structure, dismiss the old staff of professors, and bring in new ones. From the point of view of my study, more important than their actual goals is to discuss how, amid accelerating events, student movement became an active agent publishing information in various media, how it became a shaper and participant of the effects of the mediatisation of those events, and how this the movement's activity became a source of practical experience in mediatisation.

The students painted names on the flight of steps of the college building on Budapest's Andrassy Street – names of art historians, sculptors and painters whom they considered as key figures in the changes they envisaged. Each letter was painted by a different student, in order to share the responsibility of their action towards their goals, and to protect themselves from retaliation against

³ Here, the snake bites its own tail: the conferences, held for the players of the scene to discuss the reasons why the system was felt to be malfunctioning, almost always reached the same conclusion: contemporary art is underrepresented in the media, visual culture education is inadequate and insufficient, and only a small audience exists. Little mention was made of the fact that the contemporary art market was still narrow and immature. In my view, non-profit institutions were distrustful and standoffish of the art trade.

⁴ For instance the early works by Csaba Nemes, and a film directed by Tamás Komoróczy and Sebestyén Kodolányi, titled *Mi van a dobozban?* (*What's in the box?*), an educational series planned for four parts on the public service television. The ARC giant poster contest was established, among others, by Gábor Bakos. In the first years, the participants included a fair number of fine artists.

⁵ 1990 was the year of PhotoShop.

individual students. Day after day, stepping over the names of *Beke, Jovánovics and Birkás*, professors as well as revolutionary students entered the college building, its space coloured by posters calling students to convene, changing continually visually. In many cases, the events took a final direction at ad-hoc forums. Incidentally, the college had received two video cameras in the months before the revolution. The use of such devices had, until then, not been included in the curriculum. Students now used these cameras to record the rallies, and, as appears from *Rebels '89*, Little Warsaw's project from several years later –



including a story board with comics elements, composed of stills of this footage – the camera functioned as a catalyser in the evolution of the movement, in motivating students and in their speeches. From the reconstruction of the story it appears that part of the time allocated in the academic training programme to studio practice was used to organise the movement's activities aimed at changing the academic curriculum itself, and this process was shaped not only by the discussions but also by the use of the camera. It can be regarded as a creative group exercise that made clear very quickly who could articulate their ideas clearly before the camera and dare to express them while being recorded in what was to become a document. In other words, the presence of the cameras was inseparable from the rallies, since the camera did more than just record the events. The forums and the cameras together became the media to give expression to emotions, take on various roles, express complaints and desires, and define tasks. The camera was a tool in forming a community – it was permanently reflected medium, regarded as a participant (agent) of the game.

Appearing in the media was the next step in the medialisation of the events. Representing the students, *Zoltán Szegedy-Maszák* was 'on good terms' with the camera. István Kiss⁶, the rector, who was summoned by the students to resign his post, was also not embarrassed by the camera, and insisted that he would read out, his notes. Eventually, both of them found themselves in the Hungarian Television studio. Using this opportunity provided by the public service medium to generate publicity for the students' movement, in turn, also played a part in the fact that the disciplinary action initiated by leaders of the college against Zoltán Szegedy-Maszák was suspended. The disciplinary

⁶ The sculptor, among others, of the György Dózsa memorial monument (1961); the Republic of Councils monument (1969), originally erected on Dózsa György Street, now exhibited in the Memento Park; and the Centenary monument (1972) on Margaret Island.

NEMES Csaba
Foreign Language /
Idegen nyelv
1992
240 x 500 cm
anonim billboard action /
anonim plakátakció

action could otherwise have led to his expulsion from Hungarian higher education institutions. The publicity generated with the help of the camera also contributed to the fact that the reform of the college's staff, rather than of its structure, began soon afterwards.

Given the spectacular changes in technology and of the visual environment (giant posters, video clips), the camera came to play a role in another form too, as the students of the college came to explore new forms of artistic creation. Photography and the moving image also appeared as new media of expression, tools to put skills of the trade that students had learnt to new uses – to work in new fields for experiment. Due to the fact that the curriculum of the

college was based on the traditional division of arts, most of the artists who committed themselves to technical image making took their diplomas from the departments of painting, mural, sculpture or applied graphics. Thanks to their personal recollections, the process of their switching over to technical media can be traced in detail. *Tamás Komoróczy* made clips of his paintings („expanded painting”, to use *János Sugár's* term), while *Csaba Nemes* created confusion with posters placed in the city, or placing in the exhibition space the photos of empty poster spaces, decorated by advertising companies with paint. He also used photography for the documentation of fast-changing streetscapes and still landscapes. His series show a kind of recording of traces or evidence, a preservation

of finds that become more interesting over time. *Endre Koronczí's* automatic paintings represent an experiment with a painterly method that shows similarities with the creation of the photographic image, the automatism of the process that yields an image that cannot be foreseen. *Dezső Szabó* joined the course of radical painting that was part of the new curriculum (*Zsigmond Károlyi's* class), where studies were based on reflecting on the very nature of painting. For him, the self-reflexive practice of painting, which regards the analysis of the painterly medium as an immanent part of the painting itself, and the research of the specifics of the medium as the source of aesthetic experience, became a motivating force that placed photography in the tradition of medium-conscious image making. Interdisciplinarity, which was making its appearance periodically during the years of transition that took place in the institutions of art education, was beneficial for experimenting



NEMES Csaba
Timeless /
Időtlen („A” verzió)
1995
50 x 60 cm
fekete-fehér fotó /
black-and-white photo, ed10

with photography. The possibility to visit classes in other departments proved highly inspiring and fruitful for artists who studied at the Faculty of Music and Visual Arts of the University of Pécs – (this option is no longer there). The collection of ICA-D includes photographic works by *Tibor Gyenis*, who received his diploma from the department of sculpture there, and by *Zsolt Keserue*, whose diploma work at the department of painting was a reflexive video with a critical overtone.

Along with the spreading of the use of the camera in fine art, the theory of photography also entered the art scene as part of the discourse. The revolution at the College of Fine Arts took place almost at the same time as the political one in Romania, broadcast on television. As though standing by, ready to respond to the events in 1990, experts held an international symposium titled *A médiumok velünk voltak/The media were with us* to discuss the modes of operation of technical media and the media in general.⁷ The participants presented analyses and discussed the Romanian revolution, which had been fought in the media / with the help of the media. Speakers invited to the event included *Vilém Flusser*, author of the essay *Für eine Philosophie der Fotografie*⁸ / *Towards a Philosophy of Photography*, who argued strongly for the necessity of an elaborate philosophy of the image, and fascinated his audience with the enthusiastic presentation of his radical views. In Flusser's view, the image, which has always served the magical-mythical consciousness, survives in the photographic image, which is based on scientific knowledge and is coded ideologically. However, the spreading of the use of the photographic image has created a new situation in culture, as with the programmed apparatus of photography (the camera and the functionary, that is, the machine and the photographer that work together in performing the functions of the machine) has the potential to create images of unsurpassable optical likeness. As a result, through their superficial and uncritical use, images increasingly take over the role of the events themselves. Regarding photographic images as mirrors, the records of events, we discover and even experience our world in them, instead of perceiving them as constructions that bring us closer to understanding the world. This magical view can only be changed or be filled creatively with linear political thought through the analysis of the working of photography, and, related to that, through a resourceful outwitting of the programme of the apparatus (which is the job of the artist).

The analysis of the medium

The organising principle of this chapter is not chronology but a series of questions concerning the theory of photography and the media, related to the ways artists explore issues and do their research, or questions that are manifest

⁷ *The media were with us. The role of television in the Romanian revolution.* A documentary film about the conference was directed by Miklós Peternák and János Sugár. 1990. BBS (Balázs Béla Studio), 133' 14". The title of the present study is a paraphrase of the title of this symposium.

⁸ Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*. First published in 1983. In Hungarian: <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/04.html>

in their practices of image making. However, due to the fact that theoretical definitions are dependent on the artistic product, this method can be applied only with a degree of flexibility, and has to be reconsidered in every research. Rather than provide definitive answers, it generates questions.

Due to the wide use of photography, to its multifunctional presence that permeates cultural practices, and, last but not least, to the fact that its technology is changing constantly, the theory of photography also seems to be an ever-changing, sometimes even overwhelming endeavour. Theoreticians of photography have often been criticised for speaking in general terms, without reference to concrete photographs. A typical example of this is the philosopher *Roger Scruton*, who declared that photography is not a mode of representation, basing his argumentation on the notion of the 'ideal photograph'.⁹ No less interesting, in this respect, is *Camera Lucida*¹⁰, *Roland Barthes'* essay, in which he ventures to explore the nature of photography. The work became highly influential in the theory of photography soon after its publication. As opposed to many other theoreticians, Barthes took his impressions inspired by concrete photographs as his starting point. Nevertheless, the subjective formula of the *studium-punctum*, the anchoring of the photographic image in the melancholy of evanescence and the ever lasting miracle of the almost sensual experiencing of the loved one, do not seem to inspire artists who are experienced in the practice of photography. Nor does Barthes' essay titled *Rhetoric of the Image*¹¹ offer a solution, where he argues that the photographic image is a non-coded message („*messages without a code*"), resistant to linguistic sign systems. At the same time, these views suggestive of the magical use of images have excited art historians' imagination – they refer to Barthes' texts, including his essay written in a personal tone, as to writings of the theory of photography.

Considering the artistic processes that integrate photography as sequences of autonomous pictures (panel pictures), *Michael Fried* regards Barthes' *punctum* as a problematisation of the artist's intention, that is, of intended and unintended modes of representation.¹² Barthes' *punctum* is the term for the photographic image quality that can be grasped in the unexpected and elementary effect it has on the viewer. This subjective mode of perception, which affects the viewer's psyche, may be stimulated by a detail that appears in the photograph, arresting the passage of time, despite or outside the intention of the photographer/operator. *Fried* argues that the types of composition in painting, the theatrical model of absorption¹³ that seeks to attract the viewer's gaze, while ignoring the viewer survives in photographic panel images. He grasps the continuity between painted and photographic panels, that is,

⁹ Roger Scruton: *Photography and Representation*. *Critical Inquiry*, 1981/3. pp. 557-603. <http://www.jstor.org/stable/1343119>

¹⁰ Roland Barthes: *La chambre claire*, Note sur la photographie, 1980

¹¹ Roland Barthes: *Rhetoric of the Image*. In: Liz Wells (ed.): *The Photography Reader*. Routledge, London and New York, 2003. pp. 114-125.

¹² Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven and London, 2008.

¹³ Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven and London, 2008. Chapter Barthes's *punctum*, pp. 95-114.

painting and photography as artistic media, in their use of the patterns of representation of theatricality and absorption. As Barthes' *punctum* can also be regarded as the „*crisis of absorption*"¹⁴, that is, unintentionality or the pretence of unintentionality in the presentation can the artist's intention (such as in the case of *4'33"*, a composition of „silence music" by *John Cage*), his essay serves as a theoretical reference of key significance in *Fried's* argument.

Rosalind Krauss, who, like *Fried*, comes from the school of *Clement Greenberg*, interprets the changes of art in a broader cultural context. In *Notes on the Index*¹⁵, a study that she wrote in the late 1970s and became highly influential later, she also used Barthes' terms and definitions. Inspired by the complex and diverse phenomena in the art of the 1970s, *Krauss* set out to find the common denominator of pluralistic artistic practices. In her argumentation she starts out from linguistic shifters (empty pronouns that acquire their concrete meaning in context) and Duchamp's ready made. In her view, the shifter and ready made can only be understood in context, their manner of signification can be likened to that of accentuation, captioning and contextualisation in photography. In articulating her observations, she relied on Barthes' definition of the photograph as a recontextualisable sign, a non-coded message, and also on *Pierre's* definition of the indexical sign. With the help of these semiotic theories, *Krauss* developed, or rather, she constructed her own theory according to which, the photographic image can be regarded as the cultural model of the artistic practice of installation, a key artistic modus in the 1970s. Consequently, in her view, the role of the photographic method that permeates culture is reflected in the appearance of the various types of site specific works, whose meaning is determined by their changing contexts.

Krauss' study was a significant contribution Barthes' legacy in the theory of photography. In her work of extraordinary influence, *Krauss* drew on *Charles Sanders Peirce's* taxonomy of the sign from the early 1900s, and Barthes' theory from the 1960s to support her thesis, whose significance has not diminished since the time it was written. At the same time, her argumentation has become independent of her thesis itself. In investigating the nature of the photographic image, *Peirce's* theory of the index and Barthes' tenet of the photograph as a non-coded message inarticulable with linguistic structures, have become basics, often used as the starting point for developing other theses.¹⁶ The indexicality of the photograph has become even more emphatic with the spread of digitalis technology and CGI: the index, the trace has gained a new meaning as a medium specific feature of analogue photography, and, in the spirit of Barthes' emotional discussion of the subject, it is regarded as a sensual, almost tangible emanation of the presence of the represented. Meanwhile, identifying and defining something as medium specific is a departure in the direction of medium analysis. In the case of photographic images, this implies

¹⁴ Walter Benn Michaels: *Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph*. <http://nonsite.org/issue-1>

¹⁵ Rosalind Krauss: *Notes on the Index*. October, 1977/3-4.

¹⁶ For example: *Laura Mulvey: Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London, 2006. (chapter: *The Pensive Spectator*. pp. 181-196.)

that, temporarily, we must leave the realm of the associative interpretation of artworks, and shift the focus from elaborating on the symbolic content of images to exploring their technical bases. Moving along this path in our inquiry, Peirce's index becomes an obstacle, while Barthes' non-coded message a challenge.

