

Több Társadalmi változások
és változó társadalmak
a közös, Korniss Péter
ami összeköt nem-életmű
kiállításain

Korniss Péter: *Ételszekrények* 1979-1985 © Várfok Galéria © Korniss PéterKorniss Péter: *Siető asszony*, 1973 © Szépművészeti Múzeum © Korniss Péter

Szénaforgató lány, Anya és bubája, Fejkendős lány – Korniss Péter neve az elmúlt ötven év során, sok másik közt, ezekkel a képekkel forrt össze. Nem csak egy eltűnőben lévő vagy eltűntnek hitt paraszti kultúra, hagyomány, hanem az emberek közötti kapcsolatok krónikásává lett. Életműve elképzelhetetlennek tűnik az első 1967-es széki látogatás élménye nélkül, ami a dokumentarista szemléletű fiatal fotóst akkor pályára állította. Nem idealizál, nem nosztalgizál, egyfajta bensőséges dokumentarizmussal közelít a paraszti élet ünnepi és embert próbáló hétköznapi, majd az elkerülhetetlen változások felé. Nehéz megfogalmazni, mi fogja meg az embert generációktól függetlenül Korniss Péter képein: mitől érezzük a sárban, kenyérral a hóna alatt bandukoló paraszt lépteinek a súlyát vagy a függő bölcsőben ringó kisbaba és anyja kettősének melegségét. 2017 őszén két nem-életmű kiállítással tisztelgett a Magyar Nemzeti Galéria és az alkotót képviselő Várfok Galéria a 80 éves Korniss Péter és fél évszázad munkája előtt.

A Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Folyamatos emlékezet* című kiállítás a *Siető asszony* 1973-as több méterre felnagyított képével fogad, és indít bennünket egy életmű ötven éve felé. A kiállítás az öt évtizedet öt fejezetre bontva tárja elénk: *A múlt* (1967–78), *A vendégmunkás* (1979–88), *A változás* (1989–2016), *A hagyomány* (2005–12) és *A városban* (2012–17) című fejezetek egy-egy alkotói periódus képeiből válogatnak. A tárlat kronologikusan halad, 1967-től teremről teremre jutunk el a jelenig, nagyszabású ívet húzva a sorsok, szociopolitikai változások, de még inkább az emberek egymáshoz, a változásokhoz és a környezetükhöz való viszonyának hiteles ábrázolása által.

Az első terembe lépve rögtön visszakerülünk a múltba, akárcsak Korniss Péter, aki 50 éve belépett a széki táncház ajtaján. Fejkendős lányok és asszonyok, szalmakalapos legények képe fogad. (*Lányok a táncházban*, 1967) Minden apró mozzanatnak súlya van: a mosolygó lányok szoros egymásba fonódó karjának, lábtartásuk ritmusának vagy a gerendás mennyezetről lógó olajlámpa fényének. Atmoszferikus erejükkel beszippantanak, őszinteségükkel meghatnak ezek a képek, és a tekintetünk szinte elvesz a további részletekben. Hamar tudatosul azonban, hogy ötven évnél sokkal messzebb kerültünk: a népdalok és a népmesék világába. Az elszigetelt kis erdélyi faluba 1967-ben Novák Ferenc vitte el magával Kornisst, ahol az őket fogadó látvány már akkor is egy lezárt múlthoz – 150 évvel korábbi időszakhoz – tartozott. Ott, a hagyományos paraszti kultúra mégis továbbélt, Korniss pedig kimerevítette számunkra mielőtt visszafordíthatatlanul a változás útjára lépett volna. A korszakhoz



Korniss Péter: *Fejkendős lány*, 1975 © Várfoke Galéria © Korniss Péter



Korniss Péter: *A táncházban*, 1967 © Várfoke Galéria © Korniss Péter

tartozó, sártengeren gázoló falusi iskolások (1973), a gyászolóktól feketére színeződő udvar (*Ravatalos ház*, 1973), a *Menyasszony rokonai* (1971) olyan képek, amelyek erősen az emlékezetünkbe vésődnek. Az alkotó a látványos viseletektől a munka, majd az egymás mellett élő kultúrák felé fordult, a közös sors foglalkoztatta. (Ennek összegzése a *Magyar népszokásokban* és a *Múlt időben*¹ megjelent nyomtatva is.) A hagyományokat, ünnepeket kereste, de a hétköznapoknál kötött ki. A korszakból szárazó színes képek egy teremszakasszal beljebb színekavalkádjukkal újabb vizuális kihívás és kétely elé állítanak. A fotográfia médiuma és a képen megjelenő világ racionálisan nehezen összeegyeztethető egymással. Nem meglepő, hogy sokan értetlenül álltak 1974-ben a *Műcsarnokban*² és azzal vádolták a fotóst, hogy beöltöztette szereplőit.



