

FOTÓMŰVÉSZET

FOTÓMŰVÉSZET



#ÉLETMŰ BARANYAY ANDRÁS #GYŰJTEMÉNYEK HORVÁTH #KIÁLLÍTÁS WATKINS #FOTÓHASZNÁLAT BARABÁS MIKLÓS
#FOTÓKÖNYV GEIBL KATA #KÖNYV KABAI LÓRÁNT #FIATAL CORTONA #ARCÉL LIZ JOHNSON ARTUR #KAPITALIZMUS
FOTÓ #ÖSSZEFOGLALÓ UJJ ZSUZSI #RIPORT BÁCSI RÓBERT LÁSZLÓ #TECHNIKA ZENIT #OKTATÁS MOMÉ



9 770532 301005

nka
Nemzeti Kulturális Alap

LXIV. évfolyam
2021. 4. szám

Ára:
1080 Ft

Ádám Anikó (1959)

Irodalomtörténész, fordító, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem habilitált docense. Szakterületei: 19. és 20. századi francia irodalomtörténet és elmélet, irodalom és művészetek, fordítástörténet. Alapítója és társvezetője a PPKE BTK-án működő Francia Kapcsolat interdiszciplináris kutatócsoportnak. Tagja az európai LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) csoportnak, valamint a RETiiNA. International (AIAC – Université Paris 8) kutatócsoportnak. Számos magyar és francia nyelvű szakcikk és tanulmánykötet szerzője és szerkesztője.

Barta Edit (1981)

Kurátor, művészeti szakíró, esztéta. 2007-ben végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán, magyar-esztétika szakon. 2013 és 2015 között a Fialatok Fotóművészeti Stúdiója vezetőségi tagja és titkára. 2018 és 2021 között a Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház szakmai munkatársa, a *Punkt online* fotográfiai magazin szerkesztője. Jelenleg a Magyar Képzőművészeti Egyetem kiállítási referense, 2021-ben Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíjas.

Bordács Andrea (1964)

Esztéta műkritikus, független kurátor. Jelenleg az ELTE SEK Vizuális Művészeti Tanszék vezetője. Korábban a Dorottya Galéria vezetője volt és 18 évig az *Új Művészet* szerkesztője. 2014-ben megkapta a Németh Lajos-díjat. Kutatási területe a kortárs művészet: a női művészeti tendenciák, a köztéri művészet, a *street art*, az új médiumok szerepe, a fotó. Könyve jelent meg Tót Endréről, Várady Róbertől, Illés Barnáról és Szilágyi Lászlóról.

Csanádi Bognár Szilvia

Jelenleg a Tomori Pál Főiskola docense, esztétikatörténetet, művészetfilozófiát, retorikát tanít. Kutatásai hosszú ideig a műleírás témáját járták körül, ezek tanulmánykötetekben és folyóiratokban jelentek meg a 18. század műleíró elméletével, valamint a konceptuális művészet leírógyakorlatával kapcsolatban. 2011-ben elnyerte az MTA Művészettörténeti Bizottságának Opus Mirabile díját. 2018-ban az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskolájában szerzett PhD fokozatot Johann Gottfried Herder forma- és térfogalmával foglalkozó disszertációjával.

Csatlós Judit (1976)

kurátor, muzeológus

Kulturális Antropológia szakon vizuális kultúra kutatóként és muzeológusként végzett. 2004–2006 között a Fialatok Fotóművészeti Stúdiója művészeti titkára, ebben az időszakban rendszeresen együtt dolgozott a Lumen Fotóművészeti Alapítvánnyal. 2009–2012 között a Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület vezetőségi tagja volt. Jelenleg a Kassák Múzeum munkatársa, emellett művészeti íróként tevékenykedik.

Ébli Gábor (1970)

Esztéta, az ELTE-n szerzett PhD fokozatot. Kutatási területe a múzeumügy és a kortárs művészet magánygyűjtése. *National Museums and Civic Patrons. Practices of Cultural Accumulation in Central and Eastern Europe* című angol nyelvű könyve 2020-ban jelent meg a L'Harmattan kiadónál. 2006 óta a MOME Elméleti Intézetében tanít.

Fejér Zoltán (1951)

Fotótechnika-történeti foltvarró, *self-made man*. 1968 óta tevékenykedik a fényképezés területén. Kiállítások kurátoraként működött, magyarul, németül, angolul, franciául és eszperantó nyelven négyszáz cikket írt, tizenkét könyvet tett közzé. 2011-ben megkapta a Magyar Fotóművészek Szövetségének Életmű-díját.

Gáspár Balázs (1989)

Magyar nyelv és irodalom-filozófia tanári szakon végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. 2012 és 2013 között a Szellemkép Szabadiskola fotográfia szakos képzésén vett részt. 2014 óta publikál fotótörténettel, kortárs fotóval és kiállításokkal foglalkozó cikkeket, tanulmányokat. 2018 decembere óta a *Capa blog* főszerkesztője.

Gellér Judit (1983)

2000-től publikálja írásait, 2007-től a MÚOSZ, 2017-től az AICA Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata tagja. Egyetemi tanulmányait a MOME Designelmélet mesterszakán fejezte be. 2013-ban kezdte meg PhD tanulmányait az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti programján, 2014-től meghívott előadó a MOME Fotográfia szakán és a PreMOME előkészítő kurzusokon. 2012 és 2016 között tagja, 2013 és 2015 között vezetőségi tagja volt a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójának. Kutatási területei: privátfotó-gyűjtemények, művészeti archívum-használatok, kortárs fotográfia.

Szegedy-Maszák Zsuzsanna (1978)

A BTM-Budapest Galéria vezetője, 2019-ben az 58. Velencei Biennále keretében a Magyar Pavilonban bemutatott Waliczky Tamás *Képzelt kamerák* című kiállításának volt a kurátora. Doktori dolgozatát Barabás Miklós fényképezési munkásságáról írta.

Szentirmay Réka (1984)

Szentirmay Réka szociálpolitikusi diplomáját az ELTE-n szerezte. Habár már gyermekként is rajongott a fényképezés iránt, ez a szenvedély sokáig rejtőzködni kényszerült. 2011 nyarán azonban újra felszínre tört a szerelem és néhány éven belül átvette a teljes irányítást: 2017-ben fotóesztétaként végzett a Leideni Egyetemen. Jelenleg kiadványszerkesztőként, valamint szabadúszó kurátorként és projektmenedzserként dolgozik a dokumentarista fotográfia világában. Fő érdeklődési területe a médiaarcheológia.

Tóth Olivér

Kommunikátor. Jelenleg független publicistaként mélyinterjúkat készít a hazai közélet, kultúra, gazdasági és médiavilág szereplőivel olyan lapokba, mint a *Kreatív*, a *HVG* vagy a *Nők Lapja*. Korábban volt prémium férfimagazin márkamenedzsere, főszerkesztő, kommunikációs-média szakmai magazin vezető szerkesztő-riportere is. Közkapcsolati vezetőként kreatív ügynökségek, valamint az általuk képviselt márkák külső és belső kommunikációjáért felelt.

TARTALOM

BARTA EDIT Az újra felfedezett életmű Baranyay András fotóalapú munkáiról	4
ÉBLI GÁBOR Üzletember + kuratórium = gyűjtemény Képzőművészeti fotóhasználat a Horváth Művészeti Alapítvány gyűjteményében	18
ÁDÁM ANIKÓ A piktorializmustól a modernizmusig Margaret Watkins <i>Fekete fény</i> című retrospektív kiállítása a Mai Manó Házban	30
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA Magánúton Barabás Miklós fényképzési receptkönyve	38
GELLÉR JUDIT Fotókönyvek. Beszélgetések VI. „megbeszéltük, hogy valami nagyon punk dolgot szeretnénk”	46
CSANÁDI-BOGNÁR SZILVIA Az eltűnés szolid esztétikája Kabai Lóránt: <i>moaré</i>	56
CSATLÓS JUDIT Rekonstrukciók Giovane Fotografia Italiana #8	64
SZENTIRMAY RÉKA Liz Johnsnon Arturról – és a reményről	74
GÁSPÁR BALÁZS Fémek és képek Kapcsolatok kapitalizmus és fotográfia között	78
BORDÁCS ANDREA „Szerelemben élni volna jó.” Ujj Zsuzsi kiállításai	82
TÓTH OLIVÉR „Nem szeretnék megfelelni a korszellemnek” Beszélgetés Bácsi Róbert Lászlóval	92
FEJÉR ZOLTÁN GYÖRGY A Zen Camerává változott Zenit-E	106
GÖTTLER ANNA Független alkotói vízió és társadalomkritika Kudász Gábor Arionnal, a MOME Fotográfia MA szakvezetőjével Göttler Anna beszélgetett	110
Kiállításajánló	116

BARTA EDIT

AZ ÚJRA FELFEDEZETT ÉLETMŰ

Baranyay András fotóalapú munkáiról



Baranyay András: *Cigarettazó kép*, 1965 k., zselatinos ezüstbromid,
dokubrom papír, 29,5x16 cm, Kat. sz.: 068 © a MissionArt Galéria jóvoltából

Ismeretlen fényképész: **Arthur herceg**, 1853 k., zselatinos ezüstbromid, dokubródm papír, 27,2x19,5 cm, Kat. sz.: 024 © a MissionArt Galéria jóvoltából



2021-ben három, Baranyay András munkásságával foglalkozó kiállítással találkozhatott a szakmai közönség Budapesten. Májusban a Magyar Nemzeti Galéria egy kamarakiállítás keretében mutatta be Baranyay legfontosabb reprezentatív műveit, ősszel pedig szinte egy időben nyíltak a MissionArt Galéria és a Műcsarnok kiállításai. Előbbi, *Bandynak szeretettel* címmel Tandori Dezső és Baranyay András barátságával foglalkozott, utóbbi – a MissionArt Galéria és a Műcsarnok szoros együttműködésének részeként – az életmű átfogó bemutatását tűzte ki célul. A Műcsarnokban látható *Részben az egész* kiállítás és az alkalomra készített katalógus remek alkalmat nyújtott, hogy egyben lássuk Baranyay András életművét és újragondoljuk munkásságát.

Baranyay festőként, majd restaurátorként végzett a Képzőművészeti Főiskolán (ahová 1957 és 1965 között járt), a technikai sokszínűség és a képzőművészeti eljárások szimultán, variábilis használata igen korán megmutatkozott alkotóművészetében. Bernáth Aurél tanítványaként kezdetben festményeket, majd grafikákat, litográfiákat, később fotóalapú munkákat készített. A Főiskolán negyedévesen került Bernáthoz és ezzel egy időben fedezte fel a litográfiai műhelyt. „Idegesített a fehér papír;

a litóba bele lehet avatkozni: spriccelni, vakarni, kiszedni, hozzárakni. [...] Volt egy fényképezőgép és labor a főiskolán, ott tanultam meg fényképezni.”¹ Baranyay élete folyamán mindvégig készített fotóalapú műveket, ám soha nem tekintette magát fotográfusnak vagy fotóművésznek.² Életművében ugyanakkor lehetetlen szétválasztani egymástól a fotóalapú és nem-fotóalapú műveket; litográfiáit fotografikus látásmód jellemzi, fotóalapú műveinek pedig szerves részét képezik a grafikai intervenciók. Ahogy maga az alkotó is említi egy 1994-es interjúban: művei vegyes technikákkal³ készültek.

A Baranyay művészetéről szóló szakirodalom – amelyet kiválóan gyűjt egybe a MissionArt Galéria által készített és folyamatos fejlesztés alatt álló Baranyay-honlap⁴ – egységes abban, hogy az alkotót kiemelkedő műveltséggel rendelkező, visszahúzó, kontemplatív művészként mutatja be. Baranyay gondolkodó művész volt, publikált írásaiból és publikálatlan feljegyzéseiből egyaránt képet kaphatunk munkamódszeréről és a művei mögött álló filozófiai-esztétikai kérdésekről. Írásomban elsősorban azt vizsgálom, miként viszonyult Baranyay a fotográfia médiumához és milyen képátalakító gesztusokat alkalmazott fotóalapú munkáiban.



Baranyay András: *Házaspár*, 1966, színes litográfia, papír, 44,5x57,5 cm, Kat. sz.: 071 © a MissionArt Galéria jóvoltából

„A grafikusok szerint fotós vagyok, a fotósok szerint grafikus.”⁵

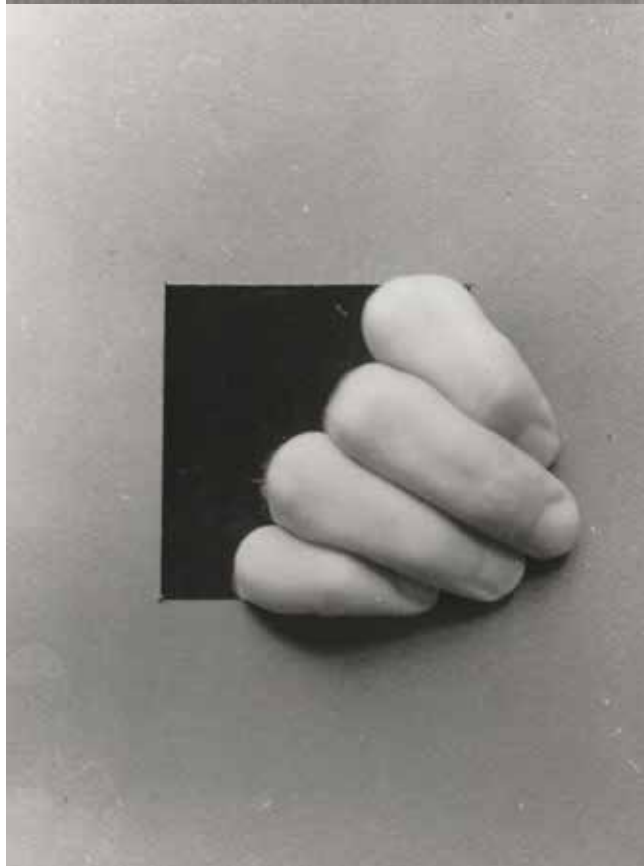
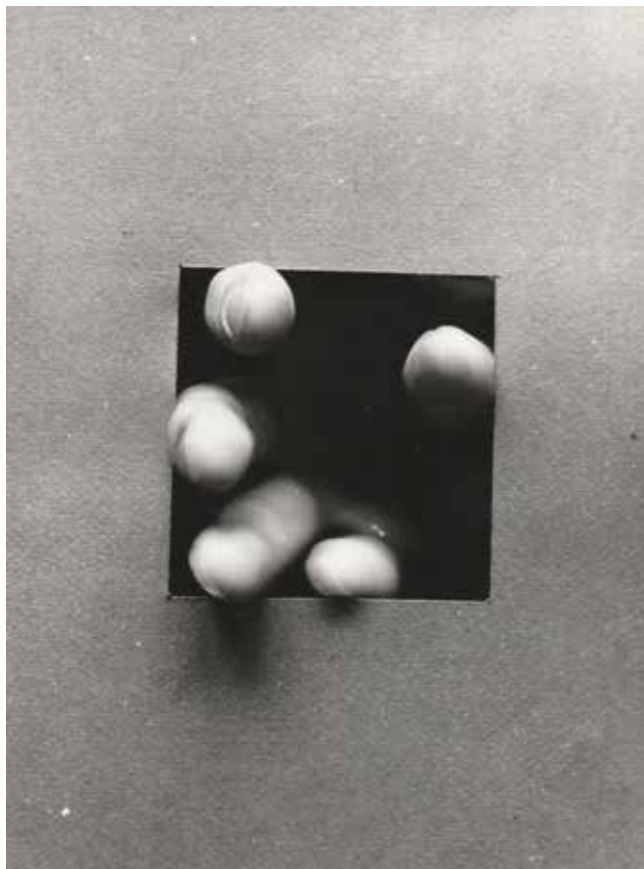
Baranyay 1972-ben a *Részletek és Kivágások* című első önálló tárlatán grafikáival mutatkozott be, amelyeket a hatvanas évektől kezdve készített. „A kiállított alkotások test- és kézrészleteket ábrázoló, főleg színes és nagyméretű könyvmotok voltak, melyeket a hetvenes évek elején azonos tematikájú fotóművek is követtek.”⁶ Izgalmas megfigyelni mind a Múcsarnok kiállításán, mind a katalógusban, ahogy Baranyay művészetében már az 1960-as években párhuzamosan jelen vannak az expresszív, festészeti gesztusokra emlékeztető testábrázolások (mint az 1964-es *Aktok* litográfiái) és a finom, kézi ceruzarajzokat megidéző színes litográfiák (*Házaspár*, 1966). Utóbbi képeknél a házaspár meztelen testének csak egy-egy részletét látjuk – a képkivágás mint képkalkotási eszköz már itt megjelenik nála. Az árnyékok, testhajlatok kidolgozása szintén fotografikus részletességű. Ezt a két stílust szépen egyesíti a *Részlet egy kézből* (1969) című színes litográfiai sorozata és a *Tenyér részlet* (1970) című színes litográfiája, ahol egy filmtekerics lyukas szélé keretezi a kép felső és alsó oldalát.



Baranyay András: *Tenyér részlet*, 1970, színes litográfia, papír, 100x64,5 cm, Kat. sz.: 123 © a MissionArt Galéria jóvoltából



Baranyay András: *Részlet*, 1970, litográfia, papír átmérő: 50,5 cm, Kat. sz.: 152 © a MissionArt Galéria jóvoltából



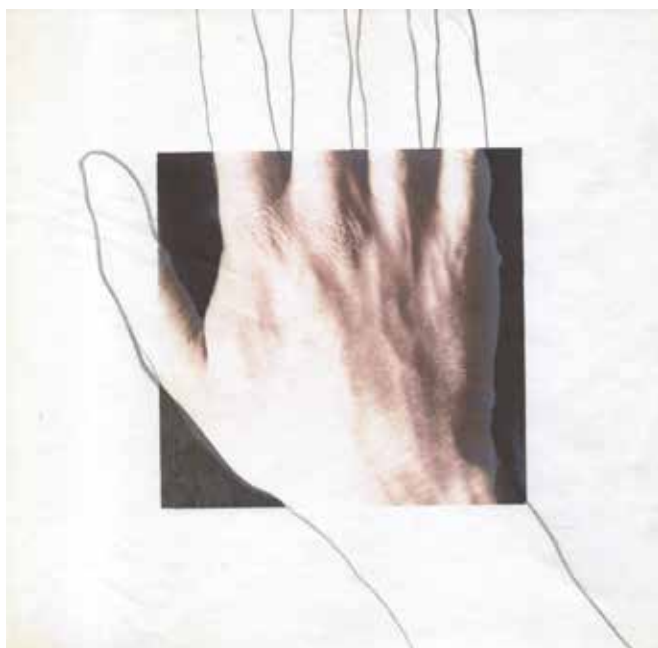
Baranyay András: *Nyílás*, 1970,
zselatinos ezüstbromid, barit papír, 24,2x18 cm,
Kat. sz.: 132 © a MissionArt Galéria jóvoltából

Baranyay András: *Nyílás*, 1970,
zselatinos ezüstbromid, barit papír, 24,2x18 cm,
Kat. sz.: 132 © a MissionArt Galéria jóvoltából

Baranyay András: *Nyílás*, 1970,
zselatinos ezüstbromid, barit papír, 24,2x18 cm,
Kat. sz.: 132 © a MissionArt Galéria jóvoltából

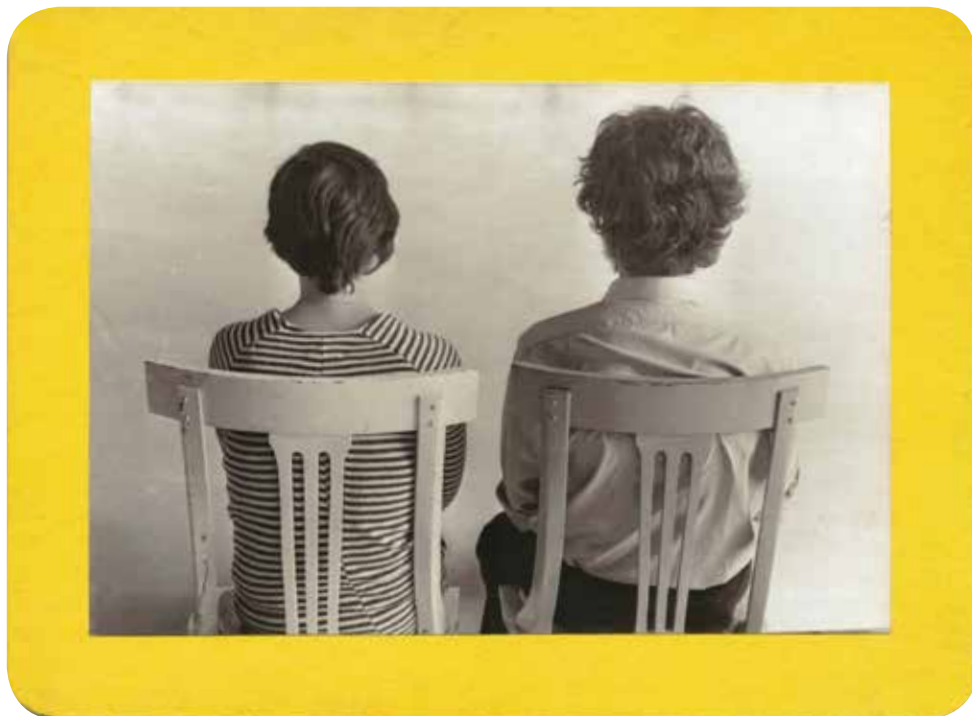
Baranyay András: *Kéz*, 1974, színezett zselatinos ezüstbromid, dokubrom papír, 20,5x20,7 cm, Kat. sz.: 426 © a MissionArt Galéria jóvoltából

Az 1970-es évektől kezdve a kézfejet, tenyeret és a kéz ujjait megörökítő fotók állandó motívumává, témájává válnak Baranyay művészetének, többnyire dokubrom vagy barit papírra készült nagyításokban. A leképezés során eltérő fázisoknak lehetünk szemtanúi, van, hogy statikus állapotában mutat be egy kézrészletet (mint a *Kéz variációk*, 1970–1973 körül), máskor mozgás közben (*Kéz*, 1971); időnként beleszínez ceruzával a képbe (*Kéz*, 1970, *Rajzolt kezek*, 1973), ki- és megvágja vagy épp kollázs részeként használja fel. (*Kívágás*, 1972) A kéz mint *leitmotiv* vonul végig Baranyay művészetében, egyfajta önportréként, egzisztenciális vizsgálódásai tárgyaként. A fotografikus leképezésmódok és grafikai intervenciók egymást egészítik ki alkotásaiban. Fotóalapú műveiben a legkülönbélebb képátalakító eljárások, képi transzformációk figyelhetők meg: grafikai és vegyszeres színezések, grafikai jellegű kiegészítések, képkivágások, nagyítások, valamint talált fotók kisajátítása, egyéni felhasználása.



Baranyay András: *Kéz részlet*, 1973, színezett zselatinos ezüstbromid, dokubrom papír, grafit 28,2x20,8 cm J.h.: 1/1, Baranyay, 1973, Kat. sz.: 396 © a MissionArt Galéria jóvoltából





Baranyay András: **Arcképek** (kabinetképek) I-X. 1975
zselatinos ezüstbromid, barit papír, 12x16 cm,
Kat. sz.: 472 © a MissionArt Galéria jóvoltából

“Mindig úgy kezeltem, hogy ez éppúgy képelőállítási módszer, mintha ceruzával dolgoznék.”⁷

Baranyay saját visszaemlékezése szerint az első pillanattól kezdve „belemászott” a fotóba. Ez a fajta médiumkezelés úttörőnek számított az 1960-as, 1970-es évek fordulóján, Baranyay a hetvenes évek avantgárd művészei közé tartozott. Munkájával (*Beállítások*, 1976) részt vett a Beke László és Maurer Dóra által szervezett legendás, 1976-os *Expozíció – fotó/művészet* kiállításon; azon 38 alkotó közé tartozott, akik a hetvenes évek kortárs tendenciáit képviselték.⁸ Baranyay a fotót szubjektív eszköznek tekintette, ahogy a rajzot és a festészetet is. „[...] hiába mondja bárki, hogy a fényképezőgépnek objektívje van és az objektív, és a fénykép magát a valóságot ábrázolja, ez nem igaz. [...] Én nem hiszek az abszolút tárgyilagos fotóban.”⁹





Baranyay András: *Néző*, 1978,
zselatinos ezüstbromid, dokubróm
papír, 21x14,8 cm, Kat. sz.: 509
© a MissionArt Galéria jóvoltából



Baranyay András: *Beállítások*, 1976,
zselatinos ezüstbromid, dokubróm
papír, 29,5x36 cm, Kat. sz.: 492
© a MissionArt Galéria jóvoltából

Baranyay András: *Beállítások*, 1976,
zselatinos ezüstbromid, dokubróm
papír, 14x16,5cm, Kat. sz.: 493
© a MissionArt Galéria jóvoltából



Baranyay András: *Ing*, 1973 k., zselatinos
ezüstbromid, dokubróm papír, 29,5x20,9 cm,
Kat. sz.: 414 © a MissionArt Galéria jóvoltából

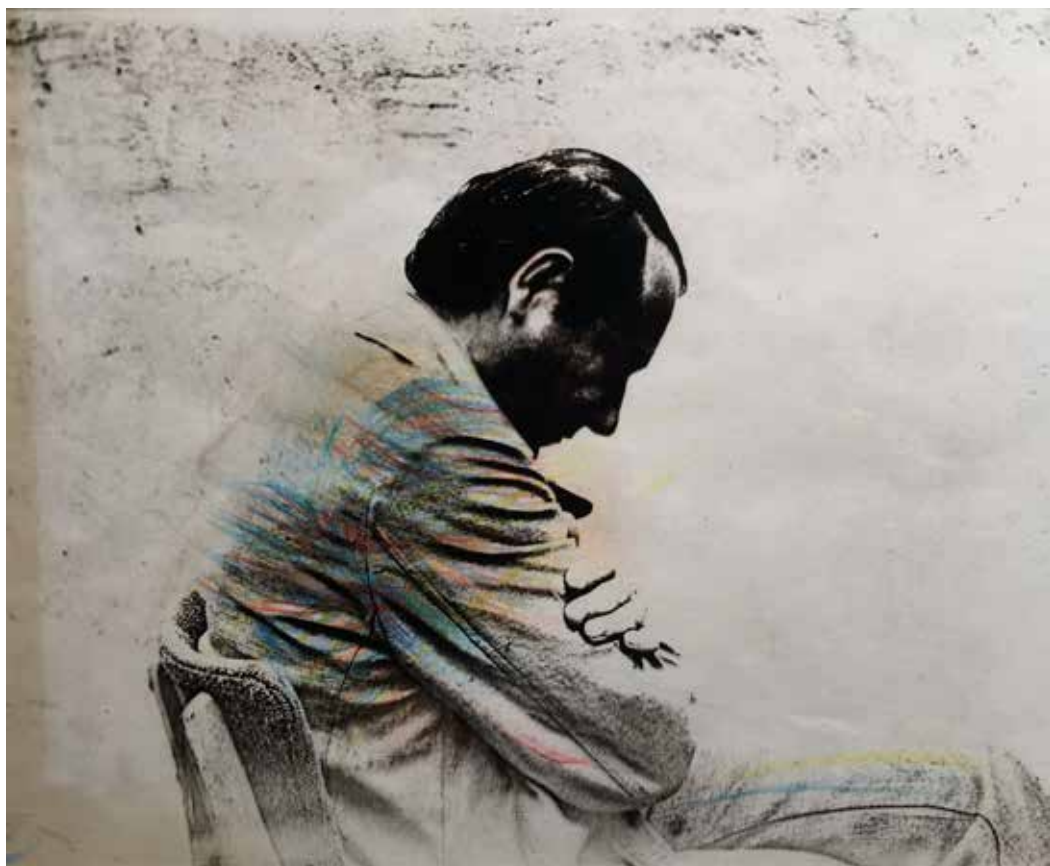
A hatvanas évek közepétől – a fotó valóságábrázoló funkciójával szoros összefüggésben – kezdte használni a képkivágást mint képalkotási módszert, litográfiáin és fotóin egyaránt. 2006-ban az *Új Holnap* tette közzé *A képkivágás* című rövid írását (Sz. Szilágyi Gábor előszavával), ebben a szövegben Baranyay a fotografikus látásmód festészetre gyakorolt hatását emeli ki. Többek között Degas munkamódszerét hozza példának, aki gondosan megkomponált képeinél gyakorta alkalmazott véletlenszerűnek tűnő, dekomponált képkivágásokat, amelyek mozgalmassá, pillanatszerűvé és ezáltal valóságossá tették a látványt.

„[...] mennyire különbözik ez a módszer a klasszikusan lezárt, a motívumok egészét hangsúlyozó, a dolgok mozdulatlan rendjét és állandóságát sugalló komponálási törekvésektől. Alkalmas a valóság illúziójának felkeltésére, az élet pillanatnyi látványainak, mozgó voltának érzékeltetésére, esetlegességet, befejezetlenséget fejezhet ki. Elrejt előlünk dolgokat, amelyek létezését csak sejthetjük, s ez a bizonytalanság nyugtalanítólag hat. Viszont a lényegtelen elhagyásával, a fölösleges elemek levágásával a tömörítésnek és a kiemelésnek hatásos módszerévé válhat, amelyben – mintegy esszenciába sűrítve – jelenik meg a lényeg, a részlet az egészre utal [...]”¹⁰



Baranyay András: *Önarckép*, 1976 k., zselatinos ezüstbromid, barit papír, 18x13 cm, Kat. sz.: 498
© a MissionArt Galéria jóvoltából

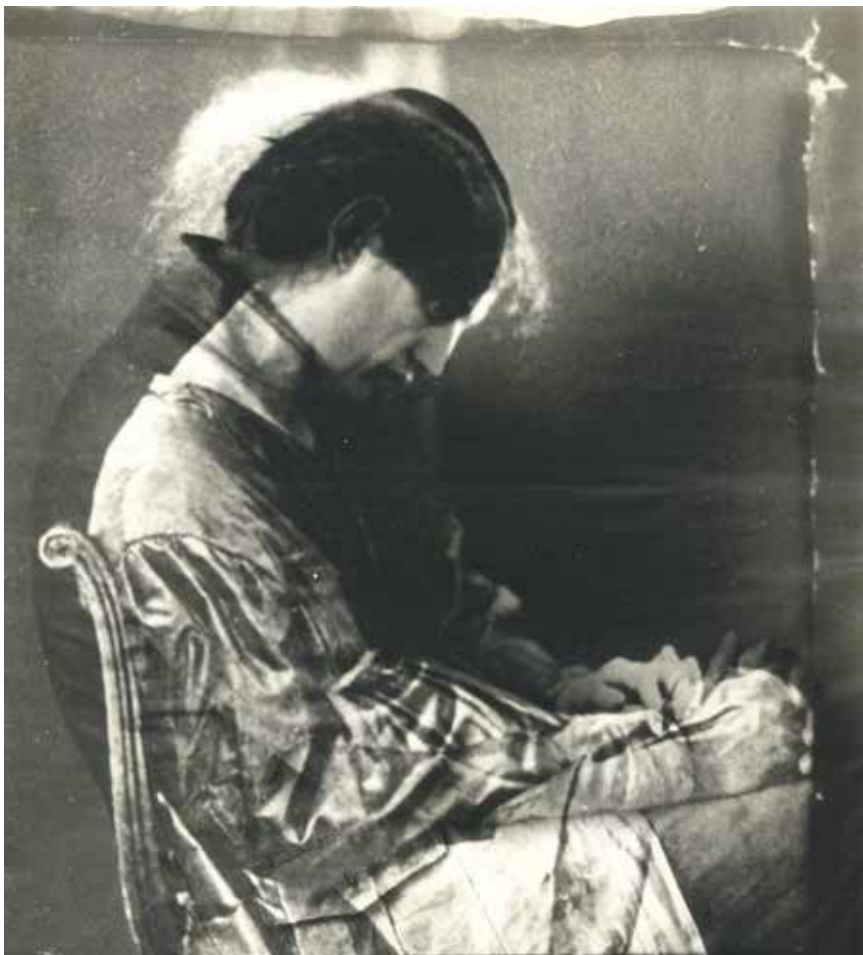
Baranyay András: *Önarckép*, 1985, xerox, színes ceruza, papír, síkfilm, 23x32 cm, Kat. sz.: 569 © a MissionArt Galéria jóvoltából





Baranyay András: *Önarckép*, 1979, zselatinos ezüstbromid, barit papír, 18x13 cm, Kat. sz.: 526 © a MissionArt Galéria jóvoltából





Baranyay András: *Önarckép Jane Morrisszal*, 1980–1981, zselatinos ezüstbromid, dokubróm papír, 33x29,5 cm, Kat. sz.: 534 © a MissionArt Galéria jóvoltából

S ezzel elérkezünk Baranyay művészetének legfontosabb problémaköréhez: a látható és láthatatlan, a valóság és a valóság mögötti, valamint az identitás leképezésének (pontosabban leképezhetetlenségének) kérdéséhez. Ez Baranyay „főtémája”, melynek szolgálatába az összes általa alkalmazott képalkotási eszköz állítja, s amelyhez olyan állandó „felületeket” talál, mint a kéz vagy az önarckép. „Én az önarcképpel úgy vagyok, hogy nem tudhatom, hogyan nézek ki, hiszen ha belenézek egy tükörbe, nem úgy látom az arcomat, mint mások, hanem pontosan fordítva. A kezemet viszont olyannak látom, amilyenek mások is; talán ez az egyetlen testrészem, amit ugyanolyan jól láthatok. És a kéz legalább annyira képes jellemezni, mint az arc. Emiatt a két dolog miatt foglalkoztam olyan sokat a kezekkel.”¹¹

Mivel a Baranyay műveit megalapozó filozófiai-esztétikai kérdésekről remek írások születtek a *Részben az egész* kiállítás apropóján, jelen írásomban erre külön nem térek ki.¹² Ahogyan Cséka György kiváló cikkében megfogalmazza: „Baranyay tematikai, motivikus szegényessége innen, ebből az élethosszig tartó fenomenológiai viz-

gálódásból eredeztethető. Hiszen ha az Én a magam számára bizonytalan, rögzíthetetlen valami, akkor az a legpontosabb, ha folyamatosan rögzítem, pontosabban kifejezem ezt a rögzíthetetlenséget, az Én mozgását, elmosódását, többszöröződését.”¹³

Baranyay önarcképei valójában anti-önarcképek, egy egészen korai portréját leszámítva (*Cigarettazó önarckép*, 1965 k.) sosem láthatjuk a művész arcát. Önmagát többnyire bemozdulva, elmosódva, megkettőzve örökíti meg, de nemcsak saját magát, hanem barátait, művésztársait is. Portréin egy hátat, egy mellkast, egy ingujjat, egy összegyűrődött inget, pólót láthatunk, a test egy-egy részletét. Ahogy a kezek mint kiterjesztett önarcképek esetében, itt is variációk egész sorát készíti el az évtizedek alatt. Bár a szakirodalom főként az *Önarckép Kierkegaard szellemében* (1980–1981) és az *Önarckép Jane Morrisszal* (1980–1981) című portréit emeli ki (azok szellemi-filozófiai mélysége miatt), szeretném felhívni a figyelmet Baranyay egy 1985-ben készült *Önarcképére*. Itt az önportréira jellemző „megkettőződés/rejtőzködés/eltakarás/mozgásban levés” helyett egy önmagát nyug-

vó helyzetben rögzítő, magába mélyedő, magányos alkotóra ismerhetünk rá. Magányát az alkotás játékosága oldja fel, éppúgy, ahogy a színes ceruza a fekete-fehér nagyítás keménységét a képen. A két hangulat, gesztus nem oltja ki egymást, egyszerre van jelen a képmezőben, ami egyszerre zavarba ejti a kép nézőjét. Baranyay Andrást egész életében ugyanaz a kérdéskör foglalkoztatta, ha figyelmesen nézzük képeit, olvassuk írásait, mégis azt láthatjuk, hogy e mögött a homogenitás, egyenlőség mögött a folyamatos gondolkodás és az alkotás sokszínűsége rejtőzik.

¹ SOLTÉSZ Éva: „A festészettől a fotóig”, *Új Tükör*, 1982/7-9, 27., https://baranyayandras.hu/wp-content/uploads/2021/09/1982_7-9-Tukor-Soltesz-Eva-A-festeszettol-a-fotoig.pdf (Letöltés időpontja: 2021. december 16.)

² A hatvanas-hetvenes években több képzőművész fordult kísérletező szellemmel és médiumkritikai attitűddel a fotográfia felé, ezekről legkorábban Beke László tanulmányai számolnak be: BEKE László: „Fotó-látás az új magyar művészetben”, *Fotóművészet*, 1972/3., <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke1.html> (Letöltés időpontja: 2021. december 16.)

³ „Az elbűjt ember. Baranyay Andrásral beszélget Hajdu István.” *Balkon*, 1994/4, https://baranyayandras.hu/wp-content/uploads/2021/09/1994_4-Balkon-Hajdu-Istvan-interju_c.pdf (Letöltés időpontja: 2021. december 16.)

⁴ <https://baranyayandras.hu/> A honlap a művész munkáin kívül a legfontosabb írásokat, vele készült interjúkat gyűjti össze.

⁵ SOLTÉSZ Éva: *I. m.*, 27.

⁶ SUBA Boglárka: „Baranyay András művészetéről”, *Részben az egész*, 2021, MissionArt Galéria Kft, Múcsarnok Nonprofit Kft., 21.

⁷ SOLTÉSZ Éva: *I. m.*, 27.

⁸ „Az első magyarországi fotóhasználatl foglalkozó munkák 1970 körül jelentek meg. 1970-ben a Budapesti Műszaki Egyetem „R” épületében rendezett R-kiállításon, mely az avantgárd alkotók egyik korai közös bemutatkozását jelentette, fotókat állított ki Baranyay András, Haris László és Major János.” BARKÓCZI Flóra: „A fotó mint képzőművészet. Az Expozició – fotó/művészet című kiállítás értékelése”, *Expozíció - Fotó/művészet*, 1976/2017, Vintage Galéria, Budapest, 40.

⁹ HAJDU István: *I. m.*

¹⁰ BARANYAY András: „A képkivágás”, *Új holnap*, 2006/ 4, 52. https://baranyayandras.hu/wp-content/uploads/2021/09/2006_4-Uj-holnap-A-kepkiivas.pdf (Letöltés időpontja 2021. december 16.)

