

A photograph of a pig in a metal cage. The pig is looking out from behind vertical metal bars. The cage is made of dark, rusty metal. The background is a wall of vertical wooden planks, some of which are painted blue. The floor is covered with straw. The text 'ALLAN SEKULA' is overlaid in white, bold, sans-serif font in the upper left quadrant. Below it, the titles 'Polónia és más mesék' and 'Polonia and Other Fables' are also in white, sans-serif font.

ALLAN SEKULA

Polónia és más mesék
Polonia and Other Fables

ALLAN SEKULA Polónia és más mesék | Polonia and other Fables

2010. július 9 – szeptember 19. | July 9—September 19, 2010

kurátor | curated by

Karolina LEWANDOWSKA, SZÉKELY Katalin

együtműködő partner | in collaboration with

ZACHĘTA National Gallery of Art, Warsaw

külön köszönet | special thanks

Agnieszka MORAWIŃSKA, Hanna WRÓBLEWSKA, Anna TOMCZAK

Małgorzata BOGDAŃSKA, Anna MUSZYŃSKA

{ZACHĘTA National Gallery of Art, Warsaw}

Christpoher GRIMES, Justin IZBINSKI {Christopher

{Grimes Gallery, Santa Monica}

Michel REIN, Pascaline MONIER, Angharad WILLIAMS

{Galerie Michel Rein, Paris}

Katie SHAPIRO

Susanne CHEZ, Hamza WALKER {The Renaissance Society at the University

of Chicago, Chicago}

BÉLI Norbert, Bodor Béla, Dóczy István, FARKAS Emese, GÓZAN Mihály

HORVÁTH Andre, KALOCSA Mária, KOVÁCS Tamás, KÓNYA Béla

MOLNÁR János, PAP Ferenc, SIMON Kati, TIMÁR Katalin

ZELENA Albert {Ludwig Múzeum}

KÁLMÁN Rita, STEPANOVIĆ Tijana, SZALIPSZKI Judit

{ACAX – Ludwig Múzeum}

BÍRÓ Eszter; Ken Kobytenski {K X Camera, Santa Barbara}

POROGI András {Toldy Ferenc Gimnázium}; RADOSTYÁN Henrik {ARTEX}

SIPOS Dániel, SEKERES Andrea, TAMÁS Gáspár Miklós, ZÖLDI Anna

szöveg | author:

SZÉKELY Katalin

fordító | translated by

Iain COULTHARD

korrektúra | proofreading

KÜRTI Emese, Adèle EISENSTEIN

grafikai terv | graphic design

BERNÁTHY Zsigmond, SZMOLKA Zoltán | Solid Studio | www.solid.hu

© Allan SEKULA

© fotó | photo: Marek KRZYZANEK {12. 14.}, Sebastian MEDEJSKI {2.}

© a szerző | the author | © a fordító | the translator

nyomda | printed by

KESKENY Nyomda

felelős kiadó | responsible for the edition

BENCsik Barnabás, igazgató | director

kiadja | published by

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art

Művészetek Palotája | Palace of Arts

1095 Budapest, Hungary, Komor Marcell u. 1.

tel: +36 1 555 34 44 | fax: +36 1 555 34 58

e-mail: info@ludwigmuseum.hu | www.ludwigmuseum.hu



.....nagyreszt inkább írok mert a kamera korlátozott ábrázolóké-
pessége miatt nem fényképezhet az ember ideológiákat viszont az
ember miután elkészített egy fényképet és egy lépést hátrálépvé
megnézi azt mondja no lám ezen a fotón ott van az ideológia ott van
az ideológia a között a két fotó között ott van ez meg az és ez meg
az összefügg ezzel meg azzal...”¹

Allan Sekula (Erie, Pennsylvania, 1951) a kortárs dokumenta-
rizmus egyik legmeghatározóbb alakja. Fotósorozatai, filmjei és
– nem utolsósorban – fotótörténeti és elméleti tanulmányai² a do-
kumentarista műfaj és gondolkodás állandó, kritikai megújítását és
újraértelmezését célozzák, a társadalmi folyamatok mélyebb moz-
gatórugóinak a feltérképezését. Műveiben a politika, a történelem,
a társadalmi összefüggések, az ökológia, a klímaváltozás jelensé-
gei – ahogy ő maga fogalmazza: a fejlett kapitalizmus képzeletbeli és
valóságos morfológiája bontakozik ki.

Munkái többéves, módszeres kutatómunka eredményei, a világ
számtalan pontján tett utazásai során figyelni meg a globális nagy-
tőke hatását az egyszerű, dolgozó emberekre. Művei, melyeknek
fontos részét képezi a melléjük írt szöveg is, rendszerint sorozato-
kat alkotnak, a hatalmas panorámaképtől az apró fotóig számtalan
méretben dolgozik, de az egyes sorozatokat is nagyobb egységekbe
rendezi.

A kiállításon, mely a varsói ZACHĘTA Nemzeti Művészeti Galéria
{ZACHĘTA National Gallery of Art, Warsaw} való együttműködés
eredményeképpen jött létre, a művész korábbi és jelenlegi mun-
kái egyaránt szerepelnek, a retrospektív bemutatás szándéka nél-
kül. A kiállítás középpontjában egy új mű, a *Polónia és más mesék*
{*Polonia and Other Fables*, 2007–2009} című fotósorozat áll, amely
„egyszerre szól az Amerikában élő lengyel közösségekről, és a mai
Lengyelországról, személyes gyökereinek kutatásáról, és a naci-
onalista ideológiákba bújtatott nemzeti szimbolikáról, a jelenkori
amerikai-lengyel kapcsolatokról, a gazdaságról és piaci versenyről,

“...to a larger extent i am writing because of the limited representa-
tional range of the camera one cannot photograph ideology but one
can make a photograph step back and say look in that photograph
there is ideology between those two photographs there is ideology
there is such and such and such relates to such...”¹

Allan Sekula (Erie, Pennsylvania, 1951) is one of the most outstand-
ing contemporary documentarians. His series of photographs, films
and – last, but not least – photo-historical and theoretical studies²
are directed toward the continuous, critical renewal and reinter-
pretation of the documentary genre, and at mapping out the deeper
mechanisms of social processes. It is politics, history, social rela-
tions, ecology and the phenomena of climate change that emerge
from his works, or as he himself says, the imaginary and real
morphology of developed capitalism.

His works are the result of several years of methodical research
work; during his travels to innumerable places around the world, he
observes the effects of global capital on simple, working people. His
works, an important part of which are also formed by the texts writ-
ten alongside them, are usually produced in series, from huge pano-
rama pictures to small photos of countless dimension, and he also
arranges the individual series into larger units, as well.

The exhibition, the result of a collaboration with the ZACHĘTA
National Gallery of Art, Warsaw, includes both earlier and recent
works of the artist, without any aim of a retrospective presenta-
tion. At the centre of the exhibition stands a new work, a photo se-
ries, entitled *Polonia and Other Fables* (2007–2009), which “is about
both the Polish community living in the United States and the Po-
land of today, about research into his personal roots, and about
national symbols concealed in nationalist ideologies, the current
American-Polish relations, the economy and market competi-
tion, and not least about the diversions and borders of the genre of
traditional photography”.³ In one of the pieces of his monumental



Négy fotográfiai lecke a kispolgárságnak | *Four Lessons on Photography for the Petit-Bourgeoisie*, 1976-2010
 fotó: Sebastian Medejski, a varsói ZACHEŃA National Gallery of Art kiállításán | photo made by Sebastian Medejski, on the exhibition at ZACHEŃA National Gallery of Art, Warsaw 2009

és nem utolsó sorban a hagyományos fotográfia műfajának kitérőiről és hatáiról.³ Monumentális, több részből álló *Halas történetének* (*Fish Story*) az egyik darabjában, a *Vízen járva* (*Walking on Water*, 1990–95) című diavetítésen a rendszerváltás korának Lengyelországot fényképezte, azon belül is a változások szülőhelyét, a gdanski hajógyárat, és azt, hogy egy ilyen szocialista nagyüzem hogyan tud megbirkózni az új gazdasági-politikai viszonyokkal.

