

# Fotóművészet

LIX. évfolyam, 2016. 3. szám

Ára: 840,- Ft



ÖSSZPONTOSÍTOTT ERŐ **VAGYOK**



**AZ ÚJ NIKON D500 VAGYOK.** Profi képességeimet egy kompakt váz rejti. Hihetetlen, 153 pontos AF-rendszerem van, és 4K UHD videófelvételre vagyok képes. Akár ISO 51 200-ig állítható a fényérzékenységem, és 180 000 képpontos AE-fényméréssel rendelkezem. A SnapBridge BLUETOOTH® segítségével kapcsolja össze a kamerádat az arra alkalmas okos eszközökkel, minden kép automatikus feltöltését is lehetővé téve a számodra. Kisméretű profi vagyok. Tudj meg többet: [nikon.hu](http://nikon.hu)

A BLUETOOTH® szóvédjegy és emblémák a Bluetooth SIG, Inc. bejegyzett védjegyei, amiket a Nikon Corporation a Bluetooth SIG, Inc. licencengedélyével használ.

At the heart of the image



Hajdú D. András, Vékony Dorottya, Koreai fotográfusok **Kiállítás:** 34. Sajtófotó kiállítás, Nemzeti Szalon 2016, Łódź Fotofestival, Arles-i találkozások **Fotótörténet:** Anders Engman, A magyarországi holokauszt-fotográfiák archiválásának és publikálásának problémái, 2. rész **Fotótechnika:** Plaubel Makina

A folyóiratot a  Nemzeti Kulturális Alap támogatja





Megrendelőink  
tőlünk  
mindig  
a legfontosabbat  
kapják.



Prospektus Nyomda

8200 Veszprém, Tartu utca 6. tel: (06-88) 422-914 www.prospektusnyomda.hu



Fotóművészet

www.fotomuveszet.net

2016 • 3

2016. LIX. ÉVFOLYAM 3. SZÁM

Főszerkesztő: Tímár Péter

Szerkesztőség: Bacskai Sándor, Fejér Zoltán, Horváth Imre,  
Markovics Ferenc, Stemplerné Balog Ilona, Szegő György

#### TARTALOM

<b>Nem az extremitás, hanem a hétköznapi kegyetlenség érdekel</b> <i>Hajdú D. András fotóriporterrel BACSKAI SÁNDOR beszélget</i>	3
<b>SURÁNYI MIHÁLY: Látva lássanak</b> <i>Képek és pixelek   Fotóművészet – és azon túl   Nemzeti Szalon 2016</i>	18
<b>Szavak a 34. Sajtófotó kiállítás kapcsán</b>	23
<b>SOMOSI RITA: Irányított csoportosulások</b> <i>A személyesség határai és a mesterséges közösségek jelensége Vékony Dorottya munkáiban</i>	34
<b>TÍMÁR PÉTER: Messziről jött emberek</b> <i>Korea múltja, jelene és jövője</i>	42
<b>GELLÉR JUDIT: Meglátni a nem láthatót</b> <i>A Łódź Fotofestival 2016 két kiállításáról</i>	54
<b>SOMOSI RITA: Nyomhagyás</b> <i>A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Fotográfia szakos végzős hallgatói</i>	62
<b>PFISZTNER GÁBOR: Mi van itt?</b> <i>Fotó és kortárs művészet 2. rész</i>	72
<b>Politika, természetesen?</b> <i>Thomas Struth Nature &amp; Politics című kiállítása a berlini Martin Gropius Bauban</i>	81
<b>ANNE KOTZAN: Találkozások a fotográfiával</b> <i>Arles 2016</i>	86
<b>SZEGŐ GYÖRGY: Városportrék</b> <i>Zoom! Építészet- és városképek</i>	94
<b>SÜMEGI GYÖRGY: Anders Engman fényképe a rejtélyes rajzólóról</b>	102
<b>JALSOVSZKY KATALIN: A történeti fotográfiák hitelességének védelmében</b> <i>A magyarországi holokauszt-fotográfiák archiválásának és publikálásának problémái, 2. rész</i>	104
<b>FEJÉR ZOLTÁN: A csodálatos (an sikeres) Plaubel Makina</b>	115
<b>MONTVAI ATTILA: Hány megapixeles volt Michelangelo kalapácsa?</b> <i>Avagy alkotói eszköz-e a fotótechnológia? 2. rész</i>	119
<b>TÍMÁR PÉTER: Könyvespolc</b>	126
<b>Summary</b>	<b>Borító3</b>

#### CÍMLAP:

Olivier Culmann: The Others, Phase 1, 2009–2013.

Courtesy of the artist and Tendance Floue © OLIVIER CULMANN



Bacscai Sándor (1961)

**Bacscai Sándor** (1961) Író, újságíró, a Fotóművészet munkatársa. A kilencvenes években körülbelül száz életút-interjút készített a Magyar Fotográfiai Múzeum archívuma számára.

Fejér Zoltán (1951)

Szabadúszó fotós. 1968 óta foglalkozik a fényképezés különféle alkotó módozataival. 1985 óta folytat fotótörténeti kutatásokat, ezekből eddig kilenc könyvet publikált. Lapunk munkatársa.

Gellér Judit (1983)

Kurátor. 2000-től publikálja verseit, kritikáit, kiállítás-ajánlóit különböző szaklapokban és folyóiratokban. Egyetemi tanulmányait a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Designelmélet mesterszakán fejezte be. 2012-től tagja, 2013 és 2015 között vezetőségi tagja a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának. 2013-ban kezdte meg PhD tanulmányait az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti programján, 2014-től meghívott előadó a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Fotográfia szakán, 2015-től a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ művészeti munkatársa.

Jalsovszky Katalin, dr. (1943)

Muzeológus. 1968-ban végzett az ELTE történelem–újkori történeti muzeológia szakán. 2009-ben történt nyugdíjba meneteléig a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának tudományos főmunkatársa. Több történeti fényképalbum társszerzője, történeti kiadványok, folyóiratok képszerkesztője, kiállítások kurátora.

Kotzan, Anne (1961)

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

Montvai Attila (1942)

Fotóművész, az ELTE fizikus szakán szerzett diplomát. Fotóművészként és aktív elméleti szakíróként a fotográfia, illetve tágabb megközelítésben a vizuális közlési csatornák technikai, kulturális és intellektuális határainak felmérésével, kiterjesztésével foglalkozott. Fizikusként hasonló vonalak mentén dolgozott a matematikai modellek érvényességét vizsgálva. Ennek eredményeként a Cambridge-i International Biographical Centre Montvai Attilát, mint a 21. század iránymutató tudósát tartja számon, és 2006-ban jelölte az Archimedes Awardra.

## NKA Nemzeti Kulturális Alap

Fotókritikai, elméleti és fotótörténeti folyóirat. Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére, az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódaként. Megjelenik évente négyszer. Főszerkesztő: Tímár Péter. A szerkesztőség postacíme: 1676 Budapest, Pf. 72. Telefon: **291-3621, 06-20-9391-867**. E-mail: fotomuveszet@t-online.hu. Kiadó: Magyar Fotográfiai Szaksajtó Alapítvány. A kiadásért felel: Tímár Péter.
• A folyóiratot a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Nemzeti Kulturális Alap, az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nikon Kft. és a Magyar Fotográfiai Szaksajtó Alapítvány támogatja.
• Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008 Budapest, Orczy tér 1. Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440. További információ: 06 80/444-444. Éves előfizetési díj 2008-tól: **3360 Ft**, egy szám ára: bruttó **840 Ft**. Előfizetői példányokkal kapcsolatos reklamációk a 06-1-767-8262 számon tehetők meg. Külföldön terjeszti a Batthyány Kultúra-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6. Tel./fax: 00-36-1-201-8891. Tel.: 00-36-1-212-5303, E-mail: batthyany@kulturpress.hu) Index: 25 307
• Terjeszti a Hírker Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóság (HELP), egy-számlaszáma: Postabank Rt. 21998636/02102809, és a kiadó.
• Nyomdai előkészítés, képfeldolgozás, nyomás: Prospektus Nyomda, Veszprém. Felelős vezető: Szentendrei Zoltán

**Előfizetés a „hivatalos” postai eljáráson kívül a weblapunk erre a célra kialakított része kitöltésével, illetve az E-mail címünkre, vagy a 1676 Budapest, pf. 72 címre küldött levélben is kezdeményezhető.**

**HU ISSN 0532-30-10**

A Nemzeti Kulturális Alap logója

A művészi fényképeket honorárium fizetése nélkül, a fotográfusok/jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük. Ezt a tényt csak akkor említjük név szerint, az egyes képekhez tartozó képaláírások részeként, ha ezt az alkotó, illetve a kép jogainak tulajdonosa kéri. A képaláírásokat illetően egyebekben is 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.

Pfisztner Gábor (1967)

Történelem–német szakon végzett az ELTE-n, és két félévig az Iparművészeti Főiskola vizuális kommunikáció szakán volt vendéghallgató. Gimnáziumi tanár.

Somosi Rita (1980)

Művészettörténetet és kulturális menedzsmentet tanult. Kurátorként dolgozik és kortárs művészetről publikál, különös tekintettel a fotóművészetre és kortárs ékszerre. A VILTIN Galéria munkatársa.

Surányi Mihály (1959)

A BME Vegyészmérnöki karán diplomázott 1982-ben. 2005 és 2008 között a MOME művészeti menedzser képzésére járt. A magyar fotográfiai életben a Nessim Galéria vezetőjeként vált ismertté: 2006 óta több, mint negyven budapesti és külföldi kiállítást rendezett. Fontos feladatának tartja a kortárs magyar fotográfusok nemzetközi bemutatását. Érdeklődésének középpontjában a kortárs fotográfia alkotói és tendenciái állnak. Az utóbbi időben figyelme a fotográfia vizuális hagyományban betöltött szerepe felé fordult.

Sümegi György (1947)

Művészettörténész. Volt szerkesztő (Forrás, Múzsák Kiadó), dolgozott a közigazgatásban, levéltárban. Kutatásai, tanulmányai és könyvei a Duna-Tisza köze szakrális művészetéhez, a kecskeméti szecessziós építészethez, a hazai művésztelepekhez, a fotóművészethez (Pécsi József életműve, 1956 fotóhagyatéka), az 1956-os forradalom Képtárához, a 20. századi erdélyi (Nagy István, Szolnay Sándor, Miklóssy Gábor) és magyarországi képzőművészek (Szalay Lajos, Tóth Menyhért stb.) életművéhez kapcsolódnak. Több képzőművészeti film szakértője.

Szegő György (1947)

Építész, művészeti író. A hetvenes években több, fotófelhasználással is élő önálló kiállítása volt. 1979 és 1989 között a Kaposvári Csiky Gergely Színház díszlet- és jelmeztervezője. 1982-től rendszeresen publikál művészeti tanulmányokat és kritikákat.

Tímár Péter (1948)

Építészmérnök, Balogh Rudolf-díjas fotóművész, a Fotóművészet főszerkesztője. http://www.timarpeter.hu.

INTERJÚ

# Nem az extremitás, hanem a hétköznapiok kegyetlensége érdekel

## Beszélgetés Hajdú D. András fotóriporterrel

### BACSKAI SÁNDOR

Bacscai Sándor (1961)

Fejér Zoltán (1951)

Gellér Judit (1983)

Jalsovszky Katalin, dr. (1943)

Kotzan, Anne (1961)

Montvai Attila (1942)

Pfisztner Gábor (1967)

Somosi Rita (1980)

Surányi Mihály (1959)

Sümegi György (1947)

Szegő György (1947)

Tímár Péter (1948)

Tóth Menyhért (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)

Varga Péter (1942)



dabogárként néztek rám. Meg is kérdezte a főszerkesztő, hogy a nagybányai képeimmel már mindent megnyertem, már mindent megtudtunk a telepről, akkor miért akarom tovább folytatni. Benem pedig volt egy hajtóerő, el akartam mélyülni a témában, emiatt vissza-visszajártam. Persze rutinos sajtófotósként már az első nap is elkészítettem, ami a lapnak kellett, két-két benti kép, kinti kép, akció, portré, kész is, már öt óra, mindjárt sötétedik, indulás haza. Összeállítottam egy alap válogatást, körülbelül 30-40 „hasznos” képpel, amit a szerkesztőségben egy tizenvalahány képből álló riporttá szűkítettünk.

**– Ez volt a Horea utcai romatelepen készült sorozatod. Hogyan kerültél oda?**

– Több helyszínen készült az anyag. A Horea utcai blokkházat, amit a nagybányai polgármesteri hivatal fallal vett körül, a falépítés hírértéke miatt néztük meg egy origós kollégával. Utána eltelt valamennyi idő, és amikor megint Erdélyben kellett dolgozunk, talán Tusványoson voltunk, mondtam neki, hogy hazafelé ejtsük útba Nagybányát, nézzük meg, hogy mi történt azóta. Ekkor hallottunk először a három-négy kilométerre lévő Craicáról, a blokkházban élők mesélték, hogy előtte sokkal rosszabb körülmények között laktak, de szerencsére sikerült elkerülniük a sátoztóborból és viskókból álló nyomortelepről, ami kilométereken át húzódik a vasúti sínek mellett. Megnéztük a Craicát, és eléggé mellbevágó élmény volt, hogy egy uniós országban, az önkormányzat tudtával ilyen körülmények között élnek emberek, nemritkán hat-nyolc családtag lakott egy hat-nyolc négyzetméteres viskóban, télen-nyáron. És valószínűleg nem egyedülálló, amit láttunk.

**– Rögtön elővette a kamerát?**

– Igen, én alapvetően azonnal elkezdek fotózni. Többféle módszer van, én szeretem, ha az első perctől tudják, hogy fotósként jöttem ide, hogy megszokják a kamerát. Nem volt egyszerű, mert nemcsak a nagybányaira, hanem a miskolci számozott utcákra vagy a nyíregyházai Huszárttelepre is igaz, hogy a média „lerabolta” őket, odamegy a helyi lap, a megyei sajtó, végül a legrosszabb, a bulvár, a médiaterroristák, és húsz perc alatt túl vannak az egészen, amit lehet, kiszednek belőlük, és átverik a lakókat, mert soha többé nem mennek vissza. Egy ilyen helyzet után természetes, hogy utálnak, hiszen én is egy vagyok az újságírók közül. Már csak ezért sem elég egy-két nap a tisztességes munkához. Dolgoztam olyan helyen, Monoron, ahol négy-öt nap után is ellenségként néztek rám, mert már annyiszor becsapták őket. Komoly melót jelent a bizalmat megszerezni.

**– Mit gondolsz, erdélyi vagy bukaresti riporterek is jártak Craicán?**

– Persze, például az egyik legjobb román fotós, Mugar Varzariu velem párhuzamosan fényképezett, hasonló elképzelésekkel, mint én.

Az utolsó nagybányai utam előtt Szabó Balázs kollégámmal, aki videózni járt velem, gyűjtést szerveztünk a szerkesztőségben, és egy autónyi cuccot, ruhát, bébiételt vittünk magunkkal Nagybányára, hogy ne csak mi kapjunk tőlük, hanem mi is adjunk valamit. Akkor, a búcsú napján készült az egyik kedvenc képem, az ágyon ülő, kaját lapátoló gyerek a báránnyal. Pedig a gép már csak azért volt nálam, mert annyira veszélyes a környék, hogy nem mertem a kocsihoz hagyni.

**– Ezután készült a Nyíregyháza–Zürich Expressz?**

– Igen, 2013 körül. Vincze Barbara újságíróval beadtuk egy pályázatot a Robert Bosch Ösztöndíjra, a prostitúció témáját sze-

rettük volna feldolgozni. Akár egyszerű illusztrációkkal is „megúszhattam volna”, de nem szeretem a valóságot illusztrációként bemutatni, ehelyett kiválasztott hősök konkrét élethelyzetein keresztül akarom elmondani a véleményemet. Akkor lettem volna elégedett, ha egyetlen embert sikerülne végig követni, de mindenki azt mondta, hogy erre nincs esély: miért lenne érdekelt egy prostituált abban, hogy hetekig ott lihegjen mögötte egy fotós? Valakit lefizetni szintén nem akartam, mert akkor az szerepjátás, színház lett volna.

Mondták már rám, hogy túsztárgyaló vagyok, meg tudom győzni az embereket. Most például egy gyermeket váró roma nőt fotózok, akit úgy találtam meg, hogy ráböktem a térképen egy településre, ami elég messze van a kórházaktól, nehézséget jelent időben beérni a szülőszobába, elutaztam oda, kiszálltam az autóból és vaktában elindultam. Bementem a kisboltba, embereket szólítottam meg, kérdezősködtem, és három-négy óra alatt meg is találtam azt a nőt, akinek elmondhattam, hogy miről és milyen céllal szeretnék fényképeket készíteni.

A Nyíregyháza–Zürich előtt Vincze Barbival szintén így mentünk el a Huszárttelepre, hogy keressünk egy stricit. Láttunk egy vastag nyakú, tetkós alakot, akihez odamentem, hogy jó napot, maga ilyen főnök félének néz ki, a segítségét szeretném kérni. Attól a pillanattól, hogy megjátszhatta a nagy embert, készségesé vált, és segített találni olyan nőt, aki most készül kimenni Nyugat-Stricheln. Természetesen fotózásról szó sem lehetett, de legalább találtunk egy nyomot, amin el lehetett indulni. Később el szoktam engedni ezeket a segítőköt, akár strici, akár szoc. munkás, akár alapítványi ügyintéző, rájuk csak a kapcsolatok kialakítása miatt van szükség, de később már a magam útján járok, és nem akarom, hogy ők terelgessenek, megmondják, hogy mit fényképezhetek és mit nem.

**– Miért érte meg a főszereplő Ildikónak az, hogy fényképezd?**

– Szerintem annyira elveszettek és gyámoltalanok voltak, hogy szükségük volt rám. Nem beszélnek nyelveket. Budapesten fölülz a vonatra, leszállsz Svájcban, és fogalmad sincs, hogy hol vagy. Például akart venni egy telefont, de nem értette meg, hogy a SIM-kártyát külön meg kell venni, vagy amikor vissza kellett váltani a vonatjegyet, segítséget jelentett a számukra, hogy ott vagyok velük és fordítok. De amikor odarángattam egy kuncsaft-hoz, hogy segítsék fordítani, mondtam, hogy ne haragudj, ezekben a dolgokban nem vehetek részt. Van egy határ, amit nem lehet átlépni. Az indulás előtt is azzal próbálkoztam, hogy hiányzik tizenháromezer-kétszáz forintja az utazáshoz, nem tudunk elindulni, hacsak ki nem segítjük. Szerintem tízből kilenc újságíró odaadta volna neki a pénzt, de mi azt mondtuk neki, hogy jó, akkor maradjon itthon, és otthagytuk. Ahogyan nem avatkozhatok bele a kuncsafttal való alkudozásba, ugyanúgy nem adhatok tizenháromezer-kétszáz forintot arra, hogy egy családanya elmenjen stricheln Svájcba, mert akkor belenyúlnék a történetbe.

**– Mert neked úgy kell viselkedned, mintha nem lennél jelen?**

– Igen, ez alapvető szempont. Mi Barbival kiutaztunk, utána visszamentem Ildikóékhoz, mutattam neki a Svájcban készült képeket, és le volt döbbenve, hogy mi tényleg kimentünk nélküle, nekünk elveink vannak, játékszabályaink, amiket nem rúghattunk fel. Attól kezdve hitelesebbé váltam a szememben, és legközelebb együtt utaztunk ki. Utána még egyszer kint voltam, mert természetesen azt a képanyagot nem lehetett volna egy-két nap alatt összehozni. Rengeteg meló és kitarás kell hozzá, más kérdés, hogy 2016-ban kinek van erre pénze és igénye.

**– Ildikónak kellett-e attól tartania, hogy rászáll a rendőrség?**

– Igen, annak ellenére, hogy Svájcban bizonyos keretek között legális a prostitúció. Csakhogy ő nem váltotta ki a napijegyet, és már volt is büntetve, amivel azt kockáztatta, hogy börtönbe kerülhet pár napra.

**– Mit tettél volna akkor, ha lecsukják?**

– Megvárom, amíg kijön. Fotósként oda úgysem engednének be. Többen is kérdezték, hogy miért nem mutatom öt intim helyzetben, de ezt én eleve kizártam. Egyrészt, nem az extremitásokat keresem, hanem a hétköznapi kegyetlensége érdekelt; másrészt mindenki el tudja képzelni, hogy mi történhet a placcon vagy egy kamionfülkében. Ne mutassuk meg teljesen kiszolgáltatott helyzetben. A gyerekeket sem akartam kitenni annak, hogy a falubeliek ezen csámcsogjanak. A gyámhivatal már különben is rájuk szállt, mert a gyerekek nem járnak iskolába, és ezen az én anyagom valószínűleg nem segít, pedig alapvetően, hogy senkit ne sodorjak bajba. Ez meg is nehezíti a helyzetemet, mert ha őszintén akarok beszélni a szegénységről, akkor meg kell mutatnom, hogy éheznek a gyerekek, rossz körülmények között élnek, nincs víz, fűtés, és ilyenkor a gyámhivatalnak hivatalból eljárást kellene indítania. Valószínűleg azért nem veszik el őket, mert tízezerrel vannak nyomorgó családok, hová is tennék őket. Ebből a szempontból nem teljesen őszinték a sorozataim, mert van egy határ, amit nem lépek át, ha azzal veszélybe sodornám a családokat. Pedig beszélni kell arról, hogy sok gyerek naponta csak egyszer jut kajához, és az sem megfelelő minőségű. Ilyenkor megpróbálok érzékeltetni a helyzetet, de nem konkrétan, személyekre bontva, ami alapján eljárás indulhatna.

**– A prostitúciós sorozatnak is volt akkora visszhangja, mint a nagybányainak?**

– A nagybányai technikailag jobban sikerült, több időt fektetünk bele, fontos szempont volt a tökéletességre, a kerek egésze való törekvés. A nyíregyházinál erre nem volt lehetőség, egyedül voltam, nekem kellett a felszerelést cipelnem, állvány, kamerák, töltők, laptop, hálózás, huszonöt kilós cuccal nem lehet dolgozni. Tartalmilag viszont erősebbnek érzem az anyagot, emberibb, és a család szintjén is meg tudtam mutatni, hogy miért nem lehet kikerülni ebből az ördögi körből, miért nincs happy end a történet végén.

**– Lenne értelme folytatni a magyarországi prostitúció bemutatásával?**

– Lenne értelme, és technikailag is sokkal jobban sikerülne, a sötét, eldugott helyszínek ellenére is, hiszen most már komolyabb felszereléssel dolgozom.

**– Miért utaztál el Kongóba, mire voltál kíváncsi?**

– Fabók Bálint kollégám írt egy cikket Dr. Hardi Richárdról. A másfél magyarországi Kasai Oriental megyében ő az egyetlen szemorvos, ha ő nem dolgozna, akkor senki nem látná el a szürkehályogban megbetegedett pácienseket, és így vakon élnék le az életüket. Richárd doktor húsz évvel ezelőtt költözött a közel kétmillió, de falusi jellegű Mbuji-Mayiba, ahol több orvostársával és ápolóval gyógyítanak. Lényegében rutinműtétekről van szó, bár nem lézert használnak, hanem szikét. De a megye távolabbi részein élő betegek nem tudnak eljutni a szemészeti központba, öt-hatszáz kilométert kellene megtenniük gyalog vagy biciklin úgy, hogy nincs út, nem lehet átkelni a folyón, mert a komp csak napok múlva jön, ez Richárd megfogalmazásában olyan, mintha a beteg nagymamánkat biciklin kellene eltolnunk Párizsba.

**– Kik fedezi a költségeket?**

– Egy belga és egy magyarországi alapítvány. A gyerekek számára ingyenes a gyógyítás, a felnőtteknek fizetniük kell valamennyit, muszáj, mert a mentalitás szerint, aminek nincs ára, annak értéke sincs. Természetesen számtalanszor láttam, hogy akkor is ellátják őket, ha a fele sincs meg az összegnek.

Én egy olyan misszióra akartam a stábot elkísérni, amikor a központból felkeresik a megye távoli pontjait. Rádióon már hetek-el korábban értesítik a lakosságot, hogy jön a szemorvos, óriási feladatot hárul rá, a három hét alatt, amíg ott voltam, hétszáz embert láttak el. Utána visszatér Mbuji-Mayiba, és néhány hónap múlva egy másik távoli pontra megy gyógyítani. Óriási lelki erő munkál benne. Biztosan nála is vannak mélypontok, de a hite viszi előre: misszionárius. Az 1996-ban kirobbant polgárháború miatt a különböző szervezeteknél dolgozó fehérek nagy többsége elmenekült, hiszen millió számra öltek meg embereket, de ő ott maradt, neki ott dolga van. A helyiek felnéztek rá, bíztak benne; amíg a helyén van, nagy baj nem lehet. Több ilyen hősöm is volt, például a cigánysoron dolgozó postás, olyan erő hajtja őket, ami az átlagemberben nincs meg. Szeretem őket kiemelni, egyrészt nekem is erőt adnak, feltöltenek, sokat tanulok a mentalitásukból. Másrészt, ha vannak ilyen hősök, akkor mutassuk meg őket a világnak, hátha másoknak is segít felállalni a bennük lévő potenciált. Néha úgy érzem, hogy egy kicsit én is misszionáriusként dolgozom, nem ismerem lehetetlen feladatot, meg kell próbálni, aztán vagy sikerül, vagy nem. Hogy megtérül-e a befektetett pénz és energia, nem tudom. Dolgozom rajta, hogy megtérüljön. A kongói sorozatom büdzséje egymillió forint körül járhat, csak a repülőjegy háromszázezerbe került, iszonyú teher, ráadásul olyankor nem tudok más munkát elvállalni, nincs szerkesztőség, amelyik vállalna ekkora kiadást, úgyhogy megléptem, és saját zsebből megelőlegeztem, utána meg drukkoltam, hogy visszajöjjön belőle valamennyi.

**– És visszajött? Volt egy *National Geographic*-megjelenésed.**

– Nagyjából visszajött, képeladásokból, publikációkból. Éreztem, hogy ennek az anyagnak nagyon jó helyen kell megjelennie. Sok színvonalas lap van, de a sztori orvosi vetülete kevésbé érdekelné őket, ezért gondoltam a *National Geographic*-ra. Biztam benne, hogy érdekesnek találják a témát, és a képek is erősek lesznek, hiszen rengeteget dolgoztam Kongóban, napi tizenkét órát. Mindennap együtt indultam az orvosi teammel, és amikor befejezték a munkát, én még fényképeztem, hogyan vadásznak a helyiek, hogyan főzik meg a kígyólevest. Mivel Richárd doktorék munkája mindig ismétlődött, más helyszíneken is fényképeztem, például a spanyol nővérek misszióján vagy egy gyémántbányában, ezek néhány napos elfoglaltságot jelentettek, és a *Magyar Nemzet*, a *Marie Claire*, meg a *Nők Lapja* közölte őket, de külföldi megjelenéseim is voltak.

**– Találkoztál-e más fotóssal, vagy teljesen ismeretlen helyeken jártatok?**

– Hát, hogy képbe helyezzelek, és ezt előtte én sem hittem volna, jártunk olyan eldugott régióban, ahol a gyerekek nem láttak még fehér embert, Belső-Kongóban nincs áram, mobilhálózat, folyóvíz. Néha átrobog egy ENSZ-békefenntartó csapat, sőt a faluban, ahol voltunk, néhány éve amerikai katonasorvosok kutatták a majomhimlőt, remélem, nem katonai célokra. De a gyerekeknek csodaszamba ment a fehér ember látványa. Magammal vittem Joseph Conrad könyvét, a *Heart of Darkness*-t, „A sötétség mélyén”-t, ahol semmi sincs, csak krokodilok, kígyók, skorpiók, malária.



– Amikor 2014-ben lemondott az origo.hu fotórovata, egyértelmű volt, hogy te is távozol?

– Ez nem úgy történt, hogy bementünk, az asztalra csaptunk és szerződést bontottunk, a vezérigazgató mindenkitől, külön-külön megkérdezte, hogy maradni szeretne-e vagy elmegy, és mindenki azt mondta, hogy elmegy, én is. Nemrég az új rovatot is szétszedték, az utánunk érkezők alig jöttek bele a munkába, már integrálták őket a vs.hu-val, gyakorlatilag megint új fotós csapat jött létre. Szerintem ilyen hányattatások mellett nem lehet elvárni, hogy magas színvonalon dolgozhassanak, korábban nekünk is sok időre volt szükségünk ahhoz, hogy összerázdjunk, és évről évre hat, nyolc, néha tíz díjat is elhozzunk; és ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a díjakra hajtottunk. A csapat három-négy embert jelentett, sokszor kíségtettük egymást. Pályi Zsófiával, aki szintén félállásban dolgozott, gyakorlatilag egy helyet töltötünk be ketten, egymás váltótársai voltunk, hiszen ő is gyakran elutazott a saját munkái miatt.

– Föl voltak osztva a területek vagy ügyeleti rendszer volt?

– Nem voltak felosztva, ügyeleti rendszer volt, és nem volt kivétel, én is fotóztam sportot, még a pekingi olimpián is jártam, és Pályi Zsófi is ugyanúgy kint volt az utcán azt a melegfelvonulást fotózni, amikor köveket dobáltak az ellentüntetők, persze igyekeztünk őt megvédeni és tehermentesíteni.

Mi, online fotóriporterek nagyon jók vagyunk abban, hogy ha ledobnak minket valahol, akkor azonnal dolgozni tudunk, gyorsan jár az agyunk, és mindenre odafigyelünk. A kamerám össze volt kötve egy transzmitterrel, az egyik kártyára RAW-t, a másikra JPG-t mentettem, a JPG-n pörgettem a képeket, és ami jó volt, azt azonnal továbbítottam, odabent a képszerkesztő pedig letöltötte, amire szüksége volt, alig fél perccel az exponálás után. Ha nem volt ennyire sürgős a dolog, akkor pedig én magam editáltam a képeket laptopon. Szeretem magam megvágni vagy fényelni a képet, mert a képnek nemcsak a tartalmában kell erősnek lennie, hanem esztétikus is kell, hogy legyen. Képes voltam rá, hogy a miskolci cigányokkal felültem a Svájcba tartó buszra csak azért, mert tudtam, hogy az út végére lesz majd három vagy négy kockám, ami fontos lenne a sorozat szempontjából, például ahogy indulás előtt búcsúzkodnak, ahogy a gyerekek egy kupacban alszanak, vagy a srác kinéz az ablakon, és a háttérben ott látszik a svájci zászló, vagy megérkezve tanácstalanul állodogálnak a busz mellett. Ha ezek jó képek, nem azért jók, mert baromi ügyes vagyok, hanem mert nem sajnáltam tizenhat órai zötykölődést rászánni három-négy képkocka elkészítésére.

Természetesen az online sajtóban erre nincs idő, képéhség van, ha történik valami, rögtön kikerül róla egy kép, nem számít, hogy jó-e vagy nem, esetleg nem is látszik rajta semmi, csak az, hogy minél hamarabb fent legyen az oldalon. Később úgymint jobbra cserélik, amikor frissítik a hírt. A gyorsaság miatt olykor vitáink is adódtak a szerkesztőséggel, ha úgy éreztem, hogy hiányzik még egy-két fontos kép. Előfordult, hogy állandóan hívogattak, hogy mikor küldöm már a képeket, mit képzelek magamról, én meg fogtam és kinyomtam a telefont, mert a fotózásra akartam koncentrálni. Ilyenkor talán az lenne a legjobb, hogy mobillal lövök egy képet, elküldöm, és bent is megnyugszanak, meg én is fényképezhetek tovább.

– Te még elcsíptél valamennyit az analóg fototechnikából?

– Éppen csak. A *Népszabadságnál* még azt tanultuk, de a diplomamunkám már digire készült. Ez 2006-ban volt, megkérdez-



tem néhány fotós ismerőst, hogy filmes vagy digitális gépet vegyek-e, egyetlen egy mondta azt, hogy csakis filmest, a többiek azt, hogy ha sajtófotós akarok lenni, akkor mindenképpen digitálisat. Maximálisan élek a digitális fényképezés adta lehetőségekkel, örök hála érte a japán konstruktőröknek, óriási képtermelő vagyok, a kamera a legjobb minőségű RAW-ra van állítva, és a 256 GB-os memóriakártya minden előnyét kihasználom. Addig fotózom, amíg azt nem érzem, hogy megvan a legjobb kép. Akkor is, ha előtte háromszázat vagy még többet kell exponálnom. ■

A 34. Sajtófotó kiállításon a zsűri a sorozatok közül Hajdú D. András *Cataracta* című képanyagát találta a legjobbnak

## Kasai Oriental megye / KONGÓ

© HAJDÚ D. ANDRÁS















# Gyöngyöspata MAGYARORSZÁG

© HAJDÚ D. ANDRÁS









# Látva lássanak

## Képek és pixelek | Fotóművészet – és azon túl | Nemzeti Szalon 2016

SURÁNYI MIHÁLY

### Előre

Szarka Klára, a kiállítás kurátora egy olyan kiállítást kívánt létrehozni, amely a XXI. század eddigi tizenhat évében született képekre épül, erről a korszakról és a benne felvetett kihívásokra adott válaszokról tanúskodik, és reprezentálja a kortárs magyar fotográfiát.

Az időhorizont megjelölése nemcsak az új évszázad miatt fontos, hanem azért is, mert 2000-ben a Millenniumi Országos Fotóművészeti Kiállítás is ugyanitt kapott helyet. Azóta csak a Baki Péter által rendezett Magyar fotóművészet az új évezredben elnevezésű seregszemle vállalkozott az elmúlt időszak áttekintésére, a Nemzeti Galéria falai között, még 2013-ban. A szakma arra a tárlatra is hevesen reagált.

A mostani nem egy szokványos szalonkiállítás volt, abban az értelemben, hogy a részvételre nem lehetett pályázni, és nem egy többfős grémium bírálta el a beérkezett anyagokat. Inkább kurátori kiállításnak nevezném, ahol a felkért kurátor a saját szempontrendszerét érvényesítve hívott meg művészeket. Természetesnek tartom, hogy egy válogatás és rendezés, akár az egyéni kiállítások esetében is, tükrözi a rendező megközelítését. Ugyanabból az anyagból egy másik rendező másfajta bemutatót valósítana meg; és ugyanaz a kurátor ugyanazt az anyagot egy másik pillanatban szintén másfajta hangsúlyokkal rendezné meg.

A kiállítás végül több mint 150 alkotó 700-nál is több művéből állt össze. A Múcsarnok területének döntő többségét azoknak a fotográfusoknak a munkái töltötték meg, akiket Szarka Klára meghívott, az utolsó teremben pedig Bán András válogatásai képviselték az „azon túl” területét, videó munkáikkal, installációkkal.

### ... és egy kicsit hátrébb

Ha egy kicsit hátrébb lépünk, és úgy próbáljuk áttekinteni az utolsó tizenhat év fő kérdéseit, akkor azt láthatjuk, hogy talán soha nem volt ennyire eseménydús szakasza a fotográfiának és ezen belül a magyar fotográfiának sem. Erre Szarka Klára a katalógusban megjelent tanulmányában is utal.

A fényképezés technikai feltételeinek a megváltozása (a nagy múltú gépek bezárása, a digitális felvételező és nyomtató eszközök elterjedése, az ehhez alkalmazkodó, az utómunkákat támogató szoftverek használatának hétköznapi válása), a kö-

zösségi oldalak felfutása, az új esztétikai kérdések megjelenése, a társadalomban a fotográfiától teljesen függetlenül lezajló mozgásokkal kombinálva, alapjaiban változtatták meg a az alkotók és a nézők fotográfiához való viszonyát. Olyan tematikák jelentek meg, amik addig nem is léteztek (legalábbis itthon nem), több olyan dolog, ami Nyugat-Európában már gyakorlat volt, Magyarországon csak ekkor kezdett elterjedni, esztétikai kategóriák értékelődtek át viszonylag rövid idő alatt. Rengeteg új kérdés merült fel, melyek folyamatosan foglalkoztatják a szakmát. A hazai intézményi infrastruktúra konszolidálódása, átalakulása szintén erre az időszakra esett.

### A koncepció és következményei

Arra a kettős kihívásra, hogy a kiállításon tizenhat évnyi fotográfiát és ezzel párhuzamosan az egyik leggyorsabban változó időszakot kell áttekinteni, Szarka Klára egy olyan kurátori koncepcióval válaszolt, amiben 5+2 szekcióban rendezte el a munkákat. Minden művésztől sorozatokat kért be (még ha nem is a teljes terjedelmükben), és abban igaza is van, hogy egy-egy kép értelmezhetetlen lett volna.

A legtöbb művet tartalmazó **Hely, ahol** szekcióba elsősorban a mindennapi valóságunk fizikai és emberi környezetét dokumentáló alkotások kerültek. A **Szemben** portrészorozatokból, illetve egy-egy közösségről készült fotóesszékből áll. A **Testkép** tárgya az emberi test, a felvetett probléma inkább az identitás, a testhez való viszony. A **Nézőpont**ba azok az alapvetően absztrakt és konceptuális művek kerültek, ahol nem a fotó tárgya, hanem a fotográfusnak a képekhez való viszonya volt a döntő. A **Nézőpont** és a **Varázslat** szekciók között nincs éles határ, leszámítva, hogy a kurátor ez utóbbi kategóriába a manipulált fotókat kívánta összegyűjteni. Az **Azon túl** kategóriába sorolt művek külön teremben kaptak helyet, és elsősorban médiaművészeti alkotásokat mutattak be. Egy kicsit sajnálatos, hogy ezt az anyagot ilyen élesen leválasztották a fotókat bemutató termekről. **Idő/utazók** címmel egy olyan szekció is létrejött, amelyben a digitális váltás előtti korból származó multimédiás munkák kaptak helyet.

Az a fentiek alapján is jól látható, hogy a kategóriák között jelentős átfedések voltak, de a rendezés, az elosztás a kurátor feladata.

Van két olyan gondolatkör, amit a nézők szempontjából részletesebben szeretnék kifejteni.







## Fotográfia versus fotóművészet

A kiállítás címe fotóművészeti tárgyú eseményt sejtetett. Szarka Klára elsősorban fotográfiai beszélt és arra is gondolt, amikor a válogatási szempontrendszer összeállította és a művészeket felkérte. A kettő megkülönböztetése elég fontos lenne.

A kurátori elgondolás következményeként a művészi céllal készült alkotások mellé bekerültek portrék, riportok, természetfotók is. Én nagyszerű képeket találtam ezek között is, és igyekeztem több nevet is megjegyezni, de ami a kiállítás címében szerepelt és amit a kiállítás kínált, az nem azonos. Ez azért baj, mert ezzel elodázza a distinkció megfogalmazásnak a horizontját, az átlag kiállításlátogatót félrevezeti.

Ugyan lehet azt mondani, hogy ez a belső ellentmondás azért hasznos, mert rákényszeríti a nézőt ennek a végiggondolására, de ehhez nem nyújt további fogódzót.

## Koncepció versus kihívások

Bár a cél az volt, hogy bemutassa a magyar fotográfia történetét az ezredfordulótól napjainkig (és az elmúlt időszakban tényleg drámai változások zajlottak le), a kiállítás koncepciója nem kiemelte ezeket, hanem elfedte. Olyan kategóriák mentén osztotta el a munkákat, melyek nem voltak konformak a folyamatban lévő változások irányával, kérdésfelvetéseivel. Hiába izgalmas a korszak a fotográfia történetének szempontjából, a felhasznált csoportosítás nem volt a legalkalmasabb ennek megjelenítésére. Maguk a változások nem a kialakított kategóriahatárok mentén zajlottak le, így egy-egy csoportba számos párhuzamosan lezajló változás szemléltetésére alkalmas mű kerülhetett. Ez a szakmai közönség szempontjából szétválasztható volt, de a kategóriák nem tudták lefedni a széttartó folyamatokat és az elmúlt tizenhat év új kérdéseit, és támpontot sem adtak a hétköznapi néző számára.

Nem adott kontextust, értelmezési tartományt a kiállított művek mellé. Szarka Klára aláhúzta, hogy a kiállítás nem a kánonírás céljából jött létre, de egy markánsabb, provokatívabb álláspont a látogatókat is alaposabb végiggondolásra készíthette volna. Az ő szempontjukból sem mindegy, hogy Gábor Enikő, Herendi Péter, Detvay Jenő, Vedres Ági vagy Bozsó András milyen okból és milyen irányokba lépik át vagy tolják el saját műfajuk és a fotográfia határait. A kérdések markáns megjelenítését viszont az alkalmazott kategóriák gyengítik.

Mi lett a következménye a hagyományos fotópapírok eltűnésének, a kidolgozási eljárások megváltozásának?

Mit kezdünk azzal, hogy a giccs is megjelent mint fotográfiai kifejezőmód? Mi indokolta a megjelenését?

Fotónak tekintünk-e egy animált GIF állományt?

Mi jelent a fotóplasztika fogalma?

Hogyan jelenik meg a privát és a közösségi szféra a fotográfiában?

Meg lehet-e különböztetni a hazai alkotó munkáját egy más nemzet alkotójától?

Ez csak néhány a kérdéseim közül. Természetesen nem szükséges éppen ezeket felvetni, de egy, a vitatott területekre, a törésvonalakra jobban fókuszáló megvalósítás a látogatóban is mélyebb nyomot hagyhatott volna. Az biztos, hogy a kiállítás felmutatta a hazai fotográfusok alkotói gyakorlatának és megközelítésmódjainak sokszínűségét, de sajnálom, hogy nem vállalt fel élesebb kérdésfelvetéseket.

Ahogy ma Magyarországon minden területen, a szakma itt is átpolitizált, ami azt is jelenti, hogy sok fontos alkotó nem szerepelt a kiállításon. Szerepeltek olyanok, akik nem részei a magyar fotográfiai életnek, de a kiállítás címébe nyilván nem véletlenül került a „nemzeti” jelző.

## Installáció

A kiállítás főkurátora arra törekedett, hogy egy-egy művésztől ha nem is teljes sorozatok, de minimum három vagy annál több mű kerülhessen a falakra. Ez mindenképpen szükséges volt ahhoz, hogy a sorozat szellemének, a művészi megközelítésnek határozottabb kontúrja legyen.

A koncepciónak megfelelően a térben hat nagyobb egységben kerültek a művek a falakra.

Talán szerencsésebb lett volna az egyes fejezetek markánsabb térbeli elhatárolása, mert az átjáróknál csak egy szerény felirat jelezte azt, hogy éppen melyik szekcióban jár a néző.

Ha maradunk a megvalósított koncepciónál, akkor itt még nagyobb szükség lett volna arra, hogy az adott térben egymás mellé kerülő és megközelítéseiben gyakran gyökeresen különböző művek mellé, több informáló anyag álljon a nézők rendelkezésére a látottak értelmezési lehetőségeiről. Ez sokat segíthetett volna abban, hogy az alapvetően laikus látogatók könnyebben tudják a műveket kontextusba helyezni. A kiállításához egészében véve is nagyon kevés szöveges anyag készült. Az én személyes tapasztalatom is az, és feltehetőleg a nemzetközi gyakorlatban is az tükröződik, hogy a tárlatlátogatók minden, a művekhez kapcsolódó információt szívesen fogyasztanak, és ezt érdemes lett volna kihasználni.

A kiállítás méretei, bármennyire is fontosnak tartjuk a „hol állunk most?” kérdés minél gazdagabb illusztrálását, túlzóak voltak. Egy edzettebb látogató kb. három órát képes eltölteni egy-egy kiállításon. Ha a Nemzeti Szalon 2016-ot ennyi idő alatt akar-ná megtekinteni, akkor egy-egy képnél legfeljebb 15 másodpercet tölthetne csak el. És ez sem a közönségnek, sem pedig a kiállító művészeknek nem jó.

