

Rend a lelke



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Ácsteszér, 2004/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Erdősmárok, 2008



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Kaposvár-Toponár, 2012

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Kiskassa, 2006/2017, 65x65 cm, giclée Dibond



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Marócsa, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Székelyszabar, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Kiskassa, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Újpetre, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters *Hungarian Cubes* projektje már első felbukkanásaikor sikeresnek ígérkezett, elkészülve pedig a tízes évek magyar művészeti szcénáján kanonizált művévé vált. A *Hungarian Cubes* eredetileg fotósorozat, mely könyvként (innen az angol cím), kiállítás formájában és médiajelenségként is működőképesnek bizonyult. Témája: jól körülírható elképzelés jegyében („festett homlokzatú vidéki házak, geometrikus mintákkal, sorba rendezve”) és pontos paraméterek szerint fotózott épületek. A fotósorozat hosszú évek országjárásának során készült. Az egyes képek algoritmus szigorúan azonos. Minden felvétel az utcafront felől készült, csak a homlokzatot mutatja, színes, túéles, szemmagasságból exponált, ortogonális, nagy mélységélességű; mindegyiken szép az idő, egyenletesen szórt a megvilágítás. A lefotózott házhomlokzatok körüli „bordúr” (ég, fű, szomszédos bokrok, fák) minden képen nagyjából azonos szélességű. Szereplő egy képen sincs, sem az ablakokban, sem a kiskertben vagy a házak előtt. (Roters: „Az analóg felvételeket digitálisan utómunkálva eltávolítottam minden redundáns elemet: villanyvezeték, növényzetet, parabola-antennát, stb.”)

A projekt (*Subversive Ornaments in Socialism* alcímmel) 2014-ben a zürichi Park Books kiadásában jelent meg: több mint 120 fotó színvonalas értelmezőszövegekkel angolul és németül. A kötetet hosszas hazai sajtóünnepelés kísérte (Armagazin, HVG, Index, Könyvkultúra, Magyar Narancs, NOL, Player stb.), és megemlékeztek arról is, hogy az albumot a Német Építészeti Múzeum díjával tüntették ki a 66. Frankfurteri Könyvvásáron. A fotóanyag később az acb Galéria révén a médiumképesebb, bár némiképp pontatlan Kádár kockák címen került nyilvánosság elé Budapesten, Szombathelyen és Rómában. (Ekkortól Szolnoki Józseffel közösen jegyezték a projektet). A *Hungarian Cubes* megalapozta az alkotó, Katharina Roters (1969, Köln) további sikeres pályáját: így az Örmény Pavilon kiállítójaként részt vett a 2016-os Velencei Építészeti Biennálén, *Utopia & Collapse* címmel pedig a Park Books publikálta örmény anyagát is (amely épp e sorok írása idején tekinthető meg a budapesti Mai Manó Házban). Szolnoki Józseffel közös projektjeik mindegyikét komoly figyelemmel méltatta a szakajtó (*Hackeld a múltat! Anamnézis, Wunderblock...*). Szolnoki József (1971, Devecser) ezt megelőzően az „év kiállításával”, a Homeopatikus valóság című tárlattal robbant be a szakmába. Roters *A köztes lét topográfija* címmel 2011-ben, míg Szolnoki *Metascan (A kapart kőpor fenomenológiája)* címmel 2017-ben doktorált. A *Hungarian Cubes*

projekt utóéletéhez tartozik a Mai Manó Ház által megjelentetett *Kockaház* kifestő és a szerzők tudományos tanulmánya egy társadalomtudományi folyóiratban³. A könyv megjelenésekor az értelmező és méltató szövegek nagy szórást mutatnak. „A német fotográfus tipológiája a feje tetejére állította az értelmiség által a szocialista népi kultúráról kialakított hivatalos képet.”⁴ „Roters gyűjtő, rendszerező művész, szemlélete pedig nem a fotósé, hanem a képzőművészi. Klasszikus módon muzealizálja a magyarországi ház-homlokzatok egy jól körülhatárolható (néhol mégis kicsit megengedően nyitott) halmazát.”⁵ „A könyv első ránézésre hihetetlenül lenyűgöző, és nagyon jó a szerkesztési elv, miszerint az egészen egyszerű díszítésektől haladunk az egyre bonyolultabbak felé. Második ránézésre azonban az embert kirázza a hideg. Végtelenül nyomasztónak és szomorúnak tűnik az egész, persze nyilván csak nekünk, magyaroknak, hiszen sokunk ezekben nőtt fel.”⁶ „Az utcára nyíló homlokzatok az egykori falu tradicionális életét idézik fel, némiképpen városi kulisszák között.” „A »legvidámabb barakk« viszonylag rövid idő alatt, meglehetősen magas számban épült, hasonló méretű és formájú homlokzataiból egy olyan gigantikus vetítővászon jött létre, amely tökéletes felületként szolgált a kulturalizációs folyamatban elnyomottak visszatéréséhez. A vidéki panelt díszítő formanyelv egyszerre volt népi és modern. Egyszerre társadalmiasított és individualizált.”⁷