Sekula már korai műveiben is foglalkozott a munka és a munkások világával (*Cím nélküli diasorozat*, [*Untitled Slide Sequence*], 1972), de a dokumentarista fotózás hagyományával ellentétben őt nem a társadalomból kiteszített világja érdekli, hanem a saját, kispolgári környezete [*Repülőtechnikai népmesék* [*Aerospace Folktales*], 1973), az azt meghatározó viszonyrendszerek, mint például a nők társadalmi szerepe [*Gondolatok egy triptichonról* [*Meditations on a Triptych*], 1973–78].

Társadalomkritikus művei olyan kérdéseket érintenek, mint a környezetvédelem és globalizációkritika, melyre példa lehet a seattle-i csatát megörökítő diasorozat, a *Könnygázra várva* [*Waiting for tear gas*, 1999–2000] c. diavetítése éppúgy, mint a tengeri kereskedelem világát bemutató film, *A tengerészet szerencsejátéka* [*Lottery of the Sea*, 2006] is.

Sekula fő művészeti terepe a tágabb értelemben vett társadalomkritikus, dokumentarista művészet és a szűkebb értelemben vett „szociális érzékenységgű” dokumentarista fotográfia („social documentary”), amely csak többé-kevésbé azonos a magyar szakirodalomban használt „szociófotóval”. Hogy ki mit ért a fenti fogalmak alatt, nem csak nyelvi, geopolitikai vagy társadalmi kérdés, hanem főként és elsősorban ideológiai. Sekula művészetének és

work of many parts, *Fish Story*, the slide sequence, *Walking on Water* (1990–95), he photographed Poland at the time of the political changes, and more specifically, the birthplace of those changes, the Gdansk Shipyard, and how a large Socialist industrial facility of this nature copes with new economic-political conditions.

Already in his earlier works, Sekula had dealt with the world of work and workers (*Untitled Slide Sequence*, 1972), but contrary to the traditions of documentary photography, he is not interested in the world of those outcast from society, but rather in his own, petit bourgeois environment (*Aerospace Folktales*, 1973), and the relationship systems that define it, as, for instance, the social role of women (*Meditations on a Triptych*, 1973–78).

His work in social criticism touches on such questions as environmental protection and anti-globalisation, an example of which could be the slide sequence immortalising the battle in Seattle, entitled *Waiting for Tear-gas*, 1999–2000, or the film about sea trade, *Lottery of the Sea*, 2006.

Sekula's main artistic field is social criticism and documentary art in the wider sense, and social documentary photography in the narrower sense, which is only approximately the same as the term “szociófotó” used in the Hungarian literature. This concept should be understood not so much as a linguistic, geo-political or social issue, but rather as a project focused primarily on ideology. Benjamin Buchloch, one of those best acquainted with Sekula's art and way of thinking, used the expression “critical realism” in connection with Sekula's work, which he borrowed from György Lukács.⁴

In 2005 a conference was held in Leuven about the possibilities of interpreting critical realism and its connection with contemporary

gondolkodásmódjának egyik legjobb ismerője, Benjamin Buchloch Sekula műveire a „kritikai realizmus” kifejezést alkalmazta, melyet Lukács Györgytől kölcsönzött.⁴

A kritikai realizmus értelmezési lehetőségeiről és a kortárs művészettel való kapcsolatáról éppen Sekula művészetének tükrében tartottak konferenciát 2005-ben Leuvenben. A terminológiai tisztázatlanságok ellenére a szakértők egyetértettek többek között abban, hogy a kritikai realizmus nem stílus kérdése, a valóság ábrázolása nem tekinthető evidensnek a digitális képalkotó eljárások korában, és hogy a „realizmus” a művész kritikai attitűdjének és elkötelezett kutatásának eredményeképpen értékelhető valóban a „valóság ábrázolásának.”⁵

Nem véletlen, hogy éppen Sekula művészete generál ilyen elméleti vitákat. Ő ugyanis annak a generációnak a tagja, aki fiatalkorának legmeghatározóbb éveit a vietnami háború elleni tiltakozások és a baloldali diákmozgalmak légkörében töltötte, és akinek olyan tanárai voltak a University of California at San Diego-n, mint a marxista filozófus, Herbert Marcuse, vagy a konceptuális művész, John Baldessari.

Sekula a hetvenes évek elején fordult a fényképészet, azon belül is a dokumentarista fényképészet felé, elsősorban azzal a céllal, hogy a két világháború közötti dokumentum-fotográfia hagyományát folytassa. Számára mérvadóbbak voltak tehát a fotográfia történetének olyan előképei, mint Walker Evans és James Agee *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) című könyve vagy Dorothea Lange és Paul Taylor *American Exodus*-a (1939), mint a hatvanas, hetvenes évek új-dokumentarista fotográfusai. A fényképészet képzőművészeti emancipációjával párhuzamosan⁶ háttérbe kerültek ezek, a valóban társadalomkritikus fényképészeti irányzatok. 1967-ben a *New Documents* című, a MoMÁ-ban megrendezett kiállítás bevezető szövegében John Szarkowski, a kiállítás kurátora Diane Arbus, Lee Friedlander és Garry Winogrand képeiről szólva írta le az új

art, precisely in light of Sekula’s work. Despite the lack of clarification in the terminology, the experts agreed that critical realism is not a question of style, the depiction of reality cannot be viewed as self-evident in the age of digital image manipulation, and that “realism” can, in fact, be assessed as the “depiction of reality” only as a result of the critical attitude of the artist and his/her committed research.⁵

It is not by accident that Sekula’s art generates such theoretical disputes, as he is a member of a generation that spent the most important part of their youth in an atmosphere of left-wing student protests against the Vietnam War. His early teachers at the University of California at San Diego included both the Marxist philosopher Herbert Marcuse, and the conceptual artist, John Baldessari.

In the early seventies that Sekula turned to photography and, more specifically, to documentary photography, with the primary aim of engaging with documentary photographic traditions of the 1930s. For him, the still-relevant archetypes from the history of photography were Walker Evans’ and James Agee’s *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) and Dorothea Lange’s and Paul Taylor’s *American Exodus* (1939), rather than the “new documentary” photographers of the 1960s and 70s. With the “emancipation” of photography as a fine art,⁶ social criticism in photography was relegated to the background. In 1967, in an introductory text to the MoMA exhibition *New Documents*, curator John Szarkowski, defined the cardinal characteristics of the new documentary photography, exemplified by Diane Arbus, Lee Friedlander and Garry Winogrand, which approaches the problems of society from an aesthetic angle. He asserted that these photographers’ “aim has been not to reform life, but to know it. Their work betrays a sympathy—almost an affection—for the imperfections and frailties of society.”⁷

Along with fellow-artists Fred Lonidier and Martha Rosler, Sekula saw the greatest problem in new documentary photography precisely in this overemphasis on aesthetics. Keeping in mind the lessons of

dokumentum-művészet (documentary photography) legfőbb jellemzőit, mely az esztétikum felől közelíti meg a társadalmi problémákat. Megállapította, hogy ezeknek a fotósoknak „nem az volt a céljuk, hogy megreformálják az életet, csak hogy megismerjék. Munkáik a társadalom tökéletlensége és gyengesége iránti szimpátiáról (sőt akár vonzódásról) tanúskodnak.”⁷

Sekula, művésztsársaihoz, Fred Lonidier-hez és Martha Rosler-hez hasonlóan, éppen ebben a túlesztéticizáltságban látta az új dokumentarista fotográfia legnagyobb problémáját. A konceptuális művészet tanulságait és a filmművészet olyan radikális előképeit figyelve, mint Jean–Luc Godard, vagy Dziga Vertov, Sekula egy sajátos képi gondolkodást alakított ki, ahol a kép maga nem képszerűségében hat, hanem általa, amit megmutat a képen túli valóságból. Ez a gondolkodásmód valóban hasonló például a magyar szociofotó eszmeiségéhez, Kassák hitvallásához, mely szerint a szociofotós „a dolgokat nem egyedülvalóságukban, hanem a világgal való összefüggésükben látta, nem holt anyagot és bevezett cselekményt, hanem az anyag karakterét s a dinamikus életet fotografálja.”⁸

