

Moholy- Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola  
Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis  
Co-tutelle képzés

Cseh Gabriella

# ENTERIÓRTÖRTÉNETEK

Térrekonstrukciós kísérletek  
a kulturális emlékezet párizsi helyszínein:  
André Kertész és Brassaii privát terei ma

Szerző: Cseh Gabriella  
MOME Témavezetők: Tillmann József; Zsótér László  
Cotutelle Témavezető: Christian DOUMET  
Párizs, 2015.

# TARTALOM

BEVEZETÉS .....	7
I. TÉMAVÁLASZTÁS, CÉLOK, MÓDSZEREK .....	11
II. INTERTEXTUALITÁS A FOTÓBAN, FILMBEN, INTERVIZUALITÁS .....	19
1) Szellemidézés, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman és Arno Gisinger kísérletei .....	25
2) Ubikális lét, Eija-Liisa Ahtila videomunkái és a sztereofotó párhuzamos világa .....	32
3) Re-fotográfia, vizuális zarándoklat, Ósz Gábor történelmi panorámája .....	41
III. ENTERIÓRTÖRTÉNETEK, A MESTERMUNKA .....	51
1) André Kertész - 75014 Párizs, 5 rue de Vanves (1927-1928) .....	65
2) André Kertész - 75014 Párizs, 75 boulevard du Montparnasse (1929-1931) .....	73
3) André Kertész - 75015 Párizs, 32bis rue du Cotentin (1931-1936) .....	81
4) Brassai - 75006 Párizs, 7 rue Servandoni (1927-1928) .....	85
5) Brassai - 75013 Párizs, 74 rue de la Glacière (1924 et 1928-1935) .....	89
6) Brassai - 75014 Párizs, 81 rue du Faubourg Saint-Jacques (1935-1984) .....	93
7) Brassai - 75014 Párizs, 16 rue du Saint-Gothard (1948-1984) .....	95
IV. ENTERIÓRTÖRTÉNETEK, ÖSSZEGZÉS .....	97
EPILÓGUS .....	105
TÉZISEK / ABSTRACT .....	106
KIVONAT / SUMMARY .....	108
MELLÉKLET .....	110
KÉPJEGYZÉK / FORRÁSOK .....	121
FELHASZNÁLT IRODALOM .....	123
CURRICULUM VITAE .....	127

*„Tőlünk időben és térben messze létezik egy hely,  
ami azért lett, hogy az emlékezetünk egy lehet-  
séges része-, vagy akár egy valószínűnek tekint-  
hető önéletrajz lehessen.”*

Georges Perec

# Bevezetés

Egy adott nemzet kultúrájának mibenlétét az aktuális történések dinamikája és a résztvevők hagyományhoz, múlthoz való viszonya determinálja. Ezt a kapcsolatrendszert folyamatos változás jellemzi. A történelmi megfigyelés módja, a történelemírás léptékének kérdése korunk egyik dilemmája. Míg egyesek azt állítják, hogy az utóbbi évtizedekben egyre nagyobb teret hódító mikrotörténelemnek is általános megfogalmazásokra kell törekednie, addig más nézetek kizárólag a történelem egyedi, személyes részére koncentrálnak anélkül, hogy logikai átjárást próbálnának felállítani a két egység között.<sup>1</sup>

A múltunk pontos megismerésének lehetősége nemcsak a tudás megszerzésének bennünk rejlő hajlandóságán múlik, hanem azon is igen hangsúlyosan, hogy a korunkat megelőző generációk milyen felelősséggel élték meg saját jelenüket, annak továbbörökítéséhez milyen nyomokat, támpontokat hagytak számunkra. Saját szerepünk meghatározása, elhivatottságunk foka ebben a vetületben épp ilyen nagy jelentőséggel bír a jövőre nézve. Az emlékezés a civilizáció alapvető része, a hozzátartozó információ tárolásának és kezelésének problémája örök kérdés. Emberek legkülönbözőbb csoport-

jait tartja össze a közös emlékezet kontextusa, melyben a leírt szó a pusztán kimondottal - vagy ki sem mondottal - szemben a kultúra hálóját képezi.<sup>2</sup> Rendszert alkot, megjelöli az emlékezet kezdetét, azon dialógusok, elbeszélések, reflexiók rétegeit, melyek tudományos, művészeti és vallási dimenziókkal egyaránt bírnak.

Az emlékezés és gondolkodás médiumának könyvbeli korpusza egyúttal fizikai korlátokat is szabott az adatok hozzáférésehez. E memóriában az adatok lineáris lépésekben kerülnek rögzítésre. A tartalomjegyzék, katalógus, forrásjegyzék vagy lista kiemelkedő szerepet tölt be a gondolatfolyamok rendszerezésében és lekövetettségében. A rögzítés e formája természeténél fogva veszteséggel jár; ugyanakkor szabad teret enged az asszociativitásnak, életben tartva a folyamatokat.<sup>3</sup>

Ha kézírással is, de a gondolatok rögzítésre kerültek, másolatok, fordítások formájában, - természetesen a könyvnyomtatás elterjedésével széleskörűen - terjeszthetővé váltak, és alkalmassá a reflexív mezők akár geográfiai kiterjesztésére.

A XX. század számára, annak új médiuma, az internet jelentette az információáramlás újabb perspektíváját.<sup>4</sup> Megalkotott hipertext rend-

---

1 Például Frank R. Ankersmit feladta a múlt globális megismerésének reményét. Az általa posztmodern történelemnek minősített mikrotörténelem jellemzője a kis dolgokra való összpontosítás, narratív jelleg. Az orosz Kázasz mikrotörténelmi folyóirat szerkesztői osztják Ankersmit nézeteit, míg az olaszok ezt tagadják, és az általános megfogalmazásra törekednek. (PAPP, Gábor és SZIJÁRTÓ, M. István: *Mikrotörténelem másodfokon*, 12.)

---

2 Lásd Szókratész életművét, melyet a tanítványai jegyezték le.

3 SUGÁR, János: *A gondolkodás médiuma*, [www.artpool.hu/hypermedia/medium.html](http://www.artpool.hu/hypermedia/medium.html)

4 Barthes ebben látta az ideális szöveg megvalósulásának lehetőségét: "ebben az ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játékteret egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat. Ez a szöveg

szere<sup>5</sup> tartalmazza azokat- a gondolati, referenciális csomópontokat, melyek hálózatot alkotnak és lehetővé teszik az átjárást az egyes, akár minimális információs egységek között. A kialakult halmaz elemeinek referenciális kapcsolatában egyes csomópontok elhalványultak, mások markánsná váltak. A World Wide Web a hipertext komplex kapcsolódási rendszerének olyan formáját biztosította, mely befogadhatóvá tette ezt a lineárisan feldolgozhatatlan volumenné váló struktúrát, keresztreferenciák adat-labirintusát.

Az internet nem csak textuális értelemben jelentett megváltást a fenyegető kommunikációs válságra.<sup>6</sup> A hipertext és a multimédiális adatok kiterjesztése, a hipermedia technikailag logikusan következő megszületését eredményezte. Ez az új, multimédiális jellegű informatikai jelenség nemcsak nem-lineáris, de interaktív módon is képes összekötni audiovizuális elemeket, objektumokat, legyen szó szövegről, képről vagy hangról.

Korunk leghatékonyabb információhordozói,

---

nem a jelentettek struktúrája, hanem a jelentők galaxisa; nincs kezdete, reverzibilis, több bejárattal rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak.” In: BARTHES, Roland S/Z. Budapest, 1997, Osiris.

5 Vannevar Bush 1945-ben fektette le a hipertext koncepciójának alapjait.

6 „A felvilágosodás száműzte a gondolkodásból az egyeztetés igényét, megteremtve ezzel a fejlődés háttérül szolgáló szekularizált specializációt. Jóllehet az életmentő specializáció mára már életveszélyes lett, de a szeparáció kitermelte eszköz, a számítógép, újból befogadhatóvá teszi a világ komplexitását. (...) A tudományos, technikai, kulturális specializáció eredményei a mindennapok lényeges elemeivé váltak, azonban keresztkapcsolatok híján egyre komolyabb kommunikációs válságok alakultak ki, mint pl. a környezetszennyezés, háborúk, gazdasági válságok.” SUGÁR, János: *A gondolkodás médiuma*, www.artpool.hu/hypermedia/medium.html

melyek az adatot a legkönnyebben befogadható formában, vizualizálva képesek megjeleníteni, a képek. A posztmodern kor információs vetülete, az internet megjelenése, a média formájának vizuális jellegét hangsúlyozza. A *világ mint kép* felfogás - a fotográfia elterjedésével jelentősen - kikezdte a *világ mint szöveg* felfogást.<sup>7</sup> A vizuális kultúra<sup>8</sup> a létezés leképzésének tendenciájáról szól, nem csupán festményekről vagy rajzokról. Egyik fontos feladata a képek komplex kapcsolódási rendszerének megértése, hiszen nemcsak különböző térben, időben és más-más médiumban látnak napvilágot, de a formális képi megjelenések (mozi, kiállítás stb.) mellett a mindennapi élet tapasztalatainak területén, is létjogosultságot szerzett.

A gondolkodás médiumának képi, fotografiikus manifesztációja csak egy közbülső lépés a XX. század informatika-generált paradigmaváltása mellett. Az internet nyújtotta lehetőségek

---

7 A vizuális kultúra megjelenése kikezdte a szöveg egyeduralmát. W.J.T. Mitchell „képelemélete” (picture theory) szerint a nyugati filozófia és a tudomány a szöveg helyett képi modellt alkot a világról, és ez komoly kihívást jelent az olyan nyelvészeti alapú mozgalmakra, mint amilyen a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus, melyekben a vitákat a világ írott szöveggé váló felfogása uralta. MIRZOEFF, Nicholas: *Mi a vizuális kultúra?* In: Ex-Symposium 2000. 32-33.

8 „A vizuális kultúra nem rajzolt vagy festett képeken múlik, hanem a létezés leképzésének vagy vizualizálásának modern tendenciáján. Ez a vizualizálás különbözteti meg gyökeresen a modernitás korát az antikvitásától és a középkortól, amelyben a világot könyvként fogták fel. De ami ennél is fontosabb: akkor egy képet nem megjelenítőnek, valamely tárgyat utánozni kívánó, mesterséges konstrukciónak tekintettek, hanem e tárggyal közeli rokonságban állónak, sőt vele azonosnak.” MIRZOEFF, Nicholas: *Mi a vizuális kultúra?* In: Ex-Symposium 2000. 32-33.

az aktuális világ- és tudásmodellt újra generálisan szemlélhető helyzetbe hozták. A komplex összefüggések többé nem szeparálhatóak részegységekre, de legalábbis egyre kevésbé.

E technikai revolúció a tárolt adat és archívumok világában is releváns, melyekben a felhalmozott tudás összekapcsolódó hálózattrendszerében az olvasati lehetőségek polarizálódása folytán az értelmezés szükségszerűen egyéni aspektust kap. A lehetséges összefüggéseket mi magunk alakítjuk ki a komplex virtuális térben, a megismerés eddigi lineáris világképét egy hálózathoz hasonló, több dimenziós váltja fel.

A posztmodern új olvasati lehetősége, a globális információhalmaz megismerésének antropomorfizált, érzéki jellege nem revíziós igényeket ébreszt. Az egyes művészettörténeti korszakok, periódusok szereplőinek, szerzők műveiknek és hagyatékának megítélése, archívumok feltülvizsgálata, értékelése az érak és a befogadói kontextus folyamatos változása egyaránt újraolvasásra ösztönöz, majd feldolgozásra motivál, esetleg feledésre ítél. A lehetséges interpretációs megfogalmazási módok érvényre juttatása, hatásmechanikai elemek beindítása, döntő szerepet játszhat az egyes kulturális egységek kollektív tudati szintre való emeléséhez, a kultúrára, emlékezetre való visszahatáshoz.

Az új értelmezés adekvát módja a történelem folyamában és a paradigmaváltások rengetegében nem várható el.

A formálódó vizuális kultúrának még folyamatban lévő öndefiníciós fázisában is markáns eleme a fotográfia. A hagyományos képi ábrázolások közül ez kötődik leginkább a valósághoz. Amennyiben elfogadjuk a műfaj tényszerűségét, úgy a történelmi diszciplínában betöltött szerepét is egyben, ahol az ikonográfia az „egyko-

rúságra” hivatkozik. A fotó médiuma kapcsolatot létesít közöttünk és a megjelenített, múltbéli hely és idő között.<sup>9</sup>

Az képi objektum és tartalmának külső valóságához fűződő viszonya a készítés és olvasat idejétől egyaránt függ, állandó változó. Az újraolvasat folyamatában és eredményeiben a fejlődés pozitív tendenciája nem magától értetődő, így érdemes az alapmotívumként értelmezett archívumok adatait transzkulturális igénnyel kezelni. Ennek értelmében a gyűjtemények bővítésén, kiegészítésén, rendszerezésén, az antropológiai megközelítés visszapillantó tükrén túl eredményes lehet a jövőre orientált „hagyományteremtő” gesztusokkal kiegészíteni kollektív tudásunk fizikai vagy virtuális színtereit.

A fentiek tükrében érdemes lehet tanulmányozni azt a posztmodern jellemező referenciális viszonyrendszert, mely a történelemnek akár privát szegmensét favorizálva személyes megközelítésben fókuszál tárgyára, és aktuális, nemlineáris tendenciákhoz igazíthatja a feldolgozás módját.

A tanulmányban a tág értelemben vett valóság-archívum-interpretáció összefüggései egyaránt teret kapnak, ahol érdekes lehet megfigyelni azokat az értelmezési kísérleteket, melyek az alkotói stratégiákat meghatározzák és képesek a kutatói/interpretációs munkát akár a fejlődés folyamatában érzékeltetni. A hagyományos képalkotási sajátosságok, tradíciók esetleges változtatása egyaránt figyelemre méltó lehet a befogadói magatartás módjának oldaláról szemlélve is.

---

<sup>9</sup> Tanulmányomban nem kívánok kitérni az autenticitás problémájára, és e kontextusban a képek művészi szempontú megközelítésére sem. Munkámat archívumok adatbázisaira építem, a hitelesség problémájára a továbbiakban tudatosan nem térek ki, nem hivatkozom.



# I.

## Témaválasztás, célok és módszerek

„Egy fényképen nem a Művészetet, nem a Kommunikációt keresem, hanem a Referenciát; azt, amit az ábrázoltról elmond; és a Fotográfia alaprendeltetése.”

Roland Barthes

Doktori munkám elméleti és gyakorlati kritériumoknak egyaránt megfelelni hivatott, ennek értelmében a téma teoretikus körülményeinek egészíti az alkotói produktumot, alárendelt viszonyba helyezkedik vele.

*Mestermunkám* egy kutatási eredményekre építő alkotói munka, mely a kulturális emlékezet helyei és a fotográfia kapcsolatai köré szerveződő személyes, urbánus tapasztalat eredményeit és folyamatát kívánja bemutatni, amit konkrét példákon keresztül tárgyal. A megvalósítás mikroszintű, plurális szemléletű, kutatási dokumentációt, konkrét eredményeket és interpretációs alkotói tevékenységet egyaránt felmutat, metodológiája művészetelméleti kérdéseket érint. Tárgya, André Kertész és Brassai egykori párizsi lakhelyei ma. A kutatás fotóarchívumaik olyan darabjait azonosítja, melyek a művészek korában és privát tereiben készültek. Az azonosítás a lakásokba való bejutás során történik. A jelenlegi lakókkal kötött kapcsolat

lat egy együttműködés kezdetét is jelenti. A beazonosított régi képek készítésének összes nézőpontja a lakótérben egy hálózatot alkot, ami a kollektív alkotói munkának a rendszerét teremti meg. Ebben a struktúrában elhelyezkedve, több nézőpontból, de egyszerre készítik el a régi képek nézeteinek mai megfelelőit a lakók.

*Elméleti értekezésem* azokat az összefüggéseket és értelmezési lehetőségeket vizsgálja, amelyek munkám kapcsán felmerülnek. Más művek elemzésén keresztül jut el a saját alkotói munka értelmezéséig, amire csak az értekezés második felében tér rá.

Értekezésem *bevezetőjének* elméleti problémafelvetéseit követően, az *első fejezetben* megjelölöm mestermunkám pontos témáját, céljait részletezem, és a módszereit vázolom fel.

A *második fejezetben* olyan művek bemutatását választottam, melyek hatást gyakoroltak gondolkodásmódomra és a mestermunkámmal hasonló jegyeket mutatnak. Ezen konkrét alkotások kimerítő elemzésén keresztül kívánok közelebb jutni alapvető tárgyamhoz is, és a referencialitás vizsgálatának lehetőségeihez. A választott művek rendszereinek értelmezéséhez értekezésemben az intertextualitás fotografikus metaforájának lehetséges reprezentá-



ciós- és elméleti tartományaira keresek rá. Megfogalmazom azokat a formai, tartalmi párhuzamokat, melyekkel a képközi szellemben megvalósult alkotások logikáját párhuzamba lehet állítani az intertextualitás genette-i rendszerével. Intervizuális kapcsolati modelljeimet további kronologikus, topográfiai (és/vagy gráf elméleti) és mediális rendezői elvek elméleti sémáival egészítem ki.

Műelemzéseimet három csoportban végzem. Az elsőben kiemelten a kulturális és kommunikációs emlékezetet, archívumok szerepét érintem, a mediális relációkkal élő Aby Warburg *Mnemosyne-atlassa* és Georges Didi-Huberman - Arno Gisinger szerzőpáros *New Ghost Stories* c. művén keresztül. A másodikban az idő és a tér relatív mivoltára és művekben való megjelenésére fókuszálok, különös tekintettel a kronológiai rendezői elvek használatára, a technika ubikális<sup>10</sup> lehetőségével élő sztereofotográfia és Eija-Liisa Ahtila videomunkái bemutatásával. A harmadik csoportban pedig a térazonosságra, archeológiára helyezem a hangsúlyt, ahol a re-fotográfia során a pontos földrajzi helyre való visszatérés, egyfajta zarándoklatként valósul meg. A történelem és művészet ilyen jellegű kapcsolódása az emlékek terheiről való gondolkodás, feldolgozási folyamat egyben. Ezt a re-fotográfia, és Ósz Gábor, *Camera Architectura*, *Das Fenster* c. produktumain keresztül vizsgálom.

Értekezésem *harmadik nagy fejezete* a mestermunkát tárgyalja. A hét enteriórról szóló sorozat „használati utasításával” indul, amit André

Kertész és Brassai vázlatos életrajza, majd a lakóhelyekhez fűződő történetek elbeszélő formátuma követ. A művek illusztrációs jellegű<sup>11</sup> felmutatása mellett az urbánus és kutatási tapasztalatokat jegyzem le biográfiai kiegészítésekkel, melyet az archívumban azonosításra került képek és általam készített re-fotográfiák kísérnek.

Az utolsó, *negyedik fejezet* a konklúzió, a mestermunkára irányuló értékeléssel, értelmezéssel, annak az előzetesen felvázolt rendszerben való elhelyezésével foglalkozik.

Ezt követi az *epilógus*, melyben motivációm személyes aspektusait tárom föl, majd a *tézisek* (abstract) és az *összegzés* (summary) zárják az értekezést.

A *mellékletben* található a kutatás tényszerű eredményeit tételező képlista, melyek az archívumok adatait egészítik ki.

---

<sup>10</sup> *Ubiquité* (latin), több helyen, egy időben való szimultán jelenlét. Az 'ubique' jelentése mindenfelé. Forrás: *Le nouveau petit Robert* vagy <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ubiquit%C3%A9>

---

<sup>11</sup> Az *Enteriórtörténetek* c. munkám az alábbi linken nagyobb méretben megtalálható: <http://csehgabriella.hu/interieurs>

## A mestermunka témaválasztása

Vizsgálódásom tárgyai olyan mai párizsi, privát életterek, műtermek, melyek két magyar fotóművész, André Kertész és Brassai szolgálatában álltak egykor, de mai létükben már nincsenek közvetlen kapcsolatban személyükkel. A választott helyszínek lakói a '20-as években Magyarországról emigráltak, majd még haláluk előtt nemzetközi szinten ismertté vált fotósok voltak, akiknek pályája kezdeti szakasza és élethelyzeteik részleges analógiát mutatnak a sajátommal. Érdeklődésem személyes vetülete részben ezzel a referenciákra irányuló kíváncsisággal is indokolható.<sup>12</sup> E két kiemelkedő fotóművészet-történeti szereplő munkássága közel sem ismeretlen, számos kiállítás, monográfia, könyv, portréfilm jelent már meg róluk. Lakóhelyeik meglepő módon mégis a mai napig jelölés nélküliek, nem képezik részét a kulturális emlékezetnek, sőt még az individuális emlékezet látens nyomaiból is kikopó félben vannak.

E rámutatások máig elmulasztott gesztusát kívánom pótolni munkámmal, a két művész hét fontos enteriőrre fókuszálva. Így André Kertész esetében három-, míg Brassai életének négy helyszínét próbálom azonosítani és bemutatni, mint párizsi létük hosszabb állomásait. Olyan helyeket, amelyeket a művészek választottak, és személyes környezetükké formáltak.

Mivel úgy gondolom, hogy mindennapi privát életünk tereit nem véletlenül választjuk és alakítjuk, de vissza is hatnak a személyiségünkre, így azt is feltételezem, hogy e lakóhelyek bejárása és feltárása közelebb vihet mind engem,

mind pedig az eseménybe bevont embereket egy kvalitatív, többszintű megismeréshez.

Épp ez utóbbi okból választottam olyan, a klasszikus fotóművészeti gyakorlathoz képest rendhagyó munkamódot, mely szociálisan nyitott, a potenciális résztvevői oldalról szabad utat enged a közösségi alkotáshoz, nem feltételez fotós professzionalizmust, így interaktivitásából fakadóan elsősorban lokális szinten hat. Nem csupán passzív archívumi adathalmazt képvisel, de hétköznapi értelemben is életképes lehet. Nem kívántam kiállított műalkotás státuszú vagy esztétikai élményt formáló értéket teremteni. Ezeknek megfelelően, első körben a legérzékenyebb feleket *beuysi művészközösséggé* formálva, a lakókat szeretné bevonnani a térrekonstrukciós, emlékezeti gyakorlatba, ami alkalmas adhat számukra saját életterük töredéknyi történetének, és egykori lakói emlékének aktív megismerésére, illetve mindennapi képalkotó szokásaik nem mindennapi keretek közti alkalmazására.

Második körben a megvalósult munka éberséget és részvételt követel a kiállítóterben is, attól a befogadótól, aki meg kívánja érteni az tárgyat urbanus archeológia mikéntjét és folyamatát.

A választott munkacím, „enteriőrtörténetek” vagy „belső történetek” nemcsak a merítés földrajzi léptékére utal vagy a lakóter fizikai változásairól szól, de teret enged a hely művészettörténeti kapcsolódásainak, vagy szabadabb asszociációknak is: közbenes eseményekre, szituációkra, személyes történetekre is nyitott.

---

<sup>12</sup> 2009 óta élek Párizsban, fotósként dolgozom és kiállítok.

## A mestermunka céljai

Kutatásom három szintéren vesz részt. Az első *dokumentációs*, a második *szociális*, a harmadik *művészeti diskurzust érintő* jelenléte célzó meg. Mindháromra érvényes, mint szándék, a múlt megközelíthetővé tétele, az emlékezet helyeire való rámutatás, és azok kollektív emlékezetbe való beemelése lehetőségének megteremtése, fotón, mint médián keresztül.

A munkám számos ponton kísérleti jellegű, kiindulási lépései mindenekelőtt konzultálható hagyatékokat és első nyomokra találó, eredményes kezdeti kutatást feltételez.

Céljaim *dokumentációs szintje* tényszerűen leírható információkkal archívumi adattárakat kíván gazdagítani, illetve olyan – elsősorban fotókkal kapcsolatos – dokumentumok és tények feltárását reméli, melyek dekódolhatóvá tesznek archívumokban vegetáló „dolgokat”, esetleg összefüggésekre világítanak rá, biográfiai adalékokkal szolgálnak a (magyar) fotótörténet franciaországi epizódjaihoz vagy akár újabb történetekkel egészítik ki azt. A hagyatékok arról árulkodnak, hogy a művész élete során mekkora felelősséggel volt a jövővel kapcsolatban. Kutatási támpontjaim a terepmunka eredményeivel való összehasonlításán nyugszanak, és kiegészülnek elbeszélésekkel, várostörténeti kutatásokkal. A feltárt információk, koordináták és valós földrajzi megfelelőjük egymást hitelesítik, a múlt informátoraként jövőbe mutató, inspiráló tulajdonságokat hordoznak.

A megtalált, kapcsolódó dokumentumok új információi biztosítják azok kontextusba helyezhetőségét. Nem célom teljes életutak részletes bemutatása, csupán kapcsolódási pontok, relációk

keresése, melyeken keresztül mikrotörténeteket rekonstruálok.

A forrásaim geolokalizálható helyeit<sup>13</sup> nemcsak a kiválasztott adaptálható adatok *output*-ként kívánom használni, de *input*-ként is. Így az alapinformációk kiegészített változatainak, – és a kutatás/alkotás egészének is, mint a tapasztalat dokumentációjának – predesztinált helyei a hagyatékokat őrző archívumok. Indirekt szándék az esetleges későbbi adathasználók más irányba mutató feldolgozásának támogatása.

*Szociális szinten* célom volt a cselekvésre szólítás effektív kollektív kultúraformáláshoz, és a szituáció-generált urbánus tapasztalatokban való osztozás a lakókkal. A kapcsolat alapja a múlthoz kötődő megtalált archívumi fragmentumok<sup>14</sup>, melyeknek azonosításával nem csak az adattári kiegészítő információkat szerettem volna jegyezni, de egy hatásmechanizmus első lépéseként az újraolvasat és interpretáció lehetőségével is kívántam élni. Az interakciók során teremtett szituáció az aktív kapcsolat, a jelennel folytatott igazi diskurzus provokátora, mely valós térbeli átjárókat nyit a múlt és a jövő idősíkjai között. A közös munka egyik kulcsmotívuma az archív fotókban előzetesen kódolt szituációk feltárása és újrafotózása kortárs résztvevőkkel. A múlt és a jelen egymáshoz kapcsolódó képei az általuk megidézett részletek hasonlóságainak és különbségeinek ellentétére feszül, különböző horizontok viszonyítási alapját képezi, réseket keres, feltár. Tapasztalati eszközökkel for-

13 Elsősorban: Bibliothèque nationale de France ; Magyar Nemzeti Galéria; Médiatheque de l'architecture et du patrimoine

14 Ez lehet maga a megtalált és azonosított fotó vagy a fotográfából eredő-, térre vagy a szerzőre utaló információ egyaránt.

málja a múlthoz való személyes viszonyunkat. Kíváncsi voltam a szóban forgó tér alakulására és annak használójára, és célom volt közvetlen környezetük történelmi részleteinek megismerhetővé tétele, így a „jelen” kiemelt eseménnyé való transzformálása, hagyományteremtő ajánlat, mítoszformálás.

A mestermunka eredménye nem explicit olvasható, aktivizálja, megfejtésre szólítja a befogadót is.

A harmadik, a *művészetelméleti diskurzust érintő szint* nem más, mint a téma bemutatásának módja, egységekben történő összefoglalása. A prezentációs formában kel életre az az organikus struktúra, melyen a kép meghatározóan domináns szerepet kap a kísérő szöveghez képest, és amely átjárhatóságot teremt a különböző munkafázisok egységei között is. A kialakított olvasati modell a lehetséges értelmezési szintek között is szabad mozgást enged. Így vonhatunk analógiát a múlt-jelen, kollektív vagy egyéni szerzői státusz, kollektív-egyéni tapasztalat, archívum-újdomság, feldolgozott-feldolgozatlan, változó-állandó, referencia-interpretáció, privát-publikus, profi-amatőr, személyes-tényszerű, kronologikus-topográfiai, történelmi-aktuális, tér-hely, emlékezet-felejtés, véletlen-irányított, rács-háló, esztétikus-konceptuális, formai-eszmei, dokumentum-fikció, cselekvés-nem-cselekvés, kép-nem-kép, részlet-egész, képszöveg, kép-kép, régi lakó-új lakó, régi enteriőr-új enteriőr, stb. fogalmi között.

A „vállalt” munkának szerzője, rendezője, és egyenrangú szereplője vagyok, melyben semlegességem az élettér és használóik antropológiai lenyomatának lehetséges hitelességét célozza. Rendezői státuszom nem köthetőek hagyományos fikciós tradíciókhoz. Aktív résztvevőjeként,

vizuális történetíróként vagy archeológusként vagyok jelen, akinek minden információ egyformán fontos. Felvállalom a múlt örökösének felelősségét, hogy az adott konszenzusoknak megfelelően feldolgozzam azt.<sup>15</sup> Az emlékezet tárgyára, a helyre utaló nyomok manifesztációit, vizuális koherenciát keresek.

## A mestermunka módszerei

Mestermunkám végeredménye egy urbánus tapasztalat komplex dokumentuma, amely a kutatás-alkotás archív mappáját nyitja meg és teszi konzultálhatóvá a kiállítóterben. A prezentáció legnagyobb egységei az egyes lakásokhoz fűződő történetek összekapcsolt rendszere, melyeket *paneleknek* nevezek. Az egyes panelek ugyanazon metódusra épülnek, a tagolásuk formái azonosak, melyben kijelölöm a befogadás struktúráját, de az elemek olvasati sorrendjében nyitott értelmezési utak lehetőségét hagyom a néző számára. A felépítésében résztvevő egységeknek akár meta-értelmezési olvasata is lehetséges, képekkel beszélek képekről.

Az egyes panelek tagolása hármas blokkokra osztható, melyek egyedileg és együttesen is működnek. A kombinációk lehetősége nyitott. Egy-másra referáló, organikus kialakításuk izgalmas betekintést és többrétű percepciót is enged a kiállítóterben (és honlapon).

---

<sup>15</sup> NORA, Pierre: *Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire. Representations*, 1989.

A panelekben kialakított három egység a *Referenciák*, *Terepmunka* és *Interpretáció* (vagy *Térrekonstrukciós gyakorlat*).<sup>16</sup>

Az első, *Referenciális* rész tartalmazza az alapmotívumokat, azaz a fotókat, a hagyatékok képi információját, melyek a munka kiindulópontjai, kvalitatív kutatói módszerek eredményei. A prezentációban ezeket az archívumokat egészíti ki a textuális narratíva. Ezekben szerepelnek a képhez vagy a kutatás folyamatához tartozó tényyszerű vagy személyesebb hangvételű szerzői megjegyzések, és történeti vagy memoriális segítségként az adott periódushoz kapcsolódó életrajzi töredékek is. Kompetencia hiányának áthidalására használt elemként is hasznos.

A másik dokumentumokat taglaló, olykor textuális kiegészítéssel élő rész a *Terepmunkába* enged betekintést, heterogén, elbeszélő elemeket tartalmaz főleg képi-, részben szöveges módon. A terepbejárás és azonosítás aktusáig nem beavatkozó, kvalitatív módszerrel tárom fel a tervezett közösségi alkotás helyeit, a művészek egykori lakásait.

A harmadik rész a *Térrekonstrukciós kísérletek*, maga a kollektív alkotói munka, a megismerési gyakorlat szituációban történő öndokumentációja.

Az interpretációs munka a re-fotográfia eszközeivel él, kizárólag képi megjelenítésre hagyatkozik, és az archívumok referenciáira támaszkodik. A re-fotográfia pontosságához fontos a *Vantage-point*-ok megkeresése. Ez az az

újráfotózásban használatos technika, ami egy képi referencia alapján, a régi fotó helyszínén, beazonosítja annak nézőpontját és perspektíváját, ahonnan az eredeti felvétel készült. A *Vantage-pointok* használatával a képes korrajzok régi és új változata analógiába állíthatóak egymással.

A metódus feladatainak sorrendje:

1. A művészek hagyatékaiknak megkeresése.
2. A vélhetően privát enteriőrben készített képek kikeresése.
3. A lakások vélhető épületének megkeresése, és az enteriőrök pontos megtalálása, kapcsolatfelvétel a lakókkal.
4. Az archív fotók nézőpontjainak megkeresése a kapcsolódó, de jelöletlen magánlakásokban.

Ezen a társas kapcsolódási ponton a kiindulási képek, illetve lakókörnyezetünk vizuális ismeretének (a tér képeinek) referenciális pontjai két irányból találkoztak.

Az archív képeket alapul véve nem tudhattam melyik kötődik majd az azt azonosító valós térhez. A lakókkal találkozáskor, a térismeretük során, vagy esetleg saját terepmunkámnak köszönhetően – de mindenképpen valamilyen helyszíni ismeret-höz kötődően – volt lehetőség az identifikációra. Hogy a kép ismerete vagy a látvány-e az elsődleges referencia, az attól függ, hogy kutatói vagy lakói oldalról szemléljük a kérdést. Ez a jelenség a reprezentáció szintjére is egyfajta relatív fogalmazásmódot sugalmazott, hogy annak elemeit egyenrangúan és nélkülözhetetlenül kösse össze. Ez emeli ki a nem csupán egyoldalú, egyirányú megismerés, megismerhetőség fontosságát.

---

<sup>16</sup> A munka felépítését a III. fejezetben részletezem ábrákkal kiegészítve, melyhez megfelelő méretben (görgővel való zoomolással) a mestermunka itt megtekinthető: <http://csehgabriella.hu/interieurs>

5. Az enteriőrökbe bejutva kikereshető a hagyatékból az összes hozzá kapcsolódó fotó.
6. Az enteriőrökben készült fotók Vantage-pontjainak megkeresése a lakókkal közösen.
7. A lakók közösségének felkérése a fotózásra saját otthonukban.  
A metodikus megvalósításban „munkatársaim”, e terek aktuális, kortárs használói - tulajdonosok, bérlők, barátai és rokonaik, - az alkotás figurális médiumaivá avanszálják magukat, szabad döntésük szerint, így egy szűk keresztmetszetű korrajzot is rögzítenek - akárcsak elődeik - magukról, melynek csupán vizuális kereteket engedek, de elméleti szinten nem kívánom analízisem tárgyává tenni. A szituációnak mindig részese vagyok, de ennek nincs jelentősége vagy közvetlen önportré üzenete. A helyzet demokratikus.
8. A fotózás koreográfiájának meghatározása, a gráf modellek felépítése az összes lakáshoz kapcsolódó archív fotó alapján.  
A modell meghatározásában az információk kétirányú áramlását vettem alapul, ami nem csak a képek és helyek azonosításánál jelentkeztek, de minden fotózás során ilyen esemény folyik. Egy fotózás aktusának orientációi a megfigyelté és a megfigyelőé. Egy tekintetstruktúrát adnak, közösségi hálót.
9. A kollektív fotózás folyamán minden megfigyelt és minden megfigyelői státuszt betöltöttünk.
10. Mindenkit arra kértem, hogy fotózásra alkalmas apparátussal érkezzen.
11. Mindenki fotós és modell is lett egyben, ahol mindenki egymást fotózza.
12. Az expozíció pillanat egyetlen időben zajlott minden résztvevő számára.  
A multi-képalkotó metódus eredménye egy több nézőpontú és több képből álló mű, amely egy halmazt alkot, melynek darabjai csak együtt kapnak értelmet, mivel a résztvevők egyazon tér különböző pontjaiból, de egy időben fotózzák egymást. A helyszínen belüli koreográfia<sup>17</sup> az adott térben készült archív fotográfiákra támaszkodik. A helyszín újrafotózásával újabb réteg emlék rakódik ugyanazon térbe, végül egyes darabjai kollektív jelenléte a produktum.  
A művekben egyaránt érvényesülnek kronologikus, topográfiai - gráf modellhez hasonlítható -, és mediális „rendezői elvek”.
13. A térjátékkal egy megbonthatatlan egyiséget képeztünk, emlékeztünk, rekonstruáltunk, alkottunk.  
A gráf modellre épített fotócsoport egyes elemei külön-külön nem értelmezhetőek, és kontextusuk sem világos. Esztétikai értékeik vállaltan esetlegeseek, de nem is esnek hasonló kritériumok szűrője alá, hiszen a képalkotás feltételei más, fentebb taglalt szempontokat favorizálnak, más koncepcióhoz igazodnak. A képkészítésen túl, technikai feltételei sincsenek. Kétségtelenül amatőr résztvevők - mint lakók - amatőr felvételeiről beszélhetünk - mint a fotográfia nem professzionális művelőinek képei. Ezzel együtt a professzionális résztvevők sincsenek kizárva, de őket sem köti semminemű technikai megkötés.

---

<sup>17</sup> A koreográfia meghatározásának pontos leírását a III. fejezet részletezi.

A rész és az egész motívumának tudatosítása fontos az értelmezés szempontjából. Így az esztétikusságra irányuló szándékok megközelítése, éppúgy, mint a szerző(k) státusza szintjén is tagolható. Míg a „többszerzőjű” térrekonstrukciós modul koncepcióbázisú, szabad esztétikai ötletekre nyitott és közös kreációra épül, addig a panelekben való elhelyezésük konkrét formai rendszerbe tömöríti a kisajátított, szociális aktus során készült műveket. A végeredményt egy kollektív munkára épülő saját alkotásként definiálom, aminek tényét előzetesen leszögeztem a résztvevők számára is.

Az egyes panelek, kép-együttesek globális obszervációja során azok egy kognitív tér létezését építik fel a befogadóban, ezzel kulcsot adva egy időmátrixhoz, virtuális zarándoklathoz, melyben az önálló megfigyelés-megértés egyfajta előkészített kutatómunka, az aktív befogadás szervező része, ami bárki számára elérhető.

A panelek rendszerében olykor megjelenik az üres kép (vagy *nem-kép*), mely a kutatás vagy alkotói folyamat esetlegességének felvállalt következménye, ily módon megjelölt *nem-cselekvés* vagy *anti-cselekvés*. A kollektív munkában *részt-venni-nem-akarás* jele.

A mesterművem a 20. század első felében „elkezdett munkákat” folytatja, így befejezhetetlenség felvállalásával befejezett, ma. Ugyanakkor nyitottnak is tekinthető, továbbgondolható alkotás, szándékos „előkészítése” egy – mondjuk – 2095 körül elkészítendő munkának.

*Déjà vu* érzés, visszatérés-ézés tölthet el bennünket a terekbe lépve – akár 80 évvel később. A fotózás aktusának ismétlése az adott térben periodicitást hoz létre, ezzel ágensi pozíciót vesz fel, a jövőre mutat, továbbgondolásra késztet.

# II.

## Intertextualitás a fotóban, filmben, intervizualitás

„Nem a világkép változik egy korábbi középkorból moderné, hanem inkább az a tény, hogy a világ egyáltalán képpé változik, az, amely a modern kor lényegét megkülönbözteti.”

Heidegger

„Mintha több lenne a szótag, mint ami kimondható...”

