

Testfotók

Kiscelli Múzeum, Budapest
2020. április 4 – november 15.

A testek formája, tömege, elemei meghatározói az általunk tapasztalt térnek. Ha a kezdetekre gondolunk, az első francia fotók is a teret ábrázolták: Niépce *Kilátás a dolgozószobából* című képe az udvart és a szomszéd házat ábrázolta 1827-ben; majd Daguerre nagyobb távlatban mutatta a párizsi Boulevard du Temple-t 1839-ben, amelyen már az alakok sziluettjét is látni, bár ezen is a tárgyak, épületek, dominálnak. Az első testet, félfotót Bayard fotózta 1840-ben.

Egy nagy ugrással 2013-ban a Ludwig Múzeum *Meztelen férfi* című kiállítását láthattuk, ami abban hozott fordulatot, hogy tovább bátorította a testábrázolás publikus megjelenését. A *Testkép – Aktok a kortárs magyar fotográfiában* című kiállítás, amit a közelmúltban a Kiscelli Múzeumban láthattunk, szintén az emberi testet állította a középpontba. A kiállítók között

¹ A *meztelen férfi*. Ludwig Múzeum, Budapest, 2013. március 23 – június 30.

KOLOZSI BEA
Köztetek sorozat, 2016–2019, #1 Zólyom, Vár, 2015
digitalizált polaroid fénykép, giclée print, 12×12 cm



fotográfusok és képzőművészek is voltak. Utóbbiak képi komponálása az ezredvég ikonológiai szemléletváltásával magyarázható, aminek katalizátor szerepe volt. HANS BELTING szerint a posztmodern után a reneszánsz előtti kép tér vissza, a test reprezentációja. Ezt a teoretikus a fotográfiához hasonlítja, mert szerinte a korai képhasználat lényege nem a művészi invenció, hanem az ábrázolás valóságához való legnagyobb hűsége².

A tárlaton KOLOZSI BEA képeit is a köztetek uralják. A fotós – mint írta – sorozatában a kelet-európai köztéri szobrok társadalmi és környezetkulturális szerepét vizsgálta kritikai megközelítésben. Mivel ezek egy része egy időben készült a bevezetőben említett francia képekkel, az érdekes absztrakt formai megoldások, abszurd részletek nem kerültek el a mai fotós figyelmét. Kolozsi az emberi test reprezentációjának problémájával foglalkozik: hogyan, milyen szerepekben jelenik meg a férfi és a nő, milyen szépségideálnak, társadalmi elvárásoknak felelnek meg ezek az alakok? Kolozsi Polaroid Supercolor 670 géppel, fekete-fehér nyersanyaggal dolgozott, azt figyelte, hogyan változott a látvány, a tónusvilág, ami a „belevakuzással” sötétebb lett: mintha éjszakai hangulatú sétán lennének, ahol a szobor álomszerűnek tűnik. A férfi alakok szellemi vagy fizikai hősként, idealizált módon jelentek meg; a nők anyaként vagy fiatal lányként, legtöbbször ruhátlanul, a testiséget hangsúlyozva.

VASALI KATALIN fotó sorozata, a *Méhednek gyümölcse* két nőalak egybefonódását, a lány anyává válását mutatja. Testét az anyasága miatt nem fedi el – itt az anya, a Mária kultusz jele. A cím a vallási imát, az áhítatot idézi, a kérést Jézus anyjához (Devocio). Ez volt az ikonok funkciója, amely a reneszánszig tartott, s amely látható bizonyítéka a megtestesülés alapvető dogmájának. Hans Belting megállapítja, hogy „A néző a képben ábrázolt személy valóságos jelenlétéhez...és gyógyító erejéhez kötődött.”³ A Jézus anyjáról készített kép hitelességét, – amit Lukács apostol festett, – évszázadokig vitatták. Vasali a saját terhességét, az anyasággal kapcsolatos érzéseit, élményeit dolgozta fel a fotón.