Sekula nem egyedi, művészi kivitelezésű, „stílusos” képekben gondolkodik, fényképeit sorozatokba rendezi, és a sorozatoknak leggyakrabban a szövegek is szerves részét képezik. Saját kifejezése erre, a „feldarabolt mozi”, mely brechti, elidegenítő effektusaival és folyamatos nézőpontváltozásaival éri el, hogy észrevegyük a képek és a szövegek közeiben felsejülő valóságot, a fotós és filmes esz-közökben rejlő ideológiát,⁹ és magát az embert, a filmfelvevő mögött.

conceptual art and of such advocates of radical film form as Jean-Luc Godard and Dziga Vertov, Sekula developed an original mode of visual thinking, where the picture itself does not make its impact as an image, but through what it shows of the reality beyond the picture. This way of thinking is truly similar to the Hungarian szociofotó ideology, to Kassák’s credo, according to which the socio-photographer “does not present things in their singular reality, but in terms of their relationships with the world, not dead material and completed actions, but photographs the character of the material and the dynamic life.”⁸

Sekula does not think in terms of individual, artistically produced, “stylistic” pictures; he arranges his pictures in series, and most often, the texts are also an integral part of the series. Sekula’s own expression for this is the “disassembled movie”, which he achieves with his Brechtian, alienating effects and constant shifts of viewpoint, so that we recognise the reality appearing in the intervals between the pictures and the texts, the ideology hidden in the apparatus of the photographer and filmmaker,⁹ and the person himself, behind the camera.



„A kiállítás nem szociológiai alapvetésű dokumentumból áll, és nem is önéletrajz, hanem újabb kísérlet arra, hogy fényképeket, videót, grafikákat és szöveget úgy kezeljek, mint egy fékevesztett történelmi regényt, vagy mint egy elkalandozó epikájú játékfilmet, amely itt-ott elidőzik a részletelnél, amint az gyakorta megesik fényképek esetén.”¹⁰ – írja Sekula a *Polónia és más mesék* szövegfüzetében. A 32 színes és 10 fekete-fehér, nagyméretű, többnyire négyzetes fénykép, a mellettük lévő 19 idézettel és ezzel a szöveggel alkot egy teljes műegészet, de számtalan ponton kapcsolódik Sekula korábbi műveire.

Önéletrajzi vonatkozásai miatt például a *Repüléstechnikai népmesékhez* (*Aerospace Folktales*, 1973): a harmadik generációs lengyel bevándorló családból származó Sekula édesapja, édesanyja, testvére és unokaöccse is feltűnik a képeken; és egy mai lengyel kovácsot is megismerhetünk, aki a dél-lengyelországi Grybówból kivándorolt nagypapa szakmáját űzi.

A *Polónia* mégsem az olyannyira divatos családfakutatás nyomvonalán halad: a mű a lengyeliséget tágabb összefüggésben értelmezi, egy olyan kapcsolatrendszerben, ahol például a háztáji gazdaságban tartott malackák, a chicagói „Polóniai ízeltő” fesztiválon felszolgált

“The exhibition is neither a sociologically-grounded documentary nor an autobiography, but rather another attempt to make something with photographs, video, graphics and text that functions like a historical novel gone crazy or a fiction film with erratic epic scope, stopping once or twice too often to linger on the details, as is often the case with photographs.”¹⁰

The 32 colour and 10 black and white, large-format, mostly square photographs, the 19 quotations and this book of texts form an artistic whole, but it also connects to Sekula’s earlier work at innumerable points.

Due to its autobiographical references, for example, *Polonia* is linked to *Aerospace Folktales* (1973): Sekula’s paternal grandparents were immigrants to America from Grybnow in southeastern Poland. His father, mother, brother and nephew appear in the pictures. We meet a contemporary Polish blacksmith who shares the blacksmithing profession practiced by his grandfather before he emigrated.

Yet *Polonia* does not progress along the ever-so-fashionable path of family-tree research: the work interprets Polishness in its broader connection, within a system of relations where, for example, the pigs kept on a household farm, the sausages served at the Chicago “Taste



kolbászok és a szigorúan őrzött wieckowicei sertéstelep (az állat- és környezetvédők által folyamatosan támadott amerikai Smithfield Foods Company egyik üzeme) egységes narratívába kerülhetnek.

A lengyel állam hosszú időn keresztül csak az emberek fejében létezett, mese volt csupán, de ahogy Sekula szövegéből is kiderül: „Polónia a képzeletbeli Lengyelország, amely ott van mindenütt, ahol csak egy lengyel van”, például a Kis Varsónak is nevezett chicagói lengyel közösség ünnepi rendezvényein. De Sekulánál a történet másik oldala is megjelenik: az Amerikai Egyesült Államok mindenütt jelenvalóságában, amely Lengyelországban is szupertitkos CIA helyszíneket létesít, és az óriásreklámok vizuális nyelvét hozza el a varsói Marszałkowska utcába.

Nem csak a hagyományos lengyel-magyar barátság, vagy a közös történelmi múlt okozza tehát a budapesti és varsói utcaképek, vagy a járóelők hasonlóságát, hanem a globalizáció is. Sekula országhatárokon átívelő nemzeti identitásról éppúgy beszél, mint Amerika világhatalmi helyzetéről. Az általa használt szimbólumok és utalások mindenki számára ismerősök lehetnek, és nem csak azért, mert a magyar éterben is szól a Mária Rádió.

of Polonia” Festival and the strictly guarded Wieckowice pig farm (a factory farm owned by the American Smithfield Foods Company and continuously attacked by animal and environmental protection activists) all come together to form a single narrative.

For a long time, the Polish State existed only in the minds of the people, merely a fable. In Sekula’s words: “Polonia is the imaginary Poland that exists wherever there is a Pole”, for example, at the celebrations of the Polish community in Chicago, also known as Little Warsaw. But with Sekula, the other side of the story also appears: in the omnipresence of the United States of America, which even sets up super-secret CIA locations in Poland, and brings the visual language of giant billboards to Marszałkowska Street in Warsaw.

It is not only the traditional Polish-Hungarian friendship, or the common historical past that provides the similarity between the street scenes and passers-by of Budapest and Warsaw, but also globalisation. Sekula is talking just as much about a national identity that reaches over international borders, as about the superpower status of America. The symbols and references he uses are familiar to everyone, and not just because Mária Radio also plays in the Hungarian ether.



A tenger és a tengerből élők élete mint téma már a fotótörténet kezdeteinél feltűnik. Az egyik legkorábbi és legátfogóbb szocio-dokumentatív alkotás a skót David Octavius Hill és Robert Adamson *Fishermen and Women of the Firth of Forth* című, 1844-ben megjelent, kalotípiákból álló albuma volt. Valóságghűen beállított képek széleskörű elemzését adják egy halászközösség, a skóciai Newhaven társas életének és munkájának és szentimentalizmustól mentesen emelik ki a nehéz tengeri munka heroizmusát.

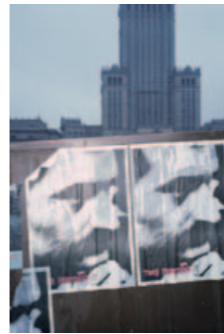
Bár valóban régi művészi hagyománya van a kikötők, a hajók vagy a tengerparti vidék ábrázolásának, a legtöbb kortárs művész számára a tenger elfeledett helyé vált. Sekula a *Halas történetben (Fish Story)*¹¹ ehhez a hagyományhoz nyúlt vissza, bemutatva ennek a világnak a történelmét és jövőjét, egyszerre láttatva a tenger a képzőművészeti ábrázolások vizuális tradícióján keresztül, és – annál hangsúlyosabban – mint társadalmi-gazdasági teret, mely még mindig nagyban meghatározza a világkereskedelmet.

