ÉBLI GÁBOR

Narancshámozás a könyvtárban.

Fotó alapú kortárs művészet Pálfi György gyűjteményéből

SOROZATUNKBAN EGY OLYAN ÜZLETEMBER KOLLEKCIÓJA SZEREPEL MOST, AKI A FOTÓS ALKOTÁSOKAT A KORTÁRS MŰVÉSZETI ÜZENETÜK ÉS A MŰFAJ TECHNIKAI KÜLÖNLEGESSÉGEI MIATT EGYARÁNT FIGYELEMMEL KÍSÉRI.

Csörgő Attila: ***Narancs-tér*** (Amszterdam I.), 2003–2005, fekete/fehér spirális fotócsík két formátumban bemutatva, egyedi mű: két dimenziós kép, 53x133 cm (kerettel), 36x110 cm (keret nélkül) Fotó © Erdősi Zsófia

2008-ban és 2010-ben a Műcsarnok két nagyszabású, magángyűjteményeket bemutató kiállításnak adott otthont. Az akkori igazgató, Petrányi Zsolt termenként rendezte el egy-egy privát kollekció válogatását. A két tárlaton így tíz-tíz gyűjteményből lehetett mini-kiállításokat, egészen eltérő logikájú seregszemléket látni. Mindkét alkalommal felbukkant kifejezetten fotó alapú válogatás: 2008-ban Szabó Károly, 2010-ben Kozma Péter tulajdonából zömmel fiatal vagy középgenerációs alkotóknak a képzőművészeti fotóhasználathoz sorolható művei töltöttek meg egy-egy termet. Nem véletlen, hogy mindketten műtárgypiaci szereplők. Míg ma a gyűjtők egyre szélesebb köre számára magától értetődő, hogy a kortárs fotós pozíciók gyűjthető és gyűjtendő alkotások, a kétezres évek közepén és végén ehhez a felismeréshez még a műkereskedői tapasztalat és stratégia kellett. A galériás-gyűjtők a saját progresszív, szakmailag magas színvonalú kollekciójuk felépítése és kiállítása révén (is) kanonizálták a fotógyűjtést, a példamutatással teremtettek piacot.

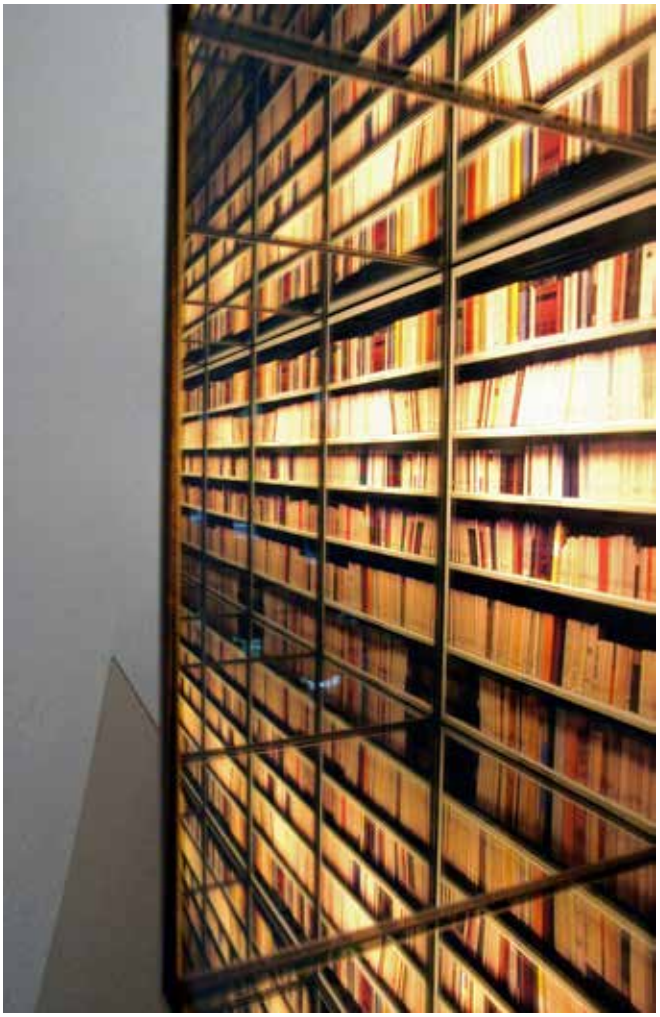
Fotó alapú alkotások egyúttal a két műcsarnoki seregszemle más termeiben is jelentős szerephez jutottak – részben éppen annak révén, hogy *nem* tisztán fotóművészeti gyűjteményként, hanem sokféle műfajt arányosan képviselő kollekciókban a festészet vagy az installációk egyenrangú partnereként voltak megtekinthetők. Így a fotógyűjtést nem önálló szenvedélyként, hanem a kortársgyűjtés természetes részeként szemléltették. Erre az egyik legjobb példa Pálfi György kollekciója volt, amely a 2010-es, *Art fanatics: Kortárs magángyűjtemények 2.* című válogatásban nemcsak önálló teremben szerepelt, hanem Petrányi Zsolt kurátori munkája mellett nagyrészt Pálfi saját válogatása és rendezése szerint, vállaltan egyéni tálalásban volt látható.

