

TARTALOMJEGYZÉK

CONTENTS

Iberhalt Zsuzsa: Apró megfigyelések. Bevezetés	8
Zsuzsa Iberhalt: Subtle Observations. Introduction	8
Mucsi Emese: „Engem a történet érdekel.” Forgács Péter fotográfiai munkásságáról	14
Emese Mucsi: "I am Interested in the Story" On the photographic work of Péter Forgács	36
Gelencsér Gábor: Filmpolgárok vallomásai. Forgács Péter vizuális antropológiája	56
Gábor Gelencsér: Confessions of Film Bourgeois. The Visual Anthropology of Péter Forgács	74
Földényi F. László: Ki vagyok én? Forgács Péter installációi	76
László F. Földényi: Who am I? The installations of Péter Forgács	108
Biográfia	122
Biography	130
Műtárgylista	140
List of Artworks	140

APRÓ MEGFIGYELÉSEK. BEVEZETÉS SUBTLE OBSERVATIONS. INTRODUCTION

Forgács Péter (Budapest, 1950) független film- és média-művész 1971-ben szobrász szakon kezdte tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán, ám onnan politikai okokból hamar eltávolították. 1978-tól 1993-ig a Balázs Béla Stúdióban dolgozott, ahol Bódy Gábor experimentális filmművészeti munkássága elementáris erővel hatott rá. 1978 és 1986 között a 180-as Kortárs Zenei Csoport tagja lett. 1974-től 1991-ig a Népművelési, később Művelődéskutató Intézet munkatársaként a privát fotók és filmek kutatásával foglalkozott. 1991-től a Magyar Tudományos Akadémia Szociológiai Intézetének tudományos munkatársa volt. 1983-ban Bán Andrással közösen alapították meg a Privát Fotó és Film Kutatócsoportot, később Alapítványt és Archívumot, melynek az amatőrfilmes felvételek felkutatása, megőrzése, feldolgozása volt a célja. A személyes emlékeket, jeleneteket, történeteket megőrkítő privát felvételek központi forrásaivá váltak Forgács munkásságának. Korai kísérleti filmjei után (*Látom, hogy nézek*, 1978; *Gyerek mozi*, 1979; *Aranykor*, 1985) 1988-ban készítette el a *Privát Magyarország* című, mostanáig húsz darabra duzzadt sorozat első filmjét, a Bartos családot. A *Privát Magyarország* epizódjai az 1930-as, 40-es évek amatőr filmfelvételeinek újra összeillesztése során önálló vizuális nyelvet, új narratívát alakítanak ki. Forgács archív filmanyagokat felhasználó munkáinak inspirációja volt Kardos Sándor amatőr fotós gyűjteménye, az 1970-es években alapított Hórusz Archívum, valamint Bódy Gábor és Tímár Péter kísérleti dokumentumfilmje, a *Privát történelem* (1978) is. A felkutatott és gondosan válogatott archív anyagokat antropológiai leletekként szállazza szét, és vágással, lassítással, kimerevítéssel, a felvételek egymásra rétegzésével formálja és alakítja ki a kép-folyam új jelentését. A kisajátítás és beavatkozás során a háborúkkal és diktatúrákkal gyötört XX. századi európai társadalom feszült történelmi, társadalmi kérdéseit boncolgatja, miközben szembesít kollektív traumáinkkal. 1978 óta több mint harminc filmet készített, köztük a *Márai: Füveskönyv* (1991), *Wittgenstein Tractatus* (1992), *Az örvény* (1996), *osztálySORS* (1997), *A dunai exodus* (1998),

Independent filmmaker and media artist Péter Forgács (b. Budapest, 1950) started his studies at the sculpture course of the Hungarian Academy of Fine Arts in 1971, but he was soon removed because of political reasons. From 1978 until 1993 he worked at the Balázs Béla Studio, where the experimental filmmaking of Gábor Bódy had a profound impact on his artistic practice. Between 1978 and 1986 he was a member of the contemporary music ensemble called Group 180. From 1974 until 1991 he worked at the Institute of Education (later Institute of Cultural Research), researching private photography and film. From 1991 he was a scientific fellow of the Sociological Institute of the Hungarian Academy of Science. In 1983, together with András Bán, he founded the Private Photo and Film Research Group, later Foundation and Archive, that aimed to research, preserve and archive amateur photos and footage. Private photos and films capturing private memories, scenes and stories became the primary resources for his art. After his early experimental films (*I See that I Look*, 1978; *Children's Movie*, 1979, *Golden Age*, 1985) he created *Bartos Family* in 1988, the first piece of his series *Private Hungary* now comprising twenty episodes. By reassembling amateur film footage from the 1930s and the 1940s, the episodes of *Private Hungary* created a new visual language and narrative. Works including archive footage by Forgács were inspired by Horus Archive, the amateur photography collection of Sándor Kardos founded in 1970 and the experimental documentary *Private History* (1978) by Gábor Bódy and Péter Timár as well. Forgács handles the carefully selected and researched archive material as anthropological artifacts, and by editing, slowing down, freezing and layering the footage on each other he reshapes the stream of images to create new meanings. Through appropriation and intervention, he reflects on the social issues of 20th-century Europe, marked by wars and dictatorships, while confronting us with our collective traumas. Since 1978 he made more than thirty films, including *Márai Herbal* (1991); *Wittgenstein Tractatus* (1992); *Free Fall* (1996); *Class Lot* (1997); *The Danube Exodus* (1998);

A püspök kertje (2002), *Saját halál* (2008), *Méreg* (2016) címűeket. A kilencvenes évek elejétől kezd videóinstallációkat alkotni (*Magyar Videó Konyha Művészet*, 1991; *Álominventárium*, 1995; *Pre-ProSectura*, 1996; *A kaszt ó!*, 1997; *A Dunai Exodus*, 2002; „*Col Tempo*”.*A W. projekt*, 2009, Velencei Biennálé, Magyar Pavilion; *Pápainé és fiai*, 2015; *Poltzer Saga*, 2018–20). Munkáisszámosneves hazai és külföldi művészeti intézményben megtalálhatók, mint a budapesti Szépművészeti Múzeum, a Ludwig Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria; a párizsi Centre national du cinéma et de l’image animée, a Centre Pompidou videógyűjteménye és a Musée d’Art Moderne; a stuttgarti Haus des Dokumentarfilm és a berlini Akademie der Künste; a tengerentúlon pedig a The Getty Museum, Los Angeles, a New York-i MoMA vagy az Australian Center for the Moving Image, Melbourne. 1998-ban Balázs Béla-díjban, 2007-ben Magyarország Érdemes Művésze díjban részesült. 2007-ben a holland Erasmus-díjjal tüntették ki, 2008-ban pedig a *Saját halál* (2008) című filmjével a Magyar Filmszemlén a kísérleti film fődíjában részesült.

A MűvészetMalom kiállítóterében megvalósuló kiállítás egyrészt új művészi irányokat és célokat mutat be, másrészt összegzi a művész munkásságának esszenciáját. A kiállítás és a tér elrendezése nem lineáris, a műcsoportokat nem időrendben követi végig a látogató. A nyolc különböző egységet magábaölelő térben az eltérő alkotói korszakok fotói, diaképei, videói és installációi egymásba fonódó szövetet alkotnak. A művész kaleidoszkópszerűen elénk táruló apró megfigyelései elmélyült szemlélődésre hívnak. Forgács wunderkammerében vizuális, szociológiai, esztétikai és kultúrantropológiai kutatás társul a gyermeki rácsodálkozással, a felfedező nyomolvasással. A kiállítás mindenekelőtt a Forgács saját felvételeit is alkalmazó művekre koncentrálnak. *A Duna árad szertartás* (2023), a *Pre-ProSectura - Végtelen híd* (1996) vagy a *Tudok én is nevetni* (1982–2015) című videó munkája saját nézőpont megválasztásával, majd módosításával, manipulálásával a pillanatnyiség és az analízis együttes eszközévé, illetve egy sajátos, intim atmoszféra megteremtőjévé válnak. Az 1974 és 1985 között született

The Bishop’s Garden (2002); *Own Death* (2008) and *Poison* (2016). From the early 1990s he started to create video installations such as *Hungarian Video Kitchen Art* (1991); *Dream Inventory* (1995); *Pre Morgue* (1996), *The Hung Aryan* (1997); *The Danube Exodus* (2002); “*Col Tempo*” *The W Project*, Venice Biennale, Hungarian Pavilion (2009), *Mrs. Pápai and Her Sons* (2015) and *Poltzer Saga* (2018–20). His works are part of the collections of many renowned art institutions in Hungary and abroad for example the Museum of Fine Arts in Budapest, the Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art; the Hungarian National Gallery; the Centre national du cinéma et de l’image animée in Paris; the video art collections of the Centre Pompidou and the Musée d’Art Moderne; the Haus des Dokumentarfilm in Stuttgart, the Akademie der Künste in Berlin and overseas at The Getty Museum in Los Angeles, the Museum of Modern Art in New York or the Australian Center for the Moving Image in Melbourne. In 1998 he was awarded the Balázs Béla Prize and in 2007 the Hungarian Artist of Merit Prize. In 2007 he received the Dutch Erasmus Prize and in 2008 the Best Experimental Film Prize of the Hungarian Film Week.

The exhibition in the gallery of the ArtMill in Szentendre presents new artistic directions and goals while also summarizing the essence of his work. The arrangement of the exhibition and the space is not linear, the artworks are not following a chronological order. In the eight different sections, photos, slides, videos, and installations from various artistic periods form an interwoven fabric. The artist’s kaleidoscopic, subtle observations invite us to deep contemplation. Forgács’s cabinet of curiosities blends visual, sociological, aesthetic, and cultural anthropological research with a childlike curiosity and a spirit of exploration. The exhibition primarily focuses on the works including Forgács’s photos and footage. His videos such as *The Danube Flood Ceremony* (2023), the *Pre Morgue - Endless Bridge* (1996) or the *I Can Also Laugh* (1982–2015) create an intimate atmosphere through a specific point of view that he later modifies and manipulates. This approach makes them a tool of both capturing moments

diaképekről készült nagyítások is magukon hordják Forgács egyedi festői módosításait. A nyers filmre készített képeket tükrözéssel, duplikálással, lyukasztással, égetéssel, pötyögtetéssel, különböző színszűrőkkel és egyedi fényeléssel dolgozza át. E diaképek, mint a szociofotók, társadalmi jelenségekre, saját történetekre, az arcra, a testre és az identitás kérdésére fókuszálnak. A legfrissebb fotómunkái közül a *Kanavász* (2023–2024) című modifikált fotósorozat darabjai a reprodukció gondolkörét járják körül, míg a *Füst*, a *Tűz és Pocsolya* (2022–2024) fotósorozatok a merengés egyszerre mélyreható és nyugalmas élményét közvetítik. Az irizáló képek egyszerű megfigyeléseknek tűnnek, ám módosítottak, torzítottak és metaforikusak. Mégis, a művészi aktus szűrőjén keresztül tűnődhet el a néző az arcot eltakaró, fölszálló füstön, a redőzött felszínű pocsolján és a víz tükrében feltűnő, hullámzó faágakon, emberi sziluetteken. Egyszerre objektív szemlélések és rendkívül személyes megélések, egyszerű jelenségek és titkos enigmák, reprezentációk és identitáskeresések, kitárulkozások és elbújások. Forgács Péter a művészi önkifejezés labirintusába invitál, hogy rácsodálkozhassunk egy rendkívül izgalmas, absztrakt szűrőn keresztül mindarra, ami elsőre konvencionálisnak tűnhet.

and analysis. The prints from slides created between 1974 and 1985 also carry Forgács' unique, painterly modifications. He reworks the images on raw film by mirroring, duplicating, piercing, burning, dotting, using various colour filters and custom lighting. These slides, like socio-photographs, focus on social phenomena, personal stories, the face, the body and questions of identity. Among his most recent photographic works, the pieces in the modified photo series *Canavas* (2023) explore the idea of reproduction, while the series *Smoke*, *Fire* and *Puddle* (2023) convey the profound and tranquil nature of contemplation. The iridescent images seem like simple observations, but they are altered, distorted and metaphorical. However, through the lens of artistic action, viewers are invited to contemplate elements like the smoke obscuring a face, the rippled surface of a pond, undulating branches, or human silhouettes. These are both objective perceptions and deeply personal experiences, simple phenomena, hidden enigmas, representations, quest for identity, revelations and hiding. Péter Forgács invites us to the labyrinth of artistic self-expression to discover all that seemed conventional for the first time through an exciting and abstract filter.



PROLÓGUS

„Tizenhat éves korom óta használok fényképezőgépet” – mondta Forgács Péter pár hónapja, amikor az alább olvasható „történet” megírására készülve újabb interjút vettem fel vele. A fotózást egészen pontosan egy Exaktával indította. Mindez azt is jelenti, hogy összetett, intermediális alkotói tevékenységét, amelyet évtizedek óta végez, alapvetően fotografálással kezdte. Mielőtt azonban kronologikus sorrendben végigtekintenénk azon, hogy a fotográfia mely területeit fedezte fel magának, milyen hatások alapján kanyargott az útja, és hogy ezek az ismeretek hogyan vezettek el jelenlegi komplex praxisához, fontosnak tartom, hogy megint tegyek egy kísérletet arra, hogy meghatározzam, pontosan miben áll művészetének esszenciája. Tíz évvel ezelőtt, amikor a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központbeli *Jelentés*¹ című kiállítása kapcsán megismerkedtünk, és a kiállítás katalógusába első ízben írtam a munkáiról, szintén ezzel kezdtem. Ugyanis az akkor és a most olvasott vonatkozó szakirodalom összevetésekor továbbra is úgy látom, hogy az őt méltató vagy kritizáló szerzők a legtöbb esetben nem elégszenek meg Forgács öndefiníciójával (ti. médiaművész, filmrendező, képzőművész), és „hogyan pontosítsák e két kifejezést, a szövegeikben gyakran használnak olyan hasonlatokat, amelyekkel praxisát egyéb, elsősorban nem a művészeti közegben végzett tevékenységtípusokhoz hasonlítják.”² Alkimista, archeológus, archivátor, antropológus, pszichológus és sztrípper – ahogy akkor, a nyilvános és személyes kitárulkozásként értelmezett *Jelentéstulajdonítás* projekt kapcsán gondoltam. „Forgács művészi tevékenysége valóban jól leírható e szerepek bemutatásán keresztül. Az életmű gyarapodásával azonban egyre több ilyen jelző illik rá, mivel a különböző témák sok esetben más-más attitűdöt kívánnak meg tőle a feldolgozás során.” A definíciós kísérletek sorozata, befejezetlensége voltaképpen tehát azt is mutatja, hogy a feladat végrehajthatatlan, mert valami mintha mindig kimaradna ezekből a meghatározásokból. Forgács alkotói tevékenységében ugyanis „a médiumhasználatot tekintve is határterületeken jár: archív filmeket, fotókat gyűjt³ és formál újra művészi eszközökkel, kompilál;⁴ maga is fotóz; interjúkat, portréfilmeket forgat;⁵ installációt⁶ és environ-



mentet komponál; performanszt rendez és ad elő⁷; recitál a 180-as Csoportban,⁸ fest.” 2015-ben csak egy év állt rendelkezésre e kérdés megválaszolására, az azóta eltelt időszakban azonban művész-kurátor kapcsolatunk meglehetősen aktív maradt, az elmúlt közel tíz évben különböző együttműködésekben kapott formát, és igyekeztem minden adandó alkalommal interjút készíteni vele. Rájöttem ugyanis arra, hogy Forgács az egyik legnagyobb mesélő a kortárs magyar művészeti színtéren, és ez nemcsak művészeti gyakorlatára érvényes, hanem akkor is az, ha saját magáról vagy az őt foglalkoztató dolgokról kell beszélnie. Utánozhatatlanul tudja újra és újra elmagyarázni azt is, amit már rég tudunk, és ezáltal sikerül még jobban megértenünk azt a valamit⁹, vagyis segítségével a megismerés újabb és újabb szintjeire léphetünk. „Engem a történet érdekel” – mondta ő, szintén az ehhez az íráshoz készített interjúban,

Győrfi tanya (Karcag fölött)
Győrfi farm (above Karcag), 1966
fekete-fehér fotó | black and white photo
17×24 cm

¹ *Jelentés. Esterházy Marcell, Forgács Péter és Gerhes Gábor kiállítása.* Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2015 (kurátor: Mucsi Emese).
² Mucsi Emese: *Sztriptíz (?) – Jelentéstulajdonítás – Forgács Péter nem-retrospektív retrospektív kiállításáról.* In: *Jelentés.* (Katalógus) Budapest: Capa Központ, 2016.
³ Privát Fotó és Film Archivum
⁴ A *Privát történelem* című Bódy Gábor–Timár Péter-film (1978) inspirációjára készített *Privát Magyarország* sorozat (1988–2023).
⁵ *Epizódok M. F. tanár úr életéből.* Mérei Ferenc-portréfilm, 1987; *Beszélgetések a pszichoanalízisről.* Ötrészes dokumentumfilm-sorozat, 1993; Kemény György 80, 2016; *Festői korszakok.* Digitális dokumentumfilm, 2016.
⁶ *Magyar totem*, 1992; *Két fészék és egy s más.* Installáció L. Wittgenstein szövegére, 1992; *A szobám esete*, 1992; *Álom inventárium.* „Pszichoa-nalitikus” karosszék és dívány, 1995; *Látogatás*, 1997; *szalonNAI*, 1997; *Observatorium*, 1998; *A Dunai Exodus.* A folyó beszédes áramlatai, 2002; *Der Kaiser auf dem Spaziergang*, 2003; *Tekintet*, 2003; *Oktató film*, 2004; *Rembrandt-morfok.* Idő/közben, 2006; *Monomotapa és A játszma*, 2007; „*Col Tempo*”. A W. projekt, 2009; *Német Egység a Balatonnál.* Collegium Hungaricum Berlin 2009–2010. A német-német találkozások a Balatonnál, 2010, Vaszary Villa, Balatonfüred, 2011 június 26-ig, illetve Cottbus International Filmfestival, 2010.

⁷ Stanley & Livingstone, 1979; *Avatás*, 1980; *Klorofil*, 1982; *Dixi & Pixi*, 1983; *Fekete lyuk*, 1984; *Íróasztal*, performansz és installáció, 1985.
⁸ Örvény Oratórium, 1998.
⁹ Mélyi József gondolata, amelyet Forgács Péter *A tükör. Pszichológia, analízis és fotográfia* című online előadása alá kommentelt a Facebookon.

A BARÁTKOZÁS LEHETŐSÉGEI

ezúttal ugyanis a saját munkamódszeremet erre a kivételes tulajdonságára építettem. Kértem, hogy meséljen önmagáról mint fotográfusról, hogy visszaemlékezésével, sajátos, lényegkiemelő történetmesélésével segítsen megalkotni a fotográfiai tevékenységéről szóló írás alapját.

Forgács érdeklődését a történetmesélés és az emberi történetek iránt többek között művész–dokumentumfilmjei, dokumentum- és portréfilmjei is bizonyítják. Ezeket a munkákat úgy nem is tudta volna elkészíteni, ha alapvetően nem hinne az interjú, a személyes elbeszélés, az újraelmesélés erejében. A beszéltetés, a beszélgetés és beszélés egész más hozzáállást kíván meg. Forgács mindegyikre képes, ha kell, napokig tartó felvételek során dolgozik azon, hogy megnyíljanak előtte az interjúalanyok, meghallgatja őket, dialógusba elegyedik velük vagy provokál, és végül ő maga egy sajátos, rá jellemző kiemelésekkel, retorikai fogásokkal, beszédtechnikával és karizmával el is tudja mesélni a saját vagy a számára érdekes, és rá nagy hatást gyakorló emberek élettörténetét. Portréfilmjeiben is ezt csinálja, csak más médiumokat is használ a beszéd kiegészítéseként. Érdeklí, ami körülveszi, és lényegében ezeknek a hatásoknak az új-rarendezéséből építi fel saját világát: a környezetében vagy a networkjében lévő emberek, alkotók, gondolkodók iránti figyelme alapvetően határozza meg saját alkotói tevékenységét. Forgács Péter fotográfiai oeuvre-jének története tehát egyfelől a szakmai és baráti találkozások története.

SZOCIÁLISAN ÉRZÉKENY FOTOGRÁFIA. A KISKÉPZŐTŐL AZ ORFEÓN ÁT A KIÁBRÁNDULÁSIG

A tizenhat éves Forgács Péter a fényképezőgépet kezdetben úgy használta, mint dokumentáló eszközt, nem foglalkozott még a technikai lehetőségeivel, a benne rejlő elméleti problémákkal, és médiumkísérleteket sem végzett. Saját tinédzser élethelyzetéből kiindulva a társadalmi kérdések érdekelték: szociálisan érzékeny fotográfiákat készített dokumentarista hozzáállással. Legfőbb témáit az utca, a dolgozó ember életvitele, a falu és a tanya jelentették. Komoly inspirációs forrást biztosított számára a kisképzőbeli multikulturális közeg. A Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola a hatvanas években nem úgy működött, mint a szokványos gimnáziumok, a szakképzések egyedülállóak voltak az országban, így a művészeti pályára készülő diákok a fővárosból és a vidéki településekről is ide jöttek felvételizni és továbbtanulni. A Kisképző egyfajta védőernyő, menedék volt a művésztanárok számára is, ahol a művészetoktatás polgári-liberális nagy tradíciója tovább élhetett. Bár az iskolában volt fotós képzés is, Forgács a kezdetektől üvegtervező szakra járt, ahol a tanterv részét képezte a rendszeres nyári szakmai

gyakorlat, amit többek között a Parádi és a Tokodi Üveggyárban végeztek. Tokodon a tanulói kötelességek mellett volt alkalmuk dokumentarista érdeklődéssel is megfigyelni az üvegfúvók munkáját, a gyári mindennapokat.¹⁰ A vidéki Magyarország, a kistelepülési és falusi élet iránti érdeklődését osztálytársa, Györfi Sándor szobrász indította el. Barátja meghívása révén Forgács eljutott Karcagra és a környékbeli tanyavilágba, ahol az ott töltött idő alatt megtapasztalta a vidéki, falusi életkörülményeket, az infrastruktúra hiányát, az önellátás szépségeit és nehézségeit. A Györfi család mindennapi életébe való betekintést és részvételt követően elköteleződött a tanyavilág ábrázolása iránt.¹¹

Forgács tizenkilenc éves korában, miután első alkalommal nem vették fel a Képzőművészeti Főiskola szobrász szakára, baloldalként¹² csatlakozott az Orfeo amatőr művészeti csoporthoz.¹³ A Képzőművészeti Főiskola hallgatóiból álló Orfeo bábcsoportot, stúdiószínházat, zenekart, szociofotós és képzőművészeti csoportokat foglalt magában¹⁴, „egyik markáns jellemzője a szolidaritás volt, amellyel tagjai megpróbálták közelíteni az elnyomott (munkás-) réteg felé.”¹⁵ A társadalmi különbségek felszámolására, a vagyoni különbségek nivellálására és a társadalmi esélyegyenlőségre törekvő, szociálisan elkötelezett összművészeti programjukban a pantomimmal, a politikai montázssal, „az avantgárd képzőművészet és a szociofotó összeházasításával”¹⁶ kísérleteztek. Az Orfeo fotós alcsoporthoz számára a harmincas évek Magyarországon működő baloldali szociofotós társaság volt az irányadó, akik a társadalmi visszasságok dokumentálásával foglalkoztak. Az orfeósok ezt a hazai szociofotós hagyományt követték, munkáikban az elesettség, a kiszolgáltatottság, a társadalmi egyenlőtlenségek láthatóvá tételét tűzték ki céljuknak.¹⁷ Forgács az orfeós-fotós időszakban többek között Kiss Mihály grafikusművésszel dolgozott együtt. A társadalmi és művészi feladatokra való felkészülés jegyében a tagok különböző gyárakban, metróépítésen vállaltak munkát rövidebb-hosszabb ideig. Forgács a Horog utcai sócsomagolóba ment, ahol reggel hatkor kezdődött a műszak. Az ottani élményei nem találkoztak az előfeltevéseivel, a csomagolóban nem azt a munkásosztályt találta, amelynek szüksége lett volna nagyobb változások bevezetésére

¹⁰ A Parádi Üveggyárban készített fotói elvesztek.

¹¹ A tanyavilág infrastruktúráját, az ott élők életkörülményeit érintő országos hatókörű fejlesztések pont a hatvanas évek közepén indultak el. Lásd például: *Hétközi kollégium a karcagi tanyavilágban*. *Filmhíradó*, 1965. január, <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=18037> (Utoljára letöltve 2025. 08. 15.)

¹² „Nem kommunista voltam, és nem is antikommunista, hanem forradalmárnak képzeltem magam.”

¹³ Kiss Mihály közlése az *ORFEO. Interjú* (Kiss Mihály, Németh Ilona, Fodor Tamás) című videóban, <https://www.youtube.com/watch?v=CBqqShoB5O0> (Utoljára letöltve 2025. 08. 15.)

¹⁴ Tóth Réka Ágnes: *Cselekvési alternatívák. Politikai bábszínház a hatvanas évek végétől a hetvenes évekig Magyarországon*. (Doktori értekezés) Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2021.

¹⁵ Tóth 2021: 48.

¹⁶ Nánay István: Az Orfeo-ügy. In: *Beszélő* 3 (1998).

¹⁷ Kiss Mihály közlése. In: *ORFEO. Interjú*.

munka- és életkörülményeiket tekintve, ezért a későbbiekben inkább az utcán, köztéren kereste a témáját, és Karcagra is visszajárt, ahol a vidéki életet, valamint a környékbeli romatelep lakóit fotózta. Kiss Mihály 1971-ben a munkáosztály életének tanulmányozása érdekében fél évet dolgozott Kiskundorozsmán olajbányásként, ahol a munkavégzés mellett dokumentálta a munkások és a környéken élők mindennapjait.¹⁸ Kiss fotós gyakorlatában a nyomor-esztétikától távol maradva a fizikai munka nehézségének és a munkások mindennapjainak megmutatására törekedett.¹⁹

Forgács dokumentarista korszakának végéhez az vezetett, hogy felismerte, hogy a hetvenes években a szociálisan érzékeny fotográfiával valójában már nem is lehet olyan szintű társadalmi változásokat elindítani, mint a harmincas években. Albertini Béla *A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig* című könyvének már címében is kijelöli²⁰, hogy a műfaj alapvetően véget is ért a második világháborúval, nagyjából 1947-től nincs klasszikus értelemben vett szociofotó. Definíciója szerint ugyanis a szociofotó nem egyenlő a szociális érzékenységgel, az esetek fotografikus ábrázolásával, mert az érzékeny téma-választás mellett meg kell felelnie annak a kíváncsornak is, hogy „egy olyan társadalmi környezetbe legyen beágyazva – egy speciális szerepbe –, amely társadalmi rendszert a szociofotósok a fényképeik felhasználásával képesek lehetnek ténylegesen megváltoztatni. [...] A klasszikus szociofotó akkora tétellel bírt, hogy a harmincas években büntetést is lehetett kapni a gyakorlásáért, Lengyel Lajost, Kassák Lajost és Tabák Lajost például le is tartóztatták”²¹ egy szolnoki szociofotós kiállítás miatt.²²

¹⁸ Lásd például a *Roma fiú portréját* 1971-ből, a kiskundorozsmai cigánytelepről.

¹⁹ Schuller Gabriella: Párhuzamos életvilágok. BALRA ÁT, JOBBRA ÁT. Művészet és politikai radikalizmus a Kádár-korban. Az Orfeo és az Inconnu Csoport. In: *Balkon* 4 (2020), 27–28.

²⁰ Albertini Béla: A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum, 1997.

²¹ „1928-ban lettem a Szolnoki Fotóklub tagja, még abban az évben kapcsolatba kerültem a fővárosi szociofotósokkal. Kassák Lajos – miután hazatért az emigrációból – megalapította a *Munka* című folyóiratát, amelynek számai Szolnokra is eljutottak. Láttam, hozzám hasonló gondolkodású emberekről van szó, ezért igyekeztem felvenni velük a kapcsolatot. Közismert, hogy Kassák mennyire érdeklődött a fényképezés iránt is, így hát bemutatkozásul vittem neki néhányat a képeimből. Ezek fogadtatása igen kedvező volt, a továbbiakban rendszeresen találkoztam velük. Megbeszéléseinket nem mertük Kassák lakásán tartani, hanem különböző vendéglőkben, cukrászdákban találkoztunk, s így utólag azt kell megállapítanom, hogy nem volt felesleges a sok utazgatás, konspiráció, hiszen egész szép anyagunk gyűlt össze. Bass Tibor, Bergmann Teréz, Bruck László, Gönczi (Frühof) Sándor, Haár Ferenc, Lengyel Lajos, Schmidt Anna és a saját képeim jelentették annak a kiállításnak anyagát, amelyet bemutattunk Bécsben, Pozsonyban és Kassán. Az említett helyeken igen elismerően fogadták a kiállítást, azért arra gondoltunk – különös tekintettel arra, hogy ezek a képek elsősorban mégis csak magyar gondok hordozói voltak –, hogy itthon is be kellene mutatni ezt a tárlatot. Javasoltam, hogy szervezzünk egy olyan vándorkiállítást, amely a különböző magyar városokban bemutatásra kerülne. Először a fővárosban rendeztük meg kiállításunkat, a jelenlegi Honvéd utcában, egy pincehelyiségben. A hatóságok nem figyeltek fel, hogy mit is tartalmaz a tárlat. Javaslatomra az alkotó kollektíva úgy döntött, hogy a következő kiállítás színhelye Szolnok lesz. Az engedélyt erre megkértem a helyi rendőrkapitányságtól művészi fénykéпкиállításra és Kassák Lajos Irodalmi problémák című előadására. Úgy tüntettem tehát fel a rendezvényt, mintha ez szokványos, ártalmatlan összejövetel lenne. Az engedélyt megadták, így került sor Szolnokon Kassák Lajos előadására.. bár ez sem volt zavartalan, hiszen egy rendőrtisztviselő is jelen volt, s abban a pillanatban, amikor Kassák aktuális politikai kérdéseket érintett, rögtön közbeszólt, hogy »az előadó ne térjen el a tárgytól«. Kassák vissza-vissza replikázott, hogy ez nagyon is a tárgyhoz tartozik. Mindenesetre ezek az intermezók már elég baljós előjelek voltak a másnapi kiállításához. Megpróbáltuk azzal is kijátszani az rendőrség éberségét, hogy a fotókat csak éjszaka, Kassák előadása után raktuk fel a kiállítóhelyiség falára. A vasárnap délelőtti megnyitó előtt már ott volt a rendőrség is, lezáratták a termet, az ott tartózkodó Lengyel Lajost és Kassákot letartóztatták, engem pedig a lakásomról vittek el. A helyi nagyságok – alispán, rendőrkapitány stb. – mind megnézték a kiállítást, amelynek ténye igen kellemetlen volt számunkra. Szerencsére a képek eszmeiségét nem tudták teljességében megérteni, így főleg a fotók címein háborodtak fel. Megállapították, hogy ezek kimerítik az izgatás fogalmát... Az ügyészség az állam és a társadalmi rend elleni főlforgatás címen emelt ellenünk vádat.” Tiszai Lajos: Egy élet az igazság szolgálatában. Tabák Lajos 85 éves. In: *Jászkunság* 4 (1988).

²² Kincses Károly közlése a *Kultúrház* műsor *Mi a szociofotó?* adásában (vendég: Horváth Dávid, Kincses Károly és László Gergely). In: M2, 2006. 10. 20.,<https://nava.hu/id/224538/>



„Tiszteltem Staltert, Korniss Pétert, Benkőt, olyan jó szociofotós vagy életfotós, mint ők, sosem voltam. De jártam cigánytelepekre. A Karcag melletti telepen egyetlen vízcsap volt háromezer ott élő emberre. Egy fővárosi úrigyereknek, mint én, egészen más volt »lelátogatni«, ott lenni. Mélyen megdöbbenett. Addigra már ismertem azokat a nagy álhumanista ENSZ-projekteket, mint a *The Family of Man*, vagy a *National Geographic*-puцерáj. Ezekről számomra azonnal kiderült, hogy hamisítványok, amikor a saját szememmel szembesültem azokkal az életkörülményekkel, ami például Magyarországon is megtapasztalható volt ebben az időben. Tulajdonképpen ez választott le engem a szociofotóról. Magunk között voltunk ebben a zárt »fotóklubban«, az Orfeo-ban, néztük, hogy a szegény emberek milyen küzdelmes életet élnek, és ennyi, nem tudtunk hatást elérni. Ez a tapasztalat lökött át egy másik regiszterbe, még jóval a mágikus 82-es-83-as privátfotó és -film-inspiráció előtt.”²³

Győrfi tanya (Karcag) | Győrfi Farm (Karcag), 1966
fekete-fehér fotó | black and white photo
17×24 cm

²³ Forgács Péter személyes közlése 2024. május 17-én.

A FOTÓ SZOCIOLÓGIÁJA. MÉREI FERENC A KIÁBRÁNDULÁSIG

Forgács a fent leírt hatások és belátások miatt eltávolodott a társadalmilag elkötelezett dokumentarista fotográfiától, ugyanakkor a szociális érzékenység, az emberi sorsok és élettörténetek iránti érdeklődés és azok tolmácsolására, kihangosítására való törekvés folyamatosan jellemző maradt a munkásságára függetlenül attól, hogy milyen médiummal dolgozott. A fotográfiai hatásokat nézve a hetvenes évek közepén három irányba vezetett az út ebből a dokumentarista fotós közegből: a későbbiekben a képzőművészeti, kultúraszociológiai-kultúrantropológiai és mélylélektani összefüggések határozták meg fotográfiával kapcsolatos gondolatait és munkáit.

Forgácsot 1971-ben felvették a Képzőművészeti Főiskola szobrász szakára, de alighogy megkezdte tanulmányait, még ugyanabban az évben politikai okokból eltávolították onnan az Orfeo csoport négy másik tagjával együtt.²⁴ 1974-ben pszichológiai-önismereti motiváció, személyes elakadás és terápia kapcsán jutott el Mérei Ferenchez.²⁵ Mérei 1945 és 1949 között kommunista nevelési vezér volt, aki az általa vezetett budapesti műhelyben és a nagy hatáskörű Országos Neveléstudományi Intézetben aktívan alakította az államilag szervezett szocialista iskolát; később, 1950-től a partvonalra került, majd bebörtönözték. Amikor Forgács-csal találkozott a hetvenes években, lelki ellenállás alapú, egyéni életmód-szerveződések és csoportterápiákat irányított.²⁶ Forgács a megismerkedésüktől egészen Mérei haláláig, 1986-ig szoros kapcsolatot ápolt a pszicho-

lógussal, csatlakozott a köré szerveződött „energiaközpont-hoz”²⁷, részt vett a csoportjaiban, a tanítványa lett. E hatás alatt elkezdte mélylélektani kontextusban is vizsgálni a fotográfiát. Mérei módszertanában a családállítás, a pszichodráma részét képezték a családi fotók: azzal kísérletezett, hogyan lehet egy családi interjú részévé tenni a privát fényképeket; a fotográfiával és a filmmel kapcsolatos szemiotikai vizsgálatait, a jelentésadás folyamatát, a jelentő és jelentett lebegő viszonyát pedig lacani felismerések alapján végezte.²⁸ Mérei maga is fotózott, amolyan életprojektszerűen épített egy sajátos képarchívumot, amelyet a lakása falaira applikált fel. Mindemellett Kassák-tanítvány is volt, tehát a klasszikus szociofotós hagyományokat is ismerte.²⁹ „Engem Mérei tanított meg a családi fotók és interjúk összefüggéseinek feltárására. A pszichodramán ez volt az egyik kiképzésem, hogy hozzak fotókat, és az alapján beszéljünk a családról. Ez is megelőzte pár évvel a privát fotó és film archívumos időszakot. [...] Az *Epizódok M. F. tanár úr életéből* című filmemben megfigyelhető Mérei otthona, egy ponton körbe is vezet minket benne, így jól láthatóvá válik a belső terek falait borító különleges képfolyam. Mérei a csoportjait – tehát nem a családját, hanem a pszichológusait, barátait, szerelmeit – fotózta, és ezeket a képeket applikálta a falakra. Tulajdonképpen a börtönben megtapasztalt magány hatott rá így, annak a vágya jelent meg ebben a személyes fotókollázsban, hogy mindenki mindig ott legyen körülötte.”³⁰

Forgács új fókuszra talált ebben a gyakorlatban: a téma egyszerűen közelebb állt hozzá, mert nem a felszabadításra váró, nélkülöző ember volt a középpontban, hanem a saját közege, saját problémái, aminek következtében horizontális dimenzióban tudott foglalkozni a fénykép szociológiájával

²⁴ Forgács ezt követően (másfél év gyári és egyéb fizikai munka után) kezdett képesítés nélkül tanítani a Hegedű utcai általános iskolában mint helyettesítő rajztanár, hogy miután eredeti szakirányára (szobrászat) nem vették vissza, megkezdhesse a főiskolán a rajztanári esti képzést. A kirúgás körülményei nem elhanyagolhatók annak vizsgálatához, hogy hogyan fordul egy fiatal képzőművész pályája elején a pedagógia felé, és hogy bizonyos elvek, szellemi hagyományok (jelen esetben a marxista, újbamos nézetek) felvállalásának vagy utólagos értékelésének milyen – a személyes történetekbe kódolt – korlátai vannak. Forgács ugyanis nemcsak főiskolai közegét veszíti el, hanem ezzel párhuzamosan ideológiai viták miatt az Orfeo Csoportból is kirekesztik. A huszonéves Forgácsnak egyszerre kellett megtapasztalnia a hatalom és saját kortársi közege doktriner, kirekesztő működését (és ezzel az élménnyel a korszakban nem volt egyedül). Ez a törés a későbbiekben konfliktusos viszonyt eredményezett az Orfeo Csoport valamikori tagjai (elsősorban annak kvázi vezetője, Malgot István) és Forgács között. Lehetséges, hogy pedagógiai tevékenységét részben meghatározta a megélt kirekesztettség, a kényszerpálya élménye, mivel önéletrajzában és más helyeken egészen a közelmúltig nem igazán volt hangsúlyos nyoma pedagógiai munkájának. Lényeges azonban, hogy utólag Forgács elismeri: életpályáján a művészeti és a pedagógiai praxis között tulajdonképpen koherens viszony volt. Mint mondja: „Tökéletesen megtanultam rajzolni, és ha Dürer korában élek, valószínűleg egy ilyen szakember lettem volna, rézmetsző stb., de semmi új gondolatom nem volt akkoriban. A kirúgásom körül leginkább ezek a szélsőségesek (utalás az Orfeo Csoportra és különböző neoavantgárd események látogatására) vonzóttak, ezek a lázadók, de nem tudtam kapcsolatot építeni a művészeti tevékenységem és a világképem között. Ezért ez a pedagógia nekem tényleg egy fantasztikus dolog volt, ahol ez a szabadság megteremtődött; a művészi önkifejezés, a kreativitás átélése. Amit az avantgárdból ismertem, az a saját tapasztalatommá, a saját praxisommá vált a tanítás által. Tulajdonképpen ez a pedagógiai munka nem pótcselekvés volt, hanem akkor ezt csináltam. Ráadásul a művészeti életbe való bekerülés, hogy ki voltam rúgva – a »kirúgott ember« – egy ilyen sértődött, megbántott pozícióba rakott, így nem volt könnyű érvényesülni.” Lődi Virág: *Kényszerpályán. A hetvenes évek pedagógia fordulatának néhány vonatkozása Forgács Péter és a Balázs Béla Stúdió tevékenysége alapján.* (Doktori értekezés) Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2024, 17–18.

²⁵ Lásd Forgács Péter *Beszélgetés a privát és nyilvános képi narratívákról. Reprezentációk, amnézia, tabu, és a rekontextualizálás helyzetei* című előadását, mely a Capa Központ Gyógyír című kiállításához kapcsolódó online sorozat (A tükör. *Pszichológia, analízis és fotográfia*) részeként megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=nVycgq4PUhw>

²⁶ Pléh Csaba: Mérei Ferenc a polgári és a szocialista embereszmény feszültségei közepette. In: *Educatio* 4 (2020).

²⁷ „Ismeretes, hogy a Vajda Lajos hagyatékát őrző »Rottenbiller utca 1« (Bálint Endre, Vajda Júlia és Jakovits József köre), a pszichológus Mérei Ferenc köré csoportosuló Törzs38 (»szellemi szeszcesmpészek« oppozíciója, köztük Bálint Endre), Mérei tanítványainak köre (köztük Forgács Péter), a Dohány utcai lakásszínház 1976-ig (Halász Péter, Bálint István, Koós Anna, Buchmüller Éva) és az 1975-től induló, a kreativitás és az interdisciplinaritás jelenségeit konceptualizáló és a gyakorlatba átültető – Erdély Miklós és Maurer Dóra vezette – Kreativitási gyakorlatok energia-központokként összefűződő kapcsolati hálójában áramoltak az ismeretek. E művészet-, illetve tudásszociológiai háttér az, amelynek ismeretében a montázs eljárás hagyományának átgondolásában talán új szempontok, illetve fogalmi keretek vezethetők be.” Perenyei Mónika: A titkos nyelv. Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatának mélylélektani aspektusaihoz. In: *Ars Hungarica* 4 (2017), 490–491.

²⁸ Vö. Mérei Ferenc: Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése. [1971] In: Mérei Ferenc: „...vett a füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia.* (Szerk.: Forgács Péter) Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987.

²⁹ „Nagyon viharos volt a serdülőkorom, amit megéltem... Nem tudom, miért, de valahogy vonzódtam a szabálytalansághoz. A szabálytalanság körülbelül az volt, hogy különböző furcsa, extrém csoportokhoz csatlakoztam. Így kerültem én először a Palasovszky csoportjához, de aztán gyorsan Kassákhoz. – Hogyan ismerkedett meg a Tanár úr vele...? – Nem tudom már, drágám. Mintha világeletemben ismertem volna... De az igazi ismeretség a Magdolna utcában volt, a Vasas Székházban, 1927–28-ban. Amikor ő hazajött Magyarországra. Akkor a felesége, Simon Jolán, csinált egy szavalókórust a Magdolna utcában, és oda jött meg Bécsből... Az *Egy ember életéből* lehet tudni. Hát, Kassákról azt lehet mondani: amatőr volt... Nézd meg a képeit, ő nem tanult semmit. Sem festeni nem tanult, semmit nem tanult, sem verset csinálni nem tanult... Ezek őselemek... Később én Kassákat úgy tekintettem, mint az egész törzsünknek az ősapját, ő hozta létre tulajdonképpen, vele kezdődött a magyar avantgárd. Én Kasit nagyon megszerettem. Nem mentem a szavalókórusba, de a Seman-kávéházba mindig elmentem, ahol ő összejött egypár emberrel. Többek között velem is. És akkor a Seman-kávéházban beszéltek meg, csináltak az életet. Hozzá kell tennem, hogy én igazi vonalas voltam, sztálinista vonalas. Persze nem tudtam, akkor még, mi a sztálinizmus, de igazi vonalas voltam. Ő pedig igazi ellenzéki volt már. Avantgárdista. És akkor ott a Seman-kávéházban jöttünk össze, ott találkoztunk. Akkor írtam is az ő lapjába, a *Munkába* néhány cikket, valami álnév alatt, már nem tudom, milyen név alatt. Mindegy.” Forgács Péter *Epizódok M. F. tanár úr életéből* című filmje alapján. In: *Filmvilág* 8 (1988), 13.

³⁰ Forgács Péter személyes közlése 2024. június 8-án.

„FANTASZTIKUS ÁTLÉPÉSEK” – A MAGYAR NEOAVANTGÁRD ÉS A KÉPZŐ- MŰVÉSZETI FOTÓ

és mélylélektani értelmezési lehetőségeivel. Mindezt támogatta az az elméleti keret, amellyel ekkoriban a Népművelési, később Művelődéskutató Intézet munkatársaként ismerkedett meg.³¹ A legújabb amerikai kultúrantropológiai és vizuális antropológiai kutatások, azok módszertana mentén felismerte, hogy az ezirányú érdeklődés és műveltség jó kiindulópontot és táptalajt jelenthet képzőművészeti gyakorlatának is.³²

Mindezzel együtt a Képzőművészeti Főiskoláról való kényszerátvázolás után egy furcsa vákuum, egy csendes időszak kezdődött Forgács művészetében, mert ráébredt, hogy azt a felszabadító teóriát, amelynek a része, képzőművésze akart lenni – elsősorban David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera mexikói alkotók nyomán –, nem lehet adaptálni a szociálisan érzékeny fotográfia területére. Bár alapvetően már a kezdetektől más médiumokkal is dolgozott, a fotós alkotói krízisből 1974 körül tudott kilábalni, amikor barátja, Kemény György grafikus és felesége, az *Interpress Magazin* főszerkesztője, Újvári Vali révén megismerkedett Vető Jánossal, aki szintén a lapnál dolgozott. Vető saját fotómunkáiban és a Hajas Tiborral közös projektjeiben sok olyan magyar és nemzetközi alkotói megoldás, behatás elegyedett, amit Forgács korábban az inspirációs képgyűjtéseiben vagy utazásai során már „levadászott” magának: a film perforációjának beemelése a képmezőbe, a fotókollázs újszerű megközelítése, grafikai vagy szöveges elemek használata a fotón, a kép roncsolása, valamint a bécsi akcionizmus, Arnulf Rainer és Rudolf Schwarzkogler performanszainak hatása.

„Nem elég az, hogy valaki nézi a könyveket, hogy ez tetszik, az tetszik – Diana Arbus, Moholy-Nagy vagy Atget... Ismertem a fotótörténetet, de amikor praxisban láttam valamit, ami gyakorlatilag egy szellemi-spirituális utat kínál, az teljesen máshogy hatott, és nekem ez volt Vető és a Biki-Vető-duett. Ahogy működtek, ahogy »belementek« a képbe. Amikor Vető Zuzuval dolgozott, az is fontos volt, egy teljesen könnyed valami, egy mély tagadás. Hogy hogyan függött ez össze a felszabadítás-teóriával, »az avantgárd mint a világ igazi tagadása« elképzeléssel, annak megértésében sokat segített nekem a magyar neoavantgárd mint közeg: Erdély Miklós³³, Maurer Dóra, Vetőék stb.

³¹ Forgács 1974 és 1991 között volt a Népművelési, később Művelődéskutató Intézet munkatársa. Kutatási területe a privát fotó és film vizuális, szociológiai, esztétikai és kultúrantropológiai aspektusa.

³² „A visual sociology is vonzott, az olyan kultúrantropológusi gyakorlatok, amikor a kutatók elmennek terepre egy 16-os kamerával a navahókhoz, és az őslakosok filmeznek. George Legrady is így kezdte Kanadában, inuitoknál fotózott. Ez benne volt a levegőben.” Forgács Péter személyes közlése 2024. május 17-én.

³³ Forgács alkotói és pedagógiai tevékenységének tehát integráns része volt a magyar fotóavantgárd és filmavantgárd. A konceptuális fotó, konkrétan Erdély Miklós *Időutazás* című sorozata, amelyben a fotószekvencia (és a montázs) segítségével megjelenik rég elhunyt rokonai vagy korábbi önmaga társaságában, valamint a hozzáfűzött idő-móbiusz tézisei alapvető inspirációként működtek Forgács számára későbbi filmarchívumos munkáihoz is.