¹¹ BACSKAI Sándor: „Képzőművészeti technikaként kezelem a fotót. Beszélgetés Baranyay Andrásal.”, *Fotóművészet*, 2004/3–4., http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200434/kepzo_muveszeti_technikakent_kezelem_a_fotot (Letöltés időpontja: 2021. december 16.)

¹² „A teljesség megragadhatatlansága tehát a töredékekhez vezette el: ezek még képesek érzékelteni a világ esetlegességét és mozgalmasságát. Művei a posztmodern elméletekben is felmerülő kérdéseket, a valóság »nagy egységben való« ábrázolásának problémáját vetik fel.” SUBA Boglárka: *I. m.*, 22.

¹³ CSÉKA György: „Hegel ellen — széljegyzetek Baranyay András munkáihoz”, *Műút*, 2021. 11. 25, <http://www.muut.hu/archivum/37562> (Letöltés időpontja: 2021. december 16.)

Baranyay András: *Önarckép Kierkegaard szellemében*, 1980–1981, zselatínos ezüstbromid, dokubrom papír, 42x29,7 cm, Kat. sz.: 531 © a MissionArt Galéria jövőtábor



ÜZLETEMBER + KURATÓRIUM =

Képzőművészeti fotóhasználat a Horváth Művészeti Alapítvány gyűjteményében

MIT TESZ EGY PÉNZÜGYI SZAKEMBER,
HA FELISMERI A KORTÁRS MŰVÉSZET
FONTOSSÁGÁT, ÉS AZT IS TUDJA, HOGY
A TARTÓS ÉRTÉKŰ PROJEKTEK ÉS VÁSÁRLÁSOK
ELDÖNTÉSÉHEZ SZAKÉRTELEMRE VAN
SZÜKSÉG? ALAPÍTVÁNYT HÍV ÉLETRE,
HOZZÁÉRTŐ KURATÓRIUMMAL. MÁSFÉL
ÉVTIZEDNYI MŰKÖDÉS UTÁN, A HORVÁTH
MŰVÉSZETI ALAPÍTVÁNY 2022-BEN EGERBEN
ÁLLÍTTA KI GYŰJTÉSÉNEK EDDIGI MÉRLEGÉT,
BENNE A FOTÓS NYELVET IS HASZNÁLÓ,
KÍSÉRLETI POZÍCIÓKKAL.

Horváth Béla az Államigazgatási Főiskolán végzett, a nyolcvanas évektől kezdve a biztosítási szakmában dolgozott, a rendszerváltáskor már igazgatói szinten. 1991 és 2007 között négy nagy biztosítótársaság alapításában is meghatározó szerepe volt. Ezzel párhuzamosan, a ma mintegy harmincéves műgyűjtői pályájának elején, a kilencvenes években a művészet közegében is befektetői szemmel nézett körül. Kenessei András tanácsai alapján főleg a már klasszikusnak számító modern aukciókról vásárolt, például Ámos Imre, Bálint Endre vagy Barcsay Jenő műveit. Többféle hatás – például egy angol üzletfelének vagy az Egyesült Államokban élő testvérének a javaslatai, illetve kortárs magyar alkotók, mint Kéri Imre érvei – nyomán, lépésenként fordult az élő művészet felé. A döntő váltást azt hozta meg, amikor Bellák Gábor művészettörténész bemutatta Szűcs Attila festőművésznék, akivel szoros, máig tartó barátsága alakult ki, és a művésztől az évek során komplett gyűjteménye jött létre, ez önálló kiállításon is szerepelt.



Varga Ferenc: *Sikertelen kísérlet a szoborfaragásra hívó készítés megtagadására*, 1/5. 1, 2002, fotódokumentáció 5/2, 80x70 cm

Varga Ferenc: *Sikertelen kísérlet a szoborfaragásra hívó készítés megtagadására*, 1/5. 2, 2002, fotódokumentáció 5/2, 80x70 cm

GYŰJTEMÉNY

2003-ban került Horváth Béla kollekcijába az első külföldi alkotás, a szlovén IRWIN művészcsoport egy munkája. Azóta az időközben a napi munkától már visszavonult üzletember magángyűjteménye számos magyar – többek között Braun András, Bullás József, Mulasics László vagy éppen Szépfalvi Ágnes – és külföldi alkotó, például Albert Ricken, Anatolij Oszmolovszkij és Emo Verkerk műveivel gyarapodott.

A klasszikus modern és kortárs magángyűjteményétől 2004 óta elváltak az alapítványi gyűjtés. Szűcs Attila hívta fel a figyelmét a Kis Varsó művészpárosnak Petrányi Zsolt kurátorral közösen a 2003. évi Velencei Képzőművészeti Biennáléra beadott pályázatára. Számos szakember, kiemelten Boros Géza művészettörténész, kulturális minisztériumi osztályvezető lépései nyomán éppen ekkor reformálták meg a velencei Magyar Pavilionba kijutó kiállítások rendszerét. A Havas Bálint – Gálik András duó és Petrányi közös anyaga volt az első közös, alkotói-kurátori pályázat, érdemi szakmai zsűrivel. Ám megfelelő finanszírozás nem társult még ehhez, illetve a minisztériumi költségvetésből nem állt rendelkezésre időben a pénzkeret a nagy léptékű Nefertiti-projekt megvalósításához. Horváth Béla készpénzes kölcsönrel előfinanszírozta a folyamatot, és ez a mecénásként tett lépés győzte meg arról, hogy a kortárs (magyar) képzőművészet intézményi pozícióját szisztematikusan is erősítse egy alapítvány létrehozásával. A kezdőlökés emlékére a 2004-ben húszmillió forint alaptőkével bejegyzett alapítvány emblémájába is beépült Nefertiti testének motívuma.

A velencei biennálén való indulás a logó vizuális gesztusán túl tartalmilag is meghatározó volt és maradt az alapítványi programra. A Kis Varsó szereplése – főleg az együttműködése az egyiptomi büsztöt őrző berlini megamúzeummal, majd a hiányzó test hozzáálmodása – nemzetközileg is nagy visszhangot váltott ki és meggyőzte Horváth Bélát, hogy az alapítvány a támogatói szerepen túl a választásaival a kortárs művészeti kánont is alakíthatja. Ehhez olyan progresszív kuratóriumra van szükség, amely a magánemberi ízlésen túl kvázi közintézményi küldetéssel végzi a munkáját.





Peter Lowas: *Out of order III.*, 2007, fotó 1/5, 60x90 cm

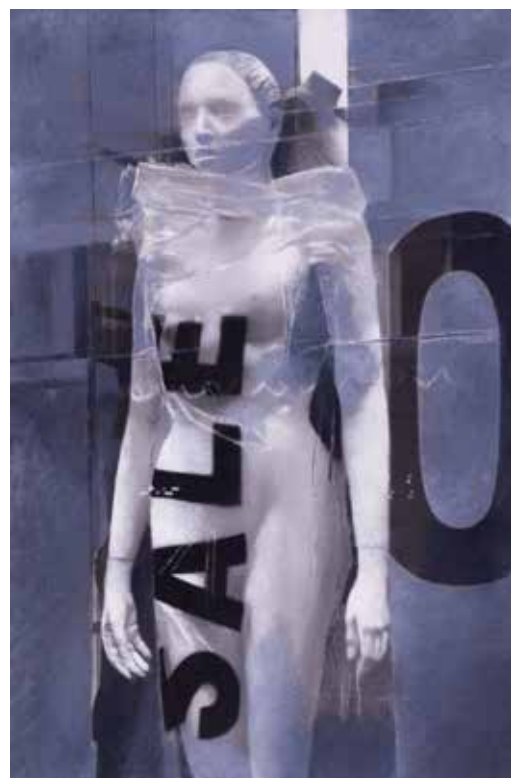
Peter Lowas: *Out of order II.*, 2007, fotó 1/5, 60x90 cm



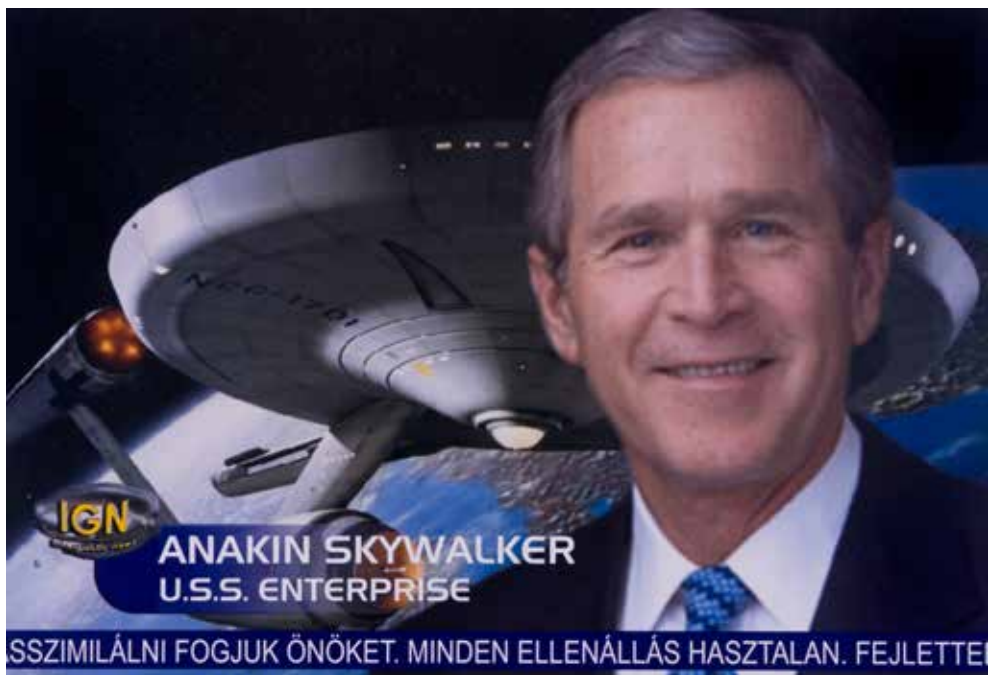
Köves Éva: *Csendélet II*, 2002, fotó, olaj-vászon, 21x31 cm

A diszkurzív kortárs művészet mellett elkötelezett szakemberekre alapozás komoly felismerés, szellemi nagyvonalúság volt és maradt mindmáig Horváth Béla részéről. Ugyanebben az időben született Kovács Gábor művészeti alapítványa is, az induláskor még hasonló felfogású kuratóriummal és első tervezett kiállítás gyanánt Kicsiny Balázs bevállalás installációjával, ám éppen az e körüli viták az alapító és a grémium között ahhoz vezettek, hogy Kovács Gábor végül egy másik művészetfelfogás és más szakemberek bevonása mellett döntött. Az utak elváltak. Két, hasonló háttérből induló alapítvány más-más irányt vesz; talán nem véletlen, hogy Kicsiny tervezett installációjáról (*Téli utazás*, 2004) a művész egy rajzát a Horváth Művészeti Alapítvány meg is vásárolta a gyűjteményébe.

A Horváth Művészeti Alapítvány kuratóriumának vezetője Szoboszlai János művészettörténész lett, aki korábban a londoni példa nyomán létrejött, dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet egyik alapítója és vezetője, míg a HMA indulásakor az abc Galéria egyik alapítója és irányítója volt. A kuratórium titkári posztja Petrányi Zsolté lett. Művészek (például Szűcs Attila és a Kis Varsó) és galériások, például Deák Erika mellett a kuratóriumi munkában részt vettek Horváth Béla üzleti munkatársai, barátai is, mindenekelött Csevár Antal ügyvéd és Farkas András kommunikációs szakember. Ők a hivatalos ügyeken és a frappáns sajtótájékoztatókon túl annyiban járultak hozzá a művészeti döntésekhez is, hogy a művészeti oldalról már előkészített javaslatok között ár-érték arány tekintetében segítettek a döntést, vagy a gyűjteményi akvizíciók ártárgyalásainak lebonyolításában vállaltak szerepet.



Köves Éva: *Csendélet*, 2002, fotó, olaj-vászon, 150x100 cm



Előd Ágnes: *Csillagok háborúja II.*, 2003, C-print 1/3, 70x100 cm © HUNGART 2022

Előd Ágnes: *Csillagok háborúja III.*, 2003, C-print 1/3, 70x100 cm © HUNGART 2022

Az évek során a kuratórium összetételében kisebb változások adódtak, de mindmáig művészettörténészek (például Topor Tünde és Hornyik Sándor), műtárgypiaci szereplők (Deák Erika mellett új tagként Einspach Gábor) és egy-egy üzletember, például Móricz Gábor szerepel a testületben. Amikor Szoboszlai János a Képzőművészeti Egyetemen akkreditált kurátorképzés – hivatalos nevén a Képzőművészet-elmélet szak – vezetője lett, a HMA kuratórium vezetői tisztségét átadta Petrányi Zsoltnak, míg a kuratórium titkára Tóth Pál Sándor lett, akinek ismert, más gyűjtemény-tulajdonosok által is használt műtárgy dokumentációs szoftvere egyúttal a HMA kollekciónyilvántartásának az alapja.

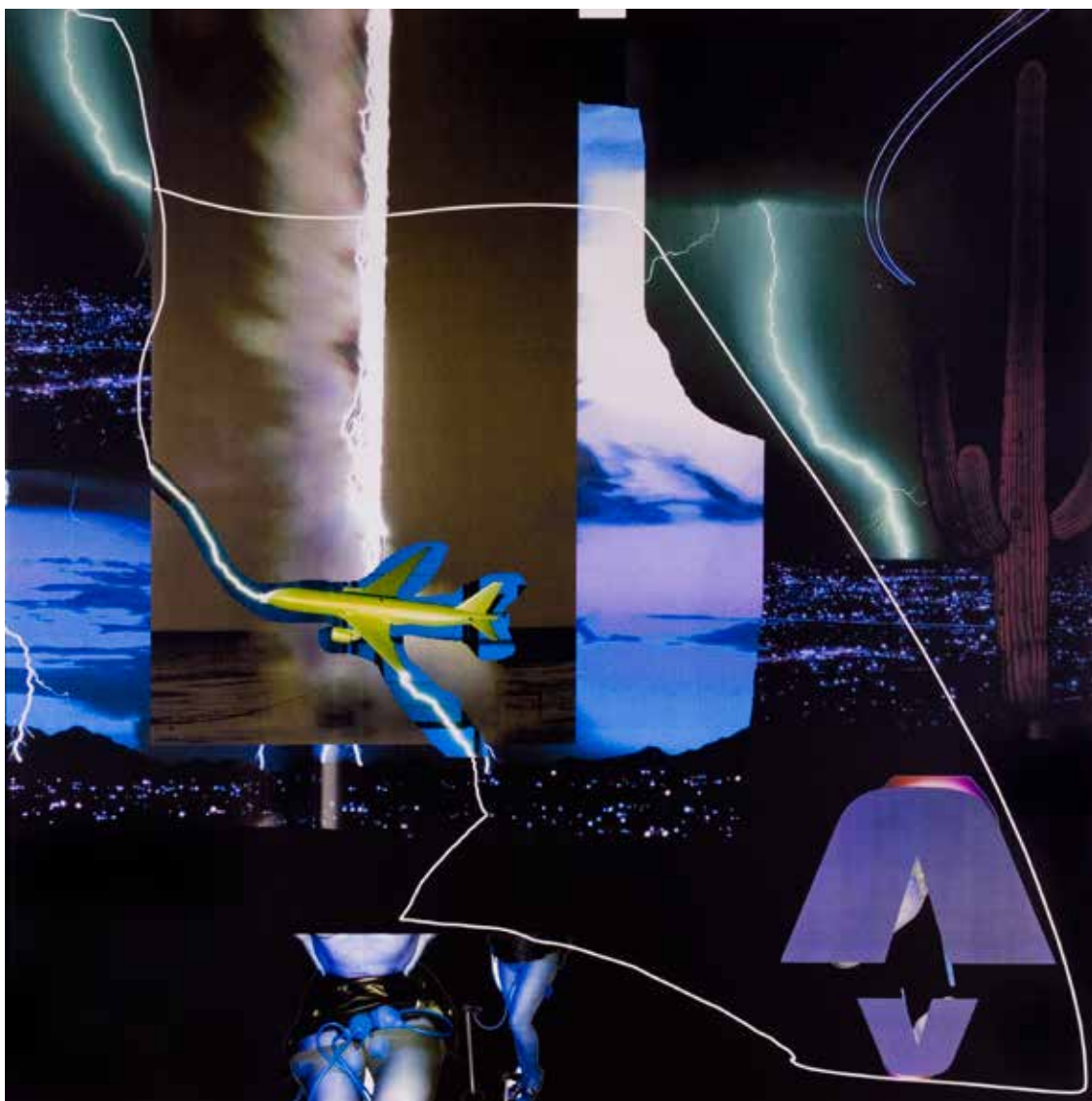
A tíz-tizenöt fős kuratórium új tagjai esetenként új irányokat is fémjeleznek: ahogy az alapítvány kiállt az OFF Biennále mellett, úgy a kuratórium tagja lett Somogyi Hajnalka művészettörténész, az OFF alapítója, vezetője; egyszersmind az OFF-hoz kötődően az alapítványi gyűjtemény része lett Csörgő Attila *Futball világtérkép* című játékosan kritikai műve.



Szacsva y Pál: *Reprojekció XLI.*, 2002, fotó 1/5, 53x79 cm

Szacsva y Pál: *Reprojekció VII.* (cím nélküli, talált kép), 2005, C-print, 82x164 cm





Komoroczky Tamás: *Villámzavar*, 2001, c-print, 120x120 cm

A kuratóriumból bárki javasolhat műveket megvételre az alapítvány gyűjteményébe. Az elmúlt években ez egyre szervezettebben zajlik. Az év végén elkezdik gyűjteni a felvételeket, ezekből közös lista születik, és a tételeket közös kuratóriumi ülésen vitatják meg minden év februárjában. Az évi néhány millió forintos vásárlási keret miatt tudatosan kell eljárni. A javaslatok egyre kevésbé *ad hoc* ötletek, és egyre inkább a gyarapodó műtárgyállomány kiegészítései a hiányzó pontokon, egy egységes szemléletű kollekciónak megcélózva.

Kezdetben az akvizíciók fókuszja a fiatal, de már érdemi referenciákkal bíró művésztől olyan alkotások megszerzése volt, amelyek nem csupán egy magángyűjtő tetszésének, hanem kurátori elvárásoknak is megfele-

nek. Ahogy az alapítvány tevékenysége mind relevánsabbá vált a szűkülő hazai kortárs művészeti nyilvánosságban, úgy jelent meg az igény arra is, hogy a gyűjtemény időben visszafelé is épüljön és egy korszakot minél teljesebben bemutasson. Ne csak a mindenkori fiatal tehetségeket, hanem az előképeiket, mestereiket is képviselje, egyszersmind az alapítvány saját történetét is reprezentálja. Máiig megmaradtak a vételek a fiataloktól, például Szinyova Gergő vagy Nemes Márton munkásságából, de bekerült a kollekciónak a Képzőművészeti Egyetem nagyformátumú tanárai közül Károlyi Zsigmond egy műve vagy éppen a HMA indulásakor, az új évezred elején markáns festészeti profillal jelentkező, akkor fiatal Kovács Lola nagyméretű, korai képe.



Szarka Péter: *Politika és turizmus I.*, 2001-2002, lambda print, 75x150 cm



Szarka Péter: *Január szobra*, 2005, lambda print, 1/3, 65x125 cm

A generációk kérdésén túl a gyűjtés irányában a másik finom eltolódás a művészetfelfogás kiszélesítése. A kezdeti vásárlások elsősorban a konceptuális művészet öröksége mentén születtek. Ez a filozofikus jelleg máig is tetten érhető a kollekciónban, legyen szó Szörényi Beatrix *Biography* című, cirkalmas betűiben és direkt felemás megvilágítású, anyagszerű relief-jellegében meghökkentő installációjáról, Szalay Péter *Kettős látás* című, ál-realista sportplasztikájáról vagy éppen Lakner Antal *Handypress* című fiktív háztartási elektronikai tárgyáról. Ezzel a felfogással párhuzamosan a gyűjteményben helyet kaptak a konceptuális háttér nélkül is könnyen befogadható, figuratív, érzelemgazdag, lendületes festői munkák is, többek

között Bodoni Zsolt, Ezer Ákos és Király Gábor képei. Jelen van a közhangulat, a hétköznapi szintjén zajló történelem is, például a Borsos Lőrinc művészpáros festménysorozatában az utalás a nemzetközi fegyverkezésre, Süveges Rita diptichonjában a fenyegetően fenséges vulkánkitörés, vagy éppen Trapp Dominika mindkét művében „a test” politizálódása a magyarországi közbeszédben. Ezeknek a témáknak a szerepét jelzi az is, hogy Petrányi Zsolt az egyik évben a kuratóriumi ülésre a megelőző tizenkét hónap médiaháreiből szemezgetett visszatekintést készített elő, hogy erre a kontextusra is gondoljanak a zsűritagok a művek kiválasztásánál: a konkrét ügyek feledésbe merülhetnek, de a jól választott művek őrzik a korszellemet.



Szabó Dezső: *Forgószél / tornádó VI.VI.*, 2001, fotó, 120x180 cm



Barakonyi Szabolcs: *Hűlt hely* 8002, 2018, giclée print dibondon, 66x93 cm

A művészetfelfogás és a generációk kérdésén túl a kollekció nyitottságának harmadik aspektusa a sokféle alkotói eszköztár, technikai, műfaji megoldás felkarolása. Ábrázolás és absztrakció határán mozgó, olaj-vászon festmény (például Csató József alkotása), képregény-hatású grafika (Hatházi László), akrillal festett plexi-objekt (Kokesch Ádám), mázas kerámia szobor (Makai Mira), steppelt vászon és bőr installáció (Kiss Adrian) vagy éppen lézergravírozású pozdorjaszobor (Kútvolgyi Szabó Áron) egyaránt megtalálható a gyűjteményben, hiszen a kortárs művészet egyik alapvonása a kísérleti anyaghasználat és a hagyományos művészeti nyelvek kombinálása. Ide illeszkednek a fotó alapú munkák is. Mivel ez egy kortárs művészeti gyűjtemény, a képzőművészeti fotóhasználatra találunk példákat. Ahogy az alapítvány nem

gyűjt önmagában festészetet, szobrászatot vagy installációt, úgy fotót sem. Művészeket figyel és alkotásokat tart megvételre érdemesnek, amelyek ugyanannyira lehetnek grafika- vagy plasztika-alapúak, mint fotós eszközökre épülők. A fotó nem kiemelt, de nem is háttérbe szorított megszólalási lehetőség.

Még egy kifejezetten fotósként – avítt kategóriákkal szölvé, autonóm fotóművészként és alkalmazott fotográfusként – jegyzett művésztől, Barakonyi Szabolcstól is egy kortárs képzőművészeti jellegű alkotást választott a kuratórium (*Hűlt hely*, 2018), amelynek a megjelenési formája történetesen *giclée* nyomat. A Szabó Dezső *Forgószél* című sorozatából választott mű (2001) úgy kérdez rá a fotográfiával kapcsolatos sztereotípiákra, hogy a megszólalásig élethű tornádót a néző csak képzeli, hogy látja



a fotón, holott a makettet a művész maga építette meg. Maurer Dóra *Traces* [*Nyomok*] című sorozatából a gyűjteménybe megvásárolt 2016-os fotó szintén művészet és illúzió kapcsolatára kérdez rá. Bár ez a fotó Maurer egy atipikus alkotása, mégis találóan reprezentálja a művészt, hiszen Maurer mostani, nemzetközi szintű kanonizációjának egyik kulcsa éppen az, hogy nem festő, nem fotós, nem művésztanár, hanem mindez együtt, folyamatosan kísérletező alkat, fotóban és más területeken egyaránt.

Gyenis Tibor két műve is a képzőművészeti gondolkodás és a fotós kifejezésmód ötvözete. Az *Ilonka néni a tiszta formák kompozíciójával álmodott* című, többpéldányos – egyebek mellett a Ludwig Múzeum gyűjteményében is megtalálható – munka (1999) művészettörténeti *homage*, tisztelgés Kazimir Malevics előtt, egyúttal szocio-

gráfia a vidéki magyar építkezési és vizuális kultúráról, amint egy banális helyzet humoros megörökítése is. Gyenis másik alkotása, a *Vidéki kirándulás* (2004) egy kis *land art* akció, finom beavatkozás a tájba, amely gyorsan el is múlik, hiszen a hóba varázsolt forma elolvad, ám éppen a fotó révén állandósul, performatív tájkép lesz belőle. Szabó Ádám szintén nem riad vissza a biológiai környezetünk átalakításától. Egy látszólag hétköznapi gyümölcs-csendéletet bolondít meg azzal, hogy az éppen meghámozni kezdett narancsokat, szilvát, banánt plasztikai sebészettel megmenti és visszavarrja eredeti alakjukba (*Plastic surgery*, 2007). Az ember a gyümölcsöstál, egyfajta környezeti és civilizációs kompozit létrehozójaként, fogyasztójaként, illetve újrateremtőjeként fogható fel ebben a fotós diptichonként megörökített gondolat kísérletben.

Fizikai valójában is megjelenik az ember Fabricius Anna művein, amint éppen újraértelmezi az őt körülvevő tárgyakat. Az *Átmeneti társaság* című sorozatból (2003–2004) megvásárolt c-printeken a női szereplők az otthon mindennapi rendetlenségében azzal keltenek feltűnést, hogy megszokott funkciójukból kiragadva, harciasan, demonstratívan nyúlnak használati tárgyakhoz, például fegyverként magasba emelve egy hajszáritót. A meghökkentő képek a nemi klisékre kérdeznak rá: valóban a ruhaszáritó és a konyhai asztal világába szorítva kell egy nőnek élnie?



Fabricius Anna: *Átmeneti társaság / Charlotte*, 2003–2004, c-print, 75x100 cm



Fabricius Anna: *Átmeneti Társaság / Eleonora*, 2004, c-print, 75x100 cm

Ember Sári fotóján (*Lány árnyékkal*, 2017) sokkal líraibb a női alak megjelenése, bár a lesütött szem és a rávetülő árnyék elbizonytalanítja a befogadót. A kompozíció erejét éppen a talány adja: a lány vagy a sematikus arcot idéző árnyék áll a fókuszban? Ahogy számos más esetben, úgy itt is két munkát vett meg az alapítvány a művésztől, hogy a gondolkodásmód továbbfejlődését is be tudja mutatni, és az ugyanabból az évből származó *Kerámiafej árnyékkal* már nélkülözi is az élő alakot, csak két sík, a kerámialap-szobor és az árnyék dinamikájára épül.

Egy-egy mozgóképes mű is ide kapcsolható, hiszen ember és tárgy viszonyában szintén a transzformációra koncentrál Várnai Gyula. A *Magic* című 2003. évi videóján a kéz az ujjak mozgásával egy székformát játszik el, és erre az előadásra vetít rá a művész. Eszterházy Marcell is egy átalakítást végez: a Rolling Stones egykori nyugat-európai koncertjéről készült Super 8-as, hang nélküli amatőr felvételt digitalizálja, s John Cage-re utalva a *4'33"* címet adja a kompozíciónak, amelyben Mick Jaggerék szenvedélyes előadása és a közönség felszabadult „mozgásszínháza” együtt testesíti meg azt a szabadságot, amelynek emlékét, ideáját az odavetődött kelet-európai rajongó egy őrjöngő koncert némafilmes ereklyéjeként hozta haza magával a Vasfüggöny korában. Ilyen volt a néma szabadság.

Összességében a fotó jellegű művek nincsenek se alul-, se felülreprezentálva a gyűjteményben. Ahogy van porcelánra festés (Pintér Gábor objektje) vagy többméteres, hegesztett vas-relief (a Randomroutines művésznevet használó páros, Kaszás Tamás és Kristóf Krisztián munkája) és személyautó visszapillantó tükrebe beépített fényinstalláció (Halász Péter újmédia műve) a kollekcióban, ugyanolyan természetességgel bukkannak fel a már említett fotó alapú művek. Múzeumi kvalitásra törekvő gyűjteményről van itt szó, amelyben a fotó megfelelő pozícióját éppen az jelzi, hogy feltűnés nélkül, magától értetődően, se háttérbe nem szorítva, se pozitív diszkriminációval nem erőltetve, hanem egyszerűen csak jelen van a számtalan alkotói kifejezésmód között.

Várnai Gyula: *Stalker I (1)*, digitális fotó ongrofoamlemezre kasírozva (sorozat 2 db.) 3, 2004, c-print, 80x60 cm

Várnai Gyula: *Stalker I (3)*, digitális fotó ongrofoamlemezre kasírozva (sorozat 1 db.) 2, 2004, c-print, 80x60 cm





Németh Hajnal: *Try me/drums 01*, 2005, c-print 5/1, 60x60 cm

Németh Hajnal: *Try me/guitar 01*, 2005, c-print 5/1, 60x60 cm

Németh Hajnal: *Hommade trance 3/2* (Házilag őrzött révület), 1997, fotó

Németh Hajnal: *Hommade trance II.* (Házilag őrzött révület), 1997, c-print, 60x60 cm

A Horváth Béla szülővárosában, Egerben megrendezésre kerülő 2022. évi kiállítás egyik kérdése éppen az, hogy ezek a természetszerűleg eltérő alkotások közös térben, nyilvánosan bemutatva milyen összhangot képviselnek. Ez a visszajelzés jelöli ki majd a gyűjtés további irányait. Közben az alapítvány két másik művészettámogatási projektje is folytatódik. Már 2005-ben, az alapítvány létrehozását követő évben is adtak át műkritikai díjat Baglyas Erika képzőművész és kritikusnak. Később többek között Mélyi József kapott ilyen elismerést (2010). 2020-ban új alapokra helyezték ezt a műkritikai díjat. Szakmai folyóiratoktól kérnek be az éves publikációk közül olyan javaslatokat, amelyek a kortárs művészet problematikájára közérthető nyelven reflektálnak. Az *Art Magazin*, az *exindex.hu* és más fórumok ajánlásai nyomán az első két díjazott ebben az új rendszerben Huth Július és Molnár Ráhel Anna lett.

A gyűjtés és a műkritikai díj mellett az alapítvány harmadik akcióterülete egy-egy konkrét projekt támogatása. Ahogy a Kis Varsó biennálés szereplését, később Csákány Istvánnak a kasseli dokumentára készülő, egy pályaudvar egész raktárépületét betöltő installációját, Fehér Dávid Lakner László egyik alkotásáról készülő publikációját, vagy éppen a Berlinben élő képzőművész, Németh Hajnal által életre hívott *Lada* projektet is támogatták. A gyarapodó gyűjtemény és az egyéb alapítványi projektek már felvetették egy állandó, intézményesült otthon igényét is. Eredetileg Budajenőn egy egykori magtár volt a kiszemelt helyszín, de az a fővárosból a nem autóval érkező látogatóknak nehezen megközelíthető lenne. Remélhetően az egi kiállítás visszhangja is hozzájárul majd ahhoz, hogy akár a fővárosban, akár egy vidéki nagyvárosban kapjon az alapítvány megfelelő helyszínt és működési feltételeket.

Németh Hajnal: *Eight to eight 3/2*, 1999, print, 93x130 cm



A PIKTORIALIZMUSTÓL A MODERNIZMUSIG

Margaret Watkins *Fekete fény* című retrospektív kiállítása a Mai Manó Házban¹

2021. 10. 03. – 2022. 01. 16.



Margaret Watkins: *Untitled (Verma Skelton Posing for Cutex Advertisement)*, New York, 1924, Vintage palladium print, 11,2x15,2 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow

Azzal egy időben, hogy a párizsi Luxemburg Múzeumban megnyílt Vivian Maier francia származású amerikai fotográfusnő (1926–2009) rejtőzködő, majd a halála után váratlanul felfedezett² életművének kiállítása a diChroma madridi ügynökség és a Grand Palais közös rendezésében, a budapesti Mai Manó Galériában Anne Morin, a diChroma ügynökség igazgatója és Baki Péter a Magyar Fotográfusok Házának igazgatója megnyitották a Margaret Watkins skót-kanadai származású amerikai fotográfusnő elfeledett, majd csodával határos módon újra megtalált fotóiból összeállított *Fekete Fény* című életmű-kiállítást.

A két fotografiai életmű párhuzamos – párizsi és budapesti – bemutatása nem véletlen, hiszen mindkét esemény társrendezője Anne Morin, a diChroma Photography ügynökség igazgatója. Az ügynökség küldetése, hogy különböző múzeumokkal és galériákkal együttműködve kész kiállításokat menedzsel és utaztat szerte a világban. A leg-

utóbbi években pedig külön hangsúlyt fektet arra, hogy nemzetközi szinten is minél több női fotográfus életművét láthassa a közönség. Ebben a szellemben rendezett kiállítást Mary Ellen Mark számára 2015-ben bekövetkezett halála után, hogy a nevét újra megismerhessék az emberek, mielőtt még teljesen feledésbe merülne. Jelenleg egy másik projekten is dolgozik az ügynökség, Ruth Orkin amerikai fotográfusnőnek és filmesnek rendez kiállítást, hiszen ő is kiérdemelte helyét a művészettörténetben. Az a tény pedig, hogy ezek a művészek nők voltak, és hogy munkásságuk elhalványulása részben valamiféle közös női sorsnak köszönhető a viharos történelmi eseményeken túl, nem pusztán művészet-, vagy fotótörténeti szempontból izgalmas, hanem szociológiai és kultúrtörténeti szempontból is. A kevésbé ismert, de a művészettörténet jeles pillanatait kijelölő fotográfusnők nevének forogni kell, a műveiket pedig meg kell mutatni, mert kötelességünk emlékezni rájuk – vallja a kurátor.³

A magyarországi helyszínek külön fotótörténeti jelentősége Anne Morin számára, hogy az ország hagyományosan a fotó országa, több világhírű fotográfus adott a világnak. Anne Morin azonban itt Budapesten fedezte fel, hogy igen sok neves és tehetséges fotográfus is élt, él, alkotott és alkot Magyarországon.⁴ Margaret Watkins életútjának és életművének bemutatásával ezek a magyar fotográfusok is helyet kapnak az egyetemes fotótörténetben, ahol Watkins is jelentős szerepet játszott először piktoralista portréival, reklámfotóival, a látványt újrakeretező avantgárd képeivel, az árnyjátékokra emlékeztető fekete-fehér tájakat és városokat ábrázoló fotóival, *street*-fotográfiáival és végül a képrészletek elforgatásával és tükrözésével kialakított kárpitterveivel. A Mai Manó Galéria pontos kronológia szerint mutatja be a képeket teremről teremre, a fenti irányok szerint. Amiből igen jól kiolvasható a Watkins-életmű korba ágyazottsága, a művészettörténeti explicit és implicit intertextusok és hatások logikája, valamint az, ahogy átveszi a stafétabotot, majd a maga korában meg is haladja a példaképeket és a kortársakat, átugorja az elé emelt akadályokat, hogy egy következő művésznő még meszebbre juthasson. Így kapcsolódnak egymáshoz, haladnak előre ezek a nők a történelemben, és minden alkalmal

lommal egyre több területet hódítanak meg. A kiállítás tehát nem egyszerűen egy életművet tár a látogató elé, hanem a Watkins-fotók történelmét, és az általuk követett irányokat is bemutatja időben és térben.

Az amerikaiak, az életművet rendszerint a médium történetének kontextusában próbálják meg rendszerezni. Az európai művészettörténeteseknek mintha szélesebb lenne a látókörük. Az ő elemzéseik távlatba helyezik a műveket. Főleg Watkins életművét elemezve érthetjük meg ezt, képein ugyanis gazdag és komplex kapcsolatok hálózatát fedezhetjük fel a holland és északi festőkkel, Rilke költészetével, Max Weber szociológus elméletével, a többi médiummal, ami végső soron az egész világra nyitottá teszi az életművet.

A kiállítás címe – *Fekete fény* – a kurátor szándéka szerint az életből a halálba tartó Victor Hugo halálos ágyán kiejtett szavaira utal, aminek kettős jelentősége van, egyrészt a Watkins fotóiból sugárzó sötét, északias fényt jelenti, másrészt azt a pillanatot, amikor az életmű a tetszhalotti állapotból újjáéled csodálatos felfedezésének köszönhetően. A kiállításon Margaret Watkins 1914 és 1939 között készült 120 fényképe támad fel, mindegyik eredeti nagytáblában.