It is probably *Michel Frizot* who most radically challenges the theory that identifies the photographic image with the indexical sign, describing it as a complex of Peirce's indexical, iconic and symbolic signs. Following Flusser, the French scholar breaks down the photographic procedure to its elements, and by doing so, he relieves the theory of photography from the limits of Peirce's conceptual framework, which is becoming too narrow in our days.¹⁷ Not only does Frizot dismiss the semiotic tradition of the theory of photography, but he also proposes a photography-specific methodology to replace semiotics. Discourses of the theory of photography are characterised by the various interpretations of theses, taken out of their respective original contexts, and also by a disparity of theory and artistic practice, resulting from an avoidance of technical and scientific questions. As Frizot's method has the potential to narrow the gap between practice and theory, it seems beneficial here to quote his views in more detail, and then to discuss his views alongside the findings of artists' experiments and research.

In the widely-held notion of intervention-free photographic image making, the photograph is a record of the trace or reflection of reality. One could think that we have already progressed beyond this concept, as in the age of digitalisation no viewer can be as naive as to regard a photographic image on the monitor as free of intervention without any doubts. However, what is problematic in this view, so characteristic of viewers' attitudes to photos in family albums, is not the level of authenticity, but the notion of the *ab ovo* correspondence of the image and 'reality'. It is a commonplace in philosophy, social science and media theory that it is impossible to tell what reality is, we can only approach it and shape it with our senses, tools and technologies. Photographic image making is one of these technologies. Developing it permanently, we expand and shape the visibility of our world, while the technology, in turn, also affects our perception, behaviour and vision. Photographs manipulated in any way – retouched or digitally modified – aside, Frizot's basic tenet, and one of the starting points of his methodology, is that it is fundamentally misleading to relate photography to the notion of reality. It follows from the indefinability of reality that photography does not refer to it any more than painting.¹⁸ And Frizot goes further in his argumentation than just making this laconic and concise statement. The reason why we look at a photograph as an image that

¹⁷ Michel Frizot: *Who's Afraid of Photons?* In: *Photography Theory*, edited by James Elkins, Routledge, 2007. pp. 269-283. The Hungarian public may also know Michel Frizot as the co-curator of a recent exhibition of *Andé Kertész's* works in the Hungarian National Museum, and as a laudator of *Gábor Ósz*, a Hungarian artist living in Amsterdam, who makes medium-reflexive photographic works, and won the BMW-Paris Photo Prize for contemporary photography in 2010, where Frizot was a member of the jury.

¹⁸ *Ibid.* p. 272. „Photography does not refer to reality any more than painting does, in fact, we cannot define reality.”

corresponds directly to our reality is that we presuppose that the working of the lens of the camera is analogous with that of our eyes. And although we are badly mistaken, this false notion of analogy, taken as self-evident, creates the illusion of the immediate relationship between vision and the method of making the photographic image. And we are reluctant to give up this illusion.¹⁹

Of course, one may ask why would we have to give it up at all? It is not only for emotional reasons that we stick to the notion of the photograph as that which records visually perceptible phenomena, and is capable of evoking and, of course, also of influencing memories. Our faith in the method of image making based on scientific achievements has proven very practical over the past, almost 200 years. We cling to it not only for its documentative, evidentiary, communicational and aesthetic functions, but also because it has become the basis of a large number of useful and entertaining developments (such as film, medical imaging, CGI and space photography). Perhaps, it is not so much about giving up this illusion but about being aware of it, as the uncritical consumption of images, the ignorance of the modes photography use, leaving us defenceless, open to the influences of marketing, propaganda and ideologies.

András Bozsó's series titled *Downtown* breaks this illusion of the intimate relationship between our vision and the photographic spectacle, all of us indulge in. At first sight, his photos appear to be images of Budapest in ruins, but it is the relics of devastation that break our routine of dating. The projection fixed on a photosensitive surface with a camera obscura creates the illusion of homogeneous space, consisting of elements of equal scale. All of the qualities that would make us perceive the heterogeneity of the depicted objects and constructions in scale, spatial volume and material when looking at the spectacle with bare eyes, are abstracted to become homogeneous planes on the two-dimensional surface. The optical illusion arises from the fact that our vision, used to the laws of perspectival depiction of space, spatialises the spectacle immediately when



BOZSÓ András
Downtown No.2
1995
83 x 83 cm
photo /
fotó

¹⁹ *Ibid.* p. 272. „If we think photography is about „our” reality, it is because we are attached to the analogy between the camera and the eye (ocular vision) that is also completely false, but that maintains the illusion of an intimate relationship between vision and photography that is difficult to give up.”

encountering a photographic image. We perceive the depicted elements as constituents of an identical scale exactly because we regard photography as an accurate recorder of the spectacle. Looking at a painted composition with a similar spatial structure we would observe the structure of the image, the handling of colours and the facture, that is, the features characteristic of the artist, while in the case of a photographic image, we automatically look for the referent of the depiction. In other words, instead of the manner of creating the image, our look is governed by our intention to identify the phenomenon or scene in the picture, because fundamentally, we do not regard a photograph as representation but as a document.

Our question is not who made it but who and what is in it and where they are.

Images of the sky are excellent examples of the question of referentiality. A camera turned towards the cloudless sky provides a monochrome image. However, the same spectacle can be produced in a monochrome painting or by photographing a lighted blue surface, like in one of the pieces in *Dezső Szabó's* series titled *Égképek/Sky views*. How we identify a spectacle is determined by our cultural background, mental disposition, and also by where the image is

displayed. At the same time, judging by viewers' responses, it is the least of all dependent on the medium of the image. In the case of photographic imaging, we identify the light-washed blue surface – the title of the series is Sky views! – as the sky, and we feel deceived if we find out that the image was made of a constructed model of the spectacle. Why? Because we are confronted with what we expect from a photograph. What is more, the spectacle modelled here, the blue sky above us, is fiction too. It is a richly productive and indispensable fiction, which, however, stems from an intangible and directly inexperiencable phenomenon. But then, how can a photograph be the index, the trace resulting from the direct contact of surfaces – even if it is light –, the sensory emanation of something that does not exist? „How high can you fly, you'll never, never, never reach the sky.”²⁰ Here too, we need to abandon our notion of the index as a photo-specific phenomenon. At the same time, all this means that analogue photography using photochemical materials, considered the most reliable method of fixing traces, can also become the medium of representation. Or it cannot even be anything but that?

It seems that the theories identifying photography as the indexical trace

²⁰ From the song titled Sky Pilot by The Animals, 1968.

of 'reality' are refuted by the findings of the experiments of artistic practice. Nevertheless, we cannot say that the photographic method has no connection with the aspect of our world perceptible through our sense of vision, since in the photographs we recognise our family members, friends, public figures, concrete places, buildings, art monuments – we even get to know some of them from their photographic images. At this point, it is time to get back to Frizot's theory. In his view, photography can penetrate only one single reality, which is none other than light, and can be described with laws of physics.²¹ In photographic imaging, images are produced by objects that get into the path of light, which has the dual nature of particle and wave, they interrupt the flow of light, and leave a trace on the photosensitive surface. As in essence, the act of photographing consists in the counting of the concrete number of photons falling on a photosensitive surface (in the case of analogue cameras as well as digital ones, and even of camera obscuras, the quantity of light determines the quality of the image), and to avoid the culturally overcharged term *light*, Frizot suggest the use of *photon*. When taking a photograph, the aperture, that is, the lens focusing light directs the photons to the light-sensitive surface according to the well-known laws of optics, which means that the photons travel in a conic projection that can be described in a geometrical system. From this derives another specific feature of photographic imaging: projective homology. Placing the birth of the image in a scientific conceptual framework allows Frizot to abandon the semiotic term of the *iconic*. The homologous shape retains the relative proportions of objects in the process of imaging, and we recognise as resemblance that which we have seen before undistorted. This resemblance does not follow from indexicality, and is „far too rich and specific to be described using the notion of the index”.²²

Zoltán Szegedy-Maszák has been experimenting with optical imaging and light as a natural phenomenon since the 1990s. His series titled *Camera Obscura and Camera Obscura/ Fotogram* are results of these experiments. The empirical observation of photographic imaging involves variation, the changing of the objects that are necessary for the creation of the image – camera obscura, photosensitive surface, exposure time and the objects placed in light's path. What kind of image does light create if it reaches the sheet film in the camera obscure not through one but four holes, open in four directions? Or if the photosensitive surface is not flat but folded or crumpled? If the aperture is left open for an extremely long time to expose the film to light of varying intensity during different parts of the day? If we place the same kind of transparent object (light bulb, plastic tic-tac box) inside the camera as before its aperture? If we see the shadow and the distant projection of the object simultaneously? And what happens when the film fixating the image casts a shadow on itself, that is, the carrier of the image becomes part of the image? As can be expected because of the parameters and conditions so different from those in automatised

²¹ Ibid. p. 272. „Yet the only reality to which photography has access is light, light coming from in front of the camera.”

²² Ibid. p. 271. Michel Frizot: „...indexicality does not imply resemblance, and photographic resemblance is much too rich and specific to be described using the notion of the index.”



SZABÓ Dezső
Sky Views /
Égképek XII/VI
2002
40 x 60 cm
C-print

photography for mass use, Szegedy-Maszák's experiments result in images of light radically different from everyday photography. Here, there is no aim to be achieved in terms of representation. Composition extends no further than creating the experimental situation. For what purpose? These light-images, so



perplexing at first sight, render visible the path by which light sets the image, along straight lines forming in depths of even definition, as here, the process of imaging involves no lens that would distort the image, bend the straight lines or could be set to correct the image. Instead of a photographically composed representation of visible surfaces, Szegedy-Maszák's light-images provide the empirical evidence of the imaging of the visible by light. But if a camera open in several directions with several hours of exposure, in conditions closer to our empirical perception of space, produces such light-images, then what is it that our ordinary cameras produce? They produce high-level abstractions. Those machines, equipped with a lens, coordinating exposure time and aperture automatically, are not tools for the natural imaging of the spectacle but for the construction of an image that is the result of conventions regarding the image, of consumers' needs and of product development based on scientific research. Imaging on a flat surface is also a convention, to which we adhere strongly, just like we do to figurative representation. Szegedy-Maszák's light-images lead us to realise how small an optical surface of our world, how small a section of space and time is captured in images from automated photography, with

a limited depth of field. And it is strange how much they still fascinate our imagination! Of course, Frizot puts it in more scientific terms: when we look at a photograph, a system recording „*physicometric data*” and a „*distinctive biometric system*”, human perception embedded in culture, confront each other.²³ And the power of photography lies in this confrontation.

Frizot defines photographic imaging as a process determined and limited

²³ Ibid. p. 279.

SZEGEDY-MASZÁK Zoltán
Camera Obscura / Photogram /
Camera Obscura / Fotogram
1994 (1997)
100 x 70 cm
C-print from the scanned
12 x 9 cm sheet film /
C-print a digitalizált
12 x 9 cm-es síkfilmről

by scientific laws. The photograph is the result of the interaction of the strictly limited technical parameters and the intention and desire of the operator. Consequently, every act of photography can be regarded as an experiment, and the images resulting from these experiments are products.²⁴ Even if the photograph is made of another photo or of a non-photographic image. This renders the notion of reproduction meaningless. Frizot considers the term 'reproduction' very telling about our concept of the photographic image. (Art photos do not reproduce their subject but use the photographic method to produce images in which the characteristics of photography are dominant, eliminating the medium-specific features of the work of art appearing in the image.) This is a strictly logical argumentation, which also marks a departure from *Walter Benjamin's* paradigm.²⁵ Here, the distinction between original and copy does not figure any more: no matter how many replicas it has in albums or on the internet, at the moment of its creation (each photograph has that moment), every photograph is produced from the experiment of a photographer using the method of photography. Of course, these results of the experiments can be redundant or can bring recognition. And here I have to refer to a study published in the early 1990s by Hungarian theoretician *Miklós Peternák*, who has contributed significantly to the discourse of the theory of photography. In that study, Peternák argued that qualitatively only the numbers 1 and 2 can be related to a photograph sensibly. 1 refers to photographs that 'originally' exist in a single copy, and can be reproduced only by way of taking a new photo (daguerreotype, slide, photogram, Polaroid image), while in the case of every other type of (reproducible) photograph, 2 refers to the co-existence of the positive-negative image. „When we say 'three photographs' or 'five-hundred photographs', we make qualitatively equivalent statements. There is only a quantitative difference.”²⁶ Resulting from reproducibility, photography based on the negative-positive method is suitable for distributing images of various materials and media to a broad circle. At the same time, reproduction is not its only possible function: it can also be used as a medium that poses challenges to the intellect, a medium of experiments to explore the process of imaging. Its artistic function lies in the use of this potential.

In 1994, Balázs Beöthy held an exhibition titled *Első képek/First Images* at the Bartók 32 Gallery.²⁷ On the wall opposite the entrance, he arranged Xerox copied photos of paintings, drawings and prints from the flat he lived in with his family when he was a child. The sound of a video interview he had made with his father apropos of the images came from behind the wall. The photos of the images Beöthy had 'stored' during his childhood, over the years of finding

²⁴ Ibid. p. 276. „To make a photograph is to do a physics experiment...” The components of Frizot's methodology are the definition of photography as experiment and production, and of the photograph as multipliable images existing in replicas. The above description is a recapitulation of his argumentation.

²⁵ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936.

²⁶ Miklós Peternák: *Új képfajtákról / On new types of images*. Balassi Kiadó, Budapest, 1993. p. 45.