Korniss Péter: *Családi ágy*, 1981 © Várfok Galéria © Korniss Péter

Korniss Péter: *Húsvéthétfő*, 1972 © Szépművészeti Múzeum © Korniss Péter



Korniss Péter: *Szénaforgató lány*, 1974 © Várfok Galéria © Korniss Péter





Korniss Péter: *Szénaforgató lány pihenőben*, 1974 © Várfok Galéria © Korniss Péter

Korniss Péter: *A menyasszony rokonai*, 1971 © Várfok Galéria © Korniss Péter





Korniss Péter: *Születésnap a kocsmában*, 1986 © Várfok Galéria © Korniss Péter



Korniss Péter: *Hazajött az unoka* © Várfok Galéria © Korniss Péter

A változás a kiállítás következő szekciójában, *A vendégmunkás* sorozatban indul el. Az akkoriban tömegeket érintő jelenség, a parasztok mezőgazdaságból való kiszorítása és városi munkavállalása egy ember, Skarbit András sorsán keresztül jelenik meg. A hétvégén disznót vágó, veteményesben dolgozó, lakodalomban táncoló, hétköznap a kockakövet rakó, árok mélyén dolgozó, a járda szélén szalonnát sütő ember (*Szalonnasütés a pesti utcán*, 1983) életén át. A képek mindegyike arról tanúskodik, hogy Pesten mennyire idegen, a faluban meg mennyire otthon volt. Kornisst megint csak az ember érdekelte, az életében bekövetkezett kényszerű változás és annak adaptációja. A megfáradt munkásokkal telezsúfolt, lassú Feketevonat a városhoz nem kötődő ingázókkal, a munkásszálló bádog ételszekrényei virágos lábossal, félkenyérrel, hagymával, vegyespálinkával, vagy a fővárosba importált szokások, mint a bódé, ahol a napi rituálét igyekeztek megtartani. Skarbit András a fővárosban „semmi ember”, a faluban rendőrrel kocsmázó világlátott valaki volt. A képek során mégis inkább egy harmonikus élet képe rajzolódik ki egy olyan emberről, aki vonatablaktól ismerte Magyarországot, lánya lakótelepi lakásának óriás poszteréről a svájci Alpokat.



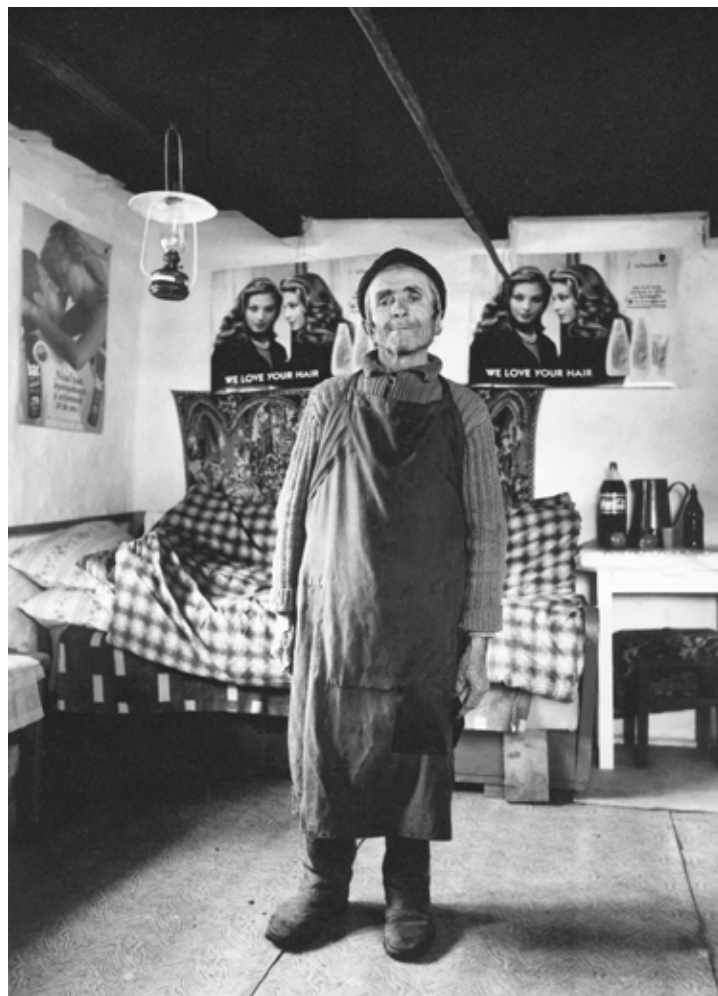
Korniss Péter: *Szalonnasütés a pesti utcán*, 1983 © Várfok Galéria © Korniss Péter