Susan Sontag

Munkám során hatottak rám előzetesen ismert és a keresés folyamatában megismert művek, melyekből néhányat az alábbi fejezetben mutatok be. Egy olyan rendszerben szeretném ezeket elhelyezni, ami összehasonlítási alapul szolgálhat saját mesterművem értelmezéséhez is. Először tehát a választott rendszerről beszélek, csak aztán térek ki az alkotások elemzésére, majd a rendszerben megfogalmazható viszonyaik bemutatására.

Mestermunkámban a periodicitást alapművként kezelem, melyben a múlthoz nyúlok vissza, archívumokban megtalált fotók médiumával operálok, melyek az alkotói munkám kiindulási pontként definiálhatóak. A kutató-

munka és az alkotás egymásból kiinduló és egymásra utaló képek rendszere melyek szövet-szerűen összekapcsolódó egészére jellemző az *interfotografikus*<sup>18</sup> olvashatóság. A hét, egymáshoz akár sorozatszerűen kapcsolódó enteriőr prezentációs struktúrája a képközi kapcsolódások logikája alapján, rácshoz és hálózathoz hasonló rendszerben kap értelmet.

Munkám természetéből fakadóan a figyelem a szövegről erőteljesen a képi tartományba mozdul a kutatás során. Életrajzi dokumentumok írásbeli nyomai helyett fotográfiákban találja meg az információk működőképes spektrumát, a kapcsolatok kötésének- és a továbbgondolásának lehetőségét, mint a *képi fordulat* (Pictorial Turn) egy mikroszintű mai példája.

A hetvenes évek óta ismeretes a kép és a szó összetett viszonyának vizsgálata. A hatvanas évek nyelvi és szavakra irányuló értelmezési modelljére, Rorty *nyelvi fordulatára* reflektált W.J.T. Mitchell. Képelméletében megfogalmazza, a kor aktuális problémáját: „*vizuális kultúra kikezdi a szöveg egyeduralmát és a nyugati filozófia és a tudomány a szöveg helyett képi modellt alkot a világról.*” Dolgozatomnak nem célja új tudományos elméleti rendszerek felépítése, így példá-

18 Az intervizualitás terminusára utalva.



imat egy meglévő teória fogalmi megközelítése mentén kíséreltem meg értelmezni, alkalmazni. Az erre irányuló kutatásaim, - mint valami mind a képi-hivatkozási technikákat, mind pedig a teoretikus megközelítést illetően - logikusan - szöveges kontextusban használatos értelmezési struktúrákhoz vezettek, vagy esetleg olyan médiaközi képelméleti tanulmányokhoz, melyek egyenetlenek, szerteágazóak és konszenzus nélkülinek tűnhetnek.

Ahogy a képi fordulat egy lehetséges reflexió a nyelvi fordulatra, így én is a szövegközi rendszerek és sémák képközi értelmezéssé transzponálása felé nyúltam. Az intertextualitás elméletét a reprezentáció nem diszkurzív rendszerében való használatát, fotóközi értelmezését kíséreltem meg Genette által felállított kategóriák alkalmazásával. Az átvételbe vetett bizalmam az inter-, vagy transztextualitás rendszerének életképességén nyugszik, annak ellenére, hogy az ezzel kapcsolatos tanulmányok is olykor megosztó megközelítésben használják azt. Az értelmezések sokfélesége ellenére a '60 évek óta először Julia Kristeva, de különösen Genette által felállított elméletek mégis a művek között mozgó tartalomról szóló rendszerek vita-alapjává kövültek, konszenzusává váltak. Elnevezésük még az olyan terminusoknak is kiindulópontja lett, melyek a szövegen túlmutatnak, így az „inter(non)textualitás”, az „interkontextualitás” és „transztextualitás”<sup>19</sup> is. A szövegközi tanulmányokon túl számos teoretikusnál olvashatóak, Barthes-tól, Derridán ke-

resztül egészen a kortársakig<sup>20</sup> médiaközi jelenségekkel foglalkozó gondolatok, sőt akár a vizuális szféra homogén műfajainak interakcióját is taglalják, többnyire esszé szinten. A médiaköziség egyenetlen elméleti háttérével, a szövegközi elméletekre utaló metaforával közelíték fotográfiával élő médiumok felé.<sup>21</sup> Úgy gondolom, hogy a heterogén viszonyrendszerek átjárhatóságához, megértéséhez fontos lehet a különböző jelrendszerek egységes értelmezési kulcsokkal való megközelítése. És ahogy N. Mirzoeff fogalmaz „Az idő és tér által előhívott intellektuális anyag áttekinthető felosztása egyértelműen globalizációs kihívás. Tehát, a vizuális kultúra új gyakorlata nemcsak a kortárs világunk változásához alkalmazkodó kritikai eszközök megteremtésével jár együtt, hanem a modern újraértelmezésével is.”<sup>22</sup>

Kirstevának a '60-as évek második felében megalkotott *intertextuális* elmélete és terminusa a '80-as években Genette-i kiterjesztést kap, mely az eredeti elméletnek egy működő eszközkészlettel való kiegészítése. A fogalom *transztextualitásként* való megnevezése a szövegközi értelmezésen túlra (is) nyúl (szöveg-kép). A '80-as, '90-es évek folyamán artikulálódó *vizuális kultúra* pedig felkelti az igényt az értelmezések pusztán vizuális szféráiban való

---

19 „Inter(non)textualitás” New York Literary Forum (1978); „interkontextualitás” Zurbrug, N. (1983); „transztextualitás” Genette, G. ((1982).

20 Csak néhány példa: Gottfried Boehm, W. J. T. Mitchell, Szegedy-Maszák Mihály, Bacsó Béla, Dunai Tamás, stb.

21 Ez alatt egyaránt értem a fotográfiát és filmet egyaránt, de a továbbiakban nem feltétlenül említem külön. (szerző)

22 „Similarly, globalisation challenges the clear-cut division of intellectual material by space and time. Consequently, the new practice of visual culture entails not just a creation of critical tools to negotiate the changed contemporary world but reconceptualization of the modern.” (szerző fordítása)

alkalmazásra is. Így feltűnik a gyakorlatban az *intervizualitás* fogalma<sup>23</sup>, mely terminus használatát illetően sincs igazán konszenzus.

Az intertextualitás nem diszkurzív rendszerekhez való használata kevésbé bevett az intertextualitás diszkurzív rendszeréhez képest, mégis találkozunk példákkal, melyek szinte a képi fordulattal szinkronban fogalmazódtak meg.

Így Michael Camille<sup>24</sup> 1991-ben, elsősorban középkori tárgykorra alkalmazva, úgy határozza meg az intervizualitást, mint metódus és az intertextualitás képi szinonimája, ahol a mű olvasata során a referenciális kép jelenlététől vagy hiányától függően változó az ikonográfiai értelmezés, azaz a kompetencia függvényében más-más az olvasat.

Nicholas Mirzoeff 2002-ben megjelent tanulmánya<sup>25</sup> szintén az intertextualitás rendszeréhez híven tekint tárgyára, amit intervizualitás elnevezéssel (Intervisuality) illet, amit a képek egymás közti átjárhatóságaként körvonalaz. Ő azonban nem a múltba tekint, hanem a jelen és jövő információs-társadalmi jelenségeit vizionálja. Egészen tágran értelmezi az intervizualitást az általa „post-post”-nak nevezett korunkban. Fókusza nem szorítkozik a magas-művészetekre, mivel a vizuális kultúra szociológiai, antropológiai tanulmányokból, nőtte ki magát, és

szerinte a régi termelői-fogyasztói modellek helyét veszi át. Ezen túl globalizációs töltésű, és aktuális technikai lehetőségeknek alárendelt, ami virtuális természetének köszönhetően elválaszthatatlan az intervizualitás jelenségétől. Taglalja a nyomtatott kép virtuális felé való gyors elmozdulását, ahol a vizuális kultúra elkötelezettségben áll a globalizációs információs kultúra paradox hipervizualitásával. Ennek értelmében a vizuális kultúra és az intervizualitás szoros kapcsolatban áll, egy hibrid eredménnyé lényegül, melyben nem csak egymás közötti relációjuk van, de a nem-vizuális médiákkal is kapcsolatban állnak.

Az intertextualitás genette-i definíciója: „*As intertextualityt magam részéről két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolat-ként, azaz egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként határozom meg. A legexplicitebb és a legszószertintibb változata az idézet.*”<sup>26</sup>, kis módosítással az intervizualitás, szándékaimat leginkább tükröző, definíciójává transzponálható: *As intervizualitást két vagy több kép együttes jelenlétéből fakadó kapcsolat-ként, azaz egy képnek egy másik látványban való tényleges jelenléteként határozom meg. A legexplicitebb és a leghasonlóbb változata a másolat.*

A továbbiakban saját szempontokat adok kiegészítésül, és Genette felosztását „fordítom le”, előkészítve a terepet a művek „befogadására”. Genette magát az intertextualitást egy tágabban értelmezett összefoglaló terminus alá sorolta, melyet transztextualitásnak nevezett. Ennek öt

23 Francia nyelvben: *l'intertextualité de l'image*, vagy *l'intertextualité visuelle, intertextualité dans l'arts*; angolban: *intervisuality, intertextuality in arts, intertextuality in film*; magyarban: intervizualitás, intertextualitás a művészetben, stb.

24 *Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature*, 1991. In: MICHAEL, Camille: *Gothic Sings and the Surplus: The Kiss on the Cathedral*. 151-171.

25 MIRZOEFF, Nicholas: „Intervisuality,” In: *Exploding Aesthetics*, Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol. 16. Amsterdam, 2002. 124-133.

26 GENETTE, Gérard: *Transztextualitás*. In Helikon, Budapest, 1993/4., 82.

lehetséges formáját különböztette meg, így az intertextualitást, paratextualitást, metatextualitást, hipertextualitást és architextualitást.

A Genette-i rendszerezés a képközi kontextusban a következők<sup>27</sup>:

- Intervizualitás (egy kép jelenléte egy másikban, mint pl. másolat, *mise en abyme*, stb.);
- Paravizualitás (inter- és intravizualitás közti átmenet, mint pl. egy számítógépes ikon, vagy a *mise en abyme*, bizonyos kezek viszonyai a képhez, hierarchikus viszony, stb.);
- Metavizualitás (képes kommentár, heterarchikus, vizuális magyarázat, dokumentáció, stb.);
- Hipervizualitás<sup>28</sup> (a felhasznált vizuális elem egészére vonatkozó új képi megfogalmazás, mint pl. a karikatúra, mém, folytatás, stb.);
- Archivizualitás (műfaji, azonos műnemi kapcsolatok, egy művön belül ugyanazt a dolgot másképp megfogalmazva megjelölő elemek, stb.).

Személyes szándékomat figyelemben tartva, ehhez a felosztáshoz hozzá szeretnék adni egy

---

<sup>27</sup> A transztextualitás Genette által felállított rendszerében, az öt csoport elnevezéseiben a „textuális”, mint a terminus utótagja egyöntetűen szerepel, ezzel félreérthetetlenül megnevezve vizsgálata tárgyát a nyomtatott szöveget. Az én analógiámban az intertextualitás - és típusai - mint működési séma értelmezendő, így a terminus az általam használt kontextusban fotóközi relációkra értendő akkor is, ha az utótag nem direkt vizuálisra utaló (mint intervizuális, paravizuális, stb.). Dolgozatomban mindkét megnevezési forma használatát fenntartom.

<sup>28</sup> Nem összekeverendő hipertexttel, mint hivatkozási eszközzel.

másik szempontrendszer is, mivel mestermunkám fotografikus jellegének köszönhetően hangsúlyos szerepet kapnak a szerialitással összefüggő rendezői elvek, idő és téri megfigyelések. Tézisemben olyan művekkel foglalkozom, melyek a munkámhoz hasonló módon komplexek, képközi kötődéseik válaszolnak *kronológikus*, *topográfiai* és *mediális* természetű kérdésekre. E rendszerezés<sup>29</sup> is értelem-szerűen a többkomponensű alkotásokra alkalmazható, azon belüli összefüggéseket, rendezői elveket osztályoz:

- Kronológikus (a képegyüttes elemei közti kapcsolatot a készítés ideje határozza meg);
- Topográfiai, és/vagy gráfelméleti (a képközi kapcsolat térbeli elhelyezkedésre koncentráló);
- Mediális (a kapcsolatot elsősorban mediális, formai kritériumok determinálják).

A következő oldalon lévő táblázat mutatja, hogyan egészíti ki egymást a két értelmezési rendszer: a kapcsolatok eszközeire utaló- és a struktúra felépítését meghatározó. A meghatározás ritkán jelent kizárólagos kategorizálást, főleg a műfajok eszközhasználati módjában fedezhetőek fel átfedések, közösségek.

---

<sup>29</sup> BÓDY, Gábor: *Sor; ismétlés, jelentés c. beszélgetéséből kiindulva*. (Bán András). In.: *Fotóművészet*. 1977/4. 18-26.

	Intervizuális	Paravizuális	Metavizuális	Hipervizuális	Archivizuális
	kép jelenléte egy másikban (másolat, mise en abyme)	inter- és intravizualitás közti (index, mise en abyme, keretek, hierarchikus)	kommentár, magyarázat, dokumentáció	proto elem egészére vonatkozó új megfogalmazás (mém, folytatás)	egy dologra többféle képpel rámutató elemek műfaji kapcsolatai
Mediális	<b>Arno Gisinger-Georges Didi-Huberman:</b> New Ghost Stories, 2014.	<b>Arno Gisinger-Georges Didi-Huberman:</b> New Ghost Stories, 2014.	<b>Arno Gisinger-Georges Didi-Huberman:</b> New Ghost Stories, 2014.	<b>Arno Gisinger-Georges Didi-Huberman:</b> New Ghost Stories, 2014.	<b>Arno Gisinger-Georges Didi-Huberman:</b> New Ghost Stories, 2014.
	<b>Aby Warburg:</b> Atlas Mnemosyne, 1927.		<b>Aby Warburg:</b> Atlas Mnemosyne, 1927.		<b>Aby Warburg:</b> Atlas Mnemosyne, 1927.
Topográfiai	<b>Ősz Gábor:</b> Das Fenster, Obersalzberg, 2010 és 2013.		<b>Ősz Gábor:</b> Das Fenster, Obersalzberg, 2010 és 2013.	<b>Ősz Gábor:</b> Das Fenster, Obersalzberg, 2010 és 2013.	<b>Ősz Gábor:</b> Das Fenster, Obersalzberg, 2010 és 2013.
			<b>Eija-Liisa Ahtila:</b> Horizontal, 2011.		<b>Eija-Liisa Ahtila:</b> Horizontal, 2011.
				<b>Lugosi L. László-(Klősz György):</b> Budapest (1900)-2000	
Kronológiai	<b>Eija-Liisa Ahtila:</b> Where is where? 2008.		<b>Eija-Liisa Ahtila:</b> multimedia munkái		<b>Eija-Liisa Ahtila:</b> multimedia munkái
					<b>Sztereoó fotó,</b> Hologram, 3D

A következőkben taglalandó inspirációs példáimat nemcsak a felállított rendszerekbe való besorolásnak és értelmezésnek vetem alá, hanem mindenekelőtt elemzem őket. Így a három kisebb fejezet rövid felvezetői után, művenként előbb a mű leírásával és analizálásával kezdek - ez teszi ki a gondolatok túlnyomó részét, - majd az ismertetés után a rendszerben való kompakt elhelyezéssel egészítem ki mondandómat.

Az értekezésben minden tárgyalta mű vagy műfaj fotóbázisú, beleértve a mozgóképes megoldásokat is. Rendszerezésem során e műnemek között szándékosan nem teszek jelentős különbséget, mivel a felvázolt kontextusban ennek nincs releváns jelentősége. Ide értem a *fotó* szó esetenkénti használatát akkor is, ha filmről beszélek. A filmek mozgóképei - hagyományosan értelmezve - állóképek sorozatából áll, ebben az értelemben fotóról beszélhetünk, de ha a fényképek expozíciós idejének értékét vizsgáljuk, soha nem abszolút pillanatról van szó, így az állóképszerűsége ellenére a filmhez hasonlóan egy időintervallumot sűrít magába, ragad meg. A két

média határai ebben az értelemben összemosódnak.

Elemzésem három blokkja példát ad a mediális, kronologikus és topográfiai alapon szerveződő rendszerekre, melyekben a képközi eszközhasználat széles skálán mozog.

Csoportonként két-két példát hívok segítségül, egyet a fotográfia „fiataalkorából”, a XIX. század második fele és XX. század elejének érájából, és egy kortárs művet, melyet közvetlen vagy közvetett referenciális kapcsolatba állítok az előbbivel.

A fotográfia az intervizualitás attitűdjét már természeténél fogva magában hordozza. Alapértelmezés szerint a fotó az élő látvány képe, így már ebben az értelemben is két képről, és egy első szintű képközi kapcsolatról beszélhetünk. Az analóg filmes eljárás esetében a látvány és a ránézeti papírkép közé beékelődik a negatív (vagy diapozitív), a digitális képnél a virtuális nézet, ami már a szimpla kópiát is metaszintekre emeli. A fényképek ezen alaptermészetét nem fogom az alábbiakban már megemlíteni.

# Szellemidézés

– Aby Warburg, Georges Didi-Huberman és Arno Gisinger kísérletei

„... tudjuk, hogy az írásnak csak akkor lesz ismét, jövője, ha megfordítjuk a mítoszt: az olvasó születésének ára a Szerző halála.”

„... a Fotográfiának van némi köze a feltámadáshoz.”  
Roland Barthes

A *New Ghost Stories*<sup>30</sup>, Új kísértethistóriák vagy Új szellemtörténetek címen fordítható videó- és fotóinstallációs mű egy szokatlan felállásban megvalósult alkotás azoknak, akiknek ismerősen hangzanak az alkotók nevei. Eredetileg *Mnemosyne 42* címmel, Alain Fleischer egy 2012-ben feltett kérdésére tett kísérleti válaszként indult, a kortárs- művészeti *Le Fresnoy Studio* intézményi keretein belülről. A párizsi Palais de Tokyoban, 2014-ben bemutatott kiállítás egy művészetteoretikus és egy képzőművész közös produkciója, ami szándékosan a 20. század derekán tevékenykedő Aby Warburg<sup>31</sup>, ham-

burgi művészettörténész legendás *Atlas Mnemosyne*-jének 42. tablójára apellál, ikonológiai, ikonográfiai párhuzamba állítható. (1. kép)

A kortárs szerzőpáros együttműködése *ad hoc*, csupán egyetlen műre fonódik össze, azon belül is dinamikusnak tekinthető, hiszen Gisinger bekapcsolódása Huberman koncepciójába csak az általa kurált *Atlas, How to Carry the World on One's Back?* c. kiállítás harmadik bemutatásától számítható. A duó egyik tagja Georges-Didi Huberman, művészetelméleti szakember - akit több, mint harminc éve foglalkoztatnak a művészetelméleti reflexiók, - ezúttal műalkotáson keresztül szembesíti a nézőt a történelemmel és önmagával, szellemi kapcsolatot teremt és egyben fizikait kérdőjelez meg a plafonról a padlóra vetített videók lenyűgöző térbeli tálalásmódjával. A fali-installációs megoldások az osztrák fotóművész, Arno Gisinger elgondolásai mentén valósultak meg, és egészítik ki a kiállítást, akinek egyéb munkássága is a történelem és emlékezet témája köré épül, különös tekintettel a történelmi dokumentumok és az archívum szerepére a művészetben.

<sup>30</sup> *Nouvelles histoires de fantômes, Palais de Tokyo, Párizs, 2014.*

<sup>31</sup> Aby Warburg (Abraham Moritz Warburg) Hamburg 1866–1929. Művészettörténész, a *Bibliothek Warburg (Warburg Művészettörténeti Könyvtár)* alapítója. Kutatási területe az ókori kultúra és annak továbbélése a közép-

kori keresztény civilizációban egészen a reneszánszig. Az ikonológia és ikonográfia alapjainak megteremtője. Sírja a hamburgi *Ohlsdorfi temetőben* található.

Reflexiójuk tárgya a *Bilderatlas Mnemosyne*<sup>32</sup> (Mnemosyne-atlasz) közel 90 évvel előzi meg munkájukat. Aby Warburg kísérletező, vibráló életművének kétségtelenül nagy horderejű alkotása, elemzése, megértése és története már önmagában is szellemi kihívás. Azonban a *New Ghost Stories* meta-tagjaként, még izgalmasabb vetületet kap e kiindulási mű is.

Az előző századfordulón aktív, művészet- és kultúratörténész Aby Warburg (1866-1929) munkássága az utóbbi évtizedekben formálódó vizuális kultúra-, a művek antropológiai megközelítései, vagy kultúráközi tanulmányok előfutáraként is tekinthető. Gondolkodása interdiszciplináris, nyitott, a szövegek, eszmék, képek és tárgyak hömpölygő halmazában képzel-

hető el, melybe folyamatos jelleggel bekapcsolódhatnak és azt módosíthatják más áramlatok. Tárgyalt korszakaiban a reneszánsz művészetéhez is etnográfiai látásmóddal közelített. Könyvtárának<sup>33</sup> osztályozási rendszere is árulkodik látásmódjáról, ahol a könyvek sora valami analóg hiperlink-szerű struktúrában álltak, kapcsolódási pontok változó hálójában, és nem feltétlenül tudományonként csoportosítva. Könyvtárának, csakúgy mint életének központi témája a mágia, asztrológia és mítosz, és ezeknek a művészetben való felhasználása voltak. Örökségének köszönhetően életét intézményektől függetlenül élte, de ennek ellenére törekedett szabályos tudományos állásra, nem sok sikerrel. Németországi asszimilálódott zsidóként, a száрма-

32 *Mnemosyne-atlasz*, 1927-1929.

33 The Warburg Institute. <http://warburg.sas.ac.uk/library/>



1. A Palais de Tokyo kiállítótere Georges-Didi Huberman és Arno Gisinger „Nouvelles histoires de fantômes” c. installációjával, Párizs, 2014.

zásából adódó feszültségek tudományos törekvéseit is formálták. Az őt érintő antiszemitizmusban a középkorban gyökerező antimodernizmus újjászületését látta. Gondolatainak divergens mezsgyéi gyakran vita tárgyát képezik. Például míg aggodalommal töltötte el a kulturális visszaesés gondolata, addig a mágia és az okkultizmus rendkívül foglalkoztatta.

Korát megelőzve, kutatásának központjába állította a lélektant, melyen keresztül értelmezte a képeket és jelképeket, mint a kulturális emlékezet megtestesítőit. A reneszánsz művészet remek ismerője, önmagát olykor képtörténésznek, olykor pedig lélektörténésznek (Psychohistoriker) nevezte. Az a tudományos megközelítés, ahogyan saját szubjektivitásán keresztül a történelem feltárásához közelített, ma

is példaértékű. Szembefordult az esztétista művészeti gondolkodással és gyakorlattal, a képeket emberi tapasztalatok kifejezéseként fogta fel. Nem pusztán a művészettörténet-írásra, vagy a bölcsészet- és társadalomtudományokra volt hatással, de a műelemzése is jelentősek maradtak. Ami viszont mindezen felül értékelendő személyiségében, az a világhoz való dinamikus, nyitott hozzáállása, melyben nincs helye a módszertani dogmatizmusnak, és a legmeglepőbb kapcsolatokat is elismeri. Mindez, ellentmondásos személyiségével összhangban van, ahogy életművének egyidejű több irányba mutatása is. Kísérletező tudós, akit megszállottként érdekelt minden kornak, mindennemű kulturális érintkezése, a képek korokon és tereken átívelő függvénye, vizuális elrendezése, hogy feltárja a vál-



2. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (42. tabló) 1929. ©The Warburg Institute és Georges Didi-Huberman, ideiglenes terv a *Mnemosyne 42-höz*, 2012. július



tozó és új hálózatok történeti összefüggéseit, megtalálja személyes kereteit. Metódusával az ikonológia és ikonográfia megalapozója, melyet aztán Erwin Panofsky dolgoz ki. Warburg életműve épp sokarcúságával, befejezetlenségével, nyugtalanságával és megoldatlanságával válik számunkra fontossá, szuggesztívvé.

1927-ben lát hozzá képatlaszához, egy olyan vizuálisan ható, variabilis eszközhöz, ami az őt érdeklő történelmi és tudományos összefüggések állandóan változó viszonyát – mintegy szimbolikusan – hivatott modellezni, melynek a – görög mitológiából ismert emlékezet istennője, és a múzsák anyjának nevéből – *Mnemosyné* (Emlékezet) címet adja. Saját bevallása szerint számára a kulturális emlékezet előbb a felejtés erőivel való küzdelem, s csak aztán a hagyományra való hivatkozás. A mű halálával befejezetlen maradt, ami emiatt talán még provokatívabb szellemi kihívás követői számára. (2. kép)

1927-től Warburg több mint negyven, fekete anyaggal borított fa táblán, több mint ezer, könyvekből, újságokból és más forrásokból vett, feltűzött képei voltak láthatóak, melyeket különböző tematika alapján permanensen, gondolatai folyamában csoportosított<sup>34</sup> mindig át. Jövőbe látó, komplex, lehetetlen vállalkozásának, széttartó gondolatainak összefogására irányuló grandiózus szándékait munkacímének hasonló súlyú, teljes változata hűen reprezentálja: „*Mnemosyne. Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckwerte*

---

34 Néhány tábló-témája: *Asztrológia és mitológia; A műsától Manet-ig; Neptun kora; „Hivatalos művészet” és a barokk; Archeológiai modellek; Klasszikus hagyományok ma; stb.*

*bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*”; (*Mnemosyné*, képsorozat annak a funkciónak a vizsgálatára, amelyet a már kialakult antik kifejező értékek töltöttek be a mozgalmas élet ábrázolásában az európai reneszánsz művészetben). Úttörő munkamódszere a kor adott technikai feltételeivel veszi fel a harcot, ami közel sem lebecsülendő léptékű törekvés, de érthető, hogy az adott lehetőségek korlátaiban belül a hozzá fűzött reményei maradéktalanul nem teljesülhettek. Egy szövegen túli, képközi művészettörténet létrehozására törekedett, melynek elméleti metódusához nem voltak meg az adekvát technikai feltételek.

A 2014-es Warburg-hommage kiállítás anyaga tehát közel sem mentes előzményektől. A *New Ghost Stories*-val a két kortárs szerző szimbolikusan is megidézi az egykori magántudós szellemét, és szinte az ő sugallatára járnak el: intellektuális invencióit egy hozzá méltó technikai korba importálják. Interpretációjuk olyan módon fogalmazza meg mondanivalóját, ami azon túl, hogy direkt utalásokat tesz elődjének munkájára, megváltozott társadalmi- művészeti kontextusokhoz igazítva, aktuális eszközökkel és művekkel tárja üzenetét a kiállításlátogató elé. Témájuk is periodicitással operál. Warburg az emlékezetet a képek összefüggő hálózatában vizualizálta, melyben emlékezetfogalma olyan pszichológiai jellegű dimenziókban mozog, melyek kinetikus életmegnyilvánulásokban fejeződnek ki. Így az emberi gesztikuláció, mimika, és annak mozgó járuléka, a hajzat és öltözék jelentéstartományának a művészetben való átörökíthetősége érdekli. A reneszánszban az antikvitás képi világának és pátoszformuláinak – mint a halál, szenvedés, extázis, gyász, bukás, stb. – újjászületését kereste, hogy továbbment-

hesse őket az újabb korok számára. Mindezt korának bevett művészetelméleti sémáinak árjával szemben tette. Didi-Huberman (és/vagy valahol Alain Fleischer) lett az, aki nemcsak észrevette, de reagált is Warburg ugyancsak képekkel, jövőbe szuggerált kérésére, így a *Piéta* és a *Lamentations* - siratás és gyász pátoszformulájának idézeteit kereste elő abból a korszakból, amelynek maga Warburg már nem lehetett élő tanúja. Olyan művet képzeltek el, amely egyszerre hú a warburgi tudományos szemléletű komolysághoz, de egyben felfedező, és játékosan nyitott aspektusai vannak.

Már a címadással komoly játékba kezdett Didi-Huberman, ugyanis Warburg szellemét megidézve, hozza használatba azt az elnevezést, - *“ghost story for adults”* - ahogy a tudós saját Mnemosyné-atlaszát annak tartalmára utalva olykor viccesen hívta. A *New Ghost Stories*, azaz az Új kísértethistóriák és eredetije is, csupán rövid időre tűnt közvetlen mivoltában megismerhető tartományba. A fantom-lét formái viszont a két különböző időben készült művekben különböző szándékkal és módon valósultak meg. Míg Warburg atlasz-lapjai materiális értelemben léteztek, csak 1933-ban megsemmisültek, így csak reprodukciókon vagy rekonstrukciók által ismerhetjük őket, addig Didi-Huberman konceptuálisan építette a virtualitás elemét kortárs művébe. Így tudta megőrizni azt a fajta nyitottságot, és a műtárgy kultuszától való távolságtartást, mely egyes kiállítások között fenntarthatja a változtatás esélyét is, majd egy temporális felvillanás után ismét eltűnik.

Természetesen nem csak a tárgya, de a bemutatás koncepciója is erős üzenet, mely aktuális technikai megoldásokkal és kultúrpolitikai feltételek figyelembe vételével üzen a „mű-

vészetelmélet Benjaminjainak”. Már a kiállítóterbe lépés előtt figyelmeztetik a látogatót referenciájukra, a múltra, egy gigantikus méretű 42. számú Warburg tábla reprodukciójának reprodukciójával, ami egyfajta tartalomjegyzék, és azonnali Walter Benjaminra való utalás is. A Gisinger-Huberman páros igen átgondoltan, Warburghoz hasonlóan dokumentumokkal szemlélteti gondolatait. Az állóképeken inkább archiváló-elbeszélő, videókon szembesítő-leíró szándékkal.

Az elsötétített kiállítóter padlózatát beborító videó installáció montázsainak vibrálásában már az elején megadja a kezdőhangot Pier Paolo Pasolini és Giovanni Guareschi *La Rabbia* (1963) c. filmrészleteivel, melyben rákérdez a világban nem megszűnő fájdalom, harag, félelem és elégedetlenség miértjeire. A teret, mint pillanatnyi létünk virtuális mikrokozmoszát, olyan hasonló indulatokat gerjesztő filmrészletekkel borítja be képi gesztusok, szimbólumok formájában, melyek a warburgi szemléletet erősítve kommunikatív emlékezet révén hívják elő személyes érzelmi hozzáállásunkat. A történetek átélhetősége, érzelmi aspektusa fontos szempont a Warburg-szakértő Didi-Huberman számára, értelmezése ebben is követi a Mnemosyne alkotói szellemét. Ennek megfelelően teszi meg választásait a többi bemutatott alkotásra, alkotóra is, akiknek a műveivel – Warburgtól eltérően - a mozgás és hang megjeleníthetőségével is él. Így olyan további rendezők műveit építi atlaszába, mint Eisenstein, Brecht, Godard, Glauber Rocha, Pudovkin vagy Jean Rouch. A digitalizált, virtuális filmek is a nem-eredetiségre játszanak, a Warburg-mű reprodukciókkal operáló, és egyébként csak reprodukciókban fennmaradó létét idézve.

A kiállítás témájában két tengelyen mozog. Az egyik maga a választott téma, mely időben vertikálisan húzza tovább Warburg választott fogalmát, a vízszintes tengelyen pedig a megélt tér és művészeti történelme helyezkedik el.

A kísérletben installáció szintjén is megjelenik a pátosz, az emelkedettség, ahol a sötét terem plafonjáról, szimbolikusan transzcendens szférákból leereszkedő fény-nyalábainak földbe ütközésénél jelennek meg evilági traumáink, veszteségeink, kifosztottság érzésünk és fájdalmaink. A Palais de Tokyo-béli kiállítás a tér adottságait kihasználva, a két-lábbal-a-földön-járó nézőnek is lehetőséget ad – egy oldalsó magas, teljes sötétségben rezervált erkélyen végighaladva – mintegy belehelyezkedni annak a fantomnak a szerepébe, aki meghaladva a földi kínokat felül-emelkedik, és „visszatekinthet” önnön magára, az emberiségre, mérleget vonhat életéről, elképzelt haláláról. Objektíválhatja a lét formáit a *látók* szemszögéből, vagy a felelősségre vontak padján, és ítélkezhet önmaga felett, megbánhat. Majd a kiállítást folytatva, akár szellemmé lényegülten, akár emberként visszatérhet, leereszke-dhet a földi kínok mezejére, immár részét képezve saját maga előző perspektívájából nézett látványnak, *szemléltté* válik, olyanná, aki tudatában van, hogy magasabb szintű obszerváció tárgya lett. A megfigyeltségtudat (földi) viselkedését befolyásolhatja. A tárlatra érkező néző szabad választás alapján, bármelyik irányból kezdheti a megtekintést, rámpán, vagy lent a „műkö-zegben”. A különbség azok között a szemlélődők között a differenciált, akik ellenkező irányból érke-zve a „világi” szinten keresztezik egymás út-ját. A vetített szőnyegen kezdő befogadó naiv-ként vagy megvetéssel gondolhat utólag fentről, a lenti önmagára, míg a „szellemként” érkező lá-

togató a virtuális filmek síkjához érve, megren-dült befogadását folytatva, inkább megbocsátó hangulatba kerül az emberiség esendőségeivel szemben. Didi-Huberman a befogadás e nyitott olvasati módját sem bízta a véletlenre, a felfede-zésnek az érzelmekre és pszichére építő reflexi-ója, tipikusan warburgi, pszichohistóriai témáit érintő vonás.

A kiállítás installációs kontextusában is két tengelyen mozog. A horizontális az idő, amiben felvehetünk fiatal és a halál kapujából visszanező szemléltői szerepet, a tárlat bejárásának irányá-tól függően. A vertikális tengelyen pedig ontoló-giai megközelítésekhez ad inspirációt. A vetítés nem szokványos, függőleges iránya, mely ösz-szeköti az égieket a földiekkel, egyben tisztel-gés a halál és az elődök előtt. Ez talán a kiválasztott warburgi témavilág installációhoz köthető legmetaforikusabb megoldása. A mozgóképek „földi manifesztációi”, földre vetítései, saját je-lentésellentéteire feszül, hiszen bár virtuálisan megszületik és létéről biztosítja a befogadót, de a hanyatlás, fájdalom, pusztulás és gyász témá-jával, mintegy önmaguk földi nyughelyeit jelölik ki - értsük akár a kiállítóteret a művek sírhelyei-nek allegóriájaként. Ezzel éppúgy rákérdez a ki-állítóter-, mint a kulturális értékek médiájának érvényességére, mint cellulóz-alapú választott műveinek digitalizált, virtuális formában való bemutatásával. Dematerializálásával múzeum-kritikát fogalmaz meg, kultuszt épít és rombol egyszerre.

Ahogy Warburg sem használt eredeti műveket, csupán azok képeit, - sőt művek képeiből összeállított műve is csak képeken látható ma már -, úgy Didi-Huberman is szándékosan le-begetteti koncepciójában a bizonytalanságot, és a megvalósult kiállításnak is csak az arról készült

dokumentáció ad további virtuális kiterjedést. A kiállítás termének falán benjaminini elméleteket érintő kérdéseket megidézve Arno Gisinger, *Atlas, Suite* (2012) c. dokumentációs munkája húzódik végig, amelynek képi manifesztuma kiállításonként variálható, illetve - akár csak a Huberman film montázsok - digitális hordozón szállíthatóak. Egyben, mint virtuális archívum, tartalmi és formai módjával cinikus kérdéseket tesz fel a múzeumnak a műalkotásról, eredetiségről, egyszerűségről, a reprodukálhatóságról a technikai változások folyamában állandó figyelmet kapó témájában.

Ismétlésképpen, a kiállítás kijárata felé haladva, egy gigantikus, vetített *Warburg-Mnemosyne* szentély előtt vonulunk el.

A közös installáció kulturális adottságokhoz szándékosan alkalmazkodó, életképességre törekvő habitusa, és a warburgi mű folytatásának aktusa ellentmond a témaválasztásnak, címválasztása azonban a kiállítás virtuális jellegével illetve ideiglenes, változó formájú fotóinstallációs megoldásaival pedig lefedi azt.

A *Mnemosyne-atlasz* tablói, csakúgy, mint a tablókat alkotó újságokból, könyvekből szerzett reprodukciói mediális közösségben állnak egy-

mással. A reprodukciók következetes használata, egyfajta *mise en abyme*-ként vagy képi idézetként intertextuális viszonyba kerülnek a művel. 42. számú táblája a siratás és gyász pátoszformulái, különböző korokból vett művészeti megfogalmazásainak képeivel, az architextuális, egymás egyenrangú kiegészítője vagy kommentárjaként pedig a metatextualitás képi metaforáját merítik ki.

Warburg műve, referenciaként kapcsolódik Didi-Huberman és Gisinger mediális rendezői elvekre épített munkáiba, egyfajta eredeti elképzelés beteljesítéseként immár adekvát technikai lehetőségekkel. Ebből fakad a *New Ghost Stories* hipervizualitása. A képközi értelmezések további négy típusát is érinti ez a komplex, beemelt alkotásaival kommunikáló mű. Így intervizuális a filmtörténetből választott mozgóképek direkt idézetei okán, paravizuális elemeknek az installáció Gisinger-féle fotografikus keretszerű megoldása felel meg, mely formailag kíséri, tartalmilag pedig még inkább kisarkítja annak üzenetét. A meta szintet a tárlat-archiválás dokumentációjának kiállításban való prezentációjával érik el, és archivizuálisnak mondható az emberi szenvedés, félelem és gyarlóság pátoszformulák különböző megfogalmazásainak ismételt módja.