A kommentárok általában a fotókon rögzített jelenésre figyelnek föl, azt jellemzik. Tehát a Kádár-korról, a vidéki létről, az akkori építési és díszítési gyakorlattal foglalkoznak. Konklúziójuk nagyjából azonos: Roters, az idegen, aki némiképp mégis ismerősként közlekedik ezen a terepen, a Kádár-kori csendes ellenállás egy újabb gyakorlatát térképezte föl a kapart kőporos homlokzatok szisztematikus végifotózásával. Azaz a kritika számára a projekt eredetisége volt meghatározó. A fotográfiai minőséget irrelevánsnak tekintették: a sikerhez elegendőnek bizonyult, hogy a képek „rendben voltak”.

A diszkusszióknak ez a módja általános a társadalmi jelenségekre érzékeny kortárs művészet köreiben. Az értekezések eleve csak a perfektnak tekintett munkák és projektek kapcsán szólnak meg. Ettől kezdve a minőség kérdése kevésbé érdekes, a kommentár a társadalomkritika jellegét és helyénvalóságát vizsgálja. Így történt a *Hungarian Cubes* esetén is: Roters fotói megfelelő keretet szabtak a kiváló szerzőknek, hogy az előző korról, a magyar faluról, annak átfogó és sajátos modernizálásáról osszák meg tudásukat.

A szavak maguk alá gyűrték a képeket. Hiszen némi tanulmányozás után egyértelmű: a fotók nem csak a falvakkal, nem csak a kockaházakkal, nem csak a Kádár-korral foglalkoztak. Térben, időben és típusban markánsan túlnyúlnak az értelmezők által kijelölt mezőn. És a fotográfus számára nem a terek, az épületek és lakók voltak fontosak, hanem a homlokzatsíkok, a képek. Mégis Rotersék számára elfogadhatónak tűnt ez a fordulat. Sőt a kiállítás kapcsán a cím finom módosításával biztatták az ilyesfajta célzott olvasatokat.

A *Hungarian Cubes* ugyanis egyszerre zárt és nyitott projekt. A fotósorozat szigorú módszertana kijelöli a lefotózható objektumok körét és a prezentáció hűvös módusát. Ugyanakkor nyitott, rendkívül sokféle értelmezés és kommentár, egymással versengő jelentéskijelölés mozog hitelesnek tekinthető módon a mű meghatározta diszkurzív mezőben. A fotográfián áttekintő, azt ablaknak felfogó tekintet éppoly megfelelő az alkotók számára, mint a reflexív, kritikai rátekintés. A projekt nem törekszik ítéletalkotásra, jellege szerint kész a beszélőhöz való alkalmazkodásra: képzőművészeti, esztétikai, fotográfiai, építészeti, politikai, társadalomtörténeti elmélkedésekhez egyaránt megfelelő felület.

A siker anatómiájának tanulmányozását most lezárva kísérlet tehető a *Hungarian Cubes* közeli olvasására is.

