

**PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI
DOKTORI ISKOLA**

Fekete Dénes

**A szenvedés képi narratívája a fotográfia és a
képzőművészet tükrében**

DLA-értekezés

Témavezető

Prof. Emerita Nagy Márta



2023

“To be an artist means to search, to find and look at these realities. To be an artist means to never look away.”

– Akira Kurosawa

Tartalomjegyzék

Bevezető	1
A kutatás tárgya.....	2
A kutatás módszertana:	3
A háborús képek esztétikája	4
<i>Robert Capa és a halál vizuális leképezése a tömegmédiában</i>	4
<i>Susan Sontag esszéinek értelmezése a háborús képek tükrében</i>	7
<i>Boris Groys analízise a művészet és a háború kapcsolatáról</i>	12
<i>Gerhard Paul és a képek ereje</i>	14
A képzőművészeti műalkotás, mint pacifista állásfoglalás	21
<i>Picasso Guernicájának művészeti kontextus váltásai</i>	21
<i>Háborúellenes tüntetések és a Guernica</i>	23
Kortárs képzőművészet és a háború tematikája az 57. Velencei Biennálén, Várnai Gyula és Zad Moulta művészetének tükrében.....	27
<i>Várnai Gyula: Peace on Earth! Utópiareferenciák</i>	27
<i>Zad Moulta: Šamaš, Soleil Noir Soleil</i>	29
A montázs elmélet és a kollázs kapcsolata.....	33
<i>A transzformálódó fotók jelentéstartalmának evolúciója a képzőművészetben</i>	35
<i>Párhuzamok Moholy-Nagy László, Vajda Lajos és Martha Rosler kollázsai között</i>	36
A képek zaja – Egy háborús sajtófotó album és a kortárs interpretációs változatai	41
<i>Bertold Brecht Háborús kiskaté (1980) című könyve</i>	42
<i>A Háborús kiskaté kortárs metamorfózisai</i>	45
Részletek az ukrain konfliktusok képi metaforáiból	49
<i>Az ukrán forradalmak képei</i>	51
<i>Az orosz agresszió szimbolikus képei</i>	56
Összegzés	63
Köszönetnyilvánítás	64
Irodalomjegyzék.....	65
Képjegyzék.....	71
Szakmai önéletrajz	75

Bevezető

Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy a képzőművészetben hogyan jeleníthető meg az emberi szenvedés, mint képi narratíva, akkor a vizuális kommunikáció nyelvezetén keresztül egy sajátos kapcsolat rendszert vizsgálhatunk meg, amit a 20. századi és a jelenkori fotográfia valamint a képzőművészet egymásra hatásának folyamataként lehet jellemezni. Részletesebben kibontva a téma felvetés mentén az alkotói műfajok közül a sajtófotó, a fotográfiaművészet, a grafikai művészet, a festészet és az installációs művészet kapcsolatát elemzem. Fontos megállapítás a kutatásom tekintetében, hogy a kultúrtörténeti összeköttetések mentén egy kronologikusan meghatározható alkotói folyamat írható le. A DLA-disszertáció megírása során a tematika felvázolásának egyik kiinduló pontja az a személyes érintettség volt, hogy a művészeti tanulmányaim előtt gyerekként megéltem a 90-es évek jugoszláviai háborúinak közvetett hatásait. Saját egyéni tapasztalatból kiindulva a traumatikus élmények érzelmileg meghaladhatóvá válnak, ha egy logikus rendszeren belül objektív módon újraértelmezzük őket. A képzőművészet ebben a mentális folyamatban katalizátorként működve képes lehet arra, hogy rendszerezze és szimbolikusan feldolgozza az érintett személy, vagyis az alkotóember élményeit. Ebből az következik, hogy egy tudatos művészeti alkotó program kidolgozásával megfogalmazhatóvá válik a szenvedés narratívája és annak vizuális leképezése. Az egyéni tapasztalástól eltávolodva, tágabb értelemben véve kiinduló pontnak tekinthetjük az emberiség kulturális történetét is, amit a történelem során a folyamatos konfliktusok alakítottak. Ilyen szempontból tárgyalhatjuk a személyek közötti ellentétekről vagy azokról az eskalálódó társadalmi harcokról szóló témákat, amelyek háborúvá képesek fajulni. A mai vizuális kommunikációs módszerekkel a képzőművészet és a fotográfia műfaja felhasználható a nyomtatott vagy digitális tömeg-média által arra, hogy egy adott célnak megfelelően elősegítse egy konfliktus lezárását.¹ Ezért a DLA-kutatásom szempontjából meghatározónak tekintem azokat a 20. századi és kortárs képzőművészettel foglalkozó művészettörténeti és filozófiai tanulmányokat, mint például Susan Sontag, Boris Groys, Gerhard Paul írásait, amelyek hangsúlyozzák a háború és a szenvedés képeinek történeti és vizuális kulturális összefüggéseinek jelentőségét és dokumentálását.

¹ Jennifer Dasal részletesen ír arról hogyan tudta az amerikai Museum of Modern Art és a CIA propaganda eszközeként felhasználni a képzőművészetet a hideg háborús évek idején a Szovjetunió ellen. Ezzel is árnyalja a kortárs képzőművészeti kánon történetének kulturális hátterét.

Jennifer Dasal (2020) *How MoMA and the CIA Conspired to Use Unwitting Artists to Promote American Propaganda During the Cold War*

<https://news.artnet.com/art-world/artcurious-cia-art-excerpt-1909623> (2023.07.06.)

A kutatás tárgya

A fényképészet 19. századi feltalálása óta folyamatos kölcsönhatásban van a képzőművészettel, azon belül is legjelentősebb formában a festészettel és a különböző grafikai technikákkal, de ezek mellett a performansz és az installációs művészet dokumentálásában is kiemelt szereppel bír. Ha kurátori szemszögből végzünk kutatást, akkor fontos szempont, hogy egy tematikus rendszer szerint egyértelmű egymásra ható időbeli és kulturális kölcsönhatások folyamatát leírjuk, ami mentén interdiszciplináris módon a képi motívumokat rendszerezzük. Ez a vizuális kommunikációs módszer a kortárs képzőművészeti kiállításokon és a múzeumi tárlatokon alapvető technikai és dokumentációs szükségletként jelenik meg. A kiállítási katalógusok nélkülözhetetlen eleme a műtárgyakról készült képi reprodukciók kontextusba helyezése, valamint a hozzájuk tartozó tanulmányok publikálása. A fotográfia szempontjából alapvető fontosságú fogalmi meghatározás, hogy a fényképezés egyik jelentősége abban rejlik, hogy gyorsan rögzíti az adott pillanatot egy sík kép lenyomataként.² Így dokumentálja azt az élethelyzetet, amit a későbbiekben a sajtófotókon keresztül széles körben publikálhatóvá lehet tenni. A folyamatos technikai fejlődésnek köszönhető, hogy a fényképezőgépek egyre jobb precizitása párosítva lett a nyomdatechnika fokozottan kifinomultabb minőségű képeinek sokszorosításával. Így egy adott kép a 20. század első felében, ha nyomtatásba került, akkor rövid idő alatt széles tömegekhez tudott eljutni. Ezt a sokszorosítási folyamatot és annak filozófiai értelmezését Walter Benjamin német filozófus *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1935) című esszéjében tárgyalja.³ Mai szemszögből tekintve ez a technikai fejlődés az online kultúrában és a mindennapjainkat meghódító digitális képekben csúcsosodik ki. Külön tematikus területnek számít a fotózás történetében a háborús sajtófotó kutatás, amelynek jelentős nemzetközi szakirodalmi van. Példaként tekintve az olyan nagy hírnevű fotósokat, mint Robert Capa és Nick Út, akik létrehozták a II. világháború valamint az azt követő hidegháború brutálisan nyers valóságának rögzített képeit, amelyek az adott események szimbólumaivá váltak. Robert Capa *A milicista halála* (1936) és Nick Út *Napalm-*

² Bene Zoltánné Pusztai Virág (2013) *A fotográfia fogalma*

http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/MediaelmeletV2/iv11_a_fotografia_fogalma_cljai.html (2023.07.06.)

³ „Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukáltat aktualizálja.” Walter Benjamin (1936/1980) *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, II. fejezet http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2023.03.26.)

Girl (1972) című képei olyan kordokumentumnak számítanak, amelyeket a képzőművészek az Appropriation Art, azaz a kisajátítás művészetén keresztül többszörösen felhasználnak. Az eredeti fotó lényegi elemeit új kontextusba helyezve az alkotók (pl: Jerry Keans, Banksy...) más értelmezési lehetőségeket mutatnak, tágabban összefüggő történelmi vagy társadalmi eseményekre hívják fel a figyelmet. Ezáltal egy adott vizuális kódrendszerként működve az újonnan létrehozott művek képesek bizonyos kritikai gondolatokat megfogalmazni a mai társadalom számára is.⁴

A kutatás módszertana:

A doktori képzés ideje alatt a disszertáció tematikájának kidolgozása folyamatosan változó módon történt. Módszertanilag időről időre szűkíteni kellett a téma meghatározását, amely egyszerre adja meg a strukturálható és időrendileg konzekvens koncepció mentén való leírást. A doktori értekezés újdonságértéke abban rejlik, hogy a kiválasztott nemzetközi szakirodalom felhasználásával német és angol nyelvű esszéket és tanulmányköteteket továbbá online publikációkat lehet magyar nyelven ismertetni, amelyeknek ez idáig nem jelentek meg hazai fordításai.

A DLA-kutatás alapját a 2017-ben megkezdett képzés ideje alatt a nemzetközi kiállítások látogatása és a szakirodalom gyűjtése adta. A vizsgálat tárgyát főként a II. világháborús, továbbá a hidegháborús és a későbbi 90-es évekbeli jugoszláv háborús eseményeket érintő egyes fotók és műtárgyak képezték. A téma megfogalmazásában nagy fordulatnak számított a 2019-es vilájárvánnyal járó globális karantén állapot, majd a 2022-ben indított ukrajnai háborús válság. Ezeknek az eseményeknek a kortárs kultúrára tett következményeit csak évek múltán lehet objektív szempontok szerint értelmezni, ezért az ukrajnai konfliktus kiemelt példákön kerül tárgyalásra. Ebben a meghatározásban pedig a kutatásom tárgya nem egy lezárt folyamatként jelenik meg, hanem a teljesség igénye nélkül egyfajta kordokumentum analíziseként is. Mivel az utóbbi évek eseményei globális traumaként minden ember életére kihatással voltak, így adott narratívaként ezek, mint kulturális lenyomatok a jövőben tovább kutathatóvá válnak mind a társadalomtudományok és a művészettörténet terén. A kollektív tapasztalat révén lehetőség nyílt többféle szemszögből, de egy közös egységes tudásra alapozva egy adott művészeti projekt értelmezését elvégezni.

⁴ Gerhard Paul *Bildermacht* című tanulmányában részletesen tárgyalja a háborús képi motívumok felhasználását. Ezt külön fejezetben részletesebben bemutatom.

Ilyen lehet a láthatatlan ellenség és a teljes létet megszüntető pusztító tragédia, amely már-már apokaliptikus mértékben jelenik meg a szemünk előtt. Ez a gondolatmenet a saját művészi tevékenységemben a disszertáció írása mellett alkotói programként inspirált. A doktori védéshez kapcsolódik a kiállítás az elkészült művekből, amelyek az elmúlt évek alkotói munkáját összegzik.

A háborús képek esztétikája

Az időben előre vagy visszatekintő asszociációs értelmezések alapján lehetséges tanulmányozni a vizuális kultúra olyan képi párhuzamait, amelyek alapján a háborús sajtófotó és a kortárs képzőművészet kapcsolatát is elemezhetjük és aktualizálhatjuk. A disszertációs kutatásom megkezdésénél ez volt az az elméleti kiindulópont, ami alapján a kiválasztott szakirodalmakat megvizsgáltam és azokat a következőkben összefoglaló jelleggel bemutatom.

Robert Capa és a halál vizuális leképezése a tömegmédiában

A kutatásom első tárgyát a magyar származású haditudósító Robert Capa (1936) *A milicista halála* című fényképe (2. ábra) és annak a vizuális kulturális párhuzamaként Goya *1808. május 3-a* című festménye (3. ábra) képezi. Kiemelem a fénykép kompozíciós és szimbolikus értelmezésének a lehetőségét, amely szerint művészettörténeti előkép alapján többlet tartalmúvá válik a kép kulturális jelentősége. Ez a képi asszociációkon alapuló gondolatmenet volt a DLA-kutatásom egyik olyan első kiinduló pontja, ami alapján a továbbiakban a szakirodalmak analízisét végeztem.

Robert Capa életművét a fotótörténet kutatók⁵ háborús sajtófotó etalonjának tekintik. Richard Whelan (1946–2014) amerikai író, fotótörténész és fotókritikus volt Capa életrajzírója, aki angol nyelvű monográfiát adott ki róla *This is War! Robert Capa at work* címmel. A

⁵ Mary Warner Marien - *A fotográfia nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete* című könyvben a *Háború és fényképezés* című fejezetben 320. oldalon tárgyalja Capa életművét. Péntek Orsolya, *A magyar fotó, 1840- 1989*, külön fejezetben tárgyalja a 142. oldalon Capa munkásságát.

milicista halála (1936) című fényképet tartják a világon a legismertebb háborús sajtófotónak, ami a *Life* és a *Vu* Magazinokban jelent meg (1. ábra).



1. ábra: *Vu* Magazin 1936-os szeptember 23-i kiadása

Ez egy olyan emblemikus felvétel, ami alapján meg lehet fogalmazni a háborús sajtófotó lényegét, miszerint a haditudósító szemtanúként rögzíti a csatatéren az eseményeket. Ha Robert Capa híressé vált mondását idézzük, miszerint „ha nem elég jók a képeid, nem voltál elég közel”,⁶ akkor egyszerre többértelműen is lehet értelmezni a dokumentarista tevékenységet. Mivel az idézetben a közel szó nem csak a fizikai távolságra vonatkozik, hanem arra is, hogy érzelmileg és mentálisan is mélyen el kell merülni a dokumentált eseményben és az adott helyzetben.

Robert Capa leghíresebb fotója többször a fotótörténeti szakmai viták tárgyát képezte, mert kérdések merültek fel a jelenet megrendezettségét illetően. Richard Whelan ezekre válaszul alapos tényfeltáró kutató módszerrel és igazságügyi szakértő bevonásával bizonyítottan tekinti a kép eredetiségét, és a könyvében leírja, hogy nem egy beállított képről van szó.⁷ Az az esemény-sor adja meg a fénykép történelmi kontextusát, amikor a második világháború ideje alatt Francisco Franco spanyolországi fasiszta diktatúrája ellen harcoltak a köztársaságpartí milicisták. A képen azt a váratlan pillanatot láthatjuk, ahogyan az ellenség által agyonlőtt katona éppen elesik, ezért a harc közbeni halál hiteles ábrázolásának tekinthetjük a fényképet. A drámai jelenetet rögzítő fotó, a francia *Vu* és az amerikai *Life* című heti magazinok hasábjain egyaránt megjelent, és ezzel a világhírnevet biztosította Robert Capa számára. Whelan a könyvében nevesíti az áldozatot Federico Borrell Garciaként, akit a fényképen látunk

⁶ Kocsis Katica (2023) „Ha nem elég jók a képeid, nem voltál elég közel” – a Capa-kiállításon jártunk, <https://kultura.hu/ha-nem-eleg-jok-a-kepeid-nem-voltal-eleg-kozel-allando-kiallitas-nyilt-robert-capa-kepeibol/> (2023.08.15.)

⁷ Richard Whelan (2007) *The Falling Soldier, 1936* című fejezetben részletesen rekonstruálja a fénykép készítésének a körülményeit.

meghalni. A rekonstruált események története szerint a spanyol milicistát felkészületlenül érte a halálos lövés, ugyanis éppen Capának pózolt és csak az öt ért lövés után tört ki a további áldozatokat követelő végzetes tüzpárbaj.⁸ A kép hamar a spanyol szabadságharc drámai szimbólumává vált.



2. ábra: Robert Capa (1936) *A milicista halála*, MOMA, New York



3. ábra: Fransisco Goya: *1808. május 3-a*, készült 1814-ben, Prado, Madrid

Whelan vizuális kulturális szempontból megemlíti egy olyan metaforikus képi párhuzamot, ami alapján a fénykép kompozíciója és annak a szimbolikus jelentősége rokonságot mutat Francisco de Goya, *1808. május 3-a* című olajfestményével.⁹ - Goya a drámai tematikájú jelenetet 1814-ben festette meg, amelyben a sötét tónusú környezetéből felragyog a fehér inges férfi ruhája, akit éppen a halála pillanatában örökített meg a festő. Goya műve a spanyol ellenállók agyonlövését ábrázolja a francia katonák által, ami a napóleoni háborúk idején történt. Az alkotás címében szereplő dátum volt Madrid védői kivégzésének a napja. Whelan kihangsúlyozza, hogy mindkét esetben a kompozíciók magát a köztársasági Spanyolországot szimbolizálják, amely előretör, hogy megvédje magát, és amelyet végül eltipornak. Ezt a jelképes tartalmi párhuzamot az olajfestmény és a fénykép között a megismétlődő történelmi események hasonlósága alapján határozta meg.

A fotótörténeti kutatások szempontjából fontos, hogy 2023-ban *Robert Capa, a tudósító* címmel megnyílt a világ első, állandó Robert Capa életmű-kiállítása a budapesti Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ új kiállítóterében. Csizék Gabriella kurátor az életmű bemutatásán keresztül aktualizálja a haditudósító kulturális jelentőségét. A továbbiakban a nemzetközi szakirodalom vizsgálatán keresztül mutatom be a háborús sajtófotó és a képzőművészet elvi párhuzamait.

⁸ Richard Whelan (2007) *This is War! Robert Capa at Work*, Steidl, Göttingen, 69.o.

⁹ Uo. 72. o.



4. ábra: Benjamin Moser (1993) *Susan Sontag Szarajevóban*, fotó

Susan Sontag (1933- 2004) amerikai esztéta, író, filmrendező behatóan foglalkozott a fényképek és a művészet kapcsolatával. A következő fejezetben a vizsgálat tárgyát két esszé kötete képezi. A háborús fénykép és a képzőművészet kapcsolatát *A fényképezésről* (1977) és *A szenvedés képei* (2004) című könyvekben található esszék alapján lehet körvonalazni. Susan Sontag fontos megállapításokat tett arról, hogy a jelként értelmezett állókép szerepe milyen lehet a vizuális kultúrát meghatározó emlékezésben. Továbbá arról is meghatározó módon értekezik, hogy a képzőművészetben hogyan tud a fénykép metaforikus módon vizuális narratívát megjeleníteni. Vagyis, hogy hogyan lényegül át a dokumentum jellegű képi információ egy olyan műalkotássá, ami szimbolikusan túlmutathat az eredeti kép jelentőségén.

Az 1977-ben kiadott *On photography* című könyvével Sontag világhírnévre tett szert, a könyv hat külön esszében értekezik a fényképezés története mellett az akkoriban aktuális jelentőségű média jelenségekről, mint amilyenek a nyomtatott magazinok és a mozifilmek. A magyar kiadás 1981-ben jelent meg, aminek a címe *A fényképezésről*. Összegző szándékkal elmondható, hogy Sontag esszéiben az eszme futtatására egyfajta sajátos csapongó stílus jellemző, amire több kritikus is felhívta a figyelmet. A magyar nyelvű források közül Szilágyi Sándor *A fotográfia (?) elméletei: klasszikus és kortárs megközelítések* című könyvében élesen

kritizálja Sontag gondolatmenetét és rávilágít a megállapításainak ellentmondásosságára.¹⁰ Sontag írásainak jellemvonása, hogy annyira szerteágazó gondolatmenet mentén építi fel a témáit, hogy ezért nehéz olyan következtetéseket levonni, amelyek összefoglalóan fogalmazzák meg egy-egy esszéjének a lényegét. Mai szemszögből visszatekintve elmondható, hogy a fotográfia technikai fejlődése a könyv kiadása óta köztudomásúan nem állt meg. Ezért a könyv tartalmát úgy érdemes értelmezni, hogy a ma már történelminek számító, azaz több mint 40-50 évvel ezelőtti jelenségekre reflektált, de lényeges, hogy a megjelenésének idején azok még aktualitásukban kortársnak minősültek, így egyfajta korszellem szerinti világszemlélet is tükröződik benne. A könyvből az első fejezetként szereplő *A Platón barlangjában*¹¹ című esszét szeretném kiemelni, mivel ebben olvashatók Sontagtól azok a meghatározó gondolatok, amelyek a háborús sajtófotóról szólnak, ezeket a disszertációm kiemelt alapgondolatainak tekintem, amelyek alapján a kutatásom tárgyát vizsgálom. Sontag szerint az agressziót ábrázoló képek egy idő után már-már a társadalom ingerküszöbét növelve, érzéketlenné teszik a közönséget az ilyen képek hatásával szemben:

„A fénykép csak addig megrázó, amíg valami újdonságot közöl. Sajnos az ingerküszöb egyfolytában emelkedik – részint éppen az ilyen szörnyűségeket bemutató képek terjedése miatt”¹²

A fenti állítást Sontag későbbi könyvében már cáfolta, mert az élettapasztalatai miatt meggondolta magát, de erre a későbbiekben még kitérek. Sontag fontos és lényeges meghatározó gondolata szerint az agressziót ábrázoló fényképek folyamatosan jelen vannak a médiában, amit a fogyasztói társadalom egyik vizuális termékeként határoz meg. Akkurátus módon így folytatja a társadalomkritikai gondolatmenetét:

„Igényünk, hogy fényképekkel alátámasztott valósághoz és fényképekkel felfokozott élményekhez jussunk, a fogyasztói magatartás esztétikai megnyilvánulása, s ennek ma mindenki rabja. Az ipari társadalom rászoktatja polgárait a képi kábítószer élvezetére; a tudatrombolásnak ez a legellenállhatatlanabb módja.”¹³

Sontag az utolsó kiadott könyvében, a *Regarding the Pain of Others* (2003) című esszé-kötetében fogalmazta meg azokat a további meghatározó gondolatait, amelyek a kutatásom tekintetében alap tézisnek tekintek. Magyar kiadásban *A szenvedés képei* (2004) címmel jelenet meg a könyve, ami nemcsak időben közelebb áll a mai korunkhoz, hanem relevanciájában a

¹⁰ Szilágyi Sándor (2014) Sontag újbalos kritika elméletei in *A fotográfia (?) elméletei: klasszikus és kortárs megközelítések*, Vincze Kiadó, Budapest, 131. o.

¹¹ Susan Sontag (1999) *Platón barlangjában* In *A fényképezésről*, Európa Kiadó, Budapest 9- 35. o.

¹² Uo. 29. o.

¹³ Uo. 35. o.

mai társadalmi, kulturális és technológiai viszonyok alakulásának értelmezésében érvényes. Számára a fotó, mint egy dokumentum az emlékezés eszközüvé és a magának az emlékezésnek a tárgyává vált:

„Az elme még a kibernetikus modellek korában is olyannak érződik, amilyenek az ókoriak gondolták, belső térnek – mint valami színház –, amelyben képeket alkotunk, és e képek révén emlékezünk. A baj nem az, hogy az emberek fényképeken át emlékeznek, hanem hogy csak fényképekre emlékeznek. Ez a fényképeken keresztüli emlékezés kioltja a megértés és emlékezés egyéb formáit.”¹⁴

Sontag szerint az állókép vált magává az emlékké, azaz olyan jellé, ami az adott eseményt megidézheti. Ahhoz, hogy megértsük ennek a szemléletének az okát, fontos Sontag életrajzában az a tény, hogy három évet eltöltött az ostromlott Szarajevóban (4. ábra) és ott színházi darabokat is rendezett az elgyötört bosnyák lakosság számára.¹⁵ Ezzel is saját háborús tapasztalattal hitelesítette, azokat az állításait, amelyek az emberi szenvedés képi narratíváját írják le. A tragikus helyzetekkel szembesülve azt fogalmazta meg, hogy a néző nem képes felfogni a látottakat, nem tudja a dokumentált negatív eseményt úgy átélni, mint azok az emberek, akik eredetileg a háborús fényképen szerepelnek.