## A weboldal és a katalógus

A Nemzeti Szalon 2016 weboldala ezen a címen érhető el: [http://fotomuveszet.nemzeti-szalon.hu/kiallitas/hely\\_ahol.php/](http://fotomuveszet.nemzeti-szalon.hu/kiallitas/hely_ahol.php/). A műveket a kiállítás tematikájának megfelelően csoportosították, talán csak az sajnálatos, hogy nem az összes mű, hanem csak a katalógus tartalma kapott helyet. A weboldalon egy virtuális túrát is tehet a látogató, ebben a formában tehát a kiállítás egésze rekonstruálható.

A kiállításához egy 400 oldalas, kemény borítós katalógus jelent meg, mindegyik résztvevőtől két-két alkotással, valamint a képanyagot bevezető tanulmányokkal.

Talán amiatt, hogy egy-egy művész több szekcióban is megjelenhetett, a katalógus nem tükrözi a kiállítás koncepcióját, ehelyett a művészek ábécérendben követik egymást. Gondolva az utókorra, talán hasznosabb lett volna, ha a katalógus felépítése, esetleg egy tipográfiai megoldás tükrözi a kiállítás szerkezetét, mert a kiadvány alapján a kiállítás nem rekonstruálható.

A képaláírásokban kicsit zavaró, hogy hat-nyolc színönima is szerepel ugyanazon technikai eljárások jelzésére, és bár tudom, hogy az alkotók nagyon kényesek arra, hogyan is jelezzék a műveik technikai részleteit, egy ilyen léptékű munka esetén



érdemes lett volna egységesebb terminológiájú képfeliratokat használni.

A képanyagot bevezető szövegek szerzői és címei: Szegő György: Hosszú paradigmaváltás: A képtől a fotón át az új képig; Szarka Klára: Fölösleges lajstromok; Bán András: Előzmények, letöltések, könyvjelzők; Szijártó Zsolt: A kommunikációs-mediális tér átalakulása, a képek jelentőségéről; Bartis Attila: A fotográfiáról (naplójegyzetek 2006–2016).

Helyhiány miatt nem mehetek bele a részletekbe, viszont három szövegről szót kell ejtenem.

A kurátori tanulmány, a Fölösleges lajstromok kitér a válogatás szempontjaira és a korlátokra is, ismerteti a rendezőelveket. Szarka Klára a céljai mellett a megvalósíthatóság kereteiről is szót ejt, és korrekten leírja a megvalósítani kívánt koncepciót. Míg az ő tanulmánya elsősorban a megvalósított koncepcióra koncentrál, Bán András írása egy tágabb képtudományi áttekintést ad, aminek csupán egy része a digitális korszak képfogyasztásának, képkalkulálásának, a közösségi oldalak megjelenésével felmerülő újabb kérdések felvázolása. Az, hogy olyan minőségű és alaposságú tanulmány kerüljön egy katalógusba, mint amilyen Szijártó Zsolt tanulmánya, nagyon ritka. Az viszont biztos, hogy a mediális, generációs változásokat áttekintő és a digitális és reális világ kölcsönhatásában lezajló folyamatok koherens koncepcióban belüli leírása (hatalmas kutatási anyagra támaszkodva) ennél a kiállításhoz nagyon fontos volt.

## Utószó

Ahogy a 2000-ban rendezett kiállítás kapcsán Sz. Szilágyi Gábor a *Balkon* című folyóiratban<sup>1</sup> megtette, itt is megkérdőjelezhető a kiállítás címének minden szava.

Nem világos (és egyre kevésbé az), hogy mi a fotóművészet, nem beszélhetünk nemzeti fotográfiáról már, de szalonnak sem nevezhetjük, hiszen kurátori kiállítás volt. Ez nem is lenne baj, ha ezek a kérdőjelek már belépéskor ott lennének minden látogató fejében.

A nagyobb gond talán magával a kérdésfelvetéssel volt. A „hogyan változott a magyar fotóművészet az utolsó 10–15 évben” kérdés egy olyan tág horizontot jelöl ki, hogy nem lehet jó választ adni, még egy akkora helyen sem, mint a Műcsarnok. Természetesen fontos, hogy lehessen összefoglaló képünk erről a korról, de véleményem szerint csak akkor lehet értelmes választ adni, ha precízebb kérdésekkel, kisebb szegmenseket veszünk górcső alá az egészből, sokkal markánsabb megfogalmazásban, és ezzel párhuzamosan a folyamatokra koncentrálnak, nem pedig egy mostani vagy közelmúltbeli állapotra.

Személy szerint érdemesnek tartanám egy-egy ilyen jellegű esemény megrendezése előtt magára a kurátori koncepcióra is pályázatot kiírni. A szellemi tőke adott hozzá, és biztos vagyok benne, hogy érdekes, friss, merész tartalmak születhetnének így. A kérdésre a választ éppen a sokszínű megközelítésmódokon keresztül desztillálhatná le magának a látogató.

A hivatalos adatok szerint közel 18 000 ember látta a kiállítást. Számos cikk jelent meg róla, különböző elemzőhajtalmú és vérmérsékletű ember tollából. A Szarka Klárával készült, kb. fél órás interjú a budafok-tétényi Promontor TV honlapján lehet megtekinteni.

A videó URL-címét érdemes lenne a kiállítás weboldalán is feltüntetni. ■

<sup>1</sup> Sz. Szilágyi Gábor: Milleniumi (?) Országos (?) Fotóművészeti (?) Kiállítás (?), *Balkon*, 2001/9.

## A KIÁLLÍTÓK NÉVSORA:

Alpern Bernadett Anna, Ambrits Tamás, Andrasev Nadja, Apáti-Tóth Sándor, Badacsonyi Ferenc, Bakonyi Bence, Balla András, Balla Demeter, Balla Vivienne, Balogh László, Barakonyi Szabolcs, Baricz Kati, Barta Zsolt Péter, Bácsi Róbert László, Bánkúti András, Bege Nóra, Bende Attila, Benkő Imre, Bécsi Imre, Borbély Tamás, Bordos László Zsolt, Boros György, Borsay Márti, Bozso András, Bócsi Krisztián, Bruno Bourel, Bujnovszky Tamás, Chochol Károly, Csáki László, Cseke Csilla, Csudai Sándor, Czako Zsolt, Czimbal Gyula, Czigány Ákos, Darab Zsuzsa, Detvay Jenő Eugène, Dezső T. Tamás, Drégely Imre, Ducki Tomek, Erdélyi Gábor, Erdős Gábor, Faa Balázs, Fazekas István, Fábrián Évi, Fábry Péter, Fejér János, Fekete András, Fekete Zsolt, Ferencz Hunor, Féner Tamás, Fiala de Gábor, Frankl Aliona, Fuchs Lehel, Gaál Zoltán, Gábor Enikő, Gárdi Balázs, Gáti György, Gécsi János, Gink-Miszlivetz Sára, Gulyás Miklós, Gyenes Zsolt, Haarberg Orsolya, Hajdú D. András, Hajdú József, Hamarits Zsolt, Haris László, Harnóczy Örs, Hartványi Norbert, Hegedűs 2 László, Hemző Károly, Herendi Péter, Hernád Géza, Hirling Bálint, Horváth Éva Mónika, Horváth M. Judit, Horváth Péter, Hossala Tamás, Kaiser Ottó, Kalló Angéla, Kapitány András, Kálmándy Pap Ferenc, Keleti Éva, Keller Diána, Kemenesi Zsuzsanna, Kerekes Gábor, Kéri Gáspár, Kiss-Kuntler Árpád, Kiss Tanne István, Koller Margit, Kolop Anita, Kolozsi Bea, Kopasz Milán, Kopasz Viktor, Korniss Péter, Kosmály Gábor, Kovalovszky Dániel, Kovács Melinda, Krstic Milorad, Kudász Gábor Arion, Kurucz Árpád, Dr. Lajos László, Landthaller Judit, London Katalin, Lux Antal, M Tóth Éva, Magyar Ádám, Magyarósi Éva, Major Ákos, Maljusin Mihály, Markovics Ferenc, Marsalkó Péter Albert, Mártonfai Dénes, Máté Bence, Missetics Máttyás, Miskolczi Emese, Mohai Balázs, Molnár Zoltán, Móricz-Sabján Simon, Mucsy Szilvia, Nyíri Julianna, Ocztos István, Opitz Tomas, Pataky Zsolt, Pályi Zsófia, Pilló Ákos, Péter Ildikó, Pórszász Áron, PTE-MK Elektronikus zenei szak alkotói, R CRU, Révész Tamás, Riskó Gáspár, Rizmayer Péter, S. Faragó Gyöngyi, Sarkantyú Illés, Schild Tamás, Sebestyén László, Simon Márk, Simonyi Balázs, Sióréti Gábor, Sipos Sándor, Sopronyi Gyula, Sprenc Balázs, Stalter György, Stiller Ákos, Szabó Klára Petra, Szabó Károly, Szalai Dániel, Szalontai Ábel, Szatmári Gergely, Szász György, Szentes Zágon, Szél Ágnes, Szigeti Tamás, Szigetváry Zsolt, Szilágyi Lenke, Szvet Tamás, Telek Balázs, Tóth György, Tóth József, Urbán Ádám, Újvárossy László, Újvári Sándor, Vancsó Zoltán, Vedres Ági, Végh László, Vékás Magdi, Zselinszky Miroslav

# Szavak a 34. Sajtófotó kiállítás kapcsán

SURÁNYI MIHÁLY

## A háttér

A MŰOSZ által meghirdetett pályázatra több mint 7000 pályamű érkezett, közel 2500 szerzőtől. Az öttagú zsűrinek, amelynek Petr Josek, Szarka Klára, Sopronyi Gyula, Jocelyn Bain Hogg és Szergej Makszimisin voltak a tagjai, nem lehetett könnyű dolga. Idén is 14 kategóriában lehetett pályázni, de az éveken át létező „Bulvár, humor” kategóriát idén a „Menekültválság” kategória váltotta fel. A történelem ismeretében ez egyszerre tűnik szűkszerűnek és keserűen szimbolikusnak.

Az előző évihez hasonlóan a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban megrendezett tárlat rendezője, Szigeti Tamás a megnyitón kitért arra, hogy mind kevesebb lap közöl képriportokat és fotóesszéket, és éppen a Sajtófotó kiállítás igyekszik pótolni azt, ami az újságokból kimaradt. A kiállított anyag egészséges töménységben tudta nyújtani mindazt, amit a sajtó egésze bátran felvállalhat.

Ez az írás a kiállításra és így elsősorban a díjazott művek kapcsán felvetődő kérdésekre koncentrál. A pályázati anyagok teljessége a sajtó-foto.hu weboldalon megtalálható, érdemes átböngészni.

## A művek

A MŰOSZ nagydíját **Fazekas István** *Tranzitország* című sorozata nyerte el. Ő elsősorban a migráció emberi, személyes oldalára koncentrált. Sorsokat villantott fel, a megalázottságot, a menekülésbe fektetett személyes energiákat. A sorozat stilisztikailag nem egységes, vannak képek, melyek Caravaggio-szerű világtítást kaptak, másokon a nap nyers fénye uralkodik, vagy éppen elmosódottsággal vezeti a nézők szemét. A széles stílus spektrum ellenére, a képeken átnyúló rímek a sorozatot egyben tudják tartani. Az egyetlen jelentős döccenő a menekülő M1-esen való vonulásáról készült távoli, fény-égette képe.

**Móricz-Sabján Simon** sorozata, mellyel a Munkácsi Márton-díjat nyerte el, ugyancsak a menekültválsággal foglalkozik. Az ő sorozata a leszaboszi megérkezéstől kezdve a magyar és szlovén határokig kísérte figyelemmel a menekülteket. A stációkat, a partot érezt, a hálaadást, a vándorlást, bepillantva a személyes drámákba, a felállított kerítésig. Lehetséges-e, hogy mindezek az érzelmi energiák, fizikai megpróbáltatások értelmetlenek legyenek? Kivonulás, visszautasítás.

**Balogh Zoltán** és **Kurucz Árpád** munkái, mindkettő fekete-fehér sorozat, két másik emblemikus eseményre koncentráltak: a Keleti pályaudvarnál kialakult krízisre, illetve a rözskéi

összecsapásra. Ők kapták a Menekültválság (sorozat) kategória első és második helyezését. Míg Kurucz Árpád egyik szelíd képe, az Ima, az egyéni kategória első helyezettje is lett, addig Balogh Zoltánnak a pályaudvaron készült portréja a kiállítás egyik leghangsúlyosabb pontján kapott helyet. Mindkét sorozatban vannak olyan erős képek, melyek az események megörökítésén túl, akár ikonikus megfogalmazásoknak is tekinthetők.

Ebben a témában öröm volt látni a sorozat kategória harmadik díjat megszerző **Bánhegyes Antal** képanyagát, mely teljesen friss nézőpontból, egy nagyon határozott és tiszta szerkezetű vizuális világot teremtve, tömören reflektált erre a kihívásra.

**Illyés Tibor** kapta idén az Escher Károly-díjat, *Tiszteletadás* című képeért, amely Orbán Viktorról és feleségéről készült Göncz Árpád temetésén. A kép közepén álló pár körüli, furcsán üres teret nemzetbiztonsági szempontok indokolták, és egyben megidéztek azokat az információkat, amiket a két politikus majd' harminc éves kapcsolata, illetve Göncz Árpádnak a temetésére vonatkozó kérése jelentett.

A beküldött művek alapján, a menekültválság mellett a roma kérdés volt az egyik leggazdagabb tematika, amivel a fotósok foglalkoztak.

Idén **Déri Miklós** vehette át az André Kertész Nagydíjat a *Roma test politikája* című képeiért. A sorozat háromnegyed alakos portrékból komponált diptichonokból áll, melyek jobb oldalán egy-egy középosztálybeli roma alak látható, a középosztály minden attribútumával, míg a baloldali képen ugyanezek az szereplők cigány viseletben álltak a kamera elé.

Hadd idézzem az alkotó gondolatait. „... A képeken keresztül ezt a társadalmi tekintetet szerettem volna megmutatni, azt a látens rasszista, xenofób gondolkodásmódot, ami legtöbbször a romákra vetül.”

A sorozat mindenképpen felvet néhány nyugtalanító kérdést. Biztos-e, hogy a nem roma társadalmon belül minden esetben beindul a hivatkozott faji értelmezés? Ha igaz is a „társadalom nagy részére”, honnan tudjuk, hogy a társadalom nagy részének milyen romaképe van? Biztos, hogy a megjelenített és kissé színpadias romakép dolgozik bennünk? Az utalás érthető, de egyben egy kicsit leegyszerűsítő is. Vajon nem éppen azzal szilárdítja meg a feltételezett sztereotípiákat, hogy ennyire konkrétan fogalmazza meg őket?

Az „Emberábrázolás (sorozat)” kategóriában **Schild Tamás** roma lányokról éveken keresztül készült anyaga kapta meg az első díjat. Nelli, akinek a sorsa köré a *Semmi különös* sorozat fonódik, egy a polgártársaink közül. Egy élethelyzet, aminek a társadalmi és érzelmi vonatkozásait a budapesti kerületek nagy ré-



szébből nehéz átlátni. Ismétlődő sorsok, a kitörés szinte kilátástalan volta, magától értetődően bekövetkező drámák. Észrevétlen felnőtté válás, másodpercnyi pillanatok örömeivel. Kiszolgáltatottság, beletörődés, magától értetődés. Csak az élet apróságai.

**Pályi Zsófi** „Társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia (egyedi)” kategóriában első díjat nyert munkája teljesen más világú. Guszti bácsi, a Parno Graszt zenésze, akár a Macskajaj főszereplőjének a nagyapja is lehetne. Zene, bor, cigaretta. Hetyke szembenézés a halállal, amire csak egy bizonyos érettségen túl képesek az emberek.

**Madácsi Zoltán** *70 évvel később* című képei Szehlo Gábornak állítanak emléket, az evangélikus lelkész által a háború után alapított Gaudiopolis valamikori lakóinak mai portréin keresztül.

A „Képriport-(sorozat)” kategóriában nehéz lett volna megkerülni 2015 néhány vezető hírét. Az első két helyezett, **Bódey János** párizsi fotói és **Bruzák Noémi** *Özönvíze* elsősorban magukhoz az eseményekhez kapcsolódnak. **Koszticsák Szilárd** *Ilyen a box* című sorozata viszont egy megrázó fotóesszé. Mivel a helyezések miatt ezek a sorozatok egymás mellé kerültek, jól látszik az a különbség, ami egy képriport és egy fotóesszé között van. A három anyag egymás mellé kerülése rögtön rávilágít az ilyen jellegű munkák összehasonlításának nehézségére is.

**Illyés Tibor** Göncz Árpád temetésén készült képe egyben a „Hír, eseményfotó” kategória nyertese is lett. Mivel a képeknek nem is elsősorban a művészi oldala a fontos, hanem a hír tiszta és világos kommentálása, a bírálattal sem egyszerű feladat önmagában. Hogy egy ilyen műfajban a fotográfus mennyire kiszolgáltatót a képek körüli híreknek is, arra jó példa **Bódey Jánosnak** a feleségverő polgármesterről készített fotója is, mellyel ebben a kategóriában a harmadik lett. A kontextust ismerve, nagyon pontosan adja vissza, nem is csupán a polgármester alakját, hanem a társadalom tőle való elhatárolódásának a képét is, de a kontextus ismerete nélkül nehéz lenne az értelmezés.

Hasonlóan nehéz lehetett a bírálók helyzete az „Emberábrázolás portré (egyedi)” kategóriában nevezett munkákkal is. A három díjazott képből csak a második helyezést elérte **Kerekes M. István** képe, az *Élet a sárban* volt ebbe a kategóriába nevezve. A zsűri élt azzal a jogával, hogy egy, a saját kategóriájában esélytelen sorozatból válasszon egyedi képet az első és a harmadik helyre. Az első helyezett kép **Hirling Bálint** *Ahol az út véget ér* című sorozatából való, ami nagyon szép munka, bár az egész sorozat részeként, úgy tűnik, jobban működött volna. A harmadik helyezett alkotó, **Urbán Ádám** fotója a cirkuszi kullisszák világát feltérképező képei közül való. Urbán már évek óta foglalkozik a cirkusszal, illetve annak a nézőktől elzárt világával, ezt a képet először a 2013-as Sajtófotó Fesztiválon nevezte, a *Magyar cirkuszszilágok* sorozat részeként.

Talán a stadionépítési láz, talán csak a nemzeti hagyomány miatt, idén a „Sport” kategóriában a hat helyezett közül három is a labdarúgással foglalkozik. Sem az egyedi, sem a sorozat kategória első helyezettjét nem kell különösebben magyarázni, **Korponai Tamás** *A labda bűvöletében* című alkotását bármelyik lap örömmel közli; míg a sorozat kategóriában **Veres Viktor** *A börzsönyi El Classico*-ja vitte el a pálmát. Egy olyan országban, ahol Szejk és Hrabal világa szinte megbecsültebb, mint a hazájában, ez egyáltalán nem véletlen. A faluszéli focipálya szinte még családias miliójében a feltörő érzelmek is emberibb dimenzióban jelennek meg, legyünk akár játékosok, akár edzők, akár

szurkolók. Itt nincs B-közép, itt a játékhoz állunk közelebb. Különösen érdekes ezt az Európa-bajnokság után végiggondolni, ahol a meccsek alatt folyamatos tájékoztatást kaphattunk arról, hogy melyik játékos hány millió eurót ér, és a tudósítók előszeretettel mérték össze a csapatokat a játékosok összesített piaci értéke alapján. Nógrádban a játék és a pénz közül csak az egyik van meg.

Korponai Tamás mellett a „Sport (egyedi)” kategóriában két képet is találhatunk **Móricz-Sabján Simontól** a második, illetve a harmadik helyen.

Veres Viktorral egy kategóriában **Rostás Bianka** kifejezetten érzékeny sorozata lett a második helyezett. Az ő hőse Illés Fanni, a lábak nélküli született és úszóbajnokká lett sportoló. A sorozat Fanni mindennapjait mutatja be empatikusan és pontosan. **Bodnár Boglárka** harmadik díjas munkája a magyarországi agárversenyekről, a versenyzésről tudósít. Szemmel láthatóan jó szemű fotográfusról van szó, kár, hogy néhány kép esetében engedelményeket tett, és olyan képek is bekerültek a sorozatba, melyek egy kicsit elhomályosítják a fókuszot.

A „Művészet – műalkotás vagy művészeti tevékenység ábrázolása” kategória elbírálása, akár az egyedi, akár a sorozat részét tekintjük is, legalább akkora kihívás lehetett, mint az egyedi portrék zsűrizése. A képeken feltűnő magyar művészekhez kapcsolódó háttérrel a magyar olvasók jól ismerik, az ő ismereteikre a fotós nyugodtan hagyatkozhat. A öttagú zsűri esetében, amelyben három bírálónak a magyar nevek semmit vagy csak keveset jelentenek, ez a háttértudás legalábbis korlátozott. A kategória élére **Kálló Péter** Szigeten készült fotója, a *Color party* került. Úgy látszik, ez minden zsűri számára népszerű téma, mert Mohai Balázs két évvel ezelőtt hasonló képpel nyerte ugyanezt a kategóriát. A második helyezett **Pácza Tamás** *A Bélaműhely Könnyűzenekar kupaktanácsa* című felvétele lett, s ez a helyezés nehezen értelmezhető anélkül, hogy ne ismernénk azokat a munkákat is, melyeket Pácza Tamás más kategóriákba beküldött. Elsősorban külföldön készült sorozatokkal nevezett az idén, ami egy kis hátrányt jelenthetett; de nem véletlen a nevéhez kapcsolódó hosszú kiállítási lista.

Ennek a kategóriának a sorozat szekciójában **Kálló Péter** *Balance* című alkotása lett az első, a sorozat keskeny határon mozog a művészeti projekt és a művészet ábrázolása között. **Urbán Ádám** itt is harmadik lett a *Függöny mögött*-tel, a tavalyi eredményhez hasonlóan. **Stiller Ákos** sorozata nyerte a második díjat, mely a Budapesti Fesztiválzenekar turnéinak hétköznapijaira koncentrált.

Ahogy az várható volt, a „Természet és Tudomány (egyedi képek)” kategóriájába mind témájában, mind képességében egymástól nagyon eltérő munkák érkeztek. **Máté Bence** királykeselyűje remélhetőleg helyesen mérte fel a krokodil döglöttségét, és nem ő vált ebéddé. **Komka Péter** egy kivételes technikai felkészültséget igénylő képet készített a Nemzetközi Űrállomásról.

A sorozatok közül a zsűri **Hajdú D. András** *Cataracta* című képanyagát találta a legjobbnak. Dr. Hardi Richárd szemész kongói tevékenységére az egész ország büszke lehetne. Hajdú D. András évek óta magas színvonalon dolgoz fel egyáltalán nem triviális témákat. **Radics Milán** elsősorban a tudományos hitelességet tartotta szem előtt: második helyet érő sorozata, a *Méh farkas*, nagyon alapos természetfotós munka. **Kállai Márton** műve egy elhagyott sóbánya utóéletét mutatja be: mit kezd-



Korponai Tamás: A labda bűvöletében (Sport kategória – egyedi), 1. helyezés

tek az ott élők a bányával, hogyan él tovább a bánya, és milyen jelenségekkel kell a környéken lakóknak szembenéznük?

Ugyancsak nagy választék volt a „Társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia” kategóriába tartozó pályaművekből. Az egyedi képek szekciójában nagyon sok eljuthatott volna a helyezésekig, közülük a zsűri **Pályi Zsófi**, **Teknős Miklós** és **Mohai Balázs** műveit tartotta érdemesnek díjazni.

A sorozatok közül is széles spektrumú pályaművek érkeztek, ebben a kategóriában volt a legtöbb külföldön készült munka is. **Bácsi Róbert László** több, Örményországban készült riportot is beadott, ezek közül a kifejezetten elégikus *Hegy Karabakh* lett az első helyezett, amely borongóssága mellett metszően éles pillanatokon keresztül nyújt bepillantást egy elszigetelt közösség életébe.

**Ajpek Orsolya** témája egyszerre valós és tekinthetjük akár szimbolikusnak is. A reborn babákról és környezetükről készített képei korrekt, távolságtartó, a jelenség létezésére koncentrált munkák.

**Stiller Ákos** *Tanyavilág* című sorozatát azért is érdemes kiemelni, mert olyan területre irányítja a figyelmünket, amiről nagyon könnyen hajlandók vagyunk megfeledkezni, a létezését megkérdőjelezni. Időről időre szükségünk van ilyenfajta szembenézésekre: Stiller nem törekszik drámai fogalmazására, de azazal, ahogyan apránként sorozattá állítja össze a képeit, sokkal mélyebb hatást tesz.

## Installáció, katalógus, weboldal

A rendezők kihasználták azt az adottságot, hogy a Sajtófotó pályázat képeinek nem volt előre meghatározott mérete, és az installációt a Canon 840 mm széles, „faltól-falig” futó papírján oldották meg.

Ez lehetőséget adott a különböző méretű képek nyomtatására is, és egyben maximalta is a legnagyobb méreteket. A képek néhol kiemelten, néhol több sorban szerepeltek, a lehetőségek és a rendezői ítéletek szerint.

A Capa Center méretei azonban lehetőséget adtak arra is, hogy ne csak a díjazott képek kerüljenek a falakra, hanem azok is, melyek ugyan nem kaptak díjat, de a rendezők fontosnak tartották a megjelenésüket.

A kiállításhoz a Magyar Újságírók Szövetsége adta ki a katalógust, ám az szervezési okokból nem volt mindig elérhető a kiállítás helyszínén. Annak fényében, hogy a Capa Központ kifejezetten az ilyen jellegű kiállítások megrendezésére koncentrált, ez meglepő volt.

A pályázat összes anyaga felkerült a sajto-foto.hu weboldalra, és e cikk írója mindenkinek ajánlja, hogy látogassanak el az oldalra. A több mint 7000 beérkezett mű egyben azt is jelenti, hogy a díjazásra javasolt, illetve az idei zsűri által díjjal nem értékelt munkák között sok esetben a különbség csak árnyalatnyi.

[www.fotomuveszet.net](http://www.fotomuveszet.net) – Klikkeljen rá!





Ajpek Orsolya: Megállás nélkül csak öltöztetem (Társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia kategória – sorozat), 2. helyezés

Urbán Ádám: A függöny mögött (Művészet - műalkotás vagy művészeti tevékenység ábrázolása fotóriporteri eszközökkel kategória – sorozat), 3. helyezés





Hirling Bálint: Zsákfalu (Emberábrázolás, portré kategória – egyedi), 1. helyezés



Stiller Ákos: Tanyavilág (Társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia kategória – sorozat), 3. helyezés







Bánhegyesi Antal: Idegen voltam (Menekültválság kategória – sorozat), 3. helyezés



Balogh Zoltán: Krisis a Keleti pályaudvaron (Menekültválság kategória – sorozat), 1. helyezés





Kurucz Árpád: Ima (Menekültválság kategória – egyedi), 1. helyezés



Máté Bence: Árulkodó szagok (Természet és Tudomány kategória – egyedi), 1. helyezés



Bódey János: A feleségverő vak komondor büntetőpere (Hír-, eseményfotó kategória – egyedi), 3. helyezés



Pályi Zsófi: A vén Guszti (Társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia kategória – egyedi), 1. helyezés



# Irányított csoportosulások

## A személyesség határai és a mesterséges közösségek jelensége Vékony Dorottya munkáiban

SOMOSI RITA

A CAPA Központ Projekt termében tavaly nyáron önálló kiállítás keretében mutatták be Vékony Dorottya fotókönyvvel és interaktív installációval kiegészített diplomamunkáját (lásd *Fotóművészet*, 2014/2). A **Csók** (2014), vagy ahogy a kiállítás és kiadvány címében szerepelt, az **INVAREBEST** (Intimate and Variable Relationships Between Strangers) egy idegenek között létrehozott intim jelenséget vizsgál az egyén és társas viselkedés tükrében. A 16 képből álló sorozatban a felkért modellek stúdiókörnyezetben igyekeztek átadni magukat a csók meghitt aktusának. A steril közeg egyszerre szakítja őket ki az időből, függetlenít a környezettől, hogy zavartalanul egyetlen dologra koncentrálhassanak. Fontos gesztus a behunyott szem, mely falat képez a külvilággal szemben, biztosítja a modellek intimitását, s látszólag kizár mindenki mást a történetből, a pillanat belső megélését segíti. A néző voyeur helyzetbe kényszerül, miközben lehetőséget is kap a megfigyelésre. Az egymással derékszögben installált fotók különböző nézőpontokban kapcsolódnak össze, az alkotói rendezésnek, önkényes beavatkozásnak köszönhetően. Az INVAREBEST lehetőséget adott az idegenek véletlenszerű találkozására a törésvonalak vagy sarkok mentén, a kapcsolat azonban csak a néző percepciója során jött létre, valós pozíciójukban ez elérhetetlen maradt. A white cube térben mozogva, a térbeli játék és az intervenció által találkoztak az idegenek, nem voltak egymáshoz rendelt párok. A nézők a fényképek matricaverzióival még aktív részeseivé is válhattak a projektnek, kedvük szerint párosíthaták össze a szereplőket, illetve bekapcsolódhattak a falon kialakított csóktérkép-hálózatba. Az intimitás és a variálhatóság egymásnak ellentmondó fogalmának megjelenítése Vékony Dorottya más munkáin is visszaköszön, s egyben az alkotó jelen kutatási témájának, a csoportosulás jelenségének vizsgálatára is reflektál.

Vékony Dorottya vizualitásukban vagy gondolatiságukban érdeklik a dolgok. Nincs kizárólagos elkötelezettsége a fotó iránt, de ez az elsődleges médium, amivel dolgozik. Munkáiban fontos szerepet játszik a játékos képalakítás, a humor – akár csendéleti, akár szituációs viszonylatban –, miközben az önismereti és -reflexív, valamint az egyén identitásbeli kérdéseivel is vizsgálatra foglalkozik. Az utóbbi években az emberek közötti kapcsolódási pontokat vizsgálja: milyen szempontrendszer alapján jöhetnek létre a társadalmon belül csoportosulások, ha

az evidencián alapuló szelekciót (nem, vallás, faj) kizárja, s egy külső szempont alapján hoz létre tudatos vagy random kapcsolatokat? E mesterségesen létrejövő közösségeket analizálja állóképek, illetve performatív jellegük miatt videómunkák formájában. Az foglalkoztatja, hogy a csoportok dinamikája hogyan alakul, ha az odatarozás feltételeit egy külső szereplő (az alkotó) vagy szempontrendszer alapján határozzák meg. Az így létrejövő kapcsolatok hálózata és egymáshoz való viszonya is érdekli, az ösztönösség és összetartozás szintjei és minőségei.

E témához kapcsolódik egy korábbi munkája, a **Férfiak** (2013), mely a maszkulinitás vagy a férfiakhoz kötődő sztereotípiák megjelenítése helyett a férfifitest meztelenségére épít. A női testre irányuló figyelemnek évezredek hagyománya van, a művészettörténeti kánon bőven kínál különböző helyzetekre, típusokra példát, számos tradicionális képtípus is kifejezetten ezzel foglalkozik. A férfiak meztelen ábrázolása azonban még mindig hordoz magában antikvitáshoz vagy homoerotikus tartalomhoz kapcsolódó konnotációt. Vékony Dorottya a hagyományosan néző szerepből a „nézettbe” helyezte férfialakjait. A testi közelség, intimitás különböző formákban jelenik meg. Egy általa létrehozott férfi-közösségnek adott különböző szituációs iránymutatást (például bámulják egymás péniszét), majd a szereplők egymáshoz és magukhoz való viszonyának képi kivételését próbálta rögzíteni. A fotók sötét háttéré és az alakok erőteljes megvilágítása barokkos hangulatot idéz, erősíti a festményszerűséget, míg a kompozíciók szoborszerű részletei – többnyire végtagok – az antik torzók vizualitását hívják elő. Az alakok tértől és időtől függetlenek, meztelenségük egyszerre fesztelen természetességgel megélt identitás-jelek, illetve klasszikus csoportportrék atmoszferikus megidézései. Vajon mennyire képes egy-egy test ilyen formában is reflektálni a korra, amiből kilép? S a modellek maszkulinitása mennyire hozható összefüggésbe a testiség megélésének kollektív jelenségével e mesterséges szituációban? Az egymáshoz való kapcsolódás különböző szintjei jelennek meg: hol közvetlen testi kapcsolat, hol szemkontaktus vagy csak fizikai közelség. Az alkotó a férfiak saját szemérmességükhöz, meztelenségükhöz való viszonyát próbálja körüljárni egy általa létrehozott férfiközösségben, miközben a férfifitest esztétizálása is a teatrális kompozíciók részévé válik.



Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból (2013–16)

A **Vegyes házasságok** (2015) videóinstallációja az Isztambuli Magyar Intézet pályázatára készült. Az alkotó mini interjúkat készített a kiválasztott török-magyar családok férfi és nőtagjaival, gyerekeikkel, melyekben a kulturális különbségekre, közös nyelvhasználatra, illetve a család összetartó erejére kérdezett rá. A háromcsatornás videóinstallációban a három nyelven (angolul, magyarul, törökül) folyó társalgást ütköztette, s új közösségeket hozott létre a szereplők tudta nélkül.

A portrék és csoportportrék után az **Oltárok** (2013) egy játékosabb megközelítéssel dolgozik: Vékony Dorottya klasszikus oltár-formákat idéző csendéletképeket hozott létre Farkas Júliával. A mai tárgykultúra eltolódott hangsúlyára való reflexió ez, ahol az oltárok szakrális formájából és rendeltetéséből kiindulva a mai ember birtoklásvágyának tematikusan fetiszizált tárgycsoportjai kerültek a képekre. Az ember kötődései közül a birtoklási vágy övezte tárgykultúra eltolódott hangsúlyára épít, s a helyzet groteszk kifordításával egy-egy tárgycsoportból hoz létre kompozíciókat. A tárgyakhoz való kötődés szürrealitása került át az oltárokra, kötődjön az autóhoz, étkezési szokásokhoz, testépítéshez, háziállathoz. A helyzet túlzását a kompozíciók játékos abszurditása hivatott közvetíteni.

Az identitásbeli rétegekkel és a belső én kérdéskörével foglalkozik a **Selbst** (2012). A képek címei a szüleinek intézett, az életet, személyiséget meghatározó kérdések, melyek a belső én által fontosnak tartott, szülői elvárásoknak való megfelelés és a tőlük való függetlenedés gondolkörét vizsgálják. Lemeztelenített önarckép, a feltárulkozás és őszinteség origója és a személyiségre reflektáló, épített csendéletek, megrendezett szituációk váltakoznak e pszichológiai felhangokkal tűzdelt önismereti sorozatban. Egyfajta tabula rasa-ként is tekinthetünk a projektre, ahol a képek révén felszínre kerülnek a belső félelmek, a szerepelvárások és lázadások. A sorozat analízáló, ugyanakkor már feldolgozást is sejtető hangvétele a saját útjára lépő, de önmagával és traumáival tisztában lévő individuum megnyilatkozásai, melyek együttese a sorozatindító önarcképpel együtt válik személyiségportrévá.

Vékony Dorottya sorozatai mellett külön egységet képeznek a saját életéből, mindennapjaiból merített, naplószerű fotók: hétköznapi helyzetek, ugyanakkor a privátfotó vagy a szubjektív dokumentarizmus kategóriáitól távol álló, vizuálisan kidolgozott és megrendezett képek, ahol sallang nélkül, őszintén tárja elénk megfigyeléseinek vagy azok által inspirált,





Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013–16)

a felnőtté válás, párkapcsolati helyzetek, tárgyak véletlen vagy tudatos egymásra találásának kompozícióit. Önarcképek, intim pillanatok, tájképek azonos hangsúllyal és jelentőséggel hol tabukat döntögető, hol banálisnak tűnő életképei jelennek meg, transzcendens áthallással vagy abszurd humorral tálalt szituációk külföldi utazásokról, otthonlétről, egy szöveges kommentek nélküli képfolyamban, ugyanakkor a laza szerkezet és a naplószerűség által mégis kirajzolódik egyfajta narra-

tíva. **Would you be so kind as to undress?** – áll a képek egy válogatását magában foglaló ofset kiadványban, mely a Pécsi József-ösztöndíja alkalmából jelent meg. A cím udvarias hangneme („Lennél olyan kedves levetkőzni?”) kissé ambivalens érzéseket kelt, kontrasztban áll a képek közvetlen hangnemével és intimitásával, a kettősség révén mégis magában rejt egy olyan enigmatikus karaktert, mely Vékony Dorottya munkáinak a védjegye. ■

 **Artwork 2GO BÉRLÉS**

1-202-1653 • [info@artwork.hu](mailto:info@artwork.hu)  
<http://berles.artwork.hu> • I. ker. Ostrom u. 6.



Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013–16)





Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013-16)

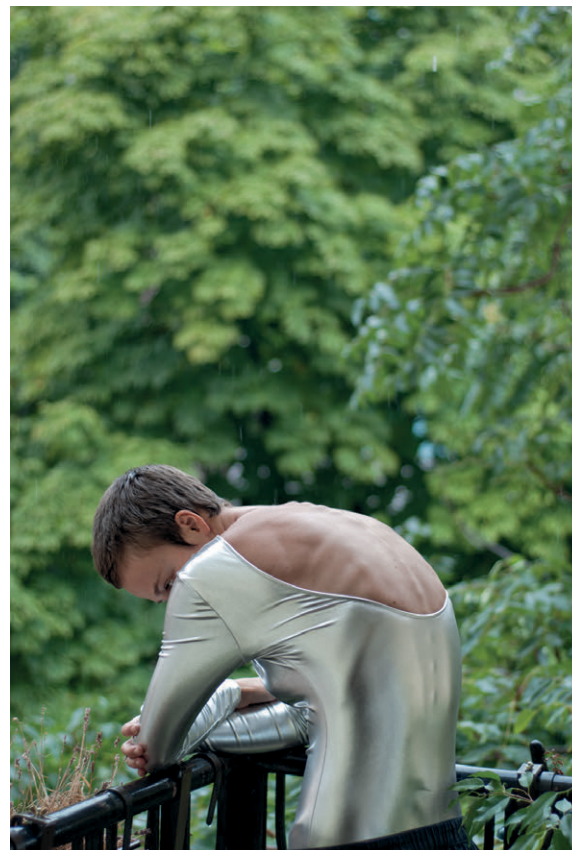


Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013-16)





Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013–16)



Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013–16)



Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013–16)



Would you be so kind as ..., részlet a sorozatból ( 2013–16)



# Messziről jött emberek

## Korea múltja, jelene és jövője

TÍMÁR PÉTER

1988 szeptemberében, a „szocialista” országok közül elsőként, Magyarország szerződést kötött, majd pár hónapra rá diplomáciai kapcsolatra lépett Dél-Koreával, ami akkor a mi részünkről nagyon jelentős és bátor politikai lépés volt. Máig így tartják ezt számon Dél-Koreában is, és ezzel indokolták, hogy a dél-koreai kortárs fotóművészet hét meghatározó fotográfusuk: CHO Daeyeon, KANG Woongu, KIM Jungman, KWON Taegyun, LEE Gapchul, PARK Jongwoo és SEO Heunkang képei által reprezentáló – és valóban reprezentatív – kiállításuk első helyszínéül Magyarországot választották. A tárlat a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeumban 2016. május 6. és augusztus 28. között volt látható.

A kiállítás elé Baki Péter, a Magyar Fotográfiai Múzeum igazgatója írt bevezetőt, melyet az alábbi mondattal kezdett: „Az Imaging Korea kiállítás képanyaga első pillantásra meglepően az európai fotográfiai kultúrán nevelkedett nézőt. Meglepő számúra az, hogy a kiállításon szereplő hét fotográfus látásmódja mennyire európai. Nem hasonlít rá, hanem azzal megfeleltethető.”

Nem tudom, létezik-e ennek a kitételnek, hogy *európai fotográfiai látásmód*, olyan definíciója, ami alapján a meghatározó ismérvek pontosan számon kérhetőek (gyanítom, nincsen), az állításon mégsem szeretnék mint egyszerű szóvirágon átlépni. Azért nem, mert látszólag jól értelmezhető a kijelentés. Európa ugye a fotográfia bölcsője, itt alakult ki a fotográfia nyelve, és ez a nyelv, amit lám, a dél-koreaiak is elsajátítottak, mint valami híd biztosítja köztünk gondolataink áramlását.

Ennek a nyelvnek van egy könnyebben megfogható, formai része: a leképezés, a kompozíció, a tónusok, vagyis a „látvány”. Ami talán a legfontosabbat, a kompozíciót, vagyis a kellemesnek, jónak tartott arányokat illeti, ezek mélyen a természetben gyökereznek: az aranymetszés is megtalálható a növényi szárak elágazásában, rügyei, levelei elhelyezkedésében. Ezek a dolgok tehát tőlünk, európaiaktól, ázsiaiaktól függetlenül léteznek, mi csupán felismertük, manifesztaáltuk, törvényre merevítettük a természet arányrendszerét. A látható felszín többi része, az éleség, a szemcsézet, a tónusrend, a kép hordozójának tárgyi mivolta döntően a technika által determinált, a technika pedig erősen globalizált: ebből a szempontból éppen annyi joggal nevezhető egy ázsiai illetőségű kép „európainak”, mint fordítva, egy európai „ázsiaiinak” (és közben Amerikáról nagyvonalúan megfeledkeztünk).

A lényeg azonban nem ez. A fotográfia közvetítő eszköz. Gondolatok, érzések egyes embereket (az alkotókat) képek ké-

szítésére ösztönöznek, és ezek a képek más emberekben (a befogadóknak) gondolatokat, érzéseket keltenek. Hogy ez a közvetítés sikeres-e, az átvitel milyen határfokú, vagyis hogy az alkotó érzései, gondolatai és a kép által a befogadóban keltett érzések, gondolatok között mekkora az összhang, azt a kép minősége befolyásolja ugyan, de – és ez a legfontosabb – döntően az alkotó és a befogadó kulturális azonossága, különbözősége határozza meg. És ez az, amin a vizuális nyelv „nemzetköziségének” mítosza megbukik.

A kiállításon szereplő fotográfiák valóban „otthonosaknak” tűnnek. Ezt az otthonosság-érzést persze főképpen az okozza, hogy újságokból, a televízióból, filmekből rengeteg apró momentum (látványelem: arcvonások, házak, ruhák, tájak) épült be az emlékezetünkbe tudatosan és tudat alatt, tehát ami valójában egzotikus, azt is, felületesen, ismerősként kezeljük. De ne áltassuk magunkat azzal, hogy jelen esetben a mi „európai” értelmezésünknek a valósághoz sok köze van. Számomra tökéletes bizonyítékot adott erre az alkotókkal való, megnyitó előtti beszélgetés. Elhangzott ott, hogy az egész kiállítás egy fogalom köré szerveződött. Ez a fogalom koreai írással: **한**, kínaiul írva: **恨**, magyar hivatalos átírással pedig „han” (fonetikus [hán]). A beszélgetés egyik magyar résztvevője segítséget kért a fotográfusoktól: mint mondta, éveken keresztül élt és dolgozott Dél-Koreában, beszéli is a nyelvet, de mindez kevés volt neki ahhoz, hogy ezt a fogalmat megértse. Ezután körbejárt a mikrofon, és a művészek egymás után próbálták elmagyarázni a „han” jelentését, részben rendre ellent is mondván az előző magyarázatnak. A számukra alapvető, meghatározó dolog verbálisan, európai ember számára egyszerűen megfogalmazhatatlan.

