

# FOTÓMŰVÉSZET

FOTÓMŰVÉSZET



#KIÁLLÍTÁS BUDAPEST 150 #GYŰJTŐ ARTKARTELL #TÁJKÉP KEREKES #KIÁLLÍTÁS VASALI  
#KIÁLLÍTÁS DEVLIN #PORTRÉ KAZEMI #ESSZÉ SCHILD #KAPITALIZMUS FOTÓ #TANULMÁNY  
GERA MIHÁLY #TUDÓSÍTÁS PHOTO LONDON #KIALLITAS COLLAB #SZUBJEKTV LANDAU

ISSN 0532-3010 02302>  
9 770532 301005



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

LXVI. évfolyam  
2023. 2. szám

Ára:  
1300 Ft

## B. Tier Noémi (1976)

Kommunikációs szakember, művészeti menedzser, fotográfus. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen múzeumi menedzsment területen szerzett posztgraduális diplomát, jelenleg a Faur Zsófi Galéria galériavezetője, valamint a Ferenczy Múzeumi Centrum kommunikációs projektkoordinátora. Korábban pr és tudásmenedzsment projektekkel foglalkozott, emellett szabadúszó enteriőristyliként számos kiadványban publikált, majd szerkesztőként, rovatvezetőként, felelős szerkesztőként tevékenykedett. Alkotó fotográfusként csoportos és egyéni kiállításokon lehet találkozni a munkáival.

## Csanádi Bognár Szilvia

Jelenleg a Tomori Pál Főiskola docense, esztétikátörténetet, művészeti filozófiát, 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 magángyűjtése. *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 György (1951)

Fotóművész, fotótechnika-történeti szakíró és kiállítások kurátora; a fényképezés alkotó módszereivel 1968 óta foglalkozik. Magyar és idegen nyelveken 13 könyve és 460 cikke, tanulmánya jelent meg. Dr. Bárány Nándor és Dulovits Jenő monográfiája, továbbá a magyar fotóipar történetének krónikája. 2023-tól nem akadémikus köztestületi tagja a Magyar Művészeti Akadémiának. Elismerései: Balogh Rudolf-díj (2023); Magyar Arany Érdemkereszt (2022); Magyar Fotóművészek Szövetségének Életmű-díja (2011).

## 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 fotográfiával és kiállításokkal foglalkozó cikkeket, tanulmányokat. 2017 és 2022 között dolgozott a Mai Manó Házban és a Capa Központban, 2018 és 2022 között a Capa blog szerkesztője volt. 2022 szeptembere óta a Hype&Hyper magazin újságírója.

## Kotzan, Anne (1961)

Szabadfoglalkozású publicista. Egyetemi tanulmányai alatt egy évet Rómában töltött DAAD-ösztöndíjasként, majd kultúrával foglalkozó útikönyveket kezdett írni, köztük Magyarországról is. Már tanulmányai idején kapcsolatba került a fényképezéssel, és több éven át dolgozott egy fotográfus mellett asszisztensként. Ma független szerzőként foglalkozik a fotóval. Szövegei főleg német szaklapokban jelennek meg: foto-MAGAZIN, Photo International, Photopresse, Schwarz-Weiss. Kölnben él.

## Liszi Renáta (1981)

Hivatásos fényképész, fotóművész. A kísérleti fotográfia eszközeivel az elektromágneses rezgéshullámokat kutatja. Több mint egy évtizednyi alkalmazott fotográfiai tevékenység után a művészetek felé fordult, majd tanulmányai elvégzése után 2020-ban kitüntetéssel végzett a londoni Westminster egyetem fotóművész mesterszakán. Jelenleg szabadúszó. Főként az experimentális fényképezés, a lélek és annak vizuális leképezése érdekli.

## Nagy Zopán (1973)

Költő, író, fotóművész. 1993-tól irodalmi – művészeti folyóiratokban publikál, 1996-tól rendszeresen kiállít.

## Pfisztnér Gábor (1967)

Történelem–német szakon végzett az ELTE-n, és két félévig az Iparművészeti Főiskola vizuális kommunikáció szakán volt vendéghallgató. Gimnáziumi tanár. Budapesti Metropolitan Egyetem Média Intézetének oktatója.

## Sajjadi, Leila (1979)

Leila Sajjadi iráni/brit kurátor, művészeti író és fordító, aki jelenleg Tehránban él. Elkötelezetten dolgozik különböző művészeti és kulturális projekteken kiemelve és bemutatva az iráni művészet legjobbjait együttműködve számos múzeummal és intézménnyel világszerte. Lelkes kutatóként és íróként rendszeresen működik együtt számos koadóval és magazinnal, olyanokkal mint az *Ocila*, az *Asia Art Newspaper*, *Asia Art Archive*, *L'Œil de la photographie* és az *Art Monthly*.

## Somogyi Zsófia (1978)

2003-ban végzett az ELTE művészettörténet-esztétika szakjain. 2003–2007 a Dorottya Galéria munkatársa. 2007–2009 az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíjasa. 2007-ben a Frac Lorraine (Metz, Franciaország) ösztöndíjasa. 2007–2022-ig a JCC Budapest – Bálint Ház munkatársa. 2008–2020-ig a KREA Iskola óraadó tanára. 2022-től a Budavári Önkormányzat civil referense. Kurátori és műkritikai tevékenységének fókuszában a személyes fotó és az emberi jogi kérdéseket, társadalmi problémákat felvető kortárs fotográfia áll.

## Surányi Mihály (1959)

A BME Vegyészmérnöki Karán diplomázott 1982-ben. 2005 és 2008 között a MOME művészeti menedzser képzésére járt. A magyar fotográfiai életben a Nessim Galéria vezetőjeként vált ismertté: 2006 óta több, mint negyven budapesti és külföldi kiállítást rendezett. 2017-től a *FOTÓMŰVÉSZET* magazin főszerkesztője.

## Tóth Balázs Zoltán (1980)

Az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika Programjában doktorált 2019-ben. 2005 és 2019 között a Magyar Fotográfiai Múzeum munkatársaként, 2018 és 2019 között a Mai Manó Ház kurátoraként dolgozott. 2008 és 2015 között a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójának tagja, 2011 és 2013 között vezetőségi tagja. 2008 és 2010 között elvégezte a Getty Conservation Institute és az AFAD szervezésében létrejött 3 éves fotórestaurátori alapképzést. 2013-ban a North East Document Conservation Center, Andover, USA tanulmányi ösztöndíjasa volt preventív konzerválási technikák és fotórestauráció témakörében. Kurátorként és szakíróként egyaránt részt vesz a hazai fotográfiai élet szervezésében.

## Tóth Olivér

Kommunikátor. Jelenleg független publicistaként mélyinterjúkat készít a hazai közélet, kultúra, gazdasági és médiavilág szereplőivel olyan lapokban, 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

PFISZTNER GÁBOR	4
A láthatatlan Budapest – „Itt van a város, vagyunk lakói...”, Budapest 150 – a Budapest FotóFesztivál keretében	
ÉBLI GÁBOR	18
Teljesen különböznek, nem baj? Fotóalapú művészet az Artkartell Gyűjteményből	
CSANÁDI-BOGNÁR SZILVIA	28
Újraértelmezni, ami idegenné lett Kerekes Emőke: <i>My Land – Saját föld</i>	
CSATLÓS JUDIT	34
Vékony Dorottya: Az elengedés rítusai	
SOMOGYI ZSÓFIA	40
Hozzáférhetetlen tapasztalatok Vasali Katalin: <i>Majd lesz másik</i>	
B. TIER NOÉMI	50
Múlt – Jelen – Jövő	
ANNE KOTZAN	56
<i>Frames of Reference</i> Lucinda Devlin retrospektív kiállítása	
TÓTH OLIVÉR	62
„Minden kép egy titok”	
LEILA SAJJADI	72
A képekben tükröződő sors Babak Kazemi képeiről	
SURÁNYI MIHÁLY	80
Mészárszék és könyörgés Néhány gondolat Schild Tamás <i>Mészárszéki anxyz</i> című sorozata kapcsán	
GÁSPÁR BALÁZS	88
A fényképek látható és láthatatlan nyomai fotográfia, ökológia és kapitalizmus	
TÓTH BALÁZS ZOLTÁN	94
Végül is minden fényképezés küzdelem Jegyzetek Gera Mihály munkásságához – 2. rész	
LISZI RENÁTA	100
Photo London	
NAGY ZOPÁN	108
Collab	
FEJÉR ZOLTÁN	116
Főhajtás és sóhajtás.	
KIÁLLÍTASAJÁNLO	124



# A LÁTHATATLAN BUDAPEST

**„Itt van a város, vagyunk lakói...”,  
Budapest 150  
– a Budapest FotóFesztivál keretében**

Kiscelli Múzeum,  
2023. 04. 13. – 2023. 05. 14

A kiállítás  
a Budapest Photo Festival  
hivatalos programja.

MIRŐL ÁRULKODHAT  
EGY PÁLYÁZATRA  
BEADOTT KÉPANYAGBÓL  
VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁS  
BUDAPESTRŐL?  
ÁRULKODHAT-E VALÓBAN  
A VÁROSRÓL?  
VAGY INKÁBB ARRÓL  
A VISZONYRÓL, AMELYET  
A KÉPEK, SOROZATOK  
KÉSZÍTŐI ÁPOLNAK VELE?  
ÁRULKODIK-E VALAMIKÉPP  
A FÉNYKÉPEZÉSRŐL,  
MILYEN SZEREP  
JUT NEKI EBBEN  
A VISZONYRENDSZERBEN?  
KÉRDÉS, HOGY KAPUNK-E,  
ÉS HA IGEN, MILYEN  
VÁLASZOKAT EZEKRE  
A KÉRDÉSEKRE.

Mészáros László: MOM No 2, 1998,  
analog-archival pigment print, 100x 25 cm



De kezdjük az elején. A 2023-ban is megrendezésre került Budapest FotóFesztivál keretében ismét pályázatot hirdettek fotográfusok számára, amelynek mottóját Cseh Tamás egyik dalából vették, tisztelegve az idén 150 éves Budapest előtt és kapcsolódva a Budapest100 programjaihoz is. A kiállítás helyszíne idén is a Kiscelli Múzeum emeleti tereit jelentette, akárcsak az előző évben. A téma, a kurátori szöveg, valamint a pályázati kiírás alapján maga a város, annak jelene, múltja, megjelenése, látványa, a mindennapi élet, amely itt zajlik, amely meg-, valamint kitölti, továbbá ezek érintkezési pontjai, egymásra hatása, összefonódása. Azok a cselekvések, „erők”, „energiák”, amelyek egy várost, vagy jelen esetben a várost, azaz Budapestet formálva, olyanná tették és teszik, amilyen. Mindebbe beletartozik az is, ahogyan a gazdasági, politikai érdekek és a belőlük fakadó döntések alakítják a város szerkezetét, működését, „funkcióit”, és fokozatosan változtatják meg- vagy néha éppen „vissza”, valamilyenné.



Ambiciózus, mert annak kell lennie, ha eleget akar tenni a mottónak: itt van a város, vagyunk lakói. Kérdés, hogy meg lehet-e mutatni, a várost itt, létét, meg lehet-e mutatni mindazokat, akik lakják, belakják, élük és éltetik. Alkalmas-e erre valami, bármi? Nem az van-e, amit Martha Rosler írt<sup>1</sup> egykor, hogy a szöveg és a fénykép két olyan leíró rendszer, amely radikálisan nem megfelelő arra, hogy valamit a maga teljességében reprezentáljon, megjelenítsen, jelenvalóvá tegyen, és a vele való találkozásban a megértés szándékára nyitottságba állítsa? Vagy eleve mondjunk le erről az igényről? Mi marad viszont akkor? Ez lényeges kérdés, mert a maradék azért mégiscsak valami, ami inspirálhatja a gondolkodást, felvethet kérdéseket a töredékességéből fakadó hiányosságainak, „meghatározatlansági pontjainak” köszönhetően. Az elején felvetett kérdésekre nem egyszerű válaszokat adni. Miről árulkodhat a képanyag? Leginkább arról, hogy a város sokféle módon kínálkozik arra, hogy fényképileg kiaknázzák. Egyszerű helyzetek, konstellációk, utcai jelenetek, az épített környezet és annak romjai mind újabb lehetőségek. De legalább ennyire adják magukat azok a rutinok, ismétlődő cselekvések, tevékenységek, amelyek itt zajlanak kisebb nagyobb rendszerességgel. Meghökken

helyzetek, furcsa, szokatlan jelenetek, miként azt számos New Yorkban dolgozó fotográfus munkája is alátámasztja, mindig előfordulnak. Mindig rájuk lehet bukkanni, ha van elég kitartás, türelem, és a megpillantásra trenírozott tekintet, amely időben felfedezi a feltáruló lehetőséget. A képanyag a maga sokféleségében és változatosságában leginkább azt teszi nyilvánvalóvá, hogy van mit lefényképezni, esetenként pedig adódik a miért is.

Megtudunk-e valamit ezáltal a városról? Vajmi keveset. Bizonyos utcákról, útszakaszokról, építményekről igen, a hozzájuk esetenként kapcsolódó szövegekben még a történetükre vonatkozóan is olvasható utalás. A város, a 150 éve három részből egyesített főváros azonban rejtőzködik. De talán nem is volt szándék, nem is beszélve arról, hogy lehetőség sem arra, hogy ebből valamiképp kiemeljék. Ezt támasztják alá a pályázatokhoz kapcsolódó szövegek is, amelyekből inkább az tűnik ki, hogy „a város” nem foglalkoztat senkit, sokkal inkább csak a hozzá köthető jelenségek, események, az architektúrában rejlő megannyi fényjáték rögzítésének lehetőségét nyújtja, végtelen kompozíciós megoldásokat, „egybe-” és „együttlátásokat”, sűrítést, szintetizálást, absztrakciókat, átalakításokat.



Vörös Nikolett: *Múlt, Jelen és Jövő / Past, Present and Future*, 2016–2021, giclée print, 30x44 cm



A képek közvetítette benyomásokból mégis összeállhat egy „kép”, amelyet visszavetítünk arra a közegre, ahonnan belépünk a múzeum tereibe egy klasszicista épület belsejében, amelyet fák, egyfajta sajátos városi erdő vesz körül, ahonnan az óbudai lakótelep egy részére lehet rálátni, és ahonnan kirajzolódik a budai és a pesti oldal összeolvadó horizontja.

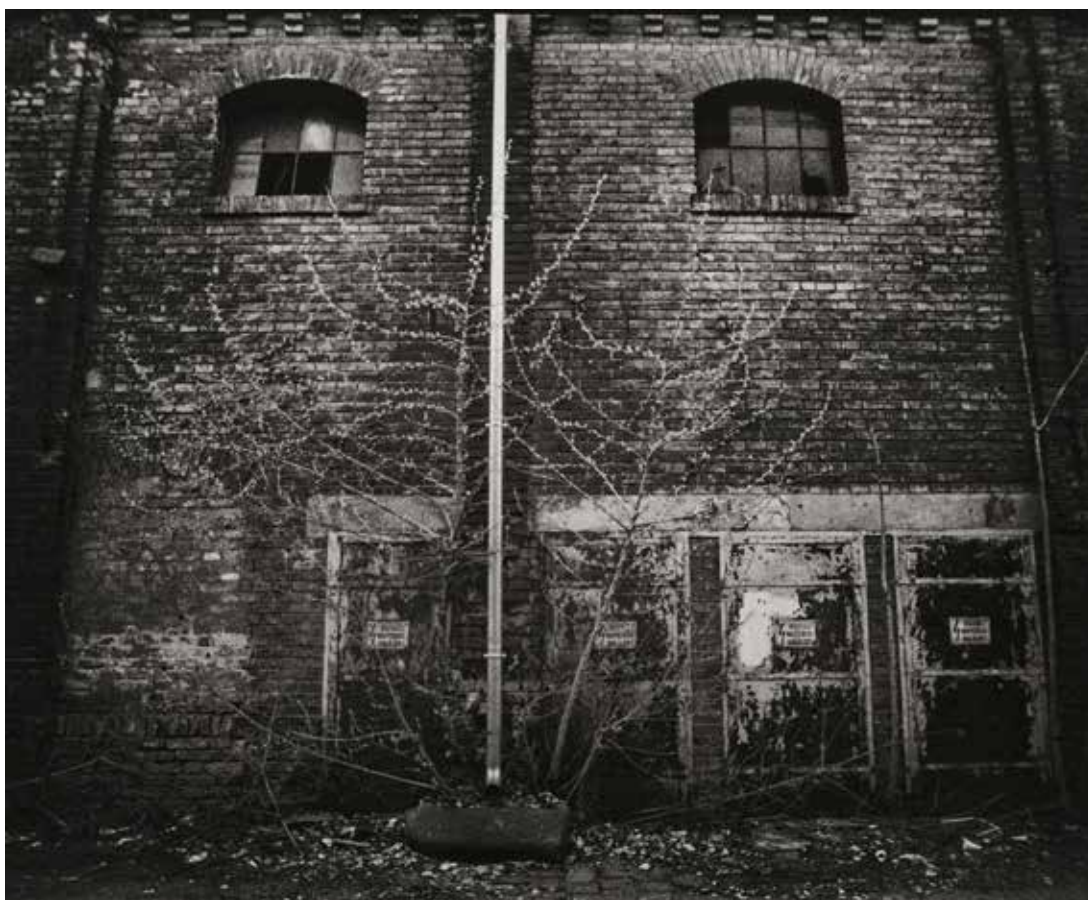
A rendszerbe nem igazán szerveződő képek a falakon ugyanakkor elég sok mindenre engednek következtetni abból a szempontból, hogy miként is viszonyulnak a fotográfusok a városhoz, de legalábbis bizonyos részleteihez, utcáihoz, különös tereihez és egyes intézményeihez.

Van, akit tényleg foglalkoztat, mi zajlik itt. Vörös Nikolett a bérházak udvaraiba néz be, viszont nem az ég felé fordítja a kamerát, mint egykor Czigány Ákos, hanem lefelé, ahol a lakók összegyűlnek, időt töltenek együtt, ami viszont inkább csak a Budapest100 eseménysorának, a házak megnyitásának, a belépő vendégeknek köszönhetően népesül be úgy, mint talán épp száz évvel korábban. Kovácsik Ágnes is az érdeklő jobban, mi történik az utcán járó tekintete elől elzárt intimitásban, a szobák-

ban, ahová a sötétség beállta után lehet lopva betekinteni. Benkő Imre vagy Molnár Zoltán sorozataiban a város, néha a Sziget sajátos figurái jelennek meg a kamera optikája révén torzuló terekben, néha magukkal húzva a jelenlévőket is. Urbán Ádám, kihasználva a lehetőséget, egy ma már inkább történelmi jelentőségű helyzetet idéz fel, a már elbontott, régi Népstadiont, amelynek nem csak az épülete nem áll, de a neve is eltűnt. Urbán Ádám felvetése mellé állítható Mészáros Lászlóé, aki visszaül a magyar ipar egyik utolsó jelentős vállalatának, a Süss Nándor alapította Magyar Optikai Műveknek az „eltörlésére”. Egy Tamás ugyan nem egy eltüntetett építményt és környékét rögzíti, hanem egy nagyobb terület sajátos látványvilágát, liminális karakterét mutatja meg, talán arra is ügyelve, hogy a fekete-fehér felvételekről készült nagyításokat átjárja az éles délelőtti ható fény, amely a határhelyzetből adódó sajátos disztopikus jelleget el-lensúlyozza. Egy képeihez kapcsolhatók Vachter János felvételei, aki a Csepel Művek területén még álló régi építmények időn kívüli karakterét emeli ki, néha finom humorral, ahogy rámutat bizonyos „együttállások” viccesnek ható karakterére.



Urbán Ádám: *Népstadion*, 2014, digitális fotó / digital print, 60x90 cm



Vachter János: *Csepel művek / Csepel Works*, 2018, giclée print, 45x55 cm







Benkő Imre: *Hajógyári-sziget*. Budapest, 2022, zselatinos ezüst analóg nagyítás / silver gelatin print, 40x50 cm



Egry Tamás: *Erőmű*, 2021, analóg fotó nagyítás / analogue photo, 33x50 cm



Molnár Zoltán: *Zűrállomás fotóesszé, Budapest, Józsefváros, Krúdy Gyula utca*, 2021, archiv pigment nyomat / archive pigment print, 103x84 cm

Molnár Zoltán: *Zűrállomás fotóesszé, Budapest, Terézváros, Oktogon*, 2021, archiv pigment nyomat / archive pigment print, 84x103 cm







Hartyányi Norbert: *A végeláthatatlan Üllői út / The Endless Üllői Street*, 2022, giclée print, dibond, 50x70 cm

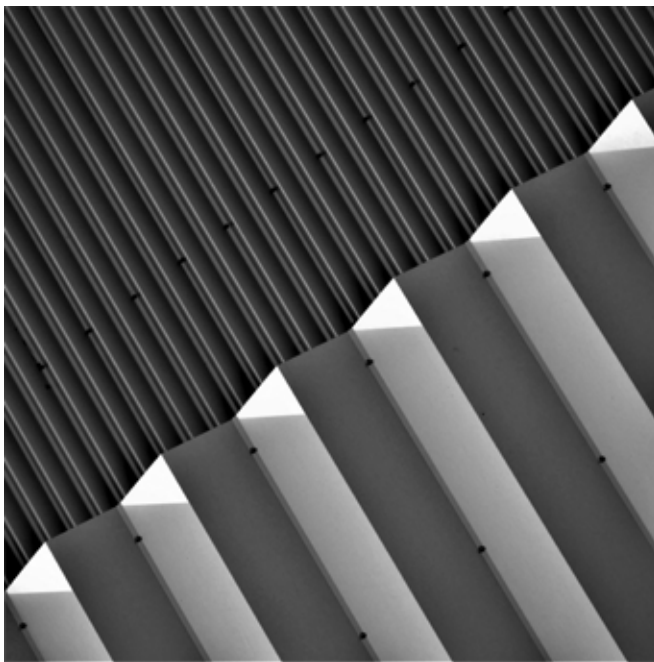
Hartyányi Norbert azt tárja elénk, miként látja ő Pest egyik leghosszabb sugárútját, az Üllői utat, amely nem csak történelmi korokat kapcsol egybe, hanem építészettörténeti korszakokat, irányzatokat, azon túl pedig olyan nyomokat hordoz, amelyek egyértelműen utalnak gazdasági és társadalmi folyamatokra, azok változására, és a változások hatására, amelyek nem csak a város arcáról, de a lakókról is jól leolvashatók.

Másokat inkább csak az nyugoz le, ahogy az épített környezet elemei árnyékot vetnek, vagy épp ellenkezőleg, felcsillannak a fényben, szabályos struktúrák megalkotását lehetővé téve, amire egykor Lucien Hervé is rátalált Le Corbusier épületeinek vasbetonszerkezetein, kiemelve az anyag sajátos megjelenését. Ide sorolhatók Sebestyén Sára képei.

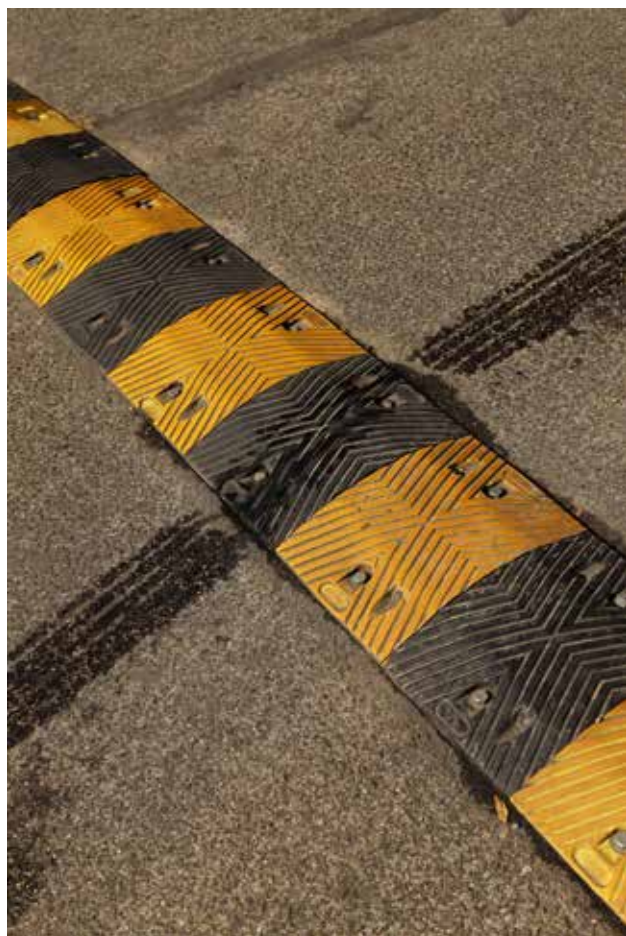
André Kertész majd New Yorkban fedezi fel, hogyan értelmeződnek át, telítődnek gyakran groteszk módon jelentéssel a különféle jelek, táblák, utcai felfestések. Kertészt még nem foglalkoztatta a szín (csak később, amikor polaroid anyagot kezdett használni), hanem a különféle felfestések, utcatáblák és plakátok keretbe foglalásával létrehozott „montázs” önmagán, pontosabban egyes elemeinek értelmén túlmutató, lehetséges olvasatai. Minden épített környezet bővelkedik ilyesmiben, erről tanúskodnak Buzássy Honóra felvételei.



Sebestyén Sára: *Új Világ / New World*, 2022, giclée print, 25x25 cm



Buzássy Honóra: *BetonPest 1*, 2022, inkjet print, 39x26 cm



Buzássy Honóra: *BetonPest 2*, 2022, inkjet print, 39x26 cm





Bán András: *XI*, 2021, fotókönyv / photobook, A/5



Bán András: *XI*, 2021, fotókönyv / photobook, A/5



Dorogi Enikő: *Lehel*, 2022, giclée print, 30x40 cm

Bán András hasonlóképp csak kiindulópontnak használja a 11. kerület épületeinek homlokzatát. Viszont őt épp az foglalkoztatja, hogy egy adott épített közegnek van-e, és ha van, adott esetben, milyen sajátos megjelenése, ha csupán a részletekre összpontosít. Színekre, fényekre és geometriai alapstruktúrákra redukálja le azt, ami valójában egy kerület épített szubsztanciája, amely sajátos jellegét is adhatja. Ehhez kapcsolható Dorogi Enikő képeinek sora, amely, a leírás alapján elsősorban a Lehel téri metrómegálló átalakítás/felújítás előtti állapotát akarja megőrizni a felvételek segítségével. Valójában, legalábbis a látvány alapján, inkább az itt talált formai sajátosságok és a színharmóniák vagy diszharmóniák foglalkoztatják őt is.

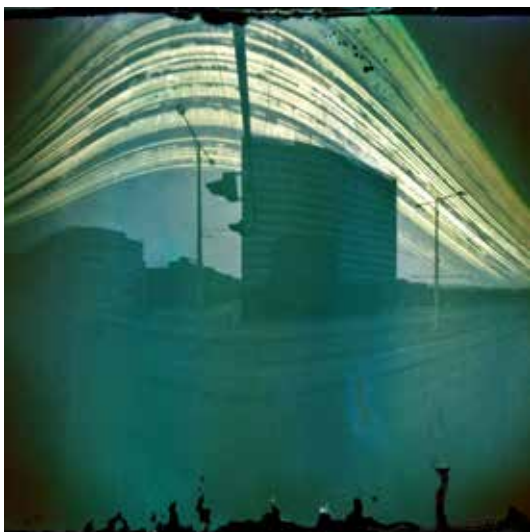
A kiindulásként megfogalmazott kérdések egyike arra vonatkozott, megtudunk-e valamit a fényképezés aktuális helyzetéről, arról, milyen szerepet játszik, játszhat és miként valaminek a megmutatásában, megőrzésében. Ez a kérdés ugyanakkor leginkább azt firtatja, milyen a fényképezést, a fényképet használók viszonya eszközükhöz, az azzal létrehozott képekhez, vagy épp a mások által létrehozott képekhez. Mit és hogyan gondolnak az alkotók arról, amivel dolgoznak, amit használnak, arról, milyen aktuális viták veszik körül a fényképezést, annak szerepét egy egyértelműen egyre kevésbé meghatározható kortárs művészeti közegben. Továbbá, hogyan gondolkoznak a fényképezés aktuális szerepéről és jelentőségéről a jelen populáris kultúrájában, mennyiben veszik figyelembe a technika változását és a változásból fakadó „jelentésmódosulásokat”.





Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 1 / Surveillance system 1*, 2013, inkjet print, 62x62 cm

Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 3 / Surveillance system 3*, 2013, inkjet print, 62x62 cm



Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 4 / Surveillance system 4*, 2013, inkjet print, 62x62 cm

Deim Balázs: *Térfigyelő rendszer 7 / Surveillance system 7*, 2013, inkjet print, 62x62 cm

A kiállított válogatásban három olyan anyagot találunk, amely sok szempontból különbözik a többitől, és láthatóan akar valamit állítani magáról a fényképezésről, annak hagyományáról, történetéről és jelenéről. Vasali Katalin *Botanica* sorozata, Deim Balázs *Surveillance System* című képei, valamint Kondricz Ákos Levente *Határ* című munkája. Ezek közül Deim Balázssé a legkorábbi, 2013-ból, Vasali Katalin képei 2021-ben, míg Kondricz Ákos Leventéé 2022-ben készültek.

Deim Balázs különféle technikákat használ, sokszor dolgozik saját építésű lyukkamerával, amely különösen hosszú expozíciós időket tesz lehetővé számára. Így nyílik lehetősége a kronologikus idő vizsgálatára, hol önmagában, hol pedig a tér viszonyában, rákérdezve azokra a koncepciókra, amelyek összekapcsolódnak a hozzájuk fűződő fizikai törvényszerűségekkel. A „térfigyelő rendszer” sajátos eszköz, funkciójából fakadóan sosem semleges az a látvány, amely elének tárul, minden lényegét tekintve „gyanús”, hisz

a rendszer célja a megfigyelés, a helyzetek, események és személyek cselekedeteinek figyelemmel kísérése egy előre meghatározott céllal. Deim Balázs munkája részben ezzel a helyzettel foglalkozik, Budapest forgalmas tereit célponttá téve. Másodsorban pedig nyilvánvalóvá teszi azt, hogy az ezüstsók, amelyek alapját képezik a hagyományos fotónyersanyagok fényérzékeny emulziójának, nem csupán fekete-fehér képet eredményezhetnek, hanem rendkívül hosszú expozíció során képesek színeket is megjeleníteni, holott nincs bennük külön színeképző anyag. További sajátossága Deim Balázs munkájának, hogy a kameraként használt bádogdobozok alakja miatt a síkban kiterített fotópapíron különféle torzulások jelennek meg, rámutatva, hogy a látható kép technikai (és kulturális) konstrukció, miként a térfigyelő kameráé is. A furcsa korahajnali fényviszonyokra emlékeztető színvilág mellett ezek is erősítik a kísérteties hatást, amely egyébként is belengi a teljesen kiüresített tereket.

Vasali Katalin buja flórájához a Fűvészkert növényeit használja. A növényzet fényképezése önmagában nem különleges, adja magát, hogy az élénk színű virágok, a zöld megannyi árnyalatában vibráló levélzet jól mutat a színes fényképeken, vagy az azokról készült nyomatokon, nagytapasztalokon. Vasali Katalint azonban nem a növény vonásai, jellemzői, még csak nem is színei foglalkoztatják, vagy az az áthatolhatatlan felületté összeálló lomboszat, amely Thomas Struth *Paradise* sorozatában megállítja a mélyre hatolni vágyó tekintetet. Vasali egy olyan sűrű látvány megteremtésére törekszik, amely ilyen formában nem fellelhető semmilyen természetes, azaz nem ember alkotta helyzetben. Bár az egyes fényképek létező növényeket mutatnak, Vasali Katalin képein már egy sosem látott, csak ott azon a felületen meglévő állapotot szemlélhetünk, általa kitalált és megkonstruált növényekkel. A digitális utómunka vagy az azt helyettesítő, azt kiváltó

programok és „applikációk” ma már mindenki számára lehetővé teszik a látvány feljavítását, sűrítését, a színek felerősítését, valóságon túli, mégis valóságnak tűnő világokat teremtve. A kert mint a teremtés tökéletességének lehetséges metaforája, amely visszautal az ártatlanság elvesztése előtti biztonságra és meghittsége, amely Ádámot és Évát körbevette, sajátos rendezettségével és bujaságával mindig is vonzó volt. Vasali képei digitális montázsok, szándékos túlzások, így érvénytelenítik a fotográfia „valóságábrázoló” képességét. Mivel épp, hogy nem a valóság „visszaadása” a célja, hanem egy belső kép vagy vágykép valóságghű, „fotorealisztikus” megjelenítése, célját és értelmét veszti a fényképezés valósághoz fűződő viszonya, a lefényképezett „itt volt léte”. A fényképek feljavítása az utómunkával ebbe az irányba mutat, a valóságnak tűnő látvány „tökéletesítése” a valóság érzetének megtartása mellett.

Vasali Katalin: *Botanika I / Botanical I.* 2021, Lambda Color Pint, fényes, natúr fa keretben, fényes üveggel, 52x140 cm

Vasali Katalin: *Botanika III / Botanical III.* 2021, Lambda Color Pint, fényes, natúr fa keretben, fényes üveggel, 52x140 cm

Vasali Katalin: *Botanika IV / Botanical IV.* 2021, Lambda Color Pint, fényes, natúr fa keretben, fényes üveggel, 52x140 cm







Kondricz Ákos Levente: *Deák Ferenc híd*, Határ- képeslapsorozat / Border postcard series, 2022, digitális nyomtatás / digital print, 14,8x10,5 cm

Kondricz Ákos Leventét szemmel láthatóan inkább foglalkoztatja a fényképezés múltja, a fényképek egykori használata, azok kulturális szerepe, az, ahogyan egyes látványok a képes levelezőlapok révén beleégtek a kollektív tudatunkba. Munkájában egyértelműen nyúl egy ma már nem létező formátumhoz, amely egykor nem csak arról kellett, hogy tanúskodjon, merre járt a feladója. Kommunikációs eszköz volt, üzeneteket küldtek a segítségével, gyakran utalva a túloldalon látható képre, hangsúlyozva az érzéseket, érzelmeket, amelyeket az ottani látvány nyújtott. Ezeket ugyanúgy megosztotta a feladó, mint a látványt, hogy címzettjét is részesítse abban, amit látott és ahhoz kapcsolódóan átélte. A levelezőlaphoz ugyanakkor hozzátapadt még egy mozzanat; fontossá, lényegessé tette azt, amit megjelenített. Kiemelte és kitüntette azt a látványt, amelyet a fényképszerűt a legoptimálisabbnak, legjellemzőbbnek gondolt, és amely döntését kulturális, turisztikai és üzleti szem-

pontok is befolyásolhatták. A képes levelezőlap az 1860-as évek végétől vált elfogadott levélpostai küldeményné az egykori osztrák-magyar monarchiában. Az így olcsón beszerezhető felvételek pedig a megosztás mellett a gyűjtésre is ösztönözték a közönséget. Saját élményeik konzervált sűrítményét vihették haza magukkal, hogy később emlékeikben kibonthassák, és ismét fogyasztathatóvá oldják azt.

Kondricz Ákos Levente gesztusa, amellyel a város peremén lévő, jelentéktelen helyeket fontossá teszi, kiemeli, hangsúlyozva határhelyzetüket, mindenképp számításba kell, hogy vegye ezt a kultúrtörténeti kontextust. Eközben pedig egyszerre két másik hagyományhoz is kapcsolódik, részben arra építkezve, folytatva, miközben szükségszerűen rámutat arra, hogy nézőként tudatosítsuk magunkban befogadás közben ezek egykori szerepét és jelentőségét. Ezek egyike a tájkép mint a festészet egyik történetileg releváns műfaja és a hozzá kapcsolódó





Kondricz Ákos Levente: *Irhás árok*, Határ- képeslapsorozat / Border postcard series, 2022, digitális nyomtatás / digital print, 14,8x10,5 cm



Kondricz Ákos Levente: *Tétényi utca*, Határ- képeslapsorozat / Border postcard series, 2022, digitális nyomtatás / digital print, 14,8x10,5 cm

tájkoncepciók. A másik pedig ennek a festészeti műfajnak a folytatása, a hozzá való kapcsolódás a fényképezésben, valamint a fotografikusan megjelenített „táj” jelentésének és funkciójának változása a *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* című kiállítás megrendezése óta eltelt csaknem öt évtizedben.

A kiállításon látható munkák egy része végső soron egy hagyományos használat- és szemléletmódról tanúskodik, másik része pedig épp ennek a „hagyományosnak” a kérdésessé tételéről. Bár a kurátori szándék – Csizsek Gabriella és Somosi Rita megfogalmazásában – egyértelműen kijelölte a kereteket és az irányokat, a beválogatott képek mégis inkább csak egy sajátos montázssá állnak össze, amelyből ugyan összeállhat valamilyen kép a nézőben arra vonatkozóan, milyen is az a város, ahonnan a kiállítótérbe belépett, az viszont nyitott kérdés, hogy az, aki ilyen ismeretekkel nem vagy csak hiányosan rendelkezik, vajon össze tudja-e kapcsolni vele, és választ

kap-e a képek segítségével arra, ami kérdésként megfogalmazódik a kurátorok szövegében.

A kiállításnak ugyanakkor mindenképp érdeme, hogy egyébként ritkán látható alkotói pozíciók megjelenjenek itt, még ha jelentőségüket nem is elsősorban az adja, ahogy a témához kapcsolódnak, hanem sokkal inkább azok a stratégiák, amelyek segítségével az alkotók az általuk megfogalmazott problémát kibontják, és amelyekkel formát adnak neki.

<sup>1</sup> Martha Rosler, *The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems* (1974–1975) címében fogalmazza meg ezt, utalva arra, hogy a „magánvalóság” megismerése a maga teljességében nem lehetséges a leírás (szöveg) és a megjelenítés (fénykép) segítségével. Rosler egyértelművé teszi, hogy a világ ezeken a médiumokon keresztül csak közvetetten hozzáférhető. Az *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)* című, kritikus hangvételű esszéjében kiegészíti ezt, és egyúttal (részben ezért) határozottan bírálja a korszak dokumentarista felfogását. Martha ROSLER: *3 Works: I – „The Restoration of High Culture in Chile”, II – „The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems”, III – „In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)”*, Nova Scotia Pamphlets 1, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia, 1981.

# TELJESEN KÜLÖNBÖZNEK,

# NEM BAJ?

Fotóalapú művészet  
az Artkartell Gyűjteményből

AZ ÓBUDAI ARTKARTELLERNYŐJE ALATT  
2012 ÓTA TÖBBRÉTŰ MŰVÉSZETI PROGRAM ÉPÜL.  
MŰTERMEK, KIÁLLÍTÓTÉR, ONLINE IRODALMI  
ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI MAGAZIN, VALAMINT EGY  
MA MÁR HATSZÁZ DARABOS KORTÁRS GYŰJTEMÉNY,  
BENNE KÍSÉRLETI, FOTÓALAPÚ MŰVEKKEL.

2018 októberében az *On the Rocks* című kiállítással mutatkozott be először a nyilvánosság előtt az Artkartell Gyűjtemény.<sup>1</sup> A 2010-es évek elején, a 2008-as gazdasági válság következményeként, nagymértékben megcsappant az állami támogatás a kulturális szektorban. A PP Center Üzleti Központ a válság hatására megürült, kiadó loftok, irodák és raktárak hasznosítására és az állami források pótlására 2012-ben kulturális pályázatot írt ki. Az így elindult társadalmi felelősségvállalási program kapta az Artkartell nevet.



Biró Dávid: *Do You Accept Cookies?* 2/5, 2020, 52x5x70 cm, 2020, Giclée print, laminált, keretezett © 2023 Artkartell gyűjtemény

Az Artkartell ernyője alatt beköltöző új bérlők között akadtak alternatív színházi produkciók, mint a Goda Gábor nevével fémjelzett Artus, illetve a Proton társulat, amelynek produkciójaként Mundruczó Kornél több darabját is a PP Center támogatásával próbálta, vagy éppen a Recirquel világsikerű újcirkusz formáció, amely azóta is az itteni próbateremben készül az előadásaira. A képzőművészek számára pedig lehetőség volt arra, hogy a bérleti díjat részben műtárggyal egyenlítsék ki. A helyszínt fenntartó és az Artkartell mecenatúra programot finanszírozó család tulajdonában ma már különleges kortárs műgyűjtemény van.

A program motorja Pátkai Marcell, aki filozófia, német és kulturális menedzsment szakon végzett az ELTE-n. Már egyetemistaként a reklámparban kezdett el dolgozni kreatív szövegíróként, egyúttal kulturális alapítványt hozott létre. Diplomázást követően is megmaradt a média és a bölcsészet kettős pályáján. Dokumentumfilmet készített Lossonczy Tamásról vagy éppen Szirtes Jánosról.

A szabadúszó szakmabeli társaival közösen működtetett kommunikációs ügynökségével ma is feltörekvő kreatívipari vállalkozásoknak készít reklámkampányokat.<sup>2</sup> Egyúttal egy nagy angol reklámügynökség kreatívigazgatójaként dolgozik. S amikor a családi háttérű vállalkozásban, az egykori ipartelepből a privatizációt követően két évtizednyi munkával kialakított, negyvenötezer négyzetméter alapterületű PP Centerben a 2008-ban kitört válság késői utóhatásaként felszabadultak terek, kézbe vette a kulturális programot, amelyet azóta is ő vezet.<sup>3</sup>

Eleinte az aktuálisan üres helyiségek között költöztek az alkotók műtermei, és a kiállítótér is évről évre költözött, majd később létrejött egy állandó műteremház. Ezt a programot fedte a Partizán Műterem és Galéria elnevezés.<sup>4</sup> A műtermet kereső, a programra jelentkező művészekből válogattak, minimum elvárás volt a művészeti egyetemi végzettség.

Közben újra nekilendült az ingatlanpiac és jelentősen nőttek a költségek, a többemeletes műteremház nem volt fenntartható. A művészek azóta szétszórta a Partizán műtermeiben folytatják a munkát, átlagosan négyöt alkotó dolgozik itt évente, köztük külföldi rezidens művészek és *designerek* is, például Vági Flóra kortársékszer tervező, a MOME szakvezetője.

2017-ben kialakításra került egy professzionális kiállítótér is, amely Artkartell Projectspace néven látványos, *white cube* típusú kiállítótérként működik.<sup>5</sup> Jelentős különbség a korábbi kiállítási programhoz képest, hogy nem a műtermekben alkotók munkái láthatók itt, hanem a kiállítókat Pátkai Marcell és szakmai csa-

pata hívja meg. Mivel a helyszínen nincs fűtés, tavasztól őszig hat-nyolc tárlat valósul meg a hetvenöt négyzetméteres nagy belmagasságú kiállítótérben, illetve a szomszédos, elsötétíthető, ezáltal videóművészetnek vagy installációknak is otthont adó harmincnégy négyzetméteres térben. Fiatal, közvetlenül a karrierugrás előtt művészeket keresnek – például Ezer Ákos, Gresa Márton, Karáncsi Mónika, Keresztesi Botond vagy Makai Mira Dalma –, akiknek munkái kifejezetten illenek ehhez az ipari térhez. Referenciaépítés gyanánt időről időre bemutatnak már befutott alkotókat is, például, Bullás József, Ember Sári, Kiss Róka Csaba és Tibor Zsolt műveit.

