

FOTÓMŰVÉS ZET

FOTÓMŰVÉS ZET



#GYŰJTEMÉNYEK MILLOT-DURRENBERGER #ELEMZÉS GERHES #KIÁLLÍTÁS FABRICIUS ANNA #GYŰJTEMÉNYEK LUDWIG
#FOTÓKÖNYV GERHES GÁBOR #KIÁLLÍTÁS NEOGRÁDY KISS #GYŰJTEMÉNYEK ZIMÁNYI LASZLÓ #RIPORT SZOMBAT ÉVA
#RIPORT MARTIN PARR #ALBUM CZEIZING LAJOS #RECENZIO ROSTI #ESSZÉ SZÉKELY ALADÁR #TECHNIKA CANON FT



nka
Nemzeti Kulturális Alap

LXV. évfolyam
2022. 1. szám

Ár:
1080 Ft

Bán András (1951)

Műkritikus. Képzettsége: művészettörténész, matematika tanár, a filozófia doktora. 1990-ig műkritikusként folyóiratoknak írt, az *Élet és Irodalom* és a *Látóhatár* képszerkesztője, a *Magyar Nemzet* munkatársa volt. Emellett a *Magyar Lettre Internationale* művészeti vezetőjeként tevékenykedett egy évtizedig, a NKA Fotóművészeti Szakmai Kollégiumának elnöke, a Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar Tagozatának elnöke volt egy-egy cikluson át. 2008 és 2013 között a Miskolci Városi Művészeti Múzeumot vezette, majd a Capa Központban és a Múcsarnokban dolgozott. Műkritikusként Németh Lajos díjban, egyetemi oktatóként a Miskolci Egyetem kiváló oktatója díjban részesült.

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.

Cséka György (1972)

Esztéta, kritikus. Egyetemi tanulmányai: 1989–1994: magyar nyelv és irodalom, 1994–1999: esztétika szak. 2009-től a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójának titkára. 2013–14: a *Kunztblog* (Origo) munkatársa. 2015-től az *Artportal* munkatársa. Érdeklődési köre: kortárs fotó, képzőművészet.

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.

Farkas Zsuzsa (1957)

Művészettörténész. A Szépművészeti Múzeum Magyar Nemzeti Galéria Fotóarchívumában dolgozik. Kutatási területe a 19. századi magyar képzőművészet. Többek között a *Festő-fotográfusok 1840–1880*, *Embermászoló* című kötetek, valamint számos fotótörténeti cikk szerzője.

Fejér Zoltán (1951)

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

Gáspár Balázs (1989)

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

Gellér Judit (1983)

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

Szegedy-Maszák Zsuzsanna (1978)

Művészettörténész-főmuzeológus, Történeti Fényképtár, Magyar Nemzeti Múzeum. Doktori dolgozatát Barabás Miklós fényképezési munkásságáról írta.

Tóth Olivér

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

TARTALOM

ÉBLI GÁBOR Átlényegülés. Budapesti kiállítás Madelaine Millot-Durrenberger strasbourgi gyűjteményéből	4
CSÉKA GÖRGY Két komoly, öltönyös alak, szó és kép Gerhes felől érdeklődnek Gerhes Gábor munkáiról – I. rész	14
CSATLÓS JUDIT Termékeny ismétlés Fabricius Anna Száz szó és hét dolog című kiállítása	24
ÉBLI GÁBOR Feldobott kamera Fotó alapú művek tényerése a budapesti Ludwig Múzeum gyűjteményében	34
GELLÉR JUDIT Fotókönyvek. Beszélgetések. VII. „Minden képben a saját történetünket keressük.” Gerhes Gábor: Az <i>ATLAS</i> . A képzelet megteremtése	44
MÁRKUS ESZTER „A kép választja ki, nem én” Neogrády-Kiss Barnabás művészetéről	54
ÉBLI GÁBOR Portrétól a konceptig Fotóválogatás Zimányi László gyűjteményéből	64
TÓTH OLIVÉR „Folyamatosan kísérletezem” Beszélgetés Szombat Évával a Capa Nagydíj nyertesével	74
GÁSPÁR BALÁZS - GELLÉR JUDIT Én csak a szórakoztatásban hiszek	84
BÁN ANDRÁS Czeizing Lajos Művészek (1963) fotóalbumáról	90
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA Közjó és emlékezés	96
FARKAS ZSUZSA Székely Aladár gyűjtői szemmel	100
FEJÉR ZOLTÁN A Canon FT és FTb fényképezőgépekről	106
Kiállításajnló	112

ÉBLI GÁBOR

ÁTLÉNYEGÜLÉS.

Budapesti kiállítás Madelaine Millot-Durrenberger strasbourgi gyűjteményéből

MEKKORA LEHET AZ
A GYŰJTEMÉNY, AMELYIKBŐL
MÁR A 152. KIÁLLÍTÁS NYÍLIK?
NOS, EZ A ROSSZ KÉRDÉS.
BÁR TÉNY, HOGY A NÉGY
ÉVTIZEDE GYARAPODÓ
KOLLEKCIÓBÓLA MAI MANÓ
HÁZBAN LÁTHATÓ VÁLOGATÁS
MÁR EGY ILYEN TEKINTÉLYES
LISTA ÚJABB TÉTELE,
AZONBAN A FOTOGÁFIÁT
SZENVEDÉLYESEN SZERETŐ
TULAJDONOST MI SEM ÉRDEKLI
KEVÉSBÉ, MINT A SZÁMOK.

A nyílt tekintetű, kedvesen mosolygó gyűjtő a Napfény-műteremben tartott megnyitót azzal kezdi, hogy röviddel előtte interjúvolta őt a tévé, és a lehető legrosszabb kérdést tették fel neki: Hány művészt tartalmaz a kollektója? A válaszát – tette hozzá – nem vágják bele az adásba. Szintén ne kérdezze tőle senki, folytatja, hogy mi az egyes művek technikája. Ha nem a teljességre törekvés és nem is a fotózás műszaki különlegessége, akkor vajon mi a kollektó hajtóereje? A virággal díszített, finom kis posztókalaopot viselő hölgy oldottan beszélget a megnyitón bárkivel, aki odafordul hozzá. Személyes hangon mesél a képekről: hogyan ismerte meg az alkotót, miért pont ezt a kompozíciót választotta tőle. A gyűjtés láthatóan találkozások, vételek történetének folyamata a számára.

Gyorsan létrejön a megnyitón egy-egy kis közösség a kiállítás-látogató, a gyűjtő, a felvételeken látható élethelyzet és a személyesen nem is, de a műve révén áttételesen jelen lévő fotós között. Emberi kapcsolatok, az érzések kifejezése, a fotó mint a lélek tükré – talán erről szól ez a kollektó



John Baldessaari (1931–2020): *Love and Work*, 1991, 65,4x29,2 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger

Maria Giacomelli (1923–2000): *Scanno, La gente del sud*, 1958, 30x40 cm © Collection Madeleine Millot-Durrenberger



Mario Giacomelli felvételén (1962) kispapok hógolyóznak, a sorozat másik képén vidám körtáncot járnak. Az enyhén felülről készített felvétel a befogadót a Teremtő nézőpontjába helyezi: ilyen joviálisan, elnéző mosollyal figyelheti az Úr, ahogy tanítványai átengedik magukat a pillanat örömének. A fekete-fehér éles kontrasztjára épülő diptichont váratlanul triptichonná bővíti azonban egy harmadik, az olasz fotós egy korábbi (1957–58) sorozatából kiemelt alkotás, amelyen dél-itáliai kisváros temetéséről hazatérő, magukba forduló asszonyai láthatók, közöttük a halállal még láthatóan keveset törődő, zsebre dugott kezű fiúval. Az élet ellentétes arcai. A rendezés ügyessége, hogy a három fotó nem szimmetrikus, tehát nem a temetési jelenet van középen, hiszen az túl didaktikus, mesterkéltné lenne. A három egyforma méretű fekete-fehér fotó éppen ebben a 2+1 formában éri el a kizökkentő hatást.

Nem véletlen a hármas egység. Szinte minden alkotótól több – gyakran éppen három – mű van kitéve, és a gyűjtő el is mondja, hogy egy művészt nem lehet jól bemutatni egy véletlenszerűen kiemelt munkájával, hanem gondolkodásmódjának a kibontakozása (*démarche*) a lényeg.

Ilyen hatást kelt a John Baldessari három művével rendezett falszakasz is. Az előző, klasszikusan fotós szemléletű képekhez képest az amerikai alkotó elsősorban képzőművész, és konceptuális látásmódjának az eszköze a fotók felhasználása. A rá jellemző mértani elemeket és színekódokat integráló triptichonon Baldessari mégsem riad vissza az érzelmdús fotók bevonásától: kimerült munkás keres pihenést az útépítés során úgy, hogy kényeszből egy macskakövet tesz a feje alá párnaként. A három, vertikálisan nyújtott panel egymás mellé helyezése egyúttal figuratív, geometrikus absztrakt és konceptuális elemeket ötvöző oltár-triptichon is.

Formai hasonlóság és döbbenetesen eltérő jelentés viszonyára épül a mexikói Alvarez Bravo fotóinak egymás mellé helyezése. Az 1934-ben készült felvételeken egy fiatal emberi alak fekszik kísértetiesen hasonló pózban a napsütésben. Csakhogy az egyik esetben napfürdőző hölgyről, a másik képen a munkáslázadás vértócsában fekvő áldozatáról van szó. Az önmagukban is erős képek a rendezés, az egymás mellé helyezés révén közös plusz jelentést nyernek.



Joel Peter Witkin (1939-): *Amour*, New Mexico, 1987, 40x40 cm © Collection Madeleine Millot-Durrenberger

Az amerikai Joel-Peter Witkin nyolcvanas években készült sorozatából öt munka is egymás mellett látható. A szürrealizmus képzettársításából és a művészettörténet toposzaiból (Párizs ítélete, Goya, Picasso) egyaránt merítő kompozíciók mai termékenység-parafrázisok. Női, férfi és hímnős bőség-ikonok, hódolatok az anyaság, a testi identitás szabad megélése előtt. A sorozatjelleg itt is döntő szerepet kap, hiszen egyetlen fotó esetében tekinthető lenne a kompozíciós elv eseti véletlennek, impulzusnak, ám az öt munka utal is egymásra – például a három grácia motívum kétszer is felbukkan – és a beállítások hasonlósága összességében szinte kis albumot formáz a művekből. Szintén nyilvánvaló a sorozatban rejlő erő John Coplans munkái esetében. A brit és dél-afrikai gyökerű, majd 1960-tól az Egyesült Államokban élő művész a saját testéről készült felvételekkel lett világhírű. Mit tud kifejezni a testbeszéd? Miként viszonyuljunk testünk változásához, öregedéséhez? A társadalmi tabunak minősülő testrészek szublimált, művészi megjelentése milyen tükröt tart nekünk, felszabadít-e gátlásokat, előítéleteket? A most bemutatott öt munka a látszólagos tiszteletlenségből indul ki, a művész a hátsó felét mutatja nekünk, ráadásul meztelenül. Hátralátványos, csípőre tett vagy éppen tenyerével felénk nyitott kezével viszont láthatóan beszél hozzánk. Két kommunikációs elem olvasódik egymásra, a sablonosan elutasított, polgárpukkasztó alapállás és az aktív megszólítás. Melyik lesz a győztes? Erre a játékra invitálja a nézőt Coplans, akitől az öt mű az előző példához hasonlóan, azt mutatja, milyen tudatos komponálásról, meta-kommunikációs színházi helyzetgyakorlatok szekvenciájáról és nem csupán eseti geogról van szó.



Rusolf Schäfer (1952–): *Portrait de mort*, 1982, 23x17,5 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger



Claude Batho (1935–1981): *Le linge mouillé*, 1980,
30x24 cm © Collection Madeleine Millot-Durrenberger



John Coplans (1920–2003): *Body Language II*, 1985,
26x38,5 cm © Collection Madeleine Millot-Durrenberger



Kerekes Gábor (1945–2014): *La momie*, 1995, 40x30 cm © Collection Madeleine Millot-Durrenberger
© Kerekes Gábor Archivum engedélyével





Masao Yamamoto: **KAWA FLOW** # 1627, 2014, 24x14 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger



Masao Yamamoto: **NAKAZOR** #1175, 2014, 7,5x11,5 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger

Nemcsak emberi alakokkal, hanem a bennünket körülvevő tárgyakkal is képes a fotós által használt nyelv tudatosítani a nézőben, hogy amit néz, az nem feltétlenül az, amit lát. Az amerikai Mac Adams árnyékokkal manipulálja a tekintetünk előtti képet. Első nézésre kis csendéleteket, valójában aprólékos installációkat hoz létre az étkezőasztalon, ahol a tárgyak árnyéka váratlanul új formát vesz fel, például szitakötőét, halacskáét. A bravúros kis fény-árnyék szobrokról három felvétel látható a kiállításon, mintegy Platón ideatanának illusztrációjaként.

A francia Suzanne Doppelt tenyérnyi kis fotótűdjeiből nem kevesebb, mint tizenhárom is kiállításra került, hiszen együtt mesélnek igazán hatásosan arról, miként távolodik el a művészi fotó a látvány leképezésétől a látásra való reflexió felé. Konyhai és más háztartási objektek itt is felbukkannak – vízfolt tükröződik az edény alján, rovar ejtett rabul a légyölő papír, mozgást sejtünk felfedezni a koszos ablakon át –, ám a tárgyszerű képzet mögötti rend adja a hat-, illetve hét-darabos egységbe rendezett munkák filozófiai üzenetét.

Ha eddig emberi figurák és a tárgyi környezet nyújtotta azt a háttérrel, amelyet a fotóművész képpé transzformálhatott, akkor a kiállítás ugyanilyen példákat kínál a természeti motívumok átdolgozására is. Michael Kenna felvételein egy tavacska, a Hold vagy az éjszakai táj tárul elénk olyan módon, hogy a természeti forma átlényegül, és egy magasabb rend megtestesülése, kifejeződése lesz.



Bernard Plossu (1945–): **Grenoble**, 1971, 26x17 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger



Bernard Plossu (1945–): **Mexico**, 1966, 26x17 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger

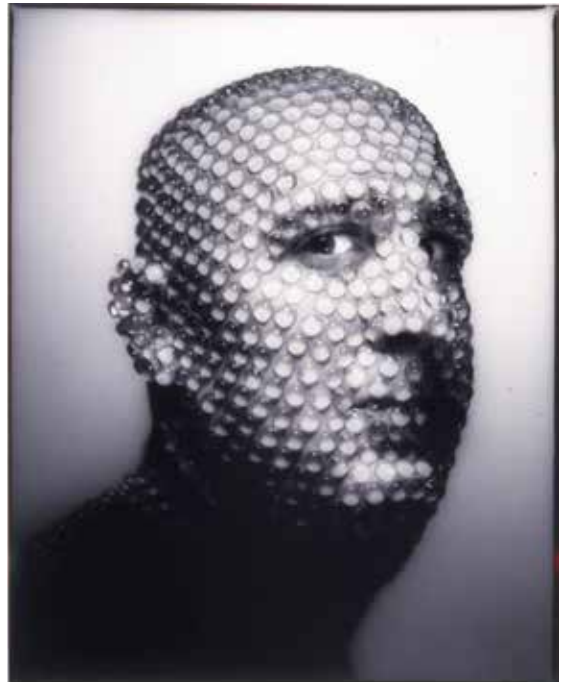


A kollekciónban számos munkával jelen lévő francia Bernard Plossu öt olyan felvétele került be a mostani tárlatra, amelyek csak a felszínen úti fotók, ám a központi elemük éppen az, amit nem, vagy amit másként láttat a kompozíció. Az építészeti fotó területéről is kínál ilyen példát a kiállítás, hiszen Stéphane Couturier a párizsi Grand Palais-ról készített egy olyan sorozatot, amelyen a neves kiállítási palota csak ürügy, és a fókuszban a századfordulós acélszerkezet ritmusa, szuverén rendje áll.

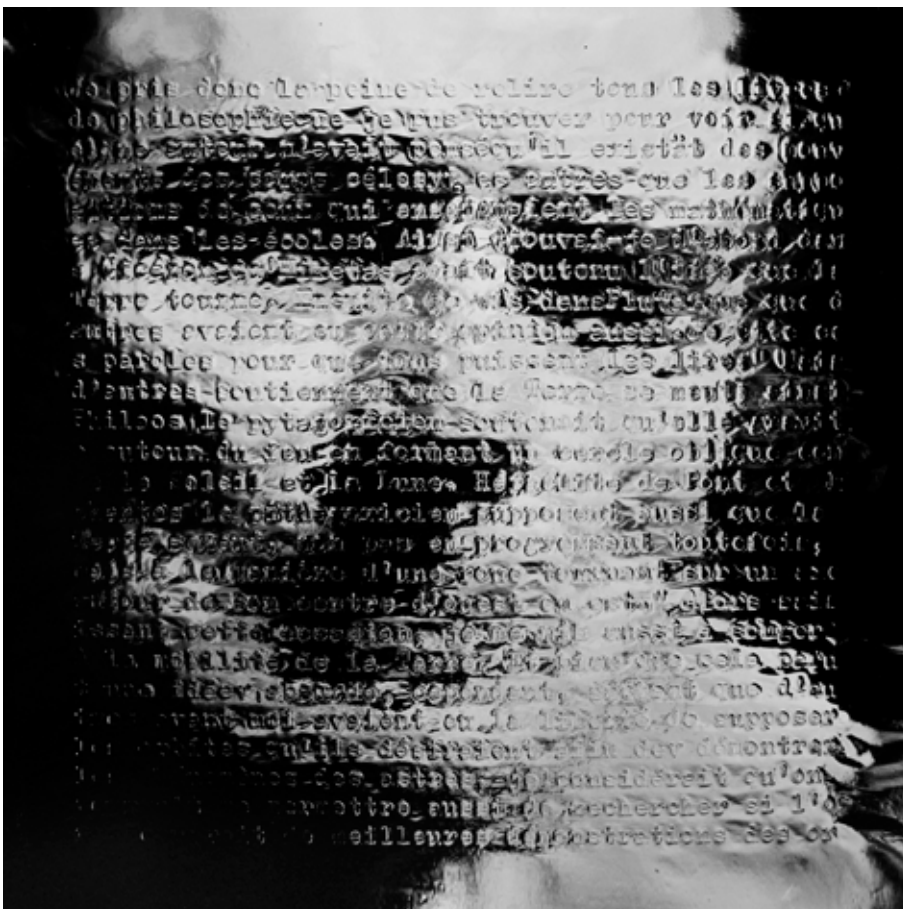
Mielőtt a gyűjtő által éppen elutasított névsorolvasás hibájába esnénk, tekintsük át inkább a kollekción egészének üzenetét. Közel kétszáz alkotó ezeröttszáz műve van a gyűjteményben, a játékos, a fantáziára bátran építő, „szabálytalan” kompozícióktól, mint Patrick

Bailly-Maître-Grand arctorzításai, a fegyelmezett, tudományos kísérletekre támaszkodó felvételéig, mint például Berenice Abbott ingamozgást, szabadesést alapul vevő művei. Központi törekvés a befogadó szembesítése azzal, hogy a művészi fotográfia nem „a valóság tükré”, hanem éppen a látott kép mélyebb átélésére, értelmezésére szólítja fel a látogatót. Mint például Rudolf Schäfer felvételei, amelyekből három látható most Budapesten: a nemesen letisztult, kisimult arcok mindaddig elismerő csodálkozást váltanak ki a nézőből, amíg nem tudatosodik, hogy a fotók halottakról készültek. Elsősorban tehát érzelmi hatásra és filozofikus töprengésre készítetnek a kollekción művei.

Ritkább az aktivista, a politikai, társadalmi kérdésekben harcosan állást foglaló felvétel, de akad azért ilyen a mostani tárlaton is, például Tom Drahos nagyméretű triptichonja, amelyik számtalan kis képből tevődik össze és a délszláv háborútól, Szaddám Husszeinen át, Bill Clintonig világpolitikai konfliktusokra reagál. Szintén nem domináns a kollektívban a tiszta konceptualizmus, ám nem is hiányzik, sőt a Mai Manóban tartott informális vezetésen a gyűjtő külön kiemelte az Anna és Bernhard Blume páros *Magischer Determinismus* című művét, amely egy figuratív kompozíciót a teoretikus, reflektív szöveg révén a képek kép telenségére, a művészet határátlépésére történő rákérdezéssé alakít.



Bob Carey (1961–): *Dot Head*, 1996, 36x28 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger



Patrick Bailly-Maitre-Grand: *Le testament du vitrier*, 2009, 42x42 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger

A svájci származású gyűjtő számára láthatóan fontos az alkotók nemzetisége, kulturális háttere; a mostani kiállításon is a képcédulákon kis zászló mutatja a hovatartozást. Bár első vétele egy laoszi menekült művész néhány fotója volt, a kollekcióban a nyugat-európai és amerikai alkotóknak jut a fő hely. Három magyar művész szerepel az anyagban, tőlük a budapesti kiállítás is bemutat néhány munkát, egy blokkba rendezve. Madelaine Millot-Durrenberger részletes karton-fájlt vezet minden művéről, és ebből tudhatjuk, hogy Kerekes Gábort 1992 júliusában Arles-ban ismerte meg, és ott vett tőle rögtön egy-egy munkát, mert azok kvalitásán túl megragadta az is, hogy Kerekes „beszélt egy kicsit franciául és elbűvölő (*charmant*) volt”. Utóbb Kerekes mutatta be neki Hajdú Józsefet, végül Barta Zsolt Pétert, aki most

Baki Péternek, a Mai Manó Ház vezetőjének javasolta a kiállítás létrehozását.

A tárlat kapcsán, a Ház honlapján magyarul is elérhetővé vált a gyűjtővel megjelent számos interjú egyike, amely több oldalról is bemutatja, hogy itt nemcsak gyűjtői, hanem kurátori, könyvkiadói, múzeumfejlesztői munkáról van szó immáron negyvenkét éve, 1980 óta.¹ Nehogy olybá tűnjön, ez a szenvedélyes kiállítás a fotográfia mellett nélkülöznék a kritikus, értelmiségi hozzáállást, a gyűjtőnek a megnyitón mondott gondolatai közül hadd emeljem ki a világos állásfoglalását: „Milliónyi fotós van, de közöttük csak kevés a művész.”

¹ <https://www.maimano.hu/programok/egy-gyujtemeny-majd-csak-a-letrehozast-koveto-otven-ev-mulva-lesz-jelentes-interju-a-mugyujtes-szenvedelye-cimu-kiallitas-kuratoraval>

Dieter Appelt: *Erinnerungspur*, 1978, 30x24 cm
© Collection Madeleine Millot-Durrenberger



KÉT KOMOLY, ÖLTÖNYÖS ALAK, SZÓ ÉS KÉP GERHES FELŐL ÉRDEKLŐDNEK

Gerhes Gábor munkáiról – I. rész



Gerhes Gábor: *Elromlott összeadás*, 1999, 6x6 foto/c-print, 90x180 cm © A művész jóvoltából

Gerhes Gábor munkássága megkerülhetetlen. Főbb vonulatainak leírására, értelmezésére kiváló alkalom és apropó egyrészt a múlt évi *DER PLAN*.¹ című, fotólapú munkáit retrospektíve áttekintő kiállítása, másrészt a *The Atlas*² című, belső és külső méretét tekintve is monumentális, a recepció mérvadó hangjai szerint összegző, életművét betetőző projektjének mostani bemutatása. Ez a projekt alapvetően egy fotókönyv, a hozzá kapcsolódó installációval, a későbbiekben pedig egy ezt kísérő, és Mucsi Emese, a kiállítás egyik kurátora ál-

tal szerkesztett tanulmánykötettel, amelyben a felkért szerzők, Földényi F. László, Frazon Zsófia, Mélyi József, Nemes Z. Mórió és Róka Enikő a művet, annak szűkebb és tágabb kontextusát elemzik. Jelen tanulmány keretei között nem elemezhető részletesen ennek a gazdag, sokrétű életműnek minden fontos munkája, így kiemelésekre szorítokozom, a jellemzőbb, erősebb, kiemelkedő művek értelmezésére, mert meggyőződésem, hogy azok kellőképp megvilágítják az alkotó egész munkásságát.



Gerhes Gábor: *Zé megtanít*, 2002, 4x5" foto, lambda-print, 127x154 cm
© A művész jóvoltából

Már az 1997-es *e és é* című sorozatában ott van majdnem minden, ami a későbbiekben is jellemzi majd Gerhes igen következetes pályáját. A nagyméretű képek hangsúlyozottan nem elkapott felvételek, nem használják a fotográfia dokumentáló, a valóságot híven visszaadó jellegét, pontosabban, nem illuzionisták, nem ezt a diskurzust beszéljük, mivel alkotójuk számára egész életében probléma a reprezentáció természete, és életműve egy tekintélyes részét akár úgy is felfoghatjuk, hogy ezek a művek a reprezentáció-elmélethez fűzött ironikus és semmiképpen sem didaktikus széljegyzetek, vagy inkább felfüggesztések. A képek műtermi felvételek, mégpedig olyan konstrukciók, amelyeknek hangsúlyos a díszletezése, a tárgyi elemei. Nagyrészt kifejezetten sematikus, nem kidolgozott, professzionális díszletekről van szó, inkább jel-szerű barkácsolatokról. Tehát ezek a díszletek sem törekednek semmilyen élethűségre, inkább elidegenítő, kizökentő effektusok, amelyek a képen ábrázoltak abszurdítását fokozzák, nem pedig magyarázzák vagy értelmezik. Ahogy Gerhes későbbi munkáiban is sokszor, minden kép egy-egy rejtvény, megoldandó, ám megoldhatatlan feladat, pontosabban, ahogy 1999-es munkájának címe elbeszéli, *Elromlott összeadás*.

A rejtvényjelleg egyik fontos alkotóeleme a szövegek, a fogalmak, a verbális elemek hangsúlyos jelenléte, amelyek az alkotónál a művek szerves alkotórészei, nem a művek mellől tetszőlegesen elhagyható, járú-

lékos elemek, hanem azokkal egyenrangú *játékosok*. Gerhes mintha két irányból, két oldalról közelítené meg a látványt, a nyelv és a vizualitás oldaláról, és műveiben ezt a két megközelítést mixeli és ütközteti egymással.

A sorozat különlegessége, hogy bár hangsúlyozottan konstruált világokat mutat meg, amelyeknek semmi köze a valósághoz, de a kép szereplői között ott van maga az alkotó és a művészeti szcena jeles szereplői és a barátai. Ezt, vagyis a nevüket minden kép címében jelzi is Gerhes, amivel mintha kulcsot adna a kezünkbe a megfejtéshez, hiszen így azt kezdjük el vizsgálni, hogy vajon a képen szereplő alkotó munkásságát megvilágítja-e a kép, utal-e rá? De a kulcs ez esetben sem passzol a zárba, hanem csak tovább fokozza a zavart, amit az alkotónak a képekhez fűzött leírásai úgyszólván csúcsra járatnak. Az eleve elidegenítő elemekkel zsúfolt, rejtélyes cselekedeteket vagy pózokat ábrázoló képeket ugyanis a szöveg igen pontosan, elemről elemre leírja. Azaz megduplázza a látványt, de azt nem értelmezi. A pontoskodó, tudományos diskurzust imitáló szöveg így, a képpel való összefüggésben ironikus pozícióba kerül, aláássa, lebegteti a kép értelmét, befogadását. Hiszen mihez kezdünk azzal a képaláírással, hogy „Két kockás inges, turistának látszó férfi. Egyikük kezében csákány. Vállukon idegen írásjelekből értelmetlen szöveget tartanak. Mellétük állványon fenyőfa $\frac{3}{4}$ része.” (Gerber, 1997).

A kép elemeit Gerhes igen gondos válogatás után állította össze, hiszen jelentés kereső értelmünk megpróbálja összekötni őket, mert azt feltételezzük, az alkotó nem véletlenül pakolta be ezeket egyetlen képtérbe, egyetlen képkeretbe. A turistaöltözethez azonban nem illik a csákány, hiszen mérete és funkciója miatt az komoly és megterhelő, továbbá speciális munkára, feladatra alkalmas, kirándulásra senki nem visz ilyet. Hacsak nem lappang a kép mögött egy történet, márpedig Gerhes szcenírozása narratíva központú, mintha egy-egy rejtélyes film egyetlen kockáját látnánk. Jelen esetben a történet úgy is alakulhatna, hogy a két turista öltözéke csak álca, amelylyel ártatlan időtöltésnek kívánják feltüntetni, mondjuk azt, hogy egy hulla vagy egy kincs kiásására, kibontására indultak. Jelen esetben azonban csak ártatlanul állnak, és egy kínai feliratot, pontosabban négy kínai írásjelet tartanak a vállukon. Amit nem tudunk elolvasni, és az alkotó, bár mindent leír, ami a képen látható, a feliratot nem, azt „idegenként”, ráadásul „értelmetlenként” is jellemzi. Ha a szöveg idegen, nem tudjuk elolvasni, attól még nem lesz értelmetlen, csak a mi számunkra. De vajon mit és hogyan ért itt Gerhes az „értelmetlen” alatt?

De ugyanilyen „idegen” a ¾ fenyőfa is, amely egy kis dohányzóasztalkán áll. Mindennek a háttérben pedig egy piszkos függöny található, a figurák pedig egy festékes padlón állnak. Ha nem a tájban, természeti környezetben, mi szükség a csákányra? És a valószínűleg mdf-lapból kivágott fenyőfára? Mit akarnak ezek jelezni, mit jelentenek?



Gerhes Gábor: *Elek, (e és é)*, 1997, 6x6 foto, lambda-print, 150x100 cm, Hétköznapi ruhás férfiak létrán állva, látótéren kívül eső szerelési munkát végeznek. Az egyikük két, egymástól alig eltérő betűt nyújt társának. Előttük fűrőgép – szabályos alakot rajzoló zsinórral pihen.
© A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: *Gerber, (e és é)*, 1997, 6x6 foto/ lambda-print, 100x150 cm, Két kockás inges, turistának látszó férfi. Egyikük kezében csákány. Vállukon idegen írásjelekből értelmetlen szöveget tartanak. Mellettük állványon fenyőfa 3/4 része. © A művész jóvoltából

Gerhes sorozata ilyen elromlott összeadásokból áll, azaz olyan képekből, amelyeknek elemei nem adódnak össze, hogy kiadjanak egy értelmes, logikus számot, végeredményt, azaz jelentést, hanem folyamatosan szétesnek, nem függenek össze, illetve nem tudjuk eldönteni kristálytisztán, hogy összefüggéseleneke-e, mert folyamatosan dolgozik bennünk a gyanú, hogy attól, hogy mi nem értjük, még lehet értelme, de az értelem *idegen*.

Gerhes sorozatával a képekben és a reprezentációban rejlő megmagyarázhatatlant emeli ki, azt az ellenállást, ami fölött szokványos jelentésteremtő, jelentésakaró értelmünkkel a legtöbbször átsiklunk, csak *érteni véljük* a világot, a képeket, hogy kezelni, uralni tudjuk, de igazán jól odafigyelni rájuk a legtöbbször nem tudunk. Elhiszszük, hogy amit látunk, az úgy van, az valós, az a *tényállás*, nem pedig hamis konstrukció. Gerhes munkái fölött nem lehet átsiklani, mert meghökkenetennek azokkal a paradoxonokkal, rövidzáratokkal, amelyeket igen szofisztikált módon felépítenek.

Az *e* és *é* jelentősége, fontossága abban is rejlik, hogy igen plasztikusan, szinte didaktikusan, működés közben mutatja meg, mit is csinálunk akkor, amikor képeket ér-

telmezünk, írunk le, azaz, hogy mire képes a nyelv? Erre ilyen mélységben, a későbbi munkákban már nem tér ki Gerhes, azaz a későbbiekben képleírásokat már nem alkalmaz, hanem a képcímekben rejlő potenciált aknázza ki igen változatos módokon. Ennek a sorozatnak a látszólag precíz képleírásai képértelmező módszereinkre mutatnak rá, és azt karikírozzák, hogy alapesetben, amikor képet akarunk megérteni, pusztán leírjuk, vagyis *elolvassuk* azt, ami a képen van. Valóban mennyiségi, kvázi matematikai alapon gondolkodunk és hiszünk, ha felhalmozzuk, *összeadjuk* a leírásban a képelemeket, akkor megértjük, hogy mit mond a kép. Eklatáns példa a halmozásra, ahogyan az iskolai tankönyvek vagy éppen a múzeumi képalírások, sőt, ahogy az *audioguide*-ok működnek, amelyek a kép leírása mellett pusztán további, megfogható, főként életrajzi adalékokkal és nem értelmezéssel szolgálnak. Elmondják a kép és az alkotó történetét adott esetben, és a befogadó megelégszik ezzel, jellemző látvány, ahogy a múzeumlátogató szinte rá se néz a képre, mert az *audioguide*-ra figyel, azt hallgatja, ami leírja azt, amit saját maga is láthatna, ha a képre nézne, ha átengedné magát a képnek.



Gerhes Gábor: *Találkozás a kis őzszel*, 2002, 4x5" foto, lambda-print, 127x166 cm © A művész jóvoltából

Gerhes Gábor: *Távol az otthontól*, 2002, 4x5" foto, lambda-print, 127x191 cm © A művész jóvoltából



Gerhes munkája igen pontosan méri ki és mutatja meg a nyelv és a képek határait, hal-mazait, hol, és hogyan érintkeznek vagy távolodnak egymástól, és mi az a többlet, ami a képben van, ami nem elérhető nyelvi alapú értelmünk számára. Miről beszélünk, amikor a képekről beszélünk, hiszen a kép nem nyelvi alapon épül fel? Ha pedig ez igaz, akkor minden értelmezés pusztán csak fordítás, mégpedig igen rossz minőségű, mert bár lehetetlen a tökéletes fordítás egyik nyelvről a másikra, mégis megkísérelhető, folyamatosan megkíséreljük, hiszen azonos síkon mozgunk, mégpedig a nyelv síkján. A képek viszont nem a nyelv síkján léteznek, egy másik dimenzióban. Mintha egy valós, érett almát akar-nánk *lefordítani* egy programozói nyelvre.

Gerhes a képértésünkben, a reprezentációban rejlő számtalan aknát robbantja az ar-cunkba munkájával és munkásságával, hol tréfásan, hol komoran, hol csüggedten.

Az *e és é* című sorozatot követő korszak fontosabb projektjei, a szintén nagyméretű tábla-képek, bár sok tekintetben összefüggenek, mégsem alkotnak olyan értelemben sorozat-tot, mint a korábbi munka vagy a későbbiek közül például a *Sok természet 1-XXV* (2008). A képek működését meghatározza, hogy jellemzően már színesek, továbbá, hogy kom-pozíciójuk, a felépített jelenet művészettörténeti vagy filmes allúziókkal is terhes. A ké-pek nézve mindig érzünk egyfajta billegést, nehezen beazonosíthatóságot, a bemuta-tott jelenetet mintha már láttunk volna egy filmen, vagy éppen egy festményen. Mintha Gustave Courbet *Jó napot, Courbet úr!* (1854) című festménye *lappangana*, lebegne több kép háttérében is, a *Zé megtanít* (2002) vagy a *Találkozás a kis őzzel* (2002) beállításaiban. A képek további jellegzetessége, hogy bizonyos esetekben szinte hiányoznak, vagy alig érzékelhetők bennük az elidegenítő, kizökkentő elemek, már-már realiztikusak, mint a *Találkozás a kis őzzel* vagy a *Távol az otthontól* (2002). Persze oly módon, hogy továbbra sem keltik a teljes hihetőség illúzióját, hiszen a *Távol az otthontól* című képen, alig fel-tűnően ugyan, de a sátor nyílása előtt el van helyezve egy masszív, fekete derékszögű forma. Továbbá a kép díszletezésének csináltsága is leleplezi önmagát, a kis tó a zöld filcen ejtett kör alakú kivágás, a háttér festett, a *Találkozás a kis őzzel* című képen pedig teljesen nyilvánvaló, hogy az őz egy kitömött állat. Az említett két kép finom abszurditá-sát fokozza és emeli ki a nosztalgikus, egyébként egy 1988-as filmcímet felidéző (*Távol az otthontól / Miles from Home*) és naiv, bárgyú képcím, amely szintén filmes, de inkább gyermekmesei asszociációkat ébreszt, például: *Őz varázslatos birodalmában – 2. rész Találkozás az oroszlánnal* (2015).

Ezek a képek pusztán finomabb eszközökkel érik el ugyanazt a megmagyarázhatatlan, ironikus, abszurd jelleget, mint az *e és é* fotói. Hiszen miért is kellene találkozni egy kis őzzel? Mi a jelentősége, miért fontos ez? Mintha az elveszett ártatlanság és természetesen a kitömött állat miatt az elmúlás melankóliája lebegne a kép fölött. Ráadásul a főhős, maga az alkotó nem is találkozik az őzzel, mert az a fenyőfák takarásában áll, míg a kép hőse, meglehetősen szorongó arckifejezéssel néz teljesen más irányba. A képek to-vábbi jellemzője a figurák pózának bábszerű jellege, gépiessége, életszerűtlensége, ami újfent a képek konstrukció voltát emeli ki. Az állat motívuma, amely Gerhes munkáinak egyik jellemzője, már az *e és é* sorozatban felbukkant a *Wechter* (1997) című képen egy vaddisznófej formájában. Ezt a képalírást nyomatékosította is, ebben az esetben vala-melyest értelmezve a képet, hiszen a leírás szerint: „Barátság az emberek és az állatok között – Fehér inges, öltönyös alak nyakkendő nélkül egy fiatalabb, oldalrafésült hajú férfi vállára teszi a kezét, miközben átölel egy falra szerelt kitömött vadat.” A szituáció abszurditása, paradoxona, hogy a barátság ember és állat között az állat megölésével ér véget, vagy éppen ekkor kezdődik, azaz a barátság egy halott állattal kötődik, vagyis a halállal. Ahogyan a másik képen is egy halott állattal találkozik, pontosabban nem is találkozik a figura.