Margaret Watkins: *Academic Nude – Tower of Ivory*, 1924, Vintage palladium print, 21,2x16 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow





Margaret Watkins: *Self-Portrait*, c. 1923, Vintage gelatin silver print, 23,4x16,1 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow

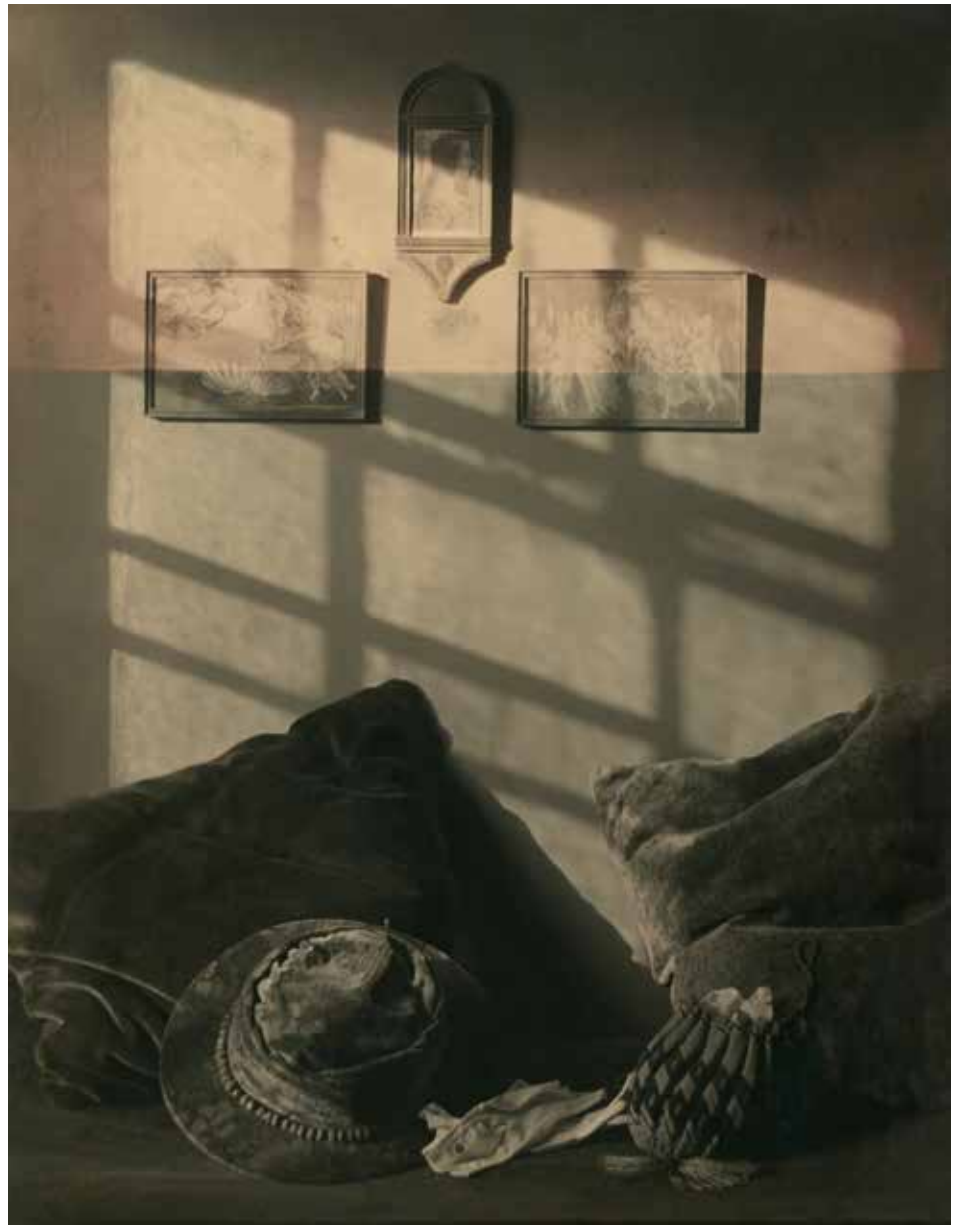


Margaret Watkins: *Clarence H. White*, c. 1923, Vintage platinum print; printed by Clarence White © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow

1923-ban egy művészeti magazin újságírójának a kérésére Margaret Watkins így foglalta össze az életét:⁵ „Hamiltonban születtem Ontario Államban, a zene és a kép inspirált.” Ekkoriban Watkins már New Yorkban élt és a híres Clarence H. White School of Photography-ban tanított. Fotóival számos díjat nyert nemzetközi kiállításokon, vagyis karrierje csúcsára érkezett. Rendszeresen vett részt a New York-i zenei élet eseményein, koncertekre és operaelőadásokra járt. Ha végignézzük a fotóit – reklámfotókat, portrékat, tájképeket –, és megfigyeljük rajtuk a kompozíciót, a formát és a dinamikát, kétségtelen, hogy művészetének közvetlen ihletforrása a zene volt. Ezt jól példázza az egyik híressé vált *Házi szimfónia* [*Domestic Symphony*] (1919)⁶ című képe. A kép címe egyfelől közvetlenül idézi Richard Strauss *Sinfonia Domestica* (Op. 53., 1902) című művét, de maga a látvány is a hangszerek formáját és a zene ritmusát jeleníti meg. Ezen a képen különösen jól érzékelhető a Watkins majd minden fotójára jellemző eljárás, amellyel kivág a hétköznapi valóságból egy részletet, amikor maguk a mindennapi tárgyak – a három tojás a porcelán csöppötetőn – már nem is felismerhetők. Nem fragmentum

jön létre, hanem a részletből egy új egészet, egy új univerzumot alkot, ahol a körvonalak, a fények és az árnyékok túlmutatnak a konkrét látványon, egyszerre érzéki és elvont esztétikai tartalommal töltik meg a formát. Vagyis, a korabeli avantgárd művészekhez hasonlóan Watkins nem a látványt rögzíti, nem ábrázolásra törekszik, hanem a valóság összefüggéseit elemzi, majd az elemzés konklúziója kerül rá a képre.

Watkins mind történetileg, mind elméletileg logikus művészi életutat jár be, ami jól követhető a kiállításon. Első jelentősebb képei a Nadar ihlette romantikus, majd pre-raphaelita hangulatot idéző portrék. Akárcsak Nadar, a 19. századi nagy példakép, Watkins is úgynevezett művészi portrékat készített kortársokról (*Clarence White portréja* [*Clarence H. White*], 1923), zeneszerzőkről, művészekről. Ezek a portrék a nadari poétikát követik, így a fotográfiát ugyan általánosan elítélő, de a francia fotográfus művészetét elismerő Baudelaire szavaival „Pontos arcképek, ám a sors megjelenítése elmosódottá teszi őket.”⁷ A képeken az alakok testtartása, ruházata, tekintete nem fizikailag utal a modellre, hanem az egész belső személyiséget, sőt az élettörténetet is tükrözi.



Margaret Watkins: *Selfportrait (Still life – Hat, Purse and Gloves)*, New York, c. 1925, Vintage gelatin silver print, 21,1x16,1 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow

Külön figyelmet érdemelnek művészettörténeti és elméleti szempontból egyaránt Watkins önarcképei (*Önarckép [Self-Portrait]*, 1923), amelyek a fény és az árnyék játékán keresztül rembrandt-i mélységeket tárnak fel, ugyanakkor a korabeli lélektani kutatások következtetéseit és a szubjektum fenomenológiáját, megragadhatatlanságát is kifejezik. Watkins önmaga tükörképeként látható, vagy egyszerűen csak a személyes tárgyait fotózza le és az „önarckép” címet adja a képnek, végül a tematikán és a megragadhatatlanság esztétikáján túl formai szempontból is csodálatos konklúzió a legutolsó önarcképe, ahol egy lépcsőház fény-árnyékos terében csak a saját kalapos árnyéka látható (*Önarckép árnyékkal, [Untitled – Self-Portrait and Shadows]* 1935). Mintha előrevetítette volna munkássága sorsát, azt, ahogy a fotói elhomályosulnak, eltűnnek, hogy végül az árnyékvilágból a felszínre kerüljenek.



Margaret Watkins: *Untitled*, n.d., Vintage gelatin silver print, 8x10,7 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow

Watkins nem készített sok tájképet, de ezekre is egyfajta formalista líraiság jellemző (*Szögek – A stég* [*Angles – The Wharf*], 1922), ahogy az igen sikeres és keresett reklámfotóin is megjelenik a fentebb említett modernista esztétika, a részletek kiragadott, újraakertezett ábrázolása, valamiféle piktorialista atmoszférán keresztül (*Cím nélkül – Verna Skelton a Cutex körömlakk reklámfotóján* [*Untitled – Verna Skelton Posing for Cutex Advertisement*], 1924). Margaret Watkins 1884-ben született a kanadai Hamiltonban egy gazdag és sikeres üzletember, valamint egy glasgow-i textilgyáros családból származó nő gyermekeként. Már egész fiatalon érzékelhető Margaret kifinomult esztétikai érzéke és a művészetek iránti rajongása. Tizenöt évesen saját kézzel készített asztali díszait árulja apja áruházában. Szépen zongorázik, a híres Centenary Methodist Church kórusában énekel. 1908-ban szülei válása és anyja nehezen kezelhető betegsége miatt elhagyja Kanadát, először a Roycroft Arts and Crafts kommunában dolgozik, majd Sidney Lanier utópista vallási közösségéhez csatlakozik Észak-Amerikában. Az utóbbiban kezd el a fotográfia iránt érdeklődni. 1913-ban Bostonba költözik és egy fényképész műtermében dolgozik, esténként verseket ír, koncertekre jár és a Temple Israel kórusban énekel Mendelssohn és Wagner műveket. Két évvel később New Yorkban talál munkát Alice Boughton híres fotográfusnő műtermében és beiratkozik a New York-i Clarence H. White neves fotóiskolájába, ahol

White lesz a mestere. Részt vesz az iskola Maine-ben és Connecticutban szervezett nyári táboraiban, ekkor szerzi első meghatározó fotós tapasztalatait. Az iskolában többek között Max Weber, F. Holland Day és Gertrude Käsebier tanítják, majd Watkins maga is az iskola tanára lesz. Aktív szerepet vállal a Pictorial Photographers of America egyesületben alelnökként, rendszeresen kiállítja a fotóit, több díjat is kap, a kritika élteti, így a leghíresebb magazinok (*The New Yorker*, *Harper's Bazaar*) elhalmozák felkérésekkel.

Watkins tehát portréfotósként kezdi pályáját, majd felfedezi a tájképfotózást White nyári iskoláiban, itt készíti első jelentősebb képeit. Az egyik fotó (*Szögek – A móló*, 1922) igen merész mind strukturális, mind kompozíciós szempontból: egy stég és egy halászcsonak részlete látható rajta, a csonak és a stég a vizet háromszög alakban keretezik.

1919-ben kezd el Watkins úgynevezett „házi” csendéleteket fotózni, amelyek közül a leghíresebb *Házi szimfónia* címűt már felidéztek. Ezekkel a csendéletekkel új utat nyit, korának kortárs esztétikai kontextusába helyezi a fotográfiát: banális tárgyakról, konyhai mosogatókagylóról, fürdőszobai zuhanyrózsáról készít felvételeket, amelyeken kecses vonalvezetést, hajlított formákat látunk. Újszerű a fényel és az árnyékkal való játék is: a képek nagyobbik részén árnyék látható, hogy a tárgyrészletek formája és tömege minél fényesebben emelkedhessen ki.

A képek tanúsága szerint Watkins-ra valószínűleg a festő és fotográfus Arthur Wesley Dow (1857–1922), elmélete is hatott, ahogy nagyon sok kortárs művészre és irányzatra is. A White iskolájával szoros kapcsolatban álló Dow, a Columbia Egyetem professzora, a *Composition* (1899) című könyvében fejti ki az egyenes és hajlított vonalak, valamint a sötét és világos volumenek váltakozásának kompozíciójából fakadó szépség esztétikáját. Kétségtelen, hogy Margaret Watkins fotóin is ugyanez a kompozíciós technika érvényesül. Watkins képein felfedezhetjük a filozófus, szociológus és orientalista Ernest Fenollosa (1853–1908) elméletének nyomait is. Fenollosa számára minden művészet kulcsa a zene, mivel a zene maga a „tisztá szépség”, semmilyen valóságélemre nem vonatkozik. Láttuk, hogy Watkins számára a zene szintén a vizuális szerkesztés metaforája, ahogy ezt ki is fejti egyik esszéjében, ahol a festői ábrázoláson alapuló művészi reklámfotózásról ír:⁸ „Meglepő és bizarr dolgok, egyszerű mechanikus dolgok váratlan méltósággal jelentek meg a festő vásznán, a hétköznapi tárgyak görbe körvonalai és szögletei egy fúga variációira emlékeztettek.” Watkins-nál mindez

nem egy elmélet metaforája csupán, a fotóin a maguk konkrétságában jelennek meg a merész szögletek és az intenzív árnyékok.

Margaret Watkins élete és pályája 1925-ben törik meg először, amikor munkaadója és mentora, Clarence White hirtelen meghal egy mexikói tanulmányút során. A következő évben egy kimerítő és méltatlan jogi kálvária kellős közepén találja magát, mivel az elhalálozott White felesége visszaköveteli tőle a fotós néhány képét, amelyet Watkins a pénzügyi nehézséggel küszködő iskolában végzett munkájáért fizetség gyanánt kapott. Ezért, belefáradva a hosszú pereskedésbe, elutazik New Yorkból, terve szerint két-három hónapra, hogy Európában utazgasson. Megáll Glasgow-ban, és meglátogatja igen idős nagynénjeit, akik nyomorult és borzalmas körülmények között élnek, betegek, így nem hagyhatja őket magukra. Az egyik nénje megérkezése után nem sokkal meg is hal. Életének következő negyven évét Glasgow-ban tölti néhány európai, párizsi, moszkvai és londoni utazástól eltekintve. Bár az utolsó nagynéni 1938-ban elhalálozik, a második világháború kitérése megakadályozza, hogy visszatérhessen New Yorkba.



Margaret Watkins: *Angles (The Wharf)*, 1922, Vintage palladium print, 20,2x15,1 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow



Margaret Watkins: *Untitled (Self-Portrait and Shadows)*, Glasgow, c. 1935, Vintage gelatin silver print, 11,1x8,1 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow



Margaret Watkins: *Untitled (Blythswood)*, 1937, /Design for Carpet, "Blythswood", Front Steps, centered/, Glasgow, c. 1937, Vintage gelatin silver prints, 19,9x15 cm © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow



Margaret Watkins: *Untitled, (Musardises Advertisement)*, n.d., Vintage palladium print © Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow

Tovább fotózik ugyan, de nincs műterme, nincs sötét-kamrája, és az Európában készített fotográfiáit már soha nem állítja ki. Az ekkor készült fotók részint a keleti árnyjátékok kivágásait idéző város- és tájképek, részint *streetfotók*, humanista utcai jeleneket, kirakatokat örökítenek meg. Ezeken a képeken is majdnem mindig csak egy-egy részletet, formát motívumot láthatunk, ami által a kép feltételezhető tárgya átlényegül.

Iparművészeti érdeklődését és törekvéseit jelzi, hogy fotós pályája legvégén a már lefotózott és említett részletek elforgatásával és tükrözésével kaleidoszkóp-szerű textil- és szőnyegterveket készít, amelyeket végül soha nem értékesít (*Cím nélkül – Blythswood [Untitled – Blythswood]*, 1937).

Továbbra is jár koncertekre, az operába, majd a negyvenes évektől kezdve a néneitől örökölt glasgow-i házban bérbé ad szobákat az arra járó művészeknek és zenészeknek. Egyik barátjának írott levelében így írja le a skót tájat, hogy érzékeltesse, mennyire áthatja a zene és a kép az életét: „Lement, vagyis inkább szétrobbant a nap... megszólaltak a lila, bíbor és arany árnyalatok harmonái egyik csúcstól a másikig, míg végül színsugarakban rezegtek tovább. (Így, vagy úgy, de számomra mindig összekeveredik a látás és a hallás. Olyan, mint amikor Wagner zenéje eléri a csúcspontot.)”⁹

Élete végén az agorafóbiában szenvedő Watkins, aki soha senkinek nem említette fotós múltját, átad a szomszédjának, Joseph Mulholland-nak egy lezárt ládát azal, hogy ebben van az egész élete, és csak halála után lehet kinyitni. Margaret Watkins 1969 novemberében hal meg, javainak nagy részét zenével foglalkozó humanitárius szervezetekre hagyja, kivéve fotográfiáit, amelyeket a szomszédja fedez fel halála után. Joseph Mulholland nagy odafigyeléssel gondozza a hagyatékot, kiállításokat szervez, múzeumokkal és ügynökségekkel lép kapcsolatba. Az első nagyszabású kiállítást 2012-ben rendezték a Kanadai Szépművészeti Múzeumban. Mára maga is a nyolcvanas éveiben jár, így a diChroma ügynökség munkája egyre nélkülözhetetlenebbé válik a Watkins-örökség további élete szempontjából.

Anne Morin, a Mai Manó Házban rendezett kiállítás kurátora szerint „Sok intézmény archívumában és gyűjteményében találunk alvó kincseket és még hosszú időbe telik mire feltárjuk ezeket az anyagokat. Időbe telik, hogy a még sötétben rejtőző gyűjtemények és archívumok felszínre kerüljenek és láthatóvá váljanak. Ez egy nagyon érzékeny folyamat, amelyet nagy odafigyeléssel kell irányítani. De nem sietünk, ez a történelem mágiája, mert a történelemnek megvan a maga ideje, épp csak hagyni kell, hogy működjön. Meggyőződésem, hogy mindenre

időt kell hagyni, és Margaret Watkins talán azért várt majdnem száz évig, hogy színre lépjen, mert egyszerűen most volt erre a legjobb pillanat. Ugyanez történt Vivan Maierrel. Talán életében több figyelmet érdemelt volna, de most jött el a megfelelő pillanat, hogy megismerjük, hiszen a jelen korunkra jellemző problémákra éppen megfelelő válaszokat kaphatunk életművének köszönhetően, például az önbrázolással és az önarcképpel kapcsolatban, ahogy a szelfik kultuszából is jól látható.”¹⁰

¹ Kurátorok: Anne Morin és Baki Péter.

² A csodálatos felfedezésről 2013-ban *Finding Vivan Maier* címmel dokumentumfilm készült.

³ CSERNA Endre interjúja: <https://punkt.hu/2021/12/20/watkins-torteneteben-ott-visszhangzik-vivan-maier-elettortenete-interju-anne-morinnal-a-dichromaphotography-igazgatojaval/> (Ford. Ádám Anikó.)

⁴ A „felfedezést” a kiállítás megnyitóján a Csorba Csillával való beszélgetés során tette. Lásd: CSERNA Endre interjúja: *I. m.*

⁵ Lásd: Katherine STAUBLE: *Margaret Watkins. Son et image*, 2012. December 17., <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/margaret-watkins-son-et-image> (Ford. Ádám Anikó.)

⁶ A cikkben említett minden fotó a glasgow-i Joseph Mulholland Gyűjtemény tulajdona.

⁷ Charles BAUDELAIRE édesanyjának írt levele (1865), [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_\(Baudelaire\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_(Baudelaire)/Texte_entier) (Ford. Ádám Anikó.)

⁸ Idézi Katherine STAUBLE: *I. m.*

⁹ *Uo.*

¹⁰ CSERNA Endre interjúja: *I. m.*

Margaret Watkins: *Untitled (77a to Tooting)*, London, 1930's, Modern gelatin silver print
© Margaret Watkins / Collection of Joseph Mulholland, Glasgow



MAGÁNÚTON

Barabás Miklós fényképészeti receptkönyve¹

Meglehetősen kevés, nyomtatásban vagy kéziratban fennmaradt, 19. századi magyarországi fotótörténeti forrásról van tudomásunk. Ennek tükrében különösen figyelemreméltó, hogy Barabás Miklóstól fennmaradt egy rövid, valószínűleg 1843-ból származó leírás a dagerrotípia-készítéséről, valamint ugyancsak tőle egy húsz évvel későbbi jegyzetfüzet. Ebben a jegyzetfüzetben pedig csaknem harminc oldalon keresztül olvashatjuk a nedves és félszáraz kollódiumos eljárás leírását a kollódiум elkészítésétől a negatív előhívásán át az albuminpapír készítéséig. A füzetnek ebben a részében található kézzel írt bejegyzések az 1862 és 1866 közötti időszakból származnak.

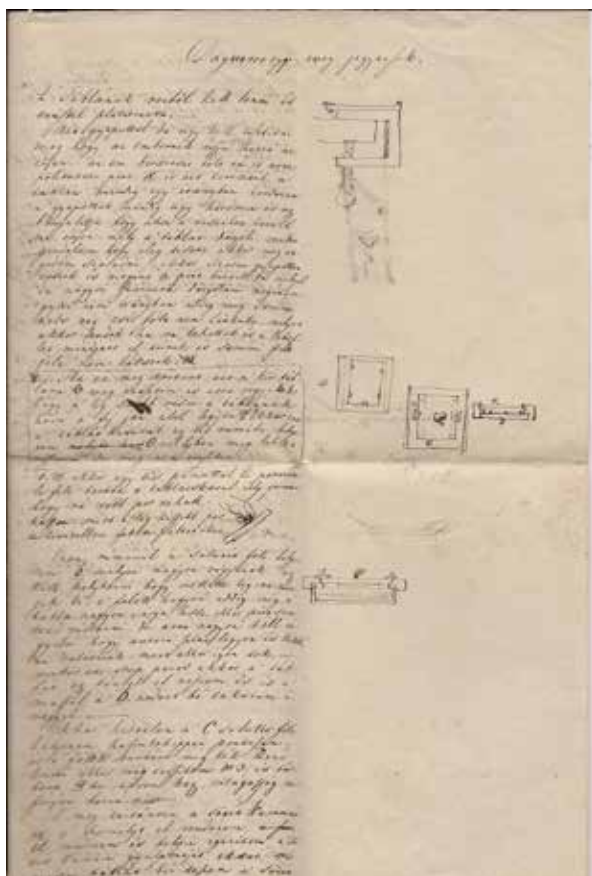
Barabás Miklós a 19. századi magyar művészet történetének egyik vitathatatlanul legismertebb alakja. Az erdélyi Kézdimárkosfalván született festő már kisgyermekként tehetséges rajzolóknak mutatkozott, majd 16 évesen elhatározta, hogy befejezi tanulmányait a nagyenyedi kollégiumban és a festészetet választja hivatásának. Azzal a céllal indult útnak Európában, hogy kiszélesítse és elmélyítse művészeti ismereteit, idegen nyelveket tanuljon és kapcsolatokat építsen ki lehetséges megrendelőikkel. Olaszországi útja során ismerkedett meg William Leighton Leitch skót festővel, akitől elsajátította az akvarellfestés szigetországban elterjedt módját, és akivel még hosszú évtizedeken át ápoltak szoros baráti kapcsolatot. Annak ellenére, hogy többször is kifejezte vonzódását a tájképfestészet iránt, Barabás leginkább portréfestőként ismert, hiszen a több mint hét évtizedes pályafutása során több ezer portrét festett és rajzolt a magyar politika és kultúra jeles képviselőiről és a korabeli magyar arisztokrácia és polgárság tagjairól.

Az utóbbi évtizedekben, az újonnan előkerülő műtárgyak és források fényében, egyre pontosabban körvonalazódik, hogy Barabás a magyar fotográfia történetében is meghatározó szerepet játszott. Fotográfiai tevékenysége ugyanakkor viszonylag rövid ideig – a források alapján kevesebb, mint két évig tartott; fennmaradt fényképei az

1862 és 1864 közötti időszakból származnak. Fényképek többsége vizitkártya formátumú, mely képformát valószerűleg mind a kompozíciót, mind a funkciót tekintve az akadémikus portréfestészet egyik változatának gondolta, hiszen hasonló szerepet töltöttek be – Andreas Broeckmann-nal szölv – az „egyének vizuális gazdaságában”² –, mint amit a korábbi évtizedek folyóirataiban megjelent, ünnepezt személyiségekről készült litográfiai portréi.

Barabás művészetében gyakran ennél is szorosabb módon találkozott a festészet és a fotográfia. Írásos dokumentumok alapján tudjuk, hogy rendszeresen festett portrékat fényképekről, különösen, ha a modell távol volt, esetleg már nem élt, vagy egyszerűen titokban készült a képmás.³ Emellett pedig saját festményeit is lefényképezte. Feleségéről, a svájci származású Susanne Bois de Chesne-ről 1862-ben festett egy életnagyságú, reprezentatív olajfestményt, majd nem sokkal később erről a képről készített egy kisméretű, már hangsúlyosan magánjellegű fényképet. Ezen jól látható, hogyan alakította át Barabás az eredeti kompozíciót: a fénykép maszkolásával ugyanis a hangsúly kizárólagosan az arcra helyeződik át. Fotográfia és festészet találkozásának újabb módja figyelhető meg a Zichy Ilonáról 1877-ben, azaz négy évvel a grófnő halála után készült portrén.⁴ A képen a grófnő egy kis asztal mellett áll, rajta egy kabinetképpel, amelyen a gyermekek a festmény keletkezési idejének megfelelő életkorukban szerepelnek, vagyis egy kronologikusan fiktív jelenettel állunk szemben; a festményen megjelenített fénykép – a kép a képben – mutatja az élőket.

Mindazonáltal megállapíthatjuk, hogy Barabás a fotográfiához médiaspecifikusan viszonyult, s ez leginkább a fotográfia védelmében közzétett elméleti állásfoglalásaiban nyilvánult meg. Az új művészeti forma érdemeiről folytatott vitában Barabás és veje, Maszák Hugó, Székely Bertalannal szemben úgy vélte, hogy a fotográfia komoly segítséget nyújthat a festők számára.⁵ Míg Székelyt



Barabás Miklós leírása a dagerrotípia készítéséről, 1842. k., magántulajdon



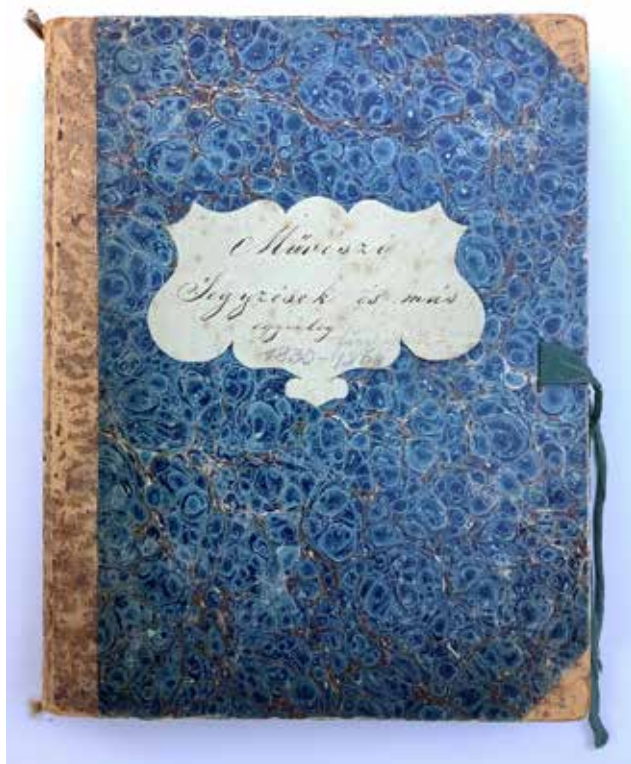
Barabás Miklós feleségéről, Susanne Bois de Chesne-ről 1862-ben festett olajképeről Barabás Miklós által készített fényképe, albumin, 1862. k., kép: 16.4x11.9 cm, karton: 24.9x19.9 cm, magántulajdon

a *camera obscura* paradigma 19. századi leváltásában kulcsszerepet játszó optikai csalódások közül a mozgás, addig Barabást és Maszákot a periférikus és a két szemmel látás foglalkoztatta. Kettejük közös meggyőződése volt, hogy a fotográfia elősegítette a szem működésének pontosabb megértését.

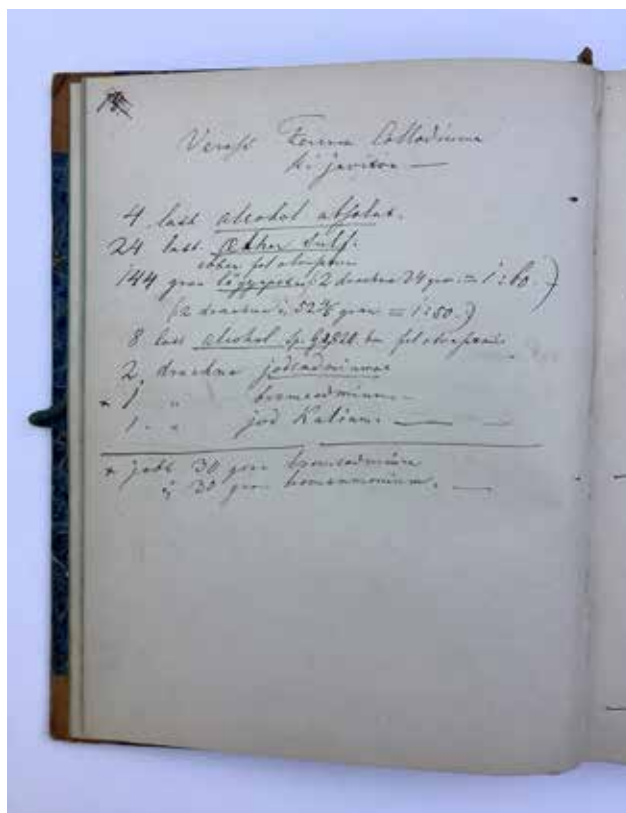
Magyarországon, csakúgy, mint Európa nagy részén, az Eugène Disdéri ötletét követő vizitkártya-divat rengeteg új műterem létrehozását eredményezte, amelyek közül azonban számos csak ideiglenes, udvarokon felállított, viszonylag egyszerű felépítményű, éppen csak egy, a felvételekhez szükséges szobával és egy sötétkamrával rendelkező fabódé volt. Ezzel szemben Barabás komolyabb befektetéssel számolt és hosszútávon gondolkozott. Műtermének tervezésére Knabe Ignácot kérte föl, aki már jártasságot szerzett fényképezési műterem-tervezésben, hiszen Tiedge Jánosét is ő tervezte. A műtermet magába foglaló épület már nem áll, bár Barabás üzletének eladását követően még évtizedekig nagynevű portréfényképészek dolgoztak ott.⁶ Megmaradt viszont az alaprajz, valamint a fényképezési üzletet alkotó helyiségek részletes leírása.⁷ Ebből tudjuk, hogy

Barabás nagyszabású, számos segédet foglalkoztató fényképezési műtermet kívánt működtetni – a fotózandó téma méretétől függően különböző helyiségekben –, és külön szobák voltak a retusálás, a kasírozás, az üveglemezek előkészítése, az albuminpapír elő-készítése stb. számára.

Fényképeinek magas kvalitása, megnyilvánulásai a fotográfia védelmében, valamint a szakszerűen megtervezett, nagyszabású fényképezési műterem berendezése mellett a jelen írás tárgyát képező, fényképezési recepteket tartalmazó füzet jelzi Barabás kiemelt helyét a magyar fotótörténetben. A jegyzetfüzet vizsgálata tulajdonképpen annak az esettanulmánya, hogy a régióban dolgozó fényképész miként jutott ismeretekhez a kollódiumos nedveslemez eljárásról. Ennek felvázolása különösen annak tükrében sokatmondó, hogy a nyugat-európai országok fényképészeivel szemben az ebben a régióban tevékenykedő fotográfusok számára nem voltak sem szakmai folyóiratok vagy egyesületek, melyek hírt adhattak volna a kísérletezésekről és az új találmányokról, biztosítva ezzel a szakmai fejlődést és a kölcsönös tudásátadást.



Barabás Miklós fényképezési recepteket tartalmazó jegyzetfüzete, magántulajdon



Barabás Miklós fényképezési recepteket tartalmazó jegyzetfüzete, magántulajdon

1860 körül, az akkor már nagy tekintélyű erdélyi fotográfus, Veress Ferenc a *Kolozsvári Közlönyben* megjelent újságcikkeiben nemegyszer panaszodik a művészeti és kézműipari szaklapok hiányára és a mesterek műhelytitkainak túlzott védelmére. Szintén itt említi Veress, hogy ismeretség hiányában a fényképezés iránt érdeklődőknek külföldi lapokat kell jártni, illetve, hogy „itt is éppen olyan szükség az eszmecsere, tapasztalataink észleleteink eredményeinek másokkal közlése”. Helyzetelemzését követően Veress készségesen felajánlja az újság hasábjain, hogy bárkinek megmutatja műtermében az általa tökéletesített módszer révén született fényképeket.⁸ Nagyjából abban az időben, amikor a városi tanácshoz folyamodott a fényképezési műterem építésének engedélyezéséért, Barabás úgy döntött, hogy lányainak tanítóját, Maszák Hugót Kolozsvárra küldi, hogy Veress Ferenctől személyesen sajátítsa el a fényképezési eljárás alapjait. Maszák 1862. július elején érkezett Kolozsvárra, ahol több hónapig tartózkodott. Ebből az időszakból származnak azok a vizitkártyák, melyek – a padlózat és a kellékek alapján azonosíthatóan – Veress műtermében készültek, azonban jelzés nélküli kartonokra vannak felkasírozva. Az egyik hátlapján Maszák Hugó kézírásával olvasható „első önálló negatívom” felirat. Maszák naplójából tud-

juk, hogy kolozsvári tanonckodása alatt rendszeresen küldött recepteket Pestre Barabásnak, melyek bizonyára megegyeznek a tárgyalt jegyzetfüzetben letisztázott, „Veress Ferenc szerint” jelzéssel ellátott receptekkel.⁹ Fontos megjegyezni, hogy a Barabás jegyzetkönyvében található, fényképezéssel kapcsolatos feljegyzések kizárólag az eljárás vegyészeti oldalára vonatkoznak; a csaknem harminc oldal hosszúságú kézirat egy kronologikusan követhető fényképezési receptgyűjtemény. Nincs benne szó sem a világitásról vagy a modellek beállításáról, sem a kameráról (lencséről és más alkatrészekről) vagy az egyéb kiegészítőkről (lemeztartó, másolókeret, stb.). Az előbbi esetében feltehetően részben Barabás festészeti praxisából nyert tudására támaszkodtak a műteremben, míg az utóbbira vonatkozó ismereteket bizonyára az üzlettársa, az optikus Fájth János szolgáltatta, így nem volt rászorulva, hogy Veress-től vagy mástól erre vonatkozó javaslatokat lejegyezzen. Érthető, hogy az új területre merészkedő Barabás egy, a fotográfiában és az optikában már jártasabb ember közreműködését kereste Fájth János személyében. A fényképezési műterem működésének rekonstruálásához fontos segítséget nyújt, hogy fennmaradt a kettejük közötti szerződés, amelyet 1863. április 9-én



Barabás Miklós, albumin, színezett, 1862. k., 18x13.3 cm, karton: 31.2x23.4 cm, magántulajdon

írtak alá, annak ellenére, hogy – miként a dokumentum is említi – Fájth már 1862 októberétől kezdve dolgozott a műteremben.¹⁰ A szerződésből megtudjuk, hogy az üzlet és az egész vállalkozás Barabás tulajdonában volt, jövedelme és kiadásai teljes egészében őt illették, ezzel együtt a felelősség és az ügyfelek esetleges kifogásai is őt terhelték. A szerződés szerint Fájth havi 100 osztrák forintot kapott minden hó végén, emellett Barabás lakást és ellátást is biztosított neki. A jogi dokumentum hangsúlyozza, hogy kizárólag utóbbi kívánsága volt, hogy Fájth neve a műterem cégtábláján és a vizitkártyák hátlapján is szerepeljen. Sajnos a szerződés nem részletezi a pontos munkamegosztást, kizárólag az derül ki, hogy az alárendelt Fájthnak elsősorban a technikai kivitelezésben volt fontos szerepe: „Fájth úr tehát a technikai részt az én kívánságom és megelégedésem-

re köteles kezelni és igazgatni.”¹¹ Csak feltételezzük, hogy míg Barabás a beállítáért felelt – melyhez időnként a fizikai beavatkozás is szükséges volt, így az ügyfél bizalma is elengedhetetlen volt –, addig az optikus Fájth a fényképezőgépek kezelését felügyelte. Az itt tárgyalt jegyzetfüzet arra utal, hogy a műteremben a vegyészeti folyamatokat alapvetően Barabás felügyelte.

A jól bevált receptek ekkor önmagukban is értéket, sőt árut képeztek: a *Vasárnapi Ujság*ban olvashatjuk egy Borsos és Társa hirdetés részeként, hogy „Egyes receptek pedig kaphatók a chemiai üzlet részvényese s igazgatója Szentkuty István gyógyszerész-fényképész urnál, kerepesi ut 65-ik sz. – Minden egyes vény ára használati utasítással együtt 2 ft. – Közzölnék mindazon receptek és eljárások is, melyeket még sok fényképész csak név-

ről mint arcanum ismer, s a melyek valóban haszonnal s biztosan alkalmazhatók, mint például a salonbani momentan fölvetel. – a papiros positívek 50% olcsobbani készítmódja stb. stb.”¹² Szintén a *Vasárnapi Ujságból* értesülünk, hogy 1864-ben Borsos és Doctor *Kipróbált biztos vények* című, mindezedig ismeretlen példányú könyvecskét adtak ki, amelyben olyan recepteket közöltek, melyeket saját maguk által „legjobb sikerrel alkalmaztattak”.¹³ Egy évvel azután, hogy Barabás elkezdte vezetni fényképészeti jegyzetfüzetét, 1863. májusában látott napvilágot Magyarországon az első ismert könyv, Tömösváry László *Magyar fényképész kézikönyve*, amely a kollódiumos nedveslemez eljárás részletes leírását tartalmazza. Míg Barabás jegyzetfüzetében számtalan ismert és kevésbé ismert nyugat-európai országban működő fényképész neve szerepel, addig az említett magyar nyelvű kiadványok közül egyre sem hivatkozik a festő-fényképész.

A jegyzetkönyv 18. lapján található az első, fényképészettel kapcsolatos följegyzés. A „Veress Ferenc collodiuma kijavítva” megnevezésű szöveg a szemben lévő oldalon található recept letisztázott másolatát jelzi.¹⁴ Úgy tűnik tehát, hogy Barabás a receptek kézhezvételét követően kipróbálta azokat, és az általa szükségesnek ítélt módosításokat hajtotta végre az összetevőkön és/vagy azok mennyiségén. A következő oldaltól kezdve időrendben nyomon követhetjük, hogy Barabás milyen megoldásokkal találkozott és melyeket tartotta lejegyzésre érdemesnek. Veress Ferenc üvegnegatív kollódium-oldatának leírásával kezdődő receptek sorát az előidéző folyadék és a papír pozitív készítésének eljárásával folytatja. Szintén Veress alapján írja le a pozitív képhez használt albuminpapír-készítést, melyet Louis Désiré Blanquart-Evrard 1850-ben publikált a francia akadémia *Comptes Rendus* című folyóiratában. Eleinte minden fényképész saját maga készítette el albuminlapjait, azonban az ötvenes évek közepén megjelentek az előgyártott albuminlapokat készítő üzemek (elsőként Elberfeldben, de néhány éven belül a német területeken található gyárak száma 20 fölé emelkedett). A vizitkártya népszerűségével párhuzamosan óriási kereslet alakult ki az előregyártott albuminpapírok iránt. A gyártás fő központja Drezda lett, ahol az egyik nagyobb cég 1894-ben naponta 60 ezer tojást használt föl a készítésükhöz.¹⁵ Barabás esetében azonban minden jel arra mutat, hogy maga állította elő az albuminlapokat. A Verestől kapott recept szerint, az albuminpapír készítését a következőképpen írja le: „a clor barium és a chlor ammonium a vízben elébb jól felosztatva vegyítették össze a tojás

fehérivel, és azután veretik habbá... minekutána a habja elmult belefekteti az ember a papírost úgy hogy hólyag ne legyen rajta, melyet azzal el érhetni, hogy egy lapos ecsettel le szedvén a hólyagokat... ezután fel terítették olyan formán, hogy a tojásfehér lefolyhasson és úgy szárították.”¹⁶ A leírásokhoz apró rajzok is társulnak, s ez jól mutatja, hogy az úsztatás során a lapnak csak egyik oldalát szabad bevonni az albuminos oldattal.