Ha eddig a gyógyító erőhöz kötődött a néző, TREMBECZKI PÉTER esetében az ábrázolt személy valós jelenlétéhez. Triptichonja,

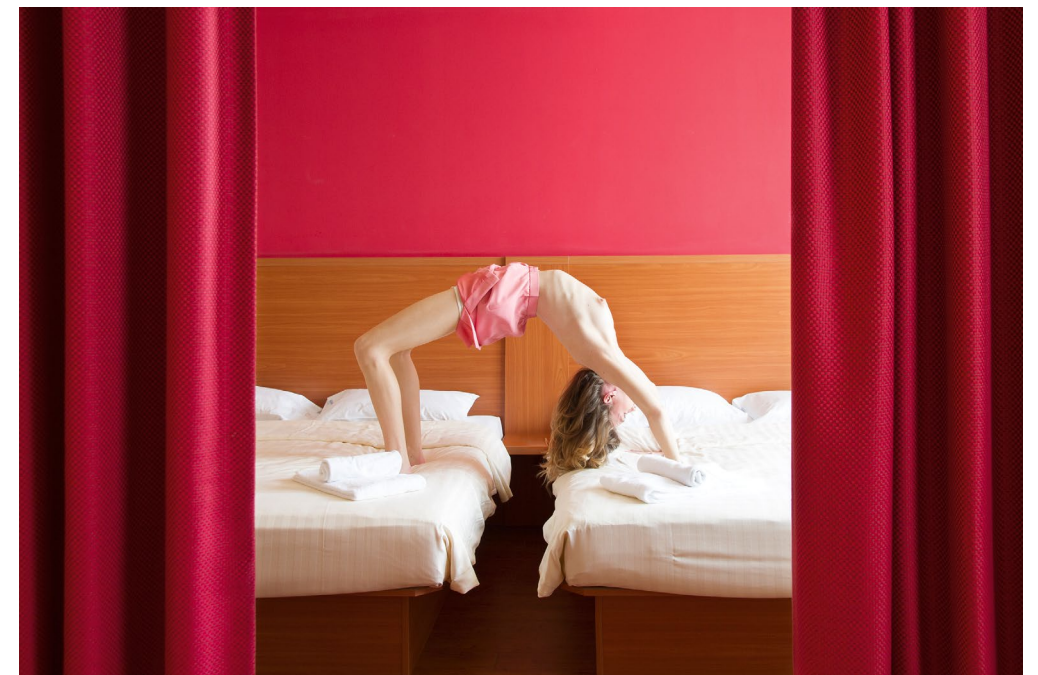
² Hans Belting: *Kép és kultusz*. Ford. Schulz Katalin és Sajó Tamás. Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 55.
³ Uo.

hármasképe magáról az Atyáról és fiáról, a templomi oltárokon növekvő Isten-gyermekről készült. A középső nagy tábla itt még üres. A hely a jövőé, ami lehet a (szent)lélek, vagy a vallási kánon alapján a kereszt.

A gyermek fejlődését KUSNYÁR EVELYN fotóin lehet látni, virágok között a kertben (talán a Paradicsomban). A természet és test kapcsolata TELKES TÍMEÁNál és SOMOGYVÁRI KATÁNál is megjelenik: virágok egy nő háton és egy tájba olvadó férfi testen.

A Kiscelliben látott „ikonosztázban” kitüntetett helyet foglalt el VADÁSZI ZOLTÁN keresztje, a *Transhuman*. Hasonlít az úgynevezett da Vinci Transhumanhoz, amelynek alapmodellje az olasz reneszánsz mesteré, a kép viszont egy ismeretlen mai művésze. A cím a kereszt újabb jelentése, amely eleve szimbolikus. A kép és a jel szétválik, utóbbi egyszerre jelöli a láthatót és a láthatatlant, embert és istent, embert és gépet, amelynek a cyborg a szimbiózisát feltételezi. A *Transhumán* vallás utáni vágy a transzcendentálisra, az emberi lét halhatatlanságára utal.

A szakrális áldozatok, a vértanúk testének csonkítása, a vágás, szúrás ábrázolása, a hívők szenvedésére, érzéseire is hatott. Erre rimel PINCZEHELYI SÁNDOR diptichonja, amelyet két évvel ezelőtt – 1975 és 2008 – jelöl. A neoavantgárd festő-grafikus sarló-kalapács közé szorított fejével, a világi hatalom ideológiai jelének kritikájával lett ismert. Erre utal a cím: *Majdnem 35 év, két évvel több mint Krisztus kora*, akinek szenvedéseire az alkotó a szívéhez nyúló, levágott alkotó kézzel utal. A kép elemei a csodatevő ikonokra utalnak, ahol a Megváltó, újra testet öltve, megmutatja a sebeit tanítványainak. Az 1975-s képet NÁDOR KATALIN fotózta, a festő nagyította, vágta, illesztette; az újat PINCZEHELYI ÉVA exponálta, PINCZEHELYI SÁNDOR számítógépen összerakta és digitálisan printelte vászonra. Az első kép fekete-fehér, és nemcsak időben távolabbi, térben is elvontabbnak, transzcendensebbnek tűnik. A színes kép jobban kötődik a valósághoz: az arc, a test puhább, s a benne levő levágott kéztől az egész inkább paradox, mint csodás. A fotó és a festmény viszonyában a művészi invenció és az ábrázolás hűsége találkozik. RÉDLING HANNA fotóján a vágás mellett szúrást is látunk, de a megszokott Szent Sebestyén corpus helyett egy női ágyékon van a bugyi tűkkel átszúrva. A diplomázó témája a fiatalok identitáskeresése. Testábrázolási technikája, térszemlélete a klasszikus görög gondolkodót, Platónt idézi, aki szerint az alapforma a háromszög és a kúp, s ebből jön