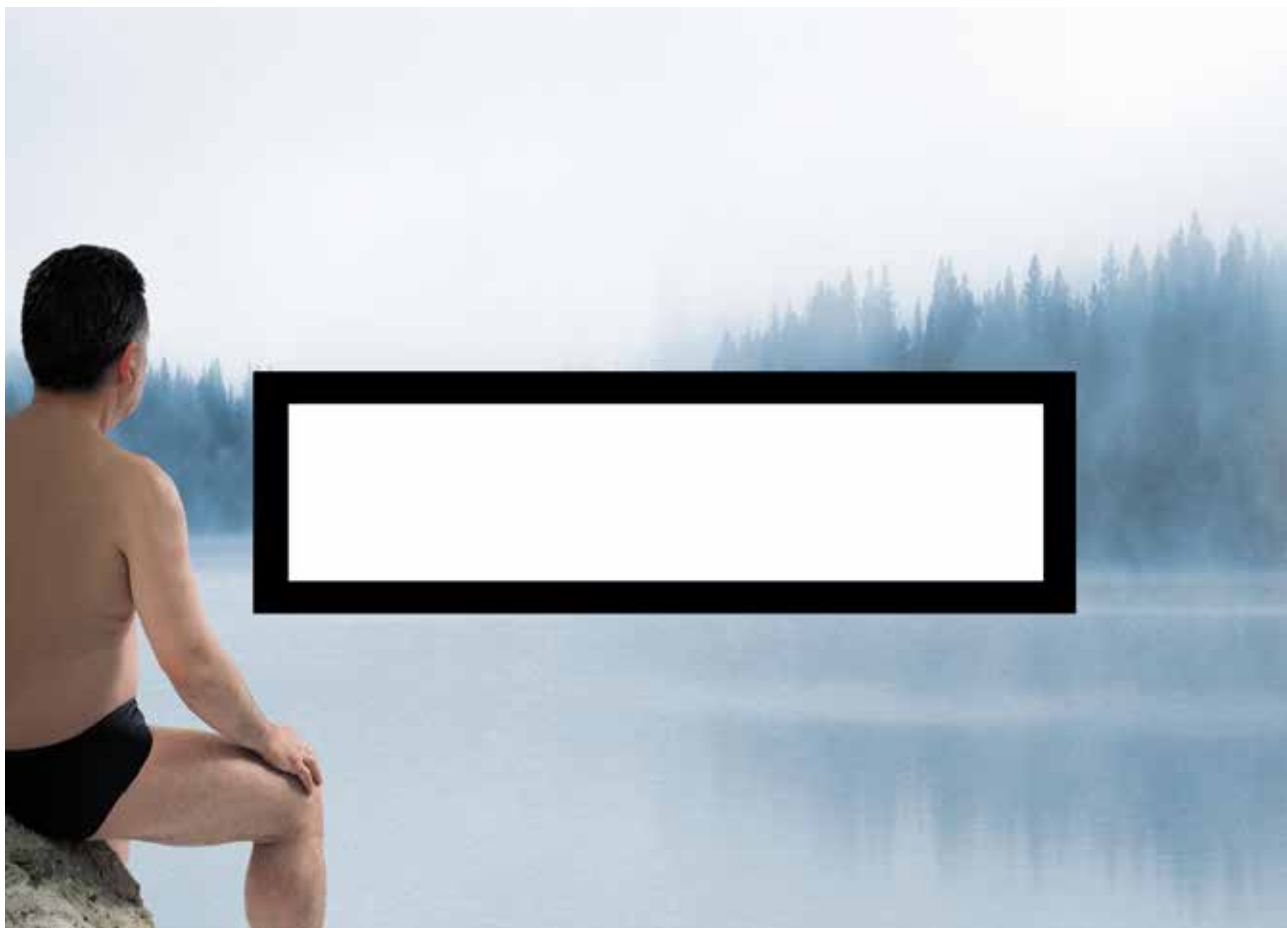
Gerhes Gábor: *A T megtalálása*, 2002, 4x5' foto, lambda-print, 127x154 cm © A művész jóvoltából

A képek rejtélyes jellegét a „T” betű körül bonyolódó narratívák még jobban kiemelik, a *T-betűt ültetek* (1999) és *A T megtalálása* (2002), amelyek közül az utóbbinak kifejezetten krimis, nyomozati jellege van, két ballonkabátos férfi találja meg a „T-t”, az egyik elgondolkodva guggol, a másik a betű fölé hajolva tanulmányozza azt. Nem tudjuk meg, miért érdekes ez a betű, miért kellett elültetni, miért veszett el, hogyan találták meg. A képeken a nagyméretű „T”, főként az *T-betűt ültetek* képen erős keresztény asszociációkat ébreszt, a betű formája ugyanis Remete Szent Antal keresztjére, az *Antalkeresztre* emlékeztet, a figura ásóra támaszkodó póza is sírásásra utal inkább, mint betűültetésre. Pontosabban, ha úgy vesszük, egy jelnek többféle olvasata is lehet, ami egy olvasatban kereszt, egy másikban betű, ha az egyik szárát levágjuk, akkor pedig akasztófa.

A szituáció a *Z megtanít* (2002) című képen már újra nyíltan abszurd, elidegenítő, két figurát látunk, akik egy funkció nélküli kerítésdarab két oldalán állva *beszélgetnek*. Az egyik figura figyelmesen nézi, hallgatja a másikat, a másik felemelt mutatóujjal magyaráz, azaz tanítást ad át, mint Krisztus a különféle ábrázolásokon. Az egész, relatíve értelmes történetet egyetlen elem aknázza alá, és dönti össze, mégpedig az, hogy a magyarázó férfi feje helyén egy „Z” betű van. Azt látjuk, hogy egy halott férfi, vagy éppen egy jel, az ábécé utolsó betűje *tanít*. A tanításról azonban semmit nem tudunk meg, nem ismerjük meg, hiszen egy állóképet látunk, nem egy könyvet olvasunk. Gerhes itt az egész történeti, történetmesélő vagy éppen vallásos művészet *értelmét* aknázza alá. Mivel, ha nem ismerjük a szöveget, egy adott történetet, elbeszélést, tanítást, nem értünk semmit a képből, hiszen az nem nyelven szól hozzánk, így a kép értelme ki van vezetve, kívül van a képen, és ezáltal befogadáskor mi magunk is kívül vagyunk a képen, mert a szöveget fogadjuk be és olvasuk rá / vissza a képekre, ami ily módon el is takarja azt előlünk. Ugyanúgy, ahogy a „Z” betű takarja ki, helyettesíti a figura fejét.



Gerhes Gábor: *T betűt ültetek*, 1999, 6x6 foto, c-print, 120x120 cm © A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi*, 2004, 4x5' foto, lambda-print, 122x168 cm © A művész jóvoltából

A korszak egyik legerősebb és egyúttal legegyszerűbb elemekből felépített, de legtalányosabb képe az *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi* (2004). A képet a kompozíciója és a címe is vallásos, spirituális kontextusba helyezi, a bal sarkában ülő férfi, akinek arcát nem látjuk, egy ködös tóra, a ködös tó túlsó partjára néz, kicsit oly módon, ahogyan Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* (1818) című festményének a figurája. Mindkét alaknak csak a hátát látjuk, gondolataik, vágyaik, megnyugvásuk előttük gomolyog a ködben, a hegyek és a fák között. Gerhes képének látszólag komolyan vehető jelentését, sugallatát azonban több elem is bedönti, lerombolja. Egyrészt a figura *öltözékének* profán volta, hiszen egy fürdőnadrágban üldögél a tó partján, feltételezhetően egy kiadós úszás után, tehát nem valamely spirituális tevékenység, meditáció közben látjuk. Másrészt a kép középső részét szinte kilyukasztja a vastag, fekete keretes téglalap, amely a kép jó részét kitakarja, és amelyben a semmi fehér ürje nyílik meg,

de olyan űr, ahol semmi misztikus nincs, csak a fehér papír. A cím jelentése is abszurd, hiszen egy szójátékot olvasunk, ami a figura fürdőnadrágjára helyezi a *hangsúlyt* azzal, hogy a hitben való *megmerítkezést* emlegeti. Azt nem tudjuk meg jelen esetben sem, miért akar önmaga hitében megmerítkezni a férfi, és azt sem, hogy ez hogyan lenne lehetséges? Hiszen a hit a lélekben van, azaz vagy van, vagy nincs, de nem kívül van az emberen, amiben meg lehetne merítkezni. A figura vágya tehát önellentmondásos, de a képet mégis áthatja a *Távol az otthontól* nosztalgiája, a férfi valami olyanra vágyik, amit sohasem érhet el, márcsak azért sem, mert ő egy fotográfia szereplője, amire az alkotó egy nagy, fekete keretes téglalapot helyezett. Ráadásul, és itt bezárul az ördögi kör, mivel Gerhes előszeretettel használja magát fotói modelljeként, ezen a képen is felismerjük már alakját, azaz a kép alkotója és modellje egymás ellen dolgoznak, az alkotó meghasadt, és megghiúsítja saját vágyának teljesülését.



Gerhes Gábor: *Letakart harcosok*, 2004, 4x5' foto, lambda-print, 122x171 cm © A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: *Letakart párbeszéd*, 2004, 4x5' foto, lambda-print, 122x171 cm © A művész jóvoltából

A *Letakart harcosok* (2004) és a *Letakart párbeszéd* (2004) a maguk igen egyszerű eszközeivel ismét a reprezentáció kérdéseire koncentrálnak. Mindkét kép egy-egy nagy erejű kisülés, villám. Hogyan lehet bemutatni ugyanis egy harcost, ne adj isten, két vagy több harcost egy állóképen? Vagy úgy, hogy a figurák valóban harcolnak, azaz harc, csata közben vannak kimerevítve, vagy úgy, hogy nem harcolnak ugyan, de öltözkük, azaz a megfelelő attribútumok alapján felismerhető, hogy harcosok. De hogy felismerjük az attribútumokat, ahhoz közmegegyezés kell, ismeret, tudás arról, hogy a harcost a fegyver, a páncél vagy éppen az agresszív arckifejezés jellemzi. Fel kell ismerni, olvasni kell tudni a jeleket, csak így érthetjük meg a képet. Azaz a jelentés megint a képen kívülről jön. Erre mutat rá Gerhes azzal az abszurd gesztussal, hogy egy fekete lepellel letakarja a „harcosokat”, akikből így egy-egy ökölbe szorított kezét és a lábukat látjuk csak, meg persze a fejük formáját. Az ökölbe szorított kéz azonban, a címmel együtt elég ahhoz, hogy dekódoljuk a képet, hiszen a harc alapvető sajátosságára mutat rá, azt jelzi, hogy az egyik ember a másik ellen fordul és le akarja győzni minden eszközzel, ha nincs fegyver, a pusztá ökleivel. Ebben az esetben sem tudjuk meg, miért és ki takarta le a harcosokat, és miért nem tudnak szabadulni a lepeltől, továbbá azt sem, miért is harcolnak egymás ellen? A kép a harc pőre lényegét és abszurditását is felmutatja, és a fekete drapériában annak halálos jellegét. Gerhes munkáinak egyik visszatérő eleme a fekete drapéria használata, ami főként a temetkezési szertartások világát, azaz a halált idézi fel, amellet erősen elidegenítő hatása van.

A *Letakart párbeszéd* a harcos kép fordítottja, itt is egy letakart emberpárt látunk, akik egymás közötti viszonyát csak egy-egy kezük mozdulata jelzi, ami tétován ugyan, de úgy tűnik, egymás felé, egy kézfogás, összefonódás, vagyis a jóakarátú, egymásra figyelő párbeszéd felé mozdul. Ahhoz, hogy értsük a képet, itt is fontos a képcím, továbbá a figurák attribútumai, azaz a kézmozdulatok, amelyeket előzetes tudás vagy hozzáolvasás nélkül is értünk, mert évszázadok során kristályosodtak ki *pátoszformulákként*.³ A pátoszformulák, és egyáltalán, Aby Warburg képelmélete a későbbiekben igen fontos inspirálója Gerhes munkásságának.

A képhez adódik azonban egy plusz abszurdítás. Míg a harcosokat vagy cselekvésükről, vagy attribútumaikról ismerjük meg, addig egy párbeszédet, mivel csak a száj, a nyelv *cselekvése*, hallani kell ahhoz, hogy felismerjük, egy párbeszéd időben kibomló folyamat, és állóképen rögzíteni abszurd gondolat. A kép megint a verbális és vizuális dimenziók közötti konfliktust, szakadást mutatja meg. Így a képcím is abszurd, hiszen egy elhangzó párbeszédet nem lehet letakarni. A párbeszéd alanyait le lehet takarni, de ettől a beszélgetés még akadálytalanul folyhat tovább.

A fekete lepellel letakart figurák a különböző, állagvédelmi okokból letakart, beburkolt köztéri szobrokra is emlékeztetnek. Megmerevedett, teátrális pózuk, a halotti lepel asszociációjával együtt még inkább kiemeli szoborszerűségüket, nem élő voltak. A képeken így pusztán egy-egy komplex jelet, formát látunk, nem élő embereket, illetve, azt sem tudjuk pontosan, ki, mi lehet a lepel alatt. Minden elleplezésben van valami titkos, de

groteszk jelleg is, egyaránt emlékeztet papi öltözetekre, de különböző szekták rituális öltözékeire is, így van benne valami perverz, ahogy ezt a későbbi munkáiban a művész bőséggel ki is bontja.

Az *Elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat* (2006) Gerhes igen komplex munkája, amely kagylóként záródik önmaga rejtélyességére. Már maga a cím is nehezen értelmezhető örvény. Az ember ugyanis élettörténetét, életét egy egyenes vonalú, előre haladó narratívaként éli meg, a múlt mögöttünk van, a jelenben élünk, a jövő pedig előttünk terül el. Így, az elvégzendő feladataink is előttünk, a jövőben tornyosulnak, az elvégzettek pedig mögöttünk vannak, elhagytuk, bevégeztük őket. A cím abszurditását az irányok lehetetlen megfordítása adja, hiszen hogyan lehetnének a még meg nem valósult dolgok előtt a már megvalósultak, elvégzettek? És hol van egyáltalán az az „előtt”? Ki, mi előtt van? Mintha az elvégzendő feladatok egy személy lenne, aki előtt ott vannak az elvégzett feladatok. Mivel nem a helyükön, a megfelelő irányban vannak, így akadályozzák az elvégzendő feladatok elvégzését. Logikus, hogy ha mégis elvégzünk egyet, az azonnal az elvégzetlenek elé kerül, újabb akadályként. A képcím möbius-szalagként tekeredik, bárhonnan nézzük, próbáljuk megérteni.

A kép és a cím között a legerősebb összefüggést a faoszlopnak nekifeszülő férfialak teremti, hiszen egy a hala-

dásában gátolt, akadályoztatott figurát látunk. A figura mozdulata azonban abszurd, mert két kézzel fogja az oszlopot, úgy akar keresztülmenni rajta, pedig ki is kerülhetné. Így a figura, akadályával szinte összeforrva, seho-va sem halad, áll. Ami nem melleleg ismét a fotográfia, az állóképben való rögzítés határait jelzi finoman. A figura háttérben, a falon, furcsa, furnérlapból kivágott jeleket látunk, egymásba bonyolódott karikákat, urnát, elromlott órát és meghatározhatatlan, fogantyús valamit. A sémák alatt, végig a fal alján fekete drapéria vonul, ahogy majd a későbbiekben a *Sok természet 1-XXV* (2008) kiállításának installációjában.

A kép mintha a megállt időre és a halálra utalna, ahogy a figura is, aki belemerevedett egy mozdulatba és megállt a haladásban. A képcím felfejthetetlensége is erre az időtlen önmagában forgásra, azaz a létezésen kívül kerülésre utalhat, hiszen, ami él, az fejlődik, változik, halad előre térben, időben. Ami önmagára záródva megáll, az halott. A kép barna, fekete színe is az elmúlásra, a temetői szertartások fakóságára, komorságára utal.

¹ GERHES Gábor: *DER PLAN*, Mai Manó Ház, 2021. június 15. – augusztus 22., kurátor: Bakó Péter.

² GERHES Gábor: *Atlas*, Kiscelli Múzeum, 2022. január 21. – 2022. április 17., kurátorok: Róka Enikő, Mucsi Emese.

³ „A művészetnek a pillanatot pusztán két dimenzióban rögzítő mozdulatformáiból azután egy gyakran évszázadokon át tartó szelekciós folyamat során fejlődik ki az az egy, amely tipikus kifejezésformává válik. [...] A pátozformák olyan képsimbólumok tehát, amelyeket a reneszánsz az antikoktól vesz át, saját múltjának előzetes mintáiból kölcsönöz.” Fritz SAXL: „Kifejező mozdulatok a képzőművészetben”, *Aby Warburg*, (Szerk. RÉNYI András), *Enigma*, 46/2005, 27, 29–30.

Gerhes Gábor: *Elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat*, 2006, 4x5' fotó, lambda-print, 125x142 cm © A művész jövőtábor



TERMÉKENY ISMÉTLÉS



Fabricius Anna: *Eszterke*, (*Háztartási Anyatigris*), 2004–2006, 60x75 cm, analóg fotográfia, archív pigment print alumíniumra kasírozva, ed.: 5+1 AP © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

Fabricius Anna: *Krisztina*, (*Háztartási Anyatigris*), 2004–2006, 60x75 cm, analóg fotográfia, archív pigment print alumíniumra kasírozva, ed.: 5+1 AP © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

Unalmas, őszi tájon járunk, ahol alig hagyott nyomot a természet szépsége. A kiszáradt mezőt tarkító bokrok között és a tompa, szmogosnak ható atmoszférán az ember közelsége érződik. Ebben a jelentéktelennek tűnő környezetben két gyerek egymásra mutat, az ujjaiik egyenesen a másik felé merednek, majdnem összeérnek. A mozdulatlanság sejteti, hogy egy szigorúan megkomponált jelenet tárul elénk. Egy jelenet, amelyet egy éles, fehér firka felülír. Hogyan és mikor keletkezett a technikai kép felületén ez a tőle idegen minőség, de legfőképpen miért bontja meg a láthatóan megrendezett egységet? Vagy inkább a mi érzékelésünket hivatott felülbírálni ez az archaikus gesztus? Mi ez a „valami, ami a másikkal kapcsolatos”, kérdezzük a képhez tartozó definíció alapján? Ehhez hasonló gondolatok merülnek fel Fabricius Anna *Száz szó és hét dolog* című kiállításán, ahol a fényképek belső egységét megtörik a festék- és krétanyomok, az esetlen rajzok átmetszik a kereteket és felkúsznak a falakra.

Kezdetben inkább sejtjük, majd a vizuális és nyelvi nyomokat követve megbizonyosodunk arról, hogy a művész alkotótársa egy gyermek. A bemutatott művek inspirálója pedig a beszédtanulás felszabadító és kreatív folyamata, amikor az anya és a gyermek az összefüggések és asszociációk sűrű szövevényében keresi a közös jelentéseket. A szülői tapasztalat feldolgozásával Fabricius tematikai ívet képez egyik korai munkájához, a *Háztartási anyatigrisek*hez. A 2006-ban készült sorozat képein kisgyermeküket védelő anyákat láthatunk otthoni környezetben, akiket éppen valamilyen

FABRICIUS ANNA SZÁZ SZÓ ÉS HÉT DOLOG CÍMŰ KIÁLLÍTÁSA

Tobe Galéria, 2022. március 1. – április 2.

hagyományos női tevékenység közben zavartak meg. Azonban nem valós szituációk ezek, amiről az életszerűtlen, esetleg veszélyesnek tűnő beállítások vagy az ironikus pózolás árulkodik. Jól ismert női szerepek bontakoznak ki a képeken, mint a gyermekét körömszakadtáig védő anyaállat, a háztartásbeli nő, a gondoskodó vagy a szigorú szülő. Fabricius a nőkkel szemben támasztott, egymásnak ellentmondó elvárásokat hangsúlyozza, amivel az anyaság társadalmi konstrukciójára mutat rá. A korai és a most bemutatott művek egymás mellé illesztése (látszólag) egyik pillanatról a másikra újjászervezi az életmű finomra hangolt rendszerét. A korábban háttérbe húzódó témák csomópontokat jelölnek ki. Az eszközök változása mentén új történetek és jelentések kristályosodnak ki. Fabricius következetes munkamódszere szab határt az értelmezésnek: rendszerint egy előre megrendezett szituációt hoz létre, melyen belül szabad mozgásteret kapnak a résztvevők és az alkotótársak. Ennek eredményeként az idővel gazdagodó mediális sokféleségben egyszerre érvényesül egy hol lazább, hol szigorúbb szabályrendszer, valamint a véletlenekből és egyéni megoldásokból adódó esetlegesség.

Talán a legismertebb sorozatai az *A csoport* (2007) és a *Magyar szabvány* (2006–2007) kitűnően érzékeltetik az értelmezési lehetőségek tágasságát. Ha dokumentumfotóként tekintünk erre a két sorozatra, akkor a munka identitás-meghatározó szerepe, az egyéni és kollektív identitás viszonya, összeegyeztethetősége és működése tematizálódik. A beállított csoportképeken a szereplők összetartozását az egyenruha, az eszközök és a munkaköri leírásból idézett mondatok biztosítják. Néhány tablón Fabricius is felbukkan, amivel játékosan megbontja az identitás állandóságát és a közösség stabilitását sugalló rendezettséget. Bán Zsófia *Mozgó világban* megjelent írásában felvetette, hogy a sorozat a 70-es évektől jelentkező megismerés-tudomány vonatkozásában is érvényes kérdéseket vet fel. A művész megjelenése által okozott disszonancia ugyanis rávilágít arra, hogy „a természetes kategóriák határai elmosódtak, és ezért az azokhoz tartozók státusa is bizonytalan, valamint azt is, hogy a kategóriarendszerek nem a világban objektíven, adott módon léteznek, hanem az emberi tapasztalattól függenek, valamint kultúra specifikusak.”¹

A kognitív szemlélet áthatja a különböző osztályokhoz

vagy kultúrákhoz tartozó embereket bemutató művek teljes körét (*Az elmélet tanítja a gyakorlatot*, *Az Ésszerű megkérdőjelezi a Szabályszerűt*, *Mandarin nő*, *A kínai piac meghódítja Európát*). Amikor a résztvevőknek bizonyos feladatokat kell végrehajtaniuk, bizonyos módon meg kell mutatniuk magukat a köztük kialakult összhang vagy diszharmonia, a stílusok és a ruhák jelrendszere láthatóvá teszi a csoportidentitás „elsajátítását”, a szerepek szituatív jellegét, valamint a felismerés és az azonosítás folyamatát is. Például *Az elmélet tanítja a gyakorlatot* (2013) című videóban az együtt dolgozó kollégáknak koherens és értelmes mondatokat kell megfogalmazniuk a munkájukról úgy, hogy váltakozva egészítik ki egy-egy szóval a kibontakozó narratívát. A feladat eltérő értelmezései, a nyelvhasználat különbségei, a társadalmi háttér és a munkavégzés jellege teljesen más interakciókat, csoportdinamikát és reflexiókat eredményezett. A különbségek oka ugyanakkor sohasem egyértelmű, ami rávilágít a sztereotípiák és a valóság közti távolságra. Ez megköveteli, hogy a néző aktualizálja és újrászervezze a tudását. A megismerési folyamat kulturális sajátossága körvonalazódik *A kínai piac meghódítja Európát* (2017–18) című videó-performanszban. A tajvani jelenet középpontjában az *Európát* képviselő művész alakja magasodik ki a helyiek gyűrűjéből, akik az idegent egyre közvetlenebbül vizsgálgatják, tapogatták, majd igyekeznek imitálni. Az egyszerű szituáció kitűnően reflektál a nyugatitól eltérő kulturális logikára, mely minden jelenséget egy régi minta új megjelenéseként értelmez, így a másolat és az eredetiség nem egymást kizáró kategóriák (például egy műemlék nem az építőanyaga miatt számít eredetinek, hanem a forma minél pontosabb visszaadása miatt).² A megidézett művek betekintést engednek a mentális sémák működésébe, amelyek egy csoportról alkotott elképzeléseket, tulajdonságokat, a csoportviszonyokat tartalmazták. A hétköznapi során ezek alapján tájékozódunk a társas viszonyok között, a találkozás pillanatában ezek segítségével alkotunk képet a másiról, rosszabb esetben ezek határozzák meg viselkedésünket. Fabricius a performatív szituációk létrehozásakor a rugalmasság, a többértelműség és a pontatlanság révén eloldja a sémát a tapasztalattól. Ezen a módon analitikus és konceptuális a megközelítése, mégis relevánsan reflektál szociális és társadalompolitikai kérdésekre.



JÄÄN ALLA TALVELLA ELÄVÄT HALAT UUSKÄLÄK (fin)
 JÖF ALAT TÉLEN ELEVEN HALAK ÚSZKÁLNAK (mag)



HINNANI ANTOI VOITA (fin)
 MENYEM ADOTT VAJÁT (mag)

Fabricius Anna: *Jég alatt télen eleven halak úszkálnak*, (Vaj / Voi), 2007–2010, 80x100 cm, analóg fotográfia, archív pigment nyomat fára kasírozva, ed.: 5+1 AP © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

Fabricius Anna: *Menyem adott vaját*, (Vaj / Voi), 2007–2010, 80x100 cm, analóg fotográfia, archív pigment nyomat fára kasírozva, ed.: 5+1 AP © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

A Száz szó és hét dolog sorozat előzményei között megtalálhatjuk a személyes vonatkozású műveket is. Fabricius ezekben rendszeresen dolgozik idézetekkel, illetve társalkotók szövegeivel. A *Non-lieu de mémoire* (2007), a *Használt adatok* (2004), a *Haszontalan jótanácsok* (2010) esetében a szövegek segítségével aktivizálja az emlékkép és a technikai kép, a kollektív és az egyéni reprezentáció, az érzékelt és a tudott valóság, a személyes és az objektív megközelítés egymást átfedő te-reit. A kézzel írt rövid mondatok mindig egy személyes kapcsolatot vagy benső-séges viszonyt fejeznek ki, ami még a finn-magyar nyelvrokonságból inspirálódó *Vaj–Voi* (2007–2011) című sorozatban is felfedezhető. Fabricius finnül és magyarul megegyező mondatokat keresett, melyeket hideg tónusú, letisztult fényképekkel illusztrált. A „Három nő a vízből hálóval hús halat fog”, „Jég alatt télen eleven ha-lak úszkálnak” vagy a „Hollószemű ebem vízen él” mondatok szokatlan szóképei, az alliterációk, az ütemhangsúlyos és dallamos hangzás ősi kollektív álmokat és archetípusokat idéz fel, miközben a fényképeken az alapvető főnevekkel és igékkel leírt hétköznapi történések elevenednek meg.³



Gyerekként hosszú délutánokat töltöttem a kert régi
gyejen szívdalok s nem egyszer történt, hogy tedig
menittem a fagyos útra. A szomszédnál szánthattam,
felcső anyánk szidalmától.



BAZSÁRNYI SZOMBATYI KÖRÉLT VOLT. HAJNANON HÁRSZÁRNYI PÉTER KI
A HÁRSZÁRNYI KÖRÉLT, MAJÓ VILÁGOSITA ÉRET A VÍZRE.
ZSÓFOTY PONTOS BŐRÖK ANYKON, MŐKÖK METRÓLET TELTÖRTÉNY VIDEK
HÁRSZÁRNYI.



"A tenger nélküled csak
H₂O."



"Szóintem nem hittegettelek,
hiszen soha nem mondtam
hogy nosztalgik."

Fabricius Anna: *Alany, állítmány, nem mellékes nevek* sorozat, 2016, 50x70 cm archív pigment nyomtat, ed.: 5+1 AP
© A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

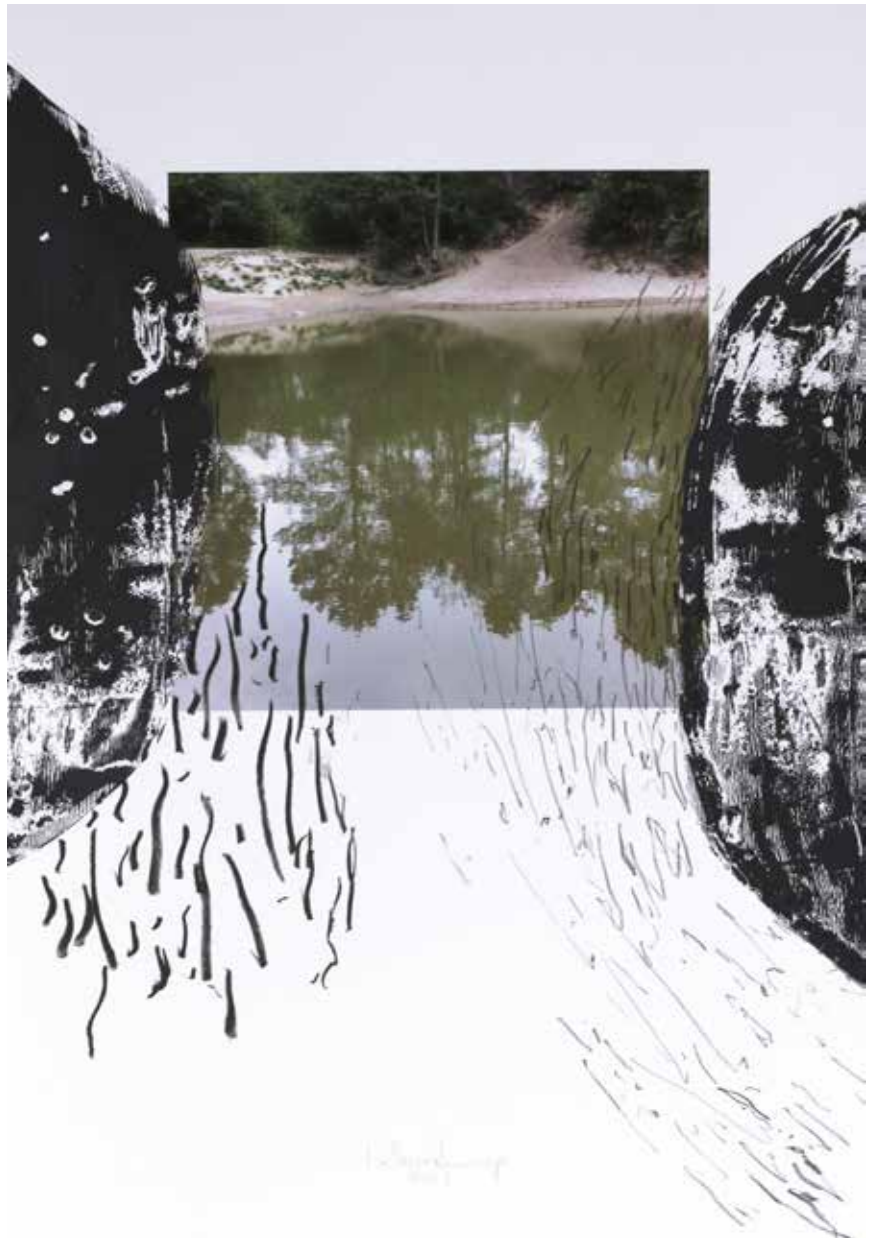
Fabricius Anna: *Alany, állítmány, nem mellékes nevek* sorozat, 2016, 50x70 cm archív pigment nyomtat, ed.: 5+1 AP
© A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

Az írókkal közösen készült műveket szintén előre lefektetett szabályok és a folyamatos párbeszéd határozzák meg. Az *Alany, állítmány, nem mellékes nevek* (2016) címmel rendezett kiállítás kiindulópontja Fabricius korábbi szeretteitől idézett mondatok. Az idézet és a fénykép keletkezése körüli bizonytalanság, tisztázatlan idő és térbeli kapcsolatuk a jelentések versengését hozta létre. Hol a telefonnal készített felvételek csendes nosztalgiája nyomul előtérbe és az emlékek helyettesítőjeként jelenik meg, hol az idézet válik eredettörténeté és tömörségével bevésődik az emlékezetbe. A mobiltelefonnal készült kisméretű fotók és a kézzel írt szövegek között Simon Márton nyomtatott versei folyamatos jelentés eltolódást idéznek elő a fényképek és a szavak dinamikájában.⁴ A *Cselgáncs / képpel – szóval* (2017) alkotói folyamatát a Lackfi Jánossal közösen űzött küzdősport szabályai és Lars von Trier *Öt akadály*⁵ című kísérleti filmje inspirálta. A két alkotó felváltva három-három feltételt küldött egymásnak, amit alkotás közben be kellett tartaniuk. Például a próza több nézőpontból ábrázolja ugyanazt a történetet, jelenjen meg benne a részleges élesség problémája, továbbá az a gondolat, hogy nincs véletlen.⁶ Az újabb és újabb kihívások a kétféle kifejezőmód lehetséges interferenciáira irányultak, melyben a két fél próbálja egymást kicselezni vagy elgáncsolni. A szóval és képpel játszó közös alkotásokban mégis a leghangsúlyosabb elem a párbeszéd, egymás megismerése a megérzés, az átértelmezés és az asszociáció útján.

Egymás megértésének a vágya és a kapcsolatokon keresztül alakított önmegismerés motiválta a *Száz szó és hét dolog* című kiállítás létrehozását is. A kiállítótérben azt látjuk, hogy Fabricius módszeresen megismétli a gyermek szavait, papírra vetett gesztusait, megsokszorozza a festékfoltjait, nyomon követi térbeli kalandozásait. Amikor a kisgyerekek végeláthatatlanul ismételnék egy mozgatsort, vagy egy véletlen helyzet újrajátszását követelik, minden bizonnyal valamilyen új dolgot fedeznek fel és saját képességeiket próbálgatják. A ceruza oda-vissza húzkodása során rátalálnak a mozgás örömére, egyre finomabban irányítják a kezüket, ráébrednek a vonal és a mozgás közötti kapcsolatra, kísérleteznek a ceruza használatával, végül jelentést adnak az általuk hagyott nyo-

moknak. Amikor a szülő ismétli meg a gyermek szavait vagy utánozza a mozdulatait egy közös nyelv formálódik, melyben az egzotikusan csengő *bakk, dimbi, mussz* vagy *bocc⁷* szavak jelentést kapnak és bizonyos gesztusok üzenetként működnek. A művészeti (és kutatási) gyakorlatban pedig az a feltételezés kapcsolódik az ismétléshez, hogy bizonyos helyzetek újrajátszása és átélése lehetővé teszi egy másik ember perspektívájának, döntéseinek, reakcióinak a mélyebb megismerését. Fabricius belehelyezkedik gyermeke bőrébe és az ismétléssel igyekszik rekonstruálni a tapasztalatait, az érzékelését és a tanulás kognitív folyamatát. Az empátikus megértés hozadéka ebben az esetben kettős, hiszen hozzájárul a gyermeki világ felfedezéséhez és a művészi kifejezés eszköze lesz.

Fabricius Anna: *toboz, tolat*, (100 szó és 7 dolog), 2022, 50x70 cm archív pigment © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából





VALAMI, AMI A MÁSIKKAAL KAPCSOLATOS



VALAMI, AMI A KÜLSŐ FÉNYBŐL JÖN

Fabircius Anna: *Valami, ami a másikkal kapcsolatos*, (100 szó és 7 dolog) 2022, 80x100 cm archív pigment nyomat alumíniumra kasírozva, ed.: 5+1 AP © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

Fabircius Anna: *Valami, ami a külső fényből jön*, (100 szó és 7 dolog), 2022, 80x100 cm archív pigment nyomat alumíniumra kasírozva, ed.: 5+1 AP © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából



VALAMI, AMI A VÁGYOTTAT BETELJESÍTI

Fabircius Anna: *Valami, ami a vágyottat beteljesíti* (100 szó és 7 dolog) 2022, 80x100 cm archív pigment nyomat alumíniumra kasírozva, ed.: 5+1 AP © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

A *Hét dolog* című sorozat a gyermek első szavait igyekszik megfejteni a szó kimondása, a szituáció és az (érzelmi) következmény közötti kapcsolaton keresztül. Persze elsődleges kérdés, hogy mi ragadja meg a gyermek figyelmét egy összetett szituációban: a nap kibukkanása a felhők mögül, a pupillát összehúzó fénycsóva vagy az arcot melegítő napsugár. Ugyanígy nehéz kibogozni, hogy az események véletlenül következnek egymás után, időbeli vagy térbeli szomszédságuk állandó, esetleg ok-okozati kapcsolat köti össze őket. Fabricius azonban nem ad megoldásokat, inkább egy modell-szituációt hoz létre. A fénykép a kaotikusnak észlelt, totális valóság szerepét tölti be, mely a befogadhatatlanság és értelmezhetetlenség brutalitásával szembesíti a nézőt. A fotók lehangsúlyosabb vizuális eleme a valóságot kitakaró, lendületes „negatív” satírozás. A szemfüles néző kitaró figyelemmel felfejtheti, hogy a firka nem egy utólagos képprombolás eredménye, hanem a képen látható gyerekek kezében tartott absztrakt tárgy. A megfejtésre váró ismeretlen szavak helyett a körülírásuk szerepel a fotók alatt. A definíciók következetesen a „valami, ami” utalással kezdődnek. A névmások funkciójukat tekintve mindig valamilyen kifejezést helyettesítenek, így csak a szövegkörnyezet által azonosíthatók. Ebben az esetben a vonatkozó névmás (ami) mindig egy határozatlan névmásra (valami) utal, emiatt egy bizonytalan jelentésű mező jön létre. Például a „valami, ami a másikkal kapcsolatos” definíció két fél viszonyában értelmezhető. A „másik” a beszélőhöz viszonyított pozíció, azt jelenti, „nem én”. Azt is mondhatná, hogy „valami, ami nem velem kapcsolatos”. Az utalások rendszere (*valami, ami*) és a homályos megfogalmazás (*a vágyottat beteljesíti; a belső nyugalomból fakad, a lejtőből adódik*) komplex viszonyokat, vágyakat, jelenségeket írnak le, melyek valahol ott rejtőznek a kisatírozott valóságban.



Fabricius Anna: *ebéd harkály*, (100 szó és 7 dolog), 2020, 50x70 cm archív pigment egyedi nyomat © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

Fabricius Anna: *pogács áll*, (100 szó és 7 dolog), 2021, 50x70 cm archív pigment egyedi nyomat © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából





Fabricsius Anna: *100 szó 7 dolog, enteriőr*, TOBE Galéria © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

A fénykép keletkezése – ha nem is fogadjuk el azt az álláspontot, hogy a kamera azt rögzíti, ami akkor és ott volt előtte –, azt feltételezi, hogy a képen látható táj egy valós helyre utal. A *Száz szó* sorozat gyökeresen megzavarja ezt a referencialitást, hiszen a zárójelbe tett alcím alapján az ember nélküli tájképek helyett valami egészen mást kellene látnunk, például *áll, ebéd, harkály, pogácsa, torony, libeg*. Ugyanakkor a tájképeket megzavaró ismétlődő vonaleső, az esetlen krumpლისzerű karikák burjánzása és a festett zárt alakzatok szintén nem megfeleltethetők a fogalmaknak. Abba a kérdésbe ütközünk, hogy milyen viszony lehet a fénykép, az imitált gyerekrajz és a kimondott szó között?