Bár Barabás egyetlen alkalommal sem hivatkozik – igaz csekély számú egykorú – magyar kiadványra, annál inkább említi a nyugat-európai fotótörténet ismert vagy elfeledett neveit. Alois Löcherer, akit talán leginkább a Bajorország bronzszobrának készítéséről és felállításáról szóló fotóesszéjéről ismerhetünk, már 1861-ben szárazlemezekkel kísérletezett. Löcherer két kollódium formuláját említi, az egyik 14, a másik csak 3 napos erjesztést ír elő. Bár Löcherer az 1850-es években több könyvet is kiadott, valószínűleg Barabás másodlagos forrásból szerezte be receptjeit. Minden bizonnyal ugyanez igaz Gustav Kleffelre is, akinek receptje magasabb alkohol-koncentrációt javasol, ami a leírás szerint lehetővé tette a negatív eltávolítását az üvegfelületről. Időrendben a füzetben található következő recept az úgynevezett Harzkollodium vagy gyanta-kollódium, amelyet Heinrich Heinlein publikált 1864-ben. A leírás szerint a Harzkollodiummal végzett kísérlet során Barabás különböző expozíciós idővel próbálkozott, először négy, majd kettő, és végül a sikeresnek bizonyult félperces expozícióval. Ennek a kísérletnek a leírásából kiderül, hogy a felvételt Barabás kültéren, méghozzá sztereókamerával készítette. A füzet további oldalain nyugat-európai fényképészek hosszú névsora olvasható, igaz, egyes meghatározó személyeket, mint Disdérít, Ludwig Angerert és Thomas Suttont csak érintőlegesen említi. A füzetben megtalálható Valentin Blanchard-nak és Thomas Frederick Hardwichnak is egy-egy receptje, de olvashatunk formulát a meglehetősen kis életművel bíró Bartholomew-tól és Parkinsontól,¹⁷ illetve a napkamerával is kísérletező és a rövid életű wothlytypie feltaláló feleségétől, Mathilde Wothlytól. A belga Désiré Charles Emanuel van Monckhovent a száraz albumin használatára vonatkozó javaslatával, a német-osztrák Dr. Hermann Heidtet pedig az ezüsfürdős oldatokkal kapcsolatban említi. Utóbbi pár év múlva jó ismerőse lesz Barabásnak, hiszen 1866-ban az ő egykori műtermében rendezkedett be, és kamerája előtt maga Barabás is fényképezkedett – Dr. Heidt a Barabás műterem eredeti bútorzatát és kellékeit használta.

Úgy tűnik egyébiránt, hogy Barabás különösen a száraz-



Barabás Miklós gyermekei körében, albumin, 1862. k., kép: 20.7x16.1 cm, karton: 32.2x23.8 cm, magántulajdon



Maszák Hugó, albumin, 1862. k., kép: 22.7x 17.8 cm, karton: 32.2x25 cm, magántulajdon



Maszák Hugó, albumin, 1862. k., 23x19.2 cm, magántulajdon

lemezes kísérletek iránt érdeklődött, mely elsősorban a kültéri fényképezésnél nyújtott segítséget. Veresstől egy „száraz használatra” kikísérletezett kollódiiumot jegyzett le, amely perui balzsamot tartalmaz és ezzel lehetővé vált, hogy az előkészített üveg a bevonás után akár három-négy héttel is felhasználható legyen. Megemlíti, hogy Charles („Major”) Russel 1861-ben Londonban megjelent, és 1864-ben *Das Tannin Verfahren* címen Karl de Roth által németül kiadott könyve „nagyon alacsony áron” volt kapható. Az angol Russel csersavas száraz eljárása az egyik legnépszerűbb szárazlemez eljárás volt a hatvanas években Nyugat-Európában.

Az említett fényképezészek közül legtöbbször külön kötetben publikálták kísérleteik eredményeit, ezekhez a kötetekhez azonban bizonyára nem volt könnyű hozzáférni az 1860-as években Pesten. Valószínűbb, hogy legtöbbjükéről Barabás másodlagos forrásokból szerzett ismereteket. Erre utalhat az is, hogy Julius Krüger kollódiium képletének leírása például szóról szóra a *Photographische Monatshefte* című bécsi kiadvány 1863-as kötetéből származik. A bécsi kiadású lap mellett az angol *The Photographic Journal* több száma is pontos bibliográfiai adatokkal sze-

reper a jegyzetfüzetben. Néhány évvel korábban Barabás a perspektíváról tartott akadémia székfoglaló beszédében ugyancsak egy angol folyóíratra, ekkor az *Art Journalra* hivatkozott. A *The Photographic Journalra* vonatkozó bejegyzésekből kiderül, hogy Charles Russell kollódiiuma mellett Barabás ezen a fórumon a Royal Photographic Society-ben tartott előadások és hozzászólások (például a fent megjelölt számban Vernon Heath nagyítás eljárásáról szóló előadását) sokszor teljes terjedelmükben közölt jegyzőkönyveit is olvashatta.¹⁸ A füzetben található, legutolsó fényképezésre vonatkozó bejegyzés valószínűleg egy 1866-ban – vagyis két évvel a Barabás műtermének bezárása után – a berlini Fotográfiai Társaságban bemutatott találmány ismertetése. A *Zauber photographie* vagyis a varázsfényképészeti egy játékos, elsősorban a szórakoztatást szolgáló eljárás volt, mely során a kép utólagos higanyos kezelés során eltűnik és csak újranedvesítés teszi ismét láthatóvá.¹⁹

A receptek beható ismerete azonban csak akkor lehetett hasznos, ha ismerőjük a szükséges vegyszerekhez is hozzájuthatott. A részben mérgező szerekhez való hozzáféréshez szükséges igazolást Barabás közeli barát-

ja, a műkedvelő festő, Tormay Károly (1804–1870),²⁰ Pest város főorvosa szolgáltatta, így valószínűsíthető, hogy Barabásnak is segített, hogy hozzájusson a megfelelő kemikáliákhoz. Tormay adminisztrátori segítsége mellett a gyakorlati beszerzésben Jármay Gusztáv gyógyszerész játszhatott kulcsszerepet – az ő üzletének az árait tartalmazza Tömösváry László *Magyar fényképész kézikönyve*, és az ő üzletéből rendelt a Barabás család az egészségre jó hatásúnak vélt szereket.²¹ J. M. Reilly kutatásai szerint az albuminpapír készítésében a legnagyobb nehézséget a megfelelő papír beszerzése jelentette.²² A papír minősége nagymértékben meghatározta a végső eredményt: egyszerre kellett könnyűnek lennie a merítés miatt, viszont erősnek a nedvességgel szemben, de legfőképpen nem tartalmazhatott semmiféle olyan anyagot, amely az ezüstöt oldotta. A jegyzetfüzetből arra is fény derül, hogy Barabás a legtájékozottabb nyugat-európai fényképészek által is használt, Rives vagy Saxe papírt tartotta legalkalmasabbnak az albuminpapír készítéséhez, sőt arról is beszámol, hogy ezeket a papírokat Bécsben, August Moll nevű gyógyszerésznél²³ vagy a Renell nevű papírkereskedőnél lehet beszerezni.

A füzetben olvasható receptsor arra enged következtetni, hogy Barabás 1862 és 1864 között fáradhatatlanul igyekezett tökéletesíteni a műtermében és a műtermén kívül használható fényképezési eljárásokat. Ez a szüntelen érdeklődés készítette arra, hogy megpróbáljon minél több francia, brit és német forrást összegyűjteni, ennek eredményeképpen olvashatjuk mind az eljárás kulcsfiguráinak, mind a feledés homályába merültek neveit a füzetben. Az eljárás tökéletesítése Barabást arra ösztönözte, hogy maga is folyamatosan kísérletezzen a kollódiomos nedveslemez, illetve a kísérleti fázisban lévő szárazlemez eljárásokkal: a kéziratban vagy nyomtatásban hozzájutott formulákat saját feltételeihez igazította. Egyik, majdnem utolsó, 1864. június 4-én írt bejegyzéséhez a következő megjegyzést fűzte: „Jó colloidium lett nagyon”.²⁴ A kézirat egy olyan időszakból származik, amikor a magyar nyelvű fényképezési szakirodalom (és terminológia) még egyrészt meglehetősen kezdetleges szakaszában volt, másrészt – ha hihetünk Veress Ferencnek – ebben a térségben a fényképezészek hajlamosak voltak saját receptjeiket szakmai titokként féltve őrizni. Barabás számára különösen lelkesítő élmény lehetett a *The Photographic Journal* oldalain az angol szakmai társulatban zajló tudományos viták beszámolóit olvasni. A folyóirat révén egy olyan szellemi közegbe kapott betekintést, amilyenre ő is, Veress is, vágyott. Számukra azonban sajnálatos módon nem létezett még a személyes vagy írásbeli vitának ilyen

fóruma, nem volt sem szakfolyóirat, sem szakosodott társaság, ahol a fotótechnika fejleményeit rendszeresen megosztották volna a szakma művelői. Barabás jegyzetfüzete egy, a nyugati fejleményekkel magánúton lépést tartani kívánó közép-kelet-európai fényképész két évig tartó fejlődésébe ad pontos betekintést.

¹ Jelen írás a 2020-ban megvédett, *Barabás Miklós és a fényképezést* című doktori dolgozat egyik fejezetének átdolgozott változata, mely a Royal Photographic Society *Don't Press Print – The Wet Collodion Process* című konferenciáján hangzott el 2020-ban. Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Peternák Miklósnak és különösen ebben a részben nyújtott segítségéért Flesch Bálintnak, Adrienne Lundgrennek és Fislí Évának.

² Andreas BROECKMANN: *A Visual Economy of Individuals. The Use of Portrait Photography in the Human Sciences in the 19th Century*, PhD Thesis, University of East Anglia, Norwich/UK, 1995.

³ Például Gyárfás Domonkos 1879-es leveléből tudjuk, hogy az aggódó édesapa beteg lányáról készítettett portrét felesége számára meglepetésül.

⁴ A festményt 2014-ben a Magyar Állam vásárolta meg, jelenleg a nádasladányi Nádasdy kastélyban látható.

⁵ BARABÁS Miklós: „Válasz Székely Bertalan Festészet és fényképelés c. írására”, *Koszorú*, 1863, 1 no. 26, 612–616.

⁶ 1866-ban rövid ideig Dr. Hermann Heid és Ferdinand Ronninger dolgoztak a műteremben. Egy évvel később Klösz György vette át, majd 1870-től kezdve Ellinger Ede működtetett benne fényképezési műtermet.

⁷ Részletesen tárgyalja Cs. PLANK Ibolya: „Fényképezőműtermek Budapesten”, *Budapesti Negyed* 15, 1997/1. <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00013/plank.htm> (Utolsó megtekintés: 2021. december 6.)

⁸ „Kit érdekel, jöjjön el műtermembe, örömmel mutatom meg így készült képeimet.” VERESS Ferenc: „A fényképezést haladása napjainkban I–II”, *Kolozsvári Közlöny*, 1859. január, 1860. november, közli: MIKLÓSI-SIKES Csaba: *Fényképezészek és műtermek Erdélyben 1839–1916*, Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, 2001, 276–278., 280–282.

⁹ MASZÁK Hugó: *Napló*, kézirat, magántulajdon

¹⁰ Kézirat, magántulajdon

¹¹ *Uo.*

¹² *Vasárnapi Ujság*, 1864. augusztus 14. 33. sz.

¹³ *Vasárnapi Ujság*, 1864. augusztus 21. 34. sz.

¹⁴ A javítás itt arra vonatkozik, hogy 1 dram kadmium-bromid és 1 dram kálium-jodid helyett 30 gran kadmium-bromidot és 30 gran ammónium-bromidot javasol.

¹⁵ James M. REILLY: „The Manufacture and Use of Albumen Paper”, *The Journal of Photographic Science*. 26. 1978, 156–161, <http://albumen.conservation-us.org/library/c20/reilly1978.html>, (Utolsó megtekintés: 2021. december 6.)

¹⁶ BARABÁS Miklós: *Művészi jegyzetek és más egyveleg, fényképelés, 1830–1864*, kézirat, magántulajdon, 21.

¹⁷ Legalább három (H., Q. és William) Bartholomew-ról és ennél is több Parkinsonról lehet tudni. <https://www.cartedevsite.co.uk/photographers-category/photographers/> (Utolsó megtekintés: 2021. december 6.)

¹⁸ *The Photographic Journal*, 1862, május 15, 42–54. <https://archive.rps.org/archive/volume-8/724301> (Utolsó megtekintés: 2021. december 6.)

¹⁹ A „Zauber photographie”-ra vonatkozó reklámat találtam: *Schwäbischer Merkur* és a *Revalsche Zeitung* hasábjain, mindkettőt 1866-ból.

²⁰ Farkas Zsuzsa: *Embermászoló. Borsos Józseffestőtűművész fényképeinek története*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2009. 105.

²¹ Susanne Bois de Chesne-nek fennmaradt egy „Jármay Gusztáv” jelzésű homeopátiás készlete.

²² Az első világháborúig nagyjából két papírgyár uralta az albumin-nyomatokhoz szükséges papírpiacon: míg a Blanchet Frères et Kléber Co. (Rives) terméke kétségkívül elterjedtebb volt és simább felülettel bírt, addig a Steinbach and Company által gyártott Saxe-papír (Malmedy, Belgium) erősebb volt, vagyis nagyobb fényképek esetében előnyösebbnek bizonyult. J. M. Reilly: *The Albumen & Salted Paper Book: The history and practice of photographic printing, 1840–1895*. Light Impressions Corporation. Rochester, 1980. <http://albumen.conservation-us.org/library/monographs/reilly/chap4.html> (Utolsó megtekintés: 2021. december 6.)

²³ August Moll (1822–1886), gyógyszerész, fényképezési alapanyagok kereskedője, aki többek között a császári udvar beszállítója is volt. A híres „zum weißen Storch” bolt tulajdonosa és az 1865-től megjelenő *Photographische Notizen* című havi lap kiadója.

²⁴ BARABÁS Miklós: *Művészi jegyzetek és más egyveleg, fényképelés, 1830–1864*, kézirat, magántulajdon, 55.

GELLÉR JUDIT

F O T Ó K Ö N Y V E K .

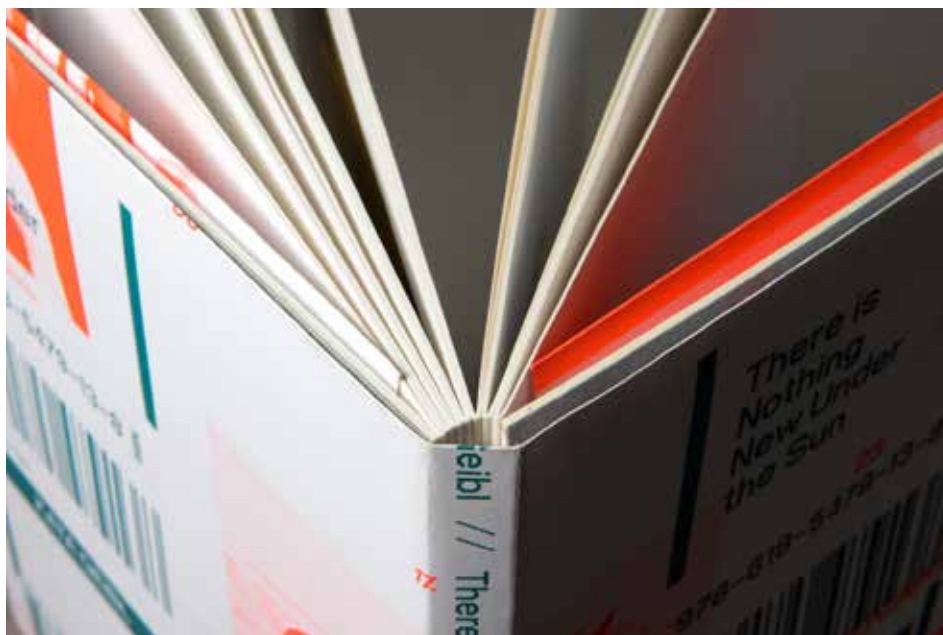
BESZÉLGETÉSEK.VI.



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series *There is Nothing New under the Sun*

GEIBL KATA: *THERE IS NOTHING NEW UNDER THE SUN*¹

„megbeszéltük, hogy valami nagyon punk dolgot szeretnénk”



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból | from the series *There is Nothing New under the Sun*

Geibl Kata (1989, Budapest) fotóművész kortárs kultúrára reflektáló vizsgálódásainak fókuszában olyan, az emberiséget érintő globális és aktuális témák és problémák állnak, mint a kapitalizmus vagy az antropocén. Első fontosabb, *Sisyphus* című sorozatát az amszterdami Unseen Fotófesztiválon mutatta be 2018 szeptemberében. 2015-től tagja a Fialok Fotóművészeti Stúdiójának (FFS), 2018-ban a Magyar Fotóművészek Szövetségének ösztöndíjasa és a Breda Photo Festival tehetség programjának finalistája volt, valamint elnyerte a Paris Photo Carte Blanche Students díját. 2019-ben Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjat kapott és PALM Photo Prize-ra jelölték, tagja volt a Capa Központ által nominált FUTURES tehetségek csapatának. 2020-ban megnyerte a PHmuseum Vogue Italia Prize fődíját, valamint a Fotofestival Łódz Grand Prix és a Palm* Photo Prize zsűrije is a finalisták közé választotta. A *There is Nothing New Under the Sun* című fotókönyve 2021-ben jelent meg a Void könyvkiadónál.

Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból | from the series *There is Nothing New under the Sun*



Gellér Judit: Egyetemi tanulmányaidat az ELTE filmelmélet és filmtörténet szakán kezdted, majd a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem és a finnországi Aalto Egyetem fotográfiai képzésein folytattad, végül a hágai Royal Academy of Art fotószakán végeztél, jelenleg pedig újra a MOME hallgatója vagy fotográfia DLA képzésen. Tehát bölcsészként indultál, utána pedig a fotót választottad. Miért fontos számodra a fotó, miért szereted ezt a médiumot?

Geibl Kata: Ahogy leírtad a pályafutásomat, nagyon jól megmutatja a fotóhoz való viszonyomat. Igazából ötéves korom óta fotós akarok lenni, akkor húsvétra a nyusztól fényképezőgépet kértem ajándékba. Reáliskolába jártam, ahol nem nagyon volt művészetről szó, egyetlen ilyen óránk volt, a média, és azon belül is a filmmel foglalkoztunk, ekkor azt döntöttem el, hogy filmrendező leszek. Találkoztam Tarkovszkij és Makk Károly munkásságával és hatalmas hatással voltak rám. Azt gondoltam, hogy a film adekvát művészeti forma lenne arra, hogy kifejezzem magam, azonban nem a Filmművészeti Egyetemre, hanem az ELTE-re jelentkeztem. Ott volt egy nagyon furcsa élményem, Antonioni *Nagyítás* című filmjét kellett megnéznünk. A film ugye egy divatfotósról szól, aki nagyon

szeretne művészetet létrehozni, de sosem sikerül kitörnie a divatvilágból. Egy parkban sétálva, egy véletlen folytán, lefényképez egy holttestet és elkezd kinagyítani a negatívot, egészen addig, amíg a filmnek már csak a szemcséit látjuk. A film úgy ér véget, hogy egy parkban pantomim-művészek teniszsznek, és az egyikük kiüti a labdát a pályán kívülre, a fotós pedig felveszi ezt a láthatatlan labdát és visszadobja. Miután ezt láttam, hetekig katartikus állapotban voltam, hogy ez az egész mit jelentett és azzal az érzéssel, ami a jelenettel együtt járt. Viszont ez sajnos elmúlt, mert két hétre rá elkezdtek elemezni a filmet, és ezzel a tudással újra megnézve semmit sem éreztem. Ekkor döntöttem el, hogy én nem az az ember leszek, aki a *Filmvilág*ba ír kritikákat, hanem inkább azt az érzést szeretném átadni fotóval, amit én akkor éreztem.

Kezdetben a fotó nagyon ellenállt nekem, mert bekerültem egy *stock* fotó ügynökséghez, ahol naponta több száz képpel kellett foglalkozni, címkéket, *hashtage*ket rendelni hozzájuk – szerintem ez a legrosszabb dolog, ami egy olyan emberrel történhet, aki művész szeretne lenni. A létező legrosszabb fotókkal találkoztam, mégis kitartottam mellette.





G. J.: Miként befolyásolta ez a sok vizuális inger a látásmódodat?

G. K.: Teljes mértékben ez ellen küzdök. Azt tanultam meg, hogy milyen képeket nem szabad készíteni. Volt egy másik része is a munkának: a második világháborúban készített képek német aláírásait kellett angolra fordítani, ezért egyszerre láttam azt, hogy egy fehér család boldogan ül a karácsonyi asztalnál a Coca-Colával, vagy, hogy Angela Merkel épp átad egy német autógyárat, és azt, hogy milyen szörnyűségek történtek a háborúban.

Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból | from the series There is Nothing New under the Sun

Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból | from the series There is Nothing New under the Sun



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból | from the series There is Nothing New under the Sun





Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series There is Nothing New under the Sun

G. J.: Milyen munkamódszerrel dolgozol? Sok képet készítesz, vagy nagyon tudatosan megfigyelsz egy helyszínt, jelenetet, embert, és arról csinálsz egy kockát?

G. K.: Ez sokat változott az eddigi pályafutásom során. Amikor elkezdtem fényképezni, akkor csak dokumentarista dolgokat készítettem, ami abból fakadt, hogy nem volt elég önbizalmam ahhoz, hogy megrendezzek egy jelenetet, még akkor sem, ha pontosan láttam, milyen modellt, helyszínt, világítást stb. szeretnék látni. Ezt nem mertem meglépni és inkább a körülöttem lévő világra hagytam. Eleinte bányavárosokba mentem és tájképeket készítettem. Később ez átalakult és mostanra csak megrendezett fotóval dolgozom. Nagyon konkrét elképzelésem van, hogy milyen képet szeretnék csinálni, beírom a Google keresőjébe, hogy hátha kiad erre a szóra, szavakra valamit. Általában nem szokott, de valami hasonló, nagyon bizarr dolgot igen. Ami fontos az elképzelésemhez, azt kinyomtatom és beteszem a *sketchbook*omba, aztán készítek egy nagyon gyermeki rajtot, csak ezután kezdem el a fényképezési folyamatot. Szóval minden sorozat egy kutatással, gondolatokkal, jegyzetekkel, talált képekkel és rajzokkal teli *sketchbook*kal kezdődik.

Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series There is Nothing New under the Sun



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series There is Nothing New under the Sun

Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series There is Nothing New under the Sun

G. J.: A vázlatfüzetben egyes képeket készítesz elő? Hogyan fűzöd össze őket egy sorozattá?

G. K.: Nagyon különböző képek vannak a vázlatokban, és mindig az a legnehezebb, kockázattal járó kihívás, hogy végül hogyan tudom ezeket átadni a befogadónak összefüggő sorozatként. Nemrég jöttem rá, hogy a személyem tartja össze ezeket a képeket. Az utóbbi másfél évben elkezdtem nagyon személyesen gondolkodni a művészetemről és nem nagy szavak mögé elbújni, amit korábban előszeretettel csináltam. Például az előző sorozatom, a *Sisyphus* a tudománnyal foglalkozott, aminél szárazabb és személytelebber témát nehezen tudok elképzelni.



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series There is Nothing New under the Sun





Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I
from the series *There is Nothing New under the Sun*

G. J.: *Mindig van egy elméleti kutatás és keret is a munkáid mögött. A *There is Nothing New Under the Sun* című könyvedben is megjelennek szövegek. Te írtad őket?*

G. K.: Ez a munka egy kicsit visszafelé alakult. Először voltak meg a képek és aztán ehhez próbáltam szöveget tenni. A szöveg a vázlatfüzetemből alakult ki, mert rengeteget olvasok és gondolkodom dolgokról, viszont sosem fűzöm össze őket egy teljes szöveggé, mert alapvetően távol áll tőlem minden, ami a beszéddel kapcsolatos. Amikor anyám próbált rávenni, hogy beszéljek, mindig azt mondtam, hogy „de Anya, én nem tudok beszélni, nekem képek vannak a fejemben”. Viszont amikor jött a pandémia, elkezdett zavarni az, amit egyébként nagyon szeretek a fotóban: a némaság. Hogy nem tudom azt mondani, amit szeretnék, mert metaforákon és szimbólumokon keresztül próbálom elmondani a dolgokat, de ez soha nem lehet annyira erős, mint a szó. Akkor kezdtem el írni a *sketchbookom* alapján, és abból készült ez a kis szöveges, *See Daylight* című könyv. Ennek a szövegéből válogattam részleteket, ami bekerült a fotókönyvbe, fénymásolószzerűen, a képekkel diszharmóniában. Ez egy nagyon tudatos döntés volt, hogy a saját képeimet, amelyek alapvető-

en filmszerűek, szépek, melegék, lágyak, megtörjem a kemény valósággal, amit le kell fénymásolni és továbbadni az embereknek.

G. J.: *A könyvben nemcsak színes, hanem fekete-fehér archív felvételek is szerepelnek. Ezekről mesélsz egy kicsit, hogy miért tartottad fontosnak és hogyan kapcsolódnak a munkádhoz?*

G. K.: A képek a szövegekre épülnek. Minden egyes kép a kutatásaim és a személyes élményeim alapján jött létre a fejemben, és azt fényképeztem le. Amikor az említett talált képekkel dolgozom, van, ami megragad bennük, és azt később felhasználom. Amikor a *See Daylight* terveit készítettük elő Szabó Csenge Katinka grafikussal, akkor azt szerettem volna, hogy legyenek igazi *statementek*, ahol ott van az a kép, ami szült egy másikat, amit én alkottam. Például itt van ez a Pina Bausch kép, és bármennyire fura, ez ihlette a lovas képet. Az volt a kihívás, hogy egy nagyon erőteljes mondattal hogyan tudom kibillenteni ezeket a talált képeket az eredeti esztétikájukból úgy, hogy ezzel a gesztussal még egy réteget ráteszek, mert ez a kép nyilván nem arról szól, hogy „a munkáltató azt akarja, hogy szeresd a munkád”.

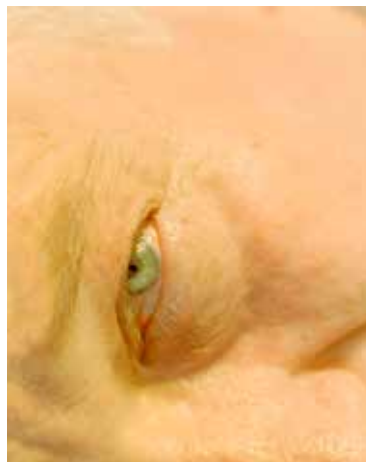
A képeim nagyon megtervezettek, minden pontosan ki van találva. Az archív felvételeket és a talált képeket pedig azért szeretem, mert nagyon hiányzik az, amikor úgy tudtam fényképezni, hogy kimentem egy fényképezőgéppel és csak fényképeztem. Ez a fajta szabadság és a friss szem – amikor az ember még nem tanult hosszú éveken át fotográfiát és nem látta a világ összes fotósát és magának kell rádöbbennie, hogy ezt már megcsinálták –, ez a fajta gyermeki látás nyilván kiveszett belőlem, és a talált képeknél ez az, ami mindig megfog, hogy a véletlen is szülhet gyönyörű dolgokat.

G. J.: Szokott lenni nálad fényképezőgép?

G. K.: Nem, soha.

G. J.: Csak amikor dolgozni mész?

G. K.: Hát, mondjuk ez talán mégsem igaz, például soha nem tudok nyaralni menni, mivel mindig magammal kell vinni a Mamiyat, mert úgy érzem, hogy mi van, ha épp akkor találok valamit és pont nincs velem a gépem.



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series There is Nothing New under the Sun

Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series There is Nothing New under the Sun



G. J.: Hogy találatok egymásra a Void kiadóval?

G. K.: Hát ez egy „match made in heaven” volt. Az elmúlt másfél évben legalább öt kiadó megkeresett, hogy szeretne velem dolgozni, de egyiknél sem éreztem azt, hogy az lenne az igazi. Aztán Virágvölgyi István írt egy levelet, hogy a FUTURES platform keretében mesterkurzusra lehet jelentkezni a Void kiadóhoz. Amúgy előtte nem ismertem őket, megnéztem az Instagram oldalukat és azt láttam, hogy csak fekete-fehér fotókönyveket adnak ki, úgy tűnt, hogy másképp gondolkoznak, más stílust képviselnek, mint én. Nem is gondoltam, hogy beválogatnak a csoportba, de végül három másik fotóssal részt vettünk ezen a mesterkurzuson és létrehoztunk négy dummyt (könyvmakettet). Egy zsűri döntötte el, hogy melyiket fogják kiadni, ami rettentő bizarr helyzet volt számomra, hiszen az egész könyv arról szól, hogy versenyhelyzetbe vagyunk kényszerítve és mindig csak egy nyerhet. A zsűri az én könyvemem választotta, és sokat beszélgettünk a kiadóval arról, hogy nagyon sajnálják, hogy ennek a folyamatnak ilyennek kellett lennie.

Az első két nap arról szólt, hogy tapogatóztunk, mi legyen, én azt mondtam nekik, hogy nagyon szeretném, ha nem csak fotók lennének benne, hanem ezzel a kis szöveges könyvvel együtt tudna megjeleni. Akkor ez radikális döntésnek tűnt, azt hittem, nem lesznek nyitottak erre, hiszen ők azt mondták, hogy ebből lehetne egy *MACK* kiadás. Én viszont azt mondtam, hogy nem ezt szeretném. És amikor ezt kimondtam, akkor jöttek rá, hogy nem az a célom, hogy egy *MACK* bookot adjak ki, szép képekkel, hanem valami más. Ekkor találkozott az ő világuk és az enyém, és utána már mindenben egyetértettünk. Nagyon szuper volt az együttműködés, egyetlen dolog okozott nehézséget, hogy én nagyon perfekcionista vagyok, és mindent át kell gondolnom százszor. Ha ez nem történik meg, akkor valami hiba csúszhat a rendszerbe, ami nem jó. Nekik viszont az a hozzáállásuk a fotókönyvhöz, hogy engedjük szabadon és vannak véletlenek, vannak dolgok, amikre nem tudsz hatással lenni és van, amikor az érzelmeknek kell átvenni az uralmat a logika felett. Végül az én szekvenciámat és az egész könyvet érzésre tettük össze. Ezért a könyv szerkesztése nem annyira átgondolt, mint az elején, hanem érzések által vezérelt.

G. J.: *A szerkesztésben akkor teljes szabadságot adtak, vagy volt valamennyi kontroll részükről?*

G. K.: Annyira egy hullámhosszra kerültünk, hogy mindenben egyetértettünk.

G. J.: *A grafikai munkát ki végezte, vele milyen volt a munka?*

G. K.: A Void két emberből áll: Myrto Steirou a képszerkesztő és João Linneu a grafikus. A szerkesztő Athénban él, a grafikus pedig Izlandon, soha nem találkoznak és mindig csak Zoomon keresztül dolgoznak, így nyilván ez is Zoomon keresztül ment. A grafikkal megbeszéltük, hogy valami nagyon punk dolgot szeretnénk, ami nem egy hagyományos dolog. Legyen hozzáférhető, ne készüljön belőle különkiadás, ami nagyon sokba kerül és csak kiváltságos emberek tudják megvenni.

G. J.: *Hány példányban készült a könyv?*

G. K.: Hétszázötven.

G. J.: *A kiadó segít ennek a hazai és külföldi forgalmazásában és terjesztésében?*

G. K.: Igen, mindenért ők felelősek. Aminek nagyon örülök, mert nem szeretek postára járni.

G. J.: *Azáltal, hogy elkészült ez a könyv, lezártnak tekinted a sorozatot?*



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból I from the series *There is Nothing New under the Sun*

G. K.: Igen. A könyveket azért szeretem, mondjuk a kiállításokhoz képest – ez utóbbi nem is áll annyira közel hozzám –, mert azt érzem, hogy ott mindig feszengnek az emberek, nem tudják, hány percig kell nézni a képet és sosem kerülnek igazán személyes kapcsolatba velük. A könyv viszont meg tudja adni azt az intim, személyes kapcsolatot, hogy ott ülök az ágyban, lapozgatom, és senki nem fog azért bírálni, mert, mondjuk, öt percig nézek egy képet. Annak ellenére viszont, hogy a fotókönyv megadja ezt a fajta intimitásra és befogadásra való képességet, ez egy olyan dolog, amit soha többé nem tudok megváltoztatni, mert kész van. Ez adja ezt a befejezés érzetét. A kiállításokon mindig lehet változtatni, mert ha valami nem működik, akkor a következőnél megoldom a problémát. A könyv azonban így kerek, nem tudok utólag változtatni a sorrenden.

G. J.: *Ha ugyanezekkel a képekkel kiállításra készülsz, azon dolgozol, akkor mennyiben más a szerkesztési elv, használsz például szövegeket a téri situációban?*

G. K.: A diploma kiállításomon volt először, hogy a képek és a szöveg találkozott. A szövegekből szitanyomatokat készítettem, amelyeket ingyen el lehetett vinni a kiállításról. Jövőre egy nagyobb kiállítással készülök és ott is lesznek ilyen, a hatvanas évek aktivizmusát idéző

posztterek, épp ezért ezeket ingyen el lehet majd vinni és terjeszteni. Tehát a jövőben úgy tervezem, hogy ne csak képek jelenjenek meg ennél az anyagnál.

G. J.: *Az általad használt szövegek a könyvben, a poszttereken és a honlapodon is angol nyelvűek. Mi a jelentősége ennek? Ez egy tudatos pozicionálás a nemzetközi színtérre?*

G. K.: Ez a pozicionálás szó nagyon rosszul hangzik. Igazából most van először az, hogy magyarul kell beszélnem erről az egészből, ami nagyon furcsa. Mindig mindenről angolul kell beszélnem, a tanulmányaim jó részét külföldön végeztem, angolul kellett írnom a szakdolgozatomat, ezért könnyebben mozog az angol nyelvű világban, egyszerűbbnek is találom ezt a nyelvet a magyarhoz képest.

Tehát ennek van egy praktikus oldala, de például, amikor írtam ezt a könyvet, akkor sokszor ütköztem problémába. Például egy helyen arról írok, hogy az Örs vezér téren, egy lakótelepen biciklizem, ahol kisgyerekek egy lejtőn játszanak gördeszkával. A történetnek az a poénja, hogy felmegyek a biciklimmal, és az egyik gyerek azt



Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból | from the series There is Nothing New under the Sun

Geibl Kata: *Nincs semmi új a nap alatt*, részlet a sorozatból | from the series There is Nothing New under the Sun



mondja, hogy ez nem egy emelkedő, ez egy lejtő. Ezt a történetet, hogy mit jelent vasárnap délben az Örs vezér téren a rántott hús szagban végigbiciklizni, hogyan tudom átadni egy holland vagy egy amerikai embernek? Nem lehet. Itt például nem nyelvi, hanem kulturális akadályokról van szó, mert sosem fogják megérteni, hogy ennek mi a jelentősége. Szóval vannak határai a nemzetköziségnek.

G. J.: *Most költöztél haza Hágából. Hogy érzed magad itthon?*

G. K.: Hm... Sok évig éltem ezt a menekülés-narratívát. Mindig külföldön képzeltem el magam. A pandémia ezt is megváltoztatta, és úgy érzem, hogy szeretnék itthon boldogulni, létezni, boldog lenni, és remélem, hogy minél több ember érzi ezt és visszajönnek.

G. J.: *Köszönöm szépen, gratulálok és további sok sikert!*

Az interjú a *There is Nothing New Under the Sun* budapesti könyvbemutatóján, 2021. december 10-én, az ISBN könyv+galériában elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.

¹ GEIBL Kata: *There is Nothing New Under the Sun*, Void, 2021, 22x27 cm, 112 oldal, kemény borító, kihajtható poszter borítással, ISBN 978-618-5479-13-8

AZ ELTŰNÉS SZOLID ESZTÉTIKÁJA

Kabai Lóránt: *moaré*¹

A DIGITÁLIS KÉP MEGJELENÉSE ÓTA EGYRE
HANGOSABBAN VISSZATÉRŐ TÉMÁJA
A FOTOGRAFIA ELMÉLETÉNEK AZ A FÉLELEM,
HOGY A GÉP MÖGÜL EL FOG TŰNNI AZ EMBER.
ENNEK A FÉLELEMNEK A FELSŐ REGISZTERE
A TELJES ELTŰNÉS VESZÉLYÉNEK AD HANGOT,
A GÉPEK HATALOMÁTVÉTELÉTŐL TART, AMIKOR
AZ APPARÁTUS NEM ARRA TÖREKSZIK, HOGY
A TÁRSADALOMBAN KITERMELJE A GÉPEK
MEGSZERZÉSÉNEK ÉS MŰKÖDTETÉSÉNEK A VÁGYÁT,
HANEM, HOGY OLYAN PROGRAMOT ÍRJON,
AMELY A FUNKCIÓT ÖNCÉLÚAN TARTJA FENN, ÉS
EGYÁLTALÁN NEM IGÉNYLI AZ EMBER JELENLÉTÉT.



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2018

A címben idézett Paul Virilio mű a 80-as években még arra hívta fel a figyelmet, hogy a technikai eszközök növekvő sebessége az egyén folytonos jelenlétből való kiesését okozza,² míg Flusser az ember háttérbe szorulását hangsúlyozta, akár a géppel, akár a hatalommal, vagy magának a médiának a jelentőségével és erejével szemben. Mára ez az aggodalom tagadhatatlanul a rezignáció stádiumába ért.³ Hívös ez az indítás egy alapvetően lírai és ennél fogva megkapóan személyes kötet tárgyalásához, de Kabai Lóránt *moaré* című könyve lényegében ezt a dilemmát, a szubjektum eltűnését veti fel, igaz elsősorban a megszólaló én problémájaként, nem pedig valamilyen általános társadalmi kivetítésben. A mű szerkezetét többszörös összetettség jellemzi, ami technikai értelemben annyit tesz, hogy egy-egy vers esetenként több ciklusba (könyvbe) is be van sorolva, míg mások egybe sem, ezzel pedig előáll egy szándékolt lezáratlanság, a versek tematikus illeszkedésének többféle lehetősége.