²⁷ <http://www.b2.hu/first3.html>



his consciousness, were taken by Miklós Sulyok, a photographer of works of art highly reputed in the Hungarian art scene. Beöthy used tracing paper to make Xerox copies of the paper prints from the negatives. The size of each Xerox copy was adjusted to match their significance among his memories.²⁸ The sizing of the replicas, which is a feature specific to photography, was a defining element of this tableau that reflects on the process of remembering. This way of presenting visual memories through photographic images also evokes associations with André Malraux's 'imaginary museum'. Photography is indispensable for art history too, as the majority of concrete objects are accessible and can be studied only in photographs. The cultural functions of photography (recording, archiving and dissemination of knowledge) also played a part in the fact that the museum became a key institution of modernism. Resulting from the awareness of the institutional interconnections of the museum, art history and photography, a key question in the critique of the modernist practice of museology was the relationship of art and photography, the function of the photographic image in the system of art institutions.²⁹ The fervent institutional criticism was, in part, fuelled by the voracity of the machinery of the world of art experts and trade: focusing on the vintage as the quality of the photographic method related to age, and regarding such photos as original images, photographs originally made without any intent to create art also came to be discussed and presented as artworks. Meanwhile, progressive critics regarded the creative photo-based practices of the 1970s more as the challenging of the cult of the original and authorship. Artists using the photographic appropriation strategy thus became the champions of the criticism of modernism based on the autonomy of the author and art (*Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman*). Furthermore, as media consciousness was basic to the art practice of modernism (already from the second half of the 19th century, due partly to the spread of photography), from the late 1970s, the interest in the specifics of the various media came to be associated predominantly with the modernist view that tried to safeguard the autonomy of art, and was sometimes stigmatised as retrograde. Those in favour of the criticism of modernism or art institutions rated higher works that questioned the cult of the unique artwork, for example, by rejecting traditional media (using photography instead of painting), or by expanding the range of creative expression (performance, site specific installation). In the case of artists who used photography, the attitude critical of art institutions was present, for example, in the act of reproduction and appropriation, in the use of the photographic technique of copying, in imitating faults and

²⁸ <http://www.b2.hu/te.html> Erzsébet Tatai's study on the exhibition, still relevant now, after 17 years, shows how long the medium-sensitive interpretation of a work of art can remain productive: „The mechanical filtering creates the impression that the artist does not participate in that process. However, it is this processing with the use of technology that makes it possible for the artist to interfere, to change old objects (...) It is about how the past has its effect in the present, about the relationship of the (consciously declared or, on the contrary, even denied) 'tradition' and renewal, about how the past is visible through the present.”

²⁹ Douglas Crimp: The photographic activity of Postmodernism, *October* No.15. Hungarian translation by Attila Horányi in: *Ex Symposion*, 2000 / pp. 32-33.

EPERJESI Ágnes
Vase with Flower / Váza virággal
 1998, 44 x 18 cm
 polaroid photogram

deficiencies of amateur photographs, in anti-aesthetic documenting rejecting what they called 'laboratory aesthetics', and in avoiding the use of the traditional channels to present art. It was also this kind of critical attitude that made the Hungarian audience appreciative of Beöthy's tableau composed of photocopies made from images of various materials. In the meantime, artists invented new genres of photographic works (panel photography, photographic tableau), with the media-specific features of the photographic image becoming the focus during the process. This, in turn, brought about the revival of media conscious methods of interpretation.³⁰ Today, in Beöthy's work too, the generation of meaning using the photographic method is more dominant than the acts of appropriation and reproduction that can be considered as a critique of modernism. The working of our visual memory and its openness to shaping through photographic images is also apparent in Beöthy's tableau. However, reflecting on the dependence of cultural memory on photography, it also demonstrates the subjective dynamics of the process of remembering by re-sizing the photocopies.

From the trend described above it also becomes clear that not only media analysis but also media specifics that can be described in concrete terms exist in historicity. In any given period, the prevailing notion of art (also affected by technological change), as well as the artistic use of the media, play a part in recognising their meaning. In today's artistic practices, the use of photography is more than just a potential tool for the critique of modernism. While in the artistic practices of the 1960s and 1970s, the use of photography (photo-conceptualism, experimental photography, appropriation) contributed to the removal or dissolution of the modernist system of art institutions, today, the use of technical images can be considered as a medium for the re-institutionalisation of art. The artistic uses of photography, where the types of works that are created are characterised by specific features, they are medially self-reflexive, and require skills of art historians, fit into the institutional framework of modernism. They make the ways of seeing shaped by modernism, such as the one that leads of the uncritical consumption of images, the subject of reflection.

Besides photon quantity, the law of optics that provides projective correspondence, and the possibility of making reproductions of various sizes, time manipulating is also a significant factor in the photographic procedure, as is shown by Szegedy-Maszák's experiments with the camera obscura described above. Exposure time is pre-set, proportioned to the aperture, in order to get the right picture definition. This is the stretch of time in which photons are active on the photosensitive surface, and what we see in the picture depends on the exposure time we choose. This is one of the photography-specific features that are eliminated with the automatisisation of photography, enhancing the illusion of the self-evident correspondence between the image and 'reality'. However, the awareness of time manipulation in photography makes it possible for us

³⁰ Rosalind Krauss: Reinventing the Medium, Critical Inquiry, 1999/2. and Rosalind Krauss: The Guarantee of the Medium, http://www.helsinki.fi/collegium/e-series/volumes/volume_5/005_09_Krauss.pdf

to 'sense' certain time relations in the photo. From the representation of a spatial structure transposed onto a two-dimensional plane we can infer some kind of manifestation of temporality, such as evanescent accidentality, like, for example, in the case of coloured and reproduced images in Antal Jokesz's *Felszabadulás Square* series (1984). In an image we can perceive several forms



of motion unfolding in time, and perceiving the traces of various speeds is a form of entering the space represented in the image.

As a photograph is not only a recording of spatial relations but also a freezing of a point in space-time, in addition to recording the space photographically, every photo becomes part of the „universal chronology” by 'fixing' a unit of time.³¹ Breaking up space-time into measurable segments, confining them to physical units, takes a visually perceptible form through photographs. The use of photography as a chronological representation of events evolved with modernity's linear view of time. This is partly the reason why we attribute such significance to the photographic image in facing evanescence, the melancholic

³¹ Michel Frizot: Who's Afraid of Photons? p.280.

GYENIS Tibor
Bodymade / Alexia
2002
70 x 100 cm
lambda print, ed5

Alexia, artist
She doesn't like when people
are watching her. She would
like to turn into aameleon.

Alexia, művész
Nem szereti, ha figyelik az
emberek. Kaméleonná szeretne
változni.

realisation of the finiteness of life (or the rejection of the experience of evanescence by society on a massive scale). The question here is whether the photographic method corresponds only to the linear view of time or whether we associate the photograph with that view because of the wide spread of the methods and forms it is used in?

As is clear from a variety of artistic practices, the photographic method does have the potential to represent a different view of time. In his photo series titled *Idő-zavar/Time-Trouble*, Zsolt Keserue 'breaks out' of the standardised

limits of photography and time manipulation. The experiment is simple: he cut the figures 1, 2 and 3 out of paper and took shots of them in the same frame. It is impossible to tell from the print in which order he took the three shots. The boundaries of their linear order of succession in time are blurred and came to overlap. We are confronted with the photographic representation of several different moments in time that never existed in our empirical world. Here again, it becomes clear how inadequate it is to view a photograph as an index of reality. Instead of the fixing of a moment that is confined to a physical unit of measurement and can be made part of an irreversible chronology, what we see here is the representation of

time expanding in its reversibility and cyclicity, a visual rendering of *tempus* with a content that had been experienced. Various stretches of time are rendered visible in Zoltán Szegedy-Maszák's series titled *Mit jelent fényképezni?/What does photographing mean?* Szegedy-Maszák used multiple exposition, various exposure times and different optical systems (ranging from large format technical camera to camera obscura).

The aim of this experiment was to demonstrate the differences between the various technologies of the photographic medium. The 'unique memory' of photochemical materials makes it possible to store visual information for long periods of time, and you can use the same materials for exposure again hours or days later. The image recorded during an earlier exposure has an effect on the one that was made later, and, in turn, the one taken later also affects the previous one, through repeated exposure to light. The visualisation of the way in which imprints of memories are made and shaped, and of their mutual effects on one another in continuity, is possible only using technologies based on photochemical materials. „Using digital tools, multiple exposure can only be simulated with the help of software, algorithms, because when developing



SZEGEDY-MASZÁK Zoltán
*What does photographing mean? /
 Mit jelent fényképezni?*
 2010
 50,8 x 62 cm
 silver gelatine print /
 zselatinos ezüst nagyítás

sensors, engineers' aim is to design them in a way that they erase the previously measured data in the shortest possible time, so that they are ready for new shots with a tabula rasa as soon as possible. (...) Shooting, deleting or storing."³²

The chronological-linear view of time that has also been shaped by cultural practices using photography seems to prevail victoriously. As an anthropological consequence of the connection of our linear view of time and photography, photographs are mixed with events in our perception, and so, the photograph itself is perceived as an event. As a result, we regard events we have a photograph of as ones that actually took place, and often, we even perform certain actions only for the sake of photography. The course of our life is recorded continually. This is amply demonstrated by the community portals on which we rapidly share photos of private and social events and subjects we find interesting. Shooting, deleting or storing; the latter often also means instant sharing. The photo-camera as an apparatus improves itself on feedback from the functionary³³, the equipment is developed in directions that receive positive consumer response from mass use. A number of questions follow from this: What happens if consumer feedback leads to the abandonment of a medium of 'remembrance' that is based on a photochemical method, and is suitable for experiencing time differently from the linear view? How is the coded programme package of digital photography (shooting, deleting, storing) related to the archiving frenzy that permeates our culture? And finally: How does the permanent documenting of our life affect our view of temporality (notion of time) and our attitude to images? These questions belong to the study of culture and memory, and to social psychology – an area of research that requires and makes possible a cross-disciplinary sharing of the findings of the artist as a researcher, art history integrating the theory of photography, and social sciences.

The works of Keserue and Szegedy-Maszák call attention to a photo-specific quality that is there only in images made with the traditional analogue method. Meanwhile, Frizot, whose guidance I have followed up to this point, uses a methodology that is productive for the common set of the specific features of digital and analogue photography. In the present case, we could say that it is productive only for that common set, as the methodology proposed by Frizot, who otherwise criticises others for not using concrete images, is insensitive to the specific feature that unfolds from artistic experiment. This means that his methodology can only be used partly in a field that is characterised to the greatest extent by an analytic view that has emerged simultaneously with the technology of digitalisation. This field is the discursive domain of the artistic use of photography, where, despite an overall decline of traditional photography (a gradual elimination of the production of analogue cameras, and closing down photo development laboratories), commitment to analogue photography is still in its rights. Of course, it is always the emergence of a new medium that makes possible to analyse the old one, no longer sold in

³² Quote from Zoltán Szegedy-Maszák, the artist who made the experiment.

³³ Vilém Flusser: *Towards a Philosophy of Photography* In Hungarian <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/04.html>

stores, no longer changing.³⁴ When DVD first appeared in stores, many cried out loud envisaging the approaching semantic disaster of the cinema, while others welcomed the new prospects it opened. As Laura Mulvey declared and also demonstrated in practice, watching films on DVD, the use of VCR and DVD players opens up new ways of perception, new modes of viewing. By breaking up to parts, playing in slow motion and freezing we can enter the world of 20th century film products like another universe, parallel with ours, waiting to be discovered. In this „delayed” (Laura Mulvey’s term) viewing the fictitious time of the moving image is forced into the background, and the focus of our perception shifts to a specific temporality of the photographic image (on which image the moving image is based) that suspends the moment and breaks the limits of our linguistic tenses.³⁵ We can witness a similar process in photography. The time has come for the analytic research of analogue photography. Digitalisation creates the possibility to classify analogue photographs and build various types of archives, and also to observe and describe precisely the media specifics that seemed to have been blurred in the convergence of digital and analogue technologies.

The artistic career of Ágnes Eperjesi³⁶ began in the early 1990s. The works in her oeuvre are based, among other things, on two phases of taking photographs that are specific to the analogue method, and have been eliminated by digital technology. These phases usually remain hidden from users who do not develop their photos themselves but have them developed in commercial photo-laboratories. However, for artists who have an empirical knowledge of the entire process from their own practice, these phases of shaping the picture are full of mystery and excitement, and they determine the eventual image. One of these two phases is the time between shooting and developing, the other is the latency period. The latency of the picture on the photochemical material, the aspect of the image stored on the film that remains hidden and also holds surprises is the starting point of *Előjelek/Omens* (1991), a successful experiment by Ágnes Eperjesi and Tibor Várnagy published in the form of a photography album. The formal and associative rhyming of the images was inspired not only by the sensible and playful desire to find out about each other but also by the brief instruction about how to develop the latent image. Eperjesi stretched the latency of the photographic image to the extreme in the work she presented in exhibition titled *Rejtőzködő/Hiding*³⁷, which was

³⁴ Alan Cohen distinguishes three photographic media on a technological basis. They also mark three periods in the chronology of photography. 1. From obtaining patents to the 1880s, the Mares experiments. 2. Photography is the medium of arresting and recording the moment, exploring what is visible in smaller and smaller stretches of time (Adgerton) until 1980. 3. The still ongoing period of transition to digital recording, digital photography. Alan Cohen: *Photography’s Histories* in: James Elkins (ed.): *Photography Theory*. Routledge, 2007. 218-220.

³⁵ Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books Ltd, London, 2006. 183-184.