Maurer ekkoriban mondott egy megvilágító gondolatot nekem: a szociofotóról beszélgettünk, és azt mondta, hogy teljesen felesleges ezt az elesettséget, a problémahalmazt ábrázolni, mert egy Erdély Miklós az egészet tagadja, az egész fennálló rezsimet. A tagadás tehát ebben az értelemben azt jelenti, hogy nem létezőnek tartja, ami itt van, amit a szovjet-kommunista Magyarország megengedő kultúrpolitikája így a fringe-en, a szélen csinál. Nem kell belülről kritizálni, mert ezek a törvények a szellemi szférában, a művészeti szférában egyszerűen nincsenek, nem érdekesek. Dóra ezzel a gondolatával megfogalmazta számomra azt, hogy ezekben az években miért lett fontos nekem a Hajas és a Vető fotográfiája.”³⁴

Forgács ugyanebben az időszakban a számtalan baráti összejövetel, underground kulturális esemény, házbuli valamelyikén találkozott Lugosi Lugo Lászlóval, aki akkor az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karára járt angol-magyar, valamint filmesztétika szakra, és ezzel párhuzamosan képezte magát fotográfusként is.

Angyalföldi bútorgyár | Angyalföld Furniture Factory, 1972
fekete-fehér fotó | black and white photo
17×24 cm

³⁴ Forgács Péter közlése 2024. május 17-én.

Lugo 1977-ben végzett a bölcsészkaron, és ekkoriban kezdte bemutatni nagyobb közönség előtt is saját fotográfiai munkáit. Közös érdeklődésüknek köszönhetően barátokká váltak, akik minden napjukat együtt töltötték: kölcsönösen inspirálták egymást, a szakmai és a személyes beszélgetéseik, vitáik összefolytak. Együtt csináltak kiállításokat és más projekteket a Fiatal Művészek Klubjában, többek között 1979-ben a *Stanley és Livingstone*³⁵, majd az *Avatás*³⁶ című performanszokat is a performatív műfajok, a szobrászat és a fotográfia határterületén. Forgács Lugóval való barátsága révén egy olyan fotós közegbe került be, ahol az alkotók nem a szociálisan érzékeny fotográfia iránt érdeklődtek, hanem akik számára a klasszikus fotó (például Eugène Atget, August Sander, Richard Avedon)³⁷ és azzal összefüggésben a posztmodern művészek – fotográfusok, fotót alkalmazó képzőművészek (mint a Factory, Andy Warhol stúdiója) – munkái voltak az irányadók, és ahol az időszak magyarországi experimentális és mediális fotográfiájának alapmotívumai és szellemisége megjelent.³⁸ Vető és Lugo munkái, elképzelései a fotográfiával kapcsolatban előtérbe hozták Forgács számára a fotó képzőművészeti jellegét, és ez átsegítette őt az akkori alkotói elakadásán, ekkor készült fotós – és más médiumú – munkáit ezek a hatások formálták: fényképein a technikai kalandozások, az optikai kísérletek, a kollázs-technika, a rétegeltdia-kompozíciók, a médiumreflexív megoldások mellett megjelenik az önarckép mint téma.³⁹

^[35] Az FMK-ban bemutatott Stanley and Livingstone (1979) közreműködője volt még Hámosi Gusztáv.

^[36] A szintén az FMK-ban, 1980-ban látható Avatás című installáció és performansz további előadója volt még Mártha István és Somoskői Lajos. Az előadás apropója az előző évben előadott Stanley and Livingstone egyik szereplőjének, a Stanley-t játszó Hámos Gusztávnak Berlinbe disszidálása volt. „Az itt maradt Livingstone (Lugosi Lugo László) „mint az alkotó szobrászatának képviselője és műreprezentánsa veszteséget egyrészt az ismerős emigránsok neveinek felsorolásával, illetve az „itthon maradt” szobor lelövésével gyászolja, rombolja, számolja fel.” forgacspeter.hu

^[37] Sz. n.: Játék a pusztulással. Interjú Lugosi Lugo Lászlóval. In: Tripont, 2017. 03. 28. https://digitalizalas.eu/cikk/jatek-pusztulással-interju-lugosi-lugo-laszloval/ (Utoljára letöltve 2025. 08. 15.)

^[38] Az informális szakmai-baráti network nagy része bemutatkozott a 1979 és 1982 között évente megrendezett Dokumentum c. kiállításokon, amely Veszprémből indult, majd vándorkiállításként turnézott az egész ország területén. Progresszív hozzáállásukat jól illusztrálja Beke László jellemzése, amelyet a Dokumentum 1981-es katalógusújságjába írt: „Nem titkolom véleményemet, hogy a Dokumentum név alá gyülekező művészek képviselik azt, ami a magyar fotóművészetben pillanatnyilag a leglényegesebb. [...] A Dokumentum alternatív fórum a magyar fotóművészet számára, mozgékony »fotószem«, amely kötelességének tartja, hogy figyeljen a mindenkori újra. Noha semmi hasznot nem hoz részt venni benne, felér egy pályadíjjal. A Dokumentum lehetőség.”, „A négy Dokumentum-kiállítás »vitte át« talán legkoncentráltabb formában a nyolcvanas évtizedbe. Kirajzolódni látszódtak a progresszív magyar fotográfia évtizedeken átívelő kommunikálásának akkori hídőállásai is: a hatvanas éveket a Műhely 67, a hetvenes éveket az 1976-os hatvani Expozíció, míg a nyolcvanas évek szellemét már a Dokumentum kiállítások jelezték. A Dokumentumokon egykor kiállító művészek Bakos Miklós, Baranyay András, Birkás Ákos, Burkus Sándor, Jokesz Antal, Károlyi Zsigmond, Kerekes Gábor (az akkor már Amerikában meghalt), Lőrinczy György, Szerencsés János, Szilágyi Lenke, Tordy György és Vető János. 1979 és 1982 között előadásokkal, a Dokumentum-újságokba történő írással, fordítással és egyéb segítséggel közreműködött: Albertini Béla, Attalai Gábor, Bán András, Beke László, Gera Mihály (az azóta elhunyt), Hajas Tibor, Lengyel János, Nagy Károly, Lugosi Lugo László, Pinczehelyi Sándor és Sáros László. Az emlékkiállítás a hetvenes, nyolcvanas évek magyarországi fényképezésének progresszív vonulatából mutat be eredeti műveket és megvásárolható kiadványokat. A megnyitón kerül bemutatásra egy (az első) »Dokumentum-album« Jokesz Antal: A preparált idő nyomában címmel – amely részben kordokumentum is.” Dokumentum, Műcsarnok online archívum, https://www.mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=561c3524cb67a&tax= (Utoljára letöltve 2025. 08. 15.)

^[39] Az 53. Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában Forgács Péter médiaművész „Col Tempo”. A W.-projekt című rendhagyó médiaművészeti installációjában a portré terhes történetével foglalkozott. A Rényi András kurátor gondozásában megvalósított mű egy, a második világháború idején nemzetiszocialista antropológiai kutatások céljából összegyűjtött és ma a bécsi Természettudományi Múzeumban őrzött film- és fényképtárhívum anyagából építkezik. A gyűjtemény sok ezer, egységes szabvány szerinti, hadifoglyokról, örökről és osztrák lakosokról készült arcképből áll, amelyeket „tudományos” célból gyűjtöttek össze és archiváltak. De a mű nem az egykorú dokumentumok történeti feldolgozása. Célja inkább az volt, hogy egyfajta labirintusstruktúrában megmutassa, hányféleképpen nézhetünk rá a másik emberre. Művészeti gyakorlatában a portrék és az önarcképek a 2020-as években is kiemelt szerepet kapnak a korábbi képeinek újraértelmezésétől, átfestésétől az iPhone digitális effektekkel ellátott fotókamerájával készített fotóig. Vö. Rényi András (szerk.): „Col Tempo”. A W.-projekt Forgács Péter installációja. (Katalógus) Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft., 2009.

Lugo jelentette az összeköttetést Bán András művészettörténésszel, valamint Kardos Sándorral is, aki Lugo számára – Haris Lászlóval együtt – a másik nagy mesterfigura volt. Erdély Miklós és Bódy Gábor mellett Bán András és Kardos Sándor nyitották ki Forgács számára az alkotói tevékenység útjait az archívumok, a privát fotók, filmek értelmezése és újrafelhasználása irányába.

Forgács 1974 és 1991 között dolgozott a Népművelési, később Művelődéskutató Intézet munkatársaként, ahol kutatási területe a privát fotó és film vizuális, szociológiai, esztétikai és kultúrantropológiai megközelítése volt.⁴⁰ Az Intézet a hetvenes években az átalakuló közművelődési rendszerben az alapintézményként számon tartott művelődési otthonok szakmai-módszertani központja volt. Az alulról induló közművelődési koncepciók támogatása a Népművelési Intézetet 1972-től vezető Vitányi Iván programjának szellemében alakult. Vitányi a kultúra kutatására állami felkérésre az intézményben új tudományos osztályt létesített. A frissen alakult osztály és az egész reformprogram új embereket kívánt, ezért a Népművelési Intézet alkalmazotti gárdája ekkoriban mintegy negyven fiatal munkatárssal bővült. Az Intézet kivételesen nyitott szellemű hely volt, ahol a progresszív értelmiségiek szabadon dolgozhattak. A pezsgő intellektuális légkörben a különböző területen kutató és dolgozó munkatársak folyamatosan frissítették egymás tudását a legújabb szellemi trendekről. 1973-ban Vitányi Iván aktív részvételével új szemléletű szemiotikai kutatások indultak, megalakult a Szemiotikai Munkabizottság. „Az Intézet néprajzi osztályára ebben az időben szivárgott be a strukturalizmus és a népművészeti hagyományt újszerűen értelmező kulturális antropológia. Az intézmény ekkoriban vált az erősödő szakmai kezdeményezések védőernyőjévé.”⁴¹ Az 1980-as évek elején ebben az intézményi keretben és szellemi miliőben bontakozhatott ki a Forgács Péter és Bán András vezetésével működő privátfotó-kutatásra szakosodott műhely, a Privátfotóprogram és a Privát Fotó és Film Archívum is.⁴²

„A Privát Fotó és Film Archívum alapjait 1982-83-ban tettük le Bán András művészettörténésszel. Már a hetvenes évek közepétől ismertük Kardos Sándor különleges gyűjtési koncepció alapján felépülő Hórusz Archívumát⁴³, amely

^[40] A bekezdés a Kísérletek egy sivatag beültetésére. Bak Imre munkássága a Népművelési Intézetben (1974–79) című szakdolgozatom felhasználásával készült. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013.

^[41] Mucsi Emese: Eternal Smile :). A neolitikumtól a posztinternet művészetig és vissza. In: Artmagazin 130 (2021), 40–45.

^[42] Gellér Judit: Befejezetlen történet. A Művelődéskutató Intézet privátfotó-gyűjteményéről. In: Fotóművészet. Rendszerváltás 64 (különszám) (2019)

^[43] „A Hórusz Archívum a hetvenes-nyolcvanas évek magyar szellemi életének egyik igen jellegzetes képződménye: olyan képgyűjtemény, képiség, amelyről mindenki tudott, amelyet mindenki ismert, személyesen mégis kevesen láthatták. Képei csupán néhány kiállításon és egy-két szakkönyv képanyagában tűntek fel.” Tuczai Rita: Hórusz-fotók: a gellert kapott reprezentáció. Hórusz Archívum – Kardos Sándor: A Hórusz című kiállítás katalógusa. In: Tabula 1 (2006).

egyedülálló volt a fotográfia történetében. Kardos az elsők között ismerte fel, hogy a magánélet ezen antropológiai jelentőségű dokumentumai, a privát fotók esetében milyen fontos szerepe van a hibának. Ez volt az egyik kiindulópontja a Privát Fotó és Film Archívumnak, amely később, 91-ben alapítvány lett. A másik előzmény Bódy Gábor *Privát történelem* című alkotása volt, ez inspirált minket abban, hogy privát filmeket is gyűjtsünk. A Vitézyi Iván vezette Művelődéskutató Intézet keretei között futó Privátfotó-program az 1980-as évek elejének szakmai érdekessége volt. Szegő György *Privátfotó. Szimbólumszótár* című könyve⁴⁴ betekintést enged az ott folyó munkába. A program keretében egy team-et hoztunk létre a privát fotó több szempontú analizálására, amelyben a következő tudósok és művészek vettek részt: Bakos Zoltán, Bán András, Beke László, Győri Lajos, Kozma György, Kunt Ernő, Lammel Annamária, László János, Perneczky Géza, Peternák Miklós, Simon Zsuzsa, Somogyi György, Szegő György, Széky János, Török Tamás, Ungváry Rudolf, Wessely Anna és Zelnik József. Tehát néprajzosok, nyelvészek, művészek, esztéták, irodalmárok stb. közösen végezték az értelmezést. Ez is mutatja, hogy milyen tágasan képzeltük el a program keretén belül a privát fotó megközelítését. A fényképanyaghoz való hozzáférés ügyében a Művelődéskutató Intézet szerződéses kutatójaként hivatalos megkeresést tudtunk küldeni a Főfotó igazgatójának, aki nagyon kooperatív volt. A Főfotó az egyetlen monstre országos laboratórium volt Magyarországon. Az Ofotértnek is volt egy kis laborja, de a Főfotó szolgálta ki a magyar amatőr fotográfusokat. Hallatlan nagy hívógépeket vettek, több száz ember dolgozott náluk. Hihetetlen nagy munkaterületen üzemeltek a laborgépek, nagyítottak és válogattak a dolgozók. ... 83-ban 10–12 embert meg tudtunk fizetni, hogy a Főfotóban az általunk megadott szempontok alapján összegyűjtsék és elhozzák a vállalat rostáján kihullott, selejt anyagokat. Ezek a képek az ember önábrázolásáról vagy ábrázolásáról szólnak a korszakra jellemző hétköznapi rítusok között. Nekünk a tréningruha, a disznóvágás, az osztálytalálkozó, a karácsonyozás, az esküvő, az újszülött baba felmutatása mind rendkívül fontosak voltak. 83-ban legyűjtöttük az első adagot. 89-ben folytattuk a gyűjtést, egyrészt mert éreztük a történelmi pillanat jelentőségét, másrészt volt egy olyan összehasonlító vizuális szociológiai elgondolásunk, hogy meg kellene nézni, mi változott hat év alatt. Mindaz, ami most a Facebookon és más közösségi oldalakon vibrál, papíralapon itt volt készen: az előhívott, de felvágatlan fotótekerceken a családi memória tökéletes dramaturgiával őrződött meg.”⁴⁵



Forgács ebben az időszakban a Privát Fotó és Film Archívum bűvöletében részben eltávolodott a konkrét fényképezéstől, a fotózás gyakorlata átment a képekkel való dolgozás – a gyűjtés, a felfedezés, a feldolgozás, kisajátítás és az újra-értelmezés, rekontextualizálás – gyakorlatába, intermedialis munkásságát egyfajta archívalalapú gondolkodás kezdte el meghatározni. Az autenticitást kereste a banális mögött. „Az archívumra építő művészetek posztmodern követő újragondolásai mögött jelentős részben az a felismerés áll, hogy a képek nem pusztán reprezentációi, hanem létrehozói a történelmi tapasztalatoknak.”⁴⁶ A trend nemcsak a fotográfia és a film területén, hanem az egész művészeti világban megjelent. Forgács benne volt a világidőben: Jacques Derrida *Archive Fever* című könyve 1991-ben, Hal Foster szövege az „archiváló készletéről” pedig 2004-ben jelent meg. A téma a nemzetközi vizuális művészetek területén a dada óta ugyan időszakosan jelen volt, az archívalalapú

Angyalföldi bútorgyár (öltözőszekrény) |
Angyalföld Furniture Factory (Locker Room Cabinet), 1972
fekete-fehér fotó | black and white photo
17×24 cm

⁴⁴ Szegő György: *Privátfotó. Szimbólumszótár*. Budapest: Theater Art Fotó, 1998.

⁴⁵ Forgács Péter szövege a Privát Fotó és Film Archívumról. In: *Fotóművészet. Rendszerváltás (különszám)* (2019), 166–167.

⁴⁶ Catherine Russell: Bevezetés az archivológiába. In: *Metropolis* (2020/1.).

művészet csak a digitális fordulat idején, a kétezres évek elején került előtérbe. 2009-ben Okwui Enwezor – Derridára utalva, szintén – *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* című korszakos kiállításán debütáltak egymással összefüggésbe hozva az ebbe a trendbe sorolható művek,⁴⁷ amelyek – ahogy Enwezor írta – „a fotografikus lenyomat hűségén túlmutató, új képi és történeti tapasztalatok felé nyitnak”. Más szavakkal, a kisajátításra építő művészet történeti értéke és jelentősége nem a dokumentum indexikus tekintélyéből fakad, hanem a dokumentum mint kép és a kép mint dokumentum életéből.”⁴⁸ Bódy Gábor a Forgács filmes praxisának irányt mutató *Privát történelem (II.)* című szövegében ezzel kapcsolatban azt emeli ki, hogy a privát fotók és filmek legfőbb erénye, hogy kevésbé kontrolláltak a kor kulturális-ideológiai konvenciói által.⁴⁹

JELENTÉS-TULAJDONÍTÁS.⁵⁰ MAGNUM OPUS

A *Jelentés* kiállításon bemutatott *Pápainé és fiai* című installációban (2015) Forgács a számos „Privát Magyarország családregény-nagyepika-költészet-filmvállalkozás”⁵¹ után a saját családi történetét tárta fel az anyja történetén keresztül, aki III/I-es hírszerző munkatársként dolgozott az 1975 és 1985 közötti időszakban Magyarországon. E személyes történet mellékszálaként a kiállításon bemutatott anyagok, fotók révén egyfajta összegzést is kapunk fotográfiai életművéről, és az archívumot feldolgozó installációforma által Forgács aktuális fotográfiakoncepciójáról, érdeklődési területéről is.⁵² Munkamódszere ebben az esetben a privátarchívum-feldolgozás volt, ezúttal azonban nemcsak mások múltjában kutatót, hanem saját emlékeiből (is) válogatott. Az installációban hét típusú anyagot szőtt össze. A kiemelt évtized általános kontextusát egy korabeli képekből álló, 2015-ben átdolgozott találtképfotó-gyűjtemény bemutatásával teremtette meg. A számos egymás mellé rendezett hétköznapi – sok esetben intim pillanatot őrző – fénykép amelle, hogy megidézi a Kádár-korszak általános miliójét, betekintést engedett a képeken szereplő anonimizált figurák privát szférájába is. A munka egészen végigvonuló, a mindennapi életet bemutató képsáv fölött az újrarendezett Forgács-archívum elemei – Forgács Marcellné Avi Shaul Bruria

„Pápainé” és fiai, a művészként tevékenykedő fia, Forgács Péter, „Papai Péter” naplórészletei, valamint utóbbi családi körben, illetve művészeti tevékenysége részeként készített fotografikus felvételei – sorakoztak. A kiválasztott noteszlapok az egyszerű napi teendők mellett személyes emlékeket, álmjegyzeteket és projektterveket tartalmaztak. Forgács alkotói gyakorlata során több alkalommal családtagjait is mozgósította, az így készült fotók és filmfelvételek egy része nemcsak művészeti alkotás, hanem egyszersmind bensőséges családi pillanatok dokumentációja is. Az életeseeményeit folyamatosan dokumentáló Forgács privát fotóiból összeállított válogatás pedig a mikrokörnyezeten kívül a korabeli művészeti közeget – többek között a fotográfusi életútját befolyásoló alkotókat, barátokat – is bemutatja. A kép- és dokumentumegyüttes alján végigfutó, időrendbe sorolt állambiztonsági dokumentumok a családi képeken anyaként, összetett figuraként ábrázolt „Pápainé” párhuzamos életét, hírszerző tevékenységét ismertetik. A kiállítás részeként bemutatott videóinterjúban Forgács a több mint hatszáz kép közül két fotót emelt ki:

„E két kép – a fiatal atléta és az inkognitóját őrző »Papai Péter« – között eltelt idő gyakorlatilag meghatározza a fotográfiahoz való viszonyát ennek a kiállításnak. Miért? Az évek alatt újabb és újabb összefüggéseket fedeztem fel, eltérő hatások értek, amelyek megmutatták, hogy a képek narratívája és elkészülése, illetve az a mód, ahogy nem pusztán egy kronológiát kapnak, hanem egy adott jelentészónába is bekerülnek, ahol számtalan jelentés kibontása lehetséges, ez nagy mértékben megkönnyíti azt a változást, amin én e kiállítás létrehozásakor átmentem. Az egy nagyon fontos belső munkamódszer, hogy maga a mű magán viseli a készítés reflektált módját. Nem pusztán egy sorrendiségről van szó, hanem egy mélyebb belső hálózatról, amely az időrendet nagyjából követő képfolyamban a belső kapcsolódások hálózatát hozza létre.”⁵³

„A *Jelentés* kiállítás egy különleges keret volt, mert meghatározottan a tíz év feldolgozásában az összes funkciót beleszőttem, amit használtam. Az összes alkotói gyakorlatot, reprodukciós, dokumentációs, kreatív-experimentalist, személyes-privátot, és ezek rétegeltlen jelentek meg, amit fel kellett fejteni, ki kellett hámozni. Nekem ez az egész valamilyen módon egy nagy sztriptíz volt. De a saját privát fotóim mindig is átmentek a képzőművészetembe. Azonnal a képben lévő potenciálra gondolok, akkor is, amikor elkészíték egy családi képet, és ezt általában nem is kedvelik a családtagjaim. A Halász Színház is tulajdonképpen a saját élethelyzetét rakta ki, ami persze

⁴⁷ A kiállító művészek listája: Christian Boltanski, Tacita Dean, Stan Douglas, Harun Farocki és Andrei Ujica, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Felix Gonzalez-Torres, Craigie Horsfield, Lamia Joreige, Zoe Leonard, Sherrie Levine, Ilán Lieberman, Glenn Ligon, Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Fazal Sheikh, Lorna Simpson, Eyal Sivan, Vivan Sundaram, Nomeda és Gediminas Urbona, Andy Warhol.

⁴⁸ Okwui Enwezor: *Archive Fever*, International Center of Photography, New York, 2008. január 18. – május 4.

⁴⁹ Bódy Gábor: *Privát történelem (II.)* In: Zalán Vince (szerk.): *Bódy Gábor: Egybegyűjtött filmművészeti írások* 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006, 215.

⁵⁰ Bódy Gábor: *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában*. In: Peterján Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Budapest: Pesti Szalon, 1996.

⁵¹ Idézet Forgács Pétertől: Szőnyi Tamás: *Történelemfolyam* (Forgács Péter filmrendező, képzőművész). In: *Magyar Narancs*, 2002. 10. 10.

⁵² Az installáció részeként kiállított közel hatszáz fotó a mennyiségéből adódóan szinte szelektálatlannak tűnik. Inkább egy leltárra hasonlít, egy inventáriumra, amelyben nehéz megtalálni a hangsúlyokat. Ez a „halmozás”, a kép- vagy tárgyözön számos más archívummal foglalkozó művészeti projekt esetében is megfigyelhető. Mucsi 2016.

⁵³ Forgács Péter: *Jelentéstulajdonítás*, videó

a New York-i és a francia avantgárd lakásszínházaiából, közösségi színházaiából inspirálódott, vagy ahogy Fassbinder és Andy Warhol a saját radikális életét mutatta be. Nekem ez jelenti a megvalósulást, hogy a saját létedet transzponáld. Emiatt fontos nekem annyira az a közeg, amiben ezt megtalálhattam a hetvenes–nyolcvanas években. Ezért emeltem ki azokat az aktorokat, mert ez egy létforma, ahol minden abba kerül bele. Az egy másik dolog, hogy Maurer Dórát például jobban érdekli a struktúra, engem viszont a narratív része érdekel, a történet, az elemzés, ami mögöttes van.”⁵⁴

„A kiállítóterem falait szinte plafonig betöltő installáció egy bő évtizedet bemutató »időszőnyeg« volt, és esetében a felvetés kereteit Pápainé III/I-es jelentéseinek kezdete, valamint a Forgács Péter apja, Marcell és mestere, Mérei Ferenc halálának dátumai által kijelölt évek (1975–1986) adták. Ezek köré »fonódtak« – hol feszesebben, hol lazábban, szabálytalan mintákba rendeződve – az installáció elemei, melyek a hetvenes–nyolcvanas évekbeli Magyarország, és a benne élő Forgács család – legfőképpen Forgács Péter – történetét láttatják.”⁵⁵ A *Pápainé* és *fiaiban* tehát Forgács újabb formát talált a történetmeséléshez, és egy olyan kivételes projektet hozott létre, amellyel egyszerre teremtett önálló, új műalkotást, és adott értelmezési keretet a saját fotográfiai életművéhez.⁵⁶



Epizódok M. F. tanár úr életéből | Episodes from the Life of Professor F. M. Mérei Ferenc portréfilm | Ferenc Mérei Portrait Film, 1987
videó | video
110 perc | 110 min

⁵⁴ Forgács Péter közlése 2024. május 17-én.

⁵⁵ Forgács Péter közlése 2024. május 17-én.

⁵⁶ Forgács fotográfiai életművének különleges szegmensét, a filmes és a fotós gyakorlatok közti területet képezik a nyomtatott mozgóképek, amelyek technikai képek, a fotótól pedig az különbözteti meg őket, hogy alapvetően nem fotókamerával készültek. Erre találunk példát a Petri Györggyel közös *Arizónapló* filmmel egy időben született művészkönyvben, amely Arizonában készült, és a helyi közegből, illetve a Forgácsnál mindig kéznél lévő Roget-féle *Thesaurus*ból inspirálódva Petri verseket, szövegeket írt, Forgács pedig őt fotózta és filmezte ebben a miliőben. A filmek kockái a fotókkal keveredve kerültek be a könyvbe. Forgács avantgárd kapcsolatokon keresztül jól ismerte Woody Vasulkát, meg is látogatta Új Mexikóban. Ott kölcsönkapott tőle egy videóprintert, amelyet közvetlenül rá tudott kapcsolni egy kamerára. Steina Vasulka (Steinunn Briem Bjarnadottir) és Woody Vasulka (Bohuslav Vašulka) a Kitchennek voltak a tagjai, Warhollal dolgoztak. Szintén ide sorolható a Bán Zsófiával közösen készített *Méreg* című film és könyv anyaga is. Bán Zsófia írásaiban képek, szövegek és az emlékezet rejtett összefüggéseit térképezi fel. „*Méreg* című balladai elbeszélésében Karády Katalin braziliai útjáról olvashatunk. Forgács Péter azonos című, 2016-os filmje és e könyv a múlt előhívása. Bán Zsófia narrációja közben édesapja, Bán László braziliai családi filmjeiből építkező kollázsát láthatjuk. Archivum és legenda. Az ünnepi könyv e két korábbi műalkotás különleges szintézise: háttér és előtér állandó dialektikája, a szöveg és a kép négyzetre emelt találkozása – egyben újabb történet. Médiumok karneválja. A születésnap album az emlékezés érzéki dokumentuma, ellenméreg a mindenkori felejtéssel szemben” – ahogy Szegő János írja.

PROLOGUE

"I have been using a camera since I was sixteen years old" – told Péter Forgács a few months ago, when I recorded a new interview with him, preparing to write the "story" below. To be precise, he started to take photos with an Exakta. This also means that his complex, multimedia art practice, which he has been maintaining for decades, was started with photography. But before we chronologically oversee which fields of photography he has explored for himself, what influenced him on his way, and how this knowledge led him to his current artistic work, I think it is important to make another attempt to define the essence of his art. Ten years ago, when we got to know each other on the occasion of the exhibition *Meaning*¹ at the Robert Capa Contemporary Photography Center, and I wrote about his work in the catalog for the first time, I started with this same thing. I still think, after reading and comparing the literature related to his work, that the authors either praise or criticize his work and are not satisfied with Forgács's self-definition, namely that he is a media artist and film director. "To define these two expressions, they often use metaphors that compare his praxis to activities outside of the art scene.² Alchemist, archaeologist, archivist, anthropologist, psychologist and stripper – as I thought at the time, about his project *Attribution of Meaning* I interpreted as a public and very personal disclosure. "The artistic practice of Forgács can certainly be described by these words. With the expansion of his œuvre, more and more similar adjectives apply to his work, because the different topics require another attitude from him during the process." The series of attempts to describe him, and their incompleteness, show that this is an unfinished task because something is always missing from these definitions. In his artistic practice, Forgács is following a path on the verge of different media: he collects³ and recreates archive footage and photos with an artistic approach, he compiles⁴, takes photos, shoots interviews and portrait films⁵, designs installation⁶ and environment, directs and acts performances⁷, he recites in Group 180⁸, he paints."

¹ *Meaning*. Exhibition of Marcell Esterházy, Péter Forgács and Gábor Gerhes. Robert Capa Contemporary Photography Center, Budapest, 2015 (curator: Emese Mucsi).

² Emese Mucsi: *Striptease (?) Attribution of Meaning – On the non-retrospective retrospective exhibition of Péter Forgács*. In: *Meaning*. (Exhibition catalog) Budapest: Capa Center, 2016.

³ Private Photo and Film Archive.

⁴ *Private Hungary* series (1988-2023) inspired by *Private History* by Gábor Bódy and Péter Timár (1978).

⁵ *Episodes from the Life of Professor F. M.* – Ferenc Mérei portrait film, 1987; *Conversations of Psychoanalysis*. Five-part documentary, 1993; György Kemény 80, 2016; *Picturesque Epochs*. Digital documentary, 2016.

⁶ *Hungarian Totem*, 1992; *Two Nests and Other Things*, Installation L. Wittgenstein's text szövegére, 1992; *The Case of My Room*, 1992; *Dream Inventory*. „Psychoanalytic” armchair and couch, 1995; *The Visit*, 1997; *Saloon and Then!*, 1997; *Observatorium*, 1998; *The Danube Exodus*. *The Rippling Currents of the River*, 2002; *Der Kaiser auf dem Spaziergang*, 2003; *Sight*, 2003; *Educational Cinema*, 2004; *Rembrandt-morphs*. In/Between, 2006; *Monomotapa and The Game*, 2007; „Col Tempo”. A W. project, 2009; *German Unity @ Balaton*. Collegium Hungaricum Berlin 2009–2010. *German–German Encounters at Lake Balaton*, 2010, Vaszary Villa, Balatonfüred, On view until June 26, 2011 and at Cottbus International Film Festival, 2010.

⁷ *Stanley & Livingstone*, 1979; *Inauguration*, 1980; *Chlorophyll*, 1982; *Dixi & Pixi*, 1983; *Black Hole*, 1984; *Work Desk*, performance and installation, 1985.

⁸ *Free Fall*, 1998.



In 2015 there was only one year to answer this question and since then, our artist-curator relationship has remained quite active and in the past ten years it emerged in different collaborations. I tried to interview him every single time I could. However, I realized that Forgács is indeed the greatest storyteller in the contemporary art scene of Hungary, and it is not only typical of his art but also when it comes to telling about himself or the things he is interested in. He can explain again and again what we already know, so we understand it better, meaning that with his help we can reach new levels of recognition.⁹ "I am interested in the story" – told Forgács in the interview conducted for this essay, as this time I built my working process on this unique quality of his. I asked him to tell me about himself as a photographer, and by doing so, to help me with his recollection and special highlights to create the basis of a text on his photography.

⁹ The thoughts of József Mélyi, which he commented on the online lecture by Péter Forgács entitled *The Mirror*. Psychology, analysis and photography on Facebook.

Pszichodráma csoport Mérei Ferencnél
Psychodrama group at Ferenc Mérei's
halszemoptika, kodak fotó | fish-eye lens, Kodak photo
1981
13x8 cm

THE POSSIBILITIES OF MAKING FRIENDS

Among others, Forgács’s documentaries of artists and portrait films prove his interest in storytelling and people’s stories. He could not even produce these works without his fundamental belief in the power of the interview, personal narrative and retelling. To make someone talk, a conversation or a discussion requires a different approach. Forgács can do all of them, sometimes he works on shootings taking several days to open up his interviewees. He listens to them, he dialogues or provokes them, and finally, with his special highlights, rhetorical tools, speech and charisma he can tell the life stories of him or people he finds interesting or influential. In his portraits he does the same, just using other media to complete speech. He is interested in what is surrounding him, and essentially, he builds his world by rearranging these impressions: his attention towards the people, artists or thinkers in his environment or network is fundamental to his artistic practice. Thus the history of the photographic oeuvre of Péter Forgács is partly a story of professional and friendly encounters.

SOCIALLY ENGAGED PHOTOGRAPHY. FROM THE SECONDARY SCHOOL OF VISUAL ARTS THROUGH THE ORFEO GROUP TO DISILLUSIONMENT

In the beginning, the 16 year old Péter Forgács used the camera as a tool of documentation. He has not yet explored its technical possibilities, the theoretical issues related to photography or experimented with the medium. Departing from his life situation as a teenager, he was interested in social questions: he made socially sensitive photographs with a documentary approach. His main themes were the streets, the life of the working class, the village and the rural farm. The multicultural environment of the Secondary School of Visual Arts in Budapest was a major inspiration for him. The Secondary School of Visual Arts was not like regular high schools, the courses were unique in the country and students aspiring for an artistic career came here from both the capital city and smaller towns in the countryside. It was also a refuge for art teachers as well, where the bourgeois-liberal tradition of art education was preserved. Although there was a photography course, Forgács attended the glass design course where regular summer internships were part of the curriculum that students completed in the Glass Factory of Parádkod and Tokod. In Tokod, next to his duties as a student, Forgács observed the work of the glass blowers and the everyday life of the factory from a documentary perspective.¹⁰ His interest in the life of countryside Hungary, small towns and villages was inspired by his classmate, sculptor Sándor Györfi. His friend invited Forgács to Karcag and the surrounding isolated farms, where he experienced rural life–

style, the lack of infrastructure and the difficulties and beauty of self-sustainment. After participating in the daily life of the Györfi family, Forgács committed himself to depict the world of the isolated farms in rural Hungary.¹¹

At the age of 19, when Forgács was not admitted to the sculptor course of the Academy of Fine Arts at his first attempt, he joined the amateur art group Orfeo¹² as a leftist.¹³ Orfeo consisted of students of the Academy of Fine Arts and included a puppet theater group, a studio theater, a band and artist groups as well.¹⁴ "One of its significant features was solidarity, with which the members tried to approach the oppressed working class."¹⁵ With their multidisciplinary and socially engaged art program, Orfeo aimed to create a more equal society with less financial differences. They experimented with pantomime, political montage and the "merging of avant-garde art and social photography".¹⁶ For the photography working group of the Orfeo, the main source of inspiration was the leftist social photography group operating in the 1930s in Hungary, focusing on documenting social inequalities. The photographers of the Orfeo group followed this Hungarian tradition in social documentary photography, and they have made poverty, vulnerability and social inequality visible in their works.¹⁷ During his Orfeo years, Forgács worked together – among others – with graphic artist Mihály Kiss. To prepare for their artistic and social work, the Orfeo members took seasonal jobs at factories or subway constructions. Forgács went to the salt packaging factory on Horog Street, where the shift started at 6 am. His experiences there did not meet his former expectations, as he did not encounter the working class he thought required bigger changes regarding their working environment and living conditions. Thus later he found his subjects on the streets and regularly went back to Karcag where he photographed rural life and the tenants of the Roma settlements nearby. In 1971 Mihály Kiss worked as an oil miner in Kiskundorozsma for six months to study and document the life of the working class.¹⁸ In his photography, Kiss wanted to avoid the aestheticization of poverty and he aimed to show the difficulties of physical work and the everyday lives of workers.¹⁹

¹¹ In the mid-1960s, nationwide developments affecting the infrastructure and living conditions of people living on rural farms in Hungary started.

¹² Commentary of Mihály Kiss in the video ORFEO. Interview (Mihály Kiss, Ilona Németh, Tamás Fodor), <https://www.youtube.com/watch?v=CBqqShoB5O0> (Last opened 2025. 08. 15.)

¹³ "I was not communist nor an anti-communist, but I imagined myself as a revolutionary."

¹⁴ Réka Ágnes Tóth: Alternatives of Action. Political Puppet Theatre from the late 1960s until the 1970s in Hungary. (Doctoral dissertation) Budapest: University of Theatre and Film Arts, 2021.

¹⁵ Tóth 2021: 48.

¹⁶ István Nánay: The Orfeo Case, In: *Beszélő* 3 (1998).

¹⁷ Mihály Kiss's article In: ORFEO. Interview.

¹⁸ For example, see: Portrait of a Roma Boy from the Roma settlement in Kiskundorozsma.

¹⁹ Gabriella Schuller: Parallel Lives. Left Turn, Right Turn. Artistic and Political Radicalism of Late Socialism in Hungary. The Orfeo and the Inconnu Groups In: *Balkon* 4 (2020), 27–28.

¹⁰ The photos taken at the Parádk Glass Factory were lost.

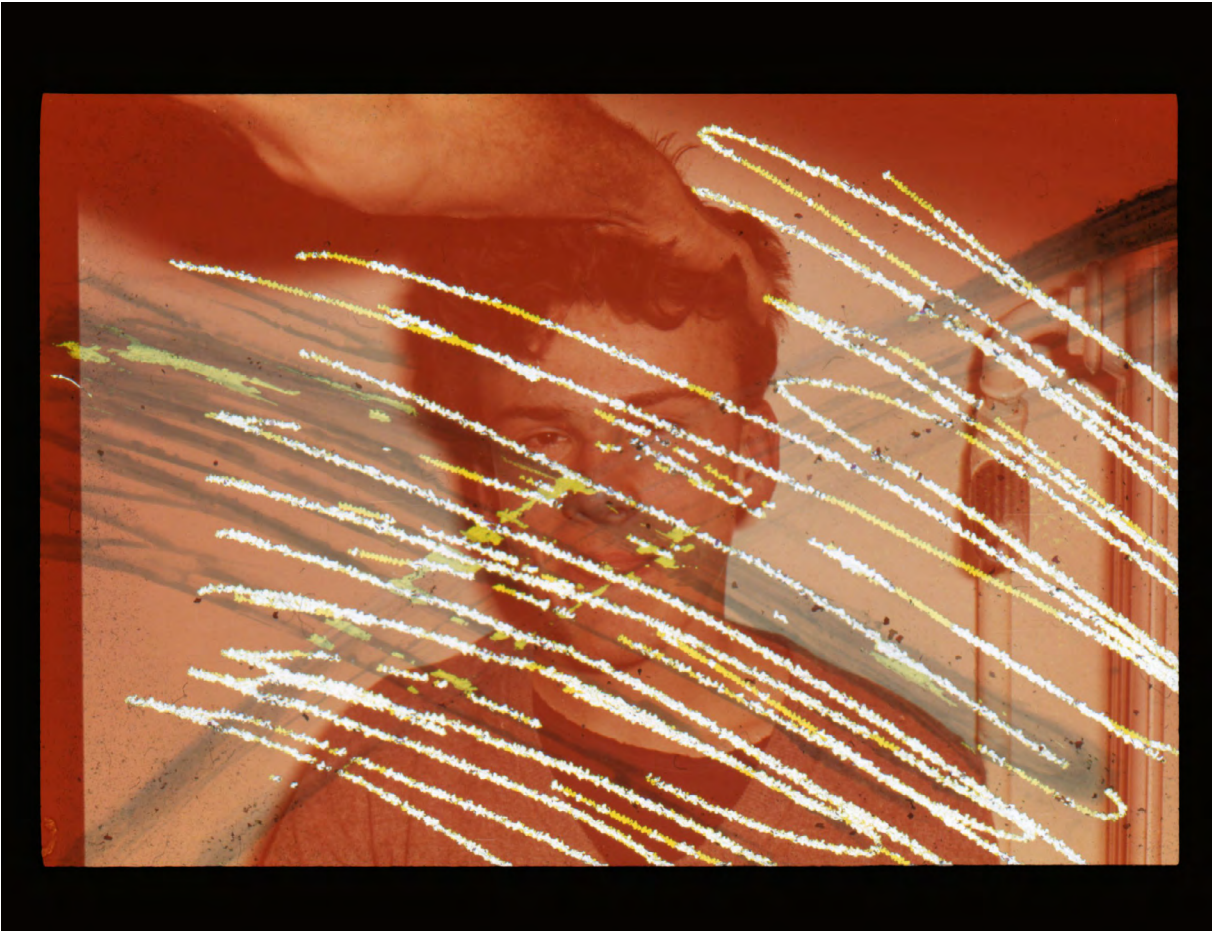
The end of Forgács’s documentary era came when he realized that socially engaged photography in the 1970s was no longer capable of initiating social change on the same level as in the 1930s. Béla Albertini’s book, *The History of Hungarian Social Documentary Photography from the Beginnings to the End of the Second World War* states in its title²⁰ that the genre ended with the Second World War and that there has been no social documentary photography in the classical sense since 1947. According to him, social documentary photography is not equal to social sensitivity, or the photographic documentation of vulnerable people. In addition to the sensitive choice of subject, “it has to be embedded into the social environment – into a special role – which photographers could change. Classical social documentary photography was held at such high stakes that in the 1930s it was possible to be punished for practicing it, for example, Lajos Lengyel, Lajos Kassák and Lajos Tabák were charged²¹ for a social documentary photography exhibition in Szolnok.²²

“I admired the work of Stalter, Péter Korniss and Benkő. I was never as good in social documentary photography as they were. But I went to Roma settlements. The settlement next to Karcag had only one water tap for the 3000 people living there. For a bourgeois kid from the capital city, like me, it was a completely different experience to visit or just be there. I was deeply shocked. Back then I already knew those pseudo-humanist UN projects, such as The Family of Man or the National Geographic sanitizing nonsense. It was clear to me that these were all fake, as soon as I saw the living conditions in Hungary at the time. That was what turned me off of social documentary photography. We were in this

²⁰ Béla Albertini: *The History of Hungarian Social Documentary Photography from the Beginnings to the End of World War II*. Budapest: Hungarian Museum of Photography, 1997.

²¹ “I became a member of the Szolnok Photography Club in 1928, and that same year I got in touch with social documentary photographers in Budapest. Lajos Kassák – after his return from his emigration – founded his journal *Munka* and its issues were available in Szolnok as well. I saw that these are like-minded people, so I tried to get in touch with them. It is well known that Kassák was also interested in photography, so I showed him some of my photos. They were very well received and I saw them regularly from then on. We did not dare meet in Kassák’s apartment, but in various restaurants and cafés. I would say in retrospect that all the traveling and conspiracy was worth it, as we have built quite a good collection. Photos by Tibor Bass, Teréz Bergmann, László Bruck, Sándor (Frühof) Gönczi, Ferenc Haár, Lajos Lengyel, Anna Schmidt and I were exhibited at the show we presented in Vienna, Bratislava and Košice. The exhibition was well received so we were wondering about – as these images mostly depicted Hungarian issues – displaying it in Hungary too. I suggested that we organize a traveling exhibition in various Hungarian cities. First, we organized the show in the capital city, in a basement on the street now called Honvéd Street. Authorities didn’t notice what this show was about. Based on my suggestion, the artist collective decided that the next venue would be Szolnok. I asked for permission from the local police department for a photography exhibition and a lecture entitled *Literary Problems* by Lajos Kassák. I presented the event as if it were a normal, unoffending gathering. We got permission, and this is how Lajos Kassák could give a lecture in Szolnok. Although this wasn’t going seamlessly, as a police officer was present and the moment Kassák touched on political issues, he immediately interrupted, saying that “the speaker should not go off-topic”. Kassák replied that it is very much connected to the topic. After all, these interruptions were pretty disturbing signs regarding the exhibition the next day. We also tried to evade the vigilance of the police by hanging the photos on the wall of the exhibition space only at night, after Kassák’s lecture. The police were there before the opening on Sunday morning, they closed the hall, Lajos Lengyel and Kassák were arrested, and I was taken away from my apartment. Local people of power – such as the deputy mayor or the chief of police – all saw the exhibition, which was pretty uncomfortable for us. Luckily they couldn’t comprehend the idea behind the images, so they were mainly upset about the titles. They found out that they were socially disturbing. The prosecutor’s office has charged us with agitation against the order of the state and society.” Lajos Tiszai: *A Life in the Service of Justice*. Lajos Tabák is 85 years old. In: *Jászkunság* 4 (1988).

²² Commentary of Károly Kincses in the TV program *Kultúrház*, episode *What is Social Documentary Photography?* (guests: Dávid Horváthy, Károly Kincses and Gergely László), In: *M2*, 2006. 10. 20., <https://nava.hu/id/224538/> (Last download 15. 08. 2025.)



closed photography club, the Orfeo, we watched how poor people struggle, and that was it, we couldn’t change anything. This experience made me move in another direction, long before the magical inspiration of the private film and photo in 1982–1983.”²³

Considering the above-mentioned experiences Forgács turned away from social documentary photography. Although his social sensitivity, his interest in human fate and life stories and his desire to interpret and present them remained important, regardless of the medium he was working with. In the mid-1970s there were three directions from the social documentary photography circle he was part of: later on, his thoughts and photography were determined by the artistic, cultural-sociological, cultural-anthropological and psychological contexts.

Erős Dani | Dani Erős, 1974–1985
giclée nyomat, papír | giclée print, paper
karcolt, manipulált diakép
scratched, manipulated slide image
30x40 cm

²³ Péter Forgács’s commentary, May 17, 2024

THE SOCIOLOGY OF PHOTOGRAPHY.

FERENC MÉREI

Forgács was admitted to the sculptor course of the Academy of Fine Arts in 1971, but not long after starting his studies, he was removed for political reasons the same year, together with four other Orfeo group members.²⁴ He met Ferenc Mérei in 1974 through psychological self-motivation, personal stagnation and therapy.²⁵ Between 1945 and 1949 Mérei was a communist education leader, who actively shaped state-organized socialist schooling at the Institute of Educational Sciences and in his workshop in Budapest, founded by him. From the 1950s he was marginalized and later he was imprisoned. When he met Forgács in the 1970s he led group therapies and individual lifestyle communities based on psychological resistance.²⁶ Forgács maintained a close friendship with Mérei until his death. He joined the “energy center”²⁷ formed around Mérei, participated in his group therapy sessions and became his student. Thanks to this, he started to explore photography in a psychological context. In Mérei’s methods – such as family constellations and psychodrama – family photos were integral parts: he experimented with making private photographs part of a family interview. His semiotic investigations of photography and film, the process of meaning-making, and the floating relationship between the signifier and the signified were based on Lacanian insights.²⁸ Mérei was also taking photos, he built a special archive of photos as a life project that he hung on the walls of his apartment.

²⁴ Forgács – after a year and a half of factory and other physical work – started teaching without qualification at the Hegedű Street primary school as a substitute drawing teacher. He was not accepted back to his original specialization (sculpture), but he could start evening training as a drawing teacher at the academy. The circumstances of the dismissal are not negligible in examining how a young artist turns to pedagogy at the beginning of his career. It is also important to see the limits – encoded in personal histories – of embracing certain principles and intellectual traditions (in this case Marxist, neo-leftist views). Forgács was not only losing his community at the Academy of Fine Arts, but was also excluded from the Orfeo group because of ideological disputes. The twenty-year-old Forgács had to experience the exclusion of his peer group (and he was not alone in this experience during the period). This led to a conflict between the former members of the Orfeo group (especially its quasi-leader, István Malgot) and Forgács. Maybe his experience of marginalization determined his teaching, since his pedagogical work was not really emphasized in his autobiography until recently. However, Forgács acknowledges in retrospect that there was a coherent relationship between his pedagogy and artistic practice. According to him: „I learned to draw perfectly, and if I had lived in Dürer’s time I would probably have been a specialist, an engraver, etc., but I had no new ideas at that time. I was mostly attracted to these extremists around the time I was fired (a reference to the Orfeo Group and attending various neo-avant-garde events), these rebels, but I couldn’t make the connection between my art and my worldview. Pedagogy was a fantastic thing for me, where freedom, artistic expression and creativity were present. What I knew from the avant-garde became my experience and my practice through teaching. In fact, my pedagogical work was not something substitutional, but what I was doing at the time. Being fired put me in a resentful, hurt position that made it difficult to get into the art scene.” Virág Lódi: *Forced Course of Action. Specific Aspects of the Pedagogical Turn of the 1970s in the work of Péter Forgács and the Balázs Béla Studio.* (Doctoral Dissertation) Budapest: Hungarian University of Fine Arts, 2024, 17–18.