5. ábra: Jeff Wall, *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, lightbox, 228.92 x 416.88 cm, 1992

¹⁴ Susan Sontag (2004) *A szenvedés képei*, Európa Kiadó, Budapest, 94. o.

¹⁵ „Azelőtt Európában is történtek hasonló kegyetlenségek és szerencsétlenségek; alig hatvan esztendeje olyan kegyetlenségek zajlottak le a vén kontinensen, amelyeknek tömegessége és iszonyata felülmúlja mindazt, amit ma bárki a világ szegény részeiről mutathat. Ám azóta mintha a szörnyűségek eltávoztak volna Európából, elég hosszú ideje ahhoz, hogy a dolgok mostani állása megbonthatatlanul békésnek tessenek. (Hogy ötven évvel a második világháború befejezése után léteztek európai földön haláltáborok, ostrom, ezrével lemészárolt és tömegsírokba vetett polgári lakosok, az különös, anakronisztikus jelentőséget adott a boszniai háborúnak meg a koszovói szerb öldöklésnek. Az 1990-es években Délkelet-Európában elkövetett háborús bűnök értékelésében azonban fő helyen szerepel, hogy a Balkán végeredményben sosem tartozott igazán Európához.)”

Susan Sontag (2004) *A szenvedés képei*, Európa Kiadó, Budapest, 76- 77. o.

Erre példaként Jeff Wall 1992-es monumentális méretű fényképét hozza fel, ami a *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* címet viseli (5. ábra). A képet látva a megrendezett kompozícióban a katonák, olyanok, mint egy groteszk háborús jelenet szerepelői, akik egy földült lövészárokban hevernek. A hely egyfajta köztes létállapot az élők és a holtak világának mezsgyéjén, ez a hely, mint egyfajta dantei limbo jelenik meg, amely egyben a háborúellenes morális állásfoglalásra készíti a nézőt. Sontag a következőket írja erről a fényképről:

„Ezeket a halottakat egyáltalán nem érdeklik az élők: azok, akik kioltották az életüket, a szemtanúk – és mi. Minek is keresnék a tekintetüket? Mit mondhatnának nekünk? [Mi] – ez a [mi] mindazokat jelenti, akik sosem tapasztaltak semmi olyasmit, ami ők mentek keresztül – úgysem értjük. Nem fogjuk föl. Tényleg nem tudjuk elképzelni, milyen volt. Nem tudjuk elképzelni, milyen borzalmas, milyen rémisztő a háború; és mennyire megszokottá válik. Nem értjük meg, nem tudjuk elképzelni. Ezt érzi makacsul minden katona, minden újságíró és segélyaktivista és független megfigyelő, aki valaha is járt a tűzvonalban, és szerencséjére elkerülte a halált, amely másokra sújtott le a közelében. És igazuk is van.”¹⁶

Az esszéek gondolatmenetének a vizsgálatát tovább folytatva Sontag az alábbi fontos megállapítást írja le a háború lényegi természetéről:

„Az újkori várakozásokban, az újkori erkölcsi vélekedésben központi helyet foglal el az a meggyőződés, hogy a háború rendellenesség, még ha kivédhetetlen is. Hogy a béke a normális, még ha elérhetetlen is. A történelem során természetesen nem mindig így tekintettek a háborúra, a háború számított normálisnak, a béke kivételesnek.”¹⁷

Ezért fontos, hogy a fényképezés gyakorlatával esztétikailag hogyan kapcsolódik a háborús tematika, ami a vizuális kultúrában és a kortárs fotográfia történetében folyamatosan jelen van. Sontag a következők szerint fogalmaz:

„A művészet átalakít, de a fényképezést, amely a vészterhest és az elítélendőt tanúsítja, sokszor bírálják azért, ha [esztétikusnak], azaz túlságosan művészinak látszik. A fotográfia kettős képessége – a dokumentáló és a látványművészetet alkotó – figyelemre méltó túlzásokat szült azzal kapcsolatban, mit illene vagy mit nem illene tenniük a fotográfusoknak. Az utóbbi időben a leggyakoribb túlzás az, amely e két képességet egymás ellentétének tekinti. A szenvedést ábrázoló fotó ne legyen szép, ahogy a feliratok meg ne moralizáljanak. E nézet szerint a szép fotó elvonja a figyelmet a témáról, magára a hordozóeszközre fordítja, ezáltal

¹⁶ Susan Sontag (2004) *A szenvedés képei*, Európa Kiadó, Budapest, 132- 133. o.

¹⁷ Susan Sontag (2004) *A szenvedés képei*, Európa Kiadó, Budapest, 79. oldal

aláássa a kép dokumentumrangját. A fotó egyszerre kétféle jelzést ad. Ennek véget kell vetni, sürgősen egyfelől. Ugyanakkor azonban felkiált: Micsoda látványosság!”¹⁸

A leírtak alapján összegzésként elmondható, hogy Sontag szerint az emberi szenvedés képi ábrázolásával a sajtófotó és a képzőművészet is egyaránt erkölcsi állásfoglalásra készíti a nézőt. Sontag idealisztikusan kritikus gondolkodása rávezethet minket arra, hogy egy olyan közös véleményt kellene megformálni, ami etikus alapokon elítéli a fogyasztói társadalom túlzott képéhségét, különös tekintettel a valójában felfoghatatlan mértékű emberi szenvedést ábrázoló képekre. A képzőművészet és fotográfia párhuzamosan képes arra, hogy vizuális narratívaként a széleskörű társadalom számára ezeket az erkölcsi tanulságokat metaforikus módon közvetítse. A tömegmédiá szerepe az, hogy a népeiséget befolyásolja, és hogy alakítsa a körülöttünk lévő valóságról alkotott világképünket. Sontag megállapítása arról, hogy valójában lehetetlen, hogy magunkat egyáltalán kivonjuk a média által generált végtelen számú képek hatása alól ma is teljesen helytálló. Állításának különösen érvényt szerez az a tény, ahogyan 2020-as globális karantén idején az online térbe kényszerült mindenki és csak a digitális képek világában tudtunk kapcsolatokat fenntartani. Ez az elidegenítő állapot szerencsére rövid távúnak bizonyult mégis alapvetően befolyásolta a mindennapjainkat és a mai kultúránkat. Ezzel is új távlatok nyílnak a vizuális kultúra kapcsolatrendszerének értelmezéséhez. Sontag esszéinek talán a legfontosabb és egyben legszomorúbb aktualitást az adja, hogy a napjainkban is zajló ukrajnai háború megrázó képeit az általa leírtak alapján logikusan értelmezhetjük. Ezért a média kutatásban a mai napig fontos sarokkönek számítanak Susan Sontag esszéi, valamint a kortárs vizuális kultúra esztétikai elemzésében rendszeresen hivatkoznak rá.

¹⁸ U.o. 81-82. oldal

Boris Groys (született 1947-ben) neves orosz-német származású filozófus, kritikus és művészettörténész. Munkássága során számos fontos gondolatot és elméletet fejlesztett ki, amelyek befolyásolták a kortárs művészettörténet és filozófia irányát, mint például az angol nyelven megjelent *Becoming an Artwork* (2022) és az *Art Power* (2008) című könyvek. Az alábbiakban Boris Groys (2022) *A művészet ereje* című kötetében megjelent a *Művészet a háborúban* című esszéje képezi a vizsgálatom tárgyát. Fontos megállapítás az esszé elemzésekor, hogy Groys az írásában nem konkretizálja a művészet különböző műfajait, arról inkább általános értelemben véve beszél és így ütközteti a tömegmédiá képi világával, amikor összehasonlítja a kettő fogalmát és kapcsolatrendszerét a hipotézisei mentén.

Groys a tömeg médiában megjelenő háborús képek és a művészet kapcsolatát hasonlóan fogalmazza, meg mint, ahogyan azt az előző fejezetben Susan Sontag esetében tárgyaltam. Groys szerint a kortárs tömegmédiá a legnagyobb és a legerősebb képalkotó gépezet, ami jóval kiterjedtebb és hatékonyabb, mint a jelenkori vizuális kultúra részét képező művészeti rendszer.¹⁹ Felvetésében ismételt gondolatnak tűnhet, hogy a tömegsajtó gépezete folyamatosan áraszt el minket a háborús, a terrorista és mindenféle katasztrófa képeivel, olyan nagyfokú képkészítési és terjesztési szinten, amelyet a művészet már képtelen egyáltalán utolérni. A könyve megjelenésének idején ez az értelmezés már inkább egy köztudomású hivatkozássá vált, mintsem egy revelációs értékű felismeréssé, mint ahogyan Susan Sontag esetében történt, ugyanakkor az állítás az érvényességét tekintve továbbra is teljesen helytálló.

Groys az esszéjében a számára aktuálisnak számító a közel-keleti terroristákról szóló képeket helyezi egy esztétikai értelmezés kontextusába.²⁰ Szerinte az ábrázolt terror nem más, mint egy megkomponált kép, amelyet esztétikailag is elemezhetünk és reprezentáció-kritikailag is értékelhetünk. Állítása szerint az ilyen kritika nem szükségszerűen mutatja be a morális érzék hiányát. Az erkölcsiség kérdése csak ott merül fel, ahol az egyedi, empirikus események dokumentálására szolgáló képekkel foglalkozunk. Ugyanakkor úgy gondolja, hogy amikor egy kép elterjed a médiában, akkor az egy politikai szempontból is jelentőséget nyer, mert ugyanolyan módon aláveti magát a műkritikának, mint bármely más kép, ami sajtónyilvánosságra kerül. Szerinte ez a kritika elméleti kontextusban is megjelenhet, de ugyanúgy kifejezhető a művészet eszközeivel, ahogy azt a modernista művészet hagyományai

¹⁹ Boris Groys (2022) *Művészet a háborúban*, in *A művészet ereje*, Pálfalusi Zsolt (ford.) MMA Kiadó, Budapest, 150. o.

²⁰ Uo. 157- 158. o.

is mutatják. Szokatlan példaként sajátos összehasonlításban egybe veti azokat a média használati eszközöket, amelyeket szerinte ugyanúgy használnak a terroristák és a művészek a pusztítás és az önpusztítás dokumentálására:

„A kortárs művész ugyanazokat a médiumokat használja, mint a terrorista: a fényképezést, a videót, a filmet. Ugyanakkor egyértelmű, hogy a művész nem mehet messzebb, mint a terrorista, nem kelhet versenyre vele a radikális gesztusok területén.”²¹

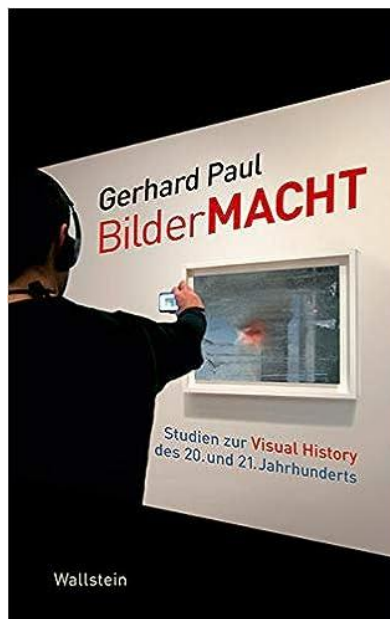
Ehhez az állításához nem hoz fel olyan konkrét példát, amit akár egy műleírás szerint is tudnánk értelmezni. Groys az esszéjében inkább nyitva hagyja az asszociációs lehetőségeket, amelyek alapján egyértelműen megfoghatóvá tehetnénk az állításának a lényegét. Ez egyfajta hiátust eredményez az érvelései megfogalmazásában, ami miatt csak különböző elvi koncepciókat ütköztet. Egy elméleti ugrással Boris Groys azt veti fel záró gondolataként, hogy a kortárs média kontextusában képtelenek vagyunk önállóan reprezentációs kritikát végezni.²² Szerinte ennek az indoka meglehetősen egyszerű: a média csak azt a pillanatnyi képet mutatja be számunkra, ami éppen történik. Groys rávilágít arra, hogy a művészeti intézmények, ellentétben a tömegmédiával, történelmi összehasonlítások helyszíneivé válnak, amelyek megjelenítik a múlt és a jelen, a kezdeti ígéret és a jelenlegi megvalósítás közötti különbséget. Állítása szerint a kulturális intézmények és a múzeumok a szükséges eszközöket és a képességeket is magukkal hozzák a kritikai diskurzushoz – hiszen minden ilyen beszélgetés összehasonlításra épül, amihez az analitikus elméleti keretek és az összehasonlítási technikák szükségesek.

A kutatásomat az eddigiekben tárgyalt kritikus jellegű elméleti elgondolások után a gyakorlati szempontból megfogalmazott műleírások egészítik ki, amire példaként a következő tanulmánykötet bemutatása következik.

²¹ Uo.153. o.

²² Uo. 160. o.

Gerhard Paul német származású történész, média történeti kutató a *BilderMACHT, Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts* (2013) című német nyelvű könyvében a huszadik századi vizuális kultúra történetét átfogó módon tárgyalja. A könyve jelentős forrásanyagokat tartalmaz az első és a második világháború, valamint a hidegháborús korszak kulturális és képzőművészeti, művészettörténeti összefüggéseiről. Ezzel is igazán tanulságos módon árnyalja az adott konfliktusokról alkotott felfogást. Mindezt több mint hatszázötven oldalon teszi, a könyve ezért egy nagy volumenű tudományos felmérés, ami szisztematikus és interdiszciplináris módon elemzi a német és az amerikai kultúrkörhöz tartozó vizuális kultúrát. Gerhard Paul munkamódszerére jellemző a történészi akadémikus szemlélet, ezért olyan analitikus módon szerkeszti meg a tematikáját, ami vezérfonalként használja a fontos kulturális és történelmi összefüggéseket. A kötete egyben olvasmányos és az általa bemutatott hivatkozások alapján jól követhető.



6. ábra: Gerhard Paul (2013) *BilderMACHT* című könyvének a borítója

A könyv előszavában máris egy érdekes szempont szerint vizsgálhatjuk a háborús sajtófotó, a képzőművészet és a sokszorosítva nyomtatott képek kapcsolatát.²³ Gerhard Paul a könyvének a borítójaként (6. ábra) egy olyan fotót választott, amit saját maga készített a Gerhard Richter festőművész 2002-es kiállításán a berlini National Galerieben. A fedőlap borítóján azt láthatjuk, ahogyan egy látogató éppen lefotózza Gerhard Richter *September* (2002) című olaj festményét,

²³ Gerhard Paul (2013) *BilderMACHT, Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Wallstein Verlag, Göttingen, 7. o.

ami a New York-i ikertornyok 9/11-es elleni terrortámadást ábrázolja. Gerhard Paul fontos előzményként hangsúlyozza, hogy Richter a festményét a sajtófotók alapján festette meg, mivel a festő maga csak közvetett módon tapasztalta meg személyesen is a terrortámadást. Ugyanis Gerhard Richter személyesen is egy New Yorkba tartó repülőjáraton tartózkodott, amikor a gyilkos terror merénylet bekövetkezett. Az olajfestmény a Richterre jellemző elmosódott technikával készült, de a kompozícióban egyértelműen felismerhető a képen ábrázolt helyszín és annak a pontos ideje. Az ikertornyok felrobbantásáról készült fényképek bejárták az egész világsajtót és azonnal az agresszió reprezentációjának a metaforikus jelképévé váltak. Ezeket ma bárki személyesen is betudja azonosítani, mert a vizuális kultúránk részeivé váltak. A könyvborítón így az eredeti fényképről készült festmény ábrájának a megsokszorosított reprodukcióját láthatjuk, abban a konkrét pillanatban, amikor a további képek készítése valójában megtörténik. Gerhard Paul ezzel az egyszerűen és tömören leírható jelenséggel illusztrálja a könyvét és megadja a 20. és 21. századi vizuális kultúráról szóló tanulmányának a téma felvetését, amiben a háborús képek és a képzőművészet kultúrtörténeti és egyben metaforikus jelentőségű kapcsolatát vizsgálja.



7. ábra: Nick Út *Napalm-Girl*, (1972) fotó az Associated Press tulajdonában

A könyv fejezetei közül kiemelem a *>Napalm-Girl< Die mediale Superikone als Heiligenbild des 20. Jahrhunderts* című fejezetet, amit magyarra a *Napalm-lány, A média szuper ikonja, mint a 20. századi szentkép* címmel lehetne lefordítani. Gerhard Paul ebben a fejezetben következetesen és precízen vezeti le a híres háborús sajtófotó vizuális kapcsolat rendszerét a képzőművészeti alkotásokkal. Mindezt olyan történelmi tényekkel egészíti ki, amit a kép készítőjének és a megrázó erejű fotó főszereplőjének az élettörténetével egészít ki. A

vietnámi háború²⁴ idején készült *Napalm-Girl* (1972) című fotográfia a hadifotós Nick Út egyik legismertebb sajtófotója (7. ábra). Nem ez az első kép, ami az ártatlan áldozatokat dokumentálta a helyszínen, mégis ez az, amelyik szimbolikus erejével kiemelkedik a többi fénykép és videófelvétel közül. Ez a kép az emberi szenvedést drámai erővel örökítette meg és egy felkavaró módon tud a nézőre mély hatást gyakorolni.

A fénykép háttértörténetéhez hozzá tartozik, hogy a meztelen kislány túlélte az égési sérüléseit, a kép készítésekor pedig a ruháit azért vetette le magáról, mert az izzó napalmtól azok a bőrébe égtek. A képen látható Kim Phuc saját megfogalmazása szerint gyerekként először megalázónak érezte, hogy ilyen kiszolgáltatott állapotban fényképezték le, de idővel ez a véleménye módosult és felnőve háborúellenes aktivistaként az előadásain tudatosan használja a róla készült fotó drámai erejű üzenetét.²⁵ A kép az Associated Press hírügynökség gyűjteményében van.

Gerhard Paul a tanulmányában úgynevezett történelmi referencia képnek, német megnevezéssel „historisches Referenzbild”-nek tekinti mindazokat a fotókat, amelyek a vizuális kultúrában egy konkrét eseményre emlékeztetve a tágabb értelmű történelemtudomány összefüggésrendszerének szimbólumaiként értelmezhetőek.²⁶ Paul az amerikai társadalmi folyamatok viszonyait kutatva nem tartja olyan elsöprő erejűnek a *Napalm-Girl* című fényképet, ami képes volt a vietnámi háború lezárását elindítani, ezzel is szembe megy a közvélekedéssel, ami a fényképet egyfajta idealizált szereppel ruházta fel. Szerinte inkább az Amerikában elindult háborúellenes politikai folyamatnak az egyik olyan termékeként lehetne értelmezni a fényképet, ami egy kritikus időpontban került be a tömegmédiarendszerébe.²⁷ Az

²⁴ A második indokínai háború 1954 és 1975 között zajlott, ami a kommunista nagyhatalmak, Kína és a Szovjetunió, által támogatott vietnámi vietkong gerilla csapatok és az USA közötti konfliktus volt. Végül a nyugatiak vereségével zárult. A harcokról a vietnámi származású haditudósítók is fotókat készítettek, közéjük tartozott Nick Út (Huynh Cong Út), akiket az amerikai Associated Press képzett ki és bízott meg a munkával. Nick Út a vietnámi Trang Bang település mellett volt kiküldetésen, amikor a tévedésből lebombázott helyszínen megörökítette, ahogyan a füstből menekülnek a megégett gyerekek. Az égő napalm áldozatai a 9 éves Kim Phuc és az unokatestvérei voltak. A képet rádióközvetítéssel a világsajtóban megjelentették és nemzetközi felháborodást váltott ki, ami hozzájárult ahhoz, hogy az USA kénytelen volt elismerni a civilek elleni erőszakot, és a későbbiekben felerősödtek az amerikai háborúellenes tüntetések. A leírt történelmi eseményeket röviden Gion Gábor összefoglalta. Lásd Gion Gábor (2019) *A Második Indokínai Háború (az amerikai-vietnámi háború)* <https://terebess.hu/keletkultinfo/gion.html> (2023.08.15.)

²⁵ - Az amerikai Associated Press készített dokumentumfilmet Nick Út és Kim Phuc történetéről: Associated Press (2016) *The Gift of One Picture: Nick, Kim and the Napalm Girl* <https://www.youtube.com/watch?v=TIH8U7YXNPs> (2023.08.18.)

²⁶ Gerhard Paul (2013) *Imago: Das Bild als Situationsaufnahme und als historisches Referenzbild* in BilderMACHT, Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Wallstein Verlag, Göttingen, 441. o.

²⁷ Uo. 435- 436. o.

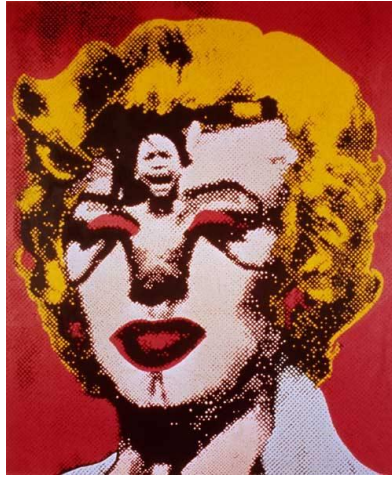
viszont kétségtelen, hogy a képnek az akkori közvéleményre igen nagy hatása volt. Ezért is példaként emeli ki, hogy az 1972-es amerikai elnök választásokra készült Nixon-ellenes plakáton a futó kislány, mint egy szimbolikus grafikai elem jelent meg a fehér csillagos vörös háttéren (8. ábra). A plakáton szereplő szlogen a következő angol nyelvű kérdés volt *Stars and Stripes of What?* Magyarra fordítva a vádló hangvétellű kérdés így hangozhat: *Minek is a csillagjai és a csíkjai?* Az ismeretlen szerzőtől származó kérdés az amerikai zászlóra és az ország háborús szerepvállalására utal, ami alapján a vietnámi háborút nemzeti szégyenként kritizálja.



8. ábra: Ismeretlen szerző, 1972-es amerikai választási plakát

A *Napalm-Girl* című fénykép egyszerre vált tömegmédiá ikonikus jelenségévé és a képzőművészeti újraértelmezések eszközévé. A fényképen az ábrázolt ártatlan emberi egzisztencia létkérdése megrázó erővel hat a nézőre. Ezt a sokkoló erejű képet több képzőművész is a terror képi narratívájának a megjelenítéseként újra kontextualizálta a műveiben. Gerhard Paul többek között példaként Jerry Kearns, Zbiegniew Libera és Banksy műveit hozza fel a tanulmányában. Szerinte az alkotók az eredeti kép üzenetének a tematikus bővítéséhez járultak hozzá, mivel az ábrázolt motívumok megváltoztatásával újabb asszociációs értelmezések alapján is fellehet hívni a háborús tragédiákra a figyelmet. Mint ahogyan azt Jerry Kearns pop-art stílusú képein teszi (9. és 10. ábra). Paul további példáit követve akár az aktuális társadalmi konfliktusokra reflektálva egyfajta ironizáló vagy kritikus módon megfogalmazott asszociációs jelentés tartalmakat vizsgálhatunk meg, mint ahogyan erre

példaként Banksy (12. ábra) és a lengyel származású Zbigniew Libera (13. ábra) alkotásait hozza fel.



9. ábra: Jerry Kearns (1986) *Madonna and child*, akril vásznon

Jerry Kearns (1943) amerikai festőművész a pop art stílusú szitanyomatok formanyelvével hozta létre a képeinek a kritikus hangvételű narratíváját. A *Madonna and child* (1986) című képen Madonna képét vegyíti a sikoltó kislány képével. A festmény utalás Andy Warhol által készített 1967-es Marilyn Monroe-t ábrázoló szitanyomat sorozatra, aki nagy hatással volt a festőre. Az *Earth Angel* (1989) című akril festményén három kép montázsát hozta létre, amihez a warholi raszterezési technikát követte és így készítette el a képi narratívát. A piros háttérként a két összemosódott képen látható Nick Út fotója és John Paul Filo által készített *Kent-State-Photo* (1968), amit elfed a fekete színű Elvis Presleyt ábrázoló kép, ami eredetileg a - *Flaming Star* (1960) című film képkocka kivágása.