A *Halas történet*, a több részből álló, számtalan módon kiállított, megjelenített és megjelentetett, hosszú éveken keresztül egymásba épülő ciklus, a posztindusztriálisnak nevezett társadalom aktuális gazdaságföldrajzi képét nyújtja. Sekula többek között Barcelona,

The sea and the life of people making their living from the sea appears already as a theme at the beginnings of the history of photography. One of the earliest and most comprehensive socio-documentary works was a calotype album by the Scottish David Octavius Hill and Robert Adamson, entitled *Fishermen and Women of the Firth of Forth*, published in 1844. Their realistic pictures provide a wide analysis of the social and working life of a fishing community in Newhaven, Scotland. Without sentimentalism, they emphasise the heroism of this difficult maritime labour.

Although the depiction of ports, ships or coastal regions is a long-standing artistic tradition, most contemporary artists have forgotten the sea. In *Fish Story*,¹¹ Sekula reached back to this tradition, showing both the history and the future of the maritime world, rethinking the sea through its long history of artistic representation, and, – more emphatically – as a socio-economic realm still vital to the world economy.

Fish Story gives us a current geo-economic picture of so-called post-industrial society, The cycle consists of several chapters, building each upon the other, changing over the course of long years as the project was exhibited and published in many different ways.



Gdańsk, Glasgow, Hong Kong, London, Los Angeles, New York, Rotterdam, San Diego, Szöul és Veracruz kikötőit fényképezte, 1988 és 1994 között. A fényképekből, szövegekből álló, kiállításként, könyvként is létező *Halas történetet* két diavetítés egészíti ki: a brit hajóépítés hajdani központjait bemutató *Szomorú Tudomány (Dismal Science)* és a *Vízen járva (Walking on Water)*, a volt KGST országok ipari fellegváráról, Gdańskról.

A fejlett nyugati világ az ipart – és az ipar képzőművészeti ábrázolását – a harmadik világba száműzte, mindennapos tapasztalatunkhoz tartozik a „Made in China” felirat. A fejlett nyugati országokban a szolgáltatóipar írta felül a termelés alapvető struktúráit, gyárak szárait zárták be és munkások tömegei kerültek az utcára. A demokratikus átalakulás és a globalizálódott kapitalizmus megjelenése Kelet-Európában éppen a gdański hajógyárban kezdődött, a Szolidaritás megszületésével. Sekula a hajógyár hegesztőit, gépészeit és öntőmunkásait fényképezte, az öntödét, a gdański munkanélküli központot és a varsói utcaképet, ahol már megjelenik a nyugati szolgáltatóipar (kaszinók, sex-shopok formájában), abban az időszakban, amely Magyarországon is alapvető változásokat hozott.

Sekula photographed the ports of Barcelona, Gdansk, Glasgow, Hong Kong, London, Los Angeles, New York, Rotterdam, San Diego, Seoul and Veracruz, among others, between 1988 and 1994. *Fish Story* consisting of photographs and textual passage, exists both as an exhibition and a book. The work is supplemented with two sequences of slides: *Dismal Science*, on the former centres of British shipbuilding, and *Walking on Water*, on Gdansk, the industrial citadel of the former Comecon countries.

The developed Western world exiled industry – and the artistic representation of industry – to the Third World: the phrase “Made in China” is everywhere today. In developed Western countries, service industries have overshadowed the basic structures of production. Hundreds of factories have closed down and masses of workers have been thrown onto the street. In Eastern Europe, both democratic transformation and the encroaching shadow of globalised capitalism first appeared in Gdansk shipyard, with the birth of Solidarity. Sekula took photographs of the welders, machinists, and foundry workers of the Shipyard, unemployment offices in Gdansk, and the streets of Warsaw, where the Western service economy had already appeared (in the form of casinos and sex shops). These fundamental changes were experienced at the same time in Hungary, too.

Sekulát a hetvenes évek eleje óta foglalkoztatja a munka és a munkások világa, valamint az a tény, hogy a fényképek és filmek többsége a munkásokat leggyakrabban nem munka közben, hanem a munkaidő végeztével ábrázolja. Az amerikai nagyvállalatok már a XX. század első felében megtapasztalhatták, hogy a gyárbelsőkben, üzemcsarnokokban készült fényképek mekkora veszélyt jelenthetnek rájuk nézve: Lewis Hine gyermekmunkásokról készített megrázó képsorai az egész amerikai társadalmat a gyárosok ellen fordították, de az államszocializmus is hamar felismerte, hogy nem csak a termelőeszközöket, hanem mediális megjelenésüket is kontrollálni kell, ahogy például ez Krzysztof Kieślowski 1979-es *Amatőr* c. filmjéből is kiderül.

A *Cím nélküli diasorozat*, c. 1972-es művével Sekula a Lumière testvérek híres rövidfilmjének (*La sortie des usines Lumière*, 1895) újabb változatát készítette el, amely azonban nem csak a gyárból kijövő munkások vonulását dokumentálja, hanem a művész saját pozícióját is: Sekula ugyanis a hivatalos gyárterületen belül fényképezett, egészen addig, míg az őrk észre nem vették.

A film és az állókép határmezsgyéjén működő diavetítő kattogása maga is ezt a kvázi-indusztriális jelleget erősíti: a vetítés ritmusa az automatizált gyártósorra emlékeztet, ugyanakkor az egyesével keretezett képek individualizálják, kiemelik a tömegeből a figurákat és az őket kiválasztó, fényképező fotóst.

Since the early seventies, Sekula has dealt with the world of labour and labourers, and he has noted that most often photographs and films depict labourers not during work, but after finishing work. In the first half of the 20th century, large American companies were already aware of the risks of photographs taken inside factories and plants: Lewis Hine's soul-stirring series of photographs taken of child workers turned American society against factory owners, but state socialism also soon recognised that—along with the means of production—the media appearance of workers also needed to be controlled. This could be seen, for instance, in Krzysztof Kieślowski's film, *Camera Buff*, produced in 1979.

Sekula, with his 1972 work entitled *Untitled Slide Sequence*, created a new version of the Lumière Brothers' famous short film (*La sortie des usines Lumière*, 1895), which does not simply document the flow of the workers leaving the factory, but also the artist's own position: Sekula photographed at the factory exit until he was spotted by the guards.

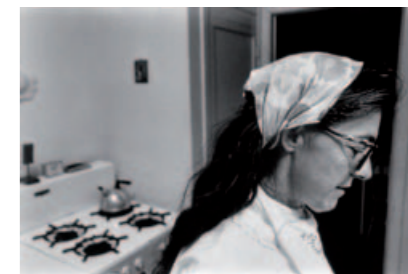
The clicking of the slide projector reminds us of the boundary between film and still photography. The quasi-industrial nature rhythm of the slide projection reminds one of an automated production line, and at the same time, the slides framed individually lift the figures out of the mass, individualising them, together with the photographer operating the camera, who chooses this image or that.

A nappali műszak vége. General Dynamics Convair Repülőgépgyár. San Diego, Kalifornia. 1972. február 17. | End of day shift. General Dynamics Convair Division aerospace factory. Sand Diego, California. 17 February 1972





Repüléstechnikai népmesék | Aerospace Folktales, 1973
 installációs fotó: Marek Kryzaneck, a varsói ZACHĘTA National
 Gallery of Art kiállításán | installation photo made by
 Marek Kryzaneck, on the exhibition at ZACHĘTA
 National Gallery of Art, Warsaw 2009



A társadalmilag elkötelezett dokumentarista fotózás leggyakrabban a társadalom szegényebb rétegeivel, a kizsácoltak, a szerencsétlenek világával foglalkozik. Sekula a *Repüléstechnikai népmesék*ben viszont a saját mikrokörnyezetét vizsgálja: tekintete nem lefelé irányul, hanem arra a kispolgári miliőre, amely őt vette körül. A fényképeken a művész saját családját és lakókörnyezetét láthatjuk; a hangfelvételeken hallható szövegeken, a munkanélküli mérnök apa, az anya és a művész monológjában egyszerre érezhető a személyesség és az objektív hangvétel, mellyel saját helyzetükre és pozíciójukra reflektálnak.

