

# ÚJRAHASZNOSÍTÁS

## A felejtés emlékei Fotó/modell 2

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

2018. február 16 – március 25.

Amit a fotográfia megőriz, hulladék, írja 1927-ben SIGFRIED KRACAUER. Az archeológus számára, aki a mindennapi életről szeretne valamit megtudni, mindig a település szemétdombja az egyik legérdekesebb és ezért legértékesebb lelőhely, ahol a mindennapi életre vonatkozó információk sokaságából válogathat kedvére. Ha elfogadjuk Kracauer megállapítását, akkor a fénykép is egy szemétkerakó, amelyben a kíváncsi vagy a hozzáértő mások számára értéktelen, jelentéktelen mozzanatokot gyűjthet össze. Az így kinyert elemeket aztán vagy egy előre meghatározott koncepció alapján foglalhatja rendszerbe, vagy pedig az egyes elemek adják számára a rendszerezés különféle lehetséges változatait. A rendszerezés eredményeképpen a legváltozatosabb olvasatok jöhetnek létre, amelyek révén különféle módon beszélhetők el sosem volt, vagy egykor nagyon is valóságos történetek. Azok számára, akik egy korszak bizonyos történeteinek a rekonstrukciójára kívánják felhasználni a kor bármilyen fényképeit – szakfotográfus által készítettet, amatőrt, szórakozásból vagy épp a szó szoros értelmében a megörökítés szándékával levett fényképet – szembe kell néznie azzal a kihívással, vagy talán inkább csábítással, hogy kedve szerint tudná megalkotni a történeteket. A csábítás azért is erős, mert bizonyos olvasatok ellenőrizhetetlenek, igazolhatatlanok, és így cáfolhatatlanok is. Ez nyitja meg a néző számára a játékteret ahhoz, hogy saját fantáziájára hagyatkozva konstruáljon történeti valóságot, amelyhez a fénykép magától kínálkozik bizonyítékként. Ebbe a játékba viszi bele olvasóját ZÁVADA PÁL a *Természetes fény* című kötetében,<sup>1</sup> ahol a fikció egyszerre több módon és több síkon van jelen, mégis autentikusnak hat, amint a szöveg és a kép egymást erősíti, egymásra mutat, és így egymás referenciájává válik.

Kracauer szintén fontosnak tartja, hogy szembenézzünk azzal, mi van akkor, ha a kép értéséhez, megértéséhez, „helyes” olvasásához szükséges verbális információ, a történetek, amelyek a képkészítés körülményeit vagy azt a helyzetet, korszakot, a képen megjelenő személyek, tárgyak

mibenlétét elbeszéli, elvesznek, kihullanak az emlékezetből. Kracauer szerint innentől kezdve a fénykép teljesen átlényegül, hisz valójában a rajta látható dolgok (és ebben az értelemben az emberek is, mint objektumok) megszabadulnak önmagukon túl minden lehetséges többletjelentéstől, ezáltal pedig szabadon értelmezhetőek, tetszőleges jelentések (történetek) kapcsolhatók hozzájuk. Ez pedig újabb csábítás minden kései fényképnézőnek.

Az 1970-es években, amikor New Yorkban (és minden bizonnyal más Egyesült Államokbeli városokban is) szélesebb körben kezdtek gyűjteni a fényképeket, többek között régi, úgynevezett vintázs kópiákat (nagyításokat vagy épp „kontaktolt” másolatokat), SUSAN SONTAG rámutatott egy sajátos helyzetre. Azt írta egyik esszéjében,<sup>2</sup> hogy minden régi fénykép értékessé válik, pusztán azért, mert régi, és ezt a folyamatot a fénykép muzealizálása csak felgyorsítja. Ha eredően egyedi tárgy volt (a fényképkészítés technikájából következően, pl. dagerrotípiá, direkt pozitív, fotogram vagy bármi, amely technikailag közel áll ehhez az eljáráshoz), akkor azért, ha pedig nem, akkor pedig azért, mert a negatívja, az, amely a reprodukálást

korszaktól függetlenül lehetővé teszi, vagy tehetné volna, megsemmisült, vagy legalábbis elveszett. A régi fénykép tárgyként „felmagasztosul”, fontossá, jelentőssé válik, mert egyedi és különleges, immár egyszeri és megismételhetetlen. Ebből fakad elsősorban is értéke a „műtárgypiacon”. A régi fénykép tehát szükségszerűen műtárggyá lényegül át, még akkor is, ha eredendően nem szánták műalkotásnak.