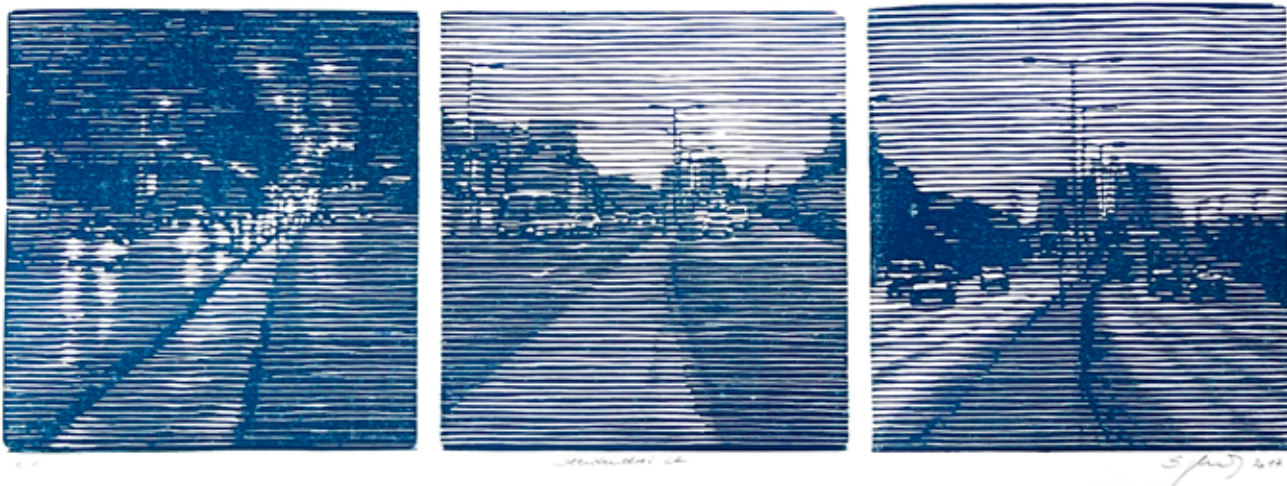
A PP Center Üzleti Központ mecenatúrája nélkül nem jöhetett volna létre az Artkartell. Magyarországon kevés cég áldoz társadalmi felelősségvállalásra, főleg művészeti küldetéssel. Pedig a kulturális projektek, a műtermek és a kiállítótér működtetése a közösségi médiában jól posztolható, színvonalas online hír- és képanyag. A kiállítások, a műtermi munka, vagy éppen a 2022 novemberében első alkalommal nagy alapterületen megrendezett kortárs-művészeti vásár építik a PP Center és az Artkartell online közösségét. A látványos projektek jól fotózhatók, kreatív videók készíthetők róluk, és ezek a vizuális nyersanyagok áttekinthető reklámként, illetve társadalmi felelősségvállalásként egyaránt kommunikálhatók.

*Artkartell* néven 2014 óta külön weboldal is működik,<sup>6</sup> amely kortárs művészeti online magazinként indult Rieder Gábor és Tóth Ágnes szerkesztésében. Rövid ideig Német Szilvi vette át a főszerkesztői posztot, ezt követően Etentuk Inemesit, míg ma Kocsis Katica adja meg a weblap képzőművészeti, illetve Váci (korábbi nevén Gerlóczy) Márton az irodalmi irányát. Jól látható, hogy ismert, hozzáértő, fiatal-középgenerációs szakemberek kezében van az irányítás.

A kortárs irodalom súlya az online magazinban egyre nő. Egykori kreatív szövegíróként Pátkai Marcell támogatja a képzőművészet mellett a verbális területet. Szatirikus könyvet is írt az *art world* abszurditásairól, *Aki megette a Mona Lisát* címen.<sup>7</sup> Az együttműködés eközben szoros maradt Rieder Gáborral, ő a *projektspace* művészeti vezetője és a gyűjtemény tanácsadója.

Artkartell név alatt összességében hat program – egy online magazin, egy képző- és iparművészeti műterembérleti pályázat, egy előadóművészeti próbaterem bérleti megállapodás, egy kiállítótér, tavaly óta évente egyszer, az őszi Fekete Péntek akciókhoz illesztve, azokat fricskázva, egy kortárs művészeti vásár, valamint a műgyűjtemény – fog kezdet egymással.





Stefan Osnowski: *Szentendrei út I, II, III*, 3x20x22cm (40x80 cm), 2017, fametszet, tinta – Night Blue (Indigo), papír, Crossroad sorozat 3 részes alkotása © 2023 Artkartell gyűjtemény

A gyűjteményben fotós eljárások nem külön műfaji egységként, hanem olyan művészek alkotásai révén vannak jelen, akik az itteni műtermi munkájuk vagy a Pátkai Marcellel más helyszínen zajló együttműködésük során fotós technikákat is alkalmaztak.

A németországi születésű, jelenleg Lisszabonban élő és dolgozó Stefan Osnowski a fametszet hagyományos eljárását ötvözi digitális szemléletmóddal. Hosszú ideig dolgozott a Partizán műtermében, számos más magyarországi kiállításon is szerepelt, és a gyűjteményben többek között a Budapesten készített fotói alapján született három fametszete képviseli a művészetét. A három felvételt a Szentendrei útnak azon a szakaszán készítette, ahol a PP Center található. 2017-ben transzformálta a fotókat sokszorosított grafikává úgy, hogy a fametszet mélyen rovátkoló technikáját külön hangsúlyozza is a hatpéldányos nyomatok markáns vízszintes csíkozása. Ezáltal, mintha gyerekkorunk tévéképernyőjét néznénk, kicsit zavaros a kép. A helyszín éppen felismerhető, de egyúttal annyira általános is, hogy ne csak a helyi bennfenteseknek szóljon. A retro érzés jól illik a PP egykori üzemi tereihez, azok átmeneti, műtermi hasznosításához, az óbudai külvárosi, elővárosi környék változó hangulatához is. A kollekcióban lévő mű különlegessége, hogy a három kompozíciót Osnowski egy papírlapa nyomtatta,

ebben a formában ebből csak ez az egy példány van; míg a *Crossroad* sorozatnak több verzióját is elkészítette.<sup>8</sup>

Hack Ferenc több sorozata is bekerült a kollekcióba, és ezekben ő is él a torzítás eszközével. 2015-ben sportlóról készített egykori fotókat dolgozott át kollázsokká. Súlylökő, hosszútávfutó, súlyemelő szedi össze minden erejét a több évtizeddel ezelőtt készült, fekete-fehér felvételeken. Ám az eredeti kép egy kis fintorral áll össze most új kompozícióvá, például csíkokra szedve és más sorrendben összeillesztve. Vagy a kétdimenziós kép egy hajlítással relieffé lesz transzponálva. A heroikus erőfeszítésbe hiba csúszik. Mintha megint csak a mi látásunk lenne bizonytalan, imbolyog a versenyző. Valóban egy nagy sportverseny sajtófotóját nézzük, vagy ezek a képek keretbe szorított, hajlított-torzított, elhomályosuló felvételek magáról a képalkotásról, leképezés és fizikai valóság viszonyáról szólnak?

Ezzel játszik a művész abban a plasztikájában is, amely az 1969. évi Holdra szálláskor az űrhajós lábnyomáról készült, számtalanszor reprodukált fotó alapján született úgy, hogy Hack aprólékos gondossággal újraalkotta szilárd anyagból magát a lábnyomot. Fizikai valóságában „reprezentált”, re-prezentált, szó szerint újra megjelenített egy fotót, amint a közfelfogás szerint a fotó „reprezentálja” a valóságot.

Asztalos Zsolt nem kevesebb, mint negyvenhat objektrel szerepel a gyűjteményben. Ezek az emlékezetszobrok gyakran használnak fel képi felvételeket.<sup>9</sup> A finoman kiegyensúlyozott, mini installációk a tárgyat és az arról készített képet integrálják. Tudományos-technikai eljárás és érzékeny művészi imagináció viszonya helyezi a középpontba azt, hogyan az egyéni emlékezet, az emlékezet képi fogódzónak sora működik.



Hack Ferenc: *Small step*, 2015, 50x50x20 cm (3D táblakép, objekt) vegyes technika, print, fa © 2023 Artkartell gyűjtemény

Asztalos Zsolt: *Emlékmodell 13.*, 202, fotó, giclée print, 80x60 cm, © 2023 Artkartell gyűjtemény



Fridvalszki Márk szintén installációt, még hozzá nagy méretűt, hozott létre fotók felhasználásával. Az interneten talált képekből digitálisan rakta össze a művet, amely valójában egy művészi tapéta. Az Artkartell 2017-ben kiállította, mellette gigantikus hangfalakon Kárpáti Jánosnak az erre az alkalomra komponált hangeffektusa szólt. Fridvalszki készítette a térinstallációhoz tartozó, színezett neoncső-megvilágítást és az organikus, óriási virágra emlékeztető szőnyeget is.<sup>10</sup> A dinoszauruszokat, azok múzeumi kiállítási helyzeteit a fotókról összemontírozó, ötméteres óriáskép a paleontológia és a mai digitális kép(zelet)alkotás kombinációja. Az Artkartell kiállítóterének falára felvitt kép a kiállítás bontásakor értelemszerűen megsemmisült, a gyűjteménybe stílusosan a tapéta fájlja került, amelynek felhasználási feltételeiről külön szerződés rendelkezik.

Husztai János is él a művészi kisajátítás eljárásával. 2015-ben készült, kétrészes objektje egy appropriált fotó, betonra nyomtatva. Az arcát eltakaró férfi tetovált

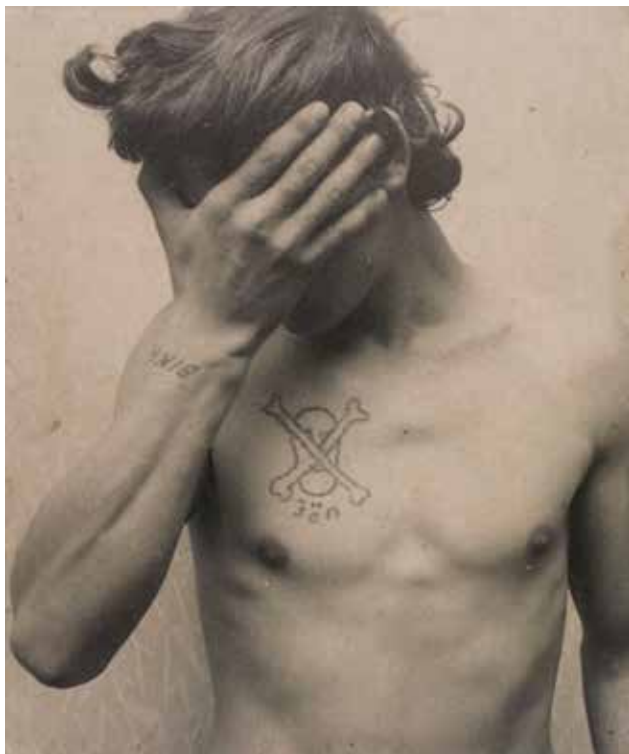
felsőteste, rejtőzködő zavara és a kemény betonfelület feszültségbe lépnek egymással. Másik, *Ragyogás* című sorozatát a PP Center területén talált nyomdai maradékananyagokból állította össze. A termelésben már értéktelen hulladékból az eredeti képanyag teljes újra-kombinálásával emberi arcok születnek.

Husztinak a gyűjteményben található további munkája, a 2013. évi *Sometimes I turn around my pictures* című festménye is értelmezhetetlen az alapjául szolgáló fotó ismerete nélkül. A látszólag csupán egy függőlegesen csíkozott geometrikus formát és ahhoz rejtélyesen kapcsolódó emberi alakot ábrázoló festmény valójában a Világkereskedelmi Központ elleni terrortámadás emlékét feldolgozó mű. A New York-i merényletről elhíresült az a fotó, ahol valaki kiugrik, kizuhan az összeomlás előtt álló ikertornyokból. Ezt absztrahálja Huszti olyan mértékig, hogy már szinte csak a vertikálisan csíkozott hasáb és az alak látható, míg az angol nyelvű címmel arra utal, hogy a zuhanó alak képe megfordítva lebegésként is felfogható.

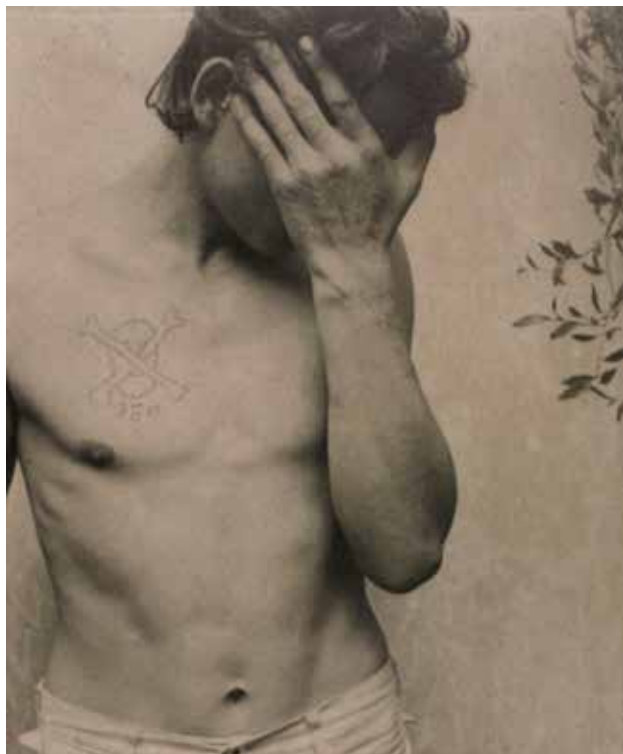
Fridvalszki Márk: *Take Me Back*, 2017, 400x550 cm, digitális nyomtatás, plotter, installációhoz: színes fólia, szőnyeg; zene: Kárpáti János Iván - 11'46" © 2023 Artkartell gyűjtemény







Huszt János: **Come (look right)**, 30x25cm, 2015, beton, egyedi nyomtat - fotó forrása: Fortepan © 2023 Artkartell gyűjtemény



Huszt János: **Come (look left)**, 30x25cm, 2015, beton, egyedi nyomtat - fotó forrása: Fortepan © 2023 Artkartell gyűjtemény

Husztinak egy további, a gyűjteményben szereplő fotó-applikációja (*Mona Lisa is stolen*) a vidéki Magyarország egyik életképét állítja szembe az ugyanakkor zajló nemzetközi művészeti eseményekkel. Önmagában az interneten talált fotó is igazi szociológiai csemege azáltal, ahogy a népviseletbe öltözött leányok egyikének csuklóján megvilan a modern karóra. A művész ezt a fotó-átértelmezést az ausztriai Jennersdorfbán rendezett művésztelepen készítette, amelynek kurátora Pátkai Marcell volt.



Huszt János: **Meanwhile Mona Lisa is stolen**, 2014, 150x150 cm, rétegelt lemez, egyedi nyomtat, festett fabetűk – fotó forrása: Fortepan © 2023 Artkartell gyűjtemény





Florian Lang: *All at once*, 2016, 60x80cm, papír kollázs, akril © 2023 Artkartell gyűjtemény

Ugyancsak az osztrák rezidenciaprogram nyomán került a gyűjteménybe Szabó Klára Petra videómunkája és a hozzá tartozó fázisképek. Rá oly jellemző módon, a művész kis akvarellekből alkotta meg a mozgóképes munkát, és azt általa készített keretbe helyezte. A párnát imitáló keretben a digitális képernyőn fut az *Érinthetetlen* című félperces animáció, amelyben azonban csak egy kéz árnyéka simogat, vagy éppen a sötét árnyékával inkább fenyeget, miközben szívverésre emlékeztető hang hallatszik, bensőséges és elidegenítő érzések közé szorítva a befogadót.

Az osztrák rezidencián szerepelt Florian Lang is, aki azt követően jött rezidensnek a Partizánba, és így tőle több mű is bekerült a gyűjteménybe. Az osztrák művész előszeretettel készít magazinból kivágott fotókból nagyméretű kollázsokat, gyakran a háromdimenziós tér élményét kiforgatva, kutatva, mivel a képzőművészeti tanulmányait megelőzően építészetet tanult.

Más, kisebb méretű sorozatain is fotókat, ezúttal azonban nem a folyóiratok professzionálisan megkomponált felvételeit, hanem spontán pillanatképeket használ fel, és azokból készít kollázselven új kompozíciókat. Egyes műveken ezeket dobozba rendezi úgy, hogy plexiből ké-

szült lapokra ragasztja a fotókat, és a plexiket egymás mögé állítja a dobozkeretben, így a plexin alkalmazott kollázs a több, egymás mögötti rétegben tovább montírozódik.

Más művészekkel az Artkartell által első ízben 2022-ben rendezett kortárs művészeti vásár nyomán lett szorosabb a kapcsolat. A főként a látványfilmes és közéleti portréfotós közegben dolgozó Pintér Leónak a vásáron kiállított minden képe vevőre talált, így az egyik új, 2023. évi sorozatából került egy munka Pátkai Marcell gyűjteményébe. A *Creatures* című sorozat giclée printjeit talán szó szerint *Kreatúráknak* lehetne fordítani, hiszen a sorozat éppen azt figurázza ki, ahogyan a magunkról alkotott képet manipuláljuk. Például a közösségi médiában a borítóképet rendszeresen változtatjuk, azon mesterkéltén pózolunk a kívánt hatás érdekében, miközben ennek vajmi kevés köze van valós énkünkhez. Pintér az alkalmazott fotós munkájában is gyakran fotóz táncosokat, ezért a mozgás a kompozícióinak egyik fontos eleme. Ez a felvétel is az élénkpiros háttér előtt felismerhetetlenül mutatkozó egyén és a kissé kitekeredett mozdulatának dinamikájára épül.



Pintér Leo: *Creatures*, 2023, 100x140 cm, Ed. 1/5 Giclée print, laminált, keretezett © 2023 Artkartell gyűjtemény

Neogrady-Kis Barnabást szintén a tavalyi vásárra hívták meg. Megrázó fotóját Pátkai Marcell nem csupán megvette ezt követően, hanem otthonában ki is tette. A művész a nyilvánosság előtt is vállalt agyműtétje után készítette ezt a sorozatát. Mivel agydaganata miatt egy részt eltávolítottak agyából, szembesül a félig létezés, a féloldalasság dilemmáival. Vajon miként lehet akkor viszonyulni a megszokott játékokhoz, végtagjaink mindennapi használatához?

Szintén otthonában él együtt Pátkai Marcell egy nem kevésbé kritikus, szubverzív alkotó, Szalay Péter több, fotóalapú művével. A művész számos elemi forma és jelkép vizuális működését kutatja. *Virágok* című kompozíciója a háromszög és az abból felépíthető, szabályos gúla jelentéseinek megy utána. A nyíló és záródó forma költői asszociációban szirmokra emlékeztet. Ennek alapján készített belőle Szalay kinetikus szobrot, illetve lentikuláris képet, amely a gúlát határoló háromszöglapok mozgását szemlélteti. Három fázist állóképpé merevített, amelyek különböző nézőpontokból váltakoznak a lentikuláris képen.

Neogrady Kiss Barnabás: *Untitled 23 1/5*, (Solitude sorozat), 2020, 45x30 cm, Giclée print, laminált, keretezett © 2023 Artkartell gyűjtemény







Dasha Sitnikova: *Untitled 3*, 2015, 50x70 cm, papír kollázs © 2023 Artkartell gyűjtemény

További külföldi (például Dasha Sitnikova) és magyar (Biró Dávid), ismert (Robert Mapplethorpe) és feltörekvő (Kisteleki Lili), performansz jellegű (Keszeg Nándor) és állóképes (Bruno Baptistelli) művészek munkái, vagy éppen fotósként jegyzett alkotók nem fotós művei, például Puklus Péter festményei, mellett a gyűjtemény alighanem legkülönlegesebb fotóalapú műve egy játék. Még hozzá Pátkai Marcell testvérének, az ismert énekessel, Pátkai Rozínának egy érzéki, egyszersmind nagyon is konceptuális és társadalomkritikus munkája, a *Mammary* című projekt. Ez a fizikai formájában memóriajátékként, egyúttal kiállítási célra interaktív installációként elkészített munka a szépségipar által sugallt és a férfiak egy része által elvárt tökéletességeszmény megkérdőjelezése. A projekt eredménye látszólag egy *Keresd a párt!* játék. A kártyákon jobb és bal oldali női mellék láthatóak, amelyeket párosítani kell a hagyományos memóriajáték szabályai szerint. A 2020-ban a Kiscelli Múzeum egy csoportos kiállításán is bemutatott munka egyúttal a női félelmeknek is hangot ad.<sup>11</sup> „Teljesen különböznek, nem baj? Túl nagyok, nem baj? Túl kicsik, nem baj? Kicsit lógnak, nem baj? Az anyám alig látszik. Tök más a kettő. Nagyok

és lógnak, nem baj? Öreg vagyok, nem baj? Nem párosíthatók, nem baj? Heg van rajta, nem baj? Műtve vannak, nem baj? Szeretni akarom őket, nem baj?” – teszik fel a nők a kérdéseket a férfiúi elvárásoktól tartva. Ezt a feszültséget ragadja meg Pátkai Rozina a fotók és a művészeti kutatás, valamint a projektmunka ötvöztetésével. Önmagukban a fotók a társasjáték nélkül nem lennének elég provokatívák, míg önmagában a játék a társadalmi kontextus, a participatív jelleg, mások hangjának megszólaltatása nélkül túl banális lenne. A gyűjtemény egyik leginkább előremutató műve, a fotó alapú alkotás kreatív példája ez – egy családi üzleti vállalkozásban és művészeti misszióban igazán illő módon az egyik családtag alkotása.

<sup>1</sup> Az Artkartell facebook oldalán információk és képanyag is található a szövegben hivatkozott kiállításokról.

<sup>2</sup> <https://dogma.hu/>

<sup>3</sup> <https://www.ppcenter.hu/hu/>

<sup>4</sup> <http://www.partizan.hu/hu/>

<sup>5</sup> <http://www.projectspace.hu/>

<sup>6</sup> <http://www.artkartell.hu/>

<sup>7</sup> <https://harmattan.hu/patkai-marcell-aki-megette-a-mona-lisat-2253?keyword=AKI%20MEGETTE%20A%20MONA%20LISAT>

<sup>8</sup> <http://www.stefanosnowski.com/works/Crossroad>

<sup>9</sup> <https://www.zsolt-asztalos.com/#/memory-models-ii/>

<sup>10</sup> <http://markfridvalszki.com/%3E2017.html>

<sup>11</sup> [http://www.btm.hu/hu/events/details/258-TESTKEP\\_X\\_Patkai\\_Rozina](http://www.btm.hu/hu/events/details/258-TESTKEP_X_Patkai_Rozina)

Pátkai Rozina: *Házi veréb*, (Búcsúlevelek sorozat), 2019, 15x15 cm levél, chlorophyll print © 2023 Artkartell gyűjtemény

Pátkai Rozina: *Mammary, nem baj?* interaktív installáció - memóriajáték, 2020, 60x60 cm, papír, print © 2023 Artkartell gyűjtemény



# ÚJRAÉRTELMEZNI, AMI IDEGENNÉ LETT

Csányi5  
2022. 04. 11. – 2022. 05. 02.

A kiállítás  
a Budapest Photo Festival  
hivatalos programja.

**Kerekes Emőke: *My Land – Saját föld***



Kerekes Emőke: *A Vasba*, 2023, február, Digitális print, 20x30 cm © Kerekes Emőke

Sokat eszembe jut, hogy vajon tudunk-e, képesek vagyunk-e szimbólumok és metaforák nélkül gondolkodni. Az a véleményem, hogy nem. Csupán korlátozni, elfojtani tudjuk magunkban a hétköznapi dolgok átértelmezését. Persze, mióta ráébredtünk, hogy a világ varázstalanítva lett, van valamiféle benyomásunk arról is, hogy nehezebben férünk hozzá a jelképeinkhez, ezáltal valószínűleg nehezebben is fejezzük ki magunkat. Kevésbé tragikus megközelítésben: másként. Mert kétségtelenül vannak új szimbólumaink, még ha egyelőre nem is látjuk olyan világosan, használjuk ezeket, sokszor anélkül, hogy tudatosítanánk a szimbolikus jelentőségüket.

Kerekes Emőke áprilisban, a Csányi 5-ben bemutatott *My Land* címet viselő kiállításának témája a föld, a természeti lét alapja, úgy ahogyan az az emberhez tartozik. Fontos megjegyeznünk, hogy nem a föld és a közösség kapcsolatára kérdez rá, hanem az egyén és a föld viszonyára, a gazda és a tulajdona kapcsolatára. Hogyan tartozik tehát az emberhez a szántóföld? Hogyan a gabona? Hogyan a munka, amelynek során megtermeli? Amint leírom az iménti sorokat, magasztosan cseng, és érezzük, mintha egy régebbi beszédmódhoz tartoznának ezek a kérdések. Pedig a bizonytalanság nem a kérdések hibás volta, hanem inkább a válaszok bizonytalansága miatt áll elő.

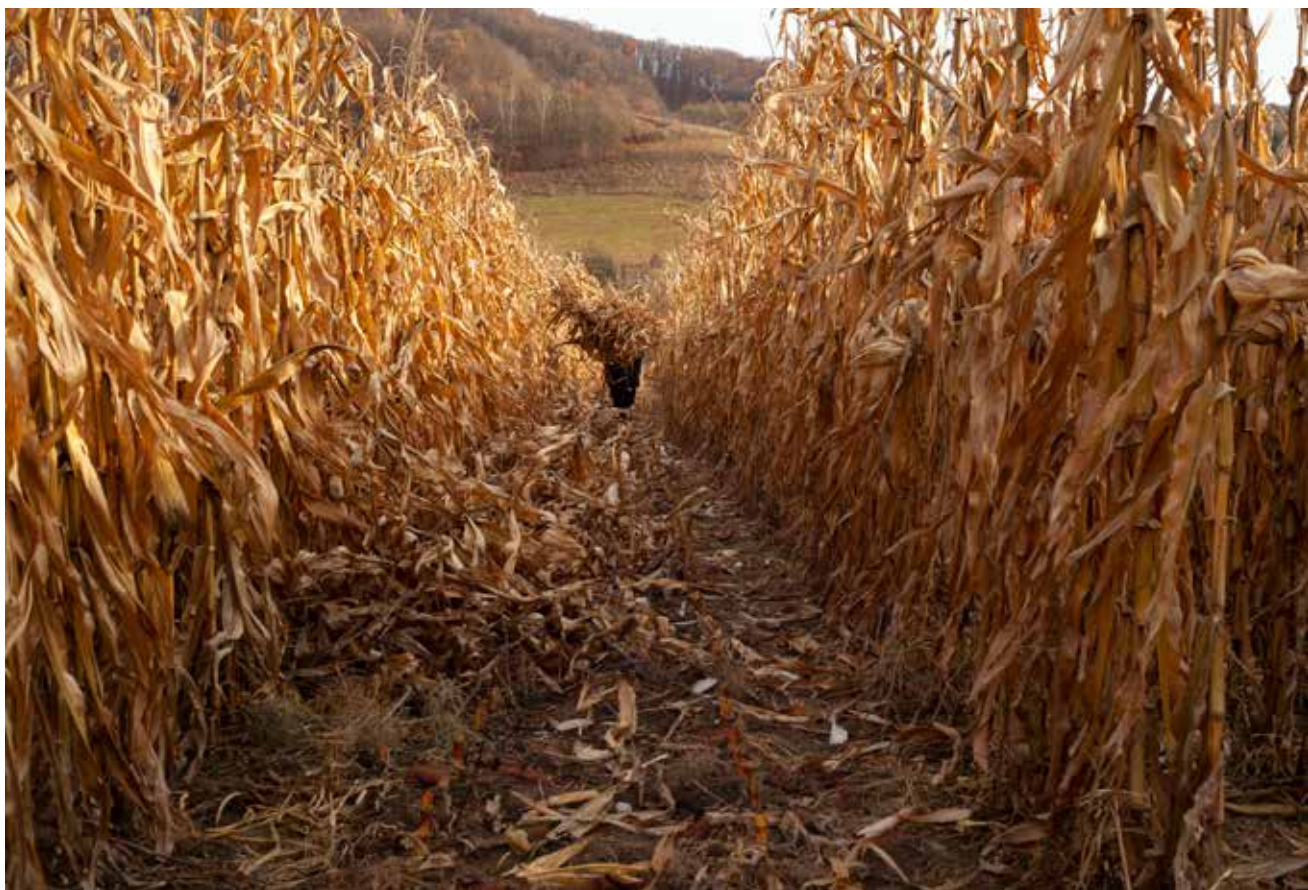


Forgalomban van egy erősen romantikus gondolatsor, amelyben az ember és a föld harmóniában van egymással. Az ember gondos gazdaként dolgozik, a föld pedig a munka jutalmaként, megtermi gyümölcsét. Ebben a sémában a föld az ember számára otthon és érték egyszerre. Világos azonban, hogy ez a séma megváltozott, voltaképpen nagyon régen. Az ember már az érett felvilágosodás idejére a természet számkivetettjeként értelmezte önmagát. A romantikus séma a hagyományos társadalmakban, a tradícióhoz közvetlenebbül ragaszkodó, a városias, ipari vívmányoktól magát távol tartó, vidéki közösségekben élt tovább, egészen addig, amíg az iparosodás jelentős mértékben át nem járta, és alapjaiban meg nem változtatta a vidéket. A falvakba járműveket, a televízió keresztlátást a világot, az interneten a globalizáció eredményeit, az Európai Unió pályázatok révén a legmodernebb technikát és a tömegtermelés igényét hozta.

Kerekes Emőke: *Pityóka szedés*, 2022 október, Digitális print, 20x30 cm © Kerekes Emőke



Kerekes Emőke: *Törbűza kóró szedés*, 2021. november, Digitális print, 20x30cm © Kerekes Emőke







Kerekes Emőke: *Angyal*, 2022. január, Digitális print Banner anyagon, 102x126 cm © Kerekes Emőke

Kerekes Emőke: *Kék remorka*, 2023. február, Archív injejt print, 40x50cm © Kerekes Emőke



Kerekes Emőke kérdésfelvetése tulajdonképpen egyszerű. Arra kíváncsi, miként változott meg a földhöz való viszonya annak az embernek, aki a földet megműveli. Kérdezhetné ezt itt Magyarországon is, legalább olyan tanulságos lenne, mint úgy, hogy Erdélyben teszi. Valószínűleg sok részletében különböznének a válaszok, de az alaprétegük mégis hasonló. A tájhoz, a földhöz és a természethez való viszonyunk ambivalens, összetett, és minden racionalitás látszat ellenére, mélységesen irracionális lett.

A táj látványa megkerülhetetlenül tükrözi ezt a racionalitásba burkolt irracionalitást. A föld, amihez kötődünk, ami érték, a tömegtermelés eszközévé vált, a gépek, a műtrágya, a növényvédőszer hatását, nyomait hordozza, ami egyrészt távolítja, idegeníti az embert a földtől, másrészt károsítja. Ahogy Kerekes Emőke megfogalmazza, ez vizuálisan úgy válik nyilvánvalóvá, hogy a táj ob-

jektokkal, tájidegen elemekkel gazdagodik, kiállítótérre alakul, ahol a gabona, a kombájn, a traktor, a szénabála, a gumibroncs, a paradicsomkaró és a távvezeték betonoszlópa, mindaz, ami a romantikus látvány része volt, és mindaz, ami tájidegen, együtt alkotja a látványt.

A szénakazal, amely a 19. század során még a vidék egyik jelképe volt, a romantikus harmónia, a megpihenés, a szerelmes együttlét helyszíne, mára eltűnt, és átadta a helyét a gépi készítésű bálának, amelyet műanyag fóliával borítanak az időjárás viszontagságai miatt. Joggal merül föl tehát a kérdés, hogy ha átalakult a táj összetétele, új elemek, új együttállások jelentek meg benne, vajon van-e számunkra jelentése ezeknek? Tud-e a szimbolikus érzékünk kezdeni valamit az iparosodott élet prózaiságával? Vagy pusztán egyfajta kulturális zavarodottságot tükröz, amit még nem, és lehet, hogy már sohasem tudunk feldolgozni. Joggal merül fel a kérdés,



Kerekes Emőke: *Zöld ponyvák*, 2022. december, Digitális print, 20x30cm © Kerekes Emőke

Kerekes Emőke: *Torta bála*, 2021. december, digitális print Banner anyagon, 102x126 cm © Kerekes Emőke



Kerekes Emőke: *Torta bála*, 2021. december, digitális print Banner anyagon, 102x126 cm © Kerekes Emőke



hogyan van jelentése az autónak, a vonatnak, az űrsiklónak, mondjuk az emberi fejlődés töretlenségét, a tudomány megállíthatatlanságát mutatja számunkra, miért ne lehetne a kombájnnak és a traktornak. És persze tudjuk, hogy van, bár ettől csak bonyolultabbá válik a képlet. A kommunista tervgazdálkodás jóléti jelképeiről van szó, amit éppen a földhöz való tartozás erőszakos átstrukturálása, a tulajdonviszonyok átrendezése, így az elidegenítés jellemezte. Joggal vehető fel, hogy ha véget ért az az értelmezői keret, amelyik propagandacélra használta ezeket a jelképeket, tudunk-e más szemmel nézni rájuk, vagy marad az idegenségérzet?

2020-ban nyílt egy kiállítás a New York-i Guggenheim Múzeumban *Countryside: The Future* címmel, amelyik a vidéki területek radikális változásait vizsgálta. Egyetemi együttműködésben folyó kutatásokat mutattak be, ahol modellezték azokat a befolyásoló tényezőket, ame-

lyek világszerte megváltoztatják a tájat és a vidék arculatát. A kiállítás üzenete kifejezetten optimista volt. Nem süppedt bele abba a gondolatba, hogy a növekvő urbanizáció és technikai fejlődés miatt az ember végképp elvesztette a természettel való kapcsolatát, hanem inkább rávilágított, hogy a növekvő népességszám miatt az élelmiszertermelés a jelen évezred kardinális kérdése, ehhez pedig egyszerűen szükségünk van a természetre. Ha pedig szükségünk van, akkor meg kell próbálnunk újraértelmezni a természethez fűződő viszonyunkat is, meg kell szabadulnunk a leigázó termelési formáktól, és meg kell tanulnunk a vele való együttműködést. Az éghajlatváltozás, az élelmiszerárak növekedése, a bioélelmiszerek népszerűsége, a vírusok okozta új helyzetek – ezek mind olyan változások, amelyek egyre erőteljesebb kihívást jelentenek a vidék számára, inkább új lehetőségeket nyitnak, semmint veszteséget jelentenének.





Kerekes Emőke: *Törbúza*, 2021. február, Archív injekt print, 40x50cm © Kerekes Emőke

Kerekes Emőke: *Cipő*, 2021. március, Archív injekt print, 50x70cm © Kerekes Emőke

Abban a szemléletmódban, ahogyan Kerekes Emőke készíti a fotóit, azt gondolom, nincs értékítélet. Rögzít, tudomásul vesz, kérdez, de ugyanakkor képes távol tartani magát a közömbösségtől, az objektív rögzítés látszatától is. Nem akar ellentmondásokat leleplezni, még akkor sem, ha nyilvánvalóan tisztában van a természettel folytatott emberi párbeszéd ellentmondásosságával. Szépnek látja a határt. A műanyagfóliás bálával, a guminehezékekkel, az elhagyott fóliásátrakkal és a szénára kötözött petpalack-súlyokkal együtt. Olyasminek, ami képre, festői képre való. Mint ahogy a molinóanyagra nagyított képei tényleg olyanok, mintha festmények lennének, a szénakazlas romantika 21. századi átiratai, mindenféle nosztalgia és ironia nélkül.

A 90-es évek óta fontos témája a vizualitásnak a nejlonzacskó és a fólia, számos képzőművészeti és filmes alkotásban használták; az esztétizáló jellege nyilvánvaló, de Kerekes Emőke még ezt sem megszeépítve látja. A táj részének tekinti – azt is mondhatnánk, elfogadja, hogy a táj része. Nem tekint át rajta, ahogyan a turistafotóinkon legtöbbször tesszük. Nem emeli magasabbra az objektívet, hogy a tiszta havasokat lássa, vagy a felhők vezetékek nélküli képét, a szántókat technikalizált összkép nélkül. Művein, voltaképpen minden elem, a fólia, a paradicsomkaró, a kukoricacső vagy a petpalack ugyanúgy sorsok lenyomatait hordozó szereppel bír, gazda és a tulajdona közös sorsát. Ahogy Van Gogh cipői, amelyekre Emőke képein szintén történik utalás, és amelyeket Heidegger nem tudott másként látni, mint a lét igazságának megnyilvánulását. Ahhoz, hogy a világot (Rüdiger Safranski kifejezésével – a globális tériszony korszakában) képesek legyünk értelmezni magunk körül, bizonyosan éberen kell tartanunk a szimbolikus képességünket, méghozzá azt a fajtát, amelyik hajlandó jelentést adni a világ prózaiságának. Hiszen az életünk mégiscsak ennek közepette zajlik, a belátásaink jó része ebből az elrugaszkodásból fakad. Ha a városiasodás mértéke így halad előre, akkor a vidéknek ismét menedékhellyé kell válnia, ahol nem csak fokozott termelés, de alternatív életformák, technológiai újítások is megvalósíthatók. A hiányérzetből tehát helyteremtés fakad, a régi helyek új felfedezése. A falusi életvitel átalakulása – mára világossá vált – nem pusztán a folklór eltűnését jelenti, hanem új ötleteket is provokál. Kerekes Emőke például, amikor éppen nem galériában, akkor falusi boltokban állít ki a Kopia Kollektívával, vagy például gyümölcsösben nyitnak tárlatot, ahol a fák ágairól lógtatják le a képeket. Azok számára teszi ezzel láthatóvá a munkáit, akikről szólnak, ott, ahol készülnek, és azok látják a képeket, akiknek a megértésére és az együttműködésére számít, és akikkel beszélgetni akar.



Kerekes Emőke: *Csónakház*, 2021. március,  
Digitális print, 13x18cm © Kerekes Emőke



Kerekes Emőke: *Paradicsom karók*, 2021. február,  
Archív injekt print, 50x70cm © Kerekes Emőke

Kerekes Emőke: *Üzem*, 2022. december, Archív injekt print, 26x40 cm © Kerekes Emőke



# VÉKONY DOROTTYA: AZ ELENGEDÉS RÍTUSAI

Budapest Galéria  
2023. 02. 24. – 03. 23.



Vékony Dorottya: *Gyengéden formálódó gyakorlatok* (részlet a sorozatból), 2021, üvegre kasírozott fólia, keretезve, 52x42 cm

A vetélés és a meddőség a nyilvánosság számára egy láthatatlan élethelyzet. Kifejezetten kevés művészeti alkotás foglalkozik a vágyott szülés elmaradásával, valamint ennek lelki és szociális következményeivel. A személyes megszólalások hiánya jelzi, hogy sok tekintetben továbbra is érvényesek a női testhez kapcsolódó tabuk, és számos félelem és „illemszabály” korlátozza a menstruáció, a szoptatás, a szexualitás nehézségeinek nyílt kimondását vagy megmutatását. Ráadásul ezek a tabuk más „nehéz” témákkal is szorosan összefonódnak, így a vetélés sem választható le a gyászra, a betegségekre, a szexualitásra vonatkozó tilalmakról. Ha ebben a csendben egy nő mégis kísérletet tesz a vetélés megmutatására, sokszor sem a megfelelő szavak, sem a befogadó környezet nem áll rendelkezésére. Ha Vasali Katalin kiállítására gondolunk, arcul csap az együttérzés hiányára építő installáció, vagy Vékony Dorottya interjúiban fel-felbukkanó medikalizált és tárgyiasító kifejezések átvétele, mint a *perinatális veszteség*.

Vékony Dorottya *Az elengedés rítusai* címmel a Budapest Galériában bemutatott kiállításán a meddőség kapcsán szerzett tapasztalatok, a trauma nyomában járó önhibáztatás, a szégyen, az énről alkotott tudás összeomlása, az elidegenedés érzése kizárólag a hangok dimenziójában jelenik meg, keretet adva a tárgyiasult műveknek. Vékony nem a traumatikus állapotra, a tabusítás folyamatára vagy a normák és elvárások közé szorult egyénre fókuszál. Ehelyett a meddőséggel való szembenézés kollektív formáit és a női közösségekben rejlő lehetőségeket vizsgálja. Doktori kutatása keretében különböző támogató és önszerveződő csoportokat keresett fel, melyekhez érintettként és résztvevőként kapcsolódott. Ennek a belső pozíciónak köszönhetően a kiállítás a bevett pszichológiai vagy politikai megközelítés helyett egy transzformatív, a változást előmozdító szemléletet érvényesít.





Vékony Dorottya: *Csatorna*, 2023, hernyóselyem, tus, Budapest Galéria, Kiállítási enteriőr Juhász G. Tamás

A művek kiindulópontját jelentő mozgásra, cselekvésre, újrarájátszásra építő csoportos gyakorlatok (újrászületés, családállítás, szomatikus terápiák) közvetlenül a testi és fizikai tapasztalatra irányulnak. A fényképek azonban nem a *workshop*okon és terápiákon készültek, hanem a műtermi környezetben újra előadott, rekonstruált gyakorlatokat és pozíciókat dokumentálják. Mindez kiállítássá rendezve kiegészült a termékenységhez kapcsolódó szimbólumokat mozgósító installációkkal, videókkal és interjúkkal, melyek egy rituális folyamat állomásaiként tagolják a galéria terét.

A kiállítás látogatója először egy lebegő hernyóselyemmel körülvett térhez érkezik, amely kívülről nézve óhatatlanul felidéri a normák és elvárások sűrű szövetét, amely mögött a meddőség alig elképzelhető, inkább csak sejtető állapot. Ha átlépünk a belső térbe, a magányos szemlélődés nyomán feltárul az az elmélyült és meditatív cselekvés, amikor a művész a tudatát kikapcsolva ugyanazt a kézmozdulatot újra és újra megismételve órákon át apró emberfigurákat rajzolt a végtelenített felületre. Belső nézőpontból a soha meg nem született gyermekeket megidéző textil elválaszt a külvilágtól, ahogy a trauma nyomában járó kétségek és kimondhatatlan ér-

zések is elszigetelik az egyént a családjától, a barátaitól és a környezetétől. A leplek – és ehhez hasonlóan a haj – *határszerepe*, pontosabban az eltakarás és megmutatás, a védelem és az elszigetelés, a konkrét és az absztrakt kettősségéből kibomló dinamikus szimbólumrendszer végigvonul a kiállításon.

A hangok terébe érve személyes elbeszéléseket hallgathatunk a szülési veszteségek körülményeiről, az intézményi érzéketlenségről, a szülési erőszakról, a vetéléssel és abortusszal kapcsolatos családi reakciókról és társadalmi előítéletekről, az érthető és biztonságos világ széthullásáról, majd az új értelmezési keretek felépítéséről és a cselekvőképesség visszaszerzéséről. A történetek felépítése összecseng a földre vetített labirintusban egymást követő három ember útjával, akiknek a körkörös mozgását a lemaradás és utolérés, a találkozás és az elválás, a kezdés és újrakezdés ciklikussága, a középpontok váltakozása szakítja meg. A személyes mitológia és a labirintus kultúrákon átívelő szimbóluma egyaránt felébreszti a bennünk lappangó ősi, archetipikus tudásunkat a halotti kultuszokról, halálról, újjászületésről, a spirituális vagy belső fejlődésről, az életfordulókhoz kapcsolódó – köztük a női termékenységet is tematizáló beavatató rítusokról.



Vékony Dorottya: *Gyengéden ismétlődő gyakorlatok* (részlet a sorozatból), 2021, üvegre kasírozott fólia, keretézve, 52x42 cm,

A kiállítás gerincét adó *Gyengéden ismétlődő gyakorlatok* című fényképsorozat a dokumentáció, a performansz egyszerűsége, a művészeti és terápiás gyakorlatban alkalmazott újrajátszás és a rituális cselekvés határmezsgyéjén egyensúlyozik. A képeken meztelenül gomolygó testeket, egymásba gabalyodó végtagokat, szokatlan testhelyzeteket, értelmezhetetlen egymás közti viszonyokat látunk. Bizonyos helyzetek ismerősnek tűnnek: a születést idézi meg az a kép, amikor meztelen nők a lábuk között tartják az egyik társukat, vagy az egymást megcsípő kezek a *Csip-csip csóka* kezdetű mondóka eljátszására emlékeztetnek.