Ennek megfejtéséhez érdemes távolabbra tekinteni. A táj az, ami mindig körülvesz bennünket, azonban csak a tekintet által válik látvánnyá. A tájkép megszületéséhez egy szemléelőre és egy bizonyos távolságra van szükség, rálátásra a növények, a természeti formák, tereptárgyak, a színek és a fények kölcsönhatására. Ezzel szemben a ceruza és krétarajzok tudatos ábrázoló szándék eredményei, amelyek nem vették figyelembe a látvány kereteit, átmetsztették a fénykép határait és tovább futottak a passzpartura. A *Száz szó* vegyes technikával készített képein két eltérő valóságérzékelés találkozik. A gyermek – aki még nem sajátította el a szem-

lélődés kulturális és társadalmi gyakorlatát – jelenlétével és viselkedésével összetöri az anya külső nézőpontját és autonóm pozícióját. Belép a térbe, mozgásával tagadja a homogén és egységes teret, a legváratlanabb érzeteket, tudásokat, emlékeket aktivizálja, és olyan rétegek mentén kapcsolódik a környezetéhez, amelyekben az asszociációk szabadon áramlanak. Mégis felfedezhetünk egy közös minőséget az egymásra vetített látvány és a rajz között. Néhol a rajz tartalmazza a táj bizonyos karakterét, például a festéknyom megismétli a fakéreg mintázatát, a vonalháló követi a vízesés szerkezetét, vagy a festékfoltok magukba olvasztják a fénykép összes színét. Más esetekben pedig inkább kiegészítik egymást, ahogy például az absztrakt ábrák a ködben eltűnő tájat fénycsóvaként keresztülmetszik, vagy átjárást teremtenek az ég és a föld között.

Az egymásra rétegzett reprezentációk azt sejtetik, hogy az elrendezettség magukban a dolgokban rejlik belső törvényként, titkos hálózatként, hasonlóságok kapcsolataként. Ám ez a rend csak bizonyos tekintet, figyelem, ábrázolás és nyelv keretében létezik és közvetíthető. Tehát a nyelv és a képi megfogalmazás nem független a kultúrától, amely meghatározza az észlelési sémákat, az elrendezés lehetőségeit, az eligazodás útjait, és egymás megértésének örömeit.

„A dolgos anya” és „A bátor apa” egész alakos fekete-fehér portréja keretezi a *Száz szó* és *Hét dolog* ismert és ismeretlen világát. Az anya (maga az alkotó) kertész szerzősámmal a kezében határozottan belenéz a kamerába, így gyakorlatias és földközeli benyomást kelt. Az apa pedig egy tálból vizet zúdítt magára, akinek meztelen alakja feloldódik a vízben, emiatt inkább spirituális, természetfeletti lénynek tűnik. A két felnőtt nemcsak szimbolikusan jelenti a gyermeki világ határát. Hárman egy közös valóságot teremtenek, mely szerves része a félreértés, a nem-értés, a ráismerés, az intuíció. Ebben a nukleáris közösségben a szülők folyamatosan ösztönöznek, visszacsatolnak, szabályokat hoznak, ők képviselik a kultúrát. A kiállítótérben modellezett szituáció megtapasztalhatóvá teszi a megértésért folytatott küzdelmet, az ismert és ismeretlen szavak, az egymásra rétegzett vizuális jelek, a környezet és a visszajelzések kölcsönhatásában kibon-

takozó valóságot. A művek különböző rétegei közti ingázás az érzékelés és az ábrázolás közti térbe helyezi a megértést. A képzeletünk és a tudásunk irányítja a látásunkat, elrejti vagy felfedi a valóság bizonyos aspektusait. Eközben az érzékelés szintén befolyásolja a megismerést, a gondolkodást és a személyiséget. Mégis az anya képes megérteni gyermeke szándékait már a megfogalmazás előtti időszakaszban is, és különböző módszerekkel – mint az ismétlés, az utánzás, a belehelyezkedés – képes a fordításra.

¹ BÁN Zsófia: „Csoportkép csoporttal”, *Mozgó Világ*, 2009. július, 119–121.

² MIKLÓS Pál: *A sárkány szeme*, Corvina, Budapest, 1973, 55–58.

³ CSATLÓS Judit: „Az én mint önbeteljesítő jóslat”, FABRICIUS Anna: *Unpredictable Events of the Future*, Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2012.

⁴ GELLÉR JUDIT: „Ambivalens helyzetek Fabricius Anna: Alany, állítmány, nem mellékes nevek című kiállításáról”, *Fotóművészet*, 2016/6., 34.

⁵ Lars von Trier kérésére Jorgen Leth előre meghatározott utasításokat követve öt verzióban újraforgatta az 1967-ben elkészített *Det perfekte menneske* [A tökéletes ember] című filmjét.

⁶ <https://pim.hu/hu/kiallitas/cselgancs-keppel-szoval>

⁷ A kiállítási leporelló közli Fabricius Anna vázlatait, műterveit.



Fabricius Anna: *100 szó 7 dolog*, *enteriőr*, TOBE Galéria © A művész és a TOBE Galéria jóvoltából

Fotó alapú művek térnyerése a budapesti Ludwig Múzeum gyűjteményében

HARMADSZÁZ ÉVES A MAGYARORSZÁGI LUDWIG MÚZEUM. ÉS MÍG AZ ALAPÍTÁSKOR A KOLLEKCIÓBAN CSAK ELVÉTVÉ VOLT FOTÓ, ADDIG EZ AZ EZREDFORDULÓN MEGVÁLTOZOTT, ÉS AZ ELMÚLT HÉT-NYOLC ÉV ÚJ SZERZEMÉNYEIT IDÉN TAVASSZAL BEMUTATÓ HELYIÉRTÉK CÍMŰ KIÁLLÍTÁSON IS KÖZPONTI SZEREP JUT A FOTÓHASZNÁLATNAK.



Daučíková, Anna: *Cím nélkül*, 2017, Fujicolor digital paper, type DP II. (matte) © A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó Csató József

Négy évvel a bécsi Ludwig Múzeum alapítását (1979) követően, 1983-ban az ottani gyűjtemény válogatása bemutatkozott a Műcsarnokban. A tárlatnak sikere volt, és Ludwigék köztudottan ambicionálták a keleti nyitást, így 1987-ben újabb szelekció érkezett a Magyar Nemzeti Galériába, ezúttal a központi, aacheni kollekciónak. Harminchárom évvel ezelőtt, 1989 tavaszán aláírták az együttműködési szerződést a budapesti Ludwig Múzeum létrehozásáról. Az 1987-ben kiállított anyagot Ludwigék – kisebb változtatásokkal – ajándékba adták a magyar államnak, a születő intézménynek.

Az adományban éppen csak megjelent a fotó, például Arnulf Rainer 1978-ban készült, *Halotti maszkok* című sorozatában, ahol az osztrák művész tussal, olajjal felülfesti, kisatírozza a fotókat, és a beavatkozás küzdelme révén avatja a fotós „nyersanyagot” képzőművészetté. Joe Tilson brit művésztől is öt műből álló sorozat szerepelt a donációban. A másfél méteres szitanyomatok fotós alapmotívumot sokszorosítottak a grafikai eljárással, és formai megjelenésükben is az óriásira nagyított diafilm képével játszottak. De mindez csak kivétel volt a zömmel festészeti, illetve szobrászati anyagban.

1991-ben Ludwigék kilencvenöt további művet tartós letétbe adtak, és a budai Vár úgynevezett A épületének első emeletén ebből a kibővült gyűjteményből rendezett kiállítással mutatkozott be az akkor még a Magyar Nemzeti Galéria keretei között működő új múzeum. A kisebb változtatásokkal máig fennálló tartós letéti anyagban is csak minimális szerephez jutott a fotó, például Wolf Vostell nagyméretű képén, ahol a hétköznapi és a második világháborús jelenetek egymással kontrasztba állítva, fotóról vannak a vászonra nagyítva, illetve Robert Rauschenberg szintén a hatvanas évek közepén született művén, ahol a fotós alapmotívum szitanyomással került a vászonra, hogy erre fessen rá a művész.





Fabricius, Anna: *Rendőrök*, (*Magyar szabvány* sorozat), 2006–2007, archív pigment print alumíniumra kasírozva
© A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó Csató József

Eközben mind az ajándékozott, mind a letétbe helyezett szelekcióban bőséges *utalást* találhattunk a fotókulturnak, hiszen a festmények jelentős része hiperrealista jellegű. Ludwigék művészetfelfogása a lényegét tekintve mimetikus volt, másrészt gyűjtői-múzeumalapítói munkásságuknak fontos társadalmi szerepet szántak, és mindkét alappillérhez jól illett a festészetnek a fotók alapján dolgozó irányzata. De önálló művészi szerepet csak korlátozottan kapott náluk a fotó. Az akkor már javában zajló fotós fordulat során a képzőművészeti fotóhasználat terjedésének elfogadásához másik út (is) vezetett: ez a konceptuális művészet múzeumi befogadása volt, amint az hamar megtapasztalható lett.

Újabb öt év elteltével, 1996 decemberében – fél évvel Peter Ludwig váratlan halálát követően – nemcsak a már felújított A épület mindhárom szintjén, hanem a Magyar Nemzeti Galériáról levált, önálló és a küldetésében is hangsúlyozottan *kortárs* intézményként nyílt meg a Ludwig Múzeum. S amikor 2000-ben megjelent a kollektív válogatását bemutató album – az 1991-es nyitókiallításra kiadott, jó minőségű reprodukciókat még nem tartalmazó kötethez¹ képest szó szerint igényes albumként –, abban már markánsan szerepelt is a fotóhasználat.² Maurer Dóra fotós szekvenciái vagy Drozdik Orsolya fotós identitáskeresése klasszikus értéknek számított, míg Nemes Csabának az akkori vizuális kultúrát kutató fotói

vagy Köves Éva több darabból álló fotófestmény-instalációi a feltörekvő művészeket képviselték. Az albumban Gémes Pétertől Gulyás Gyulán át Kelemen Károlyig, számos további akvizíció mutatta, hogy a Ludwigék által adományozott és letétbe helyezett nemzetközi művek mellé a magyar pozíciók társítása kezdettől a fotós eljárások bevonásával együtt zajlott.

Közben bővült a múzeum nemzetközi kollekcója is, egyre inkább kelet-európai fókusszal, és azon belül, a kísérleti kortárs művészet velejárójaként, számos fotós munkával, például olyan lengyel alkotóktól, mint Zuzana Janin, Piotr Jaros és Artur Żmijewski. A budapesti Lengyel Intézet kiállítási programja kitűnő volt a kilencvenes években, számos munka innen került be a Lumú gyűjteményébe, míg a szlovén IRWIN csoport fotóját – ahol a fotós nem más, mint Andres Serrano volt – frissen az album kiadásának évében, 2000-ben vette meg a múzeum.

Mire 2005 tavaszán, pontosan tizenhét évvel ezelőtt, eddigi történetének nagyjából a felénél, a múzeum a mai helyére, a Művészetek Palotájába költözött, gyűjteménye háromszázhusz darabra, a kezdetinek a négyszeresére nőtt. Ekkor már minden évben volt fotó alapú új szerzemény, Antoni Muntadas tizenegy darabos, 1998-ban készült és a múzeum által 1999-ben megvett, budapesti *Médiaemlékművek* sorozatától kezdve, Koncz András 1977-ben készült önarckép-triptichonján át, Eperjesi Ágnes kamerát nem használó *Heti érendjéig*. 2010-ben jelent meg a harmadik könyv a kollekción, az akkor már magától értetődően profi reprodukciókon túl, részletes tanulmánnyal és a gyűjtemény akkori állás szerint minden művének adataival.³ A klasszikusok, mint Hajas Tibor és Erdély Miklós művei, vagy a „mediatudatos” fiatal középgeneráció alkotásai, például Gyenis Tibor vagy Szabó Dezső sorozatai, jól jelzik a fotó súlyát az éves szerzeményezésben. A nemzetközi művészet terén hasonló ütemben bővültek a múzeum fotós szerzeményei, nem egyszer rokon téma köré szerveződve, például Mladen Stilinovičtól vagy Goran Trbljaktól, hiszen mindkét délszláv alkotó az elvárt hősi művész-szerep tarthatatlanságára, idejét múlt státuszára kérdez rá fotósorozatával – és ezzel mégis a polgári társadalmon túlmutató, felelősséget vállaló, egyfajta értelmiségi hős szerepét vállalva.

Ekkoriban kezdték publikálni az új szerzeményeket kiállítások és/vagy kis írásos összefoglalók révén. 2009 tavaszán mutatták be az előző két év gyarapodását, ehhez kis katalógusfüzet is készült, hasznos információkkal a szerzemények finanszírozásáról, például az akkor még jelentős, évi tíz-húsz millió forintos múzeumi saját forrásról is. A kiadványban közölt tizenhárom reprodukció-

ból – Ficzek Ferencről Lakner Antalig – mindössze kettő nem használt fotós, illetve újmédia elemet.⁴

Két évvel később, 2011 tavaszán újra kiállították a megelőző két-három év akvizícióit, Kele Judittól Tót Endréig, és a leporellón reprodukált művek a ritka kivételtől eltekintve újfent mind fotó alapú munkák voltak.⁵ Mekkora változtak az arányok a húsz évvel korábbi, 1991-es, első katalógushoz képest!

Bár az új szerzeményi tárlatok ekkor nem folytatódtak, a múzeum honlapja közöl még ilyen áttekintést, például a 2016 és 2019 közötti évekről, többek között az akkor friss ukrán szerzeményekről, amelyek az aktuális folyamatok dokumentálása, művészi feldolgozása végett gyakran nyúltak fotós és videós eszköztárhoz, mint például Alekszandr Csekmenyov személyigazolvány-kép projektje, amely egyúttal a mostani kiállításon is látható.⁶

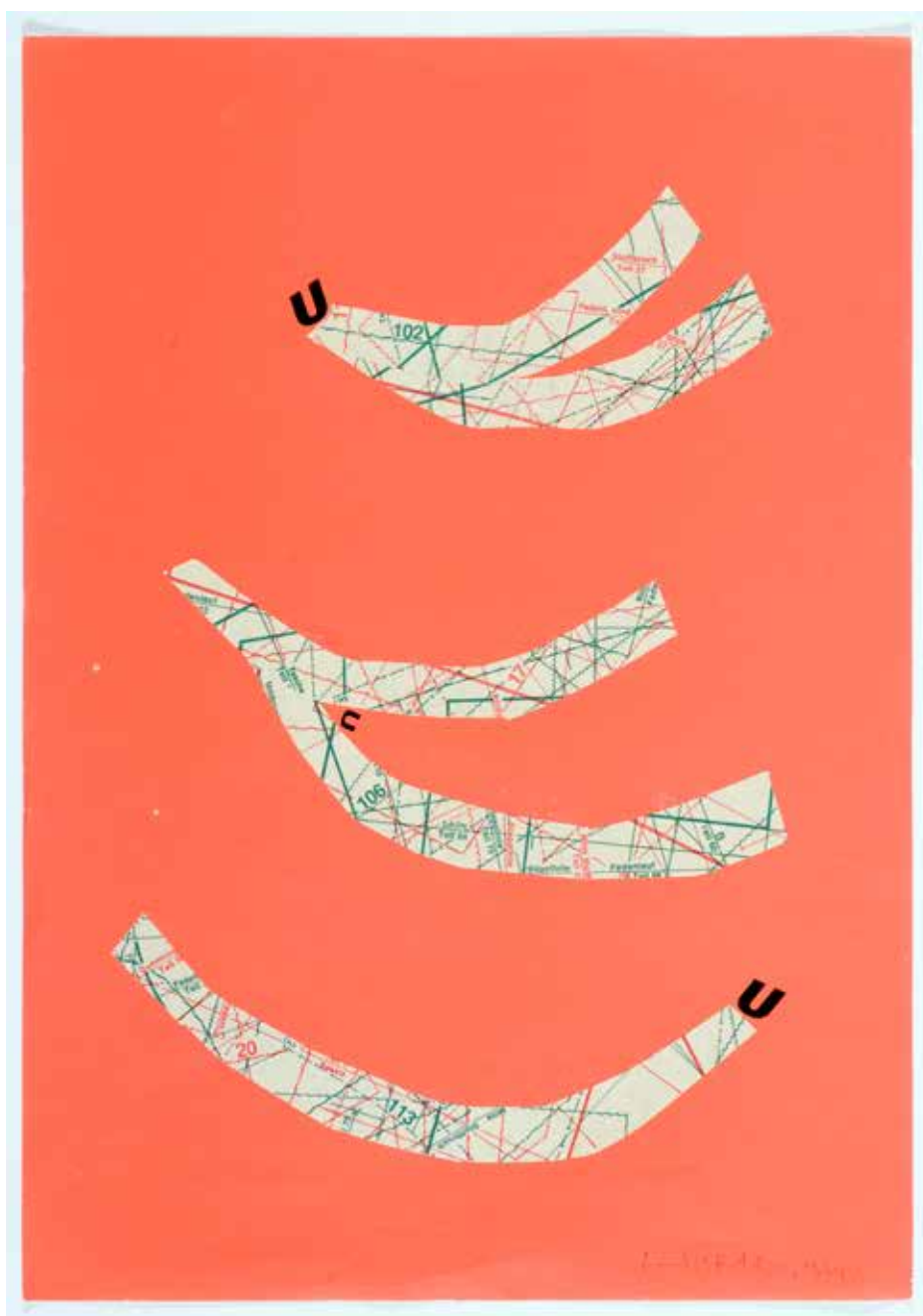
Az eddig vizsgált két vetületet kombinálta a Lumú 2017. évi megoldása, amelyből kiderült, hogy a múzeum saját logikájú, és az alapításkori anyagon túlmutató akvizíciói hogyan jelentek meg az időről időre kiadott gyűjteményi katalógusokban, illetve az időszaki újszerzeményi kiállításokon. Az állandó kiállítást úgy rendezték újra, hogy abban és az arról kiadott könyvben önálló fejezetet szántak az elmúlt évek gyarapodásának.⁷ Itt markánsan megjelent, hogy a múzeum nyit a kelet-európai fókuszon belül is a kevésbé felfedezett területek felé, például hét koszovói, illetve albán alkotótól is van a gyűjteményben munka, közöttük Alban Muja hétrészes fotósorozata az új nemzeti identitás témakörében.

Az állandó kiállításnak ez a 2017-ben rendezett változata minden más tematikus egységében is bemutatott fotó alapú munkákat, közöttük új szerzeményeket is, Lovas Ilonától Türk Péterig, és a gazdagon adatolt katalógus minden tételnél jelölte is, mikor és milyen forrásból került az adott mű a kollekcióba.

Összességében 1991 és 2017 között négy nagy gyűjteményi katalógus, illetve négy-öt kiállítás foglalkozott hangsúlyosan az új szerzeményekkel és dokumentálta ennek részeként a fotó alapú pozíciók terjedését.

Idén újra feleleveníti a Lumú az új szerzeményi kiállítás hagyományát. Elsősorban az elmúlt hét-nyolc évben beérkezett – az NKA kollégiumai segítségével megvásárolt, az aacheni Ludwig Stiftung által letétbe helyezett, illetve művészek és műgyűjtők által adományozott – olyan műalkotások szerepelnek a válogatásban, amelyek korábban nem voltak láthatók gyűjteményi és időszaki kiállításokon. A ma több mint ezer műtárgyból álló gyűjteményből ez majdnem ötszáz művet jelent; ennek kevesebb, mint fele a kiállításon, a további művek csoportja a múzeum honlapján, az adatbázisban látható.

Baranyay Andrásról több mint tíz, hetvenes évekbeli fotó került a kollekcióba; a tudatosan „bemozdult”, elmosódott portrék a személyiség letapogathatóságának hatáira reflektálnak. A visszafogott, filozofikus megközelítéshez képest játékosan konfrontatívabb Csernik Attilának és Ladik Katalinnak ugyanezekben az években született testre nyomtatás projektjének a fotóanyaga a költészet és a performansz határterületén. Önfeltárukozás és rejtőzés kettőssége élte Ujj Zsuzsi munkáit is, hiszen a művész a meztelenséget idéző, festett lepelben néz velünk farkasszemtel. Ugyancsak a hetvenes évekből merít a kiállításnak az a terme, ahol a Pécsi Műhely *land art* akciói lépnek elének Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán közös fotóiról. Méltatlanul kevésbé ismert a vajdasági indulású – végül berlini otthonában 2011-ben hirtelen elhunyt – Kerekes László, akinek például a *Vizuális beavatkozások szabad térben – kiszáradt Palicsi-tó* című, 1972-es felvétele a lírai és a drámai hatás elegye.



Ladik Katalin: *Chanson en rouge*, 1974, kollázs, papír © A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó: Csató József



Csernik Attila: *Labdajáték*, 1977, zselatinos ezüst nagyítás © A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó: Csató József



Kerekes László: *Vizuális beavatkozások szabad térben*, 1972, zselatinos ezüst nagyítás © A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó: Csató József

Kerekes László: *Vizuális beavatkozások szabad térben* – *kiszáradt Pálcsi tó*, 1972, zselatinos ezüst nagyítás © A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó Csató József



A hetvenes évekből a közelmúltban szerzeményezett anyag feloleli Hajas Tibor hat képből álló, *Tumo* című performansz fotóit, Haris László 1973. évi ketrecakcióját megörökítő, hét darabos dokumentumfotóiról 2012-ben készített giclée nyomatait, Halász Károly harminchat fotóból felragasztott, és a *Bizánc* című tévéfilmmel párbeszédet folytató tablóját. Ez a széles ív hűen tanúsítja, hogy a Ludwig Múzeum kortárs intézmény, ugyanakkor időben visszafelé is gyűjt. A fél évszázaddal ezelőtti korszakból kvalitásos festmények anyagilag már nem lennének elérhetőek, másrészt a korszak kísérleti tendenciáit találóan képviselik ezek a fotós kompozíciók. A múzeum korlátozott, 386 m² alapterületű – bár természetesen a polcok, rácsok révén jóval nagyobb tárolási felületű – raktárára gondolva a fotók kisebb helyigénye is előnyt jelent. Ellenben komoly kihívás a restaurátorok számára, hogy a tablóformába rendezett fotókat mára súlyosan károsítja az egykor használt, olcsó ragasztó.

A történeti akvizíciók mellett kortárs fotó alapú munkákból is többféle irányt gyűjt a múzeum. A mai hazai társadalmi mintákra, sztereotípiákra figyel Fabricius Anna, amikor jól felismerhető foglalkozások képviselőit ötfős alakzatba rendezi – az érintettekkel egyeztetve, sőt gyakran csapatukba beállva; ezek jelentése a *Magyar szabvány* című sorozat tizenkét felvételén jócskán eltérő lesz aszerint, hogy éppen rendőrségi vagy vízparti jelenet jön így létre. Aktualitásoktól független, igazi fotóelméleti kutatás áll Szegedy-Maszák Zoltán 2014. évi lentikuláris kompozíciói mögött. A technikai bravúr révén nem is igazán reprodukálható munkák mind a széles színskála, mind a rétegek interferenciájából adódó, magába húzó, elbizonytalanító mélységélmény eredményeképpen lebilincselik a szemlélőt.

Puklus Péter önmagukban is értelmezhető fotókból álló installációja azt is jól szemlélteti, hogy a múzeum új szerzeményei gyakran indulnak ki valamelyik időszaki kiállí-



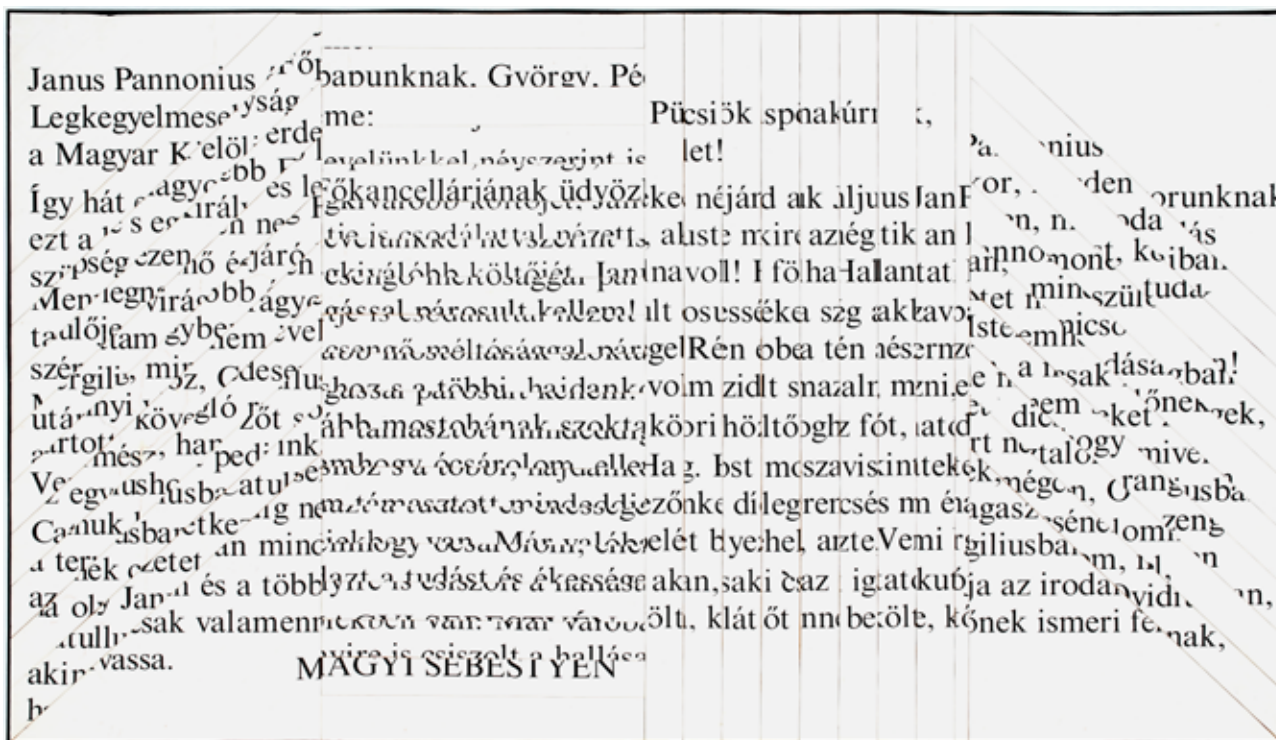
Stano Filko: *Transzcendencia*, 1976–1979, vegyes technika, zselatinos ezüst nagyítás
 © A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó Csató József

tásból. Az installáció részben eltérő változata szerepelt a múzeum tavalyi, a Vadászati Világkiállítással párhuzamos, arra kritikusán reflektáló tárlatán, amely „a puska másik vége felől” vizsgálta vad és vadász viszonyát. A nyilvánvalóan nem a természeti vadászatra, hanem a társadalmi hierarchiákra utaló műnek a mostani kiállítás egy külön kis kamaraterében látható változata az NKA által támogatott vásárlás és a művész adománya révén került a múzeum tulajdonába.

Az ön/arckép már eddig is többször érintett toposzának gyűjtését is folytatja a múzeum. Várnagy Tibor a Fiala Fotóművészek Stúdiója 1987. évi *Önarckép* című kiállítására készítette egypéldányos tablóját, ahol a kétszer tizenkét felvételtől álló képsor, éppen a véletlennek köszönhetően, hitelesebb a beállított portréknál, hiszen a feldobott kamera által mind a művésztől, mind a lakókörnyezetéről rögzített részletek elkerülik a pózolás csapdáját.

Bár a „klasszikus”, hetvenes évekbeli művek között is szerepelnek külföldi alkotóktól szerzeményezett művek – például a szlovák Stano Filko kitakarással operáló csoportképe még az emigrációját megelőző korszakból –, a kelet-európai vételek többsége a közelmúlt művészetéből kerül ki. Az ön/arckép tematika jó átvezetést kínál ehhez, hiszen például Anna Daučíkovától három, egymástól mintegy évtizednyi időtávolságban (1988, 1998 és 2017) készült önportrét is az új szerzeményei között mutathat be most a múzeum. A művész, aki Pozsonyban tanult, majd hosszú ideig személyes élete miatt Moszkvában élt, a nemi (kényszer)szerepek felvállalásának egyik szószólója, mindhárom felvétele saját személyiségéről és a társadalomban mások által is titkolni kényszerült identitásokról szól.

Natalja Zsernovszkaja nem önmagáról, hanem az ellenkultúra ismert alakjáról, Timur Novikovról készített portrékat, ezekből kettő is a gyűjteménybe került. A látszó-



Pinczehelyi Sándor: *Vers szegmentálása*, 1975, zselatinos ezüst nagyítás, kollázs, furnérlemez © ALUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó Csató József

lag ártatlan felvételek értelmezéséhez elengedhetetlen támaszt nyújtanak a kiállítás szakszerűen, egyúttal kö-zérhető nyelven megírt műleírásai, hiszen a befogadó-nak hasznos megtudnia, a kamerával nem szembenéző Novikov egy betegség következtében korábban megva-kult, illetve az egyik képen a művészeti élet melyik másik központi figurájával látható együtt.

A kelet-európai új szerzemények között központi téma az emlékezetpolitika is. Alban Hajdinaj családi képkeret-be „illeszti” a kommunizmus máig kísértő emlékeit, míg Jevhen Nyikiforov könyvet is publikált arról a művésze-ti kutatási projektjéről, amelyet a kollekciónban tizenegy fotója képvisel az egykori ideologikus köztéri szobrok el-lentmondásos utóéletéről.

Összességében a fotóhasználat a Lumú gyűjteményé-nek egyik sarokköve lett Szalai Tibortól Peter Rónaiig. A kollekciónban képviselt minden téma kapcsán hozzányúl-nak az alkotók ehhez a művészi kifejezőmóddhoz. Mivel a földrajzi fókusz Kelet-Európa, ahol a társadalmi ügyek feldolgozása, a művész szabadsága tartósan vitatott kér-dés, és ezekről a művészek gyakran fotósorozatokban adnak hangot, a fotóhasználat gyűjtése a térségünk egy ilyen, vezető kortárs múzeumában megkerülhetetlen. Nem véletlen, hogy a többi, főleg lengyel és délszláv, vagy akár az olasz, vezető múzeumon túl a régiókn művészetére összpontosító két nagy céges kollekción,

a bécsi Erste Bank neoavantgárdra fókuszáló anyaga, il-letve a bonni Deutsche Telekom mai társadalomkritikus pozíciókat felölelő gyűjteménye is széles körben vonultat fel fotó alapú (képző)művészetet.

A budapesti Ludwig Múzeum gyűjtőköre időben is telje-sen fedi azt a korszakot – a hetvenes évektől kezdve nap-jainkig –, amely a képzőművészeti fotó kibontakozása. Néhány kivételtől (például Nagy Kriszta, Németh Hajnal, Beöthy Balázs) eltekintve, az így gyűjtött képzőművésze-ti fotóanyag eközben érthetően nem túl közönségbarát. A mostani kiállításon is harsány az ellentét az önvizsgáló és erről többségében elég sötét látéleletet mutató fotós munkák és a bátor, lendületes, pozitív életérzést sugalló festészeti akvizíciók, például Nemes Márton vagy Csató József képei között. A jövő egyik nyitott kérdése, vajon a képzőművészeti fotóhasználat meg tudja-e őrizni hi-telességét, küldetését a régióinkban úgy, hogy közben a szélesebb közönség érthető és egészséges életigenlési vágyának is megfeleljen.

¹ <https://www.ludwigmuseum.hu/kiadvany/kortars-kepzuveszet-valogatás-ludwig-muzeum-budapest-es-magyar-nemzeti-galeria>

² <https://www.ludwigmuseum.hu/kiadvany/valogatás-gyujtemenybol>

³ <https://www.ludwigmuseum.hu/kiadvany/gyujtemeny>

⁴ https://www.ludwigmuseum.hu/file/egyeb/9ad12009_ujszerz_fin.pdf

⁵ https://www.ludwigmuseum.hu/file/egyeb/CpRHvalamivaltozas_leporello_hun_eng.pdf

⁶ <https://www.ludwigmuseum.hu/valogatás/új-szerzemények>

⁷ <https://www.ludwigmuseum.hu/kiadvany/westkunst-ostkunst-valogatás-gyujtemenybol>

Méhes, László: *Langyosvíz*, 1976, olaj, vászon © A LUDWIG Múzeum engedélyével; Fotó Csató József



Kismányoky Károly, Szijártó, Kálmán: *Kőbánya*.
Sáv-sorok, 1970. november 7., zselatinos ezüst nagyítás,
Dokubrom papíron © A LUDWIG Múzeum engedélyével;
Fotó Csató József



Gerhes Gábor: ATLAS, kiállítás a Kiscelli Múzeumban, enteriőr© A művész jóvoltából; Fotó: Simon Zsuzsi – Bognár-Benedek

GERHES GÁBOR: AZ ATLAS A KÉPZELET MEGTEREMTÉSE

„Minden képben a saját történetünket keressük.”

Gerhes Gábor (Budapest, 1962.) képzőművész, az MTA Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagja. 2006 és 2015 között a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Média design szakán, 2010-től a Budapesti Metropolitan Egyetem fotográfia szakán óraadó tanár. A Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület egykori alelnöke, tagja a Magyar Fotóművészek Szövetségének és a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete Intermédia szakosztályának. Alkotói tevékenységét számos ösztöndíjjal és díjjal, 2005-ben Munkácsy Mihály-díjjal, 2014-ben az AICA Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége díjával ismerték el. 1985 óta állítja ki munkáit egyéni és csoportos kiállításokon, Magyarországon az acb Galéria képviseli.



Gerhes Gábor: *ATLAS*, kiállítás a Kiscelli Múzeumban, enteriőr © A művész jóvoltából; Fotó: Simon Zsuzsi – Bognár Benedek

Gellér Judit: *A Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtárban ATLAS címmel megrendezett egyéni kiállításon látható és lapozható Az ATLAS. A képzelet megteremtése¹ című könyved. Szoktam mondogatni, hogy a teoretikusoknak az a feladata, hogy definíciókat írjanak és kereteket szabjanak, a művészek pedig az, hogy áthágyják ezeket a szabályokat. Több éve foglalkozom a fotókönyv jelenséggel, mert valójában az érdekel, hogy miként definiálható ez a műfaj, Az ATLAS pedig egy olyan könyv, amely úgy tűnik, nem illeszkedik a trendekbe. Te miként definiálnád, milyen kategóriába sorolnád ezt a könyvmunkát? Kiállítási katalógus, fotóalbum, művészkönyv?*

Gerhes Gábor: Ennek a könyvnek a készülése közben épp az volt a legnehezebb döntés, hogy mi az a műfaj, amiben meg fog tudni nyilvánulni. Nagyon sokat segített, hogy az első kérdésből adódott egy szűkebb, mégpedig az, hogy milyen típusú képek kerüljenek bele. Nem akartam olyanokat beletenni, ami azt sugallja, hogy ez a könyv egy helyettesítő valami, hogy ezek eredetileg falon lévő művek, melyek fotóalbum-szerűen bekerülnek egy könyvbe. A fotóalbumot kicsit

halott műfajnak gondolom és nem is szeretem. Arra persze jó, hogy megidézzék az eredeti műveket, de nem helyettesítik az eredeti munkákat. Nem feltétlenül arról beszélek, hogy minőségében ne tudják beérni, hanem arról a linearitásról, szakaszolhatóságról, amit egy kiállításhoz képest egy fotókönyv előre eldönt. A könyvben egymás után jönnek a képek, egy kiállításon nincs olyan linearitás, hogy jobbról, vagy balról kellene elkezdened nézni a képeket. Ehhez jön még a tér- és léptékélmény.

Visszatérve a kérdésre, a felsoroltak közül egyik sem, talán a művészkönyv az, ami a leginkább ehhez kapcsolható, de ha mindenképp egy kategóriát kell mondanom, akkor a képes enciklopédia elnevezés szokott elhangozni. Azt a klasszikus képes, tudományos műfaji formát idézi meg, melyek egykor az atlaszok és a képes enciklopédiák voltak, és tulajdonképpen a képzőművészeti projekt, ami *Az ATLAS* köré épült, ugyanezt a metódust követi. Nem a képekkel, hanem egy vizsgálati módszerrel próbál játszani és ennek a vizsgálati módszernek fontos része az ábrázolás.



Gerhes Gábor: 2022, *ATLAS* © A művész jóvoltából

G. J.: Említet a linearitás jelentőségét a könyvben a kiállításához képest, de szerinted ez a szerkesztési elv minden esetben úgy működik, hogy a néző az első oldaltól az utolsóig fog lapozni? Mi a helyzet akkor, ha pont fordítva, valaki hátulról kezdi el nézni?

G. G.: Persze, a szerkesztés játszik a lehetőséggel, hogy innen olvassuk, vagy onnan olvassuk, de akkor is lesz benne egy linearitás, a lapok egymás után vannak kötve és valaki eldöntötte, hogy egy lineáris rend szerint kell nézni, és ebbe beléphetsz félúton is, és elkezdheted a végén is, de a könyvet nem tudod átrendezni, ezt a könyvek általában nem engedik meg. Akárhogy nézheted, a rendszer megmarad.

G. J.: A könyvben szereplő képek léteznek azért műtárgyként?

G. G.: Arra törekedtem, hogy csak a könyv számára készüljenek. Öt év alatt születtek meg, de csak a végén derült ki számomra, hogy milyen műfajú képek kellene. Voltak közöttük olyanok, amelyek szerepeltek már kiállításon – például 2019-ben az *Abstract* című a Fészekben –, de ahogy bekerültek ebbe a könyvbe, már nem tudom, hogy kiszednék-e közülük újra kiállításba vagy eladásra. Idáig még nem merészkedtem, pedig nyilvánvalóan fel fog merülni, hogy lehet-e képet vásárolni ezek közül.