Sekula egyik interjújában¹² idézi Jean-Luc Godard *Kettes szám* (*Numéro Deux*, 1975) című filmjét, amelyben megjelenik az embergép, és az otthon-gyár fogalompárok zavaros viszonya.¹³ Ahogy Max Horkheimer is megjegyezte, a munkanélküliséggel az otthon válik gyárrá: olyan munkahelyé, ahol a házimunka mellett munkakeresés-munkavárás folyik.¹⁴ A piros rendezői székekből nézve-hallgatva a némafilmszerű feliratokkal megszakított képsorok és hangfelvételek egy „feldarabolt mozifilmmé” állnak össze, egy „fehérgalléros” diplomás szellemi munkás elidegenedett hétköznapjainak dokumentumfilmjévé.

Most commonly, socially committed documentary photography deals with the poorer layers of society, with the world of the outcast, the unfortunate. However, in *Aerospace Folktales*, Sekula studies his own micro-environment: instead of turning his eyes downwards, he examines the petty bourgeois milieu that surrounds him. In the photographs, the artist's own family and living environment are visible; in the sound recordings of the monologues of the unemployed-engineer father, the mother and the artist, one can sense the same approach—both personal and objective—with which they reflect on their own situation.

In an interviews,¹² Sekula refers to Jean-Luc Godard's film *Numéro Deux* (1975), which turns upon the confusing relationship between the concept-pairs of person-machine and home-factory.¹³ As Max Horkheimer also pointed out, as a result of unemployment, the home becomes even more like a factory. Housework is joined by the toil of searching and waiting for work.¹⁴ We watch and listen to the family while sitting in the red director's chairs. The picture sequences and sound recordings are punctuated by subtitles like those in silent films. The effect is that of a “disassembled movie”, a defamiliarized documentary film on the everyday life of a white collar family.

Gondolatok egy triptichonról
Meditations on a Triptych, 1973/78
installációs fotó: Marek Kryzaneck,
a varsói ZACHĘTA National Gallery
of Art kiállításán | installation photo
made by Marek Kryzaneck, on the
exhibition at ZACHĘTA National
Gallery of Art, Warsaw 2009



15



A *Gondolatok egy triptichonról* című művében Sekula három archív felvételt választott ki a családi albumból, melyen édesanyja, édesapja és két húga látható. A triptichon központi figurája az ünneplő piros ruhába öltözött anya, aki szinte oltárképszerűen van ábrázolva, a *sacra conversazione* jelenetek stílusában. Ez a sematikus elrendezés a hatvanas-hetvenes években divattá vált színes családi fényképek jellemzője is, Sekulát ugyanis nem a családtagjai individuális portréi érdeklik, hanem viszonyrendszerük, amelyet a társadalmi osztályuk éppúgy meghatároz, mint a katolicizmus (a felvételeket a virágvasárnapi misére menet készítették), vagy a nők társadalmi szerepe.

A képekhez írt gondolatok részben ezt a viszonyrendszert elemzik, de érintenek olyan kérdéseket is, melyek már a dokumentarista fényképezés örökségével és kritikájával is foglalkoznak: a képek beállítottságával és a színekkel. A színes amatőr-fotók szöges ellentétben állnak a dramatikus effektekre épülő, túlesztétizált, többnyire fekete-fehér dokumentumfotózás korabeli gyakorlatával, a kísérő szöveg, a néző aktív részvételére felszólító iskolapad és szék pedig a koncepciótális művészet új, társadalomkritikus megközelítését mutatja.

In his work entitled *Meditations on a Triptych*, Sekula selected three negatives from the family archive showing his mother, father and two sisters. The central figure of the triptych is his mother, wearing her best red dress, depicted as if in an altarpiece, in the style of *sacra conversazione* scenes. This schematic arrangement is also a characteristic feature of colour family photographs of the 1960s and 70s. It is not the family members' individual portraits that Sekula is interested in, but rather their system of relations, determined by their social class and gender, and by Catholicism (the photograph was taken while on the way to the Palm Sunday mass).

The written meditations upon the pictures analyse this system of relations, and also speculate upon the basic codes of photography: the deliberate staging of the pictures and the selection of colours. At the time, colour amateur photographs were at complete variance with the practice of black and white documentary photography, which was excessively refined, aestheticised, and based on dramatic effects. The text, along with the school desk and chair invite the viewer to take an active part in the work. This represented a new social-critical approach to conceptual art.



1999-ben ötvenezeres tömeg tartott demonstrációt az USA tizedik legnagyobb városában, Seattle-ben, ahová a világ vezető gazdasági miniszterei azért gyűltek össze, hogy meghatározzák a következő évezred világkereskedelmét. A globalizációkritikus mozgalom – a megmozdulás méreténél és a beavatkozás erőszakosságánál fogva – első ízben érte el a világsajtó ingerküszöbét. A tüntetésen részt vettek a legnagyobb szakszervezetek, a radikális környezet- és állatvédők, technológiaellenes és az anarchista szerveződések aktivistái éppúgy, mint a feminista mozgalom, vagy különböző vallási csoportok szóvivői is.

Az antikapitalista mozgalmak azóta is folytatják a tiltakozást a világ számtalan pontján, a hatalom pedig mindenhol gumilövedékek, könnygázgránátok, különleges alakulatok bevetésével, kijárási tilalom bevezetésével lép fel ellenük. A „seattle-i csatának” nevezett eseményeket a globalizációkritikus mozgalmak jelképes születésnapjaként tartják számon, azóta a WTO és a fejlett és fejlődő országok (G-20) vezetőinek csúcstalálkozóit a világ minden tájáról érkező globalizáció-ellenes tüntetők demonstrációja mellett tartják meg, (jelenleg éppen Torontóban).

In 1999, a crowd of fifty thousand people demonstrated in Seattle, the tenth largest city in the USA, where the world's economic ministers gathered to work out rules for world trade in the next millennium. Because of the size and violence of the demonstrations, the anti-globalization movement reached the stimulus threshold of the world press for the first time. The largest trade unions, radical environment and animal protectionists, the activists of anti-technology and anarchist organisations all took part in the demonstration, as did the feminists and religious groups.

Since Seattle, the anti-capitalist movement have continued to protests at countless locations around the world. The authorities always use rubber bullets and tear-gas grenades, deploying special troops and imposing wide curfews. The "Battle of Seattle" is regarded as the symbolic birthday of globalisation-critical movements, and since then, the summits of the leaders of the WTO and developed and developing countries (G-20) have always been held against the protests of anti-globalisation demonstrators from all over the world (as is the case currently in Toronto).

Sekula kamerájával jelen volt Seattle-ben, azzal a céllal, hogy együtt áramoljon a tüntető tömeggel, és megörökítse azokat a pillanatokot, amelyek az események perifériáján történnek, a zavargások átmeneti, nyugalmi pillanataiban. Szándékoltan kerülte a modern fotózszurnalizmus bravúros trükkjeit, a méteres objektívet. A képek készítésénél nem használt sem vakut, sem egyéb fotós kelléket, még autofókusz sem. Az éjszakai, néha homályos képek a fotótörténet olyan előzményeit idézik, mint Robert Capa „kissé elmosódott” fényképei a normandiai partraszállásról. Sekula azonban résztvevő és nem csak dokumentáló művész ezeken a képeken, aki együtt hallgatta a tüntetőkkel Seattle híres szülőlténe, Jimi Hendrix-nek az amerikai himnuszról készített pszichedelikus átíratát.

Sekula ebben a munkájában azoknak a nőknek hódol, akik az elveik miatt akár meztelenül is képesek felvonulni a hideg, esős utcákon. Ahogy Hilde van Gelder, a jelen kiállítás katalógusának egyik szerzője megjegyzi: „Egyes Seattle-ben készült képekről óhatatlanul *A Szabadság vezető a népet* című 1830-as Delacroix festmény juthat a néző eszébe.”¹⁵

Sekula was there in Seattle with his camera in order to move along with the demonstrating crowd and to record moments at the periphery of the events, the peaceful intervals between the disturbances. He avoided the clever tricks of modern photojournalists, with their metre-long zoom-lenses, flash and auto-focus. The night-time pictures, evoke antecedents from the history of photography like the "slightly blurred" photographs of Robert Capa documenting the Normandy landings. But in these pictures, Sekula is not only the documenting artist, but also a participant, hearing together with the demonstrators the psychedelic version of the American national anthem by Jimi Hendrix, famous native of Seattle.