Hogy valamennyire értsük, miről van szó, ide citálok egy számunkra talán kielégítő (de egy koreai számára bántóan leegyszerűsített, pontatlan, ezért elfogadhatatlan) magyarázatot: *A „han” a közösen átélt szenvedés (büntetlen igazságtalanság, elnyomás, elszigeteltség stb.) érzése, de egyúttal a remény is, hogy a jövőben mindannyiukra már egy jobb sors vár. A „han”-érzés ennek ellenére passzív, azaz ez a nagy kollektív bánat, fájdalom vagy akár harag nem kiált bosszút, inkább türelemre int, mert hisznek abban, hogy a sok igazságtalanság egyszer biztosan igazságot szül.* (<http://keletihangulat.blogspot.hu/2013/12/korea-han-ok-oroszaga.html>)

A néző, ha meglepődik ezeknek a képeknek az „európaiságán”, csak azért teszi, mert abban a hitben él, hogy az, és csak az van, amit lát, vagy látni vél. Ahogy teát is iszunk, és „szusit” eszünk és karatézunk is, csak azt ne higgyük, hogy *tudjuk* is, mit csinálunk.

Már csak egy kérdés van a végére. Ha ennyire reménytelen



© PARK JONGWOO

számunkra a *dekódolás*, miért ez az egész küzdelem? A feladat annyi, mint a Világnak a megismerése. Lehetetlen, de törekedni kell rá, és örülni minden apró részsikernek. Egy ázsiai valószínűleg hamarabb tudna európaivá válni, mint viszont, de arra talán képesek vagyunk, hogy alázattal csodáljuk, a látottak mögött még távlatokat tudva, egy számunkra alig elérhető kultúra

nagyszerűségét. A trend most éppen nem erre mutat, pedig ez az egyedül helyes irány. Ezeknek a képeknek nem az a küldetésük, hogy általuk megismerjük Dél-Koreát, hanem, hogy kíváncsiságot ébresszenek az ország, a nép és a kultúrája iránt. Nézegetni, gyönyörködni addig is lehet, de látni, az a megismerés igyekezetének-eredményének a jutalma lesz. ■

### Stúdió felszerelés

otthonra  
olcsón!



1-202-1653 • [info@artwork.hu](mailto:info@artwork.hu)  
[www.artwork.hu](http://www.artwork.hu) • I. ker. Ostrom u. 6.



Photo  
artwork.hu





© CHO DAEYEON



© CHO DAEYEON



© CHO DAEYEON





© KIM JUNGMAN



© KIM JUNGMAN



© KIM JUNGMAN





© SEO HEUNKANG



© KWON TAEGYUN



© SEO HEUNKANG



© KWON TAEGYUN





© KANG WOONGU



© KANG WOONGU

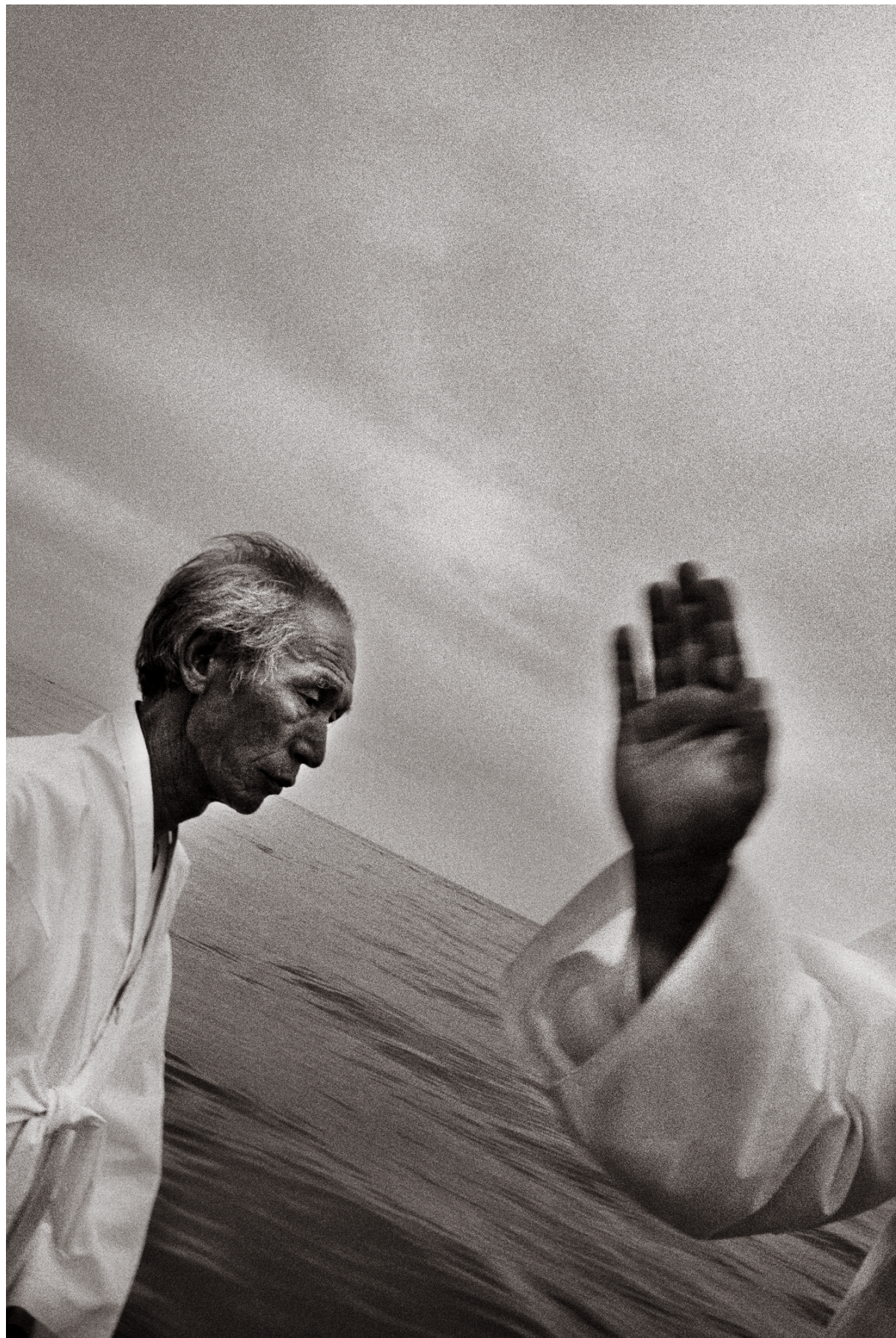


© KANG WOONGU



© KANG WOONGU





© LEE GAPCHUL



© LEE GAPCHUL



© LEE GAPCHUL



# Meglátni a nem láthatót

## A Łódź Fotofestiwal 2016 két kiállításáról

GELLÉR JUDIT

*Hit the road!* – nehezen fordítható magyarra a lengyelországi Łódźban 15. alkalommal megrendezett fotófesztivál kulcsmondata. Az utat, az utazást központi motívumaként kezelő fesztivál számos tárlata között két különböző eszközet használó, különös utakon járó fiatal alkotó kiállítására lehetett figyelni, akik az út hívószavát átvitt értelemben, metaforaként értelmezték. Az „okkult képek”, a tudattalan felszabadítását, az álmok, a rejtett szellemi erők megjelenítését célzó képek létrehozása régóta foglalkoztatja a fényképezés médiumát használó alkotókat. Érdekes jelenség, hogy éppen a fotográfia az, amely a realitáshoz fűződő különös viszonyával, dokumentáló, hitelesítő funkciójával együtt mégis lehetőséget ad a láthatatlan, a transzcendens ábrázolására. A pillanatnyi állapotok megragadására és rögzítésére kitalált és használt eszköz létmódjából fakadó szabályszerűségeket és lehetőségeket ki- vagy átjátszva, a valóság kifigurázását megcélözva kínál játéktérrel az irracionális képzettársítások és víziók megfogalmazására az arra fogékony alkotó (és befogadó) közeg számára.

A spirituális – és spiritualitással foglalkozó – fotográfiák készítése a kezdetektől jelen van. A 19. században a dupla expozíciók, a rosszul tisztított kollódium-lemezek révén a korábbi képek előtűnését is megjelenítő fotók, a dupla nyomatok és kompozit fotók alkalmazásának lehetőségeit különböző területeken vizsgálták és próbálgatták. A fotografikus képekből kivágott és újra összeillesztett elemek használati lehetőségei, például a montázsok és kollázsok készítése részben populáris is volt a humoros képeslapok, emlékképek készítésekor, de a manipulált negatívok és azok kombinációi a magas művészetnek is részét képezték. Fogalmazhatunk talán úgy is, hogy a valóság feletti és a transzcendens örök motívumnak tekinthető a művészetben, csupán a minket körülvevő eszközök, a tárgyi környezet és az ebből fakadó válaszok változnak (fejlődnek) folyamatosan, melyekkel új módokon fejezheti ki magát az alkotó ember.<sup>1</sup> A dadaizmus és szürrealizmus alapján megszülető elvek, a (társadalom) kritikai szemlélet, a (sokszor kegyetlen) civilizált világból a víziók, a fantázia irreális világába való elvagyódás, a valótlannak és abszurdnak tűnő dolgok felé való közeledés töretlenül jelen van a vizuális művészetekben, viszont vannak olyan időszakok, amikor újra hangsúlyeltolódások figyelhetők meg a téma iránt. Az utóbbi években a fotográfiával foglalkozó alkotók témaválasztásai so-

rán gyakran előtérbe kerül a valóság és spiritualitás kérdése, az értelmezhető, leírható és a megmagyarázhatatlan dolgok közötti különbségek és összefüggések különböző módokon történő vizsgálata és megjelenítése. Ennek okait és kontextusát a globálistól (a világ megértésére való törekvéstől) a lokálisig (az egyén, az individuum világban való pozíciójának kereséséig) sokfelől megközelíthetjük.

A łódzi fotófesztivál Grand Prix pályázatára beérkezett anyagok közül a tíz finalista alkotásait egy kiállításon mutatták be, közülük **David Fathi**<sup>2</sup> munkáját választotta a zsűri a legjobbnak. A matematika-informatika szakon végzett, mérnökként dolgozó fiatal francia alkotó tevékenységét, témái megközelítését épp ezek a különös kettősségek jellemzik, hiszen a természettudomány egzakt módszereit, a precíz és akkurátus kutatások eredményeit a természetfölötti jelenségek ütköztetésével tárja elénk. „A tudomány nem fikció, a tudomány furcsább, mint a fikció” – írja a díjnyertes Wolfgang című sorozatot bevezető szövegben, mely a Nobel-díjas Wolfgang Ernst Pauli kvantumfizikus legendás életét dolgozza fel. Szóbeszéd szerint, amikor Pauli belépett egy helyiségbe, akkor az ott zajló kísérletek kudarcot vallottak, a gépek leálltak, tönkrementek, különös, olykor baljós események követték egymást. A vicces kollégák „Pauli-effektusnak” nevezték el a jelenséget. Fathi munkájának alapját a CERN (az Európai Nukleáris Kutatási Szervezet, a világ legnagyobb részecskefizikai laboratóriuma, a Nagy Hadronütköztető és a World Wide Web születési helye) közelmúltban megjelentetett fotóarchívuma képezi. A képek egy része az archívumból kiemelve, utólagos beavatkozásokon és manipulációkon esett keresztül, míg másik részük az alkotó által kreált látványként jelennek meg a sorozatban. A dokumentumok így fikciókká, a tudományos eredmények érthetetlen ábrákká, a zseniális kutató élettörténete furcsa, hol humoros, hol groteszk események sorává válik, míg a képek nézése közben egyre nehezebben dönthető el, hogy mi a fikció és mi a valóság.

A fesztivált szervező csapat az idei évben felfedezettjének egy szintén határterületeket feszegető alkotó, **Koleszár Adél**<sup>3</sup> spiritualitással és realitással foglalkozó New Routes of Faith című sorozatát mutatta be a kiemelt Discovery („Felfedezés”) szekcióban. A MOME mester szakán végzett fiatal fotográfus két évvel ezelőtt ösztöndíjasként indult el a magas bűnözési rátájáról hírhedt Mexikóvárosba. Ahogy korábbi munkái során is, témaválasztásának fókuszában a marginális társadalmi csoportok vizsgálata állt, így amolyan kulturális antropológusként kezdett be-

illeszkedni a mexikói közegbe. Megdöbbentő atmoszférájú portréit nézve úgy tűnik, mintha teljesen otthonosan mozogna a veszélyekkel teli, furcsa, szinte alviláginak látszó környezetben. A képeken szereplő emberek különös karakterek; sokukon látszanak, sokukon csupán érezhetőek az erőszakkal teli közeg nyomai és lenyomatai. A veszélyes környezet felerősíti az ember biztonság iránti igényét, így a hit az egyik legfontosabb túlélési eszközzé válik, sokan azonban csalódtak az egyházak tanaiban és dogmáiban, ezért új utakat keresnek. Vallási mozgalmak, csoportok jönnek létre, melyek tagjai sajátos szertartásokat, rituálékat teremtenek. A hit effajta új útjainak keresése során Koleszár alkotói megközelítése a dokumentarista fotográfián alapszik, miközben a spiritualitással foglalkozik, és egy alternatív, okkultnak tűnő világot tár elénk; azonban, mint minden portré mögött, itt is személyes történetek rejlenek, melyek kontextu-

sukból kiragadva és egymás mellé helyezve fiktív történeteknek és különös asszociációknak adnak teret.

A két sorozat jól példázta azt, hogy bár lehet egy hívószó – mint amilyen az út – hálás, nagy múltra visszatekintő és előképekben gazdag, legyen szó vándorfényképészetről vagy *street photoról*, tájképről vagy makettekkel készült fikcióról, mégis mindig lehet új alkotói megközelítéseket, szempontokat, utakat találni a témákhoz.<sup>4</sup> Ezen utak egyike a rejtett, titokzatos és misztikus világok nem látható jeleinek felkutatása és megmutatása. ■

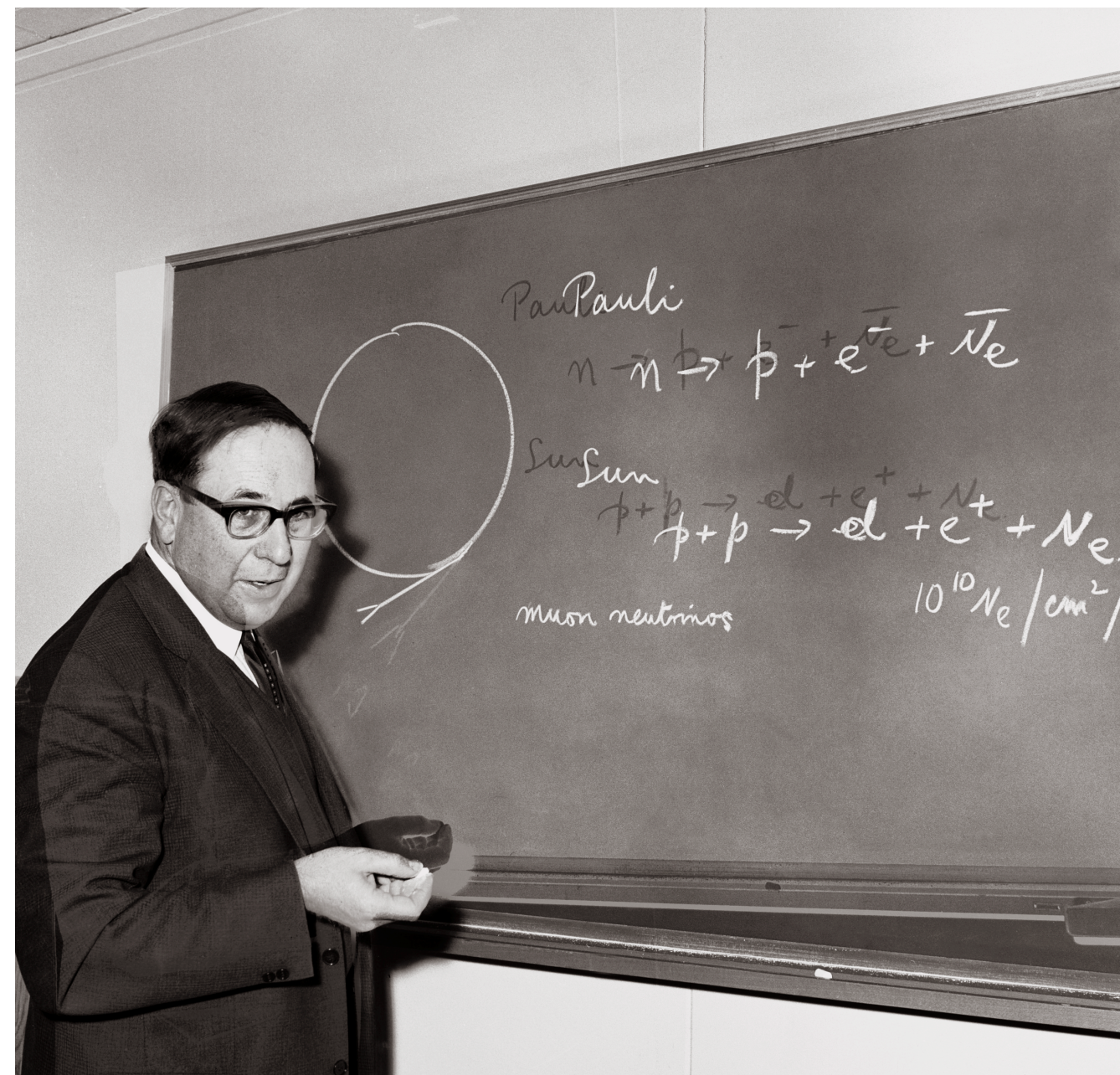
Jegyzetek

<sup>1</sup> Ld. pl.: Götz Eszter: Lesifotók odaától – Okkult fotográfia a Kremsi Kunsthalle kiállításán, Fotóművészet, 1998/3–4.

<sup>2</sup> <http://www.davidfathi.com/>

<sup>3</sup> <http://adelka.tumblr.com/>

<sup>4</sup> A fesztivál további kiállításai és programjai a fesztivál online archívumában, a <http://www.fotofestiwal.com/2016/> címen érhetők el.

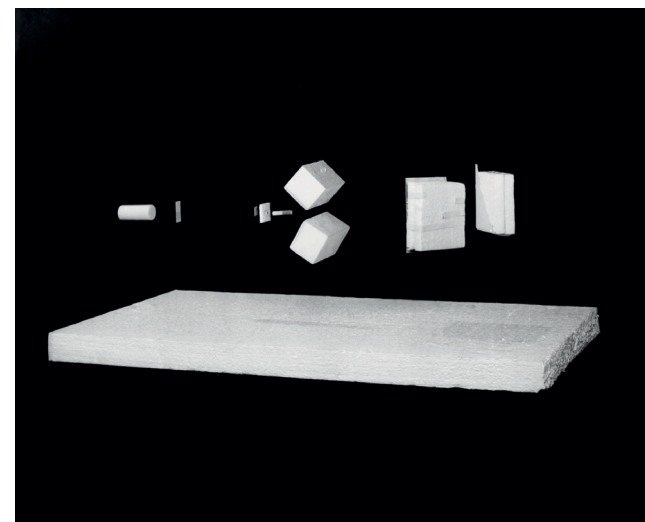


© DAVID FATHI

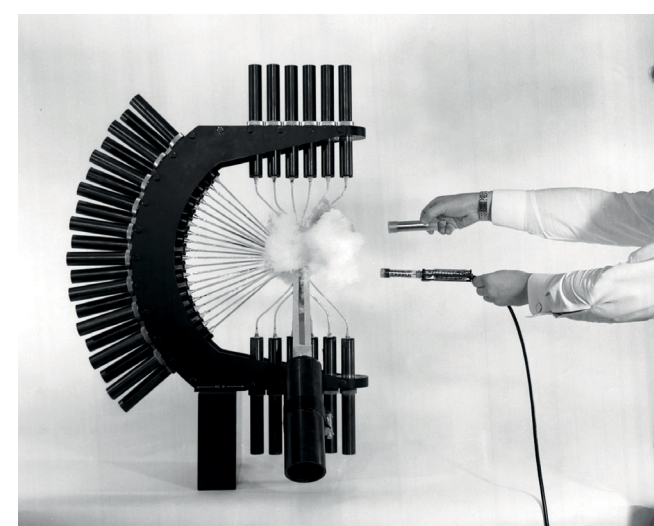
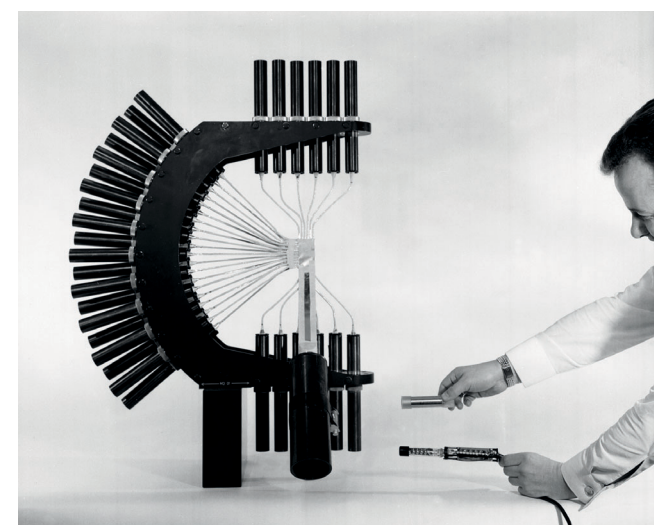




© DAVID FATHI

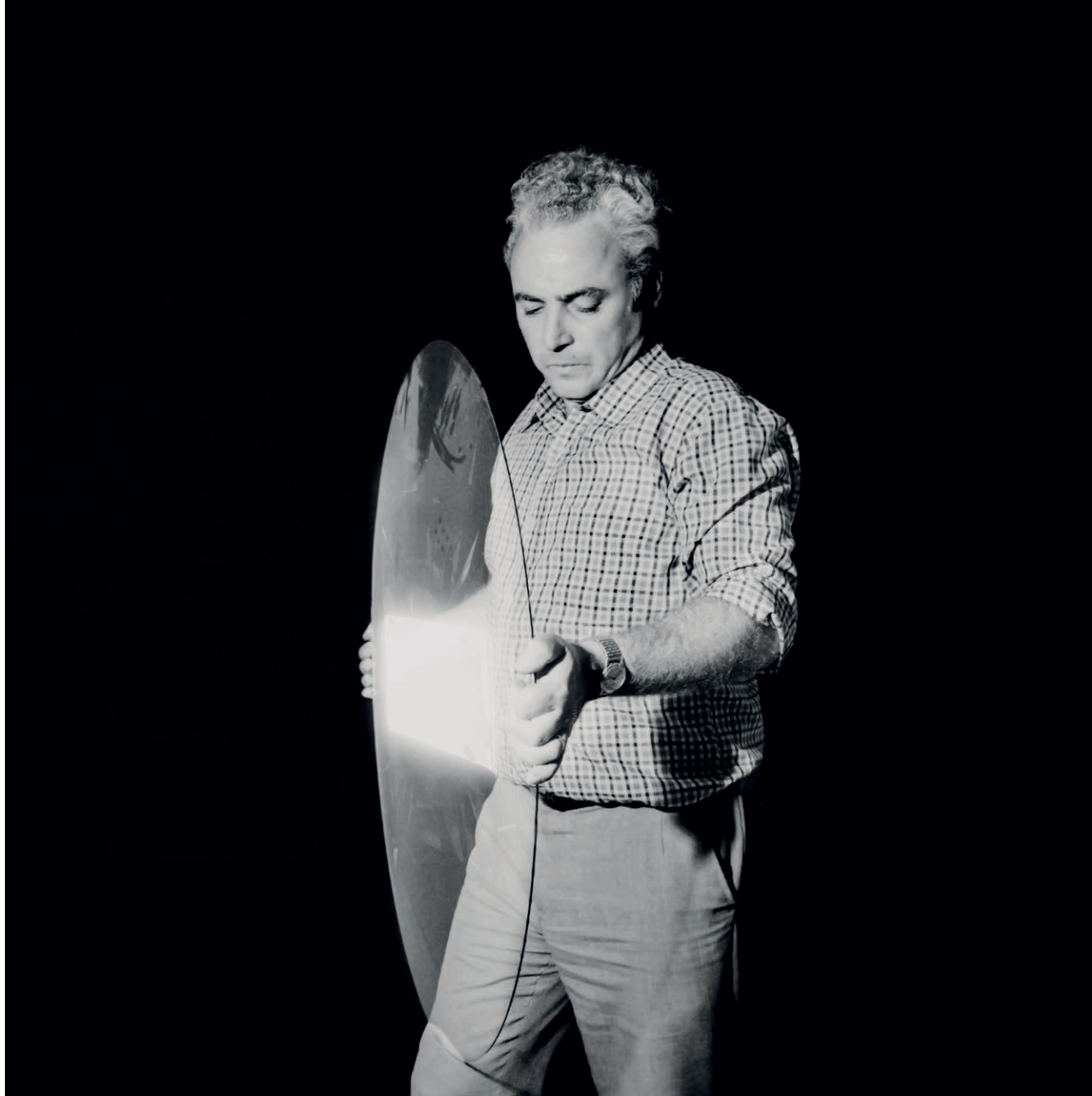


© DAVID FATHI



© DAVID FATHI





© DAVID FATHI



New Routes of Faith. Alicia – Ciudad Juarez, Mexico, 2015





New Routes of Faith. Girl from Sinaloa – Culiacan, Mexico, 2015



New Routes of Faith. Devotee of La Santa Muerte – Tijuana, Mexico, 2014



New Routes of Faith. Devotees of La Santa Muerte – Mexico City, Mexico, 2015 →



# Nyomhagyás

## A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Fotográfia szakos végzős hallgatói

SOMOSI RITA

Síró újszülött és PHOTO DIPLOMA (nagybetűkkel) – a MOME fotó MA szakának idei végzőseit bemutató ofset kiadványban; dupla oldalakon mutatkoznak be az alkotók a diplomamunkájukat reprezentáló pár kép és rövid leírás segítségével. Egymástól nagyon eltérő sorozatok születtek, nehéz lenne egy markáns irányt vagy törekvést kiemelni, ugyanakkor a látás problematikája több alkotót is inspirált, melyek hol dokumentarista, hol narratív elemekkel keveredve rajzoltak ki társadalmi és kulturális problémákat. A nyomhagyás gesztusa különböző szinten, de majdnem minden alkotónál megjelent, ezért érdemes a jelenséget egy fiatal művészgeneráció szemléletének egyik mozgatórugójaként tekinteni.

Hodosy Enikő *Láthatatlan te* című diplomamunkájában zúzdások, hegek, véraláfutások vizuális megjelenítésével vizsgálja a lelkiállapotokat. A nyomhagyás gesztusára, folyamatára koncentrált: a képek többségén a sebek az eredeti környezetükből kiszakítva jelennek meg, a sérülést helyezve a középpontba, erőteljes kontrasztokkal és megvilágítással még inkább hangsúlyozva, akár már teátrálissá téve jelenlétüket. Az alkotó évekkal ezelőtt kezdett sebeket fotózni, melyeket egyéb testlenyomatokkal kiegészítve egy naplószerű képfolyamba olvasztott. Hodosy a személyesség formáit keresi, a határokat – úgy beszél a lelki sérülésekről, fájdalomokról, hogy az elszenvedők mindvégig inkognitóban maradnak, az alakok arca egyáltalán nem vagy csak elmosódva kivehető, máskor hátat fordítanak, elfordulnak. Változatos formájú és színvilágú sérülések jelennek meg, premier plánban látjuk őket, fájdalmas vagy – elsősorban a véraláfutások esetében – az absztrakció határán egyensúlyozó képekként. Bőrünk, egyben külső védőrétegünk fontos kommunikációs felület, láttatni vagy elrejtetni akarunk valamit. A sorozatban férfi és női torzók egészítik ki az atmoszferikus snapshot jellegű képeket, valamint antik szobrokról készült szűk kivágású felvételek, melyek beemeléseivel az alkotó már egy általánosabb térbeli és időbeli síkra helyezi a kiindulási pontot, s nem véletlen, hogy az élő emberekről is határozottan szoborszerű képeket készít. Az elmosódott portrék homályban hagyják a szereplőket, miközben az utcaképek is sérülések, erőszak nyomairól árulkodnak. A felhőformában installált, változó méretű és technikájú fotóegyüttesben a képek egymás kontextusai is. Egy asszociációs hálóban jelennek meg a testen hagyott fizikai nyomok és lelki sérülések, s a párizsi merénylet helyszínén fotózott, golyó

ütötte lyukak vagy a természeti elemek. Az installáció középső részén megjelenő ultrahangkép talán a kezdet, a sértetlenség állapotára utal. Az alkotó mindazonáltal el is távolodik a személyes szinttől, és civilizációs reflexióvá formálja sorozatát, ahol a poszthumán emberi test sérülékenységén van a hangsúly.

Krista Mátyás *Cut* című sorozata az ökológiai lábnyom és a környezeti erőforrások helyzetével foglalkozik, méghozzá vizuálisan kidolgozott, igen attraktív formában. Képein a természetből kivágott négyzetes egységek hivatottak megjeleníteni azon erőforrásokat, melyeket az ember használ, pontosabban kihasznál. Mindezt olyan pasztellvilágba helyezi, ahol a problémák inkább emlékeztetnek egy kívánatos sűteményre, mint megoldandó problémára, így ütköztetve a látványt a tartalommal. Kocka formájú, kézműves makettjeivel annyit mutat, amennyit be tudunk fogadni, mindvégig kontrollálva a tartalmat: legelő, épületek, széndioxid, tenger vagy éppen kedves fa-kompozíciók a maguk banalitásával hivatottak az emberi kizsákmányolást megjeleníteni a képeken, egyben az öko-lábnyom vagy közös felelősségvállalás kérdéskörét felvetni. Az etető pasztellszínek befogadhatóvá teszik a manapság sokat sulykolt, nehezen emészthető tartalmat, míg a léptékváltás, az idilli hangulatú négyzetes egységek közelebb hozzák a problémát, amivel foglalkozni kíván. Abszurd társadalomkritika: az ökológiai problémát vonzó termékként tárgyasítva éri el célját.

Páll Tamás *ArbVau Network*-je a privát szféra és az internet feletti kontroll témakörére reflektál. Egy olyan videójátékot hozott létre, melyben azt mutatja, hogy az egyén hogyan veheti vissza az irányítást a minket kontrolláló és megfigyelő hálózattól, hogyan szabadulhat meg az eladható „termék-léttől”, s válhat újra függetlenné. Ezt a big data korában a humán spammé válás, azaz az identitás megsokszorozása és szétszóródása teszi lehetővé. Nemcsak gyakorlati útmutatást kapunk az alkotótól, hanem a gondolkodásmódot adja át: a kisajátításhoz szükséges önreplikálás (spamesítés) folyamatát mutatja be a játékban; az egyén, sokszorosítva önmagát, létrehozza a multi-perszonális és szétszórt közösséget, aminek segítségével saját adatfolyamát zavarhatja össze. A játékban spammé, háttérzajjá válik a felhasználó, annak érdekében, hogy visszanyerje a webes felületeit, s megszűnjön áruként létezni a virtuális térben. Projektje egy trash hangulatú helyspecifikus installációban tárgyasít: egy sötét szobában elhelyezett öt nagyméretű print, valamint a virtuális tárgyak (olyan fiktív tárgyak, amiket a játék során lehet megszerezni) reprezentációja által.

A *NOTHING IS OK*, Gombás Bianca diplomamunkája a személyes problémák és társadalmi „rendellenességek” vizuális párhuzamán keresztül igyekszik az egyén és szűkebb, tágabb környezete mindennapi kilátástalanságát, tehetetlenségének érzését közvetíteni. Rétegenként halad, lazán egymáshoz kötve a helyzeteket, nincs kiemelés, csak mozzanatok azonos hangsúllyal, szociológiai megközelítéssel. Analitikus figyelemmel kiválasztott, jelentéktelennek tűnő utcaképek, életképek, a hétköznapokból kiemelt fragmentumok jelennek meg a változó méretű, fekete-fehér fénymásolatokon, melyek szemcsézettsége és atmoszferikus, monokróm világa hangsúlyozza a kiindulópont hétköznapiságát. Egyfajta társadalmi közérzet feszültségei jelennek meg egy gyermek, az alkotó testvérenek gondjaiból kiindulva. Ugyanazt a jelentést keresi az utcán, mint otthon: saját közegét, jelenét vizsgálja, s a helyesírási hibával (a címből szándékosan kihagyott I betű) erősíti a mondanivalóra, a verbális üzenet és a vizuális tartalom összekapcsolásával. Installációja a technika által többszörös leképezése a valóságnak, melyben a személyes-családi történetet a kiindulópont, a lehangoló valóság bemutatása a cél.

Generál Kristóf *Józsefváros Originals* című sorozatában portrék és utcaképek váltakozásával igyekszik egy szubkultúrát megjeleníteni. Képein átlag józsefvárosi helyszínek jelennek meg, de a sztereotípiákat mellőzve inkább egy, az amerikai életérzést magáénak tudó generációs identitás vizuális megfogalmazása a cél. Azt vizsgálta, hogy miként hat napjaink nyolcadik kerületének ifjúsági kultúrájára a hétköznapokban jelen lévő amerikai életérzés. Az alkotó tömören fogalmaz, s a külső üzenethordozó egységek megtartásával az önreprezentáció megjelenési formáit keresi. A portrék és helyszínek képei egymás mellett jelennek meg, kiegészítik egymást, s a fiatalok úgy vannak saját környezetükben megjelenítve, hogy a lokális kontextusukból kiszakították őket, s fehér háttér előtt pózolnak.

A tanult látás metodikáját kérdőjelezi meg *Recurrence* elnevezésű sorozatában Rácmolnár Milán, a digitális képi manipulációra is reflektálva. Egy már önmagában is ellentmondásos természettudományos bemutatóhelyet, az állatkertet választott helyszínül. Az alkotó képeire hol látványosabb változtatások kerültek, hol teljesen belesimulnak az állatkerti vizualitásba. Sorozata, kísérlete akár az állatkert jelenségének kritikájaként is értelmezhető lenne, hiszen a választott helyszín maga a megkomponált illúzió, aminek tudatában vagyunk, s melynek újbóli

manipulációjával élt a fotós – ez a csavar azonban túlon túl rejtve marad ahhoz, hogy megkérdőjelezze a látás folyamatát vagy a látványt. Rácmolnár képei nem billennek el sem a társadalomkritika, sem pedig a szürrealitás irányába, így a néző is könnyen átsiklik a sorozat képei felett.

Fóliafolyó, buborékfóliába csomagolt szikla, mentőfólia, hegygerincet követő takarófólia, a vízfelszínen békésen úszkáló hungarocell – Rétfalvi Soma *Pack* sorozatában a csomagolóanyag, a posztindusztriális társadalom kelléke válik aktív képalakító elemmé. Nem talált szituációkat fényképez, ő hozza létre a látványt. Bár morfológiai hasonlóság van a land arttal, az alkotó inkább képi hatásokat akart létrehozni, mintsem természeti installációkat. Tájakba beépített csomagolóanyagot látunk, a megrendezettség azonban sokszor nem feltűnő, intervenciói nem válnak disszonánssá. Szinte észrevétlenül csempészi a képekre a szemetet, a látvány részévé teszi, mely eggyé válik a környezettel, s valóban inkább hat absztrakt művészeti intervenciónak, mint használaton kívüli csomagolásnak. A tájban, mely elsősorban érintetlennek látszik, jelen van ezáltal az emberi nyom, jelenlét. Csak egy-egy elem, mely többnyire belesimul a tájba a hét helyszínen, a képeken megjelenő képalakító elemek esztétikai minőségükben jelen. Az árucsomagolással aktív környezet-szennyezővé válunk: ami eredetileg védelem céljából készült, de feleslegessé vált, annyira jól illeszkedik a tájba, annyira hozzá szokott a szemünk, hogy észre sem vesszük.

A halál érzetének feldolgozásával foglalkozik Fejér Bernadette *Exitusa*. Személyes kapcsolódása van a fotósoknak a témához, de a gyászolás folyamatának bemutatását tűzte ki célul. Mi az, amit egyes helyzetekben meglátunk, s lelkiállapotunk mennyire befolyásolja látásmódunkat? Vizsgálata szerint az emberi érzelmek közvetítésére legjobban a természet alkalmas, így képsorozatában a természet a halálhoz kapcsolódó érzelmek vizuális kivetítéseiként jelennek meg, a természetben talált szimbólumokkal kiegészítve. A sorozatban minden a születéshez és a halálhoz, az élet körforgásához kapcsolódik – s a föld, víz, tűz öleli körül a halandóságot. A magány és veszteség vizuális megjelenítése volt a cél: a gyászhoz köthető pszichológiai és kultúranthropológiai megközelítések, a transzcendenssel való kapcsolat, melyet a tárgyak szimbolikája egészít ki. A sorozat egy gyászfeldolgozási önterápia, melyet az önarckép helyez személyes kontextusba. ■



**Artwork 2 PRINT**

**FOTÓKÖNYV**

**ONLINE TERVEZÉS  
ÉS RENDELÉS**



1-202-1653 • [info@artwork.hu](mailto:info@artwork.hu)

<http://fotokonyv.artwork.hu> • I. ker. Ostrom u. 6.



### FEJÉR BERNADETTE | Exitus



### GENERÁL KRISTÓF | Józsefváros Originals





GOMBÁS BIANCA | Nothing is OK

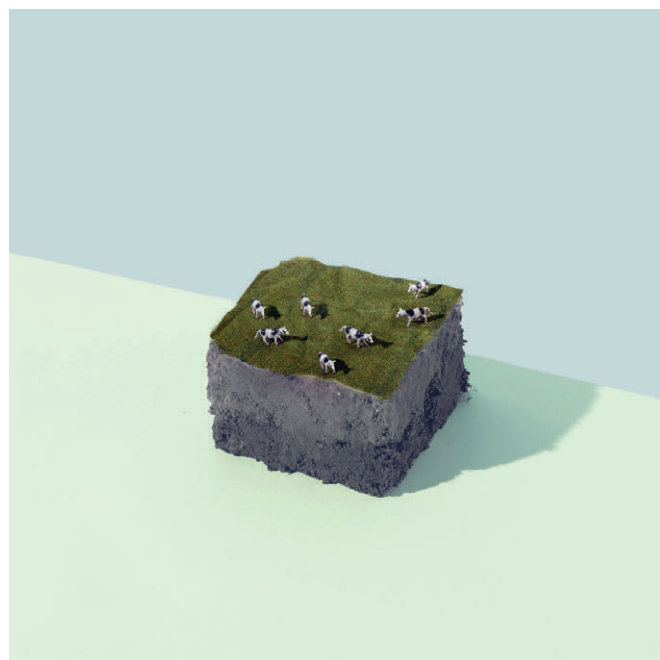


HODOSY ENIKŐ | Láthatatlan te

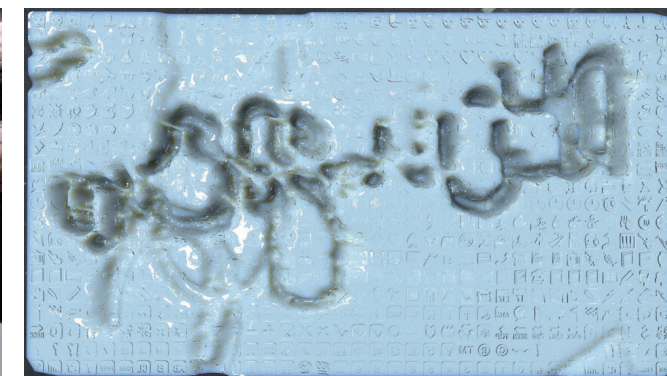




KRISTA MÁTYÁS | Cut



PÁLL TAMÁS | ArbVau Network





# RÁCMOLNÁR MILÁN | Recurrence



# RÉTFALVI SOMA | Pack





# Mi a kortárs?

## Fotó és kortárs művészet 2. rész

PFISZTNER GÁBOR

Az előző részben (Fotóművészet, 2016. 2. szám) feltettem a kérdést, hogy „mi van itt”, azaz mi az, amivel galériákban, múzeumokban találkozhatunk (pl. Budapesten több helyszínen is). A kérdés arra vonatkozott, hogy a kiállított fotográfiák mint tárgyak és – jobb híján – mint alkotások hogyan viszonyulnak ahhoz, amit kortárs művészetként aktuálisan elfogadnak. Arra vonatkozott továbbá, hogy nagyrészt ismert, már látott, de legalábbis nem új, nem figyelemfelkeltő (hacsak technikailag nem) az, amivel szembesülhetünk, illetve szinte meghatározhatatlan az „alkalmazott” és a „nem alkalmazott” művészeti alkotások közötti különbség (a látvány, de nem ritkán a koncepció alapján) is. A kérdés azt is implikálta, hogy sok esetben kiállításokon, művészeti vásárokon, „fesztiválokon” (akár feltételezünk valami céltudatossgot mögötte, akár nem) összemosódnak a szándékok és célok, amelyek szerint és érdekében a fényképek létrejönnek, mintegy egységes halmazként tekintve az összesre, a lehetséges különbségeket pedig csak ezen a halmazon belül kijelölve. Annak érdekében, hogy egy kicsit tisztábban láthassunk, felvettem, hogy érdemes közelebbről megnézni, mit is érthetünk a kortárs művészet fogalmán, milyen művek sorolhatók ide, majd nézzük meg azt, hogy mi is lenne az a médium, amelyet mindazok „használnak”, akik fényképekkel dolgoznak (de nem feltétlenül készítik őket).

A gondolatmenet alapját az adja, hogy míg a kortárs művészet felől megközelítve a problémát, viszonylag egyértelműnek tűnik, hogy mi a „fotóalapú” munka és mi nem, azaz, valamiféle konszenzuson alapulónak tekinthető, hogy azt kortárs művészetként elfogadják; addig a fotográfia felől megközelítve a kérdést, a válasz még annál is problematikusabb (nem feltétlenül lévén konszenzus sem). Ezért felvethető, hogy talán a „kortárs művészet” meghatározásával van probléma, és a kortársiság az, ami miatt sok minden nem tartozna ez alá a fogalom alá. Seregi Tamás a művészet és kultúra viszonyáról írt szövegében<sup>1</sup> azt mondja, hogy a műalkotást az úgy nevezett „műintenció” – ami a mű poénja, ami meghatározza a tétjét, létrejöttének miértjét, formáját, azt, hogy mit is akar a mű – teszi azzá, ami. Ha ez nincs, írja, akkor az nem műalkotás, „bár ha van, attól még nem jó műalkotás”, fűzi hozzá. Azonban az, amit Seregi említ, nagy valószínűséggel szinte mindenre vonatkoztatható, ami ma fényképként (tárgyként) kiállításra kerül. A radikális különbség eszerint nem ott húzódik, hogy valami művészet-e vagy sem, hanem ott, hogy jó vagy rossz; kérdés, hogy mely szempontokat kell(ene) tekintetbe venni. Az egy másik kérdés, hogy mennyire tekinthető művészetnek az, ami nem kortárs – és nem az egyidejűség értelmében. Ha pedig művészet, akkor nem inkább az „alacsony művészet” (azaz a tömegkultúra) szférájába sorolandó, szem-

ben a „magas művészetével”, lévén ma elég nehéz autentikus népművészetről beszélni, olyanról, amely túlmutat a hagyományörzés keretein.