10. ábra: Jerry Kearns (1989) *Earth Angel*, akril vásznon



11. ábra: John Paul Filo (1968) *Kent-State-Photo*, fénykép

A John Paul Filo által készített fotón (11. ábra) azt a drámai jelentet láthatjuk, amint egy fiatal sikoltó nő a halott egyetemista társához hajol, akit az amerikai nemzeti gárda egy békétüntetésen lelőtt. Az egyetemistákat a háborúellenes felvonuláson éles lőszerrel oszlatták

szét. A fényképet készítő John P. Filo maga is helyi egyetemista volt, aki újságíróként is dolgozott. A képét a *New York Times* közölte le, és 1970-ben pedig Pulitzer díjjal tüntették ki a fotográfust.

Gerhard Paul értelmezése szerint Jerry Kearns az *Earth Angel* (1989) című képén (10. ábra) a női szereplők ábrázolásával feminizálja a szenvedés fogalmának a megjelenítését. Ezt a képi motívumot eltakarja az agresszió szimbolikus elkövetőjeként a kétszer megjelenített Elvis Presley tükrözött képe. Akit az idealizált maszkulinitás pop kulturális megjelenítőjeként értelmezhetünk. A különböző képrétegek összehatása olyan mintha egyszerre több kamera szemszögéből látnánk egy összetett tragikus módon erőszakos és abszurd jelenetet.

Gerhard Paul további példákon keresztül ismerteti a *Napalm-Girl* főszereplőjéről készült kép felhasználását. A meztelen lány képe, mint képi motívum megjelent Banksy *Napalm* (2004) című grafikai sorozatán (12. ábra). A művész a kép terének vizuális kontextus váltásával, az amerikai fogyasztói társadalom kritikájaként értelmezi újra a sokkoló erejű ábrát a kislányról. A kompozícióban az amerikai katonák helyét Mickey egér és a McDonalds étterem Roland nevű kabala figurája veszik át. Akik, mint egy perverz diadalmeneten vezetik a meztelen gyereket egy fizikálisan meghatározatlan nyomasztó hangulatú szürke térben.



12. ábra: Banksy (2004) *Napalm (Can't beat the feeling)*, szitanyomat

A kép mentes az erős színhatások használatától, amelyek eredetileg jellemzőek lennének a vidám kabala figurákra, így a nyomasztó hangulatán keresztül a lány horrorisztikus tragédiájára irányítódik a figyelem. A kép történetéhez hozzá tartozik, hogy sokszorosított grafikaként megvásárolható az interneten, ezért is ironikus értelmű a grafika, mivel a tartalmát illetően eredendően a fogyasztói társadalmat kritizálja.²⁸ Banksy 500 példányban készítette a képről másolatot, amiben a meztelen kislány képét egy reklámfigura szintjére süllyeszti. Ez az ironizáló stílus jellemző a művész életművére.

²⁸ Banksy *Napalm* című képét meglehetősen vásárolni az alábbi linken:
<https://www.myartbroker.com/artist/banksy/napalm-unsigned-print/> (2019.12.16.)

Gerhard Paul a képzőművészeti asszociációk további példajaként Zbigniew Libera (2003) *Nepal* című fotóját említi (13. ábra). Ez a fénykép egy olyan performansz-sorozat része, amin a beállított statiszták allegorikus módon újrjátsszák a híres történelmi fotók jeleneteit. A sorozat címe *Pozitives*, ami egy olyan szójáték, ami a papíralapú fénykép kémiai előhívási technikájának a módszerére is utal. Libera az alkotói programja szerint azzal a szándékkal hozta létre a dokumentált performansz sorozatot, hogy a szereplők az eredeti látvány érzelmi töltetét a tragikustól a vidámra változtassák.



13. ábra: Zbigniew Libera (2002/03) *Nepal 2003*, fotó

A kép címe a *Nepal* alaki hasonlóságot mutat a napalm szóval, ezáltal egy újabb szójátékon keresztül könnyen asszociálhatunk a fénykép inspirációjául szolgáló eredeti fotóra. A fekete-fehér jelenetben a mosolygó emberek csoportja egy kopár sivatagi környezetben vonul. A figyelmünket magára vonja a meztelen nő, aki egy központi figuraként halad előre, körülötte a vidám gyerekek és a hobbi ejtőernyősök furcsa csoportja látható. Bár Libera fotója a kompozícióján keresztül maximálisan utal az eredeti képre, az ő esetében egy olyan groteszk és ízléstelen jelenetnek vagyunk a tanúi, amely teljes mértékben degradálja az eredeti kép jelentés tartalmát.

Gerhard Paul a tanulmányában részletesen bemutatja a *Napalm-Girl* háborúellenes szimbólummá válását. Eredeti dokumentumok alapján rekonstruálja, hogyan is lett a fénykép kompozíciója úgy megszerkesztve, hogy a tömegmédiá saját céljainak megfeleljen. Ugyanis a gyerekek mellett haladó amerikai haditudósítók képét Nick Út levágta a kép széléről, hogy ezzel a néző számára a látvány fókuszát a meztelen kislányra koncentrálja. Gerhard Paul a fénykép ikonikus kulturális státuszát összehasonlítja az eseményen készült eredeti videó felvételekkel, amelyek nem lettek ilyen mértékben a globális kép kultusz kiemelt tárgyai. Ezzel alátámasztottnak tekinti Susan Sontag azon megállapítását, miszerint társadalmi szinten a legnagyobb hatással az állóképek bírnak, és szimbolikus státuszt vívhatnak ki maguknak a

vizuális kultúrában.²⁹ Ez a meghatározás a kutatásom egyik fontos iránymutatója, ami alapján meghatároztam a további fejezetek tematikáját.

A képi párhuzamok felsorolásán keresztül Gerhard Paul azt a sajátos képzőművészeti gyakorlatot is szemlélteti, amit Appropriation Art-ként hívnak. A kisajátítás művészeteként nevezhető vizuális kapcsolatrendszert a későbbiekben külön példán keresztül részletesebben tárgyalom. Az eddigi példák tekintetében egy időben előrehaladó képi evolúciót tudtuk megfigyelni, ami az eredeti fénykép kortárs kulturális és képzőművészeti ikonná változtatásának az egyik láttelepe. A könyvben a tudományos igényű interdiszciplináris megközelítés kiemelkedő módon rendszerezi és írja le a vizuális kommunikáció történelmi és szociológiai sajátosságait is. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy Gerhard Paul németnyelvű tanulmánykötete olyan bőséges forrásanyag mentén értelmezi a kulturális folyamatokat, ami a magyar olvasó számára még eddig nem került bemutatásra. Egy jövőbeni magyar fordítás kiadásán keresztül hazai szinten is széles körben aktualizálhatóvá válna a háborús képek értelmezése.

A képzőművészeti műalkotás, mint pacifista állásfoglalás

Picasso Guernicájának művészeti kontextus váltásai

Ha azon a kérdés mentén vizsgáljuk meg a képek szerepét, lehetséges-e hogy egy képzőművészeti műalkotás változtasson a háborús konfliktusok kimenetelében, akkor egy olyan utópisztikus vágy által vezérelt prekonceptió szerint kezdjük meg a művészeti diskurzust, ami az aktivista művészeti akciók egyik kiindulópontja lehet. Sue Malvern angol művészettörténész hasonló gondolatmenet mentén tanulmányt írt a *Contemporary War, Contemporary Art* címmel, ami a *War and Art, A visual history of modern conflict* (2017) című könyvben jelent meg.³⁰ A tanulmányában többek között azoknak a művészeknek munkájával foglalkozik, mint pl. Picasso, Art Workers Coalition és Goshka Macuga, akik a politikai állásfoglalásukkal is igyekeztek a társadalmi egyenlőtlenségek, illetve a háborús konfliktusokra felhívni a figyelmet. A kutatásom szempontjából fontosnak tartottam Sue Malvern angol nyelvű tanulmányában Picasso (1937) *Guernica* című festményének a történetét megvizsgálni (14.

²⁹Gerhard Paul (2013) Mediale Generierung: Bildauswahl – Beschnitt – Retusche, in *BilderMACHT, Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Wallstein Verlag, Göttingen, 441-443. o.

³⁰Sue Malvern (2017) *Contemporary War, Contemporary Art*, in *War and Art, A Visual History of Modern Conflict*, Joanna Burke (szerk.) Reaktion Books, London 166- 194. o.

ábra). Továbbá hozzá kapcsolódóan azoknak a művészeknek a munkáját is tanulmányoztam, akik erre a festményre reflektáltak és a munkájukkal újra a pacifista társadalmi párbeszéd fókuszába helyezték ezt a műalkotást.³¹



14. ábra: Pablo Picasso, Guernica, 1937, Museo reina Sofia, Madrid



15. ábra: Az 1937-ben lebombázott Guernica, archív fotó

Pablo Picasso (1937) *Guernica* című olajfestményét tartják a művész legnagyobb hatású szimbolikus erejű művének, ami a vizuális kultúrában betöltött kultikus szerepét is jelenti. Ez a festmény a művészettörténeti kánonban terjedelmes szakirodalommal rendelkezik, ezért nem is a kép stílárís elemzése képezi a leírásom tárgyát, hanem követem Sue Malvern tanulmánya mentén azokat az összefüggéseket, ahogyan Picasso képének a politikai tartalmú szerepét a művészek a kortárs művészeti akciókon és installációkon keresztül megfogalmazzák.

Először is fontosnak tartom a háborús fénykép szerepét megvizsgálni a festmény keletkezéstörténetében. Pablo Picasso az 1937-es Párizsi Világkiállításra készítette a *Guernicát*, ahol a Spanyol Köztársaság pavilonjában képviselte az országot. A mű a nácik által lebombázott baszk nemzetiségű Guernica városának állít emléket, a város a köztársaságpárti politikai állásfoglalása miatt vált a nácik bombázásának a célpontjává, és példát akartak statuálni azokkal

³¹ Uo. 166- 168. o.

szemben, akik ellenszegülnek a fasiszta rendszerrel. A második világháború idején a Párizsban élő Picasso, a város lerombolásáról a nyomtatott magazinokon keresztül szerzet tudomást. A romokról készült fotók (15. ábra) inspirálhatták a mű létrehozásában.³² A festmény a világkiállítás után több nemzetközi helyszínen is bemutatásra került és a spanyol diktatórikus rendszer elleni politikai kritika jelképévé vált. Picasso jóváhagyásával a festmény London után New York-ba került elhelyezésre, mivel úgy gondolta, hogy nem lenne biztonságos Spanyolországban véglegesen bemutatni, amíg a fasiszta Franco tábornok diktatórikus hatalma tart. A kép csak 1981-ben került vissza Spanyolországba, és a madridi Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía múzeumban őrzik.

Háborúellenes tüntetések és a Guernica

Picasso több textil másolatot is megrendelt a *Guernicáról*, amelyek tartalmukban nem változtattak az eredeti kép szimbolikus jelentőségén, inkább csak megerősítették azt. A vizuális kulturális párhuzamok analízisét ezért azokkal a művészeti akciókkal folytatom, amelyek beemelték az eredeti festményt vagy annak másolatát, mint háborúellenes jelképet a saját értelmezési körükbe. Sue Malvern az említett tanulmányában leírja, hogy a 70-es évek Amerikájában széles társadalmi elégedetlenség kezdődött a távol-keleti háborús helyzet miatt. 1970. január 3-i eseménnyel indult el egy mozgalom, aminek a részévé vált Picasso festménye.³³ A New York-i Museum of Modern Art (MOMA) kiállításom mutatta be a letétben elhelyezett Guernicát. Az Art Workers Coalition³⁴ nevű csoportosulás a vietnámi háború ellen való tiltakozásként tüntetéssel egybekötött Gerilla Art akciót hajtott a végre a múzeum engedélye nélkül a kiállító térben. Jan van Raay fotóján (16. ábra) a művészek plakátokat mutatnak fel a festmény előtt, amiken meggyilkolt vietnámi anyákat és gyerekeiket ábrázoló fotó szerepel. A plakáton a következő vörös színű felirat olvasható: „Q. And Babies? A. And Babies.”

³² Anne M. Wagner kurátor egy interjúban idézi, hogy Picasso anekdotaként mesélte el, hogy egy alkalommal, amikor a Gestapo házkutatást tartott a műtermében a német ügynök, meglátta a festményről készült fotót és megkérdezte a művészt: „Ezt maga csinálta?”, Picasso így felelt: „Nem én, hanem maguk”

Cassey Lesser (2017) *What Makes Guernica Picasso's Most Influential Painting*
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-guernica-picassos-influential-painting> (2023.07.21.)

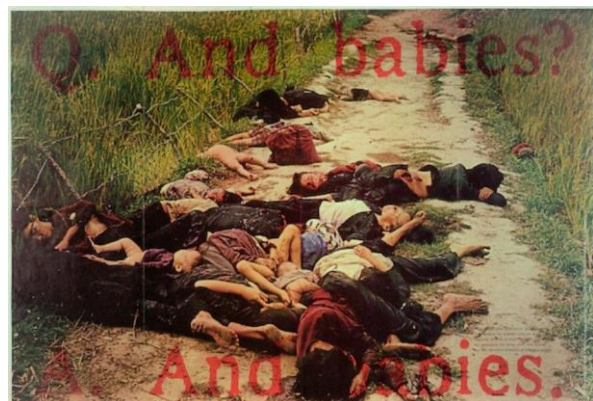
³³ Sue Malvern (2017) *Contemporary War*, *Contemporary Art*, in *War and Art, A Visual History of Modern Conflict*, Joanna Burke (szerk.) Reaktion Books, London 166.o.

³⁴ Az Art Workers Coalition tagjai Irving Petlin, Jon Hendricks, Frazer Dougherty voltak. Az eseményen konfliktusba keveredtek a MOMA biztonsági őrivel. A tüntetések tovább folytatódtak Egy plébános a Columbia Egyetemről megemlékezést tartott a festmény előtt az áldozatok emlékére, később pedig Joyse Kosloff a kisbabájával tüntetőleg leült hosszú időre a kép elé. Sue Malvern (2017) a *Contemporary War, Contemporary Art* című tanulmányában részletesen ír.

A plakátból 50.000 offset nyomat készült, és eredetileg a MOMA közreműködésével terjesztették volna, de a múzeum inkább kihátrált a projektből. A dokumentum erejű színes fotót (17. ábra) Ron Haeberle hadifotós készítette a vietnámi My Lai mészárlásról, ahol amerikai katonák öltek meg ártatlan civileket. A plakáton feltüntetett szöveget egy amerikai katonával készült interjúból idézték, aki részt vett a gyilkolásban. Az akció csoport résztvevői további pacifista jellegű gerilla művészeti akciókat szerveztek a kiállításon. A MOMA a későbbiekben műtárgyként és kordokumentumként beemelte a plakátot a gyűjteményébe.³⁵



16. ábra: Jan van Raay (1970) *Art Workers Coalition és a Guerilla Art Action Group tüntetése*, 1970-ben a New York-i MOMA-ban.



17. ábra: Art Workers' Coalition, (1970) *Q.Babies? A. And Babies*, offset nyomat

Sue Malvern a tanulmányában további kortárs képzőművészeti példán keresztül írja le a *Guernica*, mint egy háborúellenes jelkép jelentés tartalmának aktualizálását. Mint ahogyan az említésre került Picasso 1955-ben kézzel szövött falikárpit másolatokat készítettett a *Guernicáról*. Ezek közül az egyik az Egyesült Nemzetek Szervezetének New York-i irodájába került. Ennek a textil másolatnak a szimbolikus helyszínét rekonstruálta a lengyel származású művésznő Goshka Macuga a *The Nature of the Beast* című installációjához. amit 2009-ben a londoni Whitechapel Galériában rendezett kiállításon mutatott be (18. ábra). Ez az installáció egyszerre reflektált az eredeti mű 1939-es bemutatójára ugyanebben a galériában, és aktualizált politikai szempontból utalt az ENSZ 2003-as ülésére, ahol az USA hivatalosan bejelentette az Irak elleni háborút. Sue Malvern leírja, hogy fontos szimbolikus tartalmú esemény volt, ahogy Colin Powel amerikai külügyminiszter sajtótájékoztatóján a szervezők kék függönnyel eltakarták a *Guernica* másolatát, arra hivatkozva, hogy a festmény látványa zavarta a

³⁵ A MOMA digitális archívumában szerepel a plakát
Art Workers' Coalition, (1970) *Q.Babies? A. And Babies*
<https://www.moma.org/collection/works/7272> (2023.08.17.)

sajtófotósok munkáját. Szerinte ez a fényképezés szempontjából praktikusnak tűnő egyszerű lépés egy olyan szimbolikus tetté vált, ami felháborodást váltott ki közvéleményben. Ennek egyik megnyilvánulása az volt, hogy a 2003-as New Yorkban és Londonban tartott iraki háborúellenes tüntetéseken a képből kiragadott részletek feltűntek a tiltakozók transzparensin. Ezekre az eseményekre kívánt reflektálni Goshka Macuga is a *The Nature of the Beast* (2009) című installációjának az elkészítésével.



18. ábra: Goshka Macuga(2009) *The Nature of the Beast*, installáció

A kiállítás ideje alatt a Whitechapel Galéria terei egy közösségi helyszínné vált, ahol a művészek, iskolások, civil szervezetek és politikai aktivisták tartottak rendezvényeket. Magyarra fordítva a mű címe *A Bestia természete* lehetne. Az interaktív installációban az emberek egy nagy asztal köré tudtak leülni, ami mögé került a kék függöny előtt lógó falikárpit másolata. Goshka Macuga alkotói programja szerint egy világtörténelmi eseményeket meghatározó helyszín lekicsinyített verziójaként hozta létre az installációt. Sue Malvern szerint a művésznő célja a széles körű háborúellenes diskurzus elindítása volt, ami a különböző társadalmi csoportok kollaborációjából tartott megvalósíthatónak és ehhez kívánt egy összetett szimbolikus tartalmú teret létrehozni.

Az asztal egyik oldalánál a fényképek alapján (19. ábra) készített Colin Powell bronz mellszobra (20. ábra) volt kiállítva, amikor éppen egy fiolát tart a kezében. A politikus eredetileg az iraki vegyi fegyver támadások bizonyítékaként mutatta be az üvegcsét az elhíresült sajtótájékoztatón. Ez a képi párhuzam mutatja a sajtófotó és a képzőművészeti installáció kapcsolatát. Sue Malvern leírása alapján egy olyan komplex többértelmű jelrendszerből álló kiállítás jött létre, ami egyszerre volt archívum, bemutató terem, iroda és kiállító tér. A kiállításon a nézelődők és a különböző civilszervezetek gyűlései egyszerre zajlottak, amiket



19. ábra: Timothy A. Clary (2003)

*Colin Powell a 2003-as ENSZ
gyűlésen, fotó*



20. ábra: Goshka Macuga (2003)

Colin Powell mellszobra, bronz

folyamatosan dokumentáltak, ugyanakkor volt olyan látogató, aki csak a *Guernica* másolatát szerette volna megnézni.

A *Nature of the Beast* installáció Goshka Macuga szándéka szerint olyan kulturális térré vált, ahol egyszerre áttekinthető a *Guernica* története és a párhuzamos értelmezésbe helyezett afganisztáni és iraki háborúk valósága. Ezáltal egy olyan összetett vizuális narratíva jött létre, ami a háborús terror elleni üzenetet igyekezett sajátos módon aktualizálni, azáltal, hogy betekinthesünk a globális politikát szimbolikusan meghatározó színpalak közé.

Picasso festményei a látogatók számára a mai napig népszerű műtárgyak a múzeumi gyűjteményekben. A vizuális kulturális hatásokat tekintve érdekes tény, hogy a későbbi háborúellenes festményei, mint például a *Charnell Ház* (1944- 45) és a *Koreai mészárlás* (1951), nem váltak olyan széles körben ismert szimbolikus jelentőségű jelképpé, mint ahogyan azt láthattuk *Guernica* esetében. Ezzel szemben Picassótól az 1949-ben megalkotott *Béke galamb* című rajz szintén egy jelentős kulturális referenciaként emblematikus jellé változott. Ezt a művet és a kortárs művészeti kapcsolatát a következő fejezetben tárgyalom.

Kortárs képzőművészet és a háború tematikája az 57. Velencei Biennálén, Várnai Gyula és Zad Moulta művészetének tükrében

Várnai Gyula: Peace on Earth! Utópiareferenciák

A 2017-es Velencei Képzőművészeti Biennálén Várnai Gyula képzőművész *Peace on Earth!/Utópiareferenciák* című kiállítása volt látható a magyar pavilonban, amelynek a kurátora Petrányi Zsolt művészettörténész volt. A termekben fotók, videók és installációk voltak kiállítva, ezek közül saját tapasztalat alapján részletesebben két művet bemutatok, amihez a kiállítás katalógusát is felhasználom.³⁶

A kiállítás címét adó fényinstalláció már messziről látható volt a magyar pavilon üvegkapuján keresztül. A neoncsövekből készült kék színű fénykörben egy fehér vonalakkal rajzolt galamb zöld ágat tart a csőrében, alatta pedig a sárga színű feliratként a *PEACE ON EARTH!* felkiáltás olvasható (21. ábra). A kiállítás katalógusában Dr. Fabényi Júlia művészettörténész leírja az eredeti galamb rajz történetét.³⁷ Pablo Picasso 1949-ben alkotta meg a Béke Világtanács számára ezt a rajzot, amely központi motívumként kiemelt módon szerepelt a Párizsi Béke-kongresszuson. Történelmi háttérként, fontos információ, hogy a második világháború lezárását követő új időszakban az USA és a Szovjetunió között feloszlott a globális hatalmi rendszer, ami továbbra is feszültségekkel teli maradt. Ezért a szocialista országokban a háborúellenes politikai kiállítás központi politikai narratívaként jelent meg. Magyarországon ezért 1958-ban Dunaújvárosban lett felállítva a Picasso galamb-rajza alapján a neonfényekből készült változat. *BÉKÉT A VILÁGNAK!* - hirdette a sárga színű szöveg, ami évtizedekig világított a szocialista mintavárosban. A biblikus utalású fényinstalláció a 90-es években elbontásra került, így csak fényképeken maradt fenn róla ábra.

Várnai Gyula ezt a neon kompozíciót rekonstruálta és többször is kiállította Magyarországon, de a Velencei Biennáléra az angol nyelvű változat mellett egy kisebb orosz nyelvű változatot is készített. Így szimbolikusan reflektált a hideg háborús korszak idején az USA és a Szovjetunió között megosztott világra. A kapitalista és a kommunista rendszerek saját ideológiai módon törekedtek rá, hogy a világbéke utópiáját megteremtsék, de ezt szigorúan csak a saját céljaiknak megfelelően. Az eredeti neonfény installációt, aminek alkotóját sajnos név szerint nem ismerjük, Várnai Gyula dunaújvárosi lakosként mindennap láthatta. A művész a

³⁶ Várnai Gyula, *Peace on Earth! Utópiareferenciák* (2017) Petrányi Zsolt (szerk.) Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

³⁷ Fabényi Júlia (2017) A hidegháborútól a hidegbékéig, in Várnai Gyula, *Peace on Earth! Utópiareferenciák*, Petrányi Zsolt (szerk.), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest. 18. o.

személyes élmények alapján a saját lakhelyének a történetét szimbolikusan fogalmazza újra és a képi asszociációk mentén a világ aktuális politikai eseményeire is reflektált.



