

# Pál Gyöngyi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7807-0557>

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu](mailto:pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 2 (2), 81–92. (2023)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## A földműves és a vadász.

### Interjú Pecsics Máriával

Pecsics Mária DLA, Balogh Rudolf-díjas fotóművész a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet docense, a Média Tanszék vezetője. A fotográfia BA és MA és a média design alapképzési szakokon dokumentarizmust, kortárs fotográfiát és önálló fotóprojekt tervezést oktat. Alkotói tevékenysége a dokumentarizmusból kiinduló, a képzőművészeti fotóhasználat irányába elmozduló tárgyilagos és távolságtartó megközelítésből írja le az ember és a környezete kapcsolatának általa lényegesnek ítélt aspektusait. Ötletgazdája a 2016-ban Hazai Attila emlékére létrehozott Alapítványnak, amely évente támogatja olyan alkotók munkásságát, akik a társművészetekre nyitottak. A 2018-ban megszervezett Fotográfia és irodalom konferencia társszervezője és a FOTÓképREGÉNY című kiállítás társkurátora.

**kulcsszavak:** kultúra, vadászat, por, táj, járulékos veszteség

## The Farmer and the Hunter.

### Interview with Mária Pecsics

Mária Pecsics DLA is a Rudolf Balogh Award-winning photographer, associate professor of the Rippl-Rónai Institute of Art at MATE and Head of the Media Department. She teaches documentary photography, contemporary photography and self-management of photo projects in the photography BA and MA degrees and media design BA programmes. Her creative work moves from documentary to fine art photography, using an objective and detached approach to describe the essential aspects of the relationship between people and their environment. She is the founder of the Attila Hazai Memorial Foundation, created in 2016 to support the work of artists who are open to intermedia arts. In 2018 she co-organised the Photography and Literature Conference and co-curated the FOTÓképREGÉNY (Photonovel) exhibition.

**keywords:** culture, hunting, dust, landscape, collateral damage



**Az Artcadia aktuális számának „horizont” a témája – mit jelent számodra a horizont, és hogyan van jelen ez a műveidben, elsősorban a *Cultura*-sorozatban?**

A *Cultura*-sorozat síkföldi képein a horizont a táj, így a világ észlelhető keretét adja. A természeti körforgás koordináta-rendszerében a horizont a vízszintes tengelyként fogható fel, míg a vertikális a termőföldben történő változás mozgásának iránya, hiszen a növények a föld vízszintes tengelyére merőlegesen nőnek. Ha koordináta-rendszerben gondolkodunk, akkor mondhatni a vízszintes tengelyen a tér terül el, míg a függőleges tengelyen az idő. Az élet és a változás a vertikális tengelyen található. A horizont tehát erre merőleges és mozdulatlan.

A *Cultura*-sorozat egyes tájképein a horizont az aranymetszés (aranyarány) arányossága szerint helyezkedik el úgy, hogy a föld az éggel szemben nagyobb hangsúlyt kap. Az aranymetszés megtalálható a természetben, de ugyanúgy egy matematikai szabály, amit az ember a természet megfigyelésével számított ki. A táj is a természet „alkotása”, de az ember műveli meg, és befolyásolja az összetételét és a képét. A téli fényképek esetében a horizont a képmezőt felezi, ez esetben nem hangsúlyosabb a föld az éggel szemben, mivel nem mozdul benne semmi. A hőtakaró demokratikusan elfed, betakar mindent, még a horizontot is elfedi, így minden sík táj képe ugyanolyan.

A horizont az a határvonal, amíg ellátsz, az a hely, ahol egy földszáv véget ér, innen nézve láthatatlanná válik a táj, ugyanakkor a *Cultura*-sorozatban a horizont a lehetőségek helye. A sorozat képeinek helyszíne édesanyám szülőhelye

– ha tetszik anyaföld – és a családi mitológiák helyszíne. Egy reggel felébred egy kislány az Alföldön, és azt mondja: elindulok innen oda, a végtelenbe, az ismeretlen lehetőségek felé, olyan mint egy mese.