Gerhes Gábor: 2022, *ATLAS* © A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: 2022, *ATLAS* © A művész jóvoltából

G. J.: *Mesélsz kicsit a munkamódszeredről? Nekem az a tapasztalatom, hogy kétféleképpen készülnek fotókat tartalmazó könyvek, az egyik, ha sok kép gyűlik fel és abból kezd el valaki szerkeszteni egy kötetet, a másik pedig az, amikor egy előre meghatározott cél és szempontrendszer szerint készülnek képek egy könyv számára.*

G. G.: Az utóbbi, bár ezzel kicsit óvatos lennék, mert vannak például az infografikák és egyéb ismeretterjesztő képek, amelyek hallatlanul érdekesek és besorolhatatlanok. Ez totálisan ellenébe megy annak, ahogy mi képeket olvasunk, és ez engem nagyon érdekel. Már az egész korai munkáimban is érdekelt, hogy hogyan fejtődik fel a kép, miként analizálja saját magát és bukik el az értelmezésben, és melyek is azok a lehetőségek, amelyek beengedik az értelmezést. Ha egy nagyobb merítést nézünk, akkor Az *ATLAS* koncepciója nyilván a képek típusa miatt kezdett el érdekelni, de elsősorban az említett ismeretterjesztő ábrák vívták ki a figyelmemet. Rengeteg ilyenem van és rengeteg *website*-ot ismerek, ahol gyűjtik ezeket egészen az 1500-as évektől kezdve. Miközben próbálták a dolgokat precíz tudományossággal ábrázolni, létrejött egy totálisan új képtípus. Mondjuk, van egy ábra egy kígyóról, de nem rajzolják végig a pikkelyezést, hanem a képzeletre bízzák a folytatást, és mellette van külön a feje meg valami Piranesi-szerű melan-

kolikus oszlop, ilyesmik. Még mindig van egy dilemma arról, hogy hogyan is nézzen ki egy ismeretterjesztő ábra, mi lényeges és mi nem? Kell-e a lényegtelenrel foglalkoznunk, mert az ismeretátadás szempontjából rajta van a képen, vagy nem? És sokszor keveredik a zsánerekkel. Tudományos ábra, mégis egy zsánert mutat be egy átlatról. Ha be akarsz mutatni egy elefántot, hol ragadod meg leginkább, amitől elefánttá lesz? A tulajdonságát és az életterét mutatod meg, mint egy zsánerkép, vagy egy különlegességet emelsz ki belőle, mint egy természetfotós. Próbálsz egy objektív képet adni, de valahogy mégis bele kell tenni az elefántságot is.

G. J.: *Én úgy látom, hogy a munkáidban elég szűkszavú vagy és az értelmezést sokszor a teoretikusokra hagyod. Ez miért alakult így? Például miért nem a saját szavaiddal írtál egy bevezetőt a könyvhöz?*

G. G.: Én mindig sokat beszéltem a képeimről és most is ezt csináljuk.

G. J.: *Konkrétan a könyvre gondolkodok, amikor egy képes atlaszsal találkozhatunk, amelynél úgy érzem, hogy teljesen a nézőre bízod, hogy milyen értelmezést ad, és milyen kontextust teremt hozzá.*

G. G.: Mindenki minden képben a saját történetét keresi. Ha valami elkészül és a világ elé tárja magát, én onnan már nem tudok mit csinálni, a néző pedig megpróbálja valahogy meglelni magát benne. Én abban hiszek, hogy a művészeknek ezt mindenki számára nyitva kell hagyni, de nem azzal az egyszerű sémával, hogy mindenki azt gondol bele, amit akar.

G. J.: *Én például leginkább fotótörténeti referenciákat látok benne, mondjuk Anna Atkinstől Kerekes Gáborig. Az egyik tárlatvezetésen szó volt arról, hogy annyira sok kép van, hogy nekünk kell tájékozódni ebben a vizuális zajban, te hogyan adsz mégis támpontokat a nézőnek, például a szerkesztési elvvel, a különböző fejezetekkel?*

G. G.: Szempont volt, hogy a kollektív képzeletünk megkerülhetetlen. Egy egyszerű íróasztallámpa is megidézheti azokat a bolygókról készült képeket, amelyeket annak idején megmutatott neked a *Geo Magazin*. De az alaphelyzet, ami a kiállításon is előkerül, hogy mindig közvetített tudások jutottak el hozzánk, és a képek is ugyanebbe a kategóriába tartoznak. Tehát a kollektív képzeletünket a képeken keresztül raktuk össze. Ezeket nagyon könnyű felidézni és örülsz neki, ha van referenciája, ha pedig nincs, akkor keresel magadban valami alternatív referenciát, ami lehet egy saját személyes élményed is.

G. J.: *Ebben az interjúsorozatban meg szoktam kérdezni az alkotókat, hogy milyen volt a grafikkussal együtt dolgozni, kellett-e kompromisszumot kötni. A te esetedben úgy tudom feltenni ezt a kérdést, hogy milyen volt magaddal mint alkotóval, grafikkussal és könyvtervezővel együtt dolgozni?*

G. G.: Én pár éve gyakorlatilag kiszálltam a tervezőgrafikából, nagyon kevés könyvtervezési munkát és csak nagyon keveseknek vállalok el. Egyrészt nem érdekel annyira, mint régebben, másrészt nagyon nehezen tudom elviselni a megrendelővel való kapcsolattartást. Nem akarok túlozni, de sokezres nagyságrendben terveztem könyveket és borítókat, nagyjából tudom, mi az, hogy könyv. Lehet azt mondani, hogy ebben az esetben nehezebb volt, mert kívülről is és belülről is kellett vele foglalkozni, de nem is innen fognám meg, hanem, hogy sokkal nagyobb flexibilitást adott, tehát még a nyomdába adás napján is, nemhogy képet cseréltem, de fotóztam. Két nappal a leadás előtt kicseréltem a teljes betűcsaládot. Amikor megvolt a terv a terjedelemre és az ütemezésre, két hónap azzal telt, hogy rendeztettem a képeket, ahogy mondják: csak abba hagyni lehet, befejezni nem. Sokszor kerül elő Aby Warburg neve, aki szintén Atlasznak hívta azt a valamit, amiről valójában mindenkinek csak sejtése lehet, hogy pontosan mi is volt az, ugyanis valójában soha senki nem látta. Amikor kimenekítették Angliába, akkor megsemmisült, és elkezdődött egy archívumokból és dokumentációkból való újraképzése. Jó munkacsoportja volt, aki gondozta és kontextualizálta ezt az egészet. Warburg munkájának a jelentőségét, amit 1920-ban kitalált, és amely szembe megy a linearitással, a képi fordulattól kezdve az ikonográfián és keresztreferenciák hálózatán át a befejezetlenségig, csak néhány éve fedezték fel újra. Az foglalkoztatta, hogy képileg mi, mivel függ össze, és hogy épül fel ez a referencia és keresztthivatkozás-rendszer. Ő ezt odáig fokozta, hogy pár évre elmeegőgyintézetbe is került, mert ez a feladat túl-nőtt az egyébként nem kicsi intellektusán.

Gyártás szempontjából nem tudom, hogy jelenleg hogyan állnak a nyomdák, de szeptemberben az volt a helyzet, hogy gyakorlatilag olyan papírra nyomtattak, amit találtak. Én kifejezetten szívópapírt akartam, ami szintén az atlasz kézikönyv jellegét erősíti, és, hogy ez nem egy műnyomóra készült fotóalbum, viszont ezért a papírért ki kellett menni teherautóval Bécsbe. A gerincvásznot kölcsönkérték egy debreceni nyomdától, mert itt csak olyan vászon volt, amire nem lehet szépen prégelni. Pengeélen táncolt, hogy meg tud-e jelenni időben. Máshol készült a fedél, máshol a prégelés, máshol az összehordás. Olyan sok nem kalkulálható bizonytalanság volt, hogy el is kellett halasztani a megnyitót egy héttel.

G. J.: *Ha jól érzed, a képek készítéséhez a cianotípiától a fotogramig, a középformátumtól a digitálisig minden fotótechnikát felhasználtál...*

G. G.: Igen, gyakorlatilag minden fotóeszköz be lett vetve. És ez is a műfajtalanságról szól, tehát a legvégletebb eszközök használatától. Előkerült a mobiltelefon, a Pajtás fényképezőgép, a 8x10 inches műszaki kamera, a legtöbb tárgyot pedig 4x5 inchessel csináltam digitális hátfallal, de vannak középformátumú digitális kamerával készült képek is. Ez is azt mutatja, hogy ez nem egy fotóalbum és nem fotótörténeti micsoda, mégis bele van keverve az archaikus és a digitális technika is, aminek sok esetben praktikus oka volt, ha gyorsan kellett megcsinálni valamit. A vége felé pedig eléggé siettetett az idő, nem tudtam eltölteni egy teljes napot a képkészítéssel, ahogy amúgy szoktam.

G. J.: *Jól olvastam, hogy minden a műtermedben készült?*

G. G.: Nem, nem...

G. J.: *Akkor ne úgy képzeljük el, hogy öt évig ültél egy helyiségben, majd kijöttél ezzel a könyvvel?*

G. G.: Ez romantikus lenne, de vannak tájképek is...

G. J.: *Kinézhetél az ablakon...*

G. G.: Sok a könyvben a műtermi felvétel, de ahogy nézi az ember nap, mint nap, észreveszi, hogy hol vannak benne a műfaji vagy képtípusbeli túlsúlyok. Mondjuk a csendéleteknél – amelyek most nagyon divatosak, mert kéznél vannak a hozzávalók, és a pandémia is rásegített, hogy otthon akár a konyhában is össze lehet rakni egy egész komoly anyagot. Van az ATLAS-ban egy Adolf Hitler által festett akvarell, ami alapján újraépíttem az eredeti scenáriót. Aztán van benne olyan kép, amit pár éve, akkor készítettem, amikor nagy hó esett és felmentem hajnalban Tihany fölé egy eléggé misztikus erdőbe, így benne van a klasszikus természetfotós attitűd, hogy valaki hajnalban felkel és elindul négykor, hogy elkapja a témát. De egyáltalán nem volt benne az, hogy írok egy listát és kipipálgatom, hogy mi van meg, és mi az, ami fotográfiailag hiányzik.

G. J.: *Mondhatjuk azt, hogy léteznek a fejedben lévő képek, amiket megvalósítasz?*

G. G.: Inkább azt mondanám, hogy mindannyiunk fejében léteznek képek dolgokról, amiket megmutattak nekünk. Tudjuk, hogy néz ki a Szaturnusz, pedig sosem láttuk. És én örültem neki, amikor észrevettem, hogy jó, ez olyan, mint, ami... Például egyszer vettem kis kínai fényjátékokat és hetekig szórakoztam vele, hogy különféle

expozíciós idővel készítek vele képeket. Ezek tulajdonképpen a bolygók pályáit, a nagy algoritmusok és megfigyelés rendszerek által készített űrképeket modellezik.

G. J.: *Miért foglalkoztat a fotó és miért képzőművésznek definiálsd magad, ha definiálsd magad?*

G. G.: A fotó tulajdonképpen csak egy szegmense annak, amivel foglalkozom. Tárgyakat is nagyon szeretek készíteni és a fotográfia, amit űzök, szintén tárgyközpontú, illetve scenárió centrikus. A fotó médiuma nagyon érdekes, de sosem tudtam úgy gondolkodni, mint egy fotós. Sosem vizsgáltam a fotó elvárhatóságát és trendekbe való illeszkedését, nem szoktam fotós magazinokat és albumokat nézegetni. Az a tulajdonsága érdekel a fotónak, hogy hogyan tud teremteni dolgokat, de egyidejűleg bizonytalanná is teheti azokat. Gyakorlatilag 14 éves korom óta fényképezek, 15 éves koromban a nagymamám vett nekem egy akkor félprofinak számító kisfilmes kamerát, amivel nagyon sokat fényképeztem, de sosem voltam elégedett azokkal a képekkel, mert úgy próbáltam gondolkodni, ahogy azt gondoltam, hogy egy fotósnak gondolkodnia kell, és ez nem nagyon ment. Eseményt sem tudok fényképezni. Aztán ki is halt bennem ez, és majdnem húsz évig alig fényképeztem. Engem nem a fotó érdekel, hanem a kép és a kép működése. Tetszik a fotóban, hogy a technika változásával mindig újra kell magát írnia, hogy mi is az a rögzített kép. Érdekel, hogy vállalható-e, ha nincs értelme a képnek, ha megfejthetetlen.

G. J.: *Magyarországon megfigyelhető, hogy még mindig milyen erős a képzőművészet és a fotóművészet elkülönülése, akár intézményi szinten is, ha csak egy példaként megnézzük a vásárokat, ahol külön szekcióban vannak...*

G. G.: A köztudatban a művész képe úgy él, mint aki leküzd az anyagot, meg tudja faragni, meg tudja festeni, uralni tudja a matériát. A festészet története is nagyjából erről szól, hogy két vállra lehet fektetni az olajat, amelyben vannak ilyen földpát szemcsék. És az valóban lenyűgöző, hogy valaki meg tud festeni egy tavorózsát vagy egy portrét. A fotóban nem tudsz ilyen analógiát hozni, nem kell legyűrni az anyagot.

G. J.: *A technikával azért meg lehet küzdeni, vagy nem?*

A technika valahol elidegenít az anyagtól. Az apparátus, hogy a kedvenc szavadat idézzem.

G. G.: *Igen, de Flusser épp azt mondja, hogy az a művész, aki kijátssza az apparátust és ez itt a kérdés.*

Erre szintén léteznek azok a kifogások, hogy ha Hasselbladom lenne, én is tudnék jó képeket csinálni.



Gerhes Gábor: 2022, *ATLAS* © A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: **ATLAS**, kiállítás a Kiscelli Múzeumban, enteriőr © A művész jóvoltából; Fotó: Simon Zsuzsi – Bognár-Benedek

Vagyis sokszor csak ürügyként használódik a technika, a testképek készítésével életek telnek el. Ez az apparátustól való függés, de nem az anyagtól, mint a szobrászat vagy a festészet esetében. Az alkotói fotónak eszköze és többnyire kevésbé célja a technológiai háttér.

G. J.: *Miért most érkezett el az ideje ennek a könyvnek?*

Négy évvel ezelőtt, amikor még kezdetleges állapotban volt az ötlet, pályáztunk a Velencei Biennáléra, de a főgondolat nem sokat változott, és most jutottunk el odáig, hogy a hazugságot, ami egy elítélendő tulajdonság és mindenfajta tudományossággal szembe megy, úgy kezdik hívni, hogy „alternatív tény”. Tehát hivatalos rangra emelkedett a hazudozás és ez az egész igazsághoz való hozzáférésnek a kérdéskörét feltépte. Az első ilyen dolog, hogy rá kellett jönni, hogy közvetett tudásaink vannak, például bele vagyunk programozva abba, hogy valaki

megmondja nekünk, például az iskoláink és a könyveink, hogy valami úgy van, ahogy. És emellett körülbelül tíz éve az információ egy teljesen más csatornán kezdett el nagyon intenzíven áramolni hozzánk, gyakorlatilag mindenki tartalomszolgáltatóvá válhat, viszont ezzel párhuzamosan még mindig azt a fajta ismeretszerzési metódust követjük, amelyet valaki közvetít nekünk. Amihez hozzájutunk az internet segítségével, annak fogunk hinni, aki a bennünk lévő kollektív ismereteket és képeket megidézi, a mellé állunk, azzal fogunk rokonságot érezni. Léteznek-e még tudománydiszciplínák, vagy kioltják egymást a ránk zúduló információk, esetleg vadonatújak keletkeznek, olyanok, amelyek ezeket az adatokat vizsgálják. Nem is nagyon szükséges memorizálnunk, mert itt van minden egy perc alatt. Emiatt gondolom azt, hogy talán aktuális a jelenünk *posztigazság* fogalmával foglalkozni.

G. J.: *Hány példányban készült a könyv és hogyan lehet hozzájutni? Valamint úgy tudom, készül egy tanulmánykötet is Mucsi Emese szerkesztésében.*

G. G.: Az ATLAS ötszáz példányban jelent meg, ez az a mennyiség, ami már értelmezhetően tudott megjelenni az installációban. Van egy kontingens, amely aláírva, egyedi műtárgyként kapható. De szeretnék egy adagot működő, művészeti-egyetemi könyvtárakba ajándékként eljuttatni. Szeretném, hogy a kiállításból kiáramolva lebontódjon belőle egy bárki számára hozzáférhető mennyiség. Még azon is gondolkodom, hogy kivágok egy-egy lapot a megmaradt a példányokból, hogy a műtárgy jellege meg legyen kicsit sértve. A könyv maga is foglalkozik a töredékességgel és vannak benne üres oldalak is, ezért beleférhet a koncepcióba, hogy hiányozzon egy-egy oldal.

A kiállításon hetente vannak tárlatvezetések és folyamatosan derülnek ki újabb és újabb vizsgálati szempontok, ezért úgy éreztük, hogy szükséges egy teoretikus, szöveges segítség. Négy szerzőt kértünk föl a tanulmánykötet írására, mindenki egy kicsit más szempontból közelít: Mélyi József jól ismeri az eddigi munkáimat is, Frazon Zsófia kimondottan a gyűjtemény, a gyűjteményezés, tudáskataszterek, taxonómiák és a rendszertani kontextusról ír, Nemes Z. Márió esztéta a poszthumán témakörökben mozog otthonosan, így a mesterséges intelligencia és a hálózatok összefüggéseit, valamint a fenséges és a kísértetiesség fogalmát vizsgálja, a negyedik pedig Földényi F. László, akinek a szakterülete a melankólia. Közben a projekt építészeti vonatkozásáról is érdekes dolgok derültek ki, ezt a területet Róka Enikő – a kiállítás egyik kurátora – kutattatta, így nagyon szeretném, ha még ez is bele tudna kerülni és esetleg az egyik interjú részlet.

G. J.: *Az ATLAS nyelve magyar és angol, de van benne német és latin nyelvű szöveg is. Ez a nyelvhasználat utal arra, hogy nemzetközi színtérré is szánád a könyvet? Marad rá kapacitás, és elég példány, hogy egy ilyen utat is bejárjon?*

G. G.: Szeretnék, igen, vannak erre szándékok. A könyvet eredetileg csak angolul szerettem volna publikálni, de rengeteg tanácsot kaptam és mindegyik jónak bizonyult. A képzőművészek munkája nagyon magányos dolog és roppant mód bele tud zúgni az ember a saját világába, ezért fontos, hogy legyenek Kritikák, nem elfogultan és nagy K-val. Vannak olyan szavak, amelyek csak egy bizonyos nyelven élnek. Egy olyan globális világban élünk, ahol, ha megnézel egy Facebook posztot, nem tudod eldönteni, hogy ezt egy algoritmus fordította-e. Régi rögeszmém, hogy az izolált nyelv izolált kultúrát hoz létre, és az egész magyar lélek abból fakad, hogy nekünk

nincsenek olyan élményeink, hogy nyelvi közösségben vagyunk más nemzetekkel. Nagyon bírom a magyar nyelvet, de meddig jutunk a tudatformáló faktorával? Ha megnézed a magyar kultúrtörténetet, egyetlen szándék nem volt, hogy valamilyen enciklopédikus rendszert összeállítson, amelynek a szomszédainknál már sok száz éves múltja van. A *Pallas Nagy Lexikona* majd kétszáz évvel a francia enciklopédiák után jelent meg.

G. J.: *Egy fotókat tartalmazó könyv esetében miért nem egy képet választottál a címlapra?*

G. G.: Egyfelől maga a műfaj ezt kívánta meg, mivel áthangolta volna a tartalmi egyensúlyt, másfelől a körülbelül negyvenéves tervezőgrafikai múltamból mindig a tipográfiai borítóim tetszetek a legjobban. Viszonylag otthonosan mozogok a betűtípusok között.

G. J.: *Mit tanácsolsz a pályakezdő, első könyv előtt álló művészeknek?*

G. G.: Pontosan el kell dönteni, hogy mi legyen a könyv műfaja. Nekem egykori könyvtervezőként mindig az volt az alapelvem, hogy ha az ember a tartalmat többszörösen megérteti önmagával, akkor a forma adni fogja magát. Közhely, de a legfontosabb, a tartalom és forma egysége.

Egy másik fontos szempont a terjesztés, mert előfordulhat, hogy a legcsodálatosabb munka kijön a nyomdából, aztán ott fog állni a lakásban, ha nincs kitalálva, hogyan érje el a közönséget. És akkor is ez a kulcsa ennek, ha a terjesztők sok százalékot levonnak cserébe. Mivel több évig dolgoztam egy jelentős könyvkiadóban, művészeti vezetőként volt rálátásom, hogy milyen példányszámok lehetnek egy-egy sikerkönyv esetében. Ez akár elérhet sok száz ezret is. A példányszámok kalkulálását fontos pontosan végezni, előfordulhat például, hogy az első ezer példány nagyon gyorsan elkel és ezen felbuzdulva nyomtatnak újabb kétezret, amiből viszont már csak száz fogy el. Sok összetevője van ennek, a kudarc pedig mindig magányos.

G. J.: *Azt mondtad, hogy az utolsó pillanatban is még fotóztál és szerkesztettél. Elégedett vagy az eredménnyel?*

G. G.: Minden kész munka olyan, mint amikor feláll a gyerek és elindul az útjára. Egyszer Lovasi András mondta, hogy azok a legjobb dalszövegei, amiről nem hiszi el, hogy ő írta. Az ATLAS már levált rólam és el akarom fogadni, így, ahogy van.

¹ GERHES Gábor: *Az ATLAS. A képzelet megteremtése*, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2021–2022., 230x185 mm, 368 oldal, félvázon kötés kemény borító

„A KÉP VÁLASZTJA KI, NEM ÉN”

Neogrády-Kiss Barnabás művészetéről

**NEOGRÁDY-KISS
BARNABÁSNAK IDÉN
FEBRUÁRBAN NAGYOBB
LÉLEGZETŰ EGYÉNI
KIÁLLÍTÁSA NYÍLT
AZ INDA GALÉRIÁBAN.
A SZEMMUNKA' CÍMŰ
TÁRLAT NEM CSAK
MÉRETÉNÉL, DE
KONCEPCIÓJÁNÁL
FOGVA IS JÓ APROPÓT
SZOLGÁLTAT A MŰVÉSZ
EDDIGI ÉLETMŰVÉNEK
ÖSSZEGZÉSÉRE, UGYANIS
A TŐLE MEGSZOKOTTÓL
ELTÉRŐEN EZ ESETBEN
NEM EGY KONKRÉT TÉMÁT
KÖRÜLJÁRÓ ANYAGRÓL
VAN SZÓ. NEOGRÁDY-
KISS KORÁBBAN KÉSZÜLT
KÉPEIN KERESZTŰL MOST
LÉNYEGÉBEN SAJÁT
ALKOTÓMÓDSZERÉT,
SAJÁT MŰVÉSZI
VILÁGÁT ÁLLÍTOTTA
A KÖZÉPPONTBA.**

Neogrády-Kiss Barnabás: Szemmunka, enteriőr, Fotó: Simon Zsuzsanna



A Cséka György által kurált kiállításon (akivel Neogrády-Kiss évek óta rendszeresen dolgozik együtt) a korábbi sorozatok (*Kő, papír, zokni; Kettős kötés; Solitude*) képei egymással keveredve, három, más-más hangulatú, de mégis egységként kezelt termen keresztül rajzolják ki az alkotó munkásságának lényegesebb pontjait, vissza-visszatérő motívumait, témáit.

Az itthoni kortárs fotografiai szcénában gyakrabban találkozunk dokumentarizáló alapállású, a fotónak mint a valóság kvázi objektív képének máig élő hagyományára támaszkodó gyakorlatokkal, vagy épp ellentétesen, a fotó médiumának sajátosságait konceptuálisan vizsgáló alkotásokkal, életművekkel. Neogrády-Kiss művészete azonban nem illeszthető be ezeknek az irányzatoknak a keretei közé. Mégis azzal szeretném kezdeni, hogy már az elején leszögezem: Neogrády-Kiss Barnabás fotográfus. Ez tény, saját magára is így hivatkozik. Ha létezik „fotográfus szem”, az övé ilyen, szinte kizárólag fotókat látunk a kiállításain és nemrég megjelent fotókönyvében. Azonban az, amire és ahogyan az alkotó a fényképeket, a fényképezést használja, az a vizuális kommunikáció egy olyan konzekvens, egyedi módja, amely a fotó mellett a vizuális percepció, a világ látáson keresztüli megismerhetőségének és a tapasztalatok megoszthatóságának a kérdéseivel is fókuszáltan foglalkozik. Ezért (és mivel nem is szakterületem a fotográfia), Neogrády-Kiss Barnabás munkáját egy tágabb értelemben vett képzőművészeti nézőpontból tudom, és szeretném megközelíteni.

Neogrády-Kiss Barnabás alkotói világában a képalkotás célja az, hogy a beszélt nyelvre le nem fordítható személyes élményeket, tapasztalatokat ragadja meg, tegye láthatóvá és másokkal megoszthatóvá.



Amikor fényképezőgépet vesz a kezébe, akkor az embernek a környezetével a látáson keresztül kialakított, sokszor passzívnak gondolt kapcsolatát cselekvéssé fordítja. A mostani kiállítás címe, az agymunka pandanjaként is értelmezhető, a tudatos aktivitást sugalló „szemmunka” kifejezés is ezt az olvasatot erősíti.

Ez akkor válik igazán megfoghatóvá, ha tudjuk, hogy a művész számára a fotókon keresztül való kommunikáció a kezdetektől fogva egyfajta önterápiás eszköz. Ahogy már számos interjúban elmesélte, egy tinédzserkori agydaganat, műtét, majd az azt követő, évekig tartó rehabilitáció során talált rá a fotózásra, amin keresztül újfajta viszonyt tudott kialakítani a körülötte lévő világgal: „Nagyon nehezen ment a beszéd, az olvasás, mozogni is akkoriban újból kellett tanulnom. Most utólag visszagondolva, arra döbentem rá, hogy a fotózás volt nálam az önkifejezés eszköze.”² Ebben az időszakban kezdett fotónaplót készíteni, ezt pedig hagyományos írott naplójának részleteivel kiegészítve mutatta be első önálló kiállításán *Megint a fejemben nézelődnek*³ címmel. Ekkor a szöveg mint a történetmesélés eszköze még jelen volt, a művészt a szöveg és kép viszonya, a két nyelv közötti különbségek foglalkoztatták. És itt kiemelném, hogy a különbségeken van a hangsúly. A fotónapló képei nem a szövegből kiragadott gondolatokat, történéseket illusztrálták, és nem is a szövegrészletek magyarázták

az előbbieket. Betegségének történetét két különböző nyelven mesélte el, melyek kiegészítették egymást. Azóta a fókusz elterelődött a fotókon keresztüli kommunikáció irányába, egy tisztábban fotóközpontú attitűd jellemzi a munkáit.

Fényképei önmagukban is összetettek, rengeteg információt (legyen az gondolat, érzélem, hangulat, szimbolikus tartalom stb.) tartalmaznak. Valami megfoghatatlan, mégis könnyen felismerhető szerzői kézjegy jellemzi őket, pedig a fotótechnikával készült képek lehetőségeinek egy igen széles skáláját használó, első ránézésre talán eklektikusnak ható fotográfusi életműről van szó. Ennek a látszólagos sokszínűségnek a magyarázata éppen az, hogy Neogrády-Kiss vállaltan az intuíciót jelöli meg a képkészítés alapvető mozgatórugójaként.

Tisztán vizuális (de hangsúlyosan fotografikus) és érzelmi logikával dolgozik, ami azonban éppen nem a gondolat hiányát jelenti. A nyelv által behatárolt, logocentrikus gondolkodás logikájával szemben a látáson keresztüli tapasztalás saját logikáját választja. A látható kép alapvető tulajdonsága, hogy valami mást, valami mélyebben rejlő, kifejezetten szubjektív vagy éppen archetipikus gondolatot képes kifejezni. Olyasmit, ami szavakkal nem leírható. Neogrády-Kiss esetében pedig bármilyen stílus, módszer, eszköz előkerülhet, ami ezeknek a tartalmaknak a kifejezésére csak alkalmas lehet.



Neogrady-Kiss Barnabás: *Solitude* (részlet a sorozatból)

Fotósorozataiban, fotómontážsaiban keverednek a megtervezett képek a teljesen intuitív, talált szituációkról „akkor-ott” elkészültekkel, a csendéletek a spontán vagy megkomponált, performatív gesztust megörökítőkkal, fekete-fehér fényképek vegyülnek a színesek közé, de vannak már-már absztraktnak ható, sőt szinte monokróm képei is. A fénykép lehet közeli vagy nagytotál, pici részleteket akár felismerhetetlenségig nagyító. Lehet beállított, statikus, lehet a pillanatnyiség megismételhetetlenségét kimerevítő, vagy éppen a mozgást hangsúlyozó. A képein szereplő tárgyak néha csupán önmagukat jelentő élettelen dolgok, néha szimbólumok, antropomorfizálódnak vagy épp pillanatnyilag funkciót váltanak. A tárgyak, emberek vagy azok kiemelt részletei nem csupán egy kor, hely, vagy társadalom képviselői, hanem saját belső tulajdonságaiké – még pontosabban, azon lehetőségeké, melyek az individuum velük kialakított

kapcsolatában benne rejlenek. Neogrady-Kiss fényképeinek egy nagyon jól elkülöníthető csoportját alkotják azok, amelyeken saját magát használja modellként. Ezek néha portrék, néha olyan performatív gesztusokat látunk rajtuk, ahol a „helyét kereső, bolyongó, olykor zaklatott tekintetű művész”⁴ interakcióba lép a környezetével, a körülötte található tárgyakkal (atlaszként a hátán tartott asztal alól mutat be a kamerának, erdőszélen talált kötömbökön ugrálva lejt éjszakai rituális táncot, vagy éppen ernyedten lóg egy funkciótlannak tűnő faldarabról). Ezeket az olykor drámai, máskor játékos, abszurd „előadásokat” örökíti meg. Ezek a képek azonban szervesen illeszkednek az emberi alakot nélkülöző képek közé. Ami összeköti őket, az a vizuálisan befogadható világhoz való kapcsolódás gesztusa: történjen az konkrét fizikai, testi, vagy éppen „csak” a fotókészítés aktusán keresztül, mindkét esetben lényegében ugyanarról van szó:



Neogrady-Kiss Barnabás: *Kő, papír, zokni* (részlet a sorozatból)



a világ látáson keresztüli érzékelésnek cselekedetté és egyben művészi gesztussá formálásáról.

Ahogy maga az alkotó fogalmazott egy a mostani kiállításához kapcsolódó tárlatvezetésen, nagyon szereti a véletlent. A „miért éppen ezt” és a „miért pont így” kérdésre azt válaszolta, hogy ezt a kép választja ki, nem pedig ő. Ez persze korántsem passzivitást, hanem a vizuális kognitív funkciók és a professzionális fotográfiai szempontok előtérbe helyezését jelenti a képkészítés során. Az elméleti gondolkodás, az értelmezés, az okok felgöngyöltése, a válogatás csak a képek elkészülte után veszi át a vezető szerepet.

Ez az intuitív, kereteket, szabályokat, elvárásokat, trendeket háttérbe száműző hozzáállás jellemezte diplomamunkáját, mely során az SOS Gyermekfaluban lakó gyermekeket fényképezte. A hasonló projektekből általában dokumentarista jellegű, szociologizáló alaphangú anyag szokott összeállni. Neogrady-Kiss számára azonban a gyerekekkel való foglalkozás sokkal személyesebb és szubjektívebb viszonyt jelentett.

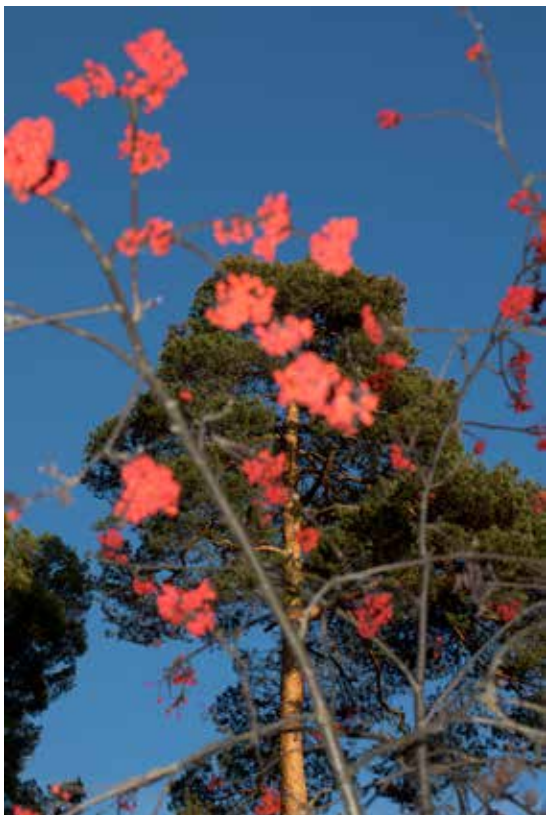


Ahogy ő maga fogalmazott ezzel kapcsolatban, a gyerekekről készült képeken keresztül valójában azt fejezte ki, hogy ő maga hogyan érzi magát, hogy mit gondol és érez az otthon-otthonatlanság, a bezártság és a szabadság kérdéseiről – a szituációt független alkotói szándékok irányították. A gyerekekről készült képeken számára „minden jellé vált, egy faág, egy tábla, egy zacskó, egy hajfürt, egy mozdulat, egy arckifejezés, egy futás, és minden jel valahogy összekapcsolódott egy képírássá.”⁵ Ennek a felismerésnek köszönhetően egészítette ki a képanyagot később az otthon, gyermekkort, biztonságot vagy éppen a biztonság hiányát, az egzisztenciális szorongást körüljáró újabb képekkel, mint a *Ház* című sorozat, melynek képein az alkotó mutató gesztusa járja végig egy nyeregterős, klasszikus „ház” alakú ház sarkait, rákérdezve, hogy vajon hol kezdődik az otthon, és hol érhet véget. Ennek eredménye lett a 2018-ban bemutatott, immár kizárólag képeket szerepeltető *Kő, papír, zokni*⁶ című kiállítás, ami azonban nem merült ki a fotók falra akasztásában: fontos részét képezte a bemutatásnak



az installálás módja, a képek egymással kialakuló kapcsolatában rejltő lehetőségek tudatos használata. Ahogy Cséka György a kiállítás megnyitóbeszédében nagyon pontosan megfogalmazta, „új, meglepő kapcsolatok, pontok és ellenpontok jönnek létre a képanyagban, motívumok, alakzatok, figurák kezdenek el egymással és egymással szemben kommunikálni.”⁷

Ha az alkotó mint „kiállító művész” szándékát nézzük, a képeinek végső formája, médiuma egyre inkább saját maguk összessége. Kiállításain rendszerint egy-egy témát, történetet mesél el, de képei minden egyes kiállítás alkalmával újabb típusú kapcsolatokba lépnek egymással. Ez a technika alapvetően különbözik a hagyományos, időben egyenes vonalon kibomló, konkrét elemeket egymás mellé, egymás után rendelő narratív módszerektől. A lineáris időkezelés kiiktatódik: Neogrády-Kiss történetei asszociációk, idő- és térbeli, stílusbeli ugrások, kapcsolatok, összefüggések, mellérendelések – röviden a képek egymással kialakított viszonyain keresztül mesélik el a kifejezetten személyes, önreflexív, de éppen a képiségben rejltő komplexitás révén mégis univerzálissá váló témákat. Ebben a világban az idő nem előre halad, hanem körülöttünk van: időt kell szánnunk a *szemmunka* elvégzéséhez: az érzelmi, tartalmi asszociációk tudatos vagy tudatalatti megszületéséhez és az ezekből összeálló gondolatok, tapasztalatok megérleléséhez.



Neogrády-Kiss Bamabás: *Solitude* (részlet a sorozatból)

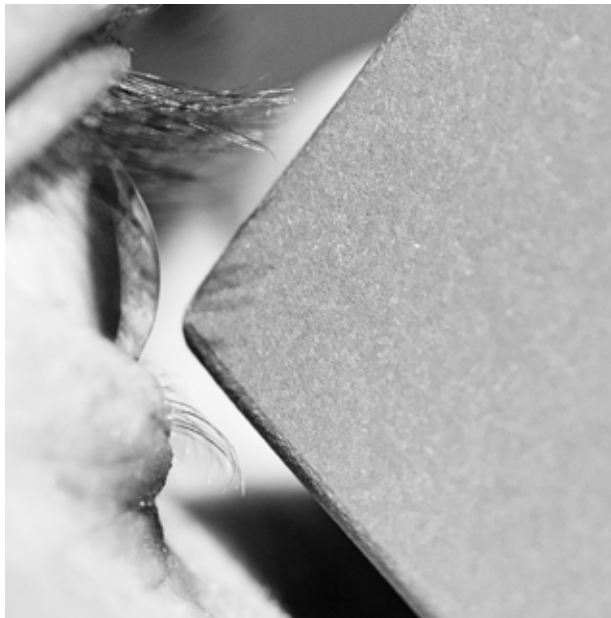


Neogrady-Kiss Barnabas: *Szemmunka*, enteriőr, Fotó: Simon Zsuzsanna

Neogrady-Kiss Barnabas: *Solitude*, fotó: Neogrady-Kiss Barnabas



A Capa Nagydíj nyerteseként *Kettős kötés*⁸ címmel kiállított anyaga kapcsán volt először ennyire plasztikus és sokrétű ez a montázsok mint (többlet)jelentést képző eszköznek a lehetőségeit kihasználó installációs stratégia. Nem csak az egyes fotók elkészítése, hanem az itt kiállított anyag válogatása során is rengeteg teret kaptak az intuíción, érzékenységen alapuló döntések. A *Kettős kötéssel* Neogrády-Kiss fiatalkori agyműtete következtében aszimmetrikussá vált látásának a tapasztalatát dolgozta fel. Látótere jobb felének kiesését kezdetben egy-egy képen egymásra montírozott, egymás kitakaró képekkel, vagy árnyékokkal való játékokkal illusztrálta. Ennél azonban tovább ment, amiről ő maga így mesélt: „Úgy indultam neki, hogy megpróbálom bemutatni, én hogyan látok. Közben rájöttem, hogy ezt nem lehet. Tehát ettől el kell rugaszkodni és azt kell ábrázolni, hogy bennem ez hogyan vetül ki.”⁹ „Egy kicsit mélyebbre akartam menni, hogy ez mivel is jár, milyen gondolatok, kapcsolódások jönnek létre a fejemben [...]. Élmények, észlelések, értelmezések, fél gondolatok, fél képek, a fejben összeálló egészek.”¹⁰ Így azután végül a legváltozatosabb képi stratégiákat ötvözve mutatta be a téma komplexitását. Egyes fotókon szimbolikus tárgyakat látunk, mint az egyik oldalán már elfonnyadt, a másikon még ép dióbelet, gyűrt papírt a sima képkeretben. Van, hogy ezt a töredékességet a fókusszal való játék vagy egy repedezett sziklafal jeleníti meg, ezek jelentése pedig sok esetben az ellentétekből adódó feszültség keltette többletjelentéssel bővül, amikor a kiállítótér falán párbeszédbe lépnek például a teljes egészében vagy éppen csak részletében látható szabályos kör motívumával, egy horizontot kereső kézpárral, vagy akár egy üresen hagyott falfelülettel. A következőket saját tapasztalattal kapcsolatban fogalmazta meg, valójában azonban a világ objektív megismerhetőségébe vetett hit megdőlése utáni posztmodern állapotot is pontosan, szépen jellemzi: „Egyszerre látni mindent, ami előttem van, az már csak egy emlék. Így a tér, amit látok, csak a fejemben egy-egy időeltolódással, mozaikként összerakott kép.”¹¹ A képek közötti párbeszéd, az egymás jelentését folyamatosan változtató, bővítő kapcsolatok nem illusztrálják, hanem sokkal elemibben közvetítik nem csak az alkotó látásának, de a világ teljes megértésére való törekvésnek a valóságban mindig csupán szubjektíven és töredékesen lehetséges megvalósulását.