³⁶ Ágnes Eperjesi took her diploma from photography department of the Moholy-Nagy University of Art and Design (MOME), then called Hungarian University of Applied Arts, where questions of experimental photography and image making were discussed most of all in Dóra Maurer’s classes.

³⁷ Curated by Zsolt Petrányi, Ernst Múzeum, Budapest, 16 September – 24 October, 1997.

an exposed but undeveloped photograph (*Mese a láthatatlan képről/Tale of the invisible picture*). In the *Tale of the clever girl*, which accompanies the work, the curator takes the exposed photo out of the black envelope and destroys it immediately. This gesture of elimination renders paradoxically visible a phase of the emergence of the image that is basic, yet, has vanished from everyday practice. With her method of stretching the boundaries of photography through the act of enlargement, which determined her works for a long time, Eperjesi directs our attention to yet another part of the methodology of photography that is usually neglected. Her cycles of recycled photographs



are blow-ups of pictograms from transparent cellophane packaging she collected in the 1990s. Instead of using a camera to make exposures, the artist uses a transparent found image as a photonegative, and as a result of placing it in the enlarger and enlarging it, the colours are also inverted. The dual nature of photography can also be grasped here, emerging from the tension of *automatism* and *agency*, objective

accentuation and subjective overwriting. Furthermore, two types of artistic attitude, usually believed to be conflicting, are in unity in the resulting images. One of them is the subservient acceptance of the ready-made visual state of the world, while the other is radical artistic subversion, which turns the positive views of images into negatives. But what determines what we recognise as a representation with ‘natural’ colours? How is it decided which ‘trace’ of the world we regard as positive or negative? Eperjesi introduces visual phenomena into the realm of photography without camera exposure, by way of putting them in the enlarger, or considering what she does from a different angle, she extends the photographic method radically to include everyday phenomena. The spreading presence of photography in culture becomes clearly perceptible here – the indispensable function of photography, which permeates our cultural practices, including art, is manifest. The outdatedness of the questioning of photography’s artistic status becomes obvious, although sometimes it still comes up today. The question is not whether photography is art but that if photography is a paradigmatic method fully permeating cultural practices, including art, then how it influences our view of art, and, through art, of the world.

In the opening section of this chapter I referred to Barthes’ noncoded message as a challenge. As has been mentioned above, recontextualisation, which is a question regarding every form of artistic representation, is especially relevant in the case of photography. This is due to the fact that the photograph is a ‘fragment’ that, taken out of its everyday use (which is usually what

EPERJESI Ágnes
No Emergency I-II. /
Semmi vész
2001
85 x 100 cm
C-print on aluminium plate /
C-print, aluminium lemez *

happens to a photo resulting from its reproducibility), removed from the circle of those who know in what conditions it was taken, works only using caption, placed in a context. Meanwhile, this type of photo records only physical data, but because of optical likeness it stimulates imagination strongly, and owing to this duality, it creates tension. Consequently, this type of image is subject to recontextualisation more than any other. At the same time, the medium analysis demonstrated in the works described above, that is, the artistic method that involves the analysis of the medium chosen for creating the image, places the emphasis on the modes of the making of the photography by turning its technical specifics into formal characteristics. As a result, the technique of its making becomes significant in the image, beside its reference and narrative. Through coding the emergence of the image, making visible the decipherable technical features that generate its meaning, the interpretative framework of the photographic image is concretised. To some extent, the artist sets limits to the proliferation of meanings that are independent of or distant from the medium, at least, in the case of the works' immediate sensory perception. Exercising control of the contexts, narrowing them by way of coding the meanings is not the author's arbitrary act but an initiative towards concrete dialogue.

Forms of representation: panel photography and documentary moving image

Before one may be led to think that controlling the scope of interpretation limits the viewer's imagination, I consider it important to declare that medium-sensitive perception does just the opposite: it bears the potential to enrich the viewer's interpretative imagination. For if we perceive the medium as part of the image during the act of viewing, recognising in the artist's graphic work the reflected and therefore meaning-generating use of photography that shapes perception and behaviour, then the image can be placed here or there in the brackets of contexts, starting out from and determined by its narrative, not only on the basis of the subject it represents subject.

Photography is more open to intermediality than any other image making medium was before it. In fact, photography is, *par excellence*, the medium of intermediality. Interdisciplinary thinking as a mode of viewing is probably also highly indebted to the practice of photography and photographic applications suitable for connecting various media. Good examples for this are artwork photography, which has shaped the subject and methodology of art history since the dawn of photography, and the work of the photographers of the Farm Security Administration (FSA) photo agency, founded in the wake of the Great Depression. The photos in the FSA archives can be regarded as reportage, socially sensitive sociological research, and descriptive photography, fitting into the pictorial tradition, keeping at a certain distance from its subject. Some of the photographers used the opportunities they received from the FSA to fulfil their artistic ambitions, some combining the two with outstanding success (*Walker Evans*).

The viewpoint of intermediality is also relevant to the artistic use of photography in itself. This was present markedly first in the works of the photo-conceptualists: their photos can be interpreted as the documentation of a series of movements (*Dóra Maurer*), an experiment inviting the viewer to play (*John Baldessari*, Maurer), a performance (*Tibor Hajas – János Vető*) or a land art work that was made and existed outside the mediating channels of art institutions (*Károly Halász's* „mini” land art actions). At the same time, they can be approached as images that teleologically inspired the documented process recorded in the photograph. It is impossible to decide whether photography followed the creative process or the process was staged for the sake of the photos. This is what still makes them a source of fascination and excitement even today. They represent a territory that exists among categories of art and culture, borderline fields of image and document, art or live action. These lessons of conceptualism seem to inform the artistic practices³⁸ of panel photography, which has become an academic practice,³⁹

or of documentary moving images that also influence the changes of the art institution system. Before I proceed to the discussion of works that integrate the formal specifics, methods and tools of various fields of art, it is important to say a few words about artists' motivation to commit themselves to photographic imaging.

The focus of these attractions and convictions is figurality, an unavoidable question of artistic representation. In painting, media analysis led to radical practices, resulting, in most cases, in monochrome paintings (*András Gál*, *Dezső Szabó*). These painting-objects generate a vivid sensory experience with their wide range of materials and brushwork, rendering perceptible the physical laws as well as the directions and rhythm of the painterly gestures governing the painterly method. As a result, they compensate for (or subject to criticism) the sense-numbing effects of the visual environment medialisised

The focus of these attractions and convictions is figurality, an unavoidable question of artistic representation. In painting, media analysis led to radical practices, resulting, in most cases, in monochrome paintings (*András Gál*, *Dezső Szabó*). These painting-objects generate a vivid sensory experience with their wide range of materials and brushwork, rendering perceptible the physical laws as well as the directions and rhythm of the painterly gestures governing the painterly method. As a result, they compensate for (or subject to criticism) the sense-numbing effects of the visual environment medialisised

³⁸ As it is clear that also from my interviews with the artists that as a result of their studies (the training they received from László Beke, Dóra Maurer, Tamás St.Auby and Zsigmond Károlyi) there definitely exists a continuity between the views of the neo-avant-garde generation and the one that began their career in the 1990s, despite the fact that it is not really discussed in art criticism.

³⁹ The notion of the academic can also be understood in Jeff Wall's terms, who says that every artist creates their own paradigm. However, it is also clear that panel photography can be practiced using formal and technical solutions taught in academic courses, developing further these solutions and the pictorial tradition.



GÁL András
Distance I-II. /
Distancia
1996
40 x 40 cm
acryl, panel, photo /
akril, fatábla, fotó
*

photography. However, the viewer's playful, sometimes sublime, and always subjective inner experience is not equivalent with the kind of communication that figural representation, based on the depiction of shared everyday world of phenomena and experiences, can inspire. Observations and attitudes that follow from the equalizing effect of photography, that is, the democratisation of the creation and perception of images, also play a part in cultivating photographic imaging. In Tibor Gyenis' work it takes the form of avoiding the arrogance of the subjectivity of the painter's signature, while Ágnes Eperjesi emphasises the practicality and humbleness of accepting optically graspable and recordable, basically ready-made visual elements.

Although computer-generated imagery (CGI) seems to surpass photography, it also takes the photographic image as the model for generating images – the photographic image serves as the model of the image generated by the computer.⁴⁰ The photograph is a far reaching and decisive form of imaging in our visual culture. Figurative representation has significant gravity due to its deep cultural and philosophical embeddedness. Questions regarding this form of representation as well as the authenticity of the image are raised and can be addressed most clearly through the medium of photography, since every photograph of a human figure can be viewed as a pointed manifestation of the question of *imago* and *pictura*.⁴¹ Andres Serrano's *Piss Christ* (a 1987 photo of a cross immersed in the artist's urine) also raises the questions regarding the *imago* and/or *pictura*, and rouses the tempers of religious viewers, who call it blasphemous. Beyond (or maybe within) this circle of questions belonging to the realm of the philosophy of images, we must not neglect the simple and basic fact that the use of lens-based imaging equipment and the world of images created with them are our common cultural experience, and we consider the existence of this equipment and world of images as self-evident. Therefore, not only is it self-evident to use this kind of equipment, but there is also a great deal of excitement in it. But how is it possible to create figural photographic images in a way that they become more than just a few new snapshots increasing the abundance of redundant photos? How can a figural photo be not only a randomly recorded fragment but a representation of our world or of our visions and ideas of our world, which, at the same time, reflects to the dominant modes of viewing and patterns of actions that generate images? How can we enter the universe of photography and at the same time, observe it keeping an external point of view?

As we can see from their works, artists exploring the tormenting and inspiring question of why to create images consider photography as a tool and not a purpose. They use it as a medium where the technical and visual experiences necessary for the creation of types of works that have become

⁴⁰ 3D movies (e.g. *Avatar*), for example, return the technical basis of stereoscopic photography, which was popular for a short period at the turn of the 19th and 20th centuries.

⁴¹ On the question of *imago* and *pictura* see also Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München: C. H. Beck, 2005. and Georges Didi-Huberman: „*Imaginum pictura... in totum exoleuit*“ : début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image. *Critique*. N° 586 (March 1996).

traditional by today also play a part, as do the sensory and manual skills of the trade. Such experiences and skills are their studies of the theories of perspective and colour, their sense of proportion and size, familiarity with the tradition of images with a symbolic power, the sustaining and updating of genres as cultural frameworks (landscape, portrait, interior, destruction, terror), plastic formation and placement in space (Dezső Szabó, *Szacsva y Pál*, Tibor Gyenis, Endre Koroncz, Tamás Komoróczy). The artists' explorations and their sensitivity to the photographic universe and visual culture of the present is manifest in the collections of films, photos, albums, pictograms and audiovisual samples in their studios (Ágnes Eperjesi, Dezső Szabó, Tamás Komoróczy, *László Gergely*, Szacsva y Pál). Artists' communication through images is also shaped by their psychological interest in the nature of the inner desire for photographic and figural images, and in the emotional attitude to photographs (Ágnes Eperjesi, Gergely László, Tibor Gyenis, Endre Koroncz). A new, extended field of photographic and filmic depiction, opening new prospects, is the one where potential viewers participate in creating the image (Hajnal Németh, Zsolt Keserue, Endre Koroncz, Tibor Gyenis, Gergely László). Rendering visible the act of organising the making of the images, revealing concealed team work, and the visualisation of the contribution of co-creators who have experience in scientific and sociological research break the myth of creation as a process in the solitude of the studio. This progress beyond the romantic tradition, which also generated far-fetched interpretations, is perhaps also related to the intermedial potential of technical imaging. This intermedial artistic practice is analogous with the interdisciplinary approach in scientific and scholarly research, and it places the creation of the photo-based panel picture and moving images in context. In other words, to make photography that reflects to its own medium is only possible if we look at it from the angle of another medium or other media, or we mix various media. If the 'pensive'⁴² spectator of a photo is aware of the openness of the artist's practice to other media (painting, sculpture, film, performance) and their language of forms, and of the pictorial quality combining several modes of representation⁴³, then the technology-based work acquires its meaning in the context of the reality of extended artistic practices. The creative process leading to the emergence of the work becomes traceable, and often, the phases of this process become the very subject of the work (*Zsolt Keserue: 23 monologues; Tibor Gyenis, Endre Koroncz: Basic, Hajnal Németh: Recording Room*). The authenticity and interest of the artistic photo-based image, still or moving, lies in the fact that we see how it is rooted in the world we share. They are anchored in a concrete story, a process made visible in the picture, and so, they

⁴² Rancière's term: *l'image pensive*.

⁴³ Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions, Paris, 2008. Rancière sees the photographic panel picture as the potential medium for the combination of the various modes of representation. The meanings conveyed by these modes of representation can be revealed during *pensive* viewing. In the case of this type images, the meaning is not pre-determined, it does not precede perception (as opposed to propaganda). Instead, questions arise during *reflective* and *pensive* viewing.

become more than just a visual layer that can be labelled arbitrarily or used as a surface offered casually for illustration.

Of all the constituents of the *apparatus*, it is the photosensitive surface for fixing the image that has changed the most radically over the more than 170 years of the history of photography so far (glass plate, celluloid, digital). However, the subject (that which the object the camera is pointed at or is placed within the visual angle of the lens), inseparable from the photographic act, has changed significantly too. In light of this observation by *David Campany*, and quoting his well-based argument, we can conclude that today, the practice of experimental artistic photography is characterised more by 'the stoicism of the lens' than the 'ecstasy of the shutter'.⁴⁴ Artists who make panel photos today no longer live in the fascination of capturing the 'decisive moment' (*Henri Cartier-Bresson*), nor do they work at the dizzying pace of photojournalists, nor do they look frantically for visual coincidences and contradictions (*Garry Winogrand*). They design and construct very carefully the scene for the lens, often using extras as characters.