21. ábra: Várnai Gyula (2017) *Peace on Earth!*, fényinstalláció



22. ábra: Várnai Gyula (2017) *E-wars*, részlet a sorozatból

A kiállítás másik kiemelkedő darabja Várnai *E-Wars* című digitális montázs fotósorozata (22. ábra). Várnai a Közel-Kelet aktuális háborús helyzetére reflektál, amiben egy épület felrobbantása látható. Az ISIS elleni támadásban megsemmisülő épületről készült képekben megjelenik az az algoritmus képlete, amit a Google is használ a személyes adataink rögzítéséhez. Az információs háború mai formájában mi is könnyen áldozatokká válhatunk. Várnai nyolc képkockán, storyboard szerűen mutatja be magát a robbanás folyamatát. A távoli épületre fokozatosan közelítenek a fotók, míg végül csak a porfelhő látszik, amiben szellemképként megjelenik a címben szereplő felirat.

A 2017-es Velencei Képzőművészeti Biennálén Várnai Gyula a közel-keleti háborús események nyomasztó híreire reflektálva kortárs módon újraértelmezte a békegalamb szimbolikus jelképét. A kiállított műveihez a tömegmédiában megjelent háborús fényképeket is felhasználta, ami alapján a fizikai és a digitális információs hadviselés szerepét úgy tematizálta, hogy a néző számára világossá váljon a fenyegetettség érzése a mindennapokban.

Ehhez hasonló témával találkozhattunk a libanoni nemzeti pavilon kiállításán, amit az alábbiakban tárgyalok.

Zad Moultaka: Šamaš, Soleil Noir Soleil

A velencei Arsenalében, a régi hadihajó gyárban csak vízi úton keresztül lehetett hajóval megközelíteni azt a libanoni kiállítási csarnokot, ahol Zad Moultaka svájci-libanoni képzőművész és zeneszerző installációja volt látható. A fény és hang effektusokat valamint háborús harcieszközt magába foglaló hatalmas installáció címe *Šamaš, Soleil Noir Soleil*. A francia nyelvű cím magyarra fordítva *Šamaš, Nap Fekete Nap* lehetne. A cím összetett tartalmú asszociációkat takar ami alapján az installáció történelmi, kulturális és mitológikus utalásokat tartalmazó komplexitása értelmezhetővé válik. A látogatóknak angol nyelvű kiállítási katalógusok nyújtottak segítséget a mű befogadásához, ezek alapján dekódolhatóvá váltak a szimbolikus utalások jelentései. Az első szó a Šamaš az ókori babiloni napisten neve volt, akit a fény, a rend és a béke uraként tiszteltek a mai irakiak ősei.



23. ábra: Hamurapi törvényoszlopa, Louvre Múzeum, Párizs



24. ábra: Zad Moultaka: *Šamaš, Soleil Noir Soleil*, részlet az installációból, Velence

Zad Moultaka installációját egyfajta szimbolikus narratívákat és vizuális kulturális asszociációkat megfogalmazó színházi előadásként lehetne leírni, ami a közel-keleti háborús helyzetre reflatál. A témája a mezopotámiai kultúrában gyökerező mitológikus hagyomány, amire a Közel-Keleten egyesek büszkeséggel, míg mások ellenségesen tekintenek. A kiállítás katalógusából megtudhatjuk³⁸, hogy Zad Moultaka számára fontos a nemzeti identitás, és a

³⁸ *Soleil Noir Soleil, Zad Moultaka* (2017) Emanuel Daydé, Zad Moultaka (szerk.) Manuella Editions, Párizs

kulturális örökség, annak ellenére, hogy alkotóművészként nem szülőhazájában, hanem Svájcban él. A Biennálén bemutatott munkájában, fontos, hogy minden érzék szerint hasson a nézőre. A sötét térben felcsendül egy kórus mű amit Ligeti György *Lux Aeterna* című műve ihletett. Érdekes filmtörténeti párhuzam, hogy Ligeti művét 1966-ban mutatták be, de világhírnevet a Stanley Kubrick: *2001 Űrodüsszeia* (1968) című film zenéjeként szerzett. Ez filmben is megjelenő misztikus hangulat jellemzi Zad Moulta művét is. A fekete monolit megfelelőjeként egy amerikai bombázó repülőgép motorja van a csarnok központjában elhelyezve, amit a teljes sötétségben tompa homályos színpadi fény világít meg (24. ábra). A hangfalakból a kórus mű hallható, majd utána elhangzik egy kislány arab nyelvű beszéde, ami egy ókori agyagtáblán megőrzött babiloni napistenhez szóló himnusz. A repülőgép motorjának a mérete megegyezik Hamurappi törvényoszlopának a méretével, amit az emberiség első alkotmányaként tartanak számon (23. ábra). A motor és a törvényoszlop ábrázolásában hangsúlyos a kultikus fallikus jellegű forma, aminek feminin ellenpólusaként értelmezhető a női kórus és a kislány hangja. Az előadás során végül az irányított fények a motor mögötti falfelületre irányulnak, ahol a több négyzetméternyi falon Uruk városának aranyló mozaik szerű légifotók alapján készült térképe rajzolódik ki (25. ábra). A grandiózus falkép homályos megvilágítása egy nagy robbanás hangjának kíséretével vakító fénybe borul, ezáltal mintha egy atombomba detonációját idézné meg a látvány.³⁹

Šamaš, Soleil Noir Soleil installáció esetében a fotográfia témaköre csak elvontan jelenik meg, amikor azokra a légifelvételekre asszociálhatunk amikor éppen egy bomba találat ér egy várost. Zad Moulta csak finom asszociációs emlé -képként idézi meg a nézőben azokat a tapasztalatokat, ami alapján ezeket vizuális kulturális párhuzamok előhívhatóak.

³⁹ Az előadásról készült videófelveledek elérhetőek Zad Moulta honlapján.
Zad Moulta (2018) *ŠAMAŠ SOLEIL NOIR SOLEIL*
<https://zadmoulta.com/projets/samas-soleil-noir-soleil/> (2023.08.16.)



25. ábra: Zad Moultaka: Šamaš, Soleil Noir Soleil, részlet, 2017

A kiállítás katalógusában Emanuel Daydé *THE DARKNESS OF THE SUN* címmel írt bővebben a műről, kihangsúlyozva a fegyverek gyilkos gépezetként való működését, amit a Közel-Kelet terrorizmussal súlytott országaiban a híradásokon keresztül megismerhettünk. Pop kulturális referenciaként a filmek világából, a *Terminátor* című mozifilmét említi, amiben a harci gépek önálló akarattal képesek gyilkolni. A művész életrajza szerint Zad Moultaka a 70-es években gyerekként Beirutban megtapasztalta a polgárháborús bomba támadásokat, ez volt a személyes ok, ami miatt elkezdett a háború mitológikus és kultúrtörténeti jelentés tartalmával foglalkozni.⁴⁰ Moultaka a művészetében a szimbolikus asszociációk kifinomult rendszere mentén egy mitikus térben fogalmazza meg az aktuális háborús konfliktusok pusztító erejét.

A 2017-es Velencei Biennáléről kiválasztott két művész kiállítását összehasonlítva, kitűnik, hogy az alkotóművészek a saját tapasztalataik alapján értelmezik újra a lokalitás viszonyát a háború és a béke toposzai mentén. Mindkettejüknél az idő és a múlt fogalmának az értelmezése a háborús konfliktusok jelképeinek és dokumentum-értékű tárgyainak az ábrázolásával történik. Miközben Várnai Gyula az említett műveiben a közelmúlt szocialista rendszerének utópiáját fogalmazta újra, addig Zad Moultaka az installációjával szimbolikusán több ezer évet idéz vissza a múltból. Mindketten egy olyan vizuális kódrendszert hoznak létre ami szimbolikusán reflektál azokra az alapvető emberi létkérdésekre amelyek a háborúk idején felmerülnek. Az *Új Művészet* című folyóiratban Rudolf Anica írt egy cikket *A máig élő aranyborjú. Az „archaikus“ értelmezése Velencében* címmel. Ebben az írásában foglalkozik Zad Moultaka munkájával és idéz is a művésztől:

⁴⁰ Emanuel Daydé (2017) *The Darkness of the Sun*, in *Šamaš, Soleil Noir Soleil*, Zad Moultaka, Emanuel Daydé (szerk.) Manuella Editions, Párizs, 64. o.

„Az ember süket és vak ahhoz, hogy a dolgok lényegét megismerje, a világ romlásán és a saját pusztulásán fáradozik, tele van szorongással és gyűlölettel, miközben mélységesen vágyik a békére és a harmóniára“.⁴¹

A disszertációmban az eddig tárgyalt műleírások elvont tartalmú asszociációi után azokat a műalkotásokat vizsgálom meg a továbbiakban, amelyek a néző számára a fényképek és a képzőművészet konkrétan megfogalmazható kapcsolatát mutatják be.

⁴¹ Rudolf Anica: A máig élő aranyborjú / Az „archaikus” értelmezése Velencében, *Új Művészet*, 2017 június, 15. o.

A montázs elmélet és a kollázs kapcsolata

A kutatásom tematikája szerint a sajtófotó és a képzőművészet közötti legközvetlenebb technikai kapcsolatot a kollázs, illetve a fotómontázs módszerével készült képek vizsgálatával lehetséges szemléltetni. A két megnevezést egymás szinonimájaként értelmezhetjük, mivel jelentésük ugyanarra a gyakorlati technikára vonatkozik, amikor egy meglévő fénykép részletének a nyomtatott változata egy grafikai kompozíciós elemként az újonnan létrehozott műalkotás részévé válik. A kollázsok készítésének egyik módja könnyen leírható, mert a művészek általában nyomtatott magazinokból válogatva, ollóval kivágott képek darabjait használják fel arra, hogy egy új összeragasztott képkompozíciót hozzanak létre. Saját értelmezés szerint a kollázs technika ilyen módon műfajilag határfelületet képez a fotográfia és a grafika között. A 20. század elején a legjellegzetesebb alkotók, akik ezzel a technikával alkottak többek között a dadaista művészek voltak, mint például Max Ernst és Hannah Höch. A fotómontázsok készítésének a népszerűségét az adja, hogy könnyen lehet újfajta, játékos és abszurd jelentés-tartalmú műveket létrehozni. A technika popularitásához hozzájárul, hogy mind a mai napig az egyszerű kezűgyességet igénylő előállítási módszer mellett az anyagok újrahasznosítása kifejezetten olcsó. A mai kortárs megoldásokra gyakori példa, hogy a papír és az olló szerepét a digitális képalkotó programok váltották fel. Ha a kollázs műfaját és annak művészetelméleti alapját vizsgáljuk, akkor fontos, hogy interdiszciplináris módon kiinduló pontként a filmművészetből ismert montázs-elmélettel is foglalkoznunk kell.

Ezért egy rövid kitekintés formájában tárgyalom a 20. század elején az avantgárd képzőművészeti mozgalmakra nagy hatást tett Szergej Mihajlovics Eisenstein szovjet filmrendező montázs-elméletét, akit a korai néma-filmművészet narratív elbeszélés-módjának megújítójaként tartanak számon. Eisenstein 1938-ban orosz nyelven megjelent *Montázs 1938* című esszéjében a következő idézet szerint foglalta össze a rendezői koncepcióját:

„A montázsnek akkor van realiztikus jelentése, ha az egyes szegmensek együtt megadják az általánost, a téma szintézisét, vagyis azt az általánosított képet, amely megtestesíti magában a témát.”⁴²

Az általa rendezett filmek közül a legismertebb példa a *Patyomkin páncélos* című 1925-ös szovjet propaganda film babakocsis jelenete, amikor a fekete-fehér képkockákon az ukrajnai Odessza lépcsőjén az agyonlőtt civilek között legurult a gyerekkocsi. A filmjelenet szerint a katonák senkire sincsenek tekintettel és megkezdik a sortüzek leadását a tüntető polgárookra. A

⁴² Sz. M. Eisenstein (1998) *Montázs 1938** in Bárdos Judit (szerk.) *Eisenstein válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, Budapest, 165. o.

tragédia főszereplője a civilek között tartózkodó fiatal anyuka a csecsemőjével.⁴³ A lépcsőn a mechanikus ritmussal menetelő katonák kivégzőosztagként viselkednek, mint egy gyilkos hadigépezet embertelenül lemészárolják a civileket. A film nézője előtt a szenvedők arcai premier plánban váltakoznak a babakocsi fékezhetetlen mozgásával. A történet szerint a fiatal anya haláltusája után már senki sincs, aki megvédje az ártatlan síró csecsemőt a végzetes zuhanástól. A drámai hatású film cselekménye egyrészt valódi történelmi események alapján készült, és a szovjetek cári birodalom felett aratott 1905-ös győzelmének évfordulójáról és annak a társadalmi előzményeiről emlékezik meg.

A 20-as években a *Patyomkin páncélos* című filmnek a már a megjelenése idejétől kezdve nemzetközi sikerekben volt része, szakmailag többszörösen is díjazták, ezért a filmtörténet klasszikusaként tartják számon. A film rendezőjének életművével részletesen foglalkoztak a filmművészeti és esztétikai kutatások, amelyek közül magyar nyelven Bárdos Judit tanulmányait és online publikált cikkeit emelném ki.⁴⁴ A téma szempontjából fontos, hogy Bárdos Judit esszenciális módon egy mondatban foglalja össze Eisenstein filmrendezői és teoretikai programját az *Eisenstein, - Válogatott tanulmányok* (1998) című kötetben, ami alapján megérthetjük az említett rendező filmjeiben használt képi narratíva gyakorlati lényegét:

„Montázselméletének alap gondolata az, hogy két elem összekapcsolásából nem összegük, hanem szorzatuk születik meg, azaz egy más fokozatú, más dimenziójú dolog, egy új minőség.”⁴⁵

A fenti idézet jelentősége abban rejlik, hogy ezt az elméleti leírást, mint egy definíciót a fotómontázs műfajának alap gondolataként is értelmezhetjük, mivel az új grafikai kompozíció létrehozásához használt fényképek egy olyan jellegzetes metamorfózison esnek át, amivel a művészek megteremtik az új vizuális jelentés tartalmak értelmezésének a lehetőségét. Érdekes párhuzam a mozifilm és a kollázs készítés szempontjából, hogy a filmtekercsek vágása során a celluloid darabok össze illesztése mechanikailag hasonló volt, mint akár egy fotó kollázs készítésének esetében. A fotómontázs anyagában papír alapú állóképként sejteti a mozgás képi megjelenítésének a lehetőségét. Ezzel a vizuális technikával dinamikus kompozíciók hozhatóak

⁴³ Kaiser Orsolya (2022) *Az odesszai Patyomkin-lépcső, amit az 1905-ös vérengzésről szóló film tett híressé* <https://telex.hu/eszkombajn/2022/03/24/patyomkin-lepcso-film-lazadas-1905-odessza> (2023.07.25.)

⁴⁴ Eisenstein munkásságáról Bárdos Judit (2018) *Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletig* című cikkében írt részletesen:

<https://metropolis.org.hu/az-attrakciok-montazsatol-az-intellektualis-film-elmeleteig-1> (2023.07.27.)

További publikációk elérhetőek a szerző honlapján:

<http://www.bardosjudit.hu/publikaciok.html> (2023.07.27.)

⁴⁵ Bárdos Judit (1998) A színháztól a filmig. Montázselmélet in Bárdos Judit (szerk.) *Eisenstein válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, Budapest, 15. o.

létre, amiben a fényképek immáron a jelképek szerepét töltik be. Erre példaként az alábbiakban tárgyalt műveket mutatom be.

A transzformálódó fotók jelentéstartalmának evolúciója a képzőművészetben

Az eddigiekben ismertetett módon a fotó kollázs technikával készült műalkotások jellegzetes formában a meglévő fényképek részleteit átváltoztatják az új értelmű információk közlésének eszközeivé. Egy metaforikus körforgáson keresztül értelmezve ezek a képek önmagukon túlmutató jellé transzformálódnak a képzőművészeti alkotásokon. Ezeknek a jeleknek egy adott kor vizuális kultúrájában betöltött szerepe a történelmi és kulturális kapcsolatrendszerek szerint dekódolható. Ezért fontos, hogy a kollázs képi metaforáinak a szerepét egy tágabb értelmezés szerint vizsgáljuk meg, amiben a történelmi és a társadalmi viszonyok reprezentációja jelenik meg. Ehhez segítség lehet, hogy a vizuális kultúra a művészettörténet olyan formájú kiterjesztése, ami interdiszciplináris módon több tudomány területet vizsgál, mint például a filmes tanulmányok, az antropológia, az irodalomelmélet, avagy a kultúratudomány. Ezekben a kapcsolatokon keresztül a képek általános jelentés tartalma válik kutathatóvá. Ilyen szempontból kiemelten fontos a kronológiai rendszer szerinti vizsgálat. Ha arra kérdésre keressük a választ, hogy a kollázs technikával készült háborús tematikát feldolgozó művek milyen jelentés tartalom mentén válnak értelmezhetővé, akkor érdemes az eredeti fotók felhasználásának a körforgása mentén megvizsgálni a keletkezésük idejét és az adott korra jellemző társadalmi körülményeket. Ehhez a munkához inspiratívan hathatnak W. J. T. Mitchell művészettörténész szavai, amit egy interjúban adott arra kérdésre, hogy a vizuális kultúra a művészettörténet szempontjából adekvát értelmezést kap-e. Többek között a következő választ adta:

„Szerintem a képek közeli olvasata — úgy is mint az ikonológiai gyakorlat része — sohasem fog kimenni a divatból, és ennek nem is szabadna megtörténnie. Ugyanakkor én egy olyan ikonológiát szeretnék, amely feltérképezi a képek körforgásának útját és határait, továbbá a képek evolúcióját és rendszertanát, azt, ahogyan ki- és beköltöznek a műalkotásokba, és ahogyan keresztülállnak különféle médiumok határain.”⁴⁶

Az idézet gondolatmenetét követve a háborús sajtófotó és az emberi szenvedés képi narratíváját közvetlen módon dekódolhatjuk Moholy-Nagy László, Vajda Lajos és Martha

⁴⁶ Horváth Gyöngyvér, Szauter Dóra (2008) A képek politikája, élete és halála W. J. T. Mitchell-lel* beszélget Horváth Gyöngyvér és Szauter Dóra, in *Balkon*, 2008 11/12, 6. o.
http://epa.niif.hu/03000/03057/00010/pdf/EPA03057_balkon_2008_11_12_002-007.pdf (2023.08.18.)

Rosler kollázsait vizsgálva. Tovább lépve pedig a következő fejezetben Bertold Brecht *Háborús kiskátéját* és annak kortárs metamorfózisait is Mitchell felvetését figyelembe véve mutatom be.

Párhuzamok Moholy-Nagy László, Vajda Lajos és Martha Rosler kollázsai között

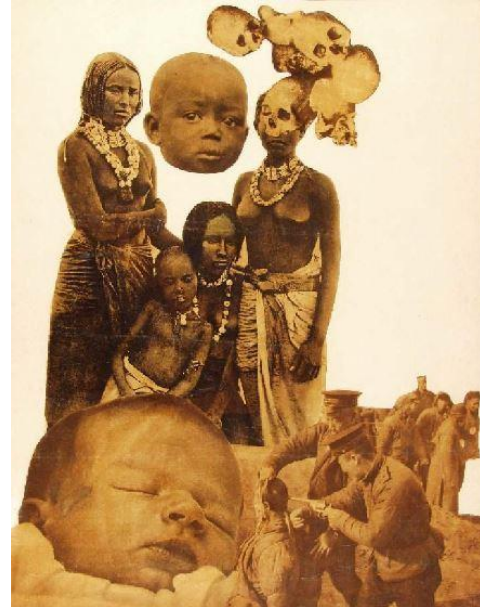
A címben szereplő két magyar származású és az amerikai alkotó által készített háborúellenes ikonográfia összehasonlítása felöleli a 20. század elejének és végének konfliktusait. Moholy-Nagy László és Vajda Lajos kollázsait Passuth Krisztina részletes összevetés mentén ismerteti a *Ki a katakombákból, Vajda Lajos, A festő másként* (2016) című könyvben. A két alkotó képeit egymáshoz hasonlítva könnyen értelmezhető vizuális szimbólum-rendszert láthatunk. Mivel mindketten az emberi agresszió olyan leképezését hozták létre a műveiken, ami alapján az ábrázolt szörnyűségek belső feszültséggel ruházzák fel a képet, és nyugtalanító érzéssel töltik el a nézőt. A képeiken ábrázolt tragédiák az egymásra hasonlító esztétikus kompozíciós rendszerben, de az alkotókra egyénileg jellemző módon fogalmazzák újra az emberi szenvedést. Mivel az általam tárgyalt képek (26. és 27. ábra) a második világháború előtt készültek, furcsa jövődőlésnek is lehet értelmezni a fotómontázsokon ábrázoltakat. Lényeges, hogy az alkotóik saját életkörülményeik és tapasztalataik révén fogalmazták meg a vizuális narratívákat.

Passuth Krisztina a Moholy-Nagy László által készített *Militarizmus* (1924) című kép fontos történeti előzményének tartja, hogy Moholy-Nagy közvetlenül az első világháború idején, a fronton teljesített katonai szolgálatot. Részben az ott átélt traumatizáló élményeire reflektál a kép. Moholy fotóplasztikának nevezte el a saját eljárást, ami alapján nem az összeragasztott papírképet tartotta a kész műtárgynak, hanem az arról készült sokszorosított fényképet.⁴⁷ A *Militarizmus* című fotókollázson (26. ábra) a felső sarokból tankok haladnak egy kézzel rajzolt vonal mentén. A másik oldalon halottak hevernek ezen a perspektivikus torzulás alapján megrajzolt távolba nyúló úton. A baloldalon sportolók és egy katona furcsa összjátéka dinamikus ellenpontként jelenik meg a fekvő halott testekkel szemben. A csoportos elrendezés szerint a kép alján elhelyezett legnagyobb alakok a fekete bőrű törzsi emberek, akiknek az arcai számunkra közvetlenül nem láthatóak. Ketten közülük feltehetően egy eszméletlen embert kínoznak.

⁴⁷ Passuth Krisztina (2016) Analógiák, in Passuth Krsztina, Petőcz György (szerk.) *Ki a katakombákból, Vajda Lajos, a festő másként*, Noran Libro, Budapest, 116- 117. o.



26. ábra: Moholy-Nagy László (1924) *Militarizmus*, zselatinos ezüstnyomat



27. ábra: Vajda Lajos (1930-34) *Kínai kivégzés*, papír

Passuth Krisztina a tanulmányában kiemeli, hogy a montázs és a fotóplasztika alkotói módszertanának alapját Moholy-Nagy László részletesen kidolgozta, amit publikált is *A fotográfia fényalakítás* (1928) című írásában. Passuth leírja, hogy a grafikai kompozíció megszerkesztésének elméleti metódusát Moholy-Nagy hogyan fogalmazta meg: „Fotóplasztikára vonatkozó elméletét Moholy-Nagy –többek közt – a *Bauhaus* újság 1928-as első számában fejtette ki. [A fotóplasztika világos és áttekinthető, a fényképészeti elemeket koncentrált, minden zavaró mellékhatástól mentes állapotban alkalmazza. Összetömörített szituációkat mutat, amelyek asszociációi útján rendkívül gyorsan tovább szöhetnek. Ez a takarékosabb módszer lehetővé teszi, hogy könnyebben felfogható legyen, gyakran egyetlen felvillanjon a rejtett értelem], írta 1928-ban.”⁴⁸

Passuth Krisztina úgy véli, hogy Vajda Lajos ismerhette Moholy-Nagy tíz évvel korábbi alkotói módszerét és ezzel a saját kollázsainak a készítésére is hatott ez az elméleti leírás. Vajda Lajos a kollázsait Párizsban készítette, de nem maradt fenn olyan közvetlen dokumentum, ami alapján belehetne azonosítani az életművében azokat az előzményeket, hogy milyen szándékkal készítette őket. Vajda az életrajzi adatai alapján nem szolgált katonaként, de Passuth szerint a háború iszonyatától tarthatott és ez a fajta szorongás vizuálisan megfogalmazva látható a *Kínai kivégzés* (1930- 34) című képén is (27. ábra).⁴⁹ A magazinokból kivágott fotókon az élet és a halál körforgásának szimbolikus megjelenítését láthatjuk. A legnagyobb darabolt kép egy

⁴⁸ Uo. 117. o.