# Ubikális lét

## – Eija-Liisa Ahtila multimédia munkássága és a sztereofotó párhuzamos világi

*„Ast mondtam magamnak, ezért kerestem hát oly gör-  
csösen a részletek helyét a teljes történetben. Nem a térbe,  
nem az időbe vannak belekötve, ahol helyüket kerestem. Az  
egyéni életnek ténylegesen nem a születés az eleje, nem a  
halál a vége, s akkor miként lehetett volna részletekből épülő  
egésze. Most hagyom el a részletek sűrűsávaros helyszínét.*

*A tudatom azonban, amivel az időkből és helyszíneken  
szajló eseményeket egyáltalán felfoghatom és érzékelhetem,  
a végtelenbe van belekötve.”*

Nádas Péter

Mi bizonyítaná jobban az idő és a tér összefüggését és relativitását, ha nem maga a rendszer, ami meghatározza, a Napé. Életünk helyszínén, a Földön az éjszák és nappalok váltakozása adja időérzékelésünk közös alapját, s még a szubjektív időt is ehhez képest határozzuk meg. A mérhető idő természetesen a mindennapi életet is befolyásolta, de alapvetően a tudományos, filozófiai és vallási gondolkodásra volt nagy hatással. Egy rövid bekezdés a Naprendszer történetéből, azon belül is az „utolsó” ismeretlen bolygóról jól érzékelteti az idő relatív mivoltát a tőle elválaszthatatlan térben. „Naptávolban egy fagyos Plútóbeli nap 6 földi napig tart. Lassan, évtizedek (kb. 60 év) alatt kitavasodik. A nappalok egyre hosszabbak az egyik féltekén, s végül a Nap már nem is

nyugszik le - mindig az égen van. A Plútó forgástengelye ekkor épp a Nap irányába mutat. Ilyenkor: tavasszal (és ősszel) folyamatos a nappal az egyik féltekén, folyamatos az éj a másikon. Újabb évtizedek múltán, napközben, már ismét 6 napos ciklusokban váltakozik az éj és a nappal. De ilyenkor, napközben, (az elméletek szerint) a légkör egy időre feléled, a felszíni jég elolvad, és feltámadnak a szelek. 1979-ben a Plútó a Neptunusz pályáján belülré került, ezzel a 8. bolygó lett egy időre. A Plútó ekkor a földtől eltérően igen elnyúlt ellipszis pályája miatt majd fele olyan távol volt a Naptól, mint amikor, 120 földi évvel korábban, naptávolban volt. 1985-től hetente Charon- és Plútófogyatkozásra került sor, azaz a Földről nézve felváltva elfedték egymást. A nyári napközelség (29,6 CSE, azaz 4,4 milliárd km a Naptól) 1989. szeptember 5-én jött el a Plútón. 1999 februárja óta ismét a kilencedik bolygó a Plútó, mert visszatért a Neptunusz pályáján túlra.”<sup>35</sup>

A napjainkban reflektorfénybe kerülő Plútó létezésének felfedezése Percival Lowell<sup>36</sup> nevé-

<sup>35</sup> <http://planetologia.elte.hu/1/cikkek.phtml?cim=1plutoch.html>

<sup>36</sup> Percival Lawrence Lowell (1855-1916) Üzletember, szerző, amatőr csillagász. A Plútó elnevezése utal a római mitológiai alak alvilági urára és egyben magába foglalja Lowell monogramját (PL) is. <http://www.space.com/19774-percival-lowell-biography.html>

hez kötődik. Az általa sokáig „X bolygó” nevet viselő planéta pontos koordinátáit azonban csak Percival halála után azonosította Clyde W. Tombaugh, 1930-ban. Az akkor 24 éves csillagász a fotogrammetria segítségét hívta kutatásaihoz. A technikával az űrben látható égitestek mozgásának változását lehet követni és ellenőrizni. Amennyiben azonos nézőpontból (Föld) rendszeres felvétel készül, a párhuzamba állított fényképek különbségei árulkodnak<sup>37</sup> a testek pályájáról, így bizonyítva a bolygóra jellemző elmozdulást a csillagok statikusságához képest.

A *sztereofotográfia* is a relatív szemléletre épít. Azonban esetében az alapvető kritérium a dupla felvétel szigorúan egy időben, de finoman elcsúsztatott térpontból való leképzése. A két objektív használatával készült sztereoképek célja a térerzet illúziójának reprodukálása, a percepció során az agyban, realista módon megjelenített képek segítségével. Technikája az emberi szem

<sup>37</sup> Itt nem sztereofotográfiról beszélünk, hanem egy nézőpontból (Föld), különböző időkben exponált képek összehasonlításáról, ahol a sztereofotográfához hasonlóan az apró különbségekben rejlik a kutatási technika lényege. A Plútóról készült két releváns kép időpontja 1930. január 23. és 29.

egymáshoz képesti távolságából adódó minimálisan eltérő obszervációjára épít, mely alapján az agy a valóságban képes érzékelni térbeli kiterjedést, távolságokat. A sztereofelvételek segítségével az elme háromdimenziós képet kap a tárgyról. Az illúzió átéléséhez azonban „fordító” apparátusra van szükségünk, ugyanis a képpárok elemeit egy-egy szemhez külön szükséges hozzárendelni. (3. kép)

A ma is ismert sztereonézó készüléket 1849-ben Sir David Brewster szerkesztette, mellyel eleinte még két egymás után készült képet nézegettek. 1856-ban, John Benjamin Dancer<sup>38</sup> megalkotta a végül elterjedt klasszikusan ismert sztereokamerát, melynek két, szemtávolságban elhelyezkedő objektívje egy időben exponálja a látványt. A technika értelemszerűen a kor alapanyagait használta, lehetett pozitív vagy fordított technika, egyaránt, érzékenyített ezüstlemez, üveg, papír stb.

Használták amatőr fényképészek is, de eredményesen alkalmazták tudományos területeken is, főleg térképészetben, légi felvételekhez.

A sztereofotó két objektíves elve az alapja a

<sup>38</sup> <http://fotomult.c3.hu/pozitiv/sztereokep/>



3. T. Enami (1859-1929) Sztereofotókat nézegető gésák (kezükből a sztereónézó-apparátussal, színezett fekete-fehér fotók)

térhatású mozgóképnek is. Ott azonban a jól ismert vörös-zöld szűrős obszerváció váltja fel a sztereonézőt, és az eltolt látószögéből, vörös és zöld szűrővel készített, egymásra vetített képek adják a 3D hatást a percepciónkkal való összehangolás eredményeképp.

A tér illúziójának pontos keltéséhez tehát már rég megvannak az eszközeink. A néző számára pedig a technika megértése szükségtelen a befogadáshoz.

*Eija-Liisa Ahtila* (1959) a sztereó alapelveinek csupán egyik komponensét, az ubikális<sup>39</sup> jellegű eszközhasználatot realizálja munkáinak mozgóképes felében, legyen az forgatás vagy vetítés. Mondanivalóját illetően azonban messze távolodunk a klasszikusan ismert technika produktumaitól. Ahtila műveiben a realitás illúzióját megelőző sztereofotográfiától vagy 3D mozi-tól, az illúzió realitásáig jutunk el.

A finn kortárs művész tevékenységének pontosabb meghatározására több kifejezést is találhatunk. Míg egyes fórumok fotó- és multimédia-művészként emlegetik, mások videó- vagy vizuálisművész titulussal illetik a finn Művészeti Akadémia *tér-idő bázisú művészet karának* tanárát.<sup>40</sup> Konceptuális munkái művészetfilozófiai, művészeti-intézménykritikai és feminista kérdéseket feszegetnek. Képkonstrukciói a megfogalmazás módja, narráció és tér problematikáját járják körül. 1998-ban részt vesz a *Manifesta*-n, 2002-ben önálló kiállítással szerepel a *Tate Modern*-ben, és 2006-ban *The Wind* (A Szél) c. multi-képernyős videóinstallációját a *Museum*

*of Modern Art* mutatja be. Érdeklődésének fókuszában jelenleg az individuum, az önreflexió (self) és a test más testekkel való relációja áll.

Saját rendezésű filmjeiben, megfogalmazása szerint „emberi drámákat” mutat be, ahol az embereket érzelmi oldalairól mutatja be, instabil környezetükkel együtt. Filmes megközelítéssel, technikával és nyelvezettel él, kihasználja egyaránt a fikció, reklám vagy dokumentum műfaj jellemzőit. Rendezései megoldásában a befogadás lehetőségeivel, kereteinek feszegetésével játszik a valóság megközelítése érdekében. Képei hangulatát alapjaiban határozza meg az északi országok mentalitása, különös fényviszonyai, melyben a melankólia örülettel keveredik. Nagy érzékenységgel közelít igaz érzésekhez. Anyagválasztása, 16mm és 35 mm filmek digitalizált technikája precizitásról, hibátlanul organizált csapatmunkáról és átgondolt igényekről árulkodik.

Már videóinstallációi egyedülálló technikai megoldással is erős hatást gyakorol a kiállítóterem vagy vetítőterem látogatójára. Lenyűgöző mindennapi emberi történeteiben megnyitja számunkra a tér és idő fogalmának eddig nem ismert mozgóképes definícióját. Filmjeinek karaktere, jellege egyszerre használja a realista, dokumentumfilmes, és a fikciós játékfilm nyelvezetét, néha klip-szerű, de mindig elbeszélés-központú. A szöveges és képi narráció olykor a fantázia stílusjegyeinek határait súrolják, melyekben megindítóan fogalmazza meg szereplői érzelmi töltetét, a szerelmet, a dühöt, a féltékenységet, a le-sújtó halált vagy a gyászt. Pszichés állapotok bemutatására törekszik, ahol az emócióktól a szereplők életmódján keresztül próbálja láthatóvá tenni tudatalatti vágyaikat, elmosva a határokat a képzelet és valóság között. Az emberi tette, hibákra, gyarlóságra kérdez rá.

39 E technika értelmében a kamerák lencségei vannak több helyen, egyszerre jelen, mint megsokszorozott szemek, de egyetlen gondolkodó agy köti őket össze.

40 Finnish Academy of Fine Arts – Department of Time and Space-based Art.

Munkamódszere szerint, a művész írással kezd, korábbi művekből szerzi inspirációját. Például *Where is where?* című munkája (2008) Arthur Rimbaud és Frantz Fanon szövegeire épül, a *The Annunciation* (2010) pedig reneszánsz festményekre. Előadásmódja megkérdőjelezi a történetelbeszélés hagyományos rutinját. Filmes potenciák tágításával átmenetet képez a festészet és költészet között, egyfajta „kiterjesztett mozi” vagy „virtuális színházat”<sup>41</sup> építve. A kiállítótér White cube-jába a mozi Black box<sup>42</sup>-át teszi be.

Multi-képernyős installáción mutatja be szimultán vagy lineárisan rögzített filmjeit, ahol a lejátszás során olykor egymással párhuzamosan, olykor pedig interferálva vagy teljesen közökentett idő megjelenítésével operál. Ez a váltakozó, egyenetlen ritmus a narrációt támogatóan finoman összehangolt, megrendezett. Képernyőinek térbeli elhelyezése, relativista megoldásai a befogadás lehetőségét végtelen számára nyitja, mely során a néző, aki a szituáció közepén találja magát, résztvevővé válik, és egyénileg dönti el, hogy melyik pillanatban milyen irányt vegyen az a történet, amit a felkínált lehetőségéből egyénileg kiszakíthat. Az olvasat tehát nem lineáris.

Szimultán képeinek egy történetben való lejátszásával párhuzamos valóságok lehetőségét lebbenti fel. Invenciózus előadásmódja fragmentált idő- és térérzetet kelt, és eltér a konvencionális mozgófilmes eszközöktől. A né-

zőt olyan „helyre”, csapdába csalja, ahol a befogadásnak soha nem használt receptorait kénytelen előkeresni magában. Topo-kronológiájának újszerű szervezésével eddig nem tapasztalt dimenziókat nyit meg, egyedi perspektívát teremt nemcsak a szó szerinti befogadói oldalról, de a műfaj kihasználhatóságainak szémszögéből is. Tudattágító megoldásai ellenére témáiból fakadóan mégsem nevezhető igazán kísérletinek munkássága, amennyiben a kísérleti terminust utak kereséseként értjük. Ahtila, még az irányított véletlennek sem hagy helyet munkájában, teljes mértékben uralja azt, és professzionális biztonsággal kezeli mondanivalóinak eszközét. A mindenki által jól ismert 3D-nek nevezett mozi csupán imitációja a térbeliségnek, a művész megoldásaival párhuzamot vonva. Kameráinak lencsési ugyanis nemhogy nem szemtávolságot szimulálnak, és nem a biológiai percepció realista visszaadását célozzák, hanem a tér más-más helyszíneiről rögzítik az eseményeket absztrakt tartalommal párosítva.

Önmagában a többkamerás technika nem ismeretlen a filmes műfajban, hiszen egy klasszikus filmmontázs során hasonló módon rögzített snitteket alkalmaznak a hagyományos mozgófilmeknél. Ahtila azonban a montázs fogalmát szubjektíven értelmezi, ha úgy tetszik, nem végzi el a vágást, hanem egymás mellé-, fölé-, alá- és szembe helyezve megmutatja felvételeit. A fázisképek direkt használata dokumentációs irányba sodorja műfaji kifejezőeszközöket azokhoz a dokumentumfilmekhez képest, melyek kikerülhetetlenül szubjektív módon megvalósított lineáris narrációba tömörítő montázsokat alkalmaznak. További filmes megoldásaival is ingadozik a műfaji határok között, így a kamera látószöge, mozgó kamera, vagy a felvétel lassított le-

41 Például a *The Wind* c. (2002) munkája egy emberi drámát mutat be 3 óriásképernyőn, egy bársony-vörösre festett falú teremben, színházra utalással.

42 *Chrissie Iles a Whitney Museum of American Art in New York* kurátora után: „black box of cinema into the white box of the museum”.



játszása hol a fikció irányába billenti, hol pedig összeköti a valósággal. A termekbe állított vetítővásznakon összeillesztett történeteit valóban térbelivé alakítja, visszatranszponálja a befogadói jelenbe. A művész a valóságának ilyen módon való megközelíthetőségével a térérzet és az eseményben való részvétel evidenciájával a feszültségkeltés technikai lehetőségeit is megteremti, melyet könnyörtelenül ki is használ. Fragmentált panorámafilmjeibe tér- vagy időidegen elemeket is importál, ami felkavaró vizuális manifesztációja a gondolkodás nem-lineáris lehetőségeinek. A dinamikus térben egyszerre lehetünk „fizikai” és intellektuális élmény részei. Párhuzamosan játssza el az individuum(ok) lehetséges valóságait – legyen az rendező, szereplő, vagy néző -, és hívja fel a figyelmet arra a relativitásra, amely nemcsak a párhuzamos térbeli létezésről szól, hanem a megközelítés szellemi síkjainak differenciáltságáról is.

Videómunkáiban az objektív és a szubjektív idő és térérzekeles eszközt felváltva használja hol homogéneen, hol keverve egy-egy művön belül, ezzel is elmosván a definiálhatóság konkrét határát, meghatározva a meghatározhatatlant.

*The House*<sup>43</sup> (Ház), legelismertebb filmje, az ötrészes, *Love is a Treasure* c. sorozat utolsó epizódja lett. A *The House* női főszereplőjének karaktere néhány pszichés beteg- vagy már gyógyult állapotú nővel készített személyes interjúk inspirálta elmezavaros személyiség. (4. kép)

A szerző valós emberek történeteinek bizonyos elemeiből írta meg a forgatókönyveket. De a sztori még csak nem is a főszereplőé, nem egy

ember története, sokkal inkább a pszichés beteggé válás folyamata, egy absztrakt megközelítésből. A protagonista egy kis szintéren mozog, a házban, emocionálisan visszafogott, semleges teremtés, nem expresszív, nincsenek érzelmi kitörései. Az egyik színen megmagyarázhatatlan dolog történik, a főszereplő elhagyja józan-sága talaját, lebegni kezd, felemelkedik, vízszintes helyzetben, fák között repül, és ágaikat félrehúzza irányítja útját a háza irányába. A jelenet nem kifejezetten játékfilmes, csak a madarakat halljuk és a fenyőágak suhogását. A kamera szubjektivitást sugallva észrevétlenül, „átlátszó módon” repül mellette, anélkül, hogy hozzátapadna, szabadon mozog. A filmrészlet erős atmoszférát teremt, ahogy elhagyja tárgyainak vonzását, legyen az a ház vagy a föld gravitációja. A hallható hangok feszültséget és mégis érzelmi semlegességet teremtenek: relativizálnak, egy másfajta létformát mutatnak meg, egy nőről, nőkről, emberekről, embereknek.

A repülést, lebegést azonban nem csak a *The House*-ban találjuk meg, Ahtila munkásságában ez rendszeresen visszatérő motívum. Például szimbolikusan használja azt az *Annunciation*-ban, angyalok képében, vagy a *Where is wher?* háborús színein is, mint a lélek megjelenési formái. Ahogy maga a művész vallja, munkáinak egyik témája, az ember definíciója állat és isten által.

*Where is Where?*<sup>44</sup> (Merre van a hol?) c. munkája talán a legkomplexebbek egyike, egy hat-paneles, történelmi eseményhez kötődő installáció, mellyel a múlt eseményeinek a jelenünkre gyakorolt hatását tárgyalja a művész. (5. kép)

43 *The House*, 2002 (Ház), 14 perc. DVD installáció 3 monitorra, hanggal. Először a Documenta XI-en szerepelt.

44 *Where is Where?* (Merre van a hol?) 2008, HD installáció 6 projektorra, hanggal.



4. *The House, (Ház) 2002, 14 perc. DVD installáció 3 monitorra hanggal*

A film eseményei két helyszínen és két helyen játszódnak, melyből egyik az '50-es évek Algériája, a másik pedig napjaink Finnországa. Történetében egy mai, európai költőnő találkozik a Halállal és egy női lekipásztorral, abból a célból, hogy alkut kössön három kisfiú sorsáról. Közülük az egyik francia, akit a két másik algír játszótársa öl meg. A gyilkosság az '50-es évek Algériájában történik, az ország függetlenségéért folytatott háborúban, a francia kolonialista rendszer alóli felszabadulásért. A szimultán vetítések során tehát nemcsak a kortárs nő világa - azaz a mi jelenünk -, jelenik meg, de a történelmi idő, az archívumi dokumentumok, fran-

cia híradófilmek részleteinek felhasználásával az '50-es évek hadviselt Algériája is.

A hat óriási képernyő elhelyezése a térben lehetetlenné teszi, hogy azokat egyszerre lássa a néző. Azok, mint két szaggatott, egymásba kapcsolódó körkép úsznak a térben, melynek közegében találjuk magunkat, mintegy a szituáció részeseként. Épp ezt a résztvevői hatást erősíti, hogy az egyes képernyők vizuálisan is, de az azon megjelenő szereplők verbálisan is, kommunikálnak egymással, átbeszélnek egyik vásznonról a másikra. Eltörli tehát a hagyományos, bevett narratív sémákat - legyen az kép vagy hang -, hogy elvezessen minket egy olyan vi-



5. *Where is Where? (Merre van a hol?) 2008, HD installáció 6 projektorra, hanggal*

lágba, ahonnan nem megszokott szabályok vagy nézőpontok alapján közelíthetünk a társadalom vagy történelem felé. Dekonstruálja a hagyományos narrációt. A beleszólás azonnali lehetősége a néző számára viszont csak illúzió, akármenynyire erre készíthető a mű. Kérdéseket azonban mindenki föltehet önmagának már a helyszínen is. Hogyan tekintünk saját történelmünkre? Hogyan tekintünk arra a világra, amelynek magunk is részét képezzük? Milyen helyet foglalunk el benne és hogyan tudunk hatni rá? Menynyire van tőlünk messze időben vagy földrajzilag egy esemény? Lehet, tudunk, kell-e ezekre reagálni?

Politikai okok konkrét eseten keresztüli megjelenítésre a művészetben nem egy példát találhatunk. Például Goya *A háború borzalmi* (Los desastres de la guerra) c. szörnyűséggel átítatott képei az 1810-es évekből, hasonlóak<sup>45</sup>. Napjaink túlzásokba kapó médiavilágában a borzalom képeinek mutatása pedig olyan méreteket öltött, hogy azok saját tárgyukat takarják el. Banálissá válnak, túltermelésük immunissá teszi az olvasóit valódi jelentésükkel szemben, és megszünteti az empátiát. Valami olyasmi következett be, amit Theodor Adorno a II. világháború után jóslott: „Megvan az esélye, hogy a borzalmak «utáni» művészetben a horror tetszetős gyakorlatok tárgyává váljon”. Ez az önmagát megsemmisítő módú mechanizmus a művészet politikára mérhető nyomását lehetetleníti el. Ahtilának mégis sikerül megrendíteni a befogadót és kifejezi mély érintettségét, anélkül hogy a művével politikai állást foglalna. Épp ez a politikától való távolságtartás a módja annak, hogy a politikai művészet

kifejtse hatását. A *Where is Where?* konkrétsága, témaválasztása ellenére nem az egyetlen eseményre teszi a kizárólagos hangsúlyt, csupán metaforaként használja azt.

*Horizontal*<sup>46</sup> (Horizontális) c. munkájával Ahtila még inkább elrugaszkodik installációja vizuális szobor-szerű irányába. Hat egymás mellé helyezett, függőleges egységre osztott 50 m<sup>2</sup> LED-falon jeleníti meg azt a lucfenyőt, amit egy erősen szeles napon filmezett. Az előzetesen készített, sokszor antropomorfizáló, vagy átváltozás lehetőségeit kutató rajzokkal körüljárt fenyő-témája után, multimediális köntösben a fát végül főszereplőként, és vízszintesen ábrázolja. (6. kép)

A műnek erőteljes korpusza van, képszobor. A filmek már felvételkor sem egészen szinkronban készültek, de a lejátszás során erre még erősebben rájátszik. Korábbi műveivel bár formai rokonságot mutatnak, ezúttal nem kronológiai szempontjait, hanem topográfiai rendet követett elsősorban, a kamerák egy nézőpontból rögzítenek. Esztétikus látványa elsősre meghökkentő a fa prezentációjának irányával, ugyanakkor hipnotizáló a szétesésűsztatott idősíkjával, óriási méretével és finom mozgásaival. A ledek fénypontjaival „szelesen természetes”, vibráló hatást ér el, a függőleges egységekre tagolt képsorozaton, hat multimediális impresszionista alkotást, Claude Monet Roueni katedrálisainak szubverzióit látjuk. Másképp szemlélve, ez egy monumentális portré egy óriás fáról, a természet tekintélyének magasztos ledöntéséről, de artikuláltan feltételes módban. De lehet hat portré, annak portréformátumában gondolkodva, hat fenyő-részletről, egyik a másik mellett. Megint másképp nézve, ez egy

45 Például „*El Tres de Mayo*” ahol Madrid, francia szolgálatban lévő zsoldos védelmezőit lövik agyon a spanyolok.

46 *Horizontal*, (Horizontális), 2011, 6 perc, 6 csatornás, vetített installáció, HD, Dolby Digital 5.1..

panorámaformátumú tájkép, rajta a természettel. De lehet egy digitális ablak az eltorzított környezetre, vagy egyszerűen egy feldarabolt fa. És relatív viszonyunkat analizálva lehet, hogy nem is a fa fordított állású, hanem mi magunk fordultunk ki a természet egységéből és hisszük, hogy minden úgy van, ahogy azt nap, mint nap látjuk, látni véljük vagy szeretnénk. Ez utóbbi értelemben nem is egyszerű eldönteni, hogy a fenyőre vagy a nézőre alkalmazza a művész a munkáiban gyakran megjelenő „lebegés” motívumát. A LED-falhoz közelítve már a „természet” is eltűnik, csupán vibráló, rácsba rendeződött ponthalmazok kápráztatnak el, matematika, fizika és az ember tornyosul elénk. A falat megkerülve drámai hatású monitorhátfal és kábelmennyiség sokkol, a megismerés mélységei nyílnak ki, a tudomány kerül szemünk elé. Ahtila 2014-es duisburgi kiállításán (Lehmbruck Museum) ezt a 21. századi szobrot egy üvegfalú kiállítótérbe helyezte el, ami lehetővé tette, hogy a művet az azt körülvevő parkból, távoli perspektívából is nézhessük. Ideális párhuzam a kertbéli valódi- és a LED-fenyők

egymásra merőleges látványa, ami ebből a távolságból, eldöntött pozíciójával egy emberi építménybe – kalickába –, tuszkolt lényként, még valami csodálható domesztikált természethez hasonlít. A megértés, megismerés, tudás vágyával a tárgyhoz közelíthetünk, épített térbe lépünk (harapunk az almából, vagy épp felegyenesedünk), és a technika ördögi masszája előtt állva összemlik minden előttünk, amit eddig naiv áhítattal látni, tudni véltünk. Biblikus tapasztalatot szerezhethetünk a tudás megszerzésének ezzel a 21. századi metaforájával. Ahtila meditatív fejtörője, a természetnek ez a monumentális, de minimalista bemutatása gondolkodásra szólít és megadásra, meghajlásra a digitális szoborfa(1), azaz tudomány, vallás és művészet, az ember előtt. Relativizálja viszonyunkat a természethez, az ökológiához, biopolitikai szegmenseket fészeget.

A művész a filmes, multimediális eszközök emberhez való viszonyát is próbára teszi, a kifejezés határait tágítani próbálja, ő maga így fogalmaz: „A mozi eszközei még nem képesek megmutatni minden fajta világot. Én megpróbálom



6. *Horizontal (Horizontális)*, 2011. Eija-Liisa Ahtila LED-fal installációja, LehmbruckMuseum, Duisburg.

megmutatni hogy a természet világa, de különösen az emberi kifejezéseké, a moziban nem találkoznak. Még akkor sem, ha mindkettő jelen van a világban, mert párhuzamos a létezésük.”

A törvényszerűen képpárként működő sztereofotográfia egy-egy képe elsősorban kronológikus szempontok alapján kapcsolódnak egymáshoz, és tárgyának gépiesen ismételt leképzésével menthetetlenül archivizualissá teszik a műfajt.

*Eija-Liisa Ahtila* hasonló szervezői logikájával, multimédia munkáiról szintúgy elmondható a tudatosan kronológiai módszerre építő képközi kapcsolat, ám egyáltalán nem jellemzi a gépies ismétlés. Ennek ellenére a művek archivizualis természete esetében is fennáll, hiszen multiképernyős megoldással közelít tárgyaira, más-más nézőpontból beszél ugyanarról. Mozgóképes alkotásainak metatextuális jellege a

képi narráció egymásra utaltságában kereshető. Értem ezalatt például a monitorközi párbeszédet, melyek multimediális kommentárként vagy magyarázatként tekinthetőek.

A *Where is Where?* c. munkájának történelmi vetülete és az archív felvételeknek a műbe egy az egyben való beemelése, miatt az - eltérően a művész többi alkotásától -, intertextuális elemeket hordoz.

A *Horizontal* szintén külön említést kíván, melyben az idő-prioritású felvételek mellé egyenrangú szempontként férkőznek a topográfiai megfontolások. Egyetlen pontból és egy időben, egy tárgyra fókuszálva készülnek a majd utólagosan torzított-idejű művek mint (részelemek), azaz A mű (végeredmény).

A komplex összetételű munkák mindannyian hordoznak mediális vagy topográfiai relációkat, azonban ezek nem prioritások, csupán további köthető szempontok a rendszerezéshez.

# Re-fotográfia

– virtuális zárandoklat, Ősz Gábor történelmi panorámája

„A dátum a fotó része, nem azért, mert bizonyos stílust jelez, hanem mert arra indít, hogy fölkapjuk fejünket, és számot vessünk élettel, halállal, nemzedékek feltartóztatathatatlán elmúlásával.”

Roland Barthes

Induljunk el a kályhától, és melegítsük fel emlékeinket és ismeretünket a fotótörténet kezdeteiről. Bár minden relatív, de a művészettörténet egészéhez viszonyítva mégis mondható, hogy nem volt nagyon rég, amikor a kép mechanikus rögzítésének minden feltétele adottá vált. A francia Joseph Nicéphore Niépce és Louis Daguerre örökké vitatott elsőbbséggel, de bizonyosan nem kizárólagos érdemek segítségével jutottak a fotográfia feltalálásáig. 1839-től publikus jelenléte kapott a fotózás, az eljárás Francia Akadémián való bemutatását követően. A történelmi pillanat jelentőségét és következményeit – különösen mából visszatekintve könnyű ilyen állítani –, maguk a feltalálók sem ismerhették, de fontosságával tisztában voltak. Egyszerre adtak új objektív, vizuális mérőszközt a tudománynak, és alapjaiban változtatták meg a művészet számos rétegének értelmezési tartományát a mechanikus képleképzés lehetőségével, és annak sokszorosítható mivoltával.

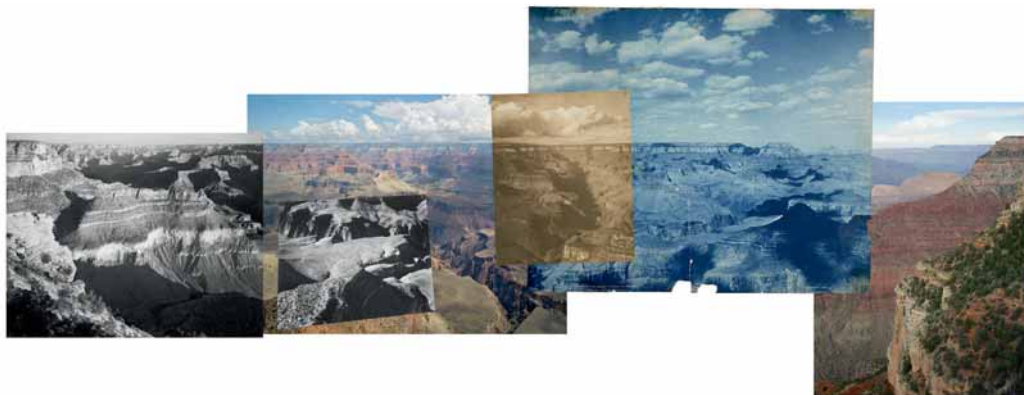
A művészet szempontjából természetesen nemcsak technikai, de tartalmi szegmenseket is érintett ez a változás. A fotó elkerülhetetlenül átvette a festészet bizonyos funkcióit, új utakat hagyva számára. Az ember környezete már az első rögzített fényképtől evidens módon a műfaj tárgyává vált, így minden egyes elkészült kép potenciális referenciaként látott napvilágot ahhoz a fotográfiai irányzathoz, ami az 1850-es években ütötte fel a fejét, és re-fotográfának<sup>47</sup> hívunk. A terminus a magyar nyelvben nem bevett, franciául *re-photographie*<sup>48</sup> (*reconduction photographique*), angolban *Rephotography*<sup>49</sup>-ként használatos.

A re-fotográfia egy adott, létező fénykép ismételt elkészítése ugyanazon a földrajzi helyen, bizonyos idő elteltével, abból az alapvető célból, hogy a két elkészült kép közötti különbségre rávilágítson. Ahogy Rosalind Krauss a jelenséget nevezi, *espace en abyme*, amiben a városi térhasználatnak egy végeláthatatlan referencia-

47 Érdemes lehet a terminus bevezetése a magyar nyelvbe a nehézkesen körülírt „újrafotózás”, „megismételt fotó”, „egy fénykép ugyanabból a nézőpontból való elkészítése”, stb. helyett.

48 <http://wp.unil.ch/sociologievisuelle/2012/11/quest-ce-que-la-re-photographie/>

49 <https://en.wikipedia.org/wiki/Rephotography>



7. Mark Klett és Byron Wolfe, 2007. *One hundred and five years of photographs and seventeen million years of landscapes; Grand Canyon, panoráma a Yavapai Point -ről.*  
A kapcsolódó fotók: Ansel Adams, Alvin Langdon Coburn, Detroit Publishing Company.

lánccolat folyamatos termelése valósul meg a fotográfiával.<sup>50</sup> Ez a vizuális leltárkészítés egészen precíz technikai és kompozíciós reprodukciók készítésétől az elnagyolt ismétlésig bármit magában foglal, amíg a két pont az összehasonlíthatóság keretein belül marad. Metódusát, prezentációját illetően Patrick Peccatte<sup>51</sup> három módot különböztet meg. Az első az *akkor-és-most*-típusú *egymás mellé helyezéssel* (juxtaposition) technika, a második a *fúzió* (fusion), ahol szellemkép-szerűen egyesítik az idő lenyomatait, a harmadik pedig a *beillesztés* (insertion), egyfajta *múlt-a-jelenben* effektus esztétikai és emocionális töltettel.<sup>52</sup>

Felhasználási területeit illetően szintén három egységre bontható. Az egyik az 1850-es évektől használt fotogrammetria, ami a ciklikus időhöz vagy eseményhez kötődő elkészült képek összehasonlítását a tudomány javára fordította.<sup>53</sup> Az újrafotózás másik területe a tudomány dokumentációs igényeit elégíti ki. Ez tulajdonképpen egy dokumentumfotó- vagy kép-bázisú kutatási mód, amit a '70-es évek közepétől kezdtek szélesebb körben használni. Egyik nagy alakja az amerikai Mark Klett<sup>54</sup>, aki 1870-ben készült

50 KRAUSS, Rosalind: *Le photographique, Pour une théorie des écart*, Edition Macula, 1990. 151.

51 Patrick Peccatte: francia kutató, Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (Lhivic/EHESS), Spécialiste des métadonnées et technologies XML

52 <http://culturevisuelle.org/dejavu/1704> Patrick Peccatte: "Trois types de montages sont ainsi utilisés à des fins

différentes: juxtaposition (Rephotography, Then and Now) pour documenter, fusion (Ghosts, Looking into the Past) et insertion (Past in Present) pour créer un effet esthétique ou émotionnel."

53 Valójában a Plútó felfedezése is ilyen volt, amit az idő és a tér kapcsolata miatt a sztereófotográfia részben tartottam érdekesnek hosszabban említeni.

54 Mark Klett (1952-) Regents Professor of Photography and Director of the Third View project, Arizona State University.



8. Klösz György: Budapest, Kálvin tér 1900.körül  
és Lugosi Lugo László: Budapest, Kálvin tér 1996.

amerikai táj- és városképeket fotózott 100 évvel később újra. (7. kép)

Az aktust 2005-ben újra megismételte, a két nagy volumenű munka eredményét a *Second View, The Rephotographic Survey Project* (1977) és a *Third View* (2005) c. könyvek formájában is megjelentette. Jól ismert magyar példa a vizuális nosztalgiára a Klösz György<sup>55</sup> Budapest-képeinek újrafotózása (1900 vs. 2000), melyet Lugosi Lugo László<sup>56</sup> nevéhez köthetünk. (8. kép)

A tárgyalt műfaj harmadik alkalmazása szociológiai- és kommunikációs kutatási területeken bizonyult még hasznosnak a társadalmi változások megértésének elősegítésében. Itt megkülönböztetnek helyeknek-, személyeknek- és tevékenységeknek valamilyen folyamatban tör-

tendő vizsgálatát. A módszer a gyors rögzítés technikai feltételeivel diszkrét, részletgazdag és pontos képet tud adni a vizsgálat tárgyáról, azonban az objektív és ciklikusan azonos módú megközelítés körültekintő, fegyelmezett alkalmazást igényel.

Ezek a *déjà vu* típusú fotográfiák túlnyomó részt topográfiai megfontolásokra alapoznak, elmozdulásuk az idő viszonylatában releváns, és épp ebben a kronológiai értelemben vett panorámában ragadja meg könnyedén a figyelmet. De a tudományos felhasználáson és a dokumentáción túl, meddig visznek bennünket az így rögzített, mechanikusan ismételt, gyorsan befogadható, esztétikus vagy nem esztétikus képek? Charles Baudelaire épp úgy, ahogy József Attila is a fényképezést egy mechanikus képleképző eszközként tekintette, mely alkalmatlan művészi, kreatív kifejezőmódra. Paul Klee kijelentette: „A művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.” Walter Benjamin ambivalens viszo-

55 Klösz György (1844-1913) fényképész, festő, a magyarországi városfotózás úttörője.

56 Lugosi Lugo László (1953-) fényképész, művészeti szakíró.



nya a könnyedén sokszorosítható produktumú, reprodukciós eszközzel viszont a kulturális elértektelenedéstől, auravesztéstől való félelemre, illetve a művészet demokratizálódásának üdvözlésére épült.

A műfaj egykori újdonságához kötődő szkepticizmus és bizonytalanságok mára eloszlottak. A fotográfia egyes területei és a hozzá párosuló funkciók differenciálhatóak, ugyanakkor művészeti szférák eddig zárt szobáinak ajtóit nyitotta egymásra. A *magas művészetben* betöltött jelentősége sem a képzőművészet médiumaként, sem fotóművészeti mivoltában nem vitatott.

Demokratikus használhatóságára, képköziségre is könnyen építő médium. Az újrafotózás műfajának egészen korai alkalmazása is alátámasztja, hogy a fotográfia gépi leképzésének „ismételhető” aktusa inspirálóan hat dokumentációs megjelenítésekhez. Kimeríthetetlen, sőt öngerjesztő lehetőségeire az adott kor fejlődő technikai feltételeivel a reflexiók lehetősége csak polarizálódik.

Ósz Gábor<sup>57</sup> (1962) Amszterdamban élő és alkotó, nemzetközi szinten elismert és rendszeresen kiállító kortárs magyar képzőművész. Installációi többnyire fotó- és videó médiumára épülnek, melyek a kép problémáját járják körül. 2010-ben a Paris Photo BMW-díjasa, művei francia, német, magyar és holland közgyűjteményekben is megtalálhatóak.<sup>58</sup> Erősen konceptuális, filozofikus, meditatív művei a fény - építészet, ember - építészet kapcsolatának gyakran vizsgatérő témájával a fotografikus reprezentáció

57 <http://www.gaborosz.com>

58 Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; Stedelijk Museum, Amsterdam; Gemeente Museum, Hága; FNAC, Paris; Frac Franche-Comté, Franciaország.

határait, a műfaj valósághoz fűződő viszonyát és módját analizálja, ontológiai kérdéseket feszeget. A technika nyújtotta mai lehetőségeket rendkívül rugalmasan, invenciózusan kombináló Ósz esztétikai világa érzékeny, visszafogott, ugyanakkor impozáns és erőteljes képekben artikulálódik, vizuális- intellektuális gondolkodás számára nyitnak távlatot és meditatív tartományt művei befogadójának.

Ósz Gábor, *Das Fenster*<sup>59</sup> (Az ablak) c. alkotásának 2013-as verziója sok tekintetben a re-fotográfia jegyeit viseli magán, azonban prezentációs megoldása nem sorolható az ismert kategóriák sorába. Művének mélysége absztraktabb dimenziókba enged belépni. (9. kép)

Az *ablak*, a Harmadik Birodalom történelméhez fűződő triptichon, a *Camera Architectura*<sup>60</sup> sorozat egyik darabja. Mindhárom alkotás konkrét helyszínek építményeihez kötődik, melyekben az ablak motívuma párhuzamba állítható a képpel, annak jelentésével és használójára tett hatásával, legyen az akár a mai befogadó. A *Camera Architectura* címadása pontosan tükrözi Ósz látásmódját: „Számomra a camera obscura és az építészet két összetartozó dolog, ezért ezzel a médiummal csak olyan munkák esetében élttem, ahol úgy éreztem, hogy a látkép és az építészet szoros kapcsolatban áll egymással. Ilyen vagy olyan módon megpróbáltam az épületet felhasználni arra, hogy létrejöhessen egy kép: az

59 *Das Fenster*, 2010, Laptop képernyős kontaktmásolat fekete-fehér negatívra, analóg nagyítás (Ezüst-zselatin nyomat), 120,5x236,4 cm; *Das Fenster*, 2013, Tíz analóg film digitalizált montázs, HD, egycsatornás vetítésre, 4x8m.

60 *Camera Architectura* sorozat három darabja a *The Liquid Horizon* (A folyékony horizont), 1999-2002; *Prora-projekt*, 2002; *Das Fenster* (Az ablak), 2013.