Nem lehet teljes biztonsággal megállapítani, mit csinálnak, miért és hogyan kapcsolódnak egymáshoz a fényképek szereplői. Az üveglapra kasírozott fotókon háttér nélkül megjelenő testrészek teljesen elszigeteltek valós környezetüktől és az időbeliségtől, absztrakt formákká válnak. Ez a rejtélyes és titokzatos elrendezés ellenáll a racionális elemzésnek. Hasonló módon a feminista ismeretelméletből ismert empátikus tudás

létrejöttéhez, a fényképek jelentését az empátia és az érzések közvetítik. Ha beleképzeljük magunkat a megörökített szituációkba, felfejthetjük a résztvevők közötti viszonyokat. Felismerhetjük, hogy a csoport tagjait egymással egyenlővé és sérülékennyé teszi a meztelenség; a személyiségük eltűnik az arcnélküliségben, az egyensúlyi helyzetekben összeadódik a résztvevők megtartó ereje; az egymásra támaszkodók elfogadják az aktuális szerepüket, az organikus formákban feloldódnak az énhatárok.

A közösségi cselekvés rituális funkciója ezekben a képi viszonyokban válik láthatóvá és érzékelhetővé. Hiszen a résztvevők újra megtapasztalták, hogy milyen másokhoz kapcsolódni, milyen elképesztő erő rejlik a kollektív cselekvésben, hogy teljes értékű és egyenrangú tagjai egy közösségnek. Több fényképen a számos kultúrában a termékenység jelének tekintett hajzuhatagok kapcsolják össze a testeket, máshol pedig fekete leplek idézik fel azokat az ősi és meghatározhatatlan erőket, melyek összekötik a közösséget.

Vékony Dorottya: *Gyengéden formálódó gyakorlatok* (részlet a sorozatból), 2021, üvegre kasírozott fólia, keretezve, 52x42 cm,



Vékony Dorottya: *Gyengéden formálódó gyakorlatok* (részlet a sorozatból), 2021, üvegre kasírozott fólia, keretezve, 52x42 cm,





Az utolsó térben a fotókról ismert testekből egy variálható montázs készült. A színes, életnagyságú testrészek brutális erővel szembesítenek a létezés fizikai és biológiai keretével. Vékony nem hagy kétséget afelől, hogy a testünk magába foglalja a tapasztalat, az emlékezet és a tudás mélyrétegeit. Máskor pedig ugyanez a test cserben hagy, mert megakadályozza a vágyak megélését, a hétköznapi cselekvések végrehajtását, és kirekeszt a szülőség élményéből.

A test mint kiindulópont nemcsak a probléma forrása-ként megkerülhetetlen, hanem a bemutatott rítusok is közvetlenül a testre irányulnak, ráadásul a kiállítás látogatójának szintén a fizikai érzeteit – a mozgását, hallását, tapintását – kell aktivizálni a megértéshez. Ennek a rituális utazásnak – az egyén kirekesztett és elszigetelt állapotától a „köztes létben” létrejött közösségen át az új társadalmi pozíció elfoglalásáig – utolsó állomása az elfogadás tere, ahova a látogató négykézlábra ereszkedve mászik be egy *barlangba*, miközben hosszú hajszaalak simítják végig a hátát. Itt termékenységi

szobrok, a gerincet kiegyenesedésre kényszerítő szék, valamint önmagunk elengedését és elfogadását segítő meditatív zene hoz létre egy befogadó teret, mintha újra visszakerülnénk a biztonságos és sokat ígérő anyaméhbe.

Kifelé menet a művészt és a párját ábrázoló kettős önarcképpel zárul a kiállítás. Ez az egyetlen fénykép, amelyen a művész kinyilvánítja személyes érintettségét, és az egyetlen ahol kinyílik a világ, és láthatóvá válik az a szoros kapcsolat, amely a párjához fűzi. A művész hasába gyermekként bebújó férfi minden abszurditásával és szépségével megmutatja, hogy egy új kapcsolat született az elengedési rítusok során.

Vékony Dorottya nem véletlenül nyúlt vissza a rituális folyamatok és praktikák világához, amikor a meddőség személyes és művészeti feldolgozását választotta témának. Minden kultúra kiemelt figyelmet szentelt a termékenység és a gyermekvállalás kérdéseinek, és ehhez kapcsolódóan a nőiséghez, a „megfelelő” női testhez és feladatokhoz kapcsolódó elképzeléseknek.



Vékony Dorottya: *Önarckép* (család), 2023, giclée print, keretезve, 45x30 cm



Nem csupán a modern társadalom sajátossága, hogy a biológiai reprodukciót a különböző korlátozó és ösztönző eljárásokkal, anyaságra vonatkozó narratívákkal, *tisztasági* szabályozásokkal igyekeznek felügyelni. Azonban a 20. században kialakult egészségügyi rendszer és a szülés medikalizációja szinte teljesen kizárta a szülés kísérésének, a természetlenség kezelésének és a nem kívánt terhesség elhajtásának *női tudását*, melyet az évszázadok alatt a nőrokonok segítő hálózata és a bábáság informális intézménye felhalmozott. Miközben lecsökkent a nők cselekvési tere, a női test és szerepkör sokkal nagyobb mértékben került a biopolitikai diskurzus és népességgpolitikai szabályozások fennhatósága alá, mint a férfié.

Az elmúlt években egyre határozottabban megfogalmazódó, patriarchális családmoddelt érvényesítő biopolitika mellett különösen fontosak azok a 21. századi törekvések, amelyek igyekeznek visszaszerezni a nők saját testük feletti kontrollját, ilyenek az ott-honszülés és alternatív szülési módok elfogadtatása, a dűlák és bábák felelevenített szerepe vagy akár a szexuális erőszakra és zaklatásra vonatkozó hallgatólagos normákat megkérdőjelező *#MeToo* mozgalom. Vékony Dorottya a természetlenséget elhelyezi a társadalmi tapasztalat terében, és rámutat a kortárs közösségekre, a népi tapasztalat és az archaikus női tudások jelentőségére, melyek közösségi szinten képesek felszabadítani a női testet és a női szerepeket a rájuk rakódó terhektől.

SOMOGYI ZSÓFIA

# HOZZÁFÉRHETETLEN TAPASZTALATOK

**Vasali Katalin: *Majd lesz másik*<sup>1</sup>**

Vasali Katalin: *Majd lesz másik Szövegek*,  
részlet a kiállítótérből, 2023,  
B32 Galéria és Kultúrtér, Trezor Galéria







Vasali Katalin: *Majd lesz másik XVI*, 2023, 30x45 cm, fotóprint Hanhnmühle Luster 260g papíron, selymfényű, natúr fa keretben, fényes üveggel



Vasali Katalin kiállítása saját vetélése kapcsán sokszoros veszteség és gyász-élményt dolgoz fel. Nagyon fontos tárlat: a téma is, és a személyes dráma színrevitele is tabudöntésnek számít. Még akkor is, ha ez valójában egy relatíve hétköznapi női tapasztalat. Talán nem is találunk olyan nőt Magyarországon, de valószínűleg máshol sem, akinek a gyermekvállalás zökkenő- és fájdalommentes folyamat lenne, lett volna. A társadalmi elvárások, kényszerek és sztereotípiák, az alapvetően bántalmazó és áldozathibáztató módon működő társadalmi berendezkedésünk nagyon sokat nehezít a szülővé válás alapvetően is kontrollálhatatlan folyamatán. A szülészeti ellátás hiányosságai, a szülészeti erőszak számtalan formájának magától értetődő mindennapisága, és mindezek széles körű legitimáltsága nagyon sok, felesleges trauma okozója. Valamit minden nő elveszít, elszenvet az út során, amelynek végén nem tudhatjuk, mi vár ránk, amikor nekivágunk. Nem tudjuk, minek tesszük ki a testünket, mivé alakulunk a baba megfogására való várakozás, a várandósság, a méhen kívüli várandósság, a vetélés, az indokolatlan császármetszés, a hüvelyi szülés, a gátmetszés, a felesleges és megalázó szülészeti eljárások során, vagy akkor, amikor nem lehet babánk, és ezzel kell szembenéznünk. S mindeközben mivé alakul, hogyan változik a lelkünk, a tudatunk? Az önmagunkról alkotott képünk, és mindaz, amit a világról, a dolgok rendjéről tudtunk, gondoltunk? Beláthatatlan folyamatok ezek, amelyekben a valódi, a konkrét személynek szóló, empatikus támogatás segíthet. De az esetek túlnyomó többségében még az ennek totális hiányával való szembesülés, a meg nem értettség, lesöpörtség érzését is el kell vinnie az anyának, aki valamit, vagy valakit gyászol.



Vasali Katalin: *Majd lesz másik Szövegek*, részlet a kiállításból, 2023 ; Fotókredit: Gebei-Tasi Csilla

Ez utóbbi tapasztalat is nagyon markánsan jelenik meg Vasali tárlatában. A kiállítótérbe lépve elsőként ugyanis olyan mondatokkal találkozunk, amelyeket a vetélés után mondtak neki, sőt még ennél is nagyobb gyűjtéssel van dolgunk.<sup>2</sup> Vasali ugyanis a feldolgozáshoz gyász-csoportokat, anya-csoportokat keresett magának, hogy olyanokkal osztozzon a veszteség kollektív tapasztalatán, akik tudják, milyen ez az élmény, és ezekben a csoportokban is folytatta a gyűjtést. Ezek a mondatok kétféle módon is felülírják, legalábbis nehezebben hozzáférhetővé teszik a fotók által létrehozott világot, mint ahogyan az a valóságban is éppen így történik a mondatok és a megélések viszonyában. A mondatok érzéketlen, olykor már-már kegyetlen mivolta minden szereplőt elzár a valódi érzelmi kapcsolódás lehetőségétől. Aki kimondja őket, ezekkel a szavakkal és kijelentésekkel tulajdonképpen magát védi, egy önreflexió nélküli falat húz önmaga és a másik fájdalomja közé, miközben úgy csinál, mintha a másikat próbálná támogatni. A meg-nem-értettség hidege, üressége pedig a fájdalmat átélőt is távolítja a saját megéléseitől, elvész a megértettségben létrejövő biztonságérzet, és azt is fel kell dolgoznia az áldozatnak, hogy olyan közeghez tartozik, amelyik nem bírja el őt akkor, amikor fájdalmakat él át. Amikor éppen neki nehéz, azt sugározzák ezek a reakciók valójában, hogy vele nehéz, hiszen gyökerestül próbálják megszüntetni a rossz érzést, amit történetével hoz.

A gyűjtésből származó címet viselő *Majd lesz másik* című kiállítás ebből a szempontból tehát nem csak egy vetélés története, nem csak azt tematizálja, milyen a kiüresedés, az élet után a halál közegévé, hordozójává válásnak az iszonyatos traumája. Nem csak azt kell feldolgozni, hogy az a baba nem születik már meg soha, hogy a baba a mi testünkben nem tudott életben maradni, hanem azt is, hogy már sosem leszünk azok, akikké válni gondoltuk magunkat, a családunkat a megfogant és fejlődésnek indult gyerek anyjaként. Ezek a tervek, vágyak is semmivé lesznek, ezeket is el kell gyászolni, miközben a közegünk nagyon gyakran nehezíti mindezt. Mindezek egyszerre szimbolikus, egyúttal nagyon testközelsbe vivő dimenzióit láthatjuk Vasali tárlatán, amelyben az egyedi tapasztalat többféle módon szövődik bele a kollektív tudásba.



A tárlat felütése a mondatok függőnye, amely szintén a közös megélésből született, ahogy láttuk, nem csak a saját maga által kapott szavakat olvashatjuk. Ezen a függönyön át sejlenek fel lassan a fotók, amelyek egyszerre nagyon szimbolikusak, a saját képi mitológiát a várandósság különféle egyezményes metaforáival és ikonográfiájával vegyítik, a testi dimenzió képeit is bemutatva a folyamatról. De nemcsak a fotókhoz hasonlóan keretezve olvashatjuk a mondatokat, képként is láthatunk egy szűkebb válogatást a legmegrendítőbbekből: az egyszínű háttér előtt lebegő szavak különös erővel hangosítják ki a több értelemben vett ürességet, amelyben megjelennek, illetve, amelyet maguk hoznak létre.



Vasali Katalin: *Majd lesz másik Szövegek*, installáció a szövegekből, 2023, B32 Galéria és Kultúrtér, Trezor Galéria

Vasali Katalin: *Majd lesz másik Szövegek*, részlet a kiállítótérből, 2023, B32 Galéria és Kultúrtér, Trezor Galéria







Vasali Katalin: *Majd lesz másik VI*, 2023, 60x90 cm, fotóprint Hanhnmühle Luster 260g papíron, selymfényű, natúr fa keretben, fényes üveggel

Vasali Katalin: *Majd lesz másik XV*, 2023, 30x45 cm, fotóprint Hanhnmühle Luster 260g papíron, selymfényű, natúr fa keretben, fényes üveggel



Ha ezen is túljutottunk, valóban megérkezünk a fotókból és tárgyakkól álló, saját élményvilágot megidéző közegbe. Olyannyira saját, hogy a fotós a képek jelentős részén önmagát fotózza: klasszikus háromnegyedes, félalakos portrékra emlékeztető, sokszorosan szimbolikus képek modelljeként látjuk magát a művészt félig meztelenül vagy éppen ruhában a természetben, amint annak részeként, az adott tájhoz kapcsolódva ad formát, köt cselekvést a gyászhoz. Könnyen érthetővé válnak saját képi univerzumának alapvető motívumai: ilyen például az anyai méhhez hasonlóan kerek tükör. A fotós félig meztelen testén láthatjuk, amint hanyatt a fűben fekszik, és a hasára-méhére helyezett tükörben a fellette kinyúló ágak, lombok és az ég látszanak – a női méh mint a természet tükre, mint a termékenység hordozója jelenik meg, egyúttal a tükör hidegsége, tárgyi mivolta, ezüstös csillogása egyfajta művi, a test belsejének meleg puhaságával ellentétes, rideg közeget is érzékeltet. A kerek tükör egy triptichonon is megjelenik egyfajta letisztult, fehér, kvázi-laboratóriumként, ahol a gránátalma magok formájában megjelenő méh és petesejtek képzete kiemelkedik a térből és az időből: az első képen mintha a megfogadás utáni „benne-lét” állapotát, majd a megrepedt tükörrel és összekuszálódott renddel a „minden



Vasali Katalin: *Majd lesz másik V*, 2023, 60x90 cm, fotóprint Hanhnmühle Luster 260g papíron, selymfényű, natúr fa keretben, fényes üveggel



Vasali Katalin: *Majd lesz másik Triptichon*, részlet a sorozatból, 2023, 3x50x75 cm, fotóprint  
Hanhnemühle Luster 260g papíron, selyemfényű, natúr fa keretben, fényes üveggel

Vasali Katalin: *Majd lesz másik II*, 2023, 80x120 cm, fotóprint  
Hanhnemühle Luster 260g papíron, selyemfényű, natúr fa  
keretben, fényes üveggel



egész eltörött” élményét mutatná. Végül ennek nyomán a méh kiürülésének metaforikus képe zárja a szüksézávú, de a teljes történet testi dimenzióját elbeszélő sorozatot. A gránátalma szintén visszatérő motívum. Vasali a várandósság témájával már korábban is foglalkozott. Első gyermekével való várandósságának és a kisgyermekes anyaság tapasztalatait *Méhednek gyümölcse* című sorozatában<sup>3</sup> dolgozza fel, ahol már látható az a személyes szimbólumrendszer, amely egyúttal be is ágyazódik az egyetemes művészettörténetbe is: a gránátalma hagyományos barokk *vanitas*-csendéleteket idéző kom-

pozíciókban jelenik meg. Ebben a sorozatban láthatjuk először a várandós anya hasáról készült gipszlenyomatot, amely az élet növekedésének szobrászati emlékműve, egyúttal a csendéleteken szereplő gyümölcsök letisztult formái közé illeszkedik. A legutóbbi tárlaton azonban sokkal inkább üres héjként értelmezhető, sőt, akár a gipsz halotti maszkokat is eszünkbe juttathatja. Az üresség, kiürültség érzetet természeti motívumok is erősítik: ilyenek a faágban az üreg, a kiüresedő koszorú, amely az égen lebeg, a női testet formáló váza, benne egy szál, összezárt szirmú tulipánnal.









A természethez való kapcsolódás, a természet mint az élet és halál körforgásának alapvető terepe, mint az egyén befoglalója, aki maga szintén az élet és halál között teremt teret, hidat, többféle módon is megjelenik. Száraz faágakon állva, fehér lepelbe burkolózva bont és rak ki magából vörös anyagot, mintha a szerveit, a méhét ürítené élénk, magából tépi ki a vérvörös benső tartalmakat. A halott természet metaforája is visszatér: a művész férjével a közös képükön is száraz, legalábbis halottnak tűnő faágakon támaszkodik egymáshoz, feketében, gyászban, az ágak lombtalan-színtelen állapotához hasonlóan, még formailag is. Bár nem a vetélés, hanem a meddőség volt az alapvető témája Vékony Dorottya *Az elengedés rítusai* című tárlatának,<sup>4</sup> adódik a két anyag összevetése, különösen ezzel a képpel kapcsolatban, ugyanis Vékony anyagának is kulcs-képe az, amelyben szintén tájba helyezve fotózta magát és párját. Ők is kapcsolódnak fizikailag, ám egészen máshogyan. Vékony a testekkel egészen másként dolgozó világhoz illeszkednek. A férfi ott a nő előtt térdelve fejét a pulóvere alá bújtatja, így jön létre a várandós hasra emlékeztető forma, amely valójában is éppen így, kettejük ilyen erőteljes közelsége, intimitása révén születhetett volna meg, de csak „fejben” történt meg mindez, a vágyak és a gondolatok szintjén.

Vasali Katalin: *Majd lesz másik IV*, 2023, 70x105 cm, fotóprint Hanhnmühle Luster 260g papíron, selyemfényű, natúr fa keretben, fényes üveggel



Vasali Katalin: *Majd lesz másik VII*, 2023, 50x75 cm, fotóprint Hanhnmühle Luster 260g papíron, selyemfényű, natúr fa keretben, fényes üveggel



Szintén hasonló vonás a két anyag között, hogy érintett csoportokban kerestek támaszt maguknak a fotósok. Ám itt is más dimenzióban működnek: Vékony Dorottya sorozatában többek között a hasonló léthelyzetben lévő nők testi-lelki értelemben vett közös mozgásából, együtt mozdulásából komponálódnak sűrített, szimbolikus alakzatok: a születést idéző „szoborcsoporthoz” mellett az egymásra boruló, egyetlen formává olvadó, a hajak fészek-szerűen puha-lágy összehajlásai nagyon erősen érzékeltetik a közös tapasztalatban való feloldódást és annak egy közös motívum-má való formálását. Vasalinnál már láttuk, hogy ő a csoportmunkáiban valamiféle tudás-bázist, gyűjteményt hozott létre az érzéketlen mondatokból. Ezt a tárlaton továbbviszi, és valamelyest kapcsolódási lehetőséget kínál a látogatóknak: a vendégkönyv melletti cédulákra ki-ki felírhatta azokat a mondatokat, amelyeket saját maga hallott. De Vasali még egy nagyon fontos módon próbálta közösségi szinten feldolgozni a fenti tapasztalatokat.

Az elvont, sűrített jelentésű tárgyak, látványok, jelenetek és portrék mellett, azok bizonyos értelemben vett látszólagos semlegessége mellett, az anyag sokkoló mélységeket is megmutat, méghozzá azokkal a mozzanatokkal, amelyek a leginkább személyesek és konkrétak. A legmegrázóbb fotó első ránézésre a legkevésbé az: egy virágot látunk rajta, amely formájával is egyértelműen utal az anyaméhre. Ráadásul első körben talán inkább arra figyelünk, hogy éppen ez a virág valódi tárgyként is megjelenik a kiállítóterben, összekapcsolva a látvány és az „itt és most” valóságát. Ám a fotón a virág kelyhében egy icipi nejlonzacskó is látható, sorszámmal ellátva, felette a valahonnan kitépett felirat: *adytum*. A benne lévő szürkés por látványa már önmagában olyan, mintha gyomorszájon vágnák a nézőt. *Tudjuk*, hogy a kisbaba hamvait látjuk. A felirat utal az egyetlen cégre, amely hazánkban hamvasztást végez, de névválasztásuk ebben a kontextusban külön drámai dimenzióba helyezi a képet. A „legmélyebb rejtekhely” jelentés számtalan, fájdalmas aszociációt nyit meg: eszünkbe juttathatja az anyaméhet, amely a megfogant petesejt számára lehet ez a hely, és az anyai szívet is, amely a baba emlékének őrzője. Vasali vetélése olyan stádiumban történt, hogy meg kellett szülnie a babát, akitől méltó módon, a szokásainknak megfelelő módon szeretett volna elbúcsúzni – ám erre alkalmas hely jelenleg nagyon kevés van Budapesten. Így Vasali petíciót<sup>5</sup> indított annak érdekében, hogy a Farkasréti temetőben is dedikált helye lehessen a vendégbabáktól való búcsúzásnak, hogy létrejöjjön egy olyan emlékmű, ahol gyászolni, búcsúzni tudnak az érintettek. A petíciót több, mint kétezren írták alá, így a célja egyúttal a társadalmi párbeszéd létrehozása is volt.

Az alkotó tárlatában saját traumáját több szempontból is több dimenzióban próbálta meg feldolgozni: egyszerre tematizálta annak legszemélyesebb rétegeit és kollektív tapasztalatait, és egyszerre alkotott mindehhez saját ikonográfiát, amely egyúttal a téma hagyományos ábrázolási módjaiba is beleszövődött, onnan is merített.

A néző számára így a kapcsolódás és az empátia lehetősége többféle szinten és módon is lehetséges volt. Ki-ki annyi fájdalomban merülhetett el, amennyit az „itt és mostban” el tudott viselni. Amennyire képes és hajlandó volt osztozni a gyászban, akár lesz „másik”, akár nem.

<sup>1</sup> B32 Kultúrtér Trezor Galéria. 2023. 04. 20. – 05. 12. A tárlat a 2023-as Budapest FotóFesztivál programjaként került megrendezésre. Kurátor: Somosi Rita. <https://b32kulturter.hu/esemeny/vasali-katalin-fotomuvesz-kiallitasa-majd-lesz-masik/>

<sup>2</sup> Például: Egy veszteség nem veszteség. Biztosan beteg lett volna. Ez csak egy vércsomó volt. Lehet, hogy a lányokat nem tudod kihordani. Túl érzékeny vagy. Lehet, hogy nem volt jó a petesejt. Szelektál a természet.

<sup>3</sup> <http://katalinvasali.com/the-fruit-of-thy-womb/>

<sup>4</sup> Budapest Galéria, 2023. 02. 24 – 04. 23. [https://budapestgaleria.hu/\\_/2023-kiallitasok/az-elengedes-ritusai/](https://budapestgaleria.hu/_/2023-kiallitasok/az-elengedes-ritusai/)

<sup>5</sup> <https://szabad.ahang.hu/petitions/emlekmuvet-a-meg-nem-szulett-gyermekeknek-a-farkasreti-temetoben>



ADYTUM



B. TIER NOÉMI

# MÚLT – JELEN – JÖVŐ

FABRICIUS ANNA FOTÓGRÁFUS,  
MÉDIAMŰVÉSZ 12 GESZTUS CÍMŰ  
SOROZATÁNAK KÉPEI 2018-BAN  
SZÜLETTEK MEG TAJVANON,  
DE A DISZTÓPIKUS/UTÓPISZTIKUS  
TÁJKÉPEK ÉS PORTRÉK CSAK  
ÖT ÉVVEL KÉSŐBB KERÜLTEK  
EGY KÖZÖS ÉRTELMEZÉSI KERETBE,  
RÁKÉRDEZVE A JÖVŐBE VETETT HITRE.

TOBE Galéria  
2023. 04. 19. 2023. 05. 20.

a Budapest FotóFesztivál' hivatalos  
programjaként látható kiállítás? kapcsán  
B. Tier Noémi beszélgetett az alkotóval.

**B. Tier Noémi:** *Milyen körülmények között kerültél Tajpejbe?*

**Fabricius Anna:** Rokoni szálak révén korábban már kétszer jártam Tajvanon. Európaiként nemcsak vizuálisan vonzott a másfajta környezet és kultúra, hanem a korábbi fotográfiai témáimhoz nagyon szorosan kapcsolódtak az itt működő gyárak, kis családi üzemek, amelyekbe az ember akár az utcáról is belát. Nagyon vágytam rá, hogy ezt a világot belülről is feltérképezhessem. Elkezdtem kutatni, hogyan valósíthatnám meg ezt a tervemet, így találtam rá a Taipei Artist Village (TAV) nevű nonprofit szervezetre, ahová kétszer pályáztam művészeti rezidenciaprogramra. Végül 2018-ban három hónapot tölthettem kint januártól márciusig.



Fabricius Anna: 12 gesztus, kiállítási enteriőr  
© a TOBE Gallery jóvoltából



**B. T. N.:** *A munka világához kapcsolódó fotósorozataid és videó munkáid, mint a Work/Flow, a Téli munka, a Magyar szabvány vagy a Háztartási Anyatigris valóban nagyon meghatározóak. A 12 gesztus mégsem kapcsolódik ezekhez közvetlenül.*

**F. A.:** *A kint tartózkodás motivációját valóban az Ázsiában jellemző családi manufaktúrák jelentették, úgy gondoltam, hogy ez remek lehetőséget teremt arra, hogy helyi emberekkel készítsek videókat, interjúkat. Az, hogy ez csak nagyon nehezen tud megvalósulni, már egy következő beszélgetés témája lehetne. Ebben az időszakban nem jutottam be azokba a mikroközösségekbe, amelyekbe szerettem volna.*

*A rezidenciaprogram mindig hasznos, a munkáim nagy részét eddig hasonló keretek között készítettem. A prog-*

*ram, mint egy ernyő „védi” kint az embert, illetve teremt gyümölcsöző körülményeket, például azzal, hogy mindig van egy helyi ember, egy segítő, aki beszéli a nyelvet. Sajnos ezzel együtt sem ment könnyen a kapcsolatfelvétel. Tajvan egyrészt nagyon fejlett infrastruktúrával rendelkezik, másrészt egy meglehetősen zárt világ, nem engednek be akárhová idegeneket. A TAV-nál lévő segítőmön keresztül így is több mint egy hónapba telt, amíg eljutottam egy textilfestő üzembe, ahol Fülöp-szigeteki vendégmunkásokkal interjúztam, és amelyből aztán a 6:30-tól 18:30ig [6:30AM-6:30PM] című videó munka született: végül ez lett a fő gerince a tajpeji tartózkodásomnak. Ami most a TOBE kiállítóterében látható, tulajdonképpen egy mellékszálak indult, ami csak most, pár évvel később állt össze bennem.*



Fabircius Anna: *12 gesztus - Nyolcadik gesztus*, 2018, Analóg fotográfia. Archív pigment nyomat © a TOBE Gallery jóvoltából



Fabircius Anna: *12 gesztus - Tizenkettedik gesztus*, 2018, Analóg fotográfia. Archív pigment nyomat © a TOBE Gallery jóvoltából

**B. T. N.:** *A kiállítás nagyméretű tájképein elhagyott, futurisztikus épületek láthatók, többek között a finn építész és tervező, Mattio Suuronen 1970-es években épült úgynevezett Futuro házai. Hogy találta rá erre a szellemvárosra?*

**F. A.:** Minden országban keresem azokat a helyeket, amelyek a főbb látványosságokon és turistacélpontokon túlmutatva egy teljesebb képet adhatnak a helyi viszonyokról. A Futuro házairól egy blogon olvastam, és inspiratív úti célnak ígérkezett. Érdekes, mert bár a fővárostól északra, mindössze egyórás buszútra található, nem messze egy közismert és sokak által látogatott tájvédelmi körzettől, több olyan tajvanival találkoztam, akik még soha nem jártak ott. Célirányosan utaztam oda, tudtam, mi vár rám, de így is elképesztő látványt nyújtott. Hihetetlen volt az a miliő, amit ott fogadott: pazar lokációjával, panorámájával egy ideig tökéletes környezetet kínált a magas élethez a tajvani elit számára, de az olajválság miatt teljesen kiüresedett.

**B. T. N.:** *A tájképek mellett a portrékon tajvani fiatalok szerepelnek egy-egy számukra fontos mozdulattal, gesztussal. Kik ők, mit lehet tudni róluk?*

**F. A.:** Ebben az ázsiai nyelvi környezetben nagyon fontos volt, hogy olyan helyi közösségeket találjak, akik beszélnek angolul. Kérkezésem után nem sokkal felvettem

a kapcsolatot egy tajpeji elit amerikai iskolával, ahol angolul folyik az oktatás és különböző művészeti fakultációk is elérhetők a diákok számára. Az egyik ilyen művészeti osztály vezetőjét azzal kerestem meg, hogy szívesen tartanék nekik egy előadást a munkáimból, és szeretnék velük együttműködni egy közös *workshop* keretében, amire nagyon nyitottak voltak. Az iskola kiemelkedően jó körülmények között, remek kondíciókkal működik, az itt tanuló diákoknak lehetőséget teremtve arra, hogy amerikai, nyugat-európai egyetemeken tanuljanak tovább, majd visszatérve a tajvani elit részévé váljanak. Nagyon érdekelt ezeknek a fiataloknak a jövőképe, hogyan látják magukat mondjuk tíz év múlva. Két-három alkalommal találkoztunk, miközben elkészültek ezek a fotók.

**B. T. N.:** *Fiatalon, tele tervekkel, a pályaválasztás előtt állva talán könnyebb erre a kérdésre válaszolni. Az ő esetükben mennyire ment könnyen ennek a megfogalmazása, egyetlen gesztusba merevítve, absztrahálva a jövővel kapcsolatos vágyakat, érzeteket, gondolatokat?*

**F. A.:** Ebben az életszakaszban még nagyon széles a mezsgye, számtalan lehetőség áll előttünk, majd az élet előrehaladtával ez az út egyre inkább beszűkül a döntéseink és választásaink függvényében. Fiatalokkal épp ezért nagyon jó együtt dolgozni, mert nemcsak egy,





Fabricsius Anna: *12 gesztus - Hatodik gesztus*, 2018, Analóg fotográfia. Archiv pigment nyomtat © a TOBE Gallery jóvoltából



Fabricsius Anna: *12 gesztus - Negyedik gesztus*, 2018, Analóg fotográfia. Archiv pigment nyomtat © a TOBE Gallery jóvoltából

de akár több jövőképük is van, alapvetően optimista, pozitív tervekkel. Amikor erről beszélgettünk, a tajvani diákok is könnyen asszociáltak valamire, döntően a későbbi (szakmai) életükkel, hivatásukkal kapcsolatban. A doktori képzés alatt improvizációs videókat készítettem, és nagyon jó tapasztalat volt, hogy mindenki van annyi improvizációs készség, amivel az elképzeléseit, érzelmeit spontán és kellően finoman át tudja adni. Videó egyébként itt is készült, *12 Gestures of an Elite School* címmel a vimeo-s felületemen megnézhető, de a kiállítóterben nem tartottam szükségesnek megjeleníteni, úgy éreztem, hogy túlmagyarázná azt, amit látunk.

**B. T. N.:** *Ez a fajta gesztusrendszer szintén több munkában visszaköszön, és különös jelentősége van a fotográfiai formanyelvben.*

**F. A.:** Valóban, ha egyetlen fogalmat kellene találni, amely mint egy kapocs összeköti az eddigi munkáimat, akkor a *gesztus* lenne az. Ennek a tudatos használata, képi megfogalmazása, ami leginkább jellemző rám. Elsősorban az izgat ezekben a részben megkomponált szituációkban, hogy a sok élettörténeten keresztül találjak egy-egy ikonikus mozdulatot, egy-egy karakteres gesztust. A munkamódszerem távol áll a mozdulat megfogalmazásának olyan fotográfiai változataitól, amelyek

hosszú expozícióra vagy multiexpozícióra épülnek. Bár mozdulatokról van szó, én jobban szeretem a mögöttük lévő gondolatokat konkretizálni.

**B. T. N.:** *A disztópikus tájképek mintha csak háttérként szolgálnának az optimista gesztusokhoz. Mi adta a kapcsolódást számodra a közös kulturális, társadalmi környezeten túl, és miért pont most állt össze ez a kétféle tematika egy kiállításanyaggá?*

**F. A.:** Ahhoz, hogy ez a két szál összeérjen, kellett ez a négy-öt év, amely minden eddiginél jobban láthatóvá tette a válságot és a jövőkép bizonytalanságát. Ez valamilyen szempontból nyilván 2018-ban is érvényes lett volna, de talán nem is a külső körülmények változásai érezték meg a kontextust, hanem számomra kellett ez az idő arra, hogy összeálljon bennem a kép: hogyan tud ez a két, látszólag egymástól távol lévő világ ugyanazon problémáról szólni.

Én alapvetően nagyon pozitív ember vagyok, de tisztában vagyok annak a veszélyével, hogy merre tartunk globálisan. Erről talán akkor kezdünk el konkrétabban gondolkodni, amikor gyerekünk születik, és az az időintervallum, amiben az ember látja, követi a helyzeteket, eseményeket, egyszer csak kitágul és a következő generációra is kiterjed.



Fabricsius Anna: **12 gesztus - Wanli**, 2018, Analóg fotográfia. Archiv pigment nyomtat © a TOBE Gallery jóvoltából

A szellemvárosban készült fotók valóban inkább háttérként működnek, de ugyanannyira erőteljesen állítanak valamit a társadalmi és globális változásokról, mint a portrék, csak más eszközökkel. Amikor az ember odaér arra a helyre, egy múltban virágzó, gyümölcsöző képet lát maga előtt. Annak, aki ezt létrehozta, volt egy nagyon pozitív jövőképe, de az olajválság miatt ez az optimista jövőkép eltűnt. Az utópia, disztópia fogalmát legtöbbször egy atmoszférára, egy helyszínre értjük, de felmerült bennem, hogy ezek a fogalmak mennyire érvényesek az emberi gesztusokra, amelyek érvényességét a pillanatnyiség adja. A fiatalok például az akkori jelenben foglalták meg a saját gesztusaikat, de amit ők képviseltek, úgy gondolom, hogy még mindig aktuális.

**B. T. N.:** *Ha a jövőre gondolsz, mi az, ami most leginkább foglalkoztat?*

**F. A.:** Engem mindig a lokalitás, a lokális kommunikáció érdekel, hogy ezen a szinten tudjunk nyitottak lenni

a problémákra és a másik ember felé. Ez nem jelenti azt, hogy ezeknek a lokális kérdésekkel kapcsolatban létrejött képanyagoknak ne lenne egy globális vetülete. Emellett talán kevésbé vagyok önreflexív abból a szempontból, hogy azokat a privát témákat, amelyekben benne vagyok, inkább megélem, mint megfogalmazom. A *Száz szó és hét dolog* című munkámnál például az anyaság, mint egy nagy buborék ott van a képekben, de a fotók valójában nem erről szólnak, vizuálisan ez az élethelyzet nem foglalkoztat. Ebben a konkrét sorozatban inkább az a folyamat érdekelt, hogy az ember hogyan tanul meg beszélni, és a verbalitás által hogyan fogadja be a világot. Számomra ez sokkal izgalmasabb, mint hogy az anyaságom szépségeiről vagy árnyoldalairól beszéljek.

Régi-új témák is vonzanak: az elkövetkező időszakban a *Work/Flow*-hoz hasonló videókat szeretnék készíteni, a transznacionális család fogalmát boncolgatva. Ázsiában már régóta létező jelenségről van szó, amikor egyik vagy másik szülő a családtól távol dolgozik, hogy pénzt

keressen. Hogyan tudja egy ember feldolgozni azt, hogy hónapokra vagy évekre otthagyja a családját a nekik nyújtott jobb élet reményében? Mióta szülő lettem, elsősorban a munka-család viszonya, ennek egyensúlya vagy aszimmetriája érdekel, a nagy globális folyamatoknak, mint például a migrációnak pedig a személyes oldala foglalkoztat. A munka felől közelítek, de személyes élettörténetekben keresztül rajzolom meg a képet.

**B. T. N.:** *Mi lenne a te gesztusod, ami rólad és a jövőbe vetett hitről szól? Hogy látod magad egy mozdulatba sűrítve?*

**F. A.:** Nagyon jó a kérdés, bár nehéz rá válaszolni, mert korábban még sosem gondolkodtam rajta. Azt hiszem, valamilyen fizikális gesztust választanék, mert a cselekvés és az aktivitás áll hozzám a legközelebb. Az előbb említett *Száz szó és hét dolog* tárlaton volt is egy ehhez kapcsolódó fotó, amelyen egy kerti szerszámmal a kezemben állok a kertünkben. Az akkor kétéves gyerekünk szavai nyomán jött létre a kép, aki bátor papaként és dolgos mamaként fogalmazott meg minket. Ezzel a gesztussal teljesen azonosulni tudok, mert egy nagyon erős fizikai jelenlét van benne.

Ha korábbra tekintek vissza, eszembe jut egy másik kép is magamról: valamikor 2010 előtt készült a krapanji alkotótelepen, Horvátországban. Épp egy Hasselbladot tartok a kezemben és lefelé nézek a kamerába. Ez is én vagyok, mert ebben a gesztusban benne van a tartás, megtartás, és a (lefelé, valójában előrefelé) nézés. Olyan szemlélődés ez, amikor nagyon is aktívan látod, hogy mi történik körülötted.