Mindenképp megfontolandók ezek a megállapítások, ha nem csupán művészeti projekt-ként tekintünk a Képzőművészeti Egyetemen az egyetem történetébe, hétköznapjaiba, múltjába is betekintést adó *A felejtés emlékei Fotó/modell 2* című kiállításra.<sup>3</sup> A kiállítás, akár csak a korábbi *FOTÓ/MODELL. Képek a természet és a művészet között*,<sup>4</sup> abban az értelemben kettő az egyben, hogy részben az egyetem könyvtárának, levéltárának és

<sup>3</sup> <http://www.mke.hu/node/37925>; <http://www.mke.hu/fotomodell2/>

<sup>4</sup> *FOTÓ/MODELL. Képek a természet és művészet között*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Budapest, 2016. február 9–március 15. (<http://www.mke.hu/node/36115>)

művészeti gyűjteményének, részben pedig a doktori iskola hallgatóinak a kiállított képekre és bemutatott jelenségekre reflektáló munkái voltak láthatók az egyetem épületében lévő Barcsay Teremben, illetve az Aulában. A 2016-ban megrendezett kiállításon elsősorban az egyetem különféle gyűjteményeiben megőrzött, sokáig azonban teljesen feledésbe merült fotográfiákat, albumokat, lapokat mutattak be, amelyek nemzetközi szempontból is jelentősek, hisz nem kevés, a fotográfia történetében kiemelkedő szerepet játszó fotográfus és stúdió található az alkotók között, mint például ADOLPHE BRAUN, WILHELM VON GLOEDEN vagy a firenzei ALINARI TESTVÉREK műterme. Az első kiállításon a hangsúly a fotográfiára mint *modellre*, a fotográfia és a megjelenített, modellként érthető „téma” viszonyára helyeződött: arra, hogy miként válik a világ, a természet és a művészet modellé a fénykép számára, illetve hogyan lesz a fénykép a festő, a rajzoló, a metsző vagy a litográfus modelljévé. Ez alatt érthetünk egyszerre kövendő példát, mintaképet, reprezentációt, valaminek a kicsinyített mását, amely persze nem szükségszerűen egyezik minden elemében az eredetivel, de végső soron a modell létrehozója dönt a fontos és megjelenítendő vagy a lényegtelen és elhagyható részletekről. A Képzőművészeti Egyetem elődjének gyűjteményében számos utalás található arra, hogy ezek a fényképek mint modellek nem *mintaként* szolgáltak, hanem *eszközként* a másolásra, az eredeti megjelenítésére, közvetítésére.

Az idei, *A felejtés képei Fotó/modell 2* kiállítás alkalmával máshová helyeződött a fókusz, és a fénykép ezúttal hangsúlyosabban jutott szerephez a technikai/optikai médiumok egyikeként. A kiállítás koncepcióját kidolgozó PETERNÁK MIKLÓS ezúttal arra is törekedett, hogy ráirányítsa a figyelmet arra, hogy a századfordulón Magyarországon nem csupán a fényképezés

Balra a monitoron Manuel F. Contreras – Pternák Anna: *Az emlékezés élménye*, 2018, dokumentumfilm, 21 perc. Az öt nagy méretű kép a falon a felső sorban nagytítás Marianne Strobl (1865–1917) *Ruszkiczai márványbánya* című, 1912-ben készült, 29 fényképet tartalmazó albumából. Eredeti méret: 34,5×513,5 cm lapokon 23×29 cm fényképek. (MKE Gyűjtemény, ltsz. 5618.) Jobbra az asztalon: Pternák Anna: *Strobl Mátys mesél*, 2018, speciális sztereoneózd, képvetítés és audioguide, 19 perc © Fotó: Kozma Éva



<sup>1</sup> Závada Pál: *Természetes fény*. Magvető, Budapest, 2014.