**A mese végkimenetele mégis a monokultúra kiüresedett terei, állat és ember nélküli posztapokaliptikus, poszthumán táját vetíti elénk, legalábbis látvány szintjén. Így az ismeretlen lehetőségek egy leszűkült narratívát vázolnak fel...**

Az ipari mértékű, szabványosított és gépesített mezőgazdasági táj képe kiüresedettnek hat, egyszerűen elszemélytelenedett, de valójában nem üresek ezek a terek, ott van bennük az élet a ciklikus körforgás révén, de az egyes fotográfiákba belenagyítva állatok is felbukkannak a térben. A mese mint narratíva fontos számomra. Szerintem a műalkotásoknak három fajtája van, az egyik az alkotóról beszél, amelyik a világ dolgaira utal, vagy ami a médiumról szól. Akár mind a három jelentésréteg megjelenhet egy műben, de jellemzően valamelyik egy kicsit hangsúlyosabb a többinél. Az ökológia szempontjából a *Cultura* képei az ember és a természet viszonyrendszeréről beszélnek, miközben nem vonhatom ki teljesen azokat a személyes kapcsolódási pontokat, amik egyáltalán elindították ezt a gondolatmenetet. Az, hogy a figyelmemet ezeknek a dolgoknak szentelem, abban közrejátszanak valószínűleg a gyökereim, a családom története, hiszen anyám sorsa is szorosan kötődik az Alföldhöz.

Ugyanakkor a horizont töretlen vonala nemcsak az eget és a földet választja ketté, hanem az itt és az ott között meghúzódnak a határ vonala is. Ez a vonal mindig szem előtt

van, egyszerre elérhető és elérhetetlen, de mindig ott van. Voltaképpen mindig a Föld bolygó felszínén, vagyis a horizonton állunk, így az otthon szinonimája, de egy közös haza metaforája is egyben.

**A vízszintes formátumot franciául tájformátumnak, a függőlegeset pedig portré formátumnak hívják, nagyon szemléletes, ahogy a *Cultura* nagyformátumú horizontális elrendezéséből a magaslesekéről készült *Meglőtt fotográfiák* sorozata a függőleges portré formátumára vált. Bár nem jelenik meg a "portréc"-on az ember, mégis az ember-táj/ természet viszonyát mintegy teljesen természetesen és organikus módon viszi tovább a *Cultura* sorozatból a *Meglőtt fotográfiák* sorozata. Voltak konkrét találkozásaid vadakkal, őzekkel a *Cultura* sorozat készítése közben, ami a figyelmedet a vadak helyzetére terelte?**

A *Meglőtt fotográfiák* című sorozat fényképei vadászlesek ábrázolnak a fotográfiában és a muzeológiai gyakorlatokból ismert fotótípológia műfaji sajátosságai szerint, amely lényege, hogy egy adott tárgycsoporton belül az egyes példányokat azonos távolságból és megvilágításban, a sorozaton belül felsorolásszerűen mutatja be. Ilyen értelemben ezek valóban portréknak tekinthetők, az ember alkotta tárgyaknak sajátos karaktere van, ugyanakkor ez másodlagos kérdés, nem a fotográfia számít, hanem az, hogy mit ábrázol. Ennek a sorozatnak fontos eleme az a fotóelméletben is alkalmazott peirce-i szemiotikai tétel, miszerint a fényképen látható jelek egyrészt önmagukat jelölik, illetve helyettesítik, ikonikus jelekként a leképzett valósággrész analogonjai azok fotografikus képével. Ez egy egyszerű tétel, mégis mágikus erőt kölcsönöz a fényképnek,

hiszen a fényképen végzett mindennemű fizikai beavatkozás a képen láthatóra vonatkoztatható. Jelen esetben maguk a vadászlesek válnak célpontokká akkor, amikor a fényképeket sörétes puskával lövöm szét.