Pálfi maga írta a kis katalógusfüzetbe a gyűjteményről szóló szöveget. Hangsúlyozta, hogy gyűjtői döntései személyesek, a megszólítottság érzése a fő motiváció abban, hogy egy művet megszerezzen. Törekszik a művészt személyesen is megismerni. Keresi, hogy az alkotó önnön élményei és az általa szublimált társadalmi folyamatok hol ragadhatóak meg a műben, illetve ezekhez hogyan tud ő gyűjtőként a saját életéből vett elemekkel kapcsolódni. Ezért adta a teremnyi kiállításnak a *Mások élete* címet: a gyűjtő egy olyan antológia szerkesztőjeként, filmetűdök rendezőjeként kapott szerepet, ahol vizuális naplókat helyezett egymás mellé, amelyek az alkotóikról, magáról a gyűjtőről, és a képekhez a saját asszociációik révén kapcsolódó kiállítási látogatókról mesélnek. Alkotó, gyűjtő és befogadó egyaránt érezheti, hogy a megjelenített szituáció őróla is, de másokról is szól; ebben a szellemi térben kezd hatni a műalkotás.

Hatásos példa volt a teremben erre Gőbölyös Luca saját gyerekkori emlékeiből merítő, ugyanakkor az úttörőnyakkendő motívuma vagy a vidéki-városi lét kontrasztja révén mindenkihez szóló lentikuláris – vagyis technikája révén éppen az emlékek, benső képek egymásra rétegződését kidomborító – fotósorozata, a gyűjtő egyik meghatározó választása azon az úton, ahogy fotó alapú műveket emelt be anyagába.

Pálfi György legelső művészeti vételei még az aukciók klasszikus modern szekciójából kerültek ki, de nem hiába kapott már a gimnáziumban rajztanárától, Szotyory László festőművésztől impulzusokat a kortárs irányba, hamarosan váltott is a kortárs művészet gyűjtése felé. Eleinte itt is biztos talajon mozgott a klasszikus kortárs mesterek (Bak Imrétől Fehér Lászlóig) festményeinek megszerzésével, de az érdeklődése két tekintetben is előrelépésre ösztökélte: fiatal és középgenerációs művészeket is elkezdett figyelni, és tőlük egyre többféle műfajban, többek között fotóhasználatú műveket kezdett vásárolni.

Csörgő Attila: ***Narancs-tér*** (Amszterdam I.), 2003–2005, fekete/fehér spirális fotócsík két formátumban bemutatva, egyedi mű / gömb alakú kép, átmérő 20 cm, alumínium pálcán, magasság: 162 cm. Fotó ©Erdősi Zsófia