<sup>2</sup> Susan Sontag: *Photographic Evangels*. In: uő. *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977. 110. (*A fényképezésről*, Ford. Nemes Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 178.)



Huszár Adolf (1843–1885) szobrászművész munkásságához és fotógyűjtéséhez kapcsolódó képek és dokumentumok. © Fotó: Kozma Éva

volt jelen, de ugyanúgy igen népszerűnek számított a sztereofényképezés, illetve a panorámaképek is. (Ezek közül leginkább csak a FESZTY ÁRPÁD által festett, *A magyarok bejövételét* [a Kárpát-medencébe] megjelenítő körkép [1895] ismert, a tavaszi hadjárat során vívott nagyszabású csatát megjelenítő *Erdélyi körkép* vagy *Bem-Petőfi Körkép* [1897] vagy a GÁRDONYI GÉZA által kitalált és menedzselte *Pokol körkép* [1896–1897] pedig alig vagy egyáltalán nem, talán azért mert az egyik csak töredékes formájában, a másik viszont egyáltalán nem maradt fenn.) Az előbbi a tér illúziójának felidézésére képes, míg a másik a teljes látóteret kitöltő hatalmas felület, amely eredeti, 19. századi formájában már megelőlegezte a későbbi mozik vetítőtérmetek látványát, bár még hang- és fényhatások nélkül (amelyeket viszont már nem kellett a nézőnek nélkülöznie Wagner operaházában), képviselve a korszak spektakuláris egykori társával, a Daguerre-féle diorámával együtt.

A fénykép ennek a kiállításnak az összefüggésében azonban nem csak modellként jelenik meg, amelynek másolása ajánlott, és kifejezetten alkalmas a szemléltetésre, hanem más lehetséges használati módjai is nyilvánvalóvá válnak. Ezek egyike az önreprezentáció, azaz az intézmény munkájának, az ott zajló tanítási, pedagógiai programnak, valamint annak az eredményeképp megszülető műveknek a bemutatása, ahol a fotó az eredeti helyére lép, hogy azt BARABÁS MIKLÓSNAK a kiállítás katalógusában is idézett gondolata<sup>5</sup> szellemében képviselje, helyette álljon, hogy az láthatóvá, megtapasztalhatóvá legyen a maga teljességében tökéletesen leképezve. Ugyanígy fontos szerepet kap a *dokumentáció*, amely egyrészt az intézményi munkára, a műtermekre és az ott lévő, készülő, már elkészült stb. művekre, másrészt pedig pl. az intézmény életében előálló rendkívüli helyzetek rögzítésére, szó szerinti megőrkítésére irányul.

Ebben a munkában a korszak olyan jeles magyar fotográfusai működnek közre, együtt az intézménnyel, vagy annak megbízásából, mint például

KLÖSZ GYÖRGY vagy WEINWURM ANTAL, ritkábban ERDÉLYI MÓR.

Az így felhalmozott, részben gyűjtés, részben rendszeres és tudatos vásárlás, valamint megbízások révén felhalmozott fényképek viszont nem csak egy, a képről azonnal „leolvasható”, elsődleges jelentést hordoznak. A fénykép így válik a kezdetben megidézett, az archeológus számára kedves és fontos hulladékhalomként olyan *forrássá*, amelyből a legizgalmasabb tárgyak (események, részletek stb.) túrhatók elő, mivel nem csak (vagy épp egyáltalán nem) az rögzült, ami az adott korszak számára lényeges, fontos, megőrzésre méltó, hanem épp ellenkezőleg, az (vagy az is), ami számára értéktelen, hitvány, hiábavaló, viszont ugyanúgy hozzátartozik egy korszakhoz, kiegészíti a róla alkotott képet, elmélyíti, pontosítja azt. PETTENDI SZABÓ PÉTER munkája, a *Lassú látás* épp erre a módszertanilag fontos gesztusra irányítja a figyelmet. A mai képnézési technikák megelégednek azzal, amit a gyors felismerés okozta kielégülés, az információ instant felismerése ad a nézőnek. Egy-egy fényképen azonban temérdek nézni- és látnivaló fedezhető fel, ha hagyunk magunknak időt arra, hogy észleljük őket, azaz fel is fogjuk a jelenlétüket, és tudatosítsuk ennek tényét. Ez az eljárás mód ad lehetőséget arra, hogy felfigyeljünk apró, jelentéktelennek tűnő részletekre, amelyek lehetnek gesztusok, mozdulatok, tekintetek, de lehetnek dolgok is, amelyek számtalan, nem anticipált