Korniss Péter: *Nyugati pályaudvar előtt*, 1984 © Várfok Galéria © Korniss Péter

Korniss Péter jól érezte, hogy a globalizáció megállíthatatlanul átformálja ezt a közeget. *Aváltozás* sorozat képein azonnal szembetűnik, hogy időközben távoli világok érkeztek antennákon, egzotikus tárgyi környezet faliszőnyegek, plüssállatok formájában. A lehetőségek mellett az igények is megváltoztak: parabolaantenna kerül a verandára, Trabant a nyári konyha elé, tévé a szobába vagy Michael Jackson-poszter a családi fényképek mellé. Disszonáns egyveleg ez a régi és újvilág átmenetének fázisaival: viseletbe öltözött lányok nejlonharisnyában és magas sarkú cipőben, táncháza járó fiatal pár fejkendőben, szalmakalapban, de már Camel mild pólóban, farmerben. Korniss Péter képein ugyanakkor a múlt és a jelen, a hagyomány és a fogyasztói kultúra mindennemű kritikai felhang nélkül vegyül. A külső hatások fokozatosan szivárogtak be a tárgyi kultúrába: a szobákba, ruházatba, szokásokba, a korábbi elzártság miatt lett hangsúlyosabb a kontraszt, talán gyorsabb a folyamat. A tisztaszoba városiasodik, majd újjagdzaszobává válik, ahová ugyanúgy az emberek számára fontos tárgyak kerülnek, csak az értékrend módosult: Schwarzkopf plakát a gyári szövésű falvédő fölé, Coca-Cola az asztalra. A közegben ez természetes folyamatként zajlott, az értékvesztés fogalma a néző perspektívájából realizálódik. Korniss képi megfogalmazása is módosult: kilép a megfigyelő szerepből, megnő a frontális, középre komponált, beállított képek aránya, a fotós a képek aktív formálójává válik. A tisztaszobában készült portrékon görkorcsolya váltja a csizmát (*Görkorcsolyás lány*, 2008), sportcipő és csokornyakkendő vagy éppen öltöny és bőrkabát a viseletet. A szekció legambivalensebb képei mégis az *Idős asszony új konyhájában*, (2008) vagy az *Édesanya, díszpárnával* (2016) című képek. A műanyag edénycsepegtető és mikrohullámú sütő előtt álló, viseletbe öltözött asszony vagy a párnahuzatra applikált fotóval pózoló, csillagos zokniban ülő fejkendő nő képe mellett nem lehet elmenni az értékvesztés lesújtó érzése nélkül. Nem csak az értékek változnak, de az idő is múlik – a tisztaszoba helyett már modern enteriőrben készül anya és leánya portréja (*Anya és leánya az új házban*, 2008.) a kristálycsillár alatt, plüsshuzatú sarokgarnitúra előtt. De szintén az idő múlására emlékeztet az ikonikus *Anya és bubája* kép harmincöt évvel később megismételt kettősportréja (*Anya és fia harmincöt év múlva*, 2008).

Korniss Péter: Férfi plakátokkal, 1997 © Gerendai-gyűjtemény © Korniss Péter



Korniss Péter: *Lányok a főúton*, 1997 © Várfok Galéria © Korniss Péter



Korniss Péter: *Iddős asszony új konyhájában*, 2008 © Várfok Galéria © Korniss Péter



Korniss Péter: *Görkorcsolyás lány*, 2008 © Várfok Galéria © Korniss Péter

A hétköznapok és környezet mellett a szokások is átalakulnak, a kiállítás negyedik szekciójában a betlehemezés autentikus hagyománya találkozik a jelennel. A betlehemesek beállított csoportportréin a szereplők már tértől-közegtől függetlenül, hagyományos, már-már jelmeznek ható ruházatban jelennek meg, és már inkább csak külső jegyeiben emlékeztetnek erre a régi tradícióra. Csoportjuk már nem házról házra jár, hanem betlehemes találkozókra, kultúrházba, faluházba. Korniss Péter képein a betlehemezés helyszínei az új közösségi terek: iroda, bérházudvar, pláza, lakótelep, kortárs művészeti központ. A csoportportrék szereplői minden vizuális autentikusságuk mellett is ugyanúgy idegenek a városban, mint Skarbit András.