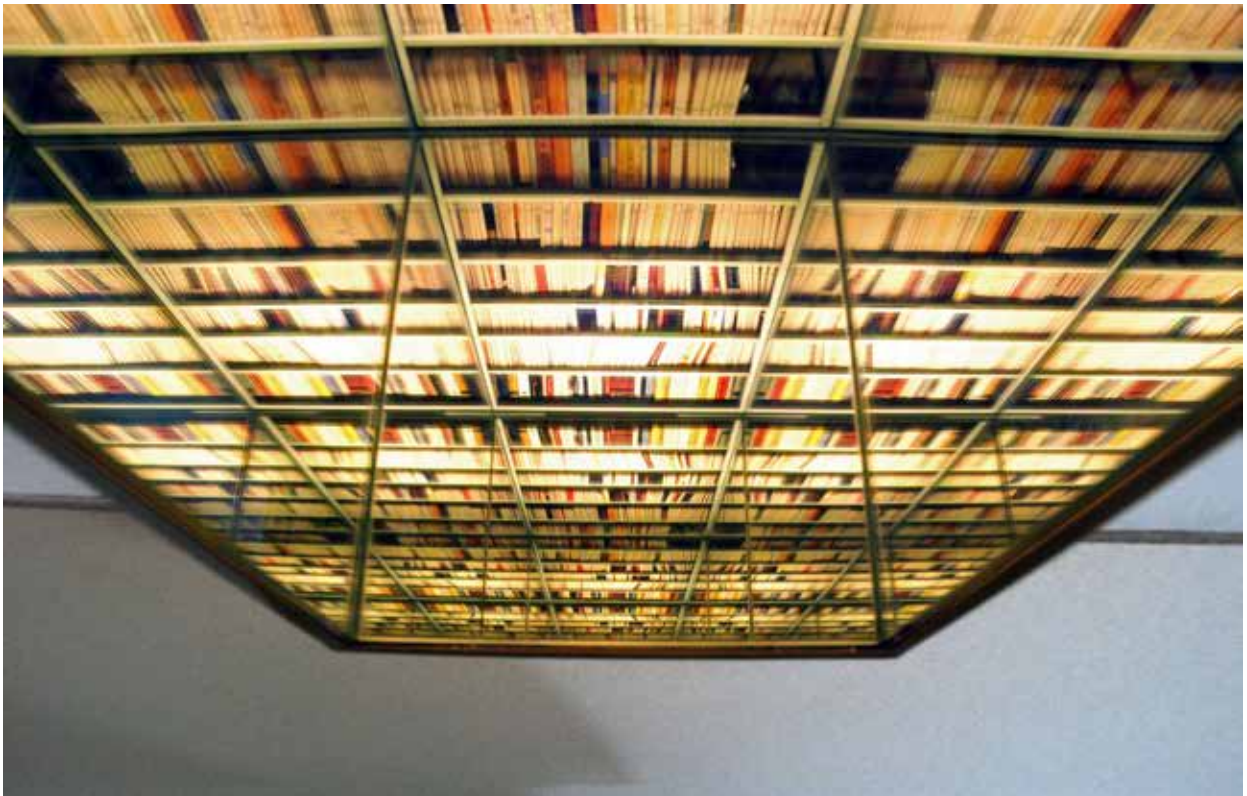


Nicolas Grospierre: ***The Never-ending Wall of Books***, from *the Library* project, 2006. Stainless steel, lamps, Lambda duratrans prints, mirrors and Venetian mirrors, 42x24x15 cm, ed. 5/5, Fotó © Nicolas Grospierre

Nicolas Grospierre: ***The Never-ending Wall of Books***, from *the Library* project, 2006. Stainless steel, lamps, Lambda duratrans prints, mirrors and Venetian mirrors, 42x24x15 cm, ed. 5/5, Fotó © Nicolas Grospierre

A váltást megkönnyítette, hogy eredeti érdeklődésének fókuszában a fotórealista festészet – például Nyáry István vagy Csiszér Zsuzsi művészete – állt, vételeinek többsége kezdettől figuratív munka volt (Cseke Szilárdtól Hecker Péterig), és ahogy a már említett *Mások élete* cím is jelezte, előszeretettel választott narratív műveket, Birkás Ákostól Hajdú Kingáig. A fotó-, sőt inkább filmszerű látásmódra kiemelkedő példa Pálfi korai vételei közül Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba *storyboard*ja is, amely egyfajta képzőművészeti forgatókönyv. Fotós kiindulópontja volt Köves Éva több kis darabból álló, összességében nagyméretű fotófestmény-installációinak is, amelyek közül Pálfi György szintén már a kétezres évek elején választott.