²⁵ See the lecture by Péter Forgács entitled Conversation on Private and Public Visual Narratives. Representations, Amnesia, Taboo and the Situations of Recontextualization part of the series of online lectures related to the exhibition Cure at Capa Center: <https://www.youtube.com/watch?v=nVycgq4PUhw> (Last download 15. 08. 2025.)

²⁶ Csaba Pléh: Ferenc Mérei Amidst the Tensions Between the Bourgeois and the Socialist Ideal of Man. In: *Educatio* 4 (2020).

²⁷ "It was well known that knowledge was transferred in the energy center of the network between the following groups: the estate of Lajos Vajda, located on Rottenbiller Street 1 (the circle of Endre Bálint, Júlia Vajda, József Jakovits); Törzs38, a group surrounding psychologist Ferenc Mérei (among its members there was Péter Forgács); the apartment theater on Dohány Street until 1976 (including Péter Halász, István Bálint, Anna Koós, Éva Buchmüller) and the Creativity Exercises group led by Miklós Erdély and Dóra Maurer, conceptualizing creativity and interdisciplinarity and embedding their phenomena into practice. This background involves the sociology of art- and scientific knowledge that enables the rethinking and imagining of a new conceptual framework for montage." Mónika Perenyi: Secret Language. Images and Notes for the Psychological aspects of creative photography in the 1970s. In: *Ars Hungarica* 4 (2017), 490–491.

²⁸ Cf: Ferenc Mérei: Psychological Analysis of Film Semiotics. [1971] In: Ferenc Mérei: *Psychology of Art.* (ed.: Péter Forgács) Budapest: Műszák Közművelődési Kiadó, 1987.

Moreover, he was also a student of Kassák so he was aware of the classical traditions of social documentary photography.²⁹

"I was taught to reveal the references between family photos and interviews by Mérei. One of my exercises in the psychodrama group was that I had to bring photos and talk about my family based on them. This also preceded the period I started to work with private photos and archive footage. [...] In my film *Episodes from the Life of Professor F. M.* Mérei’s home can be observed, and at some point he even gives us a tour around the apartment, revealing the special flow of images covering the walls. Mérei was taking pictures of his groups – meaning that he did not photograph his family, but his therapists, friends and lovers and he hung these photos on the walls. After all, the solitude he experienced in prison made an impact on him, and his desire to always surround himself with his loved ones appeared in this personal collage of photos.”³⁰

Forgács found a new focus in this practice: the subject was closer to him because the focus was not on the deprived man waiting to be liberated, but on his environment and his problems, which allowed him to deal with the sociology of photography and its deep psychological interpretation in a horizontal dimension. This was also supported by the theoretical framework that was introduced to him as a staff member of the Educational, later Cultural Institute.³¹ The latest American research in cultural anthropology and visual anthropology and their methodologies made him recognize that his interest and education in this field could be a good starting point for his artistic practice.³²

²⁹ "I had a very turbulent adolescence... I don’t know why, but I was somehow attracted to irregularity. The irregularity was about joining different weird, extreme groups. That’s how I first ended up in Palasovsky’s group, but then quickly in Kassák’s.

– How did you get to know him, Mr. Professor?

– I don’t know, my dear. As if I had known him forever. But the real encounter was at the Vasas Headquarters on Magdolna Street in 1927–28. When he returned to Hungary. Back then his wife, Jolán Simon founded a recitation choir on Magdolna Street and he arrived there from Vienna. We know it from Life of a Man. Well, Kassák was an amateur, one could say. Look at his pictures, he didn’t study anything. He never learned to paint or write a poem, he didn’t learn anything...These are ancient elements...Later I considered Kassák as the father of our tribe, he created it, and the Hungarian avant-garde started with him. I liked Kasi very much. I didn’t go to the recitation choir, but I always went to Café Seman where he regularly gathered together with a few people. With me, among others. We discussed things at Café Seman, we lived our lives. I have to say that I was a communist, a Stalinist communist. Of course, I didn’t know what Stalinism was, but I was a real communist. And he was the real opposition. An avant-gardist. And we met at Café Seman. I wrote some articles in his journal, Munka, under some pseudonym I don’t remember anymore. Nevermind.” Based on the film Episodes from the Life of Professor F.M. by Péter Forgács, in: *Filmvilág* 8 (1988), 13.

³⁰ Commentary of Péter Forgács, June 8, 2024

³¹ Forgács worked for the Institute of Education (later: Institute of Culture) between 1974 and 1991. His field of research were the visual, sociological aesthetic and cultural anthropological aspects of private photo and film.

³² "I was intrigued by visual sociology as well and the cultural anthropology methods where researchers go out into the field with a 16-inch camera to the Navajo and the indigenous people film. That’s how George Legrady started as well in Canada, photographing Inuit people. It was in the air.” Commentary of Péter Forgács, May 17, 2024

"FANTASTIC
CROSSINGS" –
THE HUNGARIAN
NEO-AVANT-GARDE
AND FINE-ART
PHOTOGRAPHY

After his forced departure from the Academy of Fine Arts, a strange vacuum formed around him and a quiet period started in Forgács's art. He realized that he could not be a part of that liberating theory – mostly defined by Mexican artists David Alfaro Siqueiros and Diego Rivera – and it also could not be adapted to the field of socially engaged photography. Although he worked with other media from the beginning, he could only get over his artistic crisis in 1974 when he was introduced – by his friend graphic designer György Kemény and his wife, editor of *Interpress Magazin* Vali Újvári – to János Vető, working for the same magazine at the time. In Vető's work and his joint projects with Tibor Hajas, many international photography references and techniques merged that Forgács already collected for his inspirational archive or while traveling. For instance, incorporating film perforations in the shot, an innovative approach to photographic collage, the use of graphic or textual elements in the photograph, the destruction of the image, and the influence of Viennese Actionism, Arnulf Rainer and Rudolf Schwarzkogler's performances.

"It's not enough to read the books, picking what I like, such as Diana Arbus, Moholy-Nagy or Atget... I knew the history of photography but when I saw something in practice that offered an intellectual and spiritual journey, it had a different impact, and for me, it was Vető and the Biki-Vető duo. How they worked, the way they "went inside" the image. When Vető worked with Zuzu it was also important, it was a very casual thing, a deep denial. To understand how this was linked to the theory of liberation and the idea of "the avant-garde as the real denial of the world" the Hungarian neo-avant-garde scene helped me a lot: Miklós Erdély³³, Dóra Mauer, Vető and others. At this time, Maurer told me a revelation: we were talking about social documentary photography, and she told me that it is unnecessary to depict vulnerability and the related issues because Miklós Erdély refuses the whole, the entire regime. Denial in this sense means to consider as non-existent what is here, what the soft cultural policy of Soviet-communist Hungary is doing on the edge. There is no need to criticize because these laws simply do not exist in the intellectual sphere and the art scene, they are not interesting. Dora has expressed to me why, in these years, the photography of Hajas and Vető has become so important to me."³⁴

³³ Hungarian avant-garde photography and film was an integral part of Forgács's artistic and pedagogical practice. Conceptual photography, specifically Miklós Erdély's series Time Travel, in which he appears in the company of his long-deceased relatives or his former self through the photographic sequence (and montage), and the theses of the Time-Mobius, were fundamental inspirations for Forgács' later work in film archives.

³⁴ Commentary of Péter Forgács, May 17, 2024



This same time Forgács met László Lugo Lugosi at one of the many gatherings, underground cultural events or house parties. Lugosi was studying English, Hungarian and film aesthetics at the Lorand Eötvös University and was also practicing photography. Lugo graduated from the Department of Humanities in 1977 and he also started to exhibit his photography for a broader audience. Thanks to their common interests they became friends who spent all their time together: they inspired each other and their professional and personal discussions merged. They organized exhibitions and other projects at the Young Artists' Club together, such as performances on the verge of sculpture and photography: *Stanley and Livingstone*³⁵ and *Inauguration*³⁶ in 1979.

Andrásnál (Gül Baba utcában)
At András's (on Gül Baba Street), 1974–1985
giclée nyomat, papír | giclée print, paper
maratott, manipulált diakép
engraved, manipulated slide image
30×40 cm

³⁵ Stanley & Livingstone (1979), presented at the Young Artists' Club, also featured Gusztáv Hámos.

³⁶ The installation and performance Inauguration, presented at the Young Artists' Club featured István Mártha and Lajos Somoskői as well. The occasion for the performance was the moving to Berlin of Gusztáv Hámos, who played Stanley in the previous year's Stanley and Livingstone. "Livingstone, who was left here (László Lugo Lugosi) as the representative of the sculpture of the artist, he grieves his loss by citing the names of fellow immigrants and shooting the sculpture left at home. forgacspeter.hu

Through his friendship with Lugo, Forgács found himself in a circle of photographers who weren't interested in social documentary photography, but their main inspiration was classical photography (for example Eugène Atget, August Sander or Richard Avedon³⁷) and postmodern artists and photographers such as the Factory, Andy Warhol's studio. In this scene, the motifs and ideas of Hungarian experimental and medium-centric photography have also emerged.³⁸ The works of Vető and Lugo made Forgács aware of the artistic side of photography, which also helped him get over his stagnation as an artist. His works made at that time were shaped by these influences: in line with technical adventures, optical experimentation, collage technique, multilayered diapositive composition and medium reflective solutions the self-portrait appears in his photography as a subject.³⁹ Lugo was also connecting him with art historian András Bán and cinematographer Sándor Kardos, who, including László Haris, were important masters of Lugo. Alongside Miklós Erdély and Gábor Bódy, András Bán and Sándor Kardos showed Forgács the creativity in the interpretation and reuse of archives, private photographs and films.

Forgács worked for the Institute of Education (later: Institute of Culture) between 1974 and 1991 where his field of research was the visual, sociological, aesthetical and cultural anthropological approach to private photo and film.⁴⁰ In the 1970s, the Institute was the professional and methodological center of educational institutions in the changing public cultural system. The endorsement of grassroots public cultural concepts was shaped by the program of Iván Vitányi, who led the Institute of Education from 1972. Commissioned by the Hungarian state, Vitányi set up a new scientific department for cultural research. The newly founded department and the entire reform program required new people: 40 young professionals joined the team of the Institute of Education. The Institute was a very open-minded place, where progressive scholars could work independently. In this lively intellectual atmosphere, colleagues working and researching in different fields constantly updated each other on the latest intellectual trends. In 1973, with the active participation of Iván Vitányi, semiotic research with a new approach was started, and the Semiotic Working Group was founded. "Structuralism and cultural anthropology reinterpreting ethnography infiltrated the Ethnography Department of the Institute at that time. The Institute became a protective umbrella for growing professional initiatives."⁴¹ In the early 1980s, the private photo research workshop called the Private Photo Program and the Private Photo and Film Archive, led by Péter Forgács and András Bán, could flourish in this institutional framework and intellectual milieu.⁴²

"The foundations of the Private Photo and Film Archive were laid by me and art historian András Bán in 1982-83. From the middle of the 1970s, we knew of Sándor Kardos's special collection, the Horus Archive,⁴³ which was exceptional in the history of photography. Kardos was among the first to recognize the important role of flaws in private photographs, these anthropologically significant documents of private life. This was one of the starting points of the Private Photo and Film Archive, which became a foundation in 1991. Another artwork preceding our initiative was *Private History* by Gábor Bódy which inspired us to collect private footage as well. The Private Photo Program, in the framework of the Cultural Institute led by Iván Vitányi, was a professional curiosity of the 1980s. György Szegő's book *Private Photo. Dictionary of Symbols*⁴⁴ gives an insight into the work at the Institute.

"CLEANING OF THE FOUND OBJECT" RECONTEXTUALIZATION. THE PRIVATE PHOTO AND FILM ARCHIVE AS RESOURCE

³⁷ Playing with the Decay, Interview with László Lugo Lugosi. In: *Tripont*, 2017. 03. 28. <https://digitalizalas.eu/cikk/jatek-pusztulassal-interju-lugosi-lugo-laszloval/>

³⁸ Most of the artists of the informal, professional and friendly network exhibited at Document, an event first organized in Veszprém and later became a traveling exhibition around Hungary. Their progressive approach can be grasped in the text by László Beke that he wrote for the catalog of Document in 1981: "I will not hide my opinion, that the artists gathering under the name Document, are representing the most important things in Hungarian photography. Document is an alternative form of Hungarian photography, a restless photographic eye, that is obliged to keep track of the new. Although there is no benefit in taking part in it, it is like a prize. Document is an opportunity." "Probably the four Document exhibitions were the most accurate to the 1980s. Major nodes of Hungarian photography started to appear: the 1960s was represented at Workshop 67, the 1970s at Exposition in 1976 in Hatvan, while the idea of the 1980s was indicated by the Document exhibitions. The artists exhibiting at the Document exhibitions were Miklós Bakos, András Baranyay, Ákos Birkás, Sándor Burkus, Antal Jokesz, Zsigmond Károlyi, Gábor Kerekes, György Lőrinczy (who passed away in the United States), János Szerencsés, Lenke Szilágyi, György Tordy and János Vető. Between 1979 and 1982 the following artists were contributing with lectures, writings, translations and other support: Béla Albertini, Gábor Attalai, András Bán, László Beke, Mihály Gera, Tibor Hajas (since then he passed away), János Lengyel, Károly Nagy, László Lugo Lugosi, Sándor Pinczehelyi and László Sáros. The memorial exhibition showcases photos and publications of Hungarian progressive photography in the 1970s and 1980s. „Document Album” will be presented at the opening, entitled „In Quest of Prepared Time” by Antal Jokesz – which can be viewed as a document of the era as well.” Document, from the online archives of the Kunsthalle Budapest. <https://www.mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=561c3524cb67a&tax=>

³⁹ At the Hungarian Pavilion of the 53rd Venice Biennial, artist Péter Forgács exhibited a special installation, entitled *Col Tempo*. The *W Project* in which he was dealing with the problematic history of the portrait. The artwork, curated by András Rényi, was based on a photo and film archive, stored in the Natural History Museum in Vienna and collected during World War II to carry out research on nazi anthropology. The collection consists of many thousands of standardized portraits of prisoners of war, guards and Austrian residents, which have been collected and archived for „scientific” purposes. But the artwork is not a historical interpretation of the documents from the same age. Its purpose was rather to show the many ways we can look at a human being, using the structure of a labyrinth. In his artistic practice the portraits and self-portraits were also significant in the 2020s, from the reinterpretation of his older images, to repainting them until the digital iPhone photos including various effects. Ef. András Rényi (ed): "Col Tempo" The *W. Project*. The installation of Péter Forgács. (Catalog), Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft., 2009.

⁴⁰ This paragraph was based on my thesis entitled *Experiments on Planting a Desert*. Imre Bak's work at the Institute of Education. (1974-79). Budapest: Hungarian Academy of Fine Arts, 2013.

⁴¹ Emese Mucci: *Eternal Smile* :). From the Neolithic to the Post-Internet Art and Back Again. In: *Artmagazin* 130 (2021), 40-45.

⁴² Judit Geller: *Unfinished Story*. On the Private Photo collection of the Institute of Culture. In: *Fotóművészet*. Regime Change 64 (special issue) (2019).

⁴³ Horus Archives was a significant part of the intellectual life of the 1970s and 1980s Hungary. It was a collection of photos that everyone knew about, but only a few people could see it in person. Photos from the collection only appeared in a few exhibitions and some photography books." Rita Tucza: *Horus-photos: The Representation that was Reversed*. Horus Archive-Sándor Kardos: Catalog of the exhibition Horus. In: *Tabula* 1 (2006).

⁴⁴ György Szegő: *Private Photo. Dictionary of Symbols*. Budapest: Theater Art Fotó, 1998.

We created a group within the program to analyze private photography from different angles. The group consisted of the following scholars and artists: Zoltán Bakos, András Bán, László Beke, Lajos Győri, György Kozma, Ernő Kunt, Annamária Lammel, János László, Géza Perneczky, Miklós Peternák, Zsuzsa Simon, György Somogyi, György Szegő, János Széky, Tamás Török, Rudolf Ungváry, Anna Wessely and József Zelnik. Ethnographers, linguists, artists, aesthetes, and literary scholars interpreted the images together. This also shows how diverse our view was on private photography. Regarding access to the archive of photos, as an affiliated researcher of the Institute of Culture, I could send an official request to the director of Főfotó, who was very cooperative. Főfotó was the only major photo lab in Hungary. Another company called Ofotért also had a small lab, but Főfotó served Hungarian amateur photographers. They bought incredibly big scanners and had several hundred employees. The machines operated in a gigantic space, and the employees enlarged and selected photos. In 1983 we were able to pay 10–12 people to collect – according to special criteria provided by us – photography materials that Főfotó considered as waste. These images are about the portrayal or self portrayal of people, doing everyday rituals typical of the time. For us leisure wear, pig slaughter, class reunion, Christmas celebration, weddings and the first photo of a newborn baby were equally important. We collected the first batch of images in 1983. In 1989 we continued collecting, because we felt the significance of the historical moment, and also had a comparative, visual sociological vision to explore what changed in six years. Everything that now vibrates on Facebook and other social media, we had on paper: the developed, but uncut rolls of film the family memory was preserved with perfect dramaturgy.”⁴⁵

During this period, Forgács, under the spell of the Private Photo and Film Archive, partly moved away from photography. He started working with images – collecting, discovering, processing, appropriating and re-interpreting, recontextualising – and his multimedia art practice was defined by archive-based thinking. He was seeking authenticity behind the banal. “Underlying much of the rethinking of archive-based arts after postmodernism is a recognition that images are constitutive of historical experience and not merely a representation of it.”⁴⁶ This trend was not only prevailing in photography or film but also emerged in the whole art world. Forgács was aligned with the zeitgeist: Jacques Derrida’s book, *Archive Fever* was published in 1991 and Hal Foster’s text on “archival impulse” appeared in 2004.

⁴⁵ Péter Forgács’s text on the Private Photo and Film Archive, In: *Fotóművészet. Regime Change* 64 (special issue) (2019), 166–167

⁴⁶ Catherine Russel: *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke University Press, 2018, p. 15.



Portré | Portrait, 1982
giclée nyomat, papír | giclée print, paper
ragasztott-festett diakép |
glued and painted, manipulated slide image
30×40 cm

This subject was partly present in visual arts since the Dada movement, but archive-based art only came to the forefront during the digital turn, in the early 2000s. Artworks associated with this trend debuted in Okwui Enwezor’s 2009 ground-breaking exhibition titled – referring to Derrida – *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*.⁴⁷ According to Enwezor, “It delves into critical transactions predicated on opening up new pictorial and historiographic experiences against the exactitude of the photographic trace opening up new pictorial and historiographic experiences against the exactitude of the photographic trace.” In other words, the historical value and significance of art based on appropriation does not stem from the indexical authority of the document, but from the life of the document as image and the image as document.⁴⁸

⁴⁷ Exhibiting artists: Christian Boltanski, Tacita Dean, Stan Douglas, Harun Farocki és Andrei Ujica, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Felix Gonzalez-Torres, Craigie Horsfield, Lamia Joreige, Zoe Leonard, Sherrie Levine, Ilán Lieberman, Glenn Ligon, Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Fazal Sheikh, Lorna Simpson, Eyal Sivan, Vivan Sundaram, Nomedas és Gediminas Urbonas, Andy Warhol.

⁴⁸ Okwui Enwezor: *Archive Fever*, International Center of Photography, New York, January 18 – May 4, 2008

ATTRIBUTION OF MEANING.⁵⁰ MAGNUM OPUS

In his text – which guided Forgács’s film work – *Private History II*, Gábor Bódy highlights that the main advantage of private photos and films is that they are less controlled by the cultural-ideological conventions of the time.⁴⁹

In his installation, *Mrs. Pápai and Her Sons* (2015) presented at the exhibition *Meaning*, Forgács, after many initiatives in “family novel, epic, poetry and film”,⁵¹ unearthed his family history through her mother’s life story. Between 1975 and 1985 she was a secret service agent for the Ministry of Internal Affairs III, also known as the secret police in socialist Hungary. As a sideline to this personal story, the documents and photographs exhibited also summarize his photographic oeuvre. Through the installation involving archive material, the viewer also gained insight into Forgács’ current photographic concept and his interest.⁵² His working method was processing the private archive. This time, however, he was not only digging into the past of others but selecting from his memories as well. Seven types of material were woven together in the installation. He created the general context of the decade by displaying a found photography collection revised in 2015. The various photos depicting everyday life, often preserving intimate moments, evoked the milieu of the Kádár era but also gave insight into the private sphere of the anonymous figures of the images. Above the stream of everyday photographs, parts of the reorganized Forgács-archive were exhibited such as diaries of Mrs. Marcell Forgács Avi Shaul Bruria aka Mrs. Pápai and her artist son’s Péter Forgács (aka Péter Pápai) family and artistic photos. The selected sheets from notebooks included daily tasks, personal memories, notes of dreams and project plans as well. The family members of Forgács were often involved in his artistic practice: these photos and footage are not just works of art, but also documentations of intimate family moments. Forgács was constantly documenting his life, and the selection of his private photos shows his microenvironment and the art scene of the time as well, including artists and friends influencing his photography career. Under this selection of photos and archive material, a chronological series of Secret Service documents was installed. The chronologically arranged state security documents running along the bottom

of the photo and document collection describe the parallel life of Mrs. Pápai. According to the family photos, she was a mother and complex character, while the state security documents informed the viewer about her activity as an agent. In a video interview presented as part of the exhibition, Forgács highlighted two of the more than six hundred images: “The time that has passed between these two images – the young athlete and Péter Pápai protecting his incognito – determines this exhibition’s relation to photography. Why? Over the years I have discovered new contexts and different influences, which have shown me that the narrative and the making of the photos, and how they are not just chronological but are also placed in a zone of meaning where a myriad of meanings can be unfolded, facilitated the change I have gone through in creating this exhibition. It is such an important internal working method that the artwork carries the reflected mode of creation. It’s not just a sequence, but a deeper internal structure that creates a network of internal connections in a stream of images roughly following the chronological order.”⁵³

“The exhibition *Meaning* was a special framework because I could include all the working methods I’ve ever used in ten years. All the artistic practice, reproductions, documentation, the creative and experimental and the personal, and all appeared as layers that had to be unraveled. For me, this was a big striptease at some point. But my private photos somehow always permeated my art. I immediately think about the potential of the image, even when I take a family photo, and usually, my family dislikes this. The theater of Péter Halász also exposed his private life, which was inspired by the avant-garde apartment and community theaters of France and New York or the way Fassbinder and Andy Warhol showed their radical lives. For me, this is what realization is, that you transpose your being. This is the reason why the scene, where I could find this approach in the 1970s and 1980s, is so important to me. That’s why I highlighted those actors because this is a way of life. For instance, Dóra Maurer is more interested in structure, while I am into the narrative, the story and the analysis behind it.”⁵⁴

“The installation covering the gallery’s wall almost up to the ceiling was a fabric of time. The framework of the project was the beginning of Mrs. Pápai’s secret service reports, and the years (1975–1986) of the deaths of Péter Forgács’s

⁴⁹ Gábor Bódy: *Private History (II)*, In: Vince Zalán (ed): Gábor Bódy. *Collected Writing on Film 1.*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 215.

⁵⁰ Gábor Bódy: *Attributions of Meaning in Cinematography*. In: Miklós Peternák: *Infinite Image*. Writings by Gábor Bódy, Budapest, Pesti Szalon, 1996.

⁵¹ Quote from Péter Forgács, Tamás Szőnyi: *Stream of History*, (Péter Forgács director, artist. In: *Magyar Narancs*, 2002. 10. 10.

⁵² Quote from Péter Forgács, Tamás Szőnyi: *Stream of History*, (Péter Forgács director, artist. In: *Magyar Narancs*, 2002. 10. 10.

⁵³ Péter Forgács: *Attribution of Meaning*, video

⁵⁴ Commentary of Péter Forgács, May 17, 2024

father, Marcell and his master Ferenc Mérei. The elements of the installation weren woven into this framework, some-times tighter, sometimes looser, arranged in irregular patterns, and tell the story of Hungary in the s1970s and 1980s and the Forgács family – especially Péter Forgács.”⁵⁵ In the artwork, Mrs. Pápai and Her Sons Forgács found a new way of storytelling and created an exceptional project that is a new work of art in its own right but also a context of interpretation for his photographic oeuvre.⁵⁶



Jelentéstulajdonítás | Attribution of Meaning
Pápainé és fia | Mrs. Pápai and Her Sons, 2015
installáció, vegyes technika | installation, mixed technique
változó méret | variable dimension
Jelentés kiállítás, Capa Központ | Report Exhibition, Capa Center
Kurátor: Mucsi Emese | Curator: Emese Mucsi

⁵⁵ Commentary of Péter Forgács, May 17, 2024
⁵⁶ A special part of the photographic oeuvre of Forgács is the field of printed moving images, on the verge of film and photography. These are technical images and what distinguishes them from photography is that they are not made with a camera. An example of such work can be found in the artist’s book created at the same time as the film Arizona Diary with György Petri. Inspired by the local environment in Arizona, where the film was made, Petri wrote poems and other texts drawing from Roget’s Thesaurus, a book that was always with Forgács. Meanwhile, Forgács photographed and filmed him in this milieu. In the book, frames from the film were mixed with photos. Through his avant-garde network, Forgács knew Woody Vasulka and visited him in New Mexico. There he borrowed a video printer that he could connect directly to a camera. Steina Vasulka (Steinunn Briem Bjarnadottir) and Woody Vasulka (Bohuslav Vašulka) were members of The Kitchen and worked together with Andy Warhol. Another work that belongs to his printed moving images is the film and book entitled Poison he made with Zsófia Bán. In her writing, Zsófia Bán explores the hidden links between images, texts and memory. "Her novel Poison is about Katalin Karády’s Brazilian journey. Péter Forgács’s 2016 film with the same title is the recollection of the past and this book. Zsófia Bán narrates a collage of her father László Bán’s family films from Brazil. Archive and legendary. The festive book is a unique synthesis of these two earlier works: a constant dialectic of background and foreground, a squared encounter of text and image – and a new story. A carnival of media. The birthday album is a sensual document of memory, an antidote to the ever-present forgetfulness." – as János Szegő wrote.

Forgács Péter a honlapján, a Curriculum Vitae-ben média-művésznek, független filmesnek nevezi magát.¹ A média és a függetlenség egyaránt fontos eleme az életműnek. A média – a fogalom használatának megfelelően – többes számban értendő, pontosabban annak sokféleségét jelenti, így Forgáccsal kapcsolatosan gyakran kerül elő a multimédia-művész kifejezés is. A függetlenség szintén többféle értelemben érvényes rá: a hetvenes-nyolcvanas években a korszak neoavantgárd művészeti szcénájával kialakuló kapcsolatát jelzi, filmesként pedig e státuszát a Balázs Béla Stúdió biztosítja, ahol munkáinak döntő többségét, így a korábbi kísérleti filmek mellett 1988-tól készülő, eddig húsz részből álló *Privát Magyarország* sorozat első tizenkét epizódját megvalósíthatja (egy ponttól már gyakran koprodukcióban a televíziós világban ugyancsak függetlennek számító Fiatal Művészek Stúdiójával). Ám mind a (multi)-média, mind a függetlenség másfajta értelemben, esztétikai kategóriaként is releváns Forgács művészetében.

Az előbbi esetében érdemes arra utalni, hogy nem egyszerűen több művészeti ágban dolgozik (zene, festészet, fotó, film, performansz, installáció), továbbá ehhez még hozzátehetjük archivatori-kutatói tevékenységét is, ha nem – s ez jóval lényegesebb – mindez egyszerre, együttesen van jelen műveiben, különösképpen a filmekben, s azokon belül az életmű centrumát jelentő *Privát Magyarország* sorozat darabjaiban (illetve a hozzá kapcsolódó további munkákban). A korai kísérleti filmek (*Látom, hogy nézek*, 1978; *Gyerek színház*, 1979; *Gyerek mozi*, 1979; *Spinoza Rückwerz*, 1985; *Vaskor*, 1985; *Aranykor*, 1985), valamint az ugyancsak a Balázs Béla Stúdióban megvalósuló riport-dokumentumfilmek (*Epizódok M. F. tanár úr életéből*, 1987; *Beszélgetések a pszichoanalízisről I–V.*, 1993) a művészeti ágak és a tudomány hol egyik, hol másik aspektusát állítják előtérbe – a legmeghatározóbb, 1988 és 2016 között készülő *Privát Magyarország* pedig valamennyit. Ez a vállalkozás ugyanis a Szemző Tiborral megvalósított zenei performanszokból nő ki, amelyek háttereként először vetítenek részleteket az 1930–1940-es évekből származó amatőr filmekből², de a performatív jelleg, a színre vitel aktusát az eredeti tekercek utólagos szerkesztése, „megdolgozása” is magán hordozza. Mindennek alapja a Művelődéskutató Intézet keretében 1983-ban Bán Andrással alapított Privát Fotó és Film Archivum, amely egyszerre ápol kapcsolatot a vizuális antropológia³



A Malestrom | The Malestrom, 1997
videó | video
60 perc | 60 min

és az archeológia tudományával.⁴ Az „archeológiai lelet”⁵ – ahogy Forgács maga nevezi a gyűjteményt – utólagos megmunkálásának ugyanakkor számos zenei, fotográfiai, valamint (kísérleti) filmes aspektusa is van. Ily módon a *Privát Magyarország* „[f]eldolgozásmódja, amely mindig akkurátus kutatáson (archívum, interjúk stb.) alapul, a megvalósítás szakaszában természetesen artisztikus célokat követ és valósít meg.”⁶

A tudományosság tehát művészi szemlélettel társul, amiképpen a filmek műnemi státusa is kilép a hagyományos keretek közül. A *Privát Magyarország* első darabjai például „jobb híján” a dokumentumfilm kategóriában szerepeltek a korabeli Magyar Filmszemléken, s csak később kerültek át a kísérleti és kisjátékfilmek közé. Az elmozdulás a konvencionális formáktól még az olyan, hagyományosabb

¹ http://www.forgacspeter.hu/prev_version/hun/main/cv/cv.htm (Utolsó letöltés: 2024. 02. 09.)

² „1985-től egy sor performance-szal léptünk elő Szemzővel, amelyekben a privát filmeket is használtuk. A *Privát Magyarország* sorozat látomása és zenéje ezekből nőtt ki.” (Hajdu István: Exhibíció, Isten közönyében. Beszélgetés Forgács Péterrel. In: *Balkon* 11 (1994), 15.)

³ A *Polgár szótárt* (1993) Bori Erzsébet „antropológiai szótár”-nak nevezi. Lásd: Bori Erzsébet: A mondható és a látható világ. Forgács Péter képei. In: *Beszélő* 10 (1993), 44.; A *Maalstroom* (1997) című filmet Forgách András „antropológiai etüd”-nek (Forgách András: Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film. In: *Metropolis*, 1999. nyár, 72.), Murai András tanulmányában pedig az alkotót „a múlt kultúrantropológusá”-nak tartja. Lásd: Murai András: Emlék-nyom-követés. Az archív felvételek stílusalakzatai. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, Budapest, Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2005, 127.

⁴ Forgács A családi mozi archeológiája címmel írt tanulmányt, lásd: Kapitány Gábor – Kapitány Ágnes: *Jelbeszéd az életünk. A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. Budapest, Osiris–Századvég, 1994, 109–125.

⁵ Varga Balázs: Élet-kép-regény. Beszélgetés Forgács Péterrel. In: *Filmvilág* 8 (1995), 7.

⁶ K. Horváth Zsolt: A valóság metapolitikája. Kognitív realizmus a magyar társadalomkutatásban: szociográfia és dokumentumfilm. In: Gelencsér (szerk.) 2005: 284.

riport-dokumentumfilmekre is igaz, mint a Mérei Ferencről szóló, amelyet Muhi Klára joggal nevez „artistikus riport”-nak⁷, s amely csak a Balázs Béla Stúdióban valósulhatott meg. Mérei, illetve a *Beszélgetések a pszichoanalízisről* sorozat kapcsán utalni kell Forgács másik tudományos érdeklődésének célpontjára, amelynek eredményei diszciplináris munkákban is megjelennek, így Mérei Ferenc börtönben írt *Lélektani napló*jának ötkötetes kiadásában, valamint a szerző művészetpszichológiai írásainak összegyűjtésében („...vett a füvektől édes illatot”); de társszerkesztőként közreműködik a *Mozgó film* című BBS-periodikák összeállításában is. A Mérei Ferenc pszichodráma csoportjában eltöltött évek nyomot hagynak a *Privát Magyarország* filmjein. Az archívok újraértelmezésében az elbeszélő szerkezet megalkotása és a zenei ívek mellett fontos szerepe lesz a szereplők lélektanának: „szerkezetet, dramaturgiát és pszicho-történetet kapnak. Olyan olvasatot, ami eddig nem létezett”.⁸ Mindennek következtében „Forgács filmjei a testi tudattalan megnyilvánulásai. Teli vannak elszólásokkal, önkéntelen lelepleződésekkel.”⁹

Az életmű utóbbi aspektusa, azaz függetlensége tekintetében sem egyszerűen intézményi függetlenségre kell gondolni (arra is, hiszen a Képzőművészeti Főiskoláról eltávolították, így Forgács igazi iskolája a neoavantgárd szcena lett, a 180-as csoport, Halászház szobaszínháza, Erdély Miklós, Szentjóbby Tamás, Hajas Tibor művészete, s olyan periférius „menedék”-intézményekben lelt otthonra, mint a Balázs Béla Stúdió vagy a Vitányi Iván vezette Művelődéskutató Intézet), hanem a médiumhasználat terén megnyilvánuló függetlenségre. A performansz, amellyel Forgács bemutatkozik, egyszerűen nem létezik a korabeli hivatalos művészeti palettán. De voltaképpen közreműködése a 180-as csoportban is a „másság” jegyében áll, hiszen nem zenészként, hanem narrátorként vesz részt a zenei formáció produkcióiban. Filmesként pedig szintén kísérleti, avagy független filmesként indul a pályafutása. A film terén különösen jellemző az alkotói törekvését általában is átható nyelvkereső attitűd, amely elsősorban a késő Kádár-kor hivatalos „udvari” művészetének radikális elutasításából ered. A sokrétű művészeti és tudományos érdeklődéséből táplálkozó nyelvre akad rá végül a két világháború között keletkezett archív teker- csekben: „Azt gondolom, isteni szerencse, hogy sikerült egy olyan formát találnom, amiben mind a filmes, a pszichológiai, a történelmi, mind pedig a képzőművészeti érdeklődése- met integrálhatom anélkül, hogy kompromisszumot kéne

kötnöm a fennálló mozgóképgyártó struktúrákkal, illetve intézményi bornírttsággal, és hogy ebben el tudom mondani azt, ami érdekel, olyan nyelven, ami megszólít csomó em- bert.”¹⁰ E forma mellett, hogy önálló és eredeti filmnyelv kialakítását teszi lehetővé, magában foglalja, szintetizálja az alkotó sokirányú művészi és tudományos érdeklődését: „Az amatőr filmekből készített műveim végső soron integráló erővel hatottak képkészítői vágyamra, lélektani, történel- mi ismereteimre, művészeti látásomra, amelyek készenléti állapotban voltak már hosszabb ideje, s erre a kihívásra lettek mozgósítva. Ez a motívum volt az, ami erre a feladatra, mint egy misszióra felkészített.”¹¹ S végül ugyanez a gondolat, amely a megtalált nyelvvel összefüggésben fogalmazza meg az alkotói szándékot: „A kultúrantropológiai, meg mikro- történelmi, meg pszichotörténelmi utazás, az ugyanannyira szükséges volt nekem, mint amennyire a szakmák váltogatása. Szóval nyelveket keresünk, és ez a lényeg.”¹²

Az önálló nyelv megtalálásában tehát meghatározó szere- pet játszanak az archív amatőr felvételek és az abból kompo- nált filmek. Mindezt az életmű recepciója is bizonyítja, hiszen a *Privát Magyarország* sorozat nemzetközileg is ismertté teszi az alkotót: számos díjat nyer el itthon és külföldön egy- aránt, munkái rangos közgyűjteményekben kapnak helyet, külföldi ösztöndíjak segítségével terjesztheti ki kutatását más nemzeti gyűjteményekre, s készíthet azok felhasználásával újabb, a *Privát Magyarország* szemléletét és stílu- sát kiterjesztő, variáló műveket (*A Maelstrom*, 1997; *Angelos’ Film*, 1990; *A fekete kutya*, 2005; *Hunky Blues*, 2009). Bill Nichols és Michael Renov szerkesztésében tanulmány- kötet jelenik meg róla az Egyesült Államokban, s általában is filmjei nemzetközi visszhangja a magyaréval vetekszik. (A rangos és tartalmas magyarországi tanulmányokat gyakori idézésükkel emelem be vázlatos áttekintésembe, természetesen a teljesség igénye nélkül.) Az archív teker- csek újraértelmezésével Forgács az archivológia új művészeti és kutatási területének egyik hivatkozási pontjává válik: Catherine Russel azonos című monográfiájának bevezeté- sében külön kiemeli Forgács „mozgóképművészetét”.¹³

Az alábbiakban éppen ezért Forgács Péter filmes munkás- ságából a *Privát Magyarország* sorozatot állítom előtérbe, méghozzá nem egyes részeit, hanem egyfajta metafilm- ként magát a sorozatot, illetve annak „spin-off”-jait. (A tömeg- filmkultúrában használt kifejezés tökéletesen illik a *Privát Magyarországon* kívül, de annak stílusában születő, jórészt

⁷ Muhi Klára: „A képek mögött a gének”. Forgács Péter: Epizódok M. F. tanárúr életéből. In: *Filmkultúra* 1 (1990), 62.

⁸ Hajdu 1994: 15.

⁹ Muhi Klára: Az eltűnt polgár nyomában. Forgács Péter *Privát Magyarország* című sorozatáról. In: *Filmkultúra* 4 (1991), 18.

¹⁰ Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs. In: *Metropolis*, 1999. nyár, 128.

¹¹ Hajdu 1994: 13.

¹² Gyetvai Ágnes: Privát Forgács. Beszélgetés Forgács Péterrel. In: *Új Művészet* 9 (1991), 65.

¹³ Magyarul lásd: Russel, Catherine: Bevezetés az archivológiába. In: *Metropolis* 1 (2020), 10.

külföldi gyűjteményeken alapuló filmekre, de maga Forgács is él az ilyesfajta leágazások alcímként történő jelölésével: *Privát szocializmus, Privát háború.*) A sorozat tartalmi és formai elemzésével igyekszem kijelölni Forgács Péter helyét a magyar kultúra történetében. Magyar kultúrát írok, s nem magyar filmtörténetet. A fentiekkel összefüggésben ugyanis a sorozat túllép a hagyományos film mediális keretén, még-hozzá nemcsak esztétikai-formai, hanem jelentéstani-tartalmi értelemben is. A felhasznált archívok jellegéből következően erőteljes a társadalomtörténeti kontextusuk, az újraértelmezést támogató formamegoldásokban pedig a médiumváltásnak van a kísérleti filmek módszertanához kapcsolódó jelentősége. Előbbi szempont a társadalomtudományok és a társművészetek – főképp az irodalom – felé is megnyitja a sorozatot, utóbbi a magyar experimentális film történetében (és a Balázs Béla Stúdió intézménytörténetében) jelöli ki a helyét. „Munkája egyszerre művészi és tudományos jellegű. [...] Ha pusztán elméleti szempontból vizsgáljuk a *Privát Magyarország* darabjait, valamifajta *mentalitástörténet-írás* (illetve „vágás”) koncepcionális keretei közé illeszthetjük őket” – írja a sorozat tudományos aspektusáról Vasák Benedek Balázs, formai szempontból pedig a következőképpen határozza meg a vállalkozás filmtörténeti pozícióját: „Forgács az effajta képek fel- és kihasználásával jóval közelebb áll a kísérleti filmezéshez, mint a korabeli dokumentumanyagokat előszeretettel fel- és lehasználó mainstream dokumentumfilm-es irányzatokhoz.”¹⁴ A sorozat összetettségét jelzi az amúgy lényegtelen, mégis sokatmondó kérdés, miszerint vajon rendezőnek tekinthető-e Forgács Péter. A *Privát Magyarország* egyes darabjaiban ugyanis jellemző módon egyetlen kocka saját forgatott anyag sincs. Forgács szerepe így a társalkotóé, aki mások filmjeit, „rendezéseit” hasznosítja újra. Ám ez a szerep jóval túlnő a közreadón, amikor is inzertekkel látnak el régi tekerceket, esetleg riportokkal értelmezik a látottakat. Forgács létrehoz egy formát, amellyel újraértelmezi az amatőrök archív filmjeit. Nem hamisítja meg őket, nem ragadja ki eredeti kontextusukból, miközben az azóta eltelt idő perspektívájából adódó többlettudást sem tünteti el: azt, amit mi már ismerünk, de a filmek készítői a forgatás pillanatában még nem tudhattak. Ily módon kerül bele a filmekbe az egyén vagy a társadalom tudatalattija (hol az egyik, hol a másik dominál), s válnak az archívok a kollektív emlékezet részévé: „A *Privát Magyarország* valamennyi darabja arról szól, hogyan ér össze a személyes életvilág és a történelem.”¹⁵



Az újraértelmezésnek megvannak a hagyományos film formai kifejezőeszközei, mindenekeelőtt a vágás, ám a „forgatás”, a színre vitel (mise en scène), a rendezés hiányzik belőle. Nem véletlenül veti fel tanulmányának bevezetőjében Forgách András: „[...] vajon nevezheti-e egy mások filmjeivel dolgozó filmrendező *filmrendezőnek* magát”.¹⁶ Az akadémikusnak tetsző kérdés mindenesetre jól megvilágítja, hogy nem csupán a filmrendezés, hanem a film fogalma tekintetében is másvalamiről van szó Forgács esetében. A rendezés hatóköre szűkül, ezzel ellentétben a máskor kisebb szerepet kapó (vagy teljesen hiányzó) formanyelvi eljárásoké viszont túlnő a bevett filmezési gyakorlaton, az így készült alkotás pedig a hagyományos filmtörténet határain kívül helyezkedik el. Ahogy ő maga ezt szellemesen és öntudatosan megfogalmazza: „A provinciális filmművészet, mint olyan, nem érdekel. Talán a »klasszikus« helyi filmtörténet szempontjából nem is létezem.

Csermanek Csókja (*Privát Magyarország* 12.),
Kádár's Kiss (*Private Hungary* 12), 1997
videó | video
45 perc | 45 min

¹⁴ Vasák Benedek Balázs: A történelem melankóliája. Forgács Péter: Az örvény (*Privát Magyarország* X.); osztálySORSjegy (*Privát Magyarország* XI.). In: *Múlt és Jövő* 2 (1997), 126, 128. [Kiemelések az eredetiben – G. G.]

¹⁵ Murai 2005: 127.

¹⁶ Forgách 1999: 58. [Kiemelés az eredetiben – G. G.]

CSALÁDREGÉNYEK KEZDETE

Viccesen szólva, talán csak egy megíratlan neodadaista filmtörténet szempontjából létezem.¹⁷ Nos, a neodadaista filmtörténet szempontjának megalkotására nem vállalkozom, de egy tágabb horizontú kulturális nézőpont érvényesítésére kísérletet teszek.

A felhasznált archívok tartalmi-szemléleti vonása tekintetében meghatározó a korszak és a filmek készítőinek társadalmi háttere. Magyarországon az amatőrfilmezés az 1920-as évektől válik népszerűvé, méghozzá mivel igen költséges hobbiról van szó, elsősorban a jómódú polgárság körében.¹⁸ Igazi felfutása az 1930–1940-es évekre esett, majd e tevékenység az államszocialista korszakban ugyancsak intézményesült, így elveszítette addigi jellegét: 1948 után a polgárokkal együtt eltűnt az amatőrfilmezésnek a két világháború között kialakult mentalitása és formája. Néhányan ugyan 1945 után, akár a hatvanas évekig is forgattak (Forgács több filmjében dolgozik ezekből a háború után is folytatódó, „továbbfutó” anyagokból; a Pető György-filmek két részre bontása 1996-ban kifejezetten ennek a koncepciónak a jegyében történik: *Az örvény; osztálySORS*(jegy), de az utóbb készült felvételek már mindig valaminek a hiányáról, elmúlásáról – a polgári világ „kifakulásáról” tudósítanak: a lerombolásról és az újjáépítésről, ahogyan ez a Kádár-korszakot megidéző *Csermanek Csókja...* (1997) egyik visszatérő motívumában megjelenik, vagy ahogy ugyanebben a filmben a finom polgári erotika nyerssé, közönségessé – erotikátlanná válik. Egyszerre látunk tehát személyes történeteket, az amatőrfilmezés attitűdjének megfelelő családi mozikat, amelyekbe így vagy úgy mégis beleszól a történelem. Méghozzá a korszakból következően nem is akárhogyan: „Az összes *Privát Magyarország*ban megjele-
nik a háború, ami megtöri az »idillt«. ”¹⁹ Forgács törekvése mégis az, hogy egymás mellett futtassa – mint a *Vagy-vagy-*ban (1989) a titkokat rejtő lélektani regénnyel felérő családi archívok közé iktatott felvételekkel az 1949-es május 1-i felvonulásról –, leggyakrabban pedig összesodorja a két szálát, már ha a felvételek eleve nem magánélet és történelem kölcsönhatásáról, tragikus egymásra utaltságáról tudósítanakak.