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2018

Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2018



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2018

A háromféle megjelenés (papírkötés, keménytáblás, box set) a ciklusok összefonódását, a struktúra bonyolíthatóságát tovább erősíti, különösen a doboz esetében, ahol a tulajdonos eljátszhat az újrendezés szabadságával. Az elrendezés kísérleti jellege mégis stabil egységre épül, hiszen Kabai eddigi köteteihez képest ebben a könyvben sokkal egyértelműbb szervezőelv a szöveg-kép páros. A versek és a képek egysége akkor is jelentőséggel bír, ha ismeretes, hogy a fotók versekhez illesztése nem az ő munkája, hanem Telling András, a tipográfia és a borítótérvező készítője végezte el a képszerkesztői feladatot.⁴

Adott tehát az eltűnés – mondjuk úgy tapasztalata, hiszen épp ezzel a tapasztalati léttel adódnak problémák: „mert tényleg teljesen eltűnni, elveszni és megkerülni vagyok itt.” [szébb zsinórmérték...] Túlmutat ez a felvétel a múlás elfogadásán vagy tudatos megélésén. Az *általólag ott létben* ugyanis az sem teljes bizonyosság, hogy megélte-e az én a pillanatot, egyáltalán benne van-e abban a folyamatban, amelyet az életének nevez, vagy csak mindig gondolkodik rajta, ezért kívülállóként követi az eseményeket. A jelenlét vesztése a személyes tér megkérdőjelezésével jár, ami végső soron a test elvesztését is jelenti, a test elidegenített leírásait. A fizikai bizonytalanság poétikai azonosítása pedig szóalkotások sorához vezet: „...szakszerű nevet adni a semmisedésnek” [minek nőni fel, ...], „valószínűtlenedem” [„nyers sötétet festve” -...], „kiradórozódott” [...utolér és talál-

kozom az...], valamint a hiány szóképeihez: „...maradok pusztán kurta gyűrdés / a kibontott csomó helyén, alig észrevehető, alig fontos.” [„ha lehetnék csak...]. A szavak maguk is elfogyó szavak, a verssorok elveszett (és ennek megfelelően helyettesített) fordulatok, és nem bizonyos, hogy azért elveszettek, mert valaha meglették volna, inkább azért, mert vágyott szavak voltak, a közlés kényszere kapcsolódott hozzájuk. Ha mást nem is szült ez a kényszer, a magány nyelvét bizonyosan, ami újra és újra önmagának válaszol, önmagát bírálja felül, és közben megállíthatatlanul reflektál a közlésre magára, egy metanyelvi hálót vonva ezzel a szövegek fölé.

Fotó-vers összeállításról lévén szó, felmerül a kérdés, hogy hogyan kapcsolódnak ehhez a hiányra vagy önkeresésre épülő lírához az első pillantásra meglehetősen keresetlen fotók? A bevezetőben felvetett hűvös elméleti probléma szorításában, vajon létrejön-e az eltűnés poétikája mellett a képeken az eltűnés esztétikája? Társul-e a metavers csábításához [„nyers sötétet festve” – ...], vagyis annak az újra és újra gyötrő gondolatnak a lejegyzéséhez, hogy „...ugyanazt a semmit mondjuk” [minek nőni fel, ...], a képi reflexió szintje? A kötet képeinek előbb felhozott keresetlenségét – a semmi mondásával párhuzamosan – a semmi fotózása adja. (Ebben a helyzetben tekintsük ezt a kritika pozitív észrevételének.) A semmit fotózás a talált részlet jelentéktelensége, fadarab a kapurács közeiben, eldobált műanyag kávéspohár, omladozó házfal, újravakolt



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2019



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2019

villanyvezeték a falban, a milliószor fotózott pozsonyi vár a Duna felett. A jelentéktelen fotózása önmagában nem lenne érdem, mivel a technika terjedésével együtt jelentkezett, és a fényképezés alapvető világra gyakorolt hatásainak egyikeként értelmezhető, amit Susan Sontag így ír le: „Fényképezni annyi, mint jelentőséget adni valaminek.”⁵ De lesz-e tényleges jelentősége a fotó tárgyainak? Vagy inkább tovább bővítik az érdektelenül megmutatott képek végtelen repertoárját, hogy a semmit sorolják? A jelentőségtulajdonítás egyértelműen elmarad, ha van valami, amit erősítenek ezek a képek, az az úton levő készítő elveszettsége, és az automatizmus kényszere, ami azonban semmilyen tragikus felhanggal nem társul, ahogyan olyan tudatvesztéssel sem, mint amelyet Virilio a felpörgetett elektronikai gyorsulásra adott válaszuknak tekint.

A kötet bemutatóján elhangzott, hogy a képek keletkezésének nincs köze a versek keletkezéséhez, sőt, a válogatás során a szerző és a képszerkesztő szándékosan kerültek a nyilvánvaló utalásokat. Az összefüggéseket tehát az olvasó állíthatja fel, vagyis megannyi másik perspektívából születnek. A versben beszélő szempontja csak annyiban bizonyos, amennyiben a neve ott áll a kötet elején, vagy a kiállítótér bejáratánál, ám a képek mögött feltételezett szubjektum mindig csak feltételezett marad, az otthagyt szöveg posztmodern elképzelése szerint. A kötetből feltűnően hiányzik, még a borítófülekről is, a szerző fotója. Csupán egyetlen helyen tűnik fel

az árnyéka, kirakatban tükröződve, egy több térréteget soroló képen, a [minap szembejött...] kezdetű vers mellé illesztve, és itt a vers is újfent enged a metatextus vonzásának: „a szinonimáktól nem érzem magam jobban; / alig jutottam a végére – már ott sem voltam.” A szöveg autonómiája, magában állásának hangsúlyozása, vagy a perspektíva centrumnélkülisége azonban mind újramondott posztmodern gesztus maradna csupán, ha a jelenlét bizonytalanságát nem támogatná a megélt tapasztalatok körülhatárolhatatlansága, a kívülhelyezkedés mint menekülőpálya.

Az életlen, az elmosódó, az árnyékban hagyott, a kiégett részlet mind mutat valamit az eltűnés mozzanataiból, ahogyan az alany térbeli meghatározottságának tisztázatlansága is: „ – mint aki hirtelen kiradírozódott / sokak térképéről. vagy eleve: ott sem volt.” – írja az [...utolér és találkozom az...] kezdetű versben. A városok említésével megkísérli rögzíteni a koordinátákat, mintha bizony ez alapján a mondó/látó személy is rögzíthetővé válhatna. A megnevezett helyek (Nagyvárad, Pozsony, Budapest, Onga, Bakonyháza) azonban mindig viszonyulásban kapnak értelmet, a távol levő a közelihez, a közeli a távolihoz képest, még ha újból és újból kötelezi is magát a versben beszélő, hogy ne térjen vissza a haza gondolatához, és persze nem holmi pátoszos romantika honvágya vagy honszerelme, hanem sokkal inkább a közélet kritikus megítélésének fájó és frusztráló ereje miatt. [magyarország kurva...]



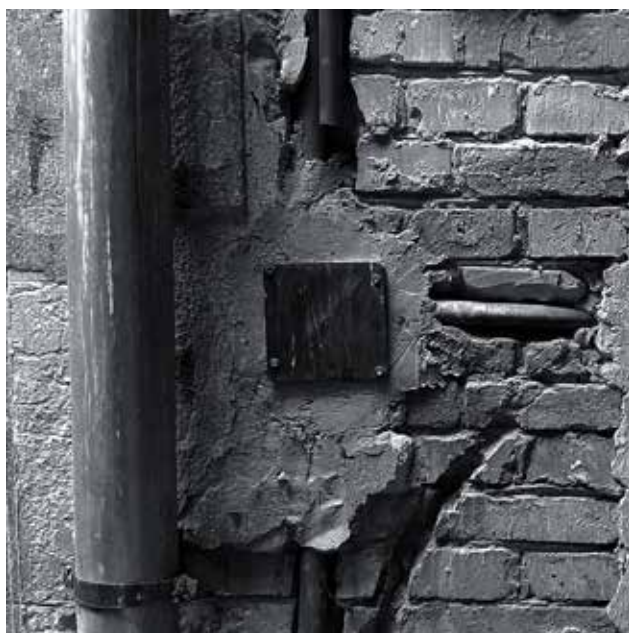
Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020

Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020

Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020

Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020

A kritika erre a témára szívesen kapja fel a fejét, és szívesen mérlegel, van mérce (minimum az a bizonyos romantikus), amelyhez képest teheti; a megszólalás pedig, főként mert lírai, ennél jóval komplikáltabb. A haza témájáról szót ejtő versek külön címkét kaptak *országház* megnevezéssel, és ennyiben valóban hangsúlyos a téma, bár inkább azt mondanám, a téma visszafogása, elfojtása fontos az indulat hullámmó, ám nem érvelő poétikájában. A kötet egyik kritikusa fel is rója, hogy „ezek a sorok, versrészletek valójában nem képesek kilépni abból a demagóg gödörből, amelybe a populista retorika invitálja a (mindenkori) megszólaló(ka)t”.⁶ Amire azt mondanám, a költői eljárás szigorúan ugyan keretbe helyezi, ám kétségtelenül nem hitelesítheti ezeket a fuldokló és helyenként feltörő kiszólásokat, vagyis inkább, önmagában nem hitelesítheti, éppen fordítva: az önkorlátozás igénye ad támaszt az eljárásnak. A védekezés jellegű távolságtartás vagy a vélemény elhallgatásának rögzítése, a spontaneitás és a spontán kitörések kordában tartása korántsem hiábavaló, inkább kortünet, ami épp a honszerelem témájának kényszerítő folytatását nyújtja el: „...arra gondolva, / immár képes vagyok nem engedni, hogy bármi is / megérintsen a nyilvánosság ügyeiből, írtam e sorokat” [„én már csak...]. Vagy másutt: „végre olyan távoli számomra a »polgári magyarország«, / amilyenek már rég lennie kellene. de erről ennyit” [a bakonyánai szélben ülve...]. Két képen is visszatérnek a pompeii halottak hamuhéjaihoz hasonló szobrok, mindkét fotón egyértelmű disztópikus utalásként, és a politikai reflexióknak szentelt versek mellett annak igazolásaként, hogy ahogyan mindennek, a politikának is – s ezt éppen az érzelmi fűtöttségű hazafias költészet példázza oly egyértelműen – egzisztenciát érintő hatása van. „a szenvedésnek / nincs esztétikája...” – mondja Kabai az [újra emlékszem a remegő...] kezdetű versben. Nos, tudjuk, hogy van, vagy legalábbis, hogy maga az esztétika éppen ebből a problémából, a szenvedés megmutathatóságának és a megmutatás szabályozásának kérdéséből született. Egy ellentmondásból, amelyben a művészi kifejezés megállíthatatlanul a szabadság felé haladt, miközben az ízlés kétségbeesve toporgott, hogy ami eztán következik, az vajon elviselhető lesz-e még, vagy végképp ránk szabadítja a szélsőséges érzelmek zűrzavarát. „...nem tisztít és nem rendez el semmit” – folytatja Kabai, nem váltja meg a lelket a felkavarodottságából, hanem csak fokozza azt. „van történet, de nincs helye, a tett nem kap teret.” – A szenvedés esztétikájában ez a tér azonban nagyon is helyszerű, egészen pontosan a szenvedő testben lokalizálódik, és a jelenlét bizonyosságát éppen a fájdalom belső megélése adja. Az eltűnés itt olvasott esztétikája ezzel szemben az önmagam idegenként való megfigyelésével kezdődik, a tükörképtest, a kívül helyezett érzelmek, a távortartott világ, a távolról figyelt hazám felé fordulva, aztán visszahat, és megkérdőjelezi a tapasztalat alapját: a szerzőt, a szubjektumot, végül a véleményét is. A szenvedés patetikus gazdagsága többlet, amibe az esztétika belelátta a megtisztulást, az eltűnés azonban feszültséget keltő hiányt hagy maga után, amit még a csend sem old fel, mert benne munkál az otthagyt szó, még ha az a kijelentés fölé emelkedő metatextus is: „...talán minden egyes szó a csenden ejtett / makula, mégis beszélnem kell, már hiszem: nem felesleges.” [42...]



Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020

A kötet címeként választott *moaré* jelentése a bevezetésben felhozott technikai és képi problémához tartozó kérdést hordoz: nyomdai, szkennelési hiba, a rosszul nyomtatott fotó mintázata, hullámszerűen rontott felület, ami a képen rögzített homályossá, alig olvashatóvá teszi. Nem befedi, nem kitakarja a képet, hanem az elcsúszott rasterpontok, a képernyő pixeljeinek nyüzsgő kuszasága egyszerűen eloldják, megsemmisítik, láthatatlanná teszik. Mondhatjuk, és mondják évtizedek óta, hogy a létünk immár a médiumnak, a képi megmutatkozásnak kitett lét, benne az ember így és így szereplése, megmutatkozása, átírta a látzat hagyományos, a magában való dologra mint szükséges feltételre építkező fogalmát, és ennyiben a megmutathatóság, a revelációba vetett hit kérdőjeleződött meg. Kabai fotói között találunk ugyan néhány, szándékosan a látvány rombolása, értelmezhetlensége felé vitt képet, amelyeken a fényhatások a formák elé tolakodnak, ám a képválogatásra mégsem ez a koncepció érvényes.

Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020

Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020

A kiállításon szereplő fotók nyomtatása hangsúlyozta a felületképzés fontosságát, mivel a fotókat pauszra nyomtatva, fotókarton elé helyezve mutatták be a Missionart Galériában, így a valőrök gazdagsága mellett a pausz egy elemelést is biztosított a képeknek. Várhatnánk, hogy a címben jelzett hibát sorra demonstrálják a fotók, de a cím és a képek összefüggése a nyilvánvaló illusztrálásnál kevésbé direkt módon valósul meg. A fotók esetlenségei, a technikában rejlő hibalehetőség hozza létre a felület zavarait, amelyek keletkezhetnek akár a készítésnél, akár a nyomtatásnál, ahogyan a szöveg eljárásainak következetességét is a látszólagos keresetlenség adja. Semmiképpen sem táplálnám a reflektálatlan mű mítoszát. Az eddigi értelmezést követve, alig fokozhatóan szigorú a kötet koncepciója, és ami még ennél is fontosabb, nem

merül ki egy kísérletező szerkezeti játékban, hanem az egyéni küzdelmek jelölhetetlenségét a mediális kényszerű közbe szorított élet már természetesnek ható felületességével állítja párhuzamba, s ettől a rezignáció új értelmet nyer.

¹ KABAI Lóránt: *moaré*, Joshua Könyvek Kiadó, Budapest, 2021.

² VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*, Ford. KLIMÓ Ágnes, Balassi Kiadó, Budapest, 1992.

³ FLUSSER, Vilém: *A fotográfia filozófiája*, Ford. VERES Panka, SEBESI István, Belvedere, Budapest, 1999, <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html>

⁴ BODROGI Csongor: Kínosan erős szembenézés – interjú Telling András-sal, a *moaré* című kötet és a *Műút* folyóirat képszerkesztőjével, *Szófa*, 2021. november 18., https://www.szofa.eu/iras/kinosan-eros-szembenezesek-interju-telling-andrassal-a-moare-cimu-kotet-es-a-muut-folyoirat-kepszerkesztovel?fbclid=IwAR3nbEftJ1HKlyHgmJPWi9VE9x7t6Vth_DQv5y_4aAcO3xXp-binqqLhsJIQ (Utolsó letöltés: 2022. jan.1.)

⁵ SONTAG, Susan: *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Európa, Budapest, 1999, 41.

⁶ BOCSEK Balázs: „Játék, nem meditatív élmény”, *Litera*, 2021. szeptember 4., <https://litera.hu/magazin/kritika/jatek-nem-meditativ-elmany.html> (Utolsó letöltés: 2021. dec. 20.)

Kabai Lóránt: *Cím nélkül*, 2020



REKONSTRUKCIÓK

Giovane Fotografia Italiana #8

Cortona, 2021. július 15. – október 3.



Irene Fenara: *Three Thousand Tigers*, 2020, handmade wool tapestry, 200x130 cm © courtesy the artist

Talán nem tűnik különösebben innovatívnak a képzelet szerepét hangsúlyozni a fényképezésben, mégsem felesleges újragondolni fikció és valóság egymáshoz való viszonyát korunkban, hiszen a képek folyamatos áramlása, kicserélhetősége, kontextusváltása éppen annyira időszerű jelenség, mint a kollektív és személyes világképünk hibrid – számos különféle forrásból táplálkozó – és rögzíthetetlen jellege. Az internet megfoghatatlan és anyagtalan közegében a kép és médium különbsége már nem elméleti kérdés, hanem hétköznapi tapasztalat: a digitális, a fizikai és a mentális képek ugyanabba a kategóriába kerültek. Miért ne épülhetnének erre az élményre a kortárs fotográfia bizonyos alkotói gyakorlatai vagy, ahogy ezt teszi a nyolc éve megrendezésre kerülő a fiatal alkotókat fókuszba helyező *Fiatol Olasz Fotográfia* [*Giovane Fotografia Italiana*] idei kurátori koncepciója?

Mielőtt rátérnénk arra, milyen válaszokat adtak a kiállító művészek a posztinternet korának kihívásaira, igazán tanulságos áttekinteni a program háttérét jelentő szakmai és üzleti modellt, melynek révén már nem csak Olaszország-szerte, hanem nemzetközi szinten is propagálják a progresszív olasz fotográfiát. A program létrejöttét a Fiatol Olasz Művészek Egyesülete [*Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani*]¹ kezdeményezte. Az 1989 óta működő hálózat a magyar Fiatolok Fotóművészeti Stúdiójához és a Fiatol Képzőművészek Stúdiójához hasonlóan a harmincöt év alatti művészek pályáját kívánja segíteni (bár médiumhasználattól függetlenül a kultúra minden területén tevékenyek) az információk és a művészeti produkciók közvetítésével,

képzésekkel, rezidencia programokkal, kutatásokkal és a kortárs művészet népszerűsítésével. A szervezet huszonhat város illetve régió művészeit tömöríti, irodákat tart fenn, és kifejezett hangsúlyt fektet a független kulturális projektek és a közintézmények közötti közvetítésre. Számos nagyszabású szakmai elképzelésüket sikerült valóra váltaniuk annak köszönhetően, hogy önkormányzati, állami, piaci és független szereplőkkel közösen gondolkodnak a jövőről és a lehetőségekről.² Az önkormányzatok lehetséges szerepét sem kizárólag a finanszírozásban látják, hanem olyan kölcsönös folyamat részeként tekintenek a városi terek kulturális célú (újra-) hasznosítására, ami egyaránt hozzájárulhat a lokális aktivitás, a helyi gazdaság és a kortárs kultúra erősödéséhez.

Az együttműködésre épülő modell kitűnő példája a *Fiatal Olasz Fotográfia* kiállítás (és 2018 óta a 4000 euró pénzjutalommal járó díj átadása), melyet az építészeti emlékeiről és kulturális értékeiről kevésbé ismert Reggio Emilia városa rendez meg, ahol a 20. századi ipari növekedéssel érkező bevándorlók multikulturális közeget teremtettek. Az egykori Szent Domonkos kolostor épületében működő kulturális komplexum ad helyet a *Fotografia Europea* fesztivál részeként bemutatott kiállításnak. Emellett az évről évre bővülő nemzetközi partnereknek

köszönhetően a kiválasztott művészek megjelennek a legjelentősebb európai rendezvényeken is, így a párizsi Circulation(s) – Európai Fiatal Fotósok Fesztiválján [*Festival de la jeune photographie européenne*],³ Portugáliában a bragai, valamint a belfasti, a brightoni, a spanyol granollers-i Panoràmic fesztiválokön, sőt jövőre már a Łodz-i Fotófesztiválon is. Az idei évtől a rendezvény partnere a *Cortona On The Move*, így a feltörekvő olasz művészgeneráció műveivel is találkozhattam a világ jelentős fotográfusait bemutató válogatásban.

A *Fiatal Olasz Fotográfia* nyílt pályázati felhívása többnyire egy-egy fogalomból kiindulva nyit teret a művészeti kutatásnak és az új megközelítési módoknak. Az elmúlt évek témái között olyanokkal találkozhattunk, mint a képek által létrehozott *Kötélékek / korlátok*, az *Aktivizmus*, vagy a *Mellékutak* a valóság értelmezésében. Az idén a *Rekonstrukció* kifejezést helyezték a fókuszba, mellyel a képzelőerő lehetséges szerepeit kívánták körbejárni a valóságalkotás folyamatában. A kurátori szöveg szerint a fényképezés „a képzelet segítségével rekonstruálhatja a valóság sokrétűségét. A fénykép megmutathatja azt, ami rejtett vagy elérhetetlen, töredékekből újraalkothatja a komplexitást, újrateregetheti a múltat, de hozzájárulhat a világ jövőjéről alkotott víziókhoz is.”⁴



Elena Zottola: *The creation of the world is an ordinary day*, 2020 © Elena Zottola



Alisa Martynova: *Untitled from series Nowhere Near*, 2019
© Alisa_Martynova

A művészek eltérő szempontok mentén reflektáltak a rekonstrukció témájára és különböző vizuális megközelítéseket használtak, így a kortárs fotográfia egy jelentős metszetét felvillantotta a kiállítás. Irene Fenara technológiai esztétikájú *Háromezer tigris* [*Three Thousand Tigers*] című művében az interneten található több ezer tigris fényképét felhasználva egy generatív algoritmus segítségével új fajokat alkotott. Fenara játékosan feszegette a kép és a referencia közti egyre beláthatatlanabb és bizonytalanabb viszonyt, és rámutatott arra, hogy a tudományban alkalmazott digitális képkeltő és adatvizualizációs eljárások miként változtatják meg a világról alkotott tudásunkat. Francesca Pili a valós környezeti és társadalmi problémákat tovább gondoló spekulatív irányzatokhoz csatlakozott legújabb projektjével. Az *#Abruxaus* cím az „Élve égjél el!” szardíniai átok, melyet Pili az instagramon tagként használt, amikor megosztotta az elszenesedett és felperzselt tájban boldogan napozó turistákat ábrázoló disztópikus vízióját. Mivel a néző érzelmi bevonása – a felfújható vízi játékokból épített installációval és a közösségi média közegében „megdöbentő” fényképekkel – mozgósító erővel bírhat és befolyásolhatja a jövőbeli döntéseket, így egy aktivista attitűd is megjelent a műben.



Domenico Camarda: *Untitled 02*,
from *Liquido* series, 2017
© Domenico Camarda



Francesca Pili: **#ABRUXAUS 5** © Francesca Pili

Domenico Camarda érzéki portréival és álomszerű jeleneteivel az identitás megélését modellezte *Liquido – A víz önmagáról álmodik* [*Liquido – Water dreams of itself*] sorozatával, mely során az instabilitás, a változékonyság, az elbizonytalanodás, a töredezettség, a kétértelműség vizuális reflexióját hozta létre. Elena Zottola tárgyilagosan dokumentálta a világ keletkezését leíró észt mitológia mozzanatait megidéző hétköznapi tárgyakat, véletlenül összerendeződött csendéleteket vagy talált vizuális mintázatokat. Ezzel a minket körülvevő megszokott, jelentéktelen dolgokat egy archaikus tekintet nézőpontjából vette szemügyre, ugyanakkor a tárgyi világ leképezése a kortárs fotográfia jól ismert, elfogulatlan, szentelen stílusát követte.

Számomra azok a művek váltak emlékezetessé, ahol a fényképek látszólagos transzparenciája arra irányult, hogy a néző felhagyjon a megszokott képolvadási szokásaival. Ezekben a művekben a fényképeken rögzített valóságtöredékek nemcsak vizuális alapanyagot jelentettek egy kutatási koncepció vagy művészeti kísérlet megfogalmazásához, hanem megidézték a fényképek mára elveszett dokumentatív státuszát is. Ráadásul a *Cortona On the Move* kontextusához is illeszkedve, a fényképek forrása és a kamera használati módja kulcsszerepet kapott az egyes sorozatokban.

A néhány éve Olaszországban élő orosz Alisa Martynova felvételein éjszakai jeleneteket, sötét erdőket, hosszú és kihalt tengerpartokat, különös természeti formákat és a semmiben lebegő kőzeteket látunk. A zavarba ejtő és szorongást keltő atmoszférát erősíti az installáció, mivel minden képet egy kukucsáló-doboz lencsésén keresztül, elszigeteltnek és távolinak érzünk. Mintha egy másik világba kapnánk betekintést, ahol a sötétben áthatoló keskeny fénysávokban kirajzolódó formák jelentenek az egyetlen tájékozódási pontot. Egy fotókönyv lapjain online csoportokban folytatott beszélgetéstöredékek, utazási információk, a várakozás és útkeresés elmélgései, kozmológiai leírások kísérik ugyanezeket a képeket. A szövegek nyomra vezetnek: az éjszakában felderengő portrék azokat az embereket mutatják meg, akik egy szebb jövő reményében érkeztek Olaszországba. Ők azok, akik Afrika és Európa tájait többnyire éjszaka járták be, azonban a vándorlásuk előtti életük, személyes történetük szakadékszerűen megtört és homályos. Martynova teljes egészében kiküszöbölte a társadalmi vonatkozásokat és a közösségi kapcsolatokat az ábrázolás során, így az emberek a kövekkel azonos módon jelennek meg – az értelmén, a kultúrán, az időn és a történelmen kívül helyezkednek el. Ahogy a *Távolról sem* [*Nowhere Near*] cím sugallja, a menekültek egy olyan világba érkeztek, ahol senki sem beszél a nyelvüket, érvénytelen a meglévő kulturális és szociális tudásuk, ismeretlenek számukra a hétköznapi egyezményes szabályai. Az életük egyetlen megfogható eleme számunkra, és a létezésük bizonyítéka kizárólag a test, mely az érzések, a benyomások és az észlelések foglalatja. A néző tehát meg van fosztva attól, hogy a személyiségen vagy az élettörténeten keresztül azonosulni tudjon a portrék alanyával, csak az elfogadás és a szolidaritás mozgósításával tudja áthidalni a közte és a menekültek közötti távolságot.



Martina Zanin: From the series *I made them run away* © Martina Zanin



Martina Zanin: From the series *I made them run away* © Martina Zanin

A hiány a szervező eleme Martina Zanin családi képekből, szövegekből és saját fényképeiből felépített többretegű, töredezett narratív struktúrájának, jóllehet ebben központi helyet kap az emlékezet és a személyes viszonyok. Az archív szövegek szerzője az édesanya, aki éveken át egy elképzelt férfinak címezve írta le az érzéseit. A vágyakozó, sokszor szentimentális mondatok éles ellentétben állnak azzal a dühvel és felindultsággal, amellyel megcsonkította a családi fényképeket és módszeresen megsemmisítette az életéből kilépő férfiak alakját. Az anyához kapcsolódó dokumentumok montázsszerűen kerülnek egymás mellé vagy fölé, így a szövegek és képek közti jelentésátvitel egy másik dimenzióba helyezi a fogalmakat, a vizuális összecsengések pedig a jelentés új szintjeit aktiválják. Zanin a szövegeket, az analóg és a digitális képeket szintetizálja, keveri és konfrontálja egymással, melyben az elemek közti kapcsolat egyaránt lehet asszociatív vagy szimbolikus, ösztönös vagy tudatos, emocionális vagy racionális. Egy bronz kígyó görbülete megismétlődik a melléte futó szakadás ívében, ugyanez az állat az elhelyezéséből adódóan (vizuálisan és szim-

bolikusan is) helyettesíti a hiányzó férfit, és egyúttal fenyegetést jelent a vele szembenéző nőre. Ugyanebben a montázsban a köldökön keresztül futó heg egyszerre hívja elő az agressziót, a sérülést és a gyermekszülés asszociációját, a múltbeli ok és a jövőbeli következmény képzetét, amely egybecseng a szerelem fizikai tapasztalatát megjelenítő szöveggel. Ezekre referálnak Zanin nagyméretű, a részleteket megragadó, közeli fényképei, melyek a jelenben felszínre kerülő érzéseket – a figyelem igényét, a csalódást, a bizonytalanságot, a vágyakat és a tapasztalat közti feszültség lenyomatait rögzítik. Az *Elüldöztem őket [I Made Them Run Away]* képein az édesanya, az alkotó és a hiányukkal jelen lévő férfiak közti bonyolult kapcsolat bontakozik ki, melyben az anya és a lánya, múlt és jelen, valamint az azonos élményekről alkotott ellentmondásos nézőpontok egymásba csúsznak, majd újra eltávolodnak. A cím is ezt a folyamatos ingadozást képezi le: az anyai váddal való azonosulás egyszerre vonatkozik a gyermek múltbeli vélt bűnösségére (aki azt hiszi, hogy ő volt az oka az anyja kudarcba fulladt kapcsolatainak) és a felnőtt nő jelenbeli párkapcsolati problémáira.



Rome, 2003
Letter n. 4

Giulia

I have learned that when you feel a tangle of sensations inside...your stomach writhes, your heart beats violently, words that cling to your throat and do not want to come out... when you feel inside that strange feeling of pleasure mixed with pain...well, of course all this is love!





Vaste Programme: *Untitled*, from the series: *The Long Way Home of Ivan Putnik, Truck Driver*, Courtesy: the Artists, © Google

A Young Italian Photography 4000 euró értékű díját elnyerő Vaste Programme alkotói kollektíva projektje pedig egy fiktív személy vizuális naplóján keresztül teszi láthatóvá Szibéria legelszigeteltebb vidékeit az elhagyott városoktól kezdve a különös ipari komplexumokon át a lélegzetelállító tájakig, ezzel adva formát és jelentést a google térképre feltöltött több százezer érdektelen fényképnek.⁵ Az *Ivan Putnik kamionsofőr hosszú útja* [*The Long Way Home of Ivan Putnik, Truck Driver*] kerettörténete szerint egy orosz kamionsofőr hazafelé tartó útján időnként fényképeket készít az útszélén hagyott vagy az előtte haladó teherautókról, máskor a turistákhoz hasonlóan olyan különös látványokat örökít meg, mint egy óriás földgömb, egy üres éjszakai klub vagy egy városszéli szivárvány. Néha egy régi ismerőse vagy rokona befogadja éjszakára, ahogy a tapétázott falon lógó ikonokat vagy egy jurta belsejében sorakozó teáskannákat megmutató kép sejteti. Ivan Putnik rövid feljegyzései és benyomásai egészítik ki a látottakat, melyek a kamionok ablakából ismerős ledes üzenőfalon váltakoznak a kiállítóterben: „ez a hely a családi ünneplésekre emlékeztet” vagy „Olga kedves volt, de a tea nem túl jó”. A „kamionsofőr” filmekben és irodalmi művekben megteremtett kulturális toposza magában hordozza a kaland, a hódítás, a szabadság, a leleményesség és a magány fogalmait. Azonban Ivan Putnik nem csak egy kamionsofőr, hanem valaki, akinek neve van, származása, foglalkozása, életmódja. Az alkotók pedig ennek az elképzelt személynek a tekintetét formálták meg, amikor



az internetre feltöltött fényképeket válogatták és szerkesztették. Ez a tekintet a felfedezés örömét és a kíváncsiságot tükrözi: amikor megragadja a világot, igyekszik teljességében befogadni a látványt, szereti a legjellemzőbb nézőpontból, lehetőleg szimmetrikusan látni a dolgokat. A látványhoz fűződő viszonya „naiv” és „őszinte” abban az értelemben, hogy Ivan Putniknak nincsen célja a fényképezéssel, nem akar leleplezni vagy értékelni. Mégis, a felbukkanó gázvezetékek, kikötők, bányák és a „termelési dizájn” tükröző köztéri szobrok számos környezetvédelmi és politikai kérdést felvetnek, többek között az erőforrások ellenőrizetlen kiaknázása, valamint az áruk és anyagok mozgása vonatkozásában.

Mint látjuk, a digitális kultúra logikája teljesen áthatja a harmincöt év alatti generáció érzékelését és gondolkodását. Számos esetben a pszichés és kognitív folyamatok modellezésére használják a fényképezést a különböző forrásból származó dokumentumok párhuzamos szerepeltetésével, valamint a digitális képalkotás, az analóg eszközök (mint a családi fénykép és a kukucskáló doboz) és a szövegek ütköztetésével. A képek eltérő szituációkba és kontextusokba helyezésével a perspektívák megsokszorozódnak és a lehetséges értelmezések nyitottá válnak akár az ellentétes jelentésű olvasatokra is. A kiállításon a mediális sokféleség mellett kiemelt szerepet kaptak a szokatlan prezentációs módok, mint a térbe kilépő installációk vagy a kukucskáló dobozokba rejtett fényképek. Nemcsak a fotográfia határainak feloldása vagy az egyes képek performatív szituációba

helyezése kapott ezzel hangot, hanem az alkotók párhuzamos olvasási lehetőségeket kínáltak fel. A különböző bemutatási módok ugyanis eltérően jelölték ki a néző pozícióját, meghatározták azt, hogyan kerülhet kapcsolatba a művekkel. A térbeli mozogás, a tekintet cikázása, a részletekre vagy az egészre való fókuszálás montázszerű vizuális kapcsolatokat hoz létre, ezzel szemben a művekhez tartozó fotókönyvek a lineáris, narratív befogadásra építenek, míg a kukucskáló-doboz egy intim szituációt követel a néző és a kép között (azáltal, hogy közel kell hajolni hozzá) és a látványt teljesen elszeparálja a környezettől. Tehát ugyanannak a sorozatnak a térbeli és időbeli, a szabad és kötött, a szerzteágzó és egyirányú bejárása különböző utakon vezette a látogatót. Amikor egyetlen mű egyszerre élt két vagy több különböző bemutatási móddal, mozgásban tartotta az értelmezést: repedéseket, elcsúszásokat vagy megsokszorozódásokat generál. Az a határozott benyomásunk alakulhatott ki, hogy a fotóművészet képei hasonlóan az internet közegében keringő mémekhez maguk mögött hagyták a forráskritikát és a műtárgyközpontú szemléletet, folyamatosan vándorolnak, különböző formákat és üzeneteket vesznek fel.

¹ <https://www.giovaniantisti.it/>

² <http://remixingcities.giovaniantisti.it/>

³ <https://www.festival-circulations.com/en/>

⁴ <https://gfi.comune.re.it/en/edition-08-reconstruction-2/>

⁵ A Google Street View szolgáltatás számos területen nem létezik, ezekről a helyekről a felhasználók által feltöltött és helyadatokkal ellátott fényképek érhetőek el a Google Térképen.

LIZ JOHNSON ARTURRÓL – ÉS A REMÉNYRŐL

Liz Johnson Artur 1964-ben született Szófiában egy radiológiai hallgató orosz anyja, Nina, és egy ghánai diák, Thomas szerelemgyermekéként. Thomast és a közel két tucat további afrikai vendégszobát azonnal, gondolkodás nélkül kicsapták, miután egyikük összetűzésbe keveredett egy bolgár katonával. Nina nem akart Ghánába emigrálni, így végül Bulgária és az egyedülálló anyaság mellett döntött. Ekkoriban azonban egy hozzá hasonló helyzetű nő majdhogynem automatikusan elvesztette gyermekét: hajdon diáklány félvér gyermekkel; arról nem is beszélve, hogy ő maga a gyűlölt, elnyomó orosz hatalom jelképeként már egyébként is hátrányból indult. Az 1960-as évek végén Liz és Nina tehát a nyugat-német Duisburgba menekült, ahol pénz és szállás híján egy bunkerből átalakított hajléktalanszállón éltek. A hideg, nyirkos közegben Liz tüdőgyulladást kapott. Amint a kislányt kezelő doktor megtudta, hogy Nina valójában egy munka nélkül tengődő kolléga, sorsuk szinte egyik pillanatról a másikra jobbra fordult: állást kapott és szobát egy nővérszállón. Johnson Artur serdülőkoráig éltek ilyen szerény körülmények között, amikor is anyja összegyűjtött annyi pénzt, hogy végre saját otthonukba költözhetek. Nina ezekben az években, munkája során mutatta be lányát a fotográfiának: a röntgenfelvételeket olykor együtt hívták elő – habár a fényképész saját bevallása szerint a médiummal való kapcsolata nem volt szerelem első látásra. A jövőbeli művész első sorsformáló, nyugati útja New Yorkba vitt, ahol az 1980-as évek közepén látogathatta meg édesanyja barátait. Habár az orosz család Brooklynban élt, Johnson Artur csak a távolból csodálhatta az afroamerikai szomszédságot. Házigazdái éles határt szabtak saját kulturális buborékuk és a negyed más lakói között, s ezt vendégeiktől is elvárták. Az út egyik legmeghatározóbb élménye alighanem egy vendéglátóival töltött vacsora volt egy orosznyelvből étteremben. A színpadon négy afroamerikai nő énekelt orosz népdalokat ukrán népviseletben. A cél a szórakoztatás volt, a közönség megnevettetése. Amolyan karikatúra akart ez lenni, a fekete bőrszín és a kelet-európaiság együttesének abszurditása.



Liz Johnson Artur, [Black Balloon Archive], © Liz Johnson Artur



Liz Johnson Artur, [Black Balloon Archive], © Liz Johnson Artur

Az eladdig magát kvázi színvagnak valló Johnson Artur számára ez ártatlansága elvesztése volt. „Nem tudtam, mit kellene éreznem, vagy, hogy egyáltalán mit keresek annál az asztalnál. Orosznak éreztem magam, de valahogy a rossz helyen. Teljesen kiakadtam. [...] Gyermekként folyamatosan azt hallottam a rokonaimtól: persze, fekete vagy, de nem *olyan* fekete.” Eddig az ominózus New York-i pillanatig „nem foglalkoztam a feketeséggemmel, lényegtelennek tartottam”.¹

Így lépett új szintre a magára addig egyszerűen orosz bevándorlóként tekintő Johnson Artur máig szenvedélyes kapcsolata a fotográfiával: az útra vásárolt Minolta hamarosan az identitását kereső fiatal nő legfontosabb társa lett. Nagyobb szabadságra vágyva kiköltözött anyja barátaitól, és nyakába vette a várost. Az eleinte szégyellős felfedező néhány héten belül magabiztos művésszé avanszált és azonnal megtalálta az őt máig hajtó témát: alulreprezentált ember-társait. Alighanem akkor pecsételődhetett meg sorsa, amikor egy barátja beavatta a filmek előhívásának varázslatába. A fényképezés immáron teljes folyamatát uralni döntő hatású volt. Az ifjú fotós a kép elkészítését és előhívását a kezdetektől fogva egyforma fontosságúnak érezte, s ez máig is meghatározza munkáját.



Liz Johnson Artur, [Black Balloon Archive], © Liz Johnson Artur



Liz Johnson Artur, [Black Balloon Archive], © Liz Johnson Artur

Németországba hazatérve hamarosan megkezdte fotóművészeti tanulmányait. Eredeti tervei szerint mielőbb visszatért volna New Yorkba, szovjet útlevele azonban útjában állt; így végül a londoni Royal College of Art berkeiben szerezte meg mesterdiplomáját. Az 1990-es évek közepére keresett fényképésszé vált. Világjáró megbízásai során elsősorban a divatra és zenészekre koncentrált, dolgozott például Lady Gagával is. Mindmáig, bárhova is hívja a kötelesség, a „műszak” végén azonnal a helyi közösségek felfedezésére indul – természetesen fényképezőgéppel felszerelve.