⁴⁹ Uo. 126-127. o.

fehérbőrű alvó csecsemőt ábrázol, akinek a feje felett egy fekete bőrű törzsi család csoportja látható, mellettük vészjóslóan keringenek az emberi koponyák, amelyek közül az egyik maszkként eltakarja egy fekete bőrű nő arcát. Ez a kompozíció egy lehetséges értelmezés szerint az európai jóléttől távol eső nyomor és a gyarmatosított népek kiszolgáltatottságának metaforája. A jobb sarokban látható, ahogyan a címben is szereplő kínai katonák pisztollyal agyonlőnek egy foglyot. A bal felső sarokban egy fekete bőrű kisgyerek kivágott arca látható, aki, mint egy szemtanú, a kép belső valóságában vádlóan kérdezhetné meg, hogy ez a rémtett hogyan történhetett meg?

Moholy-Nagy és Vajda kollázsaira jellemző, hogy az ábrázoltak vizuális tere és ideje nem egy teljesen konkrétan behatárolható eseményhez vagy helyszínhez kötődik, ezért fontos megállapítás, hogy inkább, mint utalásokként értelmezhetjük őket. Mindketten egy furcsa éteri térben lebegve helyezik el a kivágott emberi alakokat, amelyek a felhasznált háborús motívumok alapján egy-egy önálló új kapcsolatot építenek ki egymással, külön világot kialakítva a saját montázsolt kompozíciójuk rendszerében. A közel száz évvel ezelőtt készült képek a geográfiailag távoli helyszíneken élő emberek tragédiáját metaforikus módon az egész emberiség drámájaként tükrözik vissza.

A két említett példával szemben Martha Rosler a 60-as évek végétől a 2000-es évekig foglalkozott azokkal a fotókollázsai létrehozásával, amelyek a vietnámi háború és az öböl háború elleni pacifista feminista kritika kiemelkedő alkotásai. A következő művek elemzéséhez Susan Stoops (2009) *Martha Rosler: Bringing the War Home (1967-2004)//2007*⁵⁰ című angol nyelvű esszéjét vettem alapul.

A vietnámi háború volt az első olyan harci konfliktus, amit az amerikai televíziós csatornák nap min nap élőben közvetítettek a hírekben. Ezért média történeti szempontból olyan meghatározó eseménynek is tekinthető, ami a mai napig hatással van a vizuális kultúrára és arra, ahogyan a tömegmédia módszeresen a háborús képeket közvetíti a TV-ben és az online csatornákon keresztül. Susan Stoops esszéjében leírja, hogy Martha Rosler fotómontázsai eredetileg szórólapokként egy háborúellenes aktivista szándékkal készültek, és nem műtárgyaként voltak bemutatva. A képek alapjait eredetileg a hetente megjelenő *LIFE* magazin hasábjain egymást váltó luxus tárgyak és lakások fotói adták, amelyeket pár oldallal később felváltottak a neves haditudósítók fotó dokumentációi. Rosler ezek közül válogatva készítette el a sorozatát, ami több mint húsz képből áll.

⁵⁰ Susan Stoops (2009) *Martha Rosler: Bringing the War Home (1967-2004)//2007*, in Dawid Ewans *Appropriation. Document of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London



28. ábra: Martha Rosler (1967-72) *Balloons* *Bringing the War Home: House Beautiful*, részlet a sorozatból, papír



29. ábra: Martha Rosler (2004-08) *Photo-OP*, *Bringing the War Home, New Series*, részlet a sorozatból, papír

A montázsokon a vietnámi áldozatok és az amerikai katonák szó szerint beléptek az amerikai otthonokba. A képeken az itt és most, mint időbeli meghatározás, valamint a közeli és távoli konkrét események, mint térbeli megfogalmazás, direkt módon szembesíti a nézőt a távol-keleti háborús borzalmakkal. A sorozatból kiemelem a *Balloons* című képet, mert ezen, mint egy filmjelenet-szerűen lehet elemezni az egyszerre egyértelmű és szimbolikus tartalmakat (28. ábra). A luxus otthon teraszajtója mellett a sarokban láthatóak a címadó léggömbök, amelyek talán egy vidám hangulatú gyerekzsúr kellékei voltak korábban. A kép sokkoló jelenete, ami a nézőt megérinti az, ahogyan a minimalista stílusú lakás lépcsőjén feljön az elkeseredett vietnámi férfi, aki feltehetően saját halott gyermekét viszi a karjaiban. A színes képek összehatása olyan, mintha egy eredeti fotó lenne. Történeti előzményként Susan Stoops leírja, hogy Rosler aktivista művészként a 60-as évek végén és a 70-es évek elején a kollázsait először másolatok, szórólapok és fénymásolatok formájában, az amerikai utcákon terjesztette. A műveinek a képzőművészeti kanonizációja csak húsz évvel később, 1991-ben történt meg, amikor a New York-i Simon Watson Galériában új kontextusban lettek bemutatva. Ekkor már az öbölháború elleni pacifista kiállítás szimbólumaivá váltak. Rosler a későbbiekben a 2000-es években folytatta a magazinok képeinek feldolgozását a *Bringing the War Home, New Series* című sorozatával. Ez már arra az időre tehető, amikor a 9/11-es terrorcselekményekre válaszként indított iraki háború javában zajlott. Rosler ugyanazzal a módszerrel, de már-már didaktikusabban fogalmazza meg az amerikai haderő kritikáját. Az új sorozatból kiemelve a Photo-Op című kép (29. ábra) cselekménye a korábbi példához hasonlóan egy amerikai otthon belsejében játszódik, a külvilágban a nagy ablakokon keresztül látható egy iraki helyszín

felrobbantása, az amerikai katonák pedig harckocsikon állnak készültségben. Az igényesen rendezett szobában, a fotelekben halott kislányok hevernek. A kompozíció jobb oldalán megkettőzött ábraként egy szőke női modell éppen selfiet készít, a narcisztikus viselkedés illusztrációjának abszurd eleme, hogy a telefon kijelzőjén egy amerikai katona arcképe látható. A duplán ábrázolt nő furcsa disszonanciát jelenít meg, ami az amerikai társadalom szépség-ideálját és az egyén önmagáról alkotott képét szembesíti a háború borzalmaival. Az így létrehozott kompozíció azt mutatja, hogy a nyugati társadalom teljesen közömbös a távoli helyszíneken végbemenő emberi szenvedésekkel, és ezen az sem változtat, ha a médian keresztül közvetlenül is kapcsolatba kerül a borzalmak képi dokumentumaival. Susan Stoops hivatkozásként azt állítja, hogy a média történet szempontjából minden egyes háborút aszerint is lehet értelmezni, hogy milyen technológiai fejlettségű kamera-rendszerekkel rögzítették a dokumentum-értékű fotókat, és hogy azok a továbbiakban a magazinok, a tv-képernyők, a számítógépek monitorjain és legvégül a telefonok kijelzőin hogyan jelentek meg.⁵¹

Az eddigi példákon keresztül olyan elismert művészek alkotásaiként vizsgáltam a fotómontázsokat, amelyek képzőművészeti műtárgyként múzeumi gyűjteményekben találhatóak. Három olyan alkotói programot mutattam be amelyek, lényegre törően és könnyen értelmezhetően jelenítették meg a háború okozta emberi szenvedés képi narratíváját. A továbbiakban a 20. és a 21. századi háborús sajtófotók grafikai és médiaművészeti újraértelmezésének evolúcióját egy kiemelt fénykép átalakulásain keresztül mutatom be. Erre példaként Bertold Brecht 1955-ben német nyelven kiadott *Kriegsibel* című fotóalbumát, és annak későbbi 1980-as magyar változatát hozom fel, majd pedig a kortárs angol nyelvű módosított variációit mutatom be. Ezzel a leírással is követem a korábban említett Mitchell féle körforgásos képevolúció egyik lehetséges értelmezését.

⁵¹ Susan Stoops (2009) Martha Rosler: Bringing the War Home (1967- 2004)//2007, in Dawid Ewans *Appropriation. Document of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 62. o.

A képek zaja – Egy háborús sajtófotó album és a kortárs interpretációs változatai

A háborús képek tömeges méretű megjelenését és azok manipulálhatóságát egy sajátos művészeti albumon keresztül és az eltérően megjelent kortárs változatainak a példáján mutatom be. Bertold Brecht (1955) *Kriegsfibel* című kötetét Bromberg & Chanarin (2011) *War Primer* 2. és Lewis Bush (2015) *War Primer* 3. című könyve követi. A vizsgálat tárgyát három olyan fotó album képezi, aminek az értelmezéséhez fontos, hogy azok keletkezésének történetét is megismerjük. Legfőképpen az albumok egymásra ható vizuális kapcsolat rendszerét vizsgálom, amihez egy konkrét fényképet példaként emelek ki a könyvekből. Ez alapján könnyebben értelmezhető a több száz kép közötti összefüggések mintázata. Fontos teoretikus kiinduló pont, hogy a már meglévő és más alkotók által készített képek felhasználásának gyakorlatát az új műalkotások létrehozásához a kortárs képzőművészeti elméletek szerint⁵² Appropriation Art-nak, azaz magyarul a kisajátítás művészetének nevezzük. A vizsgálatom szempontjából lényeges megállapítás, hogy az Apropriation Art nem egy művészeti stílus leírása, hanem inkább egy olyan széleskörű alkotói gyakorlaté, aminek az egyik sajátos részét képezi a sajtófotókat kisajátító művek létrehozása és az új tartalmi értelmezések megfogalmazása.

Ezért a kutatásom témájához fontos szakirodalom az angol nyelvű David Evans művészeti író szerkesztésében megjelent *Appropriation, Documents of Contemporary Art* című könyv, amit a londoni Whitechapel Gallery adott ki. David Evans az előszóban leírja⁵³ a kisajátítás művészetének a munka módszerét, és rávilágít arra, hogy mennyire ellentmondásos tud lenni egy-egy művész alkotó tevékenysége, aki úgy másol konkrét alkotásokat vagy azok részleteit, hogy a korábbi szerző feltüntetése nélkül az adott képet a saját műveként kívánja bemutatni vagy értékesíteni. Ezzel is megszegi az eredeti alkotó szerzői jogait. A bonyolult jogi körülmények ellenére, létezik egy olyan aspektusa is a művek felhasználásának, amikor a tárgyak kisajátítása már a művészeti kánon szerint is elfogadott, ilyen például a dadaista művészet, a kollázs, a ready-made vagy a sajtófotók felhasználása is a Pop Art-ban.⁵⁴

⁵² David Evans (2009) *Appropriation, Documents of Contemporary Art* című könyvében gyűjteményében olyan esszéket gyűjtött össze, amiken keresztül a kisajátítás művészetének a fogalmát körül lehet írni. A kezdeteket Walter Benjamin, Roland Barthes és Benjamin Buchloh írásaihoz vezet vissza, akik más-más megfogalmazás szerint igyekeztek a 20. századi vizuális kommunikáció esztétikáját leírni.

⁵³ David Evans (2009) *Appropriation, Documents of Contemporary*, Whitechapel Gallery, London, 12- 13. o.

⁵⁴ Érdekeség, ami szerzői jogi értelmezések bonyolult dilemmáira mutat, hogy 2003-ban az Andy Warhol örökségét kezelő alapítvány elveszítette a szerzői jogi pert Lynn Goldsmith ellen, mivel az ő általa 1981-ben készített Prince portrékat használta fel Warhol egy szitanyomat sorozatához, a fotográfus nem kapott korábban semmilyen alkotói díjat a festőtől.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/may/18/andy-warhol-copyright-prince-paintings-lawsuit> (2023.07.27.)

Az angol nyelvű kötetből fontosnak tartom kiemelni Georges Didi-Huberman írása⁵⁵ mentén Bertold Brecht *Kriegsfibel* (1955) című könyvének a bemutatását. Brecht egy olyan formában gyűjtötte és alkotóként újraértelmezte a sajtófotókat, amivel egy sajátos egyéni narratíva mentén, a képek sokkoló erején keresztül morális tanulságokat kívánt az olvasó számára közvetíteni. A kutatásom részeként azokat a további kapcsolatokat mutatom be, ami alapján a Brecht által létrehozott könyvet, a kortárs médiaművészek, mint egyfajta kiinduló pontként és módosítható nyersanyagként használták fel a saját és újabb alkotói folyamatokhoz. A téma kidolgozásához a szakirodalom felkutatása mellett az angol nyelvű online cikkek tanulmányozása volt nagy segítség, ami alapján a könyvek közötti összefüggés-rendszert tárgyalom. A Brecht által készített fotóalbumot a 2010-es években úgy adták ki, hogy annak módosították a tartalmát, vagyis az átszerkesztett képek az akkor kiemelten aktuális háborús és társadalmi problémákra reflektáltak. Erre a példa Adam Broomberg és Oliver Chanarin (2011) *War Primer 2* és Lewis Bush (2015) *War Primer 3* címmel kiadott albuma. Ezek az összefüggések mentén értelmezhetjük a korábban említett Mitchell-féle ikonográfiai körforgást is, mivel az eredetileg magazinokban publikált képek háromszorosan alakulnak át. Minden új kiadvány a korábban kiadott képek további módosításával újabb morális jelentés tartalmakat idéz meg. Ezzel a változó folyamattal a képek módosult narratívájában egyfajta időrendi előrehaladás szerint kibontakozó fejlődést tudunk nyomon követni. Ez a vizuális rendszer egy önálló komplex valóságot hoz létre, amely a részleteiben folyamatosan visszautal a kiemelt képi és történelmi előzményeire.

Bertold Brecht Háborús kiskáté (1980) című könyve

Georges Didi-Huberman *Modest Masterpiece: Bertold Brecht's War Primer (1955)/2007* című esszéjében összefoglalja a magyarul *Háborús kiskáté*⁵⁶ (30. ábra) című könyv koncepcióját,⁵⁷ amit maga Brecht fotó epigrammáknak nevezett el. Az eredeti, németnyelvű könyv címe a *Kriegsfibel*, amit 1955-ben az NDK-ban adtak ki.⁵⁸ A fotó-albumként publikált háborús fényképek és a szabadon kiválasztott újság cikkek egy-egy verssel lettek párosítva a könyvben. A mű címe, ahogyan az eredeti német elnevezésben is, a magyar nyelvre fordított változatban

⁵⁵ Georges Didi-Huberman (2007) *A Modest Masterpiece: Bertold Brecht's War Primer (1955)*, in David Evans (szerk.) *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, 2009, Whitechapel Gallery, London, 32- 43. o.

⁵⁶ Bertold Brecht (1980) *Háborús Kiskáté*, Zrínyi Katonai Kiadó, Budapest

⁵⁷ Georges Didi-Huberman (2009) *Modest Masterpiece: Bertold Brecht's War Primer (1955)/2007*, in David Evans (szerk.) *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, 32- 33. o.

⁵⁸ Bertold Brecht (1955) *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin

is a kiskátékra utal, ami a protestáns keresztény felekezetek legfontosabb vallásos tanait tartalmazó tankönyvecske. Az alsós korosztályú tanulók számára kérdés-felelet formában szerkesztik meg benne a tananyagot.⁵⁹ Brecht ezen a címadáson keresztül, határozza meg azt a szándékot, hogy az olvasót és egyben a nézőt is megakarja tanítani arra, hogy morálisan ítélje el a fényképeken látható szörnyűségeket.

Brecht a képek és a saját epigrammák párosításával egyéni lírai jellegű tartalommal ruházza fel azokat a korábban történelmi dokumentumként publikált fényképeket, amelyeket a második világháború idején a náci Németországot elhagyva külföldi emigrációban gyűjtött. A fekete-fehér háborús és propaganda képek alatt a képaláírások poetikus kommentárként egészítik ki azokat a szörnyűségeket, amelyek a légi bombázásokat, a fegyvergyártó dolgozókat, a levágott emberi testrészeket, a hadifoglyokat valamint Hitler, Göbbels és Churchill portréit ábrázolják. Brecht 1933- 45 között folyamatosan gyűjtötte az amerikai, svéd és német újságokban megjelenő képeket. A könyvében kiadott gyűjteményben aszerint, hogy eredetileg ki fényképezte őket, egyedül Robert Capa fotóját lehet beazonosítani, ami eredetileg a normandiai partraszálláson készített sorozatának a része volt. A könyvben a képek készítőinek nevei nincsenek feltüntetve, ellenben egy-egy mondat utal a kép eredeti kontextusára, ami a magazinokból származó képkivágások mentén fut. Amikor az albumot lapozzuk, olyan érzése támad a nézőnek, hogy a szörnyűségek dinamikus sorozata soha nem ér véget. A magyar kiadványban hatvankilenc kép lett publikálva, amihez továbbá a borító elő és hátlapja társul. A kutatásom szempontjából ahhoz, hogy egy rendszer szerint értelmezni tudjuk, az album szerkezetét és annak későbbi változatait fontos, hogy egy kiemelt példán keresztül tudjuk a logikai kapcsolatokat és a vizuális narratívát megvizsgálni. Ehhez pedig a magyar kiadás 36. képét választottam (31. ábra). A fekete-fehér képen egy pár emberi láb lóg ki a földbe ásott üregből, a kép-leírás alapján egy náci katona holttestének egy részét látjuk, aki mellett a kopár talajon rendezetlenül hever egy láda és egy takaró ponyva.

A képkivágás mentén olvasható az az angol szöveg, ami azt az eredeti kontextust adja meg, amikor a fotó egy amerikai magazinban megjelent. Ez a szalagcím-szerű írás megjelöli a fénykép készítésének a helyszínét, valamint utal a halott katona kilétére is.

⁵⁹ Arcanum Digitális Adattár / Kézikönyvtár / A magyar nyelv értelmező szótára/ Kiskáté,
<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/k-359B8/kiskate-36FCE/> (2023.07.19.)

A könyvet tartva a szemközti oldalon olvasható a következő magyar fordítás:

„De amikor a közelmúltban Líbián át menekült, Rommel számos szétvert csapatát hátrahagyta. Ez a német hasztalan próbált a szövetségesek támadása elől fedezékbe jutni.”⁶⁰



30. ábra: Bertold Brecht (1980)



31. ábra: Az album 36. képe

Háborús kiskaté borítója

Továbbá a fénykép alatt Brecht epigrammáját Györe Imre fordításában olvashatjuk:

„Ó, germán zászlóvihar, mint száll tova!
Horogkeresztes hadjárat mítosza!
S hogy elmúlt már a győztes bódulat:
Bújni vágtyál! S nem leltél egy lyukat.”⁶¹

Az esszéjében Didi-Huberman a *Háborús kiskaté* elemzésekor arra hivatkozik, hogy ez a fajta montázs technika a képek időtlenségét hangsúlyozza azzal, hogy a kép és a szöveg ütköztetésével új kontextusokat hoz létre. Szerinte Brecht szemlélete az volt, hogy a kompozíciók, mint egy végtelen folyamat részeként folyamatosan átdolgozhatóak lehetnek.⁶² Brecht az élete során határozottan elítélte a náci német propagandát, ezért egy egyéni módon megfogalmazott háborúellenes politikai állásfoglalásként is értelmezhető a könyve, ami az angol változatban *War Primer*⁶³ címmel jelent meg 1955-ben. Didi-Huberman, amikor Brecht munkamódszerét elemzi, arra hivatkozik, hogy az alkotóművész feladata az, hogy azokat a

⁶⁰ Bertold Brecht (1980) *Háborús kiskaté*, Zrínyi Katonai Kiadó, 36. o.

⁶¹ Uo. 37. o.

⁶² Az eredeti angol szöveg: „Because a montage can always be assembled differently, it 'renounces all eternity value' - as Benjamin indeed put it - and is therefore constantly waiting for something like an infinite reworking”. Georges Didi-Huberman (2009) *Modest Masterpiece: Bertold Brecht's War Primer (1955)/2007*, in David Evans (szerk.) *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 32. o.

⁶³ A könyv első kiadása 1955-ben jelent meg németül *Kriegsfibel* címmel.

kaotikus érzelmeket, amelyeket nem az emberi értelem ural, közvetlenül felhasználja a saját műalkotások létrehozásához.⁶⁴ Saját értelmezés szerint ebből az következik, hogy a művész egy olyan vizuális kísérleti folyamatot hozhat létre, ami egyfajta időn kívüli érzetet eredményez, ami a képi és szövegbéli utalások rendszere szerint is értelmezhetővé válik. Erre a gondolatmenetre reflektálnak a kutatásom következő példái, amelyek rámutatnak a *Háborús kiskaté* média művészeti újraértelmezésének lehetőségeire.

A Háborús kiskaté kortárs metamorfózisai

A következőkben azokat az angol nyelvű példákat tárgyalom, amelyek gyakorlati módon valósították meg Brecht albumának az aktualizálását. Az eredetileg német nyelvű könyv angol fordítása *War Primer* (1955) címmel jelent meg, aminek a sajátos folytatásaként értelmezhető a 2011-ben kiadott *War Primer 2.* című fotóalbum. Adam Broomberg és Oliver Chanarin médiaművész alkotópárost inspirálta a *Háborús kiskaté*. Az új könyv tartalmazza a Brecht által kiadott teljes szöveget és a hozzá tartozó képanyagot. Viszont azzal a különbséggel hozták létre az új képeskönyvet, hogy a fekete-fehér fotók egy részletét behelyettesítették egy-egy tartalmilag hasonló kortárs vonatkozású színes fényképpel. Ezáltal másfajta, de lényegileg egyforma értelmű kompozíciók jöttek létre. Ezeknek a montázként beillesztett színes képeknek a többsége olyan háborús sajtófotó, ami a 9/11-es New York-i támadásokat és a terror-ellenes közel-keleti háborús helyzetet ábrázolja. A szerzők szándéka szerint így a Brecht által írt epigrammák egy aktualizált többlet-tartalommal a 2000-es évek konfliktusaira is képesek reflektálni. Erre világít rá Bernadett Buckley (2018) *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)* című tanulmányában.⁶⁵ Buckley az új kontextusba helyezett képek alatt megjelenő Brecht féle eredeti epigrammákat olyan visszhangnak nevezi, aminek az eredendő értelme megváltozott aszerint, hogy az első megjelenésük óta eltelt idő alatt társadalmi szinten módosult az emlékezés formája. Továbbá azt is hangsúlyozza, hogy a szerzői fantázia által épített képi narratíva egy sajátos átalakuláson ment át. Ehhez a folyamathoz fontos tényként párosul, hogy a Broomberg

⁶⁴ „Brecht himself admitted without hesitation: [Emotions ungoverned by our understanding must nevertheless be integrated and used just as they are, in their state of disorder [...] by the artist. Assuredly to integrate and use them is already to state that our understanding turns them into all kinds of provisional and experimental things.] Georges Didi-Huberman (2009) *Modest Masterpiece: Bertold Brecht's War Primer (1955)/2007*, in David Evans (szerk.) *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 33- 34. o.

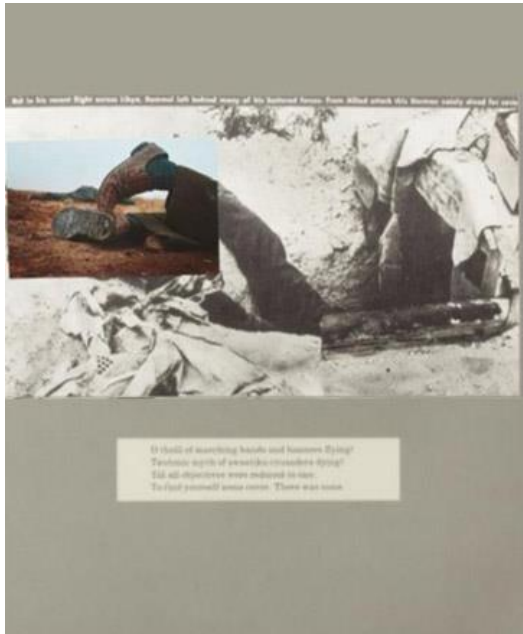
⁶⁵ Bernadette Buckley (2018) *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)*, in *Humanities*, 2018/ 7, MDPI
<https://pdfs.semanticscholar.org/05e7/d32c5c4801cba8bd1e010b061fa6af089eb5.pdf> (2023.07.08.)