A narráció iránti érdeklődés mellett a fotós vételek másik mozgatórugója Pálfi György technikai vonzódása. Gyűjteményéből ide sorolható Magyar Ádám hosszú expozíciós idejű, városi tömegközlekedési jeleneteket analizáló fríze, fotó-pannója, amint technikája révén Várnai Gyula *Vállalható kapcsolat* című, 2011. évi lentikuláris printje is, amelynek az élesen változó természeti tájba he-



Várnai Gyula: ***Vállalható kapcsolat*,** 2011, Lentikuláris print, 30x45 cm (keretezett méret: 52x67 cm), Ed. 1/5, Fotó © acb Galéria

lyezett lírai fázisai témájukat tekintve ugyanakkor az emberi kapcsolatok törékenységét jelenítik meg.

A fotó természettudományos, műszaki kontextusát legpregnánsabban Csörgő Attila térfotográfiai projektje szemléleti a kollekcióban. A komplex művet az alkotó így hozta létre: „A *Narancs-tér* alapgondolata a tér minél teljesebb fotográfiai megjelenítése. Ehhez olyan rendhagyó fényképezőgépet építettem, mely a körülötte lévő teret majdnem teljes egészében lefényképezi. A fényképezőgép tervezése során két dolgot kapcsoltam össze: a tér gömbként való felfogását és a gömb síkba történő lefejtését. A körülöttünk levő teret gondolatban leképezhetjük egy gömb felületére. Ha a tér egy pontja köré képzeletbeli gömböt formázunk s e középpontból kiindulva a tér pontjaihoz egyeneseket húzunk, akkor a tér pontjait megfeleltethetjük a gömbfelszín pontjainak. Az egyenesek és a gömbfelszín metszéspontjai kirajzolják a tér gömbi képét. Ha a tér gömbként ábrázolható, akkor a narancshámozás analógiájára meg is hámozható. Egy narancs hámozása két forgómozgás kapcsolata. Míg késünkkel az Északi-sarkról egy hosszúsági kör mentén haladunk Délre, a gömb többször körbefordul az É-D tengely mentén. A hámozás eredményeként kétkarú spirálist kapunk, amely a gömb síkbeli képe. Ezen a spirálon megvan a gömbi kép, látható minden, de a folyamatossága megszakad, az összetartozó dolgok olykor egymástól távolra kerülnek. A hámozás tapasztalatait felhasználva a probléma fordítva is megközelíthető. Nemcsak a gömbfelület hámozható meg s teríthető ki síkba, hanem a sík felől is közelíthetünk a térhez. Szerkeszthető olyan síkspirál, melyet kvázi-gömbbé illeszthetünk össze. A »Narancs-tér« fényképezőgép ezért többirányú forgómozgást végez az objektív körül. A kamerába fekete-fehér, gömbbé összehajtogatott fotópapírt helyezek, melyet a hámozási módszer alapján kiszámított spirális sablon mentén előzőleg kivágok. A kamera és a benne lévő, gömbbé összehajtogatott fotópapír mozgatása és a környezet között sikerült olyan kapcsolatot létrehozni, hogy a tér folyamatos képként exponálódik a fotópapírra. Nem állóképek sorozata jeleníti meg a teret, hanem egyetlen felvétel. Az expozíció a nyersanyag érzéketlensége miatt hosszú, 45-60 perc. Egy helyszínről két képet készítek. Egyiket gömbbé hajtogatom, így az eredeti térbeli állapot újra megjelenik, míg a másik síkspirálként, síkbeli képként kerül bemutatásra. Így a térnek kétféle állapota látható egyszerre."[1] Az idehaza és külföldön is kiállított projekt eredménye egy három részből álló installáció: a szobor nagyságú, egyedi fényképezőgép mellett szintén térbeli plasztika a gömbbé hajtogatott felvétel, míg a falon kiállított táblakép a meghámozott narancsfelvétel.