épületből való kitekintés képe. Ez állt az ilyen típusú projektek, illetve a tematika középpontjában.”<sup>61</sup> Így a *The Liquid Horizon* című munkájában az Atlanti fal pusztuló bunkerei használatának, a „katonának a látképét” keresi az idő múltában, a *Prora-projekt*ben a rendszer-forszírozta uniformizálás szimbólumaként a „munkás horizontját” fogalmazza meg, a harmadik részben pedig (*Das Fenster*) a „vezér panorámáját”, mint inspiráló, spirituális erővel rendelkező hegyeket mutatja, illetve a látvány képszerűségére kérdező rá. Akármelyik alkotást is vesszük ezek közül, Ősz mindig a térnek a képpel való relációját boncolja a történelem és idő viszonylatában.

A *Das Fenster* nézője egy sötét kiállítótérben, egy 4x8 méteres, katonás rendbe állított monitorfallal találja magát szemben. A monumentális videoinstalláció méretazonos szinonimája egy ma már nem létező ablaknak. A képek ugyancsak grandiózus - sok kis képernyőből egy nagyot formáló -, statikus látványa pedig annak a

tájképnek a mai rekonstrukciója, ami ezen „Az ablakon” át egykor látszott. A látvány történelmi panoráma, időutazás a térben, Hitler berghof-i rezidenciájának nevezetességét, szalonjának panorámáját idézi.

Ősz a megjelenített kép arányainak pontos visszaadásáért mélyreható kutatásokat végzett: „Alaposabb tanulmányozás után fedeztem fel, hogy az ablak teljes mérete azért emlékeztet a mozivásznonra, mert formája pontosan megfelel a cinemascope 1,85: 1 arányának. Tovább fokozta meglepetésem, hogy a háború előtti képeken jól látható ablakkeret belső osztásainak aránya teljesen megegyezik a hagyományos analóg 16 vagy 35 mm-es film kép arányával. Bár köztudott, hogy Hitler kedvelte a filmet, különösen a hollywoodi filmeket, mégsem találtam egyetlen információt sem arról, hogy az ablak arányainak megválasztásában szándékosan alkalmazta volna a filmformátumokat. Vagy lehet mindez véletlen? Azonban, mintha az ablak arányaiban megjelenő filmformátumok azt sugallnák, hogy a panoráma nem csak a táj látványa, hanem ezzel egyidőben annak képe is. Kép és

61 Szemtanúk vagyunk vagy nézők? Ősz Gáborral beszélget Kerekes Anna. In: Balkon, 2011. 11. 12., 10.



9. *Das Fenster (Az ablak)*, 2013. Installáció kiállítótérben, *Network, Aalst*, 2013.

látvány mintegy azonos keretbe kerültek, egy hatalmas jelkép formájában.”<sup>62</sup>

A szerző ontológiai gondolatmenetét hangsúlyozva az installáció részeként három mozi székkel kínálja a nézőt a rekonstrukciós látvány befogadására. Ezzel rögtön fel is villantva a választott műfaj, a cím, és installációs megoldások között tudatosan teremtett feszültséget. Ennek megfelelően a mozi-filing részben műve fikciós mivoltát sugallja: ez csak egy mutatott kép, film. Ugyanakkor messzemenőig élethű és pontos visszaadásra irányuló kutatásaival „dokumentációs” törekvéseire enged következtetni, melyben a Führer – művész által nagyon firtatott, bár nem bizonyítható –, szándékát „leplezi le”, miszerint az ablak részletei a filmformátum arányait követik.

A mű címe is csupa ellentmondás, hiszen mindenki számára világos, hogy Az ablak mint mű, csak egy látvány-másolata a bizonyos tájképnek, ahol – jelen esetben –, a monitorok keretei imitálják az ablakét, tehát egyben eltakarják a valódi ablak lehetséges *frame*-jeit. Mégis tény, hogy a képernyőkből sugárzó világítás szemből érkezik hozzánk, akárcsak egy ablaké, tehát „átnézeti” és nem pedig „ránézeti” képet ad. Honnan kezdődik a kép, és meddig tart a látvány? Mik határozzák ezt meg? Mi a kép?

A sokat sugalló címadás egyben geo-koordinátákat sejtet. Az ablak determináns felület. Általában transzparens objektum, exteriőrre és enteriőrre bontja a világot, megosztja a lét globális terét. Az ablak nem létezik köré épített ele-

mek nélkül, ebben az értelemben rögtön hajlékot is jelöl – hacsak nem szakrális enteriőrrel beszélünk –, a végtelenből leválasztott teret, emberi konstrukciót, döntést, tudatosságot és értelmet. A ház falai védelmet nyújtanak, eltakarják, ablaka pedig fényt enged be, összeköt a természettel és egyben elválaszt tőle. A megfigyelés lehetőségét biztosítja, ami szintén biztonságérzettel, információval szolgál, akárcsak a szem az emberi agynak, objektív a fényképezőgépnek stb. Az épített tér világra nyíló ablakával, a gondolkodó és cselekvő ember szimbóluma egyben.

Duchamp az üvegfalat képként értelmezte. A keretének festővászna helyére üveglapot helyezett, így szó szerint megalkotta a perspektivisták tanait, miszerint a képsík a látósugarak által képzett piramis metszete, melynek csúcsában a megfigyelő szeme van, alapjában pedig az ábrázolandó objektum.

Erwin Panofsky azt írja, hogy akkor beszélhetünk perspektivikus látásról, ha a műalkotásban megsemmisül a felület a maga anyagi mivoltában, s szerepe mindössze arra redukálódik, hogy egyszerű képsík legyen, amire rávetítődik az e síkon keresztül hatolva észlelt, tárgyakat integrááló térbeli együttes.<sup>63</sup>

Az adott keretek közötti lehetséges teljes kép, vagy minél tökéletesebb, teljesebb ábrázolás panorámaként is felfogható, a fényképezés feltalálása előtt négy látványelem<sup>64</sup> egyikét nevezte így

---

63 *A kép, mint üvegfal* (Dr. Horváth Katalin fordítása) In. *A tér a képszóművészetben*, Szöveggyűjtemény, Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987. 104.

64 A négy látványelem: 1-veduta (realista festmény, rajz); 2-Laterna Magica („bűvös lámpás”, a diavetítő őse); 3-Panoráma (körfestmény); 4-Dioráma (vászonra festett, mozgatható kép, mely a megvilágítással idő- és térbeli változások érzékeltetésére volt képes) Forrás:

---

62 Ósz Gábor nyilatkozata a budapesti Vintage Galériában megrendezett 2012-es kiállítása kapcsán. Forrás: <http://www.fotoklikk.hu/esemeny/fotokiallitas/osz-gabor-das-fenster-az-ablak>

Robert Baker<sup>66</sup> 1787-ben, a görög *pan* (minden) és a *horama* (látvány) szóösszetétel után. A szó mai használata kiszélesedett, például mindennapi panorámánkat az ablak keretei metszik ki számunkra, ez „minden, amit látunk”. De asszociálhatunk történelmi panorámára is, mint például a *Feszty-körkép*, amely – akárcsak Ősz pontos látványa –, szintén történelmi hűségre és tárgyának átfogó bemutatására törekedett, gyűjtésekre, kutatásokra épült. Panorámáink tehát különböző felbontásban, de meghatározzák, befolyásolják identitásunkat, legyen az egyéni és pillanatnyi fókusztaóvolságban vagy nemzeti és történelmi perspektíva, érákat összekötő látvány.

Az ember által választott lakóhely és terei az individuuum meghatározói is egyben, melyek a gondolatokat, a mindennapi létet közvetett módon kísérik és befolyásolják.

Ősz Gábor rekonstruál, „ablaka” nem akárcské volt. A bajor alpokbeli Berchtesgadenben, 1916-ban épült Wachenfeld-házat Hitler a *Mein Kampf* bevételeiből vásárolta és újjátta fel, a II. világháború idején itt, a Berghofban tartózkodott a legtöbbet. 1938-ban a *Homes and Gardens* magazinnak így nyilatkozott: „Ez az én helyem, magam építettem abból a pénzből, amit megkerestem”<sup>66</sup>. A rezidenciát 1945-ben érte bombatalá-

---

[https://hu.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9gy\\_1%C3%A1tv%C3%A1ny%C3%A9lm%C3%A9ny](https://hu.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9gy_1%C3%A1tv%C3%A1ny%C3%A9lm%C3%A9ny)

66 Robert Barker (1739–1806) miniatúr- és porcelánfestő volt, 1787-ben szabadalmaztatta találmányát. Voltaképpen – leegyszerűsítve – egy körfestményről van szó. A körfestmény elhelyezésére épített speciális épületben – a rotundában – a néző egy elsötétített folyosón és/vagy lépcsőn jut fel az épület közepén lévő kilátóteraszra, ahonnan körbefordulva, körbejárva nézheti a körképet. Pl.: Feszty-körkép.

66 [http://mult-kor.hu/20120705\\_diktatorok\\_es\\_nyaraloik](http://mult-kor.hu/20120705_diktatorok_es_nyaraloik) (2012. július 5.)

lat, majd 1952-ben az amerikaiak felrobbantották, elvágva a lehetőséget egy esetleges zarándokhely kialakulásának lehetőségétől.

A megsemmisítés valóban törölte az egykori Berghof nyomait, azonban mind az épület virágkorából, mind pedig a háború vége utáni időszakból maradtak ránk olyan amatőr felvételek, melyek a Führer egykori szalonjának földrajzi koordinátáit hagyják felfedni.

Ősz inspirációit a helyszínről készült régi fotókban találta meg: „A kutatás első fázisában az internetes oldalak gazdag dokumentációit böngészve akadtam három, a háború utáni, valószínűleg turisták által készített képekre. Ezeken a nagyterem látható vagy inkább, ami abból maradt. Ebben a sötét és kiégett térben a valamikori ablak helyén egy hatalmas lyuk tátongott, amely erős hangsúlyt ad a betonnal keretezett tájnak. Így rögtön érthető volt mit értett Hitler azon, hogy az épület valójában az ablak köré épült. A képek alaposabb szemlélése után feltűnt, hogy a panoráma olyan, mintha maga is egy kép, mintha egy vetített kép volna. Ezt nem csak az ablakot körülölelő sötétség sugallja, mint egy filmszínház termében, hanem az ablak arányai is.”<sup>67</sup>

A pontos visszaadásra való törekedésben Ősz szinte rabul ejti az obersalzbergi hegyek látványához fűződő munka. Tárgya iránt mutatkozó megszállottság érzésével azonban nincs egyedül, már a középkortól misztikus aura övezte a hegyeket. A Dalai Láma is istentiszteleti helyé nyilvánította, és a *Sleeping Dragon* névvel illette. Az Unterberget körülölelő mítoszok sorában ott

---

67 Ősz Gábor nyilatkozata a budapesti Vintage Galériában megrendezett 2012-es kiállítása kapcsán. Forrás: <http://www.fotoklikk.hu/esemeny/fotokiallitas/osz-gabor-das-fenster-az-ablak>

van I. Nagy Károly és Friedrich Barbarossa legendája is, miszerint a hegyekben tartottak ki, várva az utolsó nagy összeütközést. Hitler számára fontos volt az a referencia, ami a helyet a német történelemhez kötötte. Mágikus hatalommal ruházta fel a látványt, mely a végső nagy győzelemhez szükséges erőforrást is jelentette számára.

A Berghof 2x5-ös tagolású, majd azoknak további 3x3-as felosztású ablaka, mint a nappali fő látványossága, faliképe, a Führer számára is objektívált tájkép, egy mindent uralni akaró vágynak a természetre is kiterjedő, inspirációs felületét szimbolizálja. Prezentációs szerkezete, a képernyők sorának monoton ismétlődésével az idézett korról cseng össze, a náciizmus ipari termelését és uniformizált világát idézi, képeinek egyedi ritmusa pedig épp ellentmond annak.

Ósz Gábor történelmi távlatainak mérnöki pontos megteremtése érdekében a re-fotográfia nélkülözhetetlen eszközt használja a pontos nézőpont, azaz a *Vantage-point* koordinátáinak azonosításához. 2010-es (azonos című) előtanulmányában interneten talált fotók alapján keresi vissza a vezér nézőpontját.<sup>68</sup> (10. kép)

68 Ezen képek technikája is különleges: „A kisméretű,

Ezek a kutatásai vezetnek későbbi mozgóképhez kötődő médiájának kiválasztásához, ahol a monitorok az ablakok legkisebb egységét jelentik (függőleges irányba beforgatva).

A többcsatornás filminstalláció képei, egy 5 méter magas állványról, 24 óra alatt felvett képeknek az eredményei, melyeknek levetítése, a képernyők általi felosztásban esik szét. Így a hely precízen összeillesztett képe szétcsúszott időcsatornákon jut el hozzánk, újabb hangsúlyt helyezve a műben rejlő fikció és dokumentáció között feszülő ellentmondásokra. Ósz kamerája a Berghof metaforája, mellyel a konstans hegyvonalatok egy napját mutatja be nekünk. Alakok hiányában a térre koncentrálna, akár a korból is kiszakíthatóan, bármelyik napot.

A felvétel ideje, a történelmi idő és a kor, amelyben élünk mind fontos tényezőjévé válik a

---

webes képeket digitális úton feljavítottam és a körülölelő teret feketére redukáltam. Monitorra helyezett nagyméretű síkfilmre világítottam le úgy, hogy a képernyő fényerő-szabályozójával lehetett kiválasztani a kívánt expozíciós időt. Az így létrejött, hagyományos negatívra kerültek a feliratok és rajzok karcolás és ceruza segítségével. Végül a negatívot újra digitalizálva, baritált papírra, tintasugaras nyomtatóval készültek a képek.”



10. *Das Fenster*, 2010., előtanulmányok a 2013-as videomunkához, ezüst-zselatin nyomat, *Netzwerk*, Aalst, 2013.

műnek,<sup>69</sup> nem kevésbé a helyszín. A fennmaradt fotók, (és talán még az emlékezet is), valaminek a múltbeli voltára, hiányára utalnak. Barthes-i módon mégis, jelenlétről is beszélhetünk egyszerre, a fotón, az emlékezet médiumán keresztül.

Az eredeti helyszín történelmi terheit bokrok és fák fedik. A trauma óta eltelt idő, a hallgatás, a felejtés lehetőségére tett kísérlet. A megvalósult „re-fotó” (animált statikus kompozíciójú videók) történelmi zárandoklat nyomai, emlékezés és a felejtés kísérletének kudarca, illetve egyéni szintű felelős döntés a felejtés törékeny folyamatának megszakításáról vagy e próbálkozás változtatásáról. „Mert bár igaz az, hogy a *lieu de mémoire* alapvető létoka az idő megállítása, a felejtés munkájának megakadályozása, a dolgok állásának rögzítése, a halál halhatatlanná tétele, a spirituális anyagba foglalása – ahogy a pénz egyedüli emlékezte az arany – abból a célból, hogy a jelentés maximumát hozza ki minimális jelekből, világos az is – s egyébként ez teszi ezt izgalmassá –, hogy a *lieu de mémoire*-ok csak az átalakulásra való képességük, jelentéskörük állandó felélesztése és elágazásainak előre láthatatlan bokrosodása révén élnek.”<sup>70</sup> írja Nora.

Az installáció kiállítótérben való bemutatásának aktusa, a tabu megtörése, művészi felelősségvállalás a megfelelő kérdés megfelelő módon való megfogalmazásáért. A tárgy két ellentétes irányból nézhető. Belülről, *az ablak és látványa*, mint a hitleri inspiráció tárgya, és kívülről, a *Das Fenster*, mint mű, amin keresztül mi szemléljük

---

69 „... tudatomban három idősík kavarog, az én jelenem, Jézus kora, és az, amelyben a fényképész a felvételt készítette...” In. BARTHES, Roland: Világoskamra, Európa könyvkiadó, Budapest, 1985. 110.

70 NORA, Pierre: Emlékezet és történelem között. Napvilág Kiadó Kft., 2010. 12.

használóját és annak lehetséges gondolatmenetét. Ősz műve nem mentes tárgya körüli megterhelő gondolatoktól, mondanivalója mégis egy globálisabb szemlélet kérdései felé terelik a befogadót: kié a felelősség, képes-e a kép felülírni egy történelmi kontextust, és mire való?

Barthes szerint „A fotográfia az alanyt tárgygyá alakította, sőt ha szabad így mondani műzumi tárgygyá.”<sup>71</sup>

A szigorúan topográfiai prioritásokra építő re-fotográfia dokumentációs jellegű, nosztalgikus hangvételű, „folytató” szellemében hipervizuális produktumként definiálható, melynek alapvető eszköze a *Vantage-point* azonosítása.

Ősz Gábor *Das Fenster*-jéről éppígy elmondható mindkét meghatározás. A nézőpontig terjedő mérnöki geolokalizálás és egy korábbi kép újabb köntösben való megfogalmazása egyaránt elsődleges szempontok. De továbbiak is adódnak hozzá. Archivizuális és egyben mediális homogenitás azzal a móddal, ahogy képernyőnyi egységeivel kilencvenszer utal ugyanarra a múltra. Mégis épp ebben találjuk meg a meta nyelvezetét is, hiszen video egységei megállás nélkül egymásra utalnak, sőt arra a látványra – s így képre –, amit maga cím megjelöl már.

A szerző 2010-es nyomataira jellemző az intervizualitás, ugyanis Ősz talált képek felhasználása, appropriáció révén éri el eredményét, így téve közvetlen utalást munkájának történelmi vetületére. A mű *Az ablak* monitorfalas megoldásának előtanulmánya.

---

71 BARTHES, Roland: Világoskamra, Európa könyvkiadó, Budapest, 1985. 18.



# III.

## Enteriőrtörténetek, a mestermunka

„A krónikás, aki sorra-rendre elbesszéli az eseményeket, és nem tess különbséget kicsi és nagy között, arra az igazságra tekint, hogy semminek, ami egyszer megesett, nem szabad elvesznie a történelem számára.”

Walter Benjamin

A két fotóművész életrajza ugyan egyáltalán nem ismeretlen, számos kiadvány jelent már meg róluk, amelyek textuális és vizuális formában egyaránt informatívak. Megtudhatjuk hogyan éltek, milyen gondolatok foglalkoztatták őket, milyen problémák hátráltatták vagy éppen serkentették boldogulásukat, ismerhetjük szociális életük számos részletét vagy politikai, vallási hovatartozásukat, olykor címeiket stb. Paradox módon épp azokat a konkrét tereket nem ismerjük, amelyek nagy valószínűséggel még ma is léteznek, megközelíthetőek, amelyek falait hajlékaik keretéül választották, majd formálták privát környezetükké. Mivel úgy gondolom, hogy mindennapi privát életünk tereit nemcsak mi alakítjuk, de vissza is hatnak a személyiségre, így azt is biztosra veszem, hogy e lakóhelyek letapo-

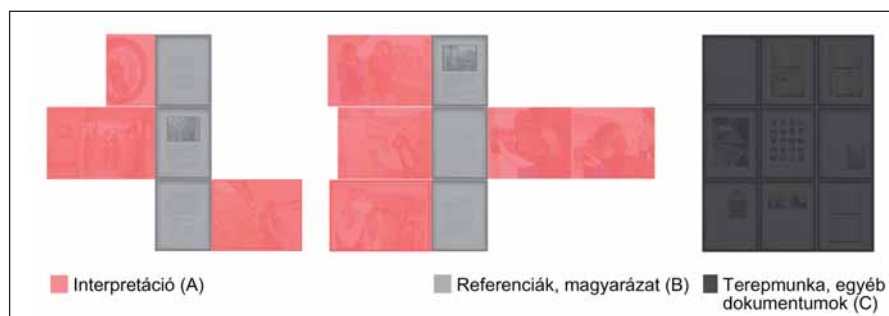
gathatósága és felfedezésük gyakorlata közelebb visz mind engem, mind pedig az eseménybe bevont embereket egy magasabb minőségű megismeréshez.

A mestermunkák az alábbi linken tekinthetők meg nagy felbontásban: <http://csehgabriella.hu/interieurs>

### Metódus

### A panelek

Mestermunkám keretein belül két művész hét lakóterével kívánok térrekonstrukciós kísérletet végezni, melynek prezentációs formáját lakásonként egy-egy panelen valósítom meg. Az egyes panelek a prezentáció legnagyobb egységei, tartalmaik három részre bonthatóak, így áll a referenciákból (B), terepmunka és egyéb dokumentumok (C), illetve az interpretációs elemekből (A), melyek rendszerének vizuális képét az alábbi ábrán magyarázok. (1. ábra)



1. ábra



Installációmban a külön részeket az adott tér témája köti össze, ahol a „B” és a „C” dokumentációra koncentrálok, legyen az archívumban megtalált fotók, adatok vagy a terepmunka és egyéb részletek. A „B” és az „A” tengelyei pedig egymásra merőlegesen, keresztrejtvény-szerűen kapcsolódnak egymásba, egymáshoz, összeérnek, hiszen egyöntetűen az enteriőről szólnak. A rejtvény szerű kódolás nem véletlen, minden panelen azonos logikai elvet követ és bár többféle kapcsolatban is alkalmazható, értelmezhető, megfejtésre invitálja a befogadót.

A függőleges tengely(ek) (B), amelyek archívumokkal és dokumentációval van kapcsolatban, írásbeli kiegészítéseket is kap, illetve a tér alaprajzát, a fotózás koreográfiáját is bemutatja. Itt jelzem azt is, ha valamilyen okból kifolyólag a koreográfia kiegészítést, módosítást igényelt a rögtönzött helyzetekből fakadóan. Ezekbe az oszlopokba merőlegesen kapcsolódnak a vízszintes tengelyen (A) mozgó „kortárs” képek, melyek munkám interpretációs kiterjesztései. Ezek pusztán képi narrációk, szöveg nem kíséri őket. Absztrakciós képek, sajátos felfogásban realizált re-fotográfiák, a tér-idő játék kreatív elemei. Többnyire párban állnak a függőleges tengelyen elhelyezkedő „saját” referenciájukkal, de végeredményben a munka intervizuális, multireferenciális, szövetszerű jellegéből fakadóan a felvázolt rendszerben értelmezhető variációk száma magas. Mindegyik elem összefügg egymással.

A hét tér tanulmányozásainak esetében mindig felmutatható pozitív eredmény, hiszen a lakóhelyek geolokalizálása a helyben készült fotográfiák alapján, vagy fordítva, de minden esetben sikeres lett. Erről a terepmunka blokkja (C) számol be. Azonban ez utóbbi rész - vagy kuta-

tási naplóként is felfogható egység -, akkor kap kitüntetett szerepet, amikor a kortárs lakókkal folytatott kapcsolatfelvétel valamilyen szinten és okból kudarcba torkollik. Ebben az esetben az „A” részei csupán képhelyek, azaz nem-képek maradnak, a nem-cselekvés, vagy meg-nem-történt esemény negatív jövőbeli emlékei, melyet üres, fehér négyzetekkel jelzek, azok logikailag kikövetkeztethető helyein. A „C” egység az enteriőrtől való fizikai távolságot megtartva, a lakókkal való közös munka megvalósulásának a hiányában is közöl, elbeszél.

## **A térrekonstrukciós kísérletek, interpretáció**

Vizuális memóriámba égetett több ezer képpel jártam Párizs könyvtárait, levéltárait és a város negyedeit, míg megtaláltam a málladozó és az urbanus változásokba falazódó, eltűnő emlékeket. A feltárás során előkerülő, megnyíló, tanúsodó, személyes kortárs terek és azok archív dokumentumai lépésről lépésre találtak egymásra, és kölcsönösen új kontextusba helyezkedtek. Tulajdonképpen „bebocsátást nyertem a referenciális képbe”, amikor bebocsátást nyertem egy-egy lakásba, az ajtók mögötti néhány négyzetméterre, ahol minden alkalommal időutazás volt remélhető.

Szerettem volna olyan módon rekonstruálni a tereket, hogy még ha kevés befogadóban is, de minőségi emléket hagyjon, túlmutasson a pusztá adattári információhalmazánál. Ezért választottam olyan módszert a mestermunkám ezen részéhez, ami nemcsak dokumentálja a teret, vagy aktuális használóit, hanem be is vonja őket az emlékezeti gyakorlatba. Ma „mindenki” képes

a technikai képalkotásra, a művészet párbeszédre és a kapcsolatok fontosságára helyezi a hangsúlyt, így a köznapi szereplők alkotásba való bevonása és annak módja szinte magától adódik ebben az eleve személyi kontaktusra épülő témában.

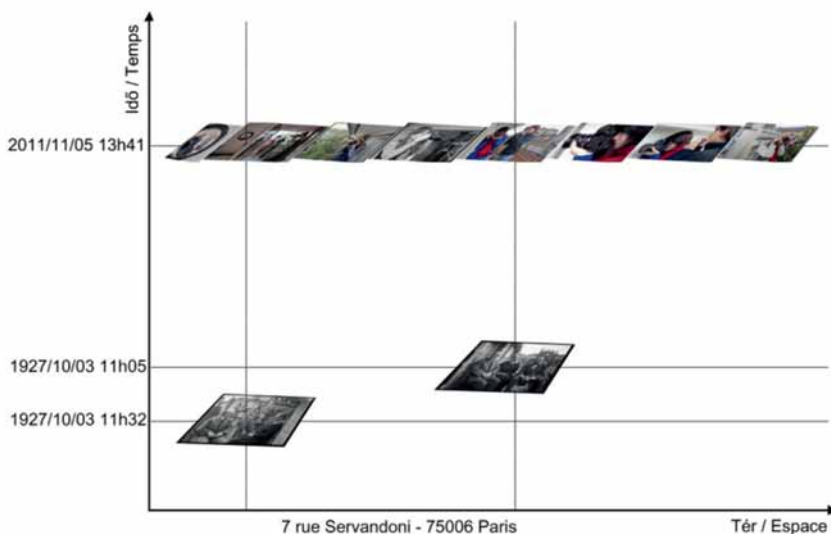
Azonban keresett helyekre mutató képek is csak előzetes feltételezések, hiszen azok mindig jelöletlen zárt enteriőrökben készültek, melynek koordinátaiban csak a feltárás után lehetünk biztosak. Kizárólag a lakóterbe való belépés – vagy annak ismerője –, tudja bizonyítani, hogy egy adott fotó hozzá tartozik. Az ismeretek két irányból való találkozása (lakói és archívumi) eredményezi a bizonyosságot, és állítja össze az addig hiányos puzzle darabjait. Az archívumban elvégzett kutatás és terepmunka eredményeire támaszkodva, a felderített magánlakásokba belépve a tulajdonossal közösen beazonosítottuk az ott 80-90 éve készült fotók pontos készítési helyeit, a felvételek nézőpontjait (Vantage-pont), idáig elérni átlagosan 3-4 találkozás volt szükség.

Evidens módon, az archívumok képein azt látjuk, amit a fotós vagy fényképezőgép (?), de mit lát az aki képen szerepel? Ki a fotós, ha saját maga van a képen? Kinek jut a voyeur szerepe és hol áll ő? Ennek a kétirányú megközelítésnek

a koordinációs, térértelmező módját alkalmaztam a kollektív alkotást előhívó munkámban.

Érdekel a referenciális képeken látható *megfigyelt* és a *megfigyelő*, és mindkettőjük térhez képest meghatározható pozíciója egyaránt. Ennek szellemében és segítségével hívom életre a múlt eseményeinek koreográfiáját. Egy térhez rendszerint több fotó is tartozik.

Az adott tér alaprajzán bejelölöm az összes – adott térhez kapcsolódó –, talált fotó ide köthető helyeit, mind a fotografáltakét mind a fotografálókét. Ezt a gráf-modellben érvényesülő hálót, tekintet-struktúrát próbálom időben átmenteni magunk számára, mint egy alkotói térképet. A fotószeánszra meghívott mai résztvevőket egy-egy ilyen *Vantage-pontra* állítom. Mindannyiukat arra kérem, hogy legyen fényképezőgépük, telefonjuk vagy bármi más eszköz, amivel képet tudnak majd készíteni. Megmutatom nekik a helyükhöz kötődő referenciális fotót, és kérem őket, hogy próbáljanak ugyanabba az irányba fotózni, utánozni a látványt, a képkivágást. Készítsenek egy re-fotót. A régi modellek helyére állított mai személyektől pedig azt kérem, fotózzanak vissza a fotósaikra, ők a kompozícióban szabadak. Így mindenki fotóssá és modellé válik egy személyben.



2. ábra

Végül tervem szerint, ebben az objektívek tűzvonalalaival behálózott térben, a készülő összes fotó az idő egy expozíciónyira szűkített pillanatában készül el, egyszerre, ugyanott, oda-vissza. Így utalnak szubjektív módon eredetijükre, fityiszt mutatva az időnek.

A meghívott résztvevők nem feltétlenül szakmabeliek, hanem maguk a tér használói, tulajdonosok, barátok, így technikai felkészültségük szintén a véletlenszerű adottságokhoz vagy döntéshez igazodik. Konceptióm ezt a sokféleséget, esetlegességet favorizálja.

A 2. ábrán szemléltetem a tér és az idő szervezését a fotók függvényében. (2. ábra)

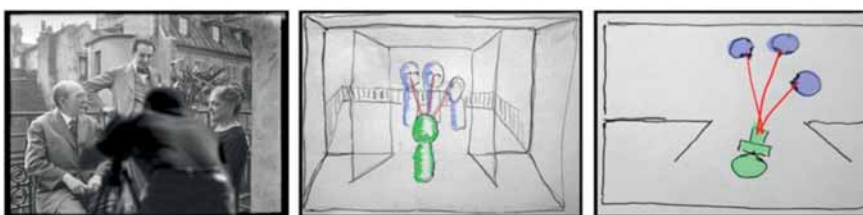
A következő ábra sematikus rajzai mutatják be azokat a rendezői elveket, amelyek a szereplők egymáshoz és a térhez kapcsolódó viszonyát analizálja, magyarázza.<sup>72</sup> (3. ábra)

<sup>72</sup> Felhasznált fotók: André Kertész - *Halász Gyula szülei vel Párizsban*, a Servandoni utcai lakása erkélyén, 1927 körül.

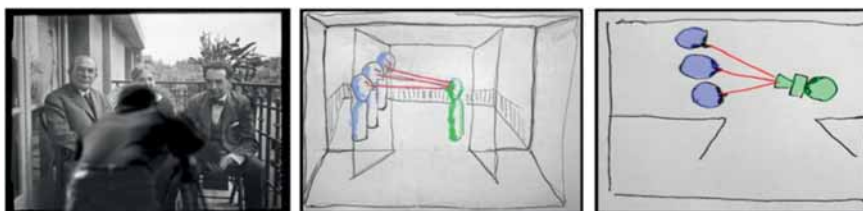


3. ábra

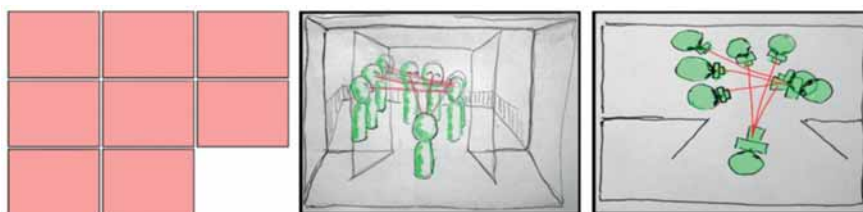
Adott két fotó. Egy térben készültek, két időpontban. Egy-egy felvétel létrejöttéhez itt négy szereplőre volt szükség (három modell és egy fotós). Az alaprajz mutatja a két esemény koreográfiáját a térben.



Az első felvétel térbeli modellje a három kontaktussal (fotós-zöld; modellek-kék; kontaktusok-piros).



A második felvétel térbeli modellje (fotós-zöld; modellek-kék; kontaktusok képenként-piros).



A két felvétel egy időbe és egyazon térbe sűrített modellje, egyben térrekonstrukciós kísérletem koreográfiája. Az eseménynek terv szerint 8 külön képi végeredménye van, hiszen mindenki készít felvételt ebben a situációban, ahol a képek egy pillanatban, egyszerre készülnek. A végeredmény elemei csak együtt értelmezhetők, egymásnak adnak értelmet.

## Életrajzok

a két művész életrajzi áttekintésében nagyobb figyelmet fordítottam pályájuk kezdetének alakulására, első átütő sikereik periódusaira, párizsi jelenlétükre főleg a 20. század első felében.

### André Kertész<sup>73</sup>

(Budapest, 1894. Július 2. – New York, 1985. Szeptember 28.)

A fotográfia történetének egyik legnagyobb, legtöbbit idézett és vitathatatlan fontosságú alakja. Fotóin keresztül humanista értékeket közvetít, avantgárd szellemű alkotásai megelőzik korát. Henri Cartier-Bresson is mesterének tartja őt.

Polgári családba születik második gyermekként. Szülei Kertész Lipót és Ernesztin, az Andor keresztnevet adják neki, amit majd párizsi éve alatt változtat meg. Három fiú gyermekeik közül Imre a legidősebb, és Jenő a legfiatalabb.

15 évesen elveszíti édesapját, ennek is köszönheti, hogy gyermekkorában sok időt tölt rokonainál, Szigetbecsén. Az itt szerzett élmények, a természetközelség, az emberek, egy életre meghatározzák környezetéhez való viszonyulását, személyiségfejlődését. Itt készíti el majd első fényképeit is és még idős korában is úgy emlékezik vissza ezen évek élményeire, melyek későbbi látásmódját determinálják. Képeiben minduntalan megjelennek számára a becsei emlékek, bárhol is legyenek fotózva. Érettségije évében, 1912-ben naplójában kifejezi a fotózás iránti vágyát, így édesanyjától és Jenő öccsétől egy ICA Box tí-

pusú, 4,5x6cm formátumú síkfilmes fényképezőgépet kap ajándékba, amivel utcai jeleneteket, vidéki életet, barátokat és a családot fotózza.

1914-ben jelentkezik az osztrák-magyar hadseregbe. A háború alatt Esztergomban és a szomszédos országokban örökíti meg hordozható ICA gépével a katonaélet mindennapjait. 1916-ban a Borsszem Jankó vicclap díját kapja önarcképéért, 1917-ben képeslepként terjesztik fotóit és az Érdekes Újságban is megjelenik képeivel. Leszerelés után a budapesti tőzsdén folytatja katonaévei előtt megkezdett hivatali munkáját.

1919-ben megismerkedik Salamon Erzsébettel, róla és Jenő öccséről is sok felvételt készít, melyekben esztétikai megoldásokkal kísérletezik. A 1922-ben és 1924-ben részt vesz az Iparművészeti Múzeum amatőr fotósoknak szervezett csoportos kiállításán (MAOSZ). 1924 június 26.-ai számában az Érdekes Újság címlapján közli 1914-es, Jenővel készített felvételét.

Magyarországi sikerei arra biztatják, hogy elkötelezze magát a fotózás iránt, ezt azonban már Franciaországban teszi meg.

Párizsba családjától kapott Goerz Ango Anschütz 10x12,5cm fényképezőgépével érkezik, ahol 1924. november 17.-i dátummal regisztrálják a *Prefecture de Police*-on, mint fotóriporter, rue Vavin-i címmel.

Témáit elsősorban utcai bolyongásai során találja, így városi életképeket, szajna-parti történeteket, parkokat és városképeket örökít meg.

1926-ban német lapokban publikál és a francia *Arte et Industrie*-ben, rövid ideig retusőrként dolgozik, augusztusban találkozik műtermében Piet Mondriannel, és az év végén megrendelést kap André Lurcat építészről is. Sűrűn látogatja a *Le Dôme* és a *La Rotonde* kávéházait, melyek

<sup>73</sup> FRIZOT, Michel – WANAVERBECQ, Annie-Laure: *Kertész*, Edition Jeu de Paume/Edition Hazan, Paris, 2010. monográfiájára támaszkodva.

művész körökben igen népszerűek voltak. Itt ismerkedik meg a Montparnasse negyed bohémaival. Baráti köre a legnagyobb nevekké vált alkotókból áll, akiket rendszeresen fotóz is, megörökíti közössé vált eseményeiket, mindennapjaikat. Ezek közé magyar, francia vagy más nemzetiségű emberek is tartoztak, többek között Picasso, Chagall, Brassai, Calder, Eisenstein, Beóthy, Kiki, Tzara, Tihanyi, vagy Colette is.

1927-ben szabadúszóként dolgozik, és a 5 rue de Vanves-ba költözik. Ez év márciusában rendezi első önálló kiállítását a *Sacré du Printemps* Galériában, melyet több csoportos kiállítás is követ. Így például a XXII. Nemzetközi Fotóművészeti Szalon vagy a III. Nemzetközi Fotográfiai Szalon, Zaragoza. 1928-ban megveszi első Leica-ját, melynek használata ritkaságnak számít akkor mér, megkapja első felkérését a *VU* havilaptól és a *Das Neue Frankfurt*-nak is dolgozik. Október 27-én feleségül veszi Klein Rózsát (Rogi André), akivel ugyanabban az épületben laknak, szomszédok. Több kiállításon is részt vesz, Párizsban többek között Atget, Man Ray, Krull, Abbott társaságában, majd Arnheimben, Csehszlovákiában és Belgiumban is megmutatkozik.

1929-ben a megrendelése meg sokasodnak. Ekkor kezdi a tükröződésekkel folytatott kísérleteit is, melyből néhány képet a *VU* és a *Berliner Illustrirte Zeitung* közöl. Feleségével a 75 boulevard du Montparnasse-ra költözik. Számos kiállításon szerepel nemzetközi szinten, képei bejárják Németországot, Angliát, Ausztriát, Hollandiát, Horvátországot és Japánt. 1930-ban következik Svájc, Németország, Brazília, Franciaország és az Egyesült Államok.

1931-ben Salamon Erzsébet Párizsba látogat. Összeköltözik vele a 32bis rue du Cotentin-ba, és

1932-ben elválík Rogi André-től. Szakmai sikerei e két évben is nőnek, kiállításokon vesz részt Franciaországban, Angliában, majd Belgiumban, Svájcban és az Egyesült Államokban. 1933-ban kiadja első könyvét *Enfants* címmel, *Distorsions* sorozatát pedig a *Le Sourire* közli. Június 17-én feleségül veszi Erzsébetet, aki felveszi az Elizabeth Kertész nevet. Néhány nappal később édesanyja meghal, a temetésre Budapestre látogatnak.

1934-ben megjelenik *Paris vu par André Kertész* című könyve, Pierre Mac Orlan előszavával. Nem sokkal később *As igasi Ady* is. Egy megrendelés kapcsán Budapestre látogat, kiállításai Angliában és Franciaországban láthatóak.

1936-ban publikálja a *Nos amies les bêtes* című könyvet. Részt vesz két párizsi kiállításon.

A háború előszele elsőként a megrendelések megsapannásával és a publikációk visszautasításával éri. Különösen, hogy német lapoktól számottevő jövedelme volt korábban, megélhetésük bizonytalanná válik. Zsidó származása miatt biztonságosabbnak találják távolabb menni Európától, így kapcsolatba lép a New York-i Keystone ügynökséggel, és elfogadja szerződési ajánlatukat. Ez év október 15-én érkeznek az Egyesült Államokba. Az ügynökséggel 1937 júliusában megszűnik a munkaviszonya. Szabadúszóként dolgozik különböző magazinoknak.