Sekula pays respect to women willing to march in the cold and rainy streets, even naked, to support their principles. As Hilde van Gelder, one of the authors of the catalogue to the present exhibition, notes: "Some of the photographs taken in Seattle unavoidably remind viewers of Delacroix's painting from 1830: *Liberty Leading the People*".¹⁵



A seattle-i zavargások évében, 1999-ben Sekula nyílt levélben fordult a Microsoft vezetőjéhez, Bill Gates-hez: „A múltkoriban az Ön lenyűgöző otthona mellett úszkáltam, de végül mégsem mertem kopogtatni. Hogy őszinte legyek, megrettentem a víz alatti szenzoroktól. Pedig szerettem volna egy pillantást vetni Winslow Homer Lost on the Grand Banks című festményére. Fantasztikus kép, de magunk közt szólva 30 millió dollár túlzás volt érte. ENNYI PÉNZT AMERIKAI FESTMÉNYÉRT MÉG SOSEM FIZETTEK! ...”

A triptichonformán elrendezett három fénykép központi képén ezúttal a művész maga látható, amint valóban Bill Gates háza előtt úszik el. A triptichont kiegészíti a géppel írott levél,¹⁶ és az inkriminált Winslow Homer festmény másolata. Sekula ironikusan hozza összefüggésbe a festészeti realizmust a dokumentarista fotóktól elvárt hitelességgel, miközben a multinacionális nagyvállalatok vezetőinek személyes felelősségét firtatja, és olyan kérdéseket tesz fel, mint: „Apropó, Bill, a világhálón bóklászva Maga is szokott tévelyegni? Vagy épp ellenkezőleg, magára talál? És mi, többiek, (elveszettek és megtaláltak) - mi vajon fenn vagyunk a hálón, vagy benne rekedtünk?”

A *Tisztelt Bill Gates* nyitott mű. Egyik változata Leuvenben, Winslow Homer egyik kortársának, Constantin Meunier-nek a korai munkásmozgalmi szobraira reflektálva, óriásplakátokon volt kiállítva,¹⁷

In 1999, the year of the disturbances in Seattle, Sekula wrote an open letter to Bill Gates, the head of Microsoft: “I swam past your dream house the other day, but didn’t stop to knock. Frankly, your underwater sensors had me worried. I would have liked to take a look at Winslow Homer’s Lost on the Grand Banks. It’s a great painting, but speaking as a friend and fellow citizen, at \$30 million, you paid too much. HIGHEST PRICE EVER PAID FOR AN AMERICAN PAINTING!!!!...”

In the central picture of the photographic triptych the artist himself swims past Gate’s house. The triptych is supplemented with the typed letter¹⁶ and a copy of Winslow Homer’s painting. Sekula ironically demands of realist painting realism the authenticity expected from documentary photographs, while prying into the personal responsibility of the heads of large multinational corporations, asking: “And as for you, Bill, when you’re on the net, are you lost? Or found? And the rest of us – lost or found – are we on it, or in it?”

Dear Bill Gates is open-ended. One version of the work was exhibited on outdoor billboards in Leuven, in a commentary upon Constantin Meunier’s early sculptures of labourers, a Belgian contemporary of Winslow Homer.¹⁷ And in 2009, for this exhibition, Sekula wrote another sincere “follow-up” letter to his “old acquaintance,” asking why he had not heard back over the ensuing ten years (*Dear Bill*, 2009).



2009-ben pedig, erre a kiállításra, ismét őszinte hangú, nyílt emlékeztető levelet intézett „régis ismerőséhez” (*Kedves Bill / Dear Bill*, 2009), melyben megkérdezte tőle, hogy mi az oka a hallgatásának az elmúlt tíz évben.



„Amikor Adam Smith először beszélt a kockázatról, a tengerre gondolt. Lehet, hogy azért, mert a kockázat a legizgalmasabb, és egyben leg-hátborzongatóbb gazdasági fogalom, olyasmi, mint az esztétikában a fenséges?”¹⁸

A tengerészet szerencsejátéka címet Sekula a közgazdaságtan atyjától, Adam Smith-től kölcsönözte, *A nemzetek gazdagsága, e gazdagság természetének és okainak vizsgálata* című híres könyvéből (1776).¹⁹ Smith a tengerészek életét a szerencsejátékosokéhoz hasonlítja, hiszen egzisztenciájuk állandóan ki van téve a tenger szélségeinek. Míg a hajók fedélzetén dolgozó matrózok az életüket, a hajók tulajdonosai a vagyonukat teszik kockára.

Sekula számtalan művében, így például a *Halas történetben* (*Fish Story*, 1988–95), a *Titanic nyomában* (*Titanic's Wake*, 1998–2000),²⁰ a documenta 12-n bemutatott *Hajótörés és munkásokban* (*Shipwreck and workers*, 2007)²¹ vagy az *Elfeledett tér* (*Forgotten Space*, 2010, társrendező: Noël Burch) című filmben a tengerrel, a tengeri kereskedelemmel foglalkozik. A globalizáció egyik szimbóluma számára a konténer, ez az amerikai találmány, amelyet a hatvanas évek óta uniformizált, standard módon használnak a világ különböző kikötőiben, Barcelonától Hongkongig, s így a globalizált tömegtermelés egyik kulcsszereplőjévé vált. Áruk végtelen tömege áramlik ezekben a konténerekben azon, a modern időkben elfeledett térnek számító területen – a tengereken és óceánokon –, ahol a világkereskedelem csaknem 90 százaléka zajlik.

A filmben (mely egy három órás film rövidebb, 27 perces változata) Sekula olyan kérdésekre keresi a választ, mint: „Mit jelent tengeri hatalomnak lenni? A tengeri erőforrások kiaknázását? Uralmat a habok felett?”

A tenger munkásainak talányos nyelve egyetemes, a japán halászati iskolától a barcelonai kikötőig. Ahogy a filmben is elhangzik: „egy halászcsaládból származó fiatal nő jobban érti az óriás tonhallal kereskedő tokiói kikiáltók nyelvét, mint a japánból érkező újságíró.”

“When Adam Smith first spoke about risk, he thought about the sea. Could it be because risk is the most exciting and terrifying concept in economics – something like the sublime in aesthetics?”¹⁸

Sekula borrowed the title *The Lottery of the Sea* from the most famous book by Adam Smith, pioneer of political economics, *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations* (1776).¹⁹ Smith compares the lives of sailors to those of gamblers of lottery players, as their existence is permanently exposed to the dangers of extremities of the sea. Sailors risk their lives, while shipowners risk their wealth.

Sekula deals with the sea and sea trade in many of his works: in *Fish Story*, (1988–95), *Titanic's Wake* (1998–2000),²⁰ and *Shipwreck and Workers* (2007)²¹ exhibited at documenta 12, and in the soon-to-be-released film *Forgotten Space*, (Co-directed with Noël Burch). For him, one of the key symbols and tools of globalisation is the cargo container. Since the 1960s this American invention has become the uniform standard for sea and land cargo-handling all around the world, leading to globalised mass production. An unprecedented quantity of goods—90 percent of world trade—is shipped via the “forgotten space” of the sea.

In the film, that is a 27 minute version of a 3 hour film, Sekula asks: “What does it mean to be a maritime nation? To harvest the sea? Or to rule the waves?”

The workers of the sea speak an obscure but universal language, whether in a fishing school in Japan or on the docks of Barcelona. The narrator speaks: “A young Spanish woman from a fishing family better understands the market calls of the Tokyo auctioneers of giant tuna than does a visiting journalist from Japan”. In the film made from documentary and archival footage, accompanied by a wide range of music, from Bach to plaintive docker's songs also containing archive film recordings and sailors' songs, Sekula reveals a world where the abstract numbers of the world economy take on a concrete form, and

Az archív filmfelvételeket és tengerészdalokat is tartalmazó filmben egy olyan világot mutat meg Sekula, ahol a gazdasági világ elvont számai konkrét formát öltenek, és ahol a kikötői rakodómunkások is hatékony eszközzel – a sztrájkjal – rendelkeznek a munka és a tőke közti egyensúly megváltoztatására.