Katharina Roters több helyen hangsúlyozza, hogy a *Hungarian Cubes* személyes, önéletrajzi mű. Az alapvetően festészeti témájú doktori értekezésének téziseiben megjegyzi: „disszertációm az eddigi művészeti munkám folyamatait önéletrajzi és teoretikus kontextusba helyezi. Ez öncélú munka volt és középpontjában e folyamatok megnevezése állt »Hogy egy új hangnemet találjak, hogy az, ami elviselhetetlenné és így hamissá vált, újra felfedezhető és igazolható legyen«. A következő felismerésekre jutottam: Nincsenek konklúziók, így tehát tézisek sincsenek. Nincs gyökeret vert lét, sem meghatározott kiterjedés, sem állítások és semmi esszencia. Állapot-intenzitások vannak, melyeknek performatív folyamatában mutatkozik meg maga a lét. Ez nem vagy/vagy dichotómia, hanem átmeneti állapot, küszöb, köztes lét.”⁸ Ez az autobiográfiai reflexió vezethette el a szigorú gondolkodású képzőművészt a parttalan festészeti próbálkozásoktól a szisztematikusan felépített fotós projektig, egy felfedező, performatív folyamatig, amely festészeti ráismerések mentén bontakozik a sajátos idegenség állapotának örömeivel. „2003-ban egy nagy német városból egy kis dunántúli faluba költöztem. A nyelvet ugyan beszéltem, és töltöttem korábban is már egy-egy rövidebb időszakot Magyarországon, azonban ez valami egészen más volt, mivel ezúttal lete-

lepedtem. Valami furcsán idegen otthonosság kerített a hatalmába. ... Első körben azok a nagyon egyszerű-, geometrikus minták vonták magukra a figyelmemet, melyek akár absztrakt festményként is értelmezhetőek lennének... Itt most a »wahrnehmen« szót használnám, amely két tagból áll. »Wahr« azaz igaz és »nehmen« azaz venni. Tükörfordításban »igaznak venni«, de mivel a magyarban nincs igazi megfelelője maradok az »észrevenni«-nél. Zárójel a zárójelben, hogy a németben »sehen« és »sehenen« azaz a »látni« és a »vágyakozni« kifejezés azonos tőből fakad.”⁹

Az így elkészült *hard edge* fotók indíttatásuk szerint tehát tisztán festmények, melyeknél a kisajátított technika (kapart kőpor, *sgraffitto*) és a kötött formákból létrejövő változatok számossága legalább annyira fontos, mint a spontán népi díszítőkedv. A házhomlokzatok mint festmények abba a sajátos művészeti térbe léptek be, amelynek egyik pólusán a díszítést bűnözésnek tekintették (Adolf Loos) és a tiszta absztrakció metafizikáját nagyra értékelték, a másik póluson értéknek tartották a parttalan érzékiséget (ilyen a *pattern painting* is). Roterst a „hibatan” utáni korban a *sense of order*, a rendérzék, a rend természete érdekelte eredetileg. A nyelv előtti vágy és törekvés az elrendezettségre. (Nyilván ezért szerkesztette meg képei „erőterét” a jelentéstenlen dekoratív szegély övezett hangsúlyos centrum köré.) És megérintette Roterst a szokás makacssága, amely ragaszkodik a világ értelmességének hipotéziséhez. Ilyen értelemben mindazon kockaházzal foglalkozó analógiák, amelyeket a kommentárok felhoztak (Birkás 1973-as *Új ház* festménye, Rajk László kritikai építészetének 1977-es *Pozíció* című darabja, majd később Bukta Imre, Gerhes Gábor, Gyenis Tibor és mások munkái) szándékukban nem ide tartozók. Ahogy mindazon hozadékok, amelyek a sikerben szerepet játszottak – a kritikai geográfia, a gyűjtés mint képzőművészeti tevékenység, az alteritás/modernitás feszültségeinek felszínre hozása, a kvázi-etnográfusi attitűd – sem voltak szándékoltak, ám utóbb formálták, azonosulásra készítették, magukkal sodorták az alkotót, Katharina Roterst.

A festészeti indíttatású és társadalomkritikai befogadású Roters projektjének létezmódja mindazonáltal fotográfiai természetű. A *Hungarian Cubes* fotósorozat. Meghatározói a fotótörténeti hivatkozások és kapcsolódási pontok.

A kamera előtti jelenségeket szigorúan rögzítő fénykép létezésének kezdetei óta a világ megismerhetőségét, a gyűjtés és leltározás értelmét, a történelem konstruálását sugallja. Ebben hittek a korai nagy vállalkozások, mint nálunk mondjuk Veress Ferenc, aki Erdély min-