Neogrády-Kiss Barnabás: *Kettős kötés* (részlet a sorozatból)

Neogrády-Kiss tavaly megjelent fotókönyve, a *Solitude*¹² szintén egyfajta vizuális napló, melyben a koronavírus alatt karanténban eltöltött művészeti rezidencia szubjektív tapasztalatát meséli el. A könyv azonban itt sem csupán egy konkrét helyzet dokumentációja. Az ismeretlen, idegen helyre való bezártságot, a magányt, az izolációt személyes kapcsolatot nélkülöző tárgyak közti, tehetetlenséggel terhelt tranzitória érzést közvetíti. A kölcsönműterem praktikus célt szolgáló, személytelen tárgyaival való játékok, a kint-bent ellentétét költőien megragadó fotók, a mozdulatlan, mégis erőteljes hangulatot árasztó téli táj képei, a talált, majd jelentéssel felruházott apró

részletek mind a környezet figyelmes befogadását és az azzal való kapcsolatfelvétel gesztusait örökítik meg. Ahogy Schuller Judit Flóra nagyon pontosan megfogalmazta, „a magány, a »szoba« átköltözött belülré és onnan vetül ki.”¹³ Amire kivetül, az viszont mindannyiunk közös, ismerős világa, így a könyv nem csupán az alkotó konkrét szituációra adott személyes reflexióját képes elmesélni.

A *Szemmunkához* hasonló kisebb kiállítás volt korábban a Lollypop Factoryban megrendezett *B* című tárlat,¹⁴ az Art Quarter Budapest egy romos, kidobott használati tárgyakkal, sittel teli terében rendezett *pop-up* kiállítás. De más, például online felületeken is használja ezeket a stratégiákat kisebb léptékben¹⁵ képsorozatok vagy konkrét képmontázsok formájában. A *Szemmunka* című tárlaton azonban a kiállítási szituáció és a bejárható tér minden lehetőségét kihasználva, egészen szabad és játékos módon rendezték újra Cséka György kurátorral az utóbbi néhány évben készült képeket. A különböző



Neogrady-Kiss Barnabás: *Cím nélkül*

Neogrady-Kiss Barnabás: *Szemmunka*, enteriőr, Fotó: Simon Zsuzsanna

témákhoz, történetekhez készült fotók korábbi kontextusukból kiszakadva keverednek egymással, éppen azt téve láthatóvá, hogy Neogrady-Kiss művészi gyakorlatában milyen fontos szerepe van annak, hogy mennyi féle jelentést képesek felvenni akár a legbanálisabb témákat megjelenítő képek is, ha a csoportosításuk, kontextusba emelésük tudatos. A részben már jól ismert fényképek most néha magányosan állva kiemelődnek, máskor teljesen új, formai, tartalmi, hangulati megfontolások alapján kerültek akár szorosan egymás mellé, alá, fölé, de akár fejjel lefelé is lóghatnak. Nem kevésbé fontos a képek mérete, az, hogy a földtől néhány centiméterre, vagy éppen olyan magasan függnek-e, hogy szabad szemmel már nem lehetséges az apró részletek befogadása. A képek egymáshoz és a néző folyamatosan változó pozíciójához viszonyított térbeli helyzetének vagy a közöttük lévő ürességnek is jelentése van. A repetitív gesztusok, előre- és visszautalások, az életműben vissza-visszatérő motívumok (ami lehet egy szín, egy egyszerű forma, mint a kör, olyan, a művésznél rendre előkerülő szimbolikus dolgok, mint a kezek, szemek, gyerekek) most ezt az alkotói pályát mesélik újra.

A látás során tudat alatt megképződött jelentések és gondolatok talán még erőteljesebbek a tudatosságig elérő, szavakban, szövegekben kifejezhető, már összegzett és így teljességükből veszített gondolatoknál. Neogrady-Kiss Barnabás érdeklődése középpontjában saját érzelmei, világban elfoglalt helye, a befogadó felől megfogalmazva a közös kultúránkban élő ember egzisztenciális és identitást érintő kérdései állnak – ennek kifejezé-

sére pedig egy a logocentrikus értelmezésnél zsigeribb, közvetlenebb kapcsolatot keres mindennapi környezetével. Fotói szépen komponáltak és technikailag is hibátlanul kivitelezettek, de nem öncélúan konstruáltak, sosem szakadnak el a közös vizuális tudásunktól. Az intuícióra való hagyatkozás végül olyan képeket, kiállításokat eredményez, amelyek nem csak egy-egy szűkebb, hasonló elméleti tudással, világlátással, érdeklődéssel rendelkező szűk csoport számára érthetőek, ennél sokkal emberibbek és univerzálisabbak.

¹ NEOGRÁDY-KISS Barnabás: *Szemmunka*, Inda Galéria, Budapest, 2022. 02. 24. – 2022. 04. 08.

² „Csinálni kell, akkor halad az ember?” Takács Márton interjúja a művésszel, *FÉL Online*, 2021. 03. 25.

<https://felonline.hu/2021/03/25/csinalni-kell-akkor-halad-az-ember/>

³ A Fialat Fotóművészek Stúdiójának *Átlátás 2.0* című kiállítás sorozatának keretében, NEOGRÁDY-KISS Barnabás: *Megint a fejemben nézelődnek*, Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2014. 04. 02. – 2014. 05. 02.

⁴ ISTVÁNKÓ Bea: „Elfényképezett magány. Neogrady-Kiss Barnabás Solitude című kötetéről”, *Új Művészet*, 2021. február, 16–19.

⁵ A művész leírása a kiállításról. <https://www.galeriafaur.hu/kiallitas/neogrady-kiss-barnabas-ko-papir-zokni>

⁶ NEOGRÁDY-KISS Barnabás: *Kő, papír, zokni*, Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2018. 06. 07. – 06. 19.

⁷ A kiállítás facebook eseményének oldalán olvasható. https://www.facebook.com/events/175892426457509/?active_tab=discussion

⁸ NEOGRÁDY-KISS Barnabás: *Kettős kötés*, A 2020-as Capa-Nagydíj döntőseinek kiállításán, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2020. 10. 21. – 11. 29.

⁹ GÁSPÁR Balázs: „Az intuíciót nem lehet szavakba önteni, ezért jók a képek.” Interjú Neogrady-Kiss Barnabással, *Capa Blog*, 2020. 11. 18. <https://blog.capacenter.hu/2020/11/28/az-intuiciot-nem-lehet-szavakba-onteni-ezert-jok-a-kepek-interju-neogrady-kiss-barnabassal/>

¹⁰ A művész leírása a *Kettős kötés* című anyagról. A Capa-nagydíj nyertese: Neogrady-Kiss Barnabás. *Capa Blog*, 2020.10.21. <https://blog.capacenter.hu/2020/10/21/a-capa-nagydi-2020-nyertese-neogrady-kiss-barnabas/>

¹¹ *Uo.*

¹² NEOGRÁDY-KISS Barnabás: *Solitude*, Cséka György (szerk.), Symposion Kiadó, Szabadka, 2021.

¹³ SCHULLER Judit Flóra: „Játék a magánnyal. Neogrady-Kiss Barnabás Solitude című könyvéről”, *Artportal.hu*, 2022. 02. 15. <https://artportal.hu/magazin/jatek-a-magannyal-neogrady-kiss-barnabas-solitude-cimu-konyverol/>

¹⁴ NEOGRÁDY-KISS Barnabás: *B*, Lollipop Factory Budapest, 2019. 03. 21. – 04. 23.

¹⁵ <https://www.instagram.com/neogradykissbarnabas>



PORTRÉTÓL A KONCEPTIG

Fotóválogatás Zimányi László gyűjteményéből

A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ UTÁNI MAGYAR MŰVÉSZETET SZÉLESKÖRŰEN KÉPVISELŐ KOLLEKCIÓ ELSŐ, 2018. ÉVI KIÁLLÍTÁSÁN, EGERBEN FOTÓK MÉG CSAK A KÖZÉPPONTBA ÁLLÍTOTT KÉPZŐMŰVÉSZEKRŐL KÉSZÜLT PORTRÉK EREJÉIG JELENTEK MEG. MOST BARANYAY ANDRÁSTÓL ERDÉLY MIKLÓSIG, ÖNÁLLÓ FOTÓS SZELEKCIÓ LÁTHATÓ A GYŰJTEMÉNYBŐL. MILYEN PERSPEKTÍVÁT NYÚJT EZ A BŐVÜLÉS?

A 2022. évi Budapest Fotófesztivál keretében négy kiállítás is nyílik, amely egy-egy magángyűjtemény fotóművészeti részéből válogat. A fesztivál a 2017. évi indulása óta, évente bemutat privát kollektívákat, rendre új koncepció mentén. Elsőként, a Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit házaspár akkor frissen, Párizsból hazaköltözött gyűjteményét prezentáló – többnyelvű katalógussal kísért – tárlat három különböző fővárosi helyszínre osztotta szét a műveket, utóbb ez a fotóválogatás egy másik rendezésben a debreceni MODEM-be is meghívást kapott.

Majd a Hetényi Csaba és Gonda Gyöngyi tulajdonából bemutatott fotós munkák két budapesti kiállítóhelyre lettek szétosztva – a FUGA-ban kizárólag fotók, még hozzá fekete-fehér, neoavantgárd indíttatású vagy ahhoz köthető munkák, míg a Vizivárosi Galériában oldottabb, mai fotós művek szerepeltek, a gyűjtemény festészeti anyagával együtt.

Az Arcana Gyűjtemény szintén egy értelmiségi házaspár „gyermek”, akik őrzik anonimitásukat, és ugyancsak

két budapesti helyszínen mutatták be a kollektív fotós vonulatait úgy, hogy az egyik kiállítás egy témát, a női alkotók és női hívószavak világát, míg a másik tárlat a gyűjteményben legtöbb fotóval képviselt alkotót, Szilágyi Lenkét állította középpontba; mindkét tárlathoz online katalógus is készült.

Egy negyedik házaspár, Balázs Árpád és Dénes Andrea az A38 hajón szerepeltetett korábban egy kisebb merítést kiterjedt gyűjteményéből az Art Market kísérőprogramjaként, majd első önálló kiállításukat éppen a Fotófesztivál tavalyi tárlata jelentette, és ennek sikere nyomán látható most, 2022 tavaszán a gyűjtemény immáron nagyszabású, a fotótól az installációig minden területre kiterjedő kiállítása a Q Contemporary magánmúzeumban az Andrássy úton.

Szintén a fesztivál 2017 és 2021 közötti, első öt éve alatt mutatkozott be külön kiállítással Kertész Csaba szakgyűjteménye, amely a neves fotóművészek által ugyanilyen neves képző- és zeneművészekről készült portréfotókból épül fel.

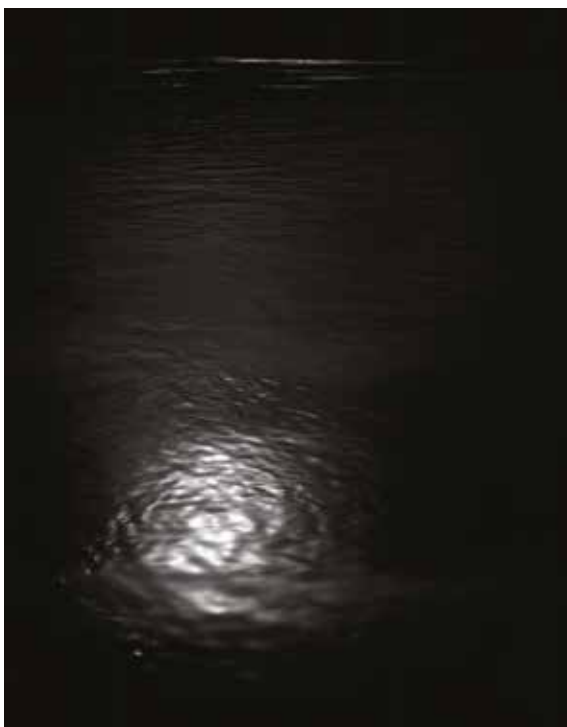


Ez az öt éves háttér adta a lendületet ahhoz, hogy idén a fesztivál nem kevesebb, mint négy privát kollekciót is megkérjen egy-egy fotós válogatás bemutatására. Közülük Zimányi László gyűjteményének a FUGA alagsori Trezor termében – az egykori pénzügyi széf ablaktalan, méteres betonfalakkal határolt terében – megrendezett kiállítását ez a mostani cikk foglalja össze, míg a további kollekciókról a következő lapszám ad majd hírt.

A Zimányi-gyűjtemény esetében a fotóválogatás bemutatásának ötlete a kollekció korábbi, átfogó prezentációjából nőtt ki magát. A vegyészként végzett, majd a rendszerváltás után vadászöltözékek nagykereskedésével foglalkozó családi vállalkozás élén álló Zimányi László 1950-ben Ózdon született, fiatalkorának jelentős részét Egerben töltötte, és ezért az egri Kepes Központ adott otthont 2018-ban a kollekciója széles körű bemutatásának.

Az egri kiállítás hűen tükrözte a gyűjtemény arányait: a festészet dominált, a szentendrei alkotóktól kezdve, a Zuglói Kör művészein át, a kortársakig, például a kiállítás címét adó Lóránt János Demeter munkásságáig (*Nahát!*). Az időhatárokat nézve, az összességében Vajda Lajostól Bukta Imréi húzódó kollekció szűkebb magja az 1956 és 1990 közötti művészet. Olyan alkotások, amelyek Zimányi Lászlónak új fénytörésbe tudják helyezni az általa is megélt évtizedeket. S már az egri tárlaton felbukkant egy önálló kis fotós blokk. A jeles képzőművészeket ábrázoló portréfotók eleinte inkább a festészeti vonulatot kísérő, magas szintű dokumentáció szerepét kapták, illetve tiszteletadást fejeztek ki a nagy piktorok előtt, ám a fotó lépésről lépésre komolyabb, önálló pozíciót vívott ki magának a gyűjteményben. Ezt az új fejezetet szemlélteti a 2022. évi kiállítás a FUGA-ban.

Szilágyi Lenke: *Szélvihar madarakkal*, 70x100 cm, digitális print © 2022 HUNGART.



Balla Demeter: *Duna*, 1965, fotó, 49,5x39,5 cm

Erdély Miklós: *Időutazás* (tanulmány), fotó kartonra kasírozva, 1976, 58,7x48,6 cm



Már az egri portréfotós blokkban is észrevehető volt a nyitás. A portréfotók részben a képzőművészeti szelekcióhoz idomultak, részben már túl is mutattak azon. Bálint Endre jellegzetes, sapkás arcképe – Vattay Elemérnek ez a felvétele került be elsőként a gyűjteménybe – vagy Korniss Dezső hasonlóan közismert, arisztokratikus portréja biztos, érthető választásnak tekinthető egy modern magyar művészeti magángyűjteményben. Balla Demeter fotója Berczeller Rezső műterméről, ahol sűrűn egymás mellett állnak az összefonódó alakokat mintázó szoborcsoport-tervek, szintén jól alátámasztható, hiszen Zimányi László tulajdonában van Berczeller egyik fő installációjának a kisméretű makettje is. Szintén Balla Demeter örökölte meg a már idősödő Schaár Erzsébet és Vilt Tibor házaspár kerti jelenetét, amint gyermeknek járó odaadással szemlélnék egy kisplasztikát; ez a megható felvétel is jól kapcsolható a gyűjtemény képzőművészeti részéhez, hiszen Zimányi László jelentős anyagot őriz Schaár Erzsébettől, amely önálló kiállításon is szerepelt 2018-ban.

A szenvedélyesen magyarázó Tóth Menyhértről vagy az elmélázó Hollán Sándorról készített portrék is passzol-

nak a gyűjtemény festészeti részéhez. A francia Édouard Boubat (1923–1999) Hantai Simonról készült, fésületlenül spontán, optimista felvétele ritkaság, és jól illik Zimányi László elkötelezettségéhez Hantai iránt, bár ez a példány csak digitális nyomtat, amelyet Zimányi László a művész fiától, Daniel Hantaitól kapott. Haraszty István 2008-ban készült, kétpéldányos önarcképe már trükkösebb, hiszen barátainak portréfotóiból montírozta össze önmaga arcképét, Sárvári Enikő segítségével, amolyan pszichológiai rákérdezőként, vajon a környezetünkből összeállítható-e a személyiségünk.

Még érdekesebb Berényi Zsuzsa felvétele az asztalnál ülő, éppen cigarettára gyújtó Erdély Miklósról, aki kigombolt ingmellel, a neoavangárd papájához méltó pózban, a szépen elrendezett indiai tea filterek mellől fogadja az őt a kordon mögül figyelők pillantásait. Azért örömtelien váratlan ez a fotó, mert Erdély és művészetfelfogása, majd az azóta a nyomdokain haladó (poszt-)konceptuális művészgenerációk *nem* szorosan esnek a kollekciónak a hatókörébe. Az Erdélyről és a performatív helyzetről készült fotó olyasmire mutat, ami inkább kívül esik a gyűjtemény komfortzónáján.



Tóth György: *Emese*, 1995, 23,3x19,6 cm

Van viszont Erdélytől mű a kollekción idén bemutatásra kerülő, fotóművészeti részében. Még hozzá egyfajta önarckép, a híres *Időutazás* című munka tanulmánya. Ez az öt darabból álló, 1976-ban készült sorozat olyan montázs, ahol Erdély különböző jelenetekben a korábbi énjének mond valamit. Az ehhez készült tanulmány beválasztása a gyűjteménybe nemcsak az átszellemült Erdély-önarcképnek szól, hanem jelentős lépés is Zimányi László részéről, hiszen ez a kísérleti fotóhasználat, ez az időalapú művészetfogalom, ez az identitáskereső művészet túlmutat azokon a határokon, amelyeken belül a gyűjtő alapvetően bővíti kollekciónját. Hiszen itt nem figuratív vagy absztrakt festészet, ironikus vagy fennkölt ábrázolás, hanem az emberi önkeresés és a művészi határátlépés a tét.

Erdély *Időutazás* című műve persze nem párja nélküli „kiszólás” a gyűjteményből. Tót Andre *Örülök* című sorozatának egy 1975–79-ben készült darabja talán szintén a művész önarcképe miatt került a kollekciónba, egyúttal ez az alkotás ott a szójátékos-filozofikus, a köztéri aktivizmus felé nyitó, a tárgyiasult műalkotást a művész szerepvállalására cserélő pozíciót képviseli.

Koncz András ma már ikonikus, *Én égek* című önarcképe 1976-ban, ugyanabban az időben készült, amikor Erdély és Tót műve. A prágai Vencel téren önmagát felgyűjtő diák melletti szolidaritáson túl, Koncz nyílt tekintetű önportréja művészeti *ars poetica* is. A művész szellemi-testi kiállása, akciója válik művészetté, a művész felelőssé vállalása maga a művészet, túllépve a tárgy-szerű alkotásokon.

Pinczehelyi Sándor nem kevésbé ismert, sarló és kalapács közé szorított önarcképe egy negyedik példa arra, ahogyan a hetvenes években a művész pozíciója – a társadalmi kiállítás szó szerinti és a képhez tervezett beállítás átvitt értelmében – maga válik a művészeti gyakorlat meghatározó elvévé. Nem véletlen, hogy Zimányi László mind a négy kompozíciót a kollekción fotóművészeti, és nem a portréfotós részében tartja nyilván, holott kiindulópontként mind önarckép. Az sem véletlen, hogy ilyen közéleti és művészetelméleti szerepvállalásra ezek a fotó alapú munkák alkalmasak a gyűjteményben, amelyek ebben az értelemben kibontják a festészeti anyag horizontját.



Csáji Attila: *A haladás szimbóluma II.*, 1972, szitanyomat, papír, 61,8x60,2 cm



Csáji Attila: *A proletáriátus fegyvere az utcakő (egységben az erő)*, 1970, szitanyomat, papír, 55,2x50 cm

A politikai állásfoglalás számos más fotómunkában is tetten érhető. Csáji Attilától *A haladás kettős szimbóluma* című fotográfika a vörös csillag és egy rák alakját vonja össze. A mű 1970/71-ben kisplasztikaként, majd fotóként készült el, és a „haladás” akkoriban túlhasznált eszméjét fricskázta meg, ha a rák haladási irányára gondolunk. Ekkor készült *A proletáriátus fegyvere az utcakő* című munka is, amelynek tükröfelületén látszódik a kék ég, miközben a forradalmak legendás eszköze, a macskakő közönséges vendéglátó-ipari műanyag dobozba került, szinte vitrinben pihen, immár hitelességét, erejét veszve. Az *Egységben az erő* című fotográfika is utcakövekkel operál, ám ezeket újságpapírból a művész készítette. Az alapításakor progresszív napilap, a *Magyar Nemzet* ekkoriban sokszor kényszerült a szócső szerepébe, a címlapjából formált macskakövek üresek, erőtlől, hitelességtől megfosztottak. A nemzeti érzést inkább elfojtott, mintsem kifejező Magyar Nemzet-műbarikádott Csáji valóban is felépítette és felgyújtotta, performanszát külföldön be is mutatták. A *Ház. Közép-Európa, a XX. század második fele* című fotón egy pöstyéni ház valós felvétele – tehát nem montázs – látható. Csáji 1973-ban művésztelepen járt itt, a kisvárosban sétálva látta meg a házat, amely, mint kiderítette, két testvér tulajdonába került örökség útján, és ők alakították ilyen gyökeresen eltérő módon

át a homlokzatot. Csáji direkt várta meg a felvételbe belesétáló járókelőket, hogy a kép valóságosságát érzékeltesse, amely számára, felvidéki származásúként, a vörössel kettéosztott világról és a kisebbségi identitásról egyaránt szólt.

Míg néhány más munka – például a Haris László *Törvénytelen avantgárd* című, 1971-es munkájáról 2016-ban készült, ötpéldányos digitális nyomat, vagy Csiky Tibornak az 1973. év tömegközlekedési viszonyait megőrkítő *vin-tage* felvétele – ehhez a társadalmi-politikai, történelmi tematikához illeszkedik, a fotógyűjtemény számos más irányból is merít. Baranyay András kéz-étűdjei áttételes, lírai portréként értelmezhetők, Szilágyi Lenke elmosódott, téli csupaszságukat mutató fakorona-álomképei szintén tekinthetők ezeknek a hatalmas növényi élőlényeknek a hajladozó végtagjairól készült, emberi-termezeti látomásoknak. Balla Demeter a Duna tükrében csillanó éjszakai holdfényt, Kaiser Ottó a hólepte tájban kanyargó kerítést, Kerekes Gábor a csigavonalat tudta úgy kompozícióba illeszteni, hogy a látványon túl egy magasabb rendet idézzenek meg. Az ideákat ugyan nem lehet megjeleníteni, de áttételesen mondhatjuk, hogy Balla Duna-képe az időtlenségnek, Kaiser tájvallomása egy egész régió sorsának, vagy éppen Kerekes spirálja a történelem hosszú távú vonulatának a képi kifejeződése.

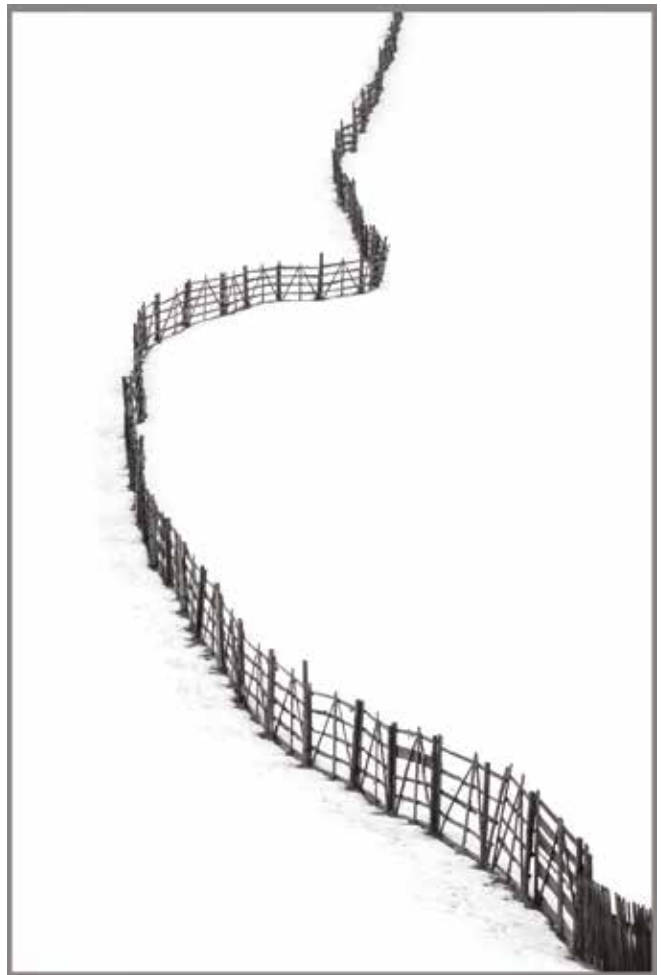


Baranyay András: *Cím nélkül*, fotó, 35x44 cm

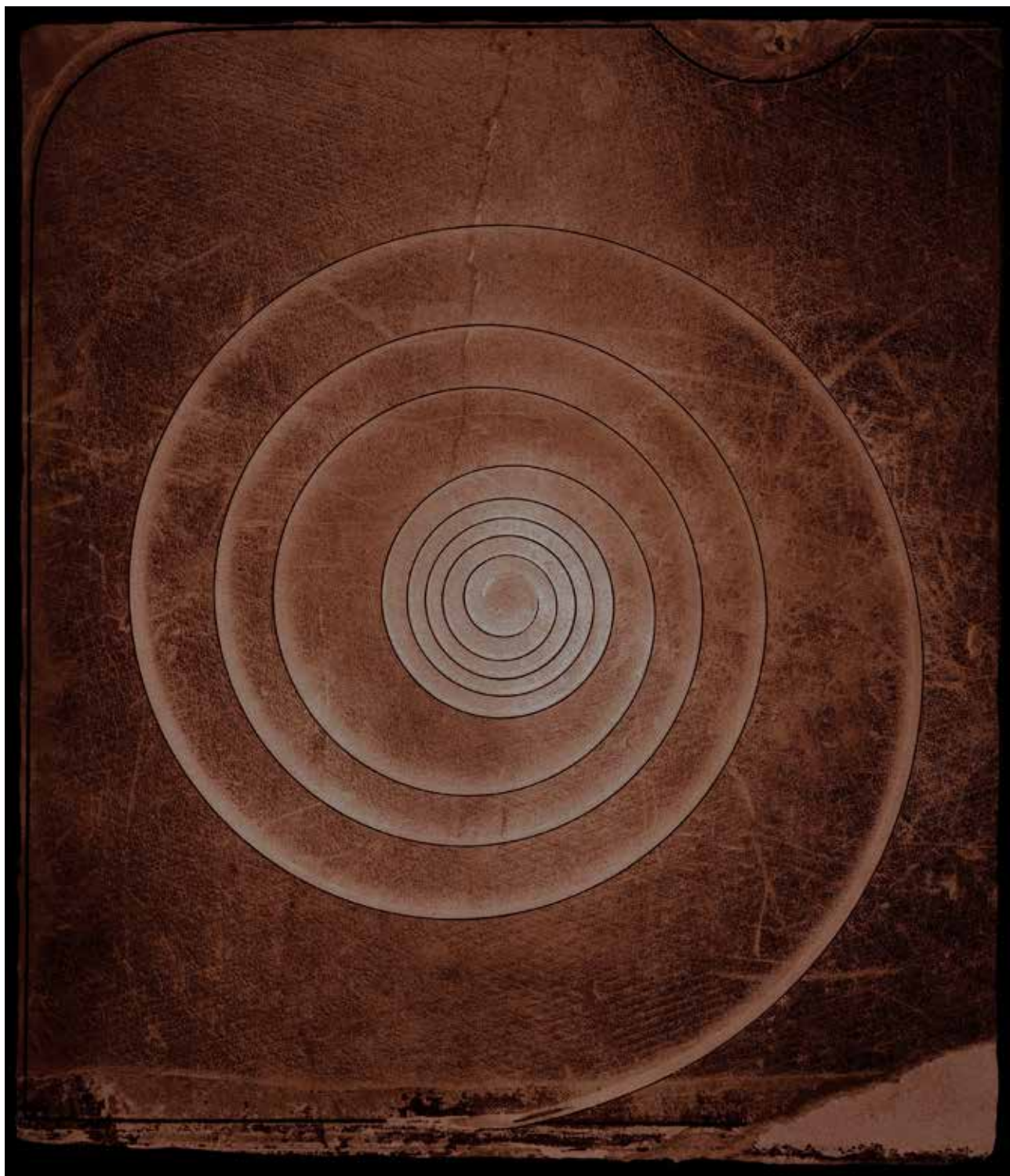
Csiky Tibor: *14-es és a 3-as busz v.á.*, 1973, Fotó plexi, 28x31 cm



Kaiser Ottó *Elfújta a szél*, 2010, glicée nyomtat, 100x66 cm



Haris László: *Szembesítés és kettős portré*, 1973–2003, glicée nyomtat, 69x97,5 cm



Kerekes Gábor: *Spirál*, 1998, kimásoló papír (POP) © A Kerekes Gábor Archívum engedélyével

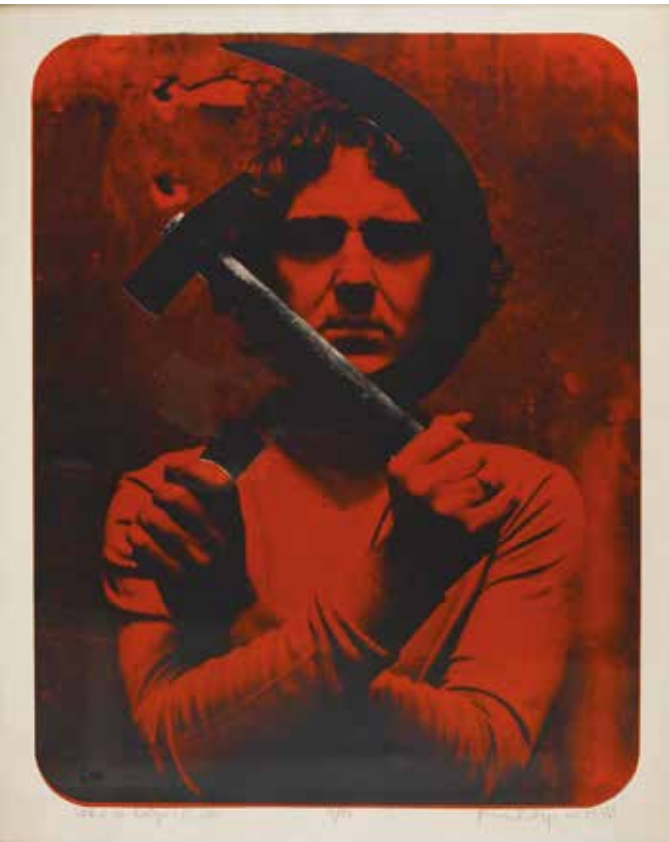


Gulyás Gyula: *Pillanatnyi megoldás*, 1973, akciófotó, papír, 48x56,5 cm

Az összességében Hajas Tibortól Tóth Györgyig terjedő fotógyűjtemény számban ugyan csupán kistestvére a képzőművészeti anyagnak, mégis a gyűjtő új arcát mutatja meg. A kollekciónak három egysége – a képzőművészeti, a portréfotós és a fotóművészeti – sokféle átjárást kínál, és ezzel a három terület egyenrangúságát hirdeti.

Ez a fotó műfajának erejéről tanúskodik. Zimányi László már fiatalon is gyűjtött – még ha akkoriban csak autogramot vagy éppen a Szépművészeti Múzeum műveinek képeslap formájú reprodukcióit – és ezáltal tudatosan kezdett művészetet is gyűjteni felnőttként. Ennek jegyében korlátozta a vételeit, és a fotók a számozás, a hitelesség dilemmái miatt sokáig kívül maradtak a fókuszon. Elsőként, mint láttuk, a portréfotók nyertek bebocsátást, mert a művészek új oldalát mutatták meg. Talán Zimányi László sem gondolta, hogy ezt követően a palackból kiengedett szellem a társadalmi és művészetelméleti irányú fotós munkák révén a kollekciónak milyen további, új interpretációinak ad utat.

Hajas Tibor: *Képkorbácsolás II*, 29,7x39,8 cm © 2022 HUNGART



Pincehelyi Sándor: *Sarló és kalapács*, 1973, szita, papír, 60x46,7 cmf © 2022 HUNGART

TÓTH OLIVÉR

„FOLYAMATOSAN KÍSÉRLETEZEM”

Beszélgetés Szombat Évával
a Capa Nagydíj nyertesével



Szombat Éva: *Beáta*, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2021

SZOMBAT ÉVA TIZENHÁROM ÉVESEN JELENTKEZETT A KISKÉPZŐRE. MÁR EKKOR MÁMORÍTÓ ÉRZÉS JÁRTA ÁT, MIKÖZBEN RÉGI FOTOGRÁFIÁKAT NÉZEGETETT, ÉS ÁLTALUK OLYAN IDŐKBE UTAZHATOTT VISSZA, AMELYEKNEK NEM VOLT TANÚJA. BIZONYOS KÉPEKRE KÜLÖNÖSEN EMLÉKSZIK. AHOGY ERŐTELJESEN HATNAK RÁ AZ ÁLMAI IS. A CAPA-NAGYDÍJAS FOTOGRÁFUS UTOLSÓ, *ORGAZMUST KÉREK, NEM RÓZSÁT* CÍMŰ ANYAGÁBAN A NŐI SZEXUALITÁST HELYEZTE FÓKUSZBA, A RÁ JELLEMZŐ TABUDÖNTÖGETŐ, MÉGIS JÁTÉKOS MÓDON. SZOMBAT ÉVA A KORTÁRS MAGYAR FOTOGRÁFIA EGYIK LEGSZEMBETŰNŐBB ÉS LEGVITATOTTABB KRÓNIKÁSA.



Tóth Olivér: *Mennyi elfoglaltsággal jár Szombat Évának lenni?*

Szombat Éva: Legyen szó alkalmazott vagy szerelem projektekről, az esetek nagy részében azt érzem, hogy nem tudok kikapcsolni. Hiába zártam le egy sorozatom, fejbem még tovább dolgozom rajta. A fotózás folyamatos jelenlétet igényel.

T. O.: *Azért kérdeztem, mert kívülről úgy néz ki, hogy rendkívül tudatosan alakítod a személyes márkád. Milyen elemei és megkülönböztető jegyei vannak ennek?*

Sz. É.: Alapvetőnek tartom, hogy aktív legyek a közösségi médiában, hogy egy projektem kapcsán beszéljek annak mondanivalójáról, így viszonylag sokat szerepelek a médiában, de nem keresem szándékosan a kapcsolatot a sajtóval. Ha van miről beszélnem, megteszem. Nem csak egy szűk, értelmiségi közegnek készítem a fotóimat. Nem szeretném, ha az alkotásaimmal csak egy galéria falán találkozoznának az emberek. Azt gondolom, az engem foglalkoztató témák sokakat érintenek, így szeretném, ha minél több emberhez eljutna az üzenet. Az, hogy a mondanivalóm gyakran provokatív, a téma sajátosságából ered. A provokálás soha nem öncélú. A legújabb sorozatom sem véletlenül kapta az *Orgazmust kérek, nem rózsát* címet. A nőket a szexjátékaikkal együtt bemutató

fotósorozatomban azt a mítoszt igyekszik eloszlatni, hogy a nőknek nem illik a szexualitással foglalkozni.

T. O.: *A Capa-nagydíjas sorozatodra térjünk vissza később! Most beszéljünk arról, hogy a kilencvenes években nőttél fel, sok rajzfilmet és videóklippet néztél a Cartoon Network-ön, az MTV-n és a VH1-en. Hogyan hatott ez a vizuális nyelvvezetetedre?*

Sz. É.: A kilencvenes évek vizuálisan nagyon intenzív évtized volt. Sokat gondolkodtam rajta, hogy miért hatott rám ennyire erőteljesen a popkultúrának ez az ága. Idővel arra jöttem rá, hogy a fantáziavilágomban érzem komfortosan magam, amelynek inspirációs forrásai részben az említett médiumok voltak. Az utóbbi egy évben rendszeresen jártam pszichológushoz. Egy alkalommal szóba került, hogy harmadik gyerek vagyok, nálam sokkal idősebb testvérekkel. A szüleim mindig azt mondogatták, hogy a késői gyerek mekkora boldogság, én mégsem tudtam sokáig, mit jelent boldognak lenni, így kicsit olyan, mintha egész életemben erre a kérdésre keresném a választ. Talán az elmúlt egy évben kerültem a boldogság fogalmához, a megéléséhez a legközelebb. Azóta kialakult valamiféle egyensúly a sajátos világom és a lelkeim között. A fotográfiában való kiteljesedésem segített abban, hogy meg tudjam élni a boldogságot.

T. O.: *Mit jelent számodra ma boldognak lenni?*

Sz. É.: Arra jöttem rá, hogy a boldogság illékony pillanat. Ma már apróságoknak is tudok örülni. Például imádom biciklizni. Van, hogy a férjemmel eszünkbe sem jut, hova, merre tartunk, csak suhanunk. Mindez a szabadsággal függ össze. A boldogság projekt által is nyitottabbá váltam.