Szociológiai szempontból persze fel lehetne vetni, hogy a magas és az alacsony művészet, illetve az elit és a magas kultúra közötti különbségtétel csak egy elitista szempontból tartható és elfogadható (amivel nem azt szeretném sugallni, hogy valaha is lett volna „egységes művészet” és „egységes kultúra”). Talán blaszfémianak tűnik, ha ezzel kapcsolatban a 19. század végének egyik legjelentősebb művészettörténészétől, Alois Rieglől vesszük kölcsön leghíresebb *terminus technicusát*, a művészetalkotó akarát, pontosabban a művészetakarás fogalmát, amelynek működését és hatását elsősorban az építészeti alkotásokon és az iparművészeti (alkalmazott) alkotásokon vizsgálta és szemléltette. Ennek jelentése – legalábbis Erwin Panofsky szerint – nem mondott semmit arról, hogy mi művészet, illetve mi nem az. Panofsky egyrészt azt hangsúlyozta, hogy ez a kifejezés egy korszak, egy nép alkotói tevékenységére, az összes művészeti jelenségére vonatkoztatandó, és úgy interpretálta, hogy az a „műalkotást formailag és tartalmilag belülről szervező teremtőerők összegződését, egységét kívánta kifejezni”<sup>2</sup> (nem kizárva például a népművészethez sorolható tárgyakat). A művészet létrehozására törekvő akarás tehát egy korszakra és egy régióra (népre) jellemző, ami kifejezésre juttatja mindazon kreatív energiák összességét, amely valamiképp a létrehozott művekben ölt testet. Riegl többek között annyit jegyez meg, hogy ő „a műalkotásban egy meghatározott és céltudatos művészetakarás eredményét látta [...] meg”<sup>3</sup>. A mű tehát szerinte is a kifejeződése valamilyen akaratnak, amely önmaga artikulálásának lehetőségét keresi „tartalmilag” és „formailag” is. „Az ember minden akarása, írja, a világhoz [az ember belső és külső világához] fűződő viszonyának kielégítő [megfelelő] megformálására irányul. A képzőművészet akarása szabályozza az ember viszonyát a dolgok érzékelhető jelenségeihez: ebben pedig annak módja jut kifejezésre, hogy az ember miként akarja látni a dolgokat megformálva és kiszínezve [...]. Az ember azonban [...] vágyakozó (cselekvő) lény, amely ezért a világot úgy akarja értelmezni, ahogyan az [...] az ő [az ember] vágyaiban a legnyitottabban és legenedelmesebben megmutatkozik.”<sup>4</sup> Riegl ezzel nem kevesebbet állít, mint azt, hogy minden korszakban megvan az emberben az a szándék, hogy a világot a maga módján, a korszakot uraló (gazdasági, politikai stb.) viszonyok által meghatározott gondolkodásának megfelelően (azoktól magát természetesen semmilyen értelemben nem függetleníve) értelmezze és vizualizálja. Ez az „értelmezés” itt nemcsak magyarázatot jelent, hanem fordítást is. Annyiban fordítást, amennyiben az ember a lát-

hatót megragadja a rendelkezésére álló vizuális (és/vagy nyelvi) eszközökkel, és tárggyá (képpé, szoborrá, objektvé, szöveggé stb.) alakítva megjeleníti „maga elé állítva” (elképzelt) azt. Ez azonban mindig valamiképp már magyarázatot, értelmezést, jelentéstársítást is jelent, hiszen csak annyiban képes tárggyá formálni a világot, amelynek ő is része, amennyiben azt meg is érti valamiképp. Az idézett gondolat második része pedig azt teszi nyilvánvalóvá, hogy ez a „maga elé állított” (elképzelt) világ nem lehet más, mint amilyennek ő azt „látja”, vagy még inkább vágyainak, elképzeléseinek, előítéleteinek megfelelően látni és láttatni szeretné. Ebből viszont az következik, hogy bár a mindenkorai gondolkodást erőteljesen befolyásolja és determinálja a közeg (Foucault-val szólva a hatalom diszpozitívjai, de ettől eltekintve nagy általánosságban maga a világ és az aktuálisan hozzá fűződő viszony, valamint a „világ” értelmezése, az a kísérlet, hogy jelentést tulajdoníthassunk mindannak, amivel benne találkozunk, és ezáltal biztosítsuk, rögzítsük azt a számunkra, megnevezve és az így alkotott fogalmat megjelenítve, láthatóvá téve, feltárva), valamiképp – akár ezzel a közeggel szemben is – megmarad az ember szabadsága arra, hogy legalább a művészetben (vagy abban, amit annak nevezünk) az általa vágyott módon tegye láthatóvá a világát.

Mi köze lehet mindennek a fotográfiához, és ahhoz, amiről itt szó van? Bár mellékszál, de érdemes felidézni azt, amikor Andrea Reichenberger, Alois Riegl egyik értelmezője, egyik jelentős írásában, amelyben megkísérli szétszálazni Riegl sokszor félremagyarázott *Kunstwollen* fogalmát, azt mondja, hogy „[a művészet] a világ megnyitására [feltárására, hozzáférhetővé tételére] egyik különleges módja”<sup>5</sup>. Ennek az ad különös jelentőséget, hogy Reichenberger a korszak másik kiemelkedő művészettörténészét, Franz Wickhoffot idézve hozzáfűzi, hogy a 19. századi művészeti irányzatok a világot sajátos módon nyitják meg számunkra (értelmezik), és ennek a művészetnek, Wickhoff-fal szólva, „győzedelmes konkurenciát jelentenek” azok a 19. századi találmányok, amelyek a fényugarak segítségével lehetővé teszik a természet (inkább a minket körülvevő világ) mechanikus leképezését.<sup>6</sup> Wickhoff itt elsősorban a fotográfiáról beszél, amelynek hatását nem annyira az így létrejött képek megjelenésében, küllemében, esztétikai vonásaiban látja, azaz abban, hogy versenyre keljenek a „hagyományos” művészzel, hanem abban, ahogyan kihatnak majd a modern művészet alakulására. Nem kell magyarázni, hogy miben és mennyiben mutatkozik meg ennek a „jóslatnak” a helyessége; Wickhoff nem tévedett. Ebből pedig az is következik, hogy a fotográfia azon lehetséges eszközök egyikévé válik – akár a hagyományos művészeti eljárások konkurenseként, akár önmagában, saját „formaelveit” követve –, amelyek szerephez juthatnak a „világmagyarázat” egyfajta kifejezésre juttatásában.

Az tehát, hogy egy adott korszakban milyen a művészet, nem elsősorban maga a művészet határozza meg, bár azért törekszik rá, de mint láttuk, már Riegl is azt emeli ki, hogy azt az akarást (akaratot, szándékot, elképzelést, gondolkodást), amelynek eredményeképp létrejön a művészi alkotás, külső erők mozgatják (ennyit a szabadságról), és persze szerepet kap ezzel összefüggésben azon eszközök sora is, amelyek segítségével mindez formát tud ölteni az anyagban (a szó szoros értelmében). Ezzel teljesen összhangban van az a követelés, amely Reichenberger szerint megfogalmazódik Riegl *Kunstwollen* fogal-

mában: minden kort megillet a saját művészete, amely abban az értelemben mindenképp szabad, hogy bizonyos értelemben függetleníti magát a megelőző korok „diktátumától”, „dogmáitól”, még akkor is, ha értőn és értelmezően viszonyul hozzá, akár tagadja, akár kifigurázza vagy újraértelmezi azt (akár például az alkalmazott eljárásoknak köszönhetően, amint erre például Duchamp is utalt 1922-ben Alfred Stieglitznek és Edward Steichennek írt levelében).

Hogy ennek nyomán mit tekintünk egy adott korszakban kortárs művészetnek, leginkább azt mondhatjuk, hogy csak leírható, de nem előre meghatározható, nem lehet preskriptív, még akkor sem, ha azt gondolnánk, hogy lenne egy olyan magasstos elv, amelyet a művészetnek követnie kellene. Így még akkor is fenntartással kell fogadni Peter Osborne definíciós kísérletét, ha azt megalapozottnak, átgondoltnak, logikusan felépítettnek tekintjük. Osborne több esszéből és tanulmányból összeállított kötetében<sup>7</sup>, amely mégis logikus egészet alkot, a posztkonceptuális jelzőt használja arra, amit kortársnak tekint a művészetben. Mielőtt kibontaná, mit is ért ezen, kiemeli, hogy a műalkotások esztétikai és egyéb – kognitív, szemantikai, társadalmi, politikai és ideológiai – aspektusai közötti viszonyok, amelyek történetileg és a különböző művészetekben eltérőek, csak úgy nyírik el kritikai jelentésüket, ha többek között a vizuális kultúra apparátusának nem művészeti vonásaival, azaz más kulturális (nem művészi) formák esztétikai vonásaival összehasonlítjuk őket.<sup>8</sup> Az tehát, hogy mi a „kortárs” a művészetben, nem dönthető el önmagában, csakis ahhoz való viszonyában, amit egyéb kulturális formáknak tekintünk. Egyúttal azt is egyértelművé teszi, hogy saját meghatározó fogalma mögött nemcsak egy megnevezés húzódik, hanem egyértelműen a Clement Greenberg által dominált elméleti vonal ellenében kívánja periodizálni a „Greenberg utáni modernizmust”. A posztkonceptuális ennek értelmében nála az a művészet, amely a konceptuális művészet után következik. A fogalmat arra a művészetre használja, amely a konceptuális művészet összetett történeti tapasztalatán és kritikai örökségén alapul, amely egyértelművé teszi a műalkotás létmódjának alapvető és meghatározó átalakulását.<sup>9</sup> Osborne külön kiemeli, hogy itt nem egy hagyományos értelemben vett művészettörténeti vagy művészetkritikai fogalomról van szó a médium, a forma vagy a stílus szintjén. Sőt inkább nyilvánvalóvá teszi ezeknek a kategóriáknak a történeti okokra visszavezethető használhatatlanságát, és új lehetőséget nyújt az egyes művek interpretációjához.<sup>10</sup> Osborne hat olyan szempontot sorol fel, amelyek a konceptuális művészet kritikai örökségeként segítségünkre lehetnek abban, hogy jobban értsük, amit ő a posztkonceptuális művészet lehetőségfeltételeinek nevez. Ezek sorban a szükségszerű fogalmiság (ami megalapozza a művészetet, és ahogyan a művészet/nem művészet szétválasztása megvalósul általuk a gyakorlatban); a művészet felszámolhatatlan, mégis soha sem megfelelő esztétikai dimenziója (minden műnek rendelkeznie kell valamilyen formával és szükségszerű az anyagi megvalósulása); az „anyag” nem esztétizáló használata, azaz az esztéticizmus ellenes kritikai viszonyulás; a művészet lehetséges anyagi formáinak végtelen kiterjesztése; az egyedi mű radikálisan disztributív egysége<sup>11</sup>; végül pedig ennek az egységnek az alakíthatósága (megváltoztathatósága) az időben (történetileg tekintve). Ezek a jellemzők szerinte szorosan összefüggnek, logikailag egymásból következnek.



Osborne egy későbbi fejezetben egyértelműen kimondja azt, hogy ezzel a koncepcióval nem egyeztethető össze az a felfogás, amelyet Clement Greenberg nyomán Michael Fried és Jeff Wall képvisel<sup>12</sup>, amely szerint a „fotográfia” „festői médium” (*pictorial medium*, kiemelés az eredetiben).<sup>13</sup> Szerinte ugyanis a fotográfia akkor vált a művészet részévé, amikor a „művészet” poszt-konceptuális lett, azt követően, hogy a fotográfia is nagyban hozzájárult a „médium” jelentőségének lerombolásához (*destruction*, kiemelés az eredetiben). Az a fajta megközelítés, amelynek az alapjait Jean François Chevrier francia művészettörténész veti meg azzal, hogy a hetvenes és nyolcvanas években létrejött fotográfiai munkákat a táblaképhez hasonlítja,<sup>14</sup> majd Fried rá hivatkozva még inkább „sarkítja” bizonyos típusú fotográfiai művekre (pl. a már említett Wall munkáira vagy Thomas Struth képeire utalva, de ide sorolhatnánk Andreas Gursky hatalmas nyomatait is), tehát ez a megközelítés nem egyeztethető össze azzal, amit Osborne felvázol. Mégis azt kell tapasztalunk, hogy mindannak ellenére, amit ő képvisel, az „új táblakép” (nem feltétlenül a *tableau vivant* értelmében vett fotográfiai tabló vagy „narratív fotó”, amit megrendezett fotónak is szoktak nevezni) az, ami dominánsan jelen van a kortárs művészet színhelyein, a kiállítóterekben, művészeti vásárokon – és a nyolcvanas években terjedő tendenciákkal ellentétben megint egyre inkább – a fotóművészet címkéje alatt, szemben azzal, amit újabban ismét csak „művészi fotóhasználatnak” vagy „fotóalapú művészetnek” (mindkét fogalom éles ellentétben áll Osborne felfogásával) neveznek, vagy legjobb esetben is csak szemérmesen hallgatnak erről (például Ai Weiwei egyes munkái kapcsán vagy olyan művészek esetében, mint Scarlett Hooft Graafland, aki helyspecifikus performance-okat szervez, amelyeket szakmailag igényesen elaborált fényképeken mutat be).

Azzal a helyzettel kell itt tehát szembenéznünk, hogy míg a kortárs művészet egy releváns meghatározása alapján a legtöbb „fotóművészeti” alkotást ki kéne zárunk ebből a körből, addig Riegl Kunstwollen fogalmát aktualizálva és komolyan véve azt kell mondanunk, hogy ez ugyanúgy abban a korszakban jött létre, mint az Osborne által kortársiként meghatározott művészeti alkotások (pl. Walid Raad Atlas Group projektje<sup>15</sup> vagy emi-nens módon Robert Smithson munkái). Ha pedig léteznek, akkor ezek legalább annyira kifejezői ennek a korszaknak, „lenyomatai a kultúrájának” és képi megjelenítései annak, ahogy a korszak alkotói gondolkodnak az őket körülvevő világról, mint azok, amelyekre Osborne hivatkozik. Ez látszólag feloldhatatlan ellentmondás, még akkor is, ha hozzátesszük, hogy Osborne alapvetően mégiscsak egy filozófiailag megalapozott koncepciót dolgozott ki, míg a Kunstwollen fogalmának aktualizálása (az eredeti szándékkal ellentétben) messze áll ettől. Ebben a vitában nehéz igazságot tenni, inkább az egyik vagy a másik oldalra lehet állni, annak a szöszölőként megnyilatkozni. Ami az én olvasatomban mégis inkább Osborne mellett szól, szemben a Greenberg, Fried, Wall által képviselt nézettel, az egyrészt a mű önreflexív viszonya, másrészt pedig az, ahogyan a műben megvalósuló kritikai szemlélet egyúttal éppen azokra az „eszközökre” is irányul, amelyek révén a mű létrejön, illetve láthatóvá válik (egészen a galéria teréig bezárólag). Az a fajta „táblaképművészet”, amelynek Wall vagy Crewdson meghatározó és korszakos jelentőségű képviselői (az olyanokkal, akiket ide szeretnének sorolni, mint Sugimoto), inkább áll közel a tizenkilenc-

tedik századi zsánerképfestészethez (még akkor is, ha mindket-tőlük egyik elsődleges, de nem egyedüli hivatkozási alapja a mo-zi), mint bármihez, ami a kortárs művészetben meghatározó, de nem azzal a „kritikai”-nak nevezhető viszonytal, amely egyúttal értelmezi, feldolgozza ezt a tradíciót, és van róla mondanivalója, vagy artikulálja a hozzá fűződő viszonyát. Ennek a „stílusnak” a segítségével leginkább csak olyan „aktuális” társadalmi kérdésekre „reflektálnak”, amelyek a társadalompolitikusokat, pszichológusokat, esetleg genderkutatókat és úgy általában Hollywood rendezőit és forgatókönyvíróit foglalkoztatják (szemben mondjuk azzal, amit Jeff Wallnak a hetvenes évek végén készült első művei, a *Feldúlt szoba* és a *Kép nőknek* képviseltek). Ettől eltér ugyan Andreas Gursky vagy Thomas Struth munkássága, akiknek a kiállításai nemcsak a kritikusokat foglalkoztatják, de a laikus közönséget is vonzzák. De ott is inkább az érzékelhető, hogy pályájuk elején még fontos volt számukra, hogy „elhelyez-zék” művészetüket a „művészet történetén” belül. Később azonban a látvány, a mű monumentalitása, a „látványosság” egyre inkább háttérbe szorította a releváns gondolatokat (maguk váltak a művészettörténet kanonizált alkotóivá), amelyek egyre inkább csak ürügyként szolgáltak a mű létrejöttéhez. Ha felidézünk azt, ami Seregi olvasatában a műintenciót jelenti, akkor a legtöbb felvetésre a válasz egyre inkább annyi, hogy csak.

A két szélső pozíciót, ami kibontakozik Osborne, illetve Fried és Wall nyomán, három aktuális kiállítással lehetne szemléltetni. Az egyik a jól ismert kínai művész és aktivista, **Ai Weiwei** *#Safe Passage* című kiállítása az amszterdami **Foam** galériában, szeptember 16. és december 7. között.<sup>16</sup> Ai Weiwei a legkülönbé-  
lebb anyagokkal, médiumokkal, eszközökkel dolgozik. A cím

#SafePassage, 2016 © AI WEIWEI STUDIO



Incoming refugee boat, Lesbos, Greece. 17 February 2016 © AI WEIWEI STUDIO

utalás részben a művész saját történetére, személyes tapasztalatára, hogyan vált üldözötté hazájában, és hogyan fogadta be őt egy másik közeg; másrészt pedig arra, ahogy 2015 decemberétől filmekben és fényképeken dokumentálták a közel-keleti térségben zajló háború elől menekülőket útját. A márványból kifaragott autógumi belsőket ábrázoló szobrok és filmek mellett Ai Weiwei mobiltelefonnal készített több ezer felvétellel borították a falakat. Ez a „hatalmas kollázs” azokat a találkozásokat dokumentálja, amelyeknek a művész részese volt ez alatt az idő alatt. Nem szorul különösebben magyarázatra, hogy miért és miként használja a „fényképet”, amelyet itt nem „művészi minőségei” tüntetnek ki, hanem az a hatás, amelyet a térbe belépőre gyakorolnak.<sup>17</sup> A szó szoros értelmében egyenként kell felfedezni, tekintetünkkel bejárni a tér egészéhez képest elenyészőnek tűnő felületet, amely a „releváns információt” hordozza. Ha valóban érteni akarjuk, mit is közvetít a mű, szembesülnünk kell a képek nyomasztó mennyiségével, azzal, hogy mit kezdünk ezzel az információmennyiséggel, amely amúgy a hétköznapi „fényképaradatát” is érzékelhetővé teszi egy új (rég) módon. Ai Weiwei a munkához a Facebookot is felhasználta, ezzel nyilvánvalóvá teszi a „csatorna” problematikusságát, ám bizonyos helyzetekben és esetekben életfontosságú szerepét az egyén számára. Az installáció, amely itt a „műegészet” jelenti, egy vándorló kiállítás egyik állomásán látható, és egyértelmű, hogy a helyszín

változásával valamilyen mértékben a „mű” is változni fog. Ha csak a fotográfiákra és a fényképezés lehetőségeire és szerepére, a fénykép mint kommunikációs és önreprezentációs, továbbá kétes mivolta ellenére is dokumentálásra használt lehetőségeire és

Stills from “WeiweiCam” (now offline), 2013 © AI WEIWEI

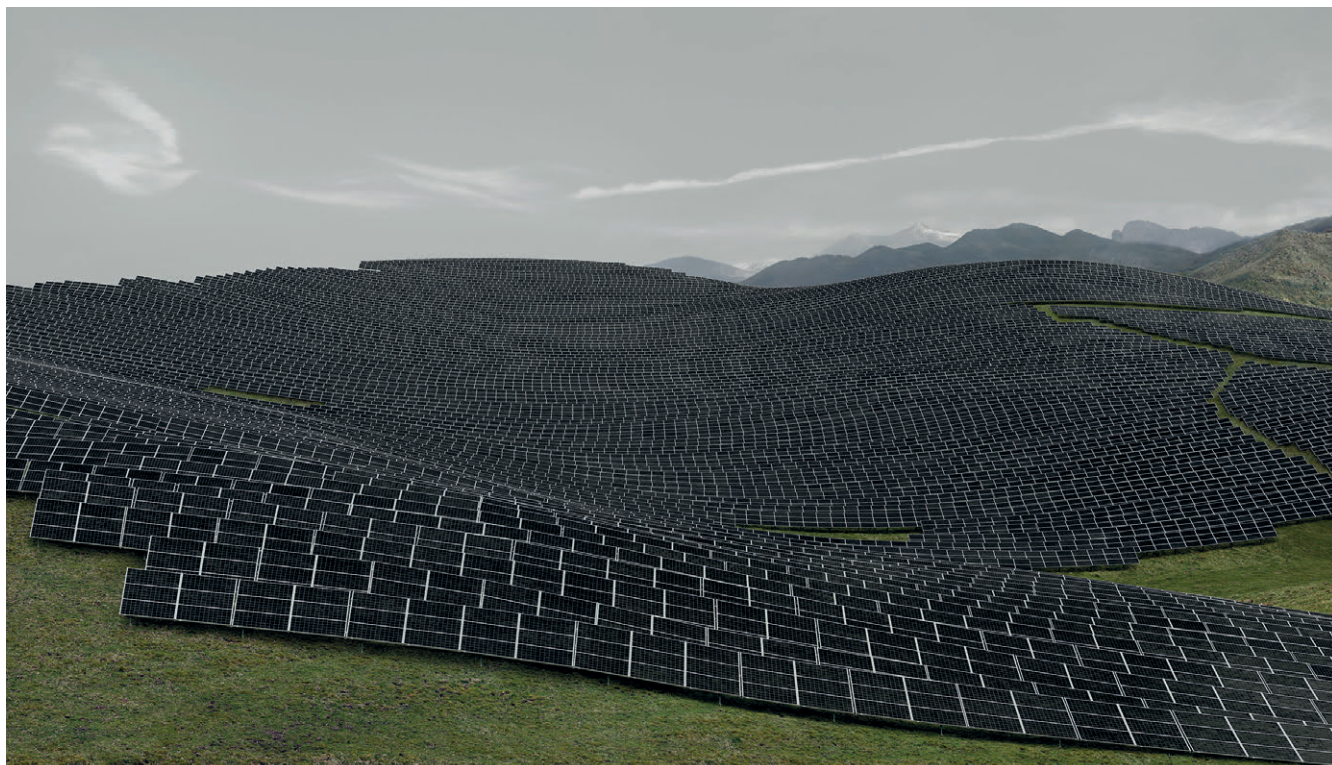






Andreas Gursky und Dr. Marion Ackermann, Direktorin der Kunstsammlung, in der Ausstellung im K20  
Foto: © SEBASTIAN DRÜEN © KUNSTSAMMLUNG NRW

Andreas Gursky: Les Mées, 2016 © ANDREAS GURSKY, VG BILD-KUNST, BONN 2016  
Courtesy Sprüth Magers  
© KUNSTSAMMLUNG NRW



Andreas Gursky: Mediamarkt, 2016, C-Print, 184,2 x 367,2 x 6,2 cm © ANDREAS GURSKY/VG BILD-KUNST, BONN 2016  
Courtesy Sprüth Magers  
© KUNSTSAMMLUNG NRW

jellegére koncentrálunk, akkor is igen tágra nyitott horizonton mozoghatunk a mű értelmezésekor, amelynek csak egyik lehetséges eleme az aktivista szerepvállalás és a dokumentálás.

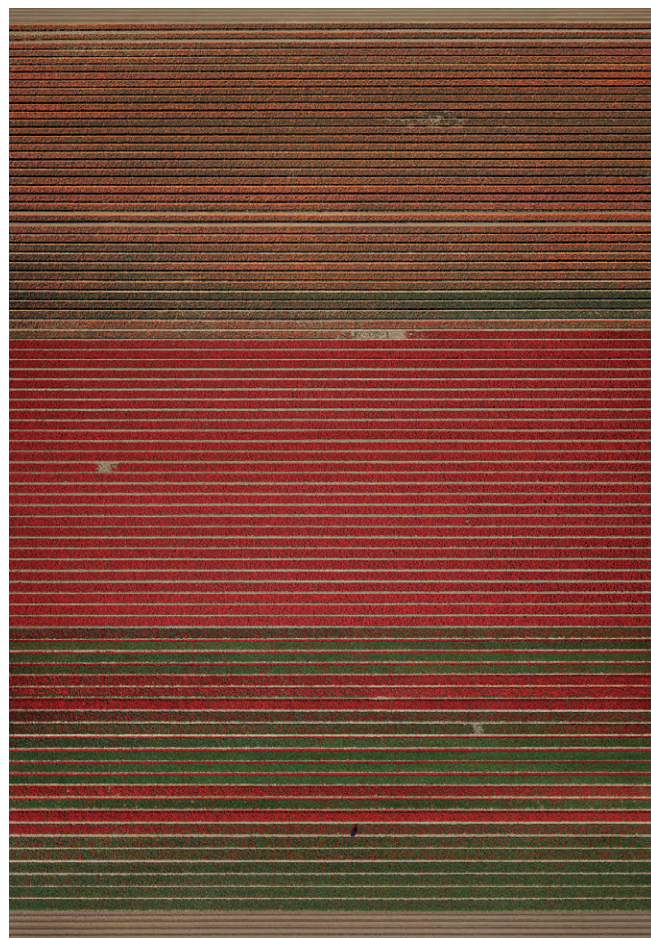
A másik szélső pozíciót többek között **Andreas Gursky** aktuális kiállításán keresztül lehet bemutatni, amely Marion Ackermann kurátori közreműködésével július 2. és november 6. között kerül megrendezésre a **Kunstsammlung Nordrhein Westfalen** kiállítótermeiben. A kiállítás címe egyértelmű utalás a Gursky által preferált irányzatra: *nicht abstrakt*, amelynek egyik jelentőségét az adja, hogy az utóbbi években készült, tehát új műveket mutatnak be, a másikat pedig az, hogy Gursky egy minimalista hanginstallációval (egyfajta zenével) egészíti ki a képeket, amelyet Richie Hawtin a kanadai producer és DJ állított össze. A tematika és a technika nem sokban változott a korábbi évekéhez képest. A nagy vörös festmény előtt ülő négy német kancellár (akik még hátulról nézve is felismerhetők) is csak a digitális montáznak köszönheti azt a különleges pillanatot, amikor csendesen kontemplálhatnak egy mű fölött. Az eredeti felvételen csak a jelenlegi kancellárasszony szerepelt, a másik három utólag, Gursky jóvoltából került a festmény elé. A napelemekkel betelepített francia hegyoldalak a korábbi, tehennel vagy golfozókkal benépesített „karámokat” idézik, míg a Mediamarkt című munka a korábbi, 99 cent című művet. Az absztrakt festményekre emlékeztető munkák sem tévedésből kerültek a K20 Galériába, mert ezek valójában nagyon is tárgyias képek: padlószőnyegek mintáit, a csomózott szálakat vehetjük ki, ha elég közel megyünk hozzájuk. Ez a motívum sem teljesen új, Gursky évekkel ezelőtt egy futballpálya füvesítését „örökítette meg” hasonlóképpen. Különlegességnek talán a cím nélkül című kép tűnik, amelyen Jackson Pollock egyik 1950-ben készült festménye látható.<sup>18</sup> Miért éppen ez? Mert talán Struth és persze Candida Höfer is készített felvételeket múzeumokban műtárgyakról? Vagy inkább azért, mert Gursky – cím ide vagy oda –

mégis inkább érzi magát „új művészetében” Pollock követőjének, eszerint nem is lenne annyira absztrakt? Mi köze van ennek a „fotográfiához”, ahhoz, ahogyan az aktuálisan jelen van a „kulturánkban”? Nem biztos, hogy ezek a munkák feltétlenül implikálják ezeket a kérdéseket, vagy még inkább, ezekre a kérdésekre készítenének bennünket. Arra viszont sokadszor felhívják a figyelmünket, hogy milyen izgalmas lehet egy „ornamentika”, ha elég messziről nézzük, legyen az fű vagy szőnyeg, esetleg F1-es pálya (vagy Pollock festménye), illetve arra is, milyen abszurd az az áru kínálat, amelynek folyamatos élvezetéről (de legalábbis kényszeredett elviseléséről) nem akarunk lemondani.

Andreas Gursky: Ohne Titel VI, 1997, C-Print, 236,1x315,2x6,2 cm  
© ANDREAS GURSKY, VG BILD-KUNST, BONN 2016  
Courtesy Sprüth Magers  
© KUNSTSAMMLUNG NRW







Andreas Gursky: Ohne Titel XVIII, 2015, Inkjet-Print, 307x221,5x6,2 cm © ANDREAS GURSKY, VG BILD-KUNST, BONN 2016  
Courtesy Sprüth Magers  
© KUNSTSAMMLUNG NRW

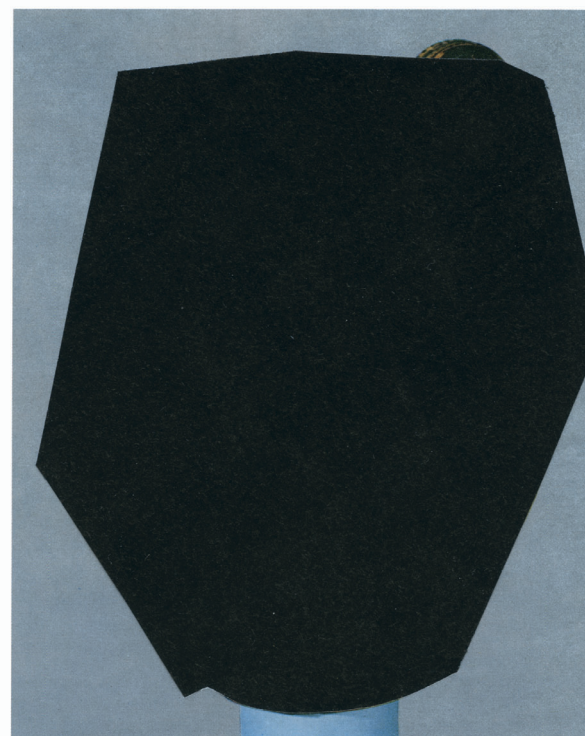
page az „Újrahasznosítás” (Recycle) címet adta sorozatának, amelyhez régi polaroid nyersanyagra készült felvételeit használta újra, úgy, hogy az egymásra rétegzett, kivágott, egymásra ragasztott, majd roncsolt felületű felvételekből hozott létre új kompozíciót. **Ruth van Beek** évek óta gyűjt különféle magazinokból kivágott fényképreprodukciókat, amelyeknek a részleteiből új, leginkább csendéletekre emlékeztető együtteseket állít össze. Az elemeket akvarellal átíratott papíron rendezi kompozícióba, de ezt a beavatkozást sosem fedi el, ez integráns része a műveinek. **Katrien de Blauwer** csak kamera nélküli fotográfusnak nevezi magát, aki szintén régi magazinokból gyűjti össze művei alapanyagát, a főként nőket, női testrészeket, női ruhákat megjelenítő fényképeket. Ő leginkább a néző tudatalattijára kíván hatni azzal, hogy teljesen ötletszerűen, csupán formai kritériumok alapján állítja össze „assemblage”-ait. Egykori „pin-up” lányokat ábrázoló vintage (mit is jelent itt pontosan, nem derül ki a leírásból) képeket használ **Eva Stenram**. A „Részek” (Parts) című sorozata egyes darabjairól aprólékos munkával eltüntette a női test jelentős részét, csupán egy-egy lábat hagyva. Az így létrejött látvány leginkább a szürrealisták egyes műveire vagy még inkább 19. század végi vicces képeslapfényképekre emlékeztetnek, bár a kurátor szerint a megmaradt végtag kifordítja az eredeti, erősen erotikus töltetű kép intencióját. **Michael Etzensperger** maszkos felvételei a huszadik század elejének afrikai és más Európán kívüli civilizációk úgynevezett primitív szobrai (és az egyre népszerűbb antropológia) iránt mutatott, gyermekien önfeledt lelkesedését juttathatja eszünkbe, esetleg még egy-egy Brassai-képet a párizsi falfirkákról. Nem véletlen, mivel Etzensperger Maszkok című sorozatához az inspirációt a Picassóval és Georg Grosszal is jó barátságot ápoló Carl Einsteinnek az afrikai maszkokról szóló írása adta. De miről szól ez a kiállítás, ha a „kortársiság” felől közelítünk a sorozatokhoz? Vagy szándékukban, törekvésekben ezek a művészek is közelebb állnak például Gurskyhoz? A válasz egyáltalán nem egyszerű. Például de Blauwer mégiscsak kezd valamit a fényképekkel, amelyek nem eredetiek, hanem újságokból kiemelt reprodukciók „dekontextualizált” fragmentumai. De vajon hozzátesznek-e valamit a fotókolázsról szóló diskurzushoz, amely a dadaisták munkáival „vette kezdetét”, majd más irányt vett az ötvenes évek közepén? Ugyanígy Stenram eljárása, ahogy ráirányítja a figyelmet a női test használatának egy módjára, lényegében (már a fotózás aktusával is) a személy abuzálására, amit még inkább radikalizál azzal, ahogyan a testet eltüntetve, még inkább hangsúlyossá teszi objektum jellegét, mennyiben járul hozzá ahhoz a már alaposan körbejárta témához, amit akár a genderkutatáson belül kritikailag feldolgoztak, és amelyben a mediális kép szerepéről és funkciójáról is bőven esett szó? Vagy Etzensperger értelmezi-e valamilyen képp Carl Einstein szövegét, vagy azt, ahogy a századelő művészete „kiszajátította” ezeket a tárgyakat a maga számára? Azt gondolom, hogy alapvetően nem, de legalábbis nem adnak hozzá semmit ahhoz, ami korábban már létrejött.

Ezek a példák talán elegendőek annak a vázlatos megmutatására, hogy hol húzódik a lényegi törésvonal aközött, amivel ma javarészt „fotóművészetként” (vagy valami hasonlóként) találkozhattunk, és aközött, amire Osborne a kortárs művészet mint posztkonceptuális művészet fogalmát használta, amely fogalommal kísérletet tett arra, hogy megragadja azt, amit ő a kortárs művészet lényegi jellemzőjének tart.



Jean-Francois Lepage: Recycle 10, 2014, 65x81,4 cm pigmentnyomat ©JEAN-FRANCOIS LEPAGE/THE RAVESTIJN

Ruth van Beek: Untitled (New Arrangements) 2014, 13x16 cm kollázs ©RUTH VAN BEEK/THE RAVESTIJN GALLERY #4056



Katrien de Blauwer: Single Cuts 45, 2014, 13x18 cm kollázs ©KATRIEN DE BLAUWER/THE RAVESTIJN GALLERY



dani. Ahogyan az is visszatérő felvetés, hogy milyen hatással van a technológia a világunkra, miként hat az, ami nélkül ma már elképzelhetetlen a létezésünk. De mennyivel tér ez el (a méretekkel és a bemutatás helyétől eltekintve) mondjuk egy magazin illusztrációjától? Itt is érvényes az, amire Danto Warhol Brillodobozei kapcsán felhívja a figyelmünket, hogy két, látszólag egyforma tárgy közül az egyik lehet műalkotás, a másik nem? Mivel ad többet Gursky képe, összevetve egy magazin-illusztrációval, ha nem vesszük észre, hogy ő a digitális képmódosító program segítségével, ha nem is lényegileg, de átalakította a „valóságot”, ami ettől talán még „valóságosabbá vált?”

Egy köztes helyet jelöl ki a szintén amszterdami **Ravestijn Galéria** idei nyári kiállítása, amely egyszerűen a *Summer Show 2016* címet kapta. A bemutatott munkákat a galéria által képviselt művészek munkáiból kurátorok válogatták össze, hogy megismertessék a nézőket a gyűjtött művek egy szegmensével, amelynek jellemzője, hogy csaknem kivétel nélkül nem saját felvételek vagy azok felhasználásával készültek, hanem gyűjtött, mások által készített, kivágott stb. képekkel dolgoztak a művészek. A munkák egy része kollázs, ennek megfelelően egységes mű, míg vannak digitálisan „manipulált” fényképek, illetve egymásra rétegzett fotók is, amelyeket a grafikákhoz hasonlóan, meghatározott példányban nyomtattak ki. **Jean Françoise Le-**





Eva Stenram: Part 7, 2014, 40x40 cm, lambdanyomat ©EVA STENRAM/THE RAVESTIJN

#### Jegyzetek

<sup>1</sup> Seregi Tamás: Művészet és kultúra. Előadásesszé. In: Café Babel, 74. szám (Váltás), 3-15. oldal. (elektronikus változat: [www.cafebabel.hu/system/files/tartalom/cikkek/74\\_valtas\\_seregi\\_0.pdf](http://www.cafebabel.hu/system/files/tartalom/cikkek/74_valtas_seregi_0.pdf)).

<sup>2</sup> Erwin Panofsky: A „Kunstwollen” fogalma. In: A jelentés a vizuális művészetekben. Fordította: Tellér Gyula. Budapest, 1984. 18. oldal.

<sup>3</sup> Alois Riegl: Spätromische Kunst-Industrie. Bécs, Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901. 5. oldal.

<sup>4</sup> U.o. 215. oldal.

<sup>5</sup> Andrea Reichenberger: »Kunstwollen« Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst. In: Kritische Berichte, 2003/1. 69-85. oldal. Itt: 76. oldal.

<sup>6</sup> U. o. 77. oldal.

<sup>7</sup> Peter Osborne: Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art. London/New York, Verso, 2013.

<sup>8</sup> U. o. 46. oldal.

<sup>9</sup> U. o. 48. oldal.

<sup>10</sup> U. oldal.

<sup>11</sup> Osborne Kantra utal, akinél a disztributív egység a tapasztalat számára adott sokféleség olyan egysége, amelyet az értelem a fogalomalkotás révén valósít meg (de korlátozva), a mű radikálisan elosztó egysége tehát az a sokféleség, amelynek egysége viszonylagos a művön belül, miközben megvalósulása egy adott időben többféle anyag felhasználásával történhet (a disztributív egységet Kis János a Tiszta ész kritikája magyar kiadásában széttagoló egységnek fordítja, lásd: Immanuel Kant: A Tiszta ész kritikája, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. 517. oldal. [B672]). Ebből fakad Osborne „médiümellenessége”. Ezt nyilvánvalóvá teszi többek között az ötödik fejezetben, ahol részletesebben is kifejti, mit ért Kant az osztó egység alatt, amely nem is valódi egység a tapasztalat „tárgyainak” szintjén. U. o. 120-122. oldal, a fotográfiát mint médiumot ezért ilyen képzelt egységnek nevezi.

<sup>12</sup> Vö. ezzel Fried vitatott könyvét. U. 6: Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven/London, Yale University Press, 2008.

<sup>13</sup> U. o. 127. oldal. A destrukció itt nem feltétlenül jelent rombolást, hanem inkább a dekonstrukció értelmében gondolható el, azaz egy értelmező viszonyulásban a médium fogalmát elemeire bontották a művész aktus során (akár szó szerint is), hogy azt megvizsgálva felfüggeszék a fogalom alkalmazhatóságának lehetőségét a kortárs művészet kontextusában. Ehhez érdemes figyelembe venni a fiatal Jeff Wall egyik korai konceptuális művét, amelyben nem fényképeket készített, hanem leírta azt, amit akár fényképen is megmutathatott volna, oly módon, mintha már magát a fényképen láthatót írta le. V. ö.: Michael Newman: Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau'. Some Notes on Jeff Wall and Duchamp Oxford Art Journal, Vol. 30, No. 1, Jeff Wall Special Issue (2007), 81-100. oldal. Itt: 81. oldal.

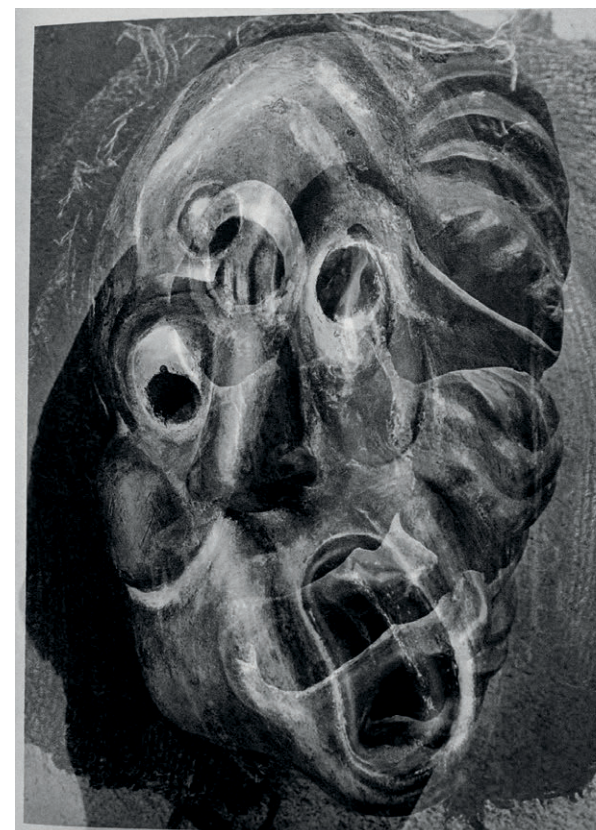
<sup>14</sup> Jean-François Chevrier: The Adventures of the Picture Form in the History of Photography. In: D Fogle: The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982. Minneapolis: Walker Art Centre, 1989.

<sup>15</sup> Walid Raadot néhány éve Hasselblad életműdíjjal is kitüntették, ami hangsúlyossá tenné „fotográfusi” mivoltát, ha az lenne, miközben alapvetően támaszkodik a fényképek használatára, amelyekről azonban nem eldönthető, hogy ő készítette-e őket, bár nem is releváns a mű egésze szempontjából.

<sup>16</sup> További információ: <http://www.foam.org/museum/programme/ai-weiwei>.

<sup>17</sup> Magyarországon ehhez hasonló megközelítést képviselt Bartha Máté néhány évvel ezelőtti kiállítása a Fogas házban, ahol Indiában készült fotóiból hozott létre több falat is beborító kollázst.

<sup>18</sup> Jackson Pollock: One: Number 31, 1950. The Museum of Modern Art, New York. Sidney and Harriet Janis Collection Fund (csere révén), 1968. © 2015 Pollock-Krasner Foundatio / Artists Rights Society (ARS), New York.



Michael Etzensperger: Maske 11, 2014, 35x42 cm  
Inkjet on Hahnemuhle Baryta FB  
©MICHAEL ENTZENSPERGER/THE RAVESTIJN



Michael Etzensperger: Maske 31, 2015, 35x42 cm  
Inkjet on Hahnemuhle Baryta FB  
©MICHAEL ENTZENSPERGER/THE RAVESTIJN

## Politika, természetesen?

### Thomas Struth *Nature & Politics* című kiállítása a berlini Martin Gropius Bauban

**Thomas Struth első múzeumi, azaz nem galériában tartott kiállítását rendezték meg a nyári hónapokban a berlini Martin Gropius Bau termeiben. A helyzet jelentőségének megfelelően a kurátorok az utóbbi bő egy évtizedben készült munkákból válogattak.**

A 37 „nagyformátumú fénykép” a kiállítási ajánló szerint ipari termelőüzemek, kutatólaboratóriumok, kórházi műtők, illetve mindennapi építmények és élményparkok vizuális világát mutatják be a nézőnek. Szintén ott olvasható, hogy Struth az utóbbi években elsősorban azt kívánta művei segítségével vizsgálni, hogy az emberi akarat, a becsvágy és az emberi képzelőerő miként teremt „térbeli és tárgyi valóságot”, mindezt olyan összetett rendszerek, szerkezetek és konstrukciók segítségével, amelyek

a jelent meghatározó létesítmények, de „leginkább rejtve maradnak a nyilvánosság tekintete elől. A képek olyan kísérletekről mesélnek, amelyek a technikai lehetőségeket akarják kiterjeszteni, és a mesterségesen teremtett világokkal felülmúlni a természet valóságát”.

Az is érdekes, ahogyan a szöveg Struth-ot idézve felvillantja előttünk a művek mögött meghúzódó szándékok némelyikét. Eszerint az odafigyelő tekintet fókuszában a csúcstechnológiában kifejezésre jutó szellemi erőfeszítések állnának. „A képzelet és a fantázia processzusait akartam megvizsgálni. [...] Az volt a fontos, hogy az, ami korábban csupán egy gondolat volt, miként válik anyaggá és ezáltal a valóság részévé. A kifejezés: »valamit elképzelni, kiszínezni a képzeletünkben«, jól leírja az agy azon lehetőségét, hogy képekben gondolkozzon”, mondja Struth.