den történeti táját és nevezetes személyét meg akarta örökíteni. A történetiség sajátos lecsapódása az „akkor és most” fotózás, amit például az Orbán Balázs képeit évszázad távlatából újrafotózó Fekete Zsolt vállalt. Az előzménynek ez a szála valóban inkább a vizuális etnográfival fonódik össze (Frazon Zsófia kezdeményezéseire érdemes utalni). Nem kellett sok idő, hogy még a fotót lenézéssel kezelők is belássák, a leltározás nem mechanikus művelet, a rögzítés szabályainak előzetes meghatározását is átjárja a személyiség, s így a személyesség. Ennek katartikus példájaként az Atget-történetre szoktak hivatkozni, amely során a makacs megszállottság látomásos erejűnek bizonyult. A *Hungarian Cubes* víziója egy mindenek ellenére szorgos és derűs világba vezet, a fotók epikus kiegyensúlyozottságukkal nem a romlásban, az elmúlásban merítkeznek, inkább valamiféle örök visszatérésben bizakodnak. Ilyen értelemben nem motiválja Roterst az időről való elmélkedés.

A fényképezés nagy hagyományai közé tartozik a nagyobb egységekben való gondolkodás. Már a lehetséges festészeti alapok, mint Monet Rouen-sorozata

vagy Cézanne mérközése a Mont Saint-Victoire-ral is a fotográfiával vitatkozva jöttek létre. Ezen nagyobb egység lehet egy jelenség szubjektív vagy szisztematikus térbeli leírása. Az elsőre Robert Frank *The Americans* albuma óta számtalan példa hozható, az utóbbi, jóval eltökéltebb és fegyelmezettebb megközelítés esetei: Korbinian Aigner almaportréi, Edward Ruscha benzinkútjai, a Becher-házaspár ipari objektumai. (Utóbbi megközelítések némelyikét a konceptualista képzőművészet is a magáénak tekinti.) Az ilyen munkálkodásokat gyakorta a lét megingathatatlanságába vetett bizalom jellemzi, a magyar párhuzamokban viszont többnyire az elmúlás melankóliája járja át: Vékás Magdolna mozifotói, Lugosi Lugo László még működő neonjai, Tóth György villamos-, Susan Silas buszmegállói, nem teljes a felsorolás. (A magyar konceptualizmus is sorolja a maga példáit, így Haris László Mázsa terét vagy Halász Károly Lenin útját). Ez a néhány említés nem mutat sűrűsödési pontokat, nem igazodik divatokhoz, nem vall magáénak tudományos igényű módszertant: úgy tűnik a fotográfus tevékenység, a fotós mentalitás alapjainál járunk.



Katharina Roters: *Metsamor*, 2017/2020, 65x69 cm, giclée Dibond

Nem kerülhető meg a visszatérés a fotográfia működéséről szól kevéske klasszikus hely egyikéhez. Az unalomig ismert Barthes-idézet így szól: „Amit a képek iránt érzek, az a közepes intenzitású érzelem birodalmába tartozik, már-már dresszúra eredménye. [...] A latinban ez a szó: *studium*. Nem tanulást, tanulmányozást jelent, legalábbis nem elsősorban azt, hanem valamire figyelést, valaki iránti hajlandóságot, egyfajta általános érdeklődést, amely buzgó, de nem különösebben heves. Sok kép ilyen *studium* alapon érdekel; vagy politikai tanúbizonyosággént fogom fel őket, vagy jó történelmi tablóként, hiszen kulturális értelemben (ez a konnotáció van jelen a *studium*-ban) van közöm a figurákhoz, arcokhoz, mozdulatokhoz, színhelyekhez, cselekedetekhez. [...] A *studium*-ot felismerni számomra annyit jelent, hogy szinte végzetyszerűen ráérezek a fényképész szándékaira”.¹⁰ Barthes a fényképről, az egyszeri pillanatban keletkező csodáról ír, s arról a praxistról, amely ezeket a pillanatokot összeköti. Roters fotózás módja nem pillanatszerű (ahogy az említett művek közül sok másé sem), nem szándéka megőrizni a megörökítés mozzanatát, csak a kiválasztását. A *studium* fogalma esetében azt jelenti (vagy ha ez

a fogalmi tágítás zavaró, helyettesítsük más megnevezéssel!), hogy a fotográfus túlvezeti a tekintetemet a kép határon. Azaz a fényképezést nem köti az érzéki tapasztalathoz. Valószínűleg a *Hungarian Cubes* sikerének ez az egyik legfőbb oka: a képteremtő absztrakció és a látás természetét megérteni akaró hűvös és pontos szándék találkozott.

Mindazonáltal a sajátos utakon járó Roters-recepció hozadéka nem alábecsülhető.