Korniss Péter: *Vasalóval*, 2015 © Várfok Galéria © Korniss Péter



Korniss Péter: *Betlehemesek a lakótelepen*, 2010 © Szalóky Gyűjtemény © Korniss Péter

A kiállítás utolsó egysége az egyetlen korábban publikálatlan munka, a városban dolgozó széki asszonyok frontális portrészorozata – a változás ívét és a kiállítást lezárva. Az 1967-es képeken még táncházban láttuk őket, a kilencvenes években a forgalmas pesti tereken, utcákon népi textileket árulva, a jelenben pedig jómódú budapesti háztartásokban vasalóval, szívárványmintás portörlővel vagy buszpályaudvaron, aluljáróban. Ők képviselik azt az utolsó generációt, aki még a jellegzetes széki viseletet magán viseli. Újabb vendégmunkás sorozattal zárul hát a történet, és a kiállítás elején induló ív, és kicsit azt érezzük, mint a *Vendégmunkás* szekciót záró üres, omladozó Skarbit-ház kapcsán: milyen szomorú, hogy mindaz, amit általuk ismertünk meg a kiállítás elején már tényleg múlt idő. Korniss egy folyamaton kalauzolt végig minket, egyéni helyzeteken keresztül beszélt egy egyetemes jelenségről. Töretlen az ív, amit a kurátorok végigvisznek, ez a kiállítás egyik nagy erénye, mégis akad némi hiányérzet. Talán túl lineárisá válik a narratíva, elmarad a meglepetés – a sokszor bemutatott sorozatok újfent bizonyítanak, de a kockázatvállalás, például, hogy a múlt helyett a jelenből szemlélve tekintsenek az életműre, új megvilágításba helyezve azt, akár eltérő kötődési pontokat feltárva, későbbre marad.

Léptékében kisebb, de megközelítésében bevállalósabb a Várfok Galéria *Hosszútáv* kiállítása. Bár szorosan kapcsolódik az intézményi kiállításhoz, és a képek terén is találni átfedést, a kornissi életműhöz más irányból közelít. Kevésbé ismert vagy korábban még be nem mutatott munkák kerültek ide: egészen korai képek, a balettintézetből, a Bihari Együttesről – egy útkeresés első állomásai. A hatvanas évek végének paraszti élete, majd napjaink vásári bódéi plüssfigurákkal, népi textíliákat áruló széki asszonnyal és farmerkabátos fiúval. A hetvenes években készült, korábban be nem mutatott, dokumentarista szemléletű indián képekből is bekerült egy kisebb szekció: a westernfilmekből ismerős táblahegyek előtt nyakláncokat áruló navahó lány, a parkolóban álló furgonok előtt ünnepi öltözetben elshuható táncos – a paraszti kultúrához hasonlóan egy letűnt világ, kultúra utolsó képviselői. Több a közös, ami összeköt – hangsúlyozza régóta a fotográfus a bartóki gondolat fontosságát, meghatározó voltát szemléletében – és valóban.

Korniss Péter: *Anya és bubája*, 1973 © Szépművészeti Múzeum © Korniss Péter



A Várfok Galéria kiállításának fogadóterében, a *Húsvéthétfő* (1972) óriásra felhúzott képe jelöli ki az utat: itt a kornissi életmű narratív oldalára kerül a hangsúly, valamint a kötődésekre. Amikor az ember megnéz egy portrét, életképet, érdeklő, hogy ki van a rajta, mi történt vele. Ez különösen igaz olyan emblematikus képekre, mint a *Kapára támaszkodó asszony* vagy az *Anya és bubája*. Itt ezek a képek lettek középpontba állítva, kibontva az előtte-utána narratívát. Boldizsár Mari története a legteljesebb, nem meglepő, hiszen ő az, akivel a fotós maga is legközelebbi kapcsolatban áll: az asszony lányának, a kis Marinak a keresztapja. Ez a személyes attitűd hirtelen az összes képen láthatóvá válik, és ez az a hozzáadott esszencia, amely az életmű egészének a kulcsa: Korniss Péter jelenléte, személyes hangvétele. Boldizsár Mari az első képen fiatal lányként, kapára támaszkodva, az utolsón idősebb asszonyként, feketébe öltözve, stilizált papír karácsonyfák között jelenik meg – közte életének fontos állomásai: a lakodalom, a lánya új házában készült kettős portré vagy az új világot közvetítő antennás kép – mindegyik kép egy-egy új életszakaszt jelez. A triptichonná bővülő *Szénaforgató lánynál* nincs ilyen időbeli perspektíva, Bálint Anna és Ioan története kapcsán is csak az utolsó kép mutat időbeli eltérést.