Fabricsius Anna: *12 gesztus - Második gesztus*, 2018, Analóg fotográfia. Archiv pigment nyomat © a TOBE Gallery jóvoltából

<sup>1</sup> [www.budapestphotofestival.hu](http://www.budapestphotofestival.hu)

<sup>2</sup> <https://www.tobegallery.hu/12-gestures>



Fabricsius Anna: *12 gesztus, kiállítási enteriőr*  
© a TOBE Gallery jóvoltából

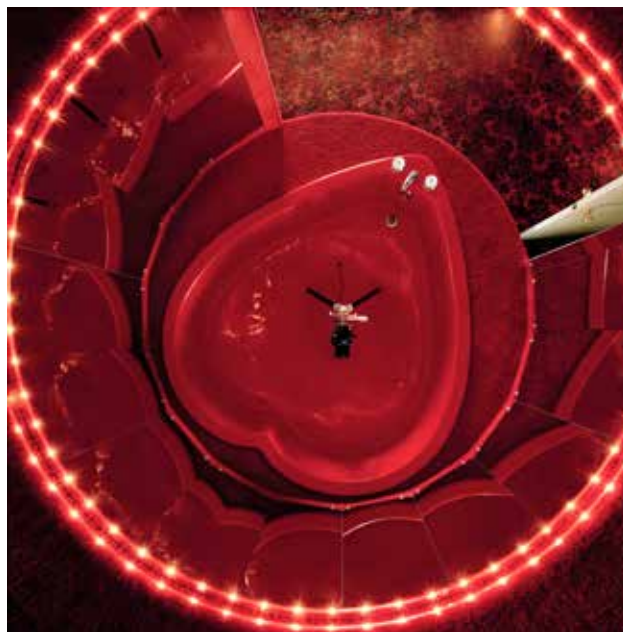


# FRAMES OF REFERENCE

Lucinda Devlin retrospektív kiállítása



Lucinda Devlin: *Jules UnderSea Lodge, Key Largo, Florida, 1989*, Aus der Serie „Pleasure Ground” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum



Lucinda Devlin: *Bath, Pocono Palace, Marshall's Creek, Pennsylvania, 1980*, Aus der Serie „Pleasure Ground” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Az 1947-ben született Lucinda Devlin jelentős kortárs amerikai fotográfus(nő), a konceptuális fényképhasználat, valamint a *New Color Photography*<sup>2</sup> úttörői közé tartozik. Ennek ellenére neve jobbára teljesen ismeretlen hazája határain túl, és még a 2002-ben megjelent, európai és észak-amerikai fotográfusokat egybegyűjtő, nagy jelentőségű *Das Lexikon der Fotografen* című kötetben is hiába keressük a nevét, holott a szerző kiemeli az előszóban, hogy külön hangsúlyt fektet a Düsseldorf-i Iskola és a *New Color* képviselőire.<sup>3</sup> Komoly nemzetközi feltűnést keltett az amerikai büntetés-végrehajtási intézetek kivégzőszobáiban készült sorozata, a *The Omega Suites*, amikor 2001-ben bemutatták a 49. Velencei Biennálén. Talán már túl késő volt, hogy felvegyék a lexikon szócikkei közé? Józan, színes felvételek a steril belső terekről, amelyek először engedtek betekintést az állam által végrehajtott halálos ítéletek kulisszái mögé, és ezzel vegyes érzéseket keltettek és komoly vitákat indítottak el. A képek beépültek a kollektív képi emlékezetbe, miközben a szerző nevét elhomályosították az erőteljes benyomások.<sup>4</sup>

A kölni Photographische Sammlung der SK Stiftung, Köln átfogó kiállítást rendezett a közelmúltban *Frames*

*of Reference* [Hivatkozási keret] címmel Lucinda Devlin munkáiból az 1970-es évektől, egészen napjainkig, amely átfogó értelmezési keretbe ágyazza a *The Omega Suites* című nagy feltűnést keltett munkáját az újabb sorozatok segítségével. Érthetővé válik, hogy Devlin figyelme nem a szenzációra, nem a látványosságra irányul, hanem civilizációnk kultúrtörténetére, amely visszatükröződik az enteriőrökben ugyanúgy, mint a természet alkotta terekben. A kiállítási program keretében a művész személyesen tartott tárlatvezetést. Egy rövid ősz hajú, alacsony törékeny nő állt a közönség előtt, aki egyszerre keltett energikus és szerény, visszafogott benyomást.<sup>5</sup> Művészi munkáin keresztül már régóta kapcsolódik ahhoz az intézményhez, amely August Sander, valamint Bernd és Hilla Becher műveit is őrzi. „A művésznő már korán elkezdett foglalkozni alkalmazott munkái mellett a művészet és a fotográfia történetével, és hamar felismerte, milyen közel is áll a német fényképezésnek ehhez a hagyományához, amely August Sander tárgyilagos portréival és Bernd és Hilla Becher tipologizáló műveivel kapcsolható össze. Devlin, akinek hasonlók a módszertani elvei, semleges, leíró ábrázolásmódot képvisel, de nagyon más témákat emel ki.”<sup>6</sup>

Emberként csak akkor értjük magunkat helyesen, ha azon képességek felől ragadjuk meg magunkat, amelyek megengedik, hogy felkészületlenek legyünk és az ismeretlenben ténykedjünk.<sup>1</sup>

Georg W. Bertram



Lucinda Devlin: *Massageraum #1, Hufeland Therme, Bad Pyrmont*, 2002, Aus der Serie „Water Rites” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum



Lucinda Devlin: *Operating Room #8, Forrest General Hospital, Hattiesburg*, 1998, Aus der Serie „Corporal Arenas” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

„A diszkók és éjszakai mulatók elhagyatott terei, szállodák extravagáns esküvői lakosztályai, peepshowk fülkéi; mielőtt elkezdtem volna ezeket fényképezni, soha nem jártam ilyen helyeken.” – meséli magától értetődő természetességgel a kiállótérben első sorozata, az 1977 és 2001 között keletkezett *Pleasure Ground [A gyönyör terei]*<sup>7</sup> mellett. Mindegyik az ígért földje, a boldogság szigete túl a hétköznapiakon, az álmok és vágyak beteljesülésének színtere. Amikor elkezdett foglalkozni ezzel a témával, sejtelve sem volt még arról, hogy ez lesz elkövetkező művészi tevékenységének a forrása, amely meghatározza a folytatás irányát. Nagy formátumú kameráját közepformátumúra cserélte, és a fekete-fehér nyersanyag helyett színeset kezdett használni, ami még kevésbé számított elfogadottnak az 1970-es években a művészi munkák esetében. „Legtöbb elődjével ellentétben, akiknek a színes felvételei nélkülözték a formát vagy túlon túl esztétikusak voltak, a fiatal fotográfusok új generációja a színeket már öntudatosan, szabadon és természetesen alkalmazta. [Devlin] munkáiban a szín már nem csupán leíró vagy díszítő elem, hanem központi szerep jut neki a képi tartalom meghatározásában.” – írta John Szarkowski.<sup>8</sup> A társadalmi érintkezés terei korábban is érdekelték, de ekkortól

már módszeresen kereste fel őket, lehetőleg akkor, amikor néptelenek voltak. Frivol vörös uralja a vakító színpadok, táncterek és szállodai fogadóterek gazdag színpalettáját. Felfedezte, hogy fotói hangulatának lényegi összetevője a szín és a fény. „A *Pleasure Ground* esetében megtörténik, hogy a téma miatt gyakran azt mondják: »Oh, hisz milyen vidám.« Ezek a képek tele vannak humorról. De az én perspektívámból nézve nagyon is komolyak, tele lehetséges képzettársításokkal.”<sup>9</sup> Egyértelművé válik, hogy Devlinnek sosem állt szándékában színre vinni az emberi gyengeséget és vágyakat a kamera távolságtartó tekintetén keresztül. Ehelyett inkább érvényesül a személyes viszony, amely rejtve marad a szemelő előtt az ábrázolt, a leképezett mögött. „A *Pleasure Ground* személyes tapasztalatból keletkezett. Nagyon fiatal voltam [...]. Apám elvesztette a munkáját, egy kórházban dolgozott gondnokként, amelyet bezártak. Nagyon nehéz korszakot élt át. Ez az 1950-es évek végén volt. Nehezen talált másik munkát. Végül elfogadott egy állást egy felnőtt könyvesboltban,<sup>10</sup> ahol gumiból készült termékeket, szexjátékszerkeket, más ilyen dolgokat árult. Az első férjemmel közösen forgattunk egy videót róla munka közben. A *Pleasure Ground* ennek a közegetnek a tapasztalatából keletkezett”.<sup>11</sup>



Lucinda Devlin: *Scotch Douche, The Homestead, Hot Springs, Virginia*, 1989, Aus der Serie „Corporal Arenas”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum



Lucinda Devlin: *Electric Chair, Holman Unit, Atmore, Alabama*, 1991, Aus der Serie „The Omega Suites”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Erőteljes motívumaival ellentétes Devlin józan dokumentarista munkamódszere. Sander és a Becher házaspár mellett Walker Ewans volt az, aki művészi szempontból nagy hatást gyakorolt rá. „Ewans [is] szeretne nézni a berendezést, annak »öntudatlan elrendeződését«.”<sup>12</sup> Devlin, annak érdekében, hogy a dolgokat hitelesen ragadhassa meg, sosem avatkozott be a készen talált helyzetekbe, sem azok átformálásával, sem a fényviszonyok megváltoztatásával. Egészen legutóbbi sorozatáig (2014-ig), amely a *Salt* [Só] címet viseli, azaz kereken negyven éven keresztül tartotta magát ehhez az elvhez, akárcsak a négyzetes formátumhoz. Mialatt még a *Pleasure Ground* sorozaton dolgozott 1977 és 2002 között, már az 1980-as években hozzáfogott más sorozatokhoz, mint 1980-tól a *Subterranea* [Föld alatti világ], 1985-től a *Habitats* [Élőhelyek], illetve 1986 és 1998 között a *Corporal Arenas* [A test küzdőtere]. Munkamódszerét jellemzik az egymást átfedő hosszú távú projektek. Amikor a terekkel kivétel nélkül szemmagasságból, a középpontos perspektíva megtartásával szembesít, először is olyan formális kapcsolatot teremt a különböző sorozatok között, amely egy meta-szinten az érzelmekkel átitatott emberi létre és a halálra irányuló kérdésfeltevésekben nyilvánul meg. Innen

fakad a kiállítás címe: *Frames of Reference*.<sup>13</sup> „A *Pleasure Ground*nál ellenőrzés alatt tarthatod a helyzetet, hogy mi történik a testtel, a lélekkel. A műtőkben (*Corporal Arenas*) viszont elveszted az ellenőrzést, akárcsak a gyógyfürdőkben (*Water Rites* [Vízi rítusok], 1999)”.<sup>14</sup> Lucinda Devlin nyíltan mesél a félelmeiről, arról, hogy kicsúszik az ellenőrzés a kezei közül, és mások veszik azt át. Anyja 1986-ban bekövetkezett halálának tapasztalata ihlette ezt a sorozatot, ahol a személyest ismét átemelte az egyetemesbe. „A *The Omega Suites* című sorozatot egy tudományos fantasztikus film inspirálta, a kivégzőszoba egy műtőre hasonlított, ami elgondolkodtatott.”<sup>15</sup> Devlin A görög ábécé utolsó betűjéről elnevezett *The Omega Suites* sorozat képeivel Devlin nem a halálos ítélet ellen szólal fel. „Megvan a magam véleménye, de az nem lehet része a munkának.”<sup>16</sup> Ehelyett inkább próbára teszi a néző megfigyelőképességét és a képzelőerejét, amikor villamosszékekkel, gázkamrákkal, a halálos mérget tartalmazó injekció beadására szolgáló ágyakkal szembesíti őt. Képeinek négyzetes formája is segíti, hogy formálisan is belemerülhessen és felfedezhesse a legapróbb részleteket, mint az erős szimbolikus jelentéssel bíró, pont tizenkét órát mutató falióra a villamosszék mögött.<sup>17</sup>



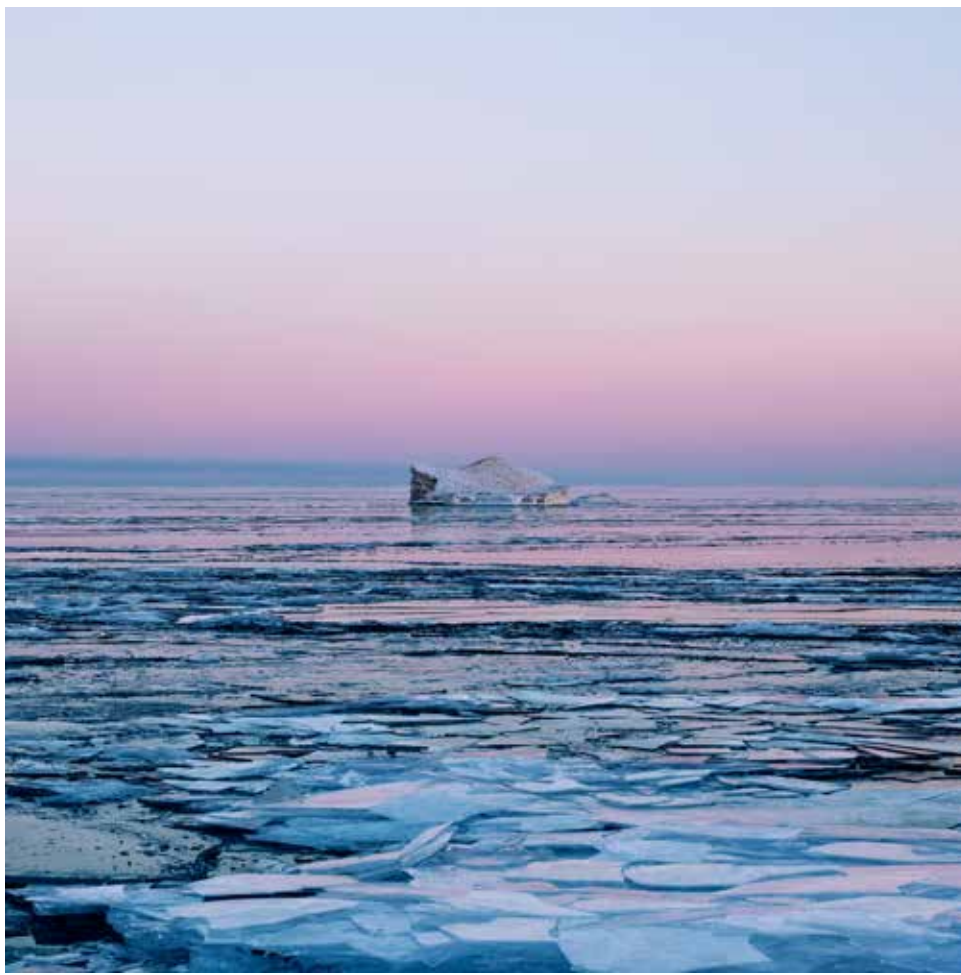
Az ember alkotta terek képein leolvasható a kulturális lenyomata annak, ahogy a természettel bánt, nem csak a másik emberrel, hanem az állatvilággal és a természeti környezettel is. Míg a *Pleasure Ground* esetében kizárólag a civilizáció teremtette helyekről van szó, még ha fantáziadús gleccserhotelek is a képek témája, a *Subterranea* sorozatban a barlangokra összpontosít, amelyek egykor az ember és bizonyos állatfajok természetes bújóhelyeként szolgáltak. A képei, amelyek némelyikén bányák tárnái is megjelennek, ezeket a helyeket színes fénybe vonva mutatják be, mint bejárható és hasznossá tett tereket, és rámutatnak, miként fordította az ember a természetet a maga hasznára. A sorozat a *Field Culture* [Földművelés]<sup>18</sup> kései folytatásának tekinthető 2007-től, amelyet azután kezdett el, hogy Indiana államba költözött. Fényképeivel, amelyeket továbbra is a tájképfényképezéstől idegen négyzetes formátumban készít, olyan nagyüzemi mezőgazdasági művelést mutat be, amelyet meghatároz a monokultúras termesztés és a fejlett technika jelenléte. Claudia Schubert, a kiállítás kurátora így foglalta ezt össze: „[Devlin] *Field Culture* című sorozatával a *New Topographics*<sup>19</sup> alkalmával is felvetett jelenségeket emeli át meggyőző módon a jelenbe.”<sup>20</sup> Miközben Devlin először dolgozik kültéren ennek a sorozatnak az kidolgozásakor, az 1985 óta készülő *Habitats* a természetet, az állatokat és a teret kapcsolja össze egymással. Az állat a természet képviselője, a tér pedig a természet leképeződése. Az állatkertekben és akváriumokban fellelhető természet idomára maga az ember. Ennek a sorozatnak az elkészítését megelőzte egy kurzus, amelyen Devlin megtanulta, miként kell az állatokat idomítani ahhoz, hogy filmfelvételeket készíthessenek róluk. Érdeklődése ekkor ébredt fel az állatok világa iránt, és egyúttal az iránt is, hogy miként bánt velük az ember. Ez az érdeklődés a mai napig eleven, mégsem fűz kommentárt vagy csatol magyarázó képaláírásokat munkáihoz ezúttal sem. A nézőt magára hagyja, és saját érzelmekre utalja.

Lucinda Devlin: *Glacier Paradise at the Matterhorn #4, Zermatt, Switzerland, 2008*, Aus der Serie „Subterranea”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Lucinda Devlin: *Greenhouse 48, Copperstate Farms, Snowflake, Arizona, 2022*, Aus der Serie „Field Culture”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

Lucinda Devlin: *Georgia Aquarium #1 (Shark), Atlanta, 2021*, Aus der Serie „Habitats” © Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum





Lucinda Devlin: *Lake Huron, 3-4-13, 6-31pm*, 2013, Aus der Serie „Lake Picture”  
© Lucinda Devlin, courtesy Galerie m, Bochum

A 2010 és 2019 között készült *Lake Pictures* [Tó képek] című sorozatában saját magát emeli a szemlélődő pozíciójába, amennyiben egy kilenc éven átívelő időszakban ugyanazt a nézőpontot veszi fel a természet színjátékát figyelve a Huron tó partján közvetlenül a háza előtt. Időközben visszatért gyerekkora helyszínére Michiganbe, ahol a tóparton lakik. Festői hangulatú felvételein csak a horizont által egyenlő arányban elválasztott víz és égbolt látható. Az emberi beavatkozás egyetlen nyomát csak ő hagyja; a felvétel pillanata, amelynek feljegyzi az idejét – az évet, hónapot, napot és az időpontot. A tavat szemmagasságból láttatja, és hagyja, hogy elvarázsoljon a fények és színek játéka és állandó átváltozása az évszakoknak megfelelően. Akár a sima, kéken ragyogó, jég szabdalta vízfelület, akár a zölden világító elsimuló hullámok; a természet színpada nem igényli az emberi jelenlétet. „Szinte végtelenül tündökölnek a vízfelület különféle változatai, összjátéka a levegővel és a fénnel, és a művészi absztrakció szintjén jelennek meg a benyomások, amelyek elmélkedésre és reflexióra készítenek. Devlinnek mindennél fontosabb, hogy rámutasson a természet és a víz egzisztenciális természetére, amelyből

az élet keletkezett, és amely nélkül semmiféle élet nem lehetséges ezen a bolygón”.<sup>21</sup>

A Huron tóról készült fényképein az ember által (még) meg nem bolygatott természetet állítja szembe *Salt* című legújabb sorozatában a Utah állambeli Bonneville sós síkság és a Nagy-sóstó területének segítségével. Sókitermelés, turizmus és az ott megrendezett autóversenyek a környezeti hatások mellett egyértelműen pusztító hatással vannak a környékre, és azt a csekély számú élőlényt is veszélyeztetik, amelyek ebben a barátságtalan közegben képesek voltak különféle túlélési stratégiákat kifejleszteni. Devlin az 1970-es évek kezdete óta először fényképezett embereket, bár csak parányi alakokként jelennek meg a táj színpadán. A sósivatagban készült önarckép is arról tanúskodik, hogy már nem követi annyira szigorúan saját elveit, és rábízta magát a bizonytalanra, megengedi magának, hogy felkészületlen legyen, és a megérzéseire hagyatkozzon.

Dokumentarista fényképeivel<sup>22</sup> az életet faggatja és kutat tovább. A világot a tereken keresztül tapasztalja meg.

Fordította Pfisztner Gábor



<sup>1</sup> „Wir verstehen uns als menschliche Wesen nur dann richtig, wenn wir uns von Fähigkeiten her begreifen, die es uns erlauben, unvorbereitet zu sein und im Ungewissen zu agieren.” Georg W. BERTRAM, Michael RÜSENBERG: *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*, Stuttgart, Reclam, 2021, 12

<sup>2</sup> Az 1960-es évek közepétől William Eggleston kezdett színes diafilmet használni, amelyet addig jobbra csak az alkalmazott területeken és a családi események dokumentálására használtak (pedig már Robert Capát is kapacitálta a Kodak az 1950-es évek legelején, hogy használjon színes filmet, akárcsak Robert Doisneau-t, aki Palm Springs-i felvételeit végül arra is fényképezte). Az 1970-es évektől, igaz nagyon más felfogásban, már egyre többen, például Joel Meyerowitz vagy Steven Shore is ilyen nyersanyagra dolgozott. A *The New Color Photography* vélhetően erre a trendre utal, amelyet jól példáz Sally Euclaire *The New Color Photography* című könyvének a címe is, amely 1981-ben jelent meg. Ebben az időszakban már a könyvkiadók, múzeumok és galériák is elfogadták, hogy a fotográfusok színes nyersanyagra (rendszerint színes diára) fényképeztek. (A ford.)

<sup>3</sup> „[...] Auch und gerade hier Lücken zu füllen, Informationen nachzureichen, dem Auskunft Suchenden mit Biografien auf der Höhe der Zeit und unter dem Rückgriff auf jüngste Forschungsergebnisse zu dienen, ist das Ziel [...].” [...] Itt és most épp az a cél, hogy a hiányzó részeket pótoljuk, az információkat kiegészítsük, és tájékoztassuk az arra vágyókat a kor színvonalán, támaszkodva a legújabb kutatási eredményekre [...]. Hans-Michael KOETZLE: *Das Lexikon der Fotografen 1900 bis heute*, München, Knauer, 2002. 5. Míg Candida Höfer megjelenik egy szócikk erejéig, hiányzik viszont az amerikai-kanadai fotográfus, Lynne Cohen (1944–2014), aki szintén talált tereket fényképezett, így leplezve le a mindennapok bizonyos aspektusait.

<sup>4</sup> Emlékszem, amikor 2009-ben láttam a képeit egy csoportos kiállításon a kölni Forum für Fotografie rendezésében, és meg kell mondanom, hogy míg a nevét teljesen elfeledtem, a képeit viszont egyáltalán nem.

<sup>5</sup> A kiállításon zajló vezetésen elhangzottak nyomán 2023. március 15-én.

<sup>6</sup> Gabriele CONRATH-SCHOLL: „Räume zwischen Leben und Tod”, Gabriele CONRATH-SCHOLL, Lucinda DEVLIN, Claudia SCHUBERT: *Frames of Reference*, Susanne Breidenbach (hrsg.) Köln, Steidl, Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2023. 31.

<sup>7</sup> Felfogható finom utalásként a játszótérre is (*playground*). (A ford.)

<sup>8</sup> *A Photographs by William Eggleston* című kiállítás sajtóközleménye, Color photographs by William Eggleston at the Museum of Modern Art, 1976. május 25. ([https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326994.pdf?\\_ga=2.26170484.831867322.1688164376-784806377.1688164376](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326994.pdf?_ga=2.26170484.831867322.1688164376-784806377.1688164376). utolsó letöltés dátuma: 2023. 06. 30.)

<sup>9</sup> Lisa Le Feuvre beszélgetése Lucinda Devlinnel: Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 181.

<sup>10</sup> Az angolban az *adult* eufemisztikusan utalhat nyilvánvaló szexuális (pornográf) tartalmakra filmek vagy épp újságok, videók, egyéb médiatartalmak esetében, amelyek kifejezetten felnőtteknek készülnek. (A ford.)

<sup>11</sup> Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 181.

<sup>12</sup> Gabriele CONRATH-SCHOLL: „Räume zwischen Leben und Tod”, Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 31.

<sup>13</sup> *A Frames of Reference* fordítható viszonyítási pontként, viszonyítási rendszerként is.

<sup>14</sup> Lucinda Devlin a kiállításon zajló vezetésen 2023. március 15-én.

<sup>15</sup> *Uo.*

<sup>16</sup> *Uo.*

<sup>17</sup> Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 63.

<sup>18</sup> Devlin vélhetően az *agriculture* helyett használja, a *field* az *agros* (lat. föld) angol megfelelője, amely utal a terület megművelt jellegére is. (A ford.)

<sup>19</sup> 1975-ben mutatta be a George Eastman House Rochesterben (New York) a legendás és nagy hatású *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* című kiállítást. Az itt kiállító fotográfusok az érintetlen természet helyett az ember által használatba vett és átalakított természetet mutatták meg.

<sup>20</sup> Claudia SCHUBERT: „Lucinda Devlin – Raum und Natur zwischen Funktion und Illusion”, Susanne BREIDENBACH: *I. m.*, 89.

<sup>21</sup> *Uo.*, 81.

<sup>22</sup> Ehhez lásd Walker Evans beszélgetését Leslie Katz-cal: „Therefore art is never a document, though it certainly can adopt that style.” („Ezért a művészet sosem dokumentum, de természetesen magáévá teheti ezt a stílust.”), *Art in America*, March-April 1971, 82–89. Online elérhető az interjú első része, amelyben az idézett rész olvasható. (<https://americansuburbx.com/2011/10/interview-an-interview-with-walker-evans-pt-1-1971.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2023. 06. 30.)



# „MINDEN KÉP EGY TITOK”

HISZ A SZABAD  
GONDOLKODÁSBAN,  
A VÉLEMÉNYNYILVÁNÍTÁS  
SZABADSÁGÁBAN, DE  
LEGALÁBB ENNYIRE  
FONTOSNAK TARTJA  
AZ ELFOGADÁST IS. LÉTELEME  
A MOZGÁS, AZ ÁLLANDÓ  
VÁLTOZÁS. ÚGY VÉLI,  
HA NEM TÖRTÉNIK SEMMI,  
AZ OLYAN, MINT A HALÁL,  
AMELYNEK KÖZELSÉGÉT MÁR  
MEGTAPASZTALTA. MÉGSEM  
HAJLANDÓ FÉLELEMBEN,  
TABUK ÉS KORLÁTOK KÖZÉ  
SZORÍTVA ÉLNI. HA SZÜKSÉGES,  
MÉG PROVOKÁL IS. MÁR  
FIATAL LÁNYKÉNT IS ILYEN  
VOLT: POLGÁRPUKKASZTÓ  
ÉS NAGYSZÁJÚ. HORVÁTH  
M. JUDIT A TÁRSADALOM  
KÉPMUTATÁSÁRÓL,  
A FOTÓZÁSRÓL, MINT  
TERÁPIÁRÓL, SZERELEMRŐL,  
ÉS A MESÉKRŐL, AMELYEK  
A MENEKÜLÉST JELENTIK  
A VALÓSÁGBÓL.



Horváth M. Judit: *Más Világ, Bogács*, 1996, analóg technika © Horváth M. Judit

**TÓTH OLIVÉR:** *Tegyük fel, hogy lehetőséget kapnál arra, hogy összeállíts egy számodra kedves és fontos képekből álló tárlatot! Milyen fotográfusoktól választanál, és milyen alkotások kerülnének ki a falra?*

**HORVÁTH M. JUDIT:** Olyan hosszú azon fotóművészek listája, akiknek szeretem az alkotásait, hogy egy egész kastélyt meg tudnék tölteni velük. Közel állnak hozzám a női fotográfusok. Egészen biztos, hogy válogatnék Mary Ellen Mark képeiből. Választanék felvételeket Sally Mann

*Közvetlen család* című anyagából is. Az amerikai közízléssel szembemenő sorozata azonnal vitákat váltott ki, Sally Mannt pedofíliaival és az amerikai családi értékek lealacsonyításával vádolták meg, miközben csak azt szeretne volna megmutatni, hogy milyen átélni a gyerekkort, amikor felfedezzük önmagukat és a szexualitásunkat. Emlékszem, a férjemmel Kölnben volt kiállításunk, ahol a szervezők előzetesen elkérték a kiállítandó fotók listáját, amelyen szerepelt a kilencvenes években készült *Más*

Világ sorozatunk egyik felvétele, amelyet a Bérkocsis utcában fotóztam. A képen egy meztelen kislány látható az öccsével. Ez az egyik legkedvesebb fotóm. A szervezők elnézést kértek, amiért nem állíthatják ki. Ahogy Sally Mann esetében, úgy az én esetemben sem a pőreség bemutatása volt az elsődleges.

**T. O.:** *A Más Világ több mint tíz évig készült, 1998-ban jelent meg. A roma telepek, a putrik, a városi gettók nyomorának pillanatait merevítették ki.*

**H. M. J.:** 1990 és 1995 között az *Amaro Drom* romalap képszerkesztő-fotóriportere, majd három évig, a főszerkesztője voltam. A lap munkatársaiként jártuk az országot, jellemzően hárman, a férjemmel és egy újságíró kollégával kiegészülve. Szegény, asszimilálódott cigány családban nőttem fel, de a környékünkön nem voltak romatelepek. Az a nyomor, amivel a sorozatunk képeinek készítése kapcsán találkoztam, ismeretlen volt számomra. A munka egy idő után lelkiileg is rendkívül megterhelő volt, ráadásul pontosan tudtam, hogy a sorozatunkkal nem leszünk képesek valódi változást hozni ezeknek az embereknek az életében. A fotográfia erre nem képes közvetlenül. Hiába járta és örököltette meg Lewis Hine több mint egy évtizeden keresztül a gyermekmunkásokkal dolgoztató gyárak világát, hiába fotózta Jacob Riis a New York-i nyomortanyákat, nem gyakoroltak nagy hatást a nincstelenek helyzetén változtatni képes társadalmi csoportokra. Erről a témáról szól Susan Sontag *A szenvedés képei*<sup>1</sup> című könyve, amelyben azt fejtegeti, miért rendít meg bennünket a szenvedés látványa, miért tartjuk elviselhetetlennek a háborúk képeit, amelyeket lassan már meg sem nézünk. Persze attól függően, milyen hatások érnek bennünket, milyen társadalmi mozgásokat élünk meg, egy-egy emblematisz képet belénk hasíthat. Talán azért, mert az emberek alapvetően jók, és sokkal többen vagyunk „jók”.

**T. O.:** *A sorozat képeiből készült könyv előszavát Göncz Árpád írta, amelyben úgy fogalmazott: „Ezek a képek felkiáltójelek. Lelkiismeretünk felkiáltójelei!”<sup>2</sup>*

**H. M. J.:** Ahhoz, hogy megértsük Göncz Árpád sorait, nem kell romának lenni. Amikor külföldön állítottunk ki, fel sem merült, hogy a képeken cigányok vannak, csak Magyarországon, ahol a rendszerváltás idején volt egy rövid időszak, amikor sokan – ma már tudjuk, hogy naivan – azt gondoltuk, más lesz a világ. Hamar rájöttünk, hogy szinte semmi sem fog változni. Ugyanazokat a történelmi sémákat éljük meg újra és újra. A szegények egyre szegényebbek, a gazdagok pedig egyre vagyonosabbak.

**T. O.:** *Az a fajta fotográfus vagy, aki értelmiségiként részt vesz a közéletben, a képeiden keresztül is hallatod a hangod. Miért érzed fontosnak időnként a köz dolgaiban megszólalni?*

**H. M. J.:** Hiszek a szabad gondolkodásban. Abban, hogy bárki vállalhatja a véleményét, amelyet akár meg is változtathat. Legalább ennyire fontosnak tartom az elfogadást is. A tabuk, a sémák korlátoznak bennünket, általuk bekerülünk egy dobozba, ahol előbb-utóbb feszengeni kezdünk. A mozgás, az állandó változás a fontos, az, hogy történjen valami. Ha nem történik semmi, az olyan, mint a halál. Többször voltam daganatos beteg. Tudom, hogy bármikor bármi megtörténhet velem, de nem akarok félelemben élni.

**T. O.:** *Ha szükséges, provokálsz is?*

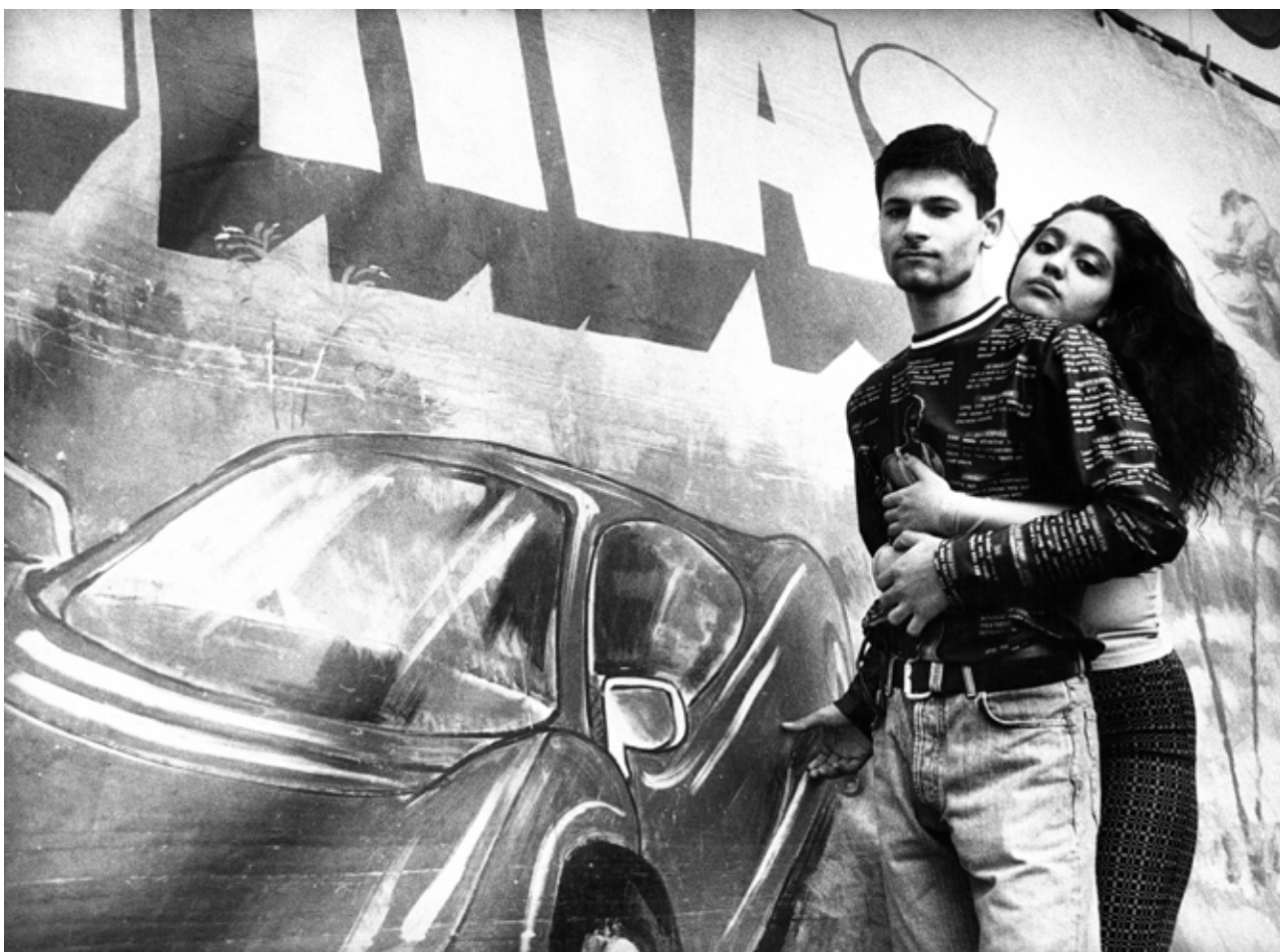
**H. M. J.:** Igen, de sohasem öncélúan. Bizonyos szempontból a 2009 és 2012 között készült *Privát képek* is egyfajta provokáció, hiszen ebben a sorozatomban lemeztelenítettem magam. A pőre valóságot szerettem volna megmutatni. Azt, ahogyan megváltozik a testem a betegségem, a műtéti hegek, majd a kemoterápiás kezelések hatására. Fontos volt, hogy az, aki a képeim nézi, azt érezze, hogy mindez vele is megtörténhet, de a legfontosabb üzenet, hogy túl lehet élni.

Amikor 48 óra után kihúzták belőlem az infúziót, mindig lementem a kórház kertjébe, kiültem egy padra, és néztem a felhőket, a madarakat. Arra volt szükségem, hogy süssön rám a nap. Én voltam az egyetlen, aki ezt tette, teljesen egyedül voltam. Ezt is vehetjük provokációnak.

**T. O.:** *A fotózás terápia volt? Azért, hogy eltávolítsd magadtól a betegséget, mintha nem is veled történné?*

**H. M. J.:** Pontosan. Amikor a kezeléseket után kicsit jobban lettem, alig vártam, hogy dokumentáljam a szenvedésem. A tükör csalóka látszatot ad, de a fényképezőgépem nem hazudik. Amikor nem bírtam fényképezni, megkértem a férjem vagy a lányaim.

A sorozatomból készült első kiállítás alkalmával még nem voltam elég bátor ahhoz, hogy a képeket önmagukban, egy galéria falán mutassam meg a közönségnek. Félttem. Zányi Tamás hangmérnököt kértem fel, hogy készítsen egy hanganyagot egy általam összeállított *slideshow*-ra. Évekkel később, az édesanyámnak emléket állító, az ő öregségét és leépülését bemutató *Privát képek II.* esetében már ki mertem állítani az első anyagomat is, az új felvételekkel együtt. Egy különteremben, ahova gyertyákat és családi fényképeket helyeztem, az anyámat is elbúcsúztattam...



Horváth M. Judit: *Más Világ, Budapest*, 1997, analóg technika © Horváth M. Judit

**T. O.:** Mikor találtad meg magad és a szereped fotográfusként?

**H. M. J.:** Amikor már nagyon nem tudtam mit kezdeni magammal, a gyerekeink is nagyobbak lettek, Gyuri elhatározta, hogy megtanít fényképezni. Megismerkedésünk kezdete óta nagyon szerettem a munkáit. Onnantól kezdve pedig, hogy összeházasodtunk, térdig jártunk a fényképeiben. Mindig érdekelte a véleményem. Tudat alatt, de pontosan éreztem, melyik képnek, hol a helye. Ez egy képesség. Azt hiszem, velem született a vizuális érzékenységem, ami folyamatosan fejlődött.

A kép nagyon fontos szerepet játszott gyerekkoromtól kezdve. Anyám sokat rajzolt nekem, de nagy hatással volt rám az általános iskolai rajztanárom is. Ma már nem bánom, hogy nem vettek fel a kisképzőbe, ahova szerettem volna járni, mert tudom, hogy nem ott volt a

helyem. Az pedig fel sem merült, hogy varrónő legyek, mint anyám, vagy pék és cukrász, mint apám. Azután olvastam egy hirdetést a *Nők Lapjában*, ahol gyerekszerető lányokat kerestek kórházi munkára, így jelentkeztem a nővérképzőbe.

**T. O.:** Azt szoktad mondani, hogy kicsi volt számodra Sárvár. Hogyan kell elképzelni azt a fiatal nőt, aki ekkora lendülettel indult neki a felnőtt életének?

**H. M. J.:** Polgárpukkasztó és nagyszájú voltam. Piros harisnyanadrágot, miniszoknyát és fekete csizmát hordtam. Ha már csizma... Előfordult, hogy a gimnázium zenekarával énekeltem, például a *Sétáló csizmákat* Nancy Sinatrától. Nem voltam csúnya kislány sem, féltették is tőlem az anyák a fiakat...



A hetvenes években végeztem el a nővérképzőt. Évekkel később, egy osztálytalálkozó után hazavittem az igazgatónőmet, az imádott Ilonka nénit, és megkérdeztem tőle, milyen voltam, amikor megismert. Azt mondta: „Tudja Juditkám! Az unokáim, most, húsz évvel később olyanok, mint amilyen maga volt akkor.”

Abban, hogy nem kallódtam el, nagy szerepe volt a kórházi fegyelemnek, az alázatnak, amit megtanultam. Annak, hogy tudtam, számítanak rám. A munka szeretetét apámtól tanultam, aki mindig éjszaka dolgozott, akkor sütötte az embereknek a másnapi kenyeret. Anyám győ-

nyörően varrt. Olyan szegények voltunk, mint a templom egere, de úgy öltöztetett minket, mint a hajás babákat, egy kabátot kétszer kifordított. A semmiből tudott varázsolni, nemcsak ruhát, ételt is az asztalra.

Budapesten nagyon kiszolgáltatott és magányos voltam, barátok és családtagok nélkül. Amikor később Borbély Szilárdot olvastam, jöttem rá, hogy a kulturális közeg kivetíti magából azt, aki bármilyen szempontból más. Én a családomon belül, majd később majdnem minden közegben idegennek éreztem magam. Minden új közösségben meg kellett küzdenem azért, hogy ki vagyok.

Horváth M. Judit: *Más Világ, Budapest*, 1990, analóg technika © Horváth M. Judit



**T. O.:** Érezted a hátrányát a szakmában annak, hogy nő vagy?

**H. M. J.:** Olyan előfordult, hogy például parlamenti protokoll eseményeken a férfi fotósok félrelöktek. Hamar rájöttem, hogy ezt a típusú munkát nem nekem találták ki. Yehudi Menuhinra mondták azt a cigányzenészek, hogy asztalnál meghalna. Ez egy találó mondás. Ráadásul a kötelező sosem ment nekem. Akkor éreztem jól magam, amikor szabadon fényképezhettem.

Szerencsém volt, hogy a férjemmel egymásra találtunk. Nagyon szigorú volt velem, nem engedte, hogy tingli-tangli képeket engedjek ki a kezemből. Azután jött az *Amaro Drom*, ahol egyrészt egy hihetetlenül inspiráló szellemi közeg vett körül, aminek révén kinyílt számomra a világ. Osztóján Béla, Zsigó Jenő, Horváth Aladár, Csalog Zsolt... fantasztikus emberekkel dolgozhattam együtt. Másrészt viszont megtapasztaltam a végtelen kiszolgáltatottságot és a nyomort.

Persze voltak nehézségek, hiszen az a fajta látásmód, amit képviseltem, a szubjektív dokumentarista fotográfia, a lap bizonyos munkatársai körében nem volt kedvelt. Sokak szerint csak a meglévő előítéleteket erősítettem. A kritikusok a nyomor helyett a szépséget állították volna a fotók középpontjába, ami akkor felfogha-

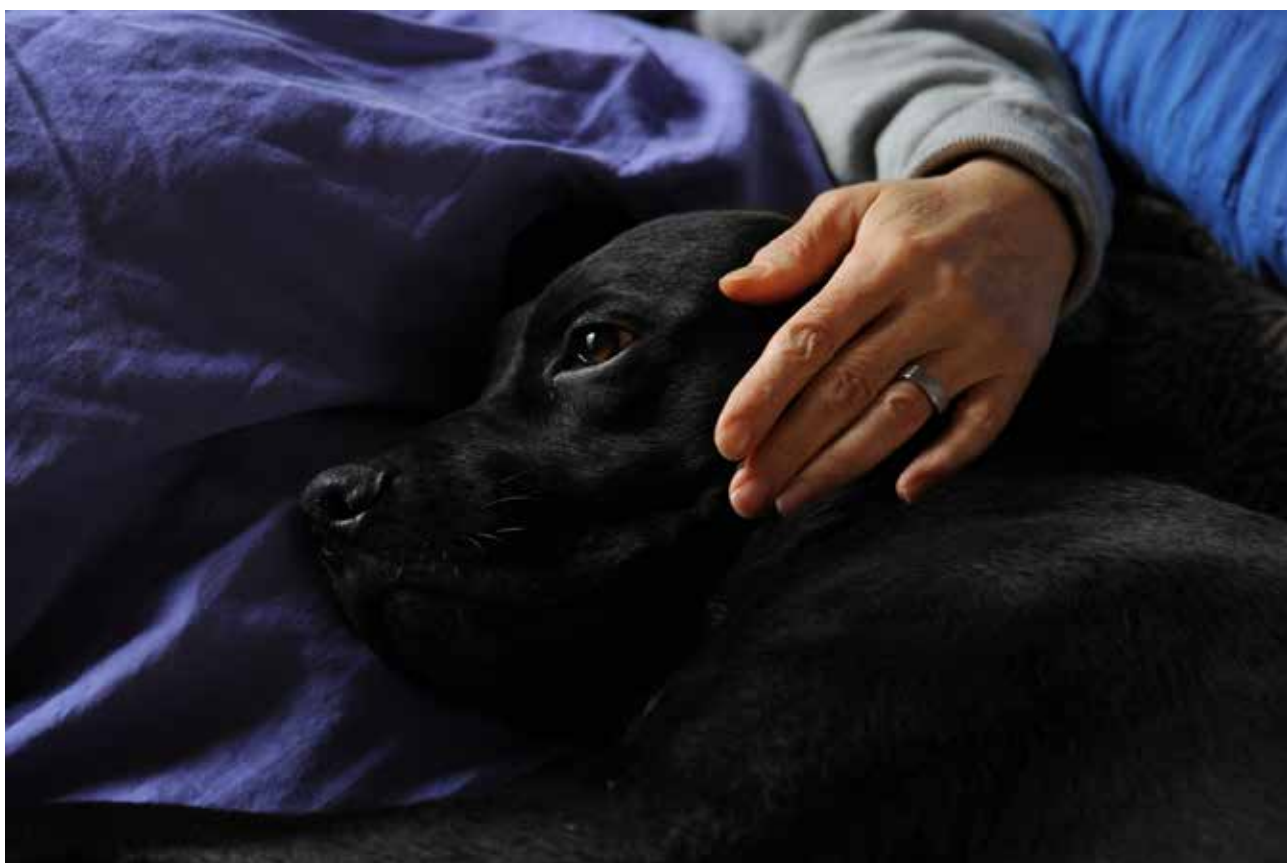
atlan volt számomra. Ennyi év távlatából rájöttem, hogy nekik a szegénység túl közeli élményt jelentett. Emlékszem, voltak olyanok is, akik azt gondolták, inkább egy férfinak kellene vezetnie a szerkesztőséget. A kuratórium végül mégis engem választott.

Három évig szabad kezem volt. Azután a lap nagyon átpolitizálódott, kaptam a penzumot, hogy kit kellene fotóznom. Hasonló történt a *Heti Budapest*nél is, amely azért fontos számomra, mert fotósként ez volt az első olyan munkahelyem, ahol saját jogon kaptam megbízást. Azóta is nagyon hálás vagyok a főszerkesztőnek, Domokos Lajosnak, aki minden héten lapindító értekezleteket tartott, sokat tanultam tőle. Amikor valahol úgy éreztem, már nem tudok sem hasznosat, sem újszerűt nyújtani, eljöttem, idővel függetlenné váltam.

**T. O.:** A leghíresebb magyar fotósházaspár... Nem unalmas az állandó kitétel, mely szerint te vagy Stalter György felesége?

**H. M. J.:** Időnként unalmas, ugyanakkor tény. Azt szoktam mondani – némi képzavarral –, hogy olyanok vagyunk, mint a Protopopov házaspár, siklunk a fotográfia jegén. A szakmában sosem bántottak emiatt. Talán azért, mert ismerem a kortársainkat, kedvelem a munkáikat.





Horváth M. Judit: *Privát képek*, Budapest, 2011, digitális technika © Horváth M. Judit

**T. O.:** „Két bőrdnyyi könyvem volt, ezzel mentem feleségül a Stalter Gyurihoz” – mondtad egy alkalommal. Nagy szerelem volt?

**H. M. J.:** Persze. Gyuri érettségi után néhány hónapig betegszállítóként dolgozott a kórházban, ahol nővér voltam. A sors furcsa szeszélye folytán ekkor még csak pár szót váltottunk. Később teljesen véletlenül, ha lehet annak nevezni, két egymást követő évben ugyanott és majdnem ugyanakkor találkoztunk újra: nyár elején a Lánchíd hajón működő diszkóban. Az első évben, mire felkért táncolni, véget ért a zene. A második évben már végig tudtuk táncolni a dalokat...

A kapcsolatunk azért működik jól, mert azt, amit az egyikünk nem tud, tudja a másik, és fordítva. Persze sok mindenben nem értünk egyet, kritizáljuk egymás munkáit, de ez engem inkább arra ösztönöz, hogy még jobb képeket csináljak.

**T. O.:** Tudom rólad, hogy az életedben a valóság és a mese szoros kapcsolatban áll egymással. Hogyan kell ezt elképzelni?

**H. M. J.:** Minden képemnek van reális alapja, de van meszeszerű eleme is. Van egy fotóm a *Más Világ* könyvünkben, ahol két gyerek áll egy völgyben, a kislány felemeli a fejét, a távolban pedig egy kisfiú alakja rajzolódik ki... Minden kép mesél. Minden kép egy titok, aminek megfejtése a befogadó dolga. Lehet, hogy az, amit egyikünk egy képpel kapcsolatban gondol és érez, néha köszönőviszonyban sincs a fotós szándékával, de maguk a gondolatok, az érzelmek a fontosak, amelyek a sajátos „néma párbeszéd” révén megszületnek a fejünkben. Édesanyám és édesapám sokat meséltek nekem kiskoromban. Csodálatosan egészítették ki egymás gondolatait. Régen beszéltem erről. Emlékszem, az egyik történet arról szólt, hogyan verte agyon az én bátor dédapám a gonosz kígyót, amely tettéért jutalmat kapott a földesúrtól. Anyám sokat merített a háborús élményeiből. Az egyik történetben arról beszélt, mennyire félték az öccsével, miközben menedéket kerestek egy közeli erdőben a bombázások elől. Ezek a mesék fontosabbak voltak számomra, mint a családi fotóalbum képei, amelyeket megnéztem ugyan, de különösebben nem hoztak izgalomba.