és Chanarin alkotópáros munkamódszeréhez hozzátartozott, hogy először interjúkat készítettek az iraki háborúban harcoló amerikai katonákkal. Az ő tapasztalataik megismerése alapján hiteles tanúk elbeszélései szerint kívánták aktualizálni Brecht könyvéből a második világháborús képeket. Ezzel a médiaművész páros a saját kiadású könyvük publikációjának idején az aktuálisnak számító háborúk elleni kiáltványként értelmezte az album tartalmát. Ugyanúgy, mint ahogyan az eredetileg Brecht alkotói szándéka is volt a maga idejében. Buckley felvetése szerint kénytelenek vagyunk feltenni azt a kérdést, hogy bizonyos képek miért is keringenek a tömegmédiában, mások pedig miért nem jelennek meg. Szerinte azt is mérlegelni kell, hogy kinek az érdekeit szolgálja az egyes képek nyilvánosságra hozatala.⁶⁶ Ezzel a gondolatmenettel azt a háborús propagandával szembeni kritikus diskurzust kívánja elindítani, amihez vizuális eszköz lehet a *War Primer 2.* című album. Broomborg és Chanarin munkamódszerét technikai szempontból vizsgálva jellemző, hogy nemcsak digitális grafikaként hozták létre az új képeiket. Mert valódi, mintegy száz darab eredeti kiadást lapokra bontottak és azután saját szitanyomatokként fotókat nyomtattak rájuk. Majd ezután a könyveket az eredeti sorrend szerint ismét újrakötették. Ha a náci katonát ábrázoló korábbi példa (31. ábra) mentén követjük a képi narratíva módosulását, akkor láthatjuk, hogy a fekete-fehér képre egy iraki katona lábát ábrázoló színes képet montíroztak (32. ábra). Az új képen olyan cipőt hord az áldozat, amit akár bármelyik civil is hordhatna, ezzel a szerzőpáros ráfókuszálja a figyelmünket a rosszul felszerelt katonák egyenlőtlen harcára, amit az amerikai elit katonákkal szemben vívtak.⁶⁷

A *War Primer 2.* ellentmondásos fogadtatásban részesült, mivel kiderült, hogy a készítésén dolgozókat nem fizették ki a munkájukért. Erre az igazságtalan helyzetre reflektál Lewis Bush angol származású médiaművész *War Primer 3.* című kiadványa, amihez közvetlenül Boomborg és Chanarin albumát fogalmazta újra. Így létre jött a többszörösen átalakított képek jellegzetes kritikai evolúciója, ami által az emberi szenvedést ábrázoló képi narratíva más és más megvilágításba kerül.

⁶⁶ Uo. 8. o.

⁶⁷ Uo. 7. o.



32. ábra: Broomberg & Chanarin (2011)
War Primer 2. részlet a könyvből



33. ábra: Lewis Bush (2015) *War Primer 3.*
részlet a könyvből

A Broomberg és Chanarin féle könyvet, mint egy fél kész alapanyagot, Lewis Bush a *War Primer 3.* (2015) című saját kiadású könyvében bíráló hangvétellel újraértelmezi.⁶⁸ Bush indítéka nemcsak a tartalmi kritika volt, hanem az a szerinte mélyen problémás megoldás, ahogyan az angol alkotópáros a saját könyvüket elkészítették. Bush saját albumán keresztül rávilágít arra, hogy a *War Primer 2.* kiadásával a szerzők a siker érdekében gyakornokokkal végeztették el a könyvek legyártását, majd a nekik járó honorárium megfizetése nélkül az alkotó páros darabontként 2500 Fontért értékesítette a könyveket. Ebből a szerencsétlen helyzetből kiindulva Lewis Bush átfordította a háborús narratívát azáltal, hogy a névtelen áldozatok helyére olyan munkások képeit illesztette be, akik a nagyvárosokban vagy ipari területeken dolgoznak. Ezek után a példamutató jelleggel a saját nyomtatott kiadványát bárki számára ingyenesen is elérhető módon online is publikálta.⁶⁹ Az alkotópárost gyakorlatilag erkölcstelen nyereszkeskedéssel vádolja, ami alapján a moralizáló társadalmi kérdések felvetése az ő részükről hiteltelenné válhat. Bush az eredeti képek alatt a Brecht által írt szövegeket leragasztotta, és saját idézeteket helyezett el rajtuk, ezzel teljesen felülírta az eredeti könyv lírai tartalmát és egyfajta önálló személyes narratíva mentén építette fel a képciklust. Az így létrehozott képek és szövegek ritmusa emiatt teljesen más a korábbiakhoz képest. Egy néha nehezen követhető

⁶⁸ A könyv online publikált leírása elérhető: - Lewis Bush (2013- 2015) - *War Primer 3.*, <http://www.lewisbush.com/war-primer-3/> - (2023.07.23.)

⁶⁹ Uo. http://www.lewisbush.com/wp-content/uploads/2015/08/War-Primer-3.pdf?_ga=2.74392602.964055623.1690115404-1429330141.1690115404 (2023.07.23.)

és értelmezhetetlen zagyvaság, amit olvasunk. De van olyan üzenet jellegű szöveg is, amikor egyértelmű éles kritika fogalmazódik meg a kapitalista társadalommal szemben. Bush munkamódszerében érdekes szempont, hogy az előző kiadványok végpontjaként tekintett a saját alkotására, amit egy összehasonlító videóban is bemutat. A filmben a saját verziója mellett négy kamera-beállítás mentén végig-lapozza a korábban kiadott könyvek különböző változatait.⁷⁰ Az önálló könyvében a háborús narratívát felváltja a hétköznapi emberek kiszolgáltatottságának és a szenvedésüknek a története, amit a globális kapitalista rendszer elnyomó módon megteremtett. A *War Primer 3.*-at lapozva az az érzésünk támadhat, hogy a mai világunkat meghatározó gazdasági szisztéma számára a háború csak eszközként szolgál a gazdasági profit megszerzéséhez, és idővel a korábbi tragikus szörnyűségeket elfedi a hétköznapi életben tapasztalt szenvedés drámája. A náci katona helyére egy alvó munkás képe került, aki a sínekre támasztja fejét, mert nincs, ahol megpihenjen. (33. ábra) Első ránézésre a korábbi halottakat ábrázoló képek asszociációjaként ez a póz olyannak tűnik, mintha a munkás öngyilkosságot akarna elkövetni. A képen szereplő férfi a halál motívumával párosítva olyan, mintha csak a végzetes vonat-járat érkezését várná. Az arcán a teljes végkimerülés látszik. A beragasztott angol szöveg egy feltételezett kérdést takarhat: „Was it kings who hauled”⁷¹ ami magyarra fordítva azt a jelenti, hogy vajon királyok voltak, akik vontatták? Ezzel a szöveggel is egyszerre a fáradtságtól való elszenderülés és a halál metaforáját juttathatja eszünkbe a kompozíció. Bush az elődei által már többszörösen kisajátított képeket saját maga is birtokba veszi a kiadványán keresztül, amivel egy keserűen szatirikus kritikát fogalmazott meg a mai társadalmi és gazdasági viszonyokról. Ezzel több lépésben eltávolodott attól az eredeti gondolatmenettől, amit Brecht képviselt a saját kiadású albumával, amiben a képek és a szövegek ütköztetésének a lényegi eleme egyfajta pátosz volt. De Bush könyvének esetében kiemelendő, hogy a vizuális eszközeivel nem törli vagy takarja el teljes mértékben a korábbi jelentés tartalmakat, hanem arra egy saját reflexiót kívánt nyújtani.⁷²

Az említett példákön keresztül nemcsak az eredeti képek organikus módon változó narratíváját lehet értelmezni, hanem a művészek egyéni látásmódját és az alkotói programjuk motivációját is megismerhetjük. A megjelenési sorrendjük szerinti alá-fölé rendelt viszonyban levő könyvekben a képi narratívák értelmezését és az általuk felvetett morális kérdések

⁷⁰ A videó megtekinthető az alábbi linken: <http://www.lewisbush.com/war-primer-3/> (2023.07.23.)

⁷¹ Lewis Bush (2013- 2015) - *War Primer 3.*, http://www.lewisbush.com/wp-content/uploads/2015/08/War-Primer-3.pdf?_ga=2.74392602.964055623.1690115404-1429330141.1690115404 14. o. (2023.07.23.)

⁷² Darren Campion (2015) *Lewis Bush – War Primer 3.*, <https://paper-journal.com/lewis-bush-war-primer-3/> (2023.07.23.)

rendszerét egy jellegzetesen dinamikus folyamatként írhatjuk le. Amelyekben az emberi szenvedés vizuális megjelenítései metaforikus jelentőséggel bírnak és a szerzők szándéka szerinti üzeneteket közvetítenek. A képgyűjtemények egy önálló jelrendszerként túlmutatnak a képek készítésének idején és azokon a valóságokon, amit eredetileg rögzítettek. Ez a motívum visszatérő jellegzetesség, amit a korábbi fejezetekben is tárgyaltam.

Ha a képek technikai evolúcióját is megfigyeljük, akkor a Brecht-féle első kiadáshoz képest jól körülhatárolható a változások folyamata, hiszen a fekete-fehér magazin képektől eljutunk azokhoz a digitális színes képekig, amiket a későbbi kiadások már maguktól értetődően használnak fel a tömeg-médiából kölcsönözve. Ezáltal is egy idővonalon előrehaladó folyamat szerint definiálható viszonyrendszert figyelhetünk meg a képek változásainak vizsgálatával. A három könyv teljes képanyagát szám szerint több mint 210 fotóra tehetjük, mégis a könyveket lapozva a váltakozóan ábrázolt szörnyűségek a végtelenség érzetét tudják kelteni a nézőben.

Az eddigi példákon keresztül a művészi kisajátítás gyakorlata rávilágít arra, hogy a fotók egyik lényege, hogy folyamatosan manipulálhatóak, és ez alapján a művészek különböző igazság-tartalmakat vegyítenek a vizuális tartalmak módosításával. A kutatásomban leírt kollázs és a montázs technika használatával a művészek a dokumentum-értékű képeket olyan önmagukon túlmutató jelekké változtatják, amelyeknek fontos tartalmi eleme az emberi szenvedés vizuális narratívája. Ez komplex és sodró hatású kapcsolat-rendszer arra is rávilágíthat, hogy a képek tömeges ereje milyen módon képes elterelni a figyelmünket az eredetileg rögzített jelenet dokumentarista lényegéről, mert az csak egy lesz a sok közül, amit láthatunk.

Részletek az ukrajnai konfliktusok képi metaforáiból

A 2022. február 24-én kitört ukrajnai háború olyan döbbenetes hatású esemény volt, ami sajnos nyugtalanító módon aktualizálta a kutatásom tematikáját. A televíziós és az internetes híradások napi szinten szolgáltatják a helyzetjelentéseket a frontvonal alakulásáról, de a jelen disszertáció írásának idején a konfliktus teljes lezárása még nem látható előre, a háború további eszkalálódásának veszélye pedig nem csökken. Az orosz-ukrán háború kortárs vizuális kultúrára tett hatását csak bizonyos évek múltán lehet objektív szempontok szerint értelmezni. Ha arra kérdésre keressük a választ, hogyan lehet a szenvedés narratíváját az ukrán művészet és a sajtófotó kapcsán leírni akkor egy sajátosan komplex kérdéskört kell megvizsgálni. A maga teljes egészében a téma széles skálája túlmutat a disszertációs kutatásom keretein. Ezért fontos

szempont volt, hogy a téma analízisét olyan fényképek példáin keresztül tudjam elvégezni, amelyek korábban már kurátori és szerkesztői válogatáson estek át, ezáltal a képzőművészet és a sajtófotó műfajában egy szakmai és intézményes kanonizációs folyamaton mentek keresztül. A vizsgálat fókuszában két kiállítás áll, ami a közelmúltban zajló ukrainai eseményekkel is foglalkozott. 2018-ban Budapesten a Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeumban került megrendezésre a *Permanens forradalom. Mai ukrán képzőművészet* című kiállítás, valamint 2023-ban a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban bemutatott *41. Magyar Sajtófotó Kiállítás*. Az általam kiválasztott példákon keresztül a lehetséges metaforikus értelmezések egy szegmensét emelném ki, ami alapján az összetett és egyben tragikus események újfajta módon értelmezhetőek. A kiállításokon bemutatott képek közül válogattam ki azokat a fotókat, amelyek egy része megrendezett kompozíciót (performansz dokumentáció), illetve más esetben spontán élethelyzetet (művészi fotográfia és sajtófotó) rögzít. Egy fontos szempont volt tanulmányozni a fényképeken ábrázolt jeleneteken kívül a fotók keletkezésének a történetét is, amihez a kiállítások katalógusaiban publikált tanulmányokat és kép-leírásokat használtam fel. Fő kritériumként határoztam meg, hogy a képi világok elemzése alapján metaforikus értelmezési lehetőségek hangsúlyosak legyenek, ezek szerint egyes művészettörténeti, kultúrtörténeti és filmtörténeti párhuzamokat tárgyalhatunk. A fentiekben meghatározott kitételek alapján időrendi sorrend szerint mutatom be az alkotók műveit.

A *Permanens forradalom. Mai ukrán képzőművészet* (2018) című kiállítási katalógusból kiválasztott képzőművészek, mint Arsen Szavarov és Nyikita Salennij az általuk rendezett performanszokat dokumentálva egy allegorikus elbeszélő jelleg mentén építették fel a képek figurális elrendezését. A felhasznált kompozíciós motívumokon keresztül utalnak a művészettörténeti előképekre és a társadalmi válságokra is. Ezzel szemben Igor Petrov dokumentarista szándékkal készített fényképet a 2014-es kijevi tüntetésekről. Így a fotók sorrendbe helyezésével a történelmi előképekre támaszkodó fikció és a valódi forradalmi, háborús valóság között egyfajta jelképes átmenetet lehet értelmezni. További asszociációk alapján egy metaforikus értelemben véve a 20. századi történelmi eseményekre is reflektálnak a képek. A Ludwig Múzeumban rendezett kiállítás jelentősége az, hogy fontos referencia-pont lehet a témát kutató művészettörténeti és kurátori munkát végző szakemberek számára. A továbbiakban a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban bemutatott *41. Magyar Sajtófotó Kiállítás* egyik díjnyerteseként Huszti András fotóriporter 2022-ben rögzített munkáit elemzem. Drámai hatású fényképein keresztül dokumentálta az ukrainai front nyers és iszonyatos valóságát. A két kiállítás anyagából kiválasztott képek minden alkotó esetében egy fotósorozat részei, közös jellemzőjük, hogy ábrázolás módjukban olyanok mintha egy-egy film

jelenetei lennének. Ezt a gondolatmenetet követve könnyen eljuthatunk a szovjet filmművészet egyik meghatározó rendezőjének Elem Klimovnak 1985-ben forgatott *Jöjj és lásd!* című II. világháborús filmjéhez, ami által tágabb történelmi kontextusban is tudjuk értelmezni a mai ukrán helyzetet.⁷³ A téma záró-keretét a magyar sajtófotós Jászberényi Sándor *Töredékek a háborús fotográfiáról, Susan Sontag fájdalma*⁷⁴ című esszéjén keresztül határozta meg, amiben hiteles módon veti fel azt a kérdést, hogy mi a háborús sajtófotó szerepe. Jászberényi ezt egyfajta sajátos szerkesztői ízlésnek alárendelt médiumnak tartja, aminek a célja olyan metaforikus jelentések hangsúlyos kiemelése, amivel szemben a valóság tényleges ábrázolása alárendelt szerepben van. A fotográfiai kánon felépítésével a szerkesztők a digitális korszak végtelen számú képei között válogatva képesek a metaforikus jelentések alapján egy-egy képet kiemelni és azt egy konkrét eseményről szóló jelképpé változtatni. Mint ahogyan azt a disszertációm korábbi fejezeteiben már tárgyaltam.

Az ukrán forradalmak képei

2018-ban Budapesten a Ludwig Múzeumban került megrendezésre a *Permanens forradalom. Mai ukrán képzőművészet* című kiállítás, amelynek többek között az volt a célja, hogy a bemutatott műtárgyakon keresztül egyfajta helyzetjelentést nyújtson az akkori politikai és kulturális állapotokról, amelyek az országot jellemezték. A kurátorok Alisa Lozhkina, Fabényi Júlia és Konstantin Akinsha voltak. A Ludwig Múzeum 2019-ben a rangos Global Fine Art Award közönség díját nyerte el ezzel a kiállítással. A tárlathoz kapcsolódóan kiadott katalógus tartalmazza azokat a tanulmányokat, amelyek az ukrán képzőművészetet az adott kor szerinti történelmi és a politikai kontextusba helyezik.⁷⁵ Konstantin Akinsha *Ukrajna: Művészet birodalmak romjain* című fejezetben átfogó értelemben a 20. századi történelmi események mentén és a politikai forradalmak társadalmi következményei szerint mutatja be az ukrán alkotók tevékenységét:

„A [Kivégzett reneszánsz] kifejezés hűen tükrözi az ukrán értelmiség súlyos elnyomását: 1937-ben a szovjet rezsím legyilkolta a nemzet neves költőit, íróit, rendezőit. A művészeti

⁷³ Neményi Márton (2022) *Ezt a filmet bírd ki valahogy, ha tényleg tudni akarod, milyen a háború* címmel írt cikket a mai ukrán háborús helyzet lehetséges értelmezéséről:

<https://nlc.hu/szabadido/20220512/jojj-es-lasd-orosz-haborus-film/> (2023.06.20.)

⁷⁴ Jászberényi Sándor (2022) *Töredékek a háborús fotográfiáról, Susan Sontag fájdalma*, Új Művészet, 2022 október, 16- 19. o.

⁷⁵ *Permanens forradalom. Mai ukrán képzőművészet* (2018) Fabényi Júlia, Popovich Viktória (szerk.) Ludwig Múzeum – Kortárs Művészei Múzeum, Budapest

kísérletezést betiltották. A modernista ukrán művészek műveit vagy megsemmisítették, vagy múzeumok titkos raktárainak mélyére száműzték, ahol a Szovjetunió bukásáig porosodtak.

A Szovjetunió más részeihez hasonlóan Ukrajnában is a szocialista realizmus volt az egyetlen elfogadott művészeti stílus, melynek a sztálini meghatározás szerint [formájában nemzetinek, tartalmában szocialistának] kellett lennie.

...Az ukrán művészet a Bolognai iskola szovjet változatává vált, egy monumentális festményeket termelő gyárrá, mely a Szovjetunió legmagasabb művészeti kitüntetésének számító Sztálin-díjakat gyűjtött.

Sztálin halála után a többi szovjet tagköztársasággal egyetemben Ukrajnában is végbement a sikertelen hruscsovi desztalinizáció. Az [enyhülés] korszaka a kultúrpolitika felülvizsgálatát hozta Szovjetunió-szerte. Ironikus módon a [Minden ember nagy vezérét] ábrázoló óriásfestmények ugyanarra a sorsra jutottak, mint a futurista festmények és a konstruktivista kompozíciók: eltávolították őket a múzeumok faláról és titkos raktárakba rejtették őket – a műalkotások e sajátos Gulagja a Szovjetunió összeomlásáig fennmaradt.”⁷⁶

A fenti idézet rávilágít arra, hogy mennyire ellentmondásos gyökerekből indul ki a mai ukrán művészet. A tárlaton bemutatott alkotók közül hármat emelnék ki, akiknek a katalógusban szereplő fotói a kurátori válogatás szerint szemléletesen mutatják be a 90-es évek utáni ukrainai társadalmi problémákat. Történelmi előzményként fontos megemlíteni, hogy a Szovjetunió hivatalos felbomlása 1991. december 31-én történt, aminek Gorbacsov lemondása és a parlament feloszlatása volt az elindítója. Ezzel a hidegháborús korszak véget ért, a függetlenné vált korábbi szovjet tagköztársaságokra a folyamatos gazdasági és kulturális válság időszaka volt jellemző. Ez a történelmi örökség a 90-es években meghatározta az ukrán kulturális életet is. Az általam kiválasztott képek a keletkezésük történeti háttére alapján a későbbi események előfutáraiként is értelmezhetőek, úgymint a 2014-es forradalom és a 2022-es háborús konfliktus. Ezzel a rendszerrel egy kronologikusan felépített metaforikus narratíva mentén is értelmezhetőkké válnak a szelektált művek, mint ahogyan azt a korábbi fejezetekben is tárgyaltam. Az aktuális jelentőségű események pedig árnyaltabb módon válnak meghatározhatóvá.

⁷⁶ Uo. 20- 22. o.



34. ábra: Arsen Szavadov (1997)
Donbasz-csokoládé, részlet a sorozatból



35. ábra: Arsen Szavadov (1999)
Kollektív vörös II, részlet a fotósorozatból

Arszen Szavadov festőművészként végezte egyetemi tanulmányait, fotósorozataira jellemző, hogy a motívumok elrendezésében a monumentális barokk festészet kompozíciós technikáit használja. Az abszurd hatású megrendezett jeleneteket a szereplők között feltűnő tütübe öltözött férfiak teszik még bizarrabbá. A női balett ruha, mint jelkép, fontos eleme a Szavadov képeinek, mert 1991-ben a Szovjetunió felbomlásának idején az orosz köztévében a *Hattyúk tava* balett előadást vetítették a híradások helyett. Ez a motívum a munkahelyi öltözőben levő bányászokat ábrázoló *Donbasz-csokoládé* (34. ábra) című sorozatban is feltűnik. Ezek a férfiak a korábbi megbecsült munkásosztályból a nyomor szélére sülyedtek, és a munkájuk során mindennap a bányaomlás veszélyének tették ki magukat.⁷⁷ A *Kollektív vörös II.* (35. ábra) című fénykép előképeként asszociálhatunk Rembrandt *Éjjeli őrjárat* (1642) című festményére. Szavadov ezen a fotóján egy olyan szovjet kommunista jelképekkel végzett furcsa rituális felvonulást ábrázol, amiben a vörös színű balett-ruhába öltözött fiatal férfiak egy homoerotikus groteszk jelenet szereplői. A Szovjet Kommunista Párt által kitüntetett idős polgárok a szocialista jelvényeikkel és az állami vörös zászlóikkal egy májusi tömegfelvonulás paródiájaként szerepelnek a fényképen. A képen az egyik kiemelt idős személy, mint egy valamiféle szakrális cselekedet részeként áldást ad az egyik tütübe öltözött fiatal férfi fejére.

⁷⁷ „A konfliktusok szövevénye, amely egy hatalmas össznemzeti tragédiává fajult 2014-ben, éppen ebben az időben alakult ki a régióban. Az értelmetlenség és kilátástalanság feszítő érzését, a mocskot, izzadságot és az állandóan fenyegető életveszélyt (éppen ebben az időben váltak mindennappossá a hírek a tömeges bányász szerencsétlenségekről), a finom és légius tütük ellenpontozták, amelyeket a posztszovjet ember a hatalmas birodalom szétesésének szimbólumaként értelmezett. Hiszen éppen a *Hattyúk tavát* sugározta közszolgálati TV a Szovjetunióban az 1991-es puccs idején.”

Fabényi Júlia, Popovics Viktória (szerk. 2018) *Permanens forradalom, mai ukrán képzőművészet*, - Munkák-, 170- 171. o.