Transcending the boundaries of the standardised sizes imposed by the photo industry is an aesthetic possibility that arises from the convergence of the media (analogue and digital photography). Colour enlargement based on digital technology allows artists to make close-to-life-size or even larger-than-life-size copies, which is essential for art photography. Panel photographs are photo-objects that can be hung on the wall, that is, they are placed in the perceptual position of paintings. They can be made using elaborate installation techniques (photos can be mounted on wood panels, aluminium plates or face-down on plexiglass). They are expensive and fragile works that exist in one copy or in limited series.⁴⁵ The methods that allow new dimensions in sizing, new techniques of installation and new viewing positions compared to earlier uses of photography can be regarded as aesthetic tools deriving from the historical paintings with a representative function. However, depending on the subject, that is, the object/scene placed in the viewing angle of the lens, *enlargement* can be understood literally and also metaphorically. Not only the image of the photographed object but also the quality and very essence of the photographic image is enlarged. The quality of the photograph that derives from its technology as well as its nature determining our manner of viewing are also revealed through the stoic use of the camera and the lens as a magnifier.

The dynamics of the media boom in the 1990s inspired *Szacsva y Pál* to explore the optical nature of image manipulation. Resulting from his photographic method of fixing photo-slide installations, various visual registers appear on the same surface: the image emerges from photographing

⁴⁴ David Campany: A Few Remarks on the Lens, the Shutter, and the Light-Sensitive Surface. In: James Elkins (ed.): *Photography Theory*. Routledge, 2007. 304-313.

⁴⁵ It is here that I have to call attention to a prevailing misunderstanding that can probably be attributed to the hiatuses in photographic theory in Hungary, and is sustained by media convergence: quite mistakenly, even museums use the term C-print (colour enlargement on a photo-emulsion surface) as an abbreviation of computer print (?).



together the optical montage of objects in our empirically perceptible space and slides projected on them. Looking at the large prints of these photos, our gaze oscillates among visual spheres of various scales, between the optical illusion composed of these spheres and parts of the objects invisible to the naked eye, between grains of the photographic image and layers of traces (specks of dust, flocks) that fell on the picture during the process of depiction, representing various levels of reality. You can see the entire picture as a whole only from a distance. When you look at it from close, you scan it. The image enlarged to an unusual size casts light on the ambivalence in photographs that remains hidden in the case of standard size images in books and family albums: photographic depiction is based on the geometrically constructable model of looking with a steadily fixed gaze, as described by Alberti (central perspective), but at the same time, it can be considered as a derivative of the northern model, also called Kepler's model, of representing the world by a precise depiction of detail. It is this accuracy and elaboration of detail that leads us to regard the photograph as a mirror of 'reality'. However, looking

SZACSVÁ Y PÁL
Reprojection XXXII
2001
156 x 203 cm
C-print
*

at life-size or larger prints it becomes clear that the abundance of visual detail that a photograph records in a fraction of a moment can be perceived with the eye only over a longer stretch of time. We also come to realise that the photo is a two-dimensional projection that eliminates our awareness of space, which awareness is otherwise there constantly, due to our hearing and movement. A dimension is lost through photography. A person, a three-dimensional object or a two-dimensional surface is depicted in a photo as a plane, and it is then corrected by our gaze on the basis of our familiarity with the referent of the



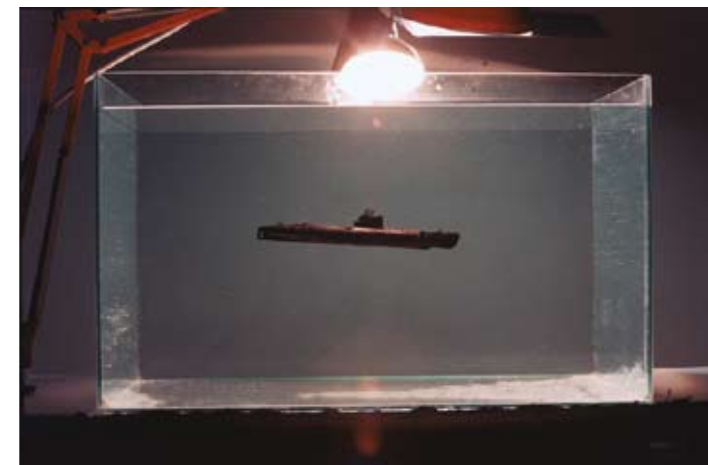
SZABÓ Dezső
Break Lines /
Törésvonal IV/IV
2004
120 x 180 cm
C-print

image. Picture within the picture compositions, such as the *Museum* series of Thomas Struth of the Düsseldorf school, are, in part, based on this experience. In photographic depiction, when phenomena that exist in representation (in images) and fragments of life are projected onto the same surface, the hierarchy of the various spheres is broken. This illusionary character of photography is startling and magnificent at the same time. Looking at these enlarged copies with patience, perceiving them with forbearance breaks the analogy between the eye and the lens. Meanwhile, the 'pornography of photography'⁴⁶ is also revealed in the sensuality of being absorbed in the details. It picks out and enlarges parts of surfaces that are not perceptible for the naked eye, thus

⁴⁶ A term used by Szacsva y Pál in the interview.

revealing them to the scanning gaze. In this mode of perception, in the pulsation of close and distant views, our routine in viewing a painting is at play. This contributes to the correspondence or paragone of painted and photographic image, and also to the recognition that even if it is exceptionally mirror-like in relation to the world of visually perceptible phenomena, the photograph fits into the line of representations by image.

Although in a different way, Dezső Szabó's panel pictures also reveal the potential of photographic imaging to create illusion (*Field Work, Break Lines*). From the study of images used in news programmes and educational documentaries we learn that despite their immense numbers, the media images created using programme codes of cameras and image distribution channels form a set that can be divided into several groups of visual schemes. Being used to the photo-based distribution of news about natural catastrophes, disasters that come with the use of technologies, and acts of terrorism, we can 'identify' these images at the very first sight, even if we have no immediate experience of the events recorded in the photos.



Scenes constructed in small scale-model size are placed in the camera's viewing angle, and not only do the resulting photos present the emblematic types of the medialised visual world but they also demonstrate how that medialised visual world has been torn off our world. At first, we do not perceive the difference between the presumed and the real referents of the images, between a scene that exists in reality and its model.⁴⁷ The artist makes the photos of the scale models grainy by re-photographing them several times, and as a result, the raster of the photo and the special graininess of the photochemical material, very different from pixels, become visible. By emphasizing the breaking up of the images into particles, and omitting the usual concrete details, photography is presented here as a technique of representation. The direct connection is broken up between the photographically represented spectacle and the scene assumed to exist in reality. Along with the photo's truthfulness to nature, the cognisability of the world is also questioned here – like in *Michelangelo Antonioni's Blow-Up*, and the image that breaks up into grains becomes the representation of our realities that fall into pieces in close-up, and are unattainable through our

SZABÓ Dezső
Work photo for the picture titled
Fieldwork IV/I /
Munkafotó a Teregyakorlat IV/I
című képhez

⁴⁷ On the uncanny (unheimlich) experience of the identification an image's referent see also Monika Perenyi: Harmadik típusú találkozások/Encounters of the third kind. Balkon, 2007/1. (On the works of James Casebere and Gregory Crewdson)

sense of vision.⁴⁸ However close likeness can a photograph bear to a concrete phenomenon we are familiar with, it cannot be the duplicate of the world in itself. Meanwhile, the photographic method can be the means of representation of the visions of the world. With Svetlana Alpers, we can say that deception is not a moral issue here but an epistemological question: the realisation of the fact that there is no escape from representation.⁴⁹ Problematising the connections of the painterly and the photographic modes of representation, *Tibor iski Kocsis'* works also explore the question of representation. His photographic panel work in the ICA-D collection focuses on the alchemy of painting, enlarging it to cosmic dimensions, growing into a universal means of representation symbolically. By photographing experiments with pigments in Petri dishes and enlarging the photos, he also makes reference to abstraction in art, exploring the correspondence of the macro and micro worlds. It becomes even more interesting if we consider that pioneering in the visualisation of the world's invisible layers, abstract art itself was also inspired by the visual world expanding with the development of the technology of photography.

Gábor Gerhes's series *Sok természet/Lots of nature* is also a kind of summary of his oeuvre of panel photographs. Also importantly, by thematising the classical questions of photographic depiction (colour, blur, exposure time, temporalities), in this cycle of 25 pictures, Gerhes demonstrates the continuity of the practice of medium analytic photography in Hungary,⁵⁰ but first and foremost, he addresses the complex circle of problems of representation in images. He explores the possibilities of forms of representation by images, of an emblematic visual language that, in its impulsivity, is a language in its own rights beside the linguistic systems of expression. Obviously, this photo cycle is on the borderline of the verbal and the visual: the strong visual charge of figurative language is at play, and so is conceptual thinking, activated spontaneously when the viewer starts to interpret the photo. Verbal clichés that spring to the mind automatically are demonstrated through the contradictions of the images and their titles. The artistic practice of taking existing representations out of their original context, of their first place of appearance, also demonstrates the paradoxes of photographic depiction. In some of his photos the specimen exhibited in the space of scientific museums 'come to life' (like in Hiroshi Sugimoto's series of waxwork and dioramas), in others an abstract sign, a logo takes a material body, a gadget used to detect lies becomes a deception or a literary text turns into a photograph. In his

⁴⁸ See Antal Jokesz's study on the reception of Michelangelo Antonioni's *Blow-Up*.

⁴⁹ Svetlana Alpers: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983. It is justified to refer here to the argument Svetlana Alpers presented in the context of 17th century Dutch art, more precisely, of Willem Kalf's still lifes, because Alpers also refers to the legacy of the southern and northern models of representation, the models of Alberti and Kepler, surviving in the theory of photography. This legacy usually seems to be a dichotomy. However, the photographic panel as representation seems to resolve the dichotomy of 'ut pictura poesis' and 'ut pictura ita visio', eliminating their duality.

⁵⁰ Antal Jokesz's analytic and experimental photographs, his creative method focused on mediality, and his activity as an organiser (the Dokumentum exhibitions and publications) had a decisive influence on Gerhes' work at the start of his career.

photos of scenes and views constructed in the studio, Gerhes mixes various modes, possibilities and levels of representation. The overlaps and passages among the different sign systems are materialised through the photographic method. Due to the dual nature of the photograph, its potential to document and represent, the patterns of thinking that originally are not perceptible through the senses take a material form and become visible and recordable objects. As I have mentioned before, creating panel photographs requires the use of costly technology and even an industry based on this technology (this industry is still underdeveloped in Hungary). Obviously, high production costs impose constraints on artists' possibilities and also have an impact on art trade. Positive feedback from art trade (feedback tends more to be negative in Hungary) can have a significant influence on artistic attitudes and views. As traditional media are still preferred in Hungarian art trade, panel photos are more difficult to sell, or those who understand and appreciate such works cannot afford such luxury items.⁵¹ A negative effect of the costly technology and its consequence in art trade is that artists often cannot afford to invest in making panel photographs, and so, they cannot develop further in this field.

At the same time, the social tension arising from the process inspires artists who criticise the contradictions of the art scene (and of society in general) to discover new possibilities and create new situations. In his network art period, Szacsva y Pál started along the road to generate alternative publics, while Hajnal Németh's attitude is also characterised by an aversion to photo objects that carry the danger of commercialisation. Zsolt Keserue started on the path of moving images already with his diploma work. He was inspired by the „atmospheric extra of the moving image compared to the photographic still image”.⁵² While the conference held as an event accompanying the *Polifónia/Polyphony exhibition*⁵³ came to the conclusion that the local art scene did not abound in initiatives of issue based art, by now, due partly to the recent tensions in society and the art scene, there seems to be a fair number of mature practices of political and socially committed art. It would be possible to describe this process with references to public art events (such as *Moszkva tér/Gravitáció – Moscow Square / Gravitation*, May 16 – June 29, 2003) and exhibitions opening up to the life of the society (*Klíma/Climate, Szerviz/Service*), however, as the present study focuses on technical images as mediating channels, I will continue to look at and tell the story from this angle.

Increasing the number and content of forums in the art scene as mediating channels with the aim of criticism, or avoiding them for the same reason, is at least as interesting from the aspect of mediality as from the point of

⁵¹ Several artists (including Balázs Beöthy and Dezső Szabó) mention the fact that photographic panel pictures are luxury items, referring to the social tension that arises from the low financial situation of the artists who make these works and their appreciative audience, in contrast with the high costs of production and maintenance of the works and their high value in art trade.

⁵² Quoted from my interview with Zsolt Keserue.

⁵³ Polyphony. Soros Center of Contemporary Art (SCCA), 1993. The catalogue of the first Hungarian public art exhibition and its accompanying conference: Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art; Edited by Suzanne Mészöly and Barnabás Bencsik.



GERHES Gábor: 'e' and 'é'/e és é
1998, ed.: 1/1, 10 pieces/db, 150 x 100 cm, 6x6 negatív/negative, lambda print, Somló-Spengler Collection

EPERJESI

Letter i as guest

A romantic candle-lit dinner. In the distance a sailing boat sets out on a night foray. There is a man and a woman at the table with wine and fruit in front of them. Leaning against the table an exaggerated letter i intrudes on the private scene.

EPERJESI

Az i mint vendég

Romantikus, gyertyafényes vacsora. A távolban vitorlás siklik éjjeli portyára. Nő és férfi az asztalnál, előttük bor és gyümölcsök. Társaságukat megzavarja az asztalhoz támaszkodó túlméretezett i betű.