T. O.: *A boldogság témájával két fotókönyvedben foglalkoztál, a 2014-es Boldogság Könyvben és a 2016-os Practitioners-ben.*

Sz. É.: Miután elnyertem a Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjat, úgy döntöttem, hogy elsőként egy olyan könyvet készítek, amely a látványvilágával is növelheti a boldogságérzetünket. A *Boldogság Könyv* egy félig ironikus, félig valós önségítő tankönyv lett. Az első könyv kreált világa után valós személyek boldogságát kutattam. Konkrét esettanulmányokat kerestem, így fotóztam sok olyan embert, akik traumák után élték meg a boldogságot, amit folyamatosan gyakorolnak is. A sorozatban olyan lányok is szerepeltek, akik találtak valamit, ami számukra a boldogságot jelenti, valakinek a házi állatai, másnak a hobbija vagy a gyűjtőszennedélye. Így készült el a *Practitioners* című könyv. Úgy érzem, a három éven át tartó projektnek köszönhetően a magánéletembe is sikerült boldogságot hozni. Ehhez be kellett járnom egy utat. A riportalanyaimmal folytatott beszélgetések révén rájöttem, hogy mások is keresik a boldogságot, amelyet nehéz megtalálni. Látom ennek egyfajta ellenpéldáját is, amikor egy fotós sötét, kemény dolgokkal foglalkozik, és az átéltek hatására maga is mélyre kerül lelkileg.

Az, hogy egyre többször élem meg a boldogságot, hatással van a művészetemre is. Előfordul, hogy álmodok egy jó képről, és amikor felébredek, letargikus leszek. Emlékszem, volt egy álmom, amelyben nagymamám gödöllői szántóföldjén vagyok, és a traktorok helyett zebrák és orrszarvúak szántják a földet. A vizuális kultúránk befolyásolja az álmainkat. Jó kérdés, hogy a képzelt világom volt-e előbb, vagy az álmaim.

T. O.: *Egyes vélemények szerint az általad használt harsány, giccses, magazinosa és jól kommunikálható vizuális nyelv nem változott az elmúlt tíz évben. Mit gondolsz, képes vagy a megújulásra?*

Sz. É.: Értem a kritikásokat, de azt hozzá kell tennem, hogyha nagyon mást csinálnék, mint amit tőlem megszoktak, akkor az lenne a baj. Egy ideje újra analóg géppel fotózom, másképpen világítok, emiatt az utolsó két-három sorozatom jobban hasonlít egymásra, mint az ezeket megelőzők. A képeim nyugodtabbak, mert én is higgadtabb vagyok. Ettől még most is használok csillagszűrőt, színes fényeket, mert ehhez az esztétikához vonzódok.

A képeim magazinosa, ezért előszeretettel kérnek fel médiumok közös munkára. Alkalmazott fotográfusként viszont olykor rá sem lehet ismeri a fotóimra. Folyamatosan kísérletezem. A közelmúltban fényképeztem Kepes Andrászt a *Kreatív magazin* címlapjára. A képek fekete-fehérben készültek, mert ezt a megoldást éreztem helyénvalónak. Készítettem mostanában kollázsokat is. Ezeket mind ugyanaz az esztétika hatja át, mégis végkifejletükben mások, mint amit tőlem megszokhattak. Ezen a területen is törekszem arra, hogy megéljem a szabadságot. Sőt, előfordul, hogy az alkalmazott munkáimban kísérletezem jobban, ami engem is meglep.



Szombat Éva: *Annamária*, 2020, giclée print, 80x59 cm



Szombat Éva: **Beáta**, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2020



Szombat Éva: **Anna**, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2021

Szombat Éva: **Fruzsí**, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2021





Szombat Éva: *Rebeka*, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2018

T. O.: *Mit találtál meg a fotóművészetben, amit másban nem?*

Sz. É.: 13 évesen jelentkeztem a Kisképzőre. Emlékszem, három szakot kellett bejelölni. Az első órán Tímár Péter megkérdezte, miért jelöltem be a fotográfiát. Kiskoromban a nagymamáméknál volt egy szekrény, amelyben az összes családi fotót tárolták. Amikor náluk voltam, mindig ezeket a képeket nézegettem. Megbabonáztam, miközben a fotók révén olyan időkbe utaztam vissza, amikor még nem éltem. Teljesen elbűvölt az idő múlása, és az, hogy ezt meg lehet örökíteni. Voltak képek, amelyekre különösen emlékszem. Az egyik ilyen azóta is őrzöm. A nővéremről készült, aki gombafrizurában ül egy lábbal hajtható kis zöld orosz játékautóban, mellette egy macskával. Szerintem a kép Pajtás géppel készülhetett, kicsit talán fényt kaphatott, mert narancsos az árnyalata. Imádom. Arra is emlékszem, amikor elkezdtem az iskolát. Türelmetlen voltam, és nagyon tetszett,

hogy ahelyett, hogy grafikusként hónapokig vonalakat húzigáltam volna, rögtön terepre mentünk, majd a felvételeket nagyítottuk, előhívtuk. Azt éreztem, a fotográfia nagyon izgalmas szakma, amely révén ábrázolhatom a valóságot úgy, ahogy én látom. Egy pohár az pohár, de tűnhet olyannak, mintha nem az lenne.

T. O.: *Hogyan változott a fotográfáról alkotott elképzelésed az évek során, és ez hogyan befolyásolta a különböző sorozataid?*

Sz. É.: Az első fontosabb sorozatom, amelyben először jelent meg a nagymamám, az *Anzix* volt még 2008-ban. Ekkor már a MOME hallgatója voltam. Egy alternatív valóságot találtam ki, ahol mindenki fura és senki sem törődik mások véleményével. A nagymamám akkoriban egy nyugdíjasklub tagja volt, ahol minden farsangkor beöltöztek, és felléptek az angyalföldi kultúrházban. Többször is elmentem velük, és lefotóztam őket.



Szombat Éva: *O. Barbi és a fekete mamba gyönyörűd.*
(Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2021



Szombat Éva: *Ildikó játéka*, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2018



Szombat Éva: *S. Lilla játéka*. (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2021



Szombat Éva: *S. Lilla játéka*. (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2021

Inspiráló volt, mert láthattam, hogy az idősebb generáció képes megőrizni a humorát, a nyitottságát. Egy másik sorozatom roma származású alanyát, Jolikát és a családját egy kispesti *Ki mit tud?*-on ismertem meg. Azonnal szimpatizáltunk egymással, és Jolika szeretne volna elkérni a képeket. Miután odaadtam neki a fotókat, meghívott, hogy töltsöm a családjával a húsvétot, és fotózzam le őket. Idővel megismertem az egész családot, azóta szemtanúja voltam, ahogy a gyerekekből felnőttek lettek.

Ezt követte *A naiva fiókja* című diplomamunkám 2012-ben, amelyről igen ritkán beszélek. Lényegében a férfiakat szerettem volna jobban megérteni. Abban az időben fiúkkal laktam, és mindig érdekelt, miről beszélnek egymás között. Lényegében ez volt az egyik inspirációm. Építettem egy férfias, kocka alakú szobát, amelynek bejárata belülről egy obeliszk volt, amely a hatalom mellett fallikus szimbólum is. A bejárat kívülről egy ovális, vagi-

naszerű elem volt. Bent egy rózsaszín szőnyeg és egy asztal kapott helyet, körben a négy falon különböző tematikába rendezett fotókkal. Az installációhoz két videót is forgattam. Apukámról is meséltem benne.

Ezt követően készítettem a már említett *Boldogság*-projektemet.

Az elmúlt néhány évben egyre inkább saját magam felé fordult a figyelmem, a testem és a szexualitásom került középpontba. A *Beyond The Curve* annak révén született, hogy 2017-ben betöltöttem a harmincat, és abban az évben meg is házasodtam. Úgy éreztem, valami véget ért, valami új következik. A húszas éveim bizonytalanságát felváltotta egyfajta megbékélés a lelkemmel és a testemmel.

T.O.: *A legutolsó sorozatod olyan, mintha egy diskurzus elindításnak szántad volna, hogy a témát tabutlanítsd, és lehetőséget adj a női szexualitásról való őszinte, nyitott beszédre.*

Sz. É.: Az eredeti terv viszonylag egyszerű volt: lányokat szerettem volna lefotózni a szexjátékaikkal. Azután az *Orgazmust kérek, nem rózsát* sokkal több lett. Annyi félelem kötődik a szexualitáshoz, hogy sokakat, köztük engem is iszonyatosan frusztrált. Huszonkilenc évesen vásároltam meg az első vibrátoromat, amelyet lefotóztam, és valami elindult bennem. Az alanyaimat azért kerestem fel, hogy lefotózzam a szexuális segéd-eszközeiket, de a lényeg nem ez volt, hanem a beszélgetések. Nagyon megnyíltak a közös munka során. Meséltek arról, milyen abúzus érte őket, azt hogyan dolgozták fel, de arról is, hogyan találtak rá a szexualitásra. Nem szerettem volna *voyeurként* részt venni ebben, így a saját döntésem volt, hogy személyessé teszem a sorozatot. A szexualitás, a meztelenség, a női test és az örömszerzés a mai napig tabu a magyar társadalomban, holott a világ egyik legtermészetesebb dolga. Fontosnak tartom, hogy merjünk beszélni a traumáinkról, szeressük a testünket. Huszonévesnek lenni jó volt, de harmincasként kevésbé érzem magam elveszettnek. Miért kellene szégyellni azt, amit szeretünk?

T. O.: *Ezzel a sorozattal kapcsolatban lehet feminista fotográfáról beszélni?*

Sz. É.: Attól függ. A feminizmusnak sok ága van. A témát magát lehet feministának nevezni. Ha a radikális feminizmus irányából közelítek, ők biztos, hogy nem szeretik ezt az anyagot.

T. O.: *A sorozat képein egyáltalán nem látunk férfi alanyokat. Mi az oka ennek?*

Sz. É.: Amikor elkezdtem ezzel a sorozattal foglalkozni a nők érdekeltek, az ő szexualitáshoz való viszonyuk. A szex nem ott kezdődik, hogy a pénisz behatol a vaginába. Miért ciki beszélni női körökben a maszturbálásról? A férfiaknál ez általánosabb, egyúttal elfogadottabb is. Egyébként áttételesen a férfiak is megjelennek az anyagban, hiszen az interjúkban szerepelnek.

T. O.: *Mit gondolsz, mennyire emancipáltak a magyar nők?*

Sz. É.: Európában élünk, a társadalom egy szűk rétege emancipált, ugyanakkor például a nagyon mélyről jövő hagyományokkal bíró társadalmi csoportokban még mindig nagyon erősek a konvenciók.



T. O.: *Egy ilyen fotósorozattal változhat a nők megítélése? Sikerült elindítani párbeszédet?*

Sz. É.: Az egyik lány, Zsófi azt mondta nekem, hogy számára a vibrátorok fejlesztő eszközök, minden egyes új darab kipróbálásakor valami új dologra jön rá saját magával kapcsolatban, ráadásul a párok kapcsolatban is megkönnyítheti a kommunikációt a felek között, ha minden szereplő nyitott erre. Egy másik szereplő, Beáta sokáig abuzív kapcsolatban élt, azt gondolta, hogy ez normális, mert az ő apja is folyton szavakkal bántalmazta az édesanyját, ő mégis maradt és tűrt. Később, amikor Beáta végre ki tudott lépni a kapcsolatból, előtört belőle az addig elfojtott düh. Az agressziót a BDSM közösségben vezette le, ahol sok férfi kifejezetten élvezi, ha bántalmazták. Ott jött rá arra, hogy az ebben való részvétel a düh egészséges kicsatornázása lehet, így lett domina Lady Bogi néven. Évinél, akinek néhány éve amputálták a lábát, az is gondot okozott, hogy miután elkezdte feldolgozni a traumát, visszatért a libidója, amelyet nem tudott megélni. Majd rátalált egy közösségre, amelynek tagjai kifejezetten az amputált emberekre fókuszálnak, így ebben a közösségben kapta vissza a nőiességét. Mennyivel könnyebb lenne, ha mindannyian ilyen nyitottak lennének. Ha innen közelítem meg a kérdést, elindult valami, de ettől még van bőven teendő ezen a területen is.

T. O.: *Egyes szakmai vélemények szerint a fotósorozat művészi színvonalra elmarad a Capa-nagydíj kívánalmaitól. Mit gondolsz a kritikus hangokról?*

Sz. É.: Ha valaki csak a sorozatból kiragadott, média-kompatibilis képeket látta, és nem magát a háromszáz oldalas könyvet, ami maga a mű, akkor érthető, hogy negatív kritikái visszhangot váltott ki. A nemzetközi zsűri is a teljes kép alapján hozta meg a döntését. A pozitív visszajelzések, például olyan emberektől, akiknél célba ért az üzenet, sokkal fontosabbak számomra, hisz elsősorban nekik szólt, azoknak az embereknek, akik az említett tabukkal találkoznak, szenvednek tőle.

T. O.: *Türelmetlen típus vagy. Ha egy sorozatot befejeztél, és úgy érzed, kész vagy, szeretsz valami újba fogni. Mi köti le a gondolataidat most?*

Sz. É.: Az utolsó projektemhez készült könyvet szeretném nagyobb példányszámban kiadni, emellett a témát tovább vinni a doktorinhoz, ahol a kutatásomban a generációkon átívelő erkölcsi útmutatásokat vizsgálom a szexualitáshoz fűződő viszonyunkban. Tavaly találkoztam először testközelből a halállal, amikor édesapám májusban hirtelen elhunyt. A fájdalom és a bizonytalanság, amit átéltem, semmihez sem volt fogható, elveszettnek éreztem magam. Elkezdtem egy kis géppel fotózni az életének emlékeit. Volt egy vadászháza, amelyet a közelmúltban adtunk el. Tíz éve nem jártam ott. Az adás-vétel előtt muszáj volt elmennünk. Mindent úgy találtunk, ahogy otthagytuk, a naptáron minden bejegyzés 2020 májusában kelt. Meg kellett örököznem a pillanatot. Egy fotósna ez terápia is, az elmélyülés révén talán enyhül a fájdalom. Sokáig fog tartani a gyászunka.



Szombat Éva: *Annamária*, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2020



Szombat Éva: **Anett**, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2018

Szombat Éva: **Emília**, (Részlet az *Orgazmust kérek, nem rózsát* című fotókönyvből), 2019



”ÉN CSAK A SZÓRAKOZTATÁSBAN HISZEK”

beszélgetés Martin Parr-ral



Martin Parr: *Benidorm*, Spain, 1997
© Martin Parr / Magnum Photos

STRANDOLNI MINDENKI SZERET. NA, JÓ, MAJDNEM MINDENKI. MARTIN PARR PÉLDÁUL TÖRÖLKÖZŐ ÉS NAPÁGY HELYETT INKÁBB FÉNYKÉPEZŐGÉPET VISZ MAGÁVAL A STRANDRA, AHOL FÜRDÉS ÉS NAPOZÁS HELYETT FEL-ALÁ JÁRKÁL, HOGY MEGÖRÖKÍTSE A MARKOLÓGÉP ÁRNYÉKÁBAN ÉS A MESTERSÉGES ÉG ALATT, A PERZSELŐ NAPON ÉS A SZEMERKÉLŐ ESŐBEN, A HOMOKBAN, A BETONON VAGY ÉPP A SÁRBAN STRANDOLÓKAT. MARTIN PARR FOTOGRÁFUSSAL ZOOMON KERESZTÜL BESZÉLGETTÜNK.

Martin Parr: *Ocean Dome*, Miyazaki, Japan, 1996
© Martin Parr / Magnum Photos

Martin Parr közel négy évtizede fényképezi a világ strandjait. A témában az első – egyben leghíresebb – albuma, a *The Last Resort* 1986-ban jelent meg a New Brighton-i strandon készített képeiből.¹ Az ekkor már hanyatlófélben lévő üdülőhelyre a kevésbé módos munkásosztály tagjai jártak, hogy itt töltsenek egy-egy hétvégét vagy az éves nyaralásukat, az üdülést pedig, úgy tűnik, a zsúfolt büfék, az ordító gyerekek, a szemetes utcák és a koszos vízpart, a málló vakolat és a törött üvegek sem ronthatta el. Amikor a sorozatot 1986-ban bemutatták a londoni Serpentine galériában, nagy vitákat váltott ki. Egyes kritikusok szerint Parr látásmódja kegyetlen és „voyeurisztikus”, mások a Margaret Thatcher vezette konzervatív kormány kritikáját látják meg benne, megint mások úgy gondolják, hogy a fotográfus nem cinikus, csak különösen fogékony az excentrikus viselkedés és a komikus jelenetek iránt.² Mindebből jól körvonalazódik Parr munkásságának sokrétűsége, az értelmezési lehetőségek sokfélesége.

Parr azóta bejárta mind az öt kontinenst, és több strandos albumot is készített: *Benidorm* (1999), *Playas* (2009), *The Last Resort* (második kiadás, 2009), *No Worries* (2012) *Life's a Beach* (2012 és *beach bag version*, 2013), *Beach Therapy* (2018). Most azonban végre nem csak könyvekben, hanem kiállításon is láthatjuk Parr képeit: a Budepest FotóFesztivál és a Műcsarnok első alkalommal hozta el Magyarországra a brit fotográfus munkáit. A *Strand az egész világ* (*Life's a Beach*) című tárlaton így „élőben” is láthatjuk a rá jellemző élénk színeket és a humoros, szarkasztikus látásmódot, hogy aztán belecsobbanjunk a nyárba, és pont olyan jól érezzük magunkat és pont olyan hülyén nézzünk ki, mint a fotókon szereplők.

Parrt a budapesti kiállítása kapcsán kerestük meg, bris-toli lakásából jelentkezett be Zoomon keresztül, hogy interjút adjon nekünk.





Martin Parr: *New Brighton*, England, 1983-85
© Martin Parr / Magnum Photos

Gáspár Balázs: *Március végén nyílt meg a Strand az egész világ című kiállításod a budapesti Műcsarnokban. Hogyan készült a tárlat?*

Martin Parr: A kiállítás a hosszú pályafutásom során készített képekből áll. Mindig is szerettem strandon fotózni, amit különösen sokat csináltam Angliában, de az egész világon is. Szóval, ez csak egy ezekből a fényképekből válogatott projekt.

G. B.: *Szeretsz a strandon lenni, napozni és úszni, vagy csak járkálsz és fényképezel?*

M. P.: *(nevet)* Nem úszok, és nem napozok, de ilyenkor a napon vagy, úgyhogy leéghetsz. Egyszerűen csak azt gondolom, hogy a strand nagyszerű hely, ahol az emberek önmaguk lehetnek. Tudod, az emberek szokásai világszerte nagyon különbözőek, így az indiai strandok nagyon mások, mint a brazilok.

Gellér Judit: *Voltál Magyarországon, készítettél is képeket a Széchenyi fürdőben. Sikerült más helyekre is eljutnod, például meglátogatni a Balatont, amit mi a „magyar tengernek” hívunk?*

M. P.: Nem, csak a millennium miatt jöttünk Budapestre, a Gellértben szálltunk meg, és egy nap elmentünk a képen látható szabadterei fürdőbe.

G. B.: *Említetted, hogy körbeutaztad az egész világot, melyik a kedvenc strandod a Földön?*

M. P.: Azt hiszem, szeretem az argentin Mar de Platát és a strandot Bristolban, ahol élek. Ez az egyik kedvencem, érdekes strand. Mar de Plata talán a világ legnagyobb üdülőhelye, több, mint száz kilométeres strandja, kétezer szállodája van, szóval nagyon élénk és forgalmas. Minél több ember van ott, annál boldogabb vagyok.

G. J.: *Megmutatod az embereknek a képeket, amiket készítettél róluk? Volt valaha problémád utólag, például, ha valaki meglátta magát valamelyik kiállításodon vagy albumodban?*

M. P.: Nem mutatom meg nekik. Manapság egyre nehezebb a gyerekeket engedély nélkül fotózni. A 80-as években ezt nagyon sokat és mindig gond nélkül csináltam. Szóval igen, egyre nehezebb – főleg gyerekeket – fényképezni a strandon a személyiségi jogok védelme miatt.

G. J.: *Mit gondolsz, mi lehet ennek az oka?*

M. P.: Mindannyian óvatosabbak vagyunk, az emberek sokkal gyanakvóbbak manapság.

G. B.: *A The Last Resort³ egy nagyon brit sorozat. Azonban találtam egy érdekes párhuzamot: Borisz Mihajlov 1986-ban készített egy sorozatot Sóstó címmel Ukrajnában, ami érdekes hasonlóságokat mutat a te fotóiddal.*

M. P.: Ismerem és nagyon szeretem azt a sorozatot. Találkoztunk és beszélgettünk is róla, Borisz remek fotós.

G. B.: *Ahogy ez a példa is mutatja, a strandokon látni lehet a nemzeti és kulturális különbségeket, ugyanakkor van ott valami univerzális. Hogyan változtak a strandok az elmúlt évtizedekben?*

M. P.: A strandok nem nagyon változtak, ami megváltozott, az az emberek attitűdje. Ez most egyre nehezebb. A strandok ugyanolyanok maradnak, az emberek nagyon hasonlítanak, de ami megváltozott, az az emberek hozzáállása a fényképezéshez.

G. B.: *Itt Közép-Kelet-Európában sok művész foglalkozott/ foglalkozik az abszurd és az abszurditás jelenségével, így, azt hiszem, könnyen tudunk kapcsolódni a képeidhez. Sokszor gondolkodom azon, hogy ez a történelem és a környezet következménye, vagy egyszerűen csak néhány embernek természetes tehetsége van a humorhoz és az abszurd meglátáshoz, mint például neked. Ezt hogy látod?*

M. P.: A világ vicces, nem hiszem, hogy szükség lenne veleszületett tehetségre a humorhoz, vagy ahhoz, hogy ezt megfigyeljem, meglássam és lefotózzam. Természetesen mindenki más-más módon reagál a fényképekre, amit kínálsz nekik, de nem akarok magamról beszélni és megítélni a képességeimet, ezt a közönségnek kell megtennie.

G. J.: *Hiszel, vagy hinnünk kellene abban, hogy a művészetnek, ezen belül is a fotónak van olyan ereje, ami képes megváltoztatni az emberek véleményét bizonyos dolgokról?*

M. P.: Nem, szerintem ez egy régi, teljesen humanista nézőpont. Én csak a szórakoztatásban hiszek. Abban, amit alkotok, ha figyelmesen olvasod, láthatod, hogy komoly témák is vannak, de számomra az elsődleges az, hogy szórakoztassam, nem pedig az, hogy megváltoztassam a közönséget.

G. B.: A jelenlegi kapitalista társadalmunkat és életmódunkat számos kritikával lehet illetni, a strand pedig egyike azoknak a helyeknek, ahol a tömegturizmust és a fogyasztást különösen jól lehet látni. Hogy érzed magad ebben a világban?

M. P.: Amikor a világot nézem, látom, hogy nagy problémák vannak, háború Ukrajnában, globális felmelegedés, szörnyű dolgok történnek, de én személy szerint pozitív vagyok. Ha komolyan nézed a világot, láthatod, hogy rossz úton jár, de nem hagyom, hogy lehúzzon.

G. J.: Én úgy látom, hogy nagyon játékosan kezeled a fotóid formátumát. A különböző kiállításokon más-más a megjelenés, van, hogy keretezve, van, hogy szögelve installálsz, és a fotókönyvek esetében is különböznek a kiadások, például készülnek limitált példányszámú, különleges darabok. Ezekről a megjelenési formákról egyedül döntesz vagy mindig együtt dolgozol a kurátorokkal és a szerkesztőkkel, akik adott esetben megváltoztatják a véleményedet?

M. P.: Három-négy kiadóval dolgozom, de egyikükkel sincs kizárólagos kapcsolat. Élvezem a szerkesztőkkel való együttműködést a válogatásban, és annak eldöntésében, hogy milyen mód és stílus lesz megfelelő ahhoz, hogy a képek működjenek. Jó együttműködni és megbeszélni az ötletet, a formátumot és azt, hogy milyen képek kerüljenek be. Ez egy jó folyamat.

G. B.: És milyen a fordítottja, amikor te vagy a másik oldalon mint kurátor?

M. P.: Hát, akkor a művésszel vagy a fotóssal alakítok ki jó kapcsolatot. (nevet)

G. J.: Mit látsz a magyar fotós szcénából?

M. P.: Nem sokat tudok róla, nem ismerem, ezért nincs is róla véleményem. Te milyenek látod?

G. J.: Hát azt gondolom, hogy sajnos csak kevés magyar fotósnak adatik meg a lehetősége arra, hogy fotókönyvet adjon ki, holott ez egy jó esély lenne az ismertebbé válásra.

M. P.: Igen, egyetértek veled, de nem ismerek kortárs magyar fotókönyvet.

G. J.: Igyekszünk majd változtatni ezen. Szerinted mennyiben más egy könyv szerkesztésén és egy kiállítás elkészítésén gondolkodni, például a képek kiválasztása esetében?

M. P.: Sokszor nagyon hasonlítanak egymásra. Úgy értem, néha egy könyv közvetlenül tükrözi a falon lévő képeket. Néha egy könyvben kevesebb van, néha több. Tehát itt nincsenek fix szabályok.

G. J.: Mikor gondolod azt, hogy elkészült egy sorozat? Amikor megjelenik egy könyv belőle?

M. P.: Igen, ha egy sorozaton dolgozol, akkor tudod, mikor éred el azt a pontot, hogy megoldottad a projekten belüli problémákat és kiadhatod.

G. B.: Úgy tűnik, hogy a strandprojekt örök érvényű számodra.

M. P.: Abszolút! Megy tovább és folyamatosan ad valamit.

G. B.: Egy kicsit olvastam a tengerpartok történetéről: ezek a helyek egészen a 18. századig nem ilyenek voltak, mint ma, az emberek egyáltalán nem jártak strandolni. Amikor dolgozol egy sorozaton, csinálsz előzetes kutatást?

M. P.: Nem, nem igazán, csak megjelenek és elkezdek fotózni.

G. B.: Milyennek látod a britek viszonyát a tengerparthoz?

M. P.: Azt hiszem, a COVID miatt többen maradtak itthon. Korábban azonban sokan mentek nyaralni Spanyolországba és Olaszországba, hogy garantáltan kapjanak napsütést, mert itt nem olyan jó az idő. Úgyhogy sok brit üdülőhely népszerűsége csökkent.

G. B.: Szerinted, milyen hatással van a COVID a fotózásra?

M. P.: Többen maradtak otthon. Így a brit strandok egyre népszerűbbek, mint például tavaly nyáron.

G. J.: És ez folytatódni fog?

M. P.: Nem, mert most már utazhatunk. Így az emberek elkezdenek visszatérni nyaralni Spanyolországba és Portugáliába.

G. J.: Vannak külföldiek, akik használják a brit strandokat?

M. P.: Nem igazán, nem. Ha idejönnek, akkor a Buckingham palotáért és a londoni Tower-ért jönnek.

G. J.: Van valamilyen üzeneted a magyar fotósoknak?

M. P.: [nevet] Igen, lőjenek több képet!

G. B.: Szerinted az élet egy strand vagy egy kurva (Life is a Beach or Life is a Bitch)?

M. P.: Szerintem az élet lehet strand.

¹ https://www.martinparr.com/books/#gallery/8_2436680455/231

² <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parr-the-last-resort-40-p11922>

³ Martin Parr első fotókönyve 1986-ból.



Martin Parr: *Beidaihe*, Qinhuangdao, China, 2010 © Martin Parr / Magnum Photos



Martin Parr: Strand az egész világ
Budapest FotóFesztivál, Műcsarnok

Kurátor: Tulipán Zsuzsanna

2022. június 26-ig

A kiállítás a British Council támogatásával valósult meg.

Rétegek

Czeizing Lajos
Művészek (1963) című
fotóalbumáról

ÉLÉNKÜLŐ FOTÓTÖRTÉNETI
KUTATÁSAINKBAN
AKADNAK VAKFOLTOK.
AZ 1956-OS FORRADALOM
UTÁNI ÉVTIZED
FOTÓMŰVÉSZEZETÉRŐL
PÉLDÁUL ALIG KÉSZÜLT
ÉRDEMI FELJEGYZÉS, MÍG
A TÖRTÉNÉSEKET ANNÁL
INKÁBB FOGLALKOZTATJÁK
EZEK AZ ÉVEK, A REPRESSZIÓ
ÉS KIEGYEZÉS IDŐSZAKA,
A „SZÖVETSÉGI POLITIKA”
KIALAKULÁSA, A TARTÓSNAK
BIZONYULT KÁDÁR-
RENDSZER KIÉPÜLÉSE.
A FOTOGRÁFIÁBAN JÓVAL
KÉSŐBB A MUSKÁTLI-KÖRT,
STUDIO NADART ÉS
A DEBRECENI MŰHELY '67
KIÁLLÍTÁST JEGYZIK
FORDULATKÉNT. ÁM MIHEZ
KÉPEST? HIÁNYOZNA A MÁS
MŰVÉSZETI ÁGAKBAN – ÍGY
A FILMES SZAKMÁBAN
VAGY AZ IRODALMÁROK
KÖRÉBEN – OLY FONTOSNAK
BIZONYULT LEHETSÉGES
MODERNIZÁCIÓ
FOTÓMŰVÉSZETI
MEGFELELŐJE?



Czeizing Lajos felvétele a *Budapesti éjszaka* (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1961) című albumhoz, 1950-es évek vége, reprodukálva a szerző örökösének tulajdonában lévő könyvmakettből

Művészek címmel 1963-ban jelent meg egy – mára elfeledett – fotóalbum a Gondolat Kiadó gondozásában.¹ A kétszáz oldalas könyv több, mint húsz idős alkotót mutatott be, a legfiatalabbnak az 56 éves Domanovszky Endre számított. A kötetben főként festők szerepelnek, ám épp a legidősebb, egy műtörténész-legendá, az akkor 94 esztendőes Lyka Károly volt. A művészek közül az album megjelenésekor négy már nem élt. Halálozási évszámukból kiderül, a fotózást már korábban, legalább 1958-ban kezdték a szerzők, Czeizing Lajos fotográfus és a pályarajzokat író D. Fehér Zsuzsa² műtörténész, aki a könyv kezdeményezője volt. A kor nyomdai viszonyai között igényesnek számítót, 2500 példányban műnyomó papírra készült, korszerű, a hatvanas évekre jellemző tördelésű³ kötet szinte előzmények nélküli a magyar könyvkiadásban, s a kevés akkori művészeti album sorában így különösen hangsúlyossá vált. Mondhatjuk, a Kádárral való kulturális kiegyezés egyik fontos mérföldköve lett: felsorolta, kik számítanak fontos képzőművészeknek a bontakozó konszolidációban, azaz milyen is az érvényes művészet a szocreálon túl.



Czeizing Lajos felvétele a *Budapesti éjszaka* (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1961) című albumhoz, 1950-es évek vége, reprodukálva a szerző örökösének tulajdonában lévő könyvmakettből



Czeizing Lajos: *Barcsay Jenő festőművész* (1900–1988), 1960-as évek eleje, Magyar Fotográfiai Múzeum, megjelent a *Művészek* című könyv 18. oldalán



Czeizing Lajos: *Barcsay Jenő festőművész* (1900–1988), 1960-as évek eleje, Magyar Fotográfiai Múzeum, megjelent a *Művészek* című könyv 26. oldalán

Végigtekintve a fekete-fehér fotográfiákon, az egyes alkotókról 5–6 felvétel szerepel, következetesen a műterem a helyszín, a beállítás pedig: portré vagy „munka közben”. Minden kép nagyon gondosan komponált, végiggondolt fényelosztású, tónusaiban kiegyensúlyozott. Az alkotók vállaltan a kamera kedvéért tevékenykednek, ám szokásos öltözködésekben: kardigánban, házikabátban, köpenyben. A fotós a figurákkal is, a helyszínekkel is kerüli a keresettséget. Ugyanakkor számos finom képi utalást sző a képi narratívába. A Barcsay Jenőről készült portrék egyikének háttere a művész kis téglalapokba komponált műveinek rendszere a falon, míg a másik Barcsay-fotón hasonló téglalapok: a műterem ablakszemlei, a külvilág keretei. Számos alkotónál – például Kerényi Jenőnél, Kovács Margitnál, Márffy Ödönnél – arcvonásokat, gesztusokat tükröztet műveken. Van, ahol a környezetre helyez karakterizáló hangsúlyt, Csók István műtermének neobarokkját, Czóbel Béla stúdiójának franciásságát hangsúlyozza. A fényképeken természetesen a művészek munkái is feltűnnek, de sehol nem reprodukció értékkel, mindig az alkotófolyamat összefüggéseiben. Az album szerzői-szerkesztői tehát óvatosak. Tanulva az előző évek feszültséggel teli „mérvadó” kiállításaiából:

nem műveket állítanak példának, hanem neveket sorolnak. Akik „velünk vannak”. Az előzmény: az ideológia és a kánon átrendezésének fontos mérföldköve az 1957-es *Tavaszi Tárlat* és a *Magyar Forradalmi Művészet* kiállítás volt.⁴ A szocreál lözöngök nélküli, a korábbiaknál szabadabban zsűrizett, még „absztraktokat” is bemutató Műcsarnokban látható *Tavaszi Tárlat* a visszaemlékezők szerint hatalmas botrányt kavart. Pedig maga a tárlat – ahogy a témát kutató Horváth György jellemzi – jelentéktelen lehetett. A hatalom nem a kiállított művektől riadt vissza, hanem „a képzőművész társadalom születőfélben lévő autonómiájától”.⁵ A másik Műcsarnok-béli kiállítás rendezői Oelmacher Anna és a frissen alapított Magyar Nemzeti Galéria igazgatója, Pogány Ö. Gábor. A tárlat szándéka szerint tisztázni kívánta a „haladás fogalmát tartalmi és formai vonatkozásaiban”. Ugyanakkor a rendezők „magyar művészet modernebb összképének bemutatására törekedtek”.⁶ Hiszen „más lett volna felszabadulás utáni művészetünk, ha a forradalmi hagyományok tanulságait vállalni mertük volna” – írta a kiállításról ez alkalommal némiképp szocreál-kritikusan a kor új kultúrpolitikájában vezető szerepre törekvő Aradi Nóra.⁷

A magát szintén helyzetbe hozni kívánó D. Fehér Zsuzsa válasza a kánon és kiegészítés kérdéseire: olyan művészek megnevezése, akik sem mellőzöttek nem voltak az elmúlt évtizedben, sem túlzottan kompromittáltak. Tehát a lehetséges, óvatos modernség. Akiknek szakmai megítélése stabil, ugyanakkor nem ellenségei a konszolidációs folyamatnak. „Többé-kevésbé kialakult festői világgal, vagy plasztikai felfogással, csaknem kész formai fegyverzetben álltak készen a felszabadulásakor. Szavukra aggódva várták a visszhangot, – de csak gyöngécske, halkuló, semmibe vesző mondattöredékeket kaptak vissza. Megkísérelték hát a lehetlent. Az egyéni, az igazi érzelmeket szemérmesen elrejtve csatlakoztak a kórushoz, – s annak recitativójában tűntek el, hol fájdalmas, öntépfő gyötrelem közepette, hol könnyű, dúdoló, gondtalan, de felületes munkával.”⁸

Tisztelettel adózni idős mesterek személyének? Közreadni egy sor kvalitásos portréfotót? Ha a könyv egészének narratíváját próbáljuk megérteni, azt nem a fotográfiaik intelligens rendezettsége segítségével tehetjük meg, s nem is a kísérőszövegek lelkesülő semmit mondása révén. Az album létrejöttének fő oka tehát: a névsor. Amit a kötet fogadtatása is visszaigazol. A „riportkönyvről” Pogány Ö. Gábor írt elismerő, Dévényi Iván pedig fanyal-

gó recenziót.⁹ A korszak finomszerkezetének ismerői számára ezek a nevek jelentést hordoznak. A Kádár-kor képzőművészeti kánonját uraló Pogány Ö. Gábor az általa szerkesztett *Művészetben* ünnepli a szerzők válogatását, megközelítésmódját, míg a csendes ellenállás fészkeben, Pécsen, a helyi irodalmi lapban a finom tollú Dévényi Iván a műtörténész slendriánságán túl épp a kánon érvényességét kritizálja.

A lehetséges modernség megmutatásához választott a szerző megfontolt fotográfust, aki a művészportré új típusát dolgozta ki a könyv számára. Természetesen a portréfotózás kezdetei óta akadnak művészekről készült felvételek bő számban. A nagy előd: Székely Aladár. Az ő nevezetes, saját kiadású *Írók, művészek* albuma a modern magyar fényképezés origójának tekinthető¹⁰. Később – Máté Olga, Rónai Dénes után – Escher Károly nyitott új fejezetet életteli, mindennapi észrevételeivel. Czeizing képei mindazonáltal távol állnak Székely pszichológiai érzékenységű műtermi fotóitól éppúgy, mint Escher oldottságától. Fotósunk nem heroizál és nem cseveg, épp annyit és épp azzal a nagyvonalúsággal közöl, amennyiből kibontakozhat az alkotók csendes, szorgos nagysága. Fontos észrevennünk Czeizing egyéni megközelítését a művészikonográfiában.

Czeizing Lajos: Szabó Iván szobrászművész (1913–1998), 1960-as évek eleje, Magyar Fotográfiai Múzeum, a fotó nem jelent meg a *Művészek* című könyvben





Czeizing Lajos: *Márffy Ödön festőművész* (1878–1959), 1960-as évek eleje, Magyar Fotográfiai Múzeum, megjelent a *Művészek* című könyv 128. oldalán



Czeizing Lajos: *Mikus Sándor szobrászművész* (1903–1982), 1960-as évek eleje, Magyar Fotográfiai Múzeum, hasonló beállítású fotó megjelent a *Művészek* című könyv 147. oldalán

Czeizing Lajos (1922–1985) legrészletesebb életrajza a Wikipédia szócikk, illetve egy (kvázi)interjú és egy rövid újságcikk.¹¹ Czeizing édesapja hegedűsként és zenetanárként tevékenykedett. Édesanyja osztrák születésű volt, így gyermekük németül és magyarul egyformán jól beszélt. Czeizing Lajos is járt a Zeneakadémiára, emellett azonban textiltechnológusi végzettséget szerzett. 1945-től a Győri Textilművek egyik alapítója, főtechnológusa és a városi zenekar első hegedűse volt. A pártba nem lépett be, magánbeszélgetéseiben kifejezetten ellenségesen viseltetett a rendszerrel. Tizenkét éves kora óta fotózott, első fényképezőgépe egy házi készítésű kihuzatos kamera volt. Gyakran küldött képeket hazai és nemzetközi kiállításokra, számos alkalommal díjazták. 1967-ben a budapesti Fényes Adolf Teremben, 1979-ben a Műcsarnokban, 1985-ben a Vigadó Galériában rendezett önálló kiállítást. A Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatánál főként turisztikai fotókat és városképeket készített, sokat járta az országot, megtakarított pénzéből külföldre utazott. Fotóihoz egy Linhof volt az „alapgépe”, a kisebb formátumokhoz Praktisixet, illetve később Bronicát használt. 1970-ben önállósította magát a reklámfotó területén. Nyolc fotóalbuma jelent meg, de szá-

mos további könyvet és naptárt is illusztráltak a felvételeivel. Önmagát szívesen nevezte fotóillusztrátornak. 1973-ban Balázs Béla-díjjal, 1981-ben Erdemes művész címmel tüntették ki. Négy győri éve előtt Újpesten, utána a XII. kerületi Németvölgyi úton élt. Hagyatéka a Magyar Fotográfiai Múzeumba került.