A csakis filmmel dolgozó Johnson Artur 1991 óta gyarapítja egyre növekvő, kizárólag saját műveiből álló gyűjteményét. A *Black Balloon Archive* [Fekete Luftballon Archivum] címen futó életmű az afrikai diaszpóra mindennapjait dokumentálja világszerte. Bárhol is jelenjen meg a művész, erőteljes képeiből sugárzik a kölcsönös tisztelet. „Ez egy adok-kapok történet: azért készülhetnek el a képeim, mert az alanyok *megengedik* nekem, hogy megörökítsem őket.”²

Az amszterdami Foam múzeumban 2022. február 9-ig tekinthető meg az a válogatás az Archivum anyagából, amelyet Johnson Artur kifejezetten ebbe a térbe szánt. Az *of life of love of sex of movement of hope* [Életről szerelemről szexről mozgalmról reményről] című kiállítás az épület első emeleti termeiben kapott helyet. Az egyébként szabadon bejárható múzeum a világjárvány miatt újabban megszabott útvonalak mentén tereli látogatóit, amely ennek a *shownak* határozottan nem ártott.

Az első nagy teremben nagy múltú kastélyok faliszőnyegeire emlékeztető, a plafonról a látogatók közé függesztett hatalmas vásznakra nyomtatott portrék hullámza-

nak a közönség keverte huzatban. Világvárosok szabadterein fényképezett büszke arcok néznek farkasszemet a nézővel. A hatás azonnali: akárha ott állnánk magunk is az utca közepén, körülöttünk a szabadság bátor harcosainak özöne. *Szabadság*. Mindenképpen ez a legjobb szó. A lassan ringó szövet dinamikája épp ezt sugallja, akár csak a képek maguk.

A következő helyiségbe lépve a művész kísérleti alkotásai várnak minket. Az első blikkre játékosnak tűnő képek valójában halálosan komoly üzeneteket hordoznak, nem véletlenül kerültek hát a kiállítás szívébe. Többszörös expozíciók, mára rasszista gyűlöletkeltéssel egyenlő szavakat citáló alsó tagozatos szöveggyűjtemények lapjaira printelt képek, akvarell papírra nyomtatott, stilizált portrék. Az előző teremhez képest határozottan nyomasztóbb itt a hangulat: ez itt az önreflexió hajója.

A további szobákban lassan oldódik a hangulat, absztraktabb témákkal szembesülhetünk, többek között a médium határait folyamatosan kereső fényképész faliszőnyegét is megcsodálhatjuk. Az utolsó terem kiváló befejezése a látogatásnak. Ha eltekintünk a dokumentarista stílusú képek rabul ejtett vadként való feszengésétől a tipikusan steril, hivatalos múzeumi képeretek börtönében, a legerősebb képek talán ide kerültek. A művész empátiája egyértelmű: a fényképezett fél egyenlő. Johnson Artur számára a folyamat etikus csere. Az alany „jó társaságban”, azaz biztonságos környezetben ad engedélyt portréja megörökítésére, és az elkészült kép elsődleges közönsége maga a *modell*. A képek leginkább azoknak szólnak, akiket láthatunk rajtunk, de a fényképész minden érdeklődőt szívesen lát.



Saját bevallása szerint sem könnyű megmagyaráznia, mit is akar elérni képeivel. Nem a fényképezettek kérdőjelezik meg munkáját, az alkotás azon része magától értetődő. A kontextusból kilépve azonban szinte azonnal kérdések hadával kell szembesülnie. Alanyai valóban afrikai származásúak, de ez majdhogynem véletlen. „Nem érdekel a feketeség, vagy éppen a fehérség, akikre kíváncsi vagyok, azok *emberek*.” Képein történetesen feketék szerepelnek, de ennek csupán annyi az oka, hogy képtelen lenne mindenkit dokumentálni. Az archívum célja annak bemutatása, hogy senki sem egydimenziós: „[...] ha kizárólag a feketeség kérdése foglalkoztatna, nem dolgoznék ezen évtizedek óta”.³

A művész a normalitás definíciójának kibővítését szeretné elérni: mivel manapság mindent normákban mérünk Johnson Artur a *normalitáshoz való jog*ért harcol. „A normák inkluzívabbá tétele az egyetlen megoldás. Mintha képtelenek lennének elszakadni tőlük, meg kell tehát tanulnunk azokat kiterjeszteni.”⁴ Munkája gyönyörűen képviseli Ariella Azoulay filozófiáját a fotográfia társadalmi szerződéséről. A médium mára a „modern állampolgár egyik szabadságjogi eszközévé lett”.⁵ „Ameddig csak a fotográfia létezik, a vele kötött társadalmi szerződés lehetővé teszi, hogy a szenvedők és jogfosztottak keserűsége nyilvánosságra kerüljön.”⁶

És ez, természetesen, épp úgy vonatkoztatható az élet szépségeire is, elvégre valóban nem vagyunk „egydimenziósak”. Azoulay ezt a *fényképezettséghez való jog*nak nevezi: habár az alany nem várhatja el egy magazin szerkesztőjétől, hogy az általa *láthatóvá* tett gyászt vagy örömet leközölje, se azt, hogy ez az *esetleg* publikált kép a nézőkben bármiféle érzést váltson

ki, igenis joga van ahhoz, hogy ragaszkodjon a kép elkészítéséhez.⁷

Az „organikusan fejlődő, élő”⁸ *Black Balloon Archive* a publikum felelősségének kiváló vizsgálója. Azoulay társadalmi szerződése a látogatókat a folyamat szerves részének tekinti, nem pedig egyszerű „passzív címzettnek”. A képeken szereplők ereje kétségtelen: habár a szó szoros értelmében vett hangjuk elvész, párbeszédet kezdenek a közönséggel. A médium „menedék”, az „utolsó önvédelmi vonal”,⁹ az emberek „társadalmi és politikai kapcsolatainak mediátora”.¹⁰ A látogató etikai felelőssége tehát kétségtelen. Amint egy fényképre tekintünk, a szerződés és a dialógus egyértelmű részeivé válunk.

Johnson Artur láthatóvá kívánja tenni az ismeretlent: képei az afrikai diaszpóra alulreprezentált szereplőit térképezik fel. Újabb és újabb szemszögből adnak betekintést egy olyan világba, amely az alanyokat egyenlő félként ünneplő művésznak köszönhetően jóval autentikusabb,¹¹ mint sok más fotográfus hasonló munkája.

¹ ESHUN, Ekow: „Liz Johnson Artur: Black Balloon Archive”, *Aperture* 233, 2018, 26–37., <https://www.jstor.org/stable/26566363>, Letöltve: 2021. október 27. (A szerző saját fordítása.)

² ESHUN, Ekow: *I. m.*

³ SARRATIA, Géraldine, műsorvezető: „Liz Johnson Artur – (English version)”, *Women in Motion*, Kering, 2021. június 29., <https://www.kering.com/en/group/kering-for-women/women-in-motion/women-in-motion-podcast>, Letöltve: 2021. december 5. (A szerző saját fordítása.)

⁴ SARRATIA, Géraldine: *I. m.*

⁵ AZOULAY, Ariella: *The civil contract of photography*, New York, Zone Books, 2008, 125. (A szerző saját fordítása.)

⁶ AZOULAY, Ariella: *I. m.*, 86.

⁷ AZOULAY, Ariella: *I. m.*, 147.

⁸ SARRATIA, Géraldine: *I. m.*

⁹ AZOULAY, Ariella: *I. m.*, 131.

¹⁰ AZOULAY, Ariella: *I. m.*, 146.

¹¹ De legalábbis kolonializmus-mentesebb.

Fémek és képek

kapcsolatok kapitalizmus és fotográfia között

MILYEN KAPCSOLATBAN ÁLL EGYMÁSSAL A KAPITALIZMUS ÉS A FOTOGRAFIA? HOGYAN, MILYEN MÓDOKON FÜGG A FOTOGRAFIA AZ IPARI, TECHNIKAI-TECHNOLÓGIAI FEJLŐDÉSTŐL, GAZDASÁGI VISZONYOKTÓL, ILLETVE MIKÉNT HASZNÁLJA FEL A KAPITALIZMUS A SAJÁT CÉLJAI ÉRDEKÉBEN? MÁSFELŐL, HOGYAN SZEGÜLHET ELLEN A FOTOGRAFIA A TŐKE HATALMÁNAK, MIKÉNT SEGÍTHET LÉTREHOZNI A KRITIKA LEHETŐSÉGÉT ÉS AZ ELLENÁLLÁS STRATÉGIÁIT? TÖBBEK KÖZÖTT EZEKRE A KÉRDÉSEKRE KERESIK A VÁLASZT AZOK AZ ELMÚLT ÉVEKBEN TARTOTT ELŐADÁSOK ÉS MEGJELENT CIKKEK, KÖNYVEK, AMELYEK KAPITALIZMUS ÉS FOTOGRAFIA KAPCSOLATÁT ELEMZIK.

Csak néhány példa: 2018-ban a legfontosabb francia művészettörténeti intézmény, az Institut national d'histoire de l'art kétnapos konferenciát tartott *Photography, with or without capitalism* címmel, ahol az összefüggéseket olyan szekciók mentén közelítették meg, mint az antikapitalista gyakorlatok, a tőke esztétikája, a fotográfia kritikai lehetőségei és a fotográfia mint árucikk.¹ Ugyanebben az évben a londoni The Photographer's Gallery *Post-Capitalist Photography Now!* címmel rendezett egynapos szimpóziumot, amelyen többek között arra keresték a választ, hogy a fotográfia a globális tőke érdekeit szolgálja, vagy potenciális helyeket nyújt az ellenállás számára, illetve hogy miként gondolkodhatunk a fotográfáról mint munkáról.² 2020 októberében Estelle Blaschke fotótörténész tartott online előadást *The World We Live In: Contemporary Photography and Capitalism* címmel, amelyben a fotográfia, a *big data* és a mesterséges intelligencia összefonódását a mai kapitalista társadalmak egyik mozgatórugójaként értelmez-

te.³ Ben Burbridge kurátor még régebb óta foglalkozik kapitalizmus és fotográfia kapcsolatával: 2016-ban az International Center of Photography oldalán jelent meg a *Photography in the Age of Communicative Capitalism* című írása,⁴ előadott a már említett *Post-Capitalist Photography Now!* eseményen, illetve 2020 végén jelent meg a *Photography after Capitalism* című könyve, amelyben a fotográfia kibővített fogalma által annak munkához való viszonyát tárgyalja, és olyan tevékenységeket vesz szemügyre, amelyeknek valamilyen módon képek előállításához, forgalmazásához és fogyasztásához van köze, de általában nem tekintjük őket munkának, vagy nem veszünk róluk tudomást.⁵

2021 májusában a Verso Books kiadó, amely alapvetően radikális, baloldali gondolkodók munkáit publikálja, és számos kapitalizmuskritikával foglalkozó könyvet jelentet meg, *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction* címmel adott ki tanulmányköte-

ket Kevin Coleman és Daniel James szerkesztésében.⁶ A könyv kiindulópontja, hogy a fotográfiát Adam Smith *A nemzetek gazdagsága* című művének, valamint Karl Marx és Friedrich Engels *A kommunista kiáltvány* című szövegének kiadása között találták fel.⁷ Ennek alapján olyan írásokat gyűjtöttek össze, amelyek a kapitalizmus és a fotografikus kép, a tőke és a fotográfia közötti kapcsolatot tárják fel, illetve bemutatják a fotográfiának a kapitalista termelésben betöltött szerepét, illetve kritikai lehetőségeit. A következőkben ezt a kötetet, illetve egy ebben szereplő tanulmányt mutatok be részletesebben.

Coleman és James bevezető tanulmánya szerint a kapitalizmus és a kamera között benső kapcsolat van.⁸ „Habár a kapitalizmus és a fotográfia testvérként nőtt fel, ritkán gondolnak rájuk együtt. A kapitalizmus elemzői nagyrészt figyelmen kívül hagyták a fotografikus képek szerepét a felhalmozás történetének és logikájának elemzésében, míg a fotográfia teoretikusai hajlamosak voltak azt feltételezni, hogy kizárólag a képek által megérthetik a kapitalizmus működését.”⁹ Az esszégyűjtemény ugyanakkor nem kísérel meg új, programszerű szintézist adni, konzisztens megközelítési mód helyett nézetek sokféleségét és gazdag keresztmetszetét kínálja. A szerzők arra törekedtek, hogy azonosítsák a kapitalizmus és a fényképezés közötti sarkalatos metszéspontokat. „A könyv fotográfiáról, művészetről, történelemlről, ökológiáról, irodalomról, gyarmatosításról és alternatív jövőkről gondolkodik. [...] Kollektív projektként ez a kötet kísérletet tesz a jelenünkre és az egész életet strukturáló gazdasági rendszer kritikájára, miközben olyan új esztétikai formák felé tapogatózik, amelyek gyökeresen átalakított társadalmi, gazdasági és politikai viszonyokat alapozhatnak meg.”¹⁰

A kapitalista fogyasztás számos jelenkori probléma generálója, a képek cirkulálása pedig hajtja, elősegíti azt. „Bizonyos életmód iránti vágy, különös módon, először csak egy kép, és csak másodsorban valóság. Látom, ezért vágyom.”¹¹ A fotográfiát ugyanakkor nemcsak a termelés szabványosítására és az állammal, illetve a globális piaccal való összehangolásra alkalmazzák, hanem az emberi szabadság kiterjesztésére és az ökológiai erőszak megállítására irányuló kísérletekre is. „Aktivisták és művészek arra használják a fotográfiát és a videót, hogy olyan képeket készítsenek, amelyek mint bizonyíték vagy absztrakció, arra készíthetnek a közvéleményt, hogy megváltoztassák viselkedésüket vagy változást követeljenek a fennálló állapotok miatt.”¹² A fotográfia tehát lehetővé teheti a kapitalista termelési viszonyok, a társa-

dalmi világ és a csoportokat mozgósító érzések kritikus megértését, ezáltal fontos szerepet játszhat a nyilvánosság kialakításában, eszköz lehet az emberi szabadság és egyenlőség kiterjesztésében.

A három csoportba (*Accumulation – Imperial Image Worlds, Critique – Images without Capitalism, State – Image of the People in Crisis*) osztott esszék valóban sokfélék: Ariella Aïsha Azoulay provokatív módon arra kéri az olvasókat, hogy 1492-őt tekintsék a fotográfia születési évének; Kajri Jain a modernizmus médiumspecifikus elképzelését kezdi ki az indiai bazárok képhasználatának elemzésén keresztül; Walter Benn Michaels Jeff Wall képeit elemezve azt állítja, hogy a művészi szándék a társadalmi osztályok láthatóvá tételének és alternatívák elképzelésének eszközei; Christopher Stolarki a fényképészet egyik radikális kísérletéről, a szovjet sajtófotózásról ír; Tong Lam pedig a kamerák szerepét vizsgálja a kínai városi iparosodás elleni mozgósításban.¹³

Siobhan Angus *Mining the History of Photography* című tanulmánya – amely az első szekcióban kapott helyet – az ezüstmányászatot mint a fotográfia előfeltételét, a bányászat és a fényképészet összefüggéseit mutatja be.¹⁴ A szerző a fotográfia materiális történetére irányítja a figyelmünket azáltal, hogy az anyagtalán fény helyett az ezüstöt és más fémfajtákat állítja a médium ontológiájának középpontjába. Így olyan, máskülönben rejtett vagy kevésbé tárgyalt témákat mutat meg, mint a bányászat, az emberi munkaerő és a természeti erőforrások kizsákmányolása vagy a profitorientált cégek tevékenysége: „A fotográfia szó – a görög *photos* [fény] és *graphos* [írás vagy rajzolás] szóösszetételből – a fényt központi jelentőségűvé teszi a fotográfia ontológiájában. A fénykép akkor jön létre, amikor a fény kémiai kölcsönhatást hoz létre és látens képként rögzíti az adott jelenetet. A fény felmázasztalása a fotográfiának ahhoz az ígéretéhez kapcsolódik, hogy megvilágítja azt, ami rejtett. De a fény anyagtalansága ennek a történetnek csak az egyik aspektusa. A fényképezésnek egy anyagi története is van, amelyben az ezüst és a kohász – *métallon* [bányászat, fém] + *érgon* [munkás] – döntő szerepet játszik.”¹⁵

Ha a fényképre anyagi tárgyként tekintünk – és nem művészeti alkotásként vagy egy technológiai funkcióként –, akkor a fotográfia történetét hozzákapcsolhatjuk a nyersanyag-kitermelés valóságához, miközben előtérbe helyezzük a fotográfiát lehetővé tévő munkát és természeti erőforrásokat. A termelés kapitalista módjai az emberi bérmunkára támaszkodva sajátítják ki az olyan anyago-

kat, mint például az ezüst: „Amellett a nyilvánvaló, habár kevésbé vizsgált állítás mellett fogok érvelni, hogy a nyersanyag-kitermelés a fotográfia és a vizuális kultúra egyik feltétele”.¹⁶ Angus nem tagadja, hogy a fényképnek művészi értéke lehet, amely meghaladja tárgy-, illetve árujellegét, a fényképezési produkció láncolatának felkutatásával inkább a természeti és a kulturális világ, a bányász és a művész közötti összefüggésekre igyekszik rámutatni. „A fotográfia mechanikus reprodukciójának narratívái mögött a munka árnyéktörténete húzódik meg: a bányász, a vegyész, a fejlesztő, a kiskereskedő, a fotográfus. [...] A fotográfiához a bányászat szemszögéből közelítve újfajta művészettörténetet és kapitalizmust írunk, amely felhívja a figyelmet a kitermelő és a művészi munka, illetve a természeti világ közötti belső kapcsolatokra.”¹⁷

Angus az említett kérdésekre egy 1907-es fénykép kapcsán reflektál, amely ezüstbányászokat örökített meg egy sztrájk alkalmával a kanadai Ontario tartományban található Cobalt városában. Az itt kibányászott ezüstöt – és kobaltot, amely ma telefonjaink gyártásához szükséges – a New York állambeli Rochesterben lévő Kodak Parkba szállították. A huszadik század első évtizedére a Kodak Parkban hetente egy tonna tiszta ezüstrudat használtak fel, amivel az állami pénzverdét leszámítva az Eastman Kodak Company lett a legnagyobb ezüstoffogyasztó az országban. A fényképezési ipar termelésének növekedésével párhuzamosan egyre nagyobb volt az igény az olcsó és állandó ezüstellátásra, így 1906-ban a Kodak vállalat ezüstbányát vásárolt egy távoli helyen: a kanadai Ontario államban. Angus számára ez a két helyszín – Cobalt és Rochester – a huszadik század eleji társadalmi viszonyok portréját mutatja meg (a képre még később visszatér).

A Kodak történetének elbeszélésében a fényképezőgép technológiai újításai központi szerepet játszanak. Az 1888-ban kiadott első Kodak fényképezőgép híres szlogenje – „Nyomja meg a gombot, a többit bízva ránk!” – a figyelmet a fotográfia folyamatáról magára a pillanatképre irányította, elrejtve a munkát az egyszerűség, a könnyedség és a mechanikus reprodukció hangsúlyozásának kedvéért. Míg a termékek a nagyközönség számára a szórakoz(t)ást emelték ki, addig a részvényesek és a kereskedők felé irányuló kommunikáció a Kodak üzemek hatékonyságát hangsúlyozta. A fényképezés látható munkáját – az expozíciót – ugyanis az egyre látthatatlanabb fejlesztési, nyomtatási és szerelési munka segítette, amelyet a Kodak gyárban fejeztek be. Eastman egyik legfontosabb felismerése pedig az volt, hogy a cég

pénzügyi sikerében központi szerepet játszhat a filmek folyamatos értékesítése – aminek kulcsfontosságú eleme az ezüst. Az amatőr fotózás széles körben való megjelenését tehát az olcsó és könnyen hozzáférhető ezüst segítette elő, így a fényképezés mint tömegkulturális jelenség története elválaszthatatlan az ásványi nyersanyagok kitermelésének történetétől.

A bányászat és a fénykép – mint tárgy – anyagszerűsége között tehát kapcsolat van. Ez az objektum az ipari kapitalizmus azon politikai, gazdasági és környezeti átalakulásából jött létre, amely elérhetővé tette az ásványi anyagok feleslegét, többek között az egyre népszerűbbé váló fotográfia médiuma számára. Mielőtt az ezüstöt fel lehetne használni egy fénykép elkészítéséhez, ki kell bányászni a földből. „Ha a fényképezés fényt és tisztaságot ígér, akkor a bánya – amely a kulturális képzeletben szimbolikusan a sötétség, a veszély és a feltárt gazdagság helyeként működik – a fényképezés allegorikus fordítottjaként értelmezhető. Ugyanakkor a bánya biztosítja magának a művészetnek a lehetőségét, anyagi síkon összekapcsolva a (fém)kinyerést és a fotográfiát.”¹⁸

1903-ban egy új ezüstbányát fedeztek fel az Ontario-tó partján. A hely a történelem negyedik legnagyobb ezüstkinyerő helyévé vált – habár Eastman személy szerint nem volt érintett, a bányát egy, az Eastman Kodak Company igazgatóinak és részvényeseinek tulajdonában lévő rochesteri cég vásárolta meg befektetésként. Öt éven belül a táborban ezerháromszáz bányászvállalat született, amelyek egymilliárd dolláros bevételre tettek szert, habár a bányáknak csak a tíz százaléka volt produktív. A kapitalista gazdaságok logikájában a gazdasági növekedés és az ipari fejlődés prioritizálása a kitermelést természetesen és elkerülhetetlennek mutatja – de a Nagy-tavak régiójában az ezüst felhasználásának régóta volt egy másfajta módja: a terület az őshonos Algonquin és Ojibwa nemzetségek földje, akik legalább két évezredre visszamenőleg kereskedtek Cobaltból származó ezüsttel. A kitermelés ugyan alapvetően nem feltétlenül pusztító, de a profit előnyben részesítése a munkavállalók egészségével, az ökoszisztémával és a közösségekkel szemben az. Ahogy Angus megjegyzi, a fotográfiának a környezetre gyakorolt anyagi hatásait eddig nem tarták eléggé.

A szerző ezen a ponton tér vissza az ezüstbányászok sztrájkja során készített fényképhez. A fotó elkészítése és képeslappá alakítása azt jelentette, hogy a sztrájk nem egy elszigetelt akció volt egy távoli bányásztáborban, ha-

nem egy elég jelentős esemény ahhoz, hogy forgalomba hozzák. A táborban kitermelt nyers ezüsből kohászati eljárásokkal átalakított ezüst visszakerült a kitermelés helyére, hogy megmutassa a munkás antikapitalista perspektíváját a támogatóknak, az aktivistáknak és a családoknak. A képeslap ma a Cobalt Bányászati Múzeum gyűjteményében található, ahol a sztrájk történelmi jelentőségét mutatja meg, illetve betekintést nyújt a kor- szak munkakörülményeibe és politikájába.

„A sztrájk az erőforrás-kitermelés emberi költségére emlékeztet: a szűk, nyirkos, veszélyes munkaterületekre, ahol nem volt megfelelő a szellőzés, gyakran történtek balesetek, és arra, hogy ezek a körülmények hogyan radikalizálták a dolgozókat. Felidézi az olyan kormányzati szabályozások környezetvédelmi költségeit is, amelyek előnyben részesítették a profitot az ökoszisztéma fenntarthatóságával szemben: a munkás testének, a közö- ség egészségének, valamint a lecsupaszított, kiásvott, bányászott tájnak a kárait.”¹⁹ Bár a fénykép önmagában nem tartalmazza ezeket a történeteket és jelentéseket, most már benne rejlik az is, ami később következett: a bányák bezárása és a kifosztott táj.

Angus szerint ez a sztrájkról készült fénykép sok szempontból többet árul el nekünk, mint egy fénykép, amelyet a bányákban készítettek a föld alatt: a bányászat, az ipar és a művészi munka olyan módon találkozik itt, amely lehetővé teszi egy történet töredékes helyreállítását. „Míg az Eastman Kodak Company átformálta a fényképezési munkáról alkotott véleményünket – és sok szempontból elfedte ezt a munkát –, a fotográfia mindazonáltal lét- rehozza és dokumentálja a munka komplex történeteit mind a kizsákmányoló, mind a művészi munkáról.”²⁰

A bányászat és a fémek fotográfiában játszott szerepe a mai napig tart. „Noha az erőforrások kitermelése és hálózati világunk anyagi alapjai egyre inkább kikerülnek a látóterünkéből, a bányászat továbbra is központi szerepet játszik a képpalkotásban. A digitális és okostelefonos fotográfia térnyerésével az ezüstöt kiszorította a ritka ásványok és a kobalt iránti kereslet, minthogy összesen hatvankét különböző típusú fémeket használnak fel egy okostelefon előállításához.”²¹ A természeti erőforrások és a kitermelésükhöz szükséges kizsákmányoló munka- formák tehát továbbra is léteznek.

A fotográfia történetének elbeszélései általában hatékonyan fedik el a munka és a környezet, a bányászat és a technológiatörténet összefonódását, valamint a kör-

nyezet és a dolgozók kizsákmányolásának hosszú távú következményeit. Az anyagok – amelyekből ezeket a tárgyakat készítették – és a társadalmi világ – amelyben létrejöttek – közötti kapcsolat kritikus feltárása lehetővé teszi annak mélyebb megértését, hogy a kapitalizmus és a munka története hogyan keresztezi a fotográfia történetét: „A fotográfia, ahogyan a geológiából kirajzo- lódik, egy olyan folyamat, amely az ábrázolás formáját magához a bányához köti, az erőforrások kitermelését a művészettörténet és a vizuális kultúra középpontjába helyezve”.²²

Ahogy Siobhan Angus izgalmas tanulmánya, úgy a *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction* című kötet egésze is jól szemlélteti, hogy a fotográfia és a kapitalizmus kapcsolatainak vizsgálata milyen új szempontokat eredményezhet. Egy olyan, az eddigiek- től különböző fotótörténet lehetőségét körvonalazza, amely eddig alig vagy egyáltalán nem kutatott tényező- ket és összefüggéseket mutat meg, vagy a már ismert történeteket és fogalmakat állítja másféle perspektívába, így tágítva ki a fotográfia médiumának kontextusát és vi- szonyrendszerét.

A cikk a *Nemzeti Kulturális Alap Fotóművészeti Kollégiumá- nak támogatásával készült.*

¹ <https://ed-histart.univ-paris1.fr/page.php?r=14&id=485&lang=fr>

² <https://thephotographersgallery.org.uk/sites/default/files/2018-11-24%20Post-Capitalist%20Photography%20Now%21.pdf>

³ <https://shop.selfpublishbehappy.com/products/the-world-we-live-in-contemporary-photography-and-capitalism-with-estelle-blaschke>

⁴ <https://www.icp.org/perspective/photography-in-the-age-of-communicative-capitalism>

⁵ Ben BURBRIDGE: *Photography After Capitalism*, Goldsmiths Press, London, 2020.

⁶ *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction* (szerk.: Kevin COLEMAN és Daniel JAMES), Verso Books, 2021.

⁷ *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction* (szerk.: Kevin COLEMAN és Daniel JAMES), Verso Books, 2021. 1.

⁸ A szerzők – saját megjegyzésük szerint – a kamera szót általában a fényképe- zés rövidítéseként használják. Lásd: *Capitalism and the Camera. Essays on Photog- raphy and Extraction* (szerk.: Kevin COLEMAN és Daniel JAMES), Verso Books, 2021, 3.

⁹ *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction* (szerk.: Kevin COLEMAN és Daniel JAMES), Verso Books, 2021, 5–6. A szerző fordítása.

¹⁰ *I. m.*, 4–5. A szerző fordítása.

¹¹ *I. m.*, 3. A szerző fordítása.

¹² *I. m.*, 3. A szerző fordítása.

¹³ A kötet – a bevezetőn és az epilóguson túl – összesen tíz tanulmányt tartal- maz.

¹⁴ Siobhan ANGUS: „Mining the History of Photography”, *Capitalism and the Came- ra. Essays on Photography and Extraction* (szerk.: Kevin COLEMAN és Daniel JAMES), Verso Books, 2021, 55–73.

¹⁵ *I. m.*, 55. A szerző fordítása.

¹⁶ *I. m.*, 57. A szerző fordítása.

¹⁷ *I. m.*, 55–56., 58. A szerző fordítása.

¹⁸ *I. m.*, 64. A szerző fordítása.

¹⁹ *I. m.*, 71. A szerző fordítása.

²⁰ *I. m.*, 72. A szerző fordítása.

²¹ *I. m.*, 72. A szerző fordítása.

²² *I. m.*, 73. A szerző fordítása.

„SZERELEMBEN ÉLNI VOLNA JÓ.”

Ujj Zsuzsi kiállításai

Liget Galéria, *Első füzet*, 2021. 11. 1. – 12. 10.

Veszprém, Dubnicay Palota, Self-Timer, 2021. 7. 23 – 9. 12.

„A hídon merengek, alattam a folyó
Egy férfi lép mellém, de nem hozzám való
Fúj a szél, hajamra hull a hó
Szerelemben élni volna jó.”

A fenti idézet a Csókolom együttes egyik legismertebb, *Dunántúli sláger*ében hangzik el. Az alternatív zenekart Ujj Zsuzsi hozta létre, mely 1992-től 2009-ig működött. Meghalt a király, éljen a király módjára a zenekar születése gyakorlatilag egy képzőművész pályát zárt le. Ujj Zsuzsi az első saját mikrofonját az eladott fényképzőgépek árából vette, ezzel mintegy végleg lezárva a képzőművész korszakát. Talán, mert mint énekes jelen volt, ezért nem is tűnt fel ez a befejezett életmű. Vagyis gyakorlatilag jelen volt, de mégsem. Ráadásul a zenéjében ugyanazt a szeretet és szerelem utáni vágyat, a sérülékenységet fogalmazta meg, mint korábban a képeiben. Az életmű újrafelfedezése érdekében a MissionArt Galéria rengeteg munkát végzett.¹

Úgy tűnik, a 2021-es év Ujj Zsuzsi számára mintegy örök visszatérést jelentett. Egyrészt nyáron Veszprémbe, a szülővárosába volt egy áttekinthető, nagy vonalakban összegző életmű kiállítása. Novemberben pedig a Liget Galériába pontosan 34 évvel az első, 1987. november 1-én nyílt *Első füzet* című kiállításának évfordulóján, szintén *Első füzet* címmel, jó részt ugyanabból az anyagból láthatott a közönség egy összeállítást. Itt a kezdést idézték meg, míg Veszprémbe a lezárt egész életművet.



Ujj Zsuzsi: *Tojásos*, 1986/2012, lambda print, 100x70 cm © Ujj Zsuzsi, az acb Galéria jóvoltából

Ujj Zsuzsi: *Esküvős*, 1986, zselatinos ezüstmagyfítás, 59,5x50 cm
© Ujj Zsuzsi, az Irokez gyűjtemény jóvoltából



Ujj Zsuzsi munkássága az utóbbi években került a művészettörténészek érdeklődésének fókuszába, az Oltai Kata² által írt és összeállított *œuvre*-katalógus részletesen feltárja az életmű jellemzőit. Oltai Kata egy előadásában³ arról beszélt, hogy a fotói előbb kerültek egy-egy nemzetközi neves kiállításra, minthogy a hazai művészettörténész szakma felfedezte volna. Miután 2009-ben beválogatták munkáit a bécsi *Gender Check* kiállításba,⁴ a 2012-es londoni *Bigger Splash: Painting after Performance* tárlaton láthatták a *Trónusos*⁵ című fotóját. Ezeknek a hatására a hazai köz- és magángyűjtemények is elkezdtek érdeklődni munkái iránt, így a már említett 2018-as előadásban elhangzott adatok sem érvényesek. Ujj Zsuzsi munkássága is beleillik a kor alternatív fotó-

készítésébe, mely már nem a technikai tökéletességre helyezte a hangsúlyt, hanem a mondanivalóra. Számos, fotózás szempontjából amatőr alkotó nyúlt a fényképezőgéphez - még olyan művészek is, akik alapvetően más médiumokban dolgoztak -, de akár más, új képalkotó eszközökhöz is. Ujj Zsuzsi nem folytatott művészeti tanulmányokat, a művészeket jórészt Halas Istvánon keresztül ismerte meg. Még korábbról, Veszprémből ismerte Jokesz Antalt is, akivel különböző táborokba járt együtt (például Sümegre), sőt Jokesz egyik első képét Ujj Zsuzsiról készítette⁶. Szintén régebben ismerte meg Durst Györgyöt, Dárdai Zsuzsát, Lugosi Lugó Lászlót, Kerekes Gábort és Szilágyi Lenkét is. Szilágyi egyik fotója inspirálta a torzós meztelen nőt ábrázoló képeit.



Ujj Zsuzsi: *Az Esztergomi Fotóbiennálé fődíjas képe*, 1990/2012, lambda print, dibond, UV fólia, 70x200 cm
© Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából

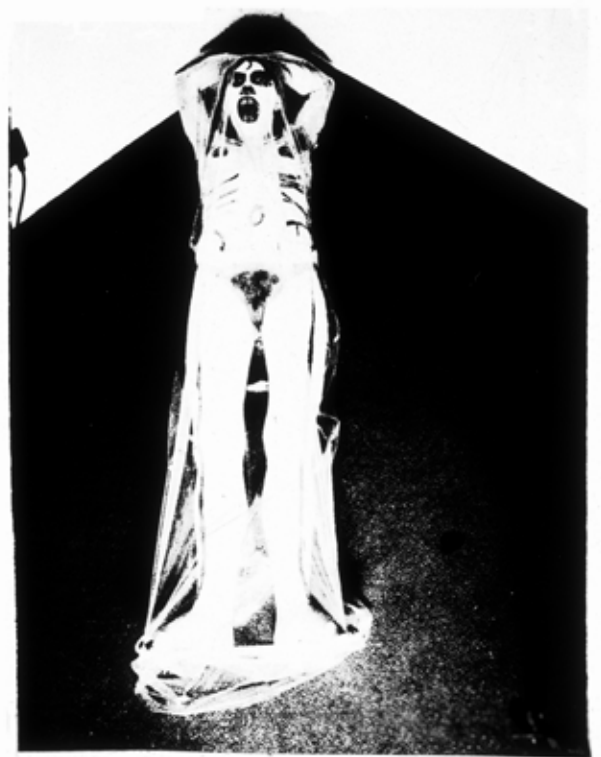
Az összesen 6 éven át tartó munkásságának alapvetően ő maga a főszereplője, képei a férfi-nő kapcsolatot, a lelki levetkőzést, a szerelem utáni vágyat dolgozzák fel. A művész különböző női szerepeket ölt magára. A szerepjátékai kicsit hasonlóak Cindy Sherman metamorfózisos szerepjátékaihoz, ám minden női karakter a benne rejtőző különböző nők megjelenései: kedves naiv lány, csábító nő, seprűs boszorkány, feleség, szülő nő, megvert, megalázott, elhanyagolt vagy épp halott nő.

Ujj Zsuzsi minden képe önvallomás, önterápia, sikoly. Az esendősége vizualizálódik bennük. Ahogy levetkőzik, a meztelen test valójában a lélek meztelensége és kitárulkozása lesz. A képeket alapvetően a Párizsba költözött barátjának készítette vallomás szándékával, mintegy Ady *Szeretném, hogyha szeretnének* élménye fogalmazódik meg bennünk:

„De jaj, nem tudok így maradni,
Szeretném magam megmutatni,
Hogy látva lássanak,
Hogy látva lássanak.
Ezért minden: önkínzás, ének:
Szeretném, hogyha szeretnének
S lennék valakié,
Lennék valakié.”⁷



Ez a sérülékeny kitarulkozás, sőt az olykor kifejezetten szuicid-gesztusok, igaz egészen más képi nyelven, de Francesca Woodman világára emlékeztetnek. Ám az ő szofisztikált profizmusával szemben Ujj Zsuzsi képeinek az erényét éppen a képi kísérletező kedv adja. A 70-es, 80-as években – ahogy Koncz András kiállításának címe is erre utal:⁶ *mindenki fotókat csinált*. Mitől is válnak izgalmassá ezek a fotótechnikailag nem professzionális képek? Pontosan attól, hogy a képeken nem a perfekcionista technika, a megfelelő fény-árnyék beállítás a fontos, hanem a hangsúly a témára és a koncepcióra kerül. A kor alternatív fotográfiájában ez a fajta képiség amúgy is jelen volt, ráadásul a képalkotó technikákhoz betársult a fax és a fénymásolat is. Ujj Zsuzsi képi világára feltehetően a filmes közeg is hatással volt, filmklubokba járt, a Balázs Béla Stúdióba is Forgács Péter asszisztenseként került, ahol privát fotókat rendszerezett.



Ujj Zsuzsi: *Repülés II.* 1986, zselatinos ezüst nagyítás, 24x36 mm
© Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából

Ujj Zsuzsi: *Fóliás I.*, 1986, lambda print fotó papíron, 100x70 cm
© Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából



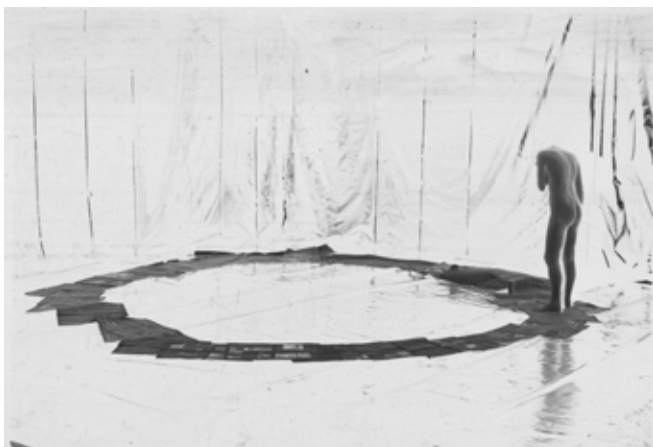
Ujj Zsuzsi: *Trónusos*, 1986/2012, lambda print fotó papíron, 90,5x56 cm © Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából



Ujj Zsuzsi: *Tükör a falon I.*, 1986-87, zselatinos ezüst nagyítás, 36x24 mm © Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából



Ujj Zsuzsi: *Tükrös öles*, 1986, zselatinos ezüst nagyítás, 36x24 mm © Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából



Ujj Zsuzsi: *Körbe III.*, 1991, zselatinos ezüst nagyítás vászonra kasírozott dokubrómmon, vakkereten, 98x132,5 cm © Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából



Szilágyi Lenke: *Single Lens* (így képzelődik magában), 1980-as évek eleje, zselatinos ezüst nagyítás, levelezőlapra kasírozva, 147x105 mm, Fotó: Bozsó András, a művész és a Vintage Galéria jóvoltából, HUNGART © 2022

A képek személyes inspirációja egy zavaros, bonyolult háttérű szerelem két mással házasságban élő ember között. A házasságáról Ujj Zsuzsi mint társas magányról nyilatkozott, így beleszeretett másba, Halas Istvánba, s a képeit neki készítette. Elsőként néhány furcsa portrét, tükrös önarcképet (*Önarckép*, *Önarckép tükörrel*, *Tükör a falon*). A tükör később többször is visszatér majd nála. A művészettörténet során a tükör alkalmazása és ábrázolása részben a hiúságra utalt, de a portrék és ak-tok esetében is előszeretettel alkalmazták a tekintet irányának megtévesztésére. Amikor a modell háttal áll a nézőnek, akivel így látszólag nem tart szemkontaktust, ám ravaszul, a tükröződés révén mégis. A tükör a megsokszorozódásnak és az illúziókeltésnek is kiváló médiuma. Ezután a következő témáknál az alkotó már bátrabban nyúlt a különböző kompozíciókhoz. Ezek az arcát összepötytyözte (*Pöttyös-sorozat*) és a testére, hasára egy nagy stilizált női nemi szervet festett (*Sarkos-sorozat*). A test befestése az illúziókeltésnek, a meg-

tévesztésnek, a másnak mutatásnak és a metamorfózisnak is kiváló eszköze, mivel általa a test mintegy festővászonként működik.