Folyamatos emlékezet, Magyar Nemzeti Galéria, 2017. 09. 29. – február 11.
Hosszútáv, Várfok Galéria, 2017. október 19. – január 13.

¹ Korniss Péter: *Múlt idő*, Budapest, 1979.

² *Az eltűnt paraszti életforma nyomában*, Műcsarnok, 1974.

A két kiállítás csak Budapesten több, mint 40 000 látogatóval kötötte össze Korniss Péter életművét, jelenleg a bukaresti Szépművészeti Múzeumban, majd Prágában, Pozsonyban és Rómában kerül bemutatásra. Két, ötven évet felölelő nem életmű-kiállítás, és egy messze nem lezárt életmű.



Korniss Péter: *Anya és fia és harmincöt év múlva*, 2008 © Várfok Galéria © Korniss Péter

ROBERT FRANK Albertinában



Robert Frank: *Paris*, 1949 © Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna – on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science

Váli Dezsőtől olvastam a nagyon fontos és igaz állítást, hogy számunkra a műalkotásokat valójában azok másolatai jelentik. Reprodukció-kultúra, írta, ami magában, magyarázat nélkül pejoratív csengésű, pedig valójában nem az. Szép is lenne, ha csak azt ismerhetnénk, amit eredetiben láttunk. Mindez pedig a nyomdatechnika színvonalától függetlenül is igaz. Hát még, ha hozzávesszük, hogy mára bármely valamirevaló nyomda tud az eredetinek tökéletesen megfelelőt, vagy akár még annál is jobbat nyomni. Legerősebben ezt Lartigue esetében éreztem: a gyönyörű nyomású album után szinte csalódással néztem a Szépművészetiben a tojássá torzult kerekű, száguldó autó híres képeinek esendő eredetijét.

Mindennek annyi köze van a most kilencvennegyedik életévét taposó Robert Frankhez, hogy ő is úgy lett (és maradt is töretlenül legalább huszonöt-harminc éve) számomra az egyik legmeghatározóbb fotográfus, hogy eredeti képeit életemben először most, a bécsi kiállítás falain láttam. Albumok terén viszont nem álltam belőle nagyon rosszul. Beszerzési sorrendben az első az Aperture Kiadó monográfiája, azután – az alkotói időrendet semmibe véve, a sors és a könyvesbolti választék játéka szerint – a *The Lines of my Hand*, majd a *The Americans*, a Photo Poche monográfiája, a *Paris*, a *London/Wales*, a *New York to Nova Scotia* és végül a *The Americans – Looking in*, egy 500 oldalas, több kilós kritikai kiadás. És mindezek után most az Albertina: itt jönnek sorban maguk a képek, a decensen alig-selyemfényű műnyomó, a duplex vagy triton és a kristályrács (és persze a nyomdai szaktudás) sminkje nélkül.

Dodo Jin Ming: Robert Frank, 1998 © Courtesy the artist



Robert Frank: *14th Street White Tower*, New York, 1948, Gelatin silver print © Robert Frank, Collection Swiss Foundation for Photography, Donation of the Artist

De nem is ezzel akarom kezdeni. Fontosabb talán, hogy mi tette annyira fontossá számomra Robert Frank munkásságát. Először is a modernsége. Vagy az, hogy segít a fotografiai modernség (egy bizonyos fotografiai terület, Sarkowsky *ablakának* mibenlétének értelmet adni.

Frank életművének nagy részét ugyanis esszék alkotják. A mindennapi életet ábrázoló, erősen koherens zsánerképeket készített, amelyek összerendezve, egymás jelentését kiegészítve nagyon alapos, pontos társadalomrajzot adnak. Ebben a dologban modernnek lenni olyan, mint újítni a szexben, ahol anatómiai okok szabnak erős korlátokat a variációs lehetőségeknek – és ez az újabb és újabb generációk számára mégsem vesz el semmit a dolog új- és nagyszerűségéből. Nem erőltetett a párhuzam: az egyes ember számára az ő szűkre szabott ideje a nulláról induló teljes világmindenség. Bármit tesz, kívülről nézve talán milliószor ismételt közhely, de számára a rácsodálkozás, az ő egyedi és megismételhetetlen élete, amire joga és igénye is van. Vagyis a fotográfia néhány alapvető területén azt a fajta „modernséget”,