Horváth M. Judit: *Csalóka látszat, Budapest, 2009*, digitális technika © Horváth M. Judit



Horváth M. Judit: *Csalóka látszat, Budapest, 2009*, digitális technika © Horváth M. Judit



Horváth M. Judit: *Csalóka látszat, Budapest*, 2009, digitális technika © Horváth M. Judit



Horváth M. Judit: *Magángyűjtemény*, Budapest, 2018, digitális technika © Horváth M. Judit

**T. O.:** *A mese menekülés a valóságból?*

**H. M. J.:** Egyfelől menekülés, másfelől általuk színesebb és gazdagabb lesz az életünk. Gyerekként sok Andersen mesét olvastam, sőt, beszélgettem is a tárgyakkal, vagy éppen a nappal, a felhőkkel vagy a széllel, éppúgy, ahogy Andersen meséinek hősei is teszik. Egy alkalommal, lehettem úgy nyolcéves, éppen hazafelé bicikliztem, és úgy fújt szemből a szél, hogy majd leestem a kerékpárról. Megkértem hát a szelet, hogy legyen szíves, fújjon meg hátulról, hogy épségben hazaérjek. Képzeld, rövidesen megfordult a szélirány. Néha úgy gondoltam, hogy van egy kis varázserőm.

**T. O.:** „A mágia, a valóság megváltoztatásának képessége a gyűjtögetéssel kezdődik...” – írod a *Csalóka látszat*<sup>3</sup> című albumodban. Mi alapján választottad ki a sorozat hol pikáns, hol bizarr tárgyait?

**H. M. J.:** Nem választottam, maguktól jöttek. Az első

kép a születés metaforája, az utolsó a halálé. Valahogy irányíthatatlanul megszületik a bennem élő kép. Ebben biztos, hogy szerepe van a meséknek, hisz mindig csalog kicsit, ezért is lett a sorozat címe *Csalóka látszat*, de benne van a nőiségem és a származásom is.

**T. O.:** *A cigány kultúrára jellemző motívumok, a roma naiv művészetre jellemző színek és fények, a hétköznapi tárgyak beemelése a művészetbe.*

**H. M. J.:** Miután Féner Tamás megnézte a Mai Manóban a kiállításom, felhívott, és azt mondta: „Tudod, Judit! Azért ez egy nagyon roma anyag.” Addig a pillanatig ez eszembe sem jutott, nem törekedtem tudatosan erre.

**T. O.:** *A Magángyűjtemény című sorozatodban állattete-meket fényképeztél. Ez is egy gyűjtés eredménye volt.*

**H. M. J.:** Mindig vonzottak az elhullott állatok. Van egy „rendellenességem”, úgy látok, mint a makro objektív.





Horváth M. Judit: *Magánygyűjtemény*, Budapest, 2018, digitális technika © Horváth M. Judit

Már gyerekként is egész közel mentem az elhullott állatokhoz, hogy megnézhessem, mennyire mások közlő. Érdekel a halál, a megváltoztathatatlan, és az ezzel való szembesülés. A sorozat készítése egyfajta gyászmunka volt, amely során igyekeztem kifejezni a szeretteim elvesztése felett érzett fájdalmamat.

Egy ideje már nem gyűjtök sem kacsákat, sem elhullott állatokat. Az, ami korábban lázba hozott, ma már nem. Innen tudom, hogy egy szakasz lezárult az életemben.

**T. O.:** Mit gondolsz, hogyan változtál az idők során, és ez hogyan érhető tetten a képekben?

**H. M. J.:** Alapvetően mindig magányos ember voltam. Ma is szükségem van arra, hogy egyedül legyek, hogy elrendezem magamban a gondolataimat. Ez nem jelenti azt, hogy pesszimista vagyok, éppen ellenkezőleg. Azt gondolom, hogy azt, aki szereti az életet, az élet

viszonszereti. Ha kitárjuk az ajtónkat, az ablakunkat, bejöhethetnek rajtuk a jó dolgok.

Fiatalabb koromban nem fotóztam magam, az édesanyámat is csak akkor, amikor beteg lett. Nem voltam képes jókedvemben fényképezni. Szükségem volt valamilyen drámára, mély fájdalomra. Ez csak az utóbbi időben változott meg, ahogy elkezdtem mobiltelefonnal fotózni. Ezekből az azonnali és esetleges képekből született a *HMJ Képek 2022-es kiállításom* anyaga.

Mindig forgatok valamit a fejemben, most is, de még titok, hogy mit. A titok nagyon fontos az ember életében.

**T. O.:** Sok titkod van?

**H. M. J.:** Most csak egy. Meglátjuk, lesz-e belőle valami...

<sup>1</sup> Európa Könyvkiadó, Budapest, 2004. (Ford. Komáromy Rudolf.)

<sup>2</sup> Kerényi György: Szerzői magánkiadás, Budapest, 1998, 5.

<sup>3</sup> Szerzői magánkiadás, Budapest, 2010.

# A képekben tükröződő sors

Babak Kazemi képeiről



Az elmúlt két évtized során Babak Kazemi, iráni fotográfus és képzőművész, változatos témákat dolgozott fel, elsősorban a dokumentarista fotográfia eszközeivel, hogy lerövidítse a művészet és a valóság közötti távolságot, és a mélyen gyökerező személyes és társadalmi tartalmak kifejezésére használja a narratívákat.

Kazemi történetei többnyire szülőföldjéhez, Huzesztánhoz<sup>1</sup> kapcsolódnak, ehhez az olajban bővelkedő és Irán leggazdagabb tartományának tartott területéhez, az ország délnyugati részén. A különféle fotográfiai technikákat és eljárásokat használó Kazemit olyan témák foglalkoztatják élénken, amelyek közvetlenül kapcsolódnak Irán modernkori történelméhez, azokhoz a társadalmi és politikai eseményekhez, amelyek közül sok Huzesztánban történt vagy a tartományhoz köthető. Ezek az ország olajiparával kapcsolatos ügyektől kezdve az olajpénzeknek az iráni politikára és társadalmi dinamikára gyakorolt politikai és gazdasági következményeiig terjednek. Mindkettő óriási kihívást jelentett az ország és a nemzet számára az elmúlt évszázadban. Kazemi, aki ennek a gazdag régiónak a szülöttjeként az iszlám forradalom utáni korszak és a háborús bizonytalanság éveiben nőtt fel, személyes és intim témák sokaságán töpreng el, miközben megidézi a társadalom előtt álló kihívások kontextusát. Ezeknek a nehéz időknek a személyes életére és a társadalmi környezetére gyakorolt hatását vizsgálja és veti össze mindazzal, aminek felnevelkedése során tanúja volt.

Huzesztán tartomány rengeteg megpróbáltatáson ment keresztül az elmúlt 40 évben. Mivel az iraki határ mentén fekszik, sokkal nagyobb mértékben volt tanúja a pusztításnak és a halálnak az iraki-iráni háború<sup>2</sup> nyolc éve alatt (1980–1988), mint az ország más régiói. Irán gazdasága

és nemzetbiztonsága nagyban függ ennek a tartománynak a stabilitásától, így Huzesztánt mind gazdasági, mind stratégiai értelemben az ország dobogó szívének tekintik. A régió mindig is bővelkedett erőforrásokban: itt található Irán szárazföldi kőolajkincsének 80 százaléka, és itt van a Közel-Kelet legnagyobb gázfinomítója, illetve az ország legtöbbet exportáló acélműve is. Jelentős a kukorica- és rizstermesztés, és itt termesztik Iránban a legtöbb búzát, cukorrépát és cukornádat. A 80-as évek háborúján túl a helytelen gazdaságirányítás és a kapzsiság is szenvedést hozott a vidékre, amellett, hogy nagyon kemény és mérhetetlenül nagy kihívást jelentő környezeti problémákkal is szembe kellett nézni. Ezek között a széles körű szegénységet és elvándorlást okozó vízhiány és az aszály a legkomolyabb. Az arab szeparatista felkelések, a szankciók és a súlyos gazdasági problémák csak néhányak a további, az ország egészét is sújtó problémák közül.

Az 1983-ban Ahvázban, Huzesztán tartomány fővárosában született Kazemi, az iraki-iráni háború idején nőtt fel. A számtalan atrocitással járó, több mint egymillió emberéletet követelő háború a 20. század egyik leghosszabb és legvéresebb konfliktusa volt. Az autodidakta fotográfus gyerekkorában festeni tanult, később, szenvedélyét követve, egy művészeti iskolába ment tovább, ahol grafikát tanult. A kép és a grafika felfedezése közben ismerkedett meg a sötétkamerával, amely lenyűgözte, és megnyitotta előtte az utat, hogy elkezdje élethosszig tartó szenvedélyét, a nyomat- és képkészítés folyamatával való kísérletezést. „A sötétkamra varázsa örökre megfogott, onnantól többé nem tettem le a fényképezőgépet” – mondja.<sup>3</sup> Azután, hogy megismerkedett két kiváló iráni fotográfussal, Bahman Jalalival<sup>4</sup> és Sadegh Tirafkannal,<sup>5</sup>



Babak Kazemi: *A Report for D'Arcy*,  
2003–2011, © Courtesy of Babak Kazemi

megnyílt előtte az iráni művészeti világ, saját gyakorlata pedig átalakult. Fotográfusi, művészi karrierjét, fontos teheráni galériákkal együttműködve kezdte el.

Kazemi, kifinomult, emberi és érzékeny tekintetéről vált ismertté. A témák széles skáláját dolgozta fel és egyfajta játékos megközelítéssel hozta létre az életművét, és ebbe beletartozik a dokumentáció az archiválás és az anyaggal való kísérletezés is. Sorozatai, különösen a koraiak, tényeket dokumentálnak, és komoly kutatómunka áll mindegyik mögött. Egy-egy sorozat általában egy bizonyos témára, tárgyra vagy helyszínre koncentrál, amelynek kapcsán a művész vizuálisan és konceptuálisan is igyekszik annak lényegéig hatolni. Esztétikai, költői tartalmuk mellett Kazemi sorozatai archív anyagokként is megőrzésre érdemesek, mert a kortárs Irán történelmének konkrét témáihoz és helyszíneihez kapcsolódnak.

Első sorozatát felkérésre kezdte el, amikor még a főiskolára járt. *A Report for D'Arcy* [*Jelentés D'Arcynak*] című sorozat végül egy kilenc évig tartó projektté terebélyesedett. Egy, a huzesztáni olajtársaságnál dolgozó barát-

ján keresztül azzal bízták meg, készítsen egy személyes sorozatot a vállalat kulisszák mögötti életéről – az olajkutaknál, a finomítóknak és más létesítményekben –, olyan helyszíneken, ahová kívülről nem léphetnek be. Kazemi az iraki háború<sup>6</sup> éve alatt (2003–2011) dolgozott ezen a projekten, a létesítmények és helyszínek dokumentálása mellett számos portrét is készítve a munkásokról. Amikor évekkel később újra átnézte ezeket a képeket, erősen szimbolikus és ironikus gyűjteményre lett, és úgy döntött, a sorozatot William Knox D'Arcy-ről<sup>7</sup> nevezi el, arról a brit-ausztrál üzletemberről, aki az iráni olaj- és petrokémiai ipar fő megalapozójaként ismert, és aki feltehetőleg sohasem járt a Közel-Keleten. Azt mondják, D'Arcy egy hordó olajat sem látott életében, mégis a térségben folytatott tevékenysége örökre meghatározta a Közel-Kelet és a világ politikáját és sorsának alakulását. A sorozat ennek a környezetnek és az olajipari munkások élet- és munkakörülményeinek költői ábrázolását portrékon és tájképeken keresztül hozza közelebb a valósághoz.

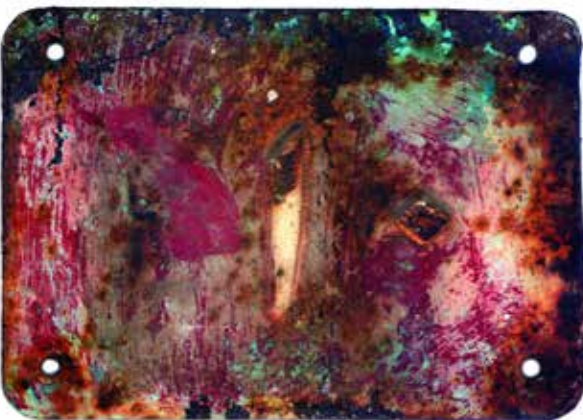




Babak Kazemi: *Khoramshahr*, Number by number, 2008,  
© Courtesy of Babak Kazemi



Babak Kazemi: *Khoramshahr*, Number by number, 2008,  
© Courtesy of Babak Kazemi



Babak Kazemi: *Khoramshahr*, Number by number, 2008,  
© Courtesy of Babak Kazemi

A *Khoramshahr Number by Number* [*Horramsahr házszámáról házszámra*] (2005) című sorozatához Kazemi az Ahvázról mintegy 100 km-re fekvő, az iraki-iráni háborúban szinte teljesen elpusztított belvízi kikötőváros, Horramshahr<sup>8</sup> házszám tábláit fotózta nagy mennyiségben. Kazemi azzal állított emléket a városnak és a számtalan áldozatnak, hogy a házak képeit házszám tábláikra exponálta. A műegyüttes a veszteség, a gyász és az elhagyatottság erőteljes költői kifejezése. A sorozat részleteit a teheráni Mártírok Múzeuma és a chicagói Museum of Contemporary Photography vásárolta meg.

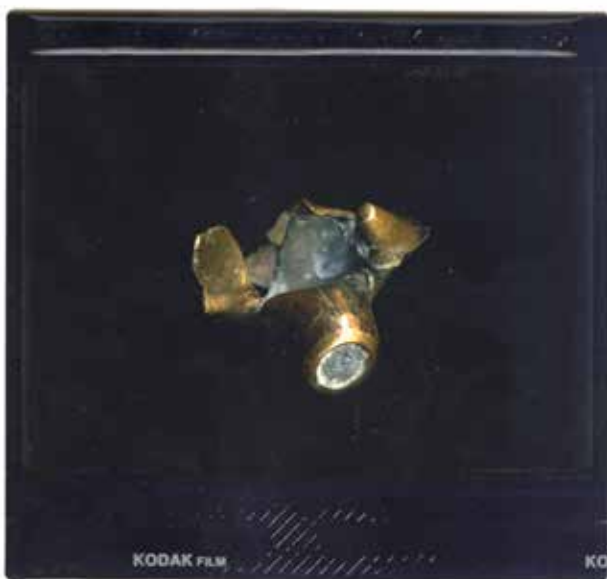
A *Sir, Yes Sir [Igenis Uram!]* (2009) című sorozat Kazemi katonai szolgálata alatt született, amikor digitális képeket készített katonatársairól, amelyeket magukkal vihetek emlékébe. A sorozat akkor állt össze, amikor később, meglátva a bennük rejlő lehetőségeket, újra exponálta és manipulálni kezdte a képek egy részét. Egy tál olaj felszínére helyezte és meggyújtotta a nyomatokat, hagyta, hogy a zselatin felhólyagozzon a képek felületén, így fogalmazva meg azt, amit ő „társadalmi sebeknek” hív, vagyis azokat a társadalmi problémákat, amelyeket a rossz vezetés, az olaj és a háború okoztak és állandósítottak. „Meggyőződésem, hogy Iránban a problémáink nagy része közvetlenül az olajjal és a háborúval függ össze” – mondja. „A munkám leginkább az anyagról és a feldolgozásról szól; a fotográfia csupán ürügy, amely lehetővé teszi számomra, hogy részt vegyek a feltárás és a kifejezés folyamatában.”<sup>9</sup> – teszi hozzá.



Babak Kazemi: *Sir, yes Sir*, 2009. © Courtesy of Babak Kazemi

Babak Kazemi: *Sir, yes Sir*, 2009. © Courtesy of Babak Kazemi

Babak Kazemi: *Sir, yes Sir*, 2009. © Courtesy of Babak Kazemi



Ennek tudható be az, hogy a korai sorozatokat követően mindinkább eltűnni látszik a fotográfia mint művészeti ág és a konceptuális kifejezés közötti határ. Az egyes sorozatok idővel képzőművészeti projekteké válnak, melyeknek sajátos jellemzői és céljai lettek. Kazemi, akit foglalkoztatnak gyermekkori háborús emlékei, és akit körülvesznek a tárgyi maradványok Irán történelmének ebből a korszakából, nem riadt vissza attól, hogy tovább kutassa a háború témáját. A *Souvenirs of a Friend and Neighbour Country* [Emléktárgyak egy baráti szomszédos országból] (2009) című sorozatban az Ábádán és Horramsahr épületeinek falaiban a mai napig nagy számban megtalálható lövedékek láthatók, amelyeket összegyűjtött, megmért, méret szerint osztályozott, múzeumi tárgyak módjára leírással látott el, majd valós méretben lefényképezte és kiállította őket. A szarkasztikus címmel a művész újfent a régió modern politikája és a világban megfigyelhető háborús uszítás által szított atrocitások ellen tiltakozik, amelyek a korábban évszázadokon át békésen egymás mellett élő népeket sodornak konfliktusba.

Babak Kazemi: *Souvenirs of a Friend and Neighbour Country*, 2009  
© Courtesy of Babak Kazemi

Babak Kazemi: *Souvenirs of a Friend and Neighbour Country*, 2009  
© Courtesy of Babak Kazemi

Babak Kazemi: *Souvenirs of a Friend and Neighbour Country*, 2009  
© Courtesy of Babak Kazemi





Az iráni művészetben és kultúrában fontos szerepet betöltő költészet és történetmesélés szubjektív vizsgálatához és a technikákkal való játékhoz Kazemi olyan sorozatot is készített, amely közvetlenül az iráni kultúrából kölcsönöz elemeket. Az *Exit of Shirin and Farhad* [*Shirin és Farhad távozása*] (2012) a művész saját szerelmi életével foglalkozó magánéleti projektként indult és óriási siker lett belőle. Az elválásról és kényszerű migrációról szóló sorozatot a művész barátnője ihlette, aki kénytelen volt kivándorolni. Shirin és Farhad 16. századi történetét felelevenítve ez a sorozat egyfajta tiszteletadás a szerelem és a fájdalom előtt.



Babak Kazemi: *Captives*, #01, 2014, Gum print, 35x50 cm, © Courtesy of Babak Kazemi

Művészi pályafutása során Kazemi környezetvédelemmel foglalkozó projekteket is készített. A *Foglyok* [*Captives*] (2020) című sorozatának ötlete egy Teherán mellett található, enyhe és kellemes klímájáról ismert helyen tett látogatás során született, ahol három fát látott. A fák a tavasszal szokatlan havazás miatt összeroppan- tak. Kazemi felfedezte, hogy számos ilyen sérült, de mégis zöldellő, élő fa van a falu elhagyatott területein és a lerombolt házak között.

Itt a művész a tájat használja arra, hogy egy sokat vitatott, globális témáról, a természetes élőhelyek- nek, a profit és a városi életterek érdekében történő, elpusztításáról beszéljen. Ezek a képek egyben köz- vetlen utalások is a „bezártságra”; határozott politikai állásfoglalást jelentenek, amellyel a művész az iráni polgároknak a nagyvilágtól való elszigetelése ellen tiltakozik, valamint elítéli a zsarnoksággal szemben és a demokrácia védelmében kiálló polgárok, diákok, aktivisták és politikai vezetők igazságtalan bebör- tönzését. Saját szavait idézve: „Ennek a sorozatnak a képeivel olyasmiről szeretnék beszélni, amit mi csak tiltott szerelemnek nevezünk”.<sup>10</sup> A sérült fákat me- taforaként használja, hogy ezzel utaljon a szenvedő

emberiségre és különösen iráni honfitársaira, akik testükön és lelkükön a jelenkor okozta sebekkel élnek. A hagyományos fotografiai technikával készült sorozat gumi-arábikummal, természetes tintával és természe- tes UV-fénnyel nyomtatott képekből áll. Mindegyik ké- pen, egyetlen, vagy néhány csoportban álló fát látunk bekerített, elhagyatott környezetben, a természet me- lankolikus és magányos hírnökeiként az egyre terebé- lyesedő pusztulás közepette.

2012-ben Babak Kazemi elnyerte a londoni Delfina Alapítvány *Perzsia csodája* elnevezésű rezidencia-össz- töndíját. 2015-ben ő képviselte Iránt a Velencei Bienná- lén, ahol a *Nyolcéves perzsa savanyúság* [*Eight years old Persian pickle*] című munkáját mutatta be: egy nagy mé- retű installációt, amelyben húsz polcon mintegy 800 befőttesüveg állt, bennük véletlenszerűen kiválasztott emberek képeivel, olajban „tartósítva”. A projekt kifejezi, hogy Irán politikailag alkalmatlan arra, hogy megőrizze és megóvja a nemzet vágyait és megválassza vezetését, illetve, hogy a tisztességtelen és hibás politika elhomá- lyosítja, és feloldja egy nemzet képét, miközben a gaz- dagságot szimbolizáló olajnak elvileg jólétet kellene biz- tosítania az emberek számára.



Babak Kazemi: *Captives*, #02, 2014, Gum print, 35x50 cm, © Courtesy of Babak Kazemi

Kazemi művei számos gyűjteményben megtalálhatók, köztük a Maraya Art Centre-ben, a teheráni Kortárs Művészeti Múzeumban és a Háború Múzeumában, valamint Sardzsza emírének magángyűjteményében az Egyesült Arab Emírségekben, illetve képei világszerte számos kiadványban megjelentek.

Generációjának egyik legaktívabb fotóművészét képeinek finomságáért, érzékenységeért és költőiségeért méltatják. Bár művei szorosan kötődnek kulturális kérdésekhez és a konkrét földrajzi hely múltbéli traumáihoz, a mélyen filozofikus gondolatok megjelenítésével túllép ezeken a határokon. Kazemit világszerte érti és érzi a közönség, mert az a célja, a művészet küldetése, ahogy sokan rajta kívül is vallják, hogy a dolgokat az emberi létezés fizikai és szellemi igényeinek megfelelően változtassa meg. És ebben a tekintetben Kazemi műveinek nem csak fogyasztói aspektusa van. Szükség van rájuk korunk valóságának esztétikai értelemben történő megértéséhez is, hogy felébredszék és táplálják emberségünket. Hogy ezt elérjék, az emberek mindig is törekedtek az elméjükön kívüli valóság gyakorlati és művészi megragadására. Mindezt Babak Kazemi nem csupán a művészetével próbálja megragadni, meg is akarja érteni.

Fordította Mihály András.

<sup>1</sup> Huzesztán Irán egyik nyugati tartománya, a Perzsa-öböl északi partján.

<sup>2</sup> Az irak-iráni háború, Irak és Irán között 1980 szeptembere és 1988 augusztusa között vívott háború volt.

<sup>3</sup> Személyes közlés.

<sup>4</sup> Bahman Jalali (1944–2010) iráni fotográfus, aki az iráni forradalom után már csak főleg tanított az iráni egyetemeken. Az iráni fotótörténet egyik legalaposabb ismerője. Az egyik alapítója volt a teheráni Museum of Photography-nak, 1997-ben. 1998-ban kizárólag fotográfiával foglalkozó lapot indít *Aksnameh* címmel. <https://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali/>

<sup>5</sup> Sadegh Tiraftkan (1965–2013) iráni művész. Részt vett az iraki-iráni háborúban is. A teheráni művészeti egyetemen fotográfusként végzett. Az iráni képi, valamint absztrakt hagyományokat a fotóba áttöltő és a kifejezetten konceptuális munkái tették híressé mindenhol. <https://www.tiraftkan.com/index.html>

<sup>6</sup> Az iraki háború egy nyolc évig elhúzódó fegyveres konfliktus volt, amely 2003-ban kezdődött az Egyesült Államok által irányított katonai koalíció által Irakba indított invázióval, amely megdöntötte Szaddám Huszein kormányát.

<sup>7</sup> William Knox D'Arcy (1849–1917), angol üzletember. 1901-ben kapott kutatási koncessziós jogokat az akkori Perzsiában. A kutatást 1908-ra koronázta siker. W. K. D'Arcy az Anglo-Persian Oil Company (APOC) igazgatója lett. Ebből a cégből alakult ki később a British Petroleum (BP).

<sup>8</sup> Horramshar ikonikus jelentőségű város Iránban, mert a teljes lakossága elmenekült vagy meghalt, bár a város az iraki-iráni háború előtt még közel 150 000 fős népességet számlált.

<sup>9</sup> Részlet Babak Kazeminek a szerzővel folytatott interjúból.

<sup>10</sup> Személyes közlés.



# MÉSZÁRSZÉK ÉS KÖNYÖRGÉS

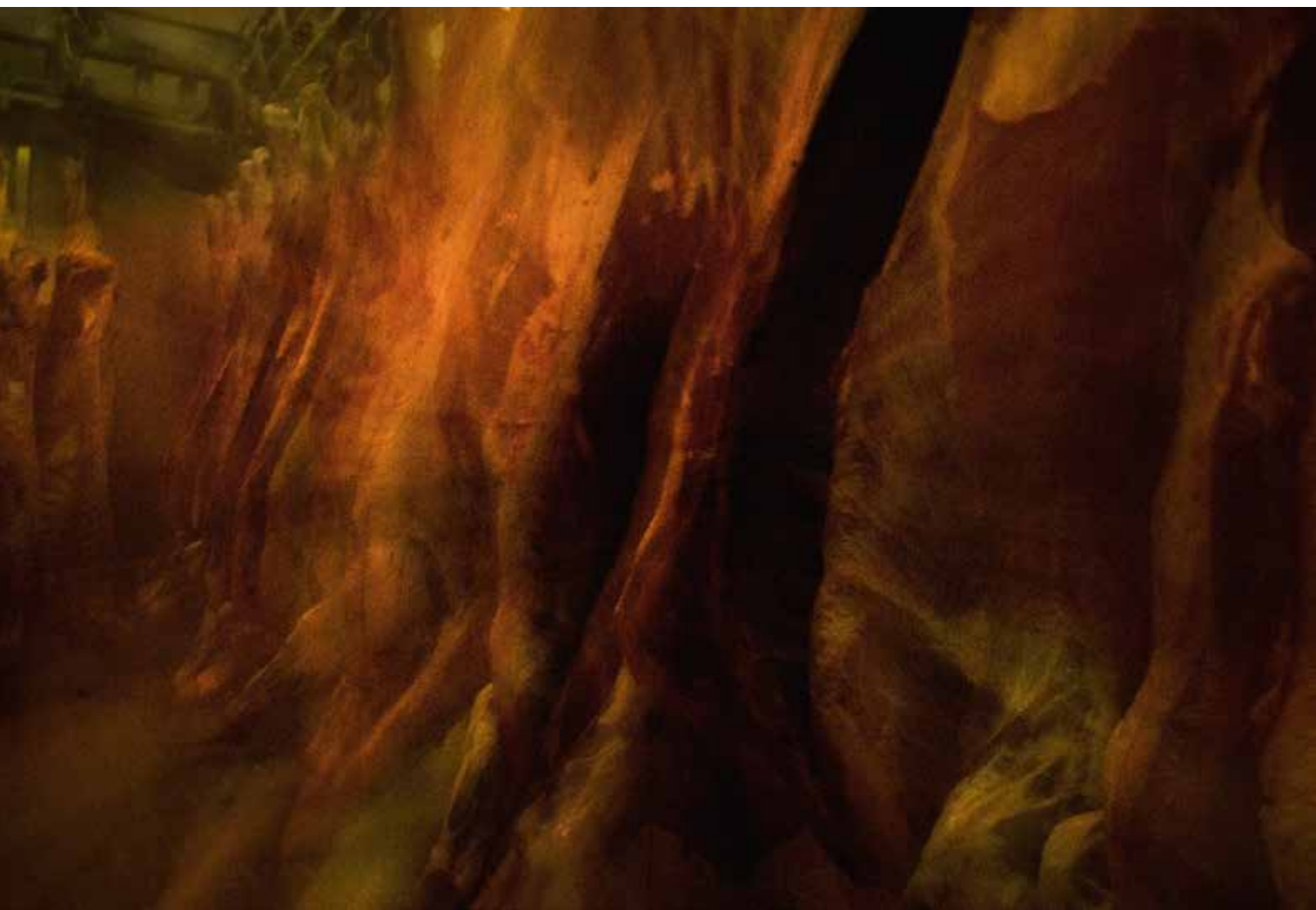
Gondolatok Schild Tamás *Mészárszéki anzix* című sorozata kapcsán<sup>1</sup>

## A PROBLÉMA

Egy állat megölése mindig problémát okoz. Állatalakban megjelenő isteneket imádtunk, meséinkben és mítoszainkban antropomorfizáltuk őket. Már az Ószövetség embere és a zsidó írástudók szerint is mindennek van lelke, ami lélegzik. Pontosabban mindennek, ami „ruah-val” rendelkezik, amit Isten éltető lehelete, lelke jár át. Az állatokkal való közösségünk egyik első írásos emléke a Prédikátor 3. könyve.<sup>2</sup> De mégis megöljük őket a saját hasznunkra. Ezzel a konfliktussal folyamatosan szembesülünk, akár húsevők vagyunk, akár nem.

## A MÉSZÁRSZÉK ÉS ÁBRÁZOLÁSA

Morus Tamás *Utópiája* 1516-ban jelent meg. Amikor a filozófus a város szerkezetét taglalja, szót ejt az élelmiszerpia-cokról, és közöttük a vágóhidakról is, amelyek a városon kívül találhatók, mégpedig két okból: a város vezetői védeni akarják a polgáraikat attól, hogy kivesszen belőlük a legemberibbnek tartott irgalom érzése, és nem akarják, hogy a városban szenny- és fertőzésforrás legyen.



Schild Tamás: A *Mészárszéki Anzix* című sorozatból, 2013, archív pigment print, 80x120 cm © Schild Tamás



„De az állatokat a városon kívüli berendezett vágóhídon ölik le, és tisztítják meg a szolgálak, ahol a folyóvíz a tisztátalan mocskot lemoshatja. Nem tűrik ugyanis, hogy polgáraik megszokják az állatok marcangolását, mivel azt tartják, hogy így apránként kiveszne belőlük az irgalom, természetünknek legemberibb érzése. Nem engedik azt sem, hogy mindenféle mocskos és tisztátalan dolog kerüljön a városba, melynek rothadása megfertőzné a levegőt és ragályt hurcolna be.”<sup>3</sup>

Figyelemreméltó, hogy az első, vagyis az etikai szempont mennyivel hangsúlyosabban jelenik meg a szövegben. Más formában, de egy hasonló gondolatot olvashatunk a XIX. század közepén Émile de La Bédollière<sup>4</sup> a párizsi mesterségekről és iparról szóló könyvében is, amikor arról ír, hogy, bár a mészárosok nem kegyetlen-

nek, hiszen nem barbár ösztöneiknek engedelmességek, hanem munkát végeznek, a gyilkolás folyamatos gyakorlása mégis hasonló hatást vált ki, mint az eredendő vadság.

A képek mindig az adott társadalmi, gazdasági környezetre reflektálnak. Az első mészárszéki ábrázolásokat a XIII. századtól ismerjük. Ekkor fordították le Ibn Butlan<sup>5</sup> egészségről szóló könyvét, mely számos mészárszéki ábrázolást is tartalmazott. Ugyanebben az időszakban készültek azok a templomi üvegablakok is, ahol mészárosok alakjai tűnnek fel. De a mészárszéki ábrázolások egyáltalán nem voltak elterjedtek. Ez így is maradt egészen a holland festészet aranykoráig. De miért is jelentek meg a leölt állatok a XVI. századi képeken, és miért ismerünk olyan sok ilyen típusú ábrázolást a XVII. századból?



Schild Tanás: A *Mészárszéki Anzix* című sorozatból, 2013, archív pigment print, 80x120 cm © Schild Tamás

A németalföldi tartományok az akkori Európa egyik leggazdagabb területének számítottak. A Németalföldi Köztársaság<sup>6</sup> megalakulásával egy alapvetően kálvinista, szekuláris köztársaság jött létre. 1602-ben létrejött a Holland Kelet Indiai Társaság, a Köztársaság közel 2000 hajója szelte a tengerek vizeit, és az 1,8 milliós köztársaság világpolitikai tényező lett. Igaz ugyan, hogy a templomok belsejét lefestették, de az otthonokba beköltöztek a festmények. Olyan műgyűjtői kultúra alakult ki, amely egészen kivételes az európai művészet történetében. Egyes tanulmányok szerint<sup>7</sup> a nagyvárosokban (Haarlem, Hága, Leiden, Utrecht, Delft és Alkmaar) 700-1000 lakosra jutott egy festő, és a XVII. században közel egymillió festmény készült a köztársaságban. A puritán, kálvinista hollandoknak azonban fontos volt, hogy a lakásokat díszítő képek ne legyenek morális üzenet híján.

A csendéletekben ábrázolt elhullott bogarak, levágott kakasok, vagy éppen egy marhafej az élet múlandóságára emlékezteti a nézőket. A XVI. századi manierista csendélet háttérében még bibliai jelenetek tűntek fel. A polgárság azonban pontosságot és realizmust várt el a képektől. A saját életüket akarták viszont látni a falakon. Megjelentek azok a zsánerképek, mások mellett, melyek mészárszéki jeleneteket örökítettek meg.

A leölt állatok körül tevékenykedő emberek, gyerekek fontos üzeneteket tudtak hordozni. A disznóhólyagot felfújó gyerekek arra figyelmeztették a nézőket, hogy az élet nem több, mint egy buborék.<sup>8</sup>

Ebben a szellemi környezetben született meg 1655-ben Rembrandt Harmenszoon van Rijn *Mészárszék*<sup>9</sup> című képe. Bár a két lábával a keresztgerendára fellógatott ökör teste mögött feltűnik egy női arc, ez a kép túllép a zsánerkép hagyományos keretein. A helyszín részletei teljesen sötétben maradnak, a megölt állat testét mintha égi fény világítaná meg, így ez kerül kiemelésre. A moralitás helyett itt a tartalom szakrálissá válik. Azzal, hogy a fellógatott állat az emberi szenvedés allegóriájává válik, egyben a szenvedéstől való megváltásra is utal Krisztus áldozatán keresztül. Tarr Linda, a mészárszékek szakralitásáról szóló cikke,<sup>10</sup> meggyőzően elemzi Rembrandt művének a hatását Chaim Soutine és Francis Bacon hasonló munkáival összehasonlítva.

A mészárszékek történetében a következő nagy fejezet a XIX. századi iparosodás idején kezdődik, amikor a városi lakosság hirtelen nőni kezd, a reáljövedelmek és ezzel együtt a húsfogyasztás is emelkedik. Párizsban 1810-ben születik döntés öt nagy vágóhíd építéséről, egyenletesen elosztva az akkori Párizs peremén, melyek 1818-ra meg is épülnek közpénzből.





Schild Tanás: A *Mészárszéki Anzix* című sorozatból, 2013, archív pigment print, 80x120 cm © Schild Tamás

A Morus Tamás által megfogalmazott gondolatok, ha más formában is, de még jelen vannak a köztudatban. A közegészségügyi és járványügyi követelmények világosak, de a mesterséggel kapcsolatos fenntartások továbbra is élnek, gondoljunk csak Émile de La Bédollière már idézett megjegyzésére. A század végén megjelennek a nagyméretű hűtőházak és a hűtött vagonok, melyek a hús tárolásának és szállításának idejét meghosszabbítják.

A XX. század elején Chicagóban 12 millió marhát vágtak le évente, majd a futószalagon végzett munka ötletét Henry Ford, a vágóhidak gépesítése láttán, átültette az autógyártásba.<sup>11</sup>

Mindezek ellenére a vágóhidak képi reprezentációja ritka, bár előfordul, de a XVII. században alkotott mészárszékeket ábrázoló képek mennyiségéhez képest elenyésző.

A vágóhidakat misztikum övezi, a társadalom nem szívesen szembesül a nyersességgel, a róluk szóló reprezentációk és diskurzusok szinte tabunak számítanak. Természetesen léteznek ilyen ábrázolások a fotográfiában is, de ezek elsősorban az ott dolgozókról készült csoportképek vagy ünnepélyes pillanatok.

Ennek a fonákságára figyelmeztet Georges Bataille-nak a *Documents* című folyóiratban 1929-ben közölt szócikke a vágóhídról,<sup>12</sup> amelyhez Eli Lotar<sup>13</sup> készített illusztrációt. A Bataille és Eli Lotar közötti együttműködés azért fon-

tos jelen esetben, mert radikálisan társadalomkritikai kontextusba helyezi a vágóhidakat. Bataille a társadalom álszentségének bizonyítékát látja abban, hogy a vágóhidakat a hétköznapi élet tereitől távol állítják fel, hogy a társadalom tagjainak ne kelljen folyamatosan szembesülni a húsipari termékpálya első, brutális lépésével. Bataille számára a vágóhíd olyan hely, ahol az emberi társadalom végzetes mechanizmusa teljes egészében megmutatkozik. Itt nem az állatok szenvedését láthatjuk, amelyet a folyamatok gépesítése végtelenné tesz, hanem egy olyan civilizáció szellemét, amelynek gazdasága a bűnre épül. A vágóhíd az a hely, ahol a halál gépezetébe szorult élőlényeket termékké változtatjuk.

Eli Lotar a sorozattal<sup>14</sup> átlép egy eddig ki nem mondott, mégis rögzült tabut. Bármily furcsának tűnik is első pillanatra, a mészárszéket ábrázoló művek századokon keresztül kerülték a vér és a szenny megjelenítését.<sup>15</sup> A test, a hús megjelenik, de vér gyakorlatilag soha. Eli Lotar képein elsősorban az ölés aktusát látjuk, az állatok feldolgozásának első fázisait, kiomló belekkel és vérral.

1987-ben, amikor Patrick Hamon készített sorozatot az arles-i vágóhídról, ő is fekete fehérben dolgozott,<sup>16</sup> kifejezetten azért, hogy a vér látványa ne legyen annyira felkavaró. Ide sorolható Marc Trivier<sup>17</sup> anderlechti vágóhídról készített sorozata is.



Schild Tamás: A Mészárszéki Anzix című sorozatból, 2013, archiv pigment print, 80x120 cm © Schild Tamás

## A MÉSZÁRSÉKI ANZIX SOROZAT

Schild Tamás fotósorozata több, mint 40 képből áll, ezekből értelemszerűen a Karinthy Szalonban csak egy részük volt bemutatható.

A képek elmosódottsága a folyamatosan haladó gépso-  
rok feltartóztatathatatlan és részvétlen működésére utal-  
nak. A színek szűk skálán belül mozognak. A fehér, a  
sárga, a vörös és a zöld felületeket, ahogy néhány képen  
láthatjuk, ferde fény világítja meg, de a feltételezhető is-  
teni jelenlétnek más jele nincs. A széthasított gerincek  
két oldalán a bordák ugyan angyszárnyakat idéznek, a  
kettéfűrészelt gerincek azonban életidegen, torz görcsbe  
fordulnak.

A fény egykedvűen ömlik az állatok folyamatosan moz-  
gó maradványaira. A tekintetektől megfosztott fejek hal-  
mainak tetején a valaha életet látó szemek már a sem-  
mit fürkészik. A néző előtt elsuhanó tetemeken már ott  
vannak a vonalkódos címkék, melyek a szabványoknak  
megfelelően jelzik a hús eredetét.<sup>18</sup> A pontos szabályo-  
zás, a globalizáció követelményei eszünkbe juttathatják  
Pilinszky *Hasonlat* című versének utolsó sorait: „Kulcs  
elkallódni, zár bezárulni, cipő megállni, amennyire csak  
számok tudnak valakit kézreadni és idegenné tenni,  
olyan mély a mi elhagyatottságunk.”<sup>19</sup>

Schild Tamás nem egy konkrét helyről beszél, nem az  
a célja, hogy racionálisan szervezett munkafolyamatok  
szükségzerű kegyetlenségére irányítsa a figyelmet, sok-  
kal inkább egy feloldhatatlan erkölcsi problémára vilá-

gít rá, amikor felteszi a kérdést, vajon létezik-e irgalom  
a világunkban? A kérdés a civilizációnkkal kapcsolatban  
fogalmazódik meg: ide jutottunk, de jól van-e ez így? Így  
kellet-e történnie? Nem tudjuk, hogy a mészárszék a vá-  
rososon kívül van-e, sőt egyetlen alakot sem látunk. A szó  
szoros értelmében embermentes környezetben áram-  
lanak az állatok tetemei egy ki nem mondott végső cél  
felé.

Nem tudjuk, hogy a fehér jel a kép közepén, inkább a  
megváltás jele, vagy inkább egy kés.

Mivel bárhol lehet, amit látunk és tudjuk azt is, hogy ré-  
szei vagyunk az ezt megteremtő civilizációnak, Schild  
Tamás sorozata már nem csupán arról szól, hogy miképp  
nem kívánunk erről tudomást venni, és nem is csupán  
Istent keresi a húsokra vetülő gyér fényben, nem csupán  
azt a kérdést veti fel, hogy vajon van-e irgalom a világ-  
egyetemben, hanem mindenkihez személyesen szól.  
Vajon mennyire szükségszerű az ölés folyamatosan és  
aktívan fejlesztett gépezetét elfogadnunk? A nézők nem  
kerülhetik meg azt a kérdést, hogy milyen világban is  
élünk? Az is fontos, hogy erre a kérdésre nem tudunk  
válaszolni.

Schild Tamás sorozatában két aktus ötvöződik. A gyó-  
nás és a könyörgés. Könyörgés az állatokért, mint lelkes  
társainkért és érettünk, mint gyilkosainkért. Nem tudjuk,  
hogy kaphatunk-e megbocsátást. Borges egy novellájá-  
ban Ábel így szól Káinhoz, aki tettét nem tudja feledni:  
„Míg tart a lelkiismeret-furdalás, tart a bűn is.”<sup>20</sup>

## A VIDEO

A Karinthy Szalon egyik kisebb termében bemutatásra került egy négy részből álló videómunka<sup>21</sup> is, amelynek az első darabja 2013-ban, az utolsó pedig 2023 márciusában készült. A videók anyagát a *Mészárszéki anzix* képeiből állította össze a művész. Folyamatos kameramozgással, áttűnésekkel válnak láthatóvá a sorozat képeinek részletei.

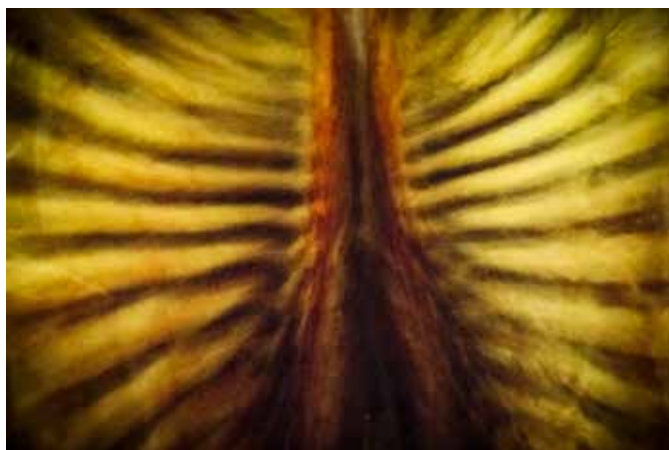
Ha egy útnak fogjuk fel a négy tételből álló filmet, azt mondhatnánk, a könyörtelenség tudomásulvételének stációiról van itt szó. Nem csupán a képi világ fogja össze őket, amelyben egészen az utolsó pillanattig csak a sorozat képeinek részletei jelennek meg, hanem a zene is, mely mind a négy tételben Bach *Adagiója*, Glenn Gould előadásában.

Az első videó még csak az *Adagio* hangjait használja fel, ezt a temetéseken oly gyakran hallható dallamot, mely egyfajta tisztelgés az eltávozott előtt és a búcsút idézi. A tétel utolsó képe egy fekete háttérből előtűnő szem.