Kertész New York-i évei csalódással indulnak. A kontinensen nem a megszokott fogadtatással viszonyulnak munkáihoz, nem kapja meg azt az elismerést, ami korábban Franciaországban vagy Európában illetve vagy megszokott. Bár 1945-ben Alexey Brodwitch közreműködésével megjelenik *Day of Paris*<sup>74</sup> c. könyve, ez kivételes

74 KERTÉSZ, André: *Day of Paris*, J. J. Augustin, New York, 1945.

eseménynek számít, mert 1963-ig szabadúszóként és szerződéssel is dolgozik olyan lapoknak, mint a *House and Garden* és a *Vogue*, de a megrendelések nem elégitik ki a művész elvárásait. Ezen kívül nehézségekkel küzd nemzetisége miatt, keresett pénzéhez nem tud hozzáférni, nem tudnak visszautazni Párizsba, egészségi problémák is jelentkeznek mindkettőjüknél. A házaspár többször is lakást vált, míg végül 1952-ben úgy döntenek, otthont teremtenek New Yorkban, és elfoglalják végleges rezidenciájukat a *5e Avenue*-n, melynek ablakai a *Washington Square*-ra néz, és itt is élnek életük végéig. 1950-ben kezd el színes fotózással is foglalkozni. 1957-ben meghal bátyja. Kiállításai az Egyesült Államokban elvétve vannak, melyeket nem sok siker koronáz, egészen 1963-ig, amikor megjelenik egy méltató cikk róla a *Camera* különszámában<sup>75</sup>, és Párizsban is kiállít a *Bibliothèque nationale*-ban. Ehhez az európai úthoz köti látogatását Jacqueline Paouillac-nál, akire üvegnegatívjait bízta még a háború kitörése előtt. Az üveglemezekkel teli kofferek csodával határos módon, többé-kevésbé sértetlenül elő is kerülnek egy dél-franciaországi házból, melyek többnyire korai magyarországi és franciaországi felvételeit tartalmazzák. Szintén ebben az évben, egy önálló kiállítás lehetőségével megkeresi John Sarkowski, a MOMA fotó részlegének igazgatója. A kiállítás a rákövetkező évben meg is valósul *André Kertész, Photographer* címmel. A kiállítás meghozza a rég várt sikert és elismerést a tengerentúlon is, Kertész karrierje szárnyakat kap. Sorra jelennek meg könyvei<sup>76</sup>, hamarosan

---

<sup>75</sup> BRASSAI: *Mon ami André Kertész*, *Camera* n°4, 1963. április, 7.o.

<sup>76</sup> KERTÉSZ, André: *Soixante ans de photographie 1912-*

felhagy a megrendelések teljesítésével, csak a művészetnek él, utaznak. 1977-ben felesége betegségben meghal, ezután Kertész sokkal visszahúzóbbá válik. 1979-ben kezdi el Polaroid sorozatát egy SX70 géppel, melynek képeit 1980-ban könyv formájában adja ki, melyet Elizabeth emlékének szentel. 1985-ben bekövetkező haláláig számos kiállítása nyílik, portréfilmek, monográfiák, cikkek és könyvek jelennek meg róla és munkásságáról, elismerő díjakban részesül, és a legfontosabb múzeumok állítják ki munkáit világszerte.

Halála előtti évben negatívjainak túlnyomó részét, levelezéseit és más dokumentumait a francia államnak adományozza, így ma a *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Fond photographique Őrzi hagyatékát*. Ezen kívül ajándékozott Szigetbecsének 120 db eredeti nagyítást és személyes tárgyakat, ahol emlékházat szenteltek a művésznek, illetve New Yorkban az *Estate of André Kertész* szintén Őrzi a Kertész hagyaték jó néhány darabját.

Halála után rendezett első monografikus kiállítása először Párizsban volt megtekinthető 2010-ben<sup>77</sup>, ahol szakmai életútjának különböző periódusait ismerhettük meg.

---

1972, Broché, 1972.; *J'aime Paris* - fotók a '20-as évekből (Nicholas Ducrot szerkesztésében), Grossmann Publishers, New York, 1974.; *Distorsions*, *Editions du Chêne*, Paris, 1976.; *Hungarian Memories*, New York Graphic Society, New York, 1982.

<sup>77</sup> André Kertész életműkiállítás, *Jeu de Paume*, Párizs, 2010. szeptember 28. - 2011. február 06., Kurátorok: Michel Frizot et Annie-Laure Wanaverbecq

## Brassai<sup>78</sup>

(Brassó, 1899. szeptember 9. – Beaulieu-sur-Mer, 1984. július 7.)

Habitusának és tehetségének köszönhetően a még életében nagy karriert befutó, brassói származású fotóművész a fotótörténet kiemelkedő alakja. Legátütőbb sikereit fiatalon elkészített sorozatainak köszönheti, melyek az addig sosem mutatott éjszakai Párizsról készített, és a város éjszakai-társasági, bohém életét bemutató képeivel emelkedik ki.

Ifj. Halász Gyula, id. Halász Gyula francia szakos tanár, lapalapító, újságíró és Verzár Matild örmény származású brassói kereskedőcsalád lányának házasságából, első gyermekként született. Első Öccse Kálmán, akivel élete végéig bizalmas kapcsolatot ápolt levelezéseinek keresztül, második fiú testvére Endre.

Már öt évesen van alkalmja francia szóhoz szokni, hiszen édesapja egy éves ösztöndíjára (Université Sorbonne), annak egész családja elkíséri 1904-ben. Ettől függetlenül is taníttatják francián kívül német nyelvre, és hegedülni.

A főreáliskolát Brassóban végzi el. Már akkor figyelemreméltó aktivitás jellemezi. Első újságírói próbálkozásait saját maga által szerkesztett diákújságban, a Hirtelen Hírlapban realizálja. 1913-tól anyagmintázás és rajz órákat vesz Mattis-Teusch János brassói festőtől, akivel jó kapcsolatban marad.

1916-ban a román hadsereg erdélyi megszállása elől menekülve a Halász család Buda-

pestre érkezik, ahol Brassó 1917-es német felszabadításáig maradnak, Gyula itt érettségizik. Majd önkéntesen bevonul, hadikórházban kezdi írói munkáját. Művét - apja kapcsolatainak, Kásákön keresztül -, eljuttatja Bartók Bélának, akivel később Párizsban is találkozik. 1918-ban rövid ideig a budapesti Képzőművészeti Főiskola rajztanári szakára jár. 1919-ben bevonul a Vörös Hadseregbe, de lebetegedik. A szülői házában, 1920-ra felépül és bár részt vesz helyi kulturális-, társadalmi eseményeken, mégis elvágyik az ekkor már román Brassóból. Berlinbe utazik, ahonnan tudósításokat küld a Brassói Lapoknak, és az írással is foglalkozik. Megismerkedik Moholy-Nagy Lászlóval, és életre szóló barátságot köt Tihanyi Lajossal, a siketnéma festővel. Egyre nagyobb ismertségre tesz szert, cikkei jelennek meg, 1922-ben mégis visszatér Brassóba, ahol saját bevállalása szerint élete két legváltóságosabb életét éli 1924-ig, amikor is Párizsba költözik. Ott 1924 áprilisában kapja meg tartózkodási engedélyét.

Első párizsi éveinek elsődleges célja, hogy egzisztenciát teremtsen magának, biztos pénzforrást keressen. Az első napokban Tihanyi festőbarátjánál lakik, majd kibérel a 7 rue Servandonin egy kis lakást, melyet többnyire sporttudósítóként, karikaturistaként, újságíróként és műkereskedelemmel tart fenn. Olykor más néven ad el cikkeket, vagy továbbértékesít fotókat különböző lapoknak leginkább Németországba. Megismerkedik a párizsi magyar művészkolónia tagjaival, kapcsolatba kerül Csáky Józseffel, André Kertésszel, Révai Ilkával, Kovács Margittal, Bölöni Györggyel, Beöthy Istvánnal, Vértés Marcellel, Thal Idával, Zilzer Gyulával, Kernstok Károllyal és még sok más művésszel. Közéleti barátai a magyar Korda Sándor, Marton Ervin,

78 KINCSES, Károly: *Gyulus. Brassai képek és dokumentumok*. Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007. – az értekezésben e monográfiára támaszkodva készült a Brassai életrajz (a továbbiakban: *Gyulus*, 2007.)

Reismann János, az amerikai Henry Miller, a német Hans Reichel és az osztrák Alfred Perlés. Anyagi bizonytalanságai miatt felhagy festőikarrier álmával és pénzkereseti forrásai hajtása során hamarosan fotográfiákkal kezd foglalkozni. Eleinte mások képeit adja tovább, később maga is készít képeket. 1925-ben két szakmai esemény gazdagítja szakmai életét: Reismann János fotóriporteri hatása, és Eugen Atget képeinek megismerése, akinek munkássága példaértékűvé válik számára.

Életének anyagi oldala sokáig kiszámíthatatlan, egy időben Mme Marianne Delaunay bárónő támogatja és előkelő körökbe is bevezeti.

1926-ban a Montparnasse-on ismerkedik meg André Kertésszel, akit több ízben elkísér fotózásaira.

1928-ban átveszi barátja, a New Yorkba távozó Tihanyi Lajos műtermét a Hôtel des Terrasses-ban. Továbbra is újságírásból él, képeket másoktól vesz, illusztrációhoz, egy kisebb képtárházhoz alakít ki magának, dolgoznak neki fotósok, akik számítanak a lapokkal kiépült kapcsolataira. Főleg német lapoknak dolgozik továbbra is, melyből az egyik a Münchener Illustrierte, Stefan Lorant<sup>79</sup> (Lóránt István) főszerkesztésével, akivel barátságuk öreg korukig megmarad.

Saját bevallása szerint a fotózást 1930-tól kezdi önállóan is művelni, és egyre nagyobb szerepet kap az életében. Cikkeit saját rajzokkal is, de egyre gyakrabban saját fényképekkel illusztrálja. Vásárol egy Voigtländer Bergheilt, és az éjszakai Párizst kezdi fotózni, kikísérletezi azt a technikát, amivel a fények a legszebben megjeleníthetőek. Képeit pedig rendszerint másnap elő

<sup>79</sup> Ójelenteti meg képeit később a Picture Postban, Lilliputban és Weekly Illustrated-ben is.

is hívja, Dora Maar – Picasso későbbi barátnőjének –, laborjában, ahol közösen dolgoztak. Később már a Hotel des Terrasses-ban is saját labort rendez be. Még ebben az évben szülei is meglátogatják, és megismerkedik Alexander Calderrel is. Érdeklődni kezd a párizsi házfalak graffitijai iránt, melyeket az ősi primitív motívumok mai megfelelőjeként határoz meg, és fotó formájában gyűjteni kezdi őket, majd jegyzeteket készít hozzájuk. Később a Minotaure<sup>80</sup>-ban jelennek meg, pedig már rég olyan művészek vásárolják graffitit, mint például Picasso, Braque vagy Dubuffet.

Neve 1931-től már kezd ismertté válni, de még mindig pénzügyi problémák nehezítik mindennapjait. Berendezkedik a fényképezés minden lépésére, a „Glacière hotel”<sup>81</sup>-ban, és apjához írt levelében beszámol készülő könyvről a *Paris de nuit* lépéseiről. Kiállítás is látómezőbe kerül, és ez év végén felveszi a Brassai<sup>82</sup> nevet. Továbbra is rajzol és fest, újságcikkeit pedig egyre gyakrabban a saját neve alatt publikálja. Olyan lapoknak dolgozik, mint a Die ersten Momentaufnahmen, UHU Magazin, CHICAGO Tribune. Ez utóbbiban róla, mint karikaturistáról is megjelenik egy cikk. 1932-ben realizálódik és nagy sikert arat az Éjszakai Párizs c. könyve, melyet a *Arts et Métiers Graphiques* ad ki. Ez élete vízvonalasztó momentumává válik, megkapja

<sup>80</sup> BRASSAI: *A kaszányák falától a gyárfalakig* In. Minotaure első száma, 1933.

<sup>81</sup> Így nevezi Brassai a Hôtel des Terrasses-t apjához írt 1931. január 24-i levelében. In. Előhívás, 1980.

<sup>82</sup> „Halász Gyulának ismertünk meg. Festőnek. Hogy lettél Brassai? A családi nevemet, a Halászt akartam halhatatlanítani a festményeimmel, tisztán. A Brassai név a kenyérkeresethez kellett, a fényképek szignálásához. A kettőt kezdetben kényesen elválasztottam....” In. ILLÉS, Gyula: Beszélgetés Brassai-val. Beszélgetések Picassoval 8.



a legjobb fotósoknak szentelt Emerson-díjat, anyagi gondjait is jelentősen mérsékli és elindul karrierjének fotós útján. Könyvében új látásmódban fogalmaz. Éjszakai városképein fényárnyék játékokkal zsonglórködik és megteremti éjszakai portréinak jellemző világát. Későbbi, csak 1976-ban megjelent *Páris titkos élete a harmincas években* c. könyve<sup>83</sup>, tisztán ezekre koncentrálnak, melyben csavargók, utcalányok, szerelmespárok és kétes egyének a kedvelt alanyai. 1933-ban Picasso felkéri szobrainak megörökítésére, melyeket a *La Boétie utcai* műtermében tartott. Ezzel kezdetét is veszi az a munka, mely majd harminc évig tart és kapcsolatuk szép lassan barátsággá formálódik. Ebből születik aztán Brassai könyve a *Beszélgetések Picassóval*<sup>84</sup> címmel. Első képei a Minotaure első számában jelennek meg, 1933-ban, André Breton szövegével. A lapnak szinte állandó munkatársává válik és - bár magát és műveit realistának tartja -, e szakmai kapcsolaton keresztül köt barátságot a szürrealistákkal, Salvador Dalival, Max Ernsttel, Giacomettivel, Tristan Tzarával, Man Ray-vel és Paul Elouard-ral is, vagy olyan költőkkel, mint Henri Michaux, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Samuel Beckett. A lap nemcsak biztos kereseti forrást, de szellemi fejlődést és kapcsolati tőkeépítést is jelent a fiatal Brassainak. Számos cikkben közreműködik, ekkor készíti a metrálomások szecessziós vasrácsainak felvételeit, művészportrékat műtermekben, a *Sculptures Involontaires* (Szándéktalan szobrok) és aktfotó

---

83 Ezt a könyvét már 1933-ban emlegeti szüleihez írt leveleiben, *Paris intime* címen. In. BRASSAI: *Conversations avec Picasso* (Beszélgetések Picassóval), Gallimard, Paris, 1964. (a továbbiakban: *Beszélgetések Picassóval*, 1964.)

84 *Beszélgetések Picassóval*, 1964.

sorozatát is. A *Paris de nuit* képeivel szerepel a londoni *Batsford Gallery*-ben és New Yorkban a *Lévy Gallery*-ben. Még ebben az évben Alexander Korda filmjeit fotózza.

Az 1934-ben karrierje igazán beindul. Megjelenik *Voluptés de Paris*<sup>85</sup> c. könyve, melynek kényes tartalma miatt a terjesztés nehézkes és így siker sem koronázhatja oly mértékben, ahogy azt a művész várta. Rendszeresen dolgozik a *Detective*-nek és a *Paris-Soir* magazinnak. 1935-től 12 éven keresztül a Rapho ügynökség fotósa. Átköltözik a 81 *rue du Faubourg Saint-Jacques*-ba, Rolleiflex gépet kezd használni és asszisztenst vesz fel. Ebben az évben fotózza Henri Matisse-t műtermében, és sokat utazik megbízások elkészítéséhez Belgiumba, Hollandiába. 1936-ban megalapítja Henri Langlois-val a Francia Filmmúzeumot, 1937-ben képei szerepelnek a budapesti Nemzetközi Fényképképzőállításon, és New Yorkban a Museum of Modern Artban is. A *Harper's Bazar* számára is ekkor kezd fotózni, majd 25 éven át folytatja művészportrékkal és műtermekkel főként Európából. Az illusztrált sajtó legnagyobbjaiban publikálják képeit, szerkesztőikkel, művészeti igazgatóikkal jó kapcsolatot ápol. Henry Miller Brassairól szóló cikkének a *Globe*<sup>86</sup>-ban való megjelenésével rá is ragad a „The Eye of Paris” elnevezés. 1939-ben a Life Magazin közli *Picasso a műtermében* képeit. Román állampolgársága okán és háború miatt, megkapja behívóját a román hadseregbe, aminek nem tesz eleget, Cannes-ba menekül művészbarátaival együtt. 1942-ben marad a németek által megszállt Párizsban. Publikálási joga nem lévén, ismét rajzolni kezd. 1943-tól kezdi jegyezni Picassóval folytatott

---

85 Paris Publications, Paris, 1934.

86 Globe, Issu November 1937.

beszélgetéseit mindamellet, hogy folyamatosan fotózza szobrait, műtermét. 1944-ben Endre öcsese elesik a háborúban. 1945-ben rajzaiból és festményeiből rendez kiállítás nagy sikerrel, fotóalapú díszletei is megvalósulnak Jacques Prévert történetéhez a Sarah Bernard Színházban. 1946-tól egyre több időt tölt Dél-Franciaországban, 1948-ban feleségül veszi Gilberte Mercedes Boyer pau-i festőnőt, akivel haláláig együtt él. Ebben az évben szerzi meg a *rue du Saint-Gothard*-on lévő műtermét és egy házat is vásárolnak a Nizzától nem messzi Eze falujában, ahová egyre gyakrabban vonulnak vissza Párizstól.

1949-ben megírja a *Histoire de Marie*<sup>87</sup> (Marie története) verseit, megkapja a francia állampolgárságot is. Megjelenik a Picasso szobrairól készített fotóiból szerkesztett albuma<sup>88</sup>. 1950-ben újabb fotó-díszleteket készít több színháznak, így a Théâtre Champs-Élysée-nek, a Párizsi Oprának és a Théâtre Agnès Capri-nak is. 1951-ben Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Izis és Willy Ronis társművészekkel állít ki New Yorkban, a MOMA-n,

1952-ben megjelenik első olyan könyve, ahol fotói mellett rajzait is bemutatja Robert Delpire, Henry Miller előszavával. Ebben az évben hal meg édesanyja is. 1953-ban a Neuf bemutatja a művész eddigi pályáját, munkásságát és a Photo-Monde-ban is szerepel.

1954-ben megjelenik *Séville en Fête*<sup>89</sup> c. könyve, majd a rákövetkező évben filmet forgat *Tant qu'il y aura des bêtes* címmel. A film az '56-os cannes-i filmfesztiválon díjat kap. Aztán a *Lettres Nouvelles*-ben jelennek meg írásai, képei

---

87 BRASSAI: *Histoire de Marie*, Point du Jour, 1949.

88 BRASSAI: *Les sculptures de Picasso*, Chene, Párizs, 1949.

89 Collection Neuf, Paris, 1954.

pedig a svájci *Camera*<sup>90</sup>-ban és a magyar Fotóban. Édesapja 3 hónapot Párizsban tölt. Edward Steichen által rendezett *Graffiti* kiállítása a Modern Művészetek Múzeumában az USA-ban is ismertté teszi. Egy évre rá az Államokba utazik, találkozik Walker Evan-szel és Robert Frankkel, a Velencei Fotóművészeti Biennálén pedig aranyérmert kap. 1958-ban az UNESCO párizsi épületébe kerülnek képei. Sikerei egymást érik, művészi léte sok utazással jár, kimerültségét kórházban piheni ki, és Eze-i házukban egyre több időt tölt. 1960-ban megjelenik könyve a *Graffiti*<sup>91</sup>-munkákkal, és egy portréfilm is a művésze-ről. 1963-ban két fontos retrospektív kiállítása nyílik, egy a párizsi BnF-ben, a másik a Menton-i Biennálén. Cikkét jelentet meg *Barátom André Kertész* címmel a *Camera*<sup>92</sup> különszámában.

Hosszú évek munkája érik be 1963-ban, amikor megjelenik a *Conversations avec Picasso*<sup>93</sup>, 50 fotójával a könyv lapjain. 1966-ban az American Society of Magazine Photographers tiszteletbeli tagjává választja. 1967-től számos kiállításon vesz részt világszerte, ezentúl nemcsak fotóival, de szobraival, rajzaival, festményeivel egyaránt, és sorra jelennek meg róla szóló cikkek, és saját könyvei. Legfontosabb ezek közül a Szarkowski-rendezte kiállítás a New York-i MOMA-ban, illetve a párizsi La Boétie Galériában. 1969-ben meghal az apja.

Reismann Jánoshoz rendszeres levélváltással erősített, szoros baráti kapcsolat fűzi, akiről

---

90 Brassai. In. *Camera* 1966.

91 *Graffiti*, Belser Verlag, Stuttgart, 1960. és *Édition du Temps*, Párizs, 1961.

92 BRASSAI: *Mon ami André Kertész*, *Camera* n°4, 1963. április, 7.o.

93 *Beszélgetések Picassóval*, 1964.

halála után tanulmányt ír 1970-ben, Henry Miller barátjával folytatott levelezéseik szerkesztett formája pedig 1975-ben jelenik meg<sup>94</sup>, majd következő évben a *'30-as évek titkos Párizsa*<sup>95</sup> c. könyve. 1974-ben az Arles-i Nemzetközi Fotófesztivál díszvendége, '77-ben előad a Columbia Egyetemen és a Massachusetts Institute of Technology, Cambridge-en. 1978-ban a Pen Club tagjává választják, megkapja a Franciaországban a Grand Prix nationale de la Photographie-t. Kálmán öccse is meghal, akivel 1976 óta dolgozik levelezéseinek megjelentetésén. A szerkesztett levelek kiadása *Előhívás*<sup>96</sup> címmel, 1980-ban realizálódik. 1979-ban retrospektív kiállítása nyílik Londonban és New Yorkban.

85 évesen, szívroham következtében hal meg, hagyatékát a felesége, majd családja kezeli.

## André Kertész és Brassai Párizsban

Nem hagyható említés nélkül a két művész 1926-ban, Párizs Montparnasse-án kezdődő kapcsolata<sup>97</sup>, amely szó szerint életre szóló nyomokat hagy mindkettejükben. Közeledésük ürügye a fotózás, összecsapásuk szimbolikus szintére az éjszakai Párizs, távolságtartásuk oka pedig

egy „ötletből kovácsolt siker” méltó tulajdonának örök vitatása.

Konfliktusuk története szerint fiatalon, pályájuk elején találkoznak, ahol Kertész már elkötelezett, karrierje elején álló fotóművész, Brassai pedig óriási kapcsolatteremtő képességgel és üzleti érzékkel megáldott, helyét kereső fiatal életművész. Ideiglenes egymásrautaltságukban, együtt dolgoznak, barátként kezelik egymást. 7 közös cikkük jelenik meg, melyben fotós és újságíróként működnek együtt. Míg Kertész megmutatja, hogyan fotózza Párizst éjjel, Brassai honoráriumot fizet neki képeiért és publikálásukért, majd ő maga is „éjszakai utakon” indul el a fotográfia felé. A fiatal Halász képeiből hamar könyv készül *Paris de nuit*<sup>98</sup> címmel, ami óriási sikert és ismertséget hoz számára 1932-ben. Ez egyben megadja a Kertésszel kötött „barátságuk” további irányát.

Bár életük során egymás tehetségét soha nem vitatják, Kertész inkább vádló, Brassai pedig védekező pozíciót foglal nyilatkozásaiban. Mégis úgy alakul, hogy 1963-ban a sikerekkel elhalmozott Brassai megírja a *Camera*-ban *Barátom André Kertész* c. méltató hangvétellű cikkét, melynek igen pozitív hatása van az ekkor Amerikában, 26 éve elismerést nem kapó Kertész további karrierjére, és aki még ezt a megnyilvánulást is pejoratívan hajlandó csak értelmezni.

94 BRASSAI: *Henry Miller grandeur nature*, Gallimard, Paris, 1975.

95 BRASSAI: *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, Paris, 1976. (A továbbiakban: *Le Paris secret des années 30*, 1976.)

96 BRASSAI – HALÁSZ, Kálmán: *Előhívás (Levelek 1920-1940)*, Kriterion Kiadó, Bukarest, 1980. (a továbbiakban: *Előhívás*, 1980.)

97 Ezzel a konfliktussal részletesen foglalkozik: KINCSES – KOLTA: *Hasai anyag - André Kertész és a magyarok - Fotónapló*. Magyar Fotográfusok Háza, Budapest, 2005. (a továbbiakban: *Hasai anyag*, 2005.)

98 BRASSAI: *Paris de nuit*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1932.

## Lakások, az emlékezet helyei

Az alábbiakban bemutatom a hét választott helyszínhez kötődő megvalósult mestermunkát. Helyszínről-helyszínre haladva, kiemelten foglalkozom a kutatások tényeredményeivel, dokumentációs egységekkel. Így az adott helyhez tartozó jelentőséggel bíró fotográfiákon, talált referenciákon, kötődő biográfiai részleteken túl, a teljesség igénye nélkül a terepmunka folyamatába is betekintést engedek. Ezen belül a tárgyat művész, lakáshoz köthető életrajzi szakaszát foglalom röviden össze, néhány érdekes, a múlt vagy a jelen eseményeihez, lakosaihoz köthető anekdotával kiegészítve. Majd munkám megvalósulásának lehetőségire és módjára, szociális kapcsolódásokra is kitérek, mint tapasztalat. A kutatás folyamatának elbeszélése nem nélkülözi a személyes érintettséget, történeteket a történetben.

A panelek interpretációs egységeinek részletesebb elemzése a követő fejezet tárgyát képezi, melyben a mestermunka általános koncepciójára is reflektálok és megkísérlem a dolgozat második fejezetében felvázolt kontextusba helyezni azt.

---

Helyszín N° 1 »

---

**André Kertész** - *75014 Párizs, 5 rue de Vanves (1927-1928)*



## André Kertész

– 75014 Párizs, 5 rue de Vanves (1927-1928)

André Kertész nevét 1924. november 17-i dátummal találhatjuk meg a párizsi Prefecture de Police dokumentumaiban. Fotóriporterként, *rue Vavin-i* címmel jegyezték a Párizsba emigrálók sorában. 1927-ben költözik a 5 rue de Vanves legfelső emeletére. Itt készíti azokat az önportréit, melyeket a családjának is hazaküld, bemutatva, hogy berendezkedett Párizsban. Az 1927. decemberi keltezésű vintage kópiákon a szerző jegygyűrűt is hord. Szomszédja egy magyar festő, Klein Rózsi, akit 1928. október 27.-én feleségül vesz<sup>99</sup>. Megrendeléseik ezidőben kezdenek sokasodni. Ekkor rendezi első önálló kiállítását is a *Sacré du Printemps* Galériában, melyet több csoportos kiállítás is követ. A kiállítást Thal Ida festőnővel közösen rendezte. A megnyitón Hont Ferenc és József Attila is fellépett<sup>100</sup>. József Attila néhány mondat erejéig nővérének ír a fotográfia-áról, melyben úgy gondolja, hogy a műfaj művészi értékei hanyagolhatóak, hiszen a képek egy gépi leképzés eredményei. Kertész ugyanerről a témáról így nyilatkozik: „[...] 1923-ban négy képet küldtem egy másik budapesti amatőr fotókiállításra, s meglepetésemre a zsűri ezüstéremmel akart kitüntetni. Arra kértem azonban,

99 Párizs 14. Kerületének városházáján kötnek házasságot „André Kertész, photographe-reporter, 34 ans” és „Rose Josephine Klein, Artiste-peintre, 28 ans”. Tanuk között ott van „Joseph Csaky, sculpteur”. In. OLLIER, Brigitte – NORA, Elisabeth: *Photo Sensible: Rogi André*. Editions du Regard, Paris, 1999.

100 A kiállításról Jolánnak beszámol levelében is, és elmeséli, hogy fotó is készült róla, amit soha nem küldött meg nővérének, és a hagyatékban sem található. Itt olvasható levélváltásuk: STOLL, Béla: *József Attila levelezése*. Osiris Kiadó, Budapest, 2006. P.165.

hogy készítsek brómolaj másolatot – ez a divatos eljárás a fotót rajzhoz tette hasonlónak. Ezt visszautasítottam, mert számomra a fotó is művészi alkotás. [...] Mindig tudtam, hogy a fotográfia csak fotográfia lehet, s nem arra való, hogy a festészetet utánozza.”<sup>101</sup> A közelben lévő Café du Dôme gyakori vendége, ahol megismerkedik a Montparnasse művészvilág szereplőivel, így tartozik köreihez Ferenczy Noémi, Csáky József, Tihanyi Lajos, Révai Ilka, Bölöni György, Etienne Beöthy, Picassó, Mondrian, Chagall, a filmrendező Eisenstein, Montparnasse Kikije, Brassai stb.

Kertész így emlékezett párizsi sikereire<sup>102</sup>: „És kimentem. Huszonöt augusztus vagy szeptember, elmentem Párizsba. Volt is kitartásom, volt valami kis pénzem. És másfél éven belül már kiállításom volt, ami abban az időben nagy dolog volt. [...] én nem csináltam mást, csak folytattam, amit idehaza csináltam. Mentem körül és fotografáltam, amit szerettem volna. A *Café du Dôme*-ban artistok, literary emberek látták, rövidesen elfogadták. Kezdett intenzív érdeklődés lenni [...]. Ahogy engem Párizsban elfogadtak, elképzelhetetlen, elképzelhetetlen!”

Láthatjuk hát, hogy pályájának kezdete meredeken felfelé ívelt franciaországi éveinek már első néhány évében is. A művész és felesége hamarosan egy nagyobb műteremlakásba költözik a közeli *boulevard du Montparnasse*-ra.

A *rue de Vanves* jelenlegi lakói egy fiatal pár, akiknek ismerősen csengett a Kertész név, de nem tudták azonosítani, sem a fotóművészettel, sem Magyarországgal. Rendkívül nyitottak vol-

101 *Kertész Kertészről*, 1986. In: <http://baderech.hjm.org.il/Article.aspx/Hu/KerteszesAndor>

102 *Kertész Kertészről*, 1986. In: <http://baderech.hjm.org.il/Article.aspx/Hu/KerteszesAndor>

tak a térrekonstrukciós tervekre és a megvalósult eseményről fotókat őrizgetnek.

Hiába kereshetjük két elszármazott fotóművészünk egykori lakását is a *rue de Vanves* -on, hiszen ilyen nevű utca ma már nem létezik. Talán ez az oka annak is, hogy egyes Kertész-életrajzok meg sem említik ezt a címét. Azonban a *Dictionnaire historique des rues de Paris*<sup>103</sup> alapján ez a XI. századig visszavezethető történetű utca

103 Hillairet: *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Éditions de Minuit, Paris, 1988. 457.

nem városrendezések áldozata. 1945 óta *Raymond Losserand* nével jegyzik. A kerület nagyszabású átépítéseken esett át - gondoljunk csak a *Tour* megépülésére és a *Gare Montparnasse* átrendezésére -, de ennek ellenére az utca számozása érintetlen maradt, az ötös szám is „a régi”.

Mivel a háztömbön belül semmilyen fogódzkodóm nem volt a lakás megtalálására, így dokumentáltam az egész épületet, és hozzáálltam a Kertész hagyaték áttekintéséhez ebből a szempontból. Összegyűjtöttem párizsi létének összes önportróját, amelyekből nagy eséllyel jónéhány intim, megélt tereiben készült. Ezek időrendbe ra-



1. André Kertész: *Förstner Magda*, 5 rue de Vanves 1927-28 között / Cseh Gabriella 2009.



2. A.K.: látkép a lakása ajtaja előtt I., 5 rue de Vanves 1927-28 között / A.K.: látkép a lakása ajtaja előtt II., 5 rue de Vanves 1927-28 között / Cs.G. 2009.



kása nagy kihívás, hiszen ő maga csak nagyon ritkán látta el dátummal képeit, és relatíve sok időt, összesen 11 évet töltött a francia művészvilágban (1925-1936). A II. világháborút átvészelt, 1963-ban előkerült üvegnegatívjait (és a filmalapút) sem sikerült a hagyatékokat konzerváló *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*-nak sorrendbe állítania. Így aztán képekhez kapcsolódó írott emlékekre nehezen hagyatkozhattam. Biográfiai-történeti-képi információimra, látott tapasztalataimra tudtam leginkább számítani.

A több ezer negatív átnézése során akadtak olyanok, amelyek a kerületet idézték minden konkrétum nélkül, és akadt egy, amely valami *déjà vu* érzést keltett bennem, hasonlított a keresett háztömbünk 7. emeletének egyik részletéhez. Azt az egy ajtót láthatjuk a képen, amely ma már nem létezik (1. kép).

További három kép is „súgott”, amelyek szintén a belső udvar függőfolyosójáról készült látképek (2. és 3. kép)

Ezekből az információból kezdett karakternyerni, milyen jellegű enteriőrt kellene keresnem a képeken. Az emelet egyik lakójának fürdőszobájából „szabad kijáras” van a 3 *rue de Vanves* ház tetejére, majd onnan a többire, me-

lyeken érdekes sétát tettünk. Innen sikerült felismerni két 1927 körül készített felvételt is, az egyik a *rue Daguerre*-ről, a másik pedig az *avenue de Main*-ről készült. (4. kép)

És itt konstatálhattam, hogy – a lakatlannak tűnő –, nem létező ajtó mögötti lakás lakója lehetett a 31 évesen Párizsba költözött Kertész Andor. Az ingatlan tulajdoni lapja megmutatta, hogy a befalazott bejárat mögötti tér jelenleg a sarki lakás része, viszont a szomszédok emlékezete szerint itt legalább 15 éve nem láttak senkit.

A csengő fölé írt vélhető tulajdonost nem sikerült elérnem. Végül az idő megtette hatását. A szomszéd padlásterét bérlő lány ugyanis elragadónak találta az ötletet, hogy birtokba vegye a neves lakást, így fáradhatatlan utánajárásának köszönhetően két évvel később megvásárolta ezt a 20-25 éve üresen pihenő ingatlant. Így 24 hónapnyi várakozás után kulcsunk lett az ajtóhoz.

Belépve, ebbe a mindennél finomabb porral belepert térbe, gyanúim azonnal beigazolódtak. Ez volt az a lakás, amit „AK” fotólaborjának is használt (5., 6., 7. kép). Ezen a ponton újra néztem minden archívumi képét, nem hiába. Több korai önportré is itt készült, és az Eiffel-torony sötétedés közben, házfelújítás szintügy (9. kép) és ablakból kinéző portré is (10. kép), vagy a zár-



3. A.K.: látkép a belsőudvarra, 5 rue de Vanves 1927-28 között / Cs.G. 2009.

ra vetülő profil árnyéka, amit – így már érthetően - fordított nagyításban ismerünk nagyon jól (8. kép).

Az „Önportré” elnevezésű és 1927. decemberi datálású képek (5. és 6. kép) számos kiadványban megjelentek a művészről, melyekben hosszasan taglalják azoknak a tárgyaknak és apró szimbólumoknak a jelentőségét<sup>104</sup>, amelyekkel a művész körülvetette magát, hogy bemutassa, berendezkedett, otthonra talált. A virág, hímzett terítő, családi portrék, falra ragasztott képek, mind a Magyarországhoz való kötődésre utal.

Közel 90 év telt el az általam és Kertész által

104 TRAVIS – PHILLIPS – NAEF – SHARP: *André Kertész of Paris and New York*. Thames & Hudson Edition, Hardcover, 1985. 30.

lefotózott Eiffel-tornyos képek között. A városkép össze nem hasonlítható. Csak az éjszakai kép árulkodik még, és egy-két megmaradt háztömb.

Nemcsak Klein Rogival (1905-1970) való házassága vezetett a festőnő hagyatékához, de ez a szomszédos ablakból átnéző „önportré” is, ami a szomszéd lakásból készült.

A Bibliothèque nationale de France (BnF) Rogi André hagyatékban további két fotót találtam, melyek helyszínünkhöz kapcsolódnak. Az első képről semmilyen információ nem áll rendelkezésünkre (11. kép), holott a terep ismeretében ezek magától értetődnek. A képen Klein Rózsa áll, a felvétel Kertész lakásának ajtajából készült, épp abból, ahol Förstner Magda is meg lett örökítve (1. kép) és aminek a helyén ma fal van.



4. A. Kertész: Rue Daguerre a 3 rue de Vanves tetejéről 1927-1928 között / A.K.: Avenue de Maine a 3 rue de Vanves tetejéről 1927-1928 között / Cs.G. 2009.



5. A.K.: Önportré virággal I., 5 rue de Vanves 1927-28 között / Cs.G. 2010. / Cs.G. 2010.



6. A.K.: Önportré virággal II., 5 rue de Vanves 1927-28 között / Cs.G. 2010. / Cs.G. 2010.



7. A.K.: Önportré, 5 rue de Vanves 1927-28 között / Cs.G. 2010. / Cs.G. 2010.



8. A.K.: Árnyékos önportré, 5 rue de Vanves 1927-28 között I. /  
A.K.: Árnyékos önportré, 5 rue de Vanves 1927-28 között II. / Cs.G. 2010.

Feltételezhető, hogy a fotó szerzője későbbi férje, André Kertész.

A BnF-ben talált másik fotón (12. kép, jobb oldal) fiatal nőt láthatunk. A két azonosítatlan fiatal nő vezetett el ahhoz a Kertész képhez, amelyen szintén ők szerepelnek, hasonló enteriőrben, háttérben egy radiátorral. Ez a virágmintás, öntöttvas radiátor kapja itt az én kontextusomban a főszerepet, hiszen általa kerülhetünk a pontos térbe és időbe: én ezt a radiátort ugyanitt találtam meg, 2010-ben, amikor benyitottam a lakásba. A jobb oldali képen Rózsit, azaz a házigazdát fogja közre

a két anonim nő, a radiátor elbeszélése szerint pedig a *rue de Vanves*-ban vagyunk.

A Radiátort a lakás új tulajdonosa 2010-ben kidobta, én pedig „kisajátítottam”. Végülis az összes párizsi enteriőr kutatása során ez lett az egyetlen olyan használati tárgy, ami egy teljesen „befedett” térből került a felszínre városi archeológiáim során. Mára a tárgyalts helyszín a felismerhetetlenségig át lett alakítva, térrekonstrukciós kísérleteinket már ebben a megváltozott térben játszottuk el.



9. A.K.: Kilátás az ablakból egy házfelújításra, 5 rue de Vanves 1927-28 között / A.K.: Eiffel torony 1927-28 között / Cs.G. 2010.



10. A.K.: Önportré a szomszéd ablakból, 5 rue de Vanves 1927-28 között / Cs.G. 2010.



11. Rogi André hagyatékából: Rogi André a 5 rue de Vanves balkonján 1927-28 között / Cs.G. 2009.



12. A.K.: Kettős portré, 5 rue de Vanves 1927-1928 között /  
R. André hagyatékából: Rogi André portréja két nővel, 5 rue de Vanves 1927-1928 között

---

Helyszín N°2 »

---

**André Kertész** - *75014 Párizs, 75 boulevard du Montparnasse (1929-1931)*



## André Kertész

- 75014 Párizs, 75 boulevard du Montparnasse  
(1929-1931)

A frissen házasodott művész pár 1929-ben költözik át egy tágasabb műteremlakásba a *Montparnasse*-on. Rogi André, Kertész mellett kitanulja a fotózás fortélyait, egy fotólaborban dolgozik, később portéfotózással kezd foglalkozni, és segédkezik férjének az egyre sokasodó megrendelése és kiállításai ügyeinek rendezésében.