A tükör ugyanakkor a *Tükrös öles* képeinek is fő eleme, melynek segítségével a nemi szerve helyén felvillanóvilágító tükör mintegy a courbet-i *Világ eredetének* új megfogalmazása, elementáris erővel bíró, szinte önálló entitással rendelkező testrész. Azt a kérdést persze nyitva hagyja a kép, hogy a tulajdonosa tekint-e így magára, a fotós vagy épp a férfiak.

Ujj Zsuzsi legmeghatározóbb sorozatán a teste csontvázszerűen van befestve, nemi jelleget is adva így a csontváznak, mely természetesen nem rendelkezik ezzel. Olyannyira meztelen, hogy a festéssel még a húst is levetkőzte magáról. Mintegy *vanitas* jelenségként minden földi dolog mulandóságáról beszél, és a szerelem az egyik leginkább mulandó dolog. A művészettörténet során a csontvázakkal a mulandóságon túl az idő múlását is ábrázolták, bár e kettő szorosan összefüggött.



Ujj Zsuzsi: *Öcsis tanulmány I.* 1988, zselatinos ezüst nagyítás, 9x14 cm © Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából

Ujj Zsuzsinál a csontváz sugallja a teljes elszemélytelenedést is, mintegy maszkként szolgál, ugyanakkor bizarr is az egész jelenet. Több változatban is léteznek ezek a képek: síkfilmen, negatívken, felnagyítva kartonra, ez utóbbi egy keményebb változatot jelent, a fénymásoláshoz hasonlatos kemény kontúrok láthatók rajta. Egy alulról fotózott változata a *Tojásos* (az elnevezéseket utólag adták, mivel eredetileg nem volt címe a képeknek).

Hogy még morbidabb legyen a történet, a csontváz karakter máskor férjhez megy egy vőlegénynek öltözött bábuhoz, s van, ahol egy csecsemőt is ringat már. Szülést imitáló sorozata is készült. Ezeken, noha imitációk, mégis a szülés természetes ábrázolását idézi, míg általában a közbeszédben a szülésről mindig nagyon patetikusan beszélnek, mintha nem fájdalommal, kínnal, vérrel járna a folyamat. De van, hogy az utcán, villamos megállóban, sőt a sínekre fekvő alakot. Ezért is említettem Ujj Zsuzsival kapcsolatban Francesca Woodmant.

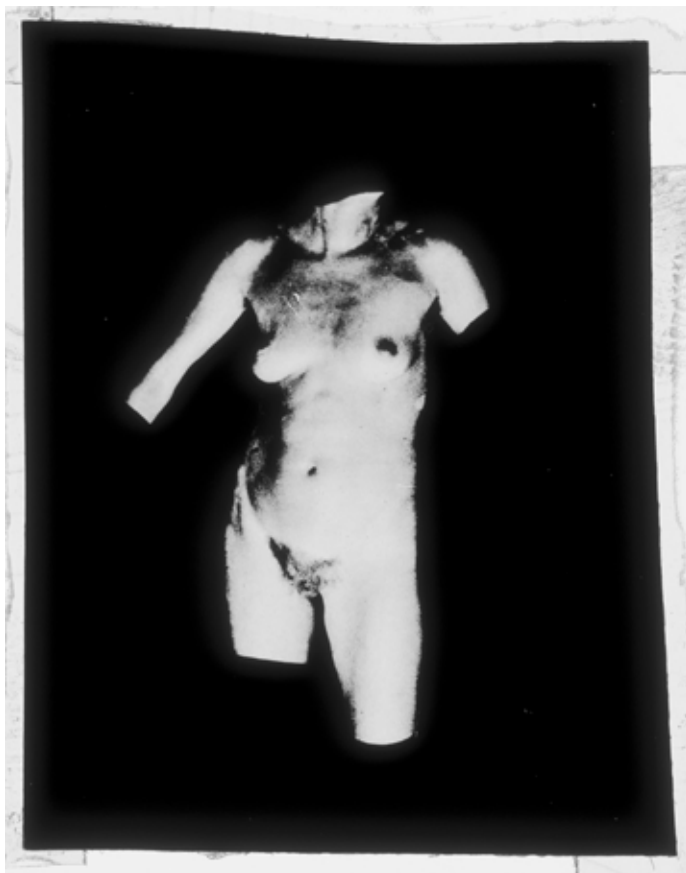
Ebben a csontvázra festett állapotában is készített tükrös „önarcképet”. Ennek a sorozatnak a legbizarrabb darabjai azok, melynek során a főszereplő fólia alatt, mintegy áttetsző hullaszákban látható, a néző pedig halottkém-mé válik. Tehát a sínen fekvő alakból már hulla lett. Bódy Gábornál találkozhattunk azzal a morbiditással és gesztussal, hogy a néző a halottkém szerepét kapja. Bódy tetem-munkája is hathatott Ujj Zsuzsira, akit a Balázs Béla Stúdióból jól ismert. Az ő művére is igaz lehet, amit Bódy munkája kapcsán írtak: „a holt tetemmé vált személyiség az emléktárggyá dermedt élet szemlélője.”⁷⁷

Nem a képek sorrendjében ugyan, de a testfestéses, csontváz képei gyakorlatilag a csábítástól az esküvőn, a szülésen át egész a halálig ívelnek. Ezekből a sorozatokból egész filmszalagok is előkerültek, amelyek a Liget Galériában az első és a mostani kiállításán is szerepeltek. A képek mellett az általa írt dalszövegek is láthatók, ezeket egy füzetben is publikálták, s most ennek a reprint kiadása 100 példányban újra megjelent.

Ujj Zsuzsi: **Torzó III.** 1989, zselatinos ezüst nagyítás, 9x6 cm
© Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából

Ujj Zsuzsi: **Torzó I.** 1989, zselatinos ezüst nagyítás, 9x6 cm
© Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából

Ujj Zsuzsi: **Torzó II.** 1989, zselatinos ezüst nagyítás, 9x6 cm
© Ujj Zsuzsi, a Missionart Galéria jóvoltából



Ujj Zsuzsi következő nagyobb projektje, az *Öcsis* képe (1988), a napszemüveges mellkép, a bőrkabát alól ki villanó meztelen keblekkel. Az öltözet, illetve a helyzet nem indokolja a napszemüveget, amelyet a nők olyankor viselnek zárt térben, ha bántalmazták őket, mert elrejti a bántalmazás látható nyomait. A sorozat további képein a felülről lefelé fotózás által a felcsúszott szoknya, lehúzott harisnya nem a csábítás, sokkal inkább a kiszolgáltatottság és a megalázottság érzését erősítik. Ahol a férfi is megjelenik a képen, bizonyos helyzetekben háttal áll, tudomást sem véve a nőről. Ez a tudomásul nem vétel folytatódik azokon a képeken is, ahol a férfi kerül a középpontba, félig letolt nadrággal kilógó nemi szervvel, s inkább magát szórakoztatja, mintha láthatatlan lenne a nő, még a félmeztelenre vetkőzött állapotában sem figyel rá, inkább olvas. Ennek következtében mindkét fél magába fordul, és a társas magány vizuális szemléltetésének lehetünk tanúi. Ezt a képet, és hozzá a tanulmányfotókat Ujj Zsuzsi saját bevallása szerint¹⁰ is Hajas Tibor *Lou Reed* totálja ihlette.

Az egyik legizgalmasabb sorozata azokból a női aktokból áll, melyek egyes testrészek kitakarásával készültek, így élő torzók illúzióját keltik. Ezekhez nyilvánvaló inspiráci-

ót jelentettek Szilágyi Lenkének azok a fotói, amelyet a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóhelyén egy csoportos kiállításán látott, s amelyeket Szilágyi később elküldött Ujj Zsuzsinak.¹¹

Egy meztelen nő lehet kihívó, csábító, de ahogy itt is, a meztelenség által védtelen, kiszolgáltatott. Ezt a kiszolgáltatottságot csak erősíti a torzójelleg. Noha lehet, hogy eredendően csak egy poénnak, vizuális játéknak indult a kitakarás hatásának a vizsgálata, de a végső látvány igen drámai lett, átmenetként a szobortorzók és a sérült élő emberek között. Évekkel később Marc Quinn foglalkozik hasonló gondolatokkal *A terhes Alison Lapper* szobra kapcsán, bár itt konkrét testi fogyatékos személyről van szó, és később egy egész sorozatot készít torzó-fogyatékos emberekről. Marc Quinn arról beszélt, hogy amíg az emberek pénzt költenek arra, hogy a múzeumokban antik torzókat nézzenek, addig a való életben zavarja őket a fogyatékos emberek látványa.

Marc Quinnhez képest se Szilágyi Lenke, se Ujj Zsuzsi nem fogalmaz meg ilyen direkt társadalmi üzenetet, inkább mindkét esetben a látvánnyal való kísérletezés, és úgy általában az emberi sérülékenység jelenik meg. Ráadásul Ujj Zsuzsi három aktjának feje sincs, így személyi-



ségüket veszítik az aktok. A képek ember és szobor, élő és élettelen, fény és árnyék, valóság és látszat dichotómiák mentén épülnek fel. Gyakorlatilag ez is a test részleges eltüntetése, ahogy tulajdonképpen a testfestés is az.

Ujj Zsuzsi képeinek a terei nem-terek, szimplán a teret kijelölő, határoló falak, melyeknek nincs semmi információ értékük, hagyják, hogy a főszereplő alakja maradjon a középpontban. Ezekben a nem-terekben készíti a legismertebb *Trónusos*, *Tojásos*, *Szülős* képeit is. Önkioldóval dolgozik, de a képek előhívását már más, például Várnagy Tibor és Zalka Imre – akivel együtt is zenélt – végezte.

Ez a nem-tér más módon jelenik meg az utolsó, 1991-es *Körbe* című sorozatán, mely az életműben méltatlanul háttérbe szorult, de a szépen installált veszprémi kiállításon elég hangsúlyos szerepet kapott ez a fizikailag is önkörében járó női félakt. Nemcsak körbejár, de olykor mintegy mutálódva megsokszorozódik, csak itt épp nem tükör által (homályosan), hanem a szellemképét, avagy akár a hatását hagyva maga mögött.

Az 1987-es Liget Galériában rendezett kiállítás után több hazai és nemzetközi kiállításon is szerepeltek Ujj Zsuzsi munkái, ezekről Várnagy Tibor a *Ligeti sláger* című írásában részletesen is beszámol.¹² Mindenesetre a *Torzó I-III*

(1989) és az 1990-es VII. Esztergomi Fotóbiennáléra készített *Esztergomi Fotóbiennále fődíjas műve* című munkájának a varsói Sztuki Galéria Fotoanarchiv kiállításán való bemutatása és a Liget Galéria *Második kiállítása* zárta a képzőművészeti korszakát.

Azzal kezdtem, hogy Ujj Zsuzsi a fényképezőgépet mikrofonra cserélte, de ez nem váratlanul történt, hisz már az első kiállításán is ott voltak a dalszövegei, és a megnyitót is egy koncerttel zárták.

¹ 2020-ban a MissionArt Galéria is rendezett kiállítást Ujj Zsuzsinak: Repeta. Ujj Zsuzsi fotói a MissionArt Galériában, 2020. november. 03. - 2020. december. 04.

² OLTAI Kata (szerk.): *Ujj Zsuzsi fotós munkák 1985-1991*, Budapest-Miskolc, MissionArt Galéria, 2013

³ OLTAI Kata: *Egy elfeledett életmű rekonstrukciója*, 2018. február 4.

(a videó feltételének az ideje). <https://www.youtube.com/watch?v=3yhhHNQMFkg> Letöltve: 2022. január 9.)

⁴ A magyar szekció anyagát András Edit válogatta, *Gender Check*, Bécs, MUMOK, 2012

⁵ A kiállításon a 2012-es 90,5x56 cm-es nagyméretű kiállítva. A mű sajtóvisszhangja: <http://missionart.hu/kiallitas/zsuzsi-ujj-in-london/>

⁶ Jokesz Antallal való privát emailés levelezés.
⁷ ADY Endre: *Szeretném, hogyha szeretnének*, 1909.

⁸ KONCZ András: *A hetvenes években fotókat csináltunk*, Budapest, Ernst Múzeum, 2002 (katalógus, Ernst Múzeum, 2002).

⁹ SZILÁGYI Ákos: „Morbidity és burleszk. Kutya éji dala”, *Filmvilág*, 1983/5–8.

¹⁰ OLTAI Kata: *Ujj Zsuzsi fotós munkák 1985–1991*, Mission Art Galéria, Budapest-Miskolc, 2013, 170.

¹¹ OLTAI Kata: *Uo.*, 168

¹² VÁRNAGY Tibor: „Ligeti sláger”, OLTAI Kata: *I. m.*, 179–195.

„NEM SZERETNÉK MEGFELELNI A KORSZELLEMEKNEK”

Beszélgetés

Bácsi Róbert Lászlóval

SZÍVESEN FÉNYKÉPEZI KÜLÖNBÖZŐ ORSZÁGOK KULTÚRÁJÁT. MINT MONDJA, AZ A VÁGY VISZI VISSZA IDŐRŐL-IDŐRE EZEKRE AZ EMBEREK TÖBBSÉGE ÁLTAL ISMERETLEN VIDÉKEKRE, HOGY A HELYIEK ÉLETÉT, KÖZTÜK A NEHÉZSÉGEIKET MEGISMERTESSE A VILÁGGAL, A KÉPEIVEL KÖZEL HOZZA A VALÓSÁGUKAT, A HÍREK MÖGÖTT REJLŐ EMBERI SORSOKAT. A SZAKMA ÚGY TARTJA, HOGY A DOKUMENTARISTA FOTOGRÁFIÁBAN MINDEN MAGYAR DÍJAT MEGKAPOTT, AMIT MEG LEHET. BÁCSI RÓBERT LÁSZLÓT AZONBAN NEM AZ ELISMERÉSEK HAJTJÁK, SOKKAL INKÁBB A FLOW, A SZABADSÁG EGYRE MAGASABB FOKÁNAK MEGÉLÉSE.



Budapesten a fővárosi zsidóság jelentős részének elkülönítésére, koncentrálására gettót hoztak létre. Területén több ezer ember lelte halálát, a nyilas terrort és az ostromot – megalázás, rettegés, nélkülözés és maradandó sérülések árán – több tízezer ember élte túl.
2017. *Túlélők* sorozat, Analóg technika 6X7-es negatív © Bácsi Róbert László

Tóth Olivér: *Olyan jelenségek rögzítésében jársz élen, amelyek a legtöbb ember számára láthatatlanok. A valóságnak ehhez a szeletéhez való hozzáférés kulcsa a bizalom lehet.*

Bácsi Róbert László: Abszolút. A riportjaimnak többnyire maga a fotózás a legkevesebb része. Gyakorlatilag mindig már kész képeket látok magam előtt. Komoly tudatosság és átgondoltság van bennem, mégis sokszor azt érzem, az adott pillanatban vissza kell fognom a lendületet, mert még nem elég bensőséges a kapcsolat. A türelem általában kifizetődik, mert az elkészült kép sokkal mélyebb.



Éva néni édesanyjával Auschwitzba deportálták. A gázkamrában voltak mikor egy bombatámadás miatt egy gyárban hirtelen új munkaeőre volt szükség, így ők és ezer másik ember megmenekült. A háború után ikrei születtek, akiket egyedül nevelt fel. 93 éves.
2017. *Éva néni*; Holokauszt túlélő; *Túlélők* sorozat; Analóg technika 4X5 inches negatív © Bácsi Róbert László



Sokan egyedül tértek vissza úgy, hogy mindenüket elveszítették és arról, mi történt a családjukkal semmit nem tudnak. Így próbáltak meg új életet kezdeni és sokan azért mesélik el a velük történeteket, hogy soha ne ismétlőd-hessen meg hasonló.

Tanúk és hírvivők.
2017. *Túlélők* sorozat; Analóg technika 6X7-es negatív © Bácsi Róbert László

T. O.: Milyen tulajdonságaid révén nyered el az emberek bizalmát, ami feltétele annak, hogy művészi alkotások szülessenek?

B. R. L.: Az általam választott népcsoportokkal hosszabb időt töltök. Figyelmes és tisztelettudó vagyok velük. Onnantól kezdve, hogy belépek egy ember magánszférájába, a gondolataiba, a történetébe, igyekszem mindenre fokozottan figyelni. Amikor aikidóztam, természetes volt, hogy ha beléptem egy terembe, meghajoltam az oltár felé. Ha bemegyek valakihez, megkérdezem, hogy levegyem-e a cipőm. Folyamatosan kommunikálok az alanyaimmal, elmondom nekik, miért vagyok ott, mit szeretnék a munkám révén elmondani róluk a világnak. A Capa-ösztöndíjnál ez

különösen fontos volt, mert a *Hegyi-Karabah – Hiányzó generációk* című sorozatom szereplői olyan emberek, akik az addigi életüket vesztették el. Nem mehettem oda úgy hozzájuk, hogy azt érezzék, kihasználom a helyzetüket.

T. O.: Hogyan dolgozod fel az érzelmi megterhelést?

B. R. L.: Nagyon nehezen. Alapvetően sokat gondolkozom azon, hogy mivel tudok jobban segíteni ezeknek az embereknek. 2009 óta folyamatosan, hat éven keresztül pedig minden évben jártam Hegyi-Karabah tartományban és Transznisztríában (mindkettő a Szovjetunió felbomlása után függetlenedni vágyó terület – a szerk.), ami lelkiileg megterhelte. Az a vágy visz vissza időről-időre



Kováts Adél, Színésznő,
a Radnóti Színház igazgatónője.
2020. Kováts Adél; *A Radnóti
Színház színészei* sorozat;
Digitális technika © Bácsi
Róbert László



Bálint András, Színész
2020. Bálint András; Színész;
A Radnóti Színház színészei sorozat;
Digitális technika © Bácsi Róbert László

ezekre az emberek többsége által ismeretlen vidékekre, hogy a helyiek életét, köztük a nehézségeiket megismerthessem a világgal, a képeimmel közel hozzam a valóságukat, a hírek mögött rejlő emberi sorsokat. Mégis sokszor érzem azt, hogy nem tudok valós segítséget nyújtani. A Hegyi-Karabah tartományban élők már soha nem kaphatják vissza a korábbi életüket. Amikor a prezentációmát írtam a zsűrinek, felolvastam a páromnak, milyen gondolatokat fogalmaztam meg, és olyannyira újraéltem a fájdalmat, hogy csak harmadszorra sikerült elérzékenyülés nélkül elmondanom neki.

T. O.: *Kit érdekelnek ezek a sorozatok 2021-ben?*

B. R. L.: Jó kérdés. Sokszor magam is azt érzem, hogy mindez csak pusztába kiáltott szó. Máskor viszont a visszajelzések ennek ellentmondanak. Sokan megfogal-

mazzák, hogy a dokumentarista fotográfiának leáldozott a világban. Én nem szeretnék megfelelni a korszellemnek. Hiszem, hogy a dokumentarista fotók, ha nem is készítésük pillanatában, de később értékesek lesznek. Olyan szemlélettel dolgozom, amelynek értelmében töreksem arra, hogy a képeknek ne csak a mondanivalója legyen értékes, de esztétikailag is szép fotográfiákat készítssek. Az, hogy ez sikerül-e, nem feladatom eldönteni. Szakmailag nincs annál jobb érzés, mint amikor azt mondja valaki, hogy felismerte a képemet, anélkül hogy tudta volna, hogy én készítettem.

T. O.: *Honnan ered a szociális érzékenységed?*

B. R. L.: Tanítónő édesanyámtól. Már gyerekkoromban zavart az igazságtalanság. Soha nem hagytam szó nélkül, ha valakit alaptalanul bántottak.



Parvanyan Christina – Férje katonaként harcolt a háborúban, október 7-én esett el. Christina akkor hat hónapos terhes volt, negyedik gyermekük most fél éves. Apósánál laknak a négy gyerekkel.
2021. Parvanyan Christina; gyermekeivel; *Elveszett generációk* sorozat; Analóg technika 6X7 negatív © Bácsi Róbert László



Haykanush néni keze szinte egy térkép vonalait idézik. Olyan, mintha a viszonytagságos életének folyton változó határait, folyóit látnánk megelevenedni. 2021.

Babayan Haykanush /93/;
Elveszett generációk sorozat; Digitális technika © Bácsi Róbert László



Jerablur, Hősök temetője,
Jereván
2021. Jerablur; Hősök temetője;
Jereván; *Elveszett generációk*
sorozat; Digitális technika ©
Bácsi Róbert László

T. O.: *Milyen volt a viszonyod édesapáddal?*

B. R. L.: Apám keményebb karakter volt. Emlékszem az első alkalomra, amikor láttam őt sírni: az ominózus eset egy igazságtalansághoz kapcsolódott. Ma már jobban felismerem tulajdonságaink közös vonásait, mint fiatalabb koromban. A hetvenes években egy kis hajdú-bihari faluból indultak útnak édesanyámmal, hogy megalapozzák a jövőnket a testvéreimmel. Végül Szentendrére költöztek. Apám ledolgozott negyven évet, nyugdíjba ment és meghalt. 2007-et írtunk ekkor. A *Hölgyvilág* fotóriportere voltam, amikor elhatároztam, hogy két hónapra elmegyek Indiába, mert adni akartam magamnak egy esélyt arra, hogy végre olyan anyagot készítssek, amelyre mindig is vágytam. Egy világtól elzárt területen, Zanskar tartományban fényképeztem a buddhizmust. Éppen, hogy csak sikerült csatlakoznom az internetes hálózatához, amikor megtudtam a hírt. Még további öt napba telt, mire haza tudtam jönni. Haragot éreztem, amiért elmentem, és nem voltam jelen a pillanatban. Egy ideig nem foglalkoztam semmivel, csak gyötrődtem. A barátaimnak köszönhetem, hogy talpra tudtam állni.

T. O.: *Egy évvel később a Zanskar és Ladak című sorozatodért André Kertész Nagydíjat kaptál a legjobb emberközponitú dokumentarista fotográfia kategóriában.*

B. R. L.: A sors fintora, hogy sokat köszönhetek ennek az anyagnak. A díjak bizonyos mértékig fontosak, számomra leginkább azért, mert akkor, amikor borúsán látom a világot, tartják bennem a lelket, hogy folytassam a megkezdett utam.

Sokat köszönhetek a szüleimnek. Támogattak abban is, hogy olyan hivatást választottam, ahol alkotó munkát végzek, ahol kifejezhetem azt, amit érzek. Egy ideje dolgozom egy sorozaton, ami róluk szól. Szeretném úgy megfogni a létezésüket, hogy az egyszerre szóljon arról, ami velük kapcsolatban bennem él, ugyanakkor a nem létükről a világban. Ennek a kettőségnak a segítségével szeretnék megválaszolni olyan kérdéseket, hogy milyen emberek voltak, és ez milyen hatással volt arra, amilyené váltam. Emlékszem, a nyolcvanas években megjelent egy nagyon érdekes anyag Tolsztojról a *National Geographic*-ban. Amellett, hogy régi fotók is bekerültek a világirodalom egyik legnagyobb szerzőjéről, olyan kortárs fotósok is közreműködtek, mint például Sam Abell. Mind arra vállalkoztak, hogy megelevenítsenek egy tolsztoji világot. Az egyik képen egy nyitott ablakot láttunk háttérben a függönnyel, a párkányra kirakott éretlen körtékkal. Egy másikon egy lovas szánt a fűzfák között. A harmadikon egy íróasztalt, amin dolgozott, és így tovább... Azt tervezem, hogy visszamegyek anyám és apám szülőfalu-

jába, Zsákára, ahol az első sorozatom is készült. Még áll a szülőházuk, az iskolaépület, és élnek a rokonok, akik ismerték őket, akik még mesélhetnek róluk, akiket le tudok fényképezni.

T. O.: *Mióta tudod, hogy elsősorban a dokumentarista fotográfia, illetve a portré- és a társadalomábrázolás áll legközelebb hozzád?*

B. R. L.: Már kiskoromban foglalkoztatott a rajz, a festészet világa, amelyhez a szentendrei művészvilág jó terep volt. Az inspirációs közegem az alternatív világban találtam meg. Nem csak a képzőművészetben, de a zenében is ez érdekelt: Sziámi, a Pál Utcai Fiúk, a Kispál és a Borz, az Európa Kiadó, ef Zábó Happy Dead Band... Folyamatosan koncertre jártam a Dalmát Pincébe. ef Zábó sógornője, Gizi nagy hatással volt rám azzal, hogy létrehozta ezt a közeget, amelybe kölyökként kerültem, idővel azonban egyre természetesebbé vált számomra. Életem első kiállítását is itt tartottuk a már említett zsákai sorozatból. Nem akartam elhinni, ki mindenki jött el, Hapák Péter, Szipál Márton... Habik Csaba fotóriporter nyitotta meg.

Apám asztalos volt, a bátyám faipari iskolában tanult tovább, így értelemszerű volt, hogy kárpitos leszek. Közben láttam, hogy édesapám iszonyatosan sokat dolgozik, és nap mint nap küzd azért, hogy megteremtse a családjá számára egy jobb életet. Gondoltam, jobb lesz, ha nyugodtabb szakmát választok. Író, majd filmkritikus szerettem volna lenni. Ekkor már családi eseményeken apám lengyel piacon, fillérekért vásárolt Zenit géppel kattintgattam ugyan, de a fotográfjáról alig tudtam valamit. Azután elkezdtem gyűjteni az 1960-as évekig visszamenőleg a *National Geographic* magazinokat. Nagyon szimpatikus volt, hogy vannak, akik abból élnek, hogy utaznak a világban, és más emberek életét örökítik meg. Emlékszem, egyik nap hazamentem a gimnáziumból, és megláttam egy történetet a ruandai népirtásról, a hutuk és a tuszik küzdelméről. Hihetetlen volt, hogy van, aki ezt megismertette a világgal. Azután már a fotós suliban megismerkedtem például Benkő Imre és Korniss Péter munkáival, amelyek elemi hatással voltak rám, de nagyon érdekelt a haditudósítás is. Hefele József volt a tanárom, aki az első órán közölte velünk, hogy a harmincből tíz fő végzi majd el az iskolát, és abból talán két ember marad a szakmában. Igaza lett, Szabó Bernadettel mi ketten maradtunk. Egyébként az iskolát az említett Zenit fényképezőgéppel végeztem el.

A második évben felvettek a *Magyar Hírlaphoz* gyakorlonoknak. Közben élnem is kellett valamiből, így a gyakorlat mellett egy laborban kezdtem dolgozni. Három év

telt el, amikor Tóth György fotóit nagyítottam egy kiállításra, amelynek megnyitóján egykori tanárom, Szarka Klára azt mondta nekem, hogy döntsem el, mit akarok az élettől, laborálni vagy fotózni. Egyre több nagynevű fotósunk dolgoztam, nagyon sok mindent megtanultam a fotográfiáról, tehát nem volt gondom a laboratóriumi munkával, ugyanakkor éreztem, hogy mást szeretnék, még közelebb kerülni a fotóhoz.

T. O.: *Mégis, még évekig laboráltál Hapák Péternek.*

B. R. L.: Az elhatározás megvolt ugyan, de nem sok mindent tettem a gyakorlatban. Ekkor tudtam meg, hogy Hapák Péternek, akit a laborból jól ismertem, szüksége van egy asszisztensre, én pedig örömmel vállaltam. Az *Álmok álmodói* kiállítást már együtt csináltuk. Nagy segítség volt, hogy a munkám mellett használhattam a felszerelését. Nem sokkal volt idősebb nálam, mégis nagy hatással volt rám. Szabad volt, olyan életet élt, ami vonzó volt számomra. Amikor elhatározta, hogy Amerikába megy, kénytelen voltam visszamenni a laborba. Egyre jobban éreztem, hogy szeretnék egy igazi szerkesztőségbe, újságírók között dolgozni, hogy ott új tapasztalatokat gyűjthessek. 2004 környékén Kovalovszky Dani, aki ekkor már évek óta a *Hölgyvilágnak* fotózott, elmesélte, hogy hívták a Népszabadsághoz. Hezitált, én pedig kértem, ha nemet mond, dobja be a nevem. Egy héttel később elvállalta a megbízatást, a *Hölgyvilágnál* viszont felszabadult a hely.

T. O.: *Mennyire ragadt magával a magazin világa?*

B. R. L.: Sokkal inkább tartom magam magazinossal, mint napilapos fotóriporternek. Ha belegondolunk, Korniss Péter dokumentarista sorozata is magazinokban jelentek meg. Engem is a hosszabb távú projektek érdekelték, amelyeknek a magazinok voltak a megfelelő megjelenési területei. Azt hiszem, meg tudtam volna csinálni a divatanyagokat is, de amikor a *Hölgyvilághoz* kerültem, Sárosi Zoltán fotózta azokat. Nem is volt igazán az én világom. Az ebben az időben készült anyagaimról csak emlékeim vannak, ugyanis a teljes archívumom az Axel Springernél maradt, amikor a világválság miatt elbocsátottak 2008-ban, pedig milyen érdekes világ volt. Addig nem használtam digitális technikát, Danitól örökölttem meg az általa használt Nikon D100-as gépet. Óriási lehetőségnek tartom, hogy analóg technikán tanultam meg a szakmát, hiszen sokkal tudatosabbnak kellett lennem, de azért a digitális technika nagy ugrás volt. Sokat tanultam, közben pedig egyre jobban körül tudtam írni, mit és hogyan akarok fotózni. Imádtam például a mélyebb mondanivalóval bíró Dosszié rovatot, amit Dogossy Kati és Kurucz

Adrienn szerkesztettek. Szerettem a könnyedebb magazin tartalmakat is. A kiadónak volt saját fotópályázata, amin többször elindultam, és többször lettem az év fotóriportere, de az imázsom nem építettem soha tudatosan. Ebből a szempontból kicsit öreg lélek vagyok. Ma már nem elég jó fotográfusnak lenni, jó menedzser, jó marketinges vénával is kell rendelkezni ahhoz, hogy sikeres legyél. Ezt a mentalitást tanulnom kellene, de nem vagyok biztos abban, hogy akarom-e. Azért menjek a világ különböző tájaira hányatott sorsú embereket fotózni, hogy azután el tudjam adni, hogy meg tudjak élni?

T. O.: *Hol helyezkednek el nemzetközi szinten a magyar dokumentarista fotósok?*

B. R. L.: Ismertségben nem állunk jól, ezért elismertségben sem, pedig alapvetően a magyar fotósok, különösen a magyar dokumentarista fotográfusok erőteljességben kiemelkedőek. Volt olyan év, talán 2015-ben, amikor a Pictures of the Year Feature Picture Story kategóriájának mindhárom díját magyar fotós hozta el: Végh László, Móricz Sabján Simon és Kállai Márton. Pár évvel ezelőtt jöttek olyan nemzetközi lehetőségek, amelyekkel már itthon is tudunk élni. Nagy dolog, hogy a Magnum tartott workshopot Magyarországon, és olyan fotósokkal, képszerkesztőkkel találkozhattunk, akikkel addig nem igazán volt módunk. A Capa-ösztöndíj kapcsán is azt tudom mondani, hogy jó irány, hogy nemzetközi zsűri bírálja el a magyar fotósok munkáit.

T. O.: *2021-ben tízedik születésnapját ünnepli a Pictorial Collective elnevezésű, kortárs fotográfusokat tömörítő művészcsoporthoz, amelyet Móricz Sabján Simonnal és Szabó Bernadettel alapítottatok. A kollektíva tagjai bíznak benne, hogy a fotográfusok tanúk és hírvivők. Hogyan változott a fotográfus szerepe az elmúlt tíz évben?*

B. R. L.: A kollektíva tagjai különböző társadalmi rétegeket, az azokban előforduló problémákat mutatják be, ki-ki a saját maga stílusában. Bizonyos szempontból mi fotósok is egy ilyen réteg vagyunk. Életben kell tartanunk a dokumentarista műfajt, és ez egyedül nehezebb, mint közösen. Jó érzés, hogy még mindig ugyanazzal az energiával vagyunk képesek tartani magunkat a kezdeti elképzelésekhez.

Egyrészt látom, hogy igenis létezik a dokumentarista fotográfia, másrészt azt is látom, hogy van egy külföldi trendkövetés, amely szerint a dokumentarista fotográfának nincs olyan értéke, mint mondjuk egy konceptuális fotográfának. Magyarországon ez a két irányzat nagyon élesen válik ketté, és a két műfaj között nincs kommunikáció, pedig kellene. Külföldön látok olyan dokumenta-



rista anyagot, amelyben megjelenik a konceptuális vonal. Egy fotó attól, hogy nem egy gyorsan elkapott pillanatot örökít meg egy sorsról, hanem csak egy részletet villant fel, ugyanúgy képes elmondani egy történetet, mint a dokumentarista fotó. Vagy a konceptuális fotográfiában egy tárgyat lefotózni, és egy mélyebb tartalommal megtölteni, megint csak nem áll távol egy dokumentarista kép mögött megbúvó mély mondanivalótól. Mindegyik műfajnak megvan a létjogosultsága. Én is fel tudom használni a konceptuális fotográfiában talált finomságokat a dokumentarista fotográfiában.

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy sok médiatermék szűnt meg az utóbbi időben, amelyek nagyobb lélegzetvételi anyagokat hoztak le, különösen nyomtatott formában. Talán a *NatGeo* tartja még magát. Egyszerűen nincs erre anyagi keret, nem hoznak elég profitot. Ezek az orgánusok egy szűk réteget szolgáltattak ki. A nemzetközi

piacokon azt látom, hogy a dokumentarista fotó internetes felületekre terelődött, ami azért jó, mert bármennyi képet elbírnak az adott oldalak, viszont azáltal, hogy jellemzően egyszerre csak egy képet látunk, nem csapódunk le a hatások és összefüggések. Persze nem csak a nyomorra és annak megjelenítési formáira gondolok. Én sem csak ezeket a rétegeket fotózom a társadalomnak. Vannak szubkultúrák, ahol az emberek életvitele nagyon közel áll hozzám. Egy bácshegyi családhoz évek óta visz-szajárok. Egy kis házban élnek, ahol nincs vezetékes víz, a villanyt napelemek biztosítják számukra. Igyekeznek a társadalmi elvárásoktól függetlenül, sokszor nehézségek közepette, mégis szabadon élni. Szerintük a szabad élet az, ha a lelkünket nem kell eladnunk. Az élet célja, hogy a lélek szabadabbá váljon ebben az anyagi világban. 2013 októberében pedig Dél-Franciaországban jártam, ahol nomád módon élő szörfösök életét fényképeztem.