EIKE

A man dressed in a suit is standing in front of a cosmic background. He is searching for a tune on an old radio. On top of the radio is a structure made from blocks. The figure in the foreground dressed in a glittering shirt is gazing into the distance.

EIKE

Kozmikus háttér előtt öltönyös férfi. Fülével régi rádión melódiát kutat. A készülék tetején kúbusokból készült struktúra. Az előtér szereplője csillogó ingben a távolba néz.

view of social sensitivity. Since technical media are fundamentally open to intermediality, the socially and critically motivated aim to form communities and find audience is closely related to the potential of the 'new' media to be extended intermedially.

Photo works in which the members and networks inside a community appear can also be discussed from the point of view of the spreading use of artistic processes that create a community or activate the members of an existing one. One of the organising principles of Gábor Gerhes' 1997 series of scenes with the participation of 'colleagues' is that the letter 'e' figures very frequently in Hungarian words, and apparently, also in the names of the artists Gerhes invited to play (the „e” és „é”/é and 'é' series). For those familiar with the local art scene it is hard not to see the artists with their aura in the personae of the scenes, especially because the staging of the scenes is even meant to stimulate this reflex of the spectators of photography. Sometimes Gerhes alludes subtly to the artistic 'trademarks' of his colleagues, while in other cases he complements or counterpoints those trademarks. The images are tableaux vivants of photographic genres deeply embedded culturally, and this is made even more emphatic by their objectifying descriptions as caption parodies. In a photographic frieze Lajos Csontó made for the *Klíma/Climate*⁵⁴ exhibition at the Műcsarnok (Kunsthalle), players of the art scene (artist, gallery owner, art historian) appear before a homogeneous monochrome background like models in a Benetton commercial. Here, the background is white, as if they were floating in a void, which is also a reference to the art scene being a void. All the figures make the same gesture, part of their bodies are bare. A statement is 'tattooed' on them (in fact, it was applied to the picture in a later phase of its making), whose reference floats like the actors themselves, which allows for various associations. Gyenis Tibor's panel photo series titled *Bodymade* moves beyond just documenting the network inside the art community. Here, the spectators themselves became the actors in the images that are created during the exhibition. They became members of the creative team, insiders of art. Using analogue technology and staging, the series also revealed the working of computerised image manipulation. Presented at the *Szerviz/Service*⁵⁵ exhibition in the Műcsarnok (Kunsthalle), in this interdisciplinary project Gyenis worked with psychiatrist *Zsolt Zalka* and sculptor *Krisztián Vollmuth*. The narratives of the pictures were shaped by the confessions of open and intrigued spectators, which resulted in a very close intimacy. The figures who appeared in the photos participated in inventing the methods of creation and in the very process of making as well. The process took place in a studio installed in the Műcsarnok, open to the public, also attracting the attention of spectators who did not participate in the creative act.

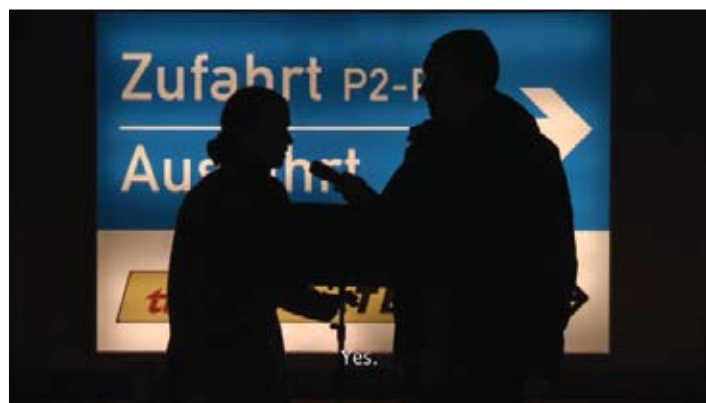
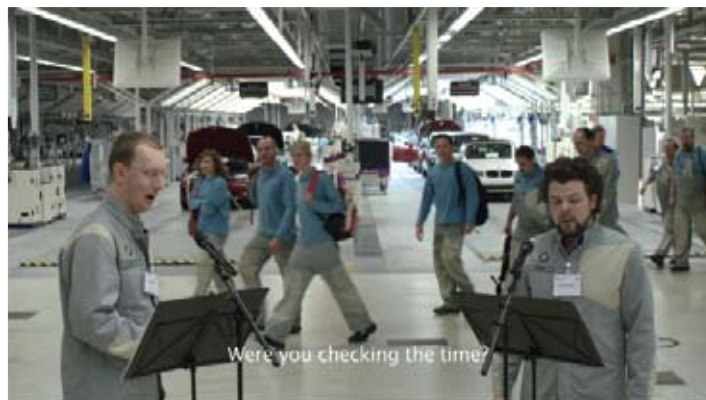
The 'stoic use' of the camera, which characterises the creation of panel photographs, is also present in the making of moving images. However, what

⁵⁴ Klíma/Climate. Műcsarnok (Kunsthalle), Budapest, September 6 – October 7, 2001. Curator: Zsolt Petrányi

⁵⁵ Szerviz/Service. Műcsarnok (Kunsthalle), Budapest, September 6 – October 7, 2001. Curator: Judit Angel

appears inside the viewing angle of the lens here is not constructed scenes, nor ones staged in the studio. Instead of a world being constructed in the studio before the camera, as in the case of panel photography, here the camera moves beyond the creative milieu in the narrow sense of the term, and sets out to discover unexplored parts of the world, layers of reality.

Hajnal Németh made her series titled *Recording Room* in a process of mobile studio work. Her studio is not limited to one certain location (a virtue out of necessity). In fact, her studios are the locations where she records the performance of the people she asks to act for her camera, which moves slowly



NÉMETH Hajnal
CRASH – Passive Interview /
ÖSSZEOMLÁS – Passzív interjú
2011
video still

and smoothly (or, in the case of *Crash – Passive Interview*, Németh used a stationary camera). From images created with programmed cameras (*NataSa*), the emphasis shifts to the performance that takes place before the camera. The *Recording Room* trilogy (*Try me, I Want to Break Free, Turn Your Lights*) documents the world of sound studios with its spaces and people, but by adding sound to the image only in a later phase, dubbing the film in harmony with the rhythm of the picture sequences' movement, and by adding sound in a strictly controlled manner, she made the shots more lively and also modestly dramatic. What we witness here is not a documentaristic presentation of people singing Queen and Bob Marley songs. Watching these anti-video-clips made without special effects, we gain insight into the world of music recording studios, beyond the surface of music videos. As in photo-based (moving) images the person photographed can be dissociated from the image that emerges (this is the source of the

proliferation of recontextualisations), the singers and musicians in the trilogy appear as people who create, as the makers of the performance, and are felt by the viewers as replaceable. In the process of the image's emergence and its dissociation from the actual individual thereby, these anti-video-clips rise to the level of *the general*, and communicate to the viewer the sensual pleasure of creation. This is enhanced by the artistic method of installation, which takes

into consideration the size of the projected image and the spatial effect of surrounding sound. „If you need satisfaction, listen baby, I've got the action... try me, try me, try me” (Bob Marley). Rather than remain outsider spectators, we become involved, initiated in the process, sharing the joy of performing, as the various spheres of singing the songs in the recording studio, the subsequent dubbing with its dramatising effect and the spectator's joy of viewing art unite in the rhythmical interplay of holding back and release. However, what we witness in this trilogy is more than just crossing the boundaries of musical and visual media and addressing our synesthesis perception by uniting these media. Here, the methods and conditions of sound recording are also brought into the focus. The transmission and distribution of visual, musical and audiovisual products through the media, and the creative manipulation and construction it involves also become the subjects of representation. The opera-film *Crash – Passive Interview*, which was presented as part of Németh's installation at the 2011 Venice Biennale but can also stand alone as a movie, introduces the viewer to the near-death experience by way of sensory experiencing. The stories the life-changing experience of 12 accidents are recited by opera singers in duets at loci related to the world of drivers (car factory, emergency lane, hotel room, inside a car, mechanic's workshop). The stark libretti were written from the accounts of survivors of accidents. Their improvisative rendering requires setting emotions into motion directly, and it brings forth from behind the technical coulisses of our medialised world the tragedy of the suddenness of death, and the fragility and sensual pleasure of survival in the shadow of inevitable death.

Khoór Miklós víziója az Inka–Maya kultúráról Magyarországon/Miklós Khoór's vision of the Inca–Maya Culture in Hungary (2004-05) by Khoór Lilla and Will Potter is a documentary film about collector Miklós Khoór's enthusiastic scholarly research. Although Khoór and Potter use the methods and techniques of the documentary film, their ultimate aim is not to trace Khoór's grandfather's course of life but to present his attitude as a model to consider. The respectable old man recognises Maya profiles, that is, traces of a culture, in natural formations, rocks and stones. He constructs a genealogy based on the basis of his findings, but he finds no supporters for his 'scientific' theory. Khoór and Potter present an objective portrayal of Khoór's beloved grandfather's devoted research involving meticulous labelling and archiving, and his gradual isolation. The work can also be understood as gentle criticism of the modernist tradition of the autonomous author and the authoritarian patriarchal social order.

Zsolt Keserue's *Nagyolvasztó/Blast furnace* offers insight into the Socialist past of cultural life in Dunaújváros. Here, the artist uses the exploratory and research strategies of documentary film making, along with its formal characteristics that allow the use of archive materials. A version of the interviews Keserue made for *Blast furnace* was also presented separately under the title *23 Monológ/23 monologues*. This work is a fine example of the reflected shaping of artistic channels that influence the content of the



communication, a demonstration of how artistic routines are adapted to the place and viewers' perception. This documentary film can ideally be shown in a cinema. It is a narrative, edited by the artist, about the urban spaces of the dynamically developing cultural life of Sztálinváros (Stalin Town – the name of Dunaújváros between 1951 and 1961), the architects of those places (chief architect Tibor Weiner – the 'mentor of artists'), their operators (András Klein, Ernestsztin Reszler, andragogist) and the users who also shaped them (Vasas Néptáncgyűttes/Vasas Folk Dance Ensemble, experimental studio theatre, drawing studios, metal sculpture art residency). In the version of this work installed at the *Paks Picture Gallery* the viewers had the option to create their own narrative about Dunaújváros by choosing the order and the rhythm of watching the interviews on 23 screens as they liked. Instead of the artist's dramaturgy, the material was shaped by the spectators' creativity and sensitivity. They became the editors of the recollections recorded for the documentary. Besides making it possible for the audience to experience the shaping of the narrative and entering the world of a documentary film, this installation created a situation where they became aware of the constructed nature of film narratives. Some of the interviewees are well-known, while others less so. The parts of their recollections that were left out of the documentary recall the atmosphere of Sztálinváros in micro-historical detail, but even more so, its legacy that survives to our day. Zsolt Keserue developed an interdisciplinary creative method, utilising the expertise of co-creators experienced in social sciences. At the same time, with its intermedial method of creation, the work also reflects to the distribution channels of the media, using its medium to explore social and cultural phenomena, and employing the methods of film making consciously in the process of medialisating those phenomena. *Walter Benjamin's* 1936 theory on the problem of technical reproduction was decisive in the theory of photography for a long time but is losing relevance. Meanwhile, another thesis he had proposed two years before, discussing medialisiation from the aspect of distribution channels, offers itself as a relevant theoretical basis. In a 1934 lecture Benjamin proposed that socially committed artists can really have an effect if they do not only use institutionalised communication channels and the apparatuses of cultural production, but raise awareness of them or even change them, and also reflect to their position in the process of production.⁵⁶ Keserue takes as his starting point such phenomena and issues that concern large strata or groups in society but are rarely articulated people who are affected personally (*Oldáskényszer/Target panic*). Keserue uses film production tools, genre specific methods in the creative process, and the people who appearing in the film as affected by the explored problem come to form a kind of community, an audience who do not lose interest in the subject after the work is completed. This creative practice subverts the traditional modernist system of art institutions that still prevails today, based on the studio-work-museum triangle. It works outside that tradition, and so, it offers

⁵⁶ Walter Benjamin: The Author as Producer. In: Victor Burgin (ed.): *Thinking Photography*. First published: Palgrave Macmillan, 1982. 15-31. Benjamin held the lecture on April 27, 1934 at the Institute for the Study of Fascism in Paris.

KESERUE Zsolt
Blast Furnace / Nagyolvasztó
 2007–2008
 53', documentary, DV on DVD / 53', dokumentumfilm, DV video DVD-n mono hanggal
 © IKON Stúdió Egyesület

an alternative. In order for the people appearing in the film to become more than just subjects exposed to the author's will, Keserue returns to the locations of the shooting taking back the finished work there. In the case of *Lekerekítés/Rounding off*, for example, the location is a flat in the public housing estate in Budaörs. Presenting the work at the location where sources were interviewed, showing it in forums where people can contribute their comments, the community that was formed during shooting come to share the experiences and values that are created and preserved by way of medialisation. They come to share benefits of the artistic activity, independently of institutions.