gondolat és kérdés felvetését motiválhatják. A kiállítást megelőző kutatómunka azonban ezt a feladatot javarészt a nézőre hagyja. Inkább fókuszál arra, ami már az első kiállításnál is megfogalmazott vállalás volt, azaz, hogy kinek, ki és miért készítette az egyetem gyűjteményeiben fellelhető fényképeket, és azok miképp kerültek az egyetem birtokába. Ennek a kutatómunkának köszönhetőek azok az izgalmas történekek, amelyek a tanárok, kollégák és családtagjaik, a korabeli rajongók, a közönség, a nézők, illetve hivatalok és más intézmények között (ha néha csak rövid időre, ideiglenesen, átmenetileg) egykor meglévő viszonyokat, kapcsolatokat derítettek fel, s amelyek pusztán léte is fontos kultúrtörténeti adalék a korszak egy másik perspektívát is figyelembe vevő ismeretéhez. Ez a kutatómunka ugyanakkor rávilágít a századfordulón Magyarországon a képi médiumok fogyasztásának jellemző szokásaira, továbbá az „új” és a hagyományos képi médiumok és előállításai technikák viszonyára. Kiderülhet a néző számára, milyen népszerűek voltak a panorámák, hogyan vállalkoztak festők ezeknek a művészek által valójában lenézett műfajnak a gyakorlására – egy-egy hatalmas körpanoráma megfestésére –, és hogyan lelkesedett a korszak sajtója, amikor egy ilyen mű elkészült, és a művészethez kevésbé értő közönség számára is elérhetővé tette a magyar történelem jelentős alakjainak történeteit. De az is érdekes, hogy mennyire rajongtak a jobb módú polgárok például a sztereofényképezésért.

Hasonlóképpen fontos és egyúttal szórakoztató történetekkel szolgál STROBL ALAJOS unokája, STROBL MÁTYÁS könyvében, valamint a kiállítás alkalmából készült hosszú beszélgetésben, amely a kiállítótérben videofelvételről követhető. Részben az ő elbeszéléseiből, részben az egykori Mintarajztanoda és Rajztanárképezde<sup>6</sup> tanárainak rövid írásos megjegyzéseiből tudható, hogy például Strobl Alajos felesége, KRATOCHVILL ALOJZIA hogyan sajátította el a sztereofényképezés technikáját, ki tanította meg őt fényképezni, és mindennek mi köze volt a Bécsben élő STROBL JÓZSEFHEZ és feleségéhez, akik szakfényképész praxist vittek, részben ott, részben később már Magyarországon.

Az egyetem gyűjteményeiben őrzött fényképek sok mindenről tanúskodnak. Talán kevésbé nyilvánvalóan arról, ami kezdetben