RÉDLING HANNA
Bóbita, 2017, vegyes technika, változó méret



VASALI KATALIN
Méhednek gyümölcse, 2018–19
Giclée print, 40×60 cm, (6 db)

létre a kör, illetve a gömb, mint a tökéletesség megtestesítője⁴. Redling képe háromszögekből áll.

Más fotókon, így PÁTKAI ROZINA *Mammary, nem baj?* (2020) című interaktív installációján, és KISKÉRY ANNA almáin a geometriai formák könynyit meg a korábban tabunak számított mell bemutatását a női fotósok számára. A körvonalak, gömbök, kúpok az alma és a körte parafrázisai, amelyek a szépség mellett az egészségre is utalnak. SPANYÁR JUDIT *Körte*-triptichonja közepén a hátulról fotózott nő körte alakja Man Ray képére emlékeztet. A mellette levő villanyégő is mutatja a kép és a szó jelentésbeli különbségét és többletét (poliszémia), gyümölcse az egy jelentést (monoszémia). Hasonló látható URBÁN ÁDÁM *Esély* című munkáin: egy fiatal fiú mellkasára glóriás angyal van tetoválva. Ezzel a képpel a

⁴ Platón: *Timaios = Platón összes művei, II. kötet*. Fordította Kövendi Dénes, Európa Kiadó, Budapest, 1984, 344–356.

fotós apja, Urbán Tamás örökségét folytatta, de alanya nem a börtön, hanem a javítóintézet lakója, nem a Pokolba, csak a Purgatóriumba jutva van esélye a megtisztulásra, mennybeszállásra.

TÍMÁR PÉTER nem a művészet ideáját, a szepet követi, hanem a természetet. Robusztus aktjai a prehisztórikus willendorfi Vénuszhoz hasonlíthatók, mely az ősi termékenységkultusz megtestesítője. Ebben az esetben az ikonok kultusza korábbra datálható a Belting által írottaknál. A festő VEREBICS ÁGNES hajjas, szőrös fotósorozata is régi időre asszociáltat, az Aphrodité-kultusz alapjára. Aphrodité gyógyulását jelenti a világ ősi sebének, a szétvágott egységnek.

FEDOR ILKA képein új elem jelenik meg, a tojásforma, benne a női test. Izolációja analóg Leibniz monászaival, melyek önmagukban teljesen létezők, lezártak, öntevékenyek, bennük megy végbe minden. A kiterjedés valaminek a kiterjedése, az idő sem önálló létező, hanem a változások bizonyos rendje, azaz nincs abszolút tér és idő sem.



VARGA TAMÁS
Foci drukker, Debrecen, 2019, nedves kollódiomos eljárás,
röntgen film, 22x24 cm | 28x28 cm lightbox

RÉTHEY-PRIKKEL TAMÁS *Időformák* sorozatával a teret, a tárgyakat, s a testeket bontja részekre. A testi megismerés, megismerhetőség, test és a környezet kapcsolatát és határait vizsgálja. Erre utal a pillanatfelvétel: a kép kikockázás, kivágás, kihagyás, amelyeket megismerve összeáll az egész.

A Budapesti Fotófesztivál keretében rendezett kiállítás hatását fokozta a hely szelleme. A Kiscelli Múzeum eredetileg kolostor volt, vallási események szakrális tere: templom, ahol az ikonok a megtestesülést képviselték, s ennek lenyomatai voltak most láthatók.