Ezen a ponton érdemes kitérni a *Privát Magyarország*hoz ihletet adó munkára, Bódy Gábor és Tímár Péter *Privát történelem* című 1978-as filmjére. Bódyék úttörő vállalkozása bevallottan hatott a tíz évvel később elinduló sorozatra, amit Forgács címadása is jelez, továbbá az a körülmény, hogy sorozatának első darabja, *A Bartos család* (1988) ugyanabból a gyűjteményből dolgozik, mint amiből Bódy és Tímár a *Privát történelem*ben. Az összehasonlításra, illetve főképp a különbségek kiemelésére szinte valamennyi Forgácsról szóló tanulmány kitér, ahogy ő is gyakran szóba hozza ezt interjúiban. A különbség leginkább abban ragadható meg, hogy Bódy és Tímár egy új, a hetvenes években politikai okokból kevéssé vagy egyáltalán nem érvényesülő szempontból ábrázolja a történelmet, míg Forgácsot az ember érdekli – a történelmi korszakokban. Ő maga ezt így fogalmazza meg fent idézett interjújában: „Engem abszolút nem a korszak történeti vagy szociológiai értékelése érdekelt, hanem az, hogy használható-e arra a mozgókép és a zene, a szerkesztés, a vágás és az elrendezés, hogy a filmi médiumon keresztül azt a korszakot *érezkelni* lehessen.”²⁰

A személyest a társadalmi folyamatokkal összeszövő látásmódból fakad a *Privát Magyarország* sorozat társművészeti kapcsolata, amely 20. századi családregeénként értelmezhető. Méghozzá a nem, avagy igen kis számban létező 20. századi magyar családregeénként. Bikácsy Gergely Déry *A befejezetlen mondat*ával állítja párhuzamba Forgács sorozatát²¹, Bori Erzsébet nagyívű családregeénről beszél.²² *A Bartos család* kapcsán jegyzi meg Forgách András, hogy az alkotó „regényszerűen mondja el a történetet anélkül, hogy terjengős lenne”²³, Bereményi Géza pedig így aposztrofálja a sorozat első darabjával megkezdett módszert: „És a regény mehet tovább.”²⁴ Muhi Klára egy „városi legendát” idéz – „Grunwalsky állítólag azt mondta, ezek a filmek a meg nem született magyar családregeények.” –, de írásának címe is a nagyregényformára utal.²⁵ Ugyanő a magyar filmek archívhasználatáról szóló tanulmányában ezt írja Forgács módszeréről: „Az archív az ő kezén önállóan képes elbeszélni sorsokat, akár családok több évtizedes történetét.”²⁶ S így látja munkáját az alkotó is: „*A Privát Magyarország* talán a magyar polgárság filmes freskója. [...] És mivel a képek manír és kapkodás nélkül készültek, varázslatosan hordozza azt, ami talán igazából hiányzik a két világháború közötti magyar családregeényből.”

¹⁷ *Határesetek* 1999: 127.

¹⁸ A magyar amatőrfilmezésről lásd Kurutz Márton tanulmányát: Pergő képek. A magyar amatőrfilmek rövid története. In: *Metropolis*, 1999. nyár, 92–101. Az amatőrfilmek szokásos témái mellett – családi film, az alkotó civil foglalkozásából adódó érdeklődés –, ahogy erre Záhonyi-Ábel Márk a magyar film 1938 és 1944 közötti intézményrendszerét bemutató tanulmányának egyik lábjegyzetében felhívja a figyelmet, „egy szűk réteg [...] kifejezetten kísérleti és művészi célból tevékenykedett. Ezek alapján állítható, hogy az 1945 előtti magyar amatőr film vizsgálata műfaj- vagy formatörténeti szempontból sem elhanyagolható.” Lásd: Záhonyi-Ábel Márk: A magyar filmes intézményrendszer 1938–1944. In: *Metropolis* 2 (2013), 23.

¹⁹ *Határesetek* 1999: 126.

²⁰ *Határesetek* 1999: 118. [Kiemelés az eredetiben – G. G.]

²¹ Bikácsy Gergely: Forgács Péter álommásolatai. In: *Magyar Napló* 5 (1991), 33.

²² Bori 1993: 44.

²³ Forgách 1999: 71.

²⁴ Bereményi Géza: A mítosz, amelyet megélsz. *Privát Magyarország*. In: *Filmvilág* 5 (1990), 10.

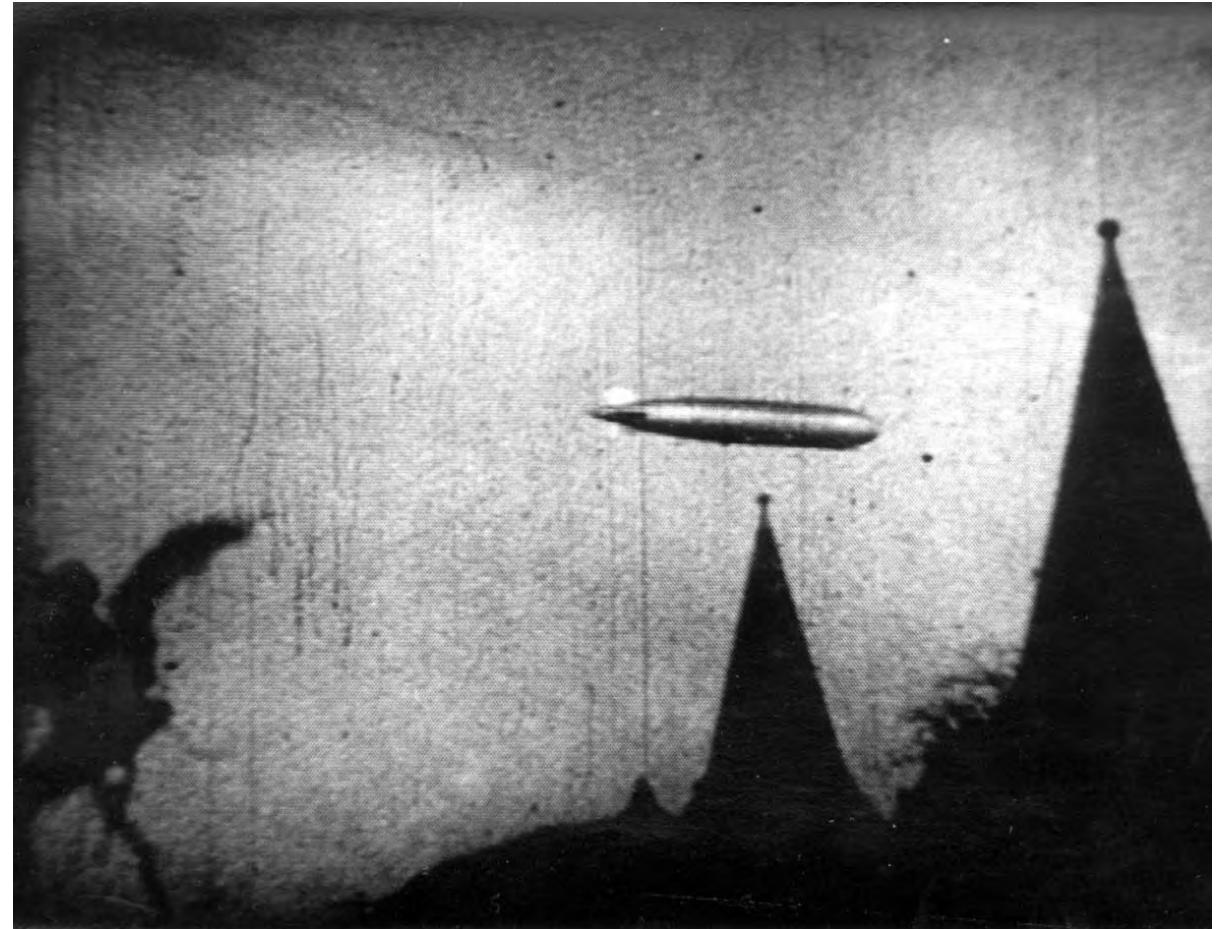
²⁵ Muhi 1991: 19.

²⁶ Muhi Klára: A talált képek vonzásában. Archívok a magyar filmben. In: *Metropolis*, 1999. nyár, 79.

Mindezt ugyanebben az interjúban más összefüggésben is megfogalmazza: „világosan kell látni, hogy filmjeimben nem a polgár piedesztálra emelése történik. Inkább arról van szó, hogy a polgári élet lehet a *regényfolyam tárgya*.”²⁷ Avagy még egyszerűbben: „Az egész úgy működik, mint egy regény, egy álom, ahol rétegek vannak.”²⁸

Különösen szoros viszonyba kerül a *Privát történelem* Nádas Péter művészetével. Az archívok egy letűnt társadalmi rétegről, elkezdődő, ám kényszerűen megszakadt család-regényekről – „egy családregény végéről” tudósítanak. A sorozat egyes darabjai „párhuzamos történetekként” is értelmezhetők (mint a *Privát Magyarország* két egymást követő tétele, a 2001-es *Bibó Breviárium* és a 2002-es *A Püspök kertje*), amatőrfilmként pedig közel állnak a regényes emlékiratokhoz. A kapcsolatra Nádas monumentális vállalkozásával Pócsik Andrea tanulmányának szellemes fejezetcíme hívja fel a figyelmet: „világító filmrészletek”.²⁹ Nem véletlen, hogy Forgács adaptál is egy Nádas-művet: az író *Saját halál* című szövegéből forgat azonos címen 2008-ban filmet. Ahogy Nádas szövege nehezen besorolható műfajú alkotás, úgy Forgács filmje is az: a *Saját halál* vizuális stílusa emlékeztet a *Privát Magyarország*éra, ám ebben az archívok mellett már saját forgatott snittek is találhatók, amelyek jórészt hagyományos módon kísérik a szerző előadásában elhangzó irodalmi szöveget. Mégsem beszélhetünk konvencionális adaptációról, ahogy dokumentumfilmről sem (hiába megtörtént esetet, saját halálközeli élményét dolgozza fel az író, s a képi motívumok között pedig hangsúlyos szerepet kap a kertjében álló vadkörtefáról készített, a könyvkiadást illusztráló fotósorozata). Jóval inkább esszének tekinthető a film – ahogy a szöveg műfaját is ez a fogalom ragadja meg a legjobban. Forgács tehát nem valamelyik epikus Nádas-művet filmesíti meg, s ezzel nem szakad el saját vizuális stílusától, ugyanakkor mégis Nádashoz nyúl, akinek prózája, „családregény-áradása” (hogy a műfajban egy másik fontos szerzőt, Mészöly Miklóst is szóba hozzuk) párhuzamba állítható a *Privát Magyarország*gal mint a nem létező magyar családregénnyel. Természetesen Forgács nagyívű sorozata felidézi az *Egy polgár vallomásait* jegyző Márai Sándor szellemalakját is, s ahogy Nádas, őt is „mozgóképesíti”: a *Füveskönyvhöz* (1991) komponál archív leleteiből Közjáték-sorozatot.

A családregény hiánya egyrészt arra utal, hogy a *Privát Magyarország*gal nem valódi regényként, hanem mozgóképi alkotásként áll elő ez a forma, másrészt viszont arra,



hogy a magyar polgári regény nem teljesezhetett ki, nem fejeződhetett be, megszakított, töredékes maradt. Különös ellentmondással ezt a *Privát Magyarország* egyes darabjai is érzékeltetik, hiszen töredékes, szakadozott amatőr-filmrészletekből építik fel narratívájukat, azaz az anyag részletei magukban hordozzák azt, amit az újraértelmezés kompozíciója mégiscsak megvalósít: egy korszak és szereplői sorstörténetét.

A hiány különös tragikummal veti fel a zsidó polgárság helyzetét: az ő sorsukat, a munkaszolgálatot, a holokausztot, a kitelepítést, a menekülést a sorozat több része is feldolgozza (*Az örvény*; *A dunai exodus*, 1998). A vállalkozás mentalitástörténeti jelentősége e tekintetben katartikus erejű, hiszen a maga folyamatában, in statu nascendi láthatjuk, ahogy a zsidóság megéli az üldöztetést; ahogy elfogadja a retorziókat, mivel annak következő és végső lépését elképzelni sem tudja; ahogy akár kedélyesen mókázik a munkaszolgálat alatt (*Az örvény*), hogy aztán a halottakkal együtt eltemesse a múltat (*osztálySORSjegy*). A két film e tragikus sorseseemény társadalomtörténetileg is

A Bartos család (*Privát Magyarország* 1.),
The Bartos Family (*Private Hungary* 1), 1988
videó | video
61 perc | 61 min

²⁷ Határesetek 1999: 117, 126. [Kiemelés az eredetiben – G. G.]

²⁸ Varga 1997: 8.

²⁹ Pócsik Andrea: Az archivológus Forgács. Az „elmélyült” nézés lehetősége. In: *Metropolis* 1 (2020), 26.

meghatározó vonására irányítja a figyelmet: „A magyar zsidóság élete, akárcsak a róla készített film, Az örvény, a folytonosság és a megszakítottság drámájaként jelenik meg” – írja a filmről Földényi F. László. Az örvény párdarabja hasonlóan lényeges, immár a zsidóság 1945 utáni, tabusított helyzetére reflektál. Földényi így folytatja gondolatmenetét: „Az osztálySORSjegyből mindenekelőtt az úr árad: a magyar zsidóság, miközben saját sorsát elhallgatta a későbbi generáció előtt, önnön zsidóságával hasadt meg. [...] Ez a hallgatás az az úr, ami az osztálySORSjegy egészét áthatja. És e film felől nézve Az örvény a későbbi úr lenyomata – a negatív negatívja, ami soha nem fordulhat át pozitívba, csak megsemmisülésbe.”³⁰

A városi magyar zsidóság tekintetében a felhasznált archívok voltaképpen a két világháború közötti magyar polgárság életét reprezentálják. Egy olyan társadalmi csoportét, amely a baloldali fordulat után lényegében eltűnt Magyarországról: egy részük a holokausztt áldozata lett, mások elmenekültek, az itt maradók pedig kénytelenek voltak feladni a polgári világ hagyományos kultúráját. Az archívok tehát már önmagukban véve a kollektív emlékezet részei: egy letűnt világról tudósítanak. Nem elhanyagolható körülmény e világ felszámolásának politikai háttere, amely szintén megjelenik a filmekben. Egyfelől az 1945 előtti és utáni korszak különbsége bizonyos egymásra rímelő események (ünnepségek, tömegdemonstrációk) mellett az amatőrtekercsek vizuális világában is jól megragadható, másfelől viszont a két, eltérő politikai beállítottságú diktatúra hasonló természetére is rávilágítanak, amennyiben mindkettő a polgári világ végét jelentette: előbbi a zsidó polgárság likvidálásával, utóbbi a polgári értékrend és e társadalmi csoport negligálásával. A kilencvenes években már tabunak nem számító, ám társadalomtörténetileg igen újszerű és érvényes gondolat érzéki kifejezésével Forgács az élen járt abban, hogy a két diktatúra közös vonásairól beszéljen. Amit Horthyék a magyar zsidósággal elkezdtek, azt Kádárék fejezték be: az előbbi a megsemmisítésükben, az utóbbi a trauma elhallgattatásában működött közre. A polgári világ amatőrfilmjeinek elhalása, avagy elhalványulása, kiüresedése valóban egy családregény léptékével írja le a tragikus folyamatot.

A zsidó sors ábrázolása tekintetében szintén felvethetők irodalmi párhuzamok – több elemző, így Földényi is Kertész Imre *Sorstalanságára* utal –, de ezúttal filmesek is. Ha csak a témában archívot is alkalmazó művekre gondolunk, akkor két alkotó juthat elsősorban eszünkbe: a filmtörténeti főszordból Szabó István munkássága, aki elsőként, már 1961-es

Balázs Béla Stúdióban készített rövidfilmjében, a *Variációk egy témára* címűben használta ezt a technikát, s aztán több filmjében megjelenik a zsidó sors, főként az asszimiláció drámájaként; a másik végpontként, a radikálisabb formát képviselő alkotók közül pedig Jeles András *Senkiföldje* (1993) című filmjének zárata juthat eszünkbe.³¹ Annál is inkább, mivel itt nem csupán archív tekercsek váltják az addigi fikciós jeleneteket. Amikor a történet szereplői elindulnak Auschwitzba, ahol tehát már a rendező meggyőződése szerint nem képzelhetők el rekonstruált, fiktív jelenetek az ábrázolhatatlan botrányról, Jeles az archívokat a *Privát Magyarország*hoz hasonlóan manipulálja: belenagyít, lassít, kimerevít, sőt kör alakú nagyítóüveget helyez a képekre. A zsidó sors ábrázolása mellett hasonló formai összecsengést vehetünk észre Forgács munkái és a mesterként tisztelt Erdély Miklós filmjei közül a *Verzióban*: Erdély ugyan archívot nem használ – csak egy szándékosan amatőr stílusban forgatott riportot a film elején –, művének vizualitása, képeinek faktúrája, továbbá a nála is alkalmazott utómunka-eljárások a talált tekercsekhez teszik hasonlatossá a *Verziót*. A témán túli másik lehetséges kapcsolat a két alkotó között a Forgács-filmek lebegő álomszerűségének összecsengése Erdély *Álommásolatok* című filmjével.³² S mintegy Erdély közvetítésével felvethető még a Forgács-filmek párhuzama az ugyancsak archívokból, azok utólagos manipulációjával, „utószinkronjával” dolgozó Enyedi Ildikó-opusszal, a *Téli hadjárat*tal, amely Forgács Márai: *Füveskönyvéhez* és Wittgenstein: *Tractatusához* (1992) hasonlóan szintén a *Köztér* projektben készült el.³³ Végül, de nem utolsósorban a filmes kapcsolatok között említeni kell az ősfilm iránt elkötelezett, a régi tekercsek „tapintása” tekintetében hasonló érzékenységű kinematográfust, Tóth Jánost, aki a *Privát Magyarország* első részeinek stáblistáján szakértőként szerepel. Mindez azonban már átvezet az archívokat újraértelmező eljárás formai megoldásaihoz, amivel voltaképpen az alkotó „családregényesíti” a sokszor töredékes archív felvételeket, s ezzel a fent vázlatosan körülírt társadalom- és mentalitástörténeti jelentést társítja hozzájuk.

³¹ Az örvény és a Senkiföldje párhuzamát Schubert Gusztáv is felveti írásában. Lásd: Schubert Gusztáv: A démon fényképészei. *Privát Magyarország*. In: *Filmvilág* 8 (1997), 5.

³² Erre a párhuzamra Bikácsy Gergely már írásának címével is utal: Forgács Péter álommásolatai (Bikácsy 1991: 32.)

³³ A Téli hadjárat párhuzamára pedig Bori Erzsébet hívja fel a figyelmet, lásd: Bori 1993: 45.

³⁰ Földényi F. László: Történelmi terápia filmen. Forgács Péter: Az örvény. In: *Metropolis*, 1999. nyár, 106. [Kiemelések az eredetiben – G. G.]

TALÁLT TÁRGYAK MEGTISZTÍTÁSA

Milyen formamegoldásokkal éri el tehát az alkotó, hogy a roncsolt, töredékes amatőrtekercsekből önálló világ épüljön: egy eltűnt világ képe? Az anyagkezelés kapcsán is eszünkbejuthat egy irodalmi párhuzam, Tandori Dezsőé, amelyre Balassa Péter is utal *Privát Magyarország*-elemzésében, s Forgács is hivatkozik a Hajdu Istvánnak adott interjújában.³⁴ A Tandori-rezonancia mellett Balassa az első négy rész alapján a sorozat hatásmechanizmusát is lényegre törően ragadja meg: „Mintha a néző emlékezni kezdene egy rég elfelejtett, elfojtott, kitörölt közös világra, a ráismerés melankóliájával és talányos kísérő érzelmeivel.” Majd később konkrétan is körülírja e hatás érzékiségét: „A *Privát Magyarország* új módon mutatja be valódi és álombeli viszonyát is a filmképen. Hiszen ezeknek a töredékeknek a törekvése, és egyúttal a problémája a megörökítés, semmi más. Megörökítése annak, ami törékeny, ami nem örök, ami átlagos, de épp a rögzítés által szinte misztikusan egyszeri és megkérdőjelezhetetlen lesz. Mindehhez társul az a Forgács által mesterien kiemelt, kiélesített atmoszféra, ami éppen a megörökítés ellentéte: az életképek, jelenetek, apróságok álomszerűsége a kép médiuma által, az egyszeri realitás valószerűtlensége, a tény hihetlensége, egy bizonyos fátyolos, függönyös légkör, ami az egész mű legerősebb sugárzását nyújtja.”³⁵ Az archívok dokumentarista tényyszerűsége, ahogy elemi erővel érezzük: ezek az emberek ott és akkor léteztek, éltek, haltak, nevettek és szomorkodtak, szerelmesek lettek és csalódottakká váltak, féltékenykedtek és hűtlenkedtek, nos, mindez Forgács átalakító munkája során – s ebben kulcsszerepe van állandó zeneszerzője, Szemző Tibor lassan hömpölygő minimalista-meditatív muzsikájának, amely mintegy áttetsző fátyolként öleli körül a képeket – valamiféle időn és téren kívüli, lebegő, álomszerű hatást kelt.

A talált archívok megtisztítása tehát nem restaurálást jelent – sőt, azt jelenti a legkevésbé. Itt kell megemlíteni a vállalkozás ugyancsak több elemzésben előkerülő újabb ihlető forrását, Kardos Sándor Hórusz Archívumát. Az elrontott amatőr fotók jelentésének mélysége éppen az eredeti intencióval szemben megvalósuló felvételben jön létre, mintegy véletlenül. A hatást a Hórusz gyűjtemény képein is gyakran anyaghiba okozza – ahogy ez az archív amatőrtekercsek esetében is tapasztalható. De „elrontott”, suta felvételeket, kamerába nézéseket is gyakran látunk, nem beszélve a fikciós próbálkozások, burleszkek, gagfilmek bájos sutaságáról. Éppen a megtervezhetetlenül kialakuló pillanatok őszintesége képes felülríni a professzionális produkciók kimódoltságát, keresettségét – ahogy ezt például Forgács a *Fényképezte*



Dudás Lászlóban (1991) a *Halálos tavasz* Kalmár László-féle adaptációjának és az azt megelőző amatőrfeldolgozásnak az összehasonlításával meggyőzően bizonyítja.

A filmek „meghatározhatatlan tárgyiasságának”, álomszerű lebegésének, az elbeszélés időtlenségének (ami nem azonos a megjelenő események történelmi idejének eltüntetésével: nem a korszak tűnik el a filmekből, hanem az idő válik tűnékeny), a helyzetek töredékességének, sejtelmességének megteremtésében a kópiák néha kivehetetlen szakadtsága, kopottsága, kiégett foltjai, karcái is meghatározó szerepet játszanak. „Az archivológia egyik kulcsfontosságú vonása, hogy a felismerés kritikai formáját hívja életre; a néző képes rá, hogy olvassa a képeket, akkor is, ha eredetük nem mindig és nem teljes mértékben világos”³⁶ – írja a módszerről Catherine Russel. A „nem teljes mértékben világos” olvasat a költői értelmezéseknek kedvez, amelyet az ismétlések, lassítások ugyancsak felerősítenek, szimbolikus jelentésűvé

A Püspök Kertje (Privát Magyarország 14.)
The Bishop's Garden (Private Hungary 14), 2002
videó | video
57 perc | 57 min

³⁴ Hajdu 1994: 13.

³⁵ Balassa Péter: *Privát Magyarország*. In: *Kritika* 2 (1992), 36, 37.

³⁶ Russel 2020: 17.

stilizálva akár a leghétköznapiabb mozdulatot, tárgyat vagy természeti környezetet (különösképpen igaz ez a *Privát Magyarország* darabjaiban a vízre, a folyóra).

Az elmosódottság, bizonytalanság álomszerű hatását a legtöbb elemző kiemeli. Muhi Klára szerint „Forgács álomszerűen megidéz, embereket, családokat – alig hihető, pedig látom –, felsejdit viszonylatokat, drámákat, de mintha az idő mély-séges kútjába néznék”.³⁷ Hogyan jön létre a képek ilyesfajta álomszerűvé stilizálása? A tekercsek újraértelmezésében a vágásnak van meghatározó szerepe: „[...] a vágóasztalon dől el az egész. Nincs értelme forgatókönyvet írni”³⁸ – mondja erről az alkotó. A vágás tehát a hagyományos filmkészítés-hez hasonló szerepet tölt be az anyag megszerkesztésével, az elbeszélői logika megalkotásával, a ritmussal és a képi rímekkel. Csakhogy Forgács talált, azaz kész anyaggal dolgozik, vagyis neki a jelentéstulajdonításnak csak ez az eszköze áll a rendelkezésére. Ezzel tehát egy bizonyos diszkurzív jelentést ad a sokszor különféle archív hagyatékokból származó anyagoknak, amely ölthet narratív struktúrát, de el is szakadhat attól az esszé vagy a gondolati reflexió irányába, mint amikor bizonyos felhasznált szövegekhez társulnak képek (Márai, Wittgenstein, Nádas vagy a Bán Zsófia írásához készült 2016-os *Méreg* című munka). Ám ez csak a váza az újraértelmezéseknek, egyfajta narratív vagy gondolati alap, amelyre mintegy húsként érzéki anyag kerül: „A cél az érzéki láthatóvá tevés, ezért a vágáson kívül talán a lassítás és a kimerevítés az a két dolog, ami formai szempontból a legtöbbet kerül elő”³⁹ – folytatja fent idézett interjújában az alkotómunka technikai részleteiről szóló gondolatmenetét.

Lassítás, kimerevítés – voltaképpen egyszerű trükkökről van szó, ám ez nem alkalmilag fordul elő, ahogy egy játékfilmben igen ritkán, erős stílushatásként találkozhatunk vele, hanem formaszervező elvvé válik. Az eredeti archívok szerkesztése (vágása) mellett utólagos manipulációjuk olyan helyzetet teremt, mint amikor egy elkészült filmet a trükkasztalon újraforgatnak: „Az archív felvételek újrendezése a tekintet megkettőződését feltételezi: az alkotó egyszerre azonosul és távolítja el magát a nyersanyag készítőjétől.”⁴⁰ Az archivológia metódusa mellett azonban látni kell az eljárás közvetlen magyar filmtörténeti kontextusát, amely ezen a módon is a hetvenes évek neoavantgárd kísérleti filmjei, elsősorban Erdély és Bódy munkái örökösének láttatja Forgács Pétert.

Erdély és Forgács számára alapvető eljárás volt a felvett anyag trükkasztalon történő megmunkálása, manipulálása: a lassítás és kimerevítés mellett a belenagyítás, az ismétlés, a rövidebb snittek oda-visszajátszása. Bódy a módszert szemléletesen „második tekintetnek” nevezi el, s már első filmje, *A harmadik* forgatásán felfedezi a benne rejlő lehetőségét,⁴¹ az *Amerikai anizxot* pedig egyenesen „a »második tekintet« filmjé”-nek nevezi⁴², s az eljárást máshol részletesen is leírja: „A filmet voltaképp kétszer forgattam le. Egyszer »rendesen«, aztán a leforgatott, megvágott filmet befűztük a vetítőbe, s az úgynevezett »trükkasztalon« Tímár Péter barátom segítségével újra lefényképeztük az egészet, különböző változtatásokkal.”⁴³ A *Privát történelem* sokat emlegetett hatása mellett tehát felvethető egy közvetettebb, módszertani hatása is Bódynak és Tímárnak, illetve Erdélynek Forgács Péter művészetére – azzal az alapvető különbséggel, hogy neki csak a „második tekintet” a sajátja, hiszen a *Privát Magyarország* darabjaiban nem saját snittjeit forgatja újra a trükkasztalon, hanem talált archív tekercseket.

Felismerhető azonban egy másik lényeges különbség is eljárásában, méghozzá technikai – ám ez meglátásom szerint a módszer alapvető koncepcióját, szellemi hatását és stíluserejét nem érinti. Arról a hetvenes évekhez képest a nyolcvanas évekre bekövetkező változásról van szó, amelyet a videótechnika megjelenése okoz, s amelyre a kísérleti filmesek is rögtön felfigyelnek a Balázs Béla Stúdióban (ahogy Bódy is az utolsó munkáit videóra forgatja, csak immár a Balázs Béla Stúdió intézményén kívül). A jellemző módon Szuper 8-as formátumú archív tekercseket tehát Forgácsék videóra írják át, majd ezen történik a vágás és az utómunka. Az új, vélhetően gyorsabb, rugalmasabb, könnyebben kezelhető technikával, legalábbis a trükkök terén, az alkotó mégis visszafogottan bánik: a lassítás és kimerevítés hatása lényegében megegyezik az analóg trükkasztalon létrehozott effektussal. Egyedül a kép a képben funkció és bizonyos „lapozások” teszik felismerhetővé az alkalmazott elektronikus technikát, egyébként az alkotó az új eljárással is voltaképpen a régi trükköket imitálja. Archívhasználata tehát ezen a téren is „archívna” tekinthető.

Akad viszont egy másik, igen izgalmas aspektusa mindennek, amelyre Kisspál Szabolcs hívja fel a figyelmet a Balázs Béla Stúdió videóhasználatát elemző tanulmányában. A videó ugyanis a Szuper 8 után újabb, még könnyebb és látványosabb technikát adott az amatőrfilmesek kezébe

³⁷ Muhi 1999: 87.

³⁸ Határesetek 1999: 125.

³⁹ Határesetek 1999: 123.

⁴⁰ Pócsik 2020: 31.

⁴¹ Bódy Gábor: Kereszt-szerepek. Sorok Goethe Faustja felé. In: Zalán Vince (szerk.): *Bódy Gábor. Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 183.

⁴² Bódy Gábor: *Amerikai anizx*. In: Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Budapest, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987, 96.

⁴³ Bódy Gábor: *Amerikai anizx*. In: Zalán (szerk.) 2006: 429.

(amit a minőség tekintetében a digitális technika azóta még tovább fokozott). Vagyis Forgács a régi analóg tekercseket az új korszak technikai formátumába írja át. Mindez különös helyzetet teremt. „Forgácsnál tehát az átírás gesztusa nemcsak nyelvi, hanem technikatörténeti kérdéseket is felvet: előrevetíti például azt, vajon mely médium és miként valósítja meg a jövőben napjaink felfoghatatlan mennyiségű privát videóanyagának majdani újrendezését.”⁴⁴ Amely a közösségi médiumok terében, ha lehet, még felfoghatatlanabb mennyiségűvé gyarapodott... De ez már nem tartozik Forgács Péter érdeklődési körébe.

A technika mellett érdemes a *Privát Magyarország* segítségével a kollektív emlékezetbe beemelt polgárságkép hatását is szemügyre venni: mit tanultunk a filmek által közvetített polgári világ kultúrájából, értékrendjéből? Szimbolikus, hogy a sorozat éppen a rendszerváltás előestéjén, 1988-ban indult, majd a kilencvenes években teljesedett ki. Mondhatni, épp jókor. Erre a fontos körülményre hívja fel a figyelmet Muhi Klára 1991-ben publikált írása: „A *Privát Magyarország* egy elsüllyedt történelmi osztály életét rekonstruálja. A polgárét, akinek értékei elsüllyedtek a kollektív magyar tudattalanba, s amelyhez ma létkérdés, hogy megtaláljuk a visszautat.”⁴⁵ Nem Forgács Péteren múlt, hogy ezt a visszautat a magyar társadalom immár egy emberöltőnyi idővel a rendszerváltás után sem találta meg. A *Privát Magyarország* sorozat aktuálisabb, mint valaha.



Saját halál | Own Death
Nádas Péter könyve alapján | Based on Péter Nádas' novel, 2007
HDVCAM és Digit Beta videó | HDVCAM and Digit Beta video
118 perc | 118 min

⁴⁴ Kisspál Szabolcs: Felemás forradalom. Videóhasználat a BBS-ben. In: Gelencsér (szerk.) 2005: 196.

⁴⁵ Muhi 1991: 17.

On his website, Péter Forgács describes himself¹ as an independent filmmaker and media artist in his resume. Media and independence are both significant elements of his oeuvre. According to the appropriate usage of the concept of media, the word is in plural form, more precisely, it means diversity. The term "multimedia artist" is frequently associated with Forgács. Independence also defines him in many ways: it implies his relationship with the neo-avant-garde art scene forming in the 1970s-1980s. As a filmmaker, his independent status was secured by his connection to the Balázs Béla Stúdió, where he could realize most of his works, including the first twelve episodes of the *Private Hungary* series, which has been in production since 1988 and consists of twenty episodes so far. From a certain point onward, he often created the series in co-production with the Studio of Young Artists, also considered independent in the realm of television. However, both (multi)media and independence are relevant in a different sense, as an aesthetic category in the art of Forgács.

It is worth pointing out that he is not only working in various forms of art – such as music, painting, photography, film, performance and installation – but he is also present in his works as an archivist and researcher. More so, these all come together in his art, especially in his films and in the *Private Hungary* series, a central part of his oeuvre. His early experimental films (*I see that I look*, 1978; *Children's Theatre*, 1979; *Children's Cinema*, 1979; *Spinoza Rückwerz*, 1985; *Iron Age*, 1985; *Golden Age*, 1985) and his reportage-documentaries (*Episodes from the Life of Professor M. F.*, 1987; *Conversations on Psychoanalysis I-V*, 1993) created in the Balázs Béla Studio are focusing on different aspects of art and science. The most significant, *Private Hungary* – produced between 1988 and 2016 – concentrates on all those aspects. This series evolved from the music performances of him and Tibor Szemző, in which they first screened amateur films² from the 1930s and 1940s as a background. Nevertheless, performativity and the act of staging also appear in the editing and modification of the archive film rolls. All this was based on the Private Photo and Film Archive that he founded in 1983 with András Bán, in the framework of the Institute of Cultural Research, an initiative involving visual anthropology³ and archeology⁴. The post-processing of this archeo-



logical artifact⁵ – as Forgács himself calls the collection – has many musical, photographic and (experimental) cinematic aspects as well. Thus the "method of processing and editing of *Private Hungary* – always based on meticulous research (archives, interviews, etc) – naturally follows and accomplishes artistic goals in the phase of realization."⁶ Hence, Forgács combines the scientific elements with an artistic approach making his films transcend the categories of traditional cinematic genres. The first episodes of *Private Hungary* for instance, were screened in the documentary section of the Hungarian Film Festivals at that time, and only later were transferred to the category of experimental and short films. The shift from conventional forms is true even for more traditional reportage-documentary films such as the one about Ferenc Mérei, which Klára Muhi rightly calls an "artistic reportage"⁷ and which could

Dunai Exodus | The Danube Exodus, 1998
videó | video
60 perc | 60 min

¹ http://www.forgacspeter.hu/prev_version/hun/main/cv/cv.htm (Last download:02/09/2024)

² "From 1985 onwards, Szemző and I performed regularly in which we also used amateur films. The vision and music of Private Hungary emerged from these performances." (István Hajdu: Exhibition, in the Ennui of God. A conversation with Péter Forgács. In: *Balkon* 11 (1994), 15.)

³ The film *Bourgeois Dictionary* by Forgács was described as an "anthropological dictionary" by Erzsébet Bori. See: Erzsébet Bori: The world told and seen. The images of Péter Forgács. In: *Beszélő* 10 (1993), 44. The film *Maalstroem* (1997) was considered an "anthropological étude" by András Forgách (András Forgách: The Decay of Closed Gardens. Péter Forgács and the film. In: *Metropolis*, 1999. nyár, 72). András Murai called the artist as "the cultural anthropologist of the past". See: András Murai: Memory-Trace-Tracking. The style variations of archive footage. In: Gábor Gelencsér (ed): *BBS 50. Fifty years of Balázs Béla Studio*, Budapest, Kunsthalle – Balázs Béla Studio, 2005, 127.

⁴ Forgács wrote an essay titled *The Archeology of Family Cinema*. See: Gábor Kapitány-Ágnes Kapitány: *Our life is a Sign Language. The history of symbolization and the methods of our research*. Budapest, Osiris-Századvég, 1995, 109–125.

⁵ Balázs Varga: Life-Image-Novel. Conversation with Péter Forgács. In: *Filmvilág* 8 (1997), 7.

⁶ Zsolt K. Horváth: Metapolitics of Reality. Cognitive Realism in Hungarian Sociological Research: Sociography and Documentary Film. In: Gelencsér (ed.) 2005: 284.

⁷ Klára Muhi: "Genes Behind Stills". Péter Forgács: Episodes from the Life of Professor M.F. In: *Filmkultúra* 1 (1990), 62.

only be made in the Balázs Béla Studio. Related to Mérei and the series *Conversations on Psychoanalysis*, the scientific interest of Forgács needs to be mentioned. His essays were published in Ferenc Mérei's five-volume edition of *Psychological Diary* written while Mérei was in prison and the anthology of the author's writings on the psychology of art. Additionally, Forgács was a co-editor of the compilation of the BBS periodicals titled *Moving Film*. His years spent in the psychodrama group of Ferenc Mérei influenced *Private Hungary*. In line with music and the narrative structure, the psychology of the characters plays an important role in the reinterpretation of the archives: "a structure, dramaturgy and psycho-history were added to them. An interpretation that did not exist before."⁸ As a result "the films of Forgács are manifestations of the bodily unconscious. They are full of slips of the tongue and involuntary revelations."⁹ The latter aspect of the œuvre is not only institutional independence but also the independence in the use of the medium. Of course, his institutional independence is also relevant. He was removed from the Hungarian Academy of Fine Arts and the real school of Forgács was the neo-avant-garde scene such as the 180 Group, the apartment theater of Péter Halász and his circle, the art of Miklós Erdély, Tamás Szentjóby or Tibor Hajas. He found shelter in peripheral institutions such as the Balázs Béla Studio or the Institute of Cultural Research led by Iván Vitányi. The performance with which Forgács introduced himself simply did not exist in the official realm of art at the time. In fact, his contribution to the work of the 180 group was also some kind of "otherness" as he took part in the ensemble not as a musician but as a narrator. As a filmmaker, his career also started as an experimental or independent artist. In the field of film in particular, he was seeking his own visual language and radically refused the official art of the late Kádár-era in socialist Hungary. Fueled by his artistic and scientific interest he has finally found his language in the archive footage from the interwar era: "I think it is an incredible luck that I have found a form of art in which I can integrate my interests in film, psychology, history and the visual arts without having to compromise with existing filmmaking structures or institutional narrow-mindedness, and that I can say what I am interested in using a language that speaks to a lot of people."¹⁰ This form allows the artist to create an independent and unique cinematic language while synthesizing his diverse interests: "My works made of amateur films had an integrational impact on my desire of image making, my psychological, historical know-

ledge and artistic approach. These all were on standby for a while and have been activated for this challenge specifically. This motif was that prepared me for this task – that I consider as a mission."¹¹ This same thought articulates the artistic approach about the found language: "The cultural anthropological, micro-and psycho-historical journey was equally important to me as alternating my professions. Indeed we are looking for languages, and that is the point."¹²

Amateur archive footage and films composed of them were crucial in finding his language. This is also proven by the reception of his work, as the *Private Hungary* series has made the artist internationally known: he has won numerous prizes at home and abroad and his works were acquired by prestigious public collections. He has been able to carry out research in other national collections with the support of scholarships and create new works expanding the style of *Private Hungary* such as *The Maelstrom*, 1997; *Angelo's Film*, 1990; *El Perro Negro*, 2005; *Hunky Blues*, 2009. A collection of essays on his work was published in the United States and edited by Bill Nichols and Michael Renov. In general, the international recognition of his films is comparable to his reception in Hungary. (I quote important Hungarian essays about his work frequently, without attempting to be comprehensive.) By reinterpreting the archive footage Forgács became a reference point for a new field of art and research in archiveology: in the introduction of Catherine Russel's monograph of the same title, she highlights Forgács's "art of moving image".¹³

In the following I will focus on the series *Private Hungary* from the cinematic work of Péter Forgács, more precisely, I will concentrate on the whole series and its spinoffs. (This expression used in popular film culture perfectly describes movies created in a similar style of *Private Hungary*, based on found footage. Forgács himself indicates such spinoffs using subtitles i. e. *Private Socialism*, *Private War*.) By analyzing the form and content of the series, I am trying to define the place of Péter Forgács in the history of Hungarian culture. I write about Hungarian culture and not the history of Hungarian film. The series transcends the media framework of traditional film, not just in an aesthetical and formal sense, but also in a semantic and essential matter. The archive materials represent a strong social-historical context, the formal solutions support reinterpretation and the changing of media relates to the methodology of experimental film. The former aspect opens up the series to the social sciences and various forms of arts, especially literature, while the latter

⁸ Hajdu 1994: 15.

⁹ Klára Muhi: In Quest of the Disappeared Bourgeois. On the series *Private Hungary* by Péter Forgács. In: *Filmkultúra* 4 (1991), 18.

¹⁰ Borderline Cases. Benedek Balázs Vasák in Conversation with Péter Forgács. In: *Metropolis*, 1999. summer, 128.

¹¹ Hajdu 1994: 13.

¹² Ágnes Gyetvai: *Private Forgács*. Conversation with Péter Forgács. In: *Új Művészet* 9 (1991), 65.

¹³ In Hungarian see: Russel, Catherine: Bevezetés az archivológiába. In: *Metropolis* 1 (2020), 10.

marks its place in the history of Hungarian experimental film (and the institutional history of the Balázs Béla Studio). "His work is simultaneously artistic and scientific. [...] If viewed from a solely theoretical perspective, the pieces of *Private Hungary* can be placed in the conceptual framework of *writing the history of mentalities* and editing – writes Balázs Benedek Vasák about the scientific aspect of the series. In a formal sense he defines its place in film history as follows: "By using and abusing such images, Forgács is much closer to experimental filmmaking than to the mainstream documentary filmmaking trends that often apply and exhaust such archive materials."¹⁴ The complexity of the series is indicated by the otherwise irrelevant, yet revealing question of whether Péter Forgács can be considered a director or not. In some of the pieces of *Private Hungary*, there is not a single frame that has been filmed by the artist. Forgács's role is the co-creator, who reuses the films and "directions" of others. However, this role is more than a simple mediator and the method is more than adding new frames to archive footage or interpreting visuals through reports. Forgács creates a form to reinterpret the archival films of amateurs. He does not falsify them, does not take them out of their original context while he does not hide the additional knowledge that comes from the time that has passed since: what we already know, but the filmmakers didn't know at the time of the shooting. This way, the individual or the social unconscious (sometimes the former is more dominant than the latter) is incorporated into the films, while the archives themselves become integral components of collective memory: "Most episodes of *Private Hungary* are about how personal life and history come together."¹⁵ Reinterpretation has its traditional tools in filmmaking such as editing. Although shooting, staging (*mise en scène*) and directing are completely missing from Forgács's work. It is no coincidence that András Forgách raises this issue in the introduction of his essay: "[...] can a director who works with other people's films, call himself a director?"¹⁶ The seemingly academic question illuminates that directing and even the concept of film have a different meaning in the work of Forgács. The scope of directing becomes more focused, with formal processes, sometimes less important or absent, extending beyond the confines of conventional filmmaking. The resulting work transcends the boundaries of traditional film history. As the artist himself wittily and confidently puts it:



"I am not interested in provincial filmmaking as such. Perhaps, I don't even exist in terms of classical local film history. Funnily, maybe I only exist in terms of an unwritten neo-dadaist film history."¹⁷ Well, I will not attempt to create the framework of a neo-dadaist film history, but I do aim to elaborate a cultural viewpoint with a broader horizon.

osztálySORSjegy (Privát Magyarország 11.)
Class Lot (Private Hungary 11), 1997
videó | video
52 perc | 52 min

¹⁴ Benedek Balázs Vasák: The Melancholy of History. Péter Forgács: Free Fall (Private Hungary X.); Class Lot (Private Hungary XI.). In: *Múlt és Jövő* 2 (1997), 126, 128. [Highlights in the original text – G. G.]

¹⁵ Murai 2005: 127.

¹⁶ Forgách 1999: 58. [Highlights in the original text – G. G.]

¹⁷ Borderline Cases 1999: 127.

THE BEGINNING OF THE FAMILY SAGA

Regarding the content and worldview of the archive footage used by Forgács, it is important to analyze the social background of the creators. In Hungary, amateur filmmaking became popular in the 1920s, and since it was a pricey hobby, mostly among the members of the wealthy bourgeoisie.¹⁸ The real boom was in the 1930s and 1940s, and during state socialism amateur filmmaking was institutionalized and lost its former character. With the bourgeoisie vanishing after 1948, the mentality and form of amateur filmmaking disappeared as well. Although some people were still shooting films after 1945 up until the 1960s, these correspond more to absence and decay. Forgács works with these materials that were filmed later, and when he divided the films including footage by György Pető into two parts (*Free Fall*, *Class Lot*) he followed this same concept. The footage filmed after 1948 is about the fading of the milieu of the bourgeoisie but also its demolition and reconstruction. This motif recurs throughout the film "Kiss of Kádár" (1997), where the subtle eroticism of the bourgeoisie gradually transforms into something raw and vulgar, ultimately losing its erotic essence altogether.

Thus we simultaneously see private stories and amateur family footage where in one way or another, history will interfere. Given the specific era, not just any way: "In every episode of *Private Hungary*, war appears that breaks the idyllic state."¹⁹ However, Forgács aims to run the two threads simultaneously – such as in his 1989 film *Either-Or*, where he mixed family archive footage similar to a psychological novel full of secrets with shots from the 1st of May parade in 1949. He often juxtaposes the threads of the private footage and historical material. Sometimes the original recordings were about the interaction and tragic interdependence of private life and history.

At this point, it is worth mentioning *Private History*, a 1978 work by Gábor Bódy and Péter that inspired *Private Hungary*. This pioneering project by Bódy and Tímár influenced the series by Forgács launched 10 years later. As the title given by Forgács also indicates, the first piece of his series entitled *The Bartos Family* (1988) was based on the same collection of archive materials as *Private History*. Almost all the essays on the work of Forgács compare and highlight the differences between these two works, and Forgács often mentions this reference in his interviews as well. The most notice-

able distinction lies in Bódy and Tímár's portrayal of history from a perspective that was scarcely, if at all, present in the 1970s due to political reasons. Forgács is interested in human beings in different historical times. In an interview quoted above, Forgács said: "I was not intrigued by the historical or sociological evaluation of the time, but by whether the moving image, the music, the editing, and the composition could be used to sense that period through the medium of film."²⁰

His approach, intertwining personal and social processes in "*Private Hungary*" – which can be interpreted as a family saga of the 20th century – culminates in the series' connections with other forms of art. More so, it is a Hungarian family saga that is almost non-existent in Hungarian culture. Gergely Bikácsy compares Forgács's series²¹ to Tibor Déry's novel, *The Unfinished Sentence* while Erzsébet Bori describes it as a monumental family saga²². Concerning *The Bartos Family*, András Forgách notes that the artist "tells the story in a novelistic way, without being redundant."²³ Géza Bereményi describes Forgács's method that is detectable from the first piece of the series as follows: "The novel can go on."²⁴ Klára Muhi quotes an urban legend: "Grunwalsky allegedly said that these films are unwritten Hungarian family novels." The title of Muhi's writing also refers to the novel format.²⁵ She wrote in her essay about the usage of archive materials in Hungarian films: "The archive in Forgács's hands transforms into something that can tell stories of destiny, even decade-long stories of families."²⁶ This is how the artist sees his work as well: "Perhaps *Private Hungary* is the cinematic fresco of Hungarian bourgeoisie. [...] As the shots were filmed without manners and a rush, they magically convey what was lacking from the Hungarian family saga between the two world wars." In this same interview Forgács puts this in another context: "it must be seen clearly that my films are not about putting Hungarian bourgeoisie up on a pedestal. Rather the life of the bourgeoisie is the subject of the stream of the novel."²⁷ Or even simpler: "The whole series is like a novel or a dream with different layers."²⁸

¹⁸ About Hungarian amateur film see: Márton Kurutz: Rolling Images. The short history of Hungarian amateur film. In: *Metropolis*, 1999. nyár, 92–101. The regular themes of the amateur films were family or the interest coming from the creator's civil occupation, but as Márk Záhonyi-Ábel points out: "there was a small number of amateur filmmakers with an experimental or artistic intention. Based on this fact, studying Hungarian amateur film before 1945 is important concerning the history of genre or form." See: Márk Záhonyi-Ábel: The Institutional System of Hungarian Film 1938–1944. In: *Metropolis* 2 (2013), 23.

¹⁹ *Borderline Cases* 1999: 126.

²⁰ *Borderline Cases* 1999: 118. [Highlights in the original text – G. G.]

²¹ Gergely Bikácsy: Dream Reconstructions of Péter Forgács. In: *Magyar Napló* 5 (1991), 33.