Az ilyen sajtószövegektől persze nem várható el, hogy mélyebb belátásokhoz segítse hozzá a szerzőt. Egy viszonylag átfogó, általános ismertetést kell nyújtaniuk azok számára, akiknek kedvet szeretnének csinálni a kiállítás megtekintéséhez. Mégis elég lehangoló, „hervasztó” az, amit a művésztől idéznek, amit megtudhatunk a művei lehetséges hátteréről. Az olyan megfogalmazások, mint például az ember által előállított, lenyűgözően sokrétű konstrukciók, mint az olajfúrószigetek, plazmafizikai kísérletek elvégzésére alkalmas berendezések, egy úrállomás belseje, vagy épp a magaskohók (már megint és még mindig, lassan már négy évtizede), kérdéseket vetnek fel, például arra vonatkozóan, hogy a hatalom és a hatalomvágy hogyan jut kifejezésre a tárgyakban, és ezáltal hogyan szerez magának érvényt politikai értelemben, leginkább a népszerű ismeretterjesztést célul kitűző magazinok és TV-sorozatok mondatait visszhangozzák, vagy amilyenekkel nyelvileg a megannyi, a (hétköznapi értelemben vett) természeti és az urbánus környezet pusztításáról szóló dokumentarista sorozatot „illusztrálják”. Nem kevésbé mentes a ma már üresen kongó fordulatoktól az sem, hogy a képek a valóság, az emlékezet és a tapasztalat megalkotásának, értelmezésének és újraértelmezésének tematikus felmutatását célozzák. Mintha nem valami ilyesmiről (is) szólt volna az elmúlt néhány évtized művészete (is többek között). Érdekes viszont feltenni a kérdést, mit mondanak ezek az állítások a művekről, Struth művészetéről, azon túl, hogy mi látható az egyes fotográfiákon, illetve milyen gondolatokat, képzeteket ébreszthetnek vagy kellene ébreszteniük a tisztán érzéki tapasztalaton túl. Struth, aki a Düsseldorf Művészeti Akadémián előbb Gerhard Richter osztályában festéssel foglalkozott, majd onnan váltott Bernd Becher fotográfiai kurzusára, pályafutása első bő két évtizedében főként a látással, a képi látással, a képen láthatóval, a fotografikus képen láthatónak olyan részletgazdagságával foglalkozott, amelyet az emberi szem képtelen ennek a médiumnak a közvetítése nélkül érzékelni; amely fotográfia ugyanakkor csak egy felület, tér és mélység nélkül (a posztmodern jegyében; a mélyben megbúvó struktúrák nem megismerhetők, azokra csak következtetni lehet), ahová amúgy sem lehet lehatolni, az hiábavaló kísérlet marad, ezért érdeme-sebb inkább csak a felületet pásztázni (csak idő kérdése lenne, hogy mikor lesz ebből felszínesség?). Később, a Paradise sorozatban a láthatóság, az átláthatóság foglalkoztatta, miközben a múzeum terére, az ott kiállított művek és a néző viszonyára is ráirányult a figyelmé, a mű láthatóságára, a múzeum és a mű viszonyára ebben a kontextusban. A munkáknak, amelyek a kiállítótérben valamiképp hatnak a nézőre, és ezáltal jön működésbe az, aminek kifejezésére többek között Struth a nagy méret révén is törekedett – a látásra, annak művészeti vonatkozásaira –, később szükségszerűen már csak halvány visszfényével találkozhat az albumot lapozgató néző.

A most Berlinben látható műveknél természetesen ez nem vetődik fel. Sokkal inkább az, hogy hogyan viszonyulnak a munkák az életmű korábbi szakaszaihoz, illetve az, hogy mi is foglalkoztatta őt valójában – túl azon, amit a tájékoztató szövegében idéztek tőle. Látszólag annak a folytatásával szembesülhe-



Thomas Struth: Cinema, Anaheim, 2013  
Chromogenic print, 242,1×180,0 cm  
© THOMAS STRUTH

tünk, amit évekkorábban elkezdett, azonban itt már egészen más a képek „tétje”, bár nem feltétlenül kibontható a munkák alapján, hogy a már hivatkozott problémafelvetésen, a tudás, a technológia és a hatalom összefüggésein túl milyen egyéb kérdések foglalkoztatták – eltekintve a megismerhetőség és a felszínesség lehetséges kapcsolatától. A nagy méretnek, a színes nagytáblák köszönhetően az ő esetében is inkább válik dominánssá az a bizonyos „festői” karakter, szemben más esztétikai, művészeti szempontokkal, miközben ez a „festőiség” egyszer mintha csak járulékos összetevője lenne a bemutatás módjának, máskor pedig egyetlen célja a képnek. Ennyiben lehetne akár több, de kevesebb is az, amire törekszik, korábbi intencióival összevetve.

Azt már csak a végén említem meg, hogy a kiállítás címében olvasható természet és politika bonyolult viszonyára, összefüggéseire, mibenlétére vonatkozóan aligha található utalás a művekben, hiába olvashatjuk, hogy Struth képei – legyenek azok tájképek vagy múzeumi látogatókat vagy utcákat mutató felvételek – olyan tanulmányok, amelyek történelmi, funkcionális vagy társadalmi kapcsolatokat ábrázolnak. Visszakérdezhetnénk, miként is, ha egyszer a mély hallgatagon rejtőzik a felszín alatt.

A Berliner Festspiele rendezésében és az esseni Museum Folkwang, a High Museum of Art, Atlanta, valamint a Saint Louis Art Museum, St. Louis közreműködésével,  
2016. június 11. – szeptember 18.



Thomas Struth: Ride, Anaheim, 2013  
Chromogenic print, 218,0×331,3 cm  
© THOMAS STRUTH



Reactor Pressure Vessel Phase Out, AKW Würgassen, Biberach, 2009  
Chromogenic print, 171,0×305,0 cm © THOMAS STRUTH





Thomas Struth: Hushniya, Golan Heights, 2011  
Inkjet print, 118,3x146,3 cm  
© THOMAS STRUTH



Thomas Struth: Basilica of the Annunciation, Nazareth, 2014  
Inkjet print, 148,6x211,4 cm  
© THOMAS STRUTH



Thomas Struth: Seestück, Donghae City, 2007 →  
Chromogenic print, 167,5x212,2 cm  
© THOMAS STRUTH



Arles 2016

# Találkozások a fotográfiával

ANNE KOTZAN

A szakemberek és a fotográfia lelkes rajongói számára az arles-i találkozások az éves program biztos pontjai. Idén már 47. alkalommal rendezték meg a jeles eseményt – és második éve az új igazgató, Sam Stroudzé irányításával. Az izzó kék ég alatt egyetlen fénytűneménnyé olvadt össze a kisváros, ami már Van Gogh-ot is annyira magával ragadta. A fesztivál központja most is a Cour Fantomban kapott helyet, míg a vasút egykori területén a Parc Ateliers adott teret a legkülönfélébb kiállításoknak, köztük a Discovery Award, valamint a Book Award díjazottjainak, míg a Salle de Fêtes-ben a portfóliók megtekintése zajlott, 250 résztvevővel és 130 szakértő bevonásával; a Cour l'Achévéché-ben pedig az alternatív programokat kínáló Voies Off mutatkozott be. A fesztivál első hetében 15 200 látogatót regisztráltak, tizenkét százalékkal többet a tavalyi évhez képest.

A negyven kiállítás között idén is lehetett találni egy-két kiemelkedő programot. Európában első alkalommal voltak láthatók a kelet-európai zsidó bevándorlók fiaként New Yorkban felnőtt és 1936 és 1949 között a New York Photo League tagjaként és elkötelezett kommunistaként is feketelistára került Sid Grossman (1913–1955) munkái. Tanárként olyanokra gyakorolt nagy hatást, mint például Leon Levinstein. A kurátoroknak, Keith F. Davisnek, Howard Greenbergnek és Bob Shamisnek sikerült ritka vintázs nagyításokat elhozniuk a különböző gyűjteményekből az Espace Van Gogh-ban megrendezett kiállításra. De premierje volt Bernard Plossunak is (1945). Bár Plossu korábban szorosán együttműködött Gilles Morával, a fotófesztivál egykori igazgatójával és a fekete-fehér képeket tartalmazó monográfiája kiadójával, a Western Colors („Nyugati színek”) volt az első egyéni kiállítása Arles-ban. Ez Robert Aldrich westernfilmjei iránti, ifjúkori vonzalmáról tanúskodik, nagy hatást tettek rá, amikor néhány éven át beatrajongóként Amerika tágas tereit járta. Nagyon csendes, színes fényképeit mutatták be ebből az időszakból, a 70-es és 80-as évekből, Stéphanie Brasca rendezésében, amely vándorkiállításoként több helyszínen is falra került, például Clermont-Ferrand-ban és Toulonban.

Komoly érdeklődést váltott ki Eamonn Doyle (1969) trilógiája, az i, ON és End, valamint Don McCullin (1935) tárlata. Az én személyes kedvencem a dél-afrikai William Kentridge (1955) multimédia-installációja (More Sweetly Play the Dance, „Lágyabban játszd a táncot”), amelynek Luma Arles volt a kurátora: egy 40 méter hosszú, vetített felületen végigvonuló, a középkori haláltánc alakjait megidéző menetet láthattunk, amelyet dobok és fúvósok zenéje kísért.

Ugyanúgy figyelemre méltó volt Yann Gross részletekbe menő, igényesen kialakított installációja, a The Jungle Show, amely 2015-ben elnyerte a Rencontres Dummy Awardot, akárcsak a késő 19. századi és 20. századi gender témájú fotográfiák átfogó válogatása (Sincerely Queer, „Őszintén queer”) Sébastien Lifshitz gyűjteményéből. A St-Martin du Méjan kápolnában amerikai és japán fotótörténet találkozott William Klein és Eikoh Hosoe személyében, az 1960-es években mindketten Kazu Ohno butoh táncost fényképezték, aki tulajdonképpen Hosoe modellje volt. Nagyon személyes munkát hozott létre Michael Ackerman a saját életét rögzítő Diary of a Job („Munkanapló”) című művével, kronologikusan bemutatva, mindenféle távolságtartás nélkül. Ehhez az Olympus gyár rendelkezésére bocsátott egy kamerarendszert, valamint szabad kezet kapott a kivitelezéshez. Szabadtéri kiállításon lehetett látni Maurizio Cattelan és Pierpaolo Ferrari közös munkáját, a Toiletapert („WC-papír”), az Atelier des Forges udvarán rikító színekben pompázó plakátokon. Ők készítették az idei év kiállítási plakátját is, amelyen egy madár a csőrével csipegeti egy nő fogait. Szimbolikusan úgy is lehetett értelmezni, mint a látogatóknak a fokozatosan átalakuló fesztiválra adott reakcióinak lenyomatát.

Az első pillantásra azt lehetett volna gondolni, hogy a program csaknem változatlan. A helyi áramlatok mellett azonban már érezhető volt egy másfajta fuvallat is. Csökkentették az éjszakai fényjátékok számát a Théâtre Antique-ban, a Leica idén már nem vett részt az Oscar Barnack-díj győztesek rendezett kiállításával, és „Az év éjszakája” program központja, ahol hajnalig tartó vetítéseket rendeztek, a Rhône tulsó partjára került, az Étienne papírmalomba. További újdonságnak számított a Ground Control névre keresztelt hatalmas kiállítási és rendezvénycsar-

nok, az Olympus-központ a Hôtel de Luppé pompás épületében, valamint az az új innovatív hangulatú hely, amelyet a Cosmos „fotókönyv-piac” kapott – idén 88 kiadó részvételével – az egykori Collège Mistral épületében.

Mindemellett három új díjat is kiosztottak: a Jan Michalski Alapítvány által létrehozott Photo-Text Award („Fotószöveg-díj”), a kiállító nők egyikének odaítélt Madame Figaro-Arles Photo Award, valamint a legjobb, virtuális valóságot használó műért járó VR Arles Festival Jury Grand Prix elismeréseket.

Mindenképp feltűnt, hogy az újítások iránymutató karakterrel is bírtak. A Photo-Text Award, valamint a „Fotográfia és irodalom” című est bevezetésével ismét felelevenítették az írók és művészek közötti tradicionális kapcsolatot. Csaknem észrevétlenül maradt viszont a fesztivál ajánlása a ragyogó tehetségű francia regényírónak, Michel Tournier-nak (1924–2016), akinek A rémkirály című, 1972-es regényét Volker Schlöndorff filmesítette meg Der Unhold címmel. Az 1960-as években Jean-Maurice Rouquette-tel, Maryse Cordesse-szel és Lucien Clergue-vel közösen Tournier is sokat tett az arles-i fotós iskola megalapításáért. Ezen kívül egy többnapos program keretében ünnepezték az avantgárd író és fotográfust, Denis Roche-t (1937–2015), a Les Cahiers de la Photographie (1980) egyik alapítóját. Legfontosabb témája az idő volt, az élet tovatűnő ideje és annak megragadása egyetlen pillanatban a fotográfia segítségével. „Azért írok, hogy egyedül legyek, és azért fényképezek, hogy eltűnjek” – mondta. Sajnos nem volt olyan kiállítás, amelyen poétikus fényképeit bemutatnák volna. Az irodalmi kánon lezárását az 1960–1985 között megjelent provokatív és szatirikus, azóta kultikussá vált *Hara Kiri* magazinnak szentelt, vintázs nagyításokban, fotómontázsokban és dokumentumokban gazdag kiállítás jelentette. Sokkoló, vicces és művészi fényképek sok kortárs fotográfust inspiráltak, a mai látogatóknak pedig igazi élményt kínált a Thomas Mailänder és Marc Bruckert által gondosan összeállított kiállítás. A Hara Kiri Photót ugyanakkor tisztelgésnek szánta a fesztivál a *Charlie Hebdo* előtt, amint azt Audrey Azoulay kulturális miniszter is hangsúlyozta.

Egy másik jövőbe mutató irányt jelölt ki a Luma Arles által szervezett Systematically open? („Rendszerszinten nyitva?”) című bemutató a frissen kialakított Atelier de la Mécanique-ban.

A svájci Philippe Rahm építész Luminance elnevezésű design-konceptiójában a sötét és világos terek segítségével a fénykép és mozgókép különböző követelményeivel foglalkozott, így teremtett nagy hatású kiállítást. Az itt Walead Beshty, Elad Lassry, Zanele Muholi és Collier Schorr kurátori munkája eredményeként létrehozott tárlatok nem egy vagy több fotográfust mutattak be, hanem a képtermeles kortárs formáival szembesítették a nézőt. Ez talán a tiszta fotográfiától az elmélet irányába mutató, fokozatos elmozdulás első jelének is tekinthető. Ezért is érdekes utólag pillantást vetni a művészeti szempontból meghatározó szerepet játszó csoportra, amely a művészeti világ jelentős személyiségeiből (Maja Hoffmann, Tom Eccles, Liam Gillick, Hans Ulrich Obrist, Philippe Parreno és Beatrix Ruf) állt össze, miközben teljességgel hiányzott valamiféle fotográfiai állásfoglalás. Talán épp Maja Hoffmann szánja magát ebbe a pozícióba? Végző soron a *Camera* magazin egyik 1977-es számában szerkesztőségi asszisztensként van feltüntetve a neve.

A Maja Hoffmann által 2004-ben a svájci művészet ügyének előmozdítására létrehozott Luma Alapítvány támogatja a 2002 óta létező Discovery Awardot („Felfedezés-díj”), és a múlt évben életre hívott egy saját díjat is, a Dummy Book Awardot („Könyvmakett-díj”). A Luma Arles-t 2014-ben alapították, hogy a Parc des Ateliers-t egy egész évben működő experimentális kiállítási központtá alakítsák át. A projekt megtervezésére Frank Gheryt, a világhírű építész, Annabelle Selldorfot és a tájépítész Bas Smetset kérték fel. Az elképzelés lényege egy Arles-on túlnyúló, dél-franciaországi művészeti szcena megalapozása. A kezdetet az ideai Grand Arles Express jelentette, amely avignoni, nimes-i és marseilles-i kiállításokat is magába foglalt.

Érdemes megjegyezni, hogy az ideai könyvdíj támogatója a Jan Michalski Alapítvány volt, amelyet Michalski felesége, Vera (Maja Hoffmann testvére) alapított. Felvetődik a kérdés: lassan családi vállalkozássá alakul a rendezvény?

Izgatóan várhatjuk, hogyan változik majd az arles-i fotófesztivál a következő években. Mindenesetre az időpont már ki van tűzve: 2017. július 3. – szeptember 24.

Fordította: Pfištner Gábor

www.rencontres-arles.com

Eamonn Doyle: END – Untitled, from the End series, 2015. Courtesy of the Michael Hoppen Gallery © RENCONTRES ARLES




**Artwork 2 CLEAR**


**Javítás, tisztítás**


**Photo**

info@artwork.hu • 1-202-1653  
 I. ker. Ostrom u. 6.





Eamonn Doyle: END – Untitled, from the i series, 2013. Courtesy of the Michael Hoppen Gallery  
© RENCONTRES ARLES



Bernard Plossu: WESTERN COLORS – Heading South, New Mexico, 1981. Courtesy of the artist and Éditions Textuel  
© RENCONTRES ARLES



Bernard Plossu: WESTERN COLORS – New Mexico, 1982. Courtesy of the artist and Éditions Textuel  
© RENCONTRES ARLES





Sid Grossman: DU DOCUMENT À LA RÉVÉLATION, PHOTOGRAPHIES ET INFLUENCES – Coney Island, 1947  
© HOWARD GREENBERG GALLERY AND RENCONTRES ARLES



Michael Ackerman: DIARY OF A JOB – Home, 2016. Courtesy of the artist  
© RENCONTRES ARLES



Don McCullin: Early Morning, West Hartlepool, County Durham, 1963. Courtesy of the artist and Hamiltons Gallery, London  
© RENCONTRES ARLES





Charles Fréger: YOKAINOSHIMA – NAMAHAJE, Ashizawa, Oga, Akita prefecture, Japan. Courtesy of the artist  
© RENCONTRES ARLES



Sarah Waiswa: Nemesis, Stranger in Familiar Land series, Kibera, 2016. Courtesy of the artist  
© RENCONTRES ARLES



# Városportrék

## Zoom! Építészet- és városképek

SZEGŐ GYÖRGY

A bécsi Architekturzentrum bő évtizede egy megberuházás, a Museumquartier keretei között nőtt nagyra, éppúgy, mint a müncheni Architekturmuseum Technische Universität, amely egy kissé álmos műegyetemi gyűjteményből a szintén friss építésű – és szintén sztárépítészek tervezte – Pinakothek der Modernehez kapcsolás nyomán vált az építészet és a társadalom közötti párbeszéd európai fórumává. A két intézmény most közös programként 13 fotográfust állít ki, akik képben és rövid, szociografikus ihletésű kommentárokban is „ábrázolják” a jelenkori világtendenciák egyáltalán nem üdvöztetőnek tűnő folyamatait. Mert a befektetői piac alkalmazott „építészeti fotóinak” nem hittek, elutaztak a helyszínekre. És most a kiállítók készítette fotókhoz hozzáolvashatjuk a mindenütt más, de mégis egymásra hajazó processzusoknak megfelelő és ezekből levezethető, elképesztő méretű urbanizációs gigaberuházások tényszerű, helyszíni „egyperceseit”. A most kiállító fotósok a városok torzuló arcait demonstrálják, amelyek hátterét a globális változá-

sok, az ingatlanspekuláció, a migráció, a szociális egyenlőtlenségek drámai fokozódása adja.

Számomra, aki az 1973-as nagy beruházási válság évétől kényszerűen távolodtam az építészeti praxistól, nem teljesen újdonság, hogy a városfejlesztés, az urbanizáció – már tudom, kelettől nyugatig – a nagy társadalmi mozgások csapdájában vergődik. A szocializmus honi konszolidációjának egyik leginkább drámai színtere a vidéki település- és életforma szerves fejlődésének blokkolása volt; és ennek nyomán a sokszor erőltetett iparosítás párhuzamaként a közép- és nagyvárosok köré avult technológiával, rohamtempóban felépített panellakótelepek elburjánzása. A kezdeti komplex urbanizáció helyett – a beruházási stopban – a városiasodás viszonylagossá lett, többnyire alvóvárosok, monokulturális lakó- és oktatási épületek születtek meg.

A mai globalizáció óriásvárosai is hasonlóan építész-jószándékoktól levált anomáliák, amelynek azonban nem ideológia,

The Exhibition “Zoom! Picturing Architecture and the City”

© PEZ HEJDUK



Socialist Modernism, 2005–2010, St. Petersburg, Russia, 2009

© ROMAN BEZJAK

hanem ingatlan- és üzleti spekulációk – olcsó telek és olcsó munkaerő – felhajtóereje áll a háttérben. Sajnos az építészek egy része nem is hisz szakmája társadalomformáló funkciójában. A most húsz éves AZ Wien nem nyugszik ebbe bele, ars poeticája szerint kitűzött szakmai- és közönségprogramjában nem csak a megformált házak mint esztétikai értelmében vett „művek” az intézményi témáik. Hanem az objektumok mellett azok használatának komplex léte, a társadalmi folyamatok bemutatása is vállalt küldetésük része.

A mostani fotómustra néhány száz képe a legkülönbözőbb földrajzi és kulturális környezetből mutatja be, milyen agresszív változásokkal jár az eszement (város)növekedési örület. A legérdekesebb látványok azok a kontrasztok, ahol a „rég” még ott működik az „új” árnyékában. De mivel a néző a kiállítás szimbolikus, kontinensek fölötti installációjában néhány lépéssel földrészeket áthágó óriásként képes tájékozódni, ez akkor is élménnyé válik, ha a fotográfus bőbeszédű, nem sűrít, nem tömöríti egyetlen képbe az ellentmondásokat.

Húsz év alatt ovis viccé szelídült Kurt Vonnegut bonmotja: „Jó kis bolygó a Föld. Ha nem vagyunk ilyen gyarlók és lusták, akár meg is menthettük volna”. A gyarló jelző rendben van, de a kiállított fotók azt igazolják, hogy nagyon is szorgalmasak vagyunk, megszállottan dolgozunk a bolygót uraló faj, az ember kipusztításán. Meglehet – akaratunk ellenére – ez az „élő bolygó” (James Lovelock) megmentését eredményezheti...

Az Architekturzentrum Wien egykori császári istállóból lett kiállítóteremnek egy-egy installációs fala egy-egy alkotó fotóesze szjét kínálja. **Roman Bezjak** „Szocialista modernizmus” című sorozata 80 fotót tartalmaz. Fenti összefoglalóm cáfolata, a kivétel. Nemcsak arról szól, hogy a fotókon át belelátunk a valóságba, hanem az építészet esztétikájáról is polemizál. Az alkotó a német, a balti és az orosz szocialista építészet szándékait veszi komolyan. Egyszerre fotózza az „új város” esztétikai kísérletét, illetve 20-30 év távlatából, erős iróniával az eredményt. Egyik, Szentpéterváron készült képén átlagos lakótelep átlagos tömbjeit látjuk. De a kép frontja átlag feletti tervezői gondossággal formált, szinte plasztikai műként ható árkadót mutat. A modernizmus Le Corbusier-féle „öt pontjának” egyik tétele azt célozta, a ház alatt is legyen zöldterület. Ott most betonparkoló van. És körös-körül, immár egy korábbi „jólét” után, autórönsöket, meg egy raktárbarakkot látni. Míg a ház pilléreinek expresszív plasztikája utópikus ígéret, a földhözragadt valóság és a kép erős perspektivikus kompozíciójának „elfalazása”, a tudatos beállítás: a pozitívista társadalmi változásokba vetett hit közvetett tagadása.

**Peter Bialobrzeski** „A második otthon” című képi esszéje egyszerű dokumentáció, száraz stílusjegyekkel. A német egyesítés keleti városképének állapota; a címmel (is) érzékelteti az új élethelyzet próbatételét: „másik” országban folytatni, anélkül, hogy mozdulna az ember. Magyaroknak, szüleim nemzedékének



ez ismerős pozíció. Az elidegenedést láttató sorozat egyik fotóján frontális utcakép: két (másféle, valamikor beszédes különbségeket hordozó) ház összes ablakát egyfajta műanyag nyílászáróra cserélte a korszellem, az energiatakarékosságra buzdító támogatás. Az üzletek kirakatai viszont vakok, a boltok s a környék volt NDK-s lakói tönkrementek. A parkolásért fizetni kell – nem parkolnak, nincs is üzlet, minek. Nincs forgalom sem, egyetlen figura vár a buszra. Múlt és jelen apró részletekben láttatott találkozás a szürreális kompozíció, szinte Magritte- vagy de Chirico-festmény.

A **Rufina Wu-Stefan Canham**-alkotópáros „Hong Kong felülről” című szoció-összeállítása speciális lakóstruktúrát látat/elemez. Szociográfia: fotókkal és építészeti rajzokkal – utólagos „tervekkel” – lapos tetőkre informális módon rátelepedett szűktelep kalyibái sorolnak a levegőben, falusi utca a nagyváros légtérben. Kb. 50 éve, az akkor 4-5 emelet magas új beépítés szlömösödött, valamiféle „telebérlet” lehet a hogyan és miért így kulcsa. Tetőtelkekre felhúzott bódévároslátunk madártávlatból, a környező felhőkarcolókból. A hétmillió metropolisz differenciált mikrovilága: luxus felhőkarcoló-várospanoráma, hozzá a nyomortető fotói, lakásbelső-szociológiai és az alkotópáros építésztagja által hozzájuk készített precíz, izometrikus utólagos „tervrajzok”. Együttérző, mégis egzakt látletet.

**Livia Corona** „2 millió otthon Mexikónak” című sorozata a politika megrendelésére készült alkalmazott fotográfia. Vicente Fox Quesada elnök kétféle szociális lakást építtetett, és a fotós az itt kialakult urbánus, kertvárosi környezet átfogónak szánt (felületes) dokumentációjával szolgál. Légi fotókkal, lakásbelsővel, jobb gazdasági háttérű utcai gyerekcsoporthoz beállított látványával. A marketing-ideológia átsüt a fotókon, de a (madártávlatból látni) valóban milliós nagyságrendű új lakás, kertvárosi lét mégiscsak 6-8 millió embernyi jó sors. (A honi lakásépítés számait nem mellékelem.)

**Julian Röder** Nigéria 15 milliós fővárosában, Afrika legnépesebb településében készítette a „Lagos Transformations” című sorozatot. A gazdagság itt is csak távoli sziluett, ahová az elérhetetlen magasban, a kalyibaváros felett lábakon ívelő autópályája vezet. A képek többségén egymáshoz zsúfolódó viskók. Vagy jobb esetben munkástelepek, ahol már utcák is előfordulnak, sőt egy tér is, igaz, ez és fix burkolata egy lebontott régi iskola betonalapzatából alakult át. A fotókon elkapott párás levegő, a festészet szfumátója jelentést ad: a légerspektíva homály Afrika titkos és szorongató jövőjét szimbolizálja.

**Simona Rota** „Instant Village”-e másfajta tumultus dokumentációja. A Kanári-szigeteken épült turista mű-falut, és ez által az építő-boom kritikus kérdéseit látatja. Egy alkalmas piaci pillanat intenzív kihasználásának átkait – az elpusztított, itt gyönyörű természetért beszédett kétes értékű, rövidtávú hasznot firtatja. Az év jó részében, sőt – most az európai gazdasági válság függvényében – akár évekig kihalt az instant telep. Megépült viszont hozzá egy szinte kihasználatlan, drága infrastruktúra, amire a sűrűn lakott világban bizony égető szükség lenne – vesd össze a fenti lagosi képekkel.

**Andreas Seibert** a „Valahonnan a semmibe” című képanyaga mellé egyedi kommentárokat is fűz. Kína belső migrációját, az ingázó munkások százmillióit látatja. Kis kézi kamerával egészen közel fér témájához, például egy óriáskalapáccsal dolgozó férfihez. A kommunista Kína szimbóluma a kalapácsos ember – aki ma már nem Mao-dzsekiben, hanem áruházi divat szerint öltözik. Háttérben a 10-15 éve egyre lépülő toronyházardó, az új



Flights from the Land, 2014 © MYRZIK UND JARISCH, MÜNCHEN

Kína szimbóluma. A vidéki parasztember álma a Smaragd-városról. A szinte effekt-szűrőként „alkalmazott” szmog itt is esztétikai többletet ad, csak éppen a levegő nem beszívható többé.

Végül következzen **Stefan Oláh** „belföldi” munkája, a „Huszonhat bécsi benzinkút”. Európa szívében, a világ tíz legmagasabb GDP-jével rendelkező országa közé sorolt Ausztriában készültek ezek a városi tájképek. Hasonlóak a volt keletnémet városok fent említett fotóihoz, csak itt épp fordítva van: a prosperáló gazdaságot jelző mobilizáció okozta város-sebek a fotóesszé témája. Nem túl nagyraívó program, az eredmény mégsem marad el: érzékelhető, hogy a legváratlanabb helyekre, akár egy évszázadok során kialakult harmonikus környezetbe, akár a nagyralátó új beépítésekbe is mennyire sikeresen préseli be az üzemanyag kiskereskedelmet az autózás vágya/kényszere. Nem túl vidám, inkább szarkasztikusan humoros kaleidoszkóp. A városi utópia, a gemütlich császárváros, no meg az osztrák szabadsággal együtt 1955-ben újra megérkezett Austria Felix („boldog Ausztria”) szlogen finoman előtűnő csödjé.

Amint az egész AZ Wien kiállításról is elmondható, nem túl eredeti, sőt az unalomig (hiába) ismételt öko-felelősségtől áthatott a téma, ám morálisan megkérdőjelezhetetlen a tárlat adta összkép és a létrehozók jó szándéka. Miközben a párizsi klímakonferencián közel kétszáz állam aláírt egy egyezményt, a hétköznapi valóságok banális fotóinak konklúziója hol szelíden, hol ijesztően, de vészjósló.

AZ Wien 2016. március 10. – május 17.



Twenty-Six Viennese Gasoline Stations, 2008-2011, CASTROL, Kärchergasse 1A, 1030 Vienna © STEFAN OLÁH



A warehouse used as Islamic makeshift place of worship, Province of Venice, Italy © COURTESY OF THE ARTIST: NICOLÒ DEGIORGIS





Andreas Seibert: From Somewhere to Nowhere  
© ANDREAS SEIBERT



Die zweite Heimat (Arbeitstitel | working title), 2014, "Yet Untitled" #4  
© COURTESY OF THE ARTIST: PETER BIALOBRZESKI



Two Million Homes for Mexico, 2007–2014, Neighborhood Friends, Tijuana, Mexiko, 2009 →  
© LIVIA CORONA, 2009





Instant Village, 2010–2015, Neighbourhood in Porís, Tenerife, Spain, 2011  
© SIMONA ROTA



Lagos Transformation, 2009, Abandoned Railway under Eko Bridge at Costain Area, Lagos, Nigeria  
© FOTO: JULIAN RÖDER, COURTESY: RUSSI KLENNER, BERLIN

← Shooting towards Perfect Liberty, 2014  
© JÖRG KOOPMANN



# Anders Engman fényképe a rejtélyes rajzolóról

SÜMEGI GYÖRGY

2006 óta sokan tették föl a kérdést: ki lehet a Nagykörút közepén, hordozható széken ülő, kalapos, zárkózott úr, aki a káoszban rezenéstelen nyugalommal rajzol? Ki ez a különös körülmények között is a rombolásról rajz-felvételt készítő férfi? Ki a *Rajzoló férfi a romos pesti utcán*<sup>1</sup> Anders Engman fényképén? A felvétel készítőjét, az 1933-ban Stockholmban született és ott élő, dolgozó Anders Engman fotográfust levélben kérdeztem az 1956 őszi budapesti útjáról.

– Hány napot töltött el Budapesten 1956 októberében?

– Október 29-én, kora reggel érkeztem Budapestre, és november 1-jén, késő este hagytam el a várost. Tehát összesen négy napig voltam ott, a *Se* („Lásd”) című svéd képes újság megbízásából. Pár száz képet készítettem, mindegyik fekete-fehér volt.

– Milyen élményeket őriz a forradalomról, a budapesti útjáról?

– 1956-ban huszonhárom éves voltam, és a magyar forradalom a második nagy külföldi munkám volt. Az első Erzsébet királynő koronázása volt, három évvel korábban.

Életemben először 1956-ban, Budapesten találkoztam az erőszakos halállal, először láttam utcán heverő holttesteket. Az évek során Svédország-szerte és külföldön is sok előadást tartottam a fotós újságírásról, és minden ilyen alkalommal kiemeltem azt a meleg fogadtatást, amiben Magyarországon részesítettek az emberek.

– Megszólította-e a romos pesti utcán rajzoló fényképezés előtt, beszélt-e vele, vagy természetes volt, hogy a megkérdezése nélkül portrét készítsen róla?

– Nem, nem beszéltem vele. Azt hittem, svájci magazin-illustrátor. A képet egy Hasselbladdal készítettem, 25 cm-es objektívvel, azaz nem mentem közel hozzá. (Engman Budapesten használt, akkori csúcstechnikájú kamerája biztosította számára a távolról is éles felvételek, akár portrék készítésének a lehetőségét. S. Gy.)

Már hatvan éve dolgozom fotóriporterként, de mindmáig azok a budapesti képeim állnak legközelebb a szívemhez. Néhány közülük, mintegy húsz darab, itt-ott kiállításra kerül, legutóbb 2015-ben Göteborgban, a nemzetközi könyvvásáron 90 000-en látták őket. Talán még a következő információ érdekes lehet. Valamikor a hatvanas években talán húsz darab, a forradalomról készített fényképet adományoztam dr. Szikossy Ferencnek a Magyar Nemzeti Múzeum Legújabbkori Történelmi Múzeumában.<sup>2</sup>

Anders Engman post scriptum még hozzátette: „2006-ban, a forradalom 50. évfordulóján a Magyar Köztársaság kítettett a

Magyar Köztársasági Ezüst Érdemkeresztrel az 1956-ban készített képeimért, amire azóta is nagyon büszke vagyok”.

Az 1956-os forradalom képzőművészete (az 1956–1990 között keletkezett művek a forradalom mellett itthon és külföldön) kutatása közben régóta foglalkoztatott a kérdés: kit ábrázol ez a fénykép. Csak sejtésekig, a feltételezésekig, ám dokumentumokkal alá nem támasztható, bizonytalan válaszokig jutottam.

Jött azonban egy szerencsésnek tűnő fordulat. Szekeres Béla kiállításának az előkészületeiből, az unokájától került hozzám néhány 1910–11-ben készült fényképfelvétel Amberg József (1890–1972?) iparművészről, aki 1907-től 1910-ig díszítő festést tanult az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolában.

Tanulmányai idején Bossányi Ervin, Ripszám Henrik és Szekeres Béla baráti körébe tartozott. Az utóbbival a kereskedelmi minisztérium közvetítésével „megbízást kaptak igen előnyös feltételek mellett Rio de Janeiróba, hogy ott a miniszterelnöki palotát freskókkal díszítsék. A két törekvő és vállalkozó fiatal magyar már meg is érkezett Brazília fővárosába, s munkáik kartonjait az ottani bírálóbizottság teljes meglepetésére el is készítették. A miniszterelnöki palotát Jermann nevezetű magyar származású építész építette. Szekeres és Amberg öt hónapot töltenek Rio de Janeiróban”.<sup>3</sup> Az akkor 20–21 éves Ambergől fennmaradt három fénykép, és ezek alapján úgy véltük, hogy ő lehetett az 1956-ban a Nagykörúton rajzoló férfialak. A föltételezést megerősítette a biológus-antropológus szakvéleménye, mely szerint „a képek összehasonlító morfológiai elemzése alapján állítható, hogy az Amberg Józsefet ábrázoló hiteles képek összefüggésbe hozhatók a budapesti Nagykörúton 1956. október 29. és november elseje között kalapban ülő rajzoló férfi képével, különösen a száj és az áll tájéka, valamint az arc és az orr hasonló jellege miatt”.<sup>4</sup>

A Magyar Nemzeti Múzeum 56-os kiállítása<sup>5</sup> fogadó képeként Anders Engman felvételét nagyították föl. A kiállításon szereplő András Tibor (1921–2000) fia izgatottan közölte velem a megnyitón, hogy a fénykép az ő édesapját ábrázolja. Több éves kutatásaim, keresésem, a rejtélyes rajzoló Amberg József személyével történő azonosítási kísérlete (amit a nagyszámú 56-os városképe is megerősített) egy pillanat alatt megdőlt. Egyértelműen kiderült, hogy András Tibor rajzolt valamikor október 29. és november 1. között Anders Engman kamerája előtt a Nagykörúton, a romok között, a lakásától nem messzire. (E napokból három dátumozott rajza maradt fenn.) András Tibor gyermekei és az őt jól ismerő, közeli rokonai kizárólagosan és



© ANDERS ENGMAN

egyértelműen vele azonosítják a fényképen látható rajzoló. Még az öltözetét (fekete kalap, munkáskabát, szandál) és a használati tárgyait (fémváz, vászon ülökés szék, rajzszerének táskája) is fölsimerték, hozzá kötötték. Vallomásukat teljes körűvé teszik az András Tiborról készült korabeli fényképek, amelyek Anders Engman portréjával azonos arcot tükröznek. Megnyugtató, hogy sikerült ezt a ritka, történelmi értékű fényképet megfelelően adatolni. ■

Jegyzetek

<sup>1</sup> Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtár, ltsz.: 92. 266 Megjelent: Jalsovszky Katalin: Az 1956-os forradalom fotográfiái a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtárában. In: '56-os fényképek gyűjteményekben. Szerk.: Kákcóczy András, Sümei György. Miskolci Galéria, Miskolc, 2007. 137.

<sup>2</sup> Összesen tizennégy Anders Engman-fényképet őriz a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtára, mindegyik hátoldalán ott van az alkotó nedves bélyegzője.

<sup>3</sup> (Magyar iparművészek Braziliában). Pesti Hírlap, 1911. szeptember 2.

<sup>4</sup> dr. Susa Éva: Szakértői vélemény fényképek alapján. Budapest, 2016. május 13. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtár 390-11-1-1/16 TF.

<sup>5</sup> Rejt/jel/képek '56 – A forradalom titkos művészete, 2016. június 23. – november 15.



# A történeti fotográfiák hitelességének védelmében

## A magyarországi holokauszt-fotográfiák archiválásának és publikálásának problémái, 2. rész

JALSOVSZKY KATALIN

### Képek téves adatokkal, téves képaláírással

A történeti dokumentumnak tekintett fénykép leglényegesebb adatai, amelyeket az archiválásnál kötelező, a történeti hitelesség igényével fellépő publikációknál pedig legalábbis tanácsos lenne

feltüntetni: a felvétel helye, időpontja, tárgya és a kép készítője. Ha ezek az adatok hiányosak vagy tévesek, nem tekinthetjük teljes értékűnek a fotó „születési anyakönyvi kivonatát”, s a kép felhasználásánál a lehető legóvatosabban kellene eljárni; ám mégis ezen a területen esik a legtöbb tévedés. S mivel egy fényképben

1. kép. Meggyilkolt asszonyok holtteste a Petőfi Sándor utcában. Budapest, 1945. január. Jevgenyij Halgyej felvétele.  
Forrás: MTI DHALD1945-007



2. kép. Holttestek a Király utcában. Budapest, 1945. január. Jevgenyij Halgyej felvétele. Forrás: MTI D HALDEJ194509A

többnyire számtalan értelmezési lehetőség rejlik, ha keletkezésének történeti kontextusát nem támasztják alá konkrét, megbízható adatok, tág tere nyílik a legkülönbözőbb szubjektív interpretációknak. A fentiekre ismét egy Halgyej-fotó kínálkozik példának. **(1. kép)**

„Röviddel azelőtt, hogy a németek végleg visszavonultak Pestről Budára, pillantottam meg a jelenetet a gettóban. Hajnali öt óra volt. Ezt az asszonyt és a lányát, aki 17 éves lehetett, hálórúhában rángatták ki ágyukból. Mindkettőt kihozták a házból, ahol laktak. Tarkólövessel ölték meg őket. Az asszony férje másutt rejtőzködött. Ez a kép tárult a szemem elé, amikor hazatért. (...) Ez a pesti gettó, itt balra egy áruház áll” – emlékszik vissza a fotográfus a felvétel keletkezésére.<sup>1</sup> Lehetséges, hogy a várost járó Halgyej valóban hajnali öt órakor pillantotta meg a jelenet, de a felvétel csak később készülhetett, hiszen télen ilyentájt még koromsötét van. A helyszín sem a gettó: a fotón a Petőfi Sándor utcát látjuk, bal szélén a pesti Belváros egyik legszebb modern bérháza, a Petőfi Sándor utca 12. sz. alatti un. Gerlóczy-ház, az utca végén pedig a Szervita téri egykori Török bankház jellegzetes oromzati díszje rajzolódik ki homályosan. A holttestek a Petőfi Sándor utca 7. sz. ház előtt fekszenek, a Pilvax-köz sarkánál. A fotós egyébként a helyszín egyik elemére jól emlékszik – a baloldalon, a Gerlóczy-ház földszintjét valóban egy áruház, mégpedig a Robert női divatház hatalmas kirakatai foglalták el.