Az emberek a gondozatlan kültéri környezetben a földön levő szemét és a gaz között jelentek meg. Szavadov performanszaira jellemző, hogy igazából valódi események zajlanak a háttérben, amihez az általa felkért szereplők csak becsatlakoznak. A Szovjetunióra való nyilvános nosztalgikus tartalmú megemlékezések rendszereseek voltak a fénykép készítésének idején. Mai szemmel Szavadov performanszai, amelyek a posztszovjet társadalomra kritikusan tekintettek, túlmutatnak a 90-es évek ukrainai problémáin, mivel a politikai helyzet az idő elteltével csak kaotikusabbá vált. Egy olyan eseménysor szimbolikus láncszemének is lehet tekinteni ezt a művészetét, ami az elmúlt kommunista politikai rendszerre egyéni módon reflektálva kívánta meghatározni a saját korát.



36. ábra: Nyikita Salennij (2013) *Hol a fivéred?* részlet a fotósorozatból

Nyikita Salennij *Hol a fivéred?* (2013) projektje egy több-részes festmény és fényképsorozatból áll. Az itt bemutatott kép (36. ábra) egy olyan fotóséria része, ami a 21. századi ukrán mindennapokat meghatározó konfliktusokat egy performansz formájában újra-értelmezi. A fénykép készítésének idején a független Ukrajnában jellemző volt a mindennapos rendőri erőszak, és ezzel párhuzamosan a társadalmi feszültségek polgárháborúhoz közelítő állapotban voltak. A sorozat egy jelképes emberrablás történetéről szól, aminek a végpontja a halottat körülvevő maszkos rendőrökből álló kompozíció. A kiállítási katalógusban a következő módon szerepel a mű leírása:

„A fotó- és festménysorozat 2013 őszén az ún. [új ukránok] életéről készült, pontosan a Majdanon zajlott tüntetések kirobbanása előtt. A klasszikus festészetből merítve (a sorozat egyik leglátványosabb munkája Rembrandt *Dr Tulp anatómiája* című festményének parafrázisa), Salennij bemutatja a posztszovjet Ukrajna életét, amelyben kulcsszerepet a banditák, a korrupct csinovnyikok és rendőrök játsszák. A sorozat főszereplői a Berkut

különleges rendőri alakulat munkatársai voltak. Néhány hónappal később éppen a Berkut fogja kegyetlenül megtorolni a Majdanon a tüntetőket.”⁷⁸

Azt a tényt, hogy az abszurdnak tűnő jelenet szereplői a hivatásos rendvédelmi alakulat tagjai az egyenruháik jelvényei is alátámasztják, ezáltal a fikció és a realitás közötti metaforikus átjárhatóságot is bizonyítják. További szimbolikus jelentőségű tárgyakat fedezhetünk fel a képen, amelyek olyanok, mint egy vizuális kódrendszer elemei, mert a hivatalos jelvényekhez hasonló azonosítási szerepet töltenek be a további írásos dokumentumok. Amelyek két külön kicsit elrejtett formában jelennek meg. Az egyik álarcos férfi hivatalos jellegű papírt tart a kezében, ami olyan akár egy írásos jelentés vagy egy küldetés leírása, amit egy konkrét intézmény bocsájtott ki. A halott férfi lábainál egy újság látható, amin a cirill betűs *Becmu* felirat van nyomtatva, ami magyarul híreket jelent. A kép jelenete olyan, mint egy bűncselekmény közvetlen tettenérése, amit egy erőszak-szervezet követett el, és éppen a képet néző személye az, aki által ezek a bűnösök lelepleződnek. Ezekkel a szimbólumokkal felruházva Nyikita Salennij egyéni módon megfogalmazva helyezi át a Rembrandt festményéről kölcsönzött kompozíciót a kortárs művészetbe. Amivel az eredeti barokk festményt egyszerre megidézi és egy intellektuális játék részeként az ukrán társadalmi feszültségeket aktualizáló művészettörténeti kontextusba helyezi el.

A következő példák alapján azokat a fényképeket tárgyalom, amelyek dokumentarista módon mutatják be az egyre jobban fokozódó konfliktusokat, kiemelt jellemzőjük, hogy az ábrázolt jelenetek önmagunkon túlmutatva a vizuális kultúra részeként a mozgóképek világát is megidézik.



37. ábra: Igor Petrov (2014) *Majdan*, színes fotográfia

⁷⁸ Uo. 174. o.

Igor Petrov *Majdan* (2014) című fényképe (37. ábra) világhírűvé vált, mivel a kijevi forradalom ábrázolásához számos nyomtatott és online médiumban megjelent.⁷⁹ Petrov rendezőként végzett az ukrán fővárosban. Amikor 2014-ben a forradalmi összecsapások Kijevben zajlottak több fotósorozatot is készített, amelynek ikonikus eleme a lángok előtt elhaladó gázmaszkos alak, aki pajzsot tart a kezében. A kép drámai és egyben pokoli légkörre egy groteszk karnevál hangulatát tükrözi. A gázmaszk, mint egy jelkép a futurisztikus cyberpunk esztétika meghatározó elemeként is értelmezhető. A névtelen és arctalan férfi tragikus főszereplőként halad előre a pusztuló környezetben, ami eredetileg Kijev egyik frekventált főtere. A jelenetet látva a filmek világából eszünkbe juthat *A szárnyas fejdász* (1982) vagy a *Mátrix* (1999- 2003) trilógia poszthumán valósága.⁸⁰ A képen a megdermedt időtlenség révén a purgatórium szenvedésére is asszociálhatunk.

A fénykép történeti háttéréként fontos megemlíteni a 2014-es forradalom eseményeit. A Majdanon több halálos áldozatot is követelő tüntetések eredménye, hogy az orosz-párti Janukovics elnök távozásával megtörtént a rendszerváltás. A későbbi háborús helyzet egyik fontos politikai előzménye ez a forradalom. Egy évvel később 2014-ben Oroszország megszállta az addig Ukrajnához tartozó Krím-félszigetet, ezzel további drámai feszültségekkel teli helyzet állt elő az ukrán társadalomban.

Az orosz agresszió szimbolikus képei

2022. február 24-én megindult az orosz invázió Ukrajna nyugati területei mentén. Európában a II. világháború és a 90-es évek jugoszláv háborúi óta példa-nélküli ostrom több tízezer áldozatot követelt mindkét fél részéről napjainkig, ezért pedig milliók menekültek el a hazájukból. A nemzetközi sajtó videó- és fotóriporterei folyamatosan dokumentálják a tragikus történeteket, de ezen-kívül az életveszélyes helyzeteket a civilek is rögzítik a telefonjaik kameráján keresztül. A képek pedig folyamatosan felkerülnek a világhálóra és a közösségi média csatornáira. A továbbiakban két példát emelek ki a magyar sajtófotók közül, amelyek a közelmúltban készültek és Budapesten a Robert Capa Kortárs Fotográfia Központban lettek bemutatva a Magyar Újságírók Országos Szövetsége által szervezett kiállításon.

⁷⁹ Uo. 156. o.

⁸⁰ *A szárnyas fejdász* című filmet Ridley Scott rendezte 1982-ben: <https://port.hu/adatlap/film/tv/szarnyas-fejvadasz-blade-runner/movie-4000> (2023.07.13.)
A *Mátrix* trilógiát Lily és Lana Watchowski rendezte 1999- 2003 között: <https://port.hu/adatlap/film/tv/matrix-the-matrix/movie-7241> (2023.07.13.)



38. ábra: Huszti István, *Apokalipszis*, (2022)

A 2022-es év sajtófotó kiállításának díjazottja Huszti István a hír-, eseményfotó és a képriport kategóriában. A fotóriporter az ukrajnai háború kitörése után hamarosan a frontvonalról tudósított. Az *Apokalipszis* (2022) című képéről (38. ábra) a kiállítás katalógusában következőket publikálta:

„Oroszország 2022 február 24-én megtámadta Ukrajnát. Tüzérségi és nagy távolságokból indított rakétatámadásokkal támadják az ukrán lakosságot és a civil célpontokat, arra kényszerítve az embereket, hogy hagyják el otthonaikat. Mikolajiv, ez a dél-ukrajnai város lassan egy éve van folyamatos támadásnak kitéve, mert Odesszába Mikolajivon keresztül vezet az út, így stratégiaileg nagy a jelentősége. A temetőt és környékét is több rakétatalálat érte, amikor a közeli szemétkerakóba becsapódó két rakéta meggyújtotta a szemetet, füstbe borultak a fejfák.⁸¹

A monokróm színhatású és gyászos hangulatot rögzítő fotón ábrázolt sírkert alapján valóban egy bibliai méretű pusztítás látványára asszociálhatunk. A frontvonal lírai jellegű ábrázolásának súlya még megrázóbbá válik azáltal, amikor a néző számára kiderül, hogy még az eltemetett áldozatok emlékét is képes könyörtelenül eltüntetni a háború. A megmaradt fejfák néma tanúként szembesítik a nézőt a tragédiával. A képen nincs vér, sem halott emberi testek, csak a megégett virágok, a keresztek, a füst, valamint az a szemét, ami a robbantás után beterítette és ezzel bizonyos módon meg is gyalázta a sírkertet.

⁸¹ Huszti István (2022) *Apokalipszis*, in Bánkuti András, Hajdú Éva (szerk.) *Az év fotói 2022* (2023), HABÁN FOTÓ BT, MÚOSZ Fotóriporterek Szakosztálya, Budapest, 202 o. <https://sajto-foto.hu/browse/entry/apokalipszis-i56w> (2023.07.12.)



39. ábra: Huszti István (2022) *Kijev környéke, 2022.05.26.*, részlet a *Szilánkok* című sorozatból



40. ábra: Elem Klimov (1985) *Jöjj és lásd!*, részlet a filmből

Huszti István A MÚOSZ nagy díját nyerte el a *Szilánkok* (2022) című fotóriport sorozatával. A kép-széria közül kiemelkedik a *Kijev környéke, 2022.05.26.* című fotográfia (39. ábra). A kép kontextusát a kiállítás katalógusában Huszti a következőképpen írja le:

„Az orosz-ukrán háború bizonyos formában nyolc éve folyamatosan tart, 2022. február 24. óta viszont olyan intenzív harcok folynak keleti szomszédunknál, amelyet Európa a második világháború óta nem látott. 14 millió ember hagyta el lakóhelyét, 17 ezer felett jár a háborúban megsérült civilek száma, és közülük hétezerrel is több ember halt meg az orosz aknáktól és rakétáktól. A megszállt, vagy a háború sújtotta területen élők folyamatos életveszélyben élnek, ha nem a rakétatámadással vagy az orosz katonákkal, akkor a víz, az áram, és az élelmiszerhiánnyal kell megküzdeniük. Nem beszélve azokról a pszichés traumákról, amelyek

hosszú időre meghatározzák a generációk életét. Ezek a valóságos és láthatatlan szilánkok aztán maradandó sérüléseket okoznak az ukrán társadalomban minden tagjában.”⁸²

Ezen a fekete-fehér fényképen a civil nézelődők egy csoportja látható, akik kíváncsian figyelik az út mellett lerobbant orosz tankot, vagy éppen meg is másszák, és az okos telefonjaikkal lefényképezik. A kompozíció közepén egy kislány áll szemben a kamerával, akinek piszkos a ruhája, tekintetéből a kimerültség és az apatikus fájdalom sugárzik. A néző számára a legsokkolóbb a kiszolgáltatottság érzése lehet, amit ez a kép áraszt. A harckocsin két latin betűs felirat olvasható, aminek az eredetére és jelentésére csak következtethetünk. Az ágyúcsövön lévő angol felirat, a Wolverines lehetséges utalás a népszerű Marvel képregény legyőzhetetlen szuperhősére. Hogy ki festette fel a feliratot és milyen céllal, arról nincsenek információk. A képen látható tank elején egy nehezen kivehető V betű olvasható, amit a *Guardian* cikke⁸³ alapján tudhatunk, hogy jellemzően az orosz katonák a saját harci eszközeiken tüntettek fel az invázió kezdete óta. A fénykép a kompozícióját tekintve olyan mintha Elem Klimov rendezte *Jöjj és lásd!* (1985) című szovjet háborús filmdráma egyik jelenetének az átdolgozása lenne (40. ábra). A filmben egy kamasz fiú, főszerepben Alekszej Kravcsenko, szemszögén keresztül látjuk azokat az atrocitásokat és a tömeggyilkosságokat, amiket a II. világháború idején a szovjet civilek és az ellenálló partizánok ellen követnek el a náci katonák. A kiválasztott felvétel képkockáján a főszereplőt éppen életveszélyesen fenyegeti egy náci katona a homlokának szegezett pisztollyal. Könnyen vonhatunk vizuális párhuzamot a két kép között azáltal, ahogyan a szereplők közvetlenül a kamerába tekintenek, valamint ahogyan a tank ágyúja és a pisztoly csöve halálosztó fegyverként közvetlenül megjelenik mellettük. A film cselekményét valódi háborús túlélők visszaemlékezéseire alapozták, ezért tekinthetjük az ábrázolt szörnyűségeket hitelesnek. A filmről az újságíró Neményi Márton (2022) *Ezt a filmet bírd ki valahogy, ha tényleg tudni akarod, milyen a háború* címmel publikált részletes elemző cikket és párhuzamot vont az ukrainai háború kitörése óta megtörtént eseményekkel. Neményi fontos megállapítást tesz kamera-technikai szempontból, ami alapján többféle asszociáció mentén összehasonlíthatjuk Huszti András fotóját és a filmből kivágott jelenettel:

⁸² Uo.183. o.

⁸³ Az orosz katonaság jelvényként használta a latin ábécé Z és a V betűit. Többféle értelmezési lehetőség van a jelentésük megfejtésére. A Guardian online felületén jelent meg cikk a témában:

Pjotr Sauer (2022) *Why has the letter Z become the symbol of war for Russia?*

<https://www.theguardian.com/world/2022/mar/07/why-has-the-letter-z-become-the-symbol-of-war-for-russia>
(2023.07.14.)

„A *Jöjj és lásd!* nemcsak nehéz, fojtogató, hanem gyönyörű film is. Csodálatosan komponált, hosszan kitartott képek, néha Tarkovszkij, néha Jancsó Miklós és Tarr Béla jut a néző eszébe, néha egyenesen Stanley Kubrick, már csak az arcok miatt is: a film nem a vért és a kiontott beleket mutatja, hanem azt, ami ezekből a rettegő, hisztérikusan nevető, vagy éppen kiégett, katatón arcokon tükröződik, nagyon sokáig és nagyon-nagyon közről. A főszereplő Florya szó szerint átalakul a szemünk előtt, a film két és negyedórája, illetve a forgatás kilenc hónapja alatt tizenöt évet öregedett, és nem a smink miatt. Az pedig végképp próbára teszi a nézőt, hogy a szereplők rendszeresen megszegik a filmezés egyik legfontosabb szabályát, és belenéznek a kamerába, így végképp nincs menekvés a tekintetük elől.”⁸⁴

Neményi Márton a cikkében hangsúlyozza, hogy a filmnek nincs tanulsága, ami által feloldozhatná a nézőt a háborús szörnyűségek sokkjá alól. Nincsenek sem hősök vagy bajtársak, mint erre a műfajra jellemző másik filmek történeteiben, csak a szenvedés van, aminek a néző a tanújává válik. Ez az az állapot, ami tükröződik Huszti István fekete-fehér képén szereplő névtelen kijevei kisfiú tekintetében is. Ez a metaforikus hasonlóság lényeges eleme ezeknek a képeknek, és ezáltal lehetséges a vizuális kultúra szerinti értelmezésük, mert jelképes erővel is bírnak. A *Szilánkok* című fotósorozat a Magyar Újságírók Országos Szövetségének Nagydíját a legkiemelkedőbb teljesítményért szakmai kitüntetést kapta 2023-ban. A MÚOSZ zsűrije a pályázaton benyújtott több ezer kép alapján kellett, hogy kiválassza a nyertes pályázót a magyar újságírók közül. Általánosan elmondható, hogy egy rangos szakmai díj hozzájárul egy sajtófotó kanonikus elismeréséhez.

Ahhoz, hogy egy adott fotó egy konkrét esemény metaforikus jelképévé váljon először is az szükséges, hogy a szerkesztői ízlésen keresztül az általuk meghatározott módon kerüljön az azt befogadó nézőhöz. A kiválasztott képek jelképes módon már túlmutatnak azon a valóságon, aminek egy szeletét rögzítettek a készítésük idején. Ez a gondolatmenet alapján hiteles forrásként emelem ki a következő idézetet, amit az *Új Művészet* (2022/7- 8) című folyóiratban a haditudósító Jászberényi Sándor (2022) *Töredékek a háborús fotográfiáról*. *Susan Sontag fájdalma* című cikkében írt:

„Sontag időtálló meglátása azonban a fényképezésről, mint metaforáról a mai napig jelentős hatással van főleg a fősodratú médiára. A fősodratú média ugyanis változatlanul metaforákat keres a jelenlegi konfliktusokra. Sem a *New York Times*nek sem a *Gurdiann*nek a hasábjain nem találkozhatunk olyan fotográfiával, mely komponálatlanul mutatja be a halált

⁸⁴ Neményi Márton (2022) *Ezt a filmet bírd ki valahogy, ha tényleg tudni akarod, milyen a háború*, <https://nlc.hu/szabadido/20220512/jojj-es-lasd-orosz-haborus-film/> (2023.07.13.)

vagy az erőszakot. A véres visszataszító erőszak az internet bugyraiba száműzetett, és a pornográfia körébe sodródott.”⁸⁵

Jászberényi keserű hangvétellel világít rá, hogy a globális sajtó nem a teljes valóságot kívánja bemutatni, igaz a médiának nem is lenne rá módja, hogy ezt megtegye. A társadalmat, mint fogyasztót elárasztja egy adott narratíva mentén a válogatott képekkel. Ezt a gondolatmenetet így fogalmazza tovább:

„A halál poetikus ábrázolásáért és megkomponáltságáért küld napjainkban a média fotográfust a konfliktus zónákba. Ha a valóság ábrázolása lenne a cél, elegendő lenne felvenni a kapcsolatot valakivel, aki ott él, és akinek van mobiltelefonja, hogy készítsen néhány fényképet.

A kapitalizmus természete miatt a 2000-es évek elején úgy tűnt, a háborús fotográfusi szakmának, amelynek ösvényeit Robert Capáék taposták ki, végleg leáldozott, és beköszöntött a [mindenki fotográfus] korszak – egyszerűen azért, mert olcsóbb megbízni valakit, aki már a helyszínen van. Felmerült azonban néhány akadály. Először is a civilek nagyon ritkán vannak tisztában azzal, hogy milyenek azok a kompozíciók, melyek kompatibilisek a nyugati ízléssel. Másodsor, mivel Sontag tézisével egybevágóan a képmagyarázat felértékelődött, mindennél fontosabbá vált a fake news korában, hogy a fotóst bármikor elő lehessen venni, hogy igazolja és elmondja, mit ábrázol a kép, amit készített. Nyilvánvalóan szerencsésebb, ha az alkalmazottunk, és munkaidőben rendelkezhetünk felette.”⁸⁶

A hírhálózatok globális szintű elterjedésén keresztül az ukrajnai háború képei az interneten továbbítva mindenhová eljutnak és így az eddig legjobban dokumentált konfliktus lehet a történelem során. Az, hogy milyen adott narratíva mentén kerülnek a bizonyos fotók bemutatásra, mindig a szerkesztők munkáján múlik, ami megteremti a folyamatos manipuláció lehetőségét. A fizikális háború mellett párhuzamosan egy információs háború is zajlik, amiben a fényképek és propaganda más eszközei a fegyverek szerepét töltik be.

A jelenleg is zajló ukrajnai háború relikviáiból a kijevei National Museum of the History of Ukraine in the Second World War nevű intézmény egy folyamatos gyűjtés mentén egy olyan utazó kiállítást hozott létre, aminek a címe *Megfeszített Ukrajna*, a kurátorok a művészetet az orosz agresszió elleni kulturális harc és ellenállás eszközének tekintik. A *Múzeumcafé folyóirat* 91. *Háború, a konfliktus muzeológiája* című tematikus számában Basics Beatrix (2022) *Fegyverek közt hallgatnak a múzsák? Háborúk és művészet* című esszéjében a *Megfeszített*

⁸⁵ Jászberényi Sándor (2022) Töredékek a háborús fotográfiáról. Susan Sontag fájdalma, in *Új Művészet* 7- 8., Pataki Gábor, Rudolf Anica (szerk.) 17- 18. o.

⁸⁶ Uo. 18. o.

Ukrajna című kiállításról azt írja, hogy a tárlaton bemutatták a múzeum munkatársai által készített fényképeket, amiket a harcok helyszínein és eseményein készítettek. A begyűjtött kiállítási tárgyak között szerepelnek parancsnoki papírok, megölt katonák személyes dokumentumai, propaganda célú média anyagok és egy lelőtt orosz helikopter propellerei. Basics az esszéjében az írja, hogy a kurátoroknak nem-csak a rendszerezés és gyűjtés volt a szándéka, hanem annak is a bemutatása, hogy olyan meghatározó történelmi események zajlanak a napjainkban, amit lehetséges akár a művészet nyelvén keresztül is értelmezni.⁸⁷ A kiállítás tárgyi anyaga a 2022 májusi megnyitó óta csak bővül, mivel sajnálatos módon a konfliktus tovább húzódik. Ezzel az ukrán muzeológia fontos szerepet tölt be az emlékezet kultúra formálásában és megőrzésében.

⁸⁷ Basics Beatrix (2022) Fegyverek közt hallgatnak a múzsák? Háborúk és művészet, *Múzeumcafé Folyóirat*, 204. o.

Összegzés

A disszertációs értekezés célkitűzése az volt, hogy önálló válogatás formájában összegzésként egybe gyűjtse azokat a művészet teoretikus írásokat, amelyek által egy új nézőpont szerint lehetséges összevetni az agresszió, a szenvedés és a háború borzalmait leképező vizuális motívumokat. Ez által elemezhetővé vált a fotográfia dokumentarista jellege, illetve a háborús sajtófotók felhasználásával készült szimbolikus tartalommal létrehozott műtárgyak kapcsolat rendszere. A saját válogatás kurátori szempontú rendszerezésével lehetségessé vált nyomon követni az emberi szenvedés képi narratívájának változó mintázatait és azok megjelenését a vizuális kultúra, valamint a képzőművészet különböző műfajai szerint. A kutatásom megkezdésének az elméleti alapjait elsősorban Susan Sontag és Boris Groys esszéi adták. Módszertanilag pedig Gerhard Paul tanulmány kötetének akadémikus szemlélete szolgált követendő példának. A személyesen végzett műtárgyak megismerése mellett az online térben található dokumentumok felkutatása volt fontos, ahhoz, hogy a téma kidolgozásra kerüljön. A disszertáció eredményeként lehetségessé válik árnyaltabb módon értelmezni azokat a történelmi és vizuális kulturális folyamatokat, amelyek aktuálisan meghatározzák a művészet elméleti diskurzusokat és a kiállítások koncepcióit.

Önmagam számára irányadónak tartom azt a művészi magatartást, amelyet a disszertációm elején mottóul választottam Akira Kurosawától, mely szerint: „Művésznek lenni azt jelenti, hogy keresni, megtalálni és megvizsgálni kell a valóságokat. Művésznek lenni azt jelenti, hogy soha nem szabad félrenézni.”⁸⁸

⁸⁸ Jean-Baptiste de Vaultx (2015) *Akira Kurosawa* <https://cine-scope.com/2015/03/21/akira-kurosawa/> (2023.08.18.)

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönettel tartozom témavezetőmnek **Prof. emerita Nagy Mártának** az évek során nyújtott szakmai és nagylelkű támogatásáért, amely nélkül nem tudott volna megvalósulni a doktori kutatásom.

További köszönettel tartozom **Dr. Fabényi Júliának**, aki a kurátori szemléletet tanította meg számomra és annak a fontosságát, hogy hogyan lehet a kulturális szakmai követelményeknek megfelelni.

A DLA tanulmányaim ideje alatt nagy segítség volt számomra a PTE Művészeti Doktori Iskola korábbi és jelenlegi vezetősége és munkatársai: **Prof. Colin Foster, Prof. Somody Péter, Hrubai Attila, Zábrádi Mariann, Gothárd Péter** és **Nemes Zsuzsa**.