A második rész túllép a búcsún és a lelkiismereten. Azzal, hogy Baka István *Az Apokalipszis szakácskönyvéből I.*<sup>22</sup> című verse köré fonódnak a képek és Arnold Schönberg<sup>23</sup> zenéjére építi fel a tételt, már nem csupán az egyes egyén lelkében feltámadó lelkiismeretről szól, hanem az embert és az állatot egyaránt a pusztuló tájba helyezi.

A harmadik elem, a harmadik tétel visszautal az elsőre, amennyiben itt is az *Adagio* dallama hangzik fel Glenn Gould keményen kopogó játékaival kísérve, de disszonáns hangzások, húrok visítása, fémes zajok is egyre inkább felülírják a zenét. A tétel címe: *A soronkövetkező emlékére*. A képek között feltűnik egy fehérén világító kereszt, amely az adott környezetben akár egy kés is lehet. Ez a rész végül ugyanazzal a képpel zárul, mint az első tétel.

A videószonáta negyedik tétele már csak zajokból építkezik. A tétel teljes címe: *Mészárszéki anzix – Végző megoldás, hangjáték képzetekkel, Szemelvények válogatott szorongásaimból, elfojtásainkból, gazembersegeinkből*. Bár a tétel madárcsicsergéssel és gyermeki hangokkal indul, majd egy vihar hangjai keverednek bele, nagyon gyorsan a mászárszék visszhangos tereiben találjuk magunkat, ahol pányvák surrogása, szívhangok, a mosakodás zajai, állatok bőgése, a víz hangja kíséri a nézőt, egészen az utolsó percig, ahol még utoljára az egymásra dobált levágott fejekből tekintenek ránk a szemek, mielőtt az egyetlen, nem a sorozathoz tartozó képpel lezárul a mű a Gangeszben megmerítkező zarándok arcával.





Az utolsó képen már csak egy zenei kifejezés látható: *da capo al fine*. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy éppen a 77 éves európai békét megtörő ukrán-orosz háború kezdete után egy évvel tartotta Schild Tamás fontosnak, hogy kidolgozza ezt a negyedik tételt.

Ahogy a fotó esetében is, a videómunkák és kisfilmek között is találhatunk számos alkotást, melyek a vágóhidakkal, a vágóhidak irgalmatlanságával, a hozzájuk kapcsolódó erkölcsi problémával foglalkoznak. A legfontosabb, amit ki kell emelnünk, Huszárik Zoltán *Elégiája*. Nem csupán azért, mert Schild Tamás is elmondja, hogy ez számára mennyire fontos volt, hanem a videó első és harmadik tételének utolsó képén megjelenő, fekete háttérből előbukkanó lófej miatt is. Huszárik szemlélete az *Elégiában* megfogalmazott fájdalom, az irgalom hiánya az irgalmatlanságban, nem áll messze Schild Tamástól.

Fel lehet sorolni persze más olyan filmeket is, amelyek a mészárszékekhez kapcsolódnak. Elsősorban Georges Franju<sup>24</sup> *Le Sang des bêtes* című filmjét kell megemlíteni, amelyet 1949-ben forgatott azokon a helyszíneken, ahol Eli Lotar is dolgozott. Franju filmje, ahogy Lotar sorozata is, brutális és sokkal inkább társadalomkritikai éle van, mint költői természete. Továbbá Thierry Knauff<sup>25</sup> *Abattoir* című filmje tűnhet fontosnak, aki a már hivatkozott Marc Trevier-nek az anderlehti vágóhídon készült fotósorozata alapján készült 1987-ben, és bemutatták az Oberhauseni Nemzetközi Rövidfilmfesztiválon is. Éppen ott, ahol 21 évvel előbb Huszárik Zoltán filmje hozta el a fesztivál díját.





<sup>1</sup> SCHILD Tamás: *Mészárszéki anxyz* – Karinthy Szalon, 2023. 03. 23. – 2023. 04. 21. A kiállítás a Budapest FotóFesztivál programsorozatának egyik eseménye volt.

<sup>2</sup> *Prédikátor könyve*, 3. 19–20. „19. Az emberek sorsa olyan, mint az állatoké, egyforma a sorsuk: ahogyan meghal az egyik, ugyanúgy meghal a másik is, és ugyanolyan lélek van mindegyikben, nem külön az ember az állatnál. Bizony minden hiábavalóság! 20. Mindegyik egy helyre kerül, mindegyik porból lesz, és újból porrá lesz mindegyik.” Link: <https://bibliamindenkie.hu/uj/ECC3>.

<sup>3</sup> MORUS Tamás: *Utópia*, Szent István Társulat, Budapest, 2002, 86. Ford. KARDOS Tibor a W. Michels és Th. Ziegler által Berlinben kiadott (1895) *Lateinische Literatur Dänkmaler des XV-XVI Jahrhundert* című mű alapján. Eredeti kiadás: Thomas Morus: *De optimo statu reipublicae deque nova insula Utopia*, Leuven, 1516.

<sup>4</sup> Émile GIGAUT DE LA BÉDOLLIÈRE (1812–1883), író, újságíró, fordító: *Les Industriels, métiers et professions en France*, 1842. 86. old. Link: <https://www.gutenberg.org/ebooks/63063>

<sup>5</sup> Ibn BUTLAN (XI század első negyede – 1066), arab keresztény orvos és teológus. Az egészség megtartásáról szóló művének lefordítását először a XIII. században említik. A könyv *Tacuinum Sanitatis* címmel vált ismertté és kedvelté.

<sup>6</sup> Pontos megnevezéssel élve a *Hét Egyesült Holland Tartomány Köztársasága*. Ilyen néven 1581–1795 között létezett.

<sup>7</sup> John Michael MONTIAS (1928–2005) francia származású amerikai közgazdász és művészettörténész. A holland aranykor gazdaságtörténetével foglalkozott.

<sup>8</sup> A szakirodalom ezeket is a *Homo bulla* ábrázolások körébe sorolja.

<sup>9</sup> Rembrandt Hermensz van RIJN: *Le Boeuf écorché*, olaj, 1655, vászon, 94x67 cm, Paris, Musée du Louvre. A kép címe több változatban is ismert: *Slaughtered Ox / Levágott ökör, Le Boeuf écorché / Megnyúzott marha*, a továbbiakban *Mészárszékként* fogunk rá hivatkozni.

<sup>10</sup> TARR Linda: *A mészárszék szakralitása egy képtípus változásainak tükrében*, elhangzott: Fiatal Művészettörténészek VIII. Konferenciája, Budapest, 2022. szeptember 15–17.

<sup>11</sup> *Húsatlasz*, a Heinrich Böll Alapítvány (Berlin, Németország) és a Föld Barátai Európa (Brüsszel) és a Magyar Természetvédők Szövetsége (Budapest) közös kiadványa.

<sup>12</sup> Georges BATAILLE: „Abattoir”, *Documents*, n°6, novembre 1929, 327–329.

<sup>13</sup> Eli LOTAR (1905–1969), születési nevén Eliazar Lotar Teodorescu, román származású francia fotós és operatőr 1924-ben érkezett Franciaországba.

Germaine Krull körében élt és dolgozott, Lotar egy ideig a tanítványa is volt. Munkáit a kor legtöbb avantgárd kiadványa közölte, és számos jelentős nemzetközi fotókiállításon szerepelt (Fotographie der Gegenwart, Fifo, Salon de l'Araignée stb.). Georges Bataille kérte fel 1929-ben, hogy a *Documents* folyóiratban az *Abattoir* [Mészárszék] címszóhoz készítsen fényképeket. Ezekben az években, 1929 és 1931 között, készült az *Aux abattoirs de la Villette* című, 35 képből álló sorozata.

<sup>14</sup> Eli LOTAR: *Aux abattoirs de la Villette*, 1929, Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/en/recherche/oeuvres?display=Grid&terms=%20Aux%20abattoirs%20de%20la%20Villette>

<sup>15</sup> Sylvain LETEUX: „L'image des bouchers (XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) : la recherche de l'honorabilité, entre fierté communautaire et occultation du sang”, *Images du travail, travail des images* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 01 février 2016, consulté le 14 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/itti/1313> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.1313>

<sup>16</sup> Gilles FROGER: „Trois images d'abattoirs”, *Anthropology of food* [Online], S13 | 2019, Online since 09 March 2019, connection on 18 July 2023. URL : <http://journals.openedition.org/aof/9265>; DOI : <https://doi.org/10.4000/aof.9265>

<sup>17</sup> Marc RIVIER (1960–), belga fotográfus. Az 1980-as évek óta készít elsősorban portrékat. 1980-ban készítette az anderlehti vágóhídon az *Abattoir* sorozatot.

<sup>18</sup> Lásd: az Európai Parlament és a Tanács 1760/2000/EK rendelete.

<sup>19</sup> PILINSZKY János: „Hasonlat”, *Uő: Kráter*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976, 135.

<sup>20</sup> Jorge Luis BORGES (1899–1986): *Legenda*, Ford. Scholz László, BORGES, Jorge Luis: *Az első magyar költőhöz: válogatott művek*, Európa, Budapest, 2015, 456.

<sup>21</sup> Megtekinthető: <https://www.schildtamas.com/>, *Mészárszéki anxyz* – Változatok I-IV

<sup>22</sup> BAKA István: *Az Apokalipszis szakácskönyvéből I.*, <https://mek.oszk.hu/09400/09446/09446.htm#102>

<sup>23</sup> Arnold SCHÖNBERG: *Verklärte Nacht*, Opus 4.

<sup>24</sup> Georges FRANJU (1912–1987), francia filmrendező. 1949-ben forgatta a *Le Sang des bêtes* című dokumentumfilmet bemutatta az állatok halálát a párizsi vágóhidakon (La Vilette, Vaugirard). A film az egyik legközvetlenebb megjelenítése a vágóhidak világának. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=q0qE59rk3ic>

<sup>25</sup> Thierry KNAUFF (1955–), belga filmrendező.



# A FÉNYKÉPEK LÁTHATÓ ÉS LÁTHATATLAN NYOMAI – FOTOGRÁFIA, ÖKOLÓGIA ÉS KAPITALIZMUS

Unknown: *Silver bars in the vault*, 1945, Kodak Collection  
© Courtesy: Rare Books, Special Collections and  
Preservation, University of Rochester

HONNAN SZÁRMAZNAK ÉS  
MILYEN KÖRÜLMÉNYEK KÖZÖTT  
BÁNYÁSZTÁK ÉS TERMELIK KI  
A FÉNYKÉPEZŐGÉPEKBEN HASZNÁLT  
FÉMEKET? MILYEN LÁTHATATLAN  
MUNKAFOLYAMATOK SZÜKSÉGESEK  
A FÉNYKÉPEK LÉTREJÖTTÉHEZ?  
ÉVENTE MEKKORA SZÉN-DIOXID  
KIBOCSÁTÁSÉRT FELELŐSEK  
A ROSSZUL SIKERÜLT KÉPEK ÉS  
A MINDENNAPI TELEFONHASZNÁLAT?

Többek között ezekre a kérdésekre keresi a választ a *Mining Photography. The Ecological Footprint of Image Production* [A fotográfia bányászata. A képgyártás ökológiai lábnyoma] című utazó kiállítás, amely a fotográfia médiumát annak nyersanyagai szempontjából vizsgálja: a természetes környezetre gyakorolt káros hatását, a klímaváltozáshoz való hozzájárulását és az emberi munkaerő kizsákmányolását mutatja be kritikus nézőpontból kezdetektől napjainkig, feltárva az ezekhez kapcsolódó összetett és ellentmondásos jelenségeket, anélkül, hogy egyszerű megoldásokat kínálna.

A tárlat a Museum für Kunst & Gewerbe Hamburg és a Kunst Haus Wien együttműködésben jött létre, és elő-

ször Hamburgban volt látható 2022-ben, majd Bécsben 2023-ban. A kiállító művészek között szerepel Alison Rossiter, Madame d'Ora, Robert Smithson és Mary Mattingly. A fényképek, videók, interjúk és tárgyak öt csoportban jelennek meg, amelyek mindegyike egy-egy, a fotográfiai eljárások és gyártás során felhasznált anyag – a dagerrotípiákhoz szükséges réz; a nyomtatási eljárásokhoz használt fosszilis tüzelőanyagok, mint a szén és a bitumen; a huszadik században elterjedt ezüstszelatinos nyomatokhoz alkalmazott ezüst; a papír mint hordozóanyag; és a mai fényképezőgépek és okostelefonok gyártásához elengedhetetlen ritkaföldfémek – és az ahhoz fűződő jelenségek nyomába ered.

Esther Ruelfs kurátor szerint a kiállítás azt tárja fel, hogy „a fotográfia találmánya és az iparosodás összefonódik, és hogy a fotográfia tömegmédiumként való elterjedése hogyan kapcsolódik a természeti erőforrások kizsákmányolásához”.<sup>1</sup> Az egyik központi téma az éghajlatváltozás, amelynek fotográfiához fűződő kapcsolatát elsősorban úgy ismerjük, mint amiben az utóbbi dokumentálja és közvetíti az előbbi. A fényképek által megörökített elsivatagosodott területek és kiszáradt folyómedrek, fák, árvizek, viharok, hőség, tüzek hivatottak bizonyítani a szélsőséges időjárási körülmények létét. Ezek azonban alapvetően távolban lévő „természeti katasztrófaként”



Hermann Biow: *Alexander von Humboldt*, 1847, © MK&G Collection

John Cooper: *Pit Brow Woman*, 1860s, © The Mater and Fellows of Trinity College, Cambridge



mutatják be a jelenséget – pedig a fotográfia nem csak passzív megfigyelője, hanem tevékeny részese az antropocénnek és kapitalocénnek<sup>2</sup> nevezett kornak. „Ahhoz, hogy az éghajlatváltozást teljes történelmi sajátosságában jobban ábrázolhassuk, először is fel kell ismernünk, hogy a reprezentációs eszközeinket hogyan vonták be ugyanebbe a logikába” – írja a kiállításához készült katalógus *Photography and Climate Change: The Engine of Reflection, and Its Footprint* [Fotográfia és éghajlatváltozás: A tükrözés gépezete és lábnyoma] című tanulmányban Boaz Levin and Esther Ruelfs.<sup>3</sup>

A fotográfia születését például hivatalosan 1839-re datáljuk, azonban az azt lehetővé tevő folyamatok jóval korábbra nyúlnak vissza. Ariella Aïsha Azoulay a *Toward the Abolition of Photography's Imperial Rights* [A fotográfia birodalmi jogainak eltörlése felé] című tanulmányában egyenesen 1492-re teszi a fotográfia eredetét.<sup>4</sup> Ezt az elméletet követi a kiállítás végén található idővonal, amely a kapitalizmus, az ökológia és a fotográfia történetének összefonódását mutatja be egy idővonalon – 1492-től 2030-ig. Illetve ezt bizonyítja Hermann Biow 1847-ben Alexander von Humboldtról készített portréja, amely a kiállítás első részében látható. A német természettudós 1799-ben indult első nagyobb expedíciójára az amerikai kontinensre, ahonnan a fél évszázaddal későbbi

dagerrotípiához szükséges fémekből hozott mintákat. A Humboldt által gyűjtött ásványok – amelyek a kiállításon természetes formájukban láthatóak – és a fénykép együtt ugyanakkor azt is megmutatják, hogy a nyersanyagok hogyan válnak láthatatlanná a végeredményen. Arthur J. Munby költő, fotográfus olyan portréfotókat gyűjtött, amelyek egy láthatatlan folyamatra és az abban szereplő névtelen munkásokra irányítja a figyelmünket: nőkre, akik először a föld alatt, majd a felszínen dolgoztak Nagy-Britannia szénbányáiban, hozzájárulva a birodalom ipari sikereihez. A szén számos ágazatban alapvető fontosságú volt, például a réz feldolgozásához, amelyet a dagerrotípiá-lemezek gyártásához használtak fel. A fényképeken a nőket koszos munkaruhában, bányászfelszerelésben és – a viktoriánus kor nőképevel szöges ellentétben – férfias pózokban ábrázolták. Szintén munkásokat örökítenek meg az 1848-as kaliforniai aranylázról készült dagerrotípiák, amikor is százezrek indultak meg az ország nyugati vidékeire. Az aranyláz során egyfelől egy olyan anyagot is bányásztak, amely magának a dagerrotípiának a létrejöttéhez is szükséges volt – a rögzítőanyagként használt aranykloridot –, másfelől ezek a képek az első dokumentációi a bányászat környezetpusztító hatásának, például a folyók és vízkészletek szennyezéshez.



Oscar Hofmeister, Theodor Hofmeister: *Moorblumen*, 1897, © MK&G Collection

A portrékon kívül a tájképek is alkalmasak mind az el-, mint a felfedésre. A Hofmeister-testvérek 1897-es, Hamburg környéki lápvidéket klasszikus piktorialista módon megörökítő guminyomatán a gyapot fehér virágai kiemelik az idealizált táj festői minőségét, ugyanakkor nem mutatják meg a barázdált talajt és a vízvezető árkok geometrikus vonalait – amelyek a szisztematikus tőzegkitermelés kezdetét jelzik. Susanne Kriemann 2017-ben már eleve egy fertőzött mezőre érkezett: azért kísérte el a Jénai Egyetem tudósait, hogy egy egykori bányászati terület renaturalizációját vizsgálja, ahol az erősen radioaktív uránércet bányászták 1949 és 1990 között. A súlyosan szennyezett talajban élő növényekről készített képeken nem látszik a radioaktivitás, viszont Kriemann leszedte a növényeket és pigmentek előállítására használta fel őket, ennek segítségével állított elő heliogravüröket (ezt a technikát elsősorban 1880 és 1930 között használták). Így végeredményben bevonta a növényeket a műbe, a radioaktivitást pedig a kép fizikai elemévé tette. Anaïs Tondeur a levegőben terjedő koromrészecskéket követte, amelyek a huszadik század fordulóján a fotográfiai eljárások alapvető alkotóelemei voltak. A kormot a szél és a légáramlatok szállítják a levegőben, hogy aztán jóval messzebb lehulljanak; a részecskék pedig elnyelik a napsugarakat és hozzájárulnak a légkör felmelegedéséhez. Az égboltról készített felvételekhez a helyszínen, a levegőből kinyert koromrészecskéket pigmentté alakítva használta fel – a sötét tónusok által kihangsúlyozva légszennyezés súlyosságát.

A papírgyártás is jelentős szerepet játszott a fotográfia történetében és a negatív környezeti hatásokban. A német Agfa AG és a belga Gevaert Photo-Producten NV egyesülésével 1964-ben létrejött az Agfa-Gevaert csoport a világ egyik vezető fotóipari gyártója. A fotópapír előállítását bemutató, huszadik század első feléből származó fényképek nem csak kortörténeti dokumentumok: a fekete-fehér zselatinos ezüstpapírt például ma is ugyanazon elvek szerint gyártják. A zselatint pedig állati testrészekből vonják ki – Madame D’Ora 1949 és 1953 között, két párizsi vágóhídon készített sorozata ennek a folyamatnak, a szarvasmarhák racionalizált levágásának

nyers brutalitását, az ipari hústermelés (és zselatinelőállítás) mögött meghúzódó kellemetlen valóságot mutatja meg. Az F&D Cartier a fotópapír anyagiságát kezdte el munkacsoportokban vizsgálni a huszadik század végén. Installációikban a művészek 1890 és 2000 között készült, lejárt szavatosságú fotópapírokat használtak, amelyek elvesztették fényérzékenységük egy részét, de valamennyire még mindig reagálnak a fényre – így egy végletekig leegyszerűsített esztétika mentén vezetnek vissza a médium kezdeti, a fény és az idő rögzítésére irányuló kísérleteinek korszakába, illetve közvetítik a papír mint anyag összetettségének és sokféleségének látványát.



F. D. Cartier: *Wait and See*, 1998–2022, © F&D Cartier, image right Vienna 2023

Unknown: *Paper warehouse of the AGFA AG*, Leverkusen, 1956, © Archive Museum Ludwig, Cologne







Optics Division of the Metabolic Studio: *Lake Bed Developing Process*, 2013, © Optics Division of the Metabolic Studio

Az Optics Division of the Metabolic Studio (Lauren Bon, Tristan Duke, and Richard Nielsen) kollektíva munkájának, nagyméretű képeinek egyszerre tárgya és anyaga a kaliforniai Owens-tó. Egy hajókonténert alakítottak át fényképezőgéppé, ezüstöt a közeli, használaton kívüli Cerro Gordo bányából, halogénsókat pedig a tó fenekéről gyűjtöttek, és zselatint dolgoztak fel a környékbeli szarvasmarhákból. A sötétkamrát az éjszakai sötétséggel, a vegyszereket pedig a tómederből származó sós vízzel helyettesítették. A helyszín, a felhasznált tárgy és az anyagok a fotográfia globális kereskedelméhez kapcsolódnak: az Owens-völgyből származó ezüstöt elsősorban az Eastman Kodak cég használta filmgyártásra. A tó vizét pedig a Los Angeles-i vízvezeték-rendszerbe vezették, így az az 1920-as évek közepére az szinte teljesen kiszáradt.



Mary Mattingly *Kobalt* című sorozata globális ellátási láncok térképeit, műholdas felvételeket, rendezett és dokumentarista képeket ötvözt, miközben egy hatalmas kiterjedésű, összetett rendszer megértésére tesz kísérletet, amely többnyire rejtve marad előlünk. A kobalt, az akkumulátorok „véres gyémántjának” kitermelése több, mint hatvan százalékban a Kongói Demokratikus Köztársaságban, bizonytalan körülmények között zajlik. A kitermelt fém egy részét kínai gyártók vásárolják fel, hogy aztán a laptopoktól kezdve az okostelefonokon át az elektromos autókig felhasználják azt. Az Egyesült Államok pedig „stratégiai ásványnak” minősítette, hogy ösztönözze a bányászatát, miközben a világ kobaltkészletének közel kétharmadát az amerikai hadsereg használja fel. Mattingly munkájában a kobalt útját követhetjük nyomon a feltárt sziklafaltól a megnyitott bányán keresztül a szállítóállomásig. Mindezeket egy térkép köti össze, így láthatjuk, hogyan veszünk óhatatlanul is részt – még a kritikai reprezentáció is – a globális világgazdaság és a kitermelés logikájának kártékony ökológiájában.

Mary Mattingly: *Mineral Seep*, 2016 © Mary Mattingly



Lisa Barnard: From the series *The Canary and the Hammer* © Lisa Barnard

Lisa Barnard egy másik, különösen értékes anyag, az arany nyomába eredt, amelyet okostelefonok, fényképezőgépek és televíziók gyártásához is használnak. Ezek tönkrement, e-hulladék fomájukban is értékes anyagokat tartalmaznak – de nem csak azokat, hanem mérgezőeket is (például ólmot, higanyt). Kína, amely évente tízmillió tonna mérgező anyagért felelős, a világ egyik legnagyobb e-hulladék forrása és egyben legnagyobb importőre is. A művész a kínai illegális e-hulladék-kereskedelemmel foglalkozik, amelynek során a rendkívül robbanékony királyvíz (salétromsav és sósav 1:3 molarányú elegye) segítségével vonják ki az aranyat a régi készülékekből.

A kiállítás legvégén a Hamburgi Képzőművészeti Egyetem alkotását láthatjuk, amely olyan arcfelismerő technológiát használ, mint amelyet a nagy tech cégek alkalmaznak. Az interaktív installáció részeként egy képernyőn saját magunkat látjuk, miközben a digitális képgyártás ökológiai lábnyomhoz való hozzájárulásáról tájékoztat: minden másodpercben majdnem ezer képet töltenek fel az Instagramra. Egy kép elkészítése kevesebb energiát fogyaszt, mint posztolni vagy felhőben tárolni azt. Csak a rosszul sikerült képek évi 355 000 tonna, napi három és fél órányi telefonhasználat pedig évi 69 kg szén-dioxid kibocsátást jelent.

„A fotográfia lehetővé tette a képgyártás és -terjesztés fosszilis alapú iparosítását. Így a fotográfia története elkerülhetetlenül és elválaszthatatlanul az ember által okozott éghajlatváltozás történeteként jelenik meg.” – olvasható a katalógusban, amelynek tanulmányai által még jobban elmélyedhetünk a már említett témákban.<sup>5</sup> A fotográfia médiumára, anyaghasználatára és környezetével való viszonyára irányuló alkotói reflexiók, a fotográfiával szoros kapcsolatban álló, ám többnyire fókuszon kívüli jelenségek tudatosítása, és a bevett fotótörténeti toposzok felülírása pedig az elfedés és a megmutatás különböző fotográfiai lehetőségeire világítanak rá, és egy másféle tekintet és cselekvés esélyét kínálják.



Szelfi a kiállításban. A szerző felvétele.

<sup>1</sup> Boaz LEVIN, Tulga BEYERLE, Esther RUEFELS (szerk.): *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production*, Spector Books, Lipcse, 2022, 9.

<sup>2</sup> A szót először David Ruccio használta 2011-ben, arra utalva, hogy a klímaváltozás mögött álló fő erő a kapitalizmus.

<sup>3</sup> Boaz LEVIN, Tulga BEYERLE, Esther RUEFELS (szerk.): *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production*, Spector Books, Lipcse, 2022, 14.

<sup>4</sup> Ariella Aïsha AZOULAY: „Toward the Abolition of Photography’s Imperial Rights”, Kevin COLEMAN, Daniel JAMES (szerk.): *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction*, Verso Books, London, 2021.

<sup>5</sup> Boaz LEVIN, Tulga BEYERLE, Esther RUEFELS (szerk.): *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production*, Spector Books, Lipcse, 2022, 16.



# VÉGÜL IS MINDEN FÉNYKÉPEZÉS KÜZDELEM

Jegyzetek Gera Mihály munkásságához – 2. rész



Baricz Katalin: Szabadon, Kőszeg, 1974/2004, zselatinos ezüst,  
© Capa Központ/Gera Fotográfiai Archivum

Gera Mihály tördelőszerkesztőként testközelből tapasztalhatta, hogyan is működött a magyar sajtóvilág, és abban milyen szerepet töltött be a fénykép. Erről tanúskodik az az interjúrészlet, amelyben – többek között – kifejtette, hogy mit gondol ő a sportfotográfiáról. Nyilatkozatában a sportfotográfia fogalma nyilvánvalóan metonimikusan magában rejtette a riportfotóról vallott elvárásainak, nézeteinek egészét. „A sportnak van egy meghatározása, amit nehéz lenne most elmondanom. A fotográfia számára természetesen a legnagyobb izgalmat a forró hangulatú versenyszerű sportok jelentik. Ha egy válogatott labdarúgó emelgeti a labdát a gyepeken, az életkép. Annak a sportfotográfiához semmi köze. A sportfotó az, amikor ránézek egy ökölvívó mérkőzésen készült képre, és megállapítom, hogy ki győzött. Tehát egy forrpontját tudja megfotografálni a fotográfus, aki tudja a szabályokat, tudja, hogy mi fog történni. Együtt él az egészszel, és tudja, hogy mikor dől el a mérkőzés.”<sup>1</sup> A „forrpont” kifejezés jelentése, melyet Gera a jó

(riport)/sportkép alapvető tulajdonságaként nevez meg, párhuzamba állítható Henri Cartier-Bresson 1952-ben publikált, a huszadik század második felének (riport/dokumentarista) fotográfiáját jelentősen befolyásoló fogalmával. A *döntő pillanat* fogalmán Cartier-Bresson a következőt érti: „Nekem a fotográfia egy esemény fontosságának és ezen esemény helyes kifejezéséhez szükséges formák együttállásának másodperc töredéke alatt történő szimultán felismerése.”<sup>2</sup>

Gera hiányolta a „forrpontot” visszaadó fotográfiákat a magyar sajtóból. Hiányérzetéről erős kritikát fogalmazott meg az általa a sajtófotóról tett első megnyilatkozásaként jelölt kiállítás-ismertető szövegében.<sup>3</sup> Írásában értékelte a hivatalos, nyomtatásban közzétehető képek minőségét, s azok létrejöttének okait is ecsetelte. A szerkesztői kényszer miatt kialakult, a *valóságot* nem tükröző címlapok által fedett belíveken szereplő képsorokat „ál-fotóriportként” definiálta, amely „első tekintetre olyan, mintha valódi fotóriport volna, holott csupán szép, vagy



kevésbé szép képek sora, és semmi több. Ugyanis éppen a lényeg hiányzik belőle, az állásfoglalás, a társadalomban izgalmat okozó dolgok, események sajátos, egyéni szemlélete, egyszóval a tartalom.”<sup>4</sup> Gera ezzel az üres, tartalmatlan sajtófotóval opponálta a kiállítóterekbe „szorult”, vagyis a nyomtatott újsághoz képest lényegesen kisebb publicitást kapó, tartalommal, társadalomkritikai erővel és minőséggel bíró (riport-) fotósorozatokat. Szembeállításán keresztül érthetővé tette a hetvenes, nyolcvanas éveket később értelmező fotótörténeti meglátást, amely szerint a fotóművészetben „Két fő irány mutatkozott: az egyik a dokumentarista megközelítést követte, a másik a nyugatról átvett kortárs irányzatokra épített. A dokumentarista tradíció követői elsősorban hivatalos fotóriporterek voltak.”<sup>5</sup> A dokumentarista irányzatot képviselő, a világban fellelhető jelenségek bizonyos alkotói szándék alapján történő vizuális megjelenítésén fáradozó fotográfusok sorozatai nem eredetinek tekinthető közegükben, hanem kiállítóterekben jelenhettek meg, ha ezt egyáltalán az akkor még aktív cenzúra lehetővé tette. Így az 1974 óta a MÚOSZ által megrendezett sajtófotó pályázatnak, amely a pályázati kiírásában lehetővé tette az év során sajtótermékben nem publikált sorozatok beküldését is, érthetőbbé válhat a kor fotográfiai életében

betöltött jelentősége. „Így történhet meg, hogy miközben képeslapjainkból eltűnnek a fényképriportok, a sajtófotó pályázat esztendőről esztendőre remek képriportokat díjazhat. (Furcsa fíntor: a díjnyertes képeket azután közlik a képeslapok, így – ha megkésve is – egy részük a helyére kerül.)”<sup>6</sup> Gera ironikus megjegyzése a magyar fotográfia és a külföldi fotóművészeti szcéna működésével teljesen ellentétes működésére és helyzetére is rávilágít. Ott ugyanis a magazinokban (például: *Life*, *Harper's Bazaar* stb.) korábban lehozott sorozatokat galériák és múzeumok falain állítják ki az adott fotográfus életművének érvényes darabjaiként, ami már szinte hagyománnyá vált a nyolcvanas évek közepére, majd ez a (modernista) gyakorlat az amerikai posztmodern teoretika céltáblája lett. A szociofotó elnevezés ekkoriban, a 70-es évek végén és a 80-as évek elején jelenik meg újra a fotóművészeti gondolkodásban, és egyben Gera elméleti munkásságának is központi eleme lesz. Bár a korban népszerű vita és kerekasztal téma volt a szociofotó fogalma, elnevezése, és ez a fotográfiai képtípus, illetve és az 1930-as és az 1980-as évekbeli alakváltozatai közötti különbség, a szakemberek abban nagyjából egyetértettek abban, hogy a „szociofotó dokumentarista értéke vitathatatlan.”<sup>7</sup>





Rodolph Hervé: *Langyos víz*, 1993, zselatinos ezüst,  
© Capa Központ/Gera Fotográfiai Archivum

A Fényes Adolf teremben 1983. március és augusztus között megrendezett, öt darab tematikus tárlatból álló kiállításorozat<sup>8</sup> az *újra divatba jött* „szociofotográfia” mondhatni legkomolyabb bemutatkozása volt. Gera közéleti aktivitásában is fontos szerepet játszott ez a kiállítás, mivel ennek kapcsán került később a Nagybaracscai Fotográfiai Alkotótelep közelébe, melynek aztán majd tíz évig a művészeti vezetőjeként is tevékenykedett.<sup>9</sup>

Fontos megjegyezni még, hogy ez volt az a tárlatsorozat, amelynek apropóján kifejtette a szociofotó (dokumentarizmus) és a „kísérleti” fotográfia között fennálló általa vélelmezett minőségbeli különbségeket. Nagybaracsán, a Radnóti Miklós Művelődési Házban elhangzott előadásában pontokba szedve ismertette, hogy miért előbbre való a „szociofotó” a hatvanas, hetvenes években oly fontos szerepet játszó kísérleti fotográfiával szemben.<sup>10</sup> Szubjektív felsorolásában többek között a kísérleti fotográfia kifáradására, annak erőszakolt és tartalommal nem bíró formai játékká váló degradálódása mellett a kísérleti fotográfiában rejlő blöff lehetőségére, és annak elméleti magyarázattal elfogadhatóvá tett megoldatlan ábrázolások miatti – állítólagos – rossz hírére fektette a hangsúlyt. A *Fotóművészet*ben közölt kerekasztal beszélgetésen<sup>11</sup> is felvázolta véleményét, melyben az imént összegzett, általa vélt „problémák” következtében a kísérleti fotográfiai gyakorlatot felfüggesztő alkotók közül kettőt meg is nevezett. „Nagyon érdekes jelenség, hogy

miközben a szociofotó divatba jött, aközben a »kísérletező« gyűjtőnéven ismert fotográfia kifáradt, kimerült. Gondoljunk Tímár Péterre, aki ez előtt a kiállítás előtt még belefestett a képeibe, aki állandóan kísérletezett valamivel, s ki akarta tágítani, legtöbbször a képzőművészet irányába, a fotográfiát. Vagy gondoljunk Török Lászlóra, aki a maga ezoterikus és enigmatikus világából kilépett a cigányok közé.”<sup>12</sup> Visszatérve a művelődési házban elhangzott szövegére, a „szociofotó” melletti döntő érve az, hogy míg a „kísérleti fotó” megcsömörlött, s újításokra már nem ad lehetőséget, addig a szociofotó – gondolom, mert az a világ történéseiből merít – folyton folyvást új témákon keresztül megújulásra képes. „A fényképészek közül egyre többen ismerik fel ezt aényt, és egyre többen fordulnak el a kísérletező fotográfiától. Közülük sokan találnak rá az élethez vitathatatlanabbul közvetlenebb kapcsolatban álló szociofotóra, amely azal kecsegteti őket, hogy módot ad a számukra fontos, de eddig bennük rekedt mondanivaló kifejtésére. És ami nem lényegtelen: ez az út végtelennek látszik.”<sup>13</sup>

Gera szavaiból kristálytisztan elkötelezettség olvasható ki az itt szociofotó néven említett, amúgy dokumentaristának nevezhető fotográfiai attitűd mellett, s véleményalkotása inkább kizáró, mintsem megengedő.

A Fényes Adolf teremben rendezett kiállításorozat résztvevőinek döntő többsége a kor progresszív (értsd: kísérletező) fotográfusainak gyűjtőhelyéből, a Fiata-



lok Fotóművészeti Stúdiójából került ki,<sup>14</sup> másrészt például a Timár Péter és Stalter György által képviselt dokumentarista attitűd valójában egy progresszív, 1945 után ritkán tapasztalható – többek között műfaj, és témaválasztásában az 1945 előtti szociofotótól is markánsan eltérő – valóságra irányult. Ennek témaválasztását, a fennálló rendszert kritizáló éle miatt, valamint ennek fokozása érdekében tudatosan választott kemény, sallangmentes vizuális nyersségét az Aczéli kultúrpolitika 3T rendszerében valahogy elfogadhatóvá kellett tenni, és szocialista értékekkel kellett felruházni. A harmincas évek baloldali, a fotográfia médiumában rejlő kizárólagos technikai megoldásokra építő modern szocio-fotográfia irányzata ehhez a legalizációhoz megfelelő alapul szolgálhatott. Talán ez lehetett a fő ok, hogy a nyolcvanas évek kiállítóterekbe szorult dokumentarista, riport jellegű sorozatait szocio-fotográfia néven jelöljék. Ennek a progresszív dokumentarista irányzatnak az újdonsága, frissessége Magyarországon, főleg a Gera által csak „ál fotóriportként” jellemzett magazin-riportázzsal szemben, különleges jelenségnek számított, s az ebből a különlegességből fakadó besorolási, névadási kényszer a későbbiekben sem hagyta nyugodni a korszak fotóművészetével foglalkozó szakembereit. Miltényi Tibor döntő többségében ezeknek az alkotóknak a nyolcvanas években készített fényképeire az autonóm riport elnevezést

tartotta megfelelőnek, melyet Szilágyi Sándor is átvett a magyar neoavantgárd fotóművészetet tárgyaló hiánypótló könyvében. Szilágyi a műfaj definiálására is kísérletet tett. Az ebben a stílusban alkotó szerzők „külső megbízás nélkül, autonóm módon készítették el azokat a nagyobb képanyagaikat, amelyekkel igyekeznek föltárni egy-egy összetett társadalmi problémakört. A végeredmény riport, tehát »jelentés« vagy »beszámoló«, ugyanakkor nem szöveget illusztrál, mint ahogyan az a sajtóban szokás, hanem önállóan, képi eszközökkel mondja el a történetet. A műfaj megnevezése tehát pontos: autonóm riport.”<sup>15</sup>

Gera a Seres Zsuzsának adott interjújában is kifejtette véleményét a hetvenes, nyolcvanas évek magyar fotóművészetét megosztó dokumentarista – experimentális fotóhasználat kérdéskörében. Ebben ismételtelen megerősítette, hogy véleménye szerint a „konstruált fotográfiát”, amelyet egyébként adott esetben még kedvel is<sup>16</sup> kizárólagos képtípusként, szemben a fiatal fotósok többségével, nem tudja elfogadni, mert az „olyan harminc éves lemaradás. Ugyanúgy, mint a fotómontázs. Hol van az már!”<sup>17</sup> A kijelentésében voltaképpen nincs semmi különös vagy érthetetlen, hiszen azt a klasszikus, modernista fotográfiai attitűdöt és esztétikai felfogást visszahangozza, amely a fotográfia médiumának önállóságát és saját technikai lehetőségeiben rejlő kreativitását tartotta fontosnak.





Miskolczi Emese: *Vicsorgó* (részlet az *Őnarcképek* című sorozatból), 2001, zselatinos ezüst, © Capa Központ/Gera Fotográfiai Archívum

Művészettörténeti tény azonban, hogy az Amerikai Egyesült Államokban, és például Németországban ekkoriban jelentek meg az első olyan összefoglaló művek,<sup>18</sup> amelyek a „konstruált” és összefoglalóan „kísérletinek” nevezhető fotográfiai képtípusok jelentőségét és a posztmodern gondolkodásban betöltött kiemelt fontosságát mutatták be. A magyar fotótörténet korpuszán belül Gera kijelentését mégsem tarthatjuk elavultnak, hiszen ott nem történt meg az a tudatos, médiumcentrikus, tiszta, purista, új tárgyilagos fordulat,<sup>19</sup> amelyet Amerikában például Paul Strand, vagy Edward Weston, Németországban Renger-Patzsch, vagy August Sander képviselt a két világháború között. A magyar fotográfiát sokáig kísértette a későn adoptált piktoralizmus szellemisége, s leegyszerűsítve a tiszta fotográfiaként nevezhető modernista felfogáshoz az az 1930-as években kialakult szocio-fotográfia került a legközelebb, amely a II. világháborút követő évtizedekben a szocialista realizmus által hamis, lényegétől megfosztott képtípussá lett. Itthon nem volt meg tehát az a korszerű, tiszta fotográfiai, modernista korpusz, amelyet a II. világháború után Amerikában Steichen, vagy a hatvanas évektől John Szarkowski képviselt többek között Museum of Modern Art kurátoraként, és amely ellen a progresszív irányzatok hitelesen definiálhatták volna magukat.

Gera elméleti és szerkesztői aktivitása mintha ennek az űrnek a kitöltését célozta volna meg.

Visszakanyarodva Gera első szakírói korszakához, a *Fotóművészet* számára készített hiánypótló interjúkhoz, megemlítendő, hogy azok között az 1990-es években elindított *Fényképtár* című könyvsorozatának akár inspirációs forrásul szolgáló adalékokat is találhatunk. A Kálmán

Katával készített interjújában sok szó esett a Kálmán által szerkesztett, a magyar fotótörténet első, fotográfiának szentelt könyvsorozatáról, amely a Corvina kiadásában jelent meg. A harmincas évek (magyar) szocio-fotográfiajának egyik legjelentősebb alkotójával készített interjúja alapján egyrészt Gera *Fényképtár* sorozatának könyvformátumát, sőt témaválasztását illetően is találhatunk közös pontokat.

Mivelhogy a Kálmán szerkesztette *Fotóművészeti kiskönyvtár* létrejöttének voltaképpen oka az akkor már nagybeteg Escher Károly anyagi megsegítése volt, fotóművészi nagyságának elismerésén túl, ezért a sorozat többi darabjában is Kálmán igyekezett már lezárt, egységes és kiforrott életművel rendelkező művészeket bemutatni. A könyvsorozat formátumára sem véletlenül esett a választás: egy Csehszlovákiában már létező fotókönyv formátumához igazodtak, mert úgy gondolták, így majd nagyobb eséllyel cserélhetnek képanyagokat egymás között. Mint Kálmán említette: „azonban ez a kiadók nehézsége miatt soha sem valósult meg. Előfordult például, hogy az André Kertész képanyaga már nyomás előtt állt, amikor ők minket erről értesítettek; megnézni nem lehetett, csak megrendelni, és azt a kiadó nem vállalta, hogy látatlanba megrendelje; aztán mi később csináltunk egy külön André Kertész kötetet. Tehát tulajdonképpen semmi értelme sem volt a gyakorlatban ennek a formátumnak.”<sup>20</sup> Kálmán jövőbeni terve pedig, az életművének bemutatásával befejezett könyvsorozat után a „fiatalok” munkásságát bemutató sorozat indítása<sup>21</sup> lett volna. Ez a könyvsorozat nem valósult meg, de Gera, a harminc kötetet számláló *Fényképtár* sorozatával, a Kálmán Kata által is előirányzott



Vékás Magdolna: *Sóderdomb 2.*, 2000, argéntotípiá,  
© Capa Központ/Gera Fotográfiai Archivum

szubjektív válogatás elve mentén, egyfajta szellemi örökösként folytatta a megkezdett utat. A *Fényképtár* sorozat formátumválasztás tekintetében is a *Kiskönyvtár* állítható párhuzamba. A fotográfiai könyvkiadás óriási elmaradását pótlándó, Kincses Károly a Magyar Fotográfiai Múzeum igazgatójaként 1992-ben indította el a *Magyar fotográfia történetéből* című sorozatot, s ezzel szinte egy időben, három évvel később tette ugyanezt Gera a kortárs fotóművészekre koncentráló, már említett sorozatával. „Még a kezdet kezdetén megállapodtunk Kincses Károssal, hogy fotótörténetet nem adok ki. Egymást nem keresztezzük. 1995-ben terveztem el, hogy induljon egy kismonográfia-sorozat, a *Fényképtár*. Azonos méretű legyen a múzeumi könyvekkel, még a tipográfia is hasonló.”<sup>22</sup>

A Gera-életmű talán legismertebb szelete, amely *Az én fotógalériám*<sup>23</sup> címen futó rovat szövegeiből áll, könnyedén csatlakoztatható a modernista hagyományhoz. A tömör, képzettársításokban gazdag, szépirodalmi, esztétikai, filozófiai idézetekben bővelkedő szövegek a fénykép értékét, a fotóművészet elfogadottságát segítő valóban új értékkel bírtak és bírnak most is. A magyar sajtó- és fotótörténet talán legtöbb megszüntetett magazinját túlélő rovatában<sup>24</sup> Gera a *Képolvasás* nevű módszerét alkalmazza, melynek segítségével „azt kell kiderítenünk, mivel, milyen eszközökkel érte el a fotográfus azt a hatást, amivel látványélményét belesűríti a fényképbe.”<sup>25</sup>

Az előttünk lévő fényképet megfelelően bemutató méltó szavak megalkotása az egyik legnehezebb feladat a fényképekkel kapcsolatos elemző munka folyamán. Gera Mihály fotográfiával kapcsolatos életművét egyre közelebről vizsgálva azt gondolom, hogy ennek a kihívásnak a megoldására tett folyamatos kísérlet az talán, ami legfényesebben világlik ki a szerteágazó, választott médiumának minden területét lefedő munkásságából. Szavain keresztül nem csak az őt izgatató fényképekhez, alkotói életművekhez nyílik út, hanem a magyar fotótörténet egy majdnem félévszázados szakaszához is.