A fénykép megjelent többek között a Steven Spielberg *The Last Days* című dokumentumfilmje alapján kiadott könyvben a következő képaláírással: „Egy zsidó férfi két asszonyt gyászol,

akiket a nyilaskeresztesek gyilkoltak meg egy pogrom során, 1944 októberében.” A forrásként megjelölt AKG-Images online katalógusában október 16-i dátumot találunk, s ez a kronológia kissé nagyvonalú kezeléseről tanúskodik: Halgyej ekkor természetesen még nem fényképezhetett Budapesten, hiszen a szovjet csapatok csak decemberben 25-én kezdték meg a főváros ostromát.<sup>2</sup>

Az MTI Kor-képek 1938–1945 című kiadványában 1945. januári dátummal szerepel a fénykép, „Holttestek a Belvárosban” képaláírással.<sup>3</sup> Az album recenzense, Szegő György, utat engedve szabad asszociációinak, így kommentálja a felvételt: „Jevgenyij Halgyej Holttestek a Váci utcában 1945. január c. fotóján két halott (megerősített?) nő – az egyik kislány –, fekszenek holtan, kombinében. Cipőjüket, ruhájukat még a muszka húzta le, vagy már a hullarabló.”<sup>4</sup> Pető Andrea hasonlóan értelmezi a képet: A II. világháborús nemi erőszak történetírása Magyarországon című írásában szovjet katonák által elkövetett szexuális erőszak és gyilkosság dokumentumaként közli, egyben azt is feltételezi, hogy a felvétel a főváros felszabadulása után, március–április hó folyamán keletkezett.<sup>5</sup> Ezzel egybehangzó a fotó képaláírása Deborah S. Cornelius *Kutyaszoritóban* c. könyvében, bár itt a nemi erőszakra nem, csupán „szovjet katonai erőszakra” esik szó.<sup>6</sup>

A kép vizuális tartalma alapján azonban sem az elkövetés időpontjára, sem a nemi erőszakra, sem a gyilkosok kitérére nem következtethetünk. A látvány csupán annyit árul el, hogy az utcán, fehérneműben fekvő nők erőszakos halállal haltak: az idősebbik kezét zsinórral megkötözték, feje körül vértócsa sötétlik –



ez a tarkólövést valószínűsíti –, a fiatalabbik lábán sérülések nyomai látszanak. A fotó sorsa kapcsán óhatatlanul az a mondat jut eszünkbe, hogy „mindenki azt látja, amit látni szeretne”, vagy képszerűsítő szempontokhoz igazítva: mindenki azt látja, amit illusztrálni akar. S mert a szovjet katonák által Magyarországon tömegesen elkövetett nemi és egyéb erőszakról nem áll rendelkezésre semmiféle vizuális dokumentum, ha ilyet keresünk, csábító a lehetősége. A valódi gyilkosok kilétének megállapításához perdöntő érv lenne, ha a felvétel elkészítésének időpontját kiderítenénk: január 17. után ugyanis a tettest nem követhették el sem a németek, sem a nyilasok, hiszen az utolsó német és magyar csapatok a nyilasokkal együtt a január 17-ről 18-ára virradó éjszaka menekültek át Pestről Budára, majd felrobbantották a Duna-hidakat. Jelen ismereteink alapján nincs kilátásunk a kép pontos datálására, azonban annyi bizonyos, hogy nem készülhetett március-április hónapban, ahogyan azt Pető Andrea vélelmezi. Ugyanis a felvételnek egy talán még drámaibb variánsa, amely a holttesteket és a gyászoló férfit valamivel közelebbről ábrázolja, már 1945. március 3-án megjelent a moszkvai Zsidó Antifasiszta Komitő lapjának címlapján. a következő képaláírással: „Anyja és lánya, akiket a fasiszták előrángattak a pincéből és az utcán megverték aztán lelőtték őket. Mellettük a férj és apa.”<sup>77</sup>

Halgyej képeinek pontos értelmezését nehezíti, illetőleg esetleges félreértelmezésüket megkönnyíti, hogy a tőle származó adatok sokszor tévesek, többször elmondott, gyakran kicsit más-ként kerekített történetei nem minden elemükben megbízhatóak. E képnél az egymásnak ellentmondó állítások közötti döntéshozáshoz nincsenek közvetlen, konkrét bizonyítékaink. E cikk szerzője a rendelkezésre álló ismeretek alapján azonban úgy látja, hogy a tett elkövetésének módja kevésbé vall a nőknél erőszakot tevő szovjet katonákra, hiszen miért is hurcolták volna ruhátlan áldozataikat az utcára, és miért itt gyilkolták meg őket, amikor egyes alakulatoknál ilyen tettért súlyos büntetés járhatott. Ellenben a körbezárt fővárosban még az ostrom utolsó napjaiban is tomboló nyilasterrorra nagyon is jellemző az eset: a tömeges Duna-parti kivégzések mellett mindennapos volt, hogy az akár a gettóban lakó, akár a gettón kívül rejtőzködő zsidókat a fegyveres nyilas pártszolgálatosok elfogták, kirabolták, levették a ruhájukat, brutálisan megverték, megkínnozták, a nyílt utcán agyonlőtték, majd az áldozatok holttestét elrejtették, gyakran gyalázkodó feliratokkal ellátva a helyszínen hagyták. A gyakorlatot még a nyilas rendőri vezetés is kifogásolta: „Nem az a baj, hogy zsidógyilkosságok vannak, csak a módszerben van a hiba. Nem szabad a holttesteket kirakni az utcára, hanem el kell őket tüntetni.”<sup>78</sup>

A Magyar Távírti Iroda Fotóarchívuma a Halgyej-életműből még három olyan felvétel forgalmazási jogát vásárolta meg, amelynél a budapesti gettó szerepel helyszíneként. Ez azonban csak két kép esetében igaz – ezek egy gettóbeli üzlethelyiségben felhalmozott holttesteket ábrázolnak. A harmadik kép a Magyar Távírti Iroda online katalógusában „Holttestek a budapesti gettó egyik utcájában” szöveggel található. A fotót ugyanilyen tartalmú képaláírással közli a Kor-képek 1938–1945 című képes album és a *Múlt-kor* történelmi portál. (2. kép)<sup>79</sup> Bár a helyszín nem esik túl messze a gettótól, nem tartozott annak területéhez. A felvételen a Király utcának a Teréz körúton túli, Városliget felé vezető szakaszának elejét látjuk, baloldalon a Király utca 70., 72., és 74., jobb oldalon a 65. és 67. számú házak azonosíthatók, a háttérben az Eötvös utca, illetve a Hársfa utca torkolata tűnik fel. A civilek és



3. kép. Egy vidéki gettó palánkkal elzárt utcája. 1944 nyara. Ismeretlen fényképező felvétele. Forrás: MTI, TF 52001

katonák szanaszét heverő holttestei, a téglából emelt és áttört barikád arról tanúskodnak, hogy a kép valóban nem sokkal a harcok elülte után készülhetett.

Az MTI fotóarchívumában még két felvételt találunk, amelyek helyszíneként tévesen a pesti gettó van feltüntetve. A 3. számú kép 1944. decemberi dátummal, „Zsidó nők a budapesti gettóban” szöveggel szerepel. A fotón látható palánk és a házfal közötti keskeny úton haladó asszonyok könnyű ruhát viselnek, egyikükön virágos szoknyát, rövid kabátkát és szandált látunk. Ez arra utal, hogy a felvétel nyáron, nem pedig a hideg november–decemberi hónapokban, a pesti gettó fennállásának idején készült. S ha még a budapesti gettó alaprajzára is ránézünk, látjuk, azt úgy alakították ki, hogy a házak vonalával párhuzamosan, az utcát hosszában kettévágva sehol nem épült fal, csak a gettóból kivezető utcákat zárta le magas deszkapalánk, az utca vonalára merőlegesen. A kép tehát bizonyára egy vidéki város gettójában született – erre vall az utca kép jellege is –, mégpedig május–június hónapban, ebben az időszakban léteztek ugyanis a vidéki gettók.



4. kép. Sárga csillagot viselő férfiak elhagyják a terézvárosi római katolikus plébániatemplomot. Budapest, 1944 nyara. Ismeretlen fényképező felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtár, ltsz.: 2002.143



5. kép. Figyelmeztető tábla a zalaegerszegi gettó egyik bejáratánál. Zalaegerszeg, 1944. május. Jánosffy Endre felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtár, ltsz.: 62.2225



6. kép. Felirat egy zsidók által látogatható vendéglátóipari helyiség ajtaján. Budapest, 1944. május. Ismeretlen fényképező felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtár ltsz.: 65. 941





7. kép. Illusztráció az American Historical Review 2010. februári számából. A kép aláírása: Jevgenyij Halgyej: Túlélők a budapesti gettóban. Jevgenyij Halgyej és Fotószojuz ügynökség. Forrás: Internet, képernyőfotó

„A budapesti gettó lakói” szöveggel tartja nyilván az MTI azt a felvételt is, amelyen sárga csillagot viselő öltönyös férfiakat látunk.<sup>10</sup> (4. kép) A meghatározás téves voltáról ebben az esetben

8. kép. Munkaszolgálatosok Borban, a tábor felszabadulása után. 1944. október. Forrás: Vajdasági Múzeum



is maga a kép árulkodik: a férfiak öltönyt viselnek, az asszonyok öltözéke szintén nyári, tehát a kép jóval november vége előtt, a pesti gettó felállításának előtti időszakban készült. A felvételnek a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtárában fellelhető eredeti, korabeli kópiájáról pedig tudjuk, hogy a terézvárosi római katolikus plébániatemplom előtt készült 1944 nyarán, s a templomot elhagyó katolikus vallású, de csillagviselésre kötelezett zsidókat ábrázol. A *Múlt-kor* című történelmi magazin 2014. évi tavaszi számában mindkét fotó az MTI archívumából származó téves információval jelent meg.<sup>11</sup>

Ungváry Krisztián Budapest ostroma című könyvében a pesti gettót tárgyaló szöveget két feliratos tábláról készült fénykép illusztrálja, s a képaláírás szerint mindkettő a gettó falán volt elhelyezve. (5–6. kép.)<sup>12</sup> A fotók forrása a kötetben a Corvina archívum, jóllehet mindkét felvétel eredeti példánya megtalálható a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtárában. Az első tábla valóban Zalaegerszegen jelölte a május közepétől július elejéig fennálló gettó egyik bejáratát, s a felvétel, amelyet vitéz Jánosffy Endre készített, a *Magyar Futár* c. képes hetilap 1944. június 7-i számában jelent meg a következő szöveggel: „Éjjel-nappal őrzik a kirendelt zsidók a gettó kapuját és vágyakozva tekintenek ki abba a világba, ahonnan az önvédelem parancsát teljesítve örökre kizárta őket a magyarság akarata.” A második fényképet is

9. kép. Munkaszolgálatosok Borban, a tábor felszabadulása után. 1944. október. Forrás: Vajdasági Múzeum



10. kép. A 209/1 különleges munkaszolgálatos század tagjai csillét tolnak a tokaji kőbányában. 1940 nyara, Bojár Sándor felvétele. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtár, ltsz. 65.2578

megtalálhatjuk e lap 1944. május 31-i számában egy fotósorozat darabjaként „Felvételek a pesti kávéházak, éttermek, cukrászdák és egyszerű kifőzések ajtajairól” kísérszöveggel. Május 15-én lépett érvénybe ugyanis a kormányrendelet, amely megtiltotta a sárga csillag viselésére kötelezett zsidóknak a vendéglátó üzemek látogatását, illetve kizárólag az erre kijelölt helyiségekre korlátozta, s ezek tulajdonosait kötelezte a tájékoztató felirat kifüggesztésére.<sup>13</sup> A feliratok és a fényképek tehát hónapokkal a főváros ostroma előtt keletkeztek, és nincs köztük a pesti gettóhoz.

Némely esetben a téves képmeghatározás elkerülése rendkívül egyszerű lenne, ennek elmaradása a forráskritikai szemlélet teljes hiányára vall. A mellén feltűnően nagyméretű sárga csillagot viselő férfi és magyar katonasapkás társának fényképe David Shneer tanulmányát illusztrálja az *American Historical Review* 2010. februári számában, „Túlélők a budapesti gettóban” aláírással. (7. kép)<sup>14</sup> Holott elég csupán röpké pillantást vetnünk a hasonló tárgyú budapesti fényképekre – akár magának Halgyejnek a felvételeire –, máris nyilvánvaló, ez a fotó nem születhetett Budapesten, hiszen a magyarországi zsidók sokkal kisebb csillagot viseltek: az előírás szerint 10 cm átmérőjűt.

A tanulmányban közölt kép egy sorozat darabja, közülük három felvétel megtalálható a Vajdasági Múzeum fotótárában, egy pedig a Bori Bányászati Múzeum gyűjteményében. Ez utóbbit Csapody Tamás tette közzé tanulmánykötetében, amelyben egykori munkaszolgálatosok visszaemlékezéseivel is alátá-

masztja, hogy a felvétel a szerbiai Bor táborrendszerében készült, a táborok felszabadítása után, 1944 októberében. (8. kép)<sup>15</sup> Nemcsak a hatalmas, az emlékezők szerint 20 cm-es, a ruha anyagára olajfestékkel, sablon segítségével festett csillag utal a bori helyszínre, hanem még egy apró részlet: a magyar katonasapkát viselő férfi sapkáján egy lapocskát is látunk, rajta ötjegyű számmal – ilyen azonosító jelet a bori munkaszolgálatosok kaptak.<sup>16</sup> A Bor helyszínt igazolja a fotósorozat egy harmadik képe, amelyen látjuk, hogy az egykori foglyok nem csupán elől, hanem a hátukon is viselték a csillagot – ez a bori lágérendszerben előírás volt, sem Budapesten, sem másutt Magyarországon ilyen nem létezett. (9. kép)

A fényképfelvétel helyének és időpontjának téves megadása, s ezzel a kamera által rögzített esemény hamis meghatározása gyakran előfordul, banális hiba, és ettől olyan jelentős művek sem mentesek, mint Randolph L. Braham monumentális munkái vagy a Holokauszt krónikája.

A kőbányában csillét toló munkaszolgálatosok fotója Randolph L. Braham A népiértés politikája: a holocaust Magyarországon c. monográfiájának 1997-es kiadásában, egy 9 képből összeállított sorozatban, „Zsidó munkaszolgálatosok különböző ukrainai munkahelyeken” képaláírással szerepel.<sup>17</sup> (10. kép) A felvételt a Holokauszt krónikája című kötet és A magyarországi holokauszt földrajzi enciklopédiája is közli, ám e kötetekben a helyszín a képaláírásban nem Ukrajna, hanem a szerbiai bori





11. kép. A 209/1 sz. különleges munkaszolgálatos század földmunkán. Paptamási, 1940. november. Bojár Sándor felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, ltsz.65.2577

munkatábor.<sup>18</sup> A sártengerben lapátoló civil ruhás munkaszolgálatosokról készült felvételt ugyancsak Ukrajna helyszín megjelöléssel találjuk meg a Népirtás politikája című kötet és A magyarországi holokauszt földrajzi enciklopédiájának illusztrációi között. **(11. kép)**<sup>19</sup> A képen jól látszik a munkaszolgálatosok háromszínű karszalagja, s mivel a megszállt szovjet területekre vezényelt zsidó munkaszolgálatosok az 1941. augusztus 19-én hozott rendelet értelmében a piros-fehér-zöld karszalag helyett sárga, illetve a kikeresztelkedettek fehér karszalagot viseltek, egyértelmű, hogy a felvétel helyszíne nem lehet Ukrajna. A munkaszolgálatosokat ábrázoló fényképek esetében az „Ukrajna” helymegjelölést egyébként is óvatos kétkedéssel kell fogadnunk, s alig néhány felvételtől tudunk, amelyek bizonyíthatóan ott készültek. Míg ugyanis 1940–1941-ben az országhatárokon belül dolgoztató munkaszolgálatosoknak még bőven nyílt lehetőségük a fotózásra, így ebben az időszakban megszámlálhatatlanul sok felvétel keletkezett, addig Magyarország hadba lépése után az Ukrajnába vezényelt egységeknél a szigorodó, többnyire embertelen körülmények között a munkaszolgálatosok számára a fényképezés lehetetlenné vált. Ehhez már az eszköz is hiányzott: az országból kiszállított emberektől minden értéket elkoboztak, köztük a fényképezőgépeket is.<sup>20</sup> Szerencsénkre mindkét szóban forgó fotó eredeti negatívja megtalálható a Magyar Nemzeti

Múzeum Történeti Fényképtárának gyűjteményében, meghatározásuk magától a fotográfustól, Bojár Sándortól származik. Bojár, az *Esti Kurír* ekkor már elismert fotóriportere, a 209/1-es számú munkaszolgálatos század tagjaként több mint félezer (!) felvételt készített alakulatának életéről, s a negatívokat 1965-ben átadta a Történeti Fényképtár gyűjteményének. A századot 1940 nyarán a tokaji kőbányában dolgoztatták, ekkor készült a **10. kép**, majd ősszel a visszacsatolt Partiumba, a Bihar megyei Paptamásihoz vezényelték, s itt született a földmunkát megörökítő **11. kép**, 1940 novemberében.

Veres Tamásnak az 1944. november végén, a svéd menlevéllel rendelkező munkaszolgálatosok deportálástól való megmeneküléséről titokban készült felvételei közül kettő a Józsefvárosi pályaudvaron, a harmadik a József körúton készült. Mindhárom kép egyértelmű képaláírással már 1948-ban megjelent Lévai Jenő Raoul Wallenbergről szóló könyvében, s ugyanígy tartja nyilván a felvételeket a washingtoni Holokauszt Emlékmúzeum is.<sup>21</sup> Bár semmiféle ok nem merül fel, amelynek alapján a képek e legkorábbi meghatározásának autentikussága kétségbe lenne vonható, a napjainkban kiadott munkákban mégis a legkülönfélébb interpretációkkal jelennek meg. A **12. kép** a már többször idézett két Braham-műben megmagyarázhatatlan módon „A zsidók bevagonírozása, Soltvadkert, 1944. június” képaláírással szere-



12. kép. Svéd védlevéllel rendelkező munkaszolgálatosok kimentése a józsefvárosi pályaudvarról. Budapest, 1944. november 28–29. Veres Tamás felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, ltsz. 94.19



13. kép. Soltvadkerti zsidók a vasútállomáson, ahonnan kecskeméti gyűjtőtáborba szállították őket. Soltvadkert, 1944. június. Ismeretlen fényképező felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, ltsz. 79.36





14. kép. A Józsefvárosi pályaudvarról kiszabadított, svéd menlevéllel rendelkező munkaszolgálatosok a József körúton. A menet a Baross utca felől a Rákóczi út felé halad a József körút 48. és 46. sz. házak előtt, a Katona József utca 24. számú svéd védett ház felé. A kamera felé néző szemüveges férfi Heller Walter, a 107/23. sz. munkaszolgálatos század tagja. Budapest, 1944. november 28. Veres Tamás felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, ltsz. 65.950

pel.<sup>22</sup> A Józsefvárosi pályaudvar fotója mellett mindkét munkában egy valóban soltvadkert felvételt találunk. (13. kép)

A fényképeket összehasonlítva az első pillantásra feltűnik, hogy két különböző, összetéveszthetetlen helyszínről van szó: a Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegyei község kis létszámú, de szigorúan ortodox zsidóságát elszállító, néhány vagonból álló szerelvény a szabad mezőn áll, s mellette csupán egy kis, falusias viseletű csoport készül a beszállásra; ellenben a józsefvárosi pályaudvaron tömegjelenetet látunk, a hosszú vagonok mellett városias ruházatú sokaságot, nagyszámú csendőrt, s egy komolyabb állomásépületet. A józsefvárosi pályaudvar fotójának közlésénél még az a hiba is megesezt, hogy a kép oldalfordítással jelent meg. A fotót az MTI archívuma is tévesen, „Deportálás a német megszállást követően. Budapest, 1944. június 1.” szöveggel tartja nyilván.<sup>23</sup>

A Józsefvárosi pályaudvarról Wallenberg által kiszabadított munkaszolgálatosokat ábrázoló Veres-fotót jó néhány újabb publikáció is tévesen, a zsidók gettóba vonulásaként közli. (14. kép)<sup>24</sup> A hiba ősforrása kideríthetetlen: míg a felvételt a washingtoni Holokauszt Emlékmúzeum nyilvántartásában helyes meghatározással találjuk meg, addig az izraeli Gettóharcosok Múzeumának online archívuma szerint a menet a pesti gettóba tart.<sup>25</sup>

Pedig ebben az esetben maga a kép cáfolja a téves meghatározást: a menetben hátizsákok, összegöngyölt takarókat, bőröndö-

ket cipelő férfiakat látunk, s nincs köztük sem idős ember, sem asszony, sem gyermek. Márpedig a gettóba túlnyomórészt idős férfiakat, asszonyokat, betegeket és gyermekeket költöztettek be a nyilas hatóságok, hiszen ekkor a zsidó férfiak nagy többsége, a 16 évestől a 60 éves korosztályig – már akit nem internáltak vagy deportáltak – munkaszolgálatot teljesített. A fénykép keletkezésére az egyik megmentett, az akkor 21 éves fémcsiszolósegéd, Heller Walter 2004-ben így emlékezett: „Wallenberg bátor ember volt. Amikor megtudta, hogy 1944. november 28-án a Józsefvárosi pályaudvaron megkezdtek a zsidók bevonulását, hogy Németországba deportálják őket, azonnal ott termett és Veres Tamás fényképpel (akivel 8 hónapon keresztül együtt voltam munkatáborban Jolsván, Miskolcon és Budapesten) mint svéd védlevéllel rendelkezőt megmentett, és a svéd védelem alatt álló Katona József utca 24. sz. házba vitt. Az őt kísérő Veres Tamás, aki éppúgy, mint én, 1923-ban született, lefotózta az eseményt, s a fotón én is látható vagyok.”<sup>26</sup>

### Kép képalírás nélkül

A képalírás elhagyása – amely különösen időszaki kiadványokban, internetes portálokon gyakori – éppoly félrevezető lehet, mint a hamis képszöveg. A tér és idő koordinátáiból kiszakított, inter-

pretáció nélküli „néma” fotóra automatikusan rávetül a szövegkörnyezet tartalma, s ha a kép és a vele illusztrálni kívánt szöveg nem felel meg egymásnak, a kép óhatatlanul téves jelentést kap.

A puskáját tartó német katona előtt feltartott kézzel vonuló tömeget ábrázoló fényképpel a *Múlt-kor* magazinban találkozhatunk képalírás nélkül, egy, a magyarországi vészidők első tömeggyilkosságáról, a „rendezetlen állampolgárságú” zsidók deportálásáról és kamenyec-podolszkiji lemészárlásáról szóló cikk illusztrációjaként. (15. kép)<sup>27</sup>

Az olvasó joggal gondolhatja, hogy a fotó az 1941-es deportálás valamely mozzanatát ábrázolja. A fénykép azonban egy három évvel később, 1944 októberében, a nyilas hatalomátvételt követő első napokban keletkezett fotósorozat egyik darabja, és semmi köze a cikkben tárgyalt eseményhez. A sorozatot Walther Faupel, a Wehrmacht propagandaosztályának haditudósítója készítette, akinek budapesti felvételeiből a *Magyar Futár* is több képet közölt. Faupel képriportja a nyilasok és a németek nagyszabású zsidóellenes razziját örökítette meg, melynek során a VII. kerületi csillagos házakból kiharcolt több ezer embert, férfiakat, nőket, öregeket, gyermekeket kézfeltartásra kényszerítve, hosszú menetoszlopokba rendezve hajtották a város utcáin keresztül a Tisza Kálmán (ma II. János Pál pápa) térre, máig sem tisztázott célból. A fegyveresek által összeterejt embertömeget a Városi Színház (ma Erkel Színház) épületében igazoltatták, éjszakára a Tattersallba hajtották őket, majd másnap csaknem mindenkit elengedtek. A 22 felvételtől álló fotósorozat eredeti

negatívjait a koblenzi Bundesarchiv őrzi, az archívumtól a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára 1994-ben vásárolt gyűjteménye számára az eredeti negatívokról készült 13×18 cm-es papírképeket.

### Összegzés

A pillanatot rögzítő fotográfia, amint a film kikerül a kamerából, megkezdődik alkotójának, majd a képhasználók szubjektív szándékainak kiszolgáltatott életét. Az első változtatásokat végrehajthatja maga a fotográfus: a képet retusálhatja, megvághatja, montírozhatja, tetszés szerint magyarázó szöveget csatolhat hozzá. Minden további felhasználónak módjában áll a képet igénye, ízlése szerint formálni, adatot, szöveget önkényesen hozzáfűzni. A nyilvános térben megtett, sokszor hosszú és kalandos vándorútja során a fotó többszörös metamorfózison mehet keresztül, elvelezhető a hozzá fűződő valós információkat, és más, esetenként hamis képzetek rakódhatnak rá.

Bár a fényképek hamisítása, technikai manipulációja, téves adatokkal való felruházása a fotográfálás megszületésével egyidős, a nem megtévesztő célzattal, jóhiszeműen elkövetett hibák, tévedések, torzítások gyakorisága nagyszabásúakkal nagyobb. A hibák olykor visszavezethetők a fénykép készítője által adott, a valóságnak nem megfelelő információkra, de forrásuk kereshető a fotót a maga fizikai valóságában őrző tulajdonosnál, intézménynél, a forgalmazásának jogával rendelkező archívumnál

15. kép. Zsidóellenes razzia Pesten: a csillagos házakból a Tisza Kálmán térre összeterejt tömeg a Városi Színház előtt. 1944. október 17–18. Walther Faupel felvétele. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, ltsz. 94.135. Bundesarchiv Koblenz, Bild 1011-680-8285A-26





vagy a képet közlő médiumnál egyaránt – a fotó pályafutásának úgyszólván minden állomásánál. A valós adatok sokszor nehezen vagy egyáltalán nem kideríthetők, hiszen a fénykép keletkezésétől az archiválásáig vagy a felhasználásáig gyakran évtizedek telnek el, és a fotó útja olykor követhetetlen: a képhasználók gyakran nem közlik a forrást, s az archívumi gyakorlatban is sokszor elmaradt, s elmarad még ma is a provenienciák korrekciójának rögzítése.

A fényképek eredeti jelentésének, valódi történeti kontextusának a nem szándékos hamisítás nyomán bekövetkező „módosulás” sokféle okból fakadhat: az emberi emlékezet véges mivoltából, a kép megértéséhez szükséges történeti információk felkutatásának elmulasztásából, a fotó gondatlan, szakszerűtlen kezeléséből, vizuális tartalmának félreértéséből, jóhiszemű félremagyarázásából. Az adatokat felületesen kezelő, hanyag bánásmód mögött sokszor a fotográfiának csupán illusztratív szerepet szánó gyakorlat húzódik meg, melyben a fénykép a szövegnek alárendelve, vizuális mankóként támogatja az olvasót a szöveg megértésében, átélésében. Ilyenkor a fotó ikonra egyszerűsödik, általános jelentése mögött eltűnik egyedi, sajátos, sokrétű tartalma. A nyomdatermekben megjelenő kép áldozatul eshet a tipográfus tervezőmunkájának is, aki a tördelés esztétikai szempontjait érvényesíti a tartalom rovására, s ezért – vagy egyszerűen „helyszűke” miatt – vág le a fényképről esetleg lényeges részleteket, rövidíti le vagy hagyja el a képaláírást.

Bár a fotó publikálója is felel azért a tartalomért, amelyet eljuttat a közönséghez, még nagyobb a felelőssége a fényképpel foglalkozó múzeumi szakembereknek, a fényképparchívumok, képgyűjtemények munkatársainak, ha a fotográfiát pontatlan, hiányos adatokkal, hamis szöveggel bocsátják útjára. S amíg előfordul, hogy ugyanaz a fénykép ugyanabban az online katalógusban kétféle meghatározással szerepel, vagy ugyanaz a kép három különféle archívumban három különböző dátummal lelhető fel, nem csodálkozhatunk, ha a publikációkban rendszeresen bukannak fel fényképek hibás adatokkal, téves értelmezéssel.

Tudatos hamisítás avagy sem, a következmény egy és ugyanaz: minden jelentéktelennek tűnő hiba, téves adat, hamis elem, megalapozatlan interpretáció alkalmas arra, hogy megingassa nemcsak az adott kép, hanem általában a történeti fénykép dokumentumértékébe vetett bizalmat, kétségessé tegye valódi üzenetét, sőt annak a narratívának a hitelét is kikezdi, amelynek vizuális megjelenítésére a felhasználó a fotót közzéteszi.

#### Jegyzetek

- Jewgeni Haldej: Der Bedeutende Augenblick. Herausgegeben von Ernst Volland und Heinz Krimmer. Neuer Europa Verlag Leipzig GmbH, 2008. 71. oldal.
- Steven Spielberg und Survivors of the Shoah Visual History Foundation: Die letzten Tage. Köln 1999. 81. oldal. A fotó száma az AKG-Image katalógusában: 114574. A képet megtaláljuk a Corbis és a Bpk képgyűjtemény kínálatában is, budapesti gettó helymegjelöléssel, decemberi dátummal.

<sup>3</sup> Kor-képek. 1938–1945. Magyar Távirati Iroda, Budapest, 2005. 283. oldal. Az MTI archívumában a kép januári dátummal, Váci utca helyszínnel szerepel, száma: D\_Halgyej1945\_007.

<sup>4</sup> Szegő György: Hírügynökségek egykor és ma. Hábortúk és békék, élők és holtak. In: Fotóművészet, 2006/5–6. sz. 92. oldal.

<sup>5</sup> [http://mandiner.hu/cikk/20150331/peto\\_andrea\\_a\\_ii\\_vilaghaborus\\_nemi\\_eroszak\\_tortenetira](http://mandiner.hu/cikk/20150331/peto_andrea_a_ii_vilaghaborus_nemi_eroszak_tortenetira). Elérés: 2015-11-02.

<sup>6</sup> Deborah S. Cornelius: Kutyaszorítóban. Magyarország és a II. világháború. Rubicon-Ház Kft. Budapest, 2015. 421. oldal.

<sup>7</sup> lásd: 17. sz. jegyzet. David Shneer: Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory. AMERICAN HISTORICAL REVIEW, 2010. február. 41. oldal. <http://www.pendleton.k12.ky.us/userfiles/119/Classes/401/Picturing%20Grief.pdf>. Elérés: 2016-01-24.

<sup>8</sup> Ungváry Krisztián: Budapest ostroma. Corvina Kiadó, Budapest, 2013. 250. oldal.

<sup>9</sup> Kor-képek 1938–1945. Magyar Távirati Iroda, Budapest, 2005. 284. oldal, <http://mult-kor.hu/tobb-ezer-temetlen-holttestet-talaltak-a-budapesti-getto-felszabaditasakor-20160118>. Elérés: 2016-04-09.

<sup>10</sup> MTI FT 77018.

<sup>11</sup> Múlt-kor. Negyedéves történelmi magazin. 2014. tavasz, 43. oldal, 179. oldal.

<sup>12</sup> Ungváry Krisztián: Budapest ostroma. Corvina, Budapest, 2013. 230. oldal.

<sup>13</sup> Magyar Futár, 1944. június 7. 10. oldal, Magyar Futár, 1944. május 31. 7. oldal.

<sup>14</sup> David Shneer: Picturing Grief. Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory. In: American Historical Review, 2010. február, 49. oldal. <http://www.pendleton.k12.ky.us/userfiles/119/Classes/401/Picturing%20Grief.pdf>. Elérés: 2015. 12. 04. A fotó „budapesti gettó” helymegjelöléssel található meg a United States Holocaust Memorial Museum online katalógusában is, 535.609 számon.

<sup>15</sup> Csapody Tamás: Bori munkaszolgálatosok. Vince Kiadó, Budapest, 2012. Képmeléklet. 9. kép.

<sup>16</sup> Kényszermunka, erőltetett menet, tömeghalál. Túlélő bori munkaszolgálatosok visszaemlékezései, 1943-44. Intermédia Kft – Minerva Kiadó, Budapest, 2015. 23. oldal.

<sup>17</sup> Randolph L. Braham: A népiértés politikája: a holocaust Magyarországon – 2. bőv. és átd. kiad. Belvárosi Könyvkiadó, Budapest 1997. 318. oldal.

<sup>18</sup> A Holokauszt krónikája. Park Könyvkiadó, Budapest, 2004. 319. oldal, Randolph L. Braham: A magyarországi holokauszt földrajzi enciklopédiája. Park könyvkiadó, Budapest, 2007. 30. oldal.

<sup>19</sup> Randolph L. Braham: A népiértés politikája: a holocaust Magyarországon – 2. bőv. és átd. kiad. Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1997. 318. oldal. Randolph L. Braham: A magyarországi holokauszt földrajzi enciklopédiája. Park könyvkiadó, Budapest, 2007. 28. oldal.

<sup>20</sup> Ungváry Krisztián: Magyar megszálló csapatok a Szovjetunióban, 1941–1944. Osiris Kiadó, Budapest, 2015. 152. oldal.

<sup>21</sup> Lévai Jenő: Raoul Wallenberg regényes élete, hősi küzdelmei, rejtélyes eltűnésének titka. Magyar Téka, Budapest, 1948. 139. oldal, United States Holocaust Memorial Museum Photo Archives No. 74019,67944,28210.

<sup>22</sup> Randolph L. Braham: A népiértés politikája: a holocaust Magyarországon. 2. bővített és átdolgozott kiadás. Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1997. 690. oldal. Randolph L. Braham: A magyarországi holokauszt földrajzi enciklopédiája. Park könyvkiadó, Budapest, 2007. 878. oldal.

<sup>23</sup> Száma: MTI A119580304001.

<sup>24</sup> Randolph L. Braham: A népiértés politikája: a holocaust Magyarországon. 2. bőv. és átd. kiad. Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1997. 934. oldal, Lajos Attila: Mítosz és valóság. Minerva Kiadó, Budapest, 2007. 87. oldal, Múlt-kor. Negyedéves történelmi Magazin. 2014. tavasz. 179. oldal.

<sup>25</sup> United States Holocaust Memorial Museum – Photo Archives, katalógusszám: 28210 Ghetto Fighters House Archives, katalógusszám: 16118.

<sup>26</sup> <http://www.wunschliste.de/serie/raoul-wallenberg>. Elérés 2015-11-30.

<sup>27</sup> Gellért Ádám: Mi történt Kamenyec-Podolszkijban? Deportálások Magyarországról 1941-ben. Múlt-kor, Negyedéves Történelmi Magazin 1914. tavasz, 47. oldal. A felvétel AKG-Image online katalógusában 150390 számon, tévesen „Magyar zsidók deportálása 1944 nyarán” szöveggel szerepel.

# A csodálatos(an sikeres) Plaubel Makina



Plaubel Makina W67  
(FOTÓ: WESTLICHT, BÉCS)



Plaubel Makina W67 felülnézeten (FOTÓ: WESTLICHT, BÉCS)

## FEJÉR ZOLTÁN

A fotótechnika-történet egyik legeredményesebb fényképezőgép-típusának mondhatjuk a német Plaubel cég Makináját. A japán reprimált nem számítva is majd' ötven éven keresztül gyártották.

## Cégtörténet/családtörténet

Rudolf Krügener (1847–1913) 1888-ban alapított céget Frankfurtban fényképezőgépek előállítására. Vállalkozása a XIX. század végének jelentős gyártójává vált, McKeown tizenkét oldalon ismerteti a termékeit. Az 1880-as években elkészített, zsebkönyv formájú, elrejtethető, *Taschenbuch*-Kameráját minden kortárs könyv ismertette, ma pedig a gyűjtés alapdarabjának számít. Krügener 9×12 cm-es képméretű alapdeszkás-kihuzatos és tekerescsfilmes fényképezőgépeit százezrek használták; az 1903-as *Teddy* objektív kivüli zárszerkezetét pedig a maga korában sokan merészen elegáns műszaki megoldásának tartották.

1909-ben a Hüttig, a Wünsche és a Palmos cégekből egyesült ICA AG. felvásárolta Krügener cégét is, aki nyugdíjasként unokájával vigasztalódott. (Róla lesz még szó.) Hugo Schrader feleségül vette Krügener Ruth nevű leányát, és 1902-ben saját fényképezési céget alapított, szintén Frankfurtban. Kezdetben fényképezőgépeket forgalmazott és objektíveket gyártott; az első saját kameramodellt 1911-ben mutatta be.

Hugo Schrader fia (és Krügener unokája), Goetz Schrader 1908-ban született és 1997-ben hunyt el. Már az 1920-as években elkezdett dolgozni a cégben, és több eredményes modell fűződik az ő nevéhez is.

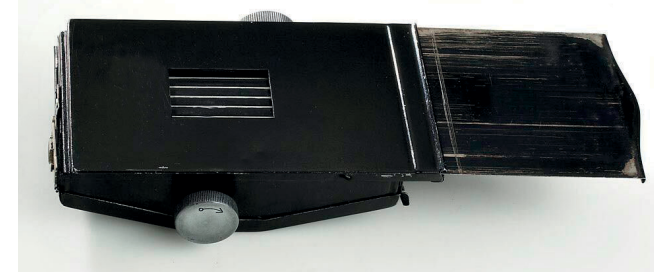
## A termék

Hugo Schrader a XX. század első éveiben ismert és elterjedt német Goetz Tenax és francia Gaumont Block Notes mintájára tervezett egy szintén feszítőkaros kézigépet, a Plaubel Makinát, melynek

első, még 4,5×6 cm képméretű típusa 1911–1912-ben jelent meg. A 2,8-as, 3-as vagy 4,2-es fényerejű, 7,5 cm-es *Anticomar* objektívet szintén Schraderék gyártották. A gép előlapjára keret- és Newton-keresőt szereltek, alatta foglalt helyet az objektív mögötti központi zárszerkezet. Egyes példányokon „WARA” felirat is olvasható, ez a szintén frankfurti Wauckosin kereskedői cég jelzése. Bár ők nem gyártottak, saját nevükön is forgalmaztak kamerákat, McKeown szerint tizenegy félélt.

Schrader 1920-ban kezdte árusítani a korábbinál nagyobb képméretű, 6,5×9 cm-es síkfilmre vagy rollkazettával tekerescsfilmesre dolgozó Plaubel Makina I-et. A fényképezőgépbe Compur zárszerkezetet és 4,2/10 cm-es vagy 3,2/10 cm-es *Anticomar* objektívet, illetve 3,2/10 cm-es *Supra-Anticomar* szereltek. Elsősrő sikert azonban a 2,9-es fényerejű, 10 cm-es *Anticomar* hozott. A reklámtörténetbe is beírta magát a cég, amikor *Wundervolle*

35 mm-es kisfilmmel tölthető tekerescsfilmkazetta  
Plaubel Makinához (FOTÓ: WESTLICHT, BÉCS)



 **Artwork 2PRINT**  
**PROFI FOTÓLABOR**

<http://labor.artwork.hu> • [info@artwork.hu](mailto:info@artwork.hu)  
I. ker. Ostrom u. 6. • 1-202-1653







Plaubel Makina I tekercsfilmkazettával (FOTÓ: FEJÉR ZOLTÁN, 2016)

Plaubel Makina I a fényképező által gyakran látott szögéből, síkfilmkazettával (FOTÓ: FEJÉR ZOLTÁN, 2016)



*Makinaként* néven kezdte hirdetni a termékét, aminek a magyar fordítását („Csodálatos Makina”) a korabeli hazai kereskedői katalógusok is átvették.

1933-tól már csak a távmérővel kiegészített változatot forgalmazták. Ügyes üzletpolitikai húzással a gyártó vállalta, hogy a távmérőt a korábbi modellekbe is beépíti. A Plaubel Makina II fekete vagy krómozott előlappal készült; 6 és 21 cm gyújtótávolság között pedig különböző csereobjektíveket is árultak hozzá. Ilyen esetben természetesen a feszítőkaros alapbeállításon (kihuzaton) az objektív gyújtótávolságának megfelelően változtatni kellett. Az élességállítás továbbra is a már megszokott módon, az előlap oldalán lévő gomb forgatásával történt. 1936-tól egyszerűsítették az objektívcsereit, a temérdek tartozék felsorolása pedig oldalakat töltene meg lapunkban.

Dulovits Jenő (1903–1972) saját kezűleg módosított az általa használt Makinán. A mélységélesség növelésére a hátlapot kihúzhatóvá alakította át, így fényképezőgépével – a Scheimpflug hatásnak megfelelően – rálátásos csendéletet a témán végigfutó élességgel tudott fényképezni. Dulovits a francia Jules Carpentier (1851–1921) és az osztrák Theodor Scheimpflug (1865–1911) által kimunkált elveket alkalmazó fényképezési helyzetet a könnyebb érthetőség kedvéért metszetes ábrán is bemutatta.

A II. világháború után Goetz Schrader megpróbált változtatni a Makinán, a IIA-ba olcsóbb objektívet; a IIB-be egyszerűbb zárszerkezet építettek be. Az 1953-tól forgalmazott IIIR már Compur-Rapid zárral és beépített vakuszinkronnal szolgálta ki a fényképezőket. Reprodukcióhoz szállították a 1:4,2-es Anticomar objektívet, de alapfelszerelésként természetesen megmaradt a már tükrözésgátló réteggel ellátott, bevált 2,9-es fényerejű is. A 4,8/190 mm-es Tele-Makinaron túl a kamerához 6,8/73-as Rapid Orthar nagylátószögűt is vásárolhatott az 1960-as évek elejéig forgalmazott modell használója.

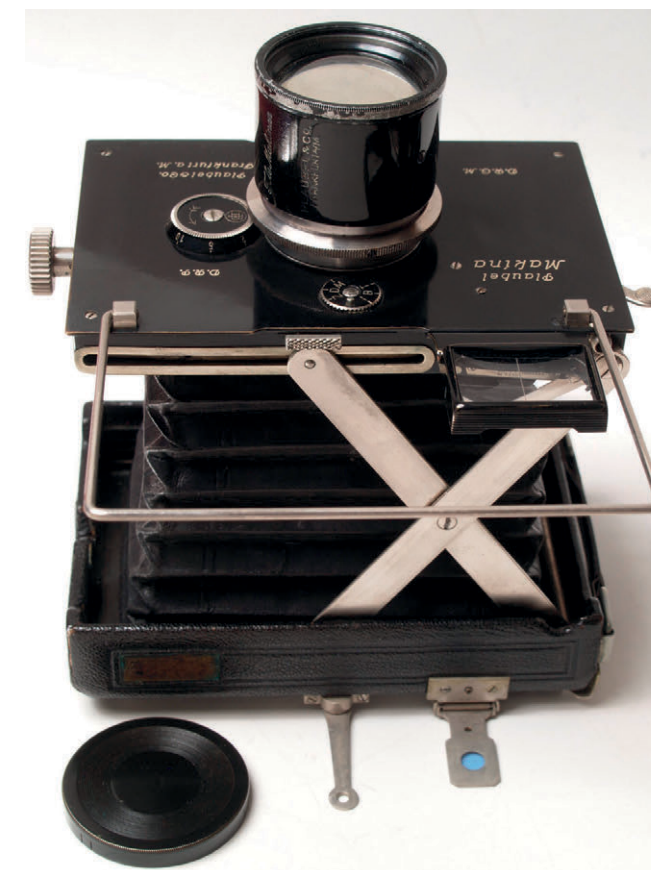
### További gyártmányok

Schraderék kamerái közül többen még a Makinánál is nagyobb alkotókészség nyilvánult meg, és ezekbe jó néhány újszerű műszaki megoldás építettek be, mégsem tudták a kereskedelmi sikert megismételni. A 127-es tekercsfilmrel működő Makinetet 1931-ben dobták piacra. Egyszerűbb változatába 2,7-es fényerejű Anticomar szereltek, de forgalmazták 2/50mm-es Supracomarral is, ami komoly kihívást jelentett a Leica és a Contax előállításainak.

1935-ben került forgalomba a Roll-Op II, amely tekercsfilmre dolgozott, 6×6-os vagy 4,5×6-os képmérettel. 2,8/7,5 cm-es, Compur-Rapid zárszerkezettel egybeépített objektívjének élességállítása a gépbe épített távmérővel egybekapcsolatlan működött.

Goetz Schrader a II. világháború utáni években síkfilmes, nagyformátumú, kardán rendszerű műszaki fényképezőgépeket kezdett gyártani. 1952-től vásárolhatták meg az érdeklődők a 9×12 cm képméretű Peco, majd 1954-től a Peco Supra kamerát, ez utóbbit már 6,5×9-től 18×24 cm-es negatív méretig készítették. 1958-ban jelent meg a Peco Junior, 1967-ben a Peco Profia. (Ennek egy 13×18 centiméteres képméretű változatát módomban nyílt kipróbálni.)

Az 1960-as évek újdonságának számított az egyfényaknás-tükrörreflexes, redőnyzárú Makiflex és a kardán rendszert a tükrörreflexszel kombináló Pecoflex.



Plaubel Makina I teleobjektívvel, felülnézetben (FOTÓ: FEJÉR ZOLTÁN, 2016)

Azonban a nemzetközi fotós szakmában nem az előbb felsorolt kamerák okozták a nagy meglepetést, hanem az, amikor 1978-ban a japán Kimio Doi Group-pal közösen megtervezték és piacra dobták a tekercsfilmes, 6×7-es képméretű, távmérős, beépített fénymérős, Copal központi záras Makina 67-et. (A japánok egy Makinette 67 megnevezésű, 1976-ban kifejlesztett prototípusból indultak ki...)

A japán Plaubelbe borotvaéles, kontrasztos, többszörösen T-rétegezett 2,8/80 mm-es Nikkor objektívet építettek. Helmut Newtontól Araki Nobuyoshiig sok híres fotós használt ilyen fényképezőgépet, a lekerekített képkapuról és a tökéletes élességről a Makina 67-tel készített fotók azonnal felismerhetők.

1981-re készült el a Makina W67, melybe 4,5/55 mm-es nagylátószögű objektívet építettek be. A következő évtől lehetett megvásárolni a 6×9 cm képméretű, tekercsfilmre dolgozó, 5,6/47 mm-es Super Angulonnal felszerelt Plaubel 69W Proshift-et. Utóbbinak két komoly előzménye is létezett. Az egyik az 1959-től szinte fogalomszerűen híres és ismert Veriwide 100. Az Egyesült Államokban működő Burleigh Brooks céggel együtt kifejlesztett weitwinkel-kamera lényegében egy csigamentes élességállítású Super-Angulonnal egybeépített tekercsfilmkazetta volt. Érdekes megoldással keretkeresőt vagy a Leitz 21 mm-es objektívjéhez forgalmazott optikai keresőt lehetett a Veriwide 100-hoz használni. Ezt az tette lehetővé, hogy a 6×9-es képméretre a 47-es és a kisfilmre a 21 mm-es Super Angulonok azonos látószögűek. (Az 1990-es években az előbb leírtak alapján a budapesti Fabi Kft.-vel jómagam is készítettem egy nagylátószögű fényképezőgépet.)