**Több módszert is bevetsz a képek szétlövésére, hol Te vagy a tettes, hol barátokat kérsz fel, hol pedig egy hivatalos erdész... Mintha a letelepedett földműves (*Cultura*) és a vadászó nomád ember (*Meglőtt fotográfiák*) létmódja közötti különbség kevésbé volna mérvadó, miután egyik sem képes elfogadható alternatívát és jövőt felajánlani.**

Mindkét sorozat az ember és a természet ellentétére épül, de a *Meglőtt fotográfiák* sorozat ennek az ellentétpárnak a továbbgondolása, ami inkább az egyenlőtleneségről szól. Minden, ami a bolygón található irányítható, birtokba vehető és az ember érdekei szerint szolgálatba állítható, adott esetben elpusztítható. A vadászles a vadászat, mint szabadidős tevékenység szimbóluma, nem szól másról, mint az öntelt felsőbbrendűségről. A *Cultura*-sorozat készítése közben valóban láttam számtalan színteret ennek a tevékenységnek, főként a téli sík tájakon, de leginkább azt a jelenséget, amikor a vadászlesek közvetlen környezetében történik a bevetés, ami a vadászat egyik legegyszerűbb módszere, hiszen kirakják az eleséget, és kényelmes távolságból akadály nélkül lövik le az állatokat.

**A magasles egyben Anightspunkt is, a kilátás szemlélésének helye, illetve a doktori disszertációd Petrarca Mont Ventoux hegy megmászásának epizódjával indítod, és az általa átélt tapasztalatok, abból lesűrhető táj és természetfilozófiai**



**fogalmakra fűzöd fel a disszertációt. A tájból nézünk visszafelé a nézés helyszínére, ez esetleg egy konkrét tapasztalathoz köthető?**

Petrarca a hegy megmászását megelőzően Liviusra hivatkozik, aki *A római nép története a város alapításától* című művében leírja, hogy a szinte folyamatosan háborúzó V. Philipposz király i. e. 181-ben felmegy a Balkán-hegység csúcsára, hogy katonai stratégiai szempontból vizsgálja meg a Fekete-tengertől az Adriáig húzódó földsvárat azért, hogy a látott geoinformációk alapján megfelelő haditervet készíthessen. A felülnézet nézőpontja a minden felett teljes uralmat és kontrollt gyakorló szervezett hatalom metaforája a mindenkor hadviselésben. Gondoljunk például a modern hadászatban a műholdfelvételek jelentőségére. Időszámításunk előtt 500 Szun-ce, kínai hadvezér megírta *A háború művészete* című könyvet, erre alapozva találtam egy szakdolgozatot, ami a katonai földrajzzal foglalkozik, és ráirányítja a figyelmet, hogy a táj leképezésének a hadi tervek szempontjából mindig célja van. De ennek továbbgondolása messzire vezet, mert a hadviselés mára nem feltétlenül a horizontálisan elterülő tér problematikája, hanem a vertikumé. Ma már leginkább a kibertérben dől el a háborúk sorsa.

**A háború absztrakttá válik, és André Rouillé szerint a vietnami háború volt az utolsó, ahol még szabadon lehetett fényképezni, azóta csak légifelvételeket közölnek, esetleg messziről egy-egy tankot, de embereket és tényleges háborús helyzeteket csak a World Press fotón látni, de ott olyan töményen van tálalva a horror, hogy kioltja az emberekből az empátiát. Ez nagyon aktuális kérdés, de visszatérve a**

**képeidre mindkét sorozatot alapvetően meghatározza a tér és a nézés problematikája. Ezt ki tudnád fejteni bővebben?**

A *Cultura* képeiben a nézőpont a földtől elemelt, a tájból ki-zoomoló lebegő nézőpont, ami a szemlélőt kizárja a képen látható térből. Ezeket többnyire az autó tetejéről fényképeztem. Jeff Wall kanadai fotográfus tájképeinek egyedi, lebegő nézőpontjából indultam ki, ami azt a gondolatot támasztja alá, hogy a természeti valóság egy része akkor lesz táj, ha már elhagytuk, ezért a tájkép definíciója az elhagyatottság, ha egy adott helyre belépünk, már sosem lesz többé az, ami volt. A *Cultura* képeiben ezt az elméletet gondoltam tovább az installációval: a lebegő nézőpontból rögzített tájak kétdimenziós felületre kasírozott képe egy fokos dőlésszögben látható a falakon úgy, hogy a kép alsó tengelye a nézőhöz közelebb helyezkedik el, ami a befogadót a kép teréből még inkább kizárja, ugyanakkor hasonló pozícióba kerül, mintha felülről - kívülről nézne a képre. Barthes a *Beszédtöredékek a szerelemről* című esszéjében a kép végső definíciójaként azt írja, hogy az a kép, amiből a szemlélő ki van zárva.