<sup>1</sup> Seres Zsuzsa interjú, 9. old., kézirat, MFM

<sup>2</sup> „To me, photography is the simultaneous recognition, in fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression.” CARTIER-BRESSON, Henri: „Introduction to The Decisive Moment”, [1952], HERSHBERGER, Andrew (szerk.): *Photography Theory, an Historical Anthology*, Willey Blackwell, 2014, 191.

<sup>3</sup> „Riportok a falon (Jelenség és példa)”, GERA Mihály: *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989*, Budapest, Folpress kiadó, 2008, 252–257.

<sup>4</sup> *Uo.*, 252.

<sup>5</sup> SIMON Mihály: „Forradalomtól Forradalomig”, *Összehasonlító magyar fotótörténet*, Budapest, MFM, 2000, 247.

<sup>6</sup> GERA Mihály: „Riportok a falon (Jelenség és példa)”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 254.

<sup>7</sup> „Kerekasztal beszélgetés a szociofotóról”, *Fotóművészet*, 1984/1., 26.

<sup>8</sup> *Fiatalkok, Öregek, Környezetképek, Ünnepek, Gyász*

<sup>9</sup> „A Nagybaracskai Fotográfiai Alkotótelepre – szokásomhoz híven – a véletlen sodort. Az első alkotótelepen készült munkákról döntő, előre kijelölt bírálóbizottságból valaki lemondta a részvételt, így kerültem Bajára, és vettem részt a bírálathoz. S ha már egyszer ott voltam, ott is ragadtam.” A II. után, a III. előtti bevezető szövege, GERA Mihály: *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 274.

<sup>10</sup> Szociofotó a Fényes Adolf teremben, Gera Mihály: *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 261–271.

<sup>11</sup> Amely időben megelőzte az 1983. júniusi előadását, hiszen a kerekasztal beszélgetés leírata a *Fotóművészet* 1983/1-es számában jelent meg. Az emlékezet csalóka, pláne ha több évtized távlatából kell emlékezni, ugyanis Gera a 2008-ban megjelent gyűjteményes kötetében az előadással kapcsolatosan azt nyilatkozta, hogy írásban soha nem ítélte el a „kísérleti” fotográfiát. „A beszámoló hű képet ad nemcsak a kiállítás-sorozat történetéről, hanem az akkori viszonyokról is. Példa erre, hogy csak így, szűk körben vállalkoztam a kísérletező fotográfia bírálatára, amit írásban soha sem tettem. Egyszerűen azért, mert nem akartam érveket adni azoknak, akik mindent felhasználtak, hogy kiiktassák az ideológiailag károsnak ítélt művészetet, legyen az irodalom, festészet, szobrászat, vagy éppen fotográfia. A kiállításon szereplő fotográfusokról, valamint bemutatott műveikről elmondott gondolataim, mai szemmel érdekesnek tűnnek; mentségükre szolgáljon, hogy az érintettek közül többen is a helyszínen voltak, tehát mondhatni, a szemükbe mondtam, amit mondtam.” *I. m.*, 261.

<sup>12</sup> „Kerekasztal beszélgetés a szociofotóról”, *Fotóművészet*, 1984/1., 52.

<sup>13</sup> GERA Mihály: „Szociofotó a Fényes Adolf teremben”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 262.

<sup>14</sup> Mint például Fejér Gábor, Horváth Dávid, Kerekes Gábor, Flesch Bálint, Benkő Imre, Kiss Árpád...

<sup>15</sup> Szilágyi Sándor: „Autonóm riport”, *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965 – 1984*, Budapest, Fotókultúra – UMK, 2007, 385.

<sup>16</sup> Ez teljes mértékben igaz, a már említett Török László mellett például számos alkalommal írt például Fejér Ernő munkásságáról is, sőt könyvet is szerkesztett neki.

<sup>17</sup> Seres Zsuzsa interjúja Gera Mihálynál, 21. old. kézirat, MFM

<sup>18</sup> Például: Hoy, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987, illetve *Das Konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*, Zürich, Edition Stemmler, 1989.

<sup>19</sup> Annak ellenére sem, hogy Hevesy Iván kortárs érzékenységi elméleti munkásságának központi elemét képezte a *Neue Sachlichkeit* szellemisége.

<sup>20</sup> GERA Mihály: „Beszélgetés Kálmán Katával”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 94. old.

<sup>21</sup> *Uo.*

<sup>22</sup> SZARKA Klára: „Gondolatok a fotókönyv-kiadás elmúlt két évtizedéről. Első rész”, *Fotóművészet*, 2008/3.

<sup>23</sup> *A Százszorszép. Az én fotógalériám* (Interart Stúdió, 2007) című kötet ebből a rovat sorozatból tartalmaz 100 darab képet és képbemutatót.

<sup>24</sup> „Egyszer azután gondoltam egy nagyot, és kezdtem leírni, ami a fényképeket nézve eszembe jutott. Az így született írások először a Magyar Szemlében (csak idegen nyelven megjelenő, azóta megszünt lap), majd később az Új Tükörben (az is megszünt), az IPM-ben (megszűnt), végül az Európában (ilyen lap sincs már) jelentek meg.” GERA Mihály: *Százszorszép. Az én fotógalériám*, Interart, é. n., 5.

<sup>25</sup> GERA Mihály: „II. Képolvasás”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1990 – 2008, I. m.*, 425.

# PHOTO LONDON



„I MATTER / I Am Human”, A pavilon fala a Somerset House udvarán © Fotó: Lizi Renáta

A PHOTO LONDON EGY MŰVÉSZETI VÁSÁR, MELY A FOTOGRÁFIÁT HELYEZI A FÓKUSZPONTBA, ÉS MINDEN ÉVBEN EGY IGEN AKTÍV HOSSZÚ HÉTVEGÉRE VÁRJA A FOTÓK IRÁNT ÉRDEKLŐDŐKET, AKIK SZÉLES PALETTÁRÓL VÁLOGATHATNAK.

Idén a vásár London központjában, a város egyik történelmi épületében, a Somerset House-ban kapott helyet. Az épület mérete és stílusa is éppen megfelelő arra, hogy a fotózás vagy a fotográfiák szerelmesei méltó helyen töltsenek el négy-öt napot elmerülve a világ sok-sok tájáról egy helyre összegyűjtött alkotásokban, továbbá a magukat megmutatni kívánó alkotók és az őket felkaroló galériák, kiadók, támogatók társaságában. Idén május 10. és 14. között adott otthont a Photo London művészeti vásárnak a Waterloo híd közvetlen közelében elhelyezkedő neoklasszikus épület, amely a hétköznapiakban is művészeti és kulturális cégek, szervezetek gyűjtőhelye. A monumentális épület udvarán a korábbi évekhez hasonlóan a legnagyobb galériáknak otthont adó, erre az alkalomra épített pavilon várta a látogatókat. Az udvar két sarkában az itt működő kávézó vagy egy helyes kisozskávézó napernyős asztalainál leülve lehetett megpihenni – máris otthonosan érezhettük magunkat. Tisztában voltam vele, hogy e méretes pavilon beltere minden bizonnyal kincseket rejt, de a külső falakon elhelyezett

figyelemfelkeltő munka megállított, és arra késztetett, hogy több időt töltsék ennek körbejárásával. Nagyon kifejezőnek találtam a fekete-fehér portréképeken a gyerekek – saját nyelvükön írt – kézírásával ellátott papírlapokon olvasható üzenetet. Az ezernyi arcsorból álló mátrix a világ összes nyelvén hirdeti: „Számítok.” Elgondolkodtató és nem kikerülhető! Az *I MATTER / I Am Human courtyard* projekt a CASE Art Fund folyamatosan bővülő kiállítása, mely a gyermekek emberi jogaira hívja fel a figyelmet. A CASE Art Fund<sup>1</sup> chicagói nonprofit szervezet hisz abban, hogy minden gyermeknek joga van ahhoz, hogy észrevegyék és meghallgassák.

Huszonhét galéria állított ki idén a pavilonban, köztük a legimpozánsabb központi – a pezsgőbárral szemben lévő – helyen a Magnum, majd kifelé haladva láthattuk, hogy több neves galéria is képviseltette magát a vásáron, csak hogy néhányat említsek: Purdy Hicks Gallery, Flowers Gallery és Augusta Edwards Fine Art. Itt a képek megítélés szerint többnyire populárisnak voltak mondhatók, de két galériát mindenképpen ki kell emelnem.





Az idő, a véletlen és az egyediség foglalkoztatja a művészt az alkotási folyamat során, a környezeti jellemzőket és az idő múlását a képsík és egy háromdimenziós struktúra kombinációjává transzformálva. Képei, mint egymáshoz szorosan illeszkedő, azonban egymástól eltávolított „oszlopok”, a térbe beledomborodva a folytonosság érzetét keltik, és valamiféle érdekes légiességet tükröznek. A csoport munkái igen mélyrehatóak, továbbá egységük, együttműködésük a művészeti piacon hatásosnak mondható.

A másik figyelemre méltó hely az Atlas Gallery standja volt, amely összegezte a pavilonban tapasztalható energiákat. Kiemelkedő volt a standjukon tapasztalt magas minőség, minden értelemben. Az Atlas Gallery egyike a legkiválóbb, kifejezetten fotográfiával foglalkozó galériáknak, felöleli a fotográfia minden megjelenési formáját. A huszadik századi mesterek mellett kortárs fotóművészek is nagyon igényes formában reprezentálják magukat. A repertoárjukban a divat-, portré- és riportképek mellett kísérleti fotográfiák is találhatunk.

Jussi Nahkuri: *Some nice thoughts*, 2022, Archival pigment print on rectangular aluminium tubing, 150x102x12 cm, Persons Project © Fotó: Liszi Renáta

Az egyik a Persons Projects kortárs művészeti galéria, amely 2005 óta berlini székhelyű, eredetileg 1995-ben Helsinkiben a Helsinki Schoolhoz tartozó művésztersaság alapította, amely a konceptuális fotózásra összpontosítva a modern skandináv művészetre specializálódott. A Persons Projects finn, dán, izlandi, lengyel és egyesült államokbeli ismert és feltörekvő művészek válogatott csoportja. A kiállító művészek és munkáik közül érdekesek voltak Grey Crawford konceptuális alkotásai: Crawford festőművészeti előképzettségéből merítve a színes fotográfia manipulálásával sötétkamerában kísérletezik, aminek eredményeképp „fotófotogram” képein a valóság realisztikus elemeit – montázs jellegűen – színes, geometrikus árnyékelemekkel ötvözi. Művésztersa, Jussi Nahkuri munkái a pillanatszerűség témáit járják körbe.

Andreas Gefeller: *048*, 2020, From the series *From other side of Light*, Lightjet print, Atlas Gallery © Fotó: Liszi Renáta



## PRIX PICTET

A Photo London keretében nemcsak a kereskedelmi galériák mutatkozhatnak meg, hanem a fotóhoz mint entitáshoz változatos formában kötődő egyének, intézmények számára is mutat – olykor a pazar épület labirintusszerű falain belül – rejtett kincseket. Ez a vásár nem egy egyszerű vásár, hanem a meg- és felismerésekről, kapcsolódásokról is ugyanannyira szól, ami talán nemcsak anyagi, hanem emberi értéket is teremt.

Szerencsés vagyok, május 10-én landoltam Londonban, viszonylag könnyen beértem a Victoriára, és a sajtóbelépővel a megnyitó napján délután már élvezhettem is a Photo London e napon még zártabb világát. Ez azt jelentette, hogy nem volt nagy tömeg, és szinte mindenütt emelkedett megnyitóhangulat várt. Az egyik standra hirtelen indíttatásból tértem be, amely olyan helyen volt, ahol kellemes sétálni: a nagy labirintusszerű épület nyugati szárnyának végén kellemes atmoszférát nyújtó, szimmetrikus, félkörívű lépcsősorok indulnak egy régi-módi igazolványkép-készítő fülkétől. Valahogy úgy éreztem, jó itt lenni, és nem csak én éreztem így, többen megálltak, hogy szelfizzenek itt. A lépcső tetejére érve az első emelet első szobájába léptem, amely jólesően világos volt a Temzére néző ablakainak köszönhetően. A berendezés arra invitált, hogy üljek le, töltsék el itt több időt. Kerestem a képeket, ezt a helyet valahogy másnak éreztem. Arra gondoltam, itt – talán – a kapcsolatteremtés a lényeg. A központi csillár alatt többen pezsgőspohárral a kezükben állodogálva vagy a fehér szófákon, puffokon ülve beszélgettek. Nézelődtem, kerestem, milyen galéria kiállítása ez: az egyenes falakon kevés kép fehér keretben, a félkörív alakú falakon pedig nyomtatott információk. Egy központinak mondható sarokban egy igen nagy méretű tévén – végtelenített lejátszásban – képek jelentek meg. Elidőztem ezt nézve, majd a nyomtatott információk olvasásával is. Megtaláltam a kis egyentáblát, a jelet, amely a galériák, intézmények nevét tudatja az egyes standokon. Prix Pictet felirat volt olvasható a kis táblán. Először csak a tudnivalókat habzsoltam, mert úgy éreztem, ezek a művészek valami olyannal foglalkoznak, ami mindnyájunk számára igen fontos. Most épp nem a fotó bűvöletében élőkre gondolok, hanem az egész emberiségre és talán az ezen a bolygón élő valamennyi élőlényre, arra, hogy mi történik az élettel, mi, emberek hogyan éljük meg, hogyan tevékenykedünk, olykor bele sem gondolva, hogy a létezésünk, cselekedeteink milyen hatással vannak saját magunkra és közvetlen vagy távolabbi környezetünkre. Elámultam azon is, hogy a világtérképen berajzolt pontok szerint számos, ezen figyelemfelkeltő témákkal foglalkozó kiállítást szerveztek

eddig, és köztük van Budapest is.<sup>2</sup> Büszkeséget éreztem e pillanatban: talán mi, magyarok is tudunk tenni valamit ebben a kis országban az „életért”. A Prix Pictet célja, hogy a fotográfia – valamennyi műfajának – erejét felhasználva felhívja a figyelmet a fenntarthatóság kérdéseire, különös tekintettel a környezetvédelemre. A Pictet Csoport által 2008-ban alapított Prix Pictet a világ vezető fotózási és fenntarthatósági díja lett. A díjat eddig kilenc ciklusban ítelték oda, amelyek mindegyike a fenntarthatóság egy-egy aspektusát emelte ki.

A „tévézés” után felfedeztem a csodálatos minőségű könyveket, albumokat, melyekben az eddigi témákkal kapcsolatos, e díjat korábban elnyert fotográfusok, fotóművészek alkotásait láthatom. A tűz témájának szentelt könyv került először a kezembe, igen hatásos már az első kép is. Úgy éreztem, beszélnem kell valakivel erről.



A Prix Pictet standja © Fotó: Liszi Renáta

Korábban már említettem, szerencsés vagyok, a csinos pezsgőtöltögető fiatalember épp az előttem lévő kis asztalt jött letörölni. Megkérdeztem, helyi-e, azt válaszolta, igen. Kiderült, hogy nagyon sokat tud erről a díjról, a jelöltek kiválasztásáról, ennek menetéről. Elmondta, csak segíteni jött erre az egy napra, egyébként a díj mögött álló svájci bank – azaz az 1805 óta működő független vagyon- és értéktárgykezelő csoport – egyik irodájában dolgozik. Az albumba bekerült több alkotás jelentőségét is kiemelte, és az azokat készítő művészek indíttatásáról is mesélt, miután a bank támogatásának köszönhetően egy évig csak az adott témával foglalkoznak. Az emberről való filozofálásom megihlette, és elmondta, idén pont ez a téma, és még nem zárult le a jelölési időszak. A jelentkezők csak egy, a Prix Pictet-hez kapcsolódó személy ajánlására kerülhetnek be a jelöltek közé, és csak így nyerhetik el a díjat és kaphatnak ezáltal a program keretében való alkotási lehetőséget.



Juno Calypso: Sensory Deprivation (From the Honeymoon series), Archival pigment print, 2016, *Writing her own Script* című kiállítás női fotográfusokkal, képek a Hyman kollekcióból.  
© Fotó: Liszi Renáta

## MÁSODIK NAP

Az első, a nagyközönség előtt is nyitott napon nagy várakozással látogattam ki a londoni fotóművészeti vásárra. Előtte még felkerestem a Discovery szekciót az alagsorban. Az épület ezen részén, az alagsor alatt az *embankment* felé még két nagyobb volumenű kiállítás kapott helyett, mégpedig Martin Parr: *Recent Works* és a *Writing her own Script*, női fotográfia a Hyman Collection jóvoltából. Martin Parr, a Photo London 2023-as Master of Photography kitüntetettjének műveit az előző évi műcsarnokbeli kiállításról is ismerhetjük, ezért inkább a másik kiállításhoz koncentrálnék. A női fotográfiának szentelt szekció nem feltétlenül csak női fotósok műveit, hanem a női lét, gondolkodás, események témáit is feldolgozó kiállítás volt. A kiállítással tisztelettel adóztak az elmúlt száz év úttörő brit női fotográfusainak. A kiállított képek az 1930-as évektől napjainkig követték nyomon és nyújtottak áttekintést a brit fotográfiáról, két szála összszponzorálva: a humanista dokumentarista hagyományra és a személyesebb, performatívabb gyakorlatra. A kiállítás a címét Susan Hiller egyik nagy méretű fotójától kölcsönözte. A kiállítás a politikai és társadalmi elkötelezettség témájával indított, bemutatva Edith Tudor-Hart nagyon ritkán látható munkáit, Grace Robertson Picture Post-fotóit, Dorothy Bohm utcai fotográfiáját, valamint Shirley Baker és Markéta Luskáčová humanizmusát. Ez az örökség vitathatatlanul rendkívül fontos a fiatalabb fotográfusok, többek között Eliza Hatch és Bindi Vora számára is. A kiállítás céljai között szerepelt, hogy bemutassa a fotográfia társadalmi vagy politikai eszközként való használatát.

Markéta Luskáčová művei a *Writing her own Script* című kiállításon, a Centre for British Photography, James Hyman alapító-igazgató jóvoltából. © Fotó: Liszi Renáta



A kiállítás további része Jo Spence, Alexis Hunter, Susan Hiller és Sonia Boyce úttörő feminista munkásságára, valamint a pszichológiai és fizikai jóllét kutatására összpontosított azzal a céllal, hogy a mentális egészséggel kapcsolatos témák stigmatizálását megszüntesse, és olyan környezetet teremtsen, amelyben az emberek nyíltan beszélgethetnek jóllétükről. Továbbá még Rosy Martin fototerápiáját, Anna Fox erőteljes portréit, valamint Heather Agyepong, Juno Calypso, Rose-Finn Kelcey és Polly Penrose önarcképen alapuló munkáit lehetett megtekinteni.





„West Wing” Nyugati szárny, Galerie Sophie Scheidecker  
Paris, Justine Tjallinks, Silence, 2016 Archival pigment  
print, 45x35 cm © Fotó: Liszi Renáta

## DISCOVERY

A vásár egyik elgondolkodtató eleme a Discovery szekció volt. A szintel-  
tolásos építészeti megoldással játszó térben egy labirintusban éreztem  
magam. Az apró kis standokból álló zsúfolt rengeteg a nemzetközi ga-  
lériák színes forgatagát tárta a felfedezőkhöz. Kavarogtam, ahogy a fe-  
jemben is a következő gondolatok: „Itt minden van! Ide mindenkit been-  
gedtek?” Egy idő után úgy éreztem, innen ki kell menekülnöm. Később a  
napsütésben fürdő udvaron a kávézó napernyői alatt lepihenve e tapaszt-  
alat megvitatásába merültem. Lucy Soutter<sup>3</sup> és David Bate<sup>4</sup> is kiemelte  
a Discovery szekció. Szépen megfogalmazták, amit én is éreztem: „Gaz-  
dagon nemzetközi az alagsori Discovery szekció. Mindenki megmutatja  
a saját kultúráját, hagyományait és jelenkori szokásait.” A kultúrák so-  
kasága, tömény színessége egyszerre enged bepillantást a világ minden  
szegletébe. E sokszínűség többféle technikában is megmutatkozott itt,  
olykor elrugaszkodva a hagyományos fotográfiák anyagától vagy készíté-  
si módjaitól. 3D printek, VR, videó és a mesterséges intelligenciára vonat-  
kozó gondolatok megfogalmazódása, az AI segédelmével készült képek  
is megjelentek a palettán itt, a Discovery szekcióban, bár ehhez hasonló,  
az újdonság erejével ható alkotások a fenti szárnyban, egy lisszaboni ga-  
léria standján is szerepeltek. Az Artemis Gallery animációval és VR-ral ér-  
kezett, kifejezetten erre kihegyezve. A látottak alapján felmerül a kérdés,  
hogy a fotográfia fogalmának határai mennyire terjeszthetők még ki.  
Az első két nap forgataga után úgy tudnám összegezni a tapasztalata-  
imat a témák és a technikák kapcsán, hogy a pavilonban sok volt a di-  
gitális, kevés az egyedi. A pavilonban idén inkább az egyszerű, szemet  
gyönyörködtető képek kaptak helyet.



Tim Walker: *Gunievere and Seenus*,  
20 Mattresses and 1 hot water bottle,  
archival pigment print, Michael Hoppen  
Gallery © Fotó: Liszi Renáta



Alia Ali művei a Peter Sillem Gallery standján © Fotó: Liszi Renáta

William Henry Fox Talbot: St. George's Chapel, Windsor Castle, sópapír papírnegatívról, 1844. és Nicholas Hennemann: Westminster Abbey, sópapír papírnegatívról, 1844.



Továbbhaladva, a sok digitális és modern technika után, a nyugati és a keleti szárny bejárása következett. Kellemes meglepetés ért. A nyugati szárnyban egy galéria standján, ahova beléptem, úgy éreztem, analóg lelke otthonra talált. A falakon eredeti, több mint százéves képek és dagerrotípa várt. Elmélyültem, lelassultam, nem mentem tovább. Robert Herszkowitz személyesen mesélte el itt, hogyan került fiatalon a fotográfia közelébe még az Egyesült Államokban, milyen aukciókon milyen gyöngyszemeket értékesített, majd nyitott galériát Angliában. Rámutatott a falon négy képre. Az egyik a szerb háború „sok évvel ezelőtti változata” – mintha a történelem ismételné önmagát –, a korabeli negatív- és pozitíveljárás bemutatása a másik falon. Tárlatvezetőm mindent tudott ezekről a képekről a falakon. Ez az elhivatottság és a képek szeretete teljesen lenyűgözött, majd az is, amikor megtudtam, hogy a csatládi vállalkozást a fiatalabb generáció viszi tovább, hiszen bennük is megvan az igény a művészi, egyedi, a fény általi leképezés különös varázslatának továbbörökítésére. A Robert Herszkowitz Ltd. képei magukért beszéltek. Standjukon az ezernyolcszáznegyvenes-ötvenes évekből származó papír- és üvegnegatívról készült sópapír, cianotípa, albuminnyomatok és papírnegatívak is megjelentek, mint például William Henry Fox Talbot *St. George's Chapel* című sópapírmunkája 1844-ből vagy a Westminster Abbey-ről készült másik sópapírmunka ugyanebből az évből Nicholas Hennemantól.



Artemis Gallery. Liszabon © Fotó: Liszi Renáta

Az emeleten kiállító galériák merőben más színfoltot jelentettek, mint a pavilonban és az alagsorban lévő. A Peter Fetterman Gallery minden kiállításon kiemelkedőt nyújt. Idén a többi standhoz képest igen egyedi, nagy méretű, természetes fényben bővelkedő, világos, pompás térben mutatta be képeit mind a falakon, mind a professzionális műtárgytárolásra alkalmas mappákban. Minden évben nagy örömmel járom itt körbe a képeket, Ansel Adams munkáit különösen szeretem. Egy idézet Peter Fettermantól: „A kollektormantrám nagyon egyszerű: mindig legyünk nyitottak és befogadóak, és csak olyan alkotásokat gyűjtünk, amelyek valamilyen módon megmozgatnak, megváltoztatnak minket.”





### GALERIE—PETER—SILLEM

A sok hasonló képhez és új hullámos ötlethez képest valami mást nyújtott egy frankfurti galéria standja. Több szempontból is érdemes írni erről a jelenségről. A galéria pici standdal rendelkezett, a falakon kiállított ember nagyságú képekkel mégis magára vonzotta a tekintetet. A szomszédos holland Suite 59 Gallery Picasso és más hírességek életét bemutató, nagy méretű, fekete-fehér fotográfáinak megtekintése után egy mintás, színes, teljesen más perspektívát bemutató térbe, illetve alkotások közé léphettünk. A német Galerie—Peter—Sillem a jemeni-bosnyák-amerikai Alia Ali multimédia-művész képeit mutatta be. A képek a kifejezetten a művész számára Dzsaipurban készült mintás textíliák felhasználásával készültek el. Ali képein a különböző kultúrákból származó minták a különbözőségekre való figyelemfelhívásként értelmezhetők. A képeken látható, a textillel teljesen befedett emberalakok fojtogató érzést keltenek, ám a kultúrák találkozását és azok egymás általi megismerését is jelképezik. A fényképeken látható, a különböző kultúrákat jelképező mintás textílek a fotók elkészítése után a képek kereteinek borításaként szolgálnak. Ez a koncepció igen figyelemfelkeltő, mivel a beburkolt arcok, emberalakok és az ugyanezen borítással ellátott installációk valóban gondolatébresztők. Egymás kultúrájának megismerése vajon tényleg hozzájárul az emberiség fejlődéséhez, az egymás iránti tolerancia, elfogadás kialakulásához? Hajlandók vagyunk-e nyitottan állni egy-egy sajátunktól eltérő kultúra megismeréséhez, megértésének megkísérléséhez?



Pentti Sammalahdi művei, Peter Fetterman Gallery  
© Fotó: Liszi Renáta

Alia Ali művei a Peter Sillem Gallery standján © Fotó: Liszi Renáta



## EDUKÁCIÓ A HELYSZÍNEEN: TALKS, ELŐADÁSOK, NIKON SCHOOL

A Photo London híres az előadásairól, ezúttal is, mint mindig, művészek és kurátorok előadásait, kerekasztal-beszélgetéseit hallgathattuk minden nap, szinte minden órában, változatos témákban. A temérdek választási lehetőség feladta a leckét, nehéz volt dönteni a barangolás és az előadás-hallgatás között. A Nikon idén egész nagy galériát és oktatóteret foglalt el a Somerset House-ban. Galériája impozáns videósarkokkal, valamint igényesen megvilágított és installált képekkel ragyogott a fe-

ketére festett térben, melynek közepén a jól megszokott kör alakú pult állt, ahol ki is lehetett próbálni a kamerákat. Az edukációt is magára vállalta idén a Nikon. A vásár minden napján, szinte a teljes nyitvatartás alatt óránként egy-egy fotóstanfolyamot indított a standján jól felszerelt fotóstúdióval és modellekkel. A regisztrált résztvevők a tanfolyamok idejére helyben kamerákat és objektíveket kölcsönöztek. A Nikon School ennek köszönhetően elég jól szervezettnek és organikusnak működőnek mutatkozott. Természetes, hogy a csoportokban a helyek gyorsan elkelték.



Discovery section: Sam Burford AI művei, Fiumano Clase Gallery  
© Fotó: Liszi Renáta

## ÁRAK

Magyar szemmel nézve az árak borsosnak tűnhettek, míg mások azt mondják, a Photo Londonon az árak mindig alacsonyabbak, mint a Paris Photón. Az Atlas Gallery árlistájában például Bastiaan Woudt 90x120 cm-es méretű képe, a Stratum (2021, archival pigment print) hat-hétezer angol font, a nagyobb, 135x180 cm-es képe, a Bubble (2022, archival pigment print) tizenöt-tizennyolcezer angol font, míg Steve Schapiro 76,2x101,6 cm-es „Vote”, Selma to Montgomery March című képe (1965, gelatin silver print) huszonnyolc-harmincháromezer angol font eladási áron volt feltüntetve. Általánosságban elmondható, hogy a jól láthatóan jelzett árak kétezer angol font körülről indultak.

Visszatekintve erre a szakmai nappal együtt ötnapos művészeti vásárra, a korábbiakkal összehasonlítva azt gondolom, sok változás történt a pandémia vége óta. A képek és a kiállítók bizonyos értelemben hasonlóak, de megjelentek új, a fotográfia szellemét újragondolni kívánó entitások. A műanyag szálakból kiprintelt képek, absztraktok, a nem feltétlenül emberkéz alkotta vagy fény felhasználásával készült kétdimenziós alkotások, a videó és animáció segítségével készült virtuális elemek, avagy a jelenleg nagy port kavarázó AI segítségével készült „alkotások” vajon a fénykép, fotó és fotográfia olvasztótégelyébe tartozó elemek-e? Avagy fel kell-e készülnünk esetleg új szavak alkotásával, a szakmai szókincs bővítésével a fényképezés jelenkorban felmerülő újabb fajta technikai, filozófiai ösvényeit kitaposó alkotásokról való párbeszédre?

<sup>1</sup> www.caseartfound.org

<sup>2</sup> Prix Pictet – Power I Erő kiállítás, Mai Manó Ház, 2013. január 18. – február 24.

<sup>3</sup> Művész, kritikus, művészettörténész, a Westminsteri Egyetem fotóművészeti tanára

<sup>4</sup> Művész, teoretikus és tanár, a fényképezés történetével és elméletével foglalkozó kritikai írásairól, továbbá kísérleti vizuális művészetéről szóló kiterjedt nemzetközi publikációs tevékenységéről ismert.

NAGY ZOPÁN

# COLLAB

Az ARTÉR Művészeti Egyesület<sup>1</sup> és  
a Magyar Elektrográfiai Társaság<sup>2</sup>  
fotóművészeinek kiállítása

Magdolna Udvar Művészeti Galéria, Budafok,  
2023. április 14. – május 13.

A kiállítás  
a Budapest Photo Festival  
hivatalos programja.

A különféle értékek ideiglenes együttállása ismét új felfedezéseket, felismeréseket nyithat egymásra – s *egyre, másra*. Individuumok feloldódása! A technikai-szakmai leleményességtől az absztrakt gondolkodásmódokon át: a minimalista kivitelezésig (ismét) széles a spektrum, kitűnő a repertoár, változatos a mutvány-tár!

Persze, manapság, illetve már jó ideje: a fotográfia nem fotográfia! Nem csak fotográfia! A konkrétumok mögött, mellett, alatt, fölött a tartalmi többletek, netalán kivonatok (néhol sejtelmesen) sugallanak szerteágazó sejtéseket vagy jelentéseket...

Collab! Coll-labor! Corpus és kollapszus. Kollegiális (talán legális) koncept, kollagén *laborológia*, koncentrált kollektív kooperáció. Kórtan és konjunkció, létköznapi korrózió, anti-kolorista *color malőr*, kortárs kolónia, poszt-kakofón belső mikrofon (kiber, kiber, kiber a lááz!), cyber cibere-fortyogás, kolofonba folytatott kontrasztok, kozmo-labor kontur-szériák, komposztált kompozíciók előkóstolásain túli: együtt- és külön működő (keretteljesen analizált) egyedi eszenciák!



Czeizel Balázs: *Megtalált képek 1*, 2023,  
analóg fotográfia / digitális fotográfia, 63x50 cm

Beregi Edina: *Földalatti*, 2019, digitális nyomtat, 50x30cm

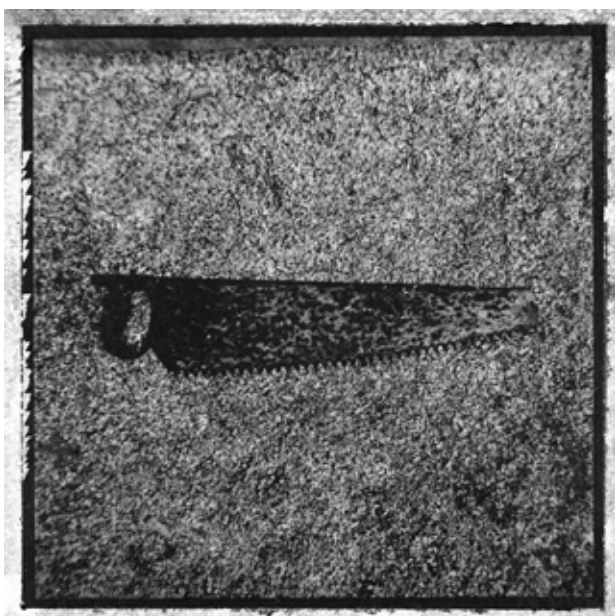


Czeizel Balázs: *Megtalált képek 2*, 2023, analóg fotográfia / digitális fotográfia, 56x62 cm



Czeizel Balázs: *Megtalált képek 3*, 2023, analóg fotográfia / digitális fotográfia, 50x60 cm



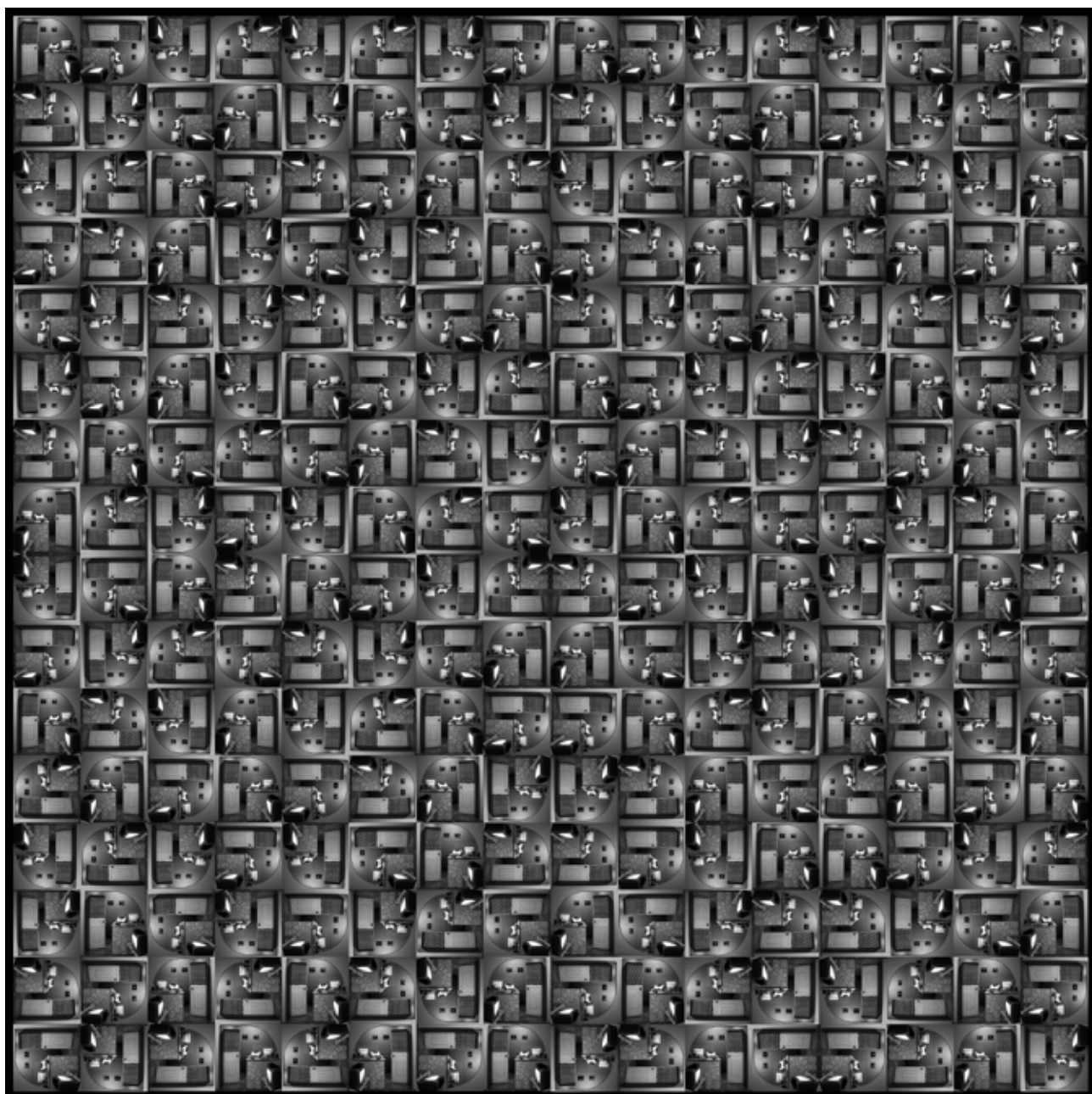


A minap a *Fotóikonok* kiadványt lapozgattam, André Adolphe Eugène Disdéri-től (jaj, a *Halott kommunárok*, a 12 mezítelen, megszámozott férfitetem!), Paul Strandon, Maurice Guibert-en és Alfred Stieglitz-en át Man Ray-ig, de az albumot hamar összecsuktam, és inkább a jelenlévő kortársaim fotó-munkáihoz fordultam. Herendi Péter fotóművész kurátori elve nyomán az alkotások meg is mutatkoztak, majd egyre közeledtek: a kevert argentotípiák, a letűnt időkből, a rejtőzködő hátterekből, több-generációs keret-hátoldalokról átforduló, ráírások mögüli ön-felmutatások, vagy atavisztikus hasonulások; amott pedig vibráltak a képpontok mögötti Nagy Árnyvilágokba hívó, különc teszt-ábra frekvenciák, a dimenziókon át-átrezonáló *Monoszkóp*-részecskék. Drégely Imre alkotásán az úrhajós-bábok, a földön kívüli *csontváz-álmok* víznemű szférákba lebegtek tova...

Haid Attila: *Maci*, 2022, zselatinos ezüst palán, 30x30 cm

Haid Attila: *Koszorú*, 2022, zselatinos ezüst palán, 30x30 cm

Haid Attila: *Fűrész*, 2022, zselatinos ezüst palán, 30x30 cm



Drégely Imre: *Labitintus*, 2009, Archív pigment print, 100x100 cm







Kecskés Péter: *Apophatic Disfigurement*, 2022, videó stílus



Kecskés Péter: *Apophatic Disfigurement*, 2022, videó stílus

Majd jöttek belső világok mértani pók-szövevei, feladványok, összekötők, ideg- és lélek-huzal járatok... (Gábor Enikő: *Psychogram I–III*. A Moede-féle fonaltábla alapján. *Fotogram unique*.) S kibontakoztak az egymás fény-mozgás-effektusaiba préselődő, sokszorozódva átváltozó: *Apophatic Disfigurement* (Kecskés Péter kisfilmjének) jelenetei is, miközben a teológiai gondolkodás egyik formájával, avagy sajátos tagadással próbáltak közelíteni az istenihez...

A művek többnyire szavakon túli-előtti teremtmények. Amiről nem lehet beszélni, azt speciális módokon beszéljük ki, arról metanyelvek gesztusaival szövelünk, közelítünk, távolítunk. Itt, most *anti-wittgensteini* kvázi-hallgatás mondatok helyett:

*Rejtett doboz*

*vagyunk mi is, adat adatra*

*festve. Exponálva, feszítve, kenve...*

*Mágnesszalag, memória*

*tart össze, mint a lepke*

*két szárnya közti részletet,*

*és verdes efemer teste.*

*Így lebeg és így csapong a víz*

*fölött repesve. Átázott, elveszett, szétfoszlott*

*lapokra írt nevek, csupasz izomzatokra*

*karcolt leletek, mint tűzbe hulló lepke,*

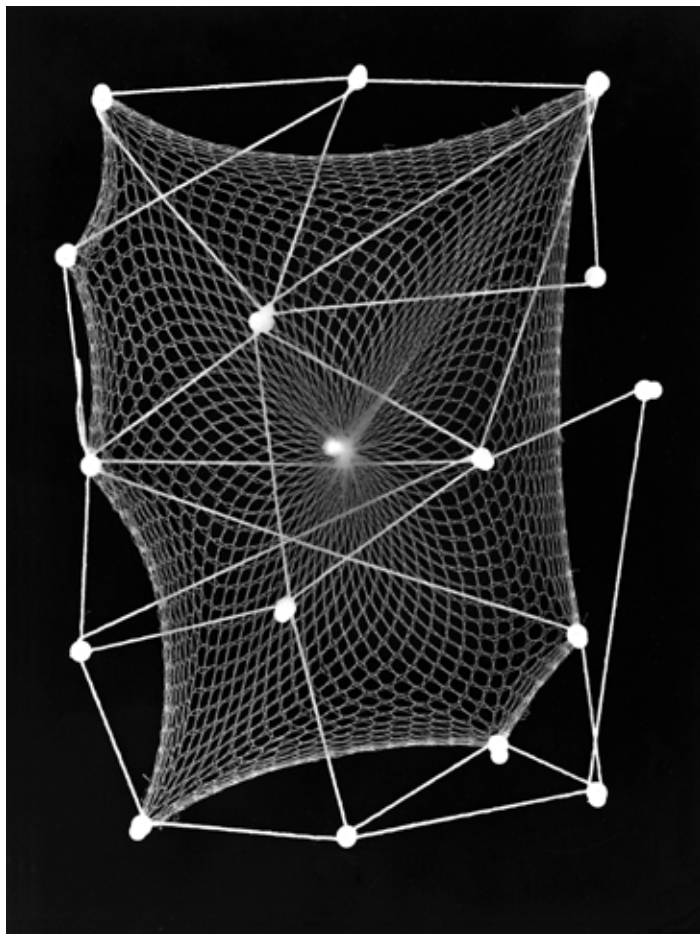
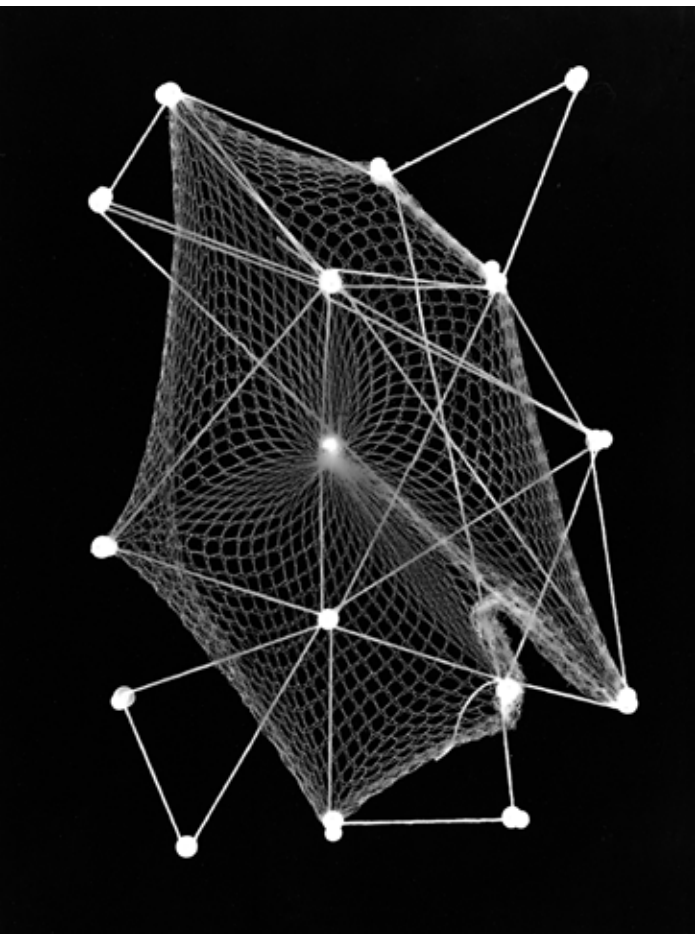
*hogy metaforává legyen: s a nyelv burkát levesse...*

(Borbély Szilárd: *Az Anatómiához I* Nagy Zopán: *Átírás-részlet*)

A *múlt-jelen-jövő* (különálló triptichonnak is tekinthető) műegyüttesnél, Mag Kriszti alkotásainál: a *múlt* kerül középre, színes fotogram-testvére pedig (most): meteorok néven fut. A *jelen* egy örvénylő képrészlet, ami karöltve kering a *jövő* bizonytalan kilengéseivel. Mindez, egyféle asztrológiai, vagy asztrofizikai leképzést feltételez, illetve univerzális-szimbolikus lét-jelenlét át(v)érzést is közvetít... *Unus mundus! Egy a világ!* Analitikus pszichológiai-metafizikai jellegű fogalom, amely egy mögöttes, egységes valóság eszméjére utal, ahonnan minden kibújik, és ahová minden visszatér... Másképpen: teológia és alkímia mögöttes koncepciója, egy őseredeti egységes valóságé, amelyből minden származik.