Ebben az időszakban ismerkednek meg Evsa Model könyvkereskedővel, akinek tüzete a *L'Esthétique*, házuktól pár lépésre található, a 90 boulevard du Montparnasse-on. Evsa későbbi feleségét Lisette Model-t<sup>105</sup>, Rogi André tanítja a fotózás első lépéseire. A legfontosabb lecke Lisette számára egy életen át működő jelmondattá vált: „Soha ne fotózz olyat, ami iránt nem érzel szenvedélyt!”<sup>106</sup>

Kertész megveszi első Leica-ját, ami ebben az időben még igen ritka volt fotósok körében. Ebben a periódusban kezd kísérletezni olyan fotókkal, amelyek valamilyen tükröződő felületnek köszönhetően torzított képet adnak. Dolgozik a *VU* és a *Berliner Illustrirte Zeitung*-nak is. Valódi hírnévre kezd szert tenni.

Magánéletéről ebből az időszakból gyakorlatilag semmit nem tudunk, házassága Rogi Andréval rövid időn belül zátonyra fut, melynek okait sem ismerjük, csak azt, hogy a közös életük minden lehetséges dokumentumát igyekeznek megsemmisíteni. Ilyen módon *Montparnasse*-i

lakásukból sem ismertünk közös felvételeket, és a Kertész hagyaték sem tartalmaz első feleségéről készült fotókat.

1931-ben régi szerelme, Saly Erzsébet<sup>107</sup> meglátogatja Párizsban. André elköltözik feleségétől, és a rákövetkező évben elválnak.

Munkám során, a *Montparnasse*-i lakásban tett erőfeszítéseim tűntek olykor a legreménytelenebbnek, mind a fellelhető adatokat illetően, mind pedig a lakók zárkózottsága miatt. Végülis az egyik legszebb munkaként értékelem, mivel annak ellenére, hogy magába a lakásba soha nem sikerült be se jutnom. Viszont egyrészt megtaláltam a helyszínt, másrészt pedig nagyon lassan, pontról pontra, finoman állt össze a kép, és érzékeny darabjait találtam meg a múltnak és egy érzékeny emberi kapcsolat töredékeinek.

A bemutató panel térrekonstrukciós részei a kudarc jeleit mutatják, a mai lakó elutasító magatartásából adódóan üresek maradtak. A kutatás ezen túli részletei azonban betekintést engednek és magyaráznak.

Mivel szinte semmilyen ismertté vált privát információ nem állt rendelkezésemre, így a 75 *boulevard du Montparnasse* volt az a ház, amely körül a legtanácstalanabban köröztem. Végül egy sikátorban készült kép vezetett az egyik ház sötét folyosójának picit ablakáig. (13. kép)

Ezután az egyik lakó nyitott volt rá, hogy át nézzünk néhány tucat fotót, hátha ismerőssé válik valami. Így találtuk meg az esős tetőről készített kép pontos helyét, majd felfedeztem egy másikat is a néhány-ezer Kertész-kép közül (14. kép), ami nyomtatott formában eddig soha nem jelent meg. A fotók két különböző lakásból készültek, de vajon valamelyik az, amit kereselek?

105 Lisette Model (1901-1983), Diana Arbus mestere volt

106 Ez a mondat a pár évvel halála előtt készített riportban is elhangzik, mely legutóbb a *Jeu de Paume* 2010-es Lisette Model életmű kiállításán volt hallható.

107 Salamon Erzsébet



A BnF Rogi André hagyatékában tett kutatásaim tettek felkiáltójelet a kérdő helyére. A helyszín testközelből való ismerete tiszta, e lakáshoz kötődő, eddig adatok hiányának szűrkeségébe burkolózó nagytáskának is értelmet adott és egyértelműsített.

Mielőtt bemutatom a szóban forgó képeket, ki kell térjek a hagyatékban szereplő képek hátoldalának különösen fontos szerepére. Rogi André fotóinak fonákját nézegetve nem szokványos fotós attitűddel is találkozunk. Ha a képeinek fényérzékeny oldalát lapozgatjuk, akkor szakmai életútjának lenyomatait kísérhetjük végig, viszont a „másik irányba” haladva egy magánéleti

történetet követhetünk végig, az érzelmi felszínen közelíthetünk az emberhez, a nőhöz. Gyakran használta jegyzetlapként képei tárgyát, olykor üzeneteket hagyott rajtuk vagy akár festővászonra avanszálta hátoldalukat. Naplószerűen beszámolnak, szinte követhetjük gondolkodását, ad hoc módon expresszív lelki állapotait. De más is árulkodik. A nyilván kezdeti időszakban, amikor még nem volt saját „fotós pecsétje”<sup>108</sup>, a férjét használta, egyszerűen kézzel az „André Kertész” név elé biggyesztve a „Mme” címet. Később

108 A fotós „cégérének” a kép hátoldalára való pecsételése a kor tipikus gyakorlata volt.



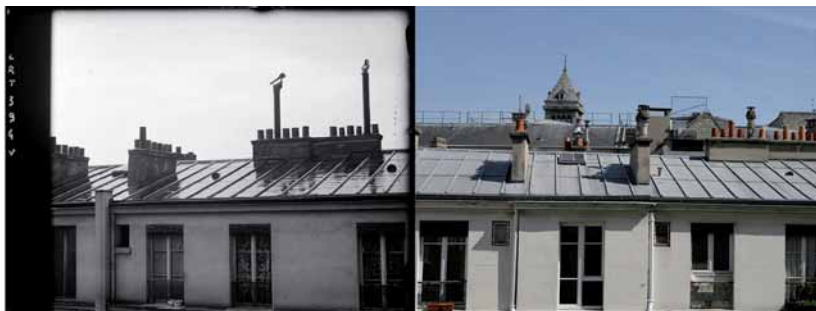
13. A.K.: Impasse, 75 blvd du Montparnasse 1929-30 között / Cs.G. 2010.

saját „Rogi André” pecséttel rendelkezett, amelyek alapján sorra megtaláljuk életének állomásait<sup>109</sup>. Nem tudjuk, hogy pénztelenségéből vagy igény hiányából fakadóan, de a válásuk után használt lakóhelyén kreatívan oldotta meg címének jelzését, a Vanves-t korrigálta Varenne-é (15. kép). Szintén a „b” oldalon találtam meg a

109 Párizst a II. világháború alatt sem hagyta el (1931 - 8 rue Varenne; 1941 - 9ter bd Montparnasse; 1962 - 36 rue Blomet).

számomra releváns és biztos nyomot is, ahol egy látszólag semmitmondó fotó hátán élettörténetének három címe is szerepel, kézzel kiegészítve és feltüntetve a 75 boulevard Montparnasse emeletét és ajtáját. (15. kép).

Felkerestem tehát a cím aktuális használóját, aki kíváncsi volt tervemre, és azokra a dokumentumokra, amiket mutathatok neki. Ő sem ismerte a Kertész nevét, és a nagy érdeklődése ellenére házon kívül rekedtem. A fiatal biológus egy kávézóban adott randevút, és a találkozá-



14. A.K.: Ablakok az ablakából, 75 blvd du Montparnasse 1929-30 között / Cs.G. 2010. /  
A.K.: Nedves tetők a szomszéd lakásból nézve, 75 blvd du Montparnasse 1929-30 között / Cs.G. 2010.



15. Cs.G.: Rogi André hagyaték: Rogi André fotóinak hátlapjai (részletek és teljes kép) 2010.

sunk után elzárkózott attól, hogy beengedjen a lakásába. A lakás, ahová előzetesen bementem, épp a keresett fölötti volt (4.emeleti). Az idős orvosnő, amatőr festő, akivel együtt mentünk az aktuális Kertész kiállításra a *Jeu de Paume*-ban, elmondta, hogy azt biztosan tudja, hogy a lakásában lakott *Robert Pikelny*<sup>110</sup>. Az ő, hasonló adottságokkal rendelkező lakásából sikerült a „terepen” fotókat készítenem, amelyek ugyan nem a pontos látószögben másolhatták Rogi André egykori felvételeit, de mindenképp érdekes párhuzamokat mutatnak. (16. és 17. képek). Ezekből két képen a lakásukat felújítás alatt látogató boldog Rózsi szerepel, tehát valószínűleg a költözés előtti időszakból van, 1929-ből, a harmadik egy látkép az ablakból, napilappal.

Parnasszusi életüknek leginkább összeilleszkedő vizuális párbeszéde „a kutyás,” sorozat. A több irányban készített fotók egymáshoz való köze szándéktalan, mégis saját térrekonstrukciós terveimet idézik számomra. Ez a két kép, két szerzőtől, egy térben, közel azonos időben épp úgy együtt él, egymást értelmezik, ahogy én szervezem és modellezem mai szereplőkkel a múlt eseményeit.

Sokan úgy vélték, hogy a lehajoló, arcát nem mutató, titokzatos férfi nem más, mint Rogi férje. Így azt természetesen meg is jelentették ezt a minden bizonnyal Rogi André által készített fotót, mondván fontos és ritka kép „*André Kertész műteremben dolgozik 1927 körül*”<sup>111</sup>. De

110 Robert Pikelny (1904-1986) orosz kubista festő, 1923-ban érkezik Párizsba.

111 OLLIER – NORA: *Photo Sensible: Rogi André*. Editions du Regard, Paris, 1999. 3.

Csorba Csillának Rogi André képeihez fűzött megjegyzése is ekkori képre utal, melyben szintén '27-es évszámmal illeti a „*jövendőbelijéről készített szimbolikus portrét*”.<sup>112</sup> Lehetséges lakásainak feltételeit ismerve, azt kizárhattam, hogy 1928 előtt készült volna a kép, mivel ugyan a Vanves utcában már Rogi volt a társa, de soha nem voltak ekkora tereik és ablakaik. A hála a napsütésnek, amit úgy szeretett Kertész a fotózáshoz, világosan tudhatóvá válnak a Rogi-hagyaték képein, hogy nem szokványos ablakról van szó csupán, amiről a látható keret szélének részlete utalhatna egy felhős időben, hanem egy óriási üvegezett felület előtt fotózott. Ettől lehetünk biztosak a helymeghatározásban. Visszagondolok arra, amit az „*André Kertész in Paris*”<sup>113</sup> című filmben magyaráz az akkor 88 éves művész az angol és francia nyelvet keverve, erős magyar akcentusával: „A fény az árnyékok miatt kell. Ha nem süt a nap, elveszítünk valamit [...]”. Igaza volt! Ezek után kertészi oldalról csak egy kutyát kellett keresnem, ami bizonyítja, hogy ő volt a fotós a képen. Ma, 80 év elteltével, a rekonstruálható körülményekből biztos adat e két képről: közel egy időben készültek, valamikor 1929 és 31 között, a házaspár közös műteremlakásában. A képen Kertész szerepel és Rogi André a szerző (18. kép).

Nem hagyhatom ki a felsorolásból a kutatás legártatlanabb felfedezését, André képét a béká-

112 CSORBA, E. Csilla: *Photographes hongroises 1900 – 1945*. Enciklopédia, Budapest, 2001. 34.

113 DARS, Jean-François - PAPILLAULT, Anne: *André Kertész in Paris*, film, 1982, (10 perc) melyben Christian Caujolle és Robert Doisneau követik a művészt a városban.



16. R. A. hagyaték: Rogi A. leendő lakásukban felújítás közben I. 75 blvd du Montparnasse I. 1929. / Cs.G. 2010. / R. A. hagyaték: Rogi A. leendő lakásukban felújítás közben II. 75 blvd du Montparnasse II. 1929. / Cs.G. 2010.



17. Cs.G. 2010. / R. A. hagyatéék: Látkép a belsőudvarra lakásuk ablakából 75 blvd du Montparnasse I. 1929.



18. A.K.: „Chien” - Kutya, 75 blvd du Montparnasse 1929-1931 között /  
R. André hagyatéék: André Kertész fotózás közben, 75 blvd du Montparnasse 1929-1931 között

ról, aminek a szemében felismerhetjük a lakásuk óriási ablakát. (19. kép)

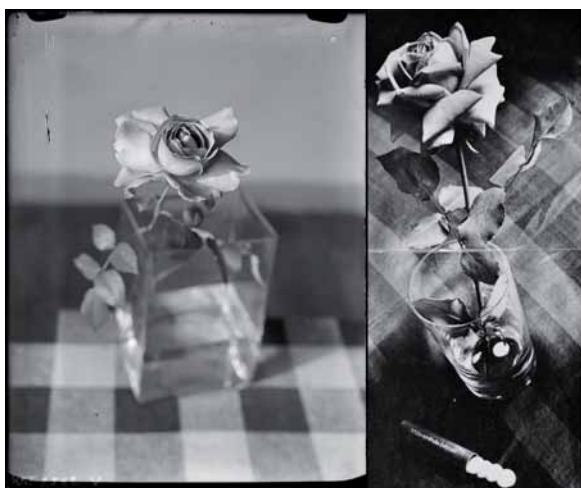
Kertészt meglátogatja Párizsban régi szerelme, Erzsébet. Elköltözik feleségétől. Rogi André portéfotósként folytatja karrierjét, elismerésben nem sok része akad élete során. Hagyatékának tárgyaiból és rajtuk érzelmi életének gesztusszerűen megjelenő expresszív nyomaiából egy zaklatott személyiség képe rajzolódik ki előttünk. Hála a BnF-nek, hogy hagyatékát megőrizte, így átmentve számos fontos személyiség portréját, így Picassótól Dora Maar-on és Jean Cocteau-n át Denis René-ig. A kutyás kép-

párhoz hasonló párbeszédből többet is találhatunk, bár más jelentőséggel bírókat. Egyértelmű például a két női portré. (20. kép) Vagy a két, rózsákról készített fotó, melyek - bal oldali darabja Kertész, míg jobb oldali, gyógyszerekkel kiegészített párja Rogi André kép, - mint valami „A Kertész Rózsája vagy a Rózsai Kertésze” című képregény meséli a szerelmi életük befejező epizódjait. (9. kép)

A sejtelmekkel, titokzatossággal körülvengett fotóművész-páros közös élete itt, és ekkor, 1931-ben ágazott el végérvényesen.



19. A.K.: Béka, 75 blvd du Montparnasse 1929-1931 között (részlet és teljes kép) / Cs.G. 2010.



20. A.K.: Rózsá 1925-1931 között / R.A.: Rózsá 1925-1931 között / A.K.: Női portré 1925-1930 között / R.A.: Női portré 1925-1930 között



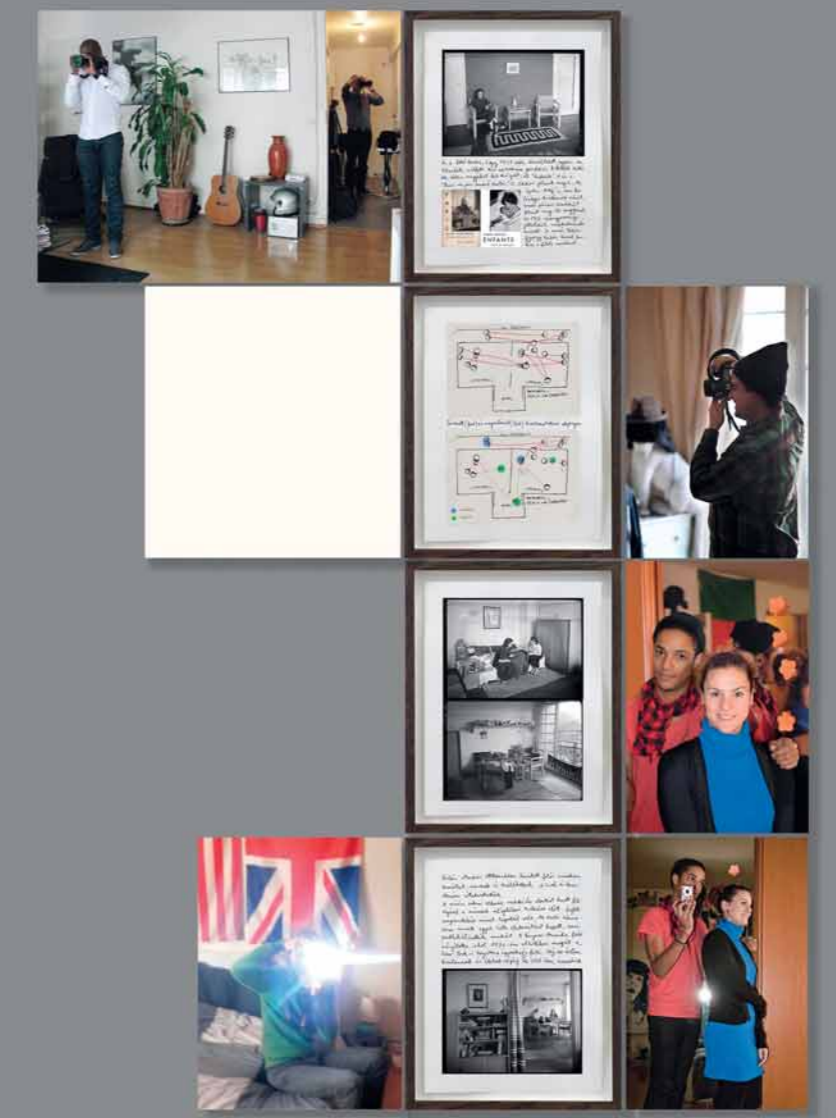


---

Helyszín N°3 »

---

**André Kertész** - *75015 Párizs, 32bis rue du Cotentin (1931-1936)*





## André Kertész

- 75015 Párizs, 32bis rue du Cotentin (1931-1936)

Kertész párizsi létének utolsó tartós állomása az 1931-ben épült 32bis rue du Cotentin lett. Új-régi ismeretségével, Salamon Erzsébettel költözik ebbe, a Montparnasse pályaudvar mögötti tágas, világos és új lakásba. Hamarosan össze is házasodnak, és 1977-ig, Erzsébet haláláig együtt élnek. Ezekben az enteriőrökben készült fekete-fehér képeken egy befutott művész ül előttünk fiatal feleségével, aki bevallása szerint feladta művészi karrierjét, hogy így segíthesse férjét.<sup>114</sup> A támogatásra szüksége is volt Kertésznek, hiszen rengeteg kiállításon szerepel, megrendeléseik vannak és kezdenek megjelenni könyvei. 1933-ban elkészíti a számos előtanulmányt megélt *Distorsions* című sorozatát, melyekhez a budapesti Vidámpark görbe tükörít használja. Ezek kapcsán emlékezik vissza első hasonló képére is: „Sebesülésem után kórházban voltam majd kilenc hónapig. Mindennap mentünk úszni az uszodába, és egyszer észrevettem a víz torzításait. Amikor ezeket fényképeztem, bajtársaim mondták, örültél vagy! Miért fényképezted ezeket? Azt válaszoltam nekik: Miért, csak a barátnőket? Ez is létező dolog. Hát így fényképeztem az első torzulást 1917-ben [...]”<sup>115</sup> A sorozatot a *Le Sourire* közli. Még ebben az évben megjelenik *Enfants* című könyve is, majd '34-ben a *Paris vu par André Kertész* és *As igazi Ady* (Le Véritable Ady). Ez utóbbi különleges kiadás, hiszen párizsi kiadónál jelenik meg, de magyarul a Magyarországi 1932-es jobboldali radikalizálódás miatt,

114 GAILLARDE, Agathe: *André Kertész*, Edition Agathe Gaillard, Franciaország, 1980.

115 *Hazai anyag*, 2005.

amiről bővebben a könyv előszavában beszél a szerző, Bölöni György. Külön ír Kertész munkájáról, akivel a fotózások közben is együtt dolgozik: *Le Véritable Ady* könyv fotóival kapcsolatban: „Párizsban igen elismert barátom, Kertész segített abban, hogy megörökítsünk mindent, ami még látható maradt Adyból a városban.”<sup>116</sup>

Kertész 1984-ben visszatér Párizsba, ahol régi barátja, Sólyom Róbert kíséri útjaira. Elmennek együtt abba az utcába, ahol Elizabethtel élt, de az idős művész már nem emlékszik, hogy melyik is volt a ház, amiben 5 évig, New York-ba való utazásáig a feleségével élt.<sup>117</sup>

A Cotentin utcai lakásban a tér komplexitása, változása, a lakók korából fakadó szervezési nehézségek miatt a térrekonstrukciós kísérletek ugyan megvalósultak, de a lekövethetőségükben néhány helyen csorbultak. Ennek ellenére az egyik legdinamikusabb lakói közreműködés volt.

Kertész itt készített lakásfotói mérnökien kimertek, merevek és beállítottak. A terek szintén egyszerűek, kiszámíthatóak.

A ház jelenlegi lakói két huszonéves fiatal fiú, a tulajdonosok gyermekei. Látszólag nem nagy mértékben érintette meg őket a tény, hogy ki lakott náluk, de a rekonstrukciós játékban annál lelkesebben vettek szép számmal részt. Az alábbi re-fotózás képein az ő privát tereik láthatóak, illetve ők maguk. (21. kép)

Kertész pedig 1936-ban, szerződéssel elkötelezi magát a New York-i Keystone ügynökség felé, ahová októberben érkeznek feleségével.

116 *Le véritable Ady*. In. FRIZOT, Michel – WANAVEBECQ, Annie-Laure: *Kertész*. Edition Jeu de Paume / Edition Hazan, Párizs, 2010.

117 *Beszélgetés Sólyom Róberttel*, 2010.





21. A.K.: Önportrék Elizabettel a 32bis rue du Cotentin-ban 1931-1936 között /  
Cs.G. 32bis rue du Cotentin 2010.

---

Helyszín N°4 »

---

**Brassai** - 75006 Párizs, 7 rue Servandoni (1927-1928)



Handwritten text in a framed box, likely a diary entry or notes related to the photography project.



Handwritten text in a framed box, including a small black and white photograph of three people sitting on a bench.



Handwritten text in a framed box, accompanied by a small photograph of a building facade.



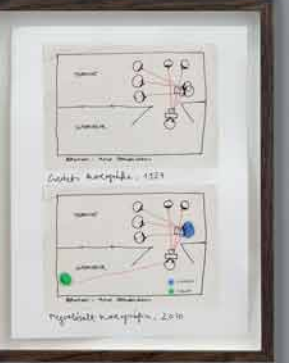
Handwritten text in a framed box, including a small black and white photograph of three people sitting on a bench.



Handwritten text in a framed box, including a small black and white photograph of three people sitting on a bench.



Handwritten text in a framed box, including a small black and white photograph of three people sitting on a bench.



Handwritten text in a framed box, possibly a list or schedule.

Handwritten text in a framed box, possibly a list or schedule.

Handwritten text in a framed box, including a small photograph of a group of people in a room.

## Brassai

- 75006 Párizs, 7 rue Servandoni (1927-1928)

Párizsba érkezésekor első szállásként, Brassai a barátjánál, Tihanyi Lajos festőművésznél húzza meg magát rövid időre 1924-ben, ahonnan majd átköltözik a *Saint-Sulpice* templomot a Luxemburg kerttel összekötő kis utca 7. számú házába, ahol 1928-ig marad. Ezidőben leginkább, mint újságíró, karikaturista és sporttudósító tartja fenn magát. A környék akár ismerős is lehetett volna számára, ha nem csak öt éves lett volna, amikor édesapja a francia fővárosba költözött családjával ösztöndíjas francia tanárként. „Átvágok a Luxemburg kertben, ahol gyermekkoromban, amikor egy évet töltöttem Párizsban a szüleimmel, fehér játékhajókat úsztattam körbe a medencében.”<sup>118</sup> Ezt a képet 1935-ben fotón is rögzíti, és nem korábban amikor épp mellette lakik, hiszen ezidőben még nem fotografál. Képkészítőkkel viszont nagyon is kapcsolatban áll már ekkor is, cikkeihez használja felvételeiket. Így ismerkedik meg 1926-ban a Montparnasse művészkolóniájának fotós tagjával, André Kertésszel. Barátságot kötnek, és együtt is dolgoznak olykor. Brassai elkíséri őt néhány munkájára, amelyek során sokat tanul, és talán ekkor ébred fel érdeklődése a műfaj önálló használata iránt. Ennek gyakorlatára azonban csak később kerül majd sor. Addig még kiemelt privát eseményeihez is Kertész segítségét hívja, így készítik el 1927-ben azt a néhány fotót, amelyre szüleinek párizsi látogatása ad alkalmat. A képek la-

118 Beszélgetések Picassóval, 1964.3.

kása balkonján készültek, ahol az akkor 28 éves Brassai szüleivel, id. Halász Gyulával és Verzár Matilddal pózol. (22. kép)

Lakása mindössze néhány négyzetméter, épp akkora, mint a hozzá tartozó terasz. Ezeket a paramétereket ismerve, érezhető büszkesége és önmagát eladni tudása is abból, ahogy nyilatkozik róla. Részlet, szüleihez írt leveléből: „Kahánának a St Supice térről futólag megmutattam műtermem erkélyét a magasban. [...]”<sup>119</sup>

A kezdeti időkben további három fontos kapcsolata formálja, egyengeti életét. Az egyik Eugène Atget munkáinak felfedezése, mely mély nyomot hagy benne, a másik Reismann János fotóriporterrel való barátságának elmélyülése, illetve a tőle 25 évvel idősebb Mme Marianne Delaunay Belleville, francia bárónőhöz fűződő viszonya: „A más országokból Párizsba érkezett művészek java részének ismeretségi köre a külföldiekre korlátozódott, mivel képtelenek voltak áttörni a francia család védelmi gyűrűjét. Számukra a Montparnasse amolyan gettó volt, ahová a franciákat csak a kíváncsiság vonzotta. [...] Nos, alig néhány hónappal az után, hogy Franciaországba érkeztem, alkalmam nyílt megismerkedni egy nagypolgári családdal, amely úgyszólván befogadott. D.B.-né nagy műveltségű, okos asszony volt [...]. Bensőséges viszony fűzött hozzá, ő volt az én Lédám, az én von Stein asszonyom. [...] Neki köszönhetem azt is, hogy betekintést nyerhettem abba a titokzatos világba, amelyet nagyvilági életnek neveznek.”<sup>120</sup>

119 Gyulus, 2007.

120 Előhívás, 1980. 8.-9.



22. A.K.: Brassai szüleivel, 7 rue Servandoni teraszán I. 1927. / Cs.G. 2010. /  
A.K.: Brassai szüleivel, 7 rue Servandoni teraszán II. 1927. / Cs.G. 2010.

Az én történetem a *rue Servandoni*-n ott kezdődött, amikor *Mme C.*<sup>121</sup>, olasz származású újságíró nő ajtót nyitott nekem, az általam másodiknak becélzott lakásban. Itt lakik a '60-as évek óta. Tökéletesen tisztában volt azzal, hogy ki az a Brassai, és nagyon sajnálta, hogy édesanyja, aki egyenesen rajongott a művészért, nem érthette meg, hogy szembesüljön a ténnyel - hogy ugyanazon falak között éltek -, és egyben a fotóval, melyet Kertész készített Párizs Szeméről<sup>122</sup> lakásukban. A jelenlegi élettér többszöröse a korábbiaknak, mert össze lett nyitva szomszéd ingatlanokkal. *Mme C.* azonnal felismerte a fotózás helyét is, megmutatta, nem sokat változott.

Vannak jelentéktelen helyek és vannak amelyek furesza találkozások csomópontjává válnak. A 7 *rue Servandoni* a legkülönösebb véletlenek gyűjtőháza lett felfedezéseim közül. Brassaival kezdődik, aki ideköltözik, és közben barátságot köt Kertésszel, ennek az említett módon emléket is maguk mögött hagyják. Jómagammal folytatódik, ha nem is időrendben, aki a két művész nyomait járja: megnéztem Teri Wehn-Damisch filmjét Kertészről<sup>123</sup>, amelyben Solyom Róbert kíséri a művészt filmbeli útjain. Solyom Róbert nyomát sehol nem találtam, hogy Kertészről mesélhessen nekem. Végül a Brassai háztömbjében - ahogy minden háztömbben dokumentáltam a lakók névsorát a postaládákon -, akadtam a nevére és *Mme C.* megerősített gyanúmban: ő az akit - már nem is -, kerestem. A harmadik véletlen elképesztő kört zár be: a két barát vagy ellen-

ség történetéhez vezet, melyet Solyom Róbert személyesen mesél el nekem a 90 éves Kertészről: „A rádió be volt kapcsolva. Kertész itt volt, épp itt ült a nappalimban. Egészen kivételes, különleges pillanat volt. A rádióban éppen bemondták Brassai halálát. André itt ült, és csak annyit mondott: *Nos, meghalt.* Egy öregember reakciója volt, ez nem volt semmi!? Nagyon különös és elképesztő volt látni, a kifejezésében benne volt igazán minden. Egy teljes élet története, és minden, ami Brassaival kapcsolatos volt. Soha nem felejttem el.”<sup>124</sup> Az idős fotóművész viszont soha nem mesélte Solyomnak, hogy néhány emelettel feljebb és 57 évvel azelőtt épp Brassait fotózta és magyarázta neki a szakma rejtelmét.

A házban végül még egy párizsi magyar fotós megfordult, Zaránd Gyula. Ez viszont már nem volt véletlen, én beszéltem neki a térrekonstrukciós kísérletről, és csatlakozott hozzánk. Az tervet szépen teljesítettük, egyetlen ponttal kiegészítve a koreográfia hálózatát, a tér értelmezhetősége érdekében.

Néhány hónappal később *Mme C.* felhívott, hogy talált eredeti Brassai képet édesanyja hagyatékában, és szeretné értékesíteni. Braque műtermét ábrázolta 1948-ból.

Brassai fotós karrierjét következő szállásán, a *Hôtel des Terrasses*-ben kezdi.

---

121 A 7, *rue Servandoni* lakás tulajdonosa anonimitást kért.  
(A továbbiakban *Mme C.*)

122 Henry Miller nevezte így el Brassait „*l'œil de Paris*”

123 WEHN-DAMISCH: *André dans les villes: Budapest-Paris-New York, France*, 1986 (52 perc - 16 mm)

---

124 *Beszélgetés Solyom Róberttel*, 2010.





---

## Helyszín N°5 »

---

**Brassaï** - 75013 Páris, 74 rue de la Glacière (1924 et 1928-1935)



## Brassaï

- 75013 Párizs, 74 rue de la Glacière (1924 et 1928-1935)

A fiatal Halász Gyula második hosszabb és stabiler állomása a 74 rue de la Glacière, ahol a New Yorkba távozó kedves barátja, Tihanyi (1885-1938) rezidenciáját veszi át 1928-ban. (23. kép)

Festőbarátja még berlini barátságuk idején portrét fest Gyuláról<sup>125</sup>, mely a mai napig örökös lakásának falán lóg<sup>126</sup>. Fő megélhetése még ekkor is az újságírás, képek adása és vétele illusztrációkhoz többnyire német lapoknak.

125 Brassaï, született Halász Gyula.

126 A szerző beszélgetése alapján M. P. Ribeyrolles-val, Brassaï unokaöccsével, Párizs, 2008.

Örökre szóló barátságot köt Stefan Loranttal, a Münchener Illustrierte főszerkesztőjével. A Hôtel des Terrasses balkonjairól készített képeket kisebb-nagyobb részletek és az idő múlásának figyelembevételével össze lehet gyűjteni. Így kapunk egy néhány részletet felmutató általános képet a helyszínről, sőt Kertész még mindig jelen van színterein, baráti körük is azonos, fotója a hotel teraszán készült, amin láthatjuk Tihanyit egy nagy társaság közepén de Alexander Korda is felismerhető szemüvegével, akinek Brassaï fotóz filmjében, 1932-ben. Saját bevallása szerint: „Felismertem, hogy a fényképezés korunk sajátos közlési eszköze – amikor ez 1930-ban tudatosodott bennem, egy csapásra fordulat



23. Brassai: Önportré, L'Hôtel des Terrasses 1931. / Ismeretlen: Brassai Tihanyival é.n. (Tihanyi hagyaték)

állott be életemben.”<sup>127</sup> Ekkortól kezdi egyre gyakrabban illusztrálni cikkeit saját képekkel. Egy Voigtländer Bergheilt-el kezdi az éjszakai Párizst fotózni. Az expozíciós időket cigarettájának elszívásával méri, képeit pedig eleinte Dora Maar-al közösen használt laborban hívja elő. Később saját labort rendez be hotelszobájában (23. Kép): „Örvendek, hogy a fényképezést megtanultam és rá berendezkedtem. Ez sok időmbe és pénzembe került, s most már lassanként gyümlöcsöztethetem. Fényképeimből (riportfelvételeket kivéve) a folyóiratoknak még semmit sem adtam, részben, mert nagyítógép hiányában nem tudtam magam a fotókat fölnagyítani, részben, mert tárgyalásban vagyok egy párizsi kiadóval, aki szeretne nyolcvan fényképemből egy könyvet kiadni [...]. Még mindig a *Glacière* hotelba, szoba 400 frank. Itt egy kis laboratóriumot is berendeztem, s addig is, míg nagyítógépet szerzek be, egy ismerősnél nagyíthatok. [...]”<sup>128</sup> Ugyanitt ezt írja az *Arts et Métiers Graphique* kiadójáról: „*Ezek után 20 párizsi Nocturne-ömet*

127 *Előhívás*. 1980. 12.

128 Levele apjához, 1931. január 24. In: *Előhívás*. 1980. 137.-138. és 140. - 141.

*mutattam meg, és proponáltam neki, hogy adjon ki egy éjjeli párizsi albumot. Az idea tetszett neki. [...] elhatározta, hogy kiadja a könyvet.”*<sup>129</sup> Végül a *Paris de nuit* c. könyve 1932-ben megjelenik, és épp előtte felveszi a Brassai nevet is. Graffitik iránt is ezidő alatt kezd érdeklődni. Megismerkedik a *Minotaure* lap szerkesztőivel, melyek személyében a legnagyobb szürrealista művészek körében kezd mozogni 1933-tól. Együtt dolgozik Dalival Tzarával és Picassóval is.

Ma sem a *Hotel de Terrasses*, sem az épülete nem létezik. A szomszédos épületek sem a régiek, így csupán a metróállomás és más, az épütről készült felvétel segített némileg az azonosításban. (24. kép)

Ezek már hiába bizonyítanak kilátást vagy reprezentálnak helyszínt. Az új épületbe nem sikerült bejutnom, így ebben az esetben egy újfajta városi tapasztalat példázza a már megközelíthetetlen enteriőröket, a lebontott múltat.

129 Gyulus, 2007.



24. A.K.: L'Hôtel des Terrasses 1928. k. / Brassai: L'Hôtel des Terrasses, 74 rue de la Glacière 1931. (forrás: © Estate Brassai RMN - Jean-Gilles Beriszi) / Brassai: Halott ember az utcán, Boulevard Augustine Blanqui 1932. / Brassai: Publikus WC Boulevard Augustine Blanqui 1933. k. / Cs.G. 74 rue de la Glacière 2010.



---

Helyszín N°6 »

---

**Brassai** - 75014 Párizs, 81 rue du Faubourg Saint-Jacques (1935-től haláláig)

Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)

Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)  
Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)



Jozef Plac, vlna 1952



Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)



Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)



Exponat - 11 na die Podzemny Dom - Jozef Plac (1952)

## Brassaï

- 75014 Párizs, 81 rue du Faubourg Saint-Jacques  
(1935-től haláláig)

Brassaï egész későn, 1935-ben hagyja csak ott a Hôtel des Terrasses szállását, ahonnan a 81 rue du Faubourg Saint-Jacques-ba költözik. Így tudósítja szüleit: „Szobáim az Observatoire kertjére nyílnak, a laborarium kényelmes (a konyhát áldoztam fel e célra), a fürdőszoba tágas, hideg és meleg víz, ami pedig a berendezést illeti, de erről majd inkább fotókat csinálók és küldök, ez többet ér.”<sup>130</sup> Megrendelése szaporodnak, Rolleiflex gépet vásárol és egy asszisztenst vesz fel. Hamarosan elkészíti Henri Matisse-ről sorozatát, és hosszú távú fotós együttműködésekbe kezd olyan ügynökséggel, mint a Rapho vagy a 25 éven át a Harper’s Bazar. Profilja a művészportrék és műtermek. Kiállításaival egyre több helyen jelenik meg, így a 1937-ben Budapesten és New Yorkban is, és a nyomtatott sajtó legnagyobbjainak publikál. Hamarosan nemcsak szerzőként, de cikkek tárgyaként is olvashatunk művészeti tevékenységéről: Henry Miller Brassairól szóló cikkének a Globe-ban való megjelenésével ekkor ragad rá a „The Eye of Paris” elnevezés. A háborút igyekszik Dél-Franciaországban átvészelni, csak hosszabb-rövidebb időre látogat Párizsba. Publikálási jog híján az írás és rajzolás felé for-

130 Előhívás. 1980. 154.

dul, díszleteket is tervez, és Picassó műtermét is rendszeresen fotózza. 1943-tól kezdi lejegyezni vele folytatott beszélgetéseit is. Barátjával Reismann Jánossal továbbra is szoros barátság tartja össze: „[...] annak az épületnek, ahol most is lakom, a hetedik emeleti kis manzárdszobájában hallgatta és jegyezte – a zavarások ellenére – az orosz és angol adásokat.”<sup>131</sup> 1948-ban feleségül veszi Gilberte Mercedes Boyer-t, akivel házat vásárolnak délen, Eze falujában. Haláláig egyre több időt tölt az ország ezen felén. Párizsi lakása archívuma és gyűjtött tárgyainak sokasága miatt (25. kép) egyre szűkösebbé válik, így 1948-ban a kerület egy másik utcájában műtermet is szerez magának munkájához. Kiterjedt tárgyi gyűjteményük et Kertész „lelkileg szürrealisztikus”-nak tartotta, Nancy Newhall pedig a művész kíváncsiságának és játékoságának kifejeződését látta e „fecsegő társaság”-ban.<sup>132</sup>

Nemzetközi sikereinek köszönhetően sokat utazik.

Bár a házmester jóvoltából megkaptam a tulajdonosok elérhetőségét, de Brassaï 81 rue du Faubourg Saint-Jacques-i lakását nem tudtam az enteriőrre megközelíteni. Az ingatlan örökösei, a művész családja, kérésre nemleges reakciót kaptam.

131 BRASSAI: Reismann János. in. Fotóművészet, 1970/1. 35.

132 Gyulius, 2007. 146.



25. Brassaï vintage kópia hátlapja, tamponnal ellátva 2009. / Brassaï: 81 rue St.-Jacques műterem 1931. k. / Erdélyi Lajos: Brassaï az archívumának egy részével a 81 rue St.-Jacques lakásában 1973. július / Cs.G. Rálátás a La Santé börtönre, 2010.