The photograph open to the future / performativity

The universe of images emerging from photography coded by software and functions is stereotypical, and the camera influences our behaviour. These facts present an unavoidable challenge to people involved in visual representation. Tamás Komoróczy's video titled *TELE (Le Samurai)* shows the spontaneous, uncontrolled acts and gestures of people filmed with telephoto lens. The beauty of secretly recorded scenes, edited, and with background music, raises several questions and issues. First of all, that 'found' images created without the artist's instructions also have the power to stimulate the viewer's imagination to create meanings (Gábor Bódy's experiments!), which is also inspired by the dramatising effect of music. At the same time, we also come to realise that it is mostly by increasing the distance between the artist with the camera and the people being filmed that one can record acts that look unaffected because the people performing them believe that they are on their own or are hidden in the crowd of the city. „The greater the distance, the clearer the view.”⁵⁷ But before we would think that what we see in these scenes (whose sequence was edited, by the way), we should also consider to what extent our behaviour in public spaces has changed because of our awareness of the permanent presence of surveillance cameras? Has our behaviour become more natural and spontaneous, or just to the contrary, it has become more affected? And living with the awareness of being watched permanently, how do we protect or give up our intimate spaces? How do we create and preserve the minutes of intimacy in the narrowing space of our private life?

Artists' interest and sensitivity concerning the mutual effect of the agents of the act of photography (camera, photographer, and the subject photographed) is documented remarkably well in the ICA-D collection. The beginnings of the general interest in photography, boosted by the spectacular spread of digital technology, coincided with the start of the career for many artists. As a result, artists' first experiments with the camera coincided with their first steps in search of themes and artistic identity. Obviously not independently of the prevailing spirit of openness to new things in the period of transition to

⁵⁷ W. G. Sebald: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1995. English edition: The Rings of Saturn. London: Harvill, 1998.

democracy, nor of the turbulent artistic context, these first lively photos were not shaped in a process of analysing the past but by an interest in the present. These years are documented in works that do not refer to events in the past and seemingly do not fit into the photographic tradition of the recent past. They are not characterised by a melancholic tone. Instead, they predominantly record their makers' lightly choreographed playful acts. *Hajnal Németh* and *Balázs Beöthy (Hajnal Néholl/Hajnal Here and There and Balázs Bárhol/Balázs Anywhere)* posed in photos reflecting ironically to the world of advertisements and magazines. They took the shots in their home, which was also their studio, without any major changes to its milieu. Their poses also reflected to issues related to the changing roles associated with gender. Their value is not diminished at all if we discover in them the manifestation of the personally experienced image making power of the unisex style of dressing, making a creative use of the elimination of the borders and boundaries, and the advance of the culture of second hand clothes. In his series titled *Komyofej* (1997), Tamás Komoróczy goes through the possible roles, the stages of constructing his identity by placing himself and a mask made of his face in various situations.⁵⁸

As can be clearly seen in the photos, the switch of the camera's remote control cable is always in his hand. His poses and constructed scenes have an effect on the people around him, sometimes to the extent of embarrassing or perplexing them. The photos are documents of scenes motivated in part by the camera. Endre Koroncz's body print photos record the strong but ephemeral traces of clothing accessories or, in some cases, of objects very alien to the human body. They are enlarged, and as a result, they push into the focus of our attention the question of the immediate relationship or the identification of leaving a trace and photography. According to the logic of the present train of thought, these photos simply show what their maker



KOMORÓCZKY Tamás:
Komyofej 1-13
1997
50 x 60 cm
C-print
Somlói-Spengler Collection /
Somlói-Spengler Gyűjtemény

⁵⁸ János Sturcz analyses Komoróczy's series in detail from the aspect of the body as an agent of role-play and a carrier of identity. János Sturcz: A heroikus ego lebontása (The deconstruction of the heroic ego). Magyar Képzőművészeti Egyetem (Hungarian University of Fine Arts), 2006, Budapest. pp. 80-84. Photo-based works by artists also discussed in the present study, namely, Lajos Csontó, Gábor Gerhes, Tamás Komoróczy, Hajnal Németh, Balázs Beöthy, Tibor Gyenis and Endre Koroncz serve as a rich source of examples for Sturcz's book on the questions of thematising the artist's body.

places in the camera's viewing angle. The photo shows what the camera sees, partly because that is what the artist makes it see as he finds it worth recording and preserving. These photos are self-referential. In analogy with performative linguistic acts, they mean what they do.⁵⁹ They show what caused them to come to be, and what happened while they were coming to be so that they would come to be. Just like language has the potential to create reality, these images also present and preserve a reality bubble that does not exist outside the act

of photographing, the cooperation of the agents performing that act. These series are revelative as they mark the beginning of a mode of the camera's artistic use that is still markedly there today, and which shakes off the ballast of the past-evoking, melancholic tradition of the photograph. It is inspired much more by the experience that unfolds directly from the present and carries the promise of the joy of a surprising ending.

Tibor Gyenis' photos (such as *Kutatási napló I-V/Research diary*, 2007) can be regarded as images that represent the hybridity of cultures, the convergence of organic and

technical structures, of analogue and digital systems.⁶⁰ Technically, the panel photograph is also a hybrid of analogue and digital systems (analogue recording, digital enlarging), which provides an adequate form to the representation of hybridity. Meanwhile, many of these series (*Aktív népességszabályozás/Active population control; Terület/Area; 8 óra/8 hours*) also belong to the line of performative photography, as they refer to the work organised and carried out by the artist, changing the landscape for the sake of taking the photos. They are self-referential pictures of an act of interfering with the environment. The result of that act is realised and preserved in a photographic image. This form of creating a visual reality is only possible with technical media, and this is only how the effect is produced by the documentative potential and function of the photograph. At the same time, it is the performative use of photography, using it to create a reality, from which we realise that photographic imaging is also open to imaginary worlds and the desired future. More than just the recording of the materially existing legacy of the past, it can be the visualisation

⁵⁹ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004

⁶⁰ Sándor Hornyik discusses Tibor Gyenis' works from the point of view of cultural systems and ecosystems. Sándor Hornyik: *Organikus rendszerhiba. Gyenis Tibor „képei”* (Organic system failure. The 'images' of Tibor Gyenis). Catalogue of the artist's solo exhibition at the Modern in Debrecen. Tibor Gyenis: 7490 Egyéb szakmai, tudományos, műszaki tevékenység / 7490 Other type of professional, scientific, technical activity.



GYENIS Tibor
Area /
Terület
2004
70 x 100 cm
C-print, ed5



of the various levels of reality formed in our imagination and discourses, the „permanent and incessant materialisation of possibilities”.⁶¹

Turning a private life crisis into an artwork, Tibor Gyenis and Endre Koronczai brought a new voice into the Hungarian art scene with their joint project titled Basic. The work consists of two psycho-tableaus and their 'making-of' films documenting the making of the tableaus with videos and excerpts from private correspondence. Along with the much-debated question of thematising private life, *Basic* also brought the basic problems of medialisation into the discourse. Turning experiences into an artwork, the project's aim was to create two photographic psycho-tableaus. This was the purpose why key players of the artists' private life crises gathered. We can only sense from the letters that were read out to what extent the organisation of the project evoked

⁶¹ Judith Butler: *Gender Trouble*, Routledge, 1990. Quoted by Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*.

KORONCZI Endre
BASIC Project – Psycho Group
Photograph /
BASIC Projekt – Pszichotabló
2004
200 x 252 cm
C-print, wood, video/
C-print, bútorlap, video
*

the recent past and tore up wounds. It was not a re-enactment, which is, otherwise, a widely used practice (such as *Jeff Wall's* still scenes or some of *Francis Alj's* and *Pia Rönicke's* moving image works). The tableaux and the making-of documentaries also did not serve to bring emotional relief by talking about the past. Rather, they were stagings of a creative process that allowed the participants' emotions and events to be discussed openly, taking inspiration and material from them, not shying away from unpredictable reactions. The fragments of e-mails in which the artists' speak of their doubts, emotions and thoughts are more moving than the details that suggest an intricate web of giving and taking offenses. The artists conceived the process as a 'spiritual exercise', 'compliment' and a 'feast of reconciliation'. However, it also came to involve the element of torturing guilt for being egoistical with 'civilians', outsiders, people who belong to their private lives because eventually, even those who refused be involved in the project could become participants („But they are already participants anyway"). Indeed, in their absence, represented with their silhouettes (!), they became more markedly present than those who agreed to participate. The participants do not reveal their private spheres but their attitude to the concept and their relationship with the artists who lead the project. It is the artists and not the participants to whom the project involves the greatest risk. The participants were aware of the fact that the project would be recorded, which highly influenced their role. Meanwhile, it could be anticipated much less that absence and refusal to participate could also turn into a role, taking a physical shape during the process. Besides the acceptance of spontaneity and the experience of acting live for the camera, the powerful effect of *Basic* comes also from the fact that it demonstrates the volatility of the boundaries dividing public from private in our medialised culture, it makes us aware of the inconstant definitions of scenes and roles, and of the sometimes unpredictable shifts of border zones.

Endre Koroncz's *Kikényszerített vallomás/Coerced confession* is a performative act, an experiment at forcing a confession of love before the camera. The camera is key actor in the jointly undertaken situation. We feel its presence very strongly also because the artist steps forth from behind it. The artist exposes himself to the effect of the confessions, while the girlfriends refuse to make the confession on intellectual or emotional grounds. Their meta-communication also becomes a defenceless subject of our gaze. Tension arises from the contrast of the torment in which social and moral norms are also manifest, and the charm that 'almost' gets to the point of making the confession. Experiencing this tension and suspense, we also come to wish that the artist's partners would say the magic word at long last. However, it is not only the fact of recording that makes the embarrassed partners reluctant. We also feel the confession's potential to create reality, and its risk is even increased further by being documented with the camera. Or is it not? The other part of the experiment involves a casting, where women whom we do not know confess love in excellent performances (*we* here includes the artist). This brings relief to our misery caused by the other women not making the confession. It is stirring how ecstatically relieving the these actors' performance is, how we

react when they make the performative act that we experience so rarely, and which was taken so seriously and with so much self-restraint by the women the artist knows. Sobering out from the ecstasy of the confessions that obviously also kindle personal memories, we are confronted with our own expectations as spectators, as we are the sole viewers of both types of performances. Clearly, it makes us more happy to hear the confession even if it comes 'only' from someone who plays a role – perhaps because it is heard so rarely otherwise.

The difference between the modes of acting in *Coerced confession* leads us to consider the question is to what extent and how the fact that our life is exposed to the camera and is easily medialised affects our roles, and also, what kind of possibilities we have to live or hide our roles. *Róbert Szabó Benke* refuses to document his performances consistently and resolutely, holding on to the special value of this genre deriving from presence. In order to double the meagre fee, he announced one of his performances in 2002 as one with two participants, one Japanese and one Hungarian. Of course, already while setting the stage, it became clear that he would double himself, putting on Konyi Baba's costume, and with it, another identity. *Konyi Baba's* performance enjoyed spectacular success, which is also proven by the fact that its effect still lasts: an alter ego (Konyi Baba and Konyi Bara) was born from the dress-up, one that was above the polarities, and had the potential to represent further aspects of his self, his Konyi nature. We can follow the alter ego's acts, the manifestations of his wisdom documented in photos. Leaving behind the social and cultural constraints of the body and the limits of the present, imagination travels into the future on the vehicle of staged scenes in photographs. By constructing scenes, Szabó Benke realises his alter-ego's appearances and acts, and using these staged photos, he shortens the journey from the present where art institutions that often operate mechanically, where the perception of art is insensitive to nuances and is determined by stereotypes, to a desired future that is sensitive to cognition and where the limiting power of polarities is overcome. The appearances of Konyi Baba and Konyi Bara are elaborate examples of performative photography.⁶² Viewing the photos, the pendulum starts to swing between the dual nature of the photograph, between its documentative and representative function. These pictures are the documents of a phenomenon (a scene) that is perceptible through the senses, but the point of reference of the world that appears in the photograph is to be found in the artist's imagination and desires. The traces of a role, or of the experiencing of roles, a reality created in the triangle of camera, the artist and the depicted event or act – the photo is the only evidence of the existence of this reality. Meanwhile, the photo can refer only to the inner world that produced it, to the artist's vision and his dramatic activity. However, if the performative act has the potential to create reality, then it must necessarily

⁶² Erzsébet Tatai: Álarcosbál vagy énkonstrukció. Szabó Benke Róbert művészetéről (Fancy-dress ball or constructing the self. On the art of Róbert Szabó Benke), *Lettre*, No. 72. (Spring, 2009) <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00056/tatai.htm> Erzsébet Tatai also discusses Szabó Benke's dramatised photos from the aspect of Judith Butler's theory of performativity, the performative modes of materialising gender.

have an effect on our world. I do not know to what extent a photographic image can influence the future, but what I do know is that at this point, we got back to the magic power and the magic perception of the photograph. And this is not by accident, as performative photography has its roots in the tradition of surrealism, looking keenly for miracles and so sensitive to the magic power of unexpected everyday miracles.⁶³

Recycled images and archives

While almost sensual visuality creates the illusion of 'reality' by producing unsurpassable optical likeness, the absence that results from the fact that the story of the genesis that would authenticate the image gets lost in the process of distribution. The resulting tension or mystery can be perplexing or boring, but also magical in effect, depending on the viewer's expectations, experiences and sensitivity. Looking in second-hand bookshops and at flea-markets for photographs thrown away, lost or left by unknown people was a popular pastime already for the surrealists. *Joachim Schmid* has been collecting found photographs since the 1980s. At first, he did it randomly, leaving it all to chance. However, over time, his interest grew into obsession, and took the form of anthropological research with a methodology. He collects prints and negatives systematically, for example, from photo laboratories' waste containers before dust carts get there in the morning. From analysing and archiving these photos he has found out more than what is known from analytic photography, namely, that there is no direct referentiality or correspondence between our lives and photographs, but the correspondence is there with the programming of the camera and also with the types of cultural uses of the camera.⁶⁴ Of course, with the advance of digital photography, the places and methods of looking for disposed of or corrupting photographs, as the modes of corrupting (digital editing, cutting, re-touching) and disposal (redrawing) and disposal (complete, irreversible deletion), these methods of affecting our material culture, have changed, as has the role and value of materially existing images. Schmid's archives demonstrate what people find worthy of photographing, that is, what their photographing habits are (predominantly holidays, feasts, celebration events and happy moments), and also the way people handle concrete photos (neglecting negatives, tearing up or corrupting prints). By showing us all that, these archives also demonstrate the anthropological attitudes to photography. Passion or contempt for the people, things or events in the photos and *for* the photos themselves are manifest in these very human acts. The photo is in the focus of the manifestations of iconophile or iconoclast attitudes, that is, of strong emotions related to the magical use of images. The omnipresence of photographs, the expansion of the photo universe affects our vision and perception, and it also influences our attitude to photos. Regarding

⁶³ Margaret Iversen: *Following Pieces: On Performative Photography*, in: James Elkins (ed.): *Photography Theory*, Routledge, 2007. 91-108.