Szintén előzménynek számított a 69W Proshift tervezésénél a Brooks-Veriwide 1970-es típusa. Tervezői ezt úgy alakították ki, hogy a Graflex XL rendszerrel kompatibilisen működött, de ezen túl felhasználták a Mamiya elérhető áron forgalmazott tartozékait is. Az optikai kereső a Mamiya Universalok és Super 23-asok 50 mm-es objektívjéhez készült, hasonlóképpen a cserélhető tekerescsfilmkazettához. A gépről azonban hiányzott az objektív megemelésének lehetősége, így építészeti-műszaki fotóhoz kevésbé lehetett használni. Ezt a hiányosságot küszöbölték ki a két irányba is elmozdítható objektív Plaubel 69W Proshift-en.

### Személyes tapasztalataim

Az imént már említettem, hogy a Plaubel Peco Profiát és a Plaubel Makina 67-et kipróbáltam, illetve készítettem egy, a Veriwide-hoz hasonló nagylátószögű fényképezőgépet is. Életreszóló élményt azonban a Plaubel Makinával 1971-ben történt, több hónapos munkavégzés jelentett.

1970-ben két „rég” fényképezőgépet vásároltam: egy 9×12-es negatív méretű, favázis, lemezes tanuló kamerát és egy Leica M3-at. A használatuk közben azonban szakmai szempontból nem éreztem teljes biztonságban magam, mivel akkortájt a japán belső fénymérő, kisfilmes, tükröreflexes fényképezőgépeken kívül minden ósdiinak számított.

1971-ben a Főfotó Riport Részlegéről ideiglenesen áthelyeztek az Állatkeretben működő Gyorsfotóba, ahol májustól szeptemberig egy szezonban harmadmagammal dolgoztam. Távmérős Plaubel Makinával fényképeztünk, bár tartalékképpen használtunk egy síkfilmesre átalakított Flexaretet is. A kis ház előtt álló lovas kocsin ülőket fotóztuk le 6,5×9 centiméteres síkfilmmre. Az előhívott, kifixált, de ki nem mosott filmről egy órán belül 3 darab 10×15 cm-es nagyítást készítettünk, 25 forintért.

A gyakorlatban érzékeltem: egy szezonon keresztül hárman dolgoztunk az akkor már közel negyvenéves fényképezőgéppel; így megerősítést kaptam, hogy a „Régi gépek – mai képek” felvetésem működik.

### Irodalom

- Makina Die Wundervolle, für besondere Leistungen, prospektus, Wauckosin & Co. Frankfurt a. Main, 1931. március.
- Plaubel-Makina II, Gebrauchs-Anweisung, W. Gätje, Frankfurt, é.n.
- Makina III R Gebrauchs-Anweisung, Plaubel Feinmechanik und Optik, Frankfurt am Main, é.n.
- HAFA árjegyzék, Budapest, 1939, 52-54. oldal.
- Josef Stüper: Die Photographische Kamera, Springer, Wien, 1962, (faximile) Lindemanns, Stuttgart, 1999, 291. oldal 387-388. ábrák.
- Sevcsik Jenő: A fényképezés, Győző Andor kiadása, Budapest, 1943, 20. oldal 12-13. ábrája, 209. oldal 231. ábrája.
- Jenő Dulovits: Světelné kontrasty a jejich zdolání, E. Beaufort, Praha, é.n., 9. oldal, 3. ábra.
- McKeown's Cameras, 12<sup>th</sup> Edition, Grantsburg, 2004, 786-791. oldal.
- Fejér Zoltán: Az utolsó állatkerti gyorsfényképező voltam, publikálatlan kézirat, Budapest, 1988, 41 oldal.

Idegen nyelvű könyvesboltjainkban bárki megrendelhet – katalógus alapján és természetesen forintért – külföldön megjelent fotográfiai tárgyú szakkönyveket/folyóiratokat és fotóművészeti albumokat. A könyvek a megrendelés után 4-6 héttel vehetők át. Előleget nem kell fizetni! Az árat a forint árfolyamváltozásai befolyásolják, tehát az előzetesen közölt összegek csak irányárnak tekinthetők.

**BOLTJAINK:**  
**FAMULUS KÖNYVESBOLT**  
 1137 Budapest, Újpesti rkp. 5.  
 Tel./fax: 349-3656, 288-0771;  
 Fax: 288-0769  
 E-mail: famulus@chello.hu  
 Nyitva tartás:  
 hétfőtől csütörtökig  
 8<sup>30</sup>-18 óráig;  
 pénteken 8<sup>30</sup>-16 óráig  
**WEBOLDAL:**  
 www.famuluskonyv.hu

**OXFORD KÖNYVESBOLT – BOOKSHOP**  
 Az Oxford University Press magyarországi mintaboltja (kizárólag OUP kiadványok)  
 1052 Budapest, Gerlóczy u. 7.  
 Tel.: 318-8633 Fax: 411-0404  
 E-mail: info@oupbooks.hu  
 Nyitva tartás: hétfőtől péntekig 10-18 óráig  
**WEBOLDAL:**  
 www.oupbooks.hu

**LIBROTRADE NAGYKERESKEDÉS**  
 1173 Budapest, Pesti út 237.  
 Tel.: 254-0254  
 Fax: 257-7472  
 E-mail: librotrade@librotrade.hu  
**WEBOLDAL:**  
 www.librotrade.hu

**Artwork 2CAL MONITOR, OBJEKTÍV, NYOMTATÓ KALIBRÁLÁS**  
 1-202-1653 • info@artwork.hu  
 I. ker. Ostrom u. 6.



# Hány megapixeles volt Michelangelo kalapácsa? Avagy alkotói eszköz-e a fotótechnológia? 2. rész

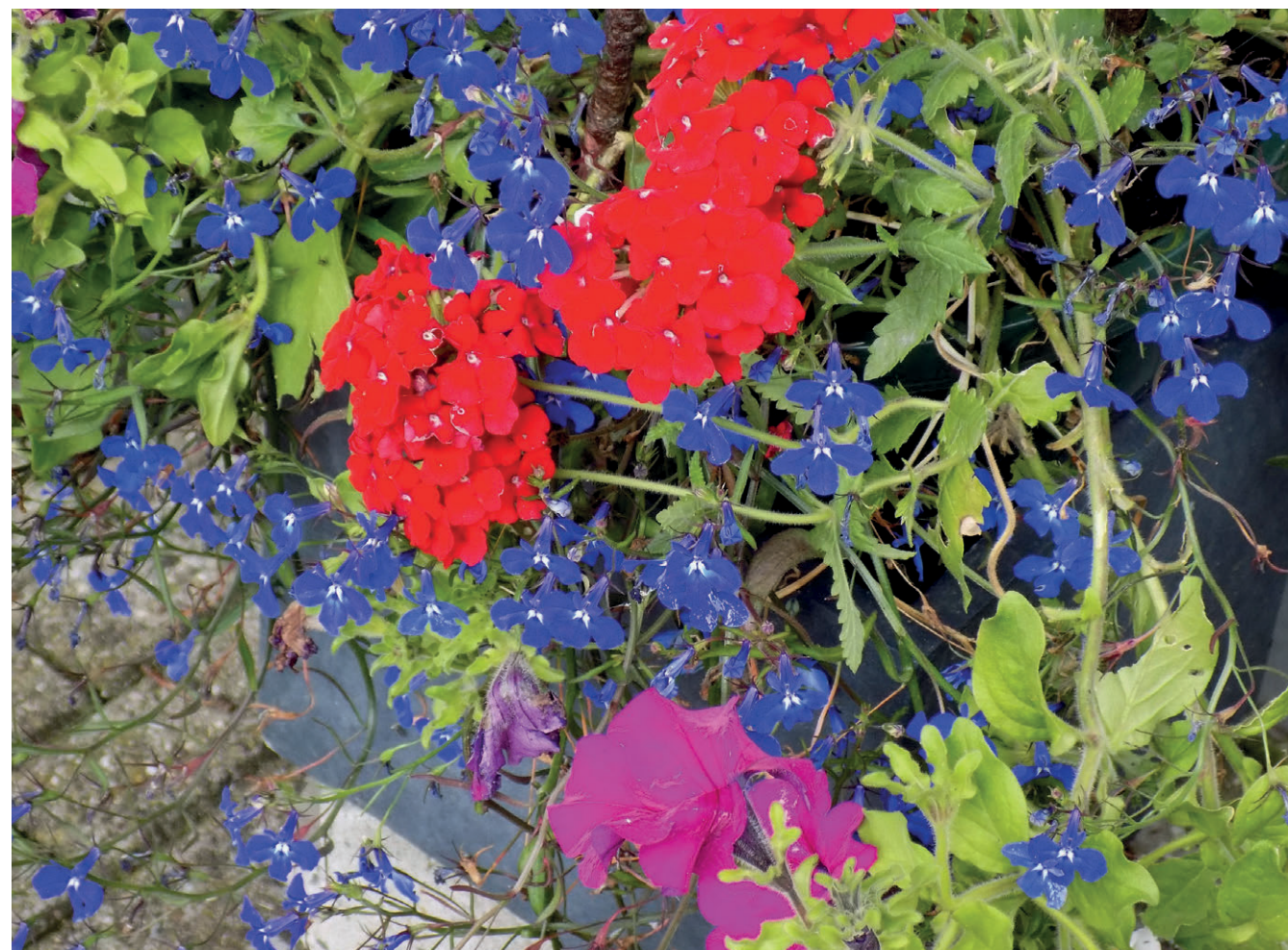
MONTVAI ATTILA

### Alkotói eszköz?

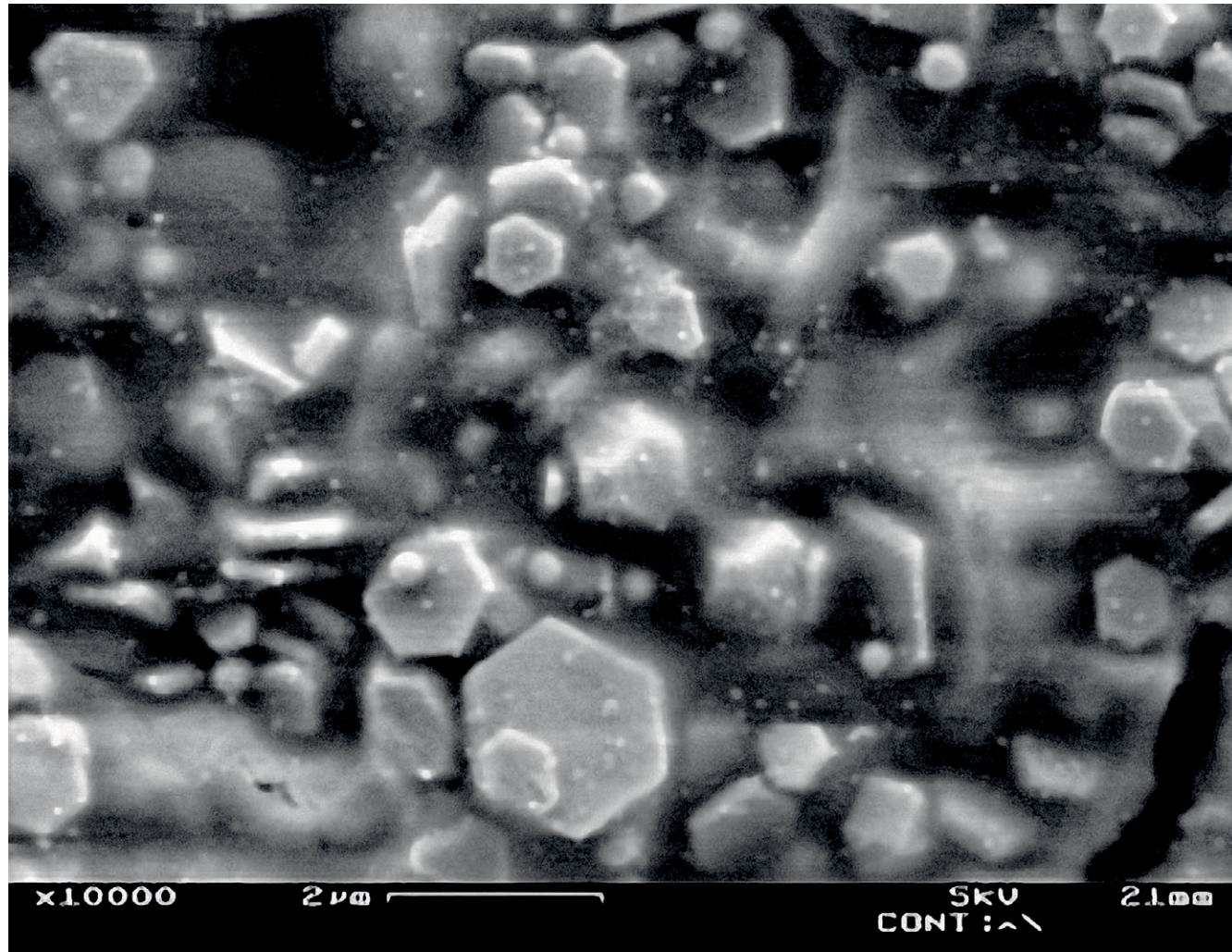
A sorozat első részében arról esett szó, hogy a jelenlegi körülmények között a fotográfia egy gyorsan változó kulturális és tár-

sadalmi környezetben kell, hogy határozza meg szerepét, identitását. Ennek egyik előidézője az ott Neumann Galaxisnak nevezett, a bináris technológiára épülő számítógépes technika általános szerepnyerése volt. A folyamatok egyik természetes kö-

A cikkben leírt tulajdonságok és akciók szemléltetésére használt kép. A választás alapja az a tény volt, hogy ebben a három alapszín (RGB) egyértelműen jelen van, valamint a közel neutrális (szürke) felület ellenőrzési lehetőségeket nyújt (5152×3862 pixel)







Egy, az ezüsthálogenid rendszerek tulajdonságainak vizsgálatára irányuló kutatási folyamat során nyert elektron-mikroszkopikus kép. Az ábra az exponálatlan kristályok sűrűség- és méreteloszlását szemlélteti a zselatin rétegben. (Photographic Film, <http://www.optics.rochester.edu/>)

vetkezménye, hogy a vizuális csatornák üzeneteinek kialakítása, terjesztése és értelmezése teljesen új dinamikára épül, mind kulturális, mind technológiai értelemben.

Míg a kőfaragás, a klasszikus festészet stb. esetén a kialakítási folyamat főleg személyes akció<sup>1</sup>, addig ez a fotográfiában kiterjedt és tág területeket ölel fel. Egyes esetekben például a látható képet nem is a szerző, hanem egy széles körű szervezet hozza létre, lásd a sajtófotó vagy a WEB eseteit.

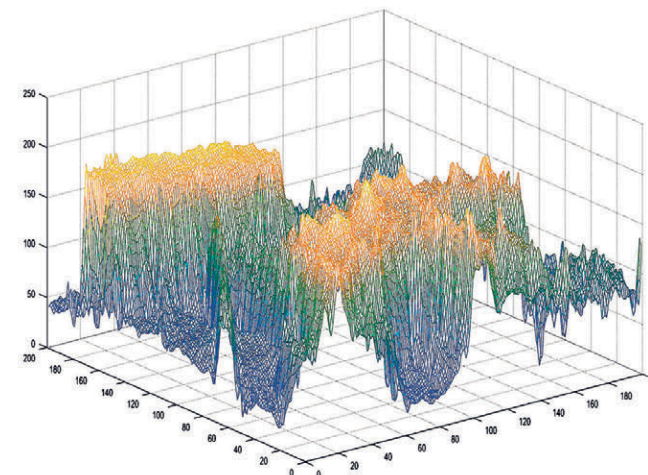
Miután egy adott jelenet leképezése igen bonyolult, az egymással sok területen együttműködő, egymásra ható lépések sorozatában a végeredmény kialakulása nem csak az alkotói indulatoktól függ. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a tudományos háttér alapos matematikai, fizikai ismereteket követel meg, és a fejlődési folyamat még korántsem tekinthető lezártnak<sup>2</sup>. Ebben a helyzetben két szempont alapvető fontosságú. Az egyik a személyes folyamatok stabilitása. Semmi értelme sincs a naponként változtatott „gyakorlatnak”. Másfelől – és talán ez a lényegesebb – igen fontos a megbízható információkra alapozott tudás, az egyes lépések érthető, célszerű ismeretanyagra támaszkodó megértése. Ezen a területen még sok tennivaló akad, különösen az ismeretterjesztői oldalon.

A kialakítási fázisok jelentős részének technikai jellegzeteségei, képességei az alkotótól független szoftver- és hardverrendszerek fejlesztői, gyártási folyamatainak eredményeként alakulnak ki. Miután az adott folyamatban rendelkezésre álló manipulációs lehetőségek megbízható ismerete elengedhetetlen fontosságú, ezen a területen nincs helye a fejlesztő, illetve a gyártó és forgalmazó cégek sajátos érdekeinek (értsd: mellébeszélésének, ködösítésének). Ennek ellenére kialakult egy, ilyen érdekek alapján befolyásolt, általánosan elterjesztett „ismereti” (a sorozat első részében fotó folklórnak nevezett) rendszer, amely jelentős problémákat generál, így nem értelmetlen ennek a folyamatnak az alapos vizsgálata.

Az általánosan birtokolt ismeretek egy jellegzetes megnyilvánulása az a sokszor jelentkező kérdés, hogy egy 100 (vagy akárhány) ISO érzékenységű film hány megapixellel azonos? A publikált válaszok egy jellegzetes példája az alábbiakban idézett állítás, amit egy „ismeret”-terjesztő és oktatói vállalkozás saját honlapján tett nyilvánossá: „... film esetében napi gyakorlatként 4×5”-en 200 megapixel gond nélkül elérhető, 5×7”-en 450 Mpx, 8×10”-en 1 gigapixel a felbontás, ha jól dolgozunk. A 20×24”-es óriás gépeken 5-7 gigapixel elérése sem gond.”<sup>3</sup>



Az alapkép egy 200×200 monitor pixel nagyságú részlete, ami a kijelzett kép direkt regisztrálásával készült. A továbbiakban az így kapott kép szolgált a vizsgálatok céljaira. Az itt megjelent változat pixelszámát viszont a nyomdai DPI követelmények miatt speciális programokkal növelték

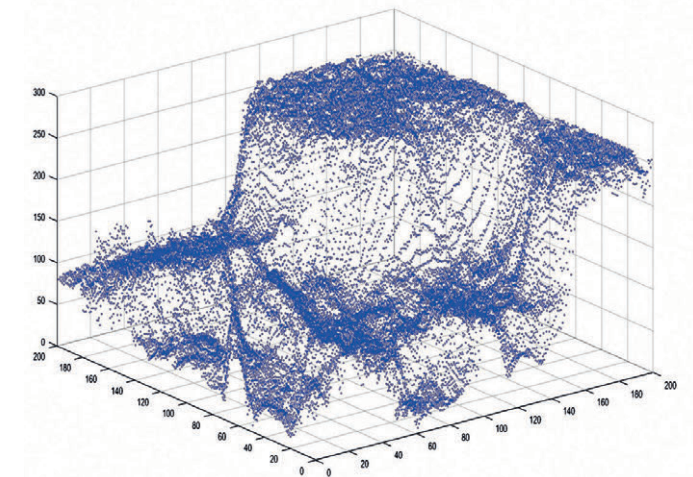


A 200×200-as alapkép zöld színértékeinek eloszlása

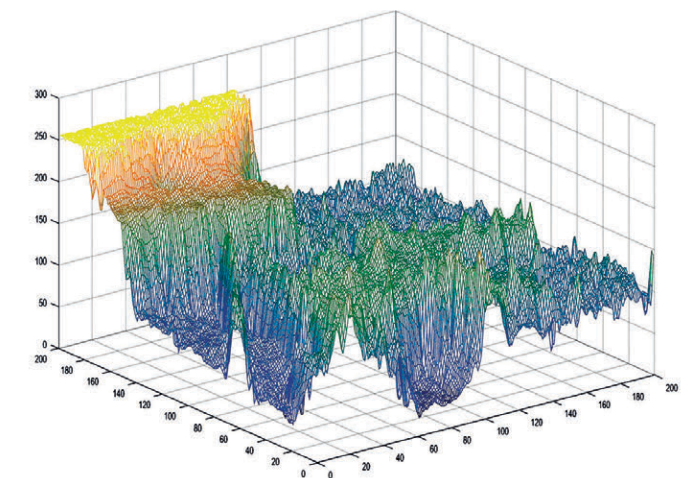
Az idézett adatok megértése és értékelése egyértelműen megkívánja a képkialakulás folyamatának ismeretét, a jellegzetességek tényszerű vizsgálatát.

### Az analóg és a digitális rendszer sajátosságai

Az ezüsthálogenid rendszerekre alapozott, általában analóg fotográfiának nevezett folyamatban a látható kép két fázisban alakul ki. Ne feledjük, hogy „analóg” fotónak csak a filmre felvett és közvetlenül ezüsthálogenid alapú hordozóra nagyított kép nevezhető. Abban a pillanatban, amikor a filmet szkenneljük, majd a képfájlt kinyomtatják, ez a megjelölés érvényét veszti, ugyanis egy optikai leképezés és egy analóg-digitális konverzió



A 200×200 méretű képrészlet tudományos képfeldolgozó programmal készített, a színeket reprezentáló számhármassok a kék színértékeket megadó pontok eloszlását bemutató ábra. A könnyebb interpretálhatóság érdekében a további, hasonló ábrákon a pontokat egyenes vonalak kötik össze



A vizsgált képrészlet vörös számértékeit megadó pontok eloszlása. A bemutatott ábrák érzékeltek a numerikus eloszlások számítógépes kezelésekor fellépő, bonyolult feladatokat

szükséges! Az, hogy a leképező rendszer előtt a szomszéd macskája vagy egy negatív foglal helyet, nem jelent különbséget.

A kép kialakulása egy véletlenszerű eloszlású kristályrendszer fényérzékelő tulajdonságaira és az adott, pillanatnyi fényeloszlás kölcsönhatásaira alapul. Ebben a folyamatban fényszóródási, árnyékolási és foton-szilárd test kölcsönhatási folyamatok játszanak szerepet. Az ezt követő előhívás folyamán a kristályok vagy ezüst- (színezék-) részecskékké alakulnak, vagy kioldódnak.<sup>4</sup> Ugyanez a folyamat ismétlődik meg a nagyítás során, azzal a különbséggel, hogy a pozitív képet kialakító felület nem pusztán optikai leképezési úton kialakított fényeloszlással áll szemben, hanem a negatív rétegben áthaladó fény szóródási, diffrakciós és interferenciai stb. folyamatai következtében kialakuló



eloszlásával. A teljes folyamat numerikus modellezése rendkívül komplex folyamatok pontos leírásával és igen nagy teljesítő képességű számítógépes rendszerek segítségével érhető csak el.

A „digitális” fotográfia esetében viszont egy szigorú geometrikus rendszerben, a spektrum meghatározott részeire érzékeny receptorok által szolgáltatott analóg jelek bináris formára történő transzformációja után, az úgynevezett demozaiiking folyamat segítségével kialakított számhármások<sup>5</sup> rendszere tartalmazza a képi információkat. A számhármások – RGB értékek – összességét megadó számadatot nevezik általában pixelszámnak. Már itt is feltűnhet, hogy az idézett egyszerű válasz: egy ISO egyenlő hatszázhetvenhárom (vagy akárhány!) pixellel igen sok, alap-

vető kérdést vet fel. Ezért nem lényegtelen az egész képkialakítási folyamat analízise.

### Mi is az a „megapixel”?

A képkialakítási folyamat a fényérzékeny detektorok szerepével indul el. Ez a rendszer egy szigorú geometriai kialakítású egység. Meg kell jegyezni, hogy a fényérzékeny területek az egész felületnek csak egy részét töltik ki. Többfajta geometriai és érzékenységi elrendezés ismeretes. A legelterjedtebb elrendezési rendszer a Bayer-rács, amely egy négyszögletes kialakítású hálózatban, alapegységenként két zöld, egy vörös és egy kék tar-

tományra érzékeny receptor helyezkedik el. Van azonban ennek a rendszernek a CMY tartományokra érzékeny változata is. Ismeretesek hatszögletű megoldások (FujiFilm) és réteges kialakítású (Foveon) rendszerek is. Közös jellemzőjük ezeknek a rendszereknek, hogy a receptorok **analóg** jelet szolgáltatnak.

Először ezeket a jeleket bináris formára kell konvertálni, azután egy sok fázisból álló folyamatban alakulnak a kapott – most már bináris formátumú – számhármások (RGB értékek) látható képpé. Miután az egyes receptorok – az eléjük helyezett miniatűr színbontó szűrők miatt – csak a spektrum egy bizonyos (alapesetben a kék, a zöld vagy a vörös) tartományára reagálnak, első lépésként a hiányzó színértékeket kell meghatározni. Ez zajcsökkentő lépésekkel, érzékenységi korrekciókkal stb. is együtt jár. A lépések egyaránt végrehajthatók a kamerában vagy egy megfelelő programokkal ellátott számítógépen.<sup>6</sup> Ezek után a pixelszám általában megegyezik az egyes spektrum részletekre érzékeny receptorok összesített számával. Ne feledjük tehát, hogy a számhármások kétharmada számított, és nem regisztrált érték.<sup>7</sup>

Az így kialakított színhármások rendszerei vagy tárolásra kerülnek további manipulációs lépések végrehajtására várva<sup>8</sup>, vagy rögtön további feldolgozási fázisokon mennek keresztül.<sup>9</sup> A további feldolgozási lépések alatt ezek a számhármások a számítógép aktív memóriájában az adott operációs rendszertől függően, de általában a BMP formátummal hasonlatosságokat felmutató jellegzetességekkel vannak jelen. Az itt jelenlévő számadatokat egy több fázisból álló átalakítási folyamat után jelennek meg a képernyőn mint látható kép.

Az aktuális folyamat nagymértékben függ az adott operációs rendszertől és az alkalmazott hardver tulajdonságaitól. Az általános út az, hogy a manipulációt vezérlő szoftver a processzor segítségével és a jelenlévő grafikus processzor (GPU) beiktatásával<sup>10</sup> kimeneti jeleket produkál a kijelző rendszer számára. A kijelző rendszer először ezeket a jeleket átalakítja a fényjeleket generáló rendszer számára érthető, vezérlő jelekké, és így a képernyőn megjelenik az éppen aktuális RGB jeleknek megfelelő kép.

Ebben a lépésben további, főleg geometriai jelentőségű adatok is szükségesek, s ez bizonyos kérdéseket vet fel. Meg kell határozni, hogy a kijelzőrendszer színgeneráló egységei milyen számosságú és geometriai méretű RGB adatok információit kell, hogy visszaadják. Ehhez négy paraméterre van szükség: a számhármásokat tartalmazó táblázat sorainak és oszlopainak száma, valamint az a két adat, hogy hány számhármast kell a képernyő vízszintes és függőleges irányában hosszegységenként kijelezni. Az esetlegesen fellépő bizonytalanságokat illusztrálják a mellékelt képek.

Van még egy fontos dolog. A képernyő fizikai méretei és a fénygeneráló egységek geometriai sűrűsége is hozzájárul a kijelzett kép végleges tulajdonságaihoz. Így például egy 15,6 inches HP laptopon, valamint egy 13,3 inches DELL kijelzőn egy 200×200 pixeles négyzet 39, illetve 32,5 milliméteres látható területet produkál a Photoshop „printsze” beállítása esetén. Az ok: mindkét képernyő 1366×768 pixel felbontású.

Az itt leírt, összetett folyamat útján megjelenő kép alapján a feldolgozást végző személy a további lépéseket kialakító döntéseket hoz. Adott esetben a program segítségével megváltoztatja az aktív memóriában létező számhármások eloszlását. Ez az új

állapot ezután újra végigmegy a fentiekben felvázolt úton, és így, a változásoknak megfelelően alakul át a kijelzett kép is.

Miután többféle kijelző rendszer létezik (LED, LCD, OLED), amelyekben a színeket generáló egységek geometriai kialakítása is változhat, így a folyamat szigorúan véve csak egy adott rendszerre jellemző képet tud produkálni<sup>11</sup>. Egy másik fontos dolog, hogy a kijelző rendszer fénygeneráló elemeinek a száma korlátozott, emiatt sokszor szükség van a kiindulási adathalmaz átalakítására.

A mai HD képernyők kb. egymillió egységet tartalmaznak. Ez azt jelenti, hogy ha például egy PhaseOne kamera hátlap teljes képe jelenik meg a képernyőn, akkor egy adott fénygeneráló egységet 70...100 kamera pixel átlagolt értékei vezérelnek. Elfogadva a fentebb idézett gigapixel adatokat, ez az érték több ezerre is nőhet. A bonyolult eloszlások miatt a megoldás nem egyszerű feladat<sup>12</sup>, és különböző eredmények jöhetnek létre.

Létezik az ellenkező eset is, amikor egyetlen számhármast több fénygeneráló egységet vezérel. Egy adott, kis képrészlet jelentős felnagyításakor állhat elő ilyen helyzet. Ekkor az adott színhármast adatait kell kiterjeszteni több fénygeneráló egységre, mivel a felület teljes kitöltése nyilvánvaló követelmény. Technikailag egyszerű megoldás erre a négyszögletes háló kialakítása. Valószínűleg itt keresendő a „négyszögletes” pixel hiedelem kiindulási pontja.

Természetesen egyéb megoldások is léteznek, pl. a hexagonális rendszer alkalmazása. Miután ez választás kérdése, nem csodálható, hogy bizonyos programokban a pixelhatárokon belüli manipuláció, azaz az úgynevezett *subpixel* műveletek is léteznek<sup>13</sup>. Miután a lehetőségek itt is igen széles körűek, jelentősen eltérő eredményeket adhatnak.

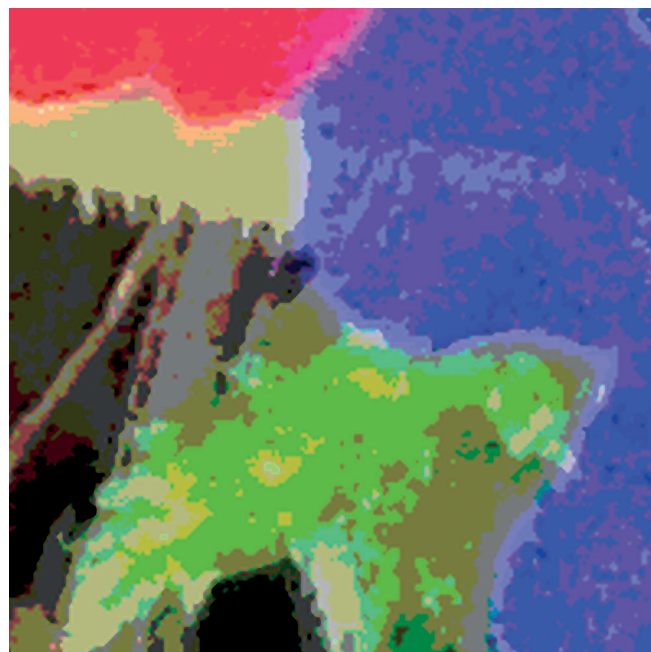
Amikor a végleges eredmény elérése után a generált képi információt tárolják, nyomtatják, exportálják a web stb., a viszonyok jelentősen megváltozhatnak, és meg is változnak. Ez a tulajdonképpeni publikációs lépés rengeteg megoldási lehetőséget kínál, így itt csak két jellegzetes folyamatot említünk meg.

## WEB

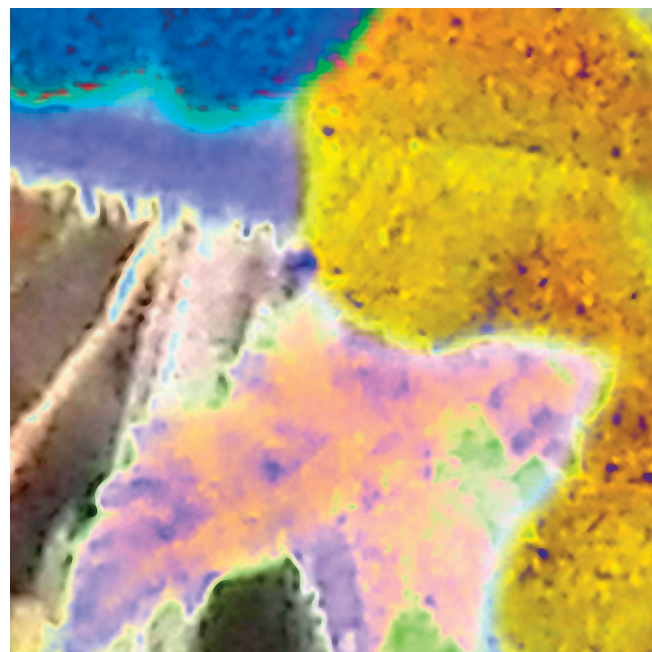
A WEB-re alapozott publikációs folyamat első lépéseként az alapul szolgáló fájl méretét és struktúráját kell megváltoztatni. Miután az átviteli csatorna korlátozott képességei miatt csak elfogadható méretű fájlok szolgálhatnak kiindulási pontként, jelentős méretcsökkentésre van szükség. Jelenleg a WEB technológiában két módszer használatos. Az egyik a JPEG minőségvesztéses eljárás, a másik pedig a veszteségmentes PNG módszer. Az utóbbi szélesebb körű alkalmazását a technológia lassúsága akadályozza.

Ezért a publikált képek nagyságát döntő többségben a JPEG módszerrel csökkentik. Ennek eredményeként nem is a színértékek, hanem az alkalmazott lokális transzformációk együtthatói alkotják az átviteli adatokat. A fogadó komputerben ezeket az adatokat vissza kell transzformálni színértékekké, amelyek ezután a fentiekben említett úton kerülnek a képernyőre.

A dolog bizonytalanságait jelzi egy példa. A fentiekben idézett honlapon több kép jelenik meg körülbelül 520×680 monitor-pixeles formában. Ha elfogadjuk a honlapon közölt adatokat, akkor a 200 megapixeles képek több mint 600 „píxele” jelennek meg egyetlen monitor-pixelen. Ez persze megkérdőjelezi az



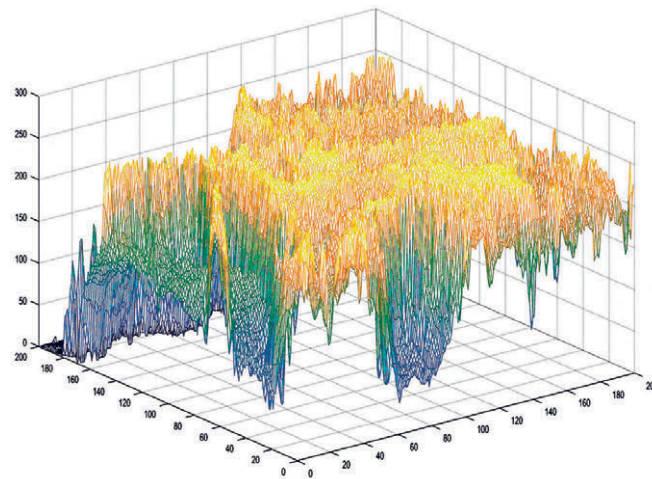
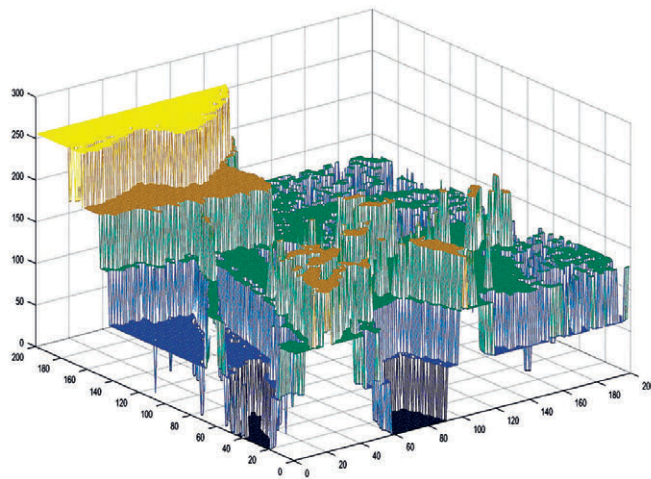
A vizsgált képrészletnek az öt fokozatú Photoshop Posterize feldolgozási módszerrel nyert változata



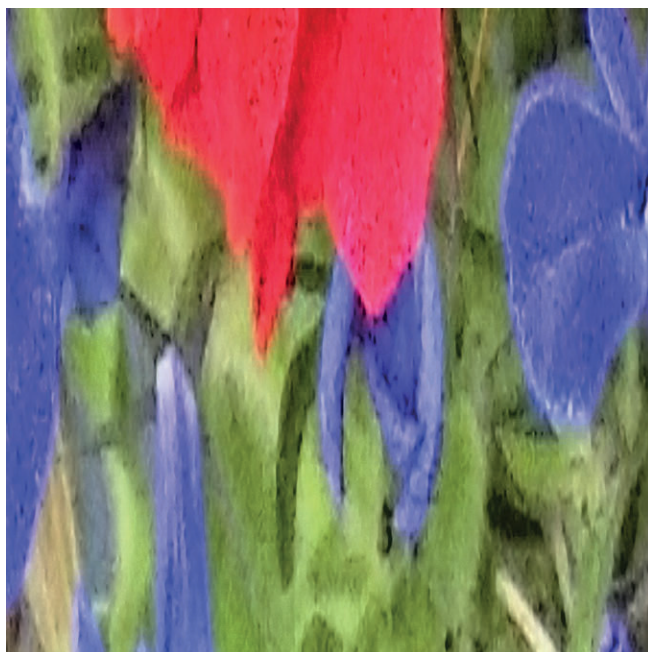
Az eredeti képrészletnek a Photoshop szolarizálási módszerrel nyert változat

A szolarizált változatban a vörös színcsatornában uralkodó eloszlás. Összehasonlítva a bemutatott ábrákat, nem váratlan a cikkben közölt irányelv. A fellépő, bonyolult eloszlások egyértelműen mutatnak a stabil személyes választás fontosságára

A kiindulási képrészletnek a Posterize lépés után nyert vörös színérték eloszlása







A képek DPI vagy PPI számértékekkel megadott felbontási értékei a hossz- és magassági irányokban eltérhetnek egymástól. Ezt általában a képfeldolgozó programok nem veszik figyelembe. A tudományos gyakorlatban (esetleg egyéni felhasználási területeken is) ennek jelentősége lehet. Egy alkalmas programmal az adatok megváltoztathatók. Ezt mutatja az ábra: a képet a hosszúsági adatot 300 DPI/PPI-re, a magassági értéket pedig 100 DPI/PPI-re változtatva lehet megkapni az alapképből. A sok manipulációs lehetőséget nyújtó GIMP program meghatározott beállítás mellett ezt figyelembe veszi, és ennek megfelelően jelzi ki a képet

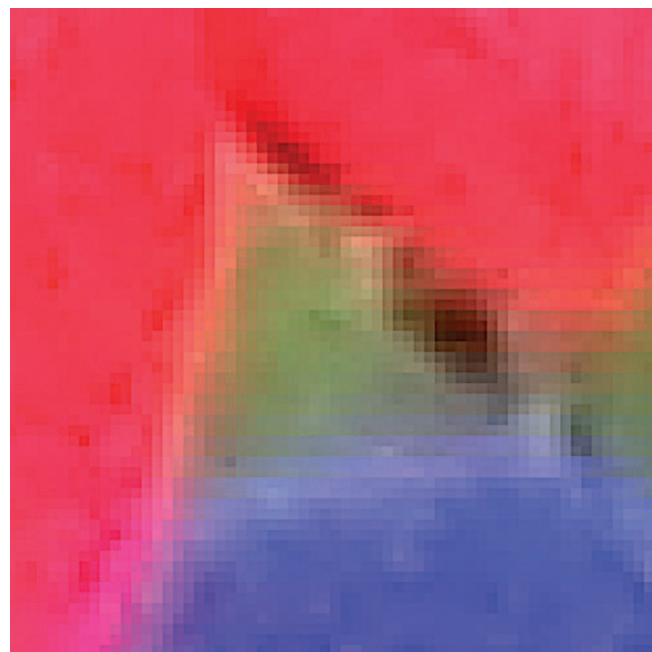
adott honlapon emlegetett, utolérhetetlennek nevezett analóg minőséget. Hiszen, amit látni lehet, már messze nem elégíti ki az analóg definíció követelményeit. Ha viszont ez az előny még így is érzékelhető, akkor az a digitális csatorna képességeit jelzi.

## Nyomatás

Az expozíciótól az adathalmaz látható képpé válásának egy másik, igen fontos fázisa a nyomtatási folyamat. A létező, igen sokféle technikai megoldás közül itt csak három csoport említésére szorítkozunk: a féltónusra alapozott folyamatok mellett a digitális inkjet vonalat és a lézeres nyomtatási módszereket vizsgáljuk.

Ebben a folyamatban az RGB számhármassok átalakítása át lép a numerikus határokon. Ekkor a számadatok folyadékrezsceszkék generálását előidéző szilárdtest folyamatokat indítanak el, vagy elektrosztatikus töltéselosztást alakítanak ki a nyomtató hengeren. A féltónus eljárás pedig nyomtató pontokat alakít ki egy véges méretű felületen, ami festéket juttat el a hordozó felületre. Miután ezek az átalakítási folyamatok alapvetően különböző festékelosztáshoz vezetnek a hordozó alapon, a látható eredmények is jelentős különbségeket mutatnak. A transzformáció teljesen más.

Kiindulási pontként meg kell jegyezni, hogy ellentétben a képi adatrendszer numerikus kialakítási folyamatában alkalmazott, többségében szigorú tudományos módszerekkel szemben, itt empirikus vizsgálatok eredményeire alapozott irányadó adatokat alkalmaznak. Ennek oka az emberi látásmechanizmus



A cikkben említett eset, a nagyfokú felnagyításkor fellépő problémák megoldása eltérő eredményekre vezethet. Itt a GIMP-ben az alap-kép 800%-os nagyítása mellett fellépő „klasszikus, négyszögletes” pixelrendezés látható

meghatározó szerepe és a transzformációs technológia lényeges eltéréseiben van.

Így alakult ki a sok esetben félremagyarázott, félreértett PPI/DPI/LPI problémakör. A széles körben alkalmazott fenomenológikus adatok egyik következménye az adatok definícióiban fellelhető határozatlanság is. Így például a DPI adat jelenthet inkjet nyomtatók által létrehozott cseppsűrűséget, nyomtatási alapkövetelményt, a bemeneti egér pontossági adatát és még ki tudja, miféle jellegzetességi adatot.

A PPI rendszer jelentése is igen „sokrétű”. Az Adobe Photoshop a nyomtatott képméret meghatározásakor PPI adatot használ<sup>14</sup>. Ennek következtében, például ha a monitor szingeneráló egységeinek geometriai sűrűsége a kiindulási alap, akkor a különböző átmerőnagyságú, de azonos felbontású monitorok esetén egy azonos adatrendszer eltérő látható méretekhez vezet.

Nyomatás esetén pedig a papíron nem a pixelszám, hanem a nyomtatott kép mikroszkopikus struktúrája a lényeg. Tulajdonképpen csak azt kellene meghatározni, hogy a nyomtatott kép egy négyzetmilliméterében a nyomtatási technológiától függő struktúra kialakulásánál hány színhármass szükséges egy adott minőségi szint eléréséhez. Ezt helyettesíti az általában alkalmazott 300 DPI követelmény.