²² Bori 1993: 44.

²³ Forgách 1999: 71.

²⁴ Géza Bereményi: The Myth You Experience, Private Hungary. In: *Filmvilág* 5 (1990), 10.

²⁵ Muhi 1991: 19.

²⁶ Muhi Klára: The Attraction of Found Footage. Archive materials in Hungarian film. In: *Metropolis*, 1999. Summer, 79.

²⁷ *Borderline Cases* 1999: 117, 126. [Highlight in the original text – G. G.]

²⁸ Varga 1997: 8.

Private History is particularly close to the art of Péter Nádas. The archive materials report about a vanished part of society, about family novels that were about to start but were inevitably interrupted – they are about the end of a family saga. Some of the pieces of the series can be interpreted as “parallel stories” such as *A Bibó Reader* or *The Bishop’s Garden* both made in 2001. As amateur movies, they are similar to memoirs. The connection with Nádas’s monumental novel is highlighted in the witty chapter title of Andrea Pócsik’s essay: “shimmering film details”.²⁹ It is not a coincidence that Forgács adapted a text by Nádas: he shot a film of the writer’s book titled *Own Death* in 2008. Both the text by Nádas and the film by Forgács are hard to classify: the visual style of *Own Death* is reminiscent of *Private Hungary*’s. In addition to the archive materials, Forgács added shots filmed by him that accompany the literary text performed by the author. Yet we cannot speak of a conventional adaptation, nor a documentary film (although the author deals with a real story, his own near-death experience, and among the visual motifs, his series of photographs of the wild pear tree in his garden, which illustrated the book, play an important role). The film is much more of an essay – as the genre of the text is best captured by this term. Forgács was not adapting one of Nádas’s epic works, and in doing so he did not leave his visual style. At the same time, he is reaching out to Nádas, whose prose, the “stream of a family saga” (to mention another important author in the genre, Miklós Mészöly) can be juxtaposed with “*Private Hungary*,” thereby representing the nonexistent Hungarian family saga. Of course, the monumental series of Forgács evokes Sándor Márai, author of the book *Confessions of a Bourgeois*. He “cinematized” Márai as well: created an interlude series in 1991 called *Márai Herbal* based on the author’s book, *Füveskönyv*.

Instead of a literary piece, the family novel is represented by *Private Hungary*, a cinematic artwork. This also indicated that novels about the Hungarian bourgeoisie could not be completed, and remained interrupted and fragmentary. This is reflected in the individual pieces of *Private Hungary* with a peculiar contradiction since they build their narrative from fragmented amateur film shots. This means that the details of the archive incorporate the essence of the concept of reinterpretation: the destiny of the people of a specific era.

The way absence depicts the situation of the Jewish bourgeoisie is especially tragic. Forgács deals with their fate, such as labor service, Holocaust, deportation, and escape in many pieces of *Private Hungary* (*Free Fall*, *The Danube Exodus* 1998).

²⁹ Andrea Pócsik: Forgács, the archiveologist. The possibility of “intense” looking. In: *Metropolis* 1 (2020), 26.



This is indeed cathartic, as we see from up close how the Jews live through persecution, as they accept the retaliation because they cannot imagine its next and final step; how they are even joking while on labor service (*Free Fall*) just to bury the past together with the dead (*Class Lot*). The two films draw attention to the social and historical significance of this tragic event: “The life of the Hungarian Jews – similarly to the film about it – is presented as the drama of continuity and interruption.” – writes László F. Földényi. The pendent of *Free Fall* reflects on a similarly important issue, the taboo situation of the Hungarian Jews after 1945. Földényi continues his thoughts: “First and foremost, emptiness is what permeates *Class Lot*: Hungarian Jews, while hiding their fate from later generations, were split by their own Jewishness. [...] This silence is the emptiness that pervades the whole of *Class Lot*. And seen from the perspective of this film, *Free Fall* is the imprint of the void that follows – the negative of the negative, which can never turn into positive, only into annihilation.”³⁰

Wittgeinstein Tractatus | Wittgeinstein Tractatus, 1992
7 videóetűd | 7 video paragraph
videó | video
35 perc | 35 min

³⁰ László F. Földényi: Historical Therapy on Film. Péter Forgács: *Free Fall*. In: *Metropolis*, 1999. Summer, 106. [highlights in the original text – G. G.]

When it comes to urban Hungarian Jews, the archive materials are indicative of the lifestyle of the Hungarian bourgeoisie between the two world wars. A group of society essentially disappeared from Hungary after the leftist turn: some of them were victims of the Holocaust, others fled, and those who stayed were forced to give up the traditional culture of the bourgeois world. Thus the archive materials are themselves part of the collective memory: they are correspondences of a world that is already gone. The political background that played an important role in destroying this world also appears in the films. The differences between the era before and after 1945 were captured in similar events (celebrations, mass demonstrations) and also in the visual representation of the amateur archive materials. The films also illuminate the similar nature of the two different dictatorships, as they both signified the end of the bourgeois world. One liquidated the Jewish bourgeoisie, while the other negated bourgeois values and the entire social group.

While discussing the parallels between the two dictatorships became less taboo in the 1990s, Forgács was a pioneer in expressing this new and valid idea in a sensuous manner. What the Horthy administration started was finished by the Kádár regime: the former worked to kill the Jews while the latter to silence the trauma. The death or fading away of the amateur film of the bourgeoisie world indeed describes this tragic process similarly to a family novel.

Literary parallels can also be drawn in the depiction of Jewish fate – many of those who analyzed the work, including Földényi, refer to Imre Kertész's novel, *Fatelessness* – but this time there are also cinematic examples.

If we only think about works including archives two artists come to mind. From the mainstream cinema, there is István Szabó, who in his 1961 short film *Variations on a Theme* created in the Balázs Béla Studio, used this same technique. Later on, Jewish fate appears in many of his movies, especially as the drama of assimilation. On the other end of the scale there is *No Man's Land* (1993) by András Jeles.³¹ Furthermore, the film does not solely rely on archival materials followed by fictional scenes. When the characters in the story leave for Auschwitz, where, according to the director, fictional or reconstructed scenes about the tragedy cannot be created, Jeles manipulates the archive materials similarly to *Private Hungary*. He zooms in, slows down, freezes frames, and even puts a circular magnifying glass over the images.

In addition to the depiction of Jewish fate, we can notice a formal similarity between Forgács' works and the films of his master, Miklós Erdély. While Erdély doesn't incorporate archival footage in his film *Version* – featuring only an amateur-style interview in the beginning – the visual language, his images, and the post-production techniques he employs make *Version* reminiscent of found footage. Another possible connection between the two artists beyond the subject is the similarity between the floating, dream-like quality of Forgács' films and Erdély's *Dream Reconstructions*.³² Furthermore the opus of Ildikó Enyedi entitled *Winter Campaign* was also based on archive footage, the manipulation and post-synchronization. *Winter Campaign*, similarly to Forgács's *Márai Herbal* and *Wittgenstein: Tractatus* (1992) was also produced in the framework of the *Közzjáték* project.³³ Last but not least cinematographer János Tóth has to be mentioned. Tóth was similarly enthusiastic about archive materials and old film rolls and was an expert while shooting the first episodes of *Private Hungary*. However all these lead to the formal specifics of reinterpreting archive materials. Through this process, the artist transforms the often fragmentary archive footage into a family saga, imbuing it with social history and history mentalities.

What are the formal solutions of the artist with which he constructs a new world from fragmental, damaged amateur film rolls? How does he create an image of a vanished world? A literary parallel may also come to mind about the handling of the material. Dezső Tandori's poetry is referred by Péter Balassa in his essay on *Private Hungary*, but also Forgács mentions him in an interview he gave to István Hajdu.³⁴ This resonance with the work of Tandori, Balassa also highlights the impact of Forgács's series: "As if the viewer would begin to remember a long forgotten, suppressed, erased shared world, with the melancholy of recognition and the mysterious accompanying emotions." Later he describes the sensuousness of this influence more precisely: "*Private Hungary* presents the relationship between reality and dream in a new way. Ultimately, the purpose, as well as the challenge, of these fragments is simply to capture, and nothing more.

THE CLEANING OF FOUND OBJECTS

³¹ Gusztáv Schubert also mentions the parallels between *Free Fall* and *No Man's Land*. See: Gusztáv Schubert: The Photographers of the Demon. *Private Hungary*. In: *Filmvilág* 8 (1997), 5.

³² Gergely Bikácsy refers to this parallel in the title of his essay: *Dream Reconstructions of Péter Forgács* (Bikácsy 1991: 32.)

³³ The parallel with *Winter Campaign* was pointed out by Erzsébet Bori, See: Bori. 1993: 45.

³⁴ Hajdu 1994: 13.

To capture the ephemeral, the non-eternal, the mundane, yet through the act of recording, transform it into something mystically unique and unquestionable. In addition to this, Forgács enhances and sharpens the atmosphere, which is the complete opposite of mere capturing. The dreamlike quality of the images, scenes, and subtle details, wherein simple reality and fact take on an unreal quality, contributes to the work's most powerful radiance.³⁵ The reality of the documentary archive footage makes us able to intensely feel how these people existed, lived, died, laughed and felt sad, how they fell in love and disappointed, were jealous and promiscuous. However in this transformative work of Forgács, his composer, Tibor Szemző plays a crucial role: his minimalist, slowly flowing, meditative music revolves around the images like a translucent layer, creating a floating, dreamlike effect. The cleaning of the found footage does not mean restoring them – in fact, that's what it means the least. At this point another inspiration, the Horus Archive of Sándor Kardos has to be mentioned. The depth of the meaning of the messed up amateur photographs is created unintentionally, despite the original intention. The effect is also often caused by material defects in the images of the Horus collection – as is also the case with archival amateur film rolls. Although there are many messy, clumsy photos and poses, not to mention the enchanting awkwardness of fictional experiments, burlesque and gags. It is the sincerity of the unplanned moments that can overcome the mannerisms of professional movies. However this idea is proved by Forgács in his film *Photographed by László Dudás* (1991), his adaptation of *Deadly Spring* by László Kalmár and an amateur film preceding it.

The tears, scratches and burnt spots of the archive film rolls also contribute to the dreamlike, floating atmosphere, timelessness and "undefinable objectivity" of Forgács's movies. While this doesn't imply the disappearance of historical time, it's not the era itself that fades away, but rather time takes on an ephemeral quality in his films. "A key element of archivology is evoking a critical form of realization: the viewer can read the images even though their origin is not completely clear."³⁶ – writes Cathrine Russel on the method. The "not completely clear" reading of the Forgács movies creates space for poetical interpretations. It is even more intensified by repetitions and slow motions that transform even the most ordinary objects, movements or natural environment into a symbolic meaning. This is especially true of water and rivers that appear in the pieces of *Private Hungary*.

³⁵ Péter Balassa: *Private Hungary*. In: *Kritika* 2 (1992), 36, 37.
³⁶ Russel 2020: 17.



The dreaminess of vague and uncertain scenes is highlighted by most of the theorists interpreting Forgács's work. According to Klára Muhi "Forgács dreamily evoked people or families – it is almost unbelievable but I see it. He illuminates relationships and dramas but it feels like I was looking into the deep well of time."³⁷ How is this dream-like stylization of the images created? In the reinterpretation of the archive material editing plays a crucial role. "[...] everything is decided on the editing table. There is no reason to write a script."³⁸ – as said by the artist. Thus the role of editing in his works is very similar to traditional filmmaking: by editing the archive material he creates the logic of the narrative, the rhythm and the visual rhymes. Although Forgács works with found footage i. e. ready-made material which means editing is his only tool to create meaning. He often gives a discursive meaning to the material from different archives. Sometimes it takes on a narrative structure but sometimes his works

³⁷ Muhi 1999: 87.
³⁸ Borderline Cases 1999: 125.

Méreg | A Diva in Exile, 2016
videó | video
30 perc | 30 min

are more essay-like or reflective such as when he pairs images with texts (for instance his 2016 work *Poison* including writings by Sándor Márai, Ludwig Wittgenstein, Péter Nádas or Zsófia Bán). Although this is only a narrative basis of his reinterpretations that Forgács covers with a sensuous layer: "The aim is to make things visible in a sensual way, so apart from editing, slow motion and freeze frame are the most common tools."³⁹ – Forgács put in the aforementioned interview.

Slow motion and freeze frame – simple tricks that are rarely used, intensive effects in feature films, but in Forgács's work these are the principles of creating a structure. The editing and manipulation of the original archive footage is like reassembling a completed movie on the animation stand: "The reorganization of archival footage implies a dual perspective: the artist simultaneously connects with and steps back from the creator of the raw material."⁴⁰ This method is related to the concept of archiveology, but the same technique was present in Hungarian film history as well, primarily in the neo-avant-garde, experimental movies of the 1970s by Miklós Erdély and Gábor Bódy. Thus the work of Forgács can be considered as a continuation of this tradition of Hungarian experimental cinema.

For Erdély and Forgács the manipulation and editing using an animation stand was a common procedure: in addition to slow motion and freeze frames, they often included blow-ups, repetition, and back-and-forth playback of short shots. Bódy called the method a "second look" and while shooting his first film *The Third* he already saw the potential in it.⁴¹ Furthermore, he considered *American Postcard* as the "film of the second look"⁴² and described the process in detail: "Practically I shot this movie twice. Once regularly, and then, with my friend Péter Tímár, we put the edited film roll in the projector and shot it again with various alterations using an animation stand."⁴³

Thus a more abstract, methodological impact of Bódy, Tímár and Erdély can be detected in the art of Forgács. Although only the "second look" that is typical in his work as in *Private Hungary* he didn't shoot his shots again but he edited found/archive footage.

There is another significant difference in the method – a technical one. In my opinion, this doesn't change the concept, idea and style of the artistic process. It is about the shift caused by the emergence of video in the 1980s that

was immediately noticed by the experimental filmmakers of the Balázs Béla Studio (even Bódy shot his last works on video but outside the Balázs Béla Studio). The Super 8 format archive rolls were transferred to video and then came editing and post-production. The new technique, which was presumably faster, more flexible and easier to handle, at least in terms of tricks, was still used occasionally by Forgács. The effect of the slow motion and freeze frame is similar to the one that was produced on the animation stand. Only the picture-in-picture function and flip page effects make the applied video technique recognizable, otherwise, the artist imitates the old effects with the new method. His use of the archives can still be considered as "archival" in this manner as well.

However, there is another, exciting aspect that Szabolcs Kisspál points out in his essay about implementing video in filmmaking at the Balázs Béla Studio. After Super 8, the video became a new, even easier and more spectacular technique for amateur filmmakers. The quality has since been further enhanced by digital technology. In other words, Forgács transcribes the old analog film rolls into the technical format of the new era. This creates a peculiar situation. "In the art of Forgács, the gesture of transcription raises questions about language but also the history of technology: for example, with which medium and how the unimaginable amount of private video material of our time will be organized in the future."⁴⁴ The amount of video material in social media even increased to a more unimaginable extent... But this is not a matter of interest to Péter Forgács.

Besides technical aspects, it is worth taking a look at the effect of *Private Hungary* introducing the image of the bourgeoisie to collective memory. What have we learned about the culture and values of the bourgeoisie through the films? It is indeed symbolic that the series started right before the regime change in Hungary in 1988 and was completed in the 1990s. One could say, just in time. This important circumstance was highlighted by Klára Muhi in her essay published in 1991: *Private Hungary* reconstructs the life of a sunken social class. The bourgeois whose values have sunk into the collective Hungarian unconscious, and to which it is a matter of life and death to find the way back."⁴⁵ It is not up to Péter Forgács, that Hungarian society has not found this way even decades after the regime change. *Private Hungary* is more relevant than ever.

³⁹ Borderline Cases 1999: 123.

⁴⁰ Pócsik 2020: 31.

⁴¹ Gábor Bódy: Cross-Roles. Lines towards Faust by Goethe. In: Vince Zalán (ed.): *Gábor Bódy*. Collected writings on film. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 183.

⁴² Gábor Bódy: American Postcard. In: László Beke – Miklós Peternák: *Gábor Bódy 1946–1985*. Retrospective Exhibition. Budapest, Kunsthalle – Ministry of Education – Department of Film, 1987, 96.

⁴³ Gábor Bódy: American Postcard. In: Zalán (ed.) 2006: 429.

⁴⁴ Szabolcs Kisspál: Ambivalent Revolution. Using video in the Balázs Béla Studio. In: Gelencsér (ed.) 2005: 196.

⁴⁵ Muhi 1991: 17.

Ne analizáld önmagad, állítják a szakemberek. Biztosan megvan rá az indokuk. Mégis, az európai művészet történetét, legyen szó festészetről vagy irodalomról, nehéz lenne elképzelni a gyakori önanalízis nélkül. Shakespeare szonettjei, Thomas Mann ifjúkori novellái, Nádas Péter regényei, Rembrandt, Tiziano vagy Francis Bacon önarcképei a jéghegynek csak a csúcsát alkotják. Tolla vagy ecsetet fogva valamennyien azzal a kérdéssel viaskodnak, hogy „ki vagyok én?”. Az önanalízist azonban érdemes idézőjelbe tenni, mert többről van szó. Akkor mélyül ugyanis műalkotássá, ha az, aki önmagát vallatóra fogja, el is távolodik önmagától. Az ember soha nem képes olyannak látni magát, amilyennek mások látják őt. Még ha tükör elé áll, akkor is belülről látja magát. Mások viszont kizárólag kívülről tudják őt látni. Ha valaha is képes lenne mások szemével látni magát, alighanem meglepődne, mennyire nem egyezik a magáról alkotott kép azzal, amit mások alkotnak róla. A kettő összeegyeztetése a tét. Az ember, ha analizálni kezdi magát, az idegenség kerülőútján juthat csak el oda, hogy önmagát olyannak lássa, amilyennek egyébként soha: mások szemével. Mintegy föl kell szabdalnia magát, hogy azután újra összerakhasson valamit, ami több a pusztán személyes énnél. Ha ez sikerül, akkor az önanalízis már nem személyes kihívás csupán, hanem műalkotás, amely mások számára is belépést enged.

Erdély Miklós a vágást emberi alaphelyzetnek nevezte, azon megfontolásból, hogy az életet kizárólag össze nem egyeztethető elemek halmazaként tudjuk csak érzékelni és elviselni. Arisztotelész szerint viszont a dolgokat (a valóságot, a természetet) azért kell elemeire szétválasztani és szétvágni (görögül: analizálni), hogy ezeken mint lépcsőfokokon egyre magasabbra lehessen jutni, maguknak a dolgoknak az ősokáig. Forgács Péter installációit ebben az értelemben nevezem analitikusnak. „Szétszedi” a világot, majd egy újabb, magasabb szintre emelve újra összerakja. A megértés az installációiban nem végcél, hanem eszköz. Mint ahogyan az analízisben is a megértést valami egyébnek kell követnie. A létezés ismeretlen horizontjaihoz való közeledés minden megértésnél fontosabb.

Forgács Péter az installációiban a nyilvános élet mögötti rejtett és nyugtalanító folyamatokat teszi láthatóvá. A privát élet rétegeiben a mindent beárnyékoló politikát mutatja fel, a politikában viszont az egzisztenciális horizontokra irányítja a figyelmet. Az ösztönök kapcsán azok társadalmi meghatározottságára mutat rá, a kultúrában viszont a legmélyebb ösztönökig ás le. Mindeközben pedig installációinak visszatérően egy kérdés a centruma: ki vagyok én? Mi a személyiség, melyek az identitás kritériumai, hol húzódnak a határai? A határok érzékelése pedig a nagy rejtély közelébe visz: nevezetesen hogy a személyiség valami olyas-



miban gyökerezik, ami messze fölülmúlja a személyt, az individuumot. Forgács installációiban olyasmi bontakozik ki, ami elvből körülhatárolhatatlan. Olyasmi lesz bennük megpillantható, amit többnyire láthatatlannak vélünk. Az elrendezettben az elrendezhetetlen tűnik át, anélkül, hogy ettől megszűnne a rend. Forgács Péter installációi nagyon is elrendezettek. De a vágás, amely a műveinek nemcsak elengedhetetlen technikája, hanem lételeme is, a minden rendben ott lappangó fenyegetettséget, a káoszt engedik megsejteni. Forgács Péter installációi fölkavaróak, van, amelyik megrendítő. Még amelyekben az ironia vagy a humor jelenik meg, ott is érezni valami nyugtalanítót. A legnyugtalanítóbb azonban az az éles tekintet, amely, amíg a tereiben időzünk és az installációiban tartózkodunk, mindvégig a nézőre szegeződik. Valaki figyel bennünket, de nem tudni, ki az, és honnan néz.

E tekintet megszólít, sőt felszólít. Azzal, hogy térbe állítja a nézőt, Forgács Péter a nézőtől tevékeny együttműködést vár el: installációi körültekintő figyelmet kívánnak. Lépésről lépésre kell birtokba venni a terüket. Megannyi spirituális tér.

Magyar Videó Konyha Művészet
Hungarian Video Kitchen Art, 1991
installáció | installation

Pontosan vannak elrendezve: a tárgyak nemcsak érzelmi, hanem logikai hálót teremtenek. Egy rendszert kell megértenie a nézőnek. Rekonstruálnia kell a teret létrehozó akaratot. Magában újra meg kell szerkesztenie a tárgyak együttesét. És ekkor már ő is azzal a tekintettel nézi őket, amely korábban még órá szegeződött. Nézőként követi végig Forgács vágásainak útját, s ezek mentén a rend és a káosz különös árapályát önmagára is vonatkoztatja.

Érzelmesen analitikusak ezek az installációk. „Szétszedik” az éleket, hogy azután egy új, „mögöttes” életet rakjanak össze belőle. A *Magyar Videó Konyha Művészetben* (1991) például a metszések során jön létre egy olyan új tér, amely a természetellenesség kerülőútján válik természetessé. E kerülőút egy végtelen spirálra is emlékeztet. A padlót természetes fű borítja, amely azonban, mivel múzeumban vagyunk, korántsem természetes. Viszont természetes lesz a sarokban álló TV képernyőjén, ahol nem egy installáció elemeként tűnik fel, hanem „mint fű”. A képernyőn látható kép azonban éppen mediális közvetítettsége miatt veszíti el természetességét. De közben a televízió – hétköznapi használati tárgyként – mégis természetes része a mindennapoknak. Az installáció az úgynevezett „természetességet” teszi újabb és újabb idézőjelekbe. Ez a „közvetített” fű és a közvetítést megmetsző joggyakorlatok véget nem érő váltakozásában tematikusan is megjelenik.

A „természetes” a közvetítettsége révén idézőjelbe kerül. De ez a közvetítettségre is érvényes: ugyancsak idézőjelbe kerül, s önmagát meghazudtolva természetessé válik. Forgács Péter installációiban a „valóság” és a „szimulákrum” sajátos szimbiózisa történik meg. Nem ragaszkodik az úgynevezett „valóság” illúziójának a fenntartásához, mely valóság – mint ez a pszichoanalízis vagy Wittgenstein óta közhely – soha nem semleges, hanem eleve közvetítésekkel terhes, sőt: közvetítettsége által válik egyáltalán valósággá. Ugyanakkor installációi azt az elgondolást sem igazolják (Baudrillard), miszerint a valóság merő illúzió, s a leképezés eleve valóságosabb a leképezettnél. Forgács Péter installációiban a „valóság” és a „szimulákrum” egyszerre érvényesül: egyik sem próbálja (az ironia segítségével) a másik alól kihúzni a talajt, hanem a kettő együtt alkot olyan egységet, amely elvben elképzelhetetlen. A kettőből egy olyan „harmadikat” hoz létre, amelyre nemigen van műfaji megjelölés. Ettől művészet Forgács munkássága. A művészetben ugyanis minden megengedett. Pontosabban: minden, ami alkalmas egy olyan élmény felkeltésére, amely a világot úgy fosztja meg természetességétől, hogy közben a mű befogadója előtt saját létezésének addig nem sejtett horizontjait villantja fel.

E horizontok keresése több installációban tematikusan is megjelenik. Az *Álominventárium* (1995) című műben Forgács a pszichoanalízist hívja segítségül. Amíg a fotel, a heverő, a szőnyegek és a párnák a bécsi Berggasse múlt század eleji hangulatát idézik, az alkalmazott videotechnika a monitorral együtt ezt a hangulatot teszi idézőjelbe, anélkül, hogy kioltaná vagy megsemmisítené. Az idézőjel ez esetben nem gyanúba keveri a megidézettet, hanem az eltávolodás révén segít közeledni hozzá. Ez az *analitikus* eljárás pedig magának a pszichoanalízisnek a módszerével rokon. Az *Inventárium* című átfogó kiállítás, amelynek az *Álominventárium* is részét alkotta, a lelket a szó szoros értelmében darabjaira szedte, kinyitotta a *fiókjait*, s egyfajta *alászálláshoz* segítette hozzá a látogatót. A kiállítás terének sötétsége mintegy *bevilágított* a lélek belső sötétségébe. A látható láthatatlan lett, ami pedig láthatatlan volt, az váratlanul reflektorfénybe került. Két ellentétes irányú mozgás eredményeként jött létre a megvilágosodás – miként az a kiállításához tartozó disznó is, amely egy monitoron figyelte saját, az időben visszafelé leforgatott levágását. Halottként az éleket, élőként viszont a halált látta.

Az analízis eredetileg szétvágást jelent. Forgács Péter installációi a szó szoros értelmében analitikusak. Maga a műfaj is segítségére van ebben, hiszen installációit nézve a különféle tárgyak együttesében mindig is fölfedezhető valami esetlegesség, ami annál feltűnőbb, minél egységesebb a mű össszhatása. Forgács Péter előszeretettel hoz létre olyan installációkat, amelyek a befogadó figyelmét ellentétes irányokba terelik. A *szobám esete* (1992) egyetlen helyiséget választ szét két olyan szobára, amely az agy két féltekéjének is megfeleltethető. Azzal, hogy a videotechnika megakadályozza a gyors és azonnali azonosulást (a közvetlen beleélést), a befogadó „lelki körutazásra” kényszerül, amelynek végcélja ezúttal a differenciált önismeret. Az *A kaszt ó!* (1997) című installációban az egy háromfelé szakad: akik összetartoznának (a család), azok a lehető legtávolabb kerülnek egymástól. De közben egzisztenciálisan mégis egymásra vannak utalva, s ez az életnek az egyhangú, mégis tragikus jellegét sejteti meg. Más installációinak a szereplői is több részre szakadnak szét: a *Magyar totem* (1993) esetében a néző egy sertés, amely egy disznóvágás „műsorát” – tehát ön-arcképét – bámulja elbűvölve a képernyőn. A *látogatás* (2000) „főszereplője” pedig egy kettévágott ló, amelynek a szájába, illetve fenekébe egy-egy képernyő van elhelyezve. Az előbbiből Kierkegaard szövegei hangzanak el, az utóbbi a konzumkultúra pillanatképeit mutatja be végtelenítve. A kettő radikálisan szét van vágva, miközben – mint táplálék és ürülék – egymást feltételezik is.

Az analízis célja Freud szerint az álmok darabokra szedése és elemekre bontása. A világ egysége, írta, eleve magától értetődő, ezért felesleges külön hangsúlyozni. „Ami engem érdekel, az annak szétválasztása és darabokra bontása, ami egyébként egy ősmasszában (Urbrei) olvadna egybe.” Freud láthatóvá teszi azt, ami egyébként a sötétbe van elzárva. Másként (görögül) fogalmazva: a *misztériumot* (az elzártat) kihozza a *profánumba* (a láthatóba).

Forgács Péter installációinak analitikus technikája ezen a ponton elkanyarodik a pszichoanalízis módszerétől. Ő is szétvág, darabokra szed, elemez, analizál. De közben össze is rak valamit. Ami van (a látható), azt szétszereli, hogy a dolgok erőterét tegye láthatóvá. Azt, ami egyébként láthatatlan. Az installációiba belépve élményszerű lesz azok *aurája*. Fontos ezt hangsúlyozni, mert éppen a médiumoknak és a technikai „reprodukálhatóságnak” az elterjedését követően vált közhellyé az a Walter Benjamin által megfogalmazott vád, miszerint a műalkotás aurája a technikai sokszorozhatóság korában elsorvadt. Alapvető különbség van azonban egy sokszorozott mű, illetve a sokszorosítás mint technika között. Benjaminsnak igaza van abban, hogy a sokszorosítás révén a mű elveszti az auráját, amit az „itt” és a „most” biztosít neki. Arra azonban nem tér ki, hogy eközben maga a sokszorosítást biztosító technika új, korábban nem sejtett aurát hozhat létre. Márpedig Forgács Péter installációinak „itt” és „most”-ja ilyen aurát képes teremteni. A *Magyar Videó Konyha Művészet* című installáció falán elhelyezett olajnyomatoknak, az eredeti közegükből kiemelt bútoroknak például önmagukban nyilvánvalóan nincsen aurája. Ám azzal, ahogyan az aurájuktól megfosztott tárgyak újszerű módon vannak elrendezve, létrejön az aura. Nem a tárgyaknak, hanem az installációknak az aurája. A technikai sokszorozhatóság szintén meg tudja teremteni a maga „itt” és „most”-ját. A *Pre-Pro-Seca-Tura* (1996) című installációban a video- és számítertechnika alkalmazásával olyan összhatás teremthető, amely nem idegen egy *barokk passiótól* sem. A néző egyszerre beavatódik a szenvedésbe, a büntetésbe (ördögi korbácsolás), a halandóság és a halhatatlanság élményébe. Ebben az installációban a *behatolás* (alagút, barlang) az *átmenetnek* (híd) az élményét éppúgy fel tudja kelteni, mint a *megérkezését* (naplemente, tengerpart).

E barokk passiónak az egyes elemei látszatra mindenfajta aurának ellenállnak. Mégis, miközben működésbe és kölcsönhatásba lépnek, rejtélyes erőteret alakítanak ki. Az installációba belépő néző, miközben saját teste mozgásával irányítja is a folyamatokat, nemcsak befogad, hanem be is avatódik. Eközben pedig létrejön az, amit misztériumnak lehet nevezni – ami minden aura előfeltétele.



S ekkor az „analízist” is idézőjelbe kell tenni. Mert bár Forgács Péter az installációkban a freudi analízis *technikáját* alkalmazza, vagyis szétszed, elemekre bont, közben a misztériumot mégsem hozza ki a profánumba. Ellenkezőleg: a profánumot viszi be a misztériumba.

Álom inventárium | Dream inventory, 1995
installáció | installation

Az installációkba belépve a néző vágások mentén kerül be a virtuális térbe, ahol az említett misztérium megteremtődik. Jó példa erre *A Dunai Exodus* (2002) című mű, amely a hasonló című film alapján készült. Az 1998-ban bemutatott hatvanperces film három történetet mesélt el egymásba szőve. 1. Miként szállított az Erzsébet királynő nevű személyszállító gőzös 1939-ben Pozsonyból és Budapestről zsidókat a Fekete-tengerre, hogy onnan egy másik hajón Palesztinába meneküljenek tovább. 2. Hogyan szállított ugyanez a hajó egy évvel később hazájukból kitelepített besszarábiai németeket a birodalmi Németországba.

3. A hajó kapitánya, Andrásovits Nándor hogyan örököltette meg kamerájával nemcsak e két ellentétes irányú utazást, hanem a magyar történelem más nevezetes eseményeit is. 2002-ben Forgács Péter az eredeti egy vászon helyett öt képernyőre osztotta szét a film képsorait, úgy, hogy ezek sorrendjét a néző egy vezérlőpult segítségével maga határozhatja meg. Az amúgy is egybefonódó történetek ettől még jobban átszövik egymást, aminek eredményeként a zsidók és a besszarábiai németek sorsa, mégoly különböző legyen is, kísértetiesen hasonlítani kezd egymásra. A kapitány a hajó fedélzetén csupa hétköznapi, privát eseményt örökölt meg, s utasait ezzel kiemelte a történelemből, amely a „fejük fölött” robogott el. Forgács viszont a kapitány felvételeit mintegy „tovább forgatta”: a vágások révén ismét visszahelyezte a történelembe azokat, akik onnan kiszakadtak. Ám ezt nem a hagyományos ok-okozati elv alapján tette. Nem felmondta a jól ismert történelmi leckét az ártatlan kisemberről és a sötét történelmi erőkről, nem a „jók” és a „gonoszok” gnosztikus párviadalának porondjára állította a kapitány által megörökített embereket – ahogyan ez a II. világháborúról szóló filmek (és könyvek) többségére jellemző. Ha ezt tette volna, akkor – a legjobb szándékkal ugyan, de – újra kiemmelte volna az egykori kisemmizetteket. Installációjával Forgács nem a nagy összefüggések hierarchiájában keresett helyet az áldozatoknak, hanem fordítva: az áldozatok privát sorsából teremtett olyan összefüggést, amely a történelmet emberileg átélhetővé teszi. A jiddis nyelven énekelt dalok és a német népdalok szomorúsága kísértetiesen cseng egymásra, miként a hajón tartott ortodox esküvő melankolikus hangulata is ott kísért a kitelepített német gyermekek tanácstalan tekintetében. A németek és a zsidók kálváriájának párhuzamba állítása, sőt azonosítása sokak szemében ma is tabusértésnek számít. Ám a „német szenvedés” tabujának feszegetése különös módon a „zsidó szenvedést” is új perspektívába helyezi. Forgács installációjában a (zsidó és német) szenvedés nem mint metafizikai, történelmen túli esemény jelenik meg, hanem a huszadik századi történelem szerves fejleményeként. Azzal, hogy Forgács az installációjával megadja a nézőnek a lehetőséget, hogy maga is vágóként alakítsa a történeteket és vágóként mesélje el új és új irányból az eseményeket, a történelmet valóban „emberarcúvá” teszi.

A múlt és a jelen rétegződik egymásra a *Politzer Saga* (2018–20) címet viselő videóinstalláción, amely a felújított Rumbach Sebestyén utcai zsinagógában talált tartós otthonra. Egy család történetét követi nyomon az installáció az 1740-es évektől napjainkig. Családregény, à la *Buddenbrook ház* vagy *Forsythe Saga*, legalábbis ha a tíz filmfejezetet sorban nézi végig valaki. Az installáció azonban

nem engedi meg a linearitást. Mint más videóinstallációiban, Forgács ezúttal is úgy darabolja szét azt, ami összetartozik, hogy ezáltal egy másfajta összefüggést hoz létre. A linearitás óhatatlanul elrendez. Akár a beteljesülés felé halad a történet, akár a hanyatlás felé, mindenképpen a célirányosság benyomását kelti. A széttördélessel, a vágással a történelemnek ez a célirányossága szűnik meg. Fejlődés helyett ismétlődés. A tehetség generációról generációra újra jelentkezik; de a megbélyegzettség és kirekesztettség is. A történelem úgy halad előre, hogy közben egyhelyben topog – az álarcok és a kulisszák változnak, de a sorsok ismétlődnek.

A *Dunai Exodus*ban az irányítópultnál álló látogató egyszerre nézője és vágója a látványnak. A két évvel később készült *Oktatófilm* (2004) című installáció másfajta testi jelenlétet vár el a nézőtől. Emberi használatra alkalmatlan, perspektivikusan torzított székek sorakoznak egy képernyő előtt, amelyen két – nem zsidó – fiatalnak a náci által történő megszegyenítése nézhető. A képernyő előtti székek üresek, miként üres a tér is, amelyben ezek állnak. Kívülről, lyukakon át lehet belesni ebbe a térbe. A néző nem egyszerűen egy filmet néz, hanem egy üres szobát is, amelyben egy film megy, de amelyet a szobában senki nem tudna nézni.

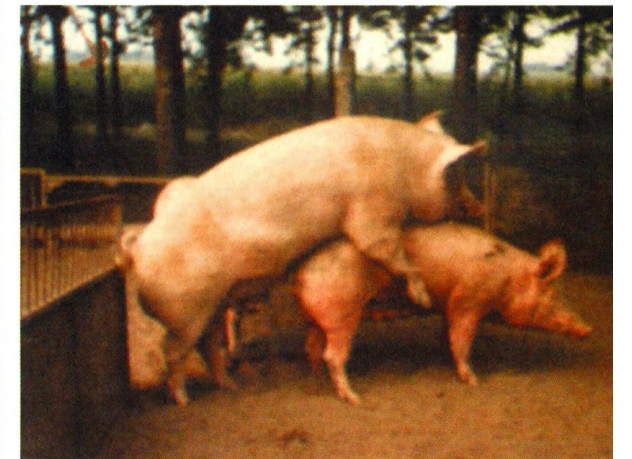
A film, amely a képernyőn látható, eleve a vágások filmje. A két fiatal nyilvános megalázása, amelyre valamikor 1942–43-ban került sor Lengyelországban, Ścinawa Nyska városában, német néven Steinsdorfban, egy jóval hosszabb film részét képezi. A teljes film a *Miközben, valahol* (1994) címet viseli, s ebben Forgács 1941–43 közötti európai életképeket mutat be. Sokféle réteg rakódik egymásra: országok, életterek, események. Belgium és Hollandia, Magyarország és Ukrajna, Lengyelország és Görögország, Párizs és Csehszlovákia. Privát otthonok és nyilvános terek, hálósobák és koncentrációs táborok, utcák és kertek, párizsi mulatók és fürdőszobák. Békés hétköznapiak és munkaszolgálat, golfverseny és hadba vonulás a Don-kanyar felé, locsolkodás a kertben és német seregszemle Párizsban. Egymást váltják, egymásba folynak át, egymásba ékelődnek. Egy hatalmas szöttek benyomását kelti a film. Ez volt Európa 1941 és 1943 között. Olyan szöttek, amelynek mindenki csak egy apró részletét láthatta és élhette át. Ha egyben akarja megmutatni valaki, milyen volt Európa, akkor ezt csakis a vágások és montázsok révén tudja megtenni: az egymással nehezen egyeztethető részletek összevágása révén jön létre az, amit Egésznek lehet nevezni. És ennek az Egésznek a horizontja előtt az egyes részletek még élesebbek és metszőbbek, mint önmagukban. Az egészen belül pedig a legmellbevágóbb, legfájóbb a két fiatal nyilvános megszegyenítése. A tizenhét éves lengyel lányt, Mariát és a tizennyolc éves német

fiút, Georg Gerhardot „fajgyalázás” miatt arra ítélték, hogy nyilvánosan levágják a hajukat. Két gyerek. Akiket rövidnadrágos gyerekek vesznek körül a téren, miközben a nyakukban két tábla: „A német nép árulója vagyok”, illetve „Lengyel disznó vagyok”. Látni, amint kihozzák őket egy házból, majd egy térre terelik mindkettőjüket, azután egy ollóval megkopasztják őket, de hagynak egy tincset a homlokuk fölött, amelyet copffá sodornak; végül pedig elvezetik őket a falu utcáján, miközben a menet élén fiúk trombitán fújják az indulót.

Vágás vágást erősít: egy középkort idéző megszegyenítés van bevágva a huszadik századba; egy rövid történet van részletekre vágva és egy nagyobb filmszöttesbe befonva; s végül, ami a legfájóbb, egy olló vágja folyamatosan a két gyerek haját. Az ollót egy civilbe öltözött német férfi tartja, Paul Hose. Szemüveges, félrefésült hajú ember. Ha akar-nám, még rokonszenvesnek is láthatnám: megnyerő arcú értelmiségi. A két szép fiatal pedig, ahogyan elveszítik a hajukat, egyre inkább bűnözőkre emlékeztetnek. Ha valaki a 13. századból feltámadna, őket tartaná igazi bűnösöknek, s minden rokonszenve azé lenne, aki büntet. Ez is egyfajta vágás: az élet legalapvetőbb szintjei sincsenek már összhangban. A döntő vágás pedig az, hogy a néző a múzeumi térben el van vágva attól, hogy beülhessen az elkerített térbe, hogy megnézhesse ezt a felkavaró filmet. A kukucs-kálás, amelyre rákényszerül, legalább olyan perverz a teszi őt, amilyen perverz a jelenet, amelyet megles.

A *Rembrandt-morfok – Idő/közben* (2006) című installációban is vágások mentén hatolhat be a néző egy virtuális térbe. Igaz, az alapját képező film ezúttal nincsen több képernyőre osztva, s a testi kívülmaradásra sincs rákényszerítve a néző. Mégis, a falra akasztott képernyő elé állított három szék a mű egyik elemének is tekinthető, s ha így nézem, akkor – nézőként – nemcsak Rembrandt alakváltozásait nézhetem a képernyőn, hanem azt is, hogy három képzeletbeli néző miként figyelheti Rembrandt képzeletbeli, ideális portréjának a megszületését.

Aki nézni kezdi a *Rembrandt-morfok – Idő/közben* című művet, az a következő több mint fél órában nehezen fogja tudni elfordítani a tekintetét – miről is? Rembrandt önarcképéről? Vagy Forgács Péter Rembrandt-parafázisáról? A kettő ugyanis úgy rétegződik egymásra, hogy miközben jól megkülönböztethetők, mégis lehetetlen elkülöníteni őket. Feltűnik a jól ismert ifjúkori önarckép, majd lassan, alig észrevehetően fellazulnak a vonások, hogy egy másik, ugyancsak ismert önarcképpé álljanak össze; azután ez is kezd átalakulni, hogy egy harmadik tűnjön elő. És így tovább.



A film, amely egy arc módosulásairól szól, nézhető úgy, hogy miként esik szét egyetlen arc megszámlálhatatlanul sok különféle arccá, de úgy is, hogy a sokféle portré hogyan áll össze egyetlen arccá. Innen nézve a film Rembrandt ideális, soha meg nem festett arcának a kereséséről szól – annak az egyetlen, végső tekintetnek a megragadásáról, amely éppúgy nem pillantható meg, ahogyan Európa egésze sem az Oktatófilm alapjául szolgáló filmben. Ennek a végső arcnak ugyanis egyszerre kellene felmutatnia mindazt, ami időben követi egymást – az ifjúságot éppúgy, mint az érett kort vagy az öregséget, vagy éppen a közelgő halált.

Idővel minden elmúlik, sugallja az installáció. Más szavakkal: col tempo. Ez olvasható Giorgione ismert portréján, amely a velencei Accademián látható, és amely 2009-ben a Velencei Biennálén bemutatott nagy installációnak is a címe lett. A Rembrandt-morfok összetett portréja itt a Giorgione-festmény öregasszonyával nézett farkasszemet, a többi teremben pedig Forgács Péter mintha a titkos párbeszédüket bontotta volna ki. Mit tesz egy arccal az idő, kérdezi Giorgione öregasszonya és Rembrandt arca.

Magyar TOTEM | Hungarian TOTEM
A disznó összeszerelése | Assemblage of the Pig, 1993
installáció | installation

És mit tesz egy arccal a történelem, kérdezi Forgács. A válaszhoz azokat az antropometriai képeket és rövid, pár másodperces filmeket hívta segítségül, amelyeket a harmincas évek végén és a negyvenes évek elején dr. Josef Wastl, a bécsi Természettudományi Múzeum antropológiai részlegének a vezetője készített. A fajbiológiai célból megrendelt anyag a zsidó faj jellegzetes vonásait volt hivatott bemutatni. A zsidó foglyok társaságában azonban feltűnnek az egykori örök, katonák, tisztek, azok családtagjai, sőt az antropológiai méréseket végző orvosok is. A koncentrációs táborok mögött látni az idilli Alpokat, a barakkok mellett a muskátlis családi házakat. Az arcok és a képek egyfolytában mozognak, változnak, akárcsak Rembrandt arca. Az installációba belépő látogatóra rengeteg arc tekint anélkül, hogy bármelyiknek a pillantását el lehetne kapni. Arcok, amelyek közös jellemzője – jobb szó híján – az arctalanság. Kertész Imre szavával: a sorstalanság.

Ennek történelmi háttere, „üzenete” kapcsolódik Forgács Péter számos korábbi installációjához és filmjéhez. De közben arcok kapcsán egy másik nagy témát is érint az installáció: mivé lett Rembrandt és Giorgione hagyománya? A 16–17. századi portréfestészet nagy felismerése az volt, hogy a portré nem egy arc pillanatnyi állapotának a lenyomata, hanem annak a milliónyi sorseseménynek az együttese, amelyek az arcot olyanná formálták, amilyenné az évek során lett. Mindaz, ami mint történés, esemény, gondolat, futó álom úgy terül szét és fut milliónyi eltérő irányba, hogy látszólag soha nem lehet őket egybefogni, a klasszikus portréban egyszerre jelenik meg. Ettől ideális. Nem azért, mert eszményített, hanem mert megmutatja, hogy amit Ennek neveznek, annak igenis van szilárd, jól körülírható centruma. Ez a láthatatlan centrum a szellem. A klasszikus portrék, mint amilyenek Rembrandt önarcképei, az egyébként láthatatlan szellemet teszik láthatóvá. Minden portré más és más, de a szellem mégis rokonítja őket.

A huszadik században a szellembe vetett hit ingott meg. A tömegember nem a szellemben osztozik másokkal, hanem a számszerűségben. A huszadik század az európai történelemnek a találmányokban egyik leggazdagabb százada volt, a technikai felfedezésektől és a népirtások új módszereitől kezdve a klasszikus európai gondolkodás szerkezetének az átalakításáig. E találmányok közé tartozik az is, ami-ben dr. Josef Wastl hitt: hogy az ember csupán egy alesete az „általánosnak”, s ennyiben felcserélhető, egy számra redukálható. A konkrét zsidó a Zsidónak egy alesete. Ám ha ez így van, akkor ez órá is vonatkozik: ő is csupán az *Árja* (ezúttal az Osztrák) alesete. A *Col Tempo* installáció a náci birodalom bizarr és embertelen technikáján túl a modern tömegember-ről is szól. Miként már az *Oktatófilm* esetében látni lehetett,

a bűnösök hasonlítanak az áldozatokra és viszont. A bűnt ez nem menti fel, sőt. De megszívlelendő, amit Kertész Imre mondott, nevezetesen hogy Auschwitz nem egyszerűen a zsidóság tragédiája, és nem is csak a huszadik századé. Hanem a teljes európai keresztény kultúra csődje és bukása. A *Col Tempo* ugyanezzel az illúziótlan felismeréssel szembesíti a nézőt.

Az „arcvesztés”jellegzetes huszadik századi sors („sorstalanság”). De visszaszerezhető-e az arc? A 2015-ben rendezett *Jelentéstulajdonítás* című hatalmas installáció egyik „alfejezete”, a Pápainé és fiai c. részben erre kereste a választ. Forgács Péter soha nem engedte ennyire közel magához a nézőt. Az 1995-ös Álominventárium tárlóiba betette a naplóit anélkül, hogy lapozni lehetett volna bennük. Ezúttal a naplóiba is bepillantást engedett. Nemcsak fizikailag, hanem lélekben is lemeztelenítette magát. Önmagát engedi látni – de alteregóján, bizonyos Pápai Péteren keresztül. Azáltal kezdjük őt látni, hogy nem őt nézzük. Pápai Péter volt a titkosszolgálat által beszervezett apjának a fedőneve, az ugyancsak beszervezett anya pedig Pápai Péterné néven készítette a jelentéseit – egyebek között saját fiáról is. Az installáció részben erről szól: figyelem, ahogyan megfigyelnek, s ezáltal úgy látom magam, ahogyan egyébként sohasem. Ám a titkosszolgálati megfigyelés témája éppúgy egzisztenciálissá tágu, mint a *Col Tempo* esetében a náci antropometria témája. A számtalan privát fénykép és a rengeteg titkosszolgálati jelentés nyomán látni azt a világot, azt az emberi hálót, amelyben Forgács Péter évtizedeken át mozgott. És látni őt magát is, a legkülönbébb helyzetekben. Ezeket a fényképeket mások készítették róla. Mások látták őt olyannak, amilyen. A fényképeken látható Forgács Péter úgy azonos önmagával, hogy közben ő Pápai Péter. Akit saját anyja figyel meg. Ő pedig próbálja olyannak is látni magát, amilyennek az anyja látja őt. És persze nemcsak az anyja figyeli őt, hanem az a rengeteg ismerős és rokon is, aki a fényképeken feltűnik. Ezernyi látószög, s mindegyik fókuszában Forgács Péter áll. Ami többszörös rétegzettség eredményez. Anya nézi a fiát. Nő nézi a férfit. Egyik generáció nézi a másikat. A besúgó nézi az ellenzékít. Barát nézi a barátot. Testvér a testvért. Szerető a szerelmét. Költő a képzőművészt. Magánember a közembert. És a jelenbeli én nézi saját múltbeli énjét, akivel azonosságot is érez, meg nem is. És így tovább. Mint akit keresztre feszítenek a sok-sok pillantás metszéspontjában. Mindenki lát valakit. Mindenki a részigazságot látja, ami mégis teljes igazságnak látszik. Nemcsak a hetvenes és nyolcvanas évek politikai és emberi világáról szól ez az installáció, hanem arról az egzisztenciális kérdésről is, hogy egyáltalán: ki vagyok én?