---

Helyszín N°7 »

---

**Brassaï** - 75014 Párizs, 16 rue du Saint-Gothard (1948-tól haláláig)



## Brassai

- 75014 Párizs, 16 rue du Saint-Gothard (1948-tól haláláig)

Brassai 1948-ban szerzi meg a *rue du Saint-Gothard*-on lévő műtermét. Már 1935-től a néhány utcányira található 81 *rue Faubourg Saint-Jacques*-ban lakik, de házassága után a lakásuk végképp kevésnek bizonyul a művészi tevékenységhez és élettérhez egyben. Így számol be születésének: „Pár hónap óta sikerült egy festőműtermet szerezni és berendezni, nem messze innen, és bár ez idáig alig volt időm, hogy átszökhessem, talán rövidesen megint a festészetnek és szobrászatnak adhatom magam. Több könyvem megjelenés alatt, egy Londonban, egy Párizsban és egy Svájcban.”<sup>133</sup>

A művész utóbbi műterme, éppúgy mint a közeli lakása, 1984-ig, élete végéig kíséri már. 1935-től kezdve karrierje meredeken felível, a teljesség igényével csak nagyon hosszasan sorolhatóak kiállításai, megjelent könyvei, róla készült cikkek, portréfilmek. Nem hagyja abba az írást sem, és számos fotó díszletet is tervez francia színházaknak és a festés, rajzolás, de szobrászat is visszatér életébe.

Fontos állomásai ezen periódusának, hogy 1949-ben megkapja a francia állampolgárságot,

133 1948. júliusi levél. In. *Gyulus*, 2007.

1951-ben kiállít New Yorkban a MOMA-n, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Izis és Willy Ronis társművészekkel.

1952-ben megjelenik első olyan könyve, mely rajzait is bemutatja, 1955-ös, a *Tant qu'il y aura des bêtes* c. filme az 1956-os cannes-i filmfesztiválon díjat kap. Edward Steichen által rendezett *Graffiti* kiállítása a Modern Művészetek Múzeumában, az USA-ban is nevet szerez neki, majd aranyérmét kap a Velencei Fotóművészeti Biennálén. 1958-ban az UNESCO párizsi épületébe kerülnek képei. Művészi sikerei sok utazással jár, így a fennmaradó idejét egyre gyakrabban az Eze-i házukban tölti, délen.

A graffitik még a Hôtel des Terrasses-béli időszakában kezdik érdekelni, amiket, mint „ősi, primitív motívumok mai megfelelője”, fotókon gyűjt. Ezek 1960-ban megjelennek meg a *Graffiti*<sup>134</sup> könyvében. 1963-ban két fontos retrospektív kiállítása is nyílik Franciaországban és megjelenik a *Conversations avec Picasso*<sup>135</sup> c. könyve. 1967-től nemcsak fotóival állít ki, de szobraival, rajzaival, festményeivel egyaránt. Legfontosabb ezek közül a Szarkowski-rendezt kiállítás a MOMA-ban, La Boétie Galéria Párizsban.

134 *Graffiti*, Belser Verlag, Stuttgart, 1960. és Édition du Temps, Párizs, 1961.

135 *Beszélgetések Picassóval*, 1964.



26. © Serge Hambourg: Brassai műterme, rue du Saint-Gothard, 1998. (33x48cm) / Cs.G.: Brassai műterme I., II., III., rue du Saint-Gothard 2009.

1976-ban végre megjelenik a rég várt '30-as évek titkos Párizsa<sup>136</sup> c. könyve. 1974-ben az Arles-i Nemzetközi Fotófesztivál díszvendége, majd megkapja a Franciaországban a Grand Prix nationale de la Photographie-t. Leveleinek kiadása *Előhívás*<sup>137</sup> címmel, 1980-ban realizálódik. Még öt évvel halála előtt, 1979-ben retrospektív kiállítása nyílik Londonban és New Yorkban.

Brassaival részletesen foglalkozó monográfiák, jellemzően, nem tartalmazzák műtermének címét, sőt ilyen pecséttel ellátott fotókat sem sikerült találnom. Így a felkereshető Saint-Jacques-i lakásának címére mentem. Mivel a házmesterek engedékenységgel kapcsolatban egyes tapasztalataim voltak, így próbáltam határozottan megválaszolni a hova-tartok-kérdését, és azt feleltem Brassaiékhoz. Végül ugyan nem engedett fel, de az tulajdonos elérhetőségét megkaptam. A telefonvonal végén Brassai unokaöccséhez volt szerencsém, aki levélben kérte bemutatkozásomat és kéréseimet. Válasza egy

hónap késéssel érkezett, melyben a műtermet készek voltak megmutatni. A dokumentáció annál is inkább kapóra jött mindenkinek, mert az enteriőr Brassai halála óta csaknem érintetlenül állt és egyben néhány nappal felújítás, a műterem berendezésének lebontása előtt.

M. P.R.-rel munkahelyén találkoztunk előzetes megbeszélésre, ahol két fotót mutatott nekem a helyszínről. Az egyik az enteriőrben álló Brassai ábrázolta a két fonott bikafej (Minotaure) előtt, saját közegében, épp abban, amit aztán még én is lefotóztam. Ezt a családi ereklyét csak megnézhettem, emlékezetembe véshettem. A másiktól kaptam egy fénymásolatot, ezen az idős művész a műteremházhhoz tartozó belsőudvarban látható.

A fotózásra egymagam, egy órát kaptam. Eset az eső. Térrekonstrukciós kísérletek szoba sem kerülhettek, viszont a hely dokumentálása egy hosszú élettörténet utolsó utáni nyomainak a képekbe zárása és megmentése lett. (26. kép)

---

136 *Le Paris secret des années 30*, 1976.

137 *Előhívás*. 1980.

# IV.

## Enteriörtörténetek, összegzés

*„Mind ezekből a dolgokból egy időbeli forma bontakozik ki. A közösségi öntudat vizuális képe jön létre, a törzs, az osztály vagy a nemzet szintjén. Ez a tárgyakban, jelentkező önarckép útmutatóul és eligazodási pontul szolgál a csoport számára a jövőben, ugyanakkor az utókornak nyújtott portré is egyben.”*  
George Kubler

### Palimpszeszt tér, relációk

Születünk valahová. Egy helyre, ahol a természetes és épített tér keveredik. Egy adott helyzet, amit választásképp vagy elfogadunk, mint élet-tér, vagy továbbállunk, de mindenképp egy kulturális folyamat aktív részesévé válunk benne. Formálójá lesz személyiségünknek, életünknek, és reciprokon módon mi is a környezetünk alakítóivá válunk.

A tér és használója közötti kölcsönhatás individuális szinten a privát szférában a legmeghatározóbb, térhasználatunk egyben személyiségünk lenyomata. Az elfoglalt élettér választását számos tényező befolyásolja, függ neveltetéstől, születési helytől, intelligenciától, örökségünktől, vagy megtapasztalt élethelyzeteinktől stb. Egy épített privát tér, lakás élettartama, nem egy em-

beröltött céloz, azonban annak falai által kihalított közeget a benne lejátszódott emlékektől és élethelyzetektől mentesen örököljük. Az élőhely intimitása személyiségfüggő, egyedi, nem átadható, meghatározzák egyéni szellemi és fizikai létünket.

Az enteriőrökhöz - és más terekhez -, kötődő emlékek értelme maga az ember, a jelölés nélküli, elhagyott helyek feledésbe merülnek. A lakás egy palimpszeszt tér, melynek egymás utáni lakói egymástól tökéletesen elzárt, privát emlékek láncolatát alkotják az idő folyamatában. Az emlékezés elválaszthatatlan a tértől, időtől, az embertől.

Földrajzi koordinátáink részben önmagunk meghatározói, hozzátartozó emlékeink egyben életrajzi epizódok, melyek átadható formában hangbéli, textuális és vizuális formában élhetnek tovább, hagyatékok, archívumok keretein belül.

A második világháborút követő felgyorsult urbanizációs folyamatok következményeképp a szociális mobilitás a mai napig növekvő, legyen az közlekedést- vagy kommunikációs hálózatot érintő. A fizikai létezés exteriőr és enteriőrje mellett, megjelent a virtuális tér, melynek táguló információs közegében minőségében változik a valós emberi érintkezések módja, igénye.

A technikai paradigmák változása és a szociális kapcsolati szokások, formák kölcsönösen hatnak egymásra és gyökeresen szabják át a képhasználat módját és területeit a társadalmi érintkezés mikéntjében. Guy Debord szerint „A spektakulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek.”<sup>138</sup>

A fotóhasználat demokratizálódása, a kommunikáció vizuális térhódítása, a relációk globális átrendeződése befolyásolja a gondolkodásmódot, a művészetben sem reflexió nélküli, társadalmi kontextusban párhuzamosan működő. Michel de Certeau szavaival élve a művész a *kultúra bérlője*, a beuysi felfogás szerint pedig mindenki művész. A műalkotásról alkotott arisztokratikus felfogás összeomlik, és tapasztalati irányba tolódik, ahol a mű sokkal inkább képviseli a párbeszéd fontosságát az átélt szituációról, gyakorlatról. „A városi létformában általánossá vált a közelség tapasztalata, ez kézzelfogható szimbóluma és történelmi kerete a társadalom mai állapotának. [...] A sok és intenzív találkozás állapota a civilizáció egyik jellemzőjévé vált, így kialakult az ennek megfelelő művészeti gyakorlat is: a művészet egy formája, melynek alapja az interszubsztitívitás, központi témája pedig az együttlét, a néző és a kép „találkozása” és az értelem közös létrehozása.”<sup>139</sup>

A művészi tevékenység nemcsak az önmagunkhoz vagy a másikkal való viszonyt jelenti, de a világhoz is. A személyközi kapcsolatokkal operáló műalkotás konzekvens lépésként repre-

zentációs módjával is hivatott megbontani a klasszikus vagy megszokott befogadói hagyományt. Installációs megoldásaiban akár új formai szempontjaival akár helyének szokatlan módon való meghatározásával új ritmust teremtve és kilépve a konvencionális kommunikációs struktúrából.

## Enteriörtörténetek

Amikor azt mondom *emlékezet helyei, tér-rekonstrukció, vagy enteriörtörténetek*, mindhárom meghatározásban valamilyen értelemben földrajzi, koordinátákkal párosított, idővel kapcsolatos cselekvést sejtethetünk.

A *hely* stabilitást, állandóságot jelöl, melyben az együtt, egymás mellett létező dolgok bizonyos rendben pozícionálhatóak. Mozdulatlan jelenvalóság, melynek alanya lehet élettelen tárgy vagy test, holttest. Halott tér. Ilyenek a sírhelyek is, és az emlékezet helyei, melyeknek tudható koordinátája, azaz jelöltsége folytán a befejezett múlt, megmerevedett időkre *emlékezünk*. Az emlékezés a múlt irányuló, jelenben zajló cselekvés.

A *teret* a mozgás vagy temporális műveletek definiálhatják. A teret mozgó dolgok szövete hatja át. A tér résztvevői élő lények, melyek tevékenysége mindig történethez társul. Időbeliségében, egymásra következő eseményeinek kontextusában állandóan változó. Folyamatos jelen. Életre keltett hely. A tér-rekonstrukció egy aktív folyamat, mely feltételezi az emlékezés képességét és, egy időben megelőző állapot ismétlődését provokálja jelen időben.

Az *Enteriörtörténetek* munka címével is pontos koordinátákat sejtet, melyeket az alcímekben kijelölök, a mestermunkában pedig konkretizá-

138 DEBORD, Guy: A spektakulum társadalma. MTA Művészettörténelmi Kutatóintézet – Balassi Kiadó, Budapest, 2006

139 BOURRIAUD, Nicolas: Relációesztétika. Múcsarnok, Budapest, 2007. 13.

lok. A *Térrekonstrukciós kísérletek a kulturális emlékezet párizsi helyszínein: André Kertész és Brassaii privát terei* ma meghatározza tehát azt az ambivalens értelmezési tartományt melyben a terek és helyek definíciós lehetőségeit keresni lehet. A működő palimpszeszt terek, a lakások, mint az emlékezet helyei, illetve a tér-rekonstrukció, mint kollektív emlékezés és aktív cselekedet, a hely/tér definíciójának szüntelen oda-vissza lépő játékát adja. A kollektív alkotói munka így az emlékezés terében folyik. Mint egy zárandokhelyen élni, melynek ellentmondásossága akkor tisztázható, ha a hozzá kötődő folyamatokat, cselekedeteket temporalitásuk szerint értelmezzük.

A tér-rekonstrukciós kísérlet az emlékezés helyére való visszatérés, egy ciklus. A hely, mint egy szarkofág vagy kripta, melybe a fotókon megtalált, kimerevített mozdulatok vannak szimbolikusan lezárva. A lakótér klasszikus értelmében viszont egy lineáris történetnek, és időnek az állandóan mozgásban lévő, lakókkal benépesült profán földrajzi megfelelője.

Michel de Certeau hasonlítja a görög tömegközlekedési eszközt, a *metaphorait* (μεταφοράς) a tereket leíró elbeszélésekhez.<sup>140</sup> Szép analógia ez tértapasztalati munkám alapmotívumára, a fényképeknek szimbolikus jelölésére. Ahogy a busz vagy vonat elviszi az athéniakat „A” pontból „B”-be, úgy utazhatunk a tárgyalt lakóhelyek különböző érái között a megtalált fotók, mint *metaphorait* segítségével. A szóban forgó képek kapcsolódásai, az időt és teret használva alkotják meg azt a hálót, mely a jelenünk, és a képekben formálódó emlékezet kettősségét szövik össze az

új, kollektív munkára épülő műben, és így válnak közösségi közlekedésünk vizuális eszközeivé.

Az André Kertész és Brassaii egykori párizsi lakhelyeit ma feldolgozó munka a fotóarchívumuk olyan darabjait azonosította, melyek a művészek privát tereiben készültek egykor. A feltárt adatok művészek életrajzi részleteire világítottak rá. Az azonosítás a lakásba való bejutás során történt. A jelenlegi lakókkal kötött kapcsolat egy együttműködés kezdete is volt egyben. A régi képek készítésének összes nézőpontját megkeresve, azok a lakótérben egy gráf modellszerű hálózatot alkottak, mely a kollektív alkotói munkának a vázává vált. Ebben elhelyezkedve, több nézőpontból, de egy időben készítették el a régi képek nézeteinek mai megfelelőit a lakók. Az archívumok vizuális tartalmára építő kutatás dokumentációt, tény-eredményeket és interpretációs alkotói tevékenységet egyaránt felmutat.

## Kutatás, referenciális eredmények

Tanulmányaim első előfeltétele az archívumok nyitott hagyatékaik voltak, melyekben olyan képek megtalálására számítottam, melyek a helyazonosítást és az alkotói munkát megalapozzák.

Két fotótárban sikerült munkámat segítő, egyben olykor erősen hiányos adatokra találnom. Az egyik a *Bibliothèque nationale de France*, ahol a Rogi André hagyatékában 8 teljesen ismeretlen képet tudtam azonosítani, melyek időben- és térben elhelyezhetetlenek és anonimitásukban mellőzöttek voltak. Jelentőségük kutatásom eredményeképp a helyére került, mind Rogi André, mind pedig André Kertész életrajzához érdekes adalékok. A másik archí-

140 CERTEAU, de Michel: *A cselekvés művészete*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2010. 139.

vum a *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* szintén nyitott André Kertész hagyatéka volt. Ez azért is külön érdekes, mert a fotóművész munkássága számos alkalommal került feldolgozásra, ennek ellenére 49 képet sikerült identifikálni, időben és térben. A képek magának a szerzőnek az életrajzát egészítik ki, további adalékul szolgálnak még volt felesége, Rogi André és szaktársa, Brassai életéhez. Az összesen 57 db egészen új kontextusba került kép 7 párizsi enteriőr azonosítását tette lehetővé, melyek eddig szintén a felejtés árnyékába húzódtak. A szóban forgó képek pontos listája az értekezés csatolt dokumentuma, a hét enteriőr, lakótér pedig a mestermunka konkrét tárgyát képezik.

## Kollektív tér-rekonstrukciós kísérlet és emlékezet

Privát enteriőrjeink történelmi megismerésének lehetősége nem egyszerű kihívás, ugyanis az egyes lakói periódusok, ha tartalmazznak is emlékeket, azok hermetikus aurában léteznek, perszonális jellegükből fakadóan nem hozzáférhetőek. A tárgyalt fotóművészek, Kertész és Brassai abba a kivételes helyzetbe hozták egykori párizsi lakásaik mai lakóit, amelyben egy időutazást téve a megismerés egy kis szegmense lehetővé vált számukra és számunkra (olvasó, néző) is. Így jelentett nekik a térrekonstrukciós kísérlet egy öndefiníciós játékot is egyben, és egy olyan kulturális ásatásban való részvételt, ami ritkán adódik, és még ritkábban publikus. Éleltreik kollektív felfedezése, fotókon való megörökítése egy konkrét térhez kötődő új korrajz, kortárs portré, ahol az aktuális – immár –, demokratizálódott technika saját organikus közegében

tudott működni, „mindennapi emberekkel”, de kivételes szituációban.

Az elvégzett urbánus archeológia minden esetben bizonytalan kimenetelű utat vállalt, melyben abszolút sikerként jegyezhető, hogy mind a hét keresett lakóteret<sup>141</sup> sikerült megtalálni és beazonosítani, így megjelölve az emlékezet helyeit és megmentve a hozzájuk fűződő életrajzi epizódokat a francia-magyar fotóművészet története számára. Mindkét művész életrajza teljesebbé tudott válni még 30 évvel haláluk után is. Munkásságuk, személyiségük, hagyatékuk, élőhelyeikkel kapcsolatos ismereteink a kutatással kiegészítve pontosabbak lettek, jobban érthetőek, átérezhetőbbek.

Szociális szinten a munka cselekvésre szólítás, effektív kollektív kultúraformáláshoz. A szituációgenerált urbánus tapasztalatokban való osztozás azonban eltérő eredményekkel járt. A hét térből háromban sikerült olyan kontaktust teremtenem, ahol megvalósult a kollektív alkotói munka. A lakók lelkesek és együttműködők voltak. Eszközhasználatuk tekintetében két személy használt hagyományos analóg fényképezőgépet, melyből egy középformátum, egy pedig kisformátumú fekete-fehér nyersanyag volt. A résztvevők túlnyomó többsége kompakt digitális fényképezőgéppel érkezett (8-10 Mp), hat szereplő használt professzionális digitális apparátust (12-16 Mp), és csupán két személy választotta a telefonos fényképkészítési megoldást. A technikai felkészültségük választott gépeihez megfelelően illeszkedett, nem igényeltek segítséget. Az együttműködésre vállalkozó közös-

---

141 32bis rue de Cotentin (A.K); 74, rue de la Glacière (B.); 16, rue Saint-Gothard (B.); 81, rue du Faubourg Saint-Jacques (B.); 75 bd du Montparnasse (A.K); 7, rue Servandoni (B.); 5, rue de Vanves (A.K).



ségek kooperatív kedve kimagasló volt, kreatív javaslatokat illetően változó aktivitással éltek.

A további helyszínekből egy, már nem létezett az eredeti épület formájában, kettő esetében a tulajdonossal felvett kapcsolaton túl nem jutott a tapasztalati folyamat, egy helyre pedig az örökös család csupán dokumentációs, de nem közösségi alkotói megvalósításra adta a beleegyezését. Ezekben az esetekben a térrekonstrukció nem valósult meg, a küldetés a terepbejárással és azonosítással ért véget. Az installáció formai megoldása nem tesz különbséget létrejött és nem megvalósult képek között, így négy lakás esetében a kollektív alkotói munka képei tartalom nélküliek, de megjelennek, mint a negatív kutatási tapasztalatjelképei.

A családi örökség formájában létező Brassai műtermen kívül egyetlen élőhely aktuális lakójának sem volt tudomása arról, hogy a tárgyalt művészek otthonaikban éltek valaha, két esetben azt állították, hogy a művész neve ismerősen hangzik, és egy személy az adott művész rajongója volt, eredeti fotóval is rendelkezett tőle, de nem tudta, hogy az a lakásában kezdte pályáját.

A terek képi megmunkálásának eredménye az egykori modellek helyére és a Vantage-pontokra helyezett figurák, egy időben készített fotóiból összeálló heterogén technikájú panorámakép. Narratívája az idő síkjait átszeli, jelenről és múltból beszél. Ezen túl a képek saját környezetben készített- személyiségrajzi értelemben készített portrék, melyekkel a résztvevők nem csak önmagukról, de egymásról is mesélnek.

A képeknek esztétikai kritériumai nem voltak.

## Intervizualitás, rendezői elvek

Az értekezés a képek tér- és időbeli összefüggéseit keresi. Relatív kapcsolatainak értelmezéséhez az intertextualitás fotografikus metaforájának lehetséges reprezentációs tartományait használja. Analógiákat keres, melyekkel a képközi szellemben megvalósult alkotások logikáját párhuzamba állítja az intertextualitás genette-i rendszerével. Az Intervizuális kapcsolati modellek rendezői elveit további kronologikus, topográfiai és mediális elméleti sémákkal egészíti ki.

A transztextualitás Genette által felállított rendszerében, az öt csoport elnevezéseiben a „textuális”, mint a terminus utótagja egyöntetűen szerepel, ezzel félreérthetetlenül megnevezve vizsgálat tárgyát a nyomtatott szöveget. Az én analógiámban az intertextualitás – és típusai –, mint működési séma értelmezendő, így a terminus az általam használt kontextusban fotóközi relációkra értendő akkor is, ha az utótag nem direkt vizuálisra utaló (mint intervizuális, paravizuális, stb.). Dolgozatomban minkét megnevezési forma használatát fenntartom.

*A hipervizualitás* a régi és új fotók közötti hasonlóságában jelenik meg, ez egyben a re-fotográfia alapeszköze is. Kertész és Brassai privát fotóinak térbeli kompozíciója, mint a pretextus, vagy képi referencia utánzatai jelennek meg olykor, az új képeken.

Az *intertextualitást* - vagy intervizualitást –, a panelek szintjén keresendő elsősorban. Ezekben az önálló képek úgy viszonyulnak a kép-együtteshez, ahogy egy szó viszonyul a mondathoz, mondat a fejezethez. A panel, mint elkészült mű, az archívumok fotóinak képeit idézetként foglalja magába, melyeket változatlan formában használ,

forrásmegjelöléssel. A panelek *referenciális* oszlopaiban megjelenő, kisajátított, kerettel ellátott kliséi, kiemelni hivatott a vizuális-információ „archeológiai” (Foucault) jellegű dimenzióját.

A képi blokkok egyes elemei, olykor, *mise en abyme*-ként saját magukat is megjelenítik vagy tartalmazzák. Így például Brassai Servandoni szobájának görbetükör-képe, vagy egyes fotókon megjelenő apparátusok LCD kijelzőinek képei, illetve azok a situációs ismétlődések, melyek a térrekonstrukció sorozatában folyamatosan visszaköszönnek, mint egy *situation en abyme*.

A panelek kollektív alkotói blokkjainak elemei *architextuális* viszonyaikban ugyanazon szituációt járják körül, egyetlen művön belül, de más-más „szavakkal” kifejezve. Például a „*Mme C. fotózza Mme T.-t, amint ő visszafotóz, Brassai egykori lakásában*” megegyezik azzal a szituációval, hogy „*Mme T. Brassai egykori lakásában fotózza a róla felvételt készítő Mme C.-t*”. Mint egy kép átfedésekkel tarkított montázs.

A *metatextualitás* már az interpretációs képegyüttesek egyes elemein belül is megvalósul, ugyanis ezek egymásról mesélve határozzák meg egymást és egyben saját magukat, mint egy történetről mesélő esemény elbeszélése. Az *Enterőrtörténetekben* ilyen, amikor például *Mme K. fényképezi, amint M.T. lefotózza azt, amit A.K. lefotózott egykor; és én mindent szintén képen örökítem meg, Mme K. képén én is megjelenek*. A térrekonstrukció szintjén egy minden irányba cikázó, sokszálú metakommunikáció valósul meg. Az időbeni tökéletes azonosság heterarchikus viszonyt állít a résztvevők és felvételeik között, melyek egymás kommentárjai egyben. Metatextualitással jellemezhető a régi képek rekontextualizálása is.

A mestermunka választott reprezentációs módja nyitott struktúra, fenntartja a változtatás lehetőségét. A szándékosan relatív és nem lineáris szellemben megvalósult alkotói módszere szubjektív olvasati lehetőségeket kínál. A mestermunkában a kronologikus és topográfiai és mediális elvek egyaránt érvényesülnek. Az azonos struktúrájú hét mű bemutatása során, azok választott formája a rács és a hálózat amalgámjában manifesztálódik, amely olykor keresztrejtvény formára, térképre vagy alaprajzra emlékeztet, ezzel is idézve az urbánus közeget.

A hálózat vagy gráf modell-szerű formáció a régi fotók-diktálta helymeghatározások alapján alakult ki. A kortársakkal való munka, relatív viszonyrendszerben, szimultán közösségi alkotásban – azaz oda-vissza irányú fotózásban –, realizálódott. Az eredmény, egy teljesen flexibilis rendszerű kép-együttes, melynek jellemzői korunk nem-lineáris kommunikációs sémáihoz hasonlíthatnak, ahol két pont között több kapcsolati út is lehetséges. A megértés a tér ismeretének képzetét kölcsönzi a tudat számára. Az alkotásban az idő jelentősége absztrakt, hiszen annak inkább összesűrítésére vagy inkább kiiktatására apellál a kreáció. Ubikális élményt forszíroz, ahol egyszerre „vagyunk” jelen több helyen. A rendezői elv abban az értelemben *kronologikus*, hogy egységesen felül próbálja írni az idő tartamát. Az eredmény egy fragmentált panorámakép, mely személyes viszonyokat és szociális megnyilvánulásokat is leír.

A feltárássra került emlékezet helyeinek ambivalens privát jellege annak kollektív szintre emeléséhez szituacionista szellemben alkot, kooperatív és fotó-médiámú stratégiával oldja meg a zárt terek publicitását, melyben az önkéntesen szerveződő független csoportok hálózatára épít,

mellőzi azok kompetenciáját és a közösségi tapasztalatot állítja megismerés központjába.<sup>142</sup>

A szerkezetet rács-szerűsége a régi és az új képek különböző idejűségének (akár 80 éves különbség), de azonos terének az egyeztetési vágya és rendszerezésre törekvés sugallta, ezen túl az értelmezhető struktúra szigorúbb hangvételű, didaktikus szerepet is megcélzott. A két idősík analógiája *topográfiai szempontok* köré szerveződik, mely a hely azonosságán, és a régi nézőpontok újakkal való egyeztetésén nyugszik.

Alkotó és néző a sorozat hét együttesén át egyazon médium, logika, struktúra alapján kódol és dekódol.

---

142 GYÖRGY, Péter: *A sorozat, a rács és a hálózat*. 2006.  
<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1042/a-sorozat-a-racs-es-a-halozat>:

Az *Enteriörtörténetek*, műfaját tekintve a dokumentáció és a fikció között mozog. Dokumentatív aspektusa hangsúlyosabb. A mestermunka archívumok tényeire épül, újabb tényekkel egészíti azokat ki, de az interpretációs fázis szereplőinek tevékenysége sem jellemezhető egyértelmű megrendezettséggel. A fényképezőgépek mögé állított figurák valós, természetes közegükben érvényesülnek, önálló döntésekkel is rendelkeznek, vállalt feladatuk a re-fotográfia egy adott időben való elkészítése. A különböző képi blokkok a szubjektív és objektív megközelítések között lebegnek.

A képi narrációt szöveges kommentár egészíti ki, bár a nélkül is értelmezhető. Mindazonáltal a vizuális és textuális jelentések együttes jelenléte, párbeszédük, a mű hangvételének szellemességét fokozza.



# Epilógus

Jómagam Magyarországon születtem és harminc éves koromig többnyire Magyarországon éltem. Ez a tény soha nem kapott akkora jelentőséget, mint abban a pillanatban, amikor elhagytam szociális-kulturális bölcsoimet, kimozdultam e lokalizálható kánonok közül. A felfedezés többnyire kellemes volt olykor viszont sokkoló, de a két véglet között mindig bőségesen elegendő egy kibillentett-szituáció-stimulálta öndefiníciós próbálkozásokhoz, helykereséshez.

A helykeresést egy időben földrajzilag is gyakoroltam, a szó szoros értelmében a végletekig menve. Csendes-óceániai tévelygéseim során jutottam el a Gauguin Múzeumba, ahol végtelenül csalódottan álltam a festményekről készített, megfakult reprodukciók előtt. A festő munkásságát ismertem, mégis csak ott, a meleg párától foszló másolatok okán, által és előtt jutott el hozzám valami személyemre szabott, egyéni tartalom - valami „honnan jövök, ki vagyok és hová tartok”<sup>143</sup>-hoz hasonlítható. A múzeumnak nevezett hely, a festmények imitációival összefoglalta számomra a szigetet, mint valami gauguin-i vízió tömör és ebben a formájában pontos manifestációja.

A kép helye és minősége meghatározó a jelentés szempontjából, de személyesen soha nem éreztem még reprodukciót olyan jelentékeny - ha úgy tetszik plusz -, tartalomhordozónak, mint itt, ezeket a képcímekhez párosított, de anyagától megfosztott és végülis értelmet vesztett és egyben megtalált üres, csillogó felületeket, amit az aktuális saját-magam-itt tökéletes szimbólumaként éltem meg. Gauguin festményeinek képei funkcionálissá „degradálta” mondanivalóju-

kat számomra, ami csak abban a formájában volt érvényes, csak ott. Látszólag éppolyan elégedetten távoztam, mint akármelyik turista, aki a sziget kötelező köreit járja, de az eseményt, kulturális sokkjaim erősen személyes csúcspontjával azonosítom, melynek földrajzi koordinátái - véletlenül vagy nem -, egybeesnek azzal a ponttal, amitől minden más létező szárazföld közelebb van Közép-Európához. Konklúzióm, még ha dolgom is van kulturális rések keresésével, referenciák nélkülözésével légüres tér vesz körül.

A 2008-ban megkapott André Kertész Fotóművészeti Ösztöndíj volt az elindítója a végül DLA munkára is kiterjesztett munkáimnak. Azóta Franciaországban élek és dolgozok.

Önéletrajzi hangvétellű epilógusomat mestermunkám témaválasztásnak és személyesebb indítatásaimnak magyarázatául szánom, melyek értelmében nem meglepő, hogy tanulmányom kulturális referenciákhoz kötődik, így vizsgálódásom tárgyai olyan párizsi enteriőrök, melyek használói elődök nevéhez fűződik, így André Kertészhez és Brassaihoz. Élethelyzetük sokban hasonlít is az enyémhez, de különbözik is tőle. Hozzám hasonló helyzetben lévő (azaz egy közel idegen városba költöző és helyet foglaló), hasonló szakmai elhivatottsággal rendelkező, hasonló korú emberek voltak 80-90 évvel ezelőtt, de végeredményben különböznek, hiszen nem kerestek, rendelkeztek olyan referenciákkal, mint ahogy én épp nekik köszönhetően. Ők bizonyos értelemben Párizs magyar gauguinjai voltak. Személyiségük és életműveik megértéséhez fontosnak tartom azoknak a körülményeknek a megértését és ismeretét is, ami formálta és befolyásolta őket. Hogyan és milyen élőhelyet választunk, kontinenstől a lakásig?

---

143 Paul Gauguin, *Honnan jövünk? Kik vagyunk? Hová megyünk?* c. festményére utalva, (1897-1898) Tahiti (Boston, Museum of Fine Arts)

# Tézisek

Enteriörtörténetek c. munkám plurális szemléltető urbánus tapasztalatok dokumentuma, mely tényeredményeket és alkotói tevékenységet egyaránt felmutat. A kulturális emlékezet párizsi helyszínei és a fotográfia kapcsolata köré szerveződik, André Kertész és Brassai egykori lakásainak térrekonstrukciós kísérletein keresztül.

Munkám képközi kommunikációs módja párhuzamba állítható az intertextualitás genette-i rendszerével. Értelmezéséhez az intertextualitás fotografikus metaforájának (intervizualitás) lehetséges tartományaira keresek rá. Intervizuális kapcsolati modelljeim kronologikus, topográfiai és mediális elméleti sémákra épülnek.

A reprezentációs modell kulcsmotívuma az archívumok fotóin előzetesen kódolt szituációk, enteriőrök feltárása, mely kapcsolatot teremt a múlt és jelen között. Az archeológia során felszínre került képi információk és földrajzi megfelelőjük kapcsolódási pontok, egymást hitelesítik. Kiegészítik az egykori lakók életrajzainak eddig ismeretlen részleteit, és lakhelyeik letapogathatóságával többszintű ismerethez juttatnak. Az emlékezet helyeire való rámutatás megközelíthetővé teszi a múltat, és lehetőséget teremt azok kollektív emlékezetbe való beemelése. A hely archívumi fotóinak képe idézetként jelenik meg az Enteriörtörténetekben, mise en abyme módon intervizualitást teremt. Történeti előzmény státuszában, a múlthoz való kapcsolásával képi lábjegyzet, hipervizuális tagként értelmezhető.

A kollektív megismerhetőség nemcsak az archívumok gazdagítását célozza meg, de szociális

szegmenseket érintve a kortárs lakókat is bevonja az alkotói közösségbe. Az interpretációs gyakorlat megvalósíthatósága az esetlegesség lehetőségét hordozza, bizonytalan kimenetelű szituáció. A metódus topográfiai és kronologikus rendezői elvekre épül.

Az urbánus privát tér szerepe korokon átível, palimpszeszt jellegű. Az egykori- és aktuális lakók egy az időben lineáris, térben párhuzamos virtuális lakóközösséget alkotnak. Egymáshoz való kapcsolódásuk pontja életerük története és földrajzi koordinátája. A szituáció újratereztésének módja kronologikus rendezői elvet követ, ahol a hangsúly részben az periodicitáson, részben pedig az egyidejű cselekedeten van. A tárgyalt tér jelenlegi használói az archív képek alapján egyszerre fotózzák egymást, így készítik el saját önportréjukat és egy újabb korrajzot.

A metódus a nem-lineáris olvasatot támogatja, nyitott értelmezési utak lehetőségét kínálja, bevonja a befogadót az időmátrixba, a megértés folyamatába. A térrekonstrukciós képhalmaz elemei meta-szinteken magyarázzák egymást, a fotózást fotózzák, heterarchikus viszonyban állnak. Az archivizualitás a képek közös tárgyára való rámutatásokban érhető tetten.

A fotózás aktusának ismétlése hagyományteremtő, az adott térben periodicitást hoz létre, ezzel ágensi pozíciót vesz fel, a jövőre mutat, továbbgondolásra készítet.

# Abstract

My work *Interior Stories* is a complex documentation of urban experiences with a plural point of view. It shows both factual results and creative interpretational activities and is organized around the relationship between the places of cultural remembrance in Paris and photography through the experiments of space reconstruction in the former dwelling spaces of André Kertész and Brassai.

My work was executed in the spirit of intervisual communicative forms. To interpret it, in my dissertation I examine the possible representational and theoretical domain of the photographic metaphor of intertextuality. The structure of the form and content in my work can be compared to the system of intertextuality outlined by Genette. My intervisual relational models are built on chronological, topographical and medial theoretical schemes and their combinations.

The key motif of the representational model is the excavation of pre-coded situations and interiors in the photos of the archives, which creates a connection between the present and the past. The pieces of visual information excavated in the archaeological process are linked to their urban-geographical equivalents, they authenticate each other. They excavate the unknown parts in the biography of the former dwellers, and give us hidden information by exploring the former dwelling places. Pointing to the spaces of remembrance makes the past approachable, and enables to put them in the collective memory. The collection of the pictures of places in the archive works as a citation in the *Interior stories*, and creates intervisuality in a *mise en abyme* way. By interpreting it as historical antecedent and connecting it to the past, the collection becomes a visual footnote, a hyper-visual member.

The collective cognizability does not only enrich the archives, but, including some social segments, also involves the contemporary dwellers in the creative process through the re-arrangements of decoded situations. One should be aware that the execution of the interpretational practice is a contingent situation. The method creates both topographical and chronological relationships at the same time.

The role of the urban, private space has a palimpsest-like character. The former and the contemporary dwellers create a virtual residential community which is linear in time and parallel in space. They are connected through the history and the geographical coordinate of their dwelling spaces. The method of re-creating the situation follows a chronological principle, where the stress is put on partly the periodicity and partly the simultaneous action. The present users of the spaces take pictures simultaneously on the basis of the choreography de-coded by the archive pictures. In this way, they create the fragmented panorama picture of the space, self-portraits, and portraits of a period at the same time.

The method supports the non-linear interpretation, it opens several interpretational possibilities, involves the recipient into the graph-system, matrix of time, process of comprehension. The elements in the pictures of space reconstruction explain each other on meta-levels, they take photos of taking photos, and they have a heterarchical relationship. The archivisuality can be caught in the act in pointing to the common object of the pictures. The repetition of the act of taking photos creates a tradition and periodicity in the given space, thus takes up an agent position, points towards the future and makes the recipient think on.

# Kivonat

A doktori munka tárgya az André Kertész és Brassai egykori párizsi lakhelyei ma. Fotóarchívumuk olyan darabjait azonosítja, melyek a művészek privát tereiben készültek egykor. Az azonosítás a lakásba való bejutás során történik. A jelenlegi lakókkal kötött kapcsolat egy együttműködés kezdete. A régi képek készítésének összes nézőpontja a lakótérben egy hálózatot alkot, mely a kollektív alkotói munkájának a váza. Ebben elhelyezkedve, több nézőpontból, de egyszerre készítik el a régi képek nézeteinek mai megfelelőit.

A munka egy urbánus tapasztalat hálózat-szerkezetű dokumentuma, melynek koordinátáiban az idő és a tér relációi szerint rendezkednek el az egymáshoz kapcsolódó képek. Az archívumok vizuális tartalmára építő kutatás dokumentációt, tény-eredményeket és interpretációs alkotói tevékenységet egyaránt felmutat. A kvalitatív módszerekkel vizsgált hét megtalált privát enteriőr és két hagyaték, több mint ötven képe került azonosításra, melyek életrajzi részletekre világítanak rá. A feldolgozás módjának szociális igénye kulturális emlékek kollektív- és

a saját élettér történetének megismerését, átörökíthetőségét szolgálja. A fotózás aktusának ismétlése (re-fotográfia) újabb korrajz, az adott térben periodicitást hoz létre, ezzel ágensi pozíciót vesz fel, továbbgondolásra készlet.

Az értekezés a képek relatív kapcsolatainak értelmezéséhez az intertextualitás fotografikus metaforájának lehetséges reprezentációs tartományaira keres rá. Analógiákat keres, melyekkel a képközi szellemben megvalósult alkotások logikáját párhuzamba lehet állítani az intertextualitás genette-i rendszerével. Az Intervizuális kapcsolati modellek rendezői elveit további kronologikus, topográfiai és mediális elméleti sé mákkal egészíti ki.