A film különösen fájdalmas lehet egy olyan országból nézve, amelyet csak nosztalgikus, mitizáló történehamisítással lehetne tengeri nagyhatalomnak nevezni, ahol a vizek feletti uralom az árvizekkel és belvizekkel való hadakozást jelenti, és ahol jobbra éppen a Sekula által kritizált világkereskedelemtől várják az egyedüli üdvösséget.

- 1 Részlet a *Repüléstechnikai népmesékből* (*Aerospace Folktales*, 1973) ld: Allan Sekula: *Photography Against the Grain. Essays and Photo-Works, 1973-1983*. The Nova Scotia Series, Halifax, 1984, repr.: Allan Sekula: *Dismal Science, Photo Works 1972-1996*, University Galleries, Illinois State University, 1999, 114. Köszönöm Allan Sekulának a szöveget érintő megjegyzéseit, javításait és javaslatait.
- 2 Legfontosabb elméleti írásai közé tartoznak: On the Invention of Photographic Meaning (1974), *Artforum*, 1975/5. repr.: *Thinking Photography* (ed.: Victor Burgin,) London: Macmillan, 1982; Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (1976–78), *The Massachusetts Review*, 1978/4, repr.: Allan Sekula: *Dismal Science*, 1999; *Photography against the Grain* (1984) című esszé- és fotógyűjteménye ma már beszerezhetetlen, az azonos című bevezető szöveg ld.: *Dismal Science*, 1999; The Body and The Archive, OCTOBER, 1986/Winter, repr.: Richard Bolton (ed.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT Press, 1989, 342–388. Sekula művészetéről az eddigi egyik legátfogóbb katalógus, mely részletes bibliográfiát is tartalmaz: Sabine Breitweiser (ed.): *Allan Sekula: Performance under Working Conditions*, Wien: Generali Foundation, 2003.
- 3 Katarzyna Ruchel-Stockmans: The Unbearable Heaviness of Myth. In: Karolina Lewandowska (ed.): *Allan Sekula - Polonia and Other Fables*, Chicago: The Renaissance Society at The University of Chicago – Warsaw: Zachęta Gallery of Art, 2009, a magyar kiadás *Polónia és más mesék* címmel jelenik meg, a Ludwig Múzeum gondozásában. (ford.: Szekeres Andrea, Zöldi Anna)
- 4 Benjamin Buchloch, Allan Sekula, Frits Giertsberg (eds.): *Allan Sekula: Dead Letter Office*, Rotterdam: Nederlands Foto Instituut, 1997: 10-12. – ld. Lukács György: *The Meaning of Contemporary Realism*, trans.: John Mander, London: Merlin, 1963 – Lukács a realizmussal kapcsolatos korábbi, sarkalatos nézeteit csak nagyon későn, ebben könyvében revidálta, Buchloch ennek az új, Lukács-féle „kritikai

where dockworkers still have an efficient tool – the strike – to change the balance of power between labour and capital.

The film can be especially painful when seen in a country which can regard itself as a sea power only through the lens of nostalgia and a mythic falsification of history, where control over water entails fighting against the flooding of inland waters, and where the only salvation is imagined to come precisely from the globalized trade criticised by Sekula.

- 1 Excerpt from *Aerospace Folktales*, 1973; repr. in: Allan Sekula: *Photography Against the Grain. Essays and Photo-Works, 1973-1983*. The Nova Scotia Series, Halifax, 1984, repr. in: Allan Sekula: *Dismal Science, Photo Works 1972-1996*, University Galleries, Illinois State University, 1999, 114. I thank Allan Sekula for his comments, corrections and recommendations.
- 2 His most important theoretical writings include: “On the Invention of Photographic Meaning” (1974), *Artforum*, 1975/5. repr. in: *Thinking Photography* (ed.: Victor Burgin,) London: Macmillan, 1982; “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary” (1976–78), *The Massachusetts Review*, 1978/4, repr. in: Allan Sekula: *Dismal Science*, 1999; his essay and collection of photographs entitled *Photography against the Grain* (1984) is now unobtainable, for the introductory text with the same title, see: *Dismal Science*, 1999; “The Body and The Archive”, *October*, 1986/Winter, repr. in: Richard Bolton (ed.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT Press, 1989, 342–388. The most comprehensive catalogue of Sekula’s art to date, which also includes a detailed bibliography: Sabine Breitweiser (ed.): *Allan Sekula: Performance under Working Conditions*, Vienna: Generali Foundation, 2003.
- 3 Katarzyna Ruchel-Stockmans: “The Unbearable Heaviness of Myth.” In: Karolina Lewandowska (ed.): *Allan Sekula - Polonia and Other Fables*, Chicago: The Renaissance Society at The University of Chicago – Warsaw: Zachęta Gallery of Art, 2009. The Hungarian version is being published by Ludwig Ludwig Museum, under the title *Polónia és más mesék* (translated by Andrea Szekeres és Anna Zöldi).
- 4 Benjamin Buchloch, Allan Sekula, Frits Giertsberg (eds.): *Allan Sekula: Dead Letter Office*, Rotterdam: Nederlands Foto Instituut, 1997: 10-12. – see György Lukács: *The Meaning of Contemporary Realism*, trans: John Mander, London: Merlin, 1963. Lukács only revised his early, fundamental views of realism at a very

realizmusnak” az újraértelmezését adja Sekula műveinek elemzésekor.

- 5 ld. Jan Baetens, Hilde Van Gelder: *Critical Realism in Contemporary Art – Around Allan Sekula’s Photography*, Leuven University Press, 2006, 2010
- 6 a folyamatról ld. pl: Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven-London: Yale University Press, 2008
- 7 a MOMA archívumában található a kézirat, idézi, többek között: A. D. Coleman: *Diane Arbus, Lee Friedlander, and Garry Winogrand at Century’s End*, http://www.nearbycafe.com/artandphoto/cspeed/essays/Coleman_MoCA.pdf
- 8 Kassák Lajos: *A mi életünkéből, A munka fotókönyve*. Budapest, 1932
- 9 Jean-Louis Baudry, The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Baudry (eds.), *Film Theory and Criticism*. Introductory Readings, New York/Oxford, 1992, pp.302–312. [magyarul: A filmi apparátus ideológiai hatásai, ford.: Huszár Linda, *Apertúra*, film-vizualitás-elmélet, 2006/ősz; <http://apertura.hu/2006/osz/baudry>]
- 10 Allan Sekula: Polonia and Other Fables, In: *Polonia and...*, 2009
- 11 Allan Sekula: *FISH STORY*, Photographs by Allan Sekula. Text by Benjamin Buchloh. Düsseldorf: Richter Verlag 1995. A Fish Story magyarul hátrányoskodást jelent, a halászok túlzó elbeszéléseit a zsákmány nagyságáról (ld.: „Ekkora halat fogtam”) – Sekula könyvének német címe, a SeemaNsgarn [2002] szintén a tengerrel kapcsolatos: (ld.: „messziről jött ember azt mond, amit akar”).
- 12 „Allan Sekula: realisme critique / The Critical Realism of Allan Sekula”, interview with Pascal Bausse, *Art press*, Paris, November 1998: 19–26
- 13 A jobbra munkás (pontosabban munkanélküli) környezetben játszódo filmben például szó esik egy bizonyos „hogyszívjákról” (ami franciául „machin”-t jelent), akit egy idő után csak mint „machine”-t [gépet] emlegetnek. Ez a nézőpontváltás többször is megjelenik a film folyamán.
- 14 Max Horkheimer: Art and Mass Culture, [1937], *Critical theory: Selected Essays*, trans. Matthew J.O’ Connell et al., New York: Herder and Herder, 1972, 276. / Max Horkheimer: *Neue Kunst und Massenkultur* (1941)
- 15 Hilde van Gelder: Polonia and Other Fables: Reading the Artist in the Work. In: *Polonia and other Fables...*, 2009
- 16 Az sem véletlen, hogy Sekula a Microsoft atyjának hagyományos írógéppel írt.
- 17 ld.: Hilde Van Gelder (ed.): Constantin Meunier. *A Dialogue with Allan Sekula*, Leuven University Press, 2005.
- 18 részlet a filmből
- 19 Adam Smith: *A nemzetek gazdagsága, e gazdagság természetének és okainak vizsgálata*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959 (ford.: Bilek Rudolf, bev.: Mátyás Antal)
- 20 Allan Sekula: *TITANIC’s wake*, Edition Camera Austria, Graz 2003.
- 21 Hilde van Gelder: *Allan Sekula: The documenta 12 project [and beyond]*, http://www.aprior.org/texts/apm15_vangelder_sekula.pdf

late point, in this book, and Buchloch gives a reinterpretation of Lukács’ new

“critical realism” when analysing Sekula’s works.