**Az irodalomban erre van egy nagyon jól használható kifejezés, a heterodiegetikus narrátor, vagyis egy mindent tudó külső mesélő pozíciója. A legtöbb mesének ilyen a mesélője...**

A lebegő nézőpont és az egyes művek reprezentálása olyan határvonalak felállítása, amelyben feltárul az igazság. Az „el-nem-rejtettség” a görög *aléthea* szóból ered, mely szerint ha a megismerés folyamatában sikerül a tévedés és a hazugság lehetőségét kiaknázni, akkor az igazság a létező



„el-nem-rejtettség”-ként nyilvánul meg. Heidegger szerint az igazság nem a megismerés megfelelése a dologgal, mert a létező csak részben kínálja fel magát a megismerésnek, másik részben rejtekező. Az elrejtés és felfedés a műalkotás lényege, melyet Heidegger a föld és a világ szembenállásaként fogalmaz meg.

A vadászlesek ábrázoló fotográfiáknál már nincs ez a lebegő nézőpont, a tájból az objektum felé felnéző szemlélő nézőpontjából vannak leképezve és ugyanebből a perspektívából lettek a fényképek szétlőve. Fiatal koromban komoly eredményeket értem el a profi sportlövészetben, leigazolt versenyző voltam. A pontos célzás érdekében elképzelttem, hogy a célra tartás erővonala kétirányú, illetve megfordítható, így semmi más dolgom sincs, mint a visszaható erővonalnak a bemérése. Amikor évtizedekkel később a szétlőtt vadászlesek sorozatot készítettem ez a gondolat is eszembe jutott. A vadász és az áldozat között meghúzódó, kifeszített erővonal iránya megfordítható.

**A meglőtt fotográfiáknál megjelenik egy empátikus hozzáállás, már nem csak objektíven a néző elé társz egy komplex társadalmi jelenséget, hanem állást is foglalsz. Ahogyan az *Objects in mirror are closer than they appear* című visszapillantó tükroknél is. Állást foglalsz, miközben szinte kegyetlenül érzelemmentesen tálalod, hagyod megtörténni a dolgokat, és önmagával szembesíted a nézőt, hogy ő is foglaljon állást magában.** Fontos, hogy a képeknek legyen kontextusa, ezért nem simán fotográfiákat mutatok meg elütött állatok





előző oldal:

Pecsics Mária: *Objects in mirror* sorozat, 2016-2017

jobbra: Pecsics Mária: *POR Nr 70*, 2019-2023

szétroncsolt testéről, mert például, ahogy korábban is említetted a háború fényképeivel kapcsolatban, a nyers horror látványa a képeken vagy nem éri el az ingerküszöböt, vagy eltávolít a valóságtól, így nem váltja ki az együttérzést. Megváltoztatom a fénykép hordozóját, átírva ezzel a narratívát, így a mű mindenkinek a személyes élményéhez kapcsolódik, mert mindenki fel tud idézni olyan élményt, amikor látott már elütött állatot, vagy maga ütött el esetleg egyet, és így mindenki át tudja érezni egy pillanatra azt az érzést, amit akkor érzett. A személyes megélés felidézése a kollektív tapasztalat felismeréséhez vezet, ami egyrészt egyfajta feloldozás lehetőségét adja, másrészt viszont egy jelenség globális méretű problematikáját tárja fel. Az elgázolt állatok száma felbecsülhetetlen, a *Frontiers in Ecology and the Environment* tudományos folyóirat egyik, 2020-ban megjelent tanulmányában leírja, hogy az európai utakon évente (!) megközelítőleg 194 millió madár és 29 millió emlős veszti életét, ezekben a becslésekben nem szerepelnek az egyéb gerinces élőlények és rovarok, az utóbbiak a mezőgazdasággal való összefüggésben kiemelt figyelmet érdemelnek. Tehát kijelenthetjük, hogy a közlekedés, mint általános és ártatlan, bár szükségszerű hétköznapi tevékenység komoly veszélyt jelent a biodiverzitásra. A civilizáció evolúciójában, a technika és a technológiai fejlődés során a hasonló jelenségekre járulékos veszteségként tekintünk. Az én állásfoglalásom