hogy mindig és feltűnően más kell, hogy most tótágast állunk, most meg a csilláron függeszkedünk, szóval a mindig újat akarást nincs értelme elvárni. Baj csak ott van, ahol kilátszik a hamisság, az esztétizálás, a művészi affektálás. Amit őszinte kíváncsiság vezet, az nem lehet „divatjamúlt”. Ha összevetjük Robert Frank ötvenes évekbeli munkáit a fotografiai esszé napjainkig tartó magyarországi eredményeivel, és nem ragadunk le a minőségi különbségek mérlegelésénél, akkor a legmarkánsabb változás csupán annyi, hogy nálunk tizenöt-húsz éve sikerült kreálni egy idétlen és teljességgel hamis meghatározást, az „autonóm riportot” – ez a gyengécske verbális patron lenne hivatott jelezni, hogy itt valami mairól, a korábban létezőktől elrugaszkodó továbblépésről beszélhetünk. Pedig nincsen továbblépés, és az nem is baj, mert nem is lehet (ebben az értelemben) továbblépni. Egy esszé jó vagy rossz, mély vagy felszínes, pontos vagy pontatlan, igaz vagy hazug, érdekes vagy érdektelen és így tovább, sőt ezeken túl is van mozgástér – de ha a mozgástér határán a fotográfus átlép, azt az esszé minősége fogja bántani.

Robert Frank pozícióját a mozgástéren belül az őszinte érdeklődés, empátia, egyszerűség, a sallang- és pátozmentesség határozza meg, és sok képénél, az *Amerikaiknál* például általánosan egy olyanfajta látás, kompozíciós módszer, „lazaság” jellemzi, amit mi a hetvenes években éreztünk a levegőben, ő meg már negyed századdal hamarabb, amikor nálunk még nyakig ért (sokaknak a fejük búbjáig is, de arról már ők tehetek) az úgynevezett szocialista realizmus. Olyasmi lazaság ez, mint amikor az ember kicsit nyeglén próbál elviccelni valamit, amit pedig nagyon is komolyan vesz, de nem akarja, hogy érzelmesnek lássák. Mindent

összevetve, szűk a mezsgye, ahol mozogni lehet, és ha a fotografiai esszé modernségének leglényegét kellene meghatározni, akkor az egyszerűsége, eszköztelensége, őszintesége való törekvés teszi modernné, illetve gondoskodik arról, hogy a mű az idő múlásával ne veszítsen modernségéből. Furcsa kettősség olyan mű esetében beszélni időtlenségről, ahol a korhoz kötődés, a kor visszaadása az egyik legfontosabb feladat. Igen, a mű visszavisz az időben, de nem mindegy, hogy kit: egy régi látású, gondolkodású, tőlem idegen szemlélőt, vagy a mindenkori engem.

Robert Frank: *Drugstore*, Detroit, 1955, Gelatin silver print © Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna – on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science



Van ugyanakkor Robert Frank nagyszerűségének egy másik, az eddigiekhez képest kevésbé szofisztikált összetevője is: az érdekesség. Sarkowsky kategóriáihoz visszatérve, az ablakok alából érdekesebbek a tükröknél, és itt a világra, emberekre, a házaikra, utcáikra, országukra, az életükre nyíló ablakokról beszélünk. Az érdekesség nem művészeti kategória, de a fotográfiának az egyik legnagyobb – potenciális – értéke. A témaválasztást leszámítva a fotográfus leginkább rontani tud rajta, de Robert Frank esetében erről szó sincs.

Számomra a legnagyobb meglepetést (vagy mondjuk így: a legtöbb új ismeretet) a walesi bányászokról készült képek adták. A többi sorozat: európai vagy egyesült államokbeli helyszínek, emberek, történések, atmoszféra, feeling – irodalmi, képzőművészeti és filmélményekből – valamennyire ismerős. Mégis: mi azt hisszük, hogy az „ötvenes évek” csak nálunk, a vesztes háború és a sztálinizálódás miatt volt sötét, a világ nyugati felét pedig bearanyozta a győzelem vagy a Marshall-segély. Pedig elég sötét volt ott is, és a képeken, arcokon még nem látni a gödörből való majdani kilábalást.