KOVÁCS ÁGNES

„Mint hitványt, hitvánnyal sárba hány a halál”

Memento Mori. Faragó Béla *Haláltánc* sorozata

Tavaly tavasszal kezdte el milliószámra szedni áldozatait a nagy „*Ismeretlen*”. Az elmúlt évtizedek során nem volt ehhez fogható pusztítás az emberiség soraiban, és néhány beszámoló szerint az amúgy is kis lélekszámú magyar városokban éjjel-nappal dolgoztak a krematóriumok, már ahol vannak ilyenek. Hirtelen, szokatlan csapás volt ez, annál is inkább, mert az emberek már elfelejtették a tömeges elhalálozás borzalmas látványát, hiszen 1956 óta nem láttak közletről háborút, eltorzult testű halottakat az utcákon heverni. Annyira megfeledkeztek már erről, hogy sokan halálfejes ékszer, ruházatot vagy tetoválást hordanak magukon, és ez a divattá lett szimbólum megjelent a járvány kitörése óta hordott védőmaszkokon is. Mert az emberek nem veszik észre a halál sötét árnyékát, és ha mégis, úgy vannak vele, mint Woody Allen, aki azt nyilatkozta egyszer, hogy „Nem félek a haláltól, én csak nem akarok ott lenni, amikor megtörténik.” A legtöbbben így gondoljuk, hogy legalábbis most, mi sem leszünk ott. Természetesen ez nem így van, mert ha nem is itt és most, de valamikor ott leszünk. Mert a halál elkerülhetetlen, még akkor is, ha tabuként kezeljük, elhessegetjük, sakkozunk vele, mint Ingmar Bergman gyönyörű filmjében¹, vagy csak statisztikai adatként kezeljük, mint a mostani, többnyire hamuvá váló lelkeket, akikért nem szólnak a harangok, nincsenek fekete zászlók a házakon, mert a halál, legyen az bár tömeges is, nálunk, és bennünk magánüggyé vált. Voltak azonban olyan korszakok a történelemben, amikor a halál undok látványának megtapasztalása megrendítette az emberiséget, különösen az olyan időszakokban, amikor szörnyű járványok törtek ki (pestis, kolera, lepra), általában kéz a kézben a háborúkkal, amelyeknek öldöklő dühe nem kímélt sem öregot, sem csecsemőt, sem szegényt, de még a gazdagot sem. A középkorban nagyon is komolyan vették az emberi élet borzalmas betegségek okozta elpusztulását és a középkori teológusok, egyházatyák, de különösen a költők a halálról szóló gondolataikat majdnem egyidőben és egymástól teljesen függetlenül egyesítették egy bizonyos művészi forma keretein belül, amelyben beszélni lehetett róla. Ez a forma pedig Haláltánc (Danse Macabré) volt, egy dialógus formában megírt párbeszéd. Történt ez talán azért, mert az ókori költészetben gyakori elégikus emlékezés az életre és az esendőség elfogadása nem fejezte ki a középkori ember haláltól való iszonyodását, az emberi testnek a betegségekől eltorzult látványát, ezért a múlandóság miatti félelemnek és fájdalomnak valami konkrétabb megtestesülését keresték. Maga a kifejezés állítólag a francia nyelvben jelent meg

¹ Ingmar Bergman: *A hetedik pecsét*, 1957.

először, Jean le Fèvre-nek egy 1376-ban keletkezett verssorában: *Je fis de Macabré la danse*. A középkori haláltánc, a szó legszorosabb értelmében halál-tánc volt: a halált megszemélyesítő csontváz örömteli táncot lejtett maga után vonszolva megrettent, kétségbeesett áldozatait, pápát, királyt, nemes, szegényt és koldust egyaránt. A haláltáncnak azonban többféle változata is elterjedt az irodalomban, az egyik az úgynevezett „everyman-dialógus”, a másik, a három élő és halott története, és a harmadik a „vado mori”. Az *everyman* (Jederman, Jedweder) – a „mindenki” – dialógusokban a halál a legtöbb változatban egyszerűen csak kijelenti, hogy rövid időn belül ismét eljön áldozatáért, vagy egy rövid dialógust követően egyszerűen megöli az embert, vagyis ez az ígélet az egész emberiségre általában vonatkozott. A három élő és a három halott példázatban a három élő, vadászó királyt figyelmeztet három csontváz alakban megjelenő, már elkárhozott király, az élet mulandóságára. A „vado mori” azt a költeménytípust jelenti, amelyben az emberi társadalom összes képviselője, a gazdagok a szegények, de még a gyermekek is, miután megsiratják elmúlt életüket és tudomásul veszik a Halál kegyetlen hatalmát, azzal a kijelentéssel kezdik és végzik a monológjaikat, hogy vado mori, azaz „elmegyek meghalni”.²