- 5 See Jan Baetens, Hilde Van Gelder: *Critical Realism in Contemporary Art – Around Allan Sekula’s Photography*, Leuven University Press, 2006, 2010.²
- 6 On the process, see, e.g., Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven-London: Yale University Press, 2008.
- 7 The manuscript in the MoMA archives, quotes, among others: A. D. Coleman: *Diane Arbus, Lee Friedlander, and Garry Winogrand at Century’s End*, http://www.nearbycafe.com/artandphoto/cspeed/essays/Coleman_MoCA.pdf
- 8 Lajos Kassák: *A mi életünkéből, A munka fotókönyve [From our lives, the work photo book]*, Budapest, 1932.
- 9 Jean-Louis Baudry, “The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, in: Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Baudry (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York/Oxford, 1992, pp.302–312.
- 10 Allan Sekula: “Polonia and Other Fables”, in: *Polonia and...*, 2009.
- 11 Allan Sekula: *FISH STORY*, Photographs by Allan Sekula. Text by Benjamin Buchloh. Düsseldorf: Richter Verlag 1995. *Fish Story* means an implausible, boastful story told by fishermen who traditionally exaggerate the size of their catch. – The German title of Sekula’s book, *Seemannsgarn* (2002), is also related to the sea (see: “someone from far away can say whatever they want”).
- 12 “Allan Sekula: realisme critique / The Critical Realism of Allan Sekula”, interview with Pascal Bausse, *Art press*, Paris, November 1998: 19–26.
- 13 In the film mostly taking place in a workers’ [unemployed] environment, there is a certain “whatsitsname” (“machin” in French), who is simply referred to as “machine” after a while. This change of viewpoint occurs during the film several times.
- 14 Max Horkheimer: “Art and Mass Culture” (1937), *Critical Theory: Selected Essays*, trans. Matthew J.O’ Connell et al., New York: Herder and Herder, 1972, 276; Max Horkheimer: *Neue Kunst und Massenkultur* (1941).
- 15 Hilde van Gelder: “Polonia and Other Fables: Reading the Artist in the Work”, in: *Polonia and other Fables...*, 2009.
- 16 It is not by chance that Sekula wrote his letter to the father of Microsoft on a traditional typewriter.
- 17 See: Hilde Van Gelder [ed.]: *Constantin Meunier. A Dialogue with Allan Sekula*, Leuven University Press, 2005.
- 18 Excerpt from the film.
- 19 Adam Smith: *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*, 1776.
- 20 Allan Sekula: *TITANIC’s wake*, Edition Camera Austria, Graz 2003.
- 21 Hilde van Gelder: *Allan Sekula: The documenta 12 project [and beyond]*, http://www.aprior.org/texts/apm15_vangelder_sekula.pdf

Négy fotográfiai lecke a kispolgárságnak | *Four Lessons on Photography for the Petit-Bourgeoisie*, 1976–2010

krétarajz a falon | sketch on the wall

©a művész jóvoltából | courtesy of the artist

Polónia és más mesék | *Polonia and Other Fables*, 2007–2009

10 archív minőségű tintasugaras nyomat, 32 kromogén nyomat, szövegfüzet

és falra nyomtatott idézetek | 10 archival inkjet prints, 32 chromogenic prints, framed; text booklet and wall-mounted quotations

©a művész és a Galerie Michel Rein, Párizs jóvoltából | courtesy of the artist and the Gallery Michel Rein, Paris

Vízen járva | *Walking on Water*, 1990–1995

(A *Halas történet* 9. fejezete) | (Chapter 9 from Fish Story)

diavetítés és szövegfüzet, 80 db 35 mm-es diaposzítív | slide projection and text booklet, 81 slides, 35 mm transparencies | 14', loop

©a művész és a Christopher Grimes Gallery, Santa Monica jóvoltából
courtesy of the artist and the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Repüléstechnikai népmesék | *Aerospace Folktales*, 1973

51 db fekete-fehér fénykép, 23 keretben; 3 db piros rendezői szék; 6 db areca pálma; 3 szimultán, szikronizálatlan hangfelvétel | 51 b&w photographs in 23 frames, 3 red canvas director's chairs

6 potted fan palms, 3 simultaneous, unsynchronized CD recordings

© courtesy of the artist and the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Cím nélküli diasorozat | *Untitled Slide Sequence*, 1972

A nappali műszak vége. General Dynamics Convair Repülőgépgyár. San Diego,

Kalifornia, 1972. február 17. | End of day shift. General Dynamics Convair

Division aerospace factory. Sand Diego, California. 17 February 1972

75 db fekete-fehér, 35 mm-es diaposzítív | 75 b-w slides, 35 mm transparencies | 17'20", loop

©a művész és a Christopher Grimes Gallery, Santa Monica jóvoltából
courtesy of the artist and the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Gondolatok egy triptichonról | *Meditations on a Triptych*, 1973–78

3 fénykép, egy keretben (66 x 150 cm), iskolapad, szék | 3 pictures, framed together (66 x 150 cm), a table, a chair

©a művész és a Christopher Grimes Gallery, Santa Monica jóvoltából
courtesy of the artist and the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Könnygázra várva [fehér glóbusztól a feketéig] | *Waiting for Tear Gas [white globe to black]*, 1999–2000

diavetítés, 81 db 35 mm-es diaposzítív | slide projection, 81 slides, 35 mm transparencies | 14', loop

a diasorozat társszerkesztője | sequence coeditor: Sally Stein

©a művész és a Christopher Grimes Gallery, Santa Monica jóvoltából
courtesy of the artist and the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Tisztelt Bill Gates | *Dear Bill Gates*, 1999

3 kromogén nyomat egy keretben (74 x 271 cm), Winslow Homer *Lost on the Grand Banks* c. festményének a másolata (29,7 x 42 cm), levél (keretezve:

39,7 x 31 cm) | 3 photos in 1 frame (74 x 271 cm), copy of Winslow Homer painting *Lost on the Grand Banks* (29,7 x 42 cm), letter (framed: 39,7 x 31 cm)

©a művész és a Galerie Michel Rein, Párizs jóvoltából | courtesy of the artist and the Gallery Michel Rein, Paris

A tengerészet szerencsejátéka: Előszó és befejezés

***The Lottery of the Sea: Prologue and Ending*, 2006**

videoinstalláció | video-projection | 27'

©a művész jóvoltából | courtesy of the artist

***Kedves Bill (Emlékeztető) | Dear Bill (Follow-Up)*, 2009 [December]**

nyomtatott levél, magas rosttartalmú papír, 3 lap egyenként 30 x 24 cm

laser printer letter on linen paper, 3 sheets 30 x 24 cm each

©a művész jóvoltából | courtesy of the artist

***A példány és a visszanyert példány | Specimen and Specimen Recovered*, 2009**

[December]

ink and opaquing fluid on linen paper, 2 sheets 30 x 24 cm each

©a művész jóvoltából | courtesy of the artist

LUDWIG MÚZEUM

Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art

Nyitva: kedd–vasárnap: 10.00–20.00 | Hétfőn zárva
Open: Tuesday–Sunday: 10.00 a.m.–8.00 p.m. | Closed on Mondays
Tél: +361-555-3444 | info@ludwigmuseum.hu
www.ludwigmuseum.hu

2010.07.09 ➔ 09.19

LUDWIG MÚZEUM

Kortárs Művészeti Múzeum | Museum of Contemporary Art