A természet óriási erejét a vízben érezni igazán. Az ember apró ponttá válik, amikor az óceán hullámai közé veti magát.
2019. *Ericeira*; Coxos; *Kövessd a Napot* sorozat; Analóg technika 4X5 inches negatív © Bácsi Róbert László

Tom átalakított furgonjában lakva járja a partokat és élvezzi a szabadságot. „A szabadság minden, a szabadság az én spirituális lételemem.”
2019. **Tom**; 24 éves; „Sadu”, *Kövessd a Napot* sorozat, Analóg technika 4X5 inches negatív © Bácsi Róbert László





Juldo falu a Himalájában található, Zanskar határán. az itt élő emberek az év nagy részében el vannak zárva a külvilágtól a meglehetősen zord időjárás miatt. Az őszi kezdetével az asszonyok minden reggel csoportosan elindulnak, és több kilométert sétálnak hogy az állatoknak téli takarmányt szerezzenek. Ha elég takarmányt levágtak, felbálázva a hátukon cipelik, és késő délután érnek haza. 2007; *Juldo*; Zanskar sorozat; Analóg technika Lieca negatív © Bácsi Róbert László

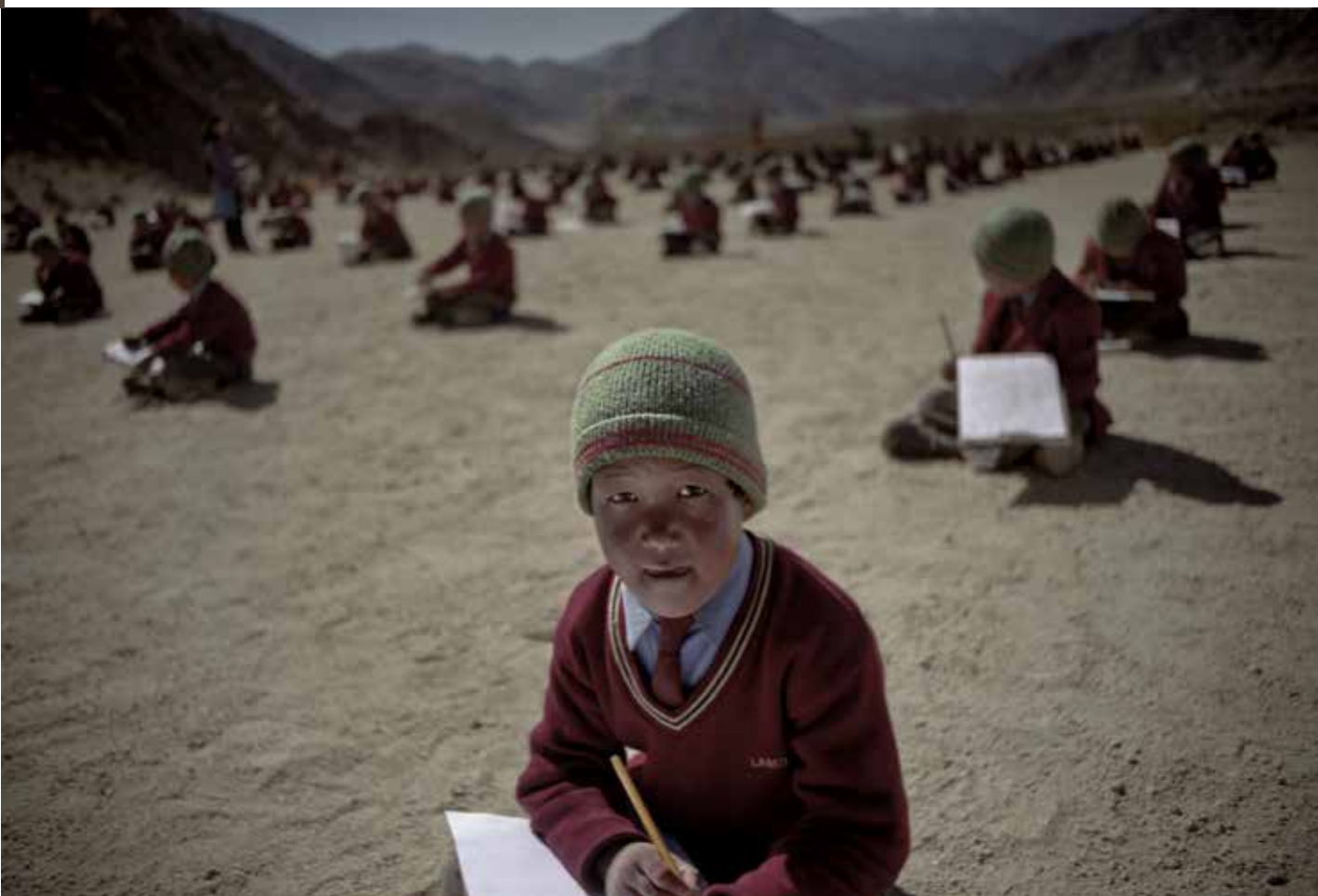
T. O.: *A sorozat olyan társadalmi csoportot mutat be, akik átélnek a flow-t hétköznapi élettevékenységeik során. Te fotósként átéled, amikor például dokumentarista anyagon dolgozol?*

A sorozat abból a szempontból érdekes, hogy nem nyertem vele díjat, végül mégis ez az anyagom jelent meg a *National Geographic*-ban, és hozott több olyan munkát, amelyre nem számítottam. A Radnóti Színház is emiatt keresett meg, hogy dolgozzunk együtt.

2013-ban tudtam, hogy az anyag nincs kész, ezért 2019-ben pályáztam az NKA ösztöndíjára, hogy visszamehessek. Azután szeptemberben elhunyt édesanyám. Az egész ösztöndíjat vissza akartam adni. A párom győzött meg, hogy el kell mennem. Gyakorlatilag ez az út segített túlélni. Hagytam, hogy sodorjanak az események. Másfél hónapon át a kocsiban aludtam, és csupa olyan emberrel ismerkedtem meg, akik érezték, miért vagyok ott. Befogadtak. Végül az anyag olyanra sikerült, amilyennek szerettem volna látni. Ennél a sorozatnál jöttem rá arra, hogy egy arc legalább annyit el tud mondani, mint, ha az embert egy helyzetben fényképezném le.

Iskolai dolgozat írás
Észak-Indiában
2007. *Észak-India*;
Zanskar sorozat; Analóg
technika Lieca negatív
© Bácsi Róbert László

Ősz
Észak- Indiában
2007. *Észak-India*;
Zanskar sorozat;
Analog technika
Lieca negatív
© Bácsi Róbert
László





A három éves Zen
az apjával zenél
a cseresznye fán.
2019. *Zenélés*;
Zen útja sorozat; Analóg
technika 6X7 negatív
© Bácsi Róbert László



Zen az almafán hintázik.
2019. *Hinta*; *Zen útja*
sorozat; Analóg technika
6X7 negatív © Bácsi Róbert
László

T. O.: Ugyanennél a sorozatnál mondhatjuk azt is, hogy ezek az emberek azáltal, hogy elszakadtak a civilizáció konvencióitól, megélik a legnagyobb szabadságot, és ezt az érzést ez a sport csak megerősíti. Mi jelenti számodra a szabadságot?

B. R. L.: Az anyag fotografálása közben ugyanazt a maximális szabadságot éltem meg, mint amelyet az alanyaim a mindennapjaikban. Ha a kérdést az alkalmazott munkám irányából közelítem meg, ott kevésbé vagyok sikeres. Még nem értem el, hogy csak azzal foglalkozzam, amivel szeretnék. Igyekszem hinni abban, hogy idővel eljuthatok erre a szintre. Lehet, hogy ehhez

esélyt kellene adnom magamnak, hogy kilépjek abból a keretből, amelyet Magyarország jelent, és megmérgetni magam nemzetközi szintéren. Szeretnék egyszer hivatalos Magnum fotós lenni. Járnám a világot, teljesíteném az izgalmasabbnál izgalmasabb megbízásokat, azután hazajönnék egy olyan helyre, ahol otthon érzem magam. Egy kis erdőszéli házba, ahol biztonság és nyugalom vesz körül. Sok fotográfus szeretne híres lenni, sok pénzt keresni, én viszont mindig abban gondolkozom, hogyha azzal élhetek, akit szeretek, ott, amire mindig vágytam, és azzal foglalkozom, ami az életem, annál nagyobb szabadság nem kell.

A Balaton rejtett zugait kenuval fedezi fel a család. Ahogy a kis hajó siklik a vízen a szülők irányításával, egy pillanatra olyan érzést kelt bennünk mintha a kislíú életének az útját látnánk, azt ahogyan a szülők terelgetik őt segítve az életét egy érdekes kalandokkal teli különleges világba. Hogy mi is lesz Zen útja, még nem tudhatjuk.
2019. *Kenuval a Balatonon*; Zen útja sorozat; Analóg technika; 6X7 negatív © Bácsi Róbert László





Fejér Zoltán György: *A Zen Camera az átfestés után*, 2021. október 19-én a Foton Galéria falán

FEJÉR ZOLTÁN GYÖRGY

A Zen Camerává változott Zenit-E

A KRASZNOGORSZKI MECHANIKAI
GYÁRBAN HETVEN ÉVVEL
EZELŐTT MEGTERVEZETT ZENIT
FÉNYKÉPEZŐGÉPEKBŐL
1965 ÉS 1988 KÖZÖTT
TÍZMILLIÓ DARABOT
GYÁRTOTTAK.

A kiindulás

A Szovjetunióban előállított fényképezőgépekkel természetesen az ottani fotótechnika-történészek foglalkoznak; némelyik gyárban a megmaradt prototípusokból még kis házi múzeumot is berendeztek. Én azonban a nyugat-európai gyűjtőkhöz, szakírókhoz került példányok dokumentációjához, valamint a helyszíni kutatásaikból megírt könyvekhez könnyebben hozzáfértem. A két francia barát: Patrice-Hervé Pont és Jean Loup Princelle először a Leica-másolatok történetével rukkolt ki. Munkájukat intenzíven segítette a Belgiumban élő Dieter Scheiba. Mindhármat évtizedek óta ismerem, de találkozásaink között néha több év is eltelt.

Princelle hosszas előkészítés után két változatban is előállt a szovjet fényképezőgépek történetét ismertető kötetével.¹ A könyvet először 1995-ben angolul jelentette meg a Hove Books Kiadó; 2004-ben pedig már a javított, második, francia és angol nyelvű kiadást is kézbe vehették az olvasók.

Jómagam szinte babonás tisztelettel figyelem azokat, akik az általam rendkívül bonyolultnak és szerteágazónak tartott szovjet kamera-történettel foglalkoznak. Közéjük számít osztrák röntgenorvos barátom, Dr. Milos Paul Mladek, aki természetesen nem fogta vissza magát és jelentős kollekciójának darabjait – 2007-től – több, saját költségén előállított kötetben is közszemlére tette.² A történet egyik részletét ezúttal azért ismertetem, mert egy régóta tisztelt, nálam valamivel idősebb pályatársamtól (aki rendszeres olvasója is a *Fotóművészet*nek) néhány hónappal ezelőtt ajándékba kaptam egy Zenit-E típusú fényképezőgépet. A gesztusnak örültem, mivel ismertem ezt az 1970-es években a Magyarországon nagy mennyiségben, viszonylag olcsón árusított és emiatt az amatőrök által elterjedten használt fényképezőgéptípust, de (éppen gyakorisága miatt) korábban nem birtokoltam belőle példányt.

A már említett két szakirodalmi forrásban beleolvastam a Zenit-E történetébe, szemügyre vettem és lefényképeztem a hozzám került példányt. Őszintén be kell vallanom: meglepődtem a jól dokumentált kötetekben közölt tízmilliós legyártott darabszámon, ami egyértelmű sikert jelez.



A gyártás kezdete és részletei

Dr. Milos Paul Mladek szerint Grigorij Mojszejevics Dorszkij és Ivan Afanaszevics Turygin 1950-ben kezdték el a tervező munkát. Kiindulásuk az 1942-ben elindított, svájci Alpa Reflexet leszámítva újszerűnek számított a műfajban: egy kisfilmes, távmérős fényképezőgép-típus átkonstruálása egyfényaknás-tükörreflexessé. A vízszintes betekintést nem a Duflexben (1946 és 1950 között) alkalmazott tükörrendszerrel, hanem a Contax S-ben (1949-ben) bevált pentatetőél-prizmával oldották meg. Princelle szerint 1950-51-ben mindössze hat kísérleti példány készült, amiből ő a 3-ast mutatja be. Erre a bécsi röntgenorvos alaposan rálicitált, mivel ő a későbbieknél szögletesebb tetejű protó darabok közül az 1-es gyártási számot viselő Zenit képét tette közzé, természetesen saját kollekciójából.

Az 1952-ben indult gyártás 1961-ig folytatódott. Még 1960-ban Nyikolaj Mihajlovics Marenkov a gépváz méreteinek növelését és a filmtovábbítás gyorsfelhúzó-karosra változtatását javasolta. 1967-ig készültek így a Zenitek. 1964-től öt évig pedig már a cserélhető keresős változatot is forgalmazták.



Fejér Zoltán György: *Az ajándékba kapott Zenit-E*, 2021. június 12.

Fejér Zoltán György: *A Zen Camera tárgyfotói*, 2021.

1965-re azonban – talán nem túlzás az állítás – a termék beérett és megjelent a kissé szögletesebb, robusztus gépvázú Zenit-E. Helyben vagyunk – kiálthatunk fel. Négy évig mintegy ötvenezer olyan példányt készítettek, amelyeknek a tükre az expozíció után fent maradt és csak a zárszerkezet felhúzásakor (filmtovábbításakor) tért vissza az eredeti helyére a keresőképpel együtt. Ez a megoldás azonban a maga idejében még a vetélytárs keletnémet gyártmányokkal (Praktina, Exakta) történt egybevetésben is korszerűtlennek számított.

1967 és 1982 között állították elő a Zenit-E már visszacsapódó tükrös változatát, Princelle szerint körülbelül egymillió példányban! A különböző módosítások, típus-korszerűsítések után 1983-ban kezdődött meg a külsejében változatlan kivitelű, de javított fénymérési módú Zenit-12 XP típusának előállítás, mely 1992-ben fejeződött be, újabb egymillió példány (!) elkészítése után.

Krasznogorszkon kívül Minszkben is folyt gyártás. A Minszki Mechanikai Gyárban 1973 és 1986 között készítették a Zenit-E nálunk is jól ismert króm és fekete változatait. A TTL típus-változatból 1977 és 1985 között egymillió, az ET típusból hárommilliót gyártottak a szorgalmas belorusz dolgozók. 1993-ban már ők is módosították a gépváz méretét és kivitelét, így azt egy másik történetként kell kezelni. A Zenit-E az Egyesült Államokban, Ázsiában és Nyugat-Európában különböző

névváltozatokban került a boltokba. Ezek azonban csak a feliratukban tértek el az alaptípustól. Princelle ugyan elkezdte ezek felsorolását a Revueflex-E-től a Phokinán át a Kalimar SR-200-ig, de a Meprozent-E után a Diramic RF100-nál kissé elfáradt.

Így csak a példányszám összesítésére érdemes figyelni, azaz arra, hogy a Zenit fényképezőgépek tízmilliomodik legyártott példányát Princelle a Gyár Múzeumának vitrinjében fényképezte le.

A Zenit-E fényképezőgép leírása

A kisfilmes, egyfényaknás-tükörreflexes, pentaprizmás keresős, vászon redőnyzárás fényképezőgép vázának mérete: 139x95x49 mm. Az objektív 42 mm-es csavarmenttel csatlakozik a gépvázhoz. A képeinken látható példányban egy Indusztar-50-2-es típusú, 3,5/50 mm-es, normál blendés objektív található. Forgalmazták a kamerát 2-es fényerejű, előválasztós fényrekesz objektívvel is, ami könnyebb használatot tett lehetővé. Az automatikusan beszűkülő fényrekesz hiánya miatt a Zenit-E használatakor az élességállítás után kellett a munkarekeszt beállítani, ami miatt a keresőkép sötétebb lett. (A több tízezer magyar felhasználót az 1970-es években érdemes lett volna megkérdezni: egy-egy tekercsen belül hányszor felejtett el leblendézni?) Strandon az elsötétedő keresőkép kevésbé zavarta a fényképező személyt, de szobában már annál jobban.





A 3,5-ös objektív legrövidebb tárgy távolsága 65 cm és vele a gépváz vastagsága pontosan 70 mm-re változik. A vászon redőnyzár-szerkezet egyes- és örökvakuhoz szinkronizált és a B, tartósan hosszú expozíciós időn kívül 1/30 és 1/500 másodperc között állítható, valamint önkioldós időzítővel is működtethető. A fényképezőgép oldalára a gyártó nem szerelt akasztókat, így azt csak a tokba illetve lehetett nyakban hordani. A vaskos bőrtok - némileg előnytelenül – 127x153x123 mm-re növelte az eszköz méretét, mivel a lapos, 3,5-ös objektívhez és a 2-es fényerejű, vastosabb objektívhez is ugyanazt adták.

Zen Camera

Bajtai Lajos (1934–2008) gyűjtő *Fotórégiségek*³ című könyvében leírta, hogy kollekciójának érdekes darabja az a Zenit-E fényképezőgép, amelyet Vető János (1953–) festőművész ajándékozott, (valószínűleg az 1970-es évek végén) egy Petra nevű barátnőjének. A hölgy ezek szerint megvált a dekoratív darabtól, mert Bajtai egy bolhapiacra bukkan rá. Vető sajátos módon át-, és össze-vissza festette a tárgyat, sőt a fényképezőgép használatára utaló feliratokat is elhelyezett rajta.

Vető (Bajtai által közismertté tett) akciója akkor jutott eszembe, amikor 2021 nyarán a budapesti Foton Galériában az *Interdiszciplináris látomások* címen megrendezett kiállításomra készültem. Az egyik, a tárlaton fontos falra szánt képpárom kapcsán eszembe jutott egy kézenfek-

vő ötlet. Furcsa, de Bajtai könyvének közzétett fotóiból egyértelműen kiderül: Vető kihagyta ezt a ziccet és a fényképezőgép névfeliratát habozás nélkül lefestette. A szovjet fényképezőgép eredeti neve, a Zenit fejtett az ég legmagasabb pontjára utal. Elképzelt csúcs, amely a valóságosokhoz hasonlóan felülmúlhatatlan. Onnan az út már csak lefelé vezet.

Amikor befestettem a Zenit-E gépvázát, munka közben döbbenet éreztem a fényképezőgép névfeliratának Zen-re történő változását. Így készítettem tárlatomhoz egy objektet, azaz egy kiállítási műtárgyat.

Nem kívánom a Zen mibenlétét jelen cikkben magyarázni. Akit a kérdéskör érdekel, az könnyen tájékozódhat Suzuki Daisecu Taiteronak a hazai Könyvtárakban hozzáférhető kötetéből.⁴

Meglepőnek mondható azonban, hogy a gondolatiságot, elmélyülést előtérbe helyező tanítás a fényképezőgép-használatot – a nemzetközi gyakorlatban – kevésbé hatotta át. A Zen Camera mint fogalom még nem terjedt el kellőképpen.

¹ PRINCELLE, Jean-Loup: *Made in USSR, The Authentic Guide to Russian and Soviet Cameras, Le Rêve*, Ondreville sur Essonne, 2004.

² MLADEK, Milos Paul, Dr.: *Interessante Kameras und Objektive aus der ehemaligen Sowjetunion*, Magánkiadás, Wien, 2007; MLADEK, Milos Paul Dr.: *Fascinating Cameras and Lenses from the Former Soviet Union*, Magánkiadás, Vienna, 2013.

³ BAJTAI Lajos: *Fotórégiségek*, Magánkiadás, Budapest, 2004.

⁴ SUZUKI, Daisecu Teitaro: *Bevezetés a zen buddhizmusba*, Polaris Könyvkiadó, Budapest, 2019.

GÖTTLER ANNA

FÜGGETLEN ALKOTÓI VÍZIÓ ÉS TÁRSADALOMKRITIKA

Kudász Gábor Arionnal, a MOME Fotográfia MA szakvezetőjével Göttler Anna beszélgetett

VÁLT A MOME FOTOGRÁFIA SZAK:
A MAJD 40 ÉVES KÉPZÉS IDÉN ŐSZTŐL
ANGOL NYELVEN MŰKÖDIK TOVÁBB.
A GLOBÁLIS ÉS REGIONÁLIS KIHÍVÁSOKRA
VÁLASZOLÓ EGYETEM A NYITÁSTÓL NEM
CSAK AZT REMÉLI, HOGY KORSZERŰBB
TUDÁST ADHAT ÁT, DE AZT IS, HOGY
AZ ITT VÉGZŐ MŰVÉSZEK KÖNNYEBBEN
KAPCSOLÓDhatnak MAJD BE
A NEMZETKÖZI MŰVÉSZETI ÉLETBE,
A MAGYAR TUDÁS PEDIG ISMÉT
NEMZETKÖZI FIGYELMET KAP,
AKÁR NÉVADÓJA, MOHOLY-NAGY
LÁSZLÓ IDEJÉBEN.

1984-ben indult az önálló fotószak a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem jogelődjének számító Iparművészeti Főiskolán, ahol olyan fotográfusok tanítottak, mint Benkő Imre, Gulyás Miklós vagy Zátonyi Tibor. A szak és a magyar fotográfia elmúlt 38 évének története, átalakulása egymástól elválaszthatatlan. A tíz éve működő Fotográfia mesterképzésben mindig volt egy-egy külföldi, magyarul nem beszélő hallgató is, 2022-től viszont a nyelv miatt senkinek sem kell majd máshová jelentkeznie. A szak vezetőjével, Kudász Gábor Arionnal a szak fejlesztéséről, a gyökerekről és a nyitás szükségességéről beszélgettünk.



Legát Franciska: részlet a *Pokoli éden* című sorozatból, 2021



Somorjai Balázs: *Spike Dilo*, rapper, 2019, a *Panelvilág* című sorozatból

Göttler Anna: *Régóta vannak magyarul nem beszélő, külföldi hallgatók MOME Fotográfia szakán. Miért jelentkeznek a magyar nyelvű képzésre külföldi diákok?*

Kudász Gábor Arion: Folyamatosan érdeklődnek a szak iránt diákok a visegrádi régióból, Oroszországból, Lengyelországból, annak ellenére, hogy ezekben az országokban nagyon erős fotográfus képzések vannak. Ezeken a helyeken azonban más a fókusz, mint nálunk. Sokszor halljuk, hogy a MOME Fotográfia szakon végzeteknek van egy extrém világlátása. Valóban, a képzés karaktere külföldről nézve is abszolút látszik. Amikor külföldiek jelentkeznek és megkérdezzük, hogy miért a MOME-t választották, gyakran arra hivatkoznak, hogy látják, itt milyen munkák készülnek vagy követnek valakit, aki itt végzett. Ez a látásmód, ez a gondolkodás számukra vonzó és szívesen eltanulnák. Ha a MOME-s karaktert valamivel meg kell feleltetni, akkor a problémaközpontú képzés és a nyitott alkotói légkör jutnak először eszembe.

G. A.: *Hogyan alakult ki a szak karaktere, mik ennek a meghatározó jegyei?*

K. G. A.: Ez egy összetett kérdés. Hosszú ideig a művészképzésben a fotográfia a periférián, csak alkalmazott műfajként jelent meg, ma viszont a fotográfia a művészeti gondolkodást talán legerősebben képviselő szakok egyike az egyetemünkön. A MOME-n érzékelhető egyfajta határvonal a *design* és a művészeti gondolkodás között. Mi kevésbé a *design*ra helyezzük a hangsúlyt; inkább a független alkotói vízióra, az autonóm gondolkodásra, a társadalomkritikus hozzáállásra, amely a művészeti produktumban testesül meg. Létezik egy sajátosan közép-európai látásmód, amelyhez vissza tudunk nyúlni, amelyre építhetünk. Több fotós képzés van Magyarországon és a környező országokban, különböző fotográfiai és oktatási elképzelésekkel. A lengyel és a cseh társintézményekben például az experimentális fotográfiát helyezik a középpontba. Szerintünk a fotográfia feladata, hogy társadalmi problémákra reflektáljon, feltárja a múlttal való viszonyt, traumákat hozzon a felszínre, és mindezt közérthető és nemzetközi összefüggésben értelmezhető módon tegye. Nem a távolságtartó, konceptuális, hanem a személyes megközelítés erejében hiszünk.



Sivák Zsófia: részlet az *Áraink forintban értendő* című sorozatból, 2021

G. A.: Ezeket a hagyományokat, jegyeket viszik tovább a most sikeres hallgatók. Hogy csak néhány példát említsünk: Szombat Éva MOME alumna és doktoranda, az egyetem oktatója nemrég Capa-nagydíjat nyert; Sivák Zsófi alumna első díjas lett a 39. Magyar Sajtófotó Pályázaton, Somorjai Balázs diploma projektjével elnyerte a Budapest Fotográfiai Ösztöndíjat. A tavaly végzett Rédling Hanna a Deák Erika Galériával szerepelt az amszterdami UNSEEN PHOTO FAIR-en, a szintén friss diplomás Bede Kincső pedig a TOBE galériával a kuratori szelekcióban debütálhatott a világ legjelentősebb fotóművészeti vásárán, a Paris Photon. Mi a sikerük titka?

K. G. A.: Azt gondolom, hogy azok a sikeres diplomamunkákra épülő alkotói pályák, amelyek most kibontakoznak, szinte mind a fenti összefüggésben értelmezhetőek. Amikor tíz évvel ezelőtt a szak elindult, úgy döntötünk, hogy nem elvárás a jelentkezőkkel szemben, hogy fotográfiai alapképzésből érkezzenek. Ez nem egy operatív, vagy kényszerből hozott, hanem tudatos megfontolásból született döntése volt a mesterképzést elindító kollégáknak. Azok a hallgatóink teljesítenek jól, akiknek széles a műveltsége, akik a fotográfiai problematikákon

túlról hoznak magukkal témát. A mesterképzésre egy kétéves projekttervvel kell jelentkezni, tehát a felvételizőknek már ezen a ponton van egy viszonylag hosszú távú elképzelésük arról, hogy mi az a problémakör, amivel foglalkozni szeretnének.

Alkotóként és szakvezetőként is meg vagyok győződve arról, hogy a fotográfia akkor a legérdekesebb, amikor nem csupán önmagával, hanem a mindnyájunkat körülvevő világgal foglalkozik, amikor a fotográfia érdeklődő tekintet a világra. A képzés mindenkori korszerűségének titka az, hogy nem egy elefántcsonttorony, hanem élő kapcsolatokon, kortárs jelenségekre reagáló kísérletezésen alapszik. Hallgatóinkat arra ösztönözzük, hogy alakítsanak ki személyes látásmódot, mellyel képesek társadalmi problémákra, a jövőnket formáló jelenségekre reflektálni és ne féljenek az ebből származó konfrontációtól. Nem műfaji fotográfiát oktatunk, sőt örülünk, ha hallgatóink a dokumentarista és narratív fotográfia határterületein kísérleteznek. Szeretnénk közreműködni egy markánsan közép-európai látásmód kialakításában és átadásában, amelynek jegyei a régió fotográfiájában már felfedezhetőek.

Rédling Hanna: *Color TV, Queen Beds, Exotic Dreams 11.*,
az azonos című sorozatból, 2020.



Sívák Zsófia: részlet az *Áraink forintban értendők* című sorozatból, 2020



Bede Kincső: *Cím nélkül XI*, a *Három színt ismerek a világon* című sorozatból, 2019–2021

G. A.: *A váltás célja eszerint nem csak az, hogy a magyar fotográfia újból felkerüljön a világtérképre, de az is, hogy a MOME Photography MA képzésre nagyobb számban kerülhessenek be külföldi hallgatók. Miért fontos ezt a nyitást most megtenni?*

K. G. A.: Egrészt a modellváltás révén olyan helyzet alakult ki az egyetemen, amelyben a szak is megújulhat; ugyanakkor fontos leszögezni, hogy a szak alapítójával, Kopek Gáborral, és szakvezető elődeimmel, Szatmári Gergellyel és Máté Gáborral már az MA képzés elindításától kezdve, azaz legalább tíz éve ebbe az irányba akarunk haladni. Sok diszciplínának, szakmának angol a munkanyelve és ez a fotográfiában hatványozottan így van. A nemzetközi szakmai közegben angol nyelven jönnek létre a munkák, angol nyelven folyik a kommunikáció. Ami nem képes angolul megjeleníteni, a periférián ragad. Ez még a fotográfiában hagyományosan erős német nyelvterületen is így van.

Korábban a nyelvtudás, és így a nemzetközi szintérhez való kapcsolódás komoly problémát jelentett. A hetvenes-kilencvenes évek magyar fotós generációja számára, ha nem is az országhatárokon, de a magyar nyelv határain nehéz volt áttörni, a könyvek is magyarul jelentek meg. Ez nem csak a fotográfus szempontjából probléma, de a régió művészete iránt érdeklődő külföldi közönség és kurátorok számára is akadály, és hozzájárult ahhoz, hogy máig diszkrépancia mutatkozik az itthon és nemzetközileg elismert magyar fotográfusok névsorában. Kevés a kivétel, például Korniss Péter, aki külföldön alkotóként, szervezőként is jelen van, hivatkozási pont. A hagyományos elszigeteltségünk mára lehetőséggé vált, hiszen a magyar fotográfiára irányuló érdeklődést a felkészült fiatal alkotók tudják kielégíteni.

Az iskolateremtésben rejlő lehetőségekre számos példa van. Az egyik a Düsseldorf-i Iskola, de talán közelebbi minta a Helsinki School, ahol a 90-es években egy határozott üzleti és oktatási koncepció mentén maroknyi stáb egy hozzánk hasonlóan kis nemzetnek a fotográfijából világjelenséget tudott alkotni. Mára kissé elmúlt a varázsa, de feltette a térképre, és több, mint egy évtizedig ott is tartotta a finn fotográfiát.

A közép-európai fotográfusok képesek hasonlóan magukra irányítani a figyelmet. Célunk, hogy a régióban a magyar fotográfia a helyére kerüljön, de ehhez azon a nyelven kell megszólalni, amelyet mindenki más beszél. Az előttünk álló váltással a szak által magáénak vallott közép-európai fókusz azok számára is hozzáférhetővé válik, akik külföldről érkeznek a képzésbe, talán éppen azzal a céllal, hogy a régió fotográfiját tanulmányozzák, híret vigyék.

További információ a *MOME Photography MA* szakról:
<https://mome.hu/hu/szak/photography-ma>



METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY	KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
2022. január 14.	2022. február 18.	Budapest	acb Galéria	Térjelek	Bak Imre, Krystian Burda, Ficzek Ferenc, Hopp-Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán
2022. január 28. 2022. január 21.	2022. március 1. 2022. március 4.	Bécs Berlin	Photon Gallery Kicken	Space Photographs (1964-1990)	Deim Balázs Sigmar Polke
2022. január 13.	2022. március 5.	Genf	Galerie Esther Woerdehoff	Found not Lost	Elliot Erwitt
2022. január 29.	2022. március 6.	Frankfurt	Fotografie Forum Frankfurt	Findings	Torben Eskerod
2022. január 25.	2022. március 20.	Budapest	Mai Manó Ház	A műgyűjtés szenedélye	Madeleine Millot-Durrenberger gyűjtemény
2022. január 21.	2022. március 26.	Brüsszel	Hangar	PhotoBrussels Festival ÚTI CÉL: REMÉNY A nemzetközi gyermekvonat-akció a két világháború között	
2021. december 9.	2022. március 27.	Budapest	Vármúzeum		
2022. február 12.	2022. március 27.	Szentendre	PhotoLab – Vajda Múzeum	A szabadság gesztusai	Bácsi Róbert László
2022. február 4.	2022. április 2.	Budapest	Capa Center	A fényképhez nem vezet tömegközlekedés. In memoriam Gera Mihály	
2022. március 2. 2022. február 23. 2022. január 21.	2022. április 2. 2022. április 8. 2022. április 17.	Budapest Budapest Budapest	TOBE Galéria Inda Galéria Kiscelli Múzeum	100 szó és 7 dolog Szemmunka ATLAS	Fabricius Anna Neogrády-Kiss Barnabás: Gerhes Gábor
2022. január 19.	2022. április 18.	Párizs	Centre Pompidou	La photographie en spectacle	Gaston Paris
2021. november 27.	2022. április 24.	Bécs	MUMOK	Schall ist flüssig	Wolfgang Tillmans
2022. január 29.	2022. május 15.	Bielefeld	Kunsthalle	SO SEHEN UND ANDERS SEHEN	Maurer Dóra
2022. április 12.	2022. május 21.	Budapest	TOBE Galéria	Constructed Landscapes II.	Dafna Talmor
2022. április 8.	2022. június 5.	Szentendre	PhotoLab – Vajda Múzeum	The Orbital Strangers Project	Aknay Csaba és Kotchy Gábor
2021. június 27.	2022. december 31.	Budapest	Capa Center	André Kertész Szigetbecsének ajándékozott képei	André Kertész

A MŰGYŰJTÉS SZENVEDÉLYE

VÁLOGATÁS A MILLOT- DURRENBERGER GYŰJTEMÉNYBŐL

2022. 01. 26. –
2022. 03. 20.



mai
manó
ház

nka

A SZABADSÁG GESZTUSAI
GESTURES OF FREEDOM

Ph•t•
Lab

BÁCSI RÓBERT LÁSZLÓ

2.22. • 2. 13.
– • 3. 27.



HELYSZÍN · VENUE: VAJDA MÚZEUM
KURÁTOR · CURATOR: KOPIN KATALIN

#PHOTOLAB #BACSIROBERTLASZLO #MUZEUMICENTRUM

© Bácsi Róbert László: Kövesd a Napot! · Follow the Sun!

2000 Szentendre, Hunyadi utca 1.
+36 20 779 6657 · info@muzeumicentrum.hu
www.muzeumicentrum.hu
f/ferenczymuzeumicentrum · @muzeumicentrum



FERENCZY MÚZEUMI
CENTRUM



VAJDA
MÚZEUM

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Szentendre

Fotókritikai, fotóelméleti és fotótörténeti folyóirat
Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére,
az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódaként. Megjelenik évente négyszer.

FŐSZERKESZTŐ Surányi Mihály

TISZTELETBELI FŐSZERKESZTŐ Tímár Péter (1990–2016 között)

A SZERKESZTŐSÉG POSTACÍME 1088 Budapest, Szentkirályi utca 32/B.

TELEFON +36-30-593-60-91

E-MAIL info@fotomuveszet.net

KIADÓ Kortárs Művészetért Alapítvány. A kiadásért felel Surányi Mihály.

A folyóiratot a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Nemzeti Kulturális Alap és az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatja.

KIEMELT FORGALMAZÓK LAPKER Zrt. hálózata, INMEDIO és Relay szaküzletek, Írók Boltja, Mai Manó Ház, Múcsarnok, FUGA.

ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ 4320 Ft

EGY SZÁM ÁRA 1080 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető: www.fotomuveszet.net/elofizetes

e-mail-en: hirlapelofizetes@posta.hu, vagy szerkesztoseg@fotomuveszet.net címeiken.

A Magyar Posta webshopjában, a következő linken:

<https://eshop.posta.hu/storefront/hirlapok/m-veszet-es-kultura/fotom-veszet/prodB041021.html>,
valamint telefonon a 06-1/767-8262 számon.

KIEMELT ÉRTÉKESÍTÉSI PONTOK

- ▶ Írók Boltja
- ▶ Mai Manó Ház könyvesbolt
- ▶ Múcsarnok
- ▶ FUGA

OLVASÓSZERKESZTŐ Ádám Anikó

SZAKMAI TANÁCSADÓ Csizék Gabriella

GRAFIKAI TERVEZÉS Halász Gabi

NYOMÁS Prospektus Nyomda, Veszprém. Felelős vezető: Szentendrei Zoltán

HU ISSN 0532-30-10

A művészi fényképeket a fotográfusok/jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük.

A képalírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk, illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat.

Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képalírással kapunk, azt általában nem magyarítjuk, hogy ezzel ne nehezítsük a közölt képnek az eredetijével való későbbi azonosíthatóságát.

Anikó Ádám: From Pictorialism to Modernism – Margaret Watkins' retrospective exhibition Black Light at the Mai Manó House

An exhibition of Margaret Watkins' pictures from the Mulholland Collection has been organised at the Mai Manó House. Anikó Ádám has written a summary of Watkins' life, her inspirations at different stages of her life and her artistic career through them.

Edit Barta: The Rediscovered Oeuvre – On András Baranyay's photography-based works

András Baranyay's works have been shown in several places recently. Műcsarnok has dedicated an exhibition to his works spanning his entire oeuvre. On the occasion of the exhibition, organised in collaboration with MissionArt Gallery, Edit Barta introduces the reader to Baranyay's method of image-making and the approach embodied in it.

Andrea Bordács: „It Would be Good To live in Love” – Zsuzsi Ujj's exhibitions

Nearly ten years after the publication of Zsuzsi Ujj's monograph and 25 years after her first exhibition at Liget Gallery, her two exhibitions this year have been devoted to the work of the photographer, who was active in the 1980s. Andrea Bordács's article discusses the works that are considered the most characteristic pieces of her career through the fragments of her personal history.

Szilvia Csanádi-Bognár: The solid aesthetics of disappearance

Szilvia Csanádi-Bognár's writing focuses on a book again in which the relationship between image and text is fundamental. Moaré Lóránt Kabai's book and especially its imagery, is examined from the perspective of impersonalisation.

Judit Csatlós: Reconstructions – *Giovane Fotografia Italiana #8*

The various festivals and the municipalities that back them have made the Italian photographic scene very intense in recent years. Judit Csatlós' article presents the background to the creation of *Giovane Fotografia Italiana 2021* and some members of the young Italian generation through the works of the artists presented in 2021.

Gábor Ébli: businessman + board of trustees = collection

– Fine art photography in the collection of the Horváth Art Foundation

Founded in 2004 by businessman Béla Horváth, himself a noted collector, the Horváth Art Foundation (Horváth Művészeti Alapítvány, www.hma.hu) builds its collection of contemporary art on the proposals of an expert board. Keenly progressive in profile, the acquisitions embrace a variety of media, including fine art photography and video.

György Zoltán Fejér: Zenit-E transformed into a Zen Camera

In this article, Zoltán Fejér explores the development, technical solutions and product career of the ZENIT camera that was very popular in the socialist block.

Balázs Gáspár: Metals and images – relations between capitalism and photography

What has the mining industry to do with photography? In this article, Balázs Gáspár reviews the essays in the book *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction*, published by Verso Books in 2021

Judit Gellér: Photobooks. Conversations VI. – „We Agreed that We Want Something Really Punk” – There is Nothing New Under the Sun by Geibl Kata

Kata Geibl's latest book is published by Void. Judit Gellér talked to the photographer about the making of the book, the specifics of the composition of the images and the project itself. The book is important, among other things, because it brings together the experience of a young photographer who studied in a wide range of environments, at universities in several countries, to create the core of the book.

Anna Göttler: Independent creative vision and social critique by Anna Göttler – Anna Göttler talked to Gábor Arion Kudász, Head of the MA Photography at MOME

From autumn 2022, MOME will start English language courses. Anna Göttler talked to Gábor Arion Kudász, Head of the MA in Photography at MOME, about the course, the expected impacts of its introduction and MOME's more distant goals.

Zsuzsanna Szegedy-Maszák: On a private way – Miklós Barabás' photographic recipe book

Without Miklós Barabás's paintings, it would be difficult to give an idea of 19th century Hungary and the growth of the bourgeoisie. However, Barabás was also very interested in photography, he used it and had his own studio. He compiled his recipe book at the very time when most of the processes in photography were being developed. The recipe book is both a testimony to the long period of time Barabás spent collecting, testing and writing down the processes that he obtained through his wide international connections.

Réka Szentirmay : On Liz Johnson Artur – and hope

Liz Johnson Artur was born in Bulgaria in 1964 to a Russian mother and a Ghanaian father. The photographer, now based in New York, has gradually turned into a documenter of black communities around the world. In the context of the exhibition at FOAM Amsterdam, Réka Szentirmay introduces the reader to the evolution of her oeuvre and reveals its most characteristic features.

Olivér Tóth : „I Don't Want to Conform to the Spirit of the Time” – An interview with Róbert László Bácsi

Róbert László Bácsi has long been a character figure in reportage photography in Hungary. On the occasion of his exhibition at the Capa Centre on the 10th anniversary of the first exhibition of the Pictorial Collective, Olivér Tóth asks the photographer about his working methods, adventures and human attitude.



THE
ATLAS

GERHES
Gábor

2022. 01. 21. – 04. 17.

WWW.FOVAROSIKEPTAR.HU
WWW.KISCELLIMUZEUM.HU

**KISCELLI MÚZEUM
FŐVÁROSI KÉPTÁR**

1037 BUDAPEST, KISCELLI UTCA 108.

Keddtől vasárnapig 10 és 18 óra között.



BUDAPEST



Robert
Capa
Fotográfiai
Központ