A kulturális szakmai segítségért köszönettel tartozom **Fekete Valériának** valamint a munkatársaimnak.

Végezetül pedig szeretném megköszönni a családomnak, hogy megértéssel támogatták, hogy a művészeti hivatásomat teljesítsem.

Pécs, 2023.08.21.

Fekete Dénes

Irodalomjegyzék

Önálló könyvek

Appropriation, Documents of Contemporary Art, (2009) David Evans (szerk.), Whitechapel Gallery, London.

Banksy (2018) *Wall and Piece. A fal adja a másikat*, - Simon Bence (ford.) GABO Könyvkiadó, Budapest.

Bertold Brecht (1980) *Háborús Kiskaté*, - Györe Imre (ford.) Zrínyi Katonai Kiadó, Budapest

Edward Bernays (2005) *Propaganda*, Ig Publishing, New York.

Gerhard Paul (2013) *Bildermacht, Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Wallstein Verlag, Göttingen.

Guy Debord (2022) *A spektákulum társadalma, Kommentárok a spektákulum társadalmához*, Erhardt Vilmos (ford.), Open Books, Budapest.

John Loengard (2000) *Classic Photographs. A Personal Interpretation*, Thames and Hudson London.

Mary Warner Marien (2011) *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*, Gyárfás Veronika (ford.) Typotex, Budapest.

Péntek Orsolya (2018) *A magyar fotó, 1840-1989*, Látóhatár Kiadó, Budapest.

Richard Whelan (2007) *This is War, - Robert Capa at Work*, Steidl, Göttingen.

Stefan Römer (2001) *Künstlerische strategien des Fake. Kritik von original und Fälschung*, DuMont, Köln.

Susan Sontag (1999) *A fényképezésről*, Nemes Anna (ford.) Európa Könyvkiadó, Budapest.

Susan Sontag (2004), *A szenvedés képei*, Komáromy Rudolf (ford.) Európa Könyvkiadó, Budapest.

Susan Sontag (1983) *A betegség mint metafora*, - Lugosi László (ford.) Európa Könyvkiadó, Budapest.

Szergej Mihajlovics Eisenstein (1998) *Válogatott tanulmányok*, Bárdos Judit (szerk.), Áron Kiadó, Budapest.

Szilágyi Gábor (1982) *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest.

Töröcsik Mária (2017) *Self-marketing, Személy és marketing kapcsolatok*, Akadémia Kiadó, Budapest.

Tanulmánykötetek:

A propaganda propagandája. Propaganda szociológiai szöveggyűjtemény (2020) Sólyomfi A. hanna, Virányi Péter (szerk.) Gondolat Kiadó, Budapest.

Asztalos Zsolt. Kilőtték, de nem robbant fel (2013) Uhl Gabriella (szerk.) Műcsarnok Nonprofit Kft, Budapest.

Az év fotói, 2022, Magyar Sajtófotó Kiállítás (2022) Bánkúti András, Hajdú Éva (szerk.) Habán Fotó Bt, Magyar Újságírók Országos Szövetsége, Budapest.

Boris Groys (2022) *A művészet ereje*, Szathmáry István (szerk.) MMA Kiadó, Budapest.

Csataképek. A magyar hadtörténelem a festészet és a grafika tükrében (1980) Rábai Ferenc (szerk.) Zrínyi Katonai Kiadó, Budapest.

Képpé formált háború. Az első világháború nemzetközi képes emlékei az Országos Széchényi Könyvtárban (2014) Katona Anikó, Szarka Anita (szerk.) Osiris Kiadó, Budapest.

Ki ak atakombákból. Vajda Lajos, A festő másként (2016) Passuth Krisztina, Petőcz György (szerk.) Noran Libro Kft, Budapest.

Marina Abramović, The Cleaner (2018) Lena Essling (szerk.) Museum of Contemporary Art, Beograd.

Minden múlt a múltam #huszadikszázad #privátfotó #Fortepan, (2019) Virágvölgyi István (szerk.) Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Múzeumcafé 91, Háború, a konfliktus muzeológiája, 2022/5, (2022) Basics Beatrix, Berényi Marianna, Karácsonyi Ágnes, Magyar Katalin (szerk.), Kultúra 2008 Nonprofit Kft, Budapest.

Permanens forradalom. Mai ukrán képzőművészet (2018) Fabényi Júlia, Popovics Viktória (szerk.) Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest.

Propaganda az első világháborúban (2016) Ifj. Bertényi Iván, Boka László (szerk.) Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest.

Šamaš/ Soleion Noir Soleil (2017) Zad Moulataka, Emmanuel Daydé (szerk.) Manuella Editions, Párizs.

Sun Tzu, Victoria Charles (2013) *Der Krieg in der Kunst*, Klaus H. Carl (szerk.) Parkstone Press International, New York.

Szombathy, YU retorika (2014) Brenner János (szerk.) Forum Könyvkiadó, Újvidék.

The Cool and the Cold, Painting the USA and the USSR 1960-1990, The Ludwig Collection, (2020) Brigitte Franzen (szerk.) Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln.

Várnai Gyula Peace on Earth! Utópia referenciák, (2017) Petrányi Zsolt (szerk.) Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest.

War and Art, A Visual History of Modern Conflict, (2017) Joanna Bourke (szerk.) Reaction Books Ltd, London.

Folyóiratok:

Fordulat 30, Társadalom elméleti folyóirat, Kultúra és kapitalizmus (2022/1) Buka Virág Ilona, Eredics Lilla, Horváth Eszter, Lafferton Sára, Nagy Kristóf, Papp András, Sidó Zoltán (szerk.) Szövetkezetiséget Támogató Egyesület, Budapest.

Jászberényi Sándor (2022) *Töredékek a háborús fotográfiáról. Susan Sontag fájdalma* in *Új Művészet* (22/7- 8), Pataki Gábor, Rudolf Anica (szerk.) Új Művészet Alapítvány, Budapest

Online publikációk:

Jennifer Dasal (2020) *How MoMA and the CIA Conspired to Use Unwitting Artists to Promote American Propaganda During the Cold War*

<https://news.artnet.com/art-world/artcurious-cia-art-excerpt-1909623> (2023.07.06.)

Bene Zoltánné Pusztai Virág (2013) *A fotográfia fogalma*

http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/MediaelmeletV2/iv11_a_fotografia_fogalma_cljai.html (2023.07.06.)

Walter Benjamin (1936/1980) *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, II. fejezet

http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2023.03.26.)

Kocsis Katica (2023) „*Ha nem elég jók a képeid, nem voltál elég közel*” – a Capa-kiállításon jártunk

<https://kultura.hu/ha-nem-eleg-jok-a-kepeid-nem-voltal-eleg-kozel-allando-kiallitas-nyilt-robert-capa-kepeibol/> (2023.08.15.)

Modor Bálint (2023) *A hét esszéje – Susan Sontag: Az értelmezés ellen*

<https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/a-het-esszeje-susan-sontag-az-ertelmezes-ellen.html> (2023. 07.16.)

Pataki Sára (2023) *Az első háború, amit a tévé is közvetített – A vietnami háború és a mögöttes játszmák*

<https://kepmas.hu/hu/az-elso-haboru-amit-teve-kozvetitett-vietnami-haboru-es-mogottes-jatszma> (2023.07.15.)

Gion Gábor (2019) *A Második Indokínai Háború (az amerikai-vietnami háború)*

<https://terebess.hu/keletkultinfo/gion.html> (2023.08.15.)

Az amerikai Associated Press készített dokumentumfilmet Nick Ut és Kim Phuc történetéről:

<https://www.youtube.com/watch?v=THI8U7YXNPs> (2019.12.16.)

Associated Press (2016) *The Gift of One Picture: Nick, Kim and the Napalm Girl*

<https://www.youtube.com/watch?v=THI8U7YXNPs> (2023.08.18.)

Cassey Lesser (2017) *What Makes Guernica Picasso's Most Influential Painting*

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-guernica-picassos-influential-painting> (2019.10.21.)

Art Workers' Coalition, (1970) *Q.Babies? A. And Babies*

<https://www.moma.org/collection/works/7272> (2023.08.17.)

Zad Moultaqa (2018) *ŠAMASŠ SOLEIL NOIR SOLEIL*

<https://zadmoultaqa.com/projets/samas-soleil-noir-soleil/> (2023.08.16.)

Kaiser Orsolya (2022) *Az odesszai Patyomkin-lépcső, amit az 1905-ös vérengzésről szóló film tett híressé* <https://telex.hu/eszkombajn/2022/03/24/patyomkin-lepcso-film-lazadas-1905-odessza> (2023.07.25.)

Bárdos Judit (2018) *Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletig*

<https://metropolis.org.hu/az-attrakciok-montazsatol-az-intellektualis-film-elmeleteig-1>
(2023.07.25.)

Horváth Gyöngyvér, Szauter Dóra (2008) A képek politikája, élete és halála W. J. T.

Mitchell-lel* beszélget

Horváth Gyöngyvér és Szauter Dóra, in *Balkon*, 2008 11/12, 6. o.

http://epa.niif.hu/03000/03057/00010/pdf/EPA03057_balkon_2008_11_12_002-007.pdf
(2023.08.18.)

Arcanum Digitális Adattár / Kézikönyvtár / A magyar nyelv értelmező szótára/ Kiskaté

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/k-359B8/kiskate-36FCE/> (2023.07.19.)

Bernadette Buckley (2018) *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)* in *Humanities* 2018/ 7, MDPI

<https://pdfs.semanticscholar.org/05e7/d32c5c4801cba8bd1e010b061fa6af089eb5.pdf>
(2023.07.08.)

Lewis Bush (2013-2015) *War Primer 3*.

<http://www.lewisbush.com/war-primer-3/> (2023.07.23.)

Lewis Bush (2013-2015) *War Primer 3*.

http://www.lewisbush.com/wp-content/uploads/2015/08/War-Primer-3.pdf?_ga=2.74392602.964055623.1690115404-1429330141.1690115404 (2023.07.23.)

Darren Campion (2015) *Lewis Bush – War Primer 3*

<https://paper-journal.com/lewis-bush-war-primer-3/> (2023.07.23.)

Neményi Márton (2022) *Ezt a filmet bírd ki valahogy, ha tényleg tudni akarod, milyen a háború*

<https://nlc.hu/szabadido/20220512/jojj-es-lasd-orosz-haborus-film/> (2023.06.20.)

Huszi István (2022) *Apokalipszis*

<https://sajto-foto.hu/browse/entry/apokalipszis-i56w> (2023.07.12.)

Pjotr Sauer (2022) *Why has the letter Z become the symbol of war for Russia?*

<https://www.theguardian.com/world/2022/mar/07/why-has-the-letter-z-become-the-symbol-of-war-for-russia> (2023.07.14.)

Képjegyzék

1. Vu Magazin 1936-os szeptember 23-i kiadása
2. Robert Capa (1936) *A milicista halála*, MOMA, New York
3. Fransisco Goya: *1808. május 3-a*, készült 1814-ben, Prado, Madrid
4. Benjamin Moser (1993) *Susan Sontag Szarajevóban*, fotó
5. Jeff Wall, *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, lightbox, 228.92 x 416.88 cm, 1992
6. Gerhard Paul (2013) *BilderMACHT* című könyvének a borítója
7. Nick Út (1972) *Napalm-Girl*, fotó az Associated Press tulajdonában
8. Ismeretlen szerző, 1972-es amerikai választási plakát
9. Jerry Kearns (1986) *Madonna and child*, akril vásznon
10. Jerry Kearns (1989) *Earth Angel*, akril vásznon
11. John Paul Filo (1968) *Ken-State-Photo*, fénykép
12. Bansky (2004) *Napalm (Can't beat the feeling)*, szitanyomat
13. Zbiegniew Libera (2002/03) *Nepal 2003*, fotó
14. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo reina Sofia, Madrid
15. Az 1937-ben lebombázott *Guernica*, archív fotó
16. Jan van Raay (1970) *Art Workers Coalition és a Guerilla Art Action Group tüntetése*, 1970-ben a New York-i MOMA-ban.
17. Art Workers' Coalition, (1970) *Q.Babies? A. And Babies*, offset nyomat
18. Goshka Macuga (2009) *The Nature of the Beast*, installáció
19. Timothy A. Clary (2003) Colin Powell a 2003-as ENSZ gyűlés, fotó
20. Goshka Macuga (2003) *Colin Powell mellszobra*, bronz
21. Várnai Gyula (2017) *Peace on Earth!*, fényinstalláció
22. Várnai Gyula (2017) *E-wars*, részlet a sorozatból
23. Hamurapi törvényoszlopa, Louvre Múzeum, Párizs
24. Zad Moulta: *Šamaš, Soleil Noir Soleil*, részlet az installációból, Velence
25. Zad Moulta: *Šamaš, Soleil Noir Soleil*, részlet, 2017
26. Moholy-Nagy László (1924) *Militarizmus*, zselatinos ezüstnyomat
27. Vajda Lajos (1930-34) *Kínai kivégzés*, papír
28. Martha Rosler (1967-72) *Balloons Bringing the War Home: House Beautiful*, részlet a sorozatból, papír

29. Martha Rosler (2004-08) *Photo-OP, Bringing the War Home, New Series*, részlet a sorozatból, papír
30. Bertold Brecht (1980) *Háborús kiskáté* borítója
31. Az album 36. képe
32. Broomberg & Chanarin (2011) *War Primer 2.*, részlet a könyvből
33. Lewis Bush (2015) *War Primer 3.* részlet a könyvből
34. Arsen Szavadov (1997) *Donbasz-csokoládé*, részlet a sorozatból
35. Arsen Szavadov (1999) *Kollektív vörös II*, részlet a fotósorozatból
36. Nyikita Salennij (2013) *Hol a fivéred?*, részlet a fotósorozatból
37. Igor Petrov (2014) *Majdan*, színes fotográfia
38. Huszti István, *Apokalipszis*, (2022)
39. Huszti István (2022) *Kijev környéke, 2022.05.26.*, részlet a *Szilánkok* című sorozatból
40. Elem Klimov (1985) *Jöjj és lásd!*, részlet a filmből

Képek forrása:

1. ábra: https://albavolunteer.org/wp-content/uploads/2010/03/ms_story_vu.jpg (2023.08. 15.)
2. ábra: <https://rarehistoricalphotos.com/falling-soldier-1936/> (2023. 08. 15.)
3. ábra: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (2023. 08. 15.)
4. ábra: <https://www.nybooks.com/online/2019/09/09/sontag-in-sarajevo/> (2023. 08. 15.)
5. ábra: <https://www.thebroad.org/art/jeff-wall/dead-troops-talk-vision-after-ambush-red-army-patrol-near-moqor-afghanistan-winter> (2023. 08. 15.)
6. ábra: <https://www.wallstein-verlag.de/9783835312128-bildermacht.html> (2023.08.15.)
7. ábra: <https://time.com/4485344/napalm-girl-war-photo-facebook/> (2023. 08. 15.)
8. ábra: <https://the.me/should-a-photographer-in-conflict-zones-help-the-true-story-of-the-napalm-girl-image/> (2020.02.24.)
9. ábra: <https://partake.tumblr.com/post/26483510918/madonna-and-child-jerry-kearns> (2023. 08. 15.)
10. ábra: <https://digital.libraries.psu.edu/digital/collection/palmer/id/7232> (2023. 08. 15.)
11. ábra: <https://www.washingtonpost.com/magazine/2021/04/19/girl-kent-state-photo-lifelong-burden-being-national-symbol/> (2023. 08. 15.)
12. ábra: <https://banksyexplained.com/napalm-2004/> (2023. 08. 15.)

13. ábra: <https://www.reframingphotography.com/content/zbigniew-libera> (2023.0815.)
14. ábra: [https://www.pablocicasso.org/guernica.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](https://www.pablocicasso.org/guernica.jsp#prettyPhoto[image1]/0/) (2019.10.20.)
15. ábra: <https://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-the-destruction-of-guernica-fotostrecke-81638-4.html> (2019.10.20.)
16. ábra: <http://moussmagazine.it/art-workers-coalition-elena-volpato-2010/> (2019. 10. 21.)
17. ábra: <https://www.moma.org/collection/works/7272> (2019.10.21.)
18. ábra: <http://guernicaremakings.com/about/the-nature-of-the-beast/> (2023.05.12.)
19. ábra:
20. ábra:<https://www.e-flux.com/announcements/29891/united-nations-extended-the-vienna-dialog/> (2019.20.20.)
21. ábra: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/feb/27/bush-administration-sold-iraq-war> (2023. 08. 15.)
22. ábra: <https://welovebudapest.com/program/varnai-gyula-peace-on-earth> (2023.08.15.)
23. ábra:<https://i0.wp.com/zadmoultaka.com/wp-content/uploads/2017/04/hammurabi-pour-catalogue-biennale-venise.jpg?resize=291%2C850&ssl=1> (2023.08.15.)
24. ábra: saját fotó, 2017
25. ábra: saját fotó, 2017
26. ábra: <https://www.moma.org/collection/works/54417> (2023.0815.)
27. ábra:<http://www.magyarvagyok.hu/galeria/hiressegek/4962-Vajda-Lajos/12484-Kinai-kivegzes.html> (2023. 08. 15.)
28. ábra: <https://www.martharosler.net/house-beautiful> (2023. 08. 15.)
29. ábra:<https://www.martharosler.net/house-beautiful-bringing-the-war-home-new-series-carousel> (2023. 08. 15.)
30. ábra: Saját készítésű fotó a könyvről
31. ábra: Saját készítésű fotó a könyvből
32. ábra: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Politics-of-Photobooks%3A-From-Brecht%E2%80%99s-War-to-%26-Buckley/8f9994a04049f628bef9542ce93a51ea23b55d0d/figure/1> (2023.07.11.)
33. ábra: <http://www.lewisbush.com/war-primer-3/> (2023. 08. 15.)
34. ábra: <http://savadov.com/projects/projects/donbass.htm> (2023.07.11.)
35. ábra: <https://www.wikiart.org/en/arsen-savadov/collective-red-part-2-1999-1> (2023. 08.15.)
36. ábra: <https://en.mocak.pl/where-is-your-brother> (2023.07.10.)

37. ábra: <https://moszkvater.com/idonkent-szetrombolnak-egy-kiallitast/> (2023.07.11.)
38. ábra: <https://sajto-foto.hu/browse/entry/apokalipszis-i56w> (2023.07.11.)
39. ábra: <https://sajto-foto.hu/browse/entry/szilankok-6q9r/szilankok-2tu1> (2023.07.10.)
40. ábra: <https://nlc.hu/szabadido/20220512/jojj-es-lasd-orosz-haborus-film/> (2023.07.10.)

Szakmai önéletrajz

Fekete Dénes, képzőművész

1984.11.08. Topolya, Szerbia

Lakcím: 7623, Pécs, Szabadság utca 40.

Mobil: +36303903504

e-mail: blackd.sculptor@gmail.com

Tanulmányok:

2017 -2021 DLA képzés, PTE Művészeti Doktori Iskola

témavezető Prof. Emerita Nagy Márta

2016 Szobrászművész diploma, PTE Művészeti Kar, Pécs

konzulens: Prof. Nagy Márta

2005 -2010 Szobrászművész, PTE Művészeti Kar Szobrász képzés

1999 -2005 Díszítőszobrász, Tömörkény István Művészeti Szakközépiskola,
Szeged

Munkahelyek:

2023 Pécsi Galériák, Zsolnay Örökségkezelő Nonprofit kft, kurátor asszisztens,
műtárgykezelő, Pécs

2021 Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, kurátor asszisztens,
Budapest

2017 -2021 PTE Doktorandusz Önkormányzat, Ellenőrző Bizottsági tag, Pécs

2016 Zsolnay Porcelánmanufaktúra Zrt, szobrász, Pécs

Tagság:

Tűzzományművészek Magyar Társasága

Kurátorasszisztensi munka:

2023 LOKART – Képzőművészeti fesztivál, kurátorok: Kozma Zsolt, Százados
László, Valentina Rados, Fekete Valéria, m21 Galéria, Pécs

2023 Hiány és emlékezet, Breuer Marcell emlékkiállítás,
kurátor Fekete Valéria, Párizs, Liszt Intézet

2023 Az elvonatkoztatás fokozatai: Szász János retrospektív kiállítása,
kurátor Csizék Gabriella, m21 Galéria, Pécs

2022 Árnycok és jelek, Anna Mark kiállítása
kurátor Kígyós Fruzsina, m21 Galéria, Pécs

2021 Metafizikus áthatolás egy zebrán, Történetek természetről, vadászatról
kurátor Dr. Fabényi Júlia, Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Kurátori munka:

2022 *Fragmentum* – A PTE MK végzős szobrász hallgatóinak kiállítása

2021 *Egzisztencia* – Magunkon kívül, 25 éves a pécsi Művészeti Kar, FUGA,
Budapesti Építészeti Központ, Budapest

2018 *KOR/AGE* – Nádor Galéria, Pécs

Saját publikációk:

2019 INTRO VII, a pécsi DLA-sok kiállítása

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/intro-vii/> (2023.07.09.)

2019 A tisztító, lehet-e pusztába kiállított szó a performansz művészet?, in Új Művészet,
2019/12

2020 *INTRO VII, a pécsi DLA-sok kiállítása*

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/derko19/> (2023.07.09.)

2020 *Selected Life – Vály Sándor kiállítása*

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/selected-life/> (2023.07.09.)

Online Publikációk:

Tayler Patrick Nicholas: Felfegyverzett szobrok

<https://orszagut.com/kepzmuveszet/felfegyverzett-szobrok-526> (2023.07.09.)

Sirbik Attila: *Mindenki idegen, Határjárók*

<https://ujmuveszet.hu/kunszt-featured/mindenki-idegen/> (2023.07.09.)

Kiállítások:

2023 Hiány és emlékezet, Breuer Marcell emlékkiállítás, Liszt Intézet, Párizs

2023 Tűzből született, Cifrapalota, Kemcskeméti Katona József Múzeum

- 2023 Határjárók, Artus Kapcsolótér, Budapest
- 2022 Kortárs játékonysági aukció az Új Művészet javára, Zsdrál Pop-up Galéria, Budapest
- 2022 Breuer Marcell kiállítás, Liszt Intézet, Brüsszel
- 2021 Adventi tárlat, Hírös Agóra, Kecskemét
- 2021 Magyar Géniusz – FRISS, Gallery Max, Törökbálint
- 2021 Kertemben álmodok... Szőnyegterv pályázat Németh Éva tiszteletére, FUGA, Budapesti Építészeti Központ, Budapest
- 2021 LOKART – Képzőművészeti Fesztivál, Pécsi Galéria, Pécs
- 2021 PTE Művészeti Kar Doktori Iskola évzáró kiállítása, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs
- 2021 Egzisztencia – Magunkon kívül, 25 éves a pécsi Művészeti Kar, FUGA, Budapesti Építészeti Központ, Budapest
- 2021 KÖZART – Ahol csak lehet, Konzum Áruház, Pécs
- 2021 Színről Színre, Önálló alkotói törekvések Kecskemét képzőművészetében, Hírös Agóra, Kecskemét
- 2020 Üres Tér, Pécsi Galéria, Pécs
- 2020 Mellérendelés, Republik Galéria, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs
- 2020 A Bácskától a Bauhausig Kamara kiállítás, Bagolyvár, Baja
- 2019 Bauhaus 100, Kortárs állásfoglalások, Ludwig Múzeum, Budapest
- 2019 A Bácskától a Bauhausig, Bagolyvár, Baja
- 2017 Thought Spaces, Nádor Arts& Med Gallery, Pécs
- 2017 II. Nemzeti Kerámia Quadriennale, Modern Magyar Képtár, Jannus Panonius Múzeum, Pécs
- 2017 Old School, M21 Gallery, Pécs
- 2016 Entrée, Várkert Bazár, Budapest, Magyarország
- 2016 Diploma kiállítás, M21 Gallery, Zsolnay Cultura Quarter, Pécs