kérdésként megfogalmazódott velük kapcsolatban. Arra leginkább csak módszeres történeti, fotótörténeti kutatómunkával lehetett választ adni. Arról viszont maguktól is számot adnak egyes felvételek, hogyan nézett ki egy-egy szobrász vagy festő műterme, miként álltak vagy ültek állványaik előtt a hallgatók, hogyan pózolt egy-egy modell a leendő művészeknek, de legalább ennyire lényeges, hogy sok esetben ráirányítják a figyelmet olyan, látszólag lényegtelen részletekre, amelyek más szempontból releváns információként komoly hiányok kitöltését teszik lehetővé: hol állt például egy szobor, hogy nézett ki a „modellje”, milyen lehetett egykor felállítva, hogyan nézett ki az egykori főiskola bemutatkozása az 1900. április 15-én nyílt *Párizsi Világkiállítás* alkalmával? Kracauer hulladéknak, lényegtelen, eldobható részleteknek tekintti annak egy részét, amit a fénykép megőriz, szemben az emlékezettel, amely csak a lényeges, az emlékező számára valamiképp releváns, érzelmileg motivált eseményeket, mozzanatok, „képeket” tartja meg, rendszerezi és szintetizálja emlékekké. Ebben az esetben azonban az, amit Kracauer negativitásként ír le, *pozitív* előjelet kap, hisz éppen az amúgy feledésbe merülő részletek – amelyekre a fotográfus nem, vagy nem szükségszerűen ügyelt a felvétel készítése közben – lesznek azok, amelyek itt jelentőséget kapnak, pusztán jelenlétükből fakadóan felértékelődnek a mai kutakodó kíváncsi tekintet számára.

Természetesen nem csak a jelen felől érdemes reflektálni a korszak technikai médiumokhoz fűződő, vegyes érzelmekkel telített viszonyára. Peternák Miklós fontosnak tartotta, hogy a kiállításához készült rövid, de annál tartalmasabb kiadványban rámutasson arra, ahogyan a kor festői és fotográfusai (esetenként szobrászai is) minderről gondolkodtak. Itt az esetek többségében nem hosszas traktátusokra kell gondolni, hanem akár csak egy-egy elejtett mondatra, egy odavetett megjegyzésre, máskor pedig, mint SZÉKELY BERTALAN esetében, a francia ÉTIENNE-JULES MAREY-val folytatott levélváltásokra. Nem mellékesen emeli ki Peternák azt a félbemaradt dialóguat, amely az ARANY JÁNOS által szerkesztett *Koszorú* című irodalmi, kritikai folyóiratban indult el 1863 tavaszán, amikor Székely Bertalan – egyéb irányú érdeklődése ellenére – mégiscsak a festészet mellett foglalt állást, bár elég egyoldalú módon. Éppen emiatt érezte szükségét Barabás Miklós, hogy vitába szálljon vele, és felhívja a figyelmet az elfogultságra, a tévedésekre, és az ezekből fakadó hibás megállapításokra.<sup>7</sup>

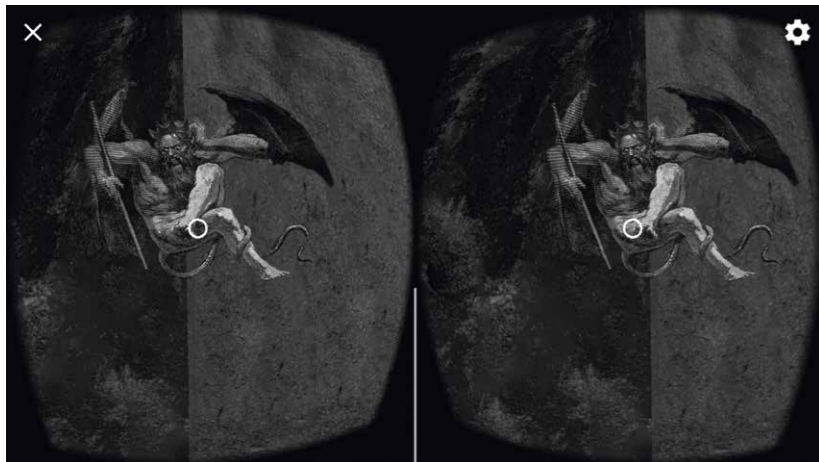
Legalább ennyire érdekes az, ahogy Peternák felhívja a figyelmet LOTZ KÁROLY falképei kapcsán arra a tényre, hogy az akkor már neves és sokat foglalkoztatott művész bécsi mestere hogyan gratulált tanítványának újabb munkáihoz, amelyeket eredetiben nem láthatott, de már fénykép-reprodukciókról jól ismert. Itt szinte szükségszerű, hogy felidéződjön bennünk WALTER BENJAMIN sokat idézett 1936-os tanulmánya, illetve korábbi, 1931-es „könyvismertetője”, *A fotográfia rövid története*. Benjamin a technikai sokszorosítás lehetőségét nem feltétlenül negatívan ítélte meg, vagy pláne el, de mindenképp összekapcsolta a mű aurájának elvesztésével. Ugyanakkor érdemes utalni arra, amint arról HORST BREDEKAMP és FRANZISKA BRONS közös írása, *A fotográfia mint tudományos médium* tanúskodik, hogy az egyetem kiállításán feldolgozott korszakhoz időben mindenképp közelebb álló művészettörténészek, mint WILHELM LÜBKE vagy HERMANN GRIMM viszont „az eredeti mű tökéletes elevenségű, közvetlen lecsapódását» ismerte fel.”<sup>8</sup> Grimm ráadásul úgy vélte, hogy „a kivetítés segítségével a »művészi« autentikusabban jelenik meg, mint