az autóröncsokból kiszedett visszapillantó tükrök felületére, az egyes autómárkák biztonságtechnikai előírásai alapján kötelezően felírt szövegben jelenik meg: *Objects in mirror are closer than they appear*. Ha ezt értelmezem az üzenettel összefüggésben, azt jelenti, hogy ezek a hétköznapi járulékos veszteségek sokkal nagyobb jelentőségűek, mint ahogy látszanak. Ugyanakkor a konkrét problémán túl ez a sorozat metaforaként értelmezhető, és utal úgy általában az élet minden területén a céljaink elérése érdekében feláldozható veszteségekre.

**Michel Collot többek között Husserl fenomenológiájára visszavezetve a horizont struktúrájáról beszél. A köznyelvben a horizont a látómező határvonala, az a távoli tér, ami elválasztja a földet és az eget, ugyanakkor ez a távoli tér, amelyben a dolgok együtt láthatóak és egyneműek, míg a tárgyak közeli nézete mindig elfed nézeteket, ugyanakkor a tárgyak struktúrájának, a belső horizont megismerésének lehetőségét hordozza. A külső horizont Collot-nál a fabuláció helye, mert mindig belevetítjük magunkat és a képzeletünket, annak a nézetét, ami nem látszik, vagy csak közelről látszik. Nagyon szemléletes szerintem a képeidnél, ahogyan a tényleges táj vagy látvány, amit a gép leképez, egy érzékeny metaforikus felületté válik, mint ahogy az autó tükrében más a valós kép, mint aminek látszik, vagy a Por című sorozatodban...**

A *Cultura*-sorozatban a horizont vizualizálódik, de ott van a *Por* című fotósorozatomban is, ahol a végtelen univerzum horizontja egy találkozási pont, az utolsó találkozási pont.

A levegőben kavargó por bizonyos értelemben a miénkkel párhuzamos univerzumban van, körülvesz minket, kitölti a köztünk lévő teret, és át is megy rajtunk, amikor belelegezünk és kifújuk. Egyrészt, ha mikroszkóppal felnagyítasz egy porszemet, egy nagyon színes és összetett univerzum tárul eléd, másrészt a házipor, mivel többek között elhalt hámsejtekből áll, valami jelenlétének a bizonyítéka. Ott marad akkor is, ha elhagytuk a szobát, így a múlt idő lenyomatát hordozza. Talán érezhető az áthallás a fotográfia médiumának hagyományos definíciójával. A por egy másik világból származik, mégpedig abból a múltból, ami tegnap még ma volt. És itt az idő horizontja is megjelenik. A por egy misztikus anyag, számos asszociáció köthető a porhoz. Megjelenik metaforaként a vallásban, a filozófiában, az irodalomban. A porról eszünkbe juthat a csillagpor csakúgy, mint a házipor és az a mindenki által átélt mágikus pillanat, amikor úgy esik a fény, hogy éppen látni lehet. De a *Por* szorosan kapcsolódik a *Cultura* sorozatához is, ha felidézzük az Ószövetség prédikátor könyvéből a „Emlékezz ember, hogy porból lettél és porrá leszel” gondolatát, a föld és a táj az a metaforikus anyag, ahonnan származunk. Míg a köznyelvben megjelenik az a gondolat, hogy azok, akik nincsenek már köztünk egy másik univerzumba kerülnek, némely hit szerint a mennybe, és amikor felnézünk a csillagos égre, a szeretteinkre gondolunk, vagy arra, hogy ők már egyek az univerzummal.