Czeizing Lajos – ahogy számos pályatársa az előző és saját generációjában – a két háború közötti, szakmailag magas színvonalon és igényesen űzött amatőr fotó hagyományait emelte át a Kádár-korban professzionizálódó fotós mesterségbe. Bár portréfotózásra ritkán vállalkozott, a *Művészek* album felvételei mégis magas minőségűek.¹² Hevesy Iván felfigyelt arra, hogy Czeizing képfelfogása az amatőr fotózás forrásvidékéhez kapcsolódik, nem a fotótörténész által mélységesen elítélt két háború közti „magyaros stílushoz”. Ennek a másféleségnek a megnevezését Boldizsár Iván megkerülte: „Czeizing Lajos műveinek értékét nem kell itt kiemelni: képek ezek a szó tiszta értelmében, nincsen szükségük a szavak mankójára”. Végvári Lajos pedig kissé parttalan elnevezéssel „fotószerű fotóknak” nevezte Czeizing képeit.¹³

A most kézbe vett album letisztogatása, történeti rétegeinek feltárása szolgál néhány tanulsággal. Miközben

a magyar művészet társadalomtörténetében erős fenn-tartással kezelik a „festészszerű festészet” szerepét a hatvanas évek konszolidációs folyamataiban, addig a „fotószerű fotó” értékei feltárássra várnak. A Művészekben kép és szöveg szoros együttműködés során jött létre, egymást támogatva szolgálja a könyv egészét. A könyvészetnek ez járható, ám azóta is ritkán választott útja.

Említendő, hogy Czeizing korai könyvei közül akad még kiemelkedő. Ilyen a poétikus *Budapesti éjszaka*, amely az autonóm fotóalbum korai, káprázatos példája nálunk. És ilyen a Granasztói Pállal közösen alkotott, nagyon népszerű *Budapest egy építész szemével*, amelyben kép és szöveg együttműködése még szorosabb, mint a Művészek esetében.¹⁴

Ezekre az albumokra, ahogy Czeizing Lajos életművére is ködöt szitált az eltelt idő. Ebben szerepe lehetett annak, hogy a fotográfus utolsó egyéni kiállítása, melyen színes fotókkal próbálkozott eléggé ügyetlenül, meglehetősen elmarasztaló kritikákban részesült: a művészt „leírták”, idejétmúltnak nyilvánították generációjának számos tagjával együtt.¹⁵

¹ Jelen tanulmány egy része megjelent a hetvenéves Csorba Csillát köszöntő kötetben: Kovács Ida, Sidó Anna (szerk.): *Museum super omnia*, Budapest, PIM, 2022. Köszönet az ünnepeltnek és a szerkesztőknek, hogy hozzájárultak az újraközléshez.

² D. Fehér Zsuzsa művészettörténész (1925–2001) saját korának művészetét népszerűsítette, tisztelettel tekintve az alkotók legszélesebb körére. A két szerző kolléga volt a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatnál. Mindketten a főként képes levelezőlapokat publikáló kiadó alapításától, 1954-től dolgoztak itt, egyikük a kiadó főszerkesztője, másikuk a fotóosztály vezetője volt. Egyikük megjárta a szocreál ütvesztőt, másikuk – művészileg is, személyiségében is – érintetlen maradt.

³ Tervezője Rudas Klára (1919 k.–1999) grafikus, illusztrátor (amúgy azon bizonyos K. Havas Géza özevegye, akit Örkény István örökített meg az *In memoriam dr. K. H. G.* című egypercesében, az intellektuális fölény puskagolyó általi kritikájáról beszámolva).

⁴ A szocreál utáni helyezkedés fotóművészeti megfelelője leginkább a „Vadas-vita” elnevezésű gyászos dokumentumköteg. Ebben a vitában a Vadas mellett – inkább személyes okokból – kiálló publicisták bizonytalankodva bevezetésre javasolják a humanista, illetve a neorealista fotográfia meghatározást, a marxista terminológiával szemben persze eredménytelenül. Pedig ezek a terminusok egyszerűbbé tehetnék volna – és tennék még ma is – a szocreál utáni lehetséges modernizáció tárgyalását. A „csúcsfényes” amatőrséget és a szocreál utáni óvatosságot összegezi a Vadas Ernő szerkesztette *Magyar fotóművészet 1959–1960*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1959.

⁵ HORVÁTH György: *A művészek bevonulása: A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*, Corvina, Budapest, 2015, 191.

⁶ SINKÓ Katalin: *Nemzeti Képtár*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2009, 85–86.

⁷ ARADI Nóra: „Magyar forradalmi művészet”, *Élet és Irodalom* 1957. november 29., 11.

⁸ CZEIZING Lajos, D. FEHÉR ZSUSZA: *Művészek*, Gondolat, Budapest, 1963, 208.

⁹ POGÁNY Ö. Gábor: „Művészek”, *Művészet* 1963 (4), 41–42.; DEVÉNYI Iván: „Két könyv a XX. század magyar képzőművészetéről”, *Jelenkor*, 1963 (12), 1103–1104.

¹⁰ LÁSD E. CSORBA CSILLA: *Székely Aladár, a művészi fényképész*, Vince Kiadó, Budapest, 2003; E. CSORBA CSILLA: *Új vízeken. Írók és művészek Székely Aladár műtermében*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2020; E. CSORBA CSILLA: „Igaz, kérelhetetlen, művészi”, Bán András (szerk.): *Kik vagyunk. Fotográfák képzőművészekről*, Múcsarnok, Budapest, 2021, 30–33. Ady és a kortársak

realistának tekintik Székely Aladár új, hatásos megközelítésmódját, ám ha egyszer megpróbálnánk rendet teremteni a fotográfiai törekvések néven nevezésében, helyénvalóbb lenne a „modern” jelző, maga a szerző is ilyennek gondolta műveit (SZÉKELY Aladár: „Modern fényképezés”, *A Fény*, 1907 (1), 9.). A „modern” elnevezést azonban a magyar fotóművészetet áttekintő Hevesy Iván később az avantgárd felfogások számára foglalta le (HEVESY I. m., 79.). Így a hatvanas évek egymásra torlódo kezdeményezéseit inkább a fotósok pozíciója, s nem művészetük jellegzetességei alapján kezelték a kortársak.

¹¹ LUSSA Vince: „Beszélgetés Czeizing Lajossal”, *Fotó*, 1985 (7), 296–297.; KINCSES Károly: „A város fényképésze”, *Népszabadság*, 2000. január. 13., 32.

¹² A felvételek ez alkalommal Rolleiflex és kisfilmes Praktina géppel készültek, Agfa nyersanyagra.

¹³ HEVESY Iván: *A magyar fotóművészet története*, Bibliotheca, Budapest, 1958, 189.; CZEIZING Lajos: *Budapesti éjszaka*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1961, 6.; VÉGVÁRI Lajos: „Egyedül: Czeizing Lajos emlékére”, *Fotóművészet*, 1986 (1), 45.

¹⁴ CZEIZING Lajos: *Budapesti éjszaka*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1961; GRANASZTOI Pál: *Budapest egy építész szemével*, Corvina, Budapest, 1971 (mindkét könyvet Kálmán Kata szerkesztette!). Fia visszaemlékezése szerint könyvei megjelenése után Czeizing Lajos napokig lehangolt volt, annyira elkeserítette a fotók silány nyomása. Összevetve a hagyatékban fennmaradt könyv makettekkel, tónusgazdag képei az albumokban valóban sokat veszítettek erejükből. Érdemes lenne egyszer egy kiállításon rekonstruálni és az eredménnyel összevetni az alkotói szándékot.

¹⁵ „Csupa hamis íz, mesterkél, művésziessé kitaláció az egész kiállítás.” HAJDÚ Éva: „Czeizing Lajos kiállítása a Vigadó Galériában”, *Magyar Nemzet*, 1985. február 27., 7. „Valóban zavarban vagyok, méltassam vagy méltányoljam-e a látott kísérleteket, amelyek egyelőre kudarcnak mutatkoznak inkább, mint a fotóművészet valamely új ösvényére való rálelésnek.” ZAY László: „Czeizing Lajos kiállítása, avagy kísérletek és kudarcok a Vigadó Galériában”, *Fotóművészet*, 1985 (2), 29.

Czeizing Lajos: *Czobel Béla festőművész (1883–1976)*, 1960-as évek eleje, Magyar Fotográfiai Múzeum, megjelent a *Művészek* című könyv 44. oldalán



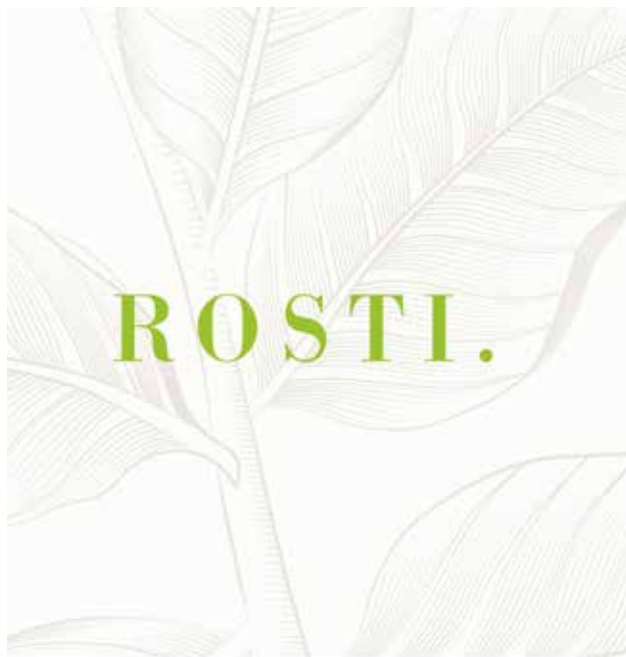
„KÖZJÓ” ÉS EMLÉKEZÉS¹

A 2021-es Könyvhétre jelent meg a gazdagon illusztrált, hét szerző tanulmányait tartalmazó, magyar és angol nyelvű kötet, amely Rosti Pál jelenleg öt példányban ismert fényképalbumával és az 1861-ben megjelent *Uti emlékezetek Amerikából* című útleírásával foglalkozik. A fényképalbum egyik példányát ma a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában őrzik, ez azonban nem egyezik meg azzal, melyet szerzője 1859-ben a múzeumnak adományozott, és amely ma az Országos Széchényi Könyvtárban található. Jelentősége mégis abban áll, mint azt Lengyel Beatrix bevezetőjéből megtudjuk, hogy ez az 1859-es adomány volt az első, amikor műtárgyként értékelt fénykép is bekerült a múzeum gyűjteményébe a nyomtatványok, kéziratok, régészeti és természettudományi leletek, valamint képzőművészeti alkotások közé.

A tanulmányok 2019 februárjában, az említett ajándékozás 160. évfordulója alkalmából rendezett emlékülésen elhangzott előadások szerkesztett változatai. A szerzők Rosti magyar és európai jelentőségét vizsgálják, gyakran korábbi kutatásaik és a korra vonatkozó alapos ismeretük alapján. A kötet szakmai színvonalának egyik támpillére, hogy a szerzők különböző, egymást időnként keresztező tudományterületeken dolgozó, a fénykép médiuma, és különösen a fényképalbum és az útirajz műfaja, a társadalomban betöltött szerepe és kultúrtörténeti fontossága iránt érdeklődő kiváló kutatók.

A könyv három nagyobb egységre oszlik, az *Átjárások*, *Humboldt nyomában* és *Rosti Pál Fényképi gyűjteménye mint album* című fejezetekre. A szakirodalom számára alap kutatásokat tartalmazó, életrajzi függelékkel kiegészített könyv pazar képanyagát – mintegy könyv a könyvben – jól kiegészíti a fényképalbum kicsinyített *facsimile* változata, amelyet Rosti egyik nővérének, Amadei Anna grófnénak ajándékozott.

Bán Zsófia *A fotóalbum mint diszkurzív tárgy – Rosti Pál öt fotóalbuma* című, tovább gondolkodásra inspiráló esszéjében a családi és a tudományos jellegű albumokat funkciójuk alapján veti össze, megjegyezve, hogy Rosti *tudományos* albuma illeszkedik a korabeli tudományos diskurzusba, és ezáltal egyben *családi* albumként is értelmezhető. Sőt, magát az ajándékozás gesztusát is a tudomány, a család és a nemzet történetének tükrében vizsgálja. Elemzésében kiemelt szerepet kap az idő mint



téma és a szerző szerint az album lapozgatása során kibontakozó narratíva „legalább annyira önéletrajzi, mint tudományos”. Az idő mint téma megjelenik Fisli Éva *Hibrid tárgy: a Rosti-album* című utószavában is, amikor rámutat az öt albumban található fényképek (minimálisan különböző) sorrendjében megfigyelhető ívre, melynek kezdetén egy táviróállomást (is) megjelenítő felvétel van, míg a végén a Rosti korában még „aszték naptárnak” nevezett, időérzékeltetésre használt kőfaragványt ábrázoló fénykép található. A magyar etnológia és antropológia tudománytörténetének egyik fejezeteként tárgyalja Rosti helyét Sz. Kristóf Ildikó, amikor a történeti mikrofilológia módszerét alkalmazva keresi a választ arra a kérdésre, hogy tulajdonképpen miért éppen Humboldtot tekintette mintaképnek Rosti, mennyire volt ez Rosti egyéni választása és mennyire volt ez megalapozott a korabeli Magyarországon. Sz. Kristóf megállapítja, hogy a francia humánföldrajzi és geográfiai univerzalizmus szemléletét is közvetítő humboldti *Gesamtforschung*, mint protestáns szabadelvű irányzat lehetett példakép a magyar reformisták számára. (S ez már csak azért is érdekes, mert Rosti maga katolikus volt.)

Venkovits Balázs az utazási irodalom felől közelíti témáját, amikor Rosti helyét az amerikai kontinens magyar



Rosty Pál, 1870 körül, 19. század végi reprodukció Mayer György felvételéről, Pest, albumin, Magyar Nemzeti Múzeum

útleírói között tárgyalja. Kutatásai során arra a következtetésre jut, hogy Rosty 1861-ben kiadott útikönyve a kortársakéhoz képest szélesebb körben volt ismert és a későbbi kiadványok számára is nagyobb mértékben kínákozott referenciapontként. Igaz, állapítja meg Tomsics Emőke az árra és hozzáférhetőségre vonatkozó kutatásai alapján, Rosty kötete továbbra is csak egy szűk réteg számára volt elérhető. Mindkét szerző kitér az illusztrációk (litográfiák, acélmetszetek, fametszetek) fénykép előzményeire, melyek Venkovits megállapítása szerint (részben Rosty beszámolójának előszavára utalva) az út „hitelesítését” szolgálták. Tomsics is a kötet egyik erényének a „hiteles vizuális tudásátadást” tartja, de hozzáteszi, hogy a kompozíciók nagymértékű átalakítása

éppen ezt a személyes élmény jellegét vonta ki a publikált illusztrációkból. Rosty *Uti emlékezetek*ben megjelent 46 képe közül 12-ről lehet egyértelműen állítani, hogy fénykép alapján készült. A fotótörténész nem csak az egyes kompozíciók formai átalakulását elemzi, hanem a képek összességének tárgyában bekövetkezett változást is, azt, hogy a szociográfiai valóságra érzékeny Rosty ilyen jellegű képei kimaradtak az *Uti emlékezetek*ből. Tomsics a fényképből könyvillusztrációvá alakulás számos típusát ismerteti: a staffázsalakok hozzáadásától és a „felvétel” pontjának áthelyezésétől a perspektíva és a méretek módosításán át a részletekre eső hangsúlyok és a kompozíció keretének átalakításáig, majd felveti a kérdést, hogy vajon Rosty vagy Klette állt elsősorban az átalakí-

tások mögött. A mérleg nyelve valószínűleg inkább Rosti felé billen, amennyiben igazolható Tomsics feltételezése, mely szerint az utazó és fényképező tudós adta Klettének a további külföldi képi forrásokat.

Felmerülhet a kérdés, hogy vajon a szöveg is – míg a helyszínen lejegyzett élményektől eljutott a megjelenésig – ilyen mértékű átalakuláson ment-e keresztül. Venkovits az albumokban lévő fényképekről mint az utazó művész jellegzetes felvételeiről ír, amelyek egy ország vagy régió tipikus (és minél teljesebb) képét adják. Összevetve Désiré Charnay 1863-as *Cités et ruines américaines* című kötetével, megállapítja, hogy Humboldt mindkettejükre gyakorolt hatása mellett azzal is számolni kell, hogy már ekkor körvonalazódott, melyek Dél-Amerika fő látnivalói. Tomsics kutatásai ezentúl arra is rávilágítanak, hogy Rosti fényképei az európai illusztrációk körforgásába is bekerültek. Rosti fényképei, Klette és William Henry Freeman ábrázolásainak egymás melletti megjelenítésével és ezek formai elemzésével rámutatnak, hogy Freeman naturalisztikusabb ábrázolásai Klette rajzaihoz képest, hűségesebben viszonyulnak Rosti fényképeihez. Míg az *Uti emlékezetekben* a képek illusztrációk, a figurák utólagos behelyezése egyrészt hozzáadott narratívaként, másrészt információhordozóként (például a méret érzékeltetéseként) volt fontos, addig a szűk körben ajánlékozott fényképalbumokban a hangsúly a fényképeken van. Rosti fényképeinek Freeman és Klette ábrázolásaival való összevetése kihangsúlyozza – a kötetben többször lehetséges tanítóként megnevezett – Gustave Le Gray két negatívos eljárásának mellőzését: a kék színre különösen érzékeny eljárás valamennyi Rosti-fényképen felhőtlen fehér eget eredményezett.

Mindig előnyére válik egy magyar érintettségű témát feldolgozó, sokszerzős tanulmánykötetnek, ha külföldi kutatók nézőpontjai is megjelennek benne. Ebben az esetben több, mint szerencsés egybeesésről beszélhetünk, hiszen a kölni Ludwig Múzeum 2018-ban megrendezte az *Alexander von Humboldt, a fotográfia és örökség* című kiállítást, s ehhez a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött album egyes – a Humboldtéból ma hiányzó – fényképeit is felhasználta. A kiállítás kurátora, Miriam Szwast a *Rosti* című kötetben a Humboldtnek ajándékozott fényképalbum utóéletét ismerteti. Szwast Rosti fényképeinek távoli perspektíváját Humboldt által „művészetkedvelőnek” nevezett magyar utazó álláspontjával hozza kapcsolatba és az ajándékozottal egyetértve esztétikusnak, festői hatásúnak értékeli ezeket a felvételeket, noha megjegyzi, „[Rosti] Számára a fényképezés eszköz volt, nem öncél.” Szwast tanulmányából megismerhetjük a tulajdonosváltások hosszú sorát, az árverések és vásárlások idején megjelent publikációk tükrében kiderül, hogy a francia sajtóban „magányos felfedező művészként” jellemzett Rosti albumának recepciótörténetében a Cortes háza és az óriás zamang fa iránti különös érdeklődés újságról újságra hagyományozódott. A Németországban cirkuláló album a Fotográfia Barátainak Társasága könyvtárából a soha meg nem épült Agfa-Gevaert-Museum raktárán át a kölni Ludwig Múzeum tulajdonába került. Ez utóbbi intézmény a nyolcvanas évektől kezdve több alkalommal is beavagolta fotótörténeti áttekintésekbe, legnagyobb hangsúllyal az említett 2018-as kiállításon jelent meg a „gyarmatosító tekintet” példjaként a kolonializmus kontextusában. Tomsics ennél árnyaltabban fogalmaz, amikor a „planetárius tudatot” és a „világban való létezést” a korabeli általános euró-



Templom és a „szomorú éj fája” Popotlánban, 1857, Rosti Pál felvétele Amadei Anna albumából, higitott albumin, Magyar Nemzeti Múzeum



Simón Bolívar szülőháza Caracasban, 1857, Rosti Pál felvétele Amadei Anna albumából, higitott albumin, Magyar Nemzeti Múzeum



A Belen vízvezeték Mexikóvárosban, 1857, Rosti Pál felvétele Amadei Anna albumából, higított albumin, Magyar Nemzeti Múzeum



Egy kert Cuernavacában, 1858, Rosti Pál felvétele Amadei Anna albumából, higított albumin, Magyar Nemzeti Múzeum

pai élményvilág jellemzőiként látja az úti fényképezésben, s ilyenek látja Rosti tevékenységét is.

A humboldti mintakép a kortársak számára is ismert volt, hiszen Rosti úti beszámolójában hosszabb idézeteket is átvesz a porosz szerző „hú és eleven” megjelenítéseiből. Az út persze nem lehetett ugyanaz a 19. század közepén, mint 60 évvel korábban: Humboldt még nem láthatta azokat az ipari tájakat, melyek iránt Rosti – ahogy kortársai közül többen azzal a céllal utaztak külföldre, hogy különféle mezőgazdasági és ipari fejleményeket tanulmányozzanak – Magyarország fejlődésének érdekében is érdeklődhetett. Rosti példaképe szintén nem láthatta a Latin-Amerika függetlenségéért harcoló Simon Bolívar házáat. Fisli Éva a humboldti út több, mint fél évszázaddal későbbi újra-járását, az „ismétlés gesztusát” parafrázisként, sőt művészi gesztusként értelmezi, a két tudós-utazó tapasztalatait nem pusztán intellektuális, hanem érzéki alapú megismerésnek látva. Rosti feltehetően legalább háromszor, háromféleképpen járta újra Humboldt útját, amikor az indulása előtt elolvasta Humboldt ismertetőjét, amikor végigjárta az útvonalat, és amikor maga is papírra vetette saját tapasztalatait, és újraolvastán Humboldt leírásait azok idézéséhez vagy egyes megállapítások cáfolatához folyamodott. Míg Szwast Rosti kompozícióiban Moritz Rugendas és August Salzmann hatását véli felfedezni, addig Fisli a technikai eljárás és ezzel részben összefüggő formai szempontok alapján Louis De Clercq, illetve – hangsúlyozva a kettejük közötti különbségeket – Désiré Charnay mellé állítja Rostit. A francia fotográfus jóval nagyobb ismertsége ahhoz is vezetett, hogy egyes, a magyar utazó által Mexikóban

és Venezuelában készített felvételeket sokáig – tévesen – Charnay-nak tulajdonították a világ nagy gyűjteményeiben. A kötet két példát hoz is erre.

Kincses Károly 1992-ben megjelent tanulmánya és Papp Júlia kutatásai fontos előzmények voltak Rosti fényképezethez kötődő tevékenységének értelmezésében. A jelen vállalkozás a szűkebben vett tárgyán (mint például a fényképek formai elemzésén) túlmenően bepillantást nyújt az utazási irodalom és a fényképalbum történetébe, illetve a fénykép képként és forrásként való használatába, a korabeli európai szellemi közösség kultúrtörténeti összefüggésrendszerébe. Bár a tanulmánykötet témája Rosti amerikai útja és annak képi hozadékai, a Lengyel Beatrix által összeállított életrajzból további információkhoz jutunk Rosti széleskörű érdeklődéseiről, itthon betöltött tisztségeiről, baráti és érintkezési köreiről.

A különböző megközelítésű tanulmányok közötti átfedések közül talán a lehangsúlyosabb gondolat, hogy a (magyar) szerzők Rosti tevékenységét egyöntetűen a közjóért való munkálkodásként értelmezik: Venkovits Balázs Magyarország fejlődésének szolgálatában értelmezi Rosti útleírásának publikálását, Tomsics Emőke szerint is hazafias szándék, a „közjó érdekét szolgáló magatartásforma” inspirálta az útról készített kötet megjelenését, Fisli Éva pedig az album Nemzeti Múzeumnak ajándékozását és az *Uti emlékezetek* megjelentetését is a tudást megosztó, közhasznú cselekedetként említi. Ebben az értelmezésben tehát a most megjelent kötet Rosti szellemi hagyatékának folytatásaként is olvasható.

¹ FISLI ÉVA és LENGYEL Beatrix (szerk.): *Magyar Nemzeti Múzeum*, Budapest, 2021, 254 oldal

Székely Aladár gyűjtői szemmel

Székely Aladár életművét még lehetetlen teljes egészében áttekinteni, annak ellenére, hogy egyes részeit, például művészportréit jól ismerjük. Művészi fejlődése jól kirajzolódik, ha a két vidéki műtermében készült első képekre tekintünk, melyek például a Borda Márton Áron által üzemeltetett *fenyiratok.hu* online bázisban a *Recto-Verso* katalógusban megtalálhatók. A kezdeti helyszín Gyula, ahol 1893 és 1897 között dolgozott, majd pedig Orosháza, ahol 1897 és 1899 között volt műterme Bleyer Aladár néven. Ebben az írásban a művészet-szociológia szemszögéből vizsgáljuk az életművét, hogy néhány alapvető kérdésre választ találjunk. Két irányból közelítve néhány kevésbé ismert művet mutatunk be példaként, hogy az azok által felvetett bizonytalanságokra rámutathassunk. Az egyik példa saját múzeumi gyűjtésem eredménye, a művésznek a gödöllői művészteleppel való kapcsolatára utal, egy portréja bekerült Székely Aladár nevezetes művészalbumába. A megközelítés másik aspektusa az a furcsa helyzet, hogy magángyűjtők ma a hatalmas portréanyagból csak a hagyományos képekkel találkozhatnak. Csorba Csilla két kiváló könyvében, amelyek közül az első 2003-ban, a második 2020-ban jelent meg, ezzel a problémával nem foglalkozik.²

Székely Aladárt a műtermi fényképezés tette vagyonszá. A naponta készített nagy mennyiségű portréból származó jövedelem tette lehetővé, hogy modern szemléletű művek, sorozatok, albumok létrehozásával kísérletezzen. Egy 1911-ben készült képén 22819 szám látható, mely utalhat a képek nagy számára. A műtermi fényképezés szilárd anyagi bázisára támaszkodva tudta elérni, hogy speciális fényképkiallításokra küldhesse egyes „művészi” arcképeit. 1902-ben megjelent hirdetése szerint az övé volt az egyedüli fényképezési műterem, ahol a fővételek kizárólag villamosfény mellett készültek, melyek szebbek és hatásosabbak, mint a napfény mellettiek. A fővételek reggel 8-tól este 10 óráig folyamatosan megrendelhetők voltak.³ Milyen ellentmondás ez az 1907-ben kinyilvánított modernséghez viszonyítva, ami éppen az ellenkezőjét hirdette! 1903-ban ügyes, intelligens asszisztenst és jó retusőrt, majd elfogadó hölgyet keresett, aki retusálni is

tudott. Újabb műtermébe is elfogadó kisasszonyra és jó megjelenésű, intelligens elárusítónőre volt szüksége. Az intelligens, „reprezentábilis” megjelenésű hölgynek magyar és német nyelven szóban és írásban is megfelelőnek kellett lennie. A legfontosabb az, hogy 1904-ben olyan asszisztensi állást hirdetett, melyre önállóan jó fővételeket készítő jelentkezését várta. Már a 19. század végétől köztudott volt, hogy a neves fényképészek mellett a műteremvezetők vállalták át a mindennapi gondokat.

Székely első budapesti műtermét a Mária Terézia tér 1. szám alatt 1899 és 1920 között, második műtermét párhuzamosan az elsővel a József krt. 62. szám alatt 1902 és 1914 között működtette. A mindennapi rutinos munkálatok alatt a művész 1907-ben hirdette meg a portréművészet megújulásának eszméit a *Fényben*, mely *ars poetica*ként is értelmezhető, hiszen jelenleg semmilyen más sajtóban megjelent megnyilatkozást nem ismerünk tőle. Olvassuk újra ebben a kontextusban is a véleményét.

„[...] Néhány hét előtt impressziószerzés okából kint jártam Németországban, s mondhatom valósággal meglepetéssel szemléltem Ervin Raupp, Erfurth, Hanni Schwartz s még néhány modern fényképész egyszerű, természetes, művészi képeit. [...]

Ezek az emberek elég bátrak nem törődni a közönség megszokott, édeskés ízlésével, van merészségük elvetni a régi mohos szabályokat, szakítani mertek a régi banális sablonnal, szóval elég vakmerőek: tudatos egyéni szemmel látni és a valósághoz hű, egyszerű, közvetlen képeket csinálni. [...]”⁴

Székely tudása, érzékenysége a modern látás iránt képekben és szövegében is jelentős volt. Művészi jellegű képeit 1908-tól 1932-ig magyar fotókiállításokon, sőt Londonban, New Yorkban, Párizsban és Bécsben is bemutatta.⁵ Ezekre az alkalmakra készített alkotásain alkalmazni tudta elméleti meglátásait és az új portréművészet által preferált effekteket is megvalósíthatta. 1908-ban a Múcsarnokban rendezték meg az Országos Művészi és Tudományos fényképkiallítást, a szakfényképészek közül ő kapta a legmagasabb díjat. Fejér Imre 1909-ben úgy jellemezte, hogy az „újító” művész bátortalanul halad előre és igen gyakran visszaesik a régi sablonba.⁶ Az 1910-ben nyílt újabb fényképkiallításon a Múcsarnokban 2058 képet állítottak ki, a modern újítók Nicola Perscheid és Rudolf Dührkoop két külön termet kaptak. A kritikusok közül Felek Gyézát idézzük, aki *A Hét* című lapban publikálta esszéjét. Véleménye szerint a három vezető magyar fotográfus Gajdusчек Erzs, Máté Olga és Székely Aladár volt. „Most még az is közös a férfiban és a két nőben, hogy egyik sem állott elő legjobb dolgaival.”⁷



Székely Aladár: *Körösfői Kriesch Aladár szobrot készít gödöllői műtermében, 1896 körül* (Az eredeti kép helye ismeretlen, reprodukció, magántulajdon)



Székely Aladár: *Körösfői Kriesch Aladár portréja, 1896, megjelent Székely Aladár Írók és művészek című kötetében 1915-ben, reprodukció*

Időrendben haladva elérkezünk a harmadik műterem megnyitásáig, amely a Váci utca 18. szám alatt 1910 és 1934 között működött, ez lett a legnevezetesebb helyszín. Székelynek az újságokban megjelent hirdetési alapján érdekes, eddig nem ismert dolgok derülnek ki. 1911-ben retusőrt és fényképész asszisztentst keresett. 1912-ben elsőrendű asszisztentst szeretett volna alkalmazni jó fizetéssel. 1913-ban azt is közölte a *Budapesti Hírlapban*, hogy külföldi útvjáról visszatért és a Váci utcai műtermének vezetését átvette. Ez arra utal, hogy bizonyos körökben már tényként kezelték, hogy csak maga a mester képes valami sajátosat alkotni. 1913-tól hirdetési stratégiája megváltozott, hiszen olyan intelligens nőt keresett az úgynevezett „elfogadó” posztra, aki hosszabb ideig fényképészeti műteremben volt alkalmazásban. Olyan asszisztentst keresett magas fizetés mellett, aki üzletvezetésre is alkalmas és kiváló, jó felvételeket tudott „eszközölni”. A fényképészeti szakmát ekkor nála már nem lehetett megtanulni, csak tanult mesterek dolgozhattak a műhelyeiben. 1914-ben olyan retusőrt keresett, aki tökéletesen jártas volt a felvételekben elkészítésében. Ennek az évnek a karácsonyán azt kérte a megrendelőktől, hogy a felvételek idejét előre jelentsék be, akár telefonon is. 1915-ben olyan segédet és retusőrt keresett, akik tudtak fényképezni is. Fényképész segédre és elsőrendű asszisztensre 1916-ban is szüksége volt. Ez fokozódott, hiszen az ekkor megjelenő újságokban nagyon sok hasonló hirdetést találunk, egyre többen akartak szakdolgozókat foglalkoztatni. Észrevehetjük

Székely újabb stratégiáját, hiszen olyan asszisztens keresett magas fizetéssel, aki művészi irányban is tudott fotografálni. 1917-ben olyan fényképész asszisztensre volt már szüksége, aki művészi felvételekben, ráadásul háttér berajzolásban is jártas volt. Nem folytatom ezt a nagyon beszédes hirdetés ismertetőt, azzal zárjuk le, hogy „Az 1920-as évek végén, amikor már csak fél gőzzel folyt a munka nála, egy adminisztrátor, egy laboráns, két pozitív és két negatív retusőr segítette munkáját.” – állapítja meg Csorba Csilla.⁸ Tanítványa Gisser Gyula olykor helyettesítette a művészt, a nevét is alá tudta írni. Székely Aladár *Írók és művészek* című, 1915-ben megjelent könyvének művészarcképei közül Körösfői Kriesch Aladár portréjával foglalkoztam többször, hiszen a gödöllői művésztelep 100 éves évfordulójára készített kötetben az összes művésztelepi tagról közölhettünk képeket, majd 2010-ben a Körösfői Kriesch Aladár Alapítvány díjátadóján már csak Körösfői fényképeit kellett bemutatni. Ez utóbbinak már fontos része volt a Székely Aladárral való kapcsolat. Ekkor a múzeumban és a családnál fennmaradt fényképek alapján az a véleményem alakult ki, hogy Székely Aladár kilátogatott a gödöllői művésztelepre és ott készítette a művészházaspárról nevezetes felvételeit. Megörökítette Kriesch-t, amint szobrot készít a műteremben egy modellről. Ebből a felvételből emelte ki a művész profilját és ezt helyezte el nevezetes kötetébe is. Nagyon eltér a könyv többi, átgondolt, beállított, éles felvételétől, de szerencsére Kriesch nagyon attraktív megjelenésű volt. Ez a kép Szinyei Merse Pál profilba



Székely Aladár: *Fényes Adolf portréja*, 1910 k.
Közép Európai Művészettörténeti Kutatóintézet
Fényképtár 18385-1970 megjelent Székely Aladár
Írók és művészek című kötetében 1915-ben

beállított arcképével mutat rokonságot, bár az pontosabb és részletgazdagabb. A Szinyei portrénak a művész által lenagyított barnás változatát nem ismerjük, ahogyan a Körösfőiről készült képnek sem bukkant elő ilyen variációja. Ismerjük viszont Fényes Adolf festőművészenek azt a barnított portréját a Magyar Nemzeti Galéria archívumából, amely megjelent a Székely albumban. Lehetőség nyílik arra, hogy észrevegyük és értelmezzük az egyedileg nagyított sárgás-barna felvétel és a fekete-fehér változatok közötti különbségeket.

Véletlenül rábukkantunk négy új, eddig nem közölt arcképre a Gödöllői Városi Múzeum finn partnerének, a Gallen-Kallela Múzeumnak a gyűjteményében.⁹ A múzeum digitalizált állományát feltöltötték a *flickr*-re, ott lehet szabadon kutatni. Székely Aladár háromnegyedes, ülő helyzetben örökítette meg Kriesch-t és feleségét. A képek nemcsak azért érdekesek, mert a művész újszerű portré-kísérletei közé sorolhatók, hanem azért is, mert levelezőlap méretű variációk is a múzeum gyűjteményébe kerültek. A felvételeket egy olyan finoman szemcsézett, durva papírlapra ragasztották rá, amelyet hiányoltunk Székely gyűjtőknél található más arcképeknek installálásánál. Számos magyar hivatásos művész



Székely Aladár: *Körösfői Kriesch Aladárné portréja*, 1910 k.,
© Gallen-Kallelan Museo Tarvaspää, Espoo, flickr.com

Székely Aladár: *Körösfői Kriesch Aladár portréja*, 1910 k.,
© Gallen-Kallelan Museo Tarvaspää, Espoo, flickr.com

Székely Aladár: *Ismeretlen fiú portréja*, 1904. szeptember 8. (József krt. 62. sz., Mária Terézia tér 1. sz.) magántulajdon



Székely Aladár: *Ismeretlen férfi portréja*, 1910 k., (Váci u. 18. sz.) magántulajdon



használta ezt az új kivitelezési formát, amely mintegy a modernség követését jelképezte. Körösfoi ezeket a szignált, sose látott fényképeket finn barátjának ajándékozta, nála több példány nem maradt meg. A gyűjtőknél található portrék legnagyobb része követi a kor hagyományos megjelenési formáját. Az 1910 utáni időszakban ez már szinte meghökkentő, főként azok számára tűnik fel, akik ismerik a mester sikerességét, kiválóságát a hírességek fényképezésében. A régi, a legyőzni kívánt, a megkövesedett látás és megjelenés köszön vissza több ezer képen, amelyeknek értelmezése egyre bonyolultabb. Úgy tűnik, hogy a modernség távol állt a polgári reprezentációtól, az eladhatóság kényszere gúzsba kötötte a művészeket. A közönség ízlésének kényszerítő hálójában kialakult a nagyüzemi termelés, a mindennapi rutin nem volt képes sokat megmutatni a polgári modellekből. Székely Aladár ma felbukkanó, megvásárolható arcképei nem kimagasló színvonalúak, számos portréművészetet gyakorló pesti mester a műtermi környezetet hatásosabban használta. Székelynél a természetes fényvel való operálás, a ruhák, az arcok megvilágítása miatt igen semleges, semmitmondó alkotások tucatjai születtek. A „modern” divatot megismerve és követve számos pesti mester elhagyta a műtermi kellékeket és például az esküvői képek esetében Leon Hermann, Uher Ödön, Pottok Sándor és sokan mások a professzionális műtermi világból továbbra is megbízhatóan és pontosan használták a megvilágítás minden módját. Székelynél is feltűnik, hogy a portrék kivitelezésekor az egyik oldalról jövő világot a másik oldalról derítéssel segítette. Nem mindenki szerette, ha arca egyik oldala árnyékban maradt, ami maszkoszerűvé változtatta a megrendelő portréját.



Székely Aladár: *Fiatal pár portréja*, 1920-as évek, (Váci u. 18. sz.) magántulajdon



Székely Aladár: *Esküvői jelenet a műteremben*, 1900 k. (József krt. 62. sz.) magántulajdon



Székely Aladár: *Esküvői jelenet a műteremben*, 1905 k., (József krt. 62. sz., Mária Terézia tér 1. sz.) magántulajdon



Székely Aladár: *Fiatal pár a műteremben*, 1909, (József krt. 62. sz., Mária Terézia tér 1. sz.) magántulajdon

A három fiatal párról készített Székely kép jól szemlélteti a fényvel való kísérletezést, kiindulópontunk egy olyan beállítás, ahol még nincs természetes fény, a következőn azonban már látható. Az erős fény olykor kiégette a fehér ruhák ablakhoz legközelebb eső részét. A harmadik kép a világítás szempontjából igen jól sikerült.