<sup>5</sup> „A másolat némely nemére nézve a fényképezés a festészet vagy is szabadkézzel rajzoló által elérhetetlen. [...] Én azt állítom, hogy a fényképezés a legszolgáibb hűséggel adva azt, kicsinyben egy az eredetivel, visszaadta az azokba Kaulbach által öntött egész lelket mely csakugyan többet ér egy másoló művész egyéni lelkénél.” In: Peternák Miklós: *A felejtés emlékei Fotó/modell 2*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, év és hely nélkül. 9.

<sup>6</sup> <http://www.mke.hu/mintarajztanoda/konyv2-14.htm>

<sup>7</sup> Ld. Farkas Zsuzsa: BARABÁS MIKLÓS (1810–1898) / ... hiány, mit ecsetjök pihenése okoz? *Fotóművészet* 2006/5–6. ([http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/200656/barabas\\_miklos\\_18101898?PHPSESSID=ca6fd44f04d7991b7967f86f6a8d541e](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200656/barabas_miklos_18101898?PHPSESSID=ca6fd44f04d7991b7967f86f6a8d541e));

<sup>8</sup> In: Nagy Edina [szerk.]: *A kép a médiaművészet korában*. Ford. Kékesi Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2006, 151.



**Barnaföldi Anna**  
Eredj a Pokolba!, 2018, VR alkalmazás + Vezető a Molnár és Trill-féle Pokol-körképhez (1896, másolat). Két kép a virtuális valóság segítségével és a fennmaradt reprodukciók felhasználásával készült rekonstrukcióból.

ahogy pusztán szemmel megragadható.<sup>9</sup> Bredekamp és Brons szintén kihangsúlyozza, hogy Grimm és kollégái a „fotografikus reprodukcióban az eredeti autentikusságát megőrizve és felerősítve látták”, viszont mégsem került el a figyelmüket a „segédeszköz [a műalkotásokról készült diafelvételek mint reprodukciók kivetítése] instrumentális jellege”.<sup>10</sup> Ezek a gondolatok tökéletesen összecsengenek Barabás Miklós évtizedekkel korábbi megállapításaival, amelyeket a már említett, Székely Bertalannak írt válaszcikkében megfogalmazott, és amit Peternák Miklós is idéz tőle a kiállításához kapcsolódó kiadványban.<sup>11</sup>

Ezek a manapság (elsősorban is a kritikai filozófia vagy akár más a fényképezéssel szemben kiemelten kritikus szerzők, mint például VILEM FLUSSER állásfoglalása miatt) általánosan elfogadott megállapításokkal szembe-menő, a fotográfia és a művészet kapcsolatára vonatkozó megközelítések lehetővé teszik, hogy túllépjünk azokon a merev álláspontokon, de legalábbis kísérletet tegyünk oldásukra, amelyek éles különbséget tesznek egyrészt a művészet és a fényképezés, másrészt a fotográfia különböző használati módjai között.