⁶⁴ <http://www.americansuburbx.com/2011/06/joachim-schmid-joachim-schmid.html>

the photographic image as desecralised and conveniently available basic material is just as relevant and understandable as the artistic attitude of insisting on the photo's miracle and magic. Artists' views are much too complex and subtle for their discussion to be limited by the dichotomy of iconophilia an iconoclast. Artistic attitudes range from using the elements of the photo universe freely, that is, from considering photos as items in a virtual database of elements that can be cut up and reassembled, to notions of building systematic archives for research and study.

Pál Gerber exhibited his *The artist's progress* at the ICA-D. The work is a series of 52 slides with commentaries, and is now part of the institution's collection. This story depicting the career of the artist living on the periphery of society, refers in its title as well as its parabolic narrative, to William Hogarth's famous series (*The Harlot's Progress, 1732, The Rake's Progress, 1732-35*).⁶⁵ Gerber arranges in a sequence, and adds commentaries to slide copies of several types of works (film, poster, advertisement, painting, print, sculpture) from various sources (books, magazines, internet) and of private photos, or the other way round, he finds images that fit into the narrative of his artistic career, which is sometimes heroic, sometimes compromising, sometimes victorious, but most of the time full of struggle – yet, on the whole, charming with ironic and playful self-reflection. The images, objects and events from various sources and of various textures, become equal elements of the story as a result of mediation through photography, unity in the form of presentation and also due to the fact that their presentation takes the form of projection. The artist appears here as a 'material handler', whose job is to move things. The recycled images get into the story through the mediation of his gaze scanning the world across the boundaries of genres and media. Coming from the complex world of visual culture, the images tell the inner tale of an artist's life, as the projection evokes in us memories of the intimate atmosphere of the tales that we watched as slide projections in our childhood.

At the same time, the sequence of images, which also includes reproductions of artworks, and the technology of projection that neutralises the specifics related to size and material, evokes the methodology and characteristic atmosphere of art history studies. In addition to that, PowerPoint presentations, used in so many fields of life, have also become part of our experiences. The wide spectrum and diverging heterogeneity of source images keeps our attention awake: beside the main voice of the story line that connects the images, visual elements that can evoke not only distant and close cultural periods and phenomena but also attitudes, moods and frames of mind, come to function as symbols expanding our experience of time. They enrich and add layers to the story that we can watch as a fascinatingly dramatised, joyfully humorous and ironical presentation, or as an educational piece highly recommended for the Hungarian art public, or as self-ironical confession with a critical tone, speaking in the name of a community.

⁶⁵ Gábor Pataki: *Kérem, őrizze meg a nyugalmát! A művész útja, attitűdjei és motívumai* (Please remain calm! The artist's progress, attitude and motives), in: *The catalogue of Pál Gerber's retrospective exhibition*, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, 2010. pp. 102-105.

Lajos Csontó's oeuvre is also characterised by an approach that attributes equal importance to found images and photographs that he makes in awakening the archetypal power and poetics of images, demonstrating their magical power. In his work, the lyrical character is also manifest in the frenzy of documentation inspired by digital photography, in keeping a photo diary of his travels and wanderings. The growing collection in Csontó's studio now includes several thousand photos, and can serve as source material for perception analysis, but it also tells us about openness to the world, the possibility to create harmony between the dynamics of photography and the cognitive desire manifest in vision, and also about the possibility of a visual cognition of the world – or it keeps this question on the agenda.

Tamás Komoróczy does not photograph the world around him, he does not add new items to the immense repository of existing images. Instead, he collects and uses as recyclable material the fragments, stretches of music and image sequences that are produced in our medialised world expanding due to the ever spreading use of audiovisual recording equipment. His growing collection of audio and visual materials is a treasury of samples that function as the basic units of construction. His 3 minute video titled *Hunter (Shiva's Dance)* is a

fine example of transforming a huge number of stereotypical images to a higher quality by way of editing and shaping. Komoróczy collected from the internet a thousand porn images of women exposing themselves in approximately the same position, and projects them in 40 seconds (and these 40 seconds are looped for 3 minutes), animating them to a much faster speed than would be necessary for our visual perception. What we perceive is an ecstatic dance of arms and legs around the faces and genitals flashing more or less in the centre of the image. Watching the images whirling at vibrating pace, we instinctively try hard to focus our gaze, which is captured by

the flashing images, and becomes almost painfully stiff. Figuratively speaking, it takes the unmovably stable position of Shiva, the male principle, the creator and destroyer, who keeps distant from the empirical world. Sensory experiences intensify as movement becomes slower. Without that, the gaze, searching in fascination with and the new and the variety, will speed up so much that it will experience nothing: without the interaction of the gazes, without touching the other, sexual life and existence run in idle.

Building an archive can be a tool for self-definition, as we can see from Róbert Szabó Benke's series in the ICA-D collection. His work titled *Koreni/*



KOMORÓCZKY Tamás
Hunter (Shiva's Dance)
2007
3'
video

Roots consists of new prints from negatives of amateur photos made in the circle of her family and of his elder sister's friends. Szabó Benke came to Hungary from Törökkanizsa (Voivodina, Serbia) in 1991. He uses the photos to introduce himself to the art scene of Budapest, the host community he chose. He shows us places and events from his childhood in the shots of a camera that went from hand to hand in his family and circle of friends. The points of view of the people holding the camera, the sizes, positions, angles and focuses determined by their dispositions, priorities and manners of viewing – all these factors come together in the series, while the automatism of amateur photography, the errors and occasional poor composition create an aura of personalness, an intimacy in which we get closer to the atmosphere of Szabó Benke's world in the past. Preparing his exhibition at the Lumen Gallery (2004-05), he chose 70 photos from his family album and enlarged them to 30x40 cm. In this act, he had to balance out two factors, namely, the subjective aspect of emotional ties and an objective point of view looking at the past from a distance. His series titled *Hajadonok/Bachelorettes*, was also more than just a sequence of individual photographs arranged according to a certain principle. The members of a circle of friends put on the same bridal dress in their own milieu. The photos of these staged scenes become a systematic collection that goes further than just questioning prejudices effected by the normative institution of marriage (spinsterhood) and the clichés attached to being a maiden. As a structured group of images created using a pre-defined method, the series can serve as a source document for the study of the changing institution of marriage, its perception in society, and the current views of a specific group of society regarding marriage. Last but not least, the series makes it possible to observe the magical effect of photography, manifest here in the change of lifestyle that follow from the act of putting on the bridal dress, from the role play for the camera.



SZABÓ BENKE Róbert
Bachelorettes / Beatrix Sz.
/ Hajadonok / Sz. Beatrix
2004–2005
30 x 40 cm
durst lambda print

Bachelorettes / Maria M.
/ Hajadonok / M. Mária
2004–2005
30 x 40 cm
durst lambda print



Magical thinking, the great variety of people's attitudes and habits concerning the photographic image, stories that can be read from photo archives, the correspondences and differences between photos and memories, the enigmatic sacrality of the photograph that becomes apparent when compared to the moving image – these are Gergely László's primary concerns with respect to photography. *Jad Hanna – A kollektív ember/Yad Hanna – The collective man*, a project of the Tehnica Schweiz art collaboration (Gergely László and Péter Rákosi) reconstructed the so far unexplored story of a communist kibbutz named after Hanna Szenes, established by a group of young Hungarian Holocaust survivors on the border of the West Bank and Palestine. Beside an active use of photography to document the people who live in the kibbutz today, its area and buildings, and also an active use of motion picture camera to record people's recollections, another working method was to study old photographs the artists got from old members of the community. Gergely László archived the photographs of the life of the community's young members, entertaining utopistic ideas in their new life after the years of persecution and humiliation. László stored the photos into a digital archive searchable with keywords. The photos record community activities, farming, constructions, celebrations of Purim with people wearing masks and costumes, but the function of these images is more than just to document the story of the kibbutz. At their exhibition in Budapest's Ernst Museum, Tehnica Schweitz and the project's co-creators acted out the choreography of the Purim play in stage sets inspired by those in the photos, and reconstructed costumes. This way, they brought to the Hungarian audience the fun of the Yad Hanna community's celebrations of Purim, and the kibbutz's story thereby, presenting a tradition that has remained uninterrupted despite the geographical distances, and the changes of historical periods and political systems.

Besides serving as a source for the staging of the performance, in the course of the research the archived photos also became a source of information about the relationship of community life and the use of photography. Digital technology provides the option to arrange the pictures in various thematic groups. This, and the fact that the images are sized to today's standards (the tableaux of 8 x 13 cm pictures are in the ICA-D collection) makes them easier to view, while the recollections of personal memories inspired by the photos and the differences in the quality of the photos help make the kibbutz's chronology. But only partly, because however realistic we may believe the photos to be, attributing to them a potential to serve the purposes of a chronology with their apparent concreteness, studying an archive of several thousand images one is led to realise that even with the help of kibbutz members' recollections, we can only arrange them in a subjective chronology. They are not objective in themselves. They can most readily be arranged in a relative chronology, and in this process we can rely on the difference between the images' composition, qualities and characteristics of age. In the long process of studying and arranging, the artists came to the perplexing realisation that the radical change of the kibbutz's life coincides with the period in the 1980s when photography became increasingly superficial, the standards of composition and paper quality started to decline, and the agony of analogue photography began.

CSONTÓ Lajos
2007

*Images from Csontó's constantly growing archive (Details from the installation titled Literature)/
Képek a naponta bővülő fotoarchívumból (Részlet az Irodalom című installációból)*

As an ongoing part of the Yad Hanna project at the time of the writing of this study, the archive (photos that exist in a tangible material form, and the findings of the research in the form of a book) will be returned to their place of origin, the kibbutz by the city of Tulkarem. Adding to the richness of the art scene, research based art does more than just expand the range of the subjects and methodology of creative artistic activities. With the act of giving a present, bringing the project back to its source, it creates a system and interaction of cultural values and community activities that are above the abstract circulation of money and also above the alienating practice of art trade, which distorts the values in the absence of professional control and a consensus-based canon. Beside the fact that they are very exciting, the strength of artistic practices involving research in archives or building archives lies in the immediate personal demonstration of cultural values and in forcing institutions to recognise projects that create communities. Meanwhile, shaping community life across the borders, exploring remembrance/memory, acceptance and reconciliation represent a possible and even indispensable practice of living together through the act of forgiving.

I would like to thank here the artists for being available for consultation through the summer of 2011, which was sometimes like autumn, at other times steaming hot. This study would not have been possible without Balázs Beöthy, Lajos Csontó, Ágnes Eperjesi, András Gál, Pál Gerber, Gábor Gerhes, Tibor Gyenis, Zoltán Keserue, Lilla Khoór, Tamás Komoróczy, Endre Koronczai, Gergely László, Csaba Nemes, Hajnal Németh, Antal Jokesz, Róbert Benke Szabó, Dezső Szabó, Pál Szacsva y and Zoltán Szegedy-Maszák kindly sharing their memories, recollections, thoughts and ideas with me.

Köszönetnyilvánítás / Acknowledgements:

Szeretném megköszönni HORNYIK Sándornak, hogy motiválta, sürgette és észrevételeivel segítette e tanulmány megírását. Hálával tartozom az MTA BTK Művészettörténeti Intézetben dolgozó kollégáimnak és barátaimnak, AKNAI Katalinnak, FALUDY Juditnak, BEKE Lászlónak és PATAKI Gábornak. Végül, de nem utolsósorban nagyon köszönöm FARKAS Ibolya olvasó-szerkesztőnek türelmes és önzetlen munkáját és DEÁK Nórának, hogy derűvel koordinálta a feladatokat. (PERENYEI Monika)

I would like to thank Sándor HORNYIK for his inspiring help and valuable insights. I am also grateful both to my friends and colleagues Katalin AKNAI, Judit FALUDY, László BEKE and Gábor PATAKI (Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences) Last but not least special thanks for Ibolya FARKAS's patient and generous work and Nóra DEÁK's cheerful support in coordination of the tasks. (Monika PERENYEI)

© PERENYEI Monika, 2011

© Modern Művészetért Közalapítvány / Public Fund for Modern Art, 2012

Minden jog fenntartva. Jelen könyvet vagy annak részleteit tilos reprodukálni, bármely formában vagy eszközzel a kiadó engedélye nélkül közölni. /

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means without written permission from the publisher.

Borítókép / Cover image:

KORONCZI Endre: Kikényszerített vallomás / Coerced Confession, 2008, enteriőr / interieur, Godot Galéria, Budapest, Hungary

© Fotó / Photo: KORONCZI Endre, 2008

Ára: 2990-Ft