Robert Frank: *Los Angeles* (white arrow over building), 1955/1956, Gelatin silver print © Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna – on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science

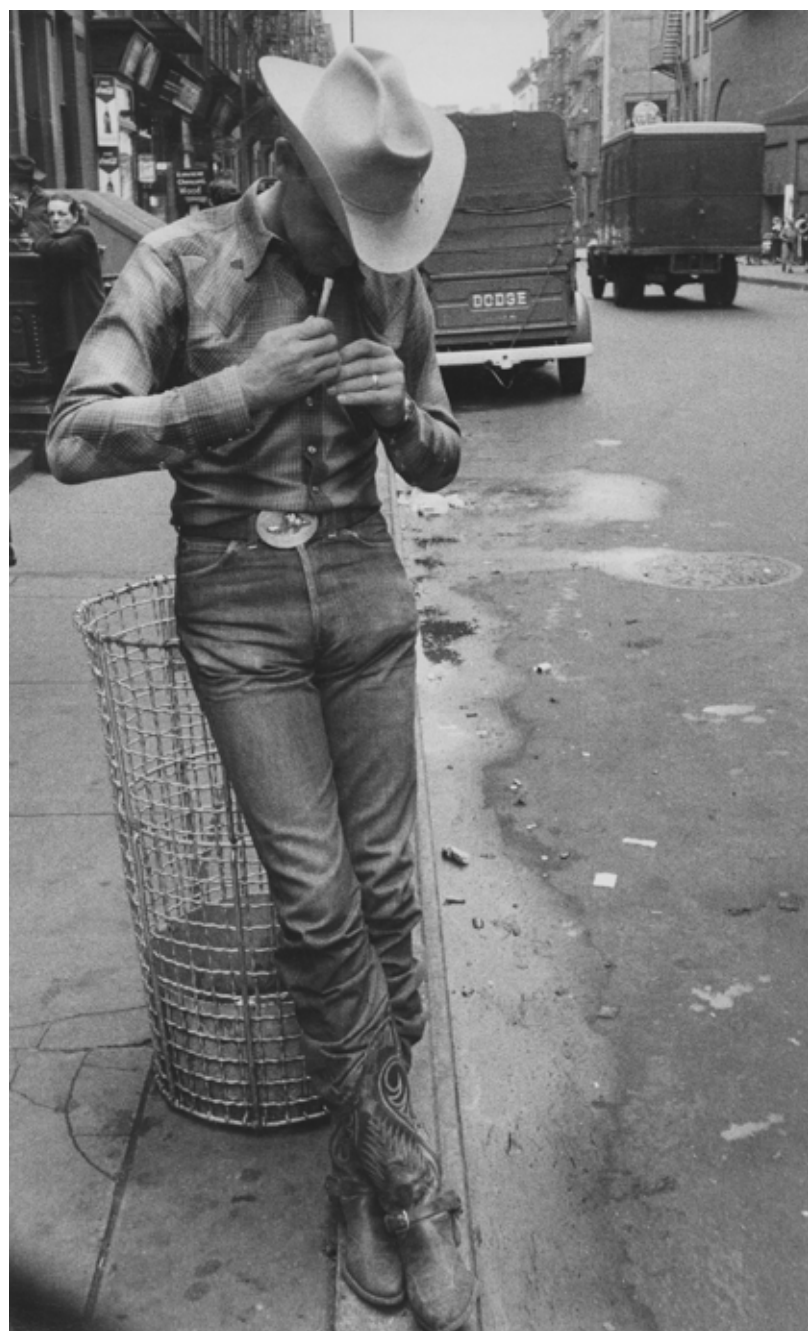
Robert Frank: *London*, 1951 © Robert Frank, Collection Swiss Foundation for Photography, Estate of Arnold Kübler



A walesi képeket nézve is megcsontosodott hiedelmek omlanak össze. Műtörténeti szempontból nézve Robert Frank fényképei a mi szocreálunkkal, glancos, mosolygós, gégenlichtes fényképeinkkel lennének kortársi viszonyban, de az utcán szénfekete arccal, szenes ruhában hazafelé tartó walesi bányászok láttán, szegényes lakásuk, a szoba közepén a földre tett mosakodó lavórjuk láttán (megnyerted a háborút, most örülj, ha van munkád) újragondolhatjuk, lehetett-e mégis némi jóhiszeműség abban a jelszóban, hogy nálunk a munkásoknak, bányászoknak jobb jövőt ígérő társadalom épül.

A harmadik, ami Frank életművében lenyűgöző, az a nagy ív, amit befutott. Az esszéikkel átellenben (a filmes munkásságot most ne is nézzük) ott vannak azok a munkák, ahol a felvétel, a negatív kocka csak kiindulás, ugródeszka. Egy ideje jogos sértődöttséggel föllemegetjük, hogy minálunk a képzőművészeti fotóhasználat felé sodródott képzőművészekhez képest mennyivel mostohább bánásmód jutott a képzőművészeti fotóhasználat felé sodródott fotográfusoknak. Mindez nem magyarázható a művek súlyával, értékével, egyedül csak azzal, hogy a képzőművészek talán közelebb voltak a tűzhöz, a kritikusok, esztéták pedig lusták voltak arra, hogy fél lépéssel távolabb is keresgéljenek kicsit, és arra, hogy a képzőművészekre szabott sémarendszerüket néhány újabb sablonnal kiegészítsék.