A képzőművészetben a 14. század vége felé vált gyakorivá haláltánc ábrázolása. De a legkorábbi a pisai Camposanto félelmetes freskói³, a nápolyi sírok, vagy a JOHAN HUIZINGA által említett, párizsi Aprószentek temetőjének falán lévő festményeken, de leginkább a La Chaese-Dieu-i apátság északi mellékhajójában lévő freskón láthatóak. Ez a freskó, amely, 1425 körül készült, a három élő és három halott legendáját dolgozta fel, a festőjét sajnos nem ismerjük. GÉDÉON HUET⁴ kutatásai szerint a halálról szóló stancáknak a témája a sírjukból feljövő halottak körtánca volt, de amelyben a táncos, maga az élő ember, eljövendő alakjában, saját személyének félelmetes

² Kozáky István, aki Madách Imre Ember tragédiáját, különösen a londoni színt egyfajta haláltáncként értelmezte, tanulmányában részletesen foglalkozott a magyar és az európai haláltánc irodalom történetével is. Napkelet 1925. 10. évfolyam 504–487.
³ Itt látható Buonamico Buffalmacco (1315–1336) firenzei festő *Triomfo della Morte* című fantasztikus műve, akit Giorgio Vasari is megemlíti *Vite* című, művészekről írt életrajzaiban. A témáról Friderike Wille Die Todesallegoria im Campos Santo in Pisa, lapjain olvashatunk.
⁴ Gédéon Huet (1860, Haarlem – 1921, Párizs). Számos kultúrtörténeti munkát írt holland és francia nyelven. A Párizsi Nemzeti Könyvtár egyik főmunkatársa volt.



FARAGÓ BÉLA
Totentanz

kísértete. A század vége felé alakult át a nagy táncos, hús nélküli, kiaszott holttestből csontváz, ahogy azt Holbein is ábrázolta. De már korábban, a bázeli Predigerkirche⁵ temetőjének falán is megjelent, amelyet 1440 körül festettek. A Halált megszemélyesítő igen eleven, olykor táncoló csontváz egyenként viszi el a különböző társadalmi csoportok tagjait, megszólítva őket, s akik általában vonakodva, mentegetőzve mennek „táncba” vele. A középkori haláltánc víziókból, mint azt a középkor nagy ismerője, Huizinga megállapította, hiányzik a gyöngédség és vigasztalás érzése, az elmúlás okozta elégikus hangulat. Nem szeretteik eltűnését siratják, hanem a saját haláluktól reszketnek. A „vigasztaló halál” képzete, a végső megnyugvás, a fizikai szenvedések vége, vagy egy csonkán maradt életmű a középkori gyászérzésben nem játszott szerepet. A középkori lélek – akár a jelenkori – nem ismerte „a fájdalom isteni mélységét” – bár Krisztus kínszenvedésével kapcsolatban elismerte.⁶ A tömeges pusztulás okaihoz természetesen a különböző okokból vívott háborúk is hozzájárultak, sokszor a járványokkal egy időben, mint az Itália elfoglalása vagy Róma kifosztásakor (Sacco di Roma), is történt, de a vallási szupremácia érdekében folytatott háborúk idején, a harmincéves háború, vagy a német parasztháború, és a reformáció idején is együtt taroltak. Luther korában ezeket a tragédiákat számos metszeten is megörökítették. A haláltánc motívum azután egy jó időre elvesztette jelentőségét és csak a 19. században, a romantika idején került elő újra, nemcsak a képzőművészetben, de az irodalomban és zeneművészetben is.⁷

A huszadik század két világháborút is megélt művészei közül a halál állandó jelenlétének ábrázolásával szinte mindenki megküzdött a maga módján. A haláltánc témáját feldolgozó művészek közül talán a legismertebbek

⁵ A bázeli Predigerkirche freskóit többször átfestették, amelynek igen hosszú története van. 1866-ban a freskók jeleneteit rézkarcon is megörökítették és a Fucks Kiadó jelentette meg az egyes jelenetekhez tartozó szövegekkel együtt három nyelven. Vö: digital.ub.uni-dusseldorf.de/ihd/content/pageview/2462171
⁶ Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. Magyar Helikon, Budapest, 1976
⁷ A képzőművészeti alkotásokat lehetetlen felsorolni, tudjuk, hogy Liszt Ferenc „Haláltáncát” 1865, valamint a Csárdás macabre című három zongorára írt darabját, Buonamico Buffalmacco freskója inspirálta. Vö.: A hét zeneműve. szerk. Kroó György. Zeneműkiadó 1977. De még Liszt előtt Hector Berlioz (Fantasztikus szimfónia), Camille Saint Saens (Danse Macabre op. 40.) is feldolgozta a Dies irae, vagyis a halál témáját. Erről Kovács Ilona: Haláltáncok a zenében című írásában olvashatunk = www.parlando.hu/2012/2012/-1