Ebből a nézőpontból is lényeges az, amint már a két évvel ezelőtti kiállítás esetében is, hogy megjelentek az egyetem doktori iskolája hallgatóinak reflexiói a kiállított anyagra: tehát a kapcsolódó felvételek mint önálló kutatások, illetve az az ezekből kiinduló, vagy rajtuk alapuló művek. Ezek a kutatások bizonyos értelemben maguk is ahhoz az archeológiai

9 I.m.: 152.

10 I.m.: 152-153.

11 Peternák Miklós: i.m., 9.

eljárásmódhoz kapcsolódnak, amelynek módszertanát a tudományokkal kapcsolatban MICHEL FOUCAULT dolgozta ki az 1969-ben megjelent *A tudás archeológiája*-ban,<sup>12</sup> ha nem is egészen azon a módon, ahogy ezt Foucault megfogalmazza, hanem inkább úgy, ahogy az ő nyomán FRIEDRICH KITTLER viszonyul az „optikai médiumokhoz” és az irodalomtudományhoz, a német felsőoktatáshoz, a titkosításhoz és a kódokhoz.<sup>13</sup> Azaz a múlt szövegeit és képeit hívja segítségül, hogy detektáljon olyan összefüggéseket, amelyek mindaddig – a kérdés hiányában – rejtve maradtak, és amelyeknek köszönhetően az aktuális jelenségeket egy, a megszokottól eltérő szemszögből láthatjuk, és ezáltal egy más megértés lehetősége nyílik fel előttünk.

Az új művek, amelyek a gyűjteményi anyaggal összefűzve, attól nem elkülönítve jelentek meg a kiállítóterben, olyan kérdésekre, és a kérdésekből szükségszerűen következő párbeszédre épültek, amelyeket a hallgatók kezdeményeztek a gyűjtemény egyes darabjaihoz kapcsolódó helyzetekkel, történetekkel, történelmi tényekkel. DOBÓ BIANKA a közelmúlt emlékezetpolitikájának egyik megnyilvánulásához fűzött kommentárt az *Újrendezés*, illetve az *Emlékváltó* című munkáival, amelyek a budapesti Kossuth szobor történetére reflektáltak különböző módokon és médiumok segítségével, megadva a lehetőséget a látogatóknak is az aktív részvétellel, az újrendezés gesztusának gyakorlására, miközben az egykori, valamint az aktuális helyzet átgondolására készítette. BARNAFÖLDI ANNA a Városliget egyik évezredfordulós attrakciójának, a Gárdonyi Géza által kitalált és menedzselte, mintegy százezer látogatót vonzó, mégis kudarcnak minősített *Pokol körkép*et vizsgálta közelebbről, felhasználva az eltűnt képek helyett az azok alapján készült, Gárdonyi fordította Dante könyv illusztrációit.<sup>14</sup> Szintén az emlékezettel foglalkozik KOLLER MARGIT, aki saját családtörténetéből indul ki, hogy a két szálon futó történetet egymásra projektálva a családi historiográfiát összekapcsolja az intézmény múltjával, illetve saját személyén keresztül annak jelenével is.

12 Michel Foucault: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István, Atlantisz, Budapest, 2001

13 Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005

14 Dante Alighieri: *A pokol*. Ford. Gárdonyi Géza. Singer és Wolfner. Budapest, 1896

Strobl Alajos meghatározó alakja volt a megidézett korszakban a Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdének, majd Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolának. Strobl ugyanakkor a korszak kiemelkedő szobrászaként is megjelenik a kiállításon, és nem csak fizetett modellként fiatal korában, amivel a tanulmányait és megélhetését finanszírozta. Az ő és családja, valamint az intézmény sok szálon kapcsolódó történetét dolgozza fel az unokával, Strobl Mihállyal készített dokumentumfilm segítségével MANUEL F. CONTRERAS és PETERNÁK ANNA, aki ugyanakkor Strobl felesége, Kratochvill Alojza és néhány ismeretlen fényképész sztereófényképei segítségével mutatja be Strobl műtermét, munkáit, szobrai modelljeit, és természetesen magát a technikát, amely mindezt közvetíti. Ennek érdekessége, hogy a sztereófénykép a térillúzió felkeltése révén csaknem ismét térbelivé teszi a szobrokat és egyéb tárgyakat, amelyek egyik fő jellemzőjüket veszítik el a fénykép-reprodukció mediális sajátosságai miatt fakadóan. A felvételekhez Strobl Mátyás fűz kommentárt, a nyelv segítségével megelevenítve a néma és mozdulatlan helyzeteket. A 17. és 18. században az úgy nevezett *Grand Tour* részeként komoly divatja lett a jómódú angol ifjak között a zarándoklatnak Angliából többek között Rómába, az ott látható egykor pompás, nagyraavagyó és monumentális épületekhez, az ókor néma tanúihoz. PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY egy római tartózkodáskor kezdett foglalkozni azzal, ahogy az