Az LPI tulajdonképpen a láthatóvá tett (nyomtatott, vetített) képben elérhető és megkülönböztethető vonalsűrűséget jelenti. Az adott paraméter legelterjedtebb alkalmazási területe a féltónusú nyomtatási technika. Megjegyzendő, hogy a megkívánt kiindulási adatok nyilvánvalóan függenek az általános nézési távolságtól, mert a harminc méteres magasságban levő posztert ritkán nézik az emberek harminc cm távolságból, ami a nyomtatott folyóiratok esetén pedig általános távolságnak számít.

Van ennek az eljárásnak egy jellegzetes tulajdonsága, a moaré jelenség kialakulása. Ez a jelenség újra mutatja, hogy a négy-



Ugyanez a részlet egy szabad program 800%-os nagyításában. Ez a választás nem tekinthető optimálisnak

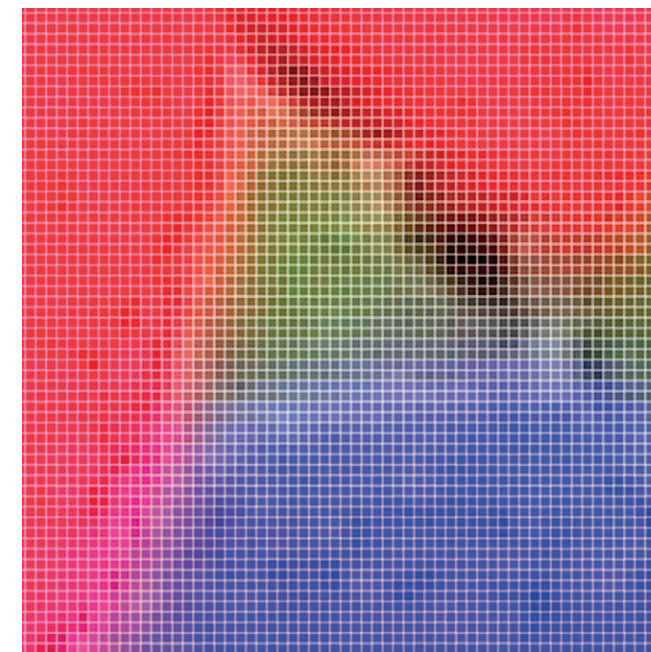
szögletes pixel nem jelenti a mindent kielégítő megoldást. Itt is vannak vizsgálatok a hexagonális struktúra bevezetésének irányában.<sup>15</sup>

Az említett paraméterek egyértelmű, konzekvens alkalmazásának a legnagyobb nehézsége az adott megjelenítési technológia által létrehozott eredmények strukturális eltérése. Az inkjet nyomat jellemzője a véletlen elrendezésű és esetleg változó méretű mikroszkopikus foltok rendszere. Ezzel szemben a féltónus nyomat meghatározott elrendezésű és azonos kialakítású pontrendszeren alapul. A lézernyomtató viszont szabálytalan alakú és egymást átfedő foltokat hozhat létre. Ennek következtében az alapfajl színhármassainak a nyomaton, vetített stb. képen történő megjelenéséhez vezető, igen bonyolult és összetett folyamatok sok, az alkotó személy által gyakran nem is befolyásolható lépésből áll. Ebben a helyzetben csak egy stabil, személyes gyakorlat vezethet kielégítő eredményekhez.

## Tehát

Az elmondottak célja nem egy értékrend felállítása, ami sokszor igen élénk vitához vezet az analóg és a digitális tábor követői között. De talán látható, hogy egy ISO egyenlő x pixellel szerű hasonlítgatásnak sincs túl sok értelme. Mindkét, elvi alapjaiban is különböző rendszer rendelkezik az alkotó személy számára fontos lehetőségekkel,<sup>16</sup> így adott helyzetben az „érték” meghatározása személyes döntés kérdése.

Az sem megoldás, hogy a személyes gyakorlatot hetenként változtatva, mindig a „divat” után szaladva alakuljon ki az alkotói folyamat. A fentiekben vázolt bonyolultság és az egyes fázisok egymásra hatása megköveteli a tág körű, stabil tapasztalatokra alapozott választási folyamatot. Csak így lehet biztosítani az alkotói célok hatékony, egyéni stílusú elérését. Az is-



A Photoshop „egyedi” megoldása, ugyancsak 800%-os nagyításban. Ezek a képek is közvetlen screenshot eredmények a már említett nyomtatási kívánalmak kielégítése után. A képek a képernyőn 500x500-as területet foglaltak

meretterjesztésnek ezen a téren van igen fontos, alapvető feladata.

Az az esetleges érv, hogy ez művészet, az meg tudomány, vagy megfordítva, ez tudomány az meg művészet, természetesen nem állja meg a helyét. Csak a dolgok megértésének korlátaira utalhat.

Azonban nyitva maradt még egy megvizsgálandó kérdés. Hol és hogyan lehet ebbe a sok fázisában egyéb körülmények által meghatározott folyamatba beleavatkozni, az egyéni célokat megvalósítani? A következő rész megpróbál bemutatni néhány lehetőséget. ■

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> A festőnek nem kell ismernie a viszkozus folyadékok fizikáját!
- <sup>2</sup> Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a fotografusnak ezeket a részleteket aktívan kell ismernie, használnia.
- <sup>3</sup> Miután általános dolgokról van szó, az azonosítás nem tekinthető lényegesnek.
- <sup>4</sup> Ez tulajdonképpen egy random, binary sampling eljárásnak nevezhető.
- <sup>5</sup> Az alfa csatorna szerepe az adott kontextusban nem jelentős.
- <sup>6</sup> A demozaiing alól kivétel a Foveon X3 rendszer.
- <sup>7</sup> Ez már többször megjegyzéseket generált, különösen a Foveon detektorok követői részéről.
- <sup>8</sup> Vagy veszteség nélküli formátumban (pl. BMP, TIF), ahol a számhármassok vannak jelen, vagy további transzformációk után, ahol nem is detektált színértékek tárolódnak, hanem transzformációs együttthatók minőségvesztéses módon, pl. JPG.
- <sup>9</sup> Pl. Adobe Photoshop.
- <sup>10</sup> Ilyen vezérlő rendszer a CUDA, OpenGL, OpenCL és még számos más lehetőség.
- <sup>11</sup> Ezért van szükség a színterek, gamut, színprofil stb. alkalmazására.
- <sup>12</sup> Az itt elmondottakat illusztrálják a mellékelt, tudományos képfeldolgozó programmal generált ábrák.
- <sup>13</sup> Pl. a GIMP sokkal szélesebb manipulációs lehetőségeket nyújt, mint más, elterjedt programok.
- <sup>14</sup> A Corel Photopaint program viszont DPI-t emleget
- <sup>15</sup> Sheng-Ge Wang, Robert P. Loce: Moiré-free color halftoning using hexagonal geometry and spot functions, J. Electronic Imaging, 2011.
- <sup>16</sup> Itt csak azt említjük meg, hogy a bináris technológia lényegesen kitért a manipulációs lehetőségeket. Így például a fixir hőmérsékletének változtatásával nem lehet javítani az objektív kromatikus hibáit. Ennek viszont semmi akadálya a numerikus rendszerekben – és így tovább.





Jalsovszky Katalin – Tomsics Emőke  
– Toronyi Zsuzsanna: A magyarországi zsidóság képes története

376 oldal mintegy 550 képpel, 25,5x28,5 cm  
Vince Kiadó, 2014.  
ISBN 978-963-303-045-5

Hetek óta halogatom a munkát, mert félek – ebben a témában minden mondat gyanús lehet és áthallásokkal terhelt. Pedig látszólag egyszerű a feladat: egy gyönyörű könyvről, ami azon túl is a szívem csücske, ismertető szavakat írni.

Mondhatnám, hogy a zsidóságot a származásom okán én kívülről nézem, de ennek a mondatnak minden szava sántít. Egyrészt, a zsidótörvények miatti igazoldási csak pár generációs távlatot vizslatott, papír csak arról van. Hogy azon túl, vagyis előtte az ismert (német, ruszin, sváb, tót, oláh, egyszerűen „magyar”) vérsajtjeim közé került-e zsidó is, senki nem tudhatja. A nézőpont megválasztásához pedig amúgy sem a származás a legfontosabb támpont. Ha messzire kellene mennem, és hirtelen a könyvespolcomról lekapkodnám azokat a könyveket, amik a bőröndbe rakva nekem (némi pátosszal) a hazát jelentik, a szerzők között a zsidóság igen erősen reprezentálva lenne. Sőt annál is jobban, mert azok mellett, akik fontosnak tartották a zsidóságukat manifestálni, vagy akiknek számomra örökké felfoghatatlan és megbocsáthatatlan üldöztetése és meggyilkolása által zsidóságuk tragikusan manifestálódott, sokan lehetnek, akik azok voltak ugyan, de ezt mellékes tényként kezelték, és ezért én sem tudom róluk, azok voltak-e.

Az album a történelem kronológiáját követve az ókori Pannóniától napjainkig követi a magyar zsidóság történetét, amely a különbözőség által megjelölve, bünbaként, vagy ha munkájával előbbre jutott,

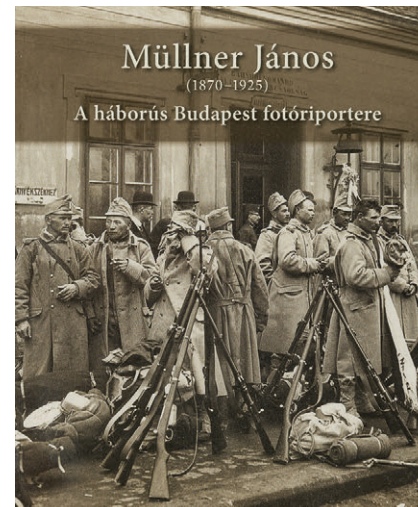


az irigység tárgyaként, mint a csatolt inga, sajátos szinkronban-aszinkronban követve az ország helyzetét. Nem magyar sajátosság ez, a bünbakkeresés, türelmetlenség, irigység „emberi” tulajdonságok, de tagadhatatlan, hogy ezekben, acsarkodásban *mi* jók vagyunk. Az egyszerű, sőtét fejben a zsidó az kövér bankár, gyáros vagy kereskedő (mintha azt jogos lenne gyűlölni), de valójában orvos is és mérnök, feltaláló, tanár, író-költő, művész, sportoló olimpiai bajnok, hős katoná, iparos vagy egyszerűen szegény, nyomorult nincstelen. Zsidóságára büszke, vallását gyakorló, vagy éppen ellenkezőleg asszimilálódni akaró, a nagyobb tömegben elkeveredő, ha hagyják.

A könyv szövege is kiváló, de a képek (mint az ilyenfajta, információban kime-

ríthetetlen képek általában) számomra lenyűgözőek. Művészeti lapban ezt furcsa lehet olvasni, hiszen a művészi kép pont nem ez a kategória, az rendesen a művészről szól, ezeknél meg a fotográfus alázattal a háttérben marad, szinte nyomot sem hagy a képen, ami így zavartalanul *dokumentál* – és van mit. Érdekes helyszínek és események, kimagasló szellemű, kiváló emberek és pórnép kavalkádja félezernél több felvételen át.

Jó lenne hinni, hogy ez a könyv út egy kis rést az ostobaságon és a gazemberségen, de az ablakon kinézve nem vagyok ilyen optimista. Valószínűtlen, hogy azok, akiknek igazán kellene, a kezükbe fogják venni. De sokan élvezettel fogjuk böngészni, akiket nem meggyőzni kell, de akiket a minél alaposabb megismerés vágya hajt.



Demeter Zsuzsanna – Stemplerné Balog Ilona:  
Müllner János (1870-1925) – A háborús Budapest fotóriportere

197 oldal mintegy 311 képpel, 21,4x25,5 cm  
Budapesti Történelmi Múzeum, 2016  
ISBN 978-615-5341-28-1

Abból a szempontból, hogy képei minél biztosabban fennmaradjanak az utókor számára, Müllner János közel állt a tűzhöz. Talán szokatlan, de nagyon tiszteletreméltó elhatározással a Budapesti Történelmi Múzeum elődje, a Székesfővárosi Múzeum annak idején úgy döntött, hogy nem utólag válogat majd a rohanó kort megörökítő fényképek közül, hanem megbíz egy fotográfust, jelesül Müllner Jánost, hogy számukra a korszak (fővárosi) eseményeit dokumentálja. Háborús időkről lévén szó, kijárták számára a fontos katonai helyszínekre való belépés engedélyét, és ez így, a biztos megrendeléssel együtt, ideális körülményeket biztosított a fényképezéshez. Müllner Jánosban nem kellett csalódnuk, kiváló képekkel hálálta meg a lehetőséget.

A fotográfus élettörténetének sok részét homály fedi. Ezt erősíti az is, hogy akkoriban nem volt uralkodó szokás az újságokban megjelent képek alá a szerző nevét feltüntetni. Egy, az iskola anyakönyvében szereplő azonos név és születési dátum miatt sejteni lehet, hogy a mi Müllner Jánosunk (a bejegyzés szerint akkor kőművessegéd) az 1889/90-es tanévben talán elvégezte az időközben Török Pál utcára átkeresztelt Oroszlán utcai Székesfővárosi Iparrajziskola rajztanfolyamát. (Ebben a ma is működő iskolában indult később, 1914-ben, Pécsi József vezetésével az Ország első fényképészosztálya is.)

Ami számunkra fontos, hogy Müllner némi fotográfiai útkeresés után rátalált

arra a tevékenységre, ami számára szakmai kiteljesedést hozott: a budapesti történészeknek – amik akkor főképpen az első világháborúnak a főváros életén való tükröződései voltak – a krónikása lett.

Én a világháborút a történelem misztikus eseményének, minden rossz kezdetének, de legalábbis a maradék jó végének tartom. A Trianont eredményező tragikai vétséget politikusaink már sokkal korábban és többször is (1848-ban, majd a ki-egyezéskor) elkövették, de a Nagy Háború volt az, ami az emberek legfőbb igazodási pontját, a népmesei igazságot megsemmisítette. Ahol már semmi esély nincsen a túlélésre, ott a hős, aki vitézül rohamra indul, az inkább hülye. Még hozzá értelmetlen a cél, családi perpatvar, egymással veszekedő uralkodó-rokonok kergetik hagyományos álmaikat „népeik” millióinak a le-mészároltatása árán.

Müllner képein, a képek modelljeinek (hírességeknek, előkelőknek és az utca emberének) az arcán és gesztusain ezt a felismerést keresem, a folyamat apró tüneteit az „éljen a háború”-tól a kijózanodásig. De nem mellékesen Müllner János képei között. Meg persze a nosztalgia miatt, amit a boldog békeidők után sóvárogva érzünk, még ha itt azoknak a békeidőknek a végleges alászállását láthatjuk is.







### Ez csak színjáték – Filmlegendák

279 oldal mintegy 824 képpel, 30x24 cm, 2015 ISBN nélkül

B. Müller Magda, aki a könyvben csupán mint tervező került kiemelésre, valójában sokkal több annál. Évtizedeken keresztül egyike volt az akkori, igen színvonalas filmgyári standfotós csapatnak, ilyenformán tevőlegesen gazdagította a kincset, a magyar film akkori aranykorának fényképi dokumentációját, amelynek azután megmentőjévé, rendszerezőjévé, védelmezőjévé, egyszemélyes intézményévé lépett elő. A lehetőség, hogy a magyar szellemi kultúra tekintélyes hányadát jelentő játékfilmek rendezőit, operatőreit, színészeit, filmjeleneteit őrző képtömeg megsemmisül, nem valami elvont, elméleti veszély volt: a képek, negatívok már a szívlapáton voltak, hogy dolgos kezek a kazán ajtaján át a tűzbe lökjék őket. A dolog persze messze nem volt egyedül: ha Urbán Tamás teljesen véletlenül nem akkor lép be egy budapesti ház kapuján amikor, hanem egy nappal vagy csak pár órával később, a kapunál a szeméttelre szállításra ládáiban kikészített, sok-sok ezer történelmi jelentőségű bűnügyi, rendőrségi felvételnek a sorsa pecsételődik meg. Utóbbiak, hihetetlen szerencsénknek köszönhetően, a Magyar Fotográfiai Múzeumba kerültek, a filmgyártás felbecsülhetetlen dokumentumai pedig, amikért B. Müller Magda szó szerint megverekedett (a teherautó elé feködött), az általa létrehozott és gondozott gyűjteményben leltek menedéket. Ennek a fenntartása, újra és újra megvédése egy másik, folytatásos regény. Arra pedig gondolni is rossz, mi minden lett az enyészete akkor és az azóta eltelt évtizedekben. Még az arra hivatott szervezeteknek is annyi, ha történetesen útjába állnak valami *magasabb* pusztító érdeknek.

Történetünk a rendszerváltás körüli időszakban indul – romokon jobban lehet építkezni, a sok régi szar pedig amúgy is útban van –, másrészt viszont ez a korszak

a számítógépnek, a digitális képnek, szkennelésnek, (Kodak Fotó-)CD-re írásnak az elterjedésével is összeér. Még a B. Müller Magdánál és férjénél, Bauer Györgynél sokkal fiatalabbak is idegenül mozogtak az új technika útvesztőjében, ők azonban rögtön kapcsolak, hogy a megmentett képtömeget éppen ezzel a technikával lehet rendszerezhetővé, kezelhetővé, hasznosíthatóvá tenni. Úgy gondolom, hogy nem csupán vállalkozó szellemben, hanem eredményességben is jelentősen megelőzték a korukat, illetve az utóbbiban csak előzték volna, ha a közgondolkodás az efféle különködést tolerálná. Kényszer volt egykor a munka, ma hősi tett, szól a nóta, és ez utóbbi sajnos itt igaz is, ahelyett, hogy a munka öröm lehetne. Valószínűleg B. Müller Magda is szívesebben örült volna az archívumának, mintsem állandóan hősökön kényszerüljön, de kemény asszony lévén, végül is állta a sarat.

Kilenc évvel ezelőtt már írtunk a filmfotógyűjteményről. Biztos, hogy ennek a kilenc évnek minden napján történt valami érdemleges, mégis ugorjunk most ehhez az új könyvhöz. Ez egy hatalmas és valószínűleg teljesíthetetlen elhatározás született. Mindössze ezer példány (még-

hozza kétnyelvű, hogy nagyobb legyen a felvevő piac) egy olyan témában, amelynek bármelyik morzsáját, egy-egy magyar filmet csak a Szent István körüli Tanács moziban egyetlen hét alatt talán többen látták annak idején. Olyan arcok sorakoznak a lapokon, amely arccal a címlapjukon az újságok ezreit adták el naponta, évtizedeken keresztül. És lehet, mégis az ezer a reális példányszám. Mert belátjuk lassan, hogy ami nekünk valamikor az életünket (na meg persze magát az Országot) jelentette, az ma egyre kevesebb embert érdekel. Aki még tudja, ki volt Feleki Kamill, Páger Antal vagy Major Tamás, annak a vonalkódjáról csak annyit olvas le az online pénztárgép, hogy hülye nyugger. Kivétel, amiből (esetleg félremagyarázva, meghamisítva) valami azonnali haszon húzható: akár furkósbotként használva a másik feje beverésére, akár beléköltözve, vagy hazavívve, ha otthon jól mutat a komódon, vagy kényelmes ülni rajta. Ráadásul ez mintha szamizdat kiadás lenne, ISBN nélkül, nevesített kiadó nélkül. Ennek nyilván kikerülhetetlen oka volt, de a könyv és reménybeli olvasója találkozását nem könnyíti meg.

Az eddigiekből egyértelmű, hogy az lenne igazságos, ha a könyvről csupa jót



írnék, de nem tehetem, és éppen a szerzők iránti tisztelet okán nem. Körvonalazódott egy feladat, hogy valami nagyot kellenne dobni, egy méltó nyomot hagyni magunk után, átfogót és reprezentatív, minden erőt összeszedve, mert ki tudja, lehet-e még az életben egy következőt is dobni. A szándék rendben van. A feladatmegoldással van bajom: a nyolcszáznál több kép éppen nem a teljességet adja, hanem a hiányt. Egyetlen jól kiválasztott felvétel képviselhet egy egész filmet vagy egy művész egész életművét, de egy tucatnyi nem annyira jól kiválasztott kép esetleg csak tizenkétszer százhuszonötöd másodpercet fog képviselni, összesen tehát egy fél percet sem. A sok kis kép összezsúfolva haldoklik az oldalakon, és ezen a csoportosítás elve sem segít, hogy erre az oldalpárra kalapos férfiakról tizenkét kép kerül, amoda tizennégy kalapos nőé, itt tizenhárom képen ölelkeznek, ott ugyanennyin gesztikulálnak, tizenötön a forgatókönyvet tartják a kezükben, vagy épp szemüveg van rajtuk. Jobban állunk a szöveges részekkel. A képekkel teli oldalpárok előtt avatott pályatársak megkapó, őszinte, informatív visszaemlékezései, kicsi esszék teszik indokolttá az apropót, a kalapot, táncot, ölelkezést, amit. Én ritkán dicsérek írást kép ellenében, de nekem itt legtöbb esetben az írás felé hajlik a szívem. Könnyen vissza lehetne billenteni az egyensúlyt: nem kellene más hozzá, mint a nyolcszázhusz képből jó válogatással körülbelül hatszázat kiszórni, hogy a maradék levegőhöz jusson.

### Kovács Endre: Vizafogó 1968, Ideiglenes amnézia – Budapest 1966–1974 és Feljegyzések időrend nélkül.

(Három kötet közös gyűjtődobozban)

A három kötet együtt 269 oldal 223 képpel, 20x20 cm

Kovács Endre kiadása, 2016  
ISBN 978-963-12-4726-8,  
ISBN 978-963-12-4524-0,  
ISBN 978-963-12-4525-7

Kovács Endre beszédjében is, képi fogalmazásában is halk szavú. Nem egyszer a képzőművészet és fotográfia határán vagy már azon túl is lévő képeivel és könyveivel több ízben foglalkoztunk az elmúlt évtized Fotóművészeiben. Ennek a *háromkötetesnek* is volt már formai elődje: a *Hit és látás* című, hasonlóan egybedobozolt két kis könyvecske.



Mindhárom mostani könyv visszatekintés a maga módján. Talán legegyszerűbb közülük az 1968-ra datált *Vizafogó*. A név Budapest egy mára annyira átalakult részét jelenti, hogy a múlt századi hatvanas években (tehát azért nem olyan nagyon régen) mutatott arca ma szinte hihetetlennek tűnik. Akkoriban magam is többször jártam arra, lehet, talán csak húsz-harminc méterrel kerültem el az éppen ott fényképező Kovács Endrét. Úgy tessék elképzelni, hogy ha az ember elindult a Szent István körüli Vígszínháztól, lényegében a város közepétől a Pannónia utcán észak felé, hamarost azon kaphatta magát, hogy egy rövid, kellemes sétával legyalogolt a térképről. A Pannónia utca – a Margit sziget közepe vonalától, mondjuk a Dráva utcától – mintegy varázsütésre az akkor már használaton kívüli *Vizafogó* teherpályaudvarra lényegült át. Ott akkor mozdonytemető volt, rozsdásodó gőzmozdonyok tucatjai álltak sűrűn egymás mellett és után az utca irányát folytató, párhuzamos vasúti síneken. A mozdonytemető oldalában, tehát a Szent István körüttől, a Vígszínháztól pár kőhajításnyira, az Újlipótváros ikonikus házaitól pár lépésre terült el az a cigánytelep, ahol Kovács Endre a kis kötet képeit 1968-ban fotografálta. Egyetlen nekifutásból, fél óra alatt, két tekericsnyi képet. A cigányokat nagyon sok magyar fotós megtalálta és ábrázolta a maga módján, a kerítésen kívülről leleselkedőket nem is említve. Révész Tamás, Horváth Dávid, Stalter György, M. Horváth Judit, hogy csak a köztudatban legintenzívebben szereplőket említsem. Adódik a kérdés, hol helyezkedik el közöttük vagy hozzájuk képest Kovács Endre? Ha a könyv szerkesztőjének az első két oldalon található dolgozatát olvassuk, nem fogunk rájönni. A fotós rövid vissza-





A második kötet, az Ideiglenes amnézia (Budapest 1966–1974) a talált fotográfia-kiállítások azt az esetet példázza, amikor a fotós a saját, kezdkori képeit találja meg, de már akkor, amikor a képek készítésének körülményei kihullottak az emlékezetéből. Ehhez húsz évnyi, külföldön eltöltött élet kellett, miközben az elfeledett felvételek dobozokban heverve, az itthon maradt szülők budapesti lakásában vártak az újbóli találkozásra. Amikor ez a megörökölt lakás kiürítése közben bekövetkezett, izgalmas kutakodás vette kezdetét, az elszakadt emlékszálak összekötésének kísérlete. Archivumhasználat, mintha csak Gellér Juditnak ebben a számban közölt írására rímelve. A képeket az teszi érdekessé, hogy valamikor valamennyinek az elkészítése fontos volt, az emberek, helyek és időpontok mára nem vagy alig kideríthető jelentéssel bírtak, és ez a fontosság, jelentés egyszerre rajta is van a képeken és nincs is. Ebben a cseppben is benne van a tenger: *Megismerhető a Világ?* Igen, persze. Vagyis nem.

A harmadik kötetet, a Feljegyzéseket olvasom-nézem talán a legnagyobb beleéléssel. Nekem is megvolt a magam színháza és *szubkultúrája* akkoriban, nyilván más és másképpen, mint Kovács Endrénének, bár Halász Pétert is néztem nem egy-

szer. Itt egy harmadik féle viszonya van a képnek és a szövegnek: a mondatok szívből jönnek, a képek pedig annyira nyerek, hogy az tökéletesen visszaadja a kor önégető, célra törő, sallang- és maszatolásménes, avantgárd (és a szó nemes értelmében „amatőr”, mert nem pénzért csinált) színjátszó világát. Nem tudom hogy azoknak, akik nem ebben éltek legfogékonyabb éveiket, mindez jelent-e valamit, de minket – kortársakat – ez annyira átitat, hogy egy harmincöt évvel ezelőtt félbeszakadt mondatot folytatni tudunk anélkül, hogy a szakadás helye meglátszana.

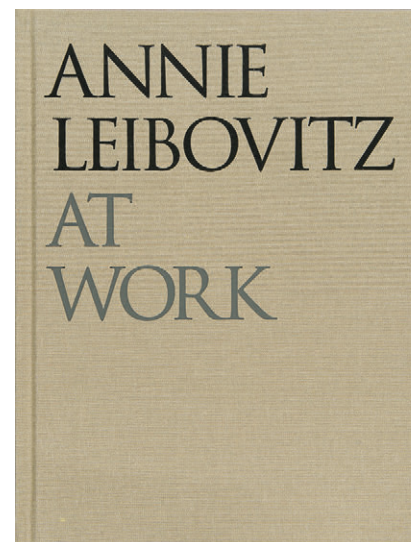
#### Annie Leibovitz: At Work

236 oldal 119 képpel, 18,9×24,7 cm.

Random House, 2008.

ISBN 978-0-375-50510-2

A nagyobbik fiam jóvoltából egy szép, egészvásznon kötésű, Leibovitz által aláírt könyv van előttem, de most az a ritka helyzet áll fenn, hogy mindez, éppen csak aláírás nélkül, PDF formátumban ingyenesen is letölthető a netről. Semmiből sem áll tehát, vagy csak némi angoltudás kell hozzá, hogy ehhez a rendkívüli képeket készítő és méltán nagy sikereket besöpítő fotográfusnőhöz, az ő művészetéhez kö-



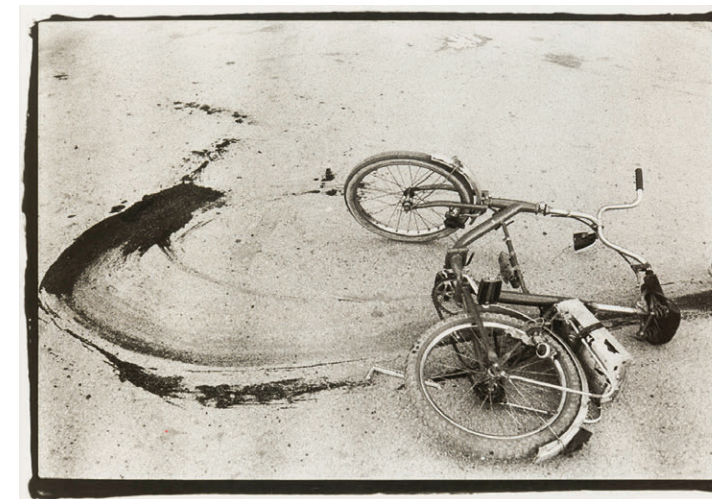
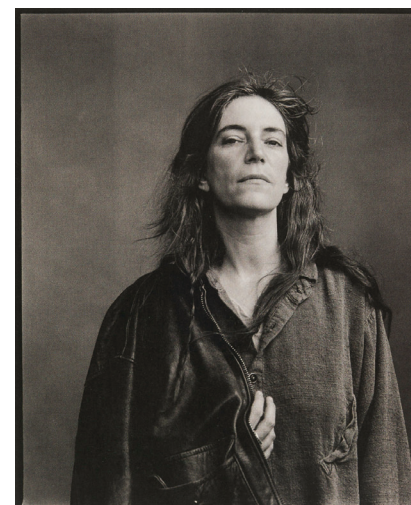
zelebb kerüljön, aki akar. Mert a könyv alcíme akár az is lehetne, hogy Leibovitz-kalauz. Ami persze erősen csalóka, mert bármi elmesélhető, csak pont az nem, ami a dolog lényegét, varázslatát adja. Az a kis megfoghatatlan semmi, a beavatottság, a rátermettség, az a sokszor emlegetett picit érintés Isten ujjától.

Senki ne gondoljon technikai leírá-

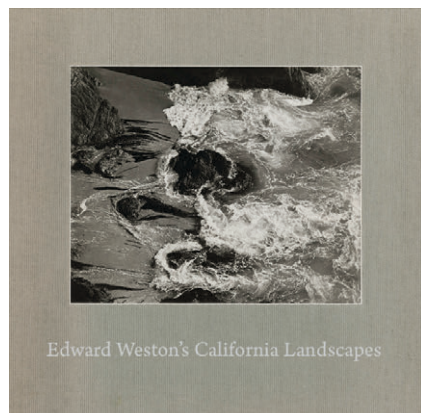
sokra, világítási útmutatókra, receptre. Leibovitz kis történeteket mesél el a képek készítése kapcsán. A fényképezés mint szakma egyik vonzereje éppen az, hogy munka közben érdekes helyeken, érdekes szituációkban érdekes emberekkel lehet találkozni, Annie Leibovitz pedig szellemi-erővel elég jól van eleresztve ahhoz, hogy érdemes legyen élményeit, történe-

teit, gondolatait kilesni. Magukból a szövegekből nem idéznék, mert mint írtam, nélkülük is mindenkinek elérhetőek.

Emberek gyakran beszélnek arról, hogy mi adta nekik a döntő lökést pályájuk kiválasztásában. Egy repülőnap élménye, egy olimpiai döntő tévéközvetítése, egy tudományos felfedezés körüli hírverés leendő karriereket indít el, és csodálkoznék, ha Leibovitznak nem köszönhetnék fiatal fotósok tucatjait vagy százait. Tízből kilencen biztosan megnyálnák szájuk szélét örömben, ha az ő modelljeivel parolázhatnának. Pedig az ő tehetsége nem is ezeknek a hírességeknek az aprólékosan kimódolt, berendezett, bevilágított, nagy apparátussal *leforgatott* sztár-fotóin mutatkozik meg igazán, hanem a spontán, kézből lőtt „privát” képein. Mint itt a könyvben rögtön az elsőt, ahol az édesanyja otthon, a konyhában a tűzhely mellett áll. De nemcsak a családi képeit sorolom ide, hanem például a Rolling Stones-képeket is – nem mintha az akkor nem a családja lett volna.







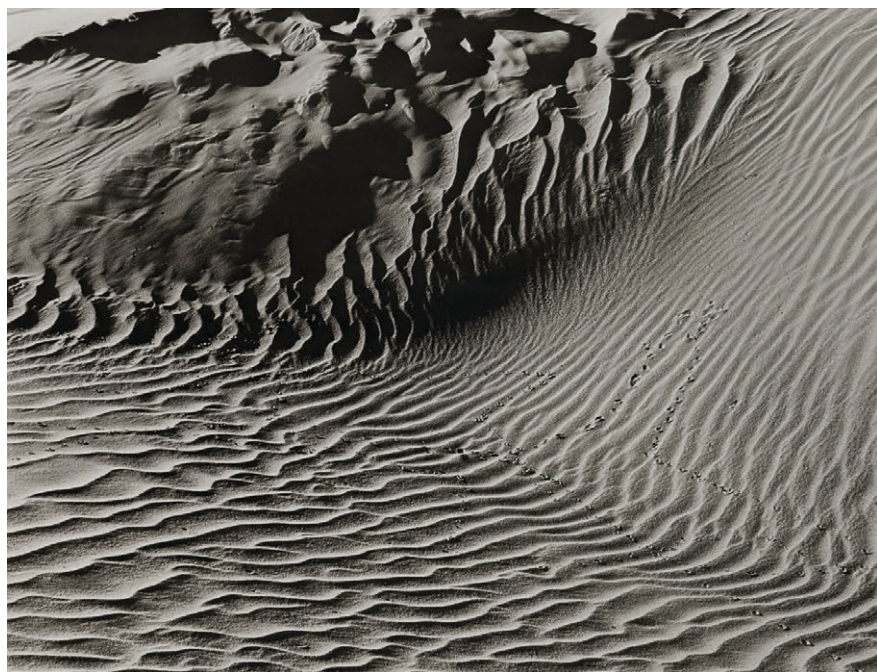
Edward Weston's California Landscapes

## Edward Weston's California Landscapes

143 oldal 124 képpel, 34,7x32,6 cm  
New York Graphic Society,  
Little, Brown and Company 1984  
ISBN nélkül

Beletelt egy percbe, mire leesett, hogy nem Ansel Adams albumát nézem. Weston annyira a modern, szürrealista skatulyában van, hogy kifejezetten meglepő „közönséges” tájképeivel találkozni. Pedig jobban belegondolva minden magától értetődő. Egyrészt a klasszikus érdeklődés és tudás megléte: e nélkül a többi képe sem volna az, ami. Másrészt ezek a tájképek, közelebbiek és nagytotálók, így, változtatások nélkül is nem egyszer expresszív, szürreálisak, modernnek. Ugyanaz történik meg, mint Brassainál az ellenkező léptékben, amikor a párizsi Mentrólátdíszeiről készített makrofelvételei döbentették meg Picassókat, hogy azokon a szecesszió szürrealistává lett.

Bevallom, az Ansel Adams Zónaszisztémája körüli felhajtást én nem nagyon értem, mert számomra triviális dolgokat próbál kánonná magasztosítani. Weston e nélkül a hókuszpókusz nélkül is uralja a tónusokat, minden a helyén van a



képein (a tónusok mellett a napállás, a nézőpont, a kép kivágás, ilyesmi) és azt a könyv tökéletes nyomdatechnikája méltóan ábrázolja is. A felsorolt értékek annyira hétköznapiak, hogy az ember szinte szégyelli említeni is, másrészt viszont, ha ezek annyira maguktól értetődőek, akkor miért hibáznak más fényképészek milliós-nyi képén?

Ezek a tájképek egyébként időben egy-két évtizeddel a skatulyát eredményező alkotói korszak után keletkeztek. Két dologgal lehet ezt magyarázni. Az egyik az, hogy lám, elhalt a kísérletező kedv, kiapadtak az ötletek, öreges kapaszkodás ez a természet adta mankóba, a kezdeti szárnyalás helyett. Van viszont egy másik magyarázat is. Nem szeretnék én az oktatást permanensen forradalmasító ártányok sorába lépni, de évtizedek óta meggyőződésem, hogy sok mindent fordítva

kellene csinálni. Irodalomban, történelemben, művészettörténetben a mából indulva haladnék a régebbi korok felé. Nem mindenben az egyszerű felől kellene az összetett felé haladni, mert az egyszerű sok esetben nehezebb, mint az összetett. Az egyszerűhöz az összetetten keresztül jut közel az ember, ha eljut egyáltalán. Bonyolult, harsány dolgok közé születünk és azok között nőünk fel, és fel is kell nőni ahhoz, hogy az egyszerű dolgok mélységeit lassan megértsük. Mint ahogy az alkotásban is: gondoljunk például Barcsay festészetére: hogyan haladt időben az egyre egyszerűbb és egyszerűbb felé. Weston is elérhetett arra a pontra, amikor az ifjonti félelmek, hogy az egyszerű az egyszerűbb hangokról, hogy cserébe a lélek zenéje érvényesülni tudjon.

TÍMÁR PÉTER



Vol. 2016/3. of *Fotóművészet* begins with an interview made by **Sándor Bacskai** with press photographer **András D. Hajdú**, *I am interested not in extremities but in the brutality of everyday life*: “My basic principle is not to get anyone in trouble. But at the same time it makes me things difficult, because if I want to speak of poverty truthfully, then I have to point out that children are starving, they are living under bad conditions, there is no water, no heating, and in this case the public guardianship authorities ought to take actions. From this point of view my series are not entirely truthful because there is a bound I don't go beyond because doing so I would involve families into danger. Nevertheless we have to talk about that many children get food only once a day and the food is not of proper quality.”

In *Pictures and pixels* | *Fotóművészet – and beyond it* | *Nemzeti Szalon (National Exhibition Hall) 2016* **Mihály Surányi** reports on this event: “It was not an ordinary exhibition hall show in the sense that one could not apply for participation, and not a multi-member body judged the exhibits sent in. I would rather call it a curator exhibition, where the appointed curator invited artists based on his/her own viewpoint system. I believe it to be natural that selecting and organising – even in the case of a one-man show – reflect the approximation of the organiser. Finally, the exhibition was put together from more than 700 works of more than 150 artists.”

In *Guided groupings* **Rita Somosi** reviewed **Dorottya Vékony's** works: “She is not absolutely committed to the photo but this is the primary medium she works with. Playful imaging, humour play an important role in her works while in the meantime questions of self-recognition and self reflexive as well as individual identity are recurring in her work. In recent years she has been examining the linking points among people, namely based on which viewpoint system can factions come into being within society if it excludes selection based on evidence (such as sex, religion, race), and it creates deliberate or random relations based on an external principle?”

In *People coming from far away* **Péter Tímár** reports on the “début” of **seven South-Korean photo artists** in Budapest: “An Asian could possibly become easier European than the other way around, but perhaps at least we are able to admire respectfully the magnificence of the culture hardly accessible to us knowing the distances behind what we have seen. At present the trend is not this, whereas it is the only right direction. The mission of these pictures is not to let us get to know South Korea through them but to make us intrigued to know more about the country, the people and its culture.”

**Judit Gellér** reports on the Lódz Fotofestival organized for the fifteenth time this year: “The organiser team presented “New Routes of faith” series dealing with spirituality and reality of **Adél Koleszár** photo artists usually dwelling on marginal topics, in section Discovery. The young photographer who graduated from MOME with MSc degree, left with a scholarship two years ago to Mexico a city infamous for high crime rate. Her studies were focused on marginal social groups, and this way she started to integrate as sort of cultural anthropologist into the Mexican milieu.”

In *Leaving mark* **Rita Somosi** presents the diploma works of nine students graduating from the faculty of photographing of the **Moholy-Nagy Art Academy**. As she points out, photo series differ a lot of each other, it would not be easy to highlight a marked direction or aspiration, but at the same time more than one photo artist are inspired by the problems of the way of seeing things which visualise social and cultural problems mixed with documentary or narrative means. The graduates and their diploma works are: **Enikő Hodosy**: Invisible you; **Mátyás Krista**: Cut; **Tamás Páll**: Arb-Vau Network; **Bianca Gombár**: NOTHING IS OK; **Kristóf Generál**: Józsefváros Originals; **Milán Rácmolnár**: Recurrence; **Soma Rétfalvi**: Pack; **Bernadette Fehér**: Exitus.

**Gábor Pfisztner's** series tries to investigate the *relationship between photo and contemporary art*: Examples mentioned in his article are probably enough to outline where is the fundamental fault line between which we come across nowadays mostly as “photo art” [or something similar], and that for what Osborne used the notion of post conceptual art as contemporary art, by which notion he made an attempt to seize what he believes to be the fundamental characteristic of contemporary art.”

Moreover **Gábor Pfisztner** reports on **Thomas Struth's** exhibition – Nature & Politics?: “According to the exhibition leaflet 37 large photos present the visual world of industrial plants, factories, research laboratories, hospital theatres, as well as ordinary buildings and adventure parks to the visitors. In recent years Struth wanted to examine by his photos first of all how human will, ambition and imagination create »stereoscopic and objective reality« by means of complex systems and constructions.”

**Anne Kotzan** reports on **Arles 2016**: “Meetings in Arles are fundamental events of the annual programme both for experts and for the enthusiasts of photography. It has been the forty-seventh time this year of organizing this illustrious event – and the second year of staging it under the management of the new director Sam Stroudzé. The small provincial town merged into a single light phenomenon under the dazzling bright blue sky, which had fascinated Van Gogh so much. The centre of the festival was again in the Cour Fantom, while Parc Ateliers – the onetime railway station – served as venue for most diverse exhibitions.”

**György Szegő** visited the exhibition *Zoom! Architecture and townscapes'* in the Vienna **Architekturzentrum**: “Several hundred photos from the most different geographic and cultural environments show what kind of aggressive changes result from frantic (town) growing craze. The most interesting »constats« are contrasts where the »old« still works in the shadow of the »new«. But as the visitor – like a giant crossing continents with a few steps – is able to orientate in the installation above symbolic continents of the exhibition, it becomes an experience if the photographer is talkative, who doesn't condense, or doesn't compress contradictions in one single picture.”

**György Sümegi** interviewed **Anders Engman** photographer about his visit in 1956 in Budapest: “Many asked the question: Who is this reserved gentleman wearing a hat and sitting on a tripod chair in the middle of Nagykörtút (Grand Boulevard in Budapest), making sketches with a composed look in the chaos? Who is this man on Anders Engman's photo taking sketch-snapshots about the havoc under unusual circumstances?”

In her two-part essay – *In defence of the authenticity of historical photographs* – **Katalin Jalsovszky** discusses the problems of archiving and publishing Hungarian holocaust photos via concrete examples: “Although doctoring or technical manipulation of photos or providing them with false data is of the same age as photographing, the frequency of failures, mistakes, distortions made in good faith not with deceptive intention are much more. Sometimes failures can be traced back to false information given by the photographer, but the source of information can be found with the owner or institution keeping the photo in its physical reality, with the archive empowered to sell the photos or with the medium publishing it.”

**Zoltán Fejér's** photo-historical article presents a camera manufactured for about five years by German manufacturer Plaubel: “It was in 1920 that Hugo Schrader started to sell Plaubel Makina I camera with picture format larger than previously, using 6,5x9 cm cut film or roll film with roll cartridge. The camera was fitted with Compur shutter. But the real success was the 10 cm Anticomar with 2,9 aperture.”

Excerpt from the second part of **Attila Montvai's** series “*How many megapixel had Michelangelo's hammer? Or is photo technology a creator instrument?*”: “Don't forget that only a picture made onto film and enlarged directly on silverhalides-base can be called »analogue« photo. As soon as the film is scanned and then the photo file is printed, this designation lapsed, since optical mapping and analogue-digital conversion is needed! The fact that the neighbour's cat or a negative is in front of the mapping system is indifferent.”

New albums on **Péter Tímár's** *Bookshelf*: It's just a play – Film legends; **Endre Kovács**: *Vizafogó* 1968, *Momentary amnesia* – Budapest 1966–1974 and *Notes* not in chronological order (Three volumes in one box): **Annie Leibovitz**: *At Work*; **Edward Weston's** *California Landscapes*; **Katalin Jalsovszky** – *Emőke Tomsics* – *Zsuzsanna Toronyi*: *Illustrated History of Hungarian Jews*; **Zsuzsanna Demeter** – *Ilona Balog Stemler*: **János Müller** (1870–1928) – *Press Photographer of Budapest in war*.