A *Hungarian Cubes* projekt – Andreas Fogarasi lényegesen rövidebb életű, velencei Arany Oroszlán díjas (2007) *Kultur und Freizeit* művelődési ház prezentációja mellett – azon kevés képzőművészeti híradások közé tartozik, amely a létező szocializmus magyar hétköznapjai iránt vált ki (furcsálkodó) érdeklődést. Amit Roters életrajzi elemekkel hitelessé tett, és amire a címválasztással – áthallás a Rubik-kockával – szellemesen biztatott. A projekt nemzetközi elfogadása megerősítette azt a képzetet, hogy a hatalom árnyékában is kínálkozott némi kötetlen mozgástér, kibontakozhatott némi „gányolt” kreativitás a mindennapokban. A kötelezően építendő falusi kockaházak díszítése éppúgy az együttműködés kritikája,



a csendes ellenállás része volt, mint a gorenjés bevásárlás, a táncház, a beatmise vagy a fogyasztás és szórakozás más populáris formái. A hatalom bárgyú erőszakosságán múlhatott, hogy ennyi „szubverzió” ellenére sem omlott össze korábban a szocializmus.

Sajátos hozadéka a projektnek az is, hogy a Kádár-kockákra fókuszálva előkerült ennek a nálunk általánosnak mondható és éppen eltűnőben lévő háztípusnak az eredete, sorsa, ikonográfiája. Az ízlésbeli kérdéseken, a városi-értelmiségi fanyalgás ironikus bemutatásán túl újra láthatóvá vált, milyen kevés az ismeretünk az előző korszak hétköznapi építési gyakorlatáról, és mennyire fontos, aktuális a „spontán építéset” – nálunk Janáky Istvánék által tanulmányozott – gondolkodás- és cselekvésmódjainak észrevétele. A Roters-recepció során ezzel pedig újabb lényegi mondatok hangzottak el a panellakók mellett a kockalakókról is, arról a köztes generációról, amelyre az erőltetett modernizálódás kulturális belakása várt.

A Roters-Szolnoki alkotópár egyéb műveiben – mint a történelemmel terhelt családi archívumok feldolgozása, vagy a köztéren lappangva önmagukat túlélő hatalmi

jelképek felmutatása – maguk is csatlakoztak a társadalomrégészeti újabb gyakorlatához, mely gyakran éppen az építészeti leletekre hivatkozik (például: Panel, Modern; Bauhaus 100, Ludwig Múzeum; Kollektív álmok és burzsuj villák, Centrális Galéria, mindegyik 2019). Ezen kezdeményezések mindegyikében a fotográfia elsősorban dokumentum, amely a megnevezés erejével érvel.

¹ MÉLY József: „Magyar kockák”, *Artmagazin*, 2014, <https://www.artmagazin.hu/archive/2583>

² ROTERS, Katharina – SZOLNOKI József: *Láthatatlan házak, a Hungarian cubes. Subversive Ornament im Sozialismus*, Zürich, Park Books, 2014 című könyvben megjelent tanulmány magyar nyelvű kéziratából, a szerzők szíves hozzájárulásával

³ ROTERS, Katharina – SZOLNOKI József: „Tetovált házak, avagy a gulyáskommunizmus ornamentikája”, *Századvég* (2016/2) 71–92.

⁴ Katharina Roters és Szolnoki József kiállítás nyílik Rómában [hír], 2018, <https://www.artmagazin.hu/archive/4170>

⁵ MÉLY: *Magyar kockák, I.m.*

⁶ KALAS Györgyi – HERNÁDI Levente: „A papa mondta, hogy ilyen legyen”, *Index*, 2014, https://index.hu/nagykep/2014/07/08/magyar_kockal

⁷ [Baki László]: *A legvidámabb barakk építészete. Kádár-kockák Katharina Roters képein*, Mai Manó Ház blog, 2020, https://maimanohaz.blog.hu/2020/02/16/a_gulyaskommunizmus_egyedi_diszitomuveszete_kadar-kockak_katharina_roters_kepein

⁸ ROTERS, Katharina: *A köztes lét topográfiája*, DLA értekezés tézisei, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2011, http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/tezisek_rotersk.pdf

⁹ ROTERS – SZOLNOKI: *Láthatatlan házak, I.m.*

¹⁰ BARTHES Roland: *Világoskamra*, Budapest, Európa Kiadó, 1985, 34. (Fordította FERCH Magda.)