1907-től Székely Aladárnak a természetes fényvel való kísérletezés jelentette a modernséget. Létezett Pesten is egy jó ízlésű, az újdonságot pártoló fiatal, polgári értelmiségi réteg, ennek tagjai képesek voltak méltányolni a kissé fakó, időnként nemes eljárással készült portrékat. Székelynek számos munkája azt mutatja, hogy lapos, igénytelennek tűnő, ahogy ő nevezte „unalmas” képek keletkeztek ennek a metódusnak a hátrányai miatt.

Hogyan értékelhetjük ezt az életutat a gyűjtőknél található, számtalan kép tükrében? Felvetődik a kérdés, hogy Székely Aladárnak kettős élete volt? Jól érzékelhető, hogy a nem igényes műveinek jövedelméből élt. Vajon azért alakult ez ki, mert csak így valósíthatta meg álmait? Borsos József 1860 és 1880 között működő arcképeket gyártó műtermében nem fedezhető fel hasonló jelenség, egy nagyon begyakorolt és összeszedett, erős kézben összpontosuló irányításnak köszönhetően egyformán kiváló a portréi. Klösz György arcképeinek száma is elérte a negyven ezret, melyekből viszont nem olvasható ki a modellek jelleme. Ő kiváló városképeire összepontosított és a képkészítésnek azt az ágát művelte lelkesen és kivételes látási képességgel, tehetséggel. Székely Aladár

a század folyamán sokszor megisméltendő 20. századi furcsaságot tárja elénk, hogy a művészek kettős életbe kényszerültek. Vagy más foglalkozás biztosította a megélhetésüket, hogy szabadon dolgozhassanak, vagy kénytelenek voltak egy Hitler vagy Lenin portréval falat emelni maguk köré. Székely a közízlést szolgálva készítette ezerszámra a hagyományos portréit, és más szemmel, más aspektussal fogalmazta meg az írók iránti szenvedélyét.

Egy fényképész mai értékelésében fontos dolog a megmaradt életmű teljes áttekintése, még akkor is, ha mindez csak a művészetszociológia kereteit érinti. A fényképezési kánon állandóan és gyorsan változik, az eddig marginálisnak vélt nézőpontok átértékelődnek. Most még nem látszik eléggé világosan, hogy kinek, mikor és miként sikerült megvalósítani a közízlésnek megfelelő modern portré, és milyen értéket tulajdonítunk ezeknek. A kérdés az, hogy ki, miért és milyen kánont állít fel. Székely Aladár tradicionális munkái nem erősítik a Petőfi Irodalmi Múzeum zárványként létező portré anyagára építkező zseniképet. A korabeli kirakatokban, újságokban sok látható volt a híres embereket ábrázoló portrékból, ez alapozta meg Székely hírnevét, de érdemes arra is egy pillantást vetni, hogy összességében vajon mennyi és milyen portrék maradtak meg a mai kor számára. A gyűjtőknél lévő nagy mennyiségű kép a fényképész alkalmazkodási képességéről, stabil anyagi helyzetéről tanúskodik.

Azért idézem fel befejezésül Székely egyik családképét, mert az alakok egymástól elkülönülő, egymást nem érintő beállítása furcsa elhidegülést tükröz, nem egészen világos, hogy lélektanilag mit akart kifejezni az ilyen típusú műveivel. Egy hasonló felépítésű, reprezentatív igényű másik felvétel számomra az életmű legkiemelkedőbb darabja, mely a Petőfi Irodalmi Múzeum mostani kiállításán furcsa módon nem szerepelt, pedig a Kodály-Bartók csoportkép a beállított fotók (*Staged Photography*) mai világához nagyon közel áll. A képnek két változata ismert, az egyikben Kodály a kamerába néz, a másikon pedig az előtte lévő kottába. Mindkét változat eredeti kópiáját a Magyar Tudományos Akadémia őrzi, Bónis Ferenc Bartók ikonográfiája mindkettőt közölte 2006-ban.¹⁰ A háttérben négy fiatalember, a Waldbauer Quartett tagjai: Kerpely Jenő, Waldbauer Imre, Molnár Antal és Temesváry János látható. A kép 1910. március 17-e körül készült, a kvartett első szerzői estje alkalmával, ahol Kodály *I. Vonósnégyesét* adták elő. Most színesben és teljes egészében látható a fénykép, melyek a magyar zeneirodalomban már jelentős ismertségre tettek szert.¹¹ Vikárius László egy önálló cikkben írta meg a portrét történetét, megtalálta Székely Aladár felkérő levelét, és megemlíti a két variánst.¹² Felidézi Bartók véleményét Székely művészi arcképeket tartalmazó kötetében található portréjáról is, amely azért nem sikerült jól, mert a zeneszerző akkor tért haza Afrikából, ahol felégette arcbőrét a nap.¹³ A Bartókot és Kodályt a vonósnégyessel megörökítő csoportképet egy rövid magyar fotótörténetben a valaha készült tíz legjobb kép közé soroltam.¹⁴ Ez a gesztus is tükrözi azt, hogy nem a kétségek, hanem csak a képek és az abból kialakuló tények felől közleltem a témához.



Székely Aladár: *Bartók Béla és Kodály Zoltán a Waldbauer kvartettel*, 1910, (József krt. 62. sz.) © MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívum

¹ A tanulmány szóbeli változata a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett Székely Aladár (2020) kiállításához kötődő konferencián hangzott el, akkor több, mint ötven kép illusztrálta a szöveget. *Új vizeken. A magyar portréfotó az elmúlt százhusz évben. Előadások és beszélgetés a Magyar Fotótörténeti Társaság szervezésében*, 2021. június 17. PIM

² E. CSORBA Csilla: *Székely Aladár a művészi fényképezés. 1870–1940*, Vince kiadó, Budapest, 2003, 255 oldal; E. CSORBA Csilla: *Új vizeken. Írók és művészek Székely Aladár műtermében* (Kemény István előszavával), PIM, Budapest, 2020, 200. oldal

³ A *Budapesti Hírlap* 1902. december 3-án megjelent hirdetése, a helyszín Budapest VIII. kerület, József körút 62., földszint.

⁴ SZÉKELY Aladár: „Modern fényképezés”, *A Fény*, 1907. 1. 8–12.

⁵ SZILÁGYI Gábor: *Fotóművészet-elméleti és történeti tanulmány*, 2. sz. A *Fotóművészeti kiállítások szakrepertórium* (1890–1945), Budapest, 1978, 308–309.

⁶ FEJÉR Imre: „A modern fényképezés”, *Az Újság*, 1909. február 28.

⁷ FELEKY Géza: „Fényképek a Városligetben”, *A Hét*, 1910. július 3., 27. sz., 438–439.

⁸ E. CSORBA Csilla: *I. m.*, 32.

⁹ SZÉKELY Aladár: *Körösfői Kriesch Aladár portréja*, 31x22,6 cm, részlet: 9x13 cm;

SZÉKELY Aladár: *Körösfői Kriesch Aladár portréja*, 31x22,6 cm, részlet: 9x13 cm, Gallen-Kallelan Museo Tarvaspää, Espoo, A házat 1911 és 13 között építették, mely ottthona és stúdiója volt Akseli Gallen-Kallelának, 1961-től múzeumként működik.

¹⁰ BÓNIS Ferenc: *Életrajzok: Bartók Béla*, Balassi, Budapest, 2006, 134–135. 206 és 208. sz. kép.

¹¹ Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában található.

¹² A kvartett tagjairól készült egy igen kiváló csoportkép is, amelynek jelenleg csak egy későbbi reprodukcióját ismerjük. Az öltözék azonosságából következtetni lehet arra, hogy egyidőben készültek. Reprodukciója: *Érdekes Újság*, 1913, 3. sz., 9.

¹³ VIKÁRIUS László: „Két ajándék Bartóktól. Adalékok a zeneszerző portréjához”, IRTZÉS Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*, Argumentum, Budapest, 2012, 220–231.

¹⁴ FARKAS Zsuzsa: „Magyar fotótörténet dióhéjban”, BENKŐ Zsuzsanna (szerk.): *Szerencsefűggség, Szerencsejáték Zrt.* Budapest, 2014, 47–85.



Canon FT króm változatban, 28 mm-es FL objektívvel
© Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.

FEJÉR ZOLTÁN GYÖRGY

A Canon FT és FTb fényképezőgépekről

A JAPÁN CANON CAMERA CO. INC.
KÉT, MŰSZAKI-, ÉS FOTÓTECHNIKA-
TÖRTÉNETI SZEMPONTBÓLEGYARÁNT
JELENTŐS FÉNYKÉPEZŐGÉP-TÍPUSÁRÓL
MÉLTATLANUL KEVÉS SZÓ ESIK.

A KIINDULÁS

A történettel évtizedek óta foglalkozom, de szerteágazó volta miatt nehezen szántam rá magam az ismertetésre. A szakirodalmi források felhasználásán túl ezúttal ugyanis részben családi vonatkozásokkal és a hazai értékesítés történetével is foglalkoznom kell.



Canon FTb objektív-fordítós makró közgyűrűvel és többszatlakozós FD objektívvel © Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.



A japán minőségellenőrzési, öntapadós címke 53 év után sem esett le a termékről © Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.

Az 1930-as évek elején Japánban alapított Seiki Kogaku Kenkyusho cég alkalmazottja, Goro Yoshida (1900–1993) megtervezett egy, a távmérős, vászonredőnyzáras Leicához hasonló kisfilmes fényképezőgépet. A munkával 1934 júniusában jutottak el oda, hogy a négy különböző prototípusú példány egyikével a nagyközönség elé állhattak. A gépvázon szereplő Kwanon megnevezés a hála buddhista istenségének nevére utal. Az objektíven olvasható Kasyara szó is egy buddhista fogalom rövidített megnevezése, de ennek bővebb magyarázatától eltekintek.

Amint az évszámokból is látszik: a hosszú életű tervező nem érte meg a 60. évfordulót és így a Canon fényképezőgépek valamennyi típusának az 1994-es photokinán történő felsorakoztatását sem. Miután annak idején Kölnben megcsodáltam ezt a bemutatót, állíthatom: ettől az időponttól foglalkoztat a téma.

A GYÁRTÁS RÉSZLETEI

Az 1934-35-ös Kwanon prototípusok után 1940-ig folyt az értékesítésre szánt távmérős fényképezőgépek – már Canon néven történő – gyártása. Ezeket a típusokat a szakirodalom az „Original Series” megnevezéssel illeti. 1935 és 37 között az NK Hansa nevű típus, majd 1940-ig a Canon Hansa készült. (A második név a forgalmazó, az Omiya Trading Company márkanevére, a Hansára utal.) 1939-től lehetett megvásárolni a J sorozatot, amelynek az egyes típusaiba nem szereltek távmérőt. Ezzel párhuzamosan, egészen 1947-ig folyt a távmérős S sorozat gyártása.

1947 szeptemberében a gyártó neve Seiki Kogakuról Canon Camera Co.-ra változott. 1952-ig azonban az objektíveken felváltva a Seiki Kogaku és a Serenar megnevezés szerepelt, 1947-től 1968-ig folyt a távmérős Canon fényképezőgépek különböző kivitelű változatainak előállítás. McKeown ezek közül harminchetet (!) ismertet. Azt tervezem, hogy egy későbbi cikkben ezek közül legalább két fontosat bemutatok.

1959-ben jelent meg a kisfilmes, redőnyzáras, cserélhető objektíves és keresős egy fényaknás, tükörreflexes Canonflex. A következő évben bemutatott modell, az RP viszont már fixen beépített pentatetőél-prizmával készült. A szintén 1960-as Canonflex R2000 volt az első kisfilmes fényképezőgép (öt évvel megelőzve a Leicaflexet), amelyen az addigi 1/1000-es legrövidebb expozíciós idő már 1/2000 másodperc volt.

1964-ben áttervezték a terméket és a Canon FP vékonyabb vázán már más típusú (gyárilag FL-nek mondott) objektívszatlakozást alkalmaztak. Szintén 1964-től forgalmazták a gépvázra kívülről rászerezhető fénymérő helyett a beépített fénymérős FX típust. 1965-ben mutatták be a nem felcsapódó, hanem féligáteresztő tükrös Pellixet, amely a következő évtől QL-nek nevezett (*Quick Loading*) gyors filmbetöltéssel működött. Ez a módszer azt jelentette, hogy a filmszalag végét a gépvázban egy piros jelzésig kellett kihúzni és azt egy, a gépvázba a hátlapról visszacsukódó lap fogta meg. Ebben a műveletben a gép tüskésorsója és a filmszalag perforációja is fontos szerepet kapott. 1966-ban pedig a Canon egy még fontosabb újítást vezetett be: az objektíven keresztüli fénymérést.



Motoros filmtovábbítóval kiegészített Canon F-1 fényképezőgép
© Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.

A CANON FT ÉS FTB FÉNYKÉPEZŐGÉPEK LEÍRÁSA

A Canon FT kisfilmes, egy fényaknás, tükörreflexes, pentaprizmás keresős, vászon redőnyzárás fényképezőgép. A zárszerkezet 1-1/1000 másodperc között exponál. A gépváz mérete objektív nélkül: 147x95 mm. A váz vastagsága objektív nélkül 47,5 mm, 1,8/50-es objektívvel 91 mm. A gépváz jobb oldalán egy tükörfelcsapó retesz található, mivel az egyik, 3,5/19 mm-es cserobjektív mélyen benyúlik a gépvázba, így azt optikai keresővel és csak felcsapott tükörrel lehetett használni. Az objektív bajonettel csatlakozik a gépvázhoz oly módon, hogy a ráillesztés után a gépvázon lévő gyűrűt kell a rögzítéshez elfordítani. Az objektív beugró rekeszét egy, a gépváz bal oldalán található többfunkciós, vízszintesen elmozduló kar működteti. Az objektíven keresztülhaladó fényt a prizma belsejéhez illesztett fénymérő mérte. A gépvázon lévő kar elmozdítása bekapcsolta a fénymérőt és egyben a blendét is működtette. (Ekkor a keresőkép elsötétült.) A rögzíthető kar a blendét manuálisan működtette a mérő állásban és az önkiodót is elindította.

1971-ben a Canon újabb fontos lépést tett a fejlesztésben. Azon túlmenően, hogy bemutatták a cserélhető keresős, 100 %-osan pontos prizmás, motorizálható és a hivatásosoknak szánt F-1-et, az olcsóbb változatban is fontosat léptek. Az új rendszerű, FD-nek nevezett típusú objektívekbe épített, több, részben mozgó alkatrész

a gépvázhoz közvetítette a szükséges adatokat, így lehetővé vált a nyitott rekeszes fénymérés. (Az FTb-ben és az F-1-ben az FL típusú objektívekkel csak munkarekesszel lehetett a fényt mérni.)

Az 1971-től árusított FTb tehát a fénymérést tekintve döntően különbözik az FT-től. Fontos különbség, hogy utóbbi leblendézve, előbbi viszont már nyitott blendével méri az objektíven áthaladó fényt. Mivel a fénymérés teljes nyílással történt, így a keresőkép világos maradt. Az objektív legnagyobb fényerejét a felhasználónak nem kellett külön beállítani a gépvázon, csak a film érzékenységet az exponáló gombon. A nyitott és leblendézve mérés közötti jelentős különbséget bár a gyártó kellő hangsúllyal népszerűsítette, szerintem a közlés a felhasználóktól nem kapott kellő visszhangot.

A távmérős Canon 7 és a Pellix nem csak krómozott, hanem fekete kivitelben is készült. A Canon FT (valószínűleg csak kis mennyiségben előállított) fekete változata viszont ma már ritka. Emiatt a korabeli, csak 10%-nyi, azaz 20 dolláros nagykereskedelmi árkülönbség – gyűjtői szinten – mára jócskán megnőtt!

A Canon gyáraiban az FL és az FD kivitelben egyaránt sok és ráadásul jó minőségű objektív készült a 180 fokos halszemtől a 11-es fényerejű, nem tükrös 1200 milliméteresig. Ezeket a termékeket egy 1978-as kiadású Canon kiadvány nem kevesebb, mint 87 oldalon ismerteti.



A Canon FT fekete változata normál objektívvel © Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.



Canon FT króm változatban, 28 mm-es FL objektívvel © Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.



QL gyors filmbetöltés műszaki részletei a gépvázban © Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.



Az FT objektív és a gépváz blendeműködtető karjai © Fotó: Fejér Zoltán György, 2022.

MAGYAR HASZNÁLÓK

Az 1956 után az Egyesült Államokba emigráló és ott fotósként és szakíróként is működő, éppen száz éve született Jónás Pálon (1922–1998) kívül más, hazai, hivatásos fotósok is előszeretettel használták a Canon 1960-as, 70-es évekbeli modelljeit. Sokszor elmondtam már, hogy az 1960-as évek közepén, az MTK pályán fényképezők közül Petrovits Lászlónak (1927–2015) lógott a nyakában Canon FX. Canon F-1-et Török László (1948–2020) és Friedmann Endre (1934–2018) kezében láttam. Bár a Canon fényképezőgépek szép választékát ipari formatervező barátom, Székely László birtokolja, az FT és az FTb számomra mégis határozottan egy rokonhoz, Dr. Bujk Bélához (1921–1999) kapcsolódik. Igaz, ő nem egy szerkesztőségűtől, vagy cégtől kapta a kamerát munkájához, hanem műkedvelőként nagyon sok pénzért vásárolta meg.

EGY TANULSÁGOS FOTÓAMATŐR HASZNÁLAT

Feleségem nagybátyja, Dr. Bujk Béla 1921-ben született Nagyváradon. Szüleivel és húgával 1931-ben költöztek át Budapestre. Édesapja 1935-ben elhunyt, ő pedig Kispesztén a Deák Ferenc reálgimnáziumban érettségizett. Pécsen járt az egyetemre és 1947 májusában vette át jogászdoktori diplomáját. Az 1950-ben megszervezett a Szabványügyi Hivatalban helyezkedett el. Cipőipari szabványokkal kezdett el foglalkozni, erről 1951-ben könyvet is írt. Megnősült és négy gyermeke született. 1957-től az akkor még ritkának számító hőszigetelői kisiparosként dolgozott, az ipart 1962-ben felesége vette át, mert ő ismét, nyugdíjazásáig a Szabványügyi Hivatalban dolgozott. 1981-ig a kisipari tevékenységben segítő családtagként tevékenykedett. Munkái miatt a hazai átlagnál jobban keresett.

Dr. Bujk Béla az 1950-es évek elején vásárolt egy keletnémet gyártmányú, kisfilmes, központi záras, nem cserélhető objektív, távmérős Certo Super Dollinát. Ezzel a géppel nemcsak a gyermekeit fényképezte, de 1956-ban készített egy tekercs riportképet is. A hivatalában, munkájához kapcsolódóan több külföldi szabványosítási kongresszusra kellett kiutaznia. A Dollina helyett egy cserélhető objektívű Pentina 'fm' típusú, központi záras, pentaprizmás felszerelést vásárolt. Ezt a géptípust 1961-től gyártotta a drezdai Veb Pentacon Művek. A beépített, szelencellás fénymérő gépvázhoz ugyan 2,8/50 mm-es Tessar normál objektívet szállított a gyártó, de viszonylag olcsón lehetett 4/135 mm-es Domigor teleobjektívet és 3,5/30 mm-es Lydith nagylátószögű objektívet vásárolni. Személyes élményem, hogy az 1968-ban, egy napra kölcsönként felszereléssel, azaz a 135-ös objektívvel fényképezett egyik negatívomat rögtön 30x40-esre nagyí-



Dr. Bujk Béla Canon FTb-vel készített felvétele az 1972-es pécsi fotókiállításom helyszínéül szolgáló pécsi Pollack Mihály Műszaki Főiskola épületéről

tottam, de az 1972-es kiállításon már 50x60 centis méretben szerepeltettem. Nyugodtan állíthatom, hogy ötven évvel ezelőtt a Pentina által adott minőség bőven megfelelt a műkedvelői igényeknek.

Dr. Bujk Béla az 1960-as évek közepén, olaszországi utazásán, Firenzében a Pentina 30 mm-es nagylátószögű objektívvel olyan jó minőségű fényképeket készített az egyébként szűk helyen álló Santa Croce templomról, hogy azokat a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata képes levelezőlapon történő megjelentetésre megvásárolta. 1968-ban az Új Gazdasági Mechanizmus elindításával egy időben az Ofofórt importjogot kapott és a korábbinál több külföldi eszköz beszerzésére és árusítására nyílt mód Magyarországon. A cég a japán fényképezőgépek közül – többek között – a Yashicákat kezdte el forgalmazni. Az 1953-ban alakult Yashima Optical Seiko Company a 6x6-os, két fényaknás, tükörreflexes fényképezőgépeken kívül Leica-szerű távmérős, kisfilm kamerákat és egy fényaknás, tükörreflexes, pentaprizmás fényképezőgépeket is gyártott. Ezek közül az Ofofórt az 1967-ben bemutatott Yashica TL-Supert hozta be. Az M42-es csavarmenetes, cserélhető ob-

jektívés, vászonredőnyzáras fényképezőgép vázába objektíven keresztüli fénymérési rendszert építettek. A Yashinon-DX 1,4/50 mm-es normálon kívül cserélhető objektívek sorát készítette a cég. Dr. Bujk 1968 telén egy 35-ös és 135-ös objektívvel kiegészített Yashica TL-Supertet vásárolt, új árucikként, emlékezetem szerint 22 ezer forintért. (Ebben az időben egy szakmunkás kezdő fizetése havi 1100, 1200 Forint volt.)

Dr. Bujk a Yashica felszereléssel a Magas-Tátrába utazott, de a borús időben, szórt fényben fényképezett felvételei olyan kontraszt-szegények és kevésbé élesek voltak, hogy a fényképezőgépet visszavitte a boltba. A Budapest, V. kerületi, Váci utca 2-es szám alatti Ofofórt kirakata előtt egyébként ebben az időben a műfaj iránt érdeklődőknek élmény volt megállni, nézelődni. A bolt vezetője Bacsó László kitűnő kereskedő lévén a használtcikk felvásárlását is érdekessé tette. Előfordult, hogy a vadonatúj „használt” fényképezőgépet valaki hivatalos úton megszerzett valutából vásárolta, vagy ajándékba kapta és a vám megfizetése után azonnal eladta. Így az Ofofórt üzletben viszonylag könnyen ígérték meg Dr. Bujknak, hogyha a Yashicánál jobb minőségű felszerelés érkezik, értesítik.



Dr. Bujk Béla fia segítségével fényképezett önarcképe Canonnal, 1970 júniusában

A döntő pillanat 1969 nyarán érkezett el. A Váci utcai Ofotért boltban Dr. Bujk elé egy olyan felszerelést tettek, amelyről nyíltan, kertelés nélkül elmondták, hogy Bíró József (1921–2001) külkereskedelmi miniszter kapta Japánban ajándékba. A króm Canon FT-ben egy 1,2-es fényerejű, 58 mm-es normál objektív volt. A csinos, lapos, gyári bőr készenléti táskában ezen túlmenően még egy 3,5/19 mm-es szuper nagy látószögű (már retrofokusz rendszerű, azaz a pentaprizmás keresőn keresztül állítható) objektív, valamint egy 3,5/28-as és egy 3,5/35-ös FL objektív is helyet foglalt. Magyarországon ekkor még nagyon ritkának számított a márkás gyári, változtatható gyújtótávolságú objektív. (A független készítőik olcsóbb termékeiért is versengtek az érdeklődők. Ekkor terjedt el a félig tréfás, félig komoly mondás: „Jobb a Vivitar, mint a Soligor.”) A Canon 3,5/55-135 mm-es FL objektív egy külön tokban foglalt helyet. Dr. Bujk birtokolt egy, a fénymérő teljesítményét fokozó, Booster nevű kiegészítő eszközt is, amelyet a vakupapucsba, a prizma fölé lehetett helyezni. Ezt kitűnően használta, amikor egyik külföldi utazásán színes diaposzítívrá esti városképeket fényképezett. Bár a felszerelést a megvásárlása után egy nagy,

családi összejövetel keretében tekinthettem meg, arra nem emlékszem, hogy a napellenzőkön kívül a Booster is az eredeti, egyébként negyven, vagy ötvenkilencezer forintba kerülő (!) felszerelés része volt-e.

A Canon miatt Dr. Bujk Béla és családja fokozott érdeklődéssel fordult a fényképezés felé. Először családi körben rendeztek diavetítéseket, majd elmélyültek az akkor Magyarországon még teljesen új műfajnak számító diaporáma műfaj rejtelmeiben is. Egy Barkas mikrobuszal tizenöt évig járták az országot és különböző művelődési házakban diaporáma vetítéseket tartottak.

Amikor 1971-ben megjelent az FTb, Dr. Bujk először a gépvázat cserélte le, majd egyenként az FL objektívek helyett is FD típusúakat szerzett be. Csak a 19 mm-est tartotta meg egy ideig, mert azt a hatalmas, sárgásvörös T-réteges frontlencséje miatt gyermekei családilag, kedveskedően „palacsintaként” emlegették.

Irodalom:

McKeown's Price Guide to Antique & Classic Cameras, Grantsburg, 2004.

Paul JONAS: *The Canon Manual*, Amphoto, Garden City, 1973.

FD-Objektive, Werkzeuge des kreativen Fotografen, Canon Amsterdam NV, 1978.

Canon Das Auge der Welt (német nyelvű katalógus), Genf, 1968.

Budapest Főváros Levéltára, Bujk-család iratai (fonszám 2022-ben még kialakítás alatt.)



A BUDAPEST PHOTO FESZTIVÁL MÉG NYITVATARTÓ,
VAGY A JÖVŐBEN NYÍLÓ KIÁLLÍTÁSAI

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY
2022. április 20.	2022. május 6.	Budapest	Dokubrom - RANDOM Galéria
2022. április 14.	2022. május 6.	Budapest	B32 Trezor Galéria
2022. április 13.	2022. május 6.	Budapest	B32 Galéria és Kultúrtér
2022. április 6.	2022. május 6.	Budapest	Szlovák Intézet Budapest
2022. március 29.	2022. május 8.	Budapest	The Red Door Gallery
2022. április 26.	2022. május 13.	Budapest	FISE Galéria
2022. április 25.	2022. május 13.	Budapest	KUBIK coworking
2022. április 29.	2022. május 13.	Budapest	Magyar Építőművészek Szövetsége
2022. március 25.	2022. május 17.	Budapest	Magdolna Udvar Művészeti Galéria és Helytörténeti Gyűjtemény
2022. április 26.	2022. május 19.	Budapest	Artphoto Galéria
2022. április 28.	2022. május 19.	Budapest	Faur Zsófi Galéria
2022. május 3.	2022. május 20.	Budapest	Art9 Galéria
2022. május 3.	2022. május 20.	Budapest	Art9 Galéria
2022. április 12.	2022. május 21.	Budapest	TOBE Galéria
2022. április 28.	2022. május 21.	Budapest	K.A.S. Galéria
2022. április 15.	2022. május 21.	Budapest	Osztrák Kulturális Fórum
2022. április 22.	2022. május 26.	Budapest	MyMuseum Gallery
2022. április 15.	2022. május 28.	Budapest	KisPont Galéria
2022. március 29.	2022. május 29.	Budapest	Mai Manó ház
2022. április 21.	2022. május 29.	Budapest	Capa Központ
2022. április 12.	2022. május 31.	Budapest	Cervantes Intézet
2022. május 11.	2022. június 2.	Budapest	B32 Galéria és Kultúrtér
2022. április 8.	2022. június 5.	Szentendre	PhotoLab – Vajda Múzeum
2022. április 27.	2022. június 5.	Budapest	PaperLab/ Mai Manó könyvesbolt
2022. április 14.	2022. június 6.	Budapest	Molnár Ani Galéria
2022. április 29.	2022. június 10.	Budapest	acb galéria
2022. április 7.	2022. június 12.	Budapest	DEÁK17 Gyermekek és Ifjúsági Művészeti Galéria
2022. április 22.	2022. június 18.	Budapest	Capa Központ
2022. március 26.	2022. június 26.	Budapest	Műcsarnok
2022. május 6.	2022. június 26.	Budapest	Kiscelli Múzeum

FONTOSABB NEMZETKÖZI
KIÁLLÍTÁSOK

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY
	2022. május 18.	Amszterdam	FOAM
2022. április 9.	2022. május 22.	Isztanbul	Dirimart
2022. március 31.	2022. május 22.	Párizs	Le CENTQUATRE-PARIS
2022. március 25.	2022. június 12.	London	Photographers' Gallery
	2022. június 19.	Amszterdam	FOAM
2022. június 14.	2022. június 19.	Bázel	
	2022. június 26.	Bécs	Albertina
2022. február 11.	2022. július 11.	Köln	SK Stiftung Kultur
2022. június 1,	2022. augusztus 22.	Madrid	MAPFRE
2022. március 16.	2022. szeptember 18.	Párizs	Le Bal
2022. május 20.	2022. szeptember 18.	Hamburg	

KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
INTRO // a RANDOM kortárs fotóművészeti csoport új tagjainak kiállítása	Asszonyi Eszter, Böncsér Orsolya, Komár Sabrina, Vincze-Baba Gabriella, Syporca Whandal
Kezeket fel/kezeket le!	Márián Gábor
Pudretteka Létbűfében	Nagy Miklós
HouSink	Andrej Balco
Un Largo Acercamiento	Carlos Hahn
Megújult a Magyar Állami Operaház	Réthey-Prikkel Tamás
Aerobic sorozat	Petr Zatloukal
Örökölt terek	Oláh Gergely Máté
Artér Művészeti Egyesület fotóművészei	Beregi Edina, Czimbal Gyula, Drégely Imre, Farkas Ildikó, Haid Attila, Herendi Péter, Kalas Zsuzsa, Mag Krisztina Szilvia, Molnár Zoltán, Varga Gábor György
Láttam már diktatúrát – Ukrajna, Románia 1987–1990	Stalter György
Már a jövő sem a régi	Bányász Anna
BOLT Fotógaléria: Korszak-társak(Detvay& Hangyál gyűjtemény)/	
Piran (tengertrilógia)	Nagy Zopán, Reichert Eszter, Syporca Whandal
Constructed Landscapes II.	Dafna Talmor
Találkozások	Czimbal Gyula
Sustainable I FOOD I design	honey & bunny, Ulrike Köb
Vissza a jelenbe	Murányi Kristóf, Isabel VAL
TanyaFal	Fekete Attila
Nicholas Nixon	
Válogatás 40 év legjobb magyar sajtófotóiból	
FADING EUROPE	Benítez Barrios
Kettős látás. Újmédia művészetBarta Péter gyűjteményéből	
The Orbital Strangers Project	Aknay Csaba és Kotchy Gábor
Első tekercek	Minyó Szeret Károly
Carlos Aires egyéni kiállítása	
Model	Dobokay Máté
Tel Aviv fehér városa	
Agyköd, csillagképek	Alexander Gyenes
Strand az egész világ / Life's a Beach	Martin Parr
EXPERIMENT – Kísérleti fotográfia a kortárs magyar fotóművészetben	A. Fehér Vera, Budavári Csaba, Csizik Balázs, Deim Balázs, Diósi Máté, Drégely Imre, Eiter Tamás, Fedor Ilka, Fejér János, Gergely Dóra, Gombos Lajos, Komár Sabrina, Kusnyár Eveline, Martinkó Márk, Mezősi Ágnes, Migléczi Hanna, Mucsi Ágota, Nagy Zopán, Németh Domonkos Tamás, Pátkai Rozina, Rédling Hanna, Rizmayer Péter, Rumann Gábor, Sebestyén Sára, Sprenc Balázs, Száraz Katalin, Szigligeti Balázs, Ujvári Gábor, Üveges Mónika, Vachter János, Vadász Zoltán, Varga Tamás, Vékás Magdolna, Walton Eszter, Syporca Whandal, Zellei Boglárka Éva

KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
The Beautiful and the Sinister	Bill Brandt
Land of Dreams	Shirin Neshat
Circulation(s) Festival	European young photography festival
Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2022	
Paul Huf Award 2021 A Sidelong Glance	John Edmonds
PHOTO BASEL	
Michael Schmidt	Michael Schmidt
Photographic Concepts and Treasures	Eugène Atget, Lawrence Beck, Laurenz Berges, Karl Blossfeldt, Ursula Böhmer, Christian Borchert, Natascha Borowsky, Paul Dobe, Hans Eijkelboom, Folkwang-Auriga Verlag, Bernhard Fuchs, Candida Höfer, Fred Koch, August Kotszsch, Andreas Mader, Francesco Neri, Simone Nieweg, Gabriele und Helmut Nothhelfer, Albert Renger-Patzsch, Andrea Robbins/Max Becher, Judith Joy Ross, Martin Rosswog, August Sander, Oliver Sieber, Antanas Sutkus, Jerry L. Thompson, Albrecht Tübke
Field of Images	Paolo Gasparini
PHOTOGRAPHS 1978-2015	Judith Joy Ross
Triennale der Photographie in Hamburg	

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

FŐSZERKESZTŐ Surányi Mihály

TISZTELETBELI FŐSZERKESZTŐ Tímár Péter (1990–2016 között)

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

TELEFON +36-30-593-60-91

E-MAIL info@fotomuveszet.net

KIADÓ Kortárs Művészetért Alapítvány. A kiadásért felel Surányi Mihály.

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

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

ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ 4320 Ft

EGY SZÁM ÁRA 1080 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető: www.fotomuveszet.net/elofizetes

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

A Magyar Posta webshopjában, a következő linken:

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

KIEMELT ÉRTÉKESÍTÉSI PONTOK

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

OLVASÓSZERKESZTŐ Ádám Anikó

SZAKMAI TANÁCSADÓ Csizék Gabriella

GRAFIKAI TERVEZÉS Halász Gabi

NYOMÁS Prospektus Nyomda, Veszprém. Felelős vezető: Szentendrei Zoltán

HU ISSN 0532-30-10

A művészi fényképeket a fotográfusok/jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük.

A 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.

András Bán: Layers – About Lajos Czeizing’s Photo Album Artists (1963)

A 200-page book titled *Artists* was published in 1963 by Gondolat Publishers, featuring more than 20 senior artists. The book, produced in collaboration between art historian Zsuzsa D. Fehér and Lajos Czeizing, is an indication of what is beyond social realism, who are the artists who are acceptable to the Consolidation, regardless of how they personally experienced more than one and a half decades after the war. András Bán’s article about this book presents the career of Lajos Czeizing and the conditions that characterised the development of cultural policy during this sensitive period.

Judit Csatlós: Productive Repetition – Anna Fabricius’ Exhibition One Hundred Words and Seven Things

TOBE Gallery has organised the latest exhibition of Anna Fabricius. In the context of the show, Judit Csatlós gives an overview of some of the stages of the artist’s journey that led to the creation of this material. The review points out the elements that can be traced almost throughout Anna Fabricius’ art and shows the direction where each series moved.

György Cséka: Two Serious Figures in Suits, Words and Images Inquire About Gerhes - About Gábor Gerhes’ Works – Part I

Gábor Gerhes is an inescapable figure in contemporary Hungarian photography. Last year, Mai Manó House looked back on his 25-year career in a retrospective exhibition. György Cséka reviewed and analysed Gábor Gerhes’ oeuvre at the request of our magazine. You can read the first part of this study in this issue.

Gábor Ébli: From the portrait to the concept – Selected photos from the László Zimányi collection

While the first exhibition of his collection, in his native Eger, in 2018, was dominated by paintings and included photographs only as portraits of well-known artists, László Zimányi has recently expanded the photo-based acquisitions, some of which point towards politically active, even conceptual art.

Gábor Ébli: Tossed Camera – Rising of the photo-based works in the Ludwig Museum’s collection in Budapest

Founded in 1989, the Ludwig Museum in Budapest has been acquiring photo-based works increasingly since the mid-1990s. Its current exhibition of the new acquisitions of the past 7-8 years showcases photo-based art partly from the 1970s and partly from current projects of artistic research that address contested issues of memory and identity in Eastern Europe.

Gábor Ébli: Transubstantiation – Exhibition from the Madelaine Millot-Durrenberger collection

Acquiring photographs since 1980, Madelaine Millot-Durrenberger has earned world renown not only as a collector but also as a curator, publisher. Overall, this exhibition, the 152nd of her collection, reveals her also as a sensitive recipient of human emotions and philosophical dilemmas.

Zsuzsa Farkas: Aladár Székely Through the Eyes of a Collector

It is safe to say that Aladár Székely’s work and activities are a significant part of the history and changes of Hungarian photography. Zsuzsa Farkas’ article attempts to present some of the controversial aspects of this oeuvre. What dilemmas had to be faced by someone who wanted to be both economically successful and progressive in Budapest in the first half of the 20th century?

Zoltán György Fejér: About Canon FT and FTb cameras

Canon as a camera brand is well known to everyone. After explaining the initial development and production steps, Zoltán Fejér introduces two cameras that Canon began to produce in the 1960s and 1970s. The two machines also mark a frontier in the development of optimal photometric technology.

Judit Gellér – Balázs Gáspár: I just believe in entertainment – interview with Martin Parr

One of the most remarkable exhibitions of the Budapest Photo Festival was inaugurated in the Múcsarnok. The organisers compiled a selection from Marti Parr’s beach-related works with the MAGNUM agency, titled „Life is a Beach”.

This event made way for a personal interview with the artist. The two questioners were Judit Gellér and Balázs Gáspár.

Judit Gellér: Photobooks. Conversations. VII “We are looking for Our Own Story In Every Picture.” – Gábor Gerhes: ATLAS. The Creation of Imagination

One of the first significant events of 2022 was the launch and presentation of Gábor Gerhes’ book ATLAS. Judit Gellér talked to the author about the book, its concept, the life of the work, the nature of encyclopaedias and the language.

Zsuzsanna Szegedy-Maszák: “Common Good” and Remembrance

Published for Book Week 2021, this lavishly illustrated volume of essays, titled ROSTI, written by seven authors in Hungarian and English, deals with Pál Rosti’s photo album, currently known to exist in five copies and his travelogue Road Memories of America, published in 1861.

The book contains seven essays, and Zsuzsanna Szegedy-Maszák’s review not only presents the essays by Hungarian and international authors but she also compares the different views as an outsider.

Olivér Tóth: “I’m constantly experimenting” – An Interview with Éva Szombat, Winner of the Capa Grand Prize

Éva Szombat won the 2021 Capa Grand Prize for her series “Orgasm, please, not roses”. On this occasion, Olivér Tóth talked to her both about the current series and how this project fits into her oeuvre.