**És a képek tényleg olyanok, mintha távcsövön keresztül távoli galaxisokat látnánk...**

Rengeteg csillagászati képet tanulmányoztam a képek elkészítése előtt és csak egy speciális nagyon nagy teljesítményű, de rövid ideig felvillanó vaku fényével tudtam úgy fotózni, hogy látszódjon a közeli elhunyt barátoktól összegyűjtött és a fényképezéskor kirázott por kavardása a levegőben, mert tulajdonképpen a házipornak van súlya és zuhan lefelé, hacsak a felhajtó erő, a levegő mozgása nem avatkozik bele. És az is egy érdekes dolog, hogy a por minden mozgásra azonnal reagál. Éppen ezért a por önmagában nem a halálra utal, hanem a jelenlétre utaló bizonyíték.

**A Foton kiállításod megnyitóján Németh Gábor megnyitóbeszédében a képeid kapcsán az elkerülhetetlenről beszél, az elmúlásról, ami nemcsak tematikájában van jelen a képeidben, hanem a képkészítés módjában és a médium használatában is. A nedves kollódió használata az *Objects in mirror are closer than they appear* sorozatban és a *Meglőtt fotográfiák* sorozat egyedi és megismételhetetlen objektumai szerint ellene mennek a médium fejlődésének, annak ahogyan „A mesterséges intelligencia által generált képek jóvátehetetlenül tökélyre viszik és bevégeznek a digitális absztrakció, azaz a totális valótlanítás munkáját.” Ez a reménytelen vállalkozás és a "csodálatos kudarc melankóliája teszi különösen szerethetővé" szerint a képeidet. És ezzel mintha felvillantana azt is, hogy a halál és az elkerülhetetlen okán mennyire fontos az a jelenlét, az a jelenben való kapcsolódás, ami a kép elkészítésekor is megtörténik, akár a tájjal, a földet művelőkkel, akik segítségére voltak a képek készítésekor, az állatokkal, a porral, illetve amihez a néző is kapcsolódni tud a saját jelenlétével, empátiájával, kapcsolódásával. Mennyire keresed a fotográfiában ezt a**

**jelenlétet vagy kapcsolódást vagy csak hagyod megtörténni? A barthes-i nosztalgia, az elmúlással való szembesülés vagy a jelenlét a fontosabb a számodra?**

Charlotte Cotton 2014-es kiadású *The Photograph as Contemporary Art* című antológiájában Jeff Wall kapcsán említi, hogy a fotográfusok két táborba oszthatók alkotói módszereik, attitűdjük szerint, a „*hunter*” és a „*farmer*” között az a különbség, hogy míg a vadász kivárja és az őt körülvevő valóság-folyamból kiragad egy megfelelő pillanatot, ami legtöbbször egy véletlenszerű mozzanat, addig a gazdálkodó megkonstruálja, beállítja a képzeletében megelevenedett látványt a valóság elemeiből. Míg az előbbi egy befejezett múlt lenyomata, az utóbbi a folyamatos jelen elbeszélő konstrukciója, csakúgy mint a táblaképek a festészetben. A pillanat megfagyasztása egyfajta *memento mori*, ami nosztalgiára készített, a narratív fotográfia pedig elgondolkodtatja a befogadót.

Ugyanakkor a fotográfia mindkét esetben az idő sűrítvényének a képe egyszerűen a médium sajátosságainak okán. Ezen kívül a pillanatkép is elmesélhet történetet, mivel egy adott fénykép igazságára, az előtte és az utáni pillanatokra, illetve a kép keretén kívül rekedt jelenségek mutatnak rá a leginkább, ahogyan az én esetemben a különböző technikák, és az utólagos beavatkozások alkalmazása is ezt szolgálja.

Így hát nem tennék fontossági sorrendet a kettő között, az alkotói folyamatban a jelenlét és az elmúlás egyszerre fontos számomra.

*következő oldal: CULTURA No 19, 2011*