Thomas Ruff: ***press++65.33***, Chromogenic print, 2016, 30x37.6 cm, Edition 1/8, Fotó © David Zwirner Gallery

Szatmári Gergely: ***Thunderbird.*** Sorozat: Meadowlands. Dátum: 2009. Méret: 60x80 cm. Edition: 5 + AP. Medium: archival inkjet print. Fotó © Faur Zsófi Galéria

A technikai érdeklődés a gyűjteményben nemcsak a fotózás műszaki vetületei révén érhető tetten, hanem a motorizáció, az autós életvitel témájában is. Szatmári Gergely felvételén kisvárosi amerikai benzinkútnál parkoló élénkvörös *oldtimer*t látunk. A Thunderbird (Viharmadár) márka egyik utolsó mohikánját az eső utáni, párás alkonyatban utcai lámpa világítja meg. A járművet a kecsesen hosszított formája, igényes fényezése a formatervezett tárgyon túl szinte átmeneti köztéri szoborrá avanzsálja a kihalt utcán. Az autós kultúra hőskorának megidézésén túl a befogadót az amerikai életérzésbe is bevonja a költői felvétel, amely a Faur Zsófi Galériától került a kollekcióba.

A műhöz izgalmas ellenpontot kínál a gyűjtő egyik viszonylag új szerzeménye, a német Thomas Ruff 2016-os fotónyomata. Ruff hosszú ideje eltesz motívumtárába amerikai újságokból kivágott felvételeket. Az eredeti nyomdatermékeket beszkenneli, a felvételeket montázzsá állítja össze, gyakran meghagyva a foltokat, a használat egyéb nyomait is az újságpapíron; majd *Adobe Photoshop* segítségével és a dadaizmus logikájának újraélesztésével összeállítja a saját kompozícióját. Jelen esetben a két autó beállítása is nyilvánvalóvá teszi, hogy egykori reklámfotók újraértelmezéséről van szó, amit még jobban hangsúlyoz, hogy az akkori sajtótermék egy megnyerő női modellt is bevetett az éhes cápa vicsorítására hasonlító hűtőrácsú autó hatásának emelésére. Ma aligha lenne „politikailag korrekt" egy ilyen férfi-nő dinamikájú reklám, amelynek fotós újrafeldolgozása így annál érdekesebb szociológiai lenyomat is.

Ruff kompozícióját az egyik vezető nemzetközi galériás, a New Yorktól Hong Kongig több helyszínen működő német David Zwirner állította ki Londonban 2016 telén, és ennek nyomán vásárolta meg az Art Basel vásáron Pálfi György. Az elmúlt években már rendszeresen vesz külföldi műveket. Ez a nemzetközi nyitás a természetes érdeklődésen túl arra vezethető vissza, hogy a 2008 őszén kirobbant gazdasági válság szembesítette őt – amint számos más gyűjtőt is – a magyarországi kortárs művészeti piac belterjességével. Szűk a másodlagos piac, a hazai galériák ritkán biztosítják az elsődleges piacon értékesített művek utánkövetését: ha egy tulajdonos szeretne megválni bizonyos műveitől, nem tudja azokat újra értékesíteni. Nagy a fluktuáció a művészek és a galériák között, egy-egy kialakuló művész-galériás együttműködés tartós jövőjében nehezen bízhat meg a gyűjtő.

Gitte Villessen: ***A Script for a Silent Movie / Forgatókönyv egy némafilmhez* ed. 2/3,** fotó, 36x54 cm, 2007, Fotó © Kisterem Galéria

Agnes Denes: ***Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill,*** *Downtown Manhattan - Aerial View*, 1982, C-print, 40.64x50.8 cm, Ed. 2/6, Fotó © acb Galéria

Pálfi György, munkája és érdeklődése alapján egyaránt sokat utazik és a 2010-es évektől kezdve művészeti vételeit is egyre inkább külföldi galériáknál, gyakran nagy vásárokon bonyolítja le.

A technikai fókusznál maradva, a párizsi SAGE Galériától vette meg a másik globális hírnevű német fotósnak, Wolfgang Tillmans-nak az éjszakai égboltról készített felvételét (2012). Szó sincs merő asztronómiai fényképezésről. Tillmans olyan gyorsra állítja kamerája érzékelőjét, hogy az csillagok százait képes megörökíteni, egyúttal éppen ennek a technikai beállításnak köszönhetően számos pixel is égitestszerű jelnek tűnik. A valós csillagok és a felvétel műszaki paramétereiből adódó előhívási jelek keverednek, a befogadó a fizikai tér leképezése és a művészi-technikai illúziókeltés köztes mezejében találja magát.