# Summary

## Interior Stories

*Experiments of space reconstruction on the spot of cultural memory: the private spaces of André Kertész and Brassai today*

The topic of my thesis is the former dwelling places of two famous Hungarian photographers, André Kertész and Brassai. It identifies the pieces of the archives which were made in the private spaces of the artists. The identification is carried out through getting into the flats, into the spaces. Getting in touch with the present occupants is the beginning of a cooperation. The viewpoints of the old pictures create a net in the dwelling space, which is the framework of the collective creative work. The pictures are taken in these spaces, from different point of views, but at the same time.

My work is a documentation of an urban experience with a structure of a network. The pictures connected to each other are arranged in the coordinates according to the relations of time and space. The research, which is built on the visual content of the archives, presents doc-

umentation, factual results and interpretational creative activity as well. The seven found interiors and the two archives have been examined with qualitative methods, and finally almost 60 pictures have been identified, which shed light on new parts of the artists' biographies. The social requirement of the method of working up serves the collective cognition of cultural memories, the discovery of one's own living space and the possibilities of passing them on. The repetition of the act of taking photos creates a periodicity in the given space, thus takes up an agent position, points towards the future and makes the recipient think on.

To interpret the relative relationship between the pictures, the thesis examines the possible representative domains of the photographic metaphor of intertextuality. It looks for analogies which enable that the works made in intervisual spirit could be compared to Genette's intertextuality and it completes the method of arrangement with further chronological, topographical and medial theoretical schemes.

# Melléklet

## Leltár, archívumok képei, adatai

(Jelzések módja: eredeti adatok, eredeti nem korrekt adat // **talált adatok**)

### La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Archives photographiques - Saint-Cyr

– *André Kertész hagyaték*

#### 5 rue de VANVES



72L000063

Vanves (rue de)  
N°5

Miss Johnson // Magda Förstner  
táncosnő Kertész lakásának ajtaja  
előtt 5 rue de Vanves, legfelső emelet

1927 // 1927-  
1928 között



72L000353

Daguerre (rue)

az éjszakai rue Daguerre // látkép  
a 5 rue de Vanves háztömbjének  
tetőjéről

1936 (előtt)  
// 1927-1928  
között



72L000363

Vanves (rue de)  
N°5

Kémények a Champs de Mars negye  
dében; munkás // látkép Kertész  
lakásának ajtaja elől, 5 rue de Vanves,  
legfelső emelet

1936 (előtt)  
// 1927-1928  
között







72L000408

Vanves (rue de)  
N°5



Látvány a rue de Vanves ablakából;  
homlokzatfelújítás

1926 // 1927-  
1928 között

	72L000458	Vanves (rue de) N°5	Önportré asztalnál // <b>André Kertész</b> lakásában, 5 rue de Vanves, legfelső emelet	1927
	72L000525	Vanves (rue de) N°5	Az Eiffel torony látványa rue de Vanves lakásának ablakából; éjszaka	<u>1926</u> // 1927-1928 között
	72L001340	Vanves (rue de) N°5	André Kertész; önportré // <b>Kertész</b> , lakása ablakában, 5 rue de Vanves, legfelső emelet (a fotós talán Klein Rózsi, a szomszédja?)	1927-1928 között
	72L001342	Vanves (rue de) N°5	Kertész André a laborjában // <b>Kertész a lakásában</b> , 5 rue de Vanves, legfelső emelet	1927. 12. 01
	72L001472	Vanves (rue de) N°5	Egy férfi kötélén <u>egy</u> épület homlokzatán // látkép a belső udvarra <b>Kertész lakásajtaja</b> elől 5 rue de Vanves	1927-1928 között
	72L002668	Vanves (rue de) N°5	Két nő <b>Kertész vagy Klein Rózsa</b> (Rogi André) lakásában, 5 rue de Vanves (ugyanerről az eseményről kép itt: Rogi André hagyaték, BnF)	1927-1928 között
	72L002969	Main (avenue de)	Havas tetők // látkép a 5 rue de Vanves háztömbjének tetejéről	1927-1928 között

	72L003115	Vanves (rue de) N°5	Párizsi tetők // látkép Kertész lakásának ajtaja elől, 5 rue de Vanves, legfelső emelet	<u>1929</u> // 1927-1928 között
	72L003175	Vanves (rue de) N°5	Önportré... // Kertész, saját ajtaja előtt, lakásából a belső udvar felé fotózva 5 rue de Vanves, legfelső emelet	<u>1929</u> // 1927-1928 között
	72L003521	Vanves (rue de) N°5	Önportré // Kertész a lakásában, 5 rue de Vanves, legfelső emelet	<u>1929</u> // 1927 december
		Vanves (rue de) N°5	Önportré, a bejárati ajtóra vetülőárnyékkal, 5 rue de Vanves, legfelső emelet	1927-1928 között

### 32bis rue du COTENTIN

	72L000236	Montparnasse (quartier) // Cotentin (rue)	Kisfiú baguettel // utcakép a 32bis rue du Cotentin háztömb bejárata elől	<u>1926</u> // 1931-1936 között
	72L000254	Cotentin (rue)	Árnyékok; [Gyerekek az iskolából hazamenet] // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé	1931




	72L000727	Cotentin (rue)	<u>Eva Révai</u> // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé	1931
	72L000816	Cotentin (rue)	Gyerekek árnyékai; [Gyerekek az iskolából hazamenet] // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé	<u>1928</u> // 1931-1936 között
	72L001203b	Cotentin (rue)	Alakok árnyékai a járdán // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé	1931-1936 között
	72L001203c	Cotentin (rue)	Alakok árnyékai a járdán // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé	1931-1936 között
	72L001203d	Cotentin (rue)	Alakok árnyékai a járdán // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé	1931-1936 között
	72L003188	Cotentin (rue)	Családi fotó, <u>Kertész, Elizabeth</u> // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé, Salamon Erzsébet	<u>1929</u> // 1932 május
	72L003192	Cotentin (rue)	Családi fotó, Kertész, Elizabeth // látvány a 32bis rue du Cotentin ablakából lefelé, Erzsébet egy ismeretlennel	<u>1929</u> // 1931-1936 között

	72L003259	Cotentin (rue du) 32 // bis	Kertész Elizabeth egy nővel, lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003261	Cotentin (rue du) 32 // bis	André Kertész íróasztalánál, egy nővel, lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003262	Cotentin (rue du) 32 // bis	André Kertész íróasztalánál, egy nővel, lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003263	Cotentin (rue du) 32 // bis	André Kertész íróasztalánál, és Elizabeth Kertész, lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003264	Cotentin (rue du) 32 // bis	Elizabeth Kertész, lakásukban, André Kertész két megjelent könyvével (Paris Vu par Anadré Kertész, 1934 és Enfants, 1934), 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003265	Cotentin (rue du) 32 // bis	Elizabeth Kertész, lakásukban, 32bis rue Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003268	Cotentin (rue du) 32 // bis	André Kertész et Elizabeth Kertész, lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között

	72L003269	Cotentin (rue du) 32 // bis	Elizabeth Kertész egy ismeretlen nő, lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003271	Cotentin (rue du) 32 // bis	Elizabeth és André Kertész lakása, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1934-1936 között
	72L003282	Cotentin (rue) 32bis	Elizabeth Kertész // lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1931-1936 között
	72L003284	Cotentin (rue) 32bis	Elizabeth Kertész // lakásukban, 32bis rue du Cotentin	<u>1929</u> // 1931-1936 között
	72L003627	<u>Île de la Cité</u> (quartier) // Cotentin (rue)	Gyerekek; Árnyékok // látvány a 32bis rue du Cotentin lakásból az utcára nézve	<u>1929</u> // 1931-1936 között

## 75 boulevard du MONTPARNASSE

	72L00366	Montparnasse (boulevard du) N°75	Utcazenész // látvány a 75 blvd du Montparnasse 3. emeleti folyosójáról a sikátor felé	<u>1936</u> (előtt) // 1929-1931 között
---	----------	--	--	---

	72L000394	Montparnasse (boulevard du) N°75	Párizsi tetők // látvány az egyik 4. emeleti lakásból, 75 blvd du Montparnasse, Kertész háztömbje	<u>1929</u> // 1929-1931 között
	72L002288	Montparnasse (boulevard du) N°75	Ablakmosó egy létrán // látvány Kertész lakásából, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	72L002809	Montparnasse (boulevard du) N°75	Kutya // Kertész lakásában, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	72L002810	Montparnasse (boulevard du) N°75	Kutya // Kertész lakásában, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	72L002811	Montparnasse (boulevard du) N°75	Kutya // Kertész lakásában, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	72L002812	Montparnasse (boulevard du) N°75	Kutya // Kertész lakásában, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	72L002813	Montparnasse (boulevard du) N°75	Kutya // Kertész lakásában, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között





72L002819

Montparnasse  
(boulevard du)  
N°75

Kutya // Béka, Kertész lakásában,  
75 blvd du Montparnasse, 3. emelet

1929-1931  
között

#### 74 rue de la GLACIERE



72L001443

Glacière (rue de  
la)N°74

Tihanyi és mások egy teraszon //  
a Hotel des Terrasses teraszán,  
Tihanyi Lajos, Korda Sándor  
és mások, Glacière

entre  
1926-1928



72L001444

Glacière (rue de  
la) N°74

Tihanyi és mások egy teraszon //  
a Hotel des Terrasses teraszán,  
Tihanyi Lajos, Korda Sándor  
és mások, Glacière

entre  
1926-1928

#### 7 rue SERVANDONI



72L003266

Cotentin (rue du)  
32 // Servandoni  
(rue) N°7

Brassai (Halász Gyula) szüleivel,  
lakásának erkélyén,  
7 rue Servandoni

1929 //  
1927-1928  
között



72L003267

Cotentin (rue du)  
32 // Servandoni  
(rue) N°7

Brassai (Halász Gyula) szüleivel,  
lakásának erkélyén,  
7 rue Servandoni

1929 //  
1927-1928  
között

Bibliothèque nationale de France / Département des Estampes et de la photographie

- Rogi André hagyaték

5 rue de VANVES



“RA\_EP-825 Boite 4  
Portraits féminins  
identifiés”

Vanves (rue de)  
N°5

Klein Rózsa (Rogi André)  
két nő között ül, lakásában  
(vagy Kertészében), 5 rue de Vanves  
(ugyanerről a jelenetről itt is: André  
Kertész hagyaték, Patrimoine St-Cyr)

1927-1928  
között



“RA\_EP-825 Boite 5  
Portraits féminins  
non identifiés”

Vanves (rue de)  
N°5

Klein Rózsa lakása előtti  
függőfolyosón, 5 rue de Vanves,  
a felvétel készítője valószínűleg  
szomszédja, későbbi férje: A. Kertész

1927-1928  
között

75 boulevard du MONTPARNASSE



“RA\_EP-825  
Boite1-2”

Montparnasse  
(boulevard du)  
N°75

André Kertész és egy kutya, látvány  
A.Kertész és Rogi André lakásának  
galériájáról, 75 blvd du Montpar-  
nasse, 3. emelet

1929-1931  
között



“RA\_EP-825  
Boite1-2”

Montparnasse  
(boulevard du)  
N°75

Két kutya A. Kertész és Rogi André  
lakásában, 75 blvd du Montparnasse,  
3. emelet

1929-1931  
között

	“RA_EP-825 Boite 4 Portraits feminins identifiés”	Montparnasse (boulevard du) N°75	Rogi André és André Kőrösi ? // André Kertész és Rogi André lakásában, a képen Rogi André, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	“RA_EP-825 Boite 4 Portraits feminins identifiés”	Montparnasse (boulevard du) N°75	Rogi André és André Kőrösi ? // André Kertész és Rogi André lakásában, a képen Rogi André, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	“RA_EP-825 Boite7-8”	Montparnasse (boulevard du) N°75	André Kertész fotózás közben, látvány A. Kertész és Rogi André lakásának galériájáról, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között
	“RA_EP-825 Boite7-8”	Montparnasse (boulevard du) N°75	látvány a belső udvarra A. Kertész és Rogi André lakásából, 75 blvd du Montparnasse, 3. emelet	1929-1931 között



# Képjegyzék

## Képlista a II. fejezethez

1. *A Palais de Tokyo* kiállítótere Georges-Didi Huberman és Arno Gisinger: „*Nouvelles histoires de fantômes*” c. installációjával, Párizs, 2014. Forrás: <http://www.paris-art.com/marche-art/nouvelles-histoires-de-fantomes/georges-didi-huberman-arno-gisinger/8010.html>
2. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (42. tabló) 1929. ©The Warburg Institute és Georges Didi-Huberman, ideiglenes terv a *Mnemosyne* 42-höz, 2012. július. Forrás: <http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42#>
3. T. Enami (1859-1929) Sztereofotókat nézegető gésák (kezükben a sztereónéző-apparátussal, színezett fekete-fehér fotók. Forrás: <http://www.t-enami.org/>
4. *The House*, (Ház) 2002, 14 perc. DVD installáció 3 monitorra hanggal. Fotó: Marja-Leena Hukkanen
5. *Where is Where?* (Merre van a hol?) 2008, HD installáció 6 projektorra, hanggal. Fotó: Marja-Leena Hukkanen
6. *Horizontal (Horizontális)*, 2011. Eija-Liisa Ahtila LED-fal installációja a LehmbruckMuseum-ban, Duisburg, (Fotó: Petra Grünendahl) Forrás: <https://duisburgamrhein.wordpress.com/2014/10/09/sculpture-21-st-eiha-liisa-ahtilas-horizontal-im-lehmbruck-museum-duisburg/>
7. Mark Klett és Byron Wolfe, 2007. *One hundred and five years of photographs and seventeen million years of landscapes; Grand Canyon, panoráma a Yavapai Point* -ról. A kapcsolódó fotók: Ansel Adams, *Alvin Langdon Coburn, Detroit Publishing Company*. Forrás: <http://www.klettandwolfe.com/>
8. Klósz György Budapest, Kálvin tér 1900 körül és Lugosi Lugo László Budapest, Kálvin tér 1996. Forrás: <http://epiteszforum.hu/klosz-gyorgy-lugosi-lugo-laszlo-budapest-1900-2000>
9. *Das Fenster* (Az ablak), 2013. Installáció kiállítóterben, Netwerk, Aalst, 2013. Forrás: <http://www.artnews.org/netwerk/?exi=38192>

10. *Das Fenster*, 2010., előtanulmányok a 2013-as videómunkához, ezüst-zselatin nyomat, Netwerk, Aalst, 2013. Forrás: <http://www.artnews.org/netwerk/?exi=38192>

## Képlista a III. fejezethez

1. André Kertész: Förstner Magda, *5 rue de Vanves* 1927-28 között / Cseh Gabriella 2009.
2. A.K.: látkép a lakása ajtaja elől I., *5 rue de Vanves* 1927-28 között / A.K.: látkép a lakása ajtaja elől II., *5 rue de Vanves* 1927-28 között / Cs.G. 2009.
3. A.K.: látkép a belsőudvarra, *5 rue de Vanves* 1927-28 között / Cs.G. 2009.
4. A. Kertész: *Rue Daguerre* a *3 rue de Vanves* tetejéről 1927-1928 között / A.K.: *Avenue de Maine* a *3 rue de Vanves* tetejéről 1927-1928 között / Cs.G. 2009.
5. A.K.: Önportré virággal I., *5 rue de Vanves* 1927-28 között / Cs.G. 2010. / Cs.G. 2010.
6. A.K.: Önportré virággal II., *5 rue de Vanves* 1927-28 között / Cs.G. 2010. / Cs.G. 2010.
7. A.K.: Önportré, *5 rue de Vanves* 1927-28 között / Cs.G. 2010. / Cs.G. 2010.
8. A.K.: Árnyékos önportré, *5 rue de Vanves* 1927-28 között I. / A.K.: Árnyékos önportré, *5 rue de Vanves* 1927-28 között II. / Cs.G. 2010.
9. A.K.: Kilátás az ablakból egy házfelújításra, *5 rue de Vanves* 1927-28 között / A.K.: Eiffel torony 1927-28 között / Cs.G. 2010.
10. A.K.: Önportré a szomszéd ablakból, *5 rue de Vanves* 1927-28 között / Cs.G. 2010.
11. Rogi André hagyatékból: Rogi André a *5 rue de Vanves* balkonján 1927-28 között / Cs.G. 2009.

12. A.K.: Kettős portré, *5 rue de Vanves* 1927-1928 között / R. André hagyatékából: Rogi André portréja két nővel, *5 rue de Vanves* 1927-1928 között
13. A.K.: Impasse, *75 blvd du Montparnasse* 1929-30 között / Cs.G. 2010.
14. A.K.: Ablakok az ablakából, *75 blvd du Montparnasse* 1929-30 között / Cs.G. 2010. / A.K.: Nedves tetők a szomszéd lakásból nézve, *75 blvd du Montparnasse* 1929-30 között / Cs.G. 2010.
15. Cs.G.: Rogi André hagyaték: Rogi André fotóinak hátlapjai (részletek és teljes kép) 2010.
16. R. A. hagyaték: Rogi A. leendő lakásukban felújítás közben I. *75 blvd du Montparnasse* I. 1929. / Cs.G. 2010. / R. A. hagyaték: Rogi A. leendő lakásukban felújítás közben II. *75 blvd du Montparnasse* II. 1929. / Cs.G. 2010.
17. Cs.G. 2010. / R. A. hagyaték: Látkép a belsőudvarra lakásuk ablakából *75 blvd du Montparnasse* I. 1929.
18. A.K.: „Chien” - Kutya, *75 blvd du Montparnasse* 1929-1931 között / R. André hagyaték: André Kertész fotózás közben, *75 blvd du Montparnasse* 1929-1931 között
19. A.K.: Béka, *75 blvd du Montparnasse* 1929-1931 között (részlet és teljes kép) / Cs.G. 2010.
20. A.K.: Rózsa 1925-1931 között / R. A.: Rózsa 1925-1931 között / A.K.: Női portré 1925-1930 között / R. A.: Női portré 1925-1930 között
21. A.K.: Önportrék Elizabettel a *32bis rue du Cotentin*-ban 1931-1936 között / Cs.G. *32bis rue du Cotentin* 2010.
22. A.K.: Brassai szüleivel, *7 rue Servandoni* teraszán I. 1927. / Cs.G. 2010. / A.K.: Brassai szüleivel, *7 rue Servandoni* teraszán II. 1927. / Cs.G. 2010.
23. Brassai: Önportré, *L'Hôtel des Terrasses* 1931. / Ismeretlen: Brassai Tihanyival é.n. (Tihanyi hagyaték)
24. A. K.: *L'Hôtel des Terrasses* 1928. k. / Brassai: *L'Hôtel des Terrasses*, *74 rue de la Glaçière* 1931. (forrás: © Estate Brassai RMN - Jean-Gilles Berizzi ) / Brassai: Halott ember az utcán, *Boulevard Augustine Blanqui* 1932. / Brassai: Publikus WC *Boulevard Augustine Blanqui* 1933. k. / Cs.G. *74 rue de la Glaçère* 2010.
25. Brassai vintázs kópia hátlapja, tamponnal ellátva 2009. / Brassai: *81 rue St.-Jacques* műterem 1931. k. / Erdélyi Lajos: Brassai az archívumának egy részével a *81 rue St.-Jacques* lakásában 1973. július / Cs.G. Rálátás a *La Santé* börtönre, 2010.
26. © Serge Hambourg: Brassai műterme, *rue du Saint-Gothard*, 1998. (33x48cm) / Cs.G.: Brassai műterme I., II., III., *rue du Saint-Gothard* 2009.

Minden kép Párizsban készült.

### Képforrások:

- Bibliothèque nationale de France* – Rogi André hagyaték  
Cs.G. – Szerző felvételei 2009. és 2010.
- Estate Brassai – RMN / Jean-Gilles Berizzi (24. ábra képe)
- Magyar Nemzeti Galéria – Tihanyi Lajos hagyaték (23. ábra képei)
- Médiatheque de l'architecture et du patrimoine* – André Kertész hagyaték
- Kiállítási katalógus: *Sur les traces de Brassai*, Serge Hambourg © fotója (26 ábra első képe) – Galerie 6 Mandel, Párizs, 2010.

# Felhasznált irodalom

## Bibliográfia

### Kötetek:

- AHTILA, Eija-Liisa: Mondes parallèles, Moderna Museet, Steidl, Stockholm, 2012.
- ANNUAIRE OFFICIEL des abonnés au téléphone (région de Paris) 1920-1930.
- ASSMANN, Jan: A kulturális emlékezet. Írás, és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.
- BARTHES, Roland: Világoskamra. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.
- BÁN, András: A vizuális antropológia felé. Typotex, Budapest, 2008.
- BERNDT, Franka: Beöthy et l'avant-garde hongroise. Galerie Franka Berndt, Paris, 1986.
- BESLON, Renée: Rogi André portraits. Editions du Regard, Paris, 1981.
- BOURRIAUD, Nicolas: Esthétique Relationelle, Les presses du réel, Dijon, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas: Relációesztétika. Múcsarnok, Budapest, 2007.
- BRASSAÏ: Előhívás. Levelek (1920-1940). Kriterion Kiadó, Bukarest, 1980.
- BRASSAÏ: Beszélgetések Picassóval. Corvina, Budapest, 1968.
- BRASSAÏ: Lettres á mes parents (1920- 1940). Gallimard, 2000.
- CSERBA, Júlia: Magyar képzőművészek Franciaországban 1903 – 2005. Vince Kiadó, 2006.
- CSORBA, Csilla: Photographes hongroises 1900 – 1945. Enciklopédia, Budapest, 2001.
- DEBORD, Guy: A spektakulum társadalma. MTA Művészet-történeti Kutatóintézet – Balassi Kiadó, Budapest. 2006.
- DERRIDA, Jacques- ERNST, Wolfgang: Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása. Kijárat Kiadó, Budapest, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: Devant le temps. Editions de minuit, France, 2000.
- DUANE, Michals. Chance meeting; photographs. Köln: A. & J. Wilde, 1973.
- FEKETE, Zsolt: Az idő fényképe. Orbán Balázs és Veress Ferenc nyomán. Méry Ratio Kiadó, Debrecen, 2010.
- FLUSSER, Vilém: A fotográfia filozófiája. Tartóshullám, Budapest, 1990.
- GAUTRAND, Jean-Claude: Brassai l'universel. Taschen, Cologne, 2004.
- GERARD, Genette: Palimpsestes. Paris, Editions du Seuil, 1982.
- GINZBURG, Carlo: Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem. Kijárat Kiadó, Budapest, 2010.
- GOODMAN, Nelson: Faits, fictions et prédictions, Paris, Minuit, 1985.
- GYÁNI, Gábor: Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág Kiadó, Budapest, 2000.
- GYURGYÁK, János – KISANTAL, Tamás: Történetelmélet I-II. Osiris Kiadó, 2006.
- HEIDEGGER, Martin: Az idő fogalma, Kossuth Könyvkiadó, 1992.
- HILLAIRET, Jacques: Dictionnaire historique des rues de Paris. Editions de Minuit, Paris, 1988.
- K. HORVÁTH, Zsolt: Az emlékezet betegei. Kijárat Kiadó, Budapest, 2015.
- KINCSES, Károly: Gyulus. Brassai képek és dokumentumok. Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007.

- KLETT, Mark – MANCHESTER, Ellen – VERBURG, Joann:  
Second View: The Rephotographic Survey Project, Univ  
of New Mexico Pr, 1990.
- KRAUSS, Rosalind: Le photographique, Pour une théorie des  
écarts, Edition Macula, 1990.
- KUBLER, George: Az idő formája. (Ford. Szilágyi Péter és  
Jávor Pál). Gondolat, Budapest, 1992.
- L. LUGOSI, László – KLŐSZ, György: Budapest 1900-2000,  
Vince Kiadó, Budapest, 2001.
- MESSIK-VARGA: Párizs és környéke magyar emlékei. Gálos  
Nyomdász Kiadó, Pécs, 1997.
- NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás. Kijárat  
Kiadó, Budapest, 2007.
- NARRATÍVÁK 8. Elbeszélés, kultúra, történelem. Kijárat  
Kiadó, Budapest, 2009.
- NÁDAS, Péter: Sajat halál, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004.
- NORA, Pierre: Between Memory and History. Les Lieux de  
Mémoire. Representations, 1989.
- FRIZOT, Michel – WANAVERBECQ, Annie-Laure: Kertész.  
Edition Jeu de Paume/Edition Hazan, Párizs, 2010.
- OLLIER, Brigitte – NORA, Elisabeth: Photo Sensible: Rogi  
André. Editions du Regard, Paris, 1999.
- ÓSZ, Gábor: Three by Three, MER Paper Kunsthalle, 2013.
- PEREC, Georges: Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et  
d'espoir. INA/Éditions du Sorbier, Párizs, 1980.
- ROSIER, Bruno: Un état des lieux ou la mémoire des  
parallèles. Edition Lieux Dits, Lyon, 2004.
- SEBALD, Winfried Georg: Les émigrants, Actes Sud, 1999.
- SNAPP, Alain: La Conquête du passé : aux origines de  
l'archéologie. Le Livre de poche, 1998.
- SONTAG, Susan: Sur la photographie. Christian Bourgois  
éditeur, France, 2000.
- STOLL, Béla: József Attila levelezése. Osiris Kiadó, Budapest,  
2006.
- TRAVIS, David – PHILLIPS S., Sandra – NAEF J. Weston –  
SHARP Robert: André Kertész of Paris and New York.  
Thames & Hudson edition, Hardcover, 1985.
- VIRILIO, Paul: Az eltűnés esztétikája. Balassi Kiadó, Buda-  
pest, 1992.
- WARBURG, Aby: L'Atlas Mnémosyne. Avec un essai de Ro-  
land Recht. Edition L'Ecarquillé, INHA, Paris, 2012.
- WARBURG, M. Aby: MNHMOΣYNH – Aby M. Warburg váloga-  
tott tanulmányai, Balassi Kiadó – MKF, Budapest, 1995.
- W.J.T. MITCHELL: Válogatott írásai – A képek politikája.  
JATEPress, Szeged, 2008.
- YATES, Steve: A tér költészete. Fotókritikai antológia.  
Typotex, Budapest, 2008.

### Tanulmányok, esszék, írások:

- BARTHES, Roland: A szerző halála (Babarczy Eszter fordí-  
tása) In. uó = A szöveg öröme. Budapest, 1996. 50-55.
- BÓDY, Gábor: Sor, ismétlés, jelentés (Bán András). In. Fotó-  
művészet. 1977/4. 18-26.
- CERTEAU, de Michel: Térbeli gyakorlatok. In. uó = A cselek-  
vés művészete. Kijárat Kiadó, Budapest, 2010. 117-133.
- CERTEAU, de Michel: Térrelbeszélések. In. uó = A cselekvés  
művészete. Kijárat Kiadó, Budapest, 2010. 139-151.
- GENETTE, Gérard: Transztextualitás. In. *Helikon*, Budapest,  
1993/4. 82-90.
- JEAN, Clair: Marcel Duchamp és a perspektivisták tradíciója  
– A kép, mint üvegfal (Ford.: Dr. Horváth Katalin) In.  
A tér a képzőművészetben, Szöveggyűjtemény, Múzsák  
Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987. 101-106.
- KEREKES, Anna: Szentanúk vagyunk vagy nézők? (Beszél-  
getés Ósz Gáborral). In. *Balkon*, 2011.11.12. 7-15.
- KLETT, Mark: Repeat Photography in Landscape Research,  
In. *The Sage Handbook of Visual Research Methods*,  
Editors Eric Margolis, Los Angeles, 2011. 114-131.
- KRISTEVA, Julia: A szövegstrukturálás problémája. In. *Helikon*, Budapest, 1993/4. 14-22.



RIEGER, H. Jon: Rephotography for Documenting Social Change, In. The Sage Handbook of Visual Research Methods, Editors Eric Margolis, Los Angeles, 2011. 132-149.

MIRZOEFF, Nicholas: Intervisuality, In. Exploding Aesthetics, Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol. 16., Amsterdam, 2002. 124-133.

MIRZOEFF, Nicholas: Mi a vizuális kultúra? In. Dokumentum, 2000. 32-33.

NYCZ, Ryszard: Az intertextualitás és területei. (Pálfalvi Lajos fordítása.) Szövegek, műfajok, világok. In. Helikon, Budapest, 1993/4. 533-550.

## Online irodalomjegyzék

### Bevezetéshez:

Sugár János: A gondolkodás médiuma.  
[www.artpool.hu/hypermedia/medium.html](http://www.artpool.hu/hypermedia/medium.html)

### Intertextualitás a fotóban, filmben, intervizualitás c. fejezethez:

FOUCAULT, Michel: Más terekről (1967).  
<http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

JÓZSA, Péter: Irodalom a digitális közegben.  
<http://mek.niif.hu/02300/02313/html/szakd5.htm>

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999.

[http://www.cairn.info/zen.php?ID\\_ARTICLE=RFEA\\_109\\_0039](http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RFEA_109_0039)

Tillmann, J. A. - A tenger távlata. (2012.)  
<http://ketezer.hu/2012/01/tillmann-j-a-a-tenger-tavlata/>

AHTILA, Eija-Liisa:

<http://www.tate.org.uk/art/artists/eija-liisa-ahtila-3098>

<https://www.youtube.com/watch?v=rGHEF3dFBAM>

[http://www.dailymotion.com/video/x9hj3w\\_eija-liisa-ahtila-une-retrospective\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x9hj3w_eija-liisa-ahtila-une-retrospective_creation)

<https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2013/09/28/review-eija-liisa-ahtila-olentoja-creatures-davis-museum/ff76HWLhTwZ9IYyhhyvvsN/story.html>

<http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila>

DIDI-HUBERMAN, Georges:

<http://www.egs.edu/faculty/georges-didi-huberman/biography/>

<http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/nouvelles-histoires-de-fantomes>

<https://www.youtube.com/watch?v=WFyCBhcdzGo>

[http://next.liberation.fr/cinema/2014/05/06/science-de-projo-au-palais-de-tokyo\\_1011833](http://next.liberation.fr/cinema/2014/05/06/science-de-projo-au-palais-de-tokyo_1011833)

<http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2014/02/18/letat-du-ciel-les-etranges-expositions-du-palais-de-tokyo.html>

<http://www.louvre.fr/1-album-de-l-art-l-epoque-du-musee-imaginaire-par-georges-didi-huberman>

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>

GISINGER, Arno:

<http://www.arnogisinger.com/>

<https://www.youtube.com/watch?v=WFyCBhcdzGo>

[http://next.liberation.fr/cinema/2014/05/06/science-de-projo-au-palais-de-tokyo\\_1011833](http://next.liberation.fr/cinema/2014/05/06/science-de-projo-au-palais-de-tokyo_1011833)

<http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2014/02/18/letat-du-ciel-les-etranges-expositions-du-palais-de-tokyo.html>

ÓSZ, Gábor:

<http://www.gaborosz.com>

<http://www.artnews.org/netwerk/?exi=38192>

<http://www.fotoklikk.hu/esemeny/fotokiallitas/osz-gabor-das-fenster-az-ablak>

[https://hu.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9gy\\_%C3%A1tv%C3%A1lny%C3%A9lm%C3%A9ny](https://hu.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9gy_%C3%A1tv%C3%A1lny%C3%A9lm%C3%A9ny)

[http://mult-kor.hu/20120705\\_diktatorok\\_es\\_nyaraloik](http://mult-kor.hu/20120705_diktatorok_es_nyaraloik)

*Re-fotográfia:*

<https://en.wikipedia.org/wiki/Rephotography>

<http://rephotography.ning.com/>

<http://culturevisuelle.org/dejavu/1704>

<http://www.klettandwolfe.com/>

<http://epiteszforum.hu/klosz-gyorgy-lugosi-lugo-laszlo-budapest-1900-2000>

*Sztereo fotográfia:*

<http://fotomult.e3.hu/pozitiv/sztereokep/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Stereo\\_photography\\_techniques](https://en.wikipedia.org/wiki/Stereo_photography_techniques)

<http://wp.unil.ch/sociologievisuelle/2012/11/quest-ce-que-la-re-photographie/>

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Ubiquit%C3%A9>

<http://planetologia.elte.hu/1cikkek.phtml?cim=1plutoch.html>

<http://www.space.com/19774-percival-lowell-biography.html>

*WARBURG, Aby:*

<http://www.engramma.it/eOS2/atlante/>

<http://warburg.sas.ac.uk/library/>

<http://warburg.library.cornell.edu/about>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Aby\\_Warburg](https://en.wikipedia.org/wiki/Aby_Warburg)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Aby\\_Warburg](https://en.wikipedia.org/wiki/Aby_Warburg)

[http://magyarnarancs.hu/zene2/papirmuzeum\\_-\\_aby\\_warburg\\_mnemosyne-atlasza\\_kiallitas-68606](http://magyarnarancs.hu/zene2/papirmuzeum_-_aby_warburg_mnemosyne-atlasza_kiallitas-68606)

<http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42>

**Enteriórtörténetek, a mestermunka c. fejezethez:**

*KERTÉSZ, André:*

<http://baderech.hjm.org.il/Article.aspx/Hu/KerteszAndor>

<http://www.icp.org/exhibitions/andr%C3%A9-kert%C3%A9sz>

**Enteriórtörténetek, összegzés c. fejezethez:**

GYÖRGY, Péter: A sorozat, a rács és a hálózat. (2006.)

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1042/a-sorozat-a-racs-es-a-halozat>

## Filmográfia

DARS, Jean-François – PAPILLAULT, Anne: Andre Kertész in Paris, (10 perc) 1982. melyben Christian Caujolle és Robert Doisneau követik a művészt a városban

KEPES, András – MÁRK, Iván: André Kertész portréfilm, (45 perc) 1984.

PEREC, Georges – BOBER, Robert: Ellis island: a bolyongás és a remény történetei (Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoire, INA/Éditions du Sorbier, Paris, 1980)

WEHN-DAMISCH, Teri: André dans les villes: Budapest-Paris-New York, France, (62 perc - 16 mm)1986.

## Hangfelvétel

CSEH, Gabriella: Beszélgetés André Kertészről, párizsi magyar barátjával, Solyom Róbert festőművésszel, (80 perc) 2010.

# Curriculum vitae

CSEH Gabriella (1975)

## Mestermunkám megtekinthető:

<http://csehgabriella.hu/interieurs>

## Válogatott kiállítások:

- 2015 – « Enteriörtörténetek » DLA, MOME - Université Paris8, PontOn Galéria, Budapest, Magyarország; (önálló kiállítás);
- 2012 – « Mémoires d'intérieurs » Párizsi Magyar Intézet, Vasarely terem, Párizs, Franciaország; (ösztöndíjas beszámoló kiállítás);
- 2010 – « Chez Elle » *Mois de la Photo Off 2010*, Speos Galéria, Párizs, Franciaország; (önálló kiállítás);
- 2009 – « Nagyi » Nessim Galéria (önálló kiállítás);  
« Interferences » *Interférences Hongroises*, Bordeaux, Franciaország (csoportos);
- 2007 – « Semmikép » Francia Intézet, Budapest, Hongrie (önálló kiállítás);  
Magyar Fotográfiai Múzeum. Kecskemét., (csoportos kiállítás);
- 2006 – « Face-à-face » Magyar Intézet, Tallinn, Észtország (önálló kiállítás);
- 2005 – « Lehunyja két szemét az ég », VMK Fotógaléria, Nyíregyháza, Hongrie (önálló kiállítás);  
« Face-à-face » Magyar Intézet, Helsinki, Finnország (önálló kiállítás);  
Lisalmi, Finnország (csoportos kiállítás);  
« Taidehalli Art Anna » Lisalmi, Finnország (csoportos kiállítás);  
« Festival de photo Nature & Paysage » Gacilly, France (csoportos kiállítás);
- 2004 – « 30 heures de Photographie », Chatenay, Franciorszag (önálló kiállítás);  
« Félúton », Médiawave, Győr; (csoportos kiállítás);
- 2003 – « Testlenyomatok », Musée Óbudai, Budapest, Hongrie (önálló kiállítás);  
« Félúton », Hilton Budapest WestEnd, Budapest, (önálló kiállítás);

« Nők nőkről », Médiawave, Győr, Magyarország (csoportos kiállítás);

2001 – Műcsarnok, Budapest, (csoportos kiállítás);

« Testlenyomatok », Magyar Fotográfusok Háza, Budapest, (csoportos kiállítás);

2000 – « Multiexpozíció », Magyar Fotográfusok Háza, Budapest, (önálló kiállítás);

## Publikációk:

2015 – [www.lemagazine.jeudepaume.org/2015/02/le-seminaire-photo-2015-carole-fekete-47/](http://www.lemagazine.jeudepaume.org/2015/02/le-seminaire-photo-2015-carole-fekete-47/)

2012 – [www.photographie.com](http://www.photographie.com); La Lettre de la Photographie;

2012 – Balkon;

2011 – Kiss Noémi: Fekete-fehér (Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról)

2010 – Le journal de la photographie;

2009 – 2000 Irodalmi és társadalmi havilap;

2008 – Black and White;

2006 – Magazine ZOOM, N° 8;

2006 – Magyar Narancs, N° 20;

2006 – [www.litera.hu](http://www.litera.hu);

2004 – „Szememben” fotóalbum;

1998 – Fotóművészet N° 5-6.;

1997 – Fotóművészet N° 5-6.

## Díjak:

2009/2010 – Francia Állami Ösztöndíj cotutelle doktori képzéshez, Université Paris VIII. - MOME;

2008 – André Kertész Alkotói Ösztöndíj (NKA), Párizs, Franciaország;

2001/2002 – a Francia Kormány Művészeti Ösztöndíja, Párizs, Franciaország;

1999/2000 – ERASMUS Program Franciaországba, Nantes, Franciaország;

1994/1997 – Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj (NKA).

# Köszönetnyilvánítás

Alexis Eudes; Alkisti Mouriki; Antoine Gay; Antoine Mandot; Aurore Colibert; Coralie Cherrier; Charlotte Duvaldestin; Christian Doumet; Cyril Fumey; Családom; Cséka György; Dominique Versavel; Frédéric Carré; Geoffrey Auzou; Guillaume Gesquiere; Irene Jimenez; Kila Noémi; Luc Grzesiak; Manina Hatzimichali; Martine Caputo; Matthieu Rivallin; Maya Noemi Kirszenbaum; Pascale Thiebot; Philippe Ribeyrolles; Sébastien Storez; Sólyom Róbert; Sophie Le Guenedal; Theodoros Evgeniou; Thierry Taieb; Tillmann József; Tüdös Balázs; Valentin Vence; Yacine Nejjar; Zaránd Gyula; Zsótér László.

## Nyilatkozat

az alábbi nyilatkozatban kijelentem, hogy a mestermunka szerzői jogi védelem alatt álló önálló és eredeti alkotásom, mások szerzői jogait nem sérti.

Az André Kertész és Rogi André hagyaték képeinek felhasználása a *Bibliothèque nationale de France* és a *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* írásos beleegyezésével történt.

Cseh Gabriella  
Párizs, 2015. augusztus