egykori épületek organikusan szervesülnek a növényzettel (bálványfák), amely fokozatosan rombolja őket, míg az alumíniumszerkezetek pedig igyekeznek ennek ellene hatni. A kutatás fontos eleme az a két kép (egy fénykép és egy metszet), amelyek az intézményi gyűjteményben találhatóak, és a feltárás, megtisztítás folyamatának két fázisát mutatják be.

Pettendi Szabó Péter már említett, *Lassú nézés* című inštallációjához a kiállításához is felhasznált fényképeket vette alapul, amelyek az egykori technikának és fotográfiai nyersanyagoknak köszönhetően<sup>15</sup> lehetőséget adtak arra, hogy jelentéktelennek tűnő részleteket lehessen felnagyítani róluk. Így pont azokra a lényegtelennek tetsző, mellékes, lényeges információt nem hordozó, történeti vagy kultúrtörténeti szempontból jelentéssel nem bíró részletekre irányította rá a figyelmet, amelyeket a fénykép ugyan hulladékként, fölöslegként, látszólag értelmetlen és céltalan többletként megőriz, de a szokásos, ma pedig egészen sajtóságos, egy-két másodpercre szorítózó képnézési technikák számára rejtve maradnak, bár mégis jelen vannak. A „Lassú nézést” helyettesítő, a figyelmet fókuszáló eljárás egy olyan segédlet, amely ismét csak felment az elidőzés terhes munkája alól, de pusztán kérdésfelvetésével mégis ráirányítja a figyelmet annak hasznosságára és fontosságára.

Nyilvánvaló, hogy ez a viszony a képekhez (és nem csak a technikai képekhez, de azok esetében különösen, hisz sokszor maga a fényképész sem szándékolja tudatosan mindazon apró mozzanatok rögzítését, amelyek végül mégiscsak rákerülnek a felvételre) az, amely egyáltalán a képek kereskedelmi értékén túl egy másfajta értékfogalom szempontjából is fontossá teszi őket a kései tekintet számára, amely képes meglátni bennük a többletinformációt. Ez pedig az, amely egy gazdagabb, összetettebb kontextus háttere előtt teszi erős kontrasztot teremtve láthatóvá az emlékeket, hogy kiemelje őket a felejtés szürke és homogén fényéből.

15 A nagy méretű fotónyersanyagok (zselatinos szárazlemezként, illetve emellett később nitrocellulózra készített síkfilmként) és az azok használatát szükségessé tévő nagy formátumú fényképezőgépek olyan felvételezési technikát tettek lehetővé, amelynek köszönhetően akár a fennmaradt papírképről, de még inkább a negatív egyes részleteiről is jó minőségű (tónusgazdag és esetenként még éles képet adó) nagyításokat lehet készíteni, amely nagyítások így lényegében önálló képeként értelmezendők: egyenértékűek azzal a felvétellel, amelyet a korabeli fotográfus az egykori helyszínen rögzített negatívról nagyított (vagy esetleg másolt/kontaktolt).



**Peternák Anna**  
*Sztereokártyák*, 2018. Strobl Alajosné Kratochvill Alojzia (1876-1964), Strobl Alajos (1856-1926) és ismeretlenek felvételei. Az eredeti képek üveglemezre készültek, melyek részben sérültek, részben az összetartozó képpárokat az idők során szétvágták. A rekonstrukció az eredeti üveglemezek digitalizált, egymáshoz illesztett és a kézi szeteronézó szabványhoz újraméretezett, kinyomtatott, vagyis a korabeli nézőkészüléktől függetlenül ismét sztereóban nézhetővé tett verziója. © Fotó: Peternák Anna