És itt térnek vissza a vágás kérdésére. A vágás Forgács Péter műveiben is több egyszerű montázstechnikánál. A vágás nála egy hatalmas láthatatlan ollót idéz meg, amelynek két szára: az élet és a halál. Ilyen lehetett a párkák ollója. Az élet, legalábbis emberi szemszögből nézve, úgy ékelődik be a születés és a halál közé, mint egy nyitott, vágásra kész olló két szára közé. A hasítás nyomán pedig a transzcendencia bomlik ki. Nem túlvilági, távoli hatalomként, hanem nagyon is evilági erőként. A vágás nyomán darabokra szakad a lepel, amelyet a létezőnek, a „van”-nak a világa borított az addig felfoghatatlan Létre. Ilyenkor derül ki, hogy az ember olyasminek köszönheti a létezését (olyasvalaki vagy valami tartja az ollót), amiről semmiféle tudás sem szerezhető, ami soha nem kristályosodik megfoghatóvá, és amiről szólni is nehéz. Az olló csattogását hallva sejlik fel az ember előtt, hogy élete titkos rendeltetése az, hogy általa mint egyedüli értelemmel és belátással rendelkező, ám a létnek ki is szolgáltatott lény által maga a lét kerüljön válságba önmagával. Az olló által vágott hasítékon keresztül – mint önarcképeiben Rembrandt – az ember önnön tükörképét, saját mulandó énjét fedezi fel. Egy önarcképet, amely az intenzív pillanatokban újra és újra nekirugaszkodik, hogy rátaláljon a létezés centrumára, amely azonban, mint a délibáb, nehezen hagyja magát bekeríteni.



A Dunai Exodus | The Danube Exodus
A folyó beszédes áramlatai | The Rippling Currents of the River, 2002
installáció | installation

Don't analyze yourself, experts say. They have their reason for sure. Yet it is hard to imagine the history of European art, whether painting or literature, without frequent self-analysis. Shakespeare's sonnets, Thomas Mann's early short stories, Péter Nádas' novels and self-portraits of Rembrandt, Titian and Francis Bacon are only the tip of the iceberg. Holding a pen or a brush they all struggle with the question: "Who am I?". Although self-analysis should be put in quotes because there is more to it. It only becomes a work of art, when those, who interrogate themselves, are also distanced from themselves. One can never see themselves as others see them. Even if one stands in front of the mirror, they will see themselves from outside. Others will only see them from the outside. If one could ever see oneself through other people's eyes, one would probably be surprised at how different their image of oneself is from the image others have of them. Reconciling the two is at stake. If one starts to analyze oneself, one has to take a detour of strangeness to see oneself as one would never see oneself otherwise: through the eyes of others. As if one has to cut oneself up to put something together again that is more than a mere personal self. Once this is done, self-analysis is no longer a personal challenge, but a work of art that allows others to enter.

Miklós Erdély considered editing a basic human situation, based on the idea that life can only be perceived and endured as a set of incompatible elements. According to Aristotle things – such as reality or nature – need to be resolved into parts (from the Greek *análusis*, to analyze). These parts then will be steps on which one gets higher, up until the original reason. Based on this I call the installations of Péter Forgács analytical. He "dissolves" the world and then, on a higher level, he puts it together again. Understanding is not an end goal in his installation, but a tool. Getting closer to the unknown horizons of existence is more important than any understanding.

In his installations, Péter Forgács makes the hidden and disturbing processes of public life visible. In the layers of private life, he reveals the politics that overshadows everything, while in politics he draws attention to existential horizons. In the context of instincts, he points to their social determination, but in culture, he digs down to the deepest instincts. In the meantime, the center of his installations is one recurring question: Who am I? What is personality, what are the conditions of identity, and where are its boundaries? Perceiving boundaries brings us closer to the great mystery: namely that personality is rooted in something that is far beyond the person, the individual. In the installations of Forgács, something unfolds that is, in principle, indefinable. We can see something in them that we usually think is invisible.



The unorganized appears in the organized, without ceasing the order. The installations of Forgács are very much arranged. But editing, which is not only an essential technique of his works but also their lifeline, allows us to sense the threat and chaos that lies in every order. The installations of Péter Forgács are unsettling, some of them are shocking. Even in those with irony or humor, one can feel something disturbing. But the most disturbing is that sharp gaze, that, while we are in his spaces and installations, is always directed to the viewer. Somebody is watching us, but we do not know who it is and from where.

This gaze approaches us but also orders us. By placing the viewer in the space, Péter Forgács is awaiting an active collaboration from them: his installations require attention. Their space must be inhabited step by step. So many spiritual spaces. They are precisely arranged: objects create not only an emotional but also a logical web. It is a system for the viewer to understand. One has to reconstruct the will that created the space. One has to rebuild the set of objects.

Oktató film | Educational Cinema, 2004
 installáció | installation

And then one looks at them with the same gaze that was directed at them before. One follows the path of Forgács's edits as a spectator, and along these paths, one relates the strange tides of order and chaos to oneself.

These installations are emotionally analytical. They deconstruct life to create a new, "underlying" life from it. In *Hungarian Video Kitchen Art* (1991) for example, the cuts create a new space that becomes natural through the unnatural. This reminds us of an endless spiral as well. The floor is covered with natural grass, but, because we are in a museum, it is not natural at all. However it becomes natural in the screen of the television in the corner, where it is not an element of an installation, it is just grass. However, the image on the screen loses its natural quality because it is mediated. In the meantime, television – as an everyday object – is a natural part of everyday life. The installation puts the so-called "naturalness" in quotation marks again and again. This appears also in the endless alternation of the "mediated" grass and the yoga exercises that interrupt the broadcast.

The "natural" is put between quotation marks through mediation. But this is true for mediation as well: it is also between quotation marks and becomes natural despite itself. In the installations of Péter Forgács, a special symbiosis is formed between "reality" and "simulacrum". He does not insist on maintaining the illusion of the so-called "reality", as this reality – as it is a cliché since the psychoanalysis and Wittgenstein – is never neutral, but inherently mediated and becomes reality through mediation. However, his installations do not prove (Baudrillard) the idea that reality is a mere illusion, and that the reproduction is more real than what was reproduced. In Péter Forgács's installations, "reality" and "simulacrum" are simultaneously present: neither of them tries to overcome the other with irony, but the two create a unity that is by principle unimaginable. From the two a third is created, for which there is no formal definition. That is why Forgács's work is art. Because in art everything is accepted. More precisely: everything that can evoke an experience that deprives the world of its naturalness in a way that reveals new horizons to the viewer about their existence.

Seeking these horizons appears thematically in many installations. In the work *Dream Inventory* (1995) Forgács turned to psychoanalysis. While the armchair, the sofa, the carpets and the pillows evoke the early 20th-century atmosphere of the Berggasse in Vienna, the video technique and the screen put this atmosphere in quotation marks without eradicating it. In this case, the quotation mark does not cast suspicion on the quoted, but it helps us to get closer to it by distance.

This analytical approach is similar to the method of psychoanalysis. The comprehensive exhibition *Inventory*, of which *Dream Inventory* was a part, literally took the soul apart, opened up its drawers, and helped the viewer to contemplate. The darkness of the exhibition space illuminated the inner darkness of the soul. The visible became invisible, and what was invisible suddenly came into the spotlight. Two opposing movements resulted in enlightenment – such as the swine in the exhibition, who watched its slaughter filmed backward. When it was dead, the swine saw its life, but when it was alive it saw its death.

Originally analysis meant breaking something complex into smaller parts. The installations of Péter Forgács are literally analytical. Even the form supports him, as looking at his installations one can discover something incidental in the arrangement of the objects. The more organic the overall effect of the work is, the more striking is this contingency. Péter Forgács prefers to create installations that direct the attention of the viewer towards opposing directions. *The Case of My Room* (1992) divides one room into two, which can be equated to the two hemispheres of the brain. Because video technology prevents the viewer from immediate identification (the direct experience), one has to go on a "soul journey" with a final destination of detailed self-discovery. In *The Hung Aryan* (1997) the one is torn into three: those who would belong together (the family) get the furthest from each other. In the meantime, they are depending on each other existentially, which reveals the dullness and tragedy of life. Actors in other installations of his are divided into several parts: in *Hungarian Totem* (1993) the viewer is a swine that enchantedly stares at the screen, watching a slaughter – i. e. its self-portrait. The protagonist of *The Visit* (2000) is a horse cut into two with screens placed in its mouth and bottom. From the former, we hear texts by Kierkegaard and the latter plays stills of consumer culture on a loop. The two parts are radically divided while they – as food and excrement – presuppose each other.

According to Freud, the purpose of analysis is to break dreams into elements. The unity of the world, he wrote, is evident, so it is unnecessary to emphasize it. "What I'm interested in is to divide and break down what otherwise would melt together with the original mixture." Freud makes visible what is otherwise locked away in the dark. In other (Greek) words: he brings the mystery (the locked down) out to the profane (the visible).

At this point, the analytical technique of the installations of Péter Forgács turns away from the method of psychoanalysis. He also cuts, breaks into parts, examines and analyzes. But in the meantime, he also assembles something. What is (the visible) he dismantles, to make the force field of things visible. That is otherwise invisible. Entering his installations their aura becomes an experience. It is important to emphasize this, as after Walter Benjamin stating that the aura of the artwork disappeared in the age of mechanical reproduction, became a cliché. However, there is a fundamental difference between a reproduced artwork and reproduction as a technique. Benjamin is right that, through reproduction, the artwork loses the aura of the "here" and the "now". However, he does not address the fact that the technology of reproduction itself can create a new, previously unimagined aura. The "here" and the "now" of the installations of Péter Forgács can create such aura. The oil prints hanging on the wall of the installation *Hungarian Video Kitchen Art* or the furniture that was removed from their original environment, clearly have no aura. But when the objects deprived of their aura are arranged in a new way, the aura is created. Not the objects' aura, but the aura of the installations. Mechanical reproduction can also create its "here" and "now". For instance, in the installation *Pre Morgue* (1996), video and computer technology create an overall effect that is similar to a baroque passion. The viewer is involved in the suffering and punishment (evil scourging) but also experiences mortality and immortality at the same time. This installation can evoke the experience of entering (tunnel, cave) and crossing (bridge) but arriving (sunset, beach) as well.

Seemingly, the elements of this baroque passion resist all aura. Yet, as they start to work and interact, they create a mysterious force field. The viewer entering the installation controls the processes with the movements of their body. One will not only be included but also immersed. Meanwhile, the mystery is being created – which is a prerequisite for any aura. At this point, analysis has to be put in quotation marks. Although Péter Forgács applies the method of Freudian psychoanalysis, such as dismantling and breaking into parts, he doesn't bring the mystery into the profane. On the contrary: he brings profane into mystery.

Through the editing, the viewer enters a virtual space in the installations, where the aforementioned mystery is created. A good example of this is *The Danube Exodus* (2002), a work based on the movie with a similar title. The sixty minutes long film premiered in 1998 and it tells three intertwined stories.



1. How the Queen Elisabeth steamboat transported Jews from Bratislava and Budapest to the Black Sea in 1939 so that they could take another boat to Palestine. 2. How this same boat transported displaced Bessarabia Germans from their homeland to Germany a year later. 3. How the captain of the boat, Nándor Andrásovits captured not only these journeys but other notable events in Hungarian history as well. Instead of the original one channel, in 2002 Péter Forgács divided the movie into a five-channel installation where the viewers could determine the order of the images with a control panel. The already intertwined stories related to each other even more, resulting in the fates of Jews and Bessarabia Germans, however different, became eerily similar. On the deck the captain recorded the everyday life or personal moments, and by doing so, he pulled out his passengers from history that passed by them. However, Forgács continued the recordings of the captain: through edits he replaced those into history who were removed from it. But he did not follow the traditional cause-and-effect logic. He did not repeat the well-known history lesson about

„Col Tempo” | Col Tempo
A W. projekt | The W. Project
53. Nemzetközi Művészeti Kiállítás,
Velencei Biennálé, Magyar Pavilon
53rd International Art Exhibition,
Venice Biennale, Hungarian Pavilion
2009
installáció | installation

the innocent man and the dark forces of history, nor placed the people recorded by the captain on the gnostic stage of "good" and "evil" fighting each other – as is typical for many films and books about World War II. If he had done so, he would have deprived those who were already deprived. With his installation, Forgács did not seek the place of the victims in the hierarchy of a broader context, but vice versa: he created a context from the private fate of the victims that makes history relatable. The songs in Yiddish and the sadness of the German folk songs resonate with each other eerily, and the melancholy of the orthodox wedding held on the deck is also reflected in the helpless gaze of the German children. Drawing parallels between, or even identifying, the hardships of the Germans and the Jews is mostly considered taboo to this day. But busting the taboo of "German suffering" puts "Jewish suffering" into a new perspective as well. In Forgács's installation suffering (both Jewish and German) is not a metaphysical or beyond historical event, but rather a consequence of twentieth-century history. Forgács, by giving the chance to the viewer to be an editor and tell the stories from new directions, makes history deeply human.

Past and present are layered on each other in the video installation *Politzer Saga* (2018–20), finding its home in the reconstructed synagogue on Rumbach Sebestyén Street in Budapest. The installation follows the story of a family from the 1740s until today. It is a family saga à la *Buddenbrooks* or *The Forsyte Saga*, at least if one watches the ten episodes after each other. However, the installation is not linear. Similarly to other video installations by him, Forgács dismantles what belongs together to create a different context. Linearity inevitably makes an order. Whether the story is moving towards completion or decline, linearity gives the impression of determination. By breaking into parts and editing, this determination of history is ceased. Repetition instead of development. Talent descends from generation to generation, but so does stigma and discrimination. History moves forward while standing still – masks and scenes change, but destiny keeps coming back.

In *The Danube Exodus*, the visitor standing behind the dashboard is both the viewer and the editor. The installation *Educational Cinema* created two years later requires another kind of presence from the viewer. Unusable, distorted chairs are standing in front of a screen on which two – not Jewish – youngsters are being shamed by Nazis. The chairs are empty, and so is the space where they stand. Through holes, one can take a look into this space. The viewer is not only watching a movie but also an empty room, where a film is screened but which no one in the room can watch.

The film on the screen is already the film of editing. The public shaming of two youngsters, which was sometime in 1942–43 in Poland, in the city of Ścinawa Nyska (in German: Steinsdorf), is part of a much longer film. This movie is titled *Meanwhile, Somewhere* (1994) where Forgács presents images from European life between 1941 and 1943. Many layers are built on each other: countries, living spaces and events. Belgium and The Netherlands, Hungary and Ukraine, Poland and Greece, Paris and Czechoslovakia. Private homes and public spaces, bedrooms and concentration camps, streets and gardens, Parisian nightclubs and bathrooms. Peaceful everyday life and labor service, golf competition and the Hungarian Second Army going to war towards the river Don, Easter sprinkling and German soldiers parade in Paris. All these scenes are alternating and flowing into each other. The film is like a giant weaving. This was Europe between 1941 and 1943. A weaving of which everyone could only see and experience a small part. If someone wanted to show what Europe was like, could only do it through editing and montage: by juxtaposing seemingly unrelated details, what can be called a Whole, is created. In the horizon of this Whole, the details are even more sharp than they were alone. The most painful and daunting in the whole is the public shaming of the two youngsters. The seventeen-year-old Polish girl, Maria and the eighteen-year-old German boy, Georg Gerhard were sentenced to cut their hair publicly because of racial shaming. Two children. They are surrounded by kids wearing shorts, meanwhile, two signs are hanging around their necks. One says "I am a traitor to the German people" and the other "I am a Polish swine". We see that they are taken out of a house, and directed towards a square where their hair is cut with a scissor, but leave one lock above their forehead that they roll into a pigtail. Finally, they are led down the street of the village, while boys play trumpets at the head of the march.

The cuts reinforce each other: a medieval-style humiliation is cut into the twentieth century; a short story is cut into takes and woven into the fabric of the film; and most disturbingly, a pair of scissors continuously cut the hair of the two children. The scissor is held by a civilian-dressed German man, Paul Hose. He is wearing glasses and has combed hair. If I wanted to, I would see him sympathetic: a good-looking intellectual. The two nice youngsters, while they are losing their hair, start to resemble criminals. If someone had risen from the 13th century, would think they were sinners, and would sympathize with the one who punished them. This is a kind of editing as well: even the most basic layers of life are not synchronized anymore. The final cut is that the visitor in the museum is

also cut from the space where this disturbing movie is screened. The peeking that the viewers are forced to do makes them as perverted as the scene they are about to watch.

In the installation *Rembrandt Morphs – In Between* (2006) the viewer can enter the virtual space through the cuts of the film the work is based on. This time, the film is a single-channel installation and the viewer is not forced to stay outside. However, the three chairs in front of the screen on the wall can be considered as part of the work. If I look at it from this angle – as a viewer – I’m not only watching the transformations of Rembrandt but also how three imaginary viewers are watching the birth of the fictional and ideal portrait of Rembrandt.

If someone starts watching *Rembrandt Morphs – In Between* will have a hard time in the next thirty minutes looking somewhere else. From what exactly? From the self-portrait of Rembrandt? Or the Rembrandt-paraphrase of Péter Forgács? These two are layered on each other in a way that while they are easily distinguished, it is impossible to separate them from each other. The well-known early self-portrait appears, and then slowly, the features begin to dissolve to form another self-portrait, and then this transforms into a third one. And so on. The film, which is about the transformations of a face, can be seen as a single face falling apart into countless different faces but also how many different portraits can form one face. From this angle, the film is about seeking the ideal, never-painted face of Rembrandt. About grasping that only gaze, that cannot be seen, as Europe as a whole cannot be seen in the movie the work Educational Cinema was based on. This final face was supposed to represent everything that follows one another – youth, maturity or old age, and even the coming death as well.

Everything will pass with time, suggests the installation. In other words: col tempo. This can be read in the famous portrait of Giorgione, exhibited at the Accademia in Venice, and what was the title of the Forgács’s installation at the Venice Biennial in 2009. Here, the complex portrait from the Rembrandt Morphs was displayed right across the old woman from the Giorgione painting. In the other rooms, Péter Forgács seemed to be unfolding their secret dialogue. What does time do to a face, asks Giorgione’s old woman and Rembrandt’s face. And what does history do to a face – asks Forgács. To answer the question, Forgács turned to anthropometric images and short films made by Dr. Josef Wastl, head of the anthropology department of the Natural



History Museum in Vienna in the late 1930s and early 1940s. This material was commissioned with a scientific racist intention and was supposed to show the typical features of the Jewish race. However, the Jewish prisoners were accompanied by guards, soldiers, officers, their families and even doctors who carried out anthropometric measurements. Behind the concentration camps, the images show the idyllic view of the Alps, next to the barracks the family houses with flowers in their windows. The faces and the images are in motion, they change constantly, just like Rembrandt’s face. Entering the installation, the visitor is looked at by a multitude of faces, without being able to catch a glimpse of any of them. Faces that have a common feature – for lack of a better word – facelessness. In the words of Imre Kertész: fatelessness.

This historical background and message are related to earlier installations and films by Péter Forgács. However, the work involves another topic: what has become of the tradition of Rembrandt and Giorgione? A great discovery of 16th-17th century portrait painting was that a portrait is not

Poltzer Saga | Poltzer Saga, 2020
installáció | installation

a snapshot of a face at a moment in time, but a collection of the millions of events that have shaped the face over the years. Everything that happened, the events, thoughts or dreams spread to a million different directions, all the things that seem impossible to include in a single image, appear in a classical portrait. That's what makes it ideal. Not because it is idealized, but because it shows what is called the Self, has a solid, well-defined center. This invisible center is the spirit. Classical portraits, such as Rembrandt's self-portraits, make this otherwise invisible spirit visible. Every portrait is different, but the spirit makes them similar.

In the twentieth century, faith in the spirit has failed. The mass man does not share spirit with others, but numerosity. The twentieth century in European history was full of inventions, from technical inventions through new methods of genocide to the restructuring of classical European thinking. To these inventions belongs what Dr. Josef Wastl believed in: that the human being is only a subset of the "average", and in this sense, is replaceable and reducible to one number. The Jew is a subset of the Jew. But if this is so, he is also only a subset of the – Austrian – Arya. Beyond the bizarre and inhumane technique of the Nazi Empire, the installation *Col Tempo* is also about modern mass men. As it was seen in the Educational Cinema, sinners resemble victims and vice versa. This does not excuse the sin. But it is worth considering what Imre Kertész said, namely that Auschwitz is not only the tragedy of Jewry, and not only the tragedy of the twentieth century. It is the failure of the entire European Christian culture. *Col Tempo* confronts the viewer with this same realization without illusions.

Losing face is a typical twentieth-century fate ("fatelessness"). But is it possible to get back someone's face? *Mrs. Pápai and her sons*, a part of the 2015 installation *Attribution of Meaning* was in response to this. Péter Forgács never let the viewer this close before. He included his diaries in the 1995 installation *Dream Inventory* without letting visitors turn the pages. This time he also gave them a glimpse into his diaries. He uncovered himself physically, but also mentally. He let the viewers see himself – but through his alter ego, Péter Pápai. We see him by not looking at him. Péter Pápai was the alias of his father who was recruited by the secret service and his mother wrote her reports under the name Mrs. Péter Pápai – among others, about her sons. This is partly what the installation is about: watching myself being watched and thus seeing myself in a way I never would have otherwise. The subject of secret service surveillance becomes existential, similar to the topic of Nazi anthropometry in *Col Tempo*.

Countless private photographs and many secret service reports show the world, the human network in which Péter Forgács was moving through decades. And one can see himself too, in many different situations. These photos of him were taken by other people. Others were seeing him, how he was. In the photos, Péter Forgács is identical to himself, while he is Péter Pápai. Someone observed by his mother. Not only is his mother watching him, but also many acquaintances and relatives who appear in the photos. Thousands of perspectives and the focus of all is Péter Forgács. This results in many layers. The mother is watching his son. The woman is watching the man. One generation is watching the other. The informer watching the opposition. Friend is watching a friend. Sibling the sibling. The lover watching the loved one. Poet the artist. A private person is watching the public person. And the present self is watching his past self, who he can identify with, but also he can't. And so on. As if someone would have been crucified in the intersection of the many gazes. Everyone sees someone. Everyone only sees one part of the truth, but it seemed like it was the whole truth. This installation is not only about the political and human realm of the 1970s and 1980s but also about the existential question: who am I?

At this point, I would like to return to the question of editing. Editing in Péter Forgács's work is more than mere montage. Editing in his work evokes a giant invisible scissors with two stems: life and death. These could be the scissors of the *Parcæ*. Life, at least from a human point of view, is wedged between birth and death like the two blades of an open scissors ready to be cut. Through the cut, transcendence unfolds. Not as a transcendental, distant power but as a very much worldly power. Through the cut the veil falls apart, the veil of the existing world that covered the world of the previously incomprehensible. This is when it becomes clear that man owes his existence to something (someone or something holding the scissors) about which there is no knowledge, which can never be crystallized into something tangible, and which is difficult to talk about. Hearing the clanging of the scissors, one realizes that the secret purpose of life is that through oneself – the only creature with reason and insight, but who is also defenseless – existence becomes crucial. Through the cut – such as in the self-portraits of Rembrandt – one discovers their reflection, their transient self. It is a self-portrait that, in moments of intensity, tries again and again to find the center of existence, but which, like a mirage, is difficult to enclose.

FORGÁCS
PÉTER

1950, Budapest
független film- és mediaművész

Filmek

2017	Kemény György 80 – Festői Korszakok 2. 68 perc
2016	Venom/Méreg – A Diva in Exile – Katalin Karády 30 perc
2016	Gánóczy Mária festő és filmes élete – Festői Korszakok I. 133 perc
2015	Tudok én nevetni – Kafka-levél (1982-2015) 28 perc
2011	Német Egység @ Balatonnál – Mézföld 79 perc
2011	Tapintat 0.1 9 perc
2009	Hunky Blues – az amerikai álom 100 perc
2008	Von Höfler vagyok – Werther-variáció I. – II. 2×80 perc
2007	Saját halál – Nádas Péter könyve alapján 118 perc
2006	Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – a szépség útja 70 perc
2005	El Perro Negro – Történetek a spanyol polgárháborúból 84 perc
2004	Kölcsönös Analízis 12 perc
2002	A Püspök Kertje – Privát Magyarország 14. 57 perc
2001	Bibó Breviárium – Privát Magyarország 13. 69 perc
1999	Angelos Film 60 min
1998	Dunai Exodus 60 perc
1998	Márai: Füveskönyv 35 perc
1997	A Malestrom 60 perc
1997	Csermanek Csókja – Privát Magyarország 12. 45 perc
1997	osztálySORSjegy – Privát Magyarország 11. 52 perc
1996	Az örvény – Privát Magyarország 10. 75 perc
1996	Pauer Pszeudo 60 perc
1996	A semmi országa – Privát Magyarország 9. 62 perc
1995	Szimplán boldog 90 és 52 perc
1994	Egy úrinő notesza – Privát Magyarország 8. 49 perc
1994	Miközben valahol... 1940 – 1943 – Az ismeretlen háború III. 52 perc
1993	Beszélgetések a pszichoanalízisről – Ötrészes dokumentumfilm-sorozat 269 perc
1992	Polgár Szótár – Privát Magyarország 7. 49 perc
1992	Wittgeinstein Tractatus – hét videóetüd 35 perc
1992	Arizonapló – Petri György költővel 53 perc
1992	Fényképezte Dudás László – Privát Magyarország 6. 35 perc
1991	Márai Füveskönyv – hét videóetüd 35 perc
1991	D-film – Privát Magyarország 5. 35 perc
1990	N. úr naplója – Privát Magyarország 4. 60 perc
1989	Vagy-vagy – Privát Magyarország 3. 43 perc
1988	Dusi és Jenő – Privát Magyarország 2. 45 perc
1988	A Bartos család – Privát Magyarország 1. 61 perc
1987	Epizódok M. F. tanár úr életéből – Mérei Ferenc portréfilm 110 perc
1986	Szondi Lipót-portré 60 perc
1985	Aranykor 20 perc

1985	Vaskor 50 perc
1985	Spinoza Rücwerz 5 perc
1979	Gyerek mozi 25 perc
1979	Gyerek színház 20 perc
1978	Látom, hogy nézek 20 perc

Installációk

2009	„Col Tempo” – A W. projekt, 53. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás, magyar pavilon
2009	Német Egység a Balatonnál – Collegium Hungaricum Berlin 2009 – 2010 – a német-német találkozások a Balatonnál – Collegium Hungaricum Berlin. 2010, Vaszary Villa, Balatonfüred, Cottbus International Filmfestival
2007	Monomotapa és A Játszma
2006	Rembrandt-morfok – Idő/közben
2004	Oktató film
2003	A Császár sétálni indul
2003	Tekintet
2002	A Dunai Exodus – A folyó beszédes áramlatai
1998	A KASZT Ó! – ugye tényleg szerecc?
1998	Örvény Oratórium
1998	Observatorium
1997	Látogatás
1997	szalonNA!
1995	Álom inventárium – „pszichoanalitikus” karosszék és dívány
1992	Magyar TOTEM
1992	KÉT FÉSZEK ÉS EGY S MÁS – installáció L. Wittgenstein-szövegre
1992	A szobám esete – Newcastle Laing Art Gallery
1991	TEA EL GRECÓNÁL
1991	Magyar Videó Konyha Művészet
1989	PRIVATE EXITS – Szemző Tibor közreműködésével Videoperformansz
1985	Snapshot From The Island
1985	ÍRÓASZTAL performansz és installáció
1984	FEKETE LYUK performansz
1983	Dixi & Pixi performansz
1982	Klorofil performansz
1980	Avatás – Fiatal Művészek Klubja FMK installáció és performansz
1979	Stanley & Livingstone performansz

Ösztöndíjak

2000	Ösztöndíjas vendégművész, The Getty Research
-2002	Institute, The Getty Museum, Los Angeles
2007	Fulbright-ösztöndíj, New York University, New York

Díjak, kitüntetések

2021	Dragon of Dragon – Krakkói Filmfesztivál életműdíja
2015	Venom – Méreg LOOP Video Fesztivál és MACBA Barcelona, fődíj
2011	Hunky Blues Magyar FILMSZEMLE Dokumentumfilm, fődíj
2011	Hunky Blues Mediawawe Fesztivál fődíj
2008	Von Höfler vagyok Magyar Filmszemle, kreatív dokumentumfilm díj
2008	Saját halál Magyar Filmszemle, kísérleti film fődíj
2007	Erasmus–díj (A díjat a hollandiai Praemium Erasmianum Foundation adományozza. Az Alapítvány a humán- és társadalomtudományok, valamint a művészetek területén tevékenykedik. 1958-ban hozta létre Bernát holland herceg, Julianna holland királynő férje. Az Erasmus–díjat az Alapítvány minden évben olyan személyeknek vagy intézményeknek ítéli oda, akik kiemelkedő kulturális tevékenységet fejtettek ki.
2006	El Perro Negro Magyar Filmszemle, dokumentumfilm kategória fődíja
2005	El Perro Negro Tribeca International Film Festival, New York, játékfilmes dokumentumfilm–díj
2005	El PerroNegro Denver Film Fesztival, a legjobb dokumentumfilmnek járó Maysles Brothers–díj
2002	Bibó Breviárium Magyar Filmszemle, rövid kísérleti film rendezői díj
2002	Bibó Breviárium Cannes-i fesztivál, hivatalos válogatás a Cannes Cainzanne des réalisateurs programba
2001	Angelos Film ONE WORLD Human Rigts Film Festival, Prága, Legjobb zene és filmzene különdíj
2000	Angelos Film Golden Spire San Francisco International Film Festival, történelmi dokumentumfilm Golden Gate–díj
2000	A Malestrom L’immagineleggera fesztivál, Palermo, Olaszország, a zsűri különdíja és a Visionaria közönségdíj
2000	A Malestrom Out of That Darkness nemzetközi filmverseny, London, nagydíj
2000	Angelos Film XI Encotros Internacionales De Cinema Documental Portugal, nagydíj

1999	Dunai Exodus Magyar Filmszemle dokumentumfilm fődíj
1999	Dunai Exodus Krakkói Film Fesztivál Ezüst Sárkány–díj
1999	Dunai Exodus Krakkói Film Fesztivál FIPRESCI–díj
1999	A Malestrom Jerusalem International Film Festival, dokumentumfilm fődíj
1998	Balázs Béla–díj
1997	Az örvény Magyar Film– és Tévékritikusok legjobb dokumentum–játékfilm díja
1997	Az örvény Magyar Filmszemle Kísérleti és kisjátékfilm fődíja
1997	Az örvény PRIX EUROPA, Berlin, Az év dokumentumfilm programja
1997	Az örvény Marseille Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál, a Center National de la Cinematographie „Image de la culture” különdíja
1997	Az örvény Marseille Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál, fődíj
1997	Az örvény Magyar Film– és Tévékritikusok Nagy László díja
1997	Az örvény Lipcse Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál, Nemzetközi filmkritikusok FIPRESCI–díja
1996	Magyar Köztársasági Érdemrend Kiskeresztje videó művészeti munkásságért
1995	Miközben valahol... 1940 – 1943 DokumentART Film Festival, Lattücht–díj
1994	Egy úrinő notesza Filmvideo 96 45. Mostra Internazionale Di Cinema, Cassa Di Risparmio Di Firenze–díj
1993	Wittgeinstein Tractatus Wroclaw Sound Base Arts videófesztivál, nagydíj
1993	Márai: Füveskönyv Berlin Sportfilm és Filmakadémiák Fesztivál, II. díj
1993	Wittgeinstein Tractatus VIPER filmfesztivál, Lucerne, nagydíj
1992	Márai: Füveskönyv Salerno Filmfesztivál, Olaszország, Menzione di Merito–díj
1992	Márai: Füveskönyv Strasbourg Film & Videófesztivál, Vidéo Les Beaux Jours–díj
1991	Dusi és Jenő Marseille II. Európai Dokumentumfilm Biennále, nagydíj
1990	A Bartos család World Wide Video Festival, Hága, nagydíj

Művek közgyűjteményekben

Ludwig Kortársművészeti Múzeum, Budapest
Oppenheim Gyűjtemény (Samlung Oppenheim),
Bonn, Németország
Berkeley Művészeti Múzeum és a Pacific Film Archívum,
Berkeley, Egyesült Államok
MOMA-Museum of Modern Arts - videó- és filmgyűjtemény,-
New York, Egyesült Államok
Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
Pompidou Center - videógyűjtemény, Muséed'art Moderne,
Párizs
ZKM Zentrumfür Kunst und Medien, Media Archives,
Karlsruhe, Németország
Center National du Cinematorgaphie CNC, Párizs
Hausder Dokumentarfilm, Stuttgart, Németország
KIASMA Kunsthalle, Helsinki
Akademie der Künste, Berlin
Open Society Archive, CEU, Budapest
C3 videógyűjtemény, Budapest
The Getty Museum, Research Institute, Special Collection,
Los Angeles, Egyesült Államok
USC Film School - Annenberg Center for Communications,
Los Angeles, Egyesült Államok
Stanford University Library – Green Library, Stanford,
Egyesült Államok
Moffitt Library UC, Berkeley, Egyesült Államok
New York University, Bobst Library, New York, Egyesült Államok
Harvard College Library, Cambridge, Egyesült Államok
School of the Art Institute of Chicago, John Flaxman Library,
Chicago, Egyesült Államok
Australian Center for the Moving Image – ACMI – CINEMEDIA,
Melbourne, Ausztrália
Oktatási Minisztérium, három DVD-film a magyar közép-
és felsőfokú oktatási intézetek részére, Budapest
Yad Vashem - The Visual Centerm, Jeruzsálem
Montreal Cinematheque – Permanent Collection,
Montreál, Kanada
Szépművészeti Múzeum - XX. századi gyűjtemény, Budapest
Yale Film Study Center, Yale University, New Haven,
Egyesült Államok
Kiscelli Múzeum, Budapest



PÉTER
FORGÁCS

b. Budapest, 1950
independent filmmaker and media artist

Films

2017	György Kemény 80 Picturesque Epochs II. 68 min.
2016	Venom – A Diva in Exile – Katalin Karády with Zsófi Bán 30 min.
2015	Kafka Letter · 1983 – 2015 28 min.
2016	Picturesque Epochs I. – The life of Mária Gánóczy painter and film maker 133 min.
2011	GermanUnity@Balaton – Honeyland (GE: Honigland, HU: Mézföld) 78:30 min.
2011	Tact 0.1 – At the Time of a Fragiletruce 09:03 min.
2009	Hunky Blues – The American Dream 100 min.
2009	Video Active – EU TV Heritagedocumentary 10 min.
2008	I am Von Höfler – VariationonWerther – Private Hungary 15 160 min.
2008	Own Death 118 minutes
2006	Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – a Queen in Wien 70 min.
2005	ElPerroNegro – Stories from the Spanish Civil War 84 min.
2004	Mutual Analysis 12 minutes
2003	Do you really love me ? – The HungAryan installation video 33 min.
2002	The Bishop’s Garden – Private Hungary 14 57 min.
2001	A Bibó Reader – Private Hungary 13 69 min.
1999	Angelos’ Film 60 min.
1998	The Danube Exodus 60 min.
1997	The Maelstrom – A Family Chronicle 60 min.
1997	Kádár’s Kiss – Private Hungary 12 45.
1997	ClassLot – Private Hungary 11 52 min.
1996	Free Fall – Private Hungary 10 75 min.
1996	Pauer Pseudo 60 min.
1996	The Land of Nothing – Private Hungary 9 62 min.
1994	Mean while Somewhere ... 1940–1943 – An Unknown War Series 5/3. 52 min.
1994	The Notes of a Lady – Private Hungary 8 49 min.
1993	Simply Happy – a documentary by Péter Forgács and Albert Wulffers 52 min.
1993	Culture Shavings 43 min.
1992	Wittgeinstein Tractatus – 7 video etude 35 min.
1992	Arizona Diary – with poet György Petri 53 min.
1992	Photographed by László Dudás – Private Hungary 6 45 min.
1992	D-film – Private Hungary 5 45 min.
1992	Bourgeois Dictionary – Private Hungary 7 49 min.
1991	Márai Herbal-sevenetudes –FMS Interlude series 35 min.
1990	The Diary of Mr. N. – Private Hungary 4 60 min.
1989	Either – Or – Private Hungary 3 43 min.
1988	Dusi & Jenő – Private Hungary 2 45 min.
1988	The Bartos Family – Private Hungary 1 61 min.

1987	Episodes from the Life of Professor F. M. – Ferenc Mérei portrait film 110 min.
1986	The Portrait of Leopold Szondi 60 min.
1985	Spinoza Rückwertz 5 min.
1985	Golden Age – a performance piece with Iron Age 20 min.
1985	Iron Age – performance piece with Golden Age 50 min.
1978	I See That I Look 25 min.

Installations

2014	Letters to Afar – MHPJ & MCNY – Péter Forgács/The Klezmatics 4 5 Video installation by Péter Forgács with music by The Klezmatics, commissioned by the Museum of the History of Polish Jews and the YIVO Institute for Jewish Research
2013	Looming Fire – Stories from the Dutch East Indies 1900-1940
2011	Bozar – The New Arrivals – Brussels – 8 Contemporary Artist from Hungary – Hungarz in Focus 2011
2009	Col Tempo – The W. Project – 53 rd International Art Exhibition, Venice Giardini di Castello, Hungarian Pavilion
2009	GERMAN UNITY @ BALATON – media installation – 16 October 2009 – 18 January 2010
2007	Monomotapa and The Game
2006	Rembrandt Morphs – In/between
2004	Educational Cinema
2003	SIGHT Photo Installation
2003	Der Kaiser auf dem Spaziergang
2002	The Danube Exodus – The Rippling Currents of the River
2000	Free Fall Oratorio – Oratorio with composer Tibor Szemző. San Francisco, Munchen, Los Angeles, Budapest, Szeged, Zurich Performance
1997	The Visit – in put – out put Two loop video installation
1997	The HungAryan
1997	Saloon and Than!
1996	PreMorgue
1995	Dream Inventory
1993	Hungarian Totem – Assemblage of the pig
1992	Hungarian Video Kitchen Art
1992	Two Nests and Other Things
1992	The Case of My Room
1991	Thee á’ El Greco
1987	Xerox Graphics
1987	Private Exits

1986	Pig Paintings
1986	Paintings & photographs - One man show
1985	Work Desk Installation and Performance
1985	Snapshot from the Island
1984	Black Hole
1983	Dixi & Pixi Performance
1982	Chlorophyll
1981	New York - Budapest
1980	Inaguration installation and performance
1979	Stanley & Livingstone - fluxus lectureon
	Communist Statues - or great man meet., performance

Scholarships

2000	Scholar, visiting artist, The Getty Research Institute,
-2002	The Getty Museum, Los Angeles
2007	Fulbright Scholarship at New York University, New York

Awards, honours

2021	Dragon of Dragon - Krakow Film Festival, Lifetime Achievement Award
2015	Venom LOOP Video Festival and MACBA Barcelona, Grand Prize
2011	Hunky Blues Hungarian Film Week Documentary, Grand Prize
2011	Hunky Blues Mediawawe Festival Award
2010	Hungarian Cultural Ambassador, Hungarian Ministry of Education and Culture’s award
2008	I am Von Höfler Hungarian Film Week, Budapest, Creative Documentary Film Grand Prize
2008	Own Death Hungarian Film Week, Budapest, Best Experimental Film Prize
2007	The Erasmus Prize (awarded annually to a person or institution that has made an exceptional contribution to the humanities, the social sciences or the arts, in Europe and beyond.) Præmium Erasmianum Foundation, Amsterdam
2007	Miss Universe 1929 Hungarian Film Week, Budapest, Special Mention
2006	El Perro Negro Hungarian Film Week, Budapest, Documantary Grand Prize
2005	El Perro Negro Denver International Film Festival, The Maysles Brothers Documentary Grand Prize
2005	El Perro Negro Tribeca International Film Festival, New York, Feature Length Documentary Film Award
2002	A Bibó Reader 33 rd Hungarian Film Festival, Budapest, Best Director Prize of Short & Experimental Film
2001	Angelos’ Film One World Film Festival, Prague,

	Best Music and Soud Track Special Award
2000	The Maelstrom Out Of That Darkness International Film Festival, London, Grand Prize
2000	Angelos’ Film San Francisco International Film Festival, The Golden Spire
2000	Angelos’ Film San Francisco International Film Festival, Golden Gate Award - The Golden Spire
2000	Angelos’ Film XI EncotrosInternacionalis De Cinema Documental, Portugal, Documentário Longa Grand Prize
1999	The Danube Exodus Krakow International Documentary Film Festival, Fipresci Prize
1999	The Danube Exodus Krakow International Documentary Film Festival, The Silver Dragon Prize
1999	Free Fall Hungarian Film Critics Prize, Budapest, The Best Documentary Fiction Prize
1999	Free Fall Hungarian Film Critics Prize, Budapest, Best Film Music Prize
1999	The Danube Exodus Hungarian Film Week, Budapest, Documentary Grand Prize
1999	The Maelstrom Jerusalem International Film Festival, Israel, The Mayor’s Jewish Experience Prize
1997	Free Fall Television Programme of the Year Prix Europa
1997	Free Fall Leipzig International Film Festival, Germany, FIPRESCI Prize
1997	Free Fall International Documentary Film Festival of Marseilles, Grand Prix
1997	Free Fall International Documentary Film Festival of Marseilles, CNC “Image de la culture” Special Award
1997	Free Fall Hungarian Film Week, Budapest, Short & Experimental Film Grand Prize
1995	Meanwhile Somewhere... 1940-1943 RT 95 Festival, Neubrandenburg, Germany, „Lattücht” Prize Dokument
1994	Wittgeinstein Tractatus Montecatini, Terme, Italy, Grand Prize
1993	Márai Herbal Berlin Sport and Young Film Festival, Germany, 2 nd Prize
1993	Wittgeinstein Tractatus International Film & Video Festival, Strasbourg, Les Beaux Jours Prix
1993	Wittgeinstein Tractatus VIPER Film & Video Festival, Lucerne, Video Grand Prix
1993	Wittgeinstein Tractatus Sound Base Arts Video Festival, Wroclaw Grand Prix
1991	Dusi & Jenő Grand Prize “vuesur la doc” 2 nd „European Documentary Film Biennial”, Marseilles
1990	The Bartos Family World Wide Video Festival, The Hague, Holland, Grand Prize

Works in Public Collections

Hungarian National Gallery, Budapest
Ludwig Museum LUMU, Budapest
Samlung Oppenheim, Bonn, Germany
Pacific Film Archives, Berkeley, United States
MOMA, Film and Video collection, New York, United States
Nederland Filmmuseum, Amsterdam
Centre Pompidou & Mus   d'Art Moderne, Paris
Zentrumf  r Medien Kunst, ZKM collection, Karlsruhe, Germany
Hausder Dokumentar filmcollection, Stuttgart, Germany
Center National du Cinematographie, Paris
KIASMA Contemporary Art Museum, Helsinki
Open Society Archive, CEU, Budapest
C3 Media Art Center, Budapest
The Getty Museum, SpecialCollection, Los Angeles, United States
USC Film School - Annenberg Center for Communications, Los Angeles, United States
Stanford University Library, GreenLibrary, United States
Moffitt Library UC Berkeley, United States
Harvard College Library, Cambridge United States
New York University, Bobst Library, New York, United States
Australian Center for the Moving Image (ACMI) CINEMEDIA, Melbourne
Free Fall, The Danube Exodus, The Land of Nothing DVDs published by the Ministry of Culture and Education, Hungary
UIAH Helsinki University - Art Department collection, Helsinki, Finland
Yad Vashem, The Visual Center, Jerusalem
Montreal Cinematheque, Permanent Collection, Montreal, Canada
Yale Film Study Center, Yale University, New Haven, United States
Museum of Fine Arts, 20th Century Collection, Budapest
Kiscelli Museum, Budapest

FÜST SMOKE

A 2023-ban készített *Füst*, *Tűz*, illetve *Pocsolya* fotósorozatok a merengés mélyreható és nyugalmas élményét közvetítik. Az irizáló képek egyszerű megfigyeléseknek tűnnek, ám módosítottak, torzítottak, így metaforikusak is. Egy-szerre objektív szemlélések és rendkívül személyes megéélések, hétköznapi jelenségek és titkos enigmák, reprezentációk és identitáskeresések, kitárulkozások és elbújások. A fényképeken az arcokat körülölelő és eltakaró füst, mint maszkok sora, az elrejtőzés metaforájaként jelenik meg. A lét aprólékos megfigyelése során az elementáris egyszerűség kerül fókuszba a műveken.

The series *Smoke*, *Fire* and *Puddle* created in 2023 convey the deep and calm experience of contemplation. The iridescent images seem like simple observations, but they are altered, distorted and metaphorical. They are both objective perceptions and deeply personal experiences, simple phenomena, hidden enigmas, representations, quest for identity, revelations and hiding. The smoke covering the faces appears as the metaphor of hiding in the pictures. Through the meticulous observation of existence, the works focus on elemental simplicity.

Füst sorozat
Smoke Series
2023–2024
giclée nyomat, papír | giclée print, paper
52,5×42,5 cm











KANAVÁSZ

CANAVAS

A kiállítás ezen szegmensében a festészet művészi gyakorlata kerül középpontba. A *Kanavász – Manhattan* sorozat fotói egy piacon talált kopottas, tengerparti kikötőt ábrázoló olajfestmény felfedezésén, kisajátításán, majd átdolgozásán alapul. Forgács vizsgálódás alá veti a képet, mely folytán a teljes tájképet kisebb fotómozaikokra bontja szét. A váltakozó nézőpontok számos új dimenzióját tárják fel a festménynek. Forgács Pétert a rétegződés, a kép mögötti kép foglalkoztatja. A vászon ócskaságát, az ábrázolt tájkép banalitását és a felfedezéssel járó vizsgálat izgalmának ellentétét ütközteti kutatómunkája során. A *Kanavász* fotósorozat darabjai olyan reprodukciók, melyek nem reprodukciók. Kutatási eredmények, analitikus variációk, átírások és „átfestések”.