Az archetípus és a szinkronitás *jungi* fogalmai az *unt mundushoz* kapcsolódnak.

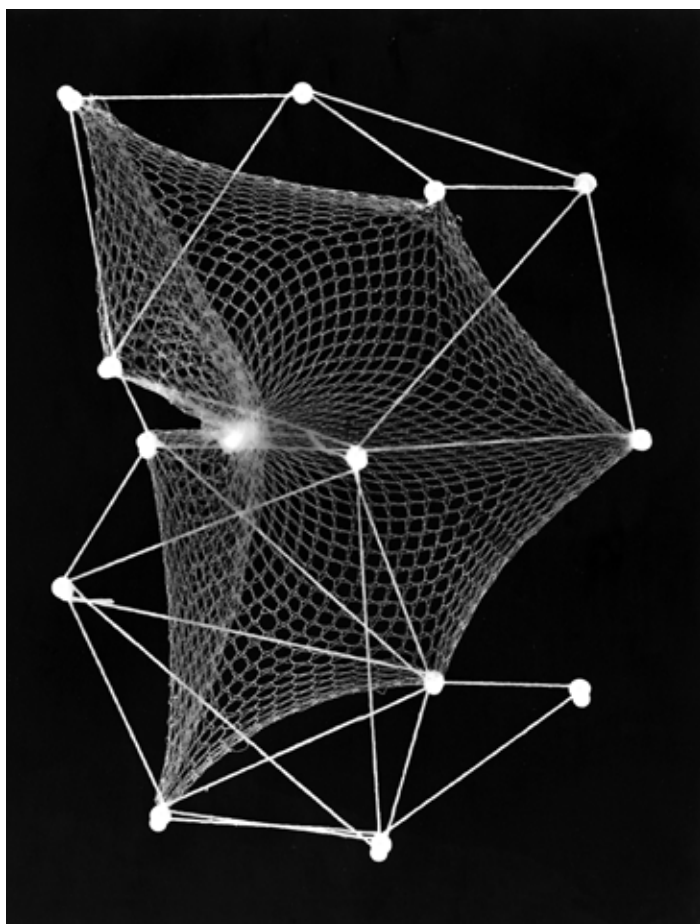




Gábor Enikő: **PSYCHOGRAM I.** / *A Moede-féle fonaltábla felhasználásával*, 2022, fotogram (1/1) ezüst zselatin, 30x40 cm

Gábor Enikő: **PSYCHOGRAM II.** / *A Moede-féle fonaltábla felhasználásával*, 2022, fotogram (1/1) ezüst zselatin, 30x40 cm

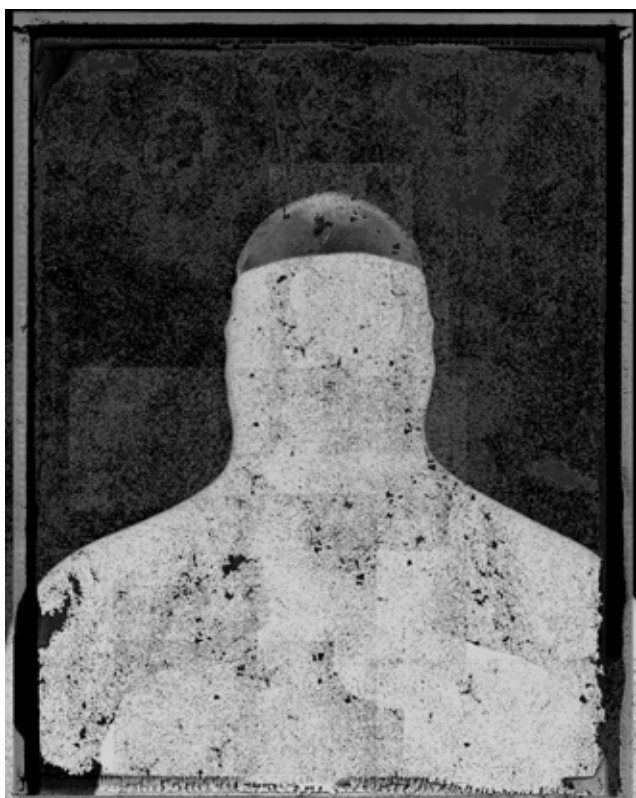
Gábor Enikő: **PSYCHOGRAM III.** / *A Moede-féle fonaltábla felhasználásával*, 2022, fotogram (1/1) ezüst zselatin, 30x40 cm



Wolfgang Pauli fizikussal folytatott egyik levelezésében Jung a szokatlan *mundust* az egyén és a világ alapvető belső egységével társítja. Ez az egység számára mélyebb, mint a világ látszólagos felosztása számtalan tárgyra, és még mélyebb, mint a szubjektum és a tárgy tudatban való felosztása: „Miután az ember egyesítette magában az ellentéteket, semmi sem akadályozza meg azt a képességét, hogy objektíven lássa a világ két (szubjektív és objektív) aspektusát. A belső pszichés megosztottságot megosztott világgép váltja fel, és ez a második megosztottság elkerülhetetlen, mert e megkülönböztetés nélkül nem lehetne tudatos tudás. A világ valójában nincs megosztva, mivel ez egy szokványos mundus, amelyet az egységes ember maga előtt tart.”<sup>3</sup> Ó, megannyi átható: kémiai-szellemi konjunkció! Brómezüstös, karcos kristályos, szilánkos-nitrátos repedezésekre, elfojtott hörgésekre riadt fel a költő. Fekete bársonnyal letakart tükör zokogott...



Molnár Zoltán: *Anamorf01.*, 2019, Tükröhengeres anamorfózis, Laminált frontlit ponyva, 100X100 cm



Detvay Jenő: *Törpejenő, No. 222*, 2013, 50x47 cm



Detvay Jenő: *Portré, No. 343*, 2013, 50x39 cm

Detvay Jenő alkotásain: a karcos rétegek közé szivárgó esetlegességek bája, az öngerjesztő pöttyök, foltok átfestik, fokozatosan alakítják az eredeti képet... Eredet, eredeti? Nos, erre sincs hajszál- illetve halálpontos definíciónk...

Egy kép centrumában, a képet képtelenül uraló, átható középpontban egy távoli *tanító* nézte (nem, nem, mindinkább érzékelte) a belső falak, szövetek sűrűsödő, majd elfoszló, hártvás burkokat növesztő, légnemű materiával keveredő, lassítva párolgó változásait...

Az alak egyféle *Ulema* lehetett, vagy tettek nélküli *látó*, *magic mushroomot*, szelíd monstrumot és ezernyi rejtett motívumot fogyasztó törpék óriása, arctalan arcok mögött élő végtelen-arcú maszk: arc-oldott beavatott, vagy csupán egy pillanat (?)...

A köztes lét-falakba rejtőző, konkrét időket feloldó jelen-jelenések: talán tudat-távíró, képzet-társító szembesülések... Talán(y)... A falak között (s a homlokok mögött): további talányok rezonálnak, amott: örvénylő

*Anamorfok* nyelik el a tekintetet...

Kémiai stigmák, pixel-világok előtti archaikus szeplők, kép-tereket uraló, terjengő pecsétek, esztétikai erjedések, egyéni öröm-feltárások kerülnek a fókuszba... Pára, ködfolt-alfény-nyák, meteor-lehelet, a kitekintés üveg-gömbjéből sejthető kilátások: kis moszat-szigetek a befelé-ébredésben...

Mindennapi *mikrokozmoszaink*, magán-labirintusaink és *nézőpontjaink* részleteibe örömmel merülünk meg, sőt: tévedünk el, majd – jó esetekben – a magunkra-találások olyan érték-többletekké válnak, melyek által: alkotások létrehozásával eszmélünk vissza az egyik képzett *valóságból* egy másik (valótlan?) *valóságba*...

<sup>1</sup> Az Artér Művészeti Egyesület fotóművészei: Beregi Edina, Czibbal Gyula, Drégely Imre, Farkas Ildikó, Haid Attila, Herendi Péter, Kalas Zsuzsa, Kanyó Ferenc, Mag Krisztina Szilvia, Molnár Zoltán.

<sup>2</sup> A MET fotóművészei: Gábor Enikő, Detvay Jenő, Czeizel Balázs, Kecskés Péter, Zséger Olivia.

<sup>3</sup> Carl Gustav Jung: *Mysterium Coniunctionis*, Walter-Verlag, Freiburg, 1990. *Az alkímiai konjunkció*, Kötet Kiadó, Nyíregyháza, 1994, Ford. Pókó Gábor Mózés.



# Főhajítás és sóhajítás.



Ergy Landau: *Assia*, 1932, © Ergy Landau \_ ARJL

## KIINDULÁS

2012. februárjában a Biksady Galéria és Aukciósházban megrendezett *Landau Erzsi – Kelenföldi Telkes Nóra* tárlatot Olta Kata művészettörténész nyitotta meg. Már ekkor készültem egy cikk megírására Landau Erzsiről. A végső lökést a Mai Manó Házban ez év tavaszán megrendezett *Ergy Landau, Budapest–Párizs 1896–1967* című kiállítás adta. Bár ezt a tárlatot az érdeklődők 2023. május 14-ig tekinthették meg, a sok tanulságot hozó bemutatóhoz hozzáteszem: Landau Erzsi munkássága Magyarországon nem csak a vele kapcsolatos bemutatókból, hanem elsődleges és másodlagos adatokból egyaránt megismerhető.

## 1966

A huszadik század egyik legfontosabb kiállításának tartom a Magyar Fotóművészek Szövetsége által 1966 novemberében és decemberében Budapesten, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *A magyar fotóművészet 125 éve* című fotótörténeti szemléletű<sup>1</sup> kiállítást.

A katalógus két rendezőt (ma úgy mondanánk: kurátort) tüntet fel, de az anyagot közismerten hárman állították össze: Gink Károly (1922–2002) fotóművész, Tillai Ernő építész-mérnök-fotóművész (sz.: 1927) és Végvári Lajos művészettörténész (1919–2004). 1966 telén három gimnáziumi osztálytársammal együtt mentünk el a Magyar Nemzeti Galéria<sup>2</sup> akkor Kossuth-téren lévő épületébe. A bemutató első életre szóló nagy fotótárlat-élményem volt. Vittem magammal fényképezőgépet, és a termekben exponált filmkockáimból egyértelműen kiderül, mi tetszett a legjobban: a már hivatkozott katalógus 43. oldalán<sup>3</sup> 763-as számmal jelzett Landau Erzsi kép, a *Pályaudvar* (1934). Úgy emlékszem, hogy a körülbelül 30x40 centiméteres kép alatt – a katalógussal ellentétben – a nemzetközileg ismert *Gare Saint-Lazare* (1934) cím szerepelt...

A történeti szemléletű, de a kortárs hazai, sőt külföldön élő alkotók munkáit is jelentős számban felvonultató tárlat szervezése *A fotóművészet története* munkacímmeel indult. A Magyar Fotóművészek Szövetsége iratainak 1956–1978 közötti részét, 3,24 folyóméternyi anyagot,<sup>4</sup> 27 dobozban a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNLOL) őrzi. Ebbe az irategyüttesbe kutatóként beletekintettem és más kiindulásból, de éppen a 25-ös számmal jelzett dobozt<sup>5</sup> néztem át. Ebben található a tárlat szervezésével kapcsolatos levelezés is.

Egy 1966. július 11-iki irat szerint az akkori elnökségi ülésen kezdett a munka a célegyenesbe fordulni. Ezután felgyorsultak az események. Augusztus 5-én Homoki Nagy István (1914–1979) jelezte, hogy nem ér rá [tevélegesen részt venni a kiállításon]. 12-én a rendezők néhány munkaképet, tájképet és portrét illesztettek a sorozatokhoz. 15-én Iboš Iván (1926–1995) azt válaszolta egy kérdésre, hogy nem bontja meg a képpárnak szánt fotóit. Még október 15-én is érkezett néhány sor Bence Páltól<sup>6</sup> (1913–1989), aki szintén nem kívánt szerepelni a tárlaton. A tulajdonképpen szorosan ide nem

tartozó, de jegyzeteimből idézett adatokkal azt akarom illusztrálni, hogy a fotókiállítás rendezői rigorózus pontossággal jártak el.

A Levéltár listája szerint az 1966-os vegyes [értsd: nem szocialista országokba irányuló] levelezés a 12-es számú dobozban található. Ezt még nem tanulmányoztam – mások viszont megtehetik. Meggyőződésem, hogy a kurátoroknak és a Szövetség alkalmazottainak több küldeményt kellett küldeniük a kiállításon szereplő tizenkét külföldön élő magyar származású fotóművésznek ahhoz, hogy alkotásaik megérkezzenek a tárlat megnyitááig. A Magyarországot 1923-ban elhagyó Landau Erzi 1966-ban Párizsban élt, ahol a következő évben egy baleset kapcsán jelentkező szövődményekben elhunyt. Képei a pesti tárlat két szekciójában is szerepeltek. A *Külföldön élő magyar fotóművészek* című részben négy képét láthatták a nézők: *Búzamező* (1931), *Pályaudvar* (1934), *Kút* (1950) és *Cicák* (1956). Legalább ennyire fontos, hogy a kurátorok a *Magyar fotóművészet kibontakozása* című részben az érdeklődők elé tárták Landau 1919 körülre datált Moholy-Nagy László portréját<sup>7</sup> is.



Ergy Landau: 1930-as évek © Ergy Landau \_ ARJL



Ergy Landau: *Gyermekek*, 1930-as évek © Ergy Landau \_ ARJL

## 1980

A Corvina Kiadó 1980-ban adta ki a *Fotóművészeti kiskönyvtár* sorozatban a Moholy-Nagy Lászlóról (1895–1946) szóló<sup>8</sup> kötetet. A címlappal szembeni oldalon a Landau Erzsébet által 1919-ben fényképezett portré jelent meg. A felvétel készítésének idején még csak huszonegy éves képzőművész azonban nem csak Landau Erzsébet ismerte a fényképész hölgyek közül. Dr. Gömör Béla kötetéből<sup>9</sup> is tudható, hogy Moholy-Nagy Szegeden közösen állított ki Bäck Mancival (1891–1989) és Gergely Sándor szobrásszal (1889–1932), utóbbi műtermében. Bäck Manci fotó-reprodukciókat készített Moholy-Nagy festményeiről, amit a művész több képpel is honorált. Ezek közül azonban a szegedi fényképésznő csak egyet őrzött meg, a többi az idők során elkallódott.

Beke László Moholy-Nagyról szóló kis kötete egy olyan időszakban<sup>10</sup> látott napvilágot, amikor a külföldön kariert befutott magyar származású fotóművészt nem túl sokan emlegették. Én a sorozatot az első kötet 1966-os megjelenésétől folyamatosan vásároltam. Fotósként 1971 óta dolgoztam a Magyar Eszperantó Szövetség

különböző folyóiratainak, de adtam át képeket egyéb típusú kiadványaikba is. Az Eszperantó Szövetség magyar kulturális életet bemutató *Hungara Vivo* című (eszperantó nyelvű) folyóiratának körülbelül negyvenöt országban éltek előfizetői. Szívesen dolgoztam ennek a lapnak, amelynek az 1980-as évek közepén egy rövid ideig főállású fotóriportere is voltam.

1980-ban arról értesültem, hogy a korábbi főszerkesztő, Gergely Mihály (1921–2007) cikket írt<sup>11</sup> Moholy-Nagyról. Tudtam, hogy a Corvina kötetében megjelent portré eredetije<sup>12</sup> a Magyar Fotóművészek Szövetségének Fotótörténeti Gyűjteményében található, így felajánlottam, hogy elmegyek oda és reprodukciót készítek Landau Erzsébet Moholy-Nagyról készített portréjáról.

Így is történt. A Báthory utcai Könyvtárszobában Bilkei-Gorzó Magdolna (1928–2014) fogadott, elémtette a képet, amelyet állványról, kisfilmes fényképezőgéppel és makró objektívvel reprodukáltam, majd a nagyítást átadtam a szerkesztőségnek. A történetet azért vetettem papírra, hogy igazoljam, Landau Erzsébet képei 1980-ban is benne voltak a magyar fotósok köztudatában.



## KÖZJÁTÉK

Terjedelmi okokból nem ismertetem a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2002. február és április között bemutatott, Csorba Csilla által rendezett *Magyar fotográfusnők 1900–1945* című tárlatot. A bevezetőben már említettem, hogy a budapesti Bikszady Galéria és Aukcióházban 2012-ben 43 képből álló kiállítást rendeztek, amelyhez katalógust is adtak ki. A szellemes tördelésű és köteteseti kialakítású kiadványon a két alkotó idehaza és külföldön ismert és különböző írású nevei egyaránt szerepelnek:

Ergy Landau, Nora Dumas; Landau Erzsé, Kelenföldi Telkes Nóra.

Cserba Júlia és Cseh Gabriella voltak a kurátorai 2019 októberében a Budapesti Történeti Múzeumban megrendezett *Au revoir! Magyar származású fotográfusok Franciaországban a 20-as évektől napjainkig* című kiállítást. Mindhárom bemutató<sup>13</sup> látványosan illusztrálta Landau Erzsének az előzőekben említett, a hazai művészeti életben folyamatosnak mondható jelenlétét.

Ergy Landau: *Párizs felszabadítása*, 1944 © Ergy Landau \_ ARJL





Ergy Landau: *Székek*, 1930-as évek © Ergy Landau \_ ARJL

Ergy Landau: *Tornászok az Eiffel-torony alatt*, Párizs, 1950 © Ergy Landau \_ ARJL

## 2023

A Mai Manó Ház már bezárt kiállítása kapcsán értelmetlen lenne a rendezők által közzétett ismertető szöveget ízekre szedni és félmondatonként elemezni. Ha elfogadjuk, hogy a mai magyar nagyközönség (ellentétben a kisszámú szakemberrel, történésszel) alig(ha) ismeri Ergy Landaut, akkor két asszisztensét és tanítványát sem csak Nora Dumasnak és Yllának kellene nevezni, bár ők így váltak világhírűvé. Talán a Bikszady Galéria által alkalmazott eljárás a helyes, ami szerint a tanítványok, Nora Dumas-t eredetileg Kelenföldi Telkes Nórának (1890–1979), Yllát pedig Koffler Kamillának (1911–1955) hívták.

A tárlat három francia kurátora (Kathleen Grosset, Laurence le Guen, David Martens) közül a két hölgy jelenlétével is megtisztelte a közönséget. Az 1967-ben örökösök nélkül elhunyt Landau Erzsébet fotográfiai hagyatékának nagy részét a Rapho képügynökség alapító tulajdonosával (Charles Rado, 1899–1970) ápoló munkakapcsolat révén a Gamma-Rapho őrizte 2010-ig. Az anyaggal jelenleg is foglalkozó kurátor Kathleen Grosset édesapja, Raymond Grosset (1911–2000) hosszú évtizedeken keresztül vezette a családi képügynökséget. Halála után leánya folytatja a képanyagok feldolgozását.



Feltehetjük a kérdést, hogy a Rapho az 1930-as évek végi Franciaországban mennyire számított ismert képügynökségnek? A kérdésre Szendrő Istvántól (1908–2000) tudhatjuk meg a választ, aki az 1930-as években rövid ideig Párizsban élt<sup>14</sup> és fotóit Centropa Press Association név alatt igyekezett eladni. Természetes módon megpróbálta kiismerni magát ebben a kereskedelmi közegben. A kilenc évtizeddel ezelőtt vezetett és kézzel írt jegyzetfüzetében<sup>15</sup> „Franciaország” címszó alatt, két és fél oldalon 41 fotóügynökség adatai szerepelnek, ezek közül az alfabetikus felsorolásban a Rapho<sup>16</sup> a harmincadik.

A Mai Manó Házban megrendezett tárlaton szerepelt Landau 1934-ben készített, a Gare Saint-Lazare-t ellenfényes sín-csillogással bemutató szép fotója is, igaz, meglehetősen kis méretben. A képanyag többi része az érdeklődők számára a kiállítás bezárása után is megismerhető, mivel a három kurátor által írt francia nyelvű, tavaly megjelentetett monográfia<sup>17</sup> a Ház Pécsi József Fotográfiai Szakkönyvtárában olvasható.

Landau Erzi elhagyta Magyarországot és – ahogy az a Mai Manó Ház által közzétett ismertetőkből is olvasható – Párizs XVI. kerületében nyitott műtermet. Csak feltételezem, hogy a kurátorok úgy gondolták: a francia főváros



kerületei városrészeinek neveit nagyon kevesek ismerik Magyarországon. A Párizs iránt érdeklődők (rajongók) azonban tudják, hogy az a városrész, ahol korántsem Landau Erzsí volt az első fontos magyar származású fotós, Auteuil. Ott kapott helyet, teret, terepet munkájához, még a XIX. század végén a mozgásfázisok képi rögzítésével foglalkozó Jules Etienne Marey (1830–1904) és az őt még találmányaival is segítő fiziológus-orvos Georges Demeny, azaz dr. Demény György (1850–1917). Demény pillanatfényképező-gépére, amelyet a filmfelvételvetítők elődjének is nevezhetünk 1894-ben még a számára fontos (osztrák)-magyar szabadalmat<sup>18</sup> is megszerezte. Landau Erzsí felvételeit 1932-től a kétfényaknás-tükörreflexes típusú Rolleiflex fényképezőgéppel készítette. Ismert önarcképén azonban a kamera későbbi változatát, egy Rolleiflex Automatot tart a kezében. A jellegzetes felépítésű, tükörreflexes fényképezőgép tüköraknás keresőjébe az esetek túlnyomó többségében felülről kell belenézni. A kamerát ismertető 1938-as könyv azonban még három betekintési módot<sup>19</sup> is bemutat. A fotós a Rolleiflexet a feje fölé is tarthatta, vagy oldalt fordíthatta. (A periszkóphoz hasonló működés lehetővé tette például, hogy a felvételező személy elbújjon valamilyen tereptárgy mögé.) A termékismertető könyv is taglalja a szemmagasságból történő felvételezés lehetőségét, amivel Landau az önarcképe tanúsága szerint szívesen élt. Ebben az esetben a gép jobb oldalán egy kis karral egy kiegészítő tükröt lehetett a tüköraknába befordítani. Ilyenkor a fényképezőgépbe a tükörakna hátoldalán lévő nagyítólupával kiegészített kör alakú nyíláson át lehetett beletekinteni. A Rolleiflex gyártói feltalálták a szemmagasságból fényképező tükörreflexes fényképezőgépet? Hogy ez miért nem így volt, nehéz el- és megmagyarázni, de ténykérdés, hogy a Rolleiflexben alkalmazott műszaki megoldás (a vízszintes betekintéskor) fejjel lefelé álló képet mutatott. Talán ezért is néz olyan szigorúan a szemüveges Landau Erzsí a német fényképezőgép keresőjébe. Az előbbiekben leírtak azt is példázzák, amit sokszor hangsúlyoztam: nem lehetséges a fotósok munkásságának megismerése/megértése a technikai részletek mindenre kiterjedő taglalása nélkül.

A Mai Manó Házban megrendezett tárlat kurátorai kiadványokat, folyóiratokat és más nyomtatványokat is felsorakoztattak, így próbálták Landau Franciaországban végzett tevékenységét több oldalról is bemutatni. Az újságlapok közül nekem az tetszett a legjobban, ahol a nyitott oldalpáron ugyan két aktfotó látszott, de szakmai szempontból hibásan. Az 1930-as évekbeli műszaki szerkesztő a tördeléskor ugyanis eltévesztette a képpár megjelentetésével kapcsolatos kötészeti megoldást,

mert úgy gondolta, hogy a képek nem egymás mellett jelennek meg, hanem a rövidebb oldalon illesztve, *sőn-víderben*.<sup>20</sup> Így a két képet tévesen *fejláb állította*.<sup>21</sup> Nyolc éven keresztül dolgoztam együtt nyomdászokkal nap mint nap. Az irántuk érzett tisztelet kifejezésén túl arra akartam az előzőekben utalni, hogy a fényképekhez a laikus hozzáálláson kívül más, szakmai jellegű közelítések is léteznek.

A rendezők nem tárlóba, hanem a képek közé helyezték azt az oklevelet, amelyet Landau Erzsí a Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége (MAOSZ) Budapesten megrendezett II. Országos Művészi Fényképkiallításán kapott 1922. októberében. Az oklevél szövege ugyan fordítóprogram segítségével könnyen értelmezhető a magyarul (esetleg) nem értő kurátorok számára is, de a konkrétan leírt nevek, szavak jelentése mögötti tartalom részletes kifejtése idő-, és/vagy helyigényes. Itt hivatkoznom kell Dr. Albertini Bélának (1940–2020) a Fotóművészet hasábjain közzétett és a két világháború közötti időszak hazai fotóéletét ismertető cikkeire.

Az oklevél azért kezdődik három Habsburg herceg nevének felsorolásával, mert, ahogy erre a szöveg is utal, ők voltak a fényképkiallítás védnökei. (Helyhiány miatt eltekintek életrajzi adataik felsorolásától, de megjegyzem, hogy 1922-ben azokat köztudottnak lehetett mondani.) Ez után az akkori miniszterelnök, Bethlen István (1874–1946) említése következik. Amihez viszont hosszabb magyarázat kell, az a „Csáky Armand Gróf és Gerő László elnökleite alatt” szövegrész és a „kiállítás igazgatója” szöveg feletti Dr. Fejérváry Sándor névalírás. Hiába fordították volna le az oklevél szövegét, a szöveghez tartozó magyarázat híján azt a Landau kiállítás francia kurátorai talán nem értették volna meg. Azt helyesen látták, hogy a fotós nő hagyatékában megmaradt dokumentumot a kiállítás nézői elé kell tárn.

„1921. április 5-én tartotta a Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége (MAOSZ) évi első, tisztújító közgyűlését. Ennek eredményként elnök: gróf Csáky Armand, alelnök: Gerő László, főtitkár: dr. Fejérváry Sándor lett.”<sup>22</sup> Tehát az oklevél a két név felsorolásával és az „elnökleite alatt” kitételrel arra utal, hogy nevezettek a kiállítást rendező MAOSZ tisztségviselői. A négy magas rangú politikus megnevezése után a két szakmai szervezeti vezető azonos nivójú említése groteszknek mondható. Az oklevél alján balra látható is Gróf Csáky Armand aláírása, jobbra viszont a kiállítási igazgatóé, Dr. Fejérváry Sándoré áll. (Az idézetből megtudhattuk, hogy ő volt akkor a MAOSZ főtitkára.) Dr. Fejérváry nagy kedvence volt dr. Albertinnek. Többször megírta, hogy a politikusi bukása<sup>23</sup> utáni napon választották meg főtitkárnak.



„Kőrösszegi és adorjáni gróf Csáky Armand Kassán született 1880. március 12-én és Budapesten hunyt el 1951. június 29-én. Ismert, hogy a MAOSZ egykor a Budapesti Photo Club arisztokratizmusa ellenében jött létre. Az új szerveződés a hazai fotóéletben végbemenő polgárosodás egyik megtestesítője volt. A MAOSZ alapítói viszont tudták, egy polgár 1920 Magyarországon nem kérhetett volna fel egy gróft egy kiállítás megnyitására. Ott, ahol József királyi herceg és Augusztina királyi hercegnő szony voltak a védnők és gróf Andrássy Gyula a díszelnők...? Még a gondolat is tekintélyesítő lett volna...!” A Dr. Albertini által a cikkben említett nevek azért térnek el az 1922-es oklevélről, mert ő az 1920. október 30-án megnyitott III. Művészeti Fényképképző kiállítás kapcsán elmélkedett. (A politikusok változnak, a fotóművészet változatlan marad...) Dr. Albertini Béla véleménye a korról és az említettekről jól érződik a szöveg finoman gunyoros megfogalmazásán. A két év időeltolódás és a tagadhatatlan másik esemény ellenére azért idéztem az általam most már mindenkor érvényesnek tartott szöveget, mert Landau Erzsébet ezen az 1920-as fotókiállításon is részt vett képeivel.

- <sup>1</sup> GINK Károly, TILLAI Ernő: *A magyar fotóművészet 125 éve* (katalógus), MFSZ, Budapest, 1966.
- <sup>2</sup> A *Fotóművészet* 2008/2-es számában a SCHWANNER Endre: „Társasági rovat 2., Kiállítások a 60-as években, első rész” című cikkben Schwanner Endrének a kiállítás megnyitójáról készített fotója. Ezen jól látszik, hogy a télikabátban álldogáló érdeklődők megtöltötték a hatalmas aulát.
- <sup>3</sup> GINK Károly, TILLAI Ernő: *I. m.*
- <sup>4</sup> MNL OL, jelzet: XXVIII-J-9, 16-D-5-6 és 16-E-1-2.
- <sup>5</sup> Ennek jelzete jegyzeteim szerint XXVIII-7-9.
- <sup>6</sup> 1954 és 1980 között a *Fotó* című szakmai folyóirat szerkesztője volt.
- <sup>7</sup> GINK Károly, TILLAI Ernő: *I. m.*, 28., a 85. számmal jelzett mű.
- <sup>8</sup> BEKE László: *Moholy-Nagy László munkássága*, Corvina, Budapest, 1980.
- <sup>9</sup> Dr. GÖMÖR Béla: *Bäck Manci az elfeledett szegedi fotográfusnő*, GMR Reklám-ügynökség, Budapest, 2003.
- <sup>10</sup> Passuth Krisztina kötete Moholyról, szintén a Corvinánál, két évvel később jelent meg.
- <sup>11</sup> GERGELY Mihály: „Pri stranga pentristo”, *Hungara Vivo*, 1980/4, 139.
- <sup>12</sup> Szóbeli közlés a Corvinánál dolgozó Szerencsés János fotóművészettől (1950–2009).
- <sup>13</sup> Biksadyék Veszprémben, a Művészetek Házában is közszemlére tették az anyagot, így valójában négy bemutatóról beszélhetünk.
- <sup>14</sup> FEJÉR Zoltán: „Felhőfejes, Egy elfeledett fotográfus, Szendrő István”, *Fotóművészet*, 2006/1–2.
- <sup>15</sup> A 11,5x20,5 cm méretű, sajtótörténeti szempontból is fontos pepita füzet a szerző tulajdona.
- <sup>16</sup> Szendrő jegyzetei szerint: „Paris, 15<sup>a</sup>, 110 bis avenue de Suffren címen”.
- <sup>17</sup> Laurence LE GUEN, David MARTENS, Kathleen GROSSET: *Ergy Landau, Une vie de photographe 1896–1967*, Paris, Le Bec en l'air, 2022.
- <sup>18</sup> FEJÉR Zoltán: *A magyar fotótechnika tervezői, termékei, gyártói*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2019, 52–54.
- <sup>19</sup> Dr. HEERING Walther: *Das Rolleiflex-Buch*, Heering-Verlag, Harzburg, 1938, 35.
- <sup>20</sup> Nyomdászati szakkifejezés, kétoldalas nyomást jelent.
- <sup>21</sup> Nyomdászati szakkifejezés: a nyomtatott két oldala eltérő állású.
- <sup>22</sup> ALBERTINI Béla kapcsolódó cikkei: „A »magyaros« fényképezés sajtóáradatának kezdetei”, *Fotóművészet*, 2012/3.; *Fotóművészet*, 2018/2.; *Fotóművészet*, 2020/1. és 2.
- <sup>23</sup> Dr. Albertini Béla szerint utolsó minisztertanácsi ülésén eltávolította Teleki Pál miniszterelnök a Legfőbb Állami Számvevőszéki segédtitkári állásából dr. Fejérváryt, a MAOSZ közgyűlést pedig, ahol nevezett „kompenzált”, másnap tartották. Lásd: ALBERTINI Béla: „Magyar fotótörténet sorozat”, *Fotóművészet*, 2019/3, 56.

# A MÉG NYITVATARTÓ, VAGY A JÖVŐBEN NYÍLÓ KIÁLLÍTÁSOK

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY	KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
2023. 06. 13.	állandó	Budapest	Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ	Robert Capa, a tudósító	Robert Capa
2023. 06. 12.	2023. 08. 13.	Budapest	Capa Központ - 8F Galéria	Szelíd szabadság	Ruprech Judit
2023. 05. 24.	2023. 08. 19.	Budapest	Mai Manó Ház	Mint Te és Én – Fiatal Magyar Fotográfia	Álovits Bálint, Bartha Máté, Bede Kincsó, Bilak Krystyna, Bíró Dávid, Bognár Benedek, Bolla Szilvia, Dobokay Máté, Ember Sári, Éder Krisztián, Fabricius Anna, Gáldi Vinkó Andi, Geibl Kata, Ladocsi András, Kis-Kéry Anna, Klenyánszki Csilla, Andreas Laszlo Konrath, Kontha Dora, Móró Máté & Szanto Borbala, Neogrady-Kiss Barnabás, Perlaki Márton, Pósalaki Anett, Puklus Péter, Rédling Hanna, Schmied Andi, Schuller Judit Flóra, Standovár Júlia, Szalai Dániel, Vékony Dorottya, Vízi András Tibor
2023. 06. 29.	2023. 08. 27.	Veszprém	Dubniczay-palota / Veszprém	Inhale/Exhale	Noémie Goudal
2023. 06. 29.	2023. 08. 27.	Veszprém	Dubniczay-palota / Veszprém	Sea of Stones	Dafna Talmor
2023. 08. 15.	2023. 08. 31.	Veszprém	Foton Audiovizuális Centrum	Mészárszéki anizx	Schild Tamás
2023. 05. 13.	2023. 09. 06.	Berlin	C/O	Retrospective	Daido Moriyama
2023. 05. 13.	2023. 09. 06.	Berlin	C/O	Lingering Sensations	Jochen Lempert
2023. 05. 13.	2023. 09. 06.	Berlin	C/O	Poltergeist	Farah Al Qasimi
2023. 09. 02.	2023. 09. 10.	Székesfehérvár	Szent István Király Múzeum	Katalógus	Halas István
2023. 09. 02.	2023. 09. 17.	Perpignan		Visa pour Image, Festival	
2023. 06. 22.	2023. 10. 01.	Budapest	Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ	Pictorial Collective: Petőfi utcák népe – Szubjektív fotós látélet a magyar társadalomról	Bácsi Róbert László, Bódey János, Hirling Bálint, Mohai Balázs, Moricz-Sabján Simon, Pályi Zsófia, Stiller Ákos, Urbán Ádám és Vágh László,
2023. 08. 30.	2023. 10. 01.	Budapest	Mai Manó Ház	Városliget. Budapest, 1969–2023	Benkő Imre
2023. 08. 30.	2023. 10. 01.	Budapest	Mai Manó Ház	„...a mi történt, ugyanaz, a mi ezután is történik...”	Féner Tamás
2023. 06. 23.	2023. 10. 01.	Bécs	Albertina	Retrospective	VALIE EXPORT
2023. 06. 07.	2023. 10. 01.	Párizs	MEP	I See You	Rineke Dijkstra
2023. 06. 07.	2023. 10. 01.	Párizs	MEP	Poetry of the Earth	Maya Rochat
2023. 06. 15.	2023. 10. 15.	Baden/Wien		Festival La Gacilly-Baden Photo 2023	Abbas, Gohar Dashti und Hamed Noori, Ebrahim No- roozi, Maryam Firuzi, Hashem Shakeri, Paul Almasy, Véronique de Viguerie, Fatimah Hossaini, Shah Marai und Wakil Kohsar, Sarah Caron
2023. 09. 10.	2023. 10. 29.	Veszprém	Művészetek Háza	Sigmar Polke (1941–2010)	Sigmar Polke
2023. 06. 28.	2023. 11. 13.	Párizs	Centre Pompidou	Over the Rainbow	
2023. 09. 28.	2024. 01. 21.	Bécs	Albertina	American Prospects	Joel Sternfeld
2023. 09. 06.	2024. 03. 25.	Párizs	Centre Pompidou	Corps à corps Histoire(s) de la photographie	



Ph•t.  
Lab

2023.●6.17.  
–●9.10.

# HAJDÚ D. ANDRÁS

## CATARACTA

MŰLÓBAN A SÖTÉTSÉG  
DARKNESS IS PASSING

KURÁTOR · CURATOR: KOPIN KATALIN



© HAJDÚ D. András: Cataracta (részlet · detail), 2022

2000 Szentendre, Hunyadi utca 1.  
+36 20 779 6657 · [info@muzeumicentrum.hu](mailto:info@muzeumicentrum.hu)  
[www.muzeumicentrum.hu](http://www.muzeumicentrum.hu)  
[i](https://www.instagram.com/muzeumicentrum) / [f](https://www.facebook.com/muzeumicentrum) / [muzeumicentrum](https://www.youtube.com/muzeumicentrum) · @muzeumicentrum



FERENCZY MÚZEUM  
CENTRUM

VAJDA  
MÚZEUM



FOTÓMŰVÉSZET



Nemzeti  
Kulturális  
Alap



#PHOTOLAB # CATARACTA #HAJDU\_D\_ANDRAS  
#MULOBAN\_A\_SOTETSEG #DARKNESS\_IS\_PASSING  
#MUZEUMICENTRUM #AMUZEUMOKVAROSA #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** szerkesztoseg@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.

**ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ** 5200 Ft

**EGY SZÁM ÁRA** 1300 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető: [www.fotomuveszet.net/elofizetes](http://www.fotomuveszet.net/elofizetes)

e-mail-en: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu), vagy [szerkesztoseg@fotomuveszet.net](mailto:szerkesztoseg@fotomuveszet.net) címen.

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

- ▶ LAPKER.Zrt hálózata
- ▶ Írók Boltja
- ▶ Mai Manó Ház könyvesbolt
- ▶ Múcsarnok
- ▶ Magyar Nemzeti Múzeum
- ▶ Ludwig Múzeum

**OLVASÓSZERKESZTŐ** Ádám Anikó, Szűcs Katalin

**SZAKMAI TANÁCSADÓ** Csizsek 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 képaláírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk,  
illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat.

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



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

**Gábor Pfisztner: The Invisible Budapest – “Here is the city, we are its inhabitants...”, Budapest 150 – in the framework of the Budapest Photo Festival**

How do contemporary artists see the city of Budapest? This was the question posed at this year's major exhibition at the Budapest Photo Festival. Visitors were confronted with many conceptually and technically different answers at the show. Gábor Pfisztner, in his essay, outlines the approaches, presenting the most striking ones.

**Gábor Ébli: Completely different, is that OK? – Photo-based art from the Artkartell Collection**

Launched in 2012, the Artkartell program integrates diverse forms of art patronage, from studio residency to solo exhibitions in a renovated post-industrial project space. As a result of this family-owned mission, a collection of over six-hundred contemporary artworks has come about including numerous photo-based compositions.

**Szilvia Csanádi-Bognár Reinterpreting what has become alien – Kerekes Emőke: My Land**

Emőke Kerekes moved from Budapest to a small village in Transylvania. This is the starting point for her landscapes, which give an entirely new meaning to landscape and landscape images. Szilvia Csanádi-Bognár's writing introduces the reader to this renewed understanding and representation of landscape.

**Judit Csatlós: Dorottya Vékony: The Rites of Letting Go**

Judit Csatlós has written a sensitive analysis of Dorottya Vékony's exhibition in the Budapest Gallery. Dorottya Vékony explores the collective forms of coping with infertility and the potential of women's communities. In her research, she visited various support and self-organising groups, engaging with them as a stakeholder and participant. Thanks to this internal positioning, the exhibition takes a transformative approach that promotes change rather than the usual psychological or political policy.

**Zsófia Somogyi: Inaccessible experiences – Katalin Vasali: There will be another one**

Rita Somosi organized an exhibition of Katalin Vasali's photographs at B32 Gallery. The collection was built around a personal tragedy and its clichéd responses. The possible emotions associated with miscarriage are challenging to process, both for those who suffer it and those who stand outside it. Zsófi Somogyi's writing sensitively introduces the exhibition and situates its material within the oeuvre of Katalin Vasali.

**B. Tier Noémi: Past – Present – Future**

The TOBE Galéria organized an exhibition of Anna Fabricius' 12 Gestures series from Taiwan. Noémi B. Tier's interview asks questions about the circumstances of the series' creation and reveals her connections with previous works.

**Anne Kotzan: Frames of Reference – Lucinda Devlin's retrospective exhibition**

Lucinda Devlin's photographs are the subject of a retrospective exhibition at the Photographische Sammlung der SK Stiftung in Cologne. Devlin's focus is not on the sensational or the spectacular but on the cultural history of our civilisation, reflected in interiors and natural spaces. Lucinda Devlin was

one of the exponents of New Color Photography. Anne Kotzan shares her thoughts on the exhibition and Devlin's work.

**Olivér Tóth: “Every picture is a secret.”**

Judit M. Horváth interviewed by Olivér Tóth. The conversation focuses on the artist's and her series's personal background, the life situations in which they were born, and the threads that connect the series. The conversation also reveals how Judit M. Horváth's approach has changed over the years and how the ars poetica she now claims as her own has evolved.

**Leila Sajjadi: Fate reflected in images – on the photos of Babak Kazemi**

The socio-economic developments in Iran in the last decades provide a rich material source for photographers working there. Babak Kazemi, if only because of his age, has produced work from this period in the last two decades. Leila Sajjadi's article analyses Kazemi's series' history and its social and personal aspects.

**Mihály Surányi: Slaughterhouse and Supplication – Some Thoughts on Tamás Schild's series “Slaughterhouse Anzix”**

It may be surprising, but slaughterhouses have a long iconographic history. The writing of Mihály Surányi unveils some of them for the reader, and he analyses Schild Tamás's photo series and his video work in this iconographic frame.

**Balázs Gáspár: The visible and invisible traces of photographs – photography, ecology and capitalism**

The Kunst Haus Wien organised an exhibition titled “Mining Photography. The Ecological Footprint of Image Production”. The show intended to explore photography and the related industry that serves photographers as part of the global production system. Balázs Gáspár's article reflects on the issues raised by the exhibition.

**Balázs Zoltán Tóth: In the end, all photography is a struggle – Notes on the work of Mihály Gera – Part 2**

Mihály Gera was an essential figure in Hungarian photography in the second half of the 20th century, which is why it is important to explore his activities as accurately as possible from the point of view of photographic history. The present article is the second part of the research results of Balázs Zoltán Tóth in the archive of Mihály Gera. The first part was published in Fótóművészet 2022/4.

**Renáta Liszi: Photo London**

Renáta Liszi visited the Photo London fair in May as a photographer. In this article, she summarises her experiences on the spot.

**Zopán Nagy: Collab**

Zopán Nagy wrote a poetic summary of the exhibition organised by the ARTER Art Association and the Hungarian Electrographic Society.

**Zoltán Fejér. Bowing and sighing.**

An exhibition of paintings by Ergy Landau opened at the Mai Manó House. Zoltán Fejér's article details the events related to the artist that has taken place in Hungary in the past decades. Finally, it analyses the exhibition itself—all this, of course, with his usual thoroughness.