Lehet, hogy rosszul látom, de mintha Robert Frank sem lenne képzőművészeti fotóhasználóként, vagyis képzőművészként az érdemei szerint elismerve. Mintha szinte egyetlen lenne egy képzőművésztől, hogy kristálytisztá esszéket is fotografált, vagy, hogy érti a matematikát. Pedig azok a munkái, amelyeket ebben az életszakaszban alkotott, nem rosszabbak a kornak ebben a műfajban sztárolt műveinél. Hogy csak egyet említsek, mert az maga a csoda: az 1978-ban készült *Halifax Infirmary*. Ha ezt a tizenkét képből álló mátrixot mondjuk egy Duane Michals mellé teszem, szembetűnő a közeli rokonság. Ugyanakkor olyan távol vannak egymástól, hogy szétfeszítik a teret. Frank képe ugyanis nem fikció, hanem Mr. Lawson rákbeteg férfi drámája a kórházi felvételétől a műtéten, sugarazáson, kínokon át a haláláig. A képzőművészetbe hajló feldolgozás pedig nem egy egyszerű opció, egy trendi gesztus, hanem logikus választás arra az esetre, amikor a „valóság” bemutatásának hagyományos lehetőségei nem elegendők.



Robert Frank: *Rodeo - New York City*, 1955, Gelatin silver print © Robert Frank, Collection Swiss Foundation for Photography, Property of the Swiss Confederation, Federal office for culture, Bern



Robert Frank: *Rodeo - Detroit*, 1955, Gelatin silver print © Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna - on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science

Robert Frank: *Cafeteria - San Francisco*, 1956, Gelatin silver print © Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna - on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science



Robert Frank életének leltárát, az életszakaszok kronológiáját nem másolom ide a Wikipédiából. Ehelyett – mielőtt pontot tennék a cikk végére – előhozakodom még egy, talán érdekes, és a fotográfus egész munkásságára jellemző adalékkal. Ez pedig a kép és szöveg, a vizuális és a verbális információk viszonyának kérdése. Örök téma, kezdve

a „kép magáért beszél”-től a hülye képalírásokon át az agyon(mellé) beszélő belemagyarázásig, a rossz oldalon. Frank végig a jó oldalon marad, de a szöveghez való viszonya többször és elég nagyot változik. A *The Americans*-ről írják: Robert Frank úgy tervezte, hogy minden oldalpár jobb oldalán egy nagyméretű kép van, a baloldal pedig üres. Ez igaz

is az összes kiadásra, kivéve az elsőt (Delpire, Párizs, 1958.). Ezt ugyanis teleírták az amerikai társadalomról és politikáról – olyan jelentős szerzők, mint Simone de Beauvoir, Erskine Caldwell, William Faulkner, Henry Miller és John Steinbeck. Abban az első kiadásban az oldalpárok bal oldalát folyamatosan és teljesen kitölti a szöveg. Mármost ez a szöveg magában nyilván jó,

de a pusztán ottléte is tökéletesen leverli a képeket, és tönkreteszi az albumot. Kultúrtörténeti érdekesség, hogy az a kiadás nagy kudarc lett, de ezt az apró tényt nem szokták hozzátenni. A további kiadásokból ez a szövegtenger hiányzik, helyette levegő marad, amiben a képek élni tudnak, egyebekben pedig tökéletesen elég Jack Kerouac pár oldalas előszava.



Robert Frank: *San Francisco* (couple on lawn in park), 1956, Gelatin silver print
© Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna – on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science



Robert Frank: *Funeral - St. Helena, South Carolina*, 1955, Gelatin silver print
© Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna – on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science



Robert Frank: *Trolley*, New Orleans, 1956, Gelatin Silver Print © Robert Frank, Sammlung Fotostiftung Schweiz, Eigentum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern

A kiállításon igen (tehát léteznek, dokumentáltak), de a későbbi könyvek némelyikében egyáltalán nem is szerepelnek képenkénti aláírások, ezeket alkalmasint helyettesíti a könyvek címe, általános idő- és helymeghatározása. Ez mintegy azt sugallja, hogy az album nem képek egymásutánja, hanem egységes, megbonthatatlan egész.

Pedig egy bizonyos periódusban, 1951 körül Frank alapos, gazdag képaláírásokkal élt: *Like many other people who live within a few blocks, Mr. and Mrs. Feiertag come in the late afternoon to get their car from the Handon garage. Lena is through working. It is 