A *Japán tenger* című munka alapja egy *objet trouvé* (talált tárgy). A négy méter hosszú papíron végigfutó különös, szürke festékréteg a japán fametszetek haragos tengerének vizualítására emlékezteti a művészt. A festészet határainak vizsgálata során Forgács rápecsételéssel egészíti ki és formálja a tárgyat saját műalkotásává.

This part of the exhibition revolves around the artistic practice of painting. The series *Canavas – Manhattan* is inspired by the discovery, appropriation and reworking of an oil painting depicting a seaside harbor found at a market. Forgács analyzes the painting by breaking down the landscape into smaller photomosaics. Alternating perspectives reveal new dimensions of the painting. Péter Forgács is intrigued by layering, the image behind the image. In his research, he contrasts the tackiness of the canvas and the banality of the landscape with the thrill of discovery. The pieces of the *Canavas* photo series are not mere reproductions, but rather research results, analytical variations, transcriptions and “repaintings”.

The basis of the work *Japanese Sea* is an *objet trouvé*. The special gray paint running through the 4-meter-long paper reminds the artist of the stormy seas of traditional Japanese woodcuts. With stamping Forgács completes and transforms the object into his artwork while exploring the boundaries of painting.



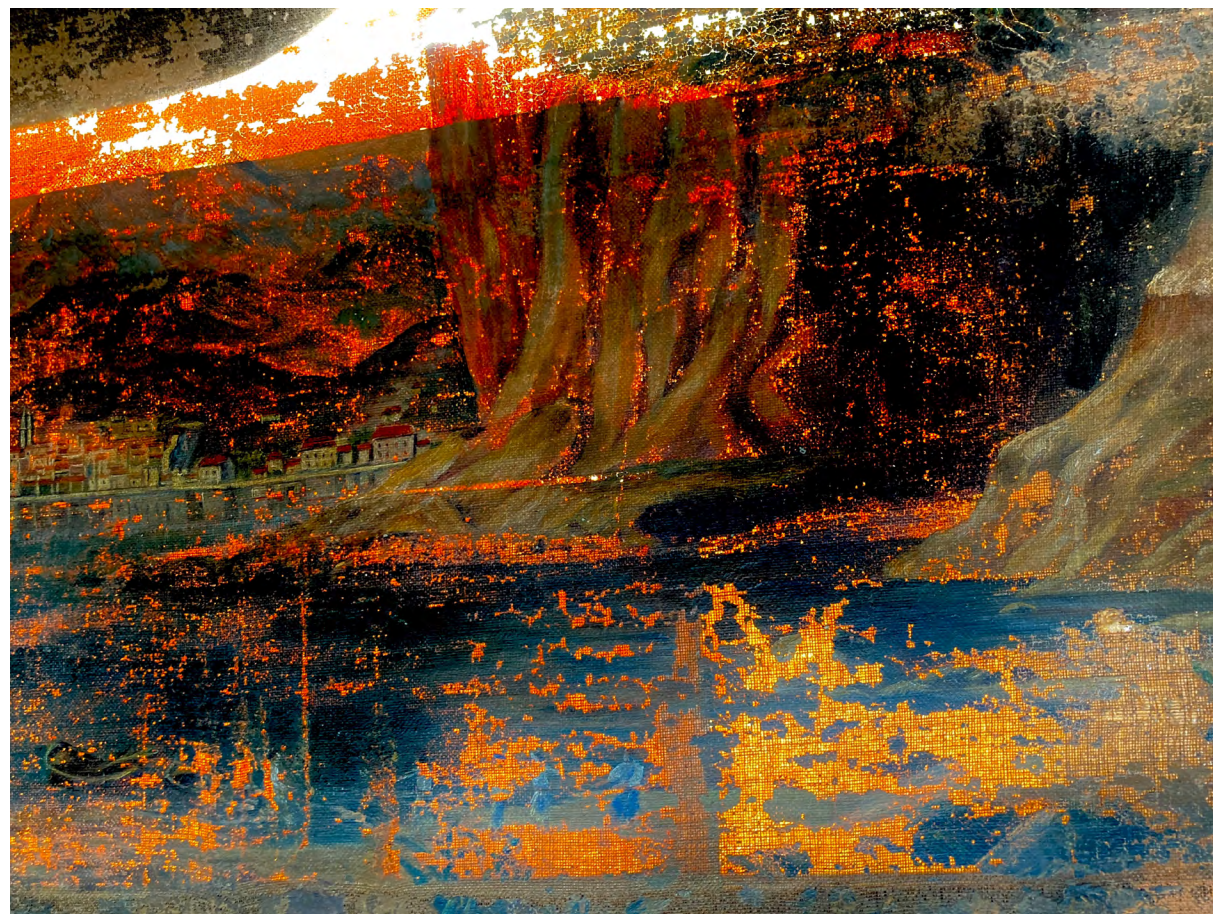
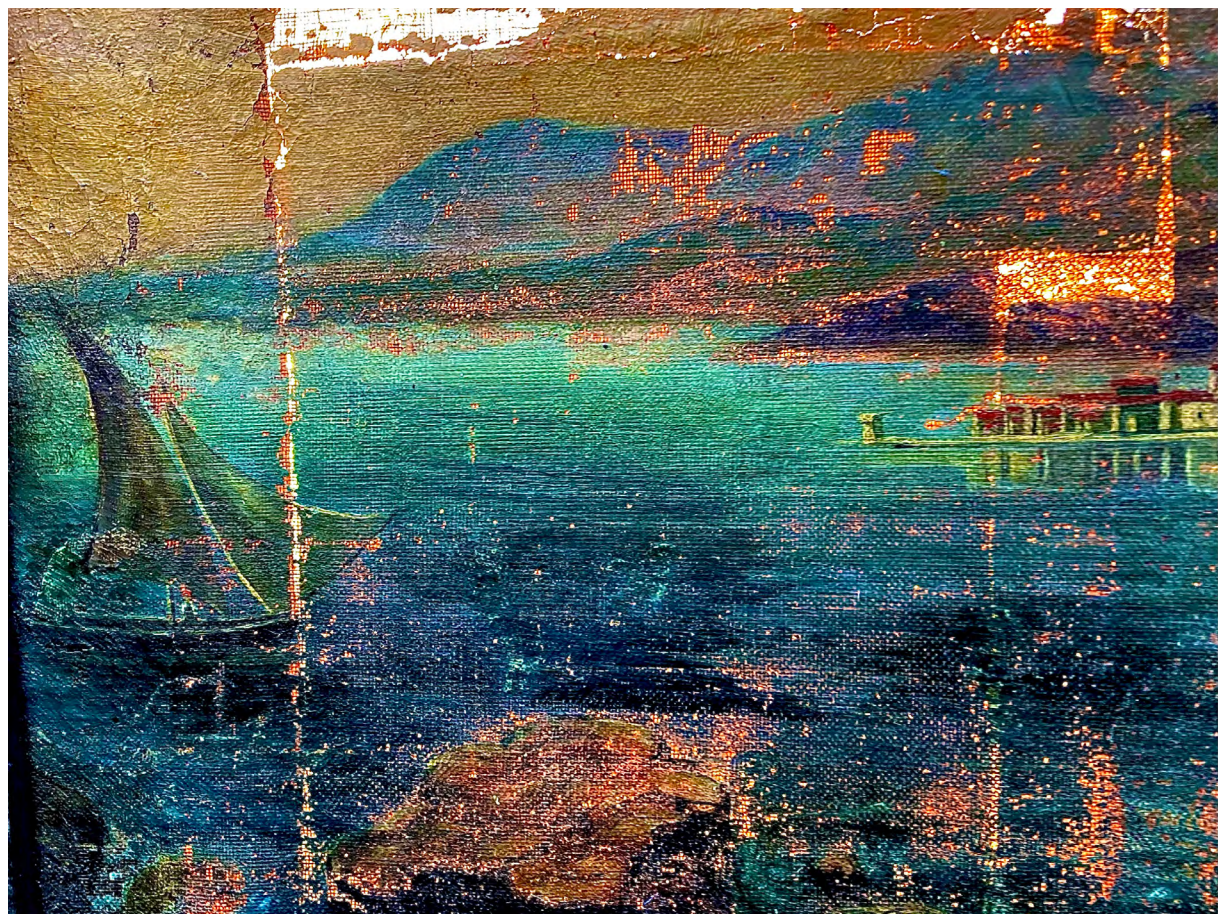
Kanavász sorozat

Canavas Series

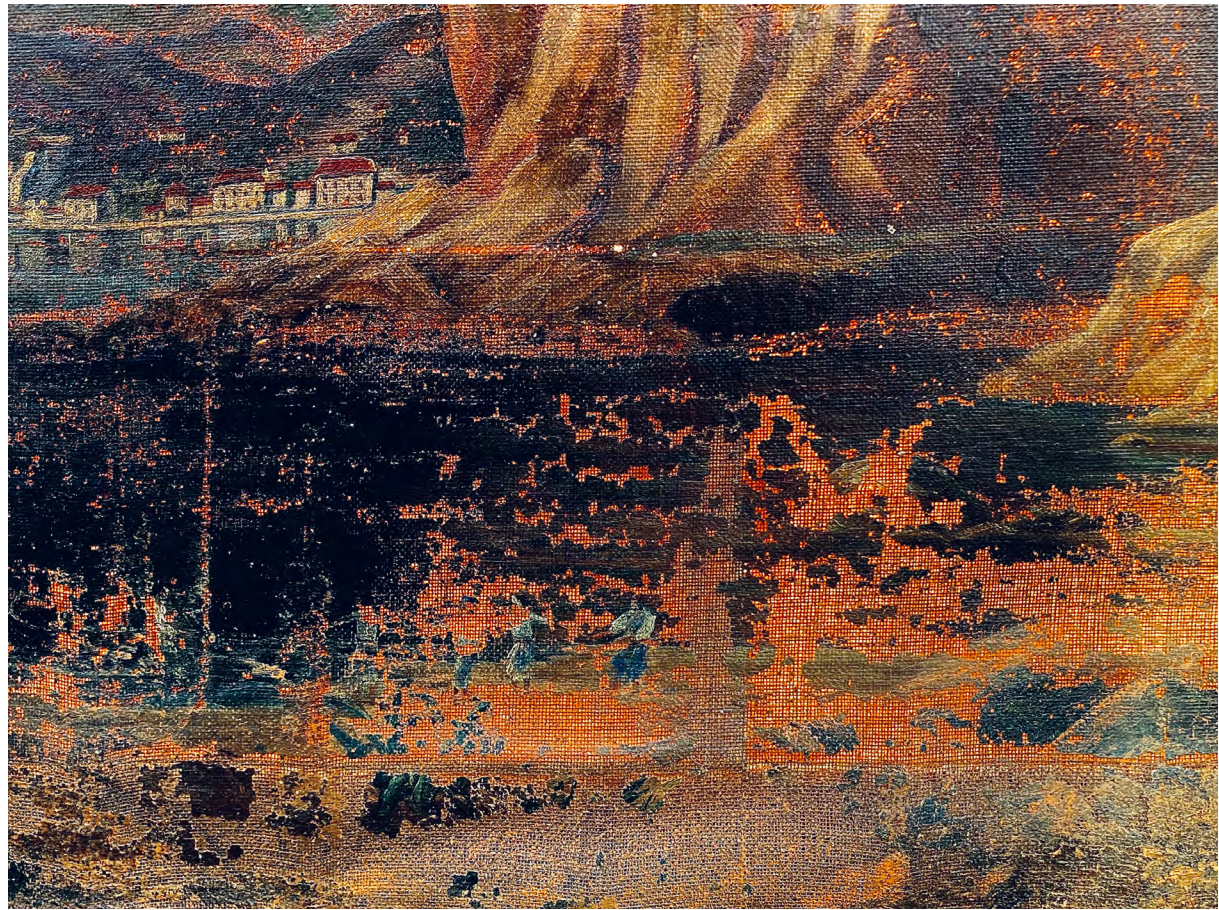
2024

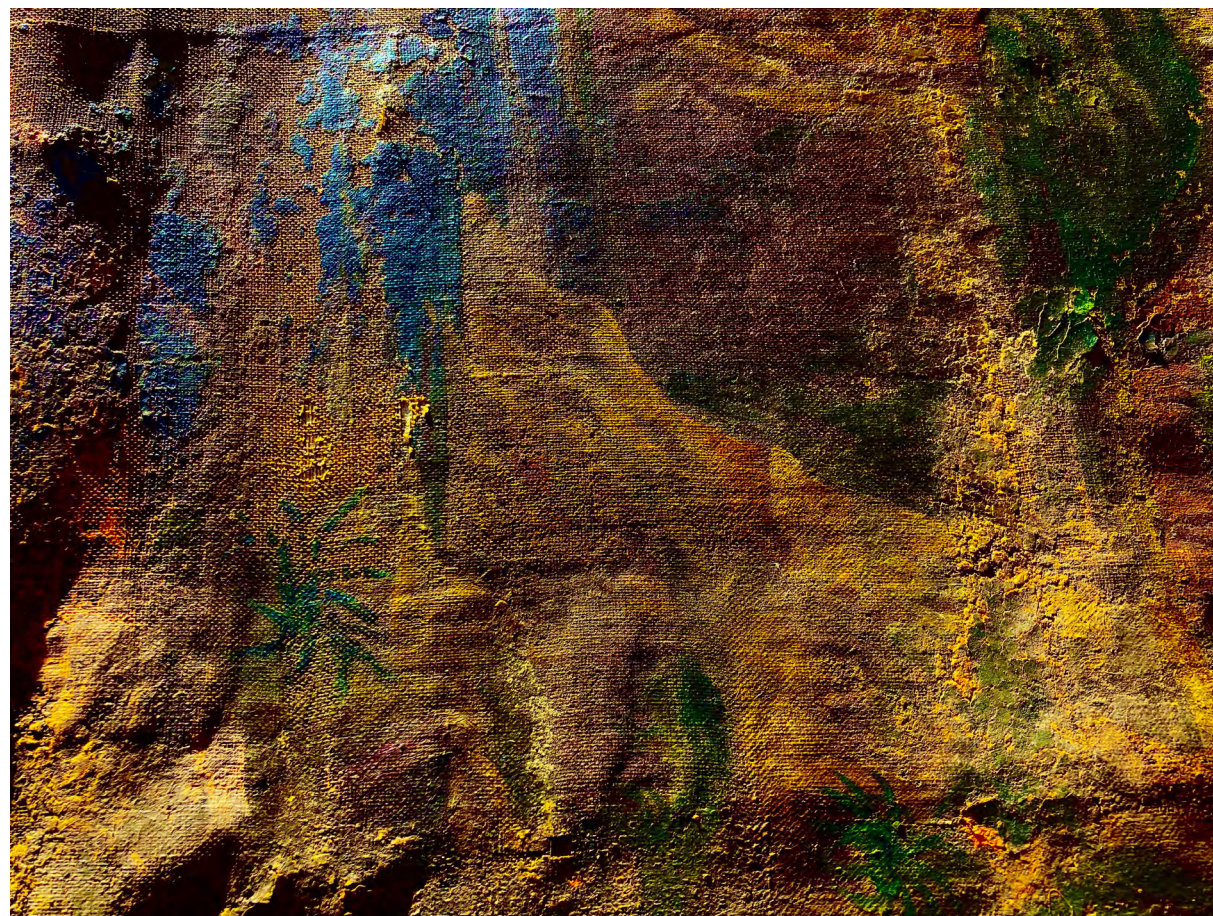
giclée nyomtatás, papír | giclée print, paper

50×40 cm, 100×70 cm











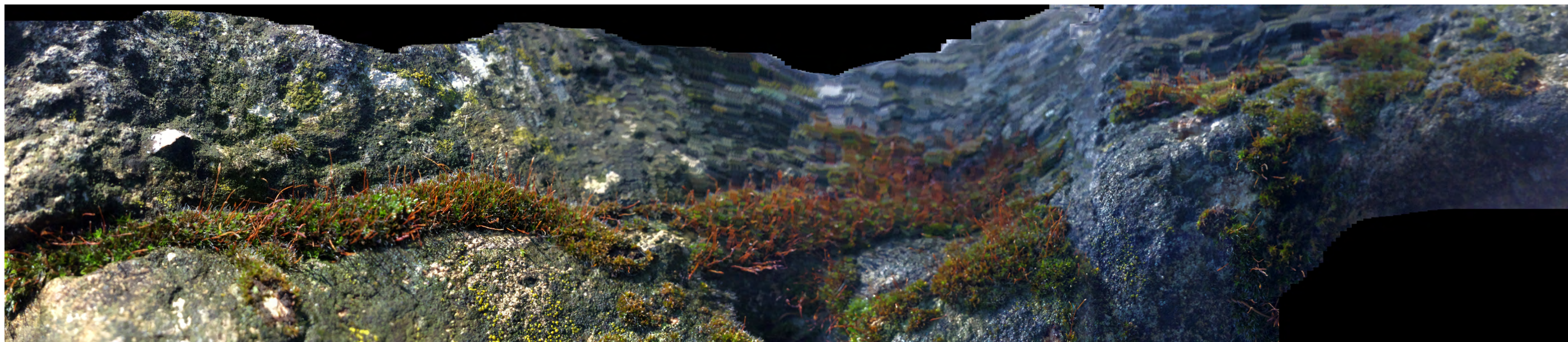
Japán tenger
Sea of Japan
2023
akril, papír | acrylic, paper
4200×1700 mm



Cím nélkül I.
 Untitled I
 2023
 olaj, vászon | oil, canvas
 60×50 cm



Cím nélkül II.
 Untitled II
 2023
 olaj, vászon | oil, canvas
 47×33 cm



Moha
Moss
2024
giclée nyomat, papír | giclée print, paper
100×24,5 cm



Buddha
Buddha
1974–1985/2024
giclée nyomat, papír | giclée print, paper
92,5×32,5 cm





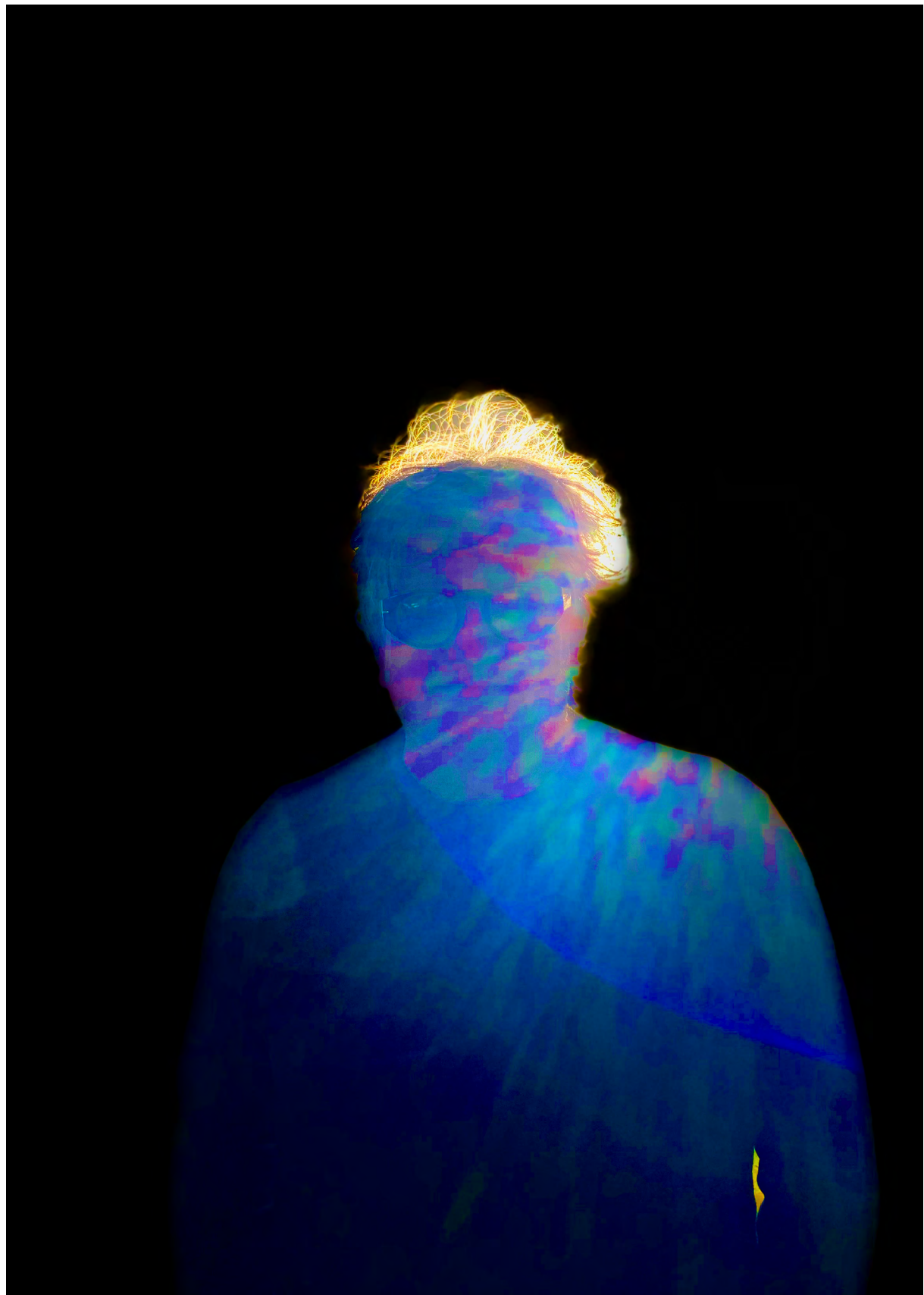
ARCOK FACES

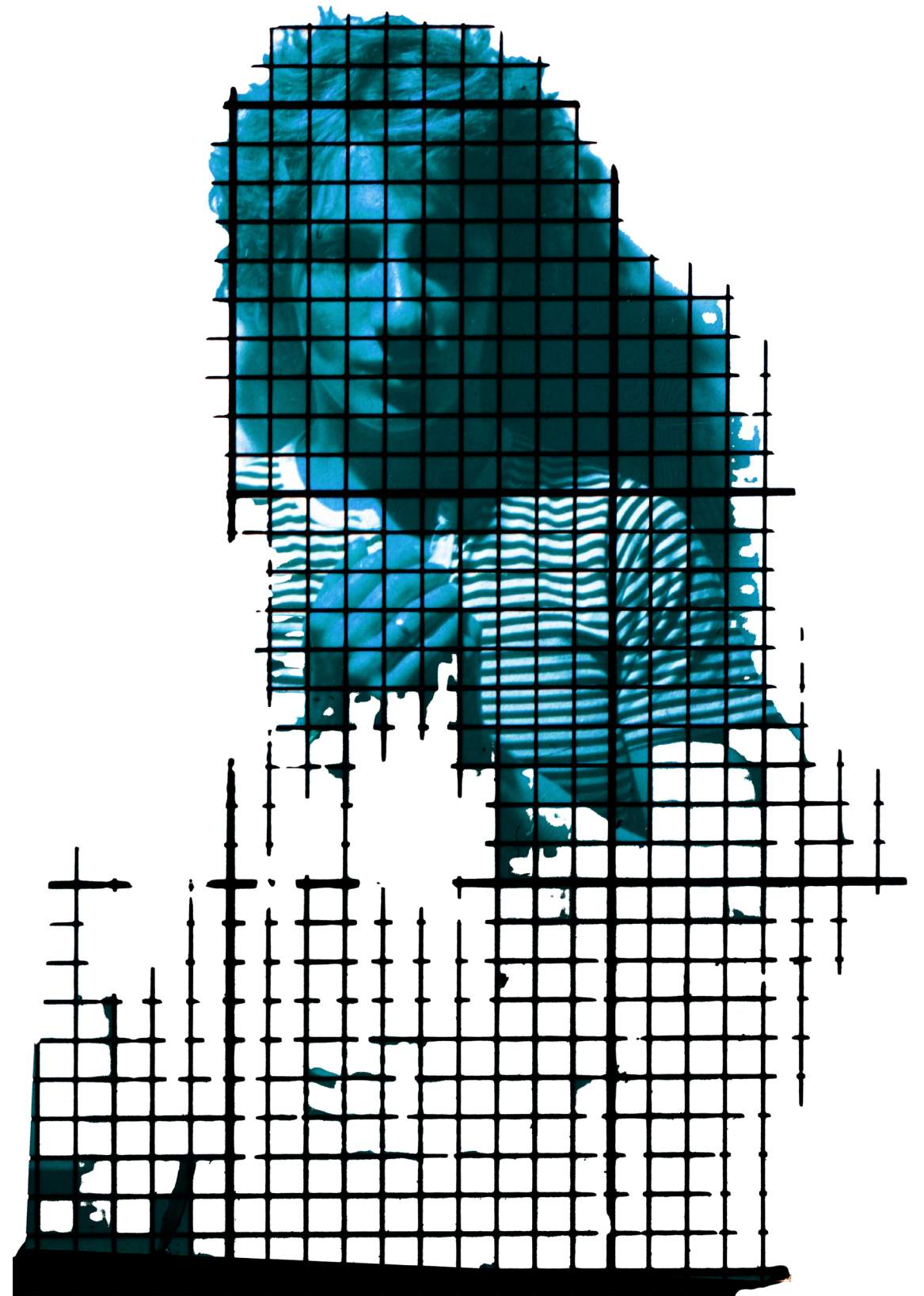
Az 1974 és 1985 között született diaképekről készült nagyítások is magukon hordják Forgács egyedi festői módosításait. A színes, filmgyári Kodak filmre készített képeket retusálással, tükrözéssel, duplikálással, lyukasztással, égetéssel, pöttyögtetéssel, különböző színszűrőkkel és egyedi fényeléssel dolgozza át. E diaképek társadalmi jelenségekre, saját történetekre, az arcra, a testre és az identitás kérdéseire fókuszálnak.

The blow-ups of slides created between 1974 and 1985 showcase Forgács's unique pictorial techniques. He reworked images shot on Kodak film by retouching, mirroring, duplicating, punching, burning, dotting, and using color filters and specific lighting. These slides focus on social phenomena, personal stories, the face, the body, and questions of identity.

Arc sorozat
Face Series
1974–1985/2024
giclée nyomat, vászon/papír | giclée print, canvas/paper
változó méret | variable sizes























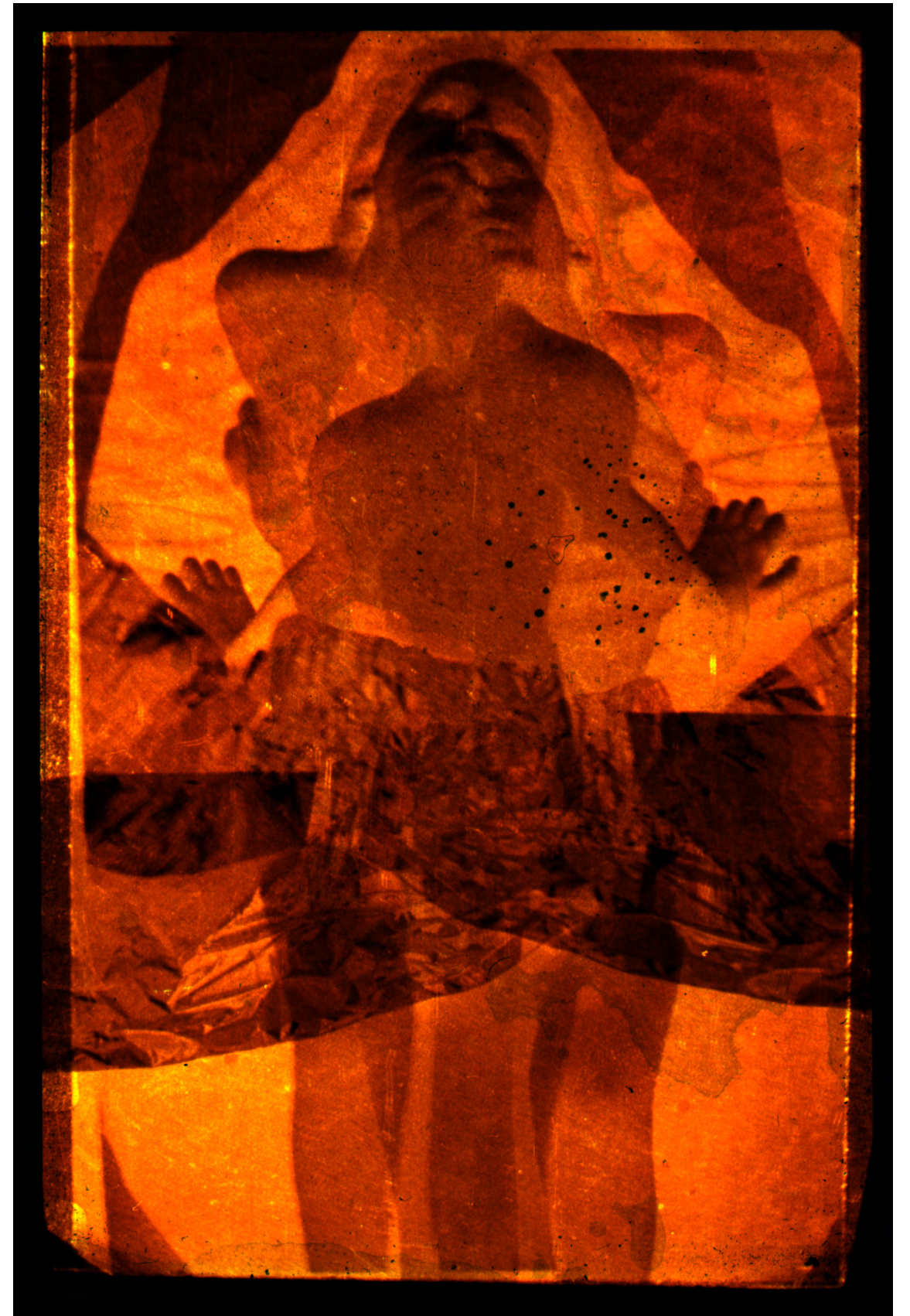


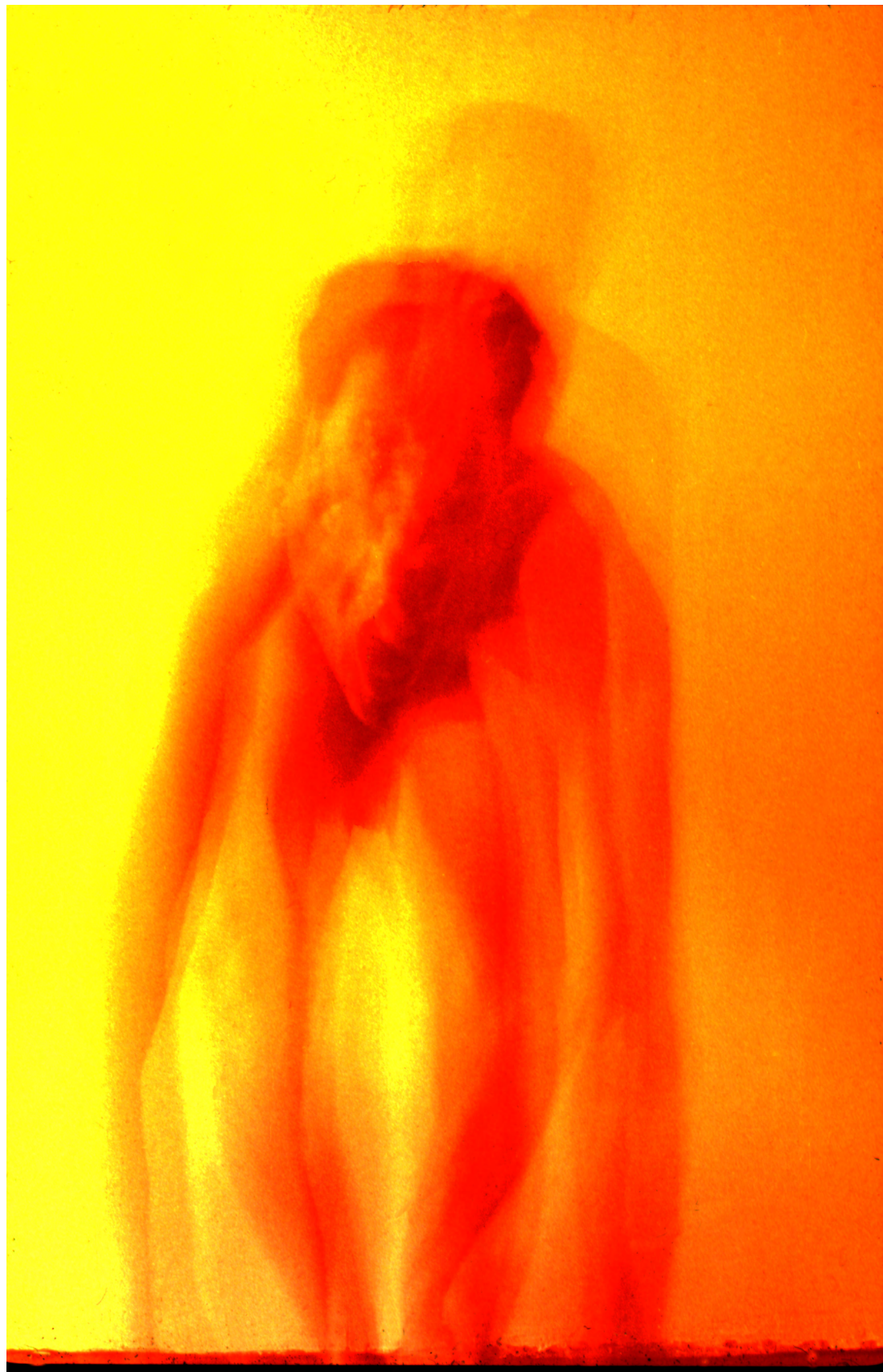
Small text block on the right wall, likely a label or description.

Arc

Face

Body sorozat
Body Series
1974–1985/2024
giclée nyomat, vászon, papír | giclée print, canvas, paper
változó méret | variable sizes