Vélt valóság és művészi kép metszetében mozog az 1974-ben Finnországban született Miklós Gaál fotós világa is. A helsinki művészeti egyetemen diplomát szerzett, nemzetközileg ismert alkotó *Version of History* című sorozatának egy darabját Pálfi György a Viltin Galériától vásárolta meg, miután régóta követi Gaál és általában is az úgynevezett Helsinki Iskola munkásságát. Vajon tényleges utcai felvonulást vagy makettet, ólomkatonákat látunk a képen? Gaál 1999 óta dolgozik olyan kamerákkal, amelyek a mélység-élesség manipulálásával olyan kérdéseket tudnak a befogadók számára felvetni, hogy a fotó a történelmet örökíti-e meg vagy utólag konstruáljuk a történeti tudatunkat az események vizuális emlékanyagának szerkesztése, művi-művészi előállítása révén? Technikai és történelmi érdeklődés ilyen kombinációjához hasonló a gyűjteményben Nicolas (Mikolaj) Grospierre könyvtár-kutatási projektjének egy felvétele is, amelyet a gyűjtő a lengyel Raster Galériától vett meg a bécsi kortárs művészeti vásáron. A lengyel-francia művész 1975-ben Svájcban született, egyetemi végzettségeit Londonban és Párizsban szerezte, neves társadalomtudományi intézményekben. 2008-ban a Velencei Építészeti Bien-

Agnes Denes: ***Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill,*** *Downtown Manhattan - The Harvest*, 1982, C-print, 40.64x50.8 cm, Ed. 2/6, Fotó © acb Galéria

nálén a legjobb nemzeti kiállításért Arany Oroszlán-díjat kapott. A fényképezés olyan művészeti eszköz számára, mint tudósnak a toll (vagy manapság a klaviatúra): kutatási témák foglalkoztatják, és ezek eredményét ő éppen nem írásban, hanem képekben teszi nyilvánossá, de nem önmagában a fényképek látványvilága motiválja. *The Library* című projektjében Jorge Luis Borges ismert írása nyomán annak eredt a nyomába, milyen tudástár a könyvtár. Fő kérdése, hogy egyetlen könyv, egy könyvespolc, egy egész folyosónyi polc, majd végül egy komplett könyvtár milyen struktúrát képez. Itt jelenik meg mégis a látvány, a fotózás technikai apparátusa, hiszen a könyvek sokaságából létrejövő bábeli tudástemplom, a könyvtár hatalmát a fénykép láttatja.

Pálfi György már gyűjtésének az elején választotta nemcsak Grospierre alkotását, hanem más, szintén a fotós képi nyelvet használó és kutatás-alapú műalkotásokat is. Egy fiatal dán művész munkásságát budapesti kiállításokon ismerte meg. Az új évezred elején Gitte Villesen visszanyúlt a kilencvenes évek házivideóinak spontán, nem-professzionális jellegéhez, illetve a történeti némafilmek azon tulajdonságához, hogy a beszéd hiánya miatt nagy szerepet juttattak a metakommunikációs gesztusoknak. Mivel hosszabb budapesti tartózkodása során Villesen is szembesült az akkoriban még erős nyelvi korlátokkal, az emberi kapcsolatokban ő is sokat hagyatkozott non-verbális elemekre, és ezt kívánta kiemelni munkáiban is. A *Forgatókönyv egy némafilmhez* című fotóinstallációja a Műcsarnok megbízására készült az *Álmok égő tájain. Kortárs észak-európai művészet* című kiállításra (2007). A művész Kodolányi Sebestyén filmrendezővel és fotóssal együttműködésben dolgozott. A FÉSZEK Művészklub történetét feldolgozó műben az azóta elhunyt Molnár Éva művészettörténészt látjuk, aki a Kádár-korszakban a független gondolkodás kis szigeteként működtette a kiállítóteret és főleg annak könyvtárát, ahová nemzetközi folyóiratokat járatott, s így az a művészek titkos Mekkájaként funkcionált. A fotókból

Miklós Gaál: ***Version of History***, 2008, c-print, 129x108 cm keretben, speciális művészpéldány, egyedi fotó © Viltin Galéria

készült installáció a kelet-európai társadalomtörténet részeként vizuális napló a klub helyiségeinek patinás belsőépítészetéről, szűrt megvilágításáról, előkelő és egyben fojtott atmoszférájáról, az érintettek érzelmi kötődéséről, aminek szilánkjai *oral history* gyanánt törnek elő a műben.

A kutató, társadalmi ügyekben aktív művész fotóhasználatának további típusára példa a magyar-amerikai Dénes Ágnes manhattani projektjéről készült két felvétel. Az aktivista művész 1982-ben, az azóta tragikus körülmények között megsemmisült Világkereskedelmi Központ ikertornyai építése nyomán parlagon hagyott ingatlanon telepített egy hivatalos köztéri művészeti projekt keretében búzát, majd annak termését is részben maga aratta le. Megszervezte a teljes, igen komplex folyamatot, ide értve a búzatábla ipari öntözését és más ellátását. A nagy visszhangot kiváltó ügy felhívta a figyelmet a természeti környezet és az iparosodott városi lét feszültségére, világszegénység és egy tehetős elit kontrasztjára, amint a művészek felelősségére is. Vajon a projektet csupán megörökítette a fotóanyag, amelyből a képpárt az acb Galériától vette meg Pálfi? Ha a felvételeket megnézzük, messze a dokumentáción túlnyúló kompozíciókat látunk. A Manhattan délnyugati csücskében fekvő hatalmas telek sivár, holdbéli táj – közepén a frissen megművelt gabonatáblával. A dömperek által a lepusztult építési környezetbe vájt nyomok mintha a mi lelkünket, testünket is karcolnák. A hideg, szürke ipari sivatag közepén melegbarna szigetként hívogat a búzatéglalap. A légifelvétel az ingatlanberuházás negatív hatását drámaian helyezi szembe a művész természetet újraalkotó gesztusával. A másik fotó éppen ellentétesen, talajközeli

perspektívából, a nemrég elkészült toronyházakat, illetve ezek ellenpontjaként a piros foltként szorgosan arató kombájnt állítja fókuszba. A fotók így a komponálás szimbolikus eszközeivel nem(csak) dokumentálják, hanem értelmezik, sokjelentésű műtárggyá transzformálják a projektet.

A gyűjteményből említett alkotók fotóhasználatát tágan véve a művészeti kutatás (*artistic research*) kategóriához lehet sorolni. A művész társadalmi elkötelezettséggel igyekszik egy-egy témát minél mélyebben feltárni, s ezt a közvéleménnyel nem politikusi beszédek, újságírói cikkek vagy civil szervezetek tüntetései formájában, hanem fotóprojektek segítségével osztja meg. Ilyen Pálfi György legfrissebb szerzeménye, az 1944-ben született Massimo Vitali műve is, amely a bécsi Hilger Galériától került a kollekcióba. A londoni egyetemet végzett, mai életét Olaszország és Németország között megosztó, nemzetközi rangú fotós húsz éve a szabadidő tömeges emberi eltöltése és a természet konfliktusát – kiemelten a túlzsúfolt tengerpartok világát – fotózza, egy antropológus vizuális naplójaként.

Mi ezekben a művészeti-kutatási projektekben a gyűjtők szerepe? A kiállás. Morális és anyagi értelemben egyaránt. Pálfi György is azért választ ilyen fotókat, mert úgy érzi, ezek az ő véleményét is megtestesítik. Ezzel a visszajelzéssel további bátorítást ad a művésznek (és a galériásnak) valamint példát mutat más gyűjtőknek, a szélesebb közönségnek is.

[1] Csörgő Attila: *Narancs-tér. Fotóobjekt.* Műleírás (részlet)

Massimo Vitali: ***Mondello Paddle Boats #2783***, 2007,
C-print, Dibond on Aluminium, 92x112 cm | 36 1/4x44 in, Ed. 35. Fotó © Galerie Hilger.