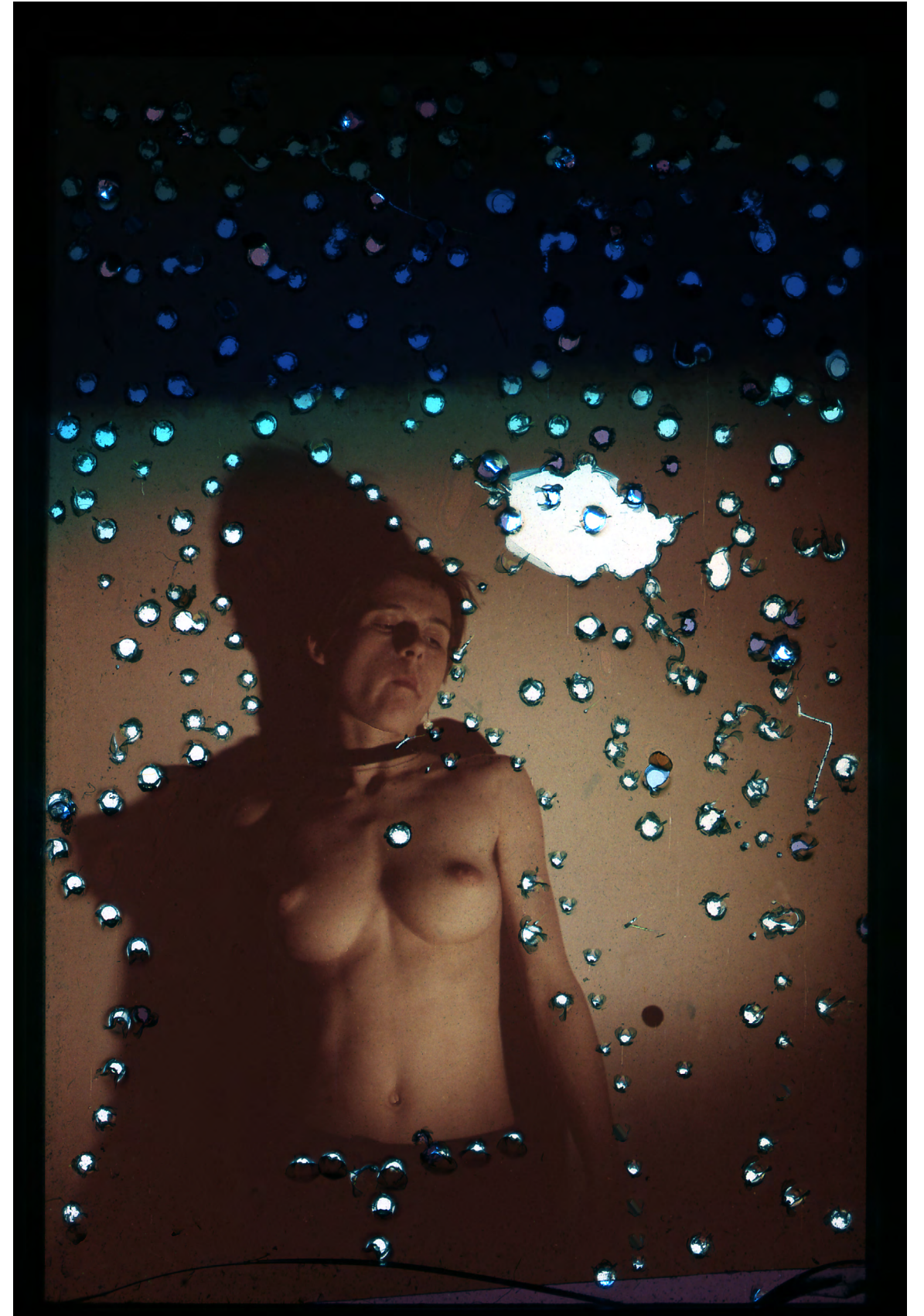




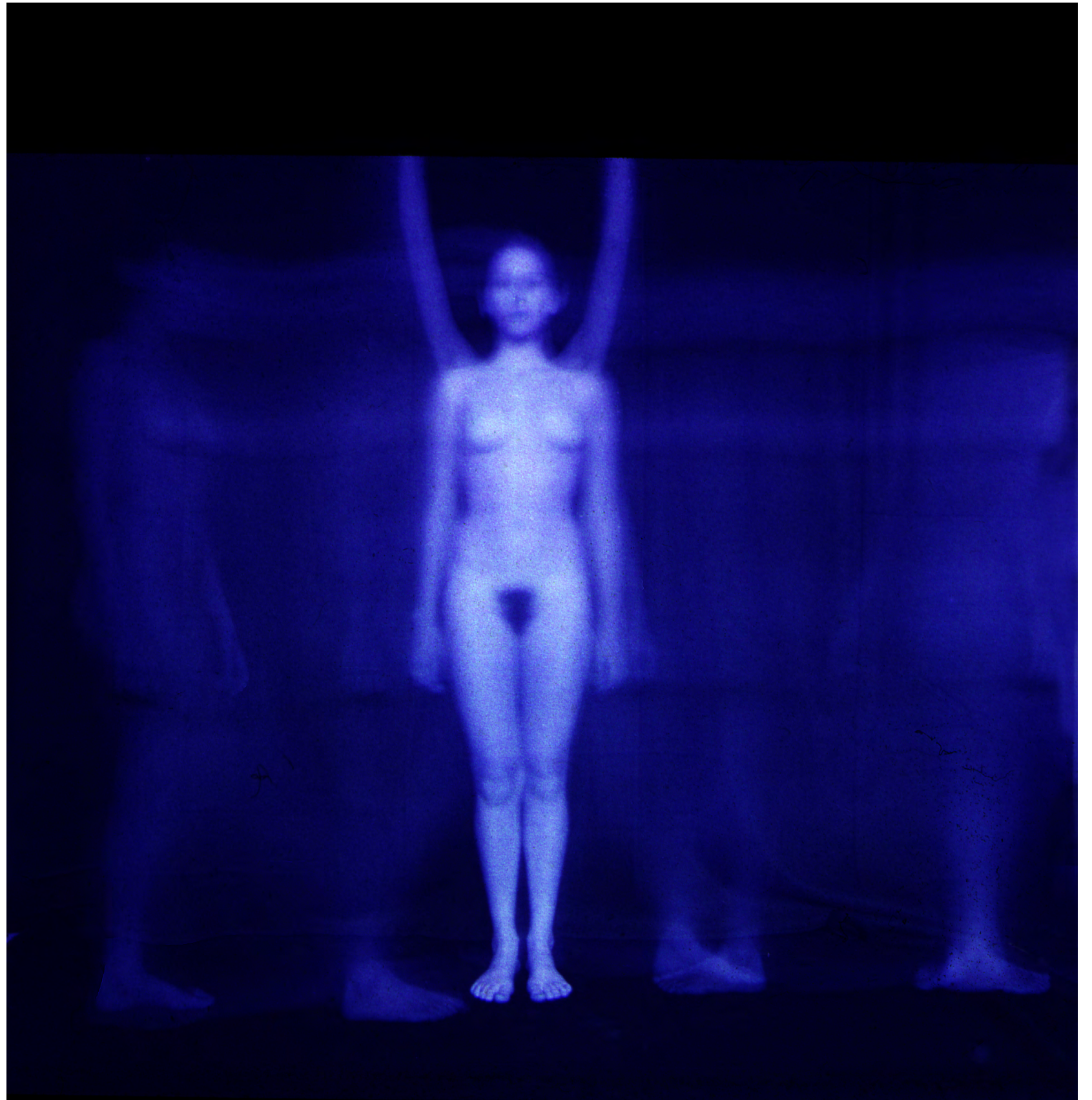






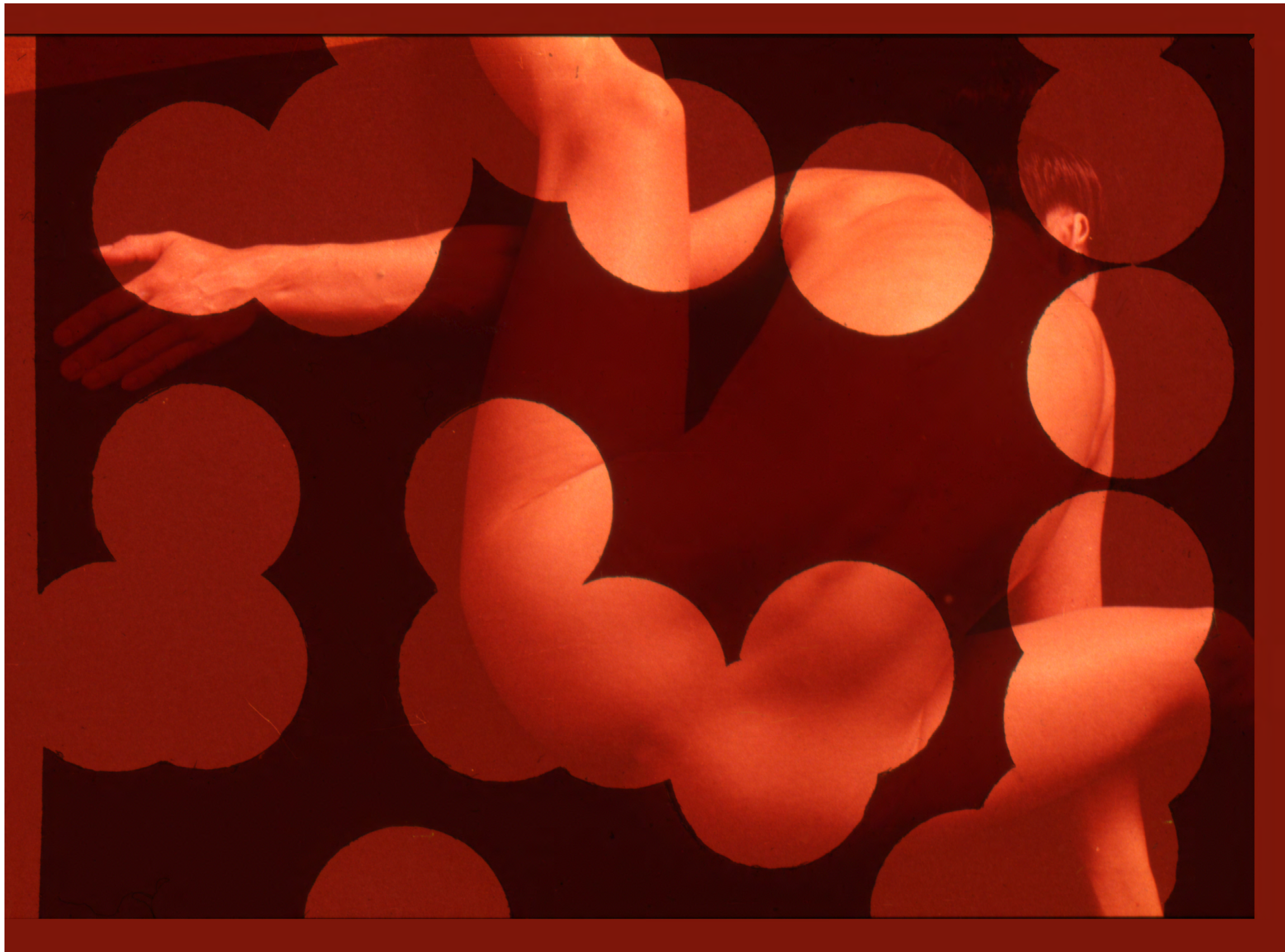


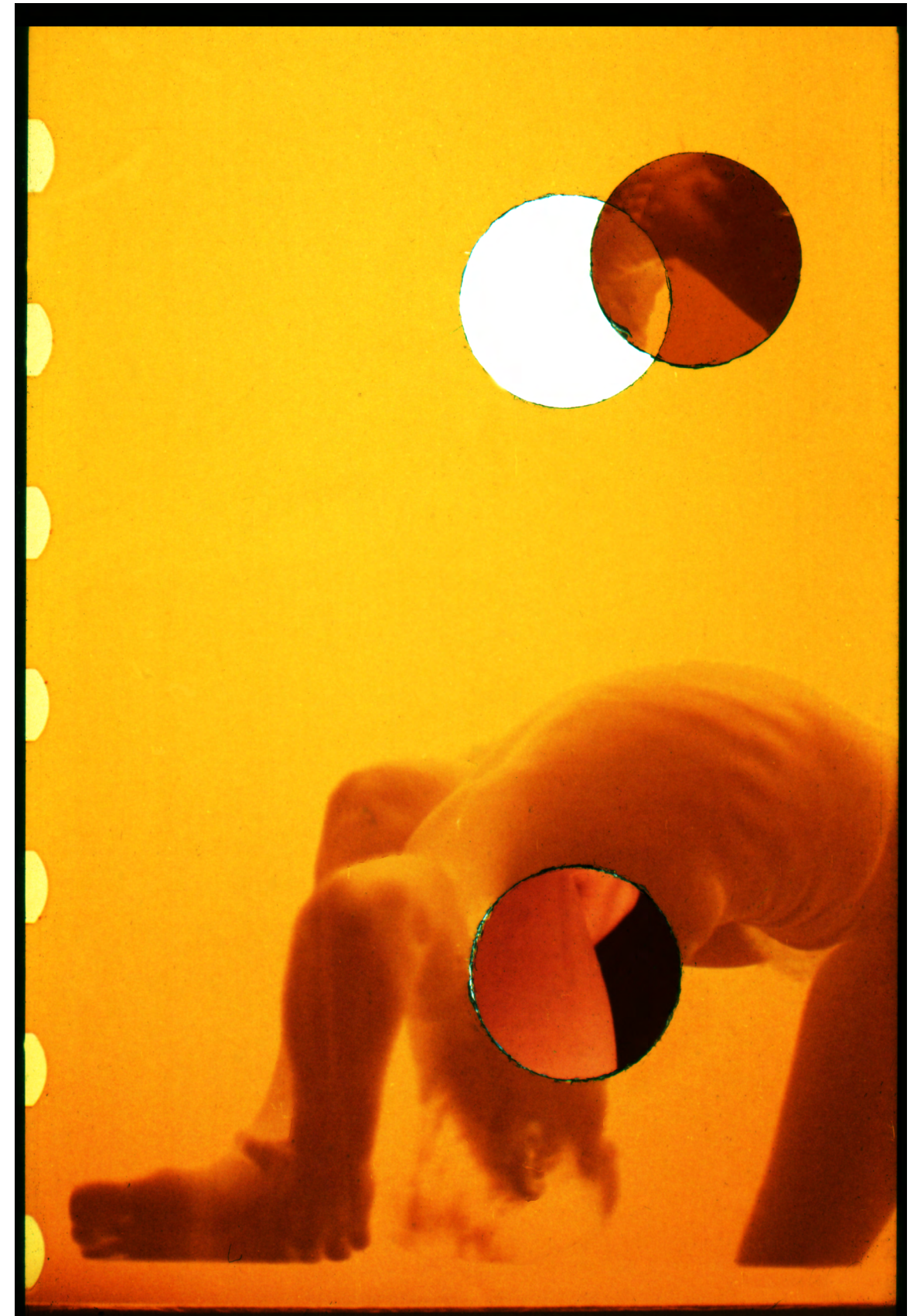






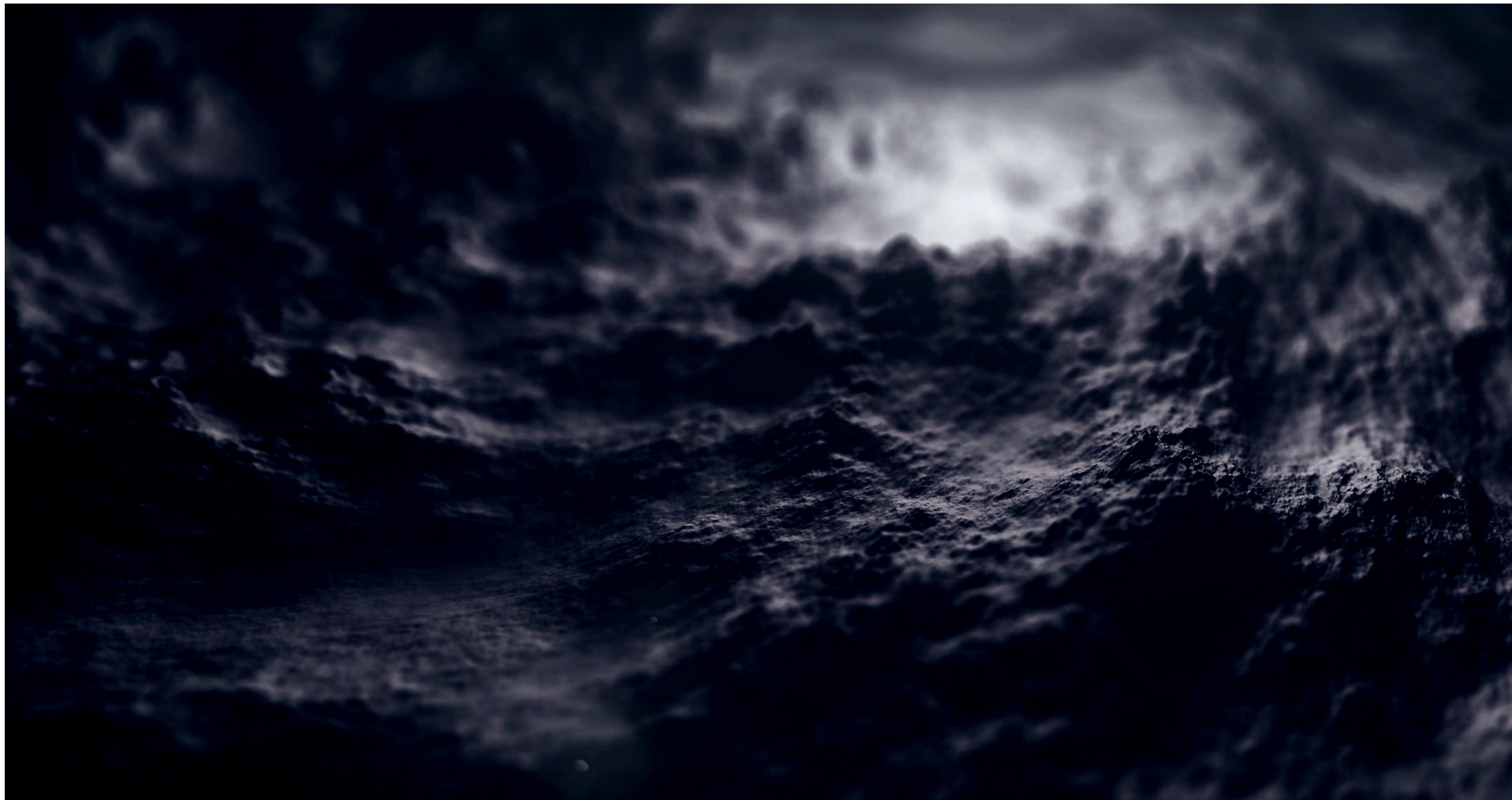




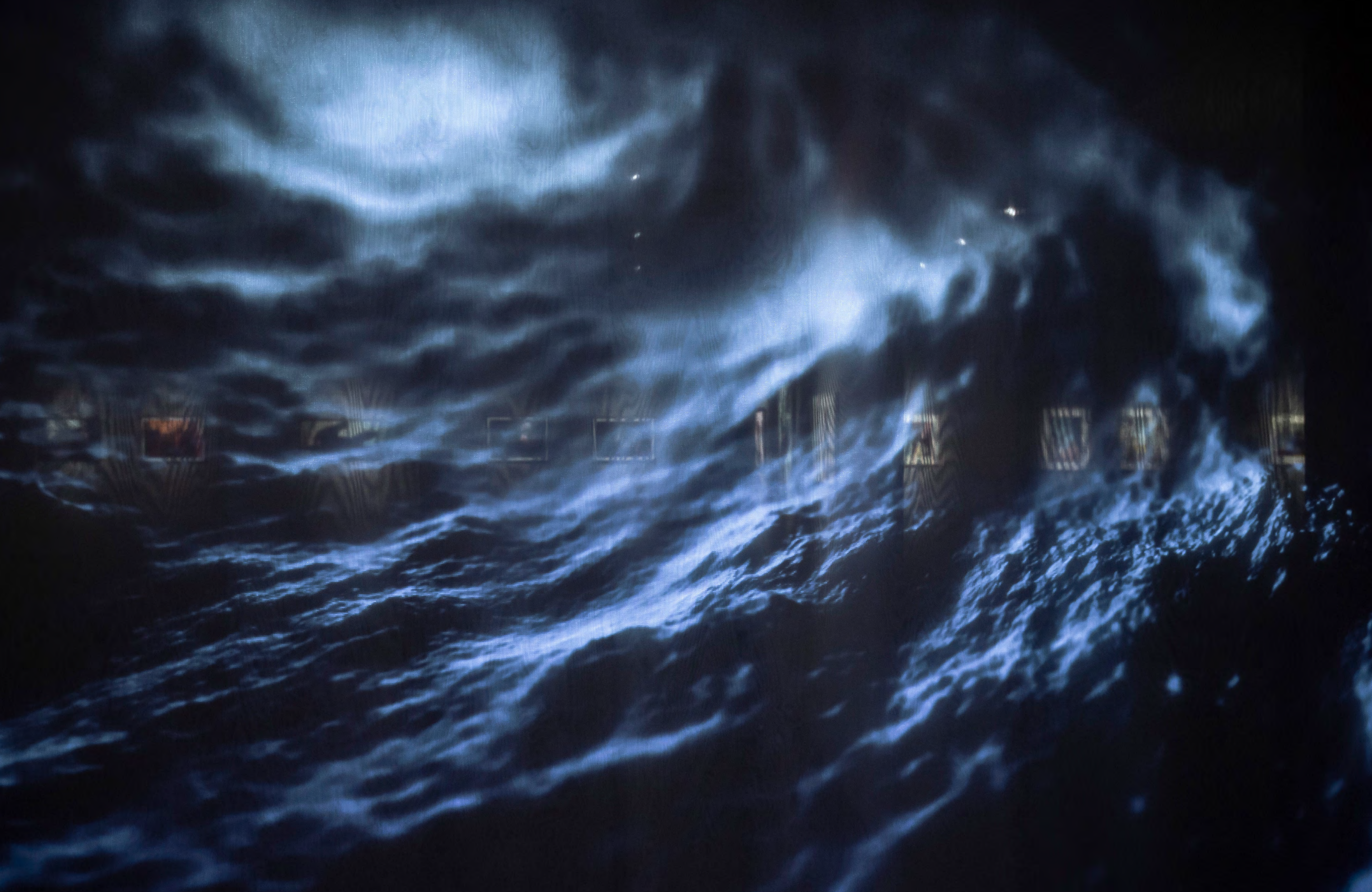




ÖRVÉNY
VORTEX



FORGÁCS Péter és SASS Péter:
Örvény Glitch
Vortex Glitch
2020
videóinstalláció | video installation
'0"19, loop



PIERRE ÉS PIERROT

PIERRE AND PIERROT

Pierre és Pierrot és a *Pierre Baudelaire Duna Rimbaud* videók Pierre Vanier öngyilkosságának történetét mutatják be. Forgács Péter nagyon közeli barátja tizenöt éves korától rövidebb ideig, majd később felnőttként is Magyarországon élt. Csendes és rendkívül érzékeny lelkű barát volt. 2014 januárjának első napjaiban éppen ott kísérelt meg öngyilkosságot, ahova együtt jártak futni a Hármashatárhegyen, de túlélte. Egy évvel később újból véget akart vetni életének. 2014. december 28-án Pierre búcsúlevelében megírta, hogy a Dunába gyalogol a Margit-sziget déli csúcsánál. Forgács odafutott a Margit-szigethez, és még látta a rendőrcsónakot, a letakart testet. Mindkét videón az a telefonos felvétel látható, amelyet Forgács a Margit hídon futás közben készített. A *Pierre Baudelaire Duna Rimbaud* videó alatt Pierre hangját halljuk, ahogy Baudelaire-verseket és egy Rimbaud-verset olvas fel. A *Pierre és Pierrot* videó hanganyaga egy Forgács Péter fia, Forgács Bálint által írt és felolvasott filmforgatókönyv. A történet alapja Forgács Péter álma Pierre első öngyilkossági kísérletéről.

The videos *Pierre and Pierrot* and *Pierre Baudelaire Duna Rimbaud* tell the story of the suicide of Pierre Vanier. Péter Forgács's close friend, Pierre, had lived in Hungary since the age of 15, and later as an adult. He was a quiet and very sensitive person. In early January 2014, Pierre attempted suicide on Hármashatárhegy Hill, a place where they used to go running together, but he survived. One year later, he attempted to end his life again. On December 28, 2014, Pierre wrote in his suicide note that he was walking into the Danube at the southern tip of Margaret Island. Forgács rushed to Margaret Island, where he saw the police boat and the covered body. Both videos include phone footage that Forgács took while running on Margaret Bridge. In *Pierre Baudelaire Duna Rimbaud*, we hear Pierre's voice reading poems by Baudelaire and Rimbaud. The audio for *Pierre and Pierrot* features a film script written and read by Péter Forgács' son, Bálint Forgács. The story is based on a dream Péter Forgács had about Pierre's first suicide attempt.



Pierre és Pierrot
Pierre and Pierrot
2014
videó | video
'12"17



Pierre Baudelaire Duna Rimbaud
 Pierre Baudelaire Danube Rimbaud
 2014
 vidéo | video
 '12"45



Pierre és Pierrot
 Pierre and Pierrot
 2014
 ceruza, papír | pencil, paper
 40,5×53 cm



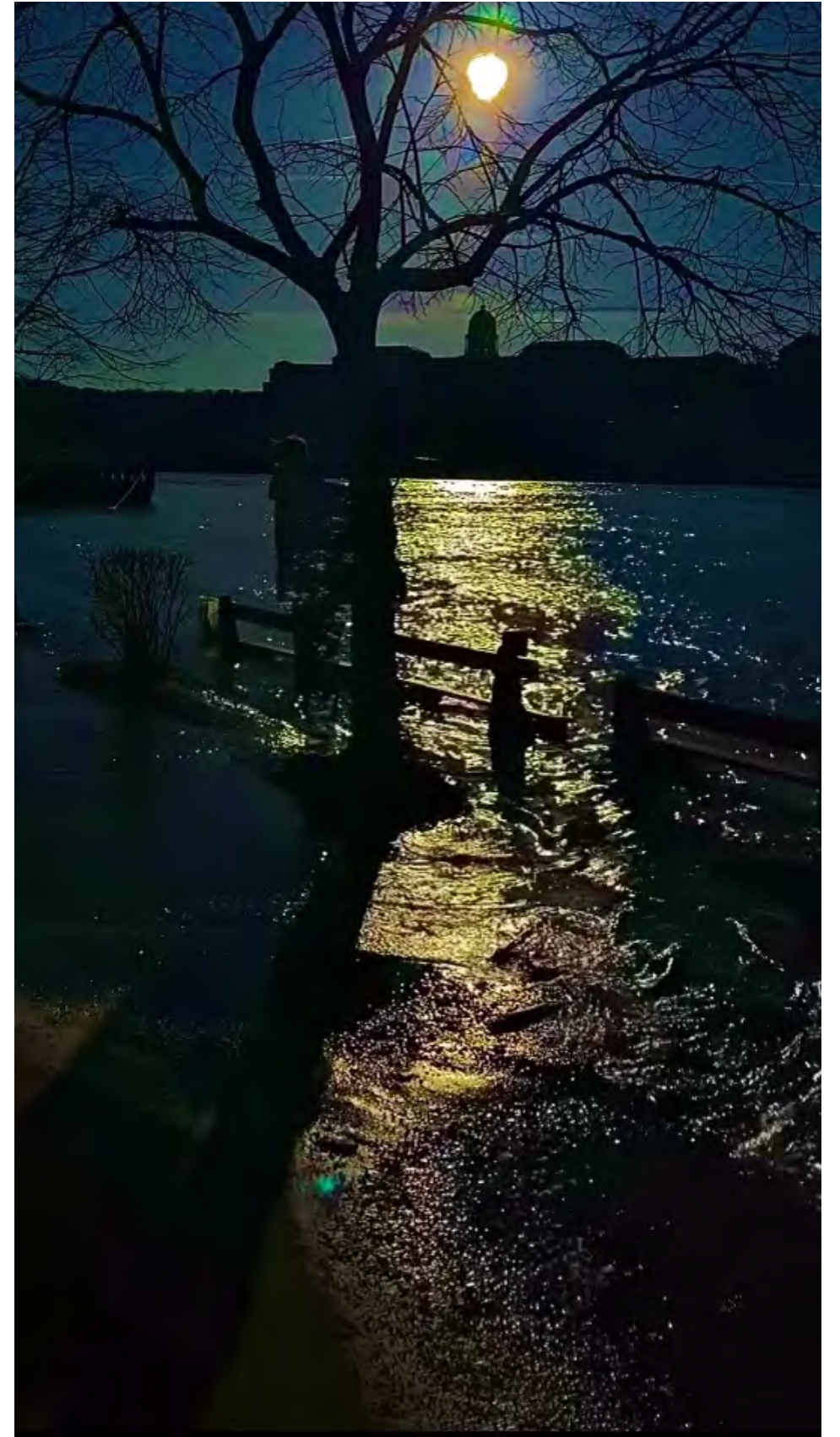
Pierre fölbred
Pierre Wakes Up
2014
fotó | photo
107×108,5 cm



Kerengő
 Cloister
 2015
 videó | video
 '0"30, loop

víz
WATER

Duna árad szertartás
The Danube Flood Ceremony
2023
videó | video
'6"34
zene | music: MELIS László: Szertartás, Hajnóczy Péter emlékére | Ceremony, In memory of Péter Hajnóczy

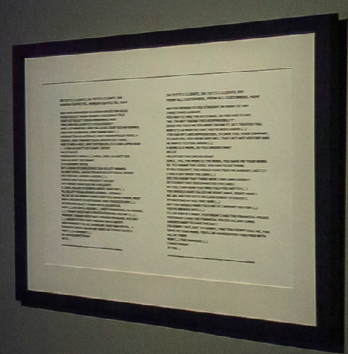
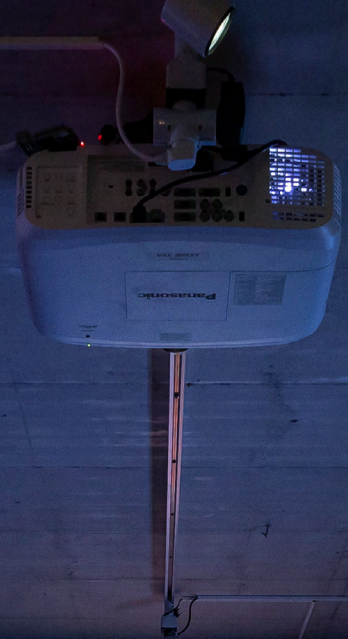




Márti szteppel
Márti Tap Dances
2021
videó | video
'1"00, loop



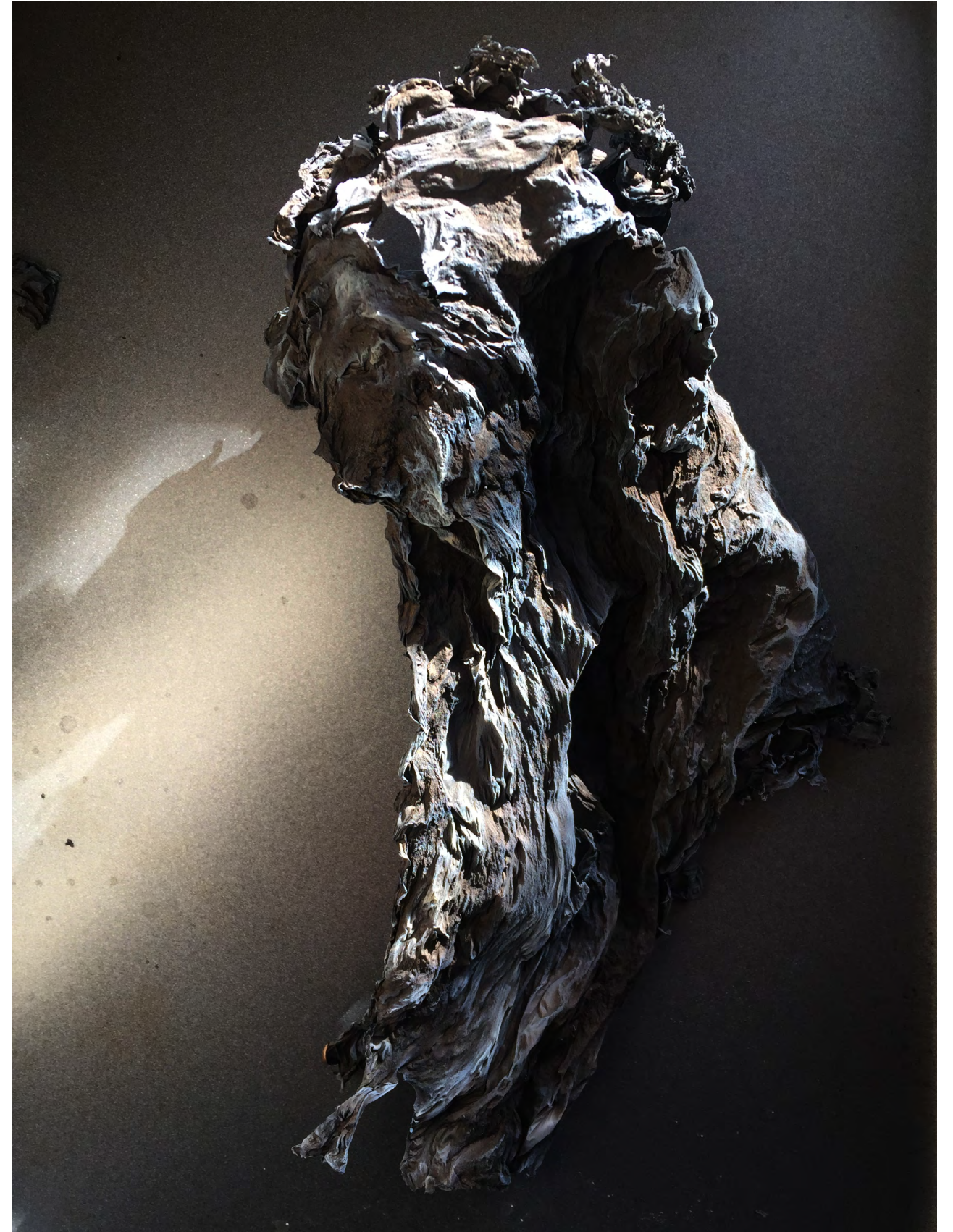
Sardegna monológ
Sardegna Monologue
2017
videó | video
'3"28

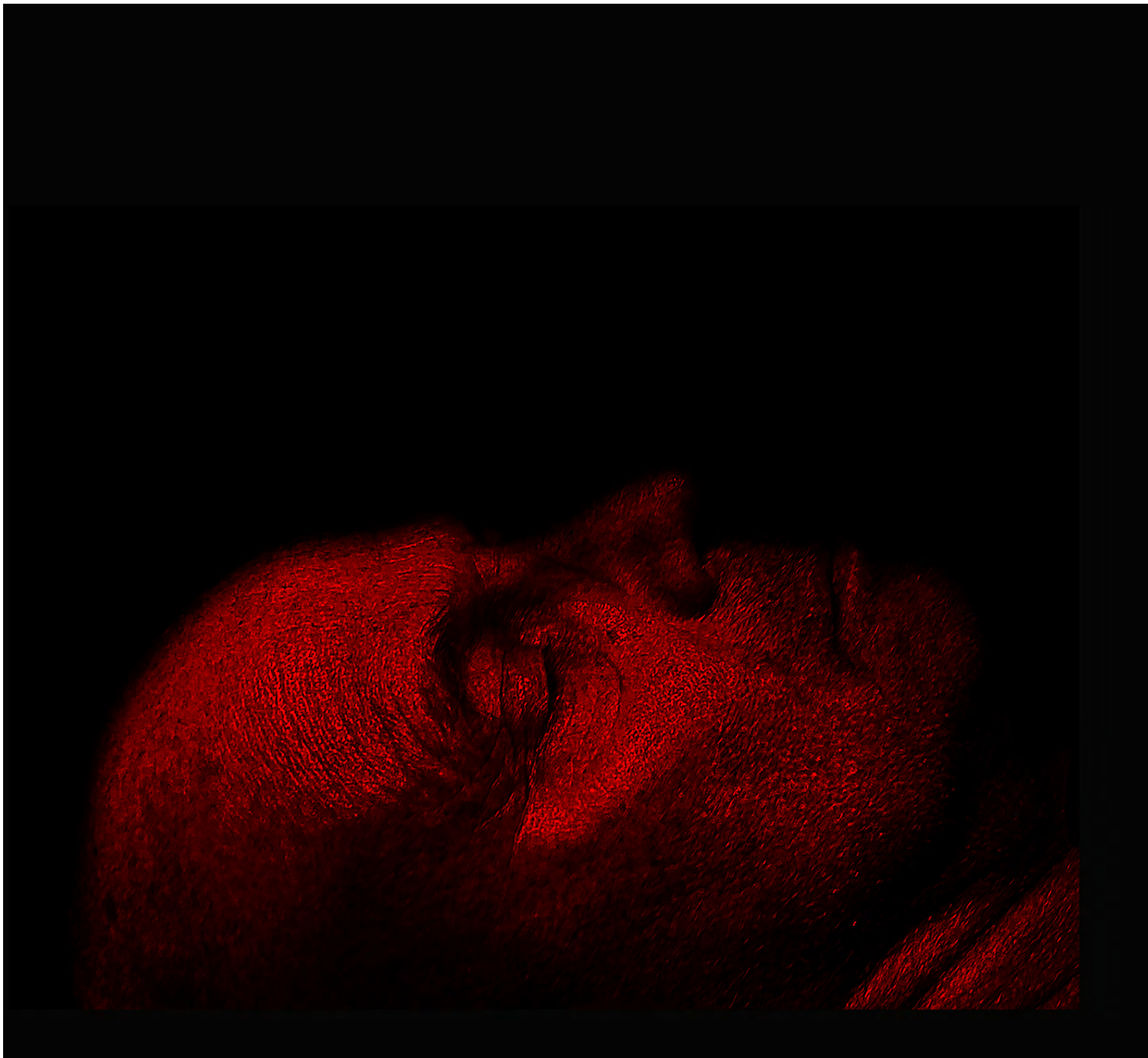


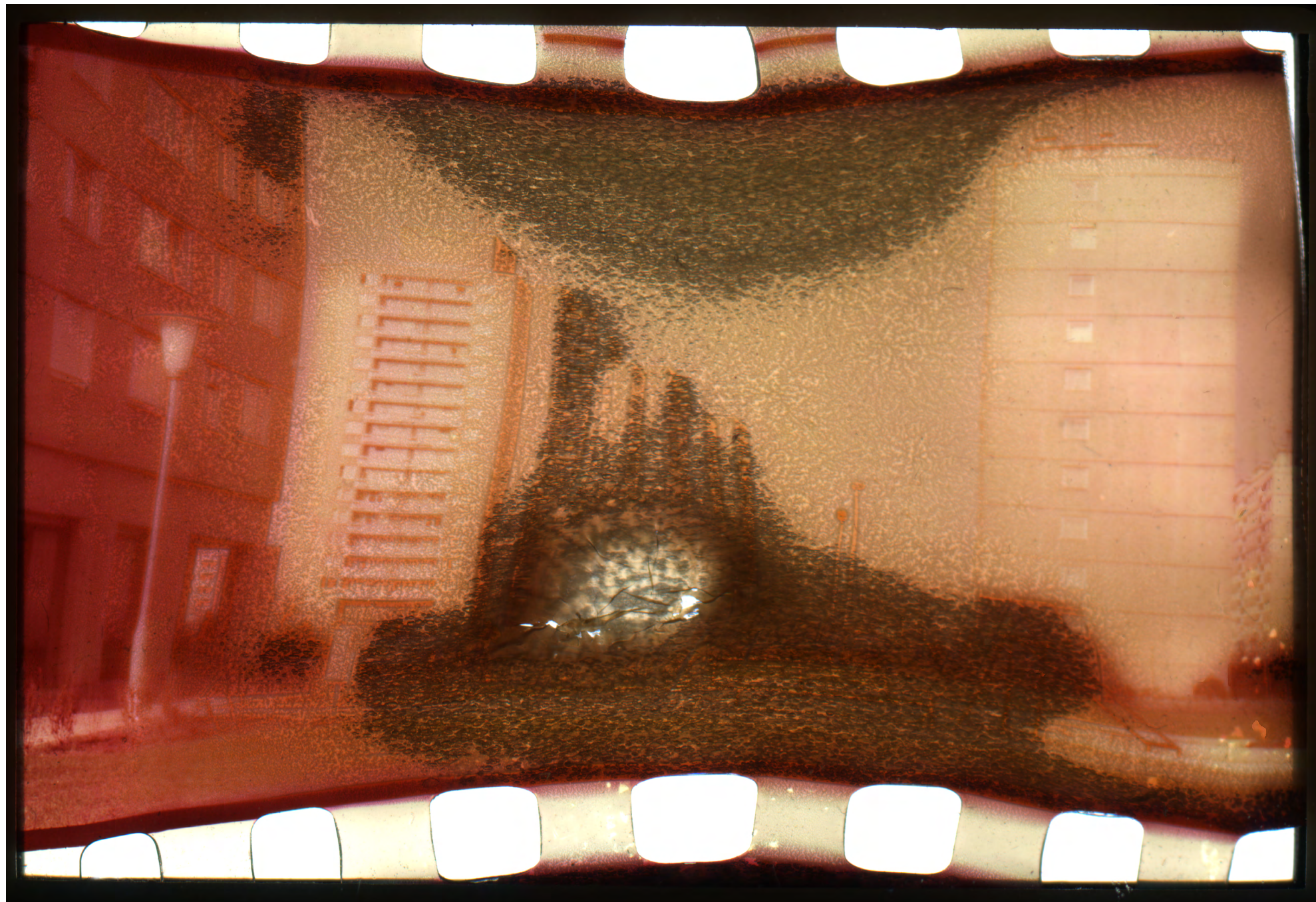
TÚZ

FIRE

Tűz sorozat
Fire Series
2023–2024
giclée nyomat, vászon, papír | giclée print, canvas, paper
változó méret | variable sizes





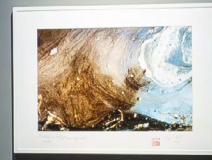




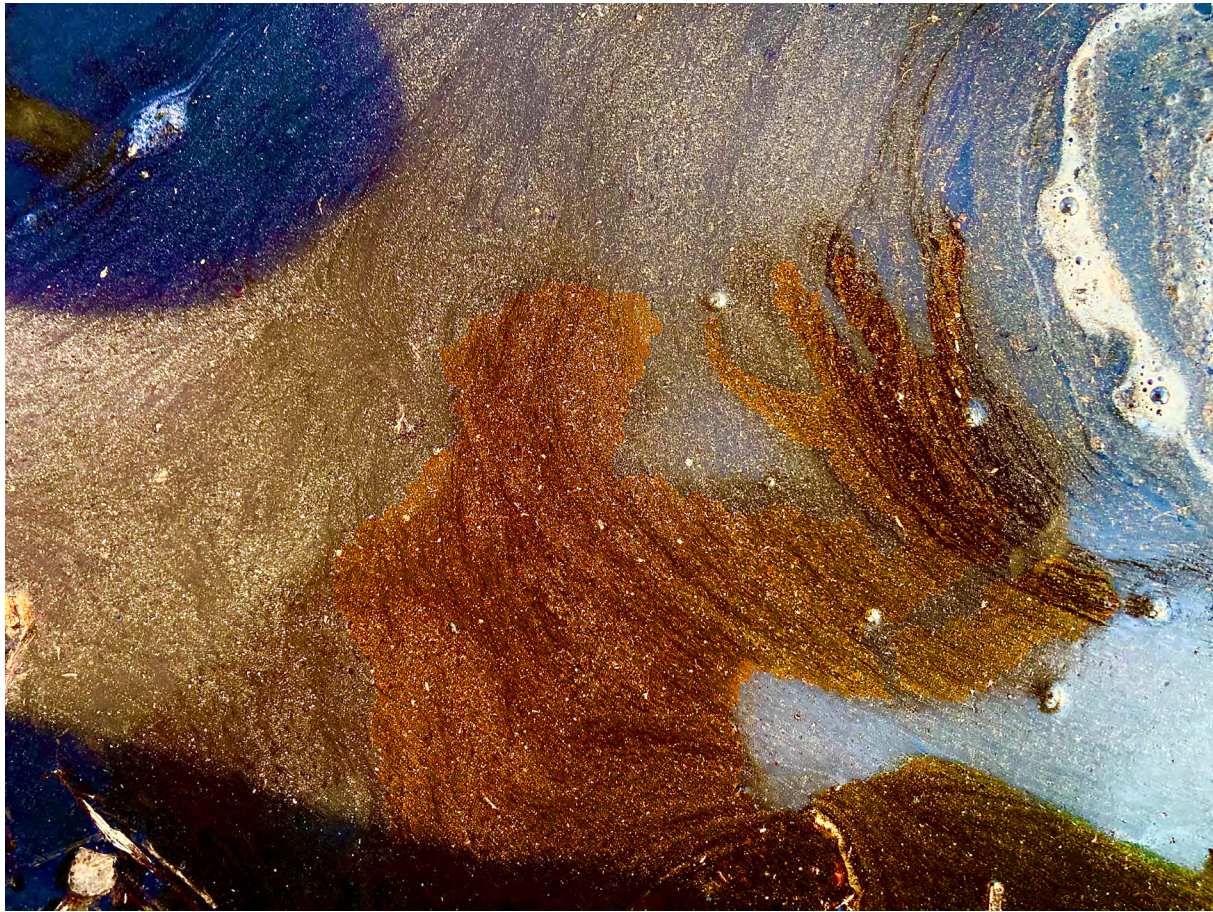


puccsolya

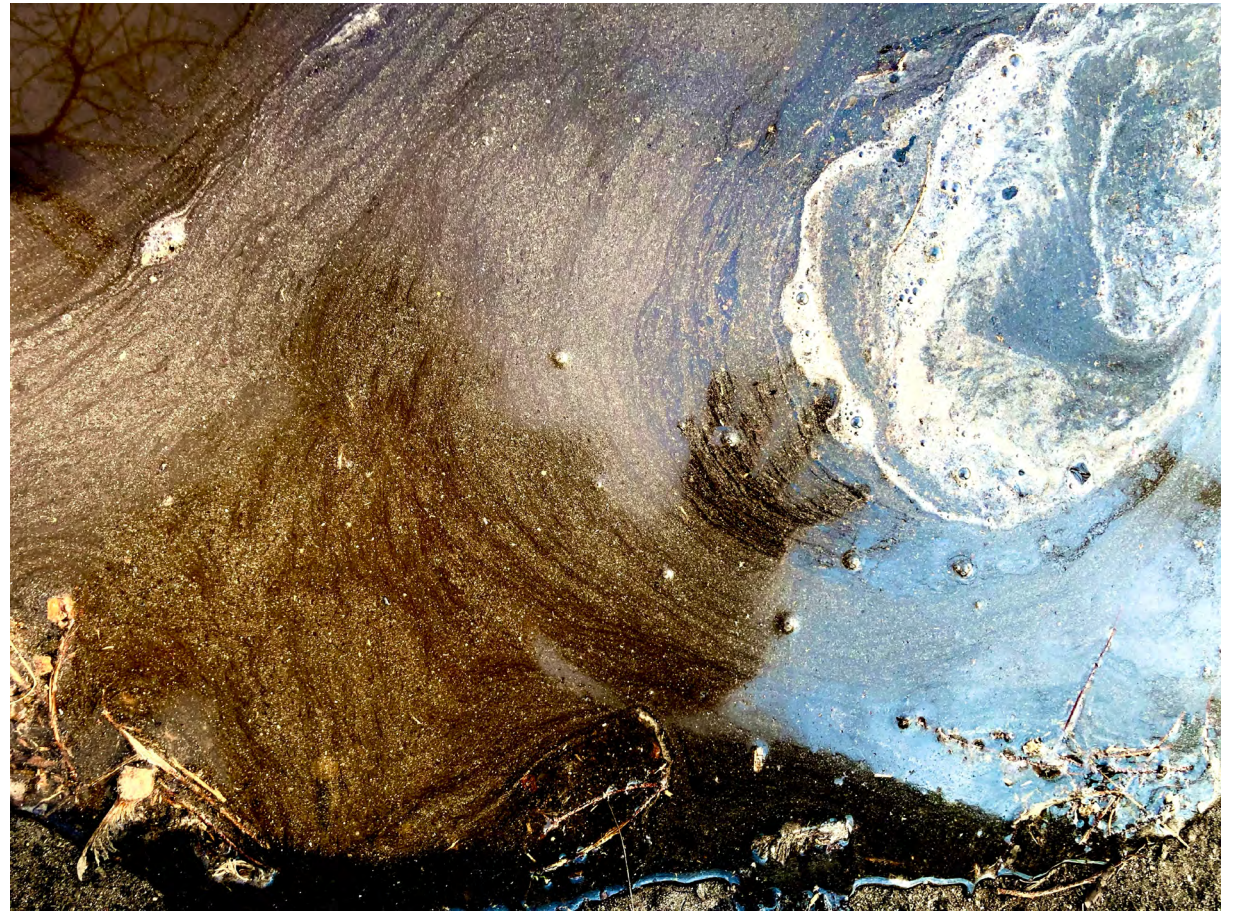
puddle

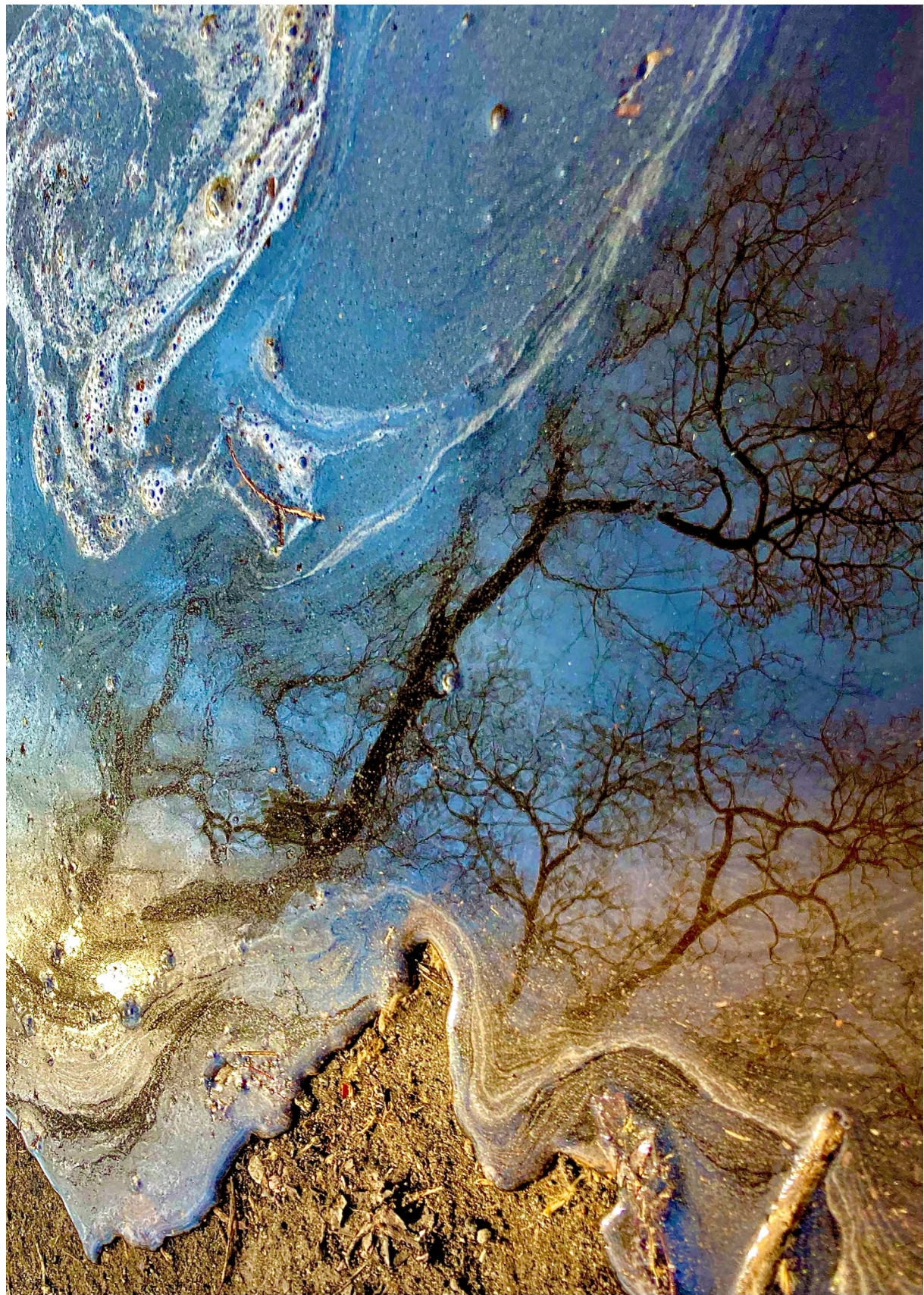


POCSOLYA
PUDDLE

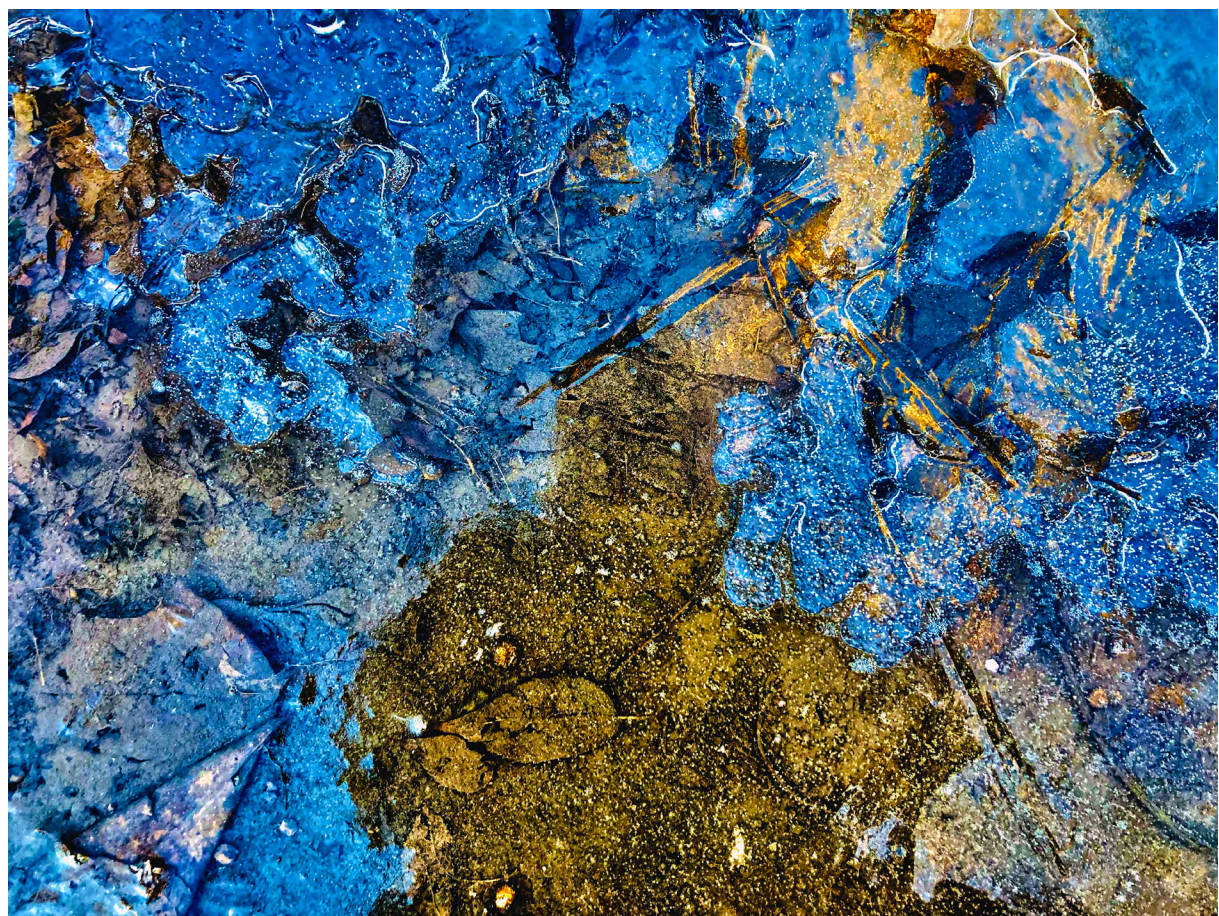


Pocsolya sorozat
Puddle Series
2023–2024
giclée nyomat, papír | giclée print, paper
41,5×51,5 cm











Frage
2023



Jeig pocsolya / Ice Puddle
006



Frage
2023



Jeig pocsolya / Ice Puddle
001

VÉGTELEN ALKONY

ENDLESS TWILIGHT

A videóinstalláción a naplemente színeiben fürdő San Francisco-öböl látható. E videó kiemelt darabja az 1996-os *Pre-Pro-Seca-Tura* című installációjának, melyben kórházi ágyakra applikált monitorokon voltak láthatók különböző bonctermi jelenetek egy paravánon keresztül. A *Tudok én is nevetni* videómunka felvételei a Balázs Béla Stúdióban készültek 16-os filmre 1982–83-ban és 1985-ben. A szereplők – a művész édesanyja, fiai, felesége, barátai és egy Moszkva téri hajléktalan is – füllhallgatóban hallják Kafka 1913-ban írt szerelmeslevelének szövegét, melyet fennhangon ismételnék el a kamera előtt. A rögzített felvétel késleltetve, a háttérben lévő monitoron jelenik meg. Az ismétlés-késleltetés Peter Weibel és Bódy Gábor kísérleti filmes eszköztárának meghatározó módszere volt, melyet Bódytól Forgács is elsajátított, és központi elemmé vált művészi eszköztárában. A kiállítás utolsó terme az elmúlás, az örök alkony, az élet körforgásának gondolatkörét elemzi.

The video installation features San Francisco Bay bathed in the colors of sunset. This video is a highlight of the 1996 installation *Pre Morgue*, in which various autopsy room scenes were displayed on monitors attached to hospital beds, viewed through a folding screen. The video work *I Can Also Laugh* was shot on 16 mm film between 1982 and 1983, and again in 1985, at the Balázs Béla Studio. The characters—including the artist’s mother, sons, wife, friends, and a homeless man in Moscow Square in Budapest — listen to Kafka’s 1913 love letter through headphones and then repeat it aloud to the camera. The repetition-delay technique, a dominant method in the experimental filmmaking of Peter Weibel and Gábor Bódy, was something Forgács learned from Bódy and became a central element in his artistic practice. The final room of the exhibition explores themes of the cycle of passing, eternal twilight, and life.



Pre-Pro-Seca-Tura - Végtelen alkony
Pre Morgue - Endless Twilight
1996
videóinstalláció | video installation
'30"12



Tudok én is nevetni
 I Can Also Laugh
 1982-2015
 videó | video
 '26"20



L'égy jó mindhalálíg
Fly Beat
2017
videó | video
'13"40



Pók asszony
Spider Lady
2024
videó | video
'2"57, loop



Forgács Péter: Apró megfigyelések
MűvészetMalom
Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre,
2024. szeptember 29. – 2025. január 12.

Péter Forgács: Subtle Observations
ArtMill
Ferenczy Museum Center, Szentendre,
29 September 2024 – 12 January 2025

Kurátor | Curator: IBERHALT Zsuzsa

Kiadja | Publisher: FERENCZY MÚZEUMI CENTRUM

Felelős kiadó | Publication overseen by: BORBÉLY-TARDY Anna

Szerzők | Authors: FÖLDÉNYI F. László, GELENCSÉR Gábor,
IBERHALT Zsuzsa, MUCSI Emese

Olvasószerkesztő | Copy editor: ZELEI Bori

Korrektúra | Corrector: SKALICZKI Orsolya

Angol fordítás | English translation: SOÓS Andrea

Grafikai terv | Graphic design: KISS Krisztina Noémi

Fotó | Photo: DEIM Balázs

Reprodukciók | Reproductions: DEIM Balázs, FORGÁCS Péter

A művészt a Molnár Ani Galéria képviseli |
The artist is represented by Ani Molnár Gallery

© szerzők | The authors
© fordítók | The translators
© fotósok | Photographers
© Ferenczy Múzeumi Centrum, 2025

A katalógus szerzői jogilag védett. A kiadó előzetes írásos
hozzájárulása nélkül részleteiben sem reprodukálható. |
All rights reserved. No part of this catalog can be reproduced
without express written permission from the publisher.

Ferenczy Múzeumi Centrum
2000. Szentendre, Fő tér 2-5.
www.femuz.hu

Támogatók | Supported by



ISBN 978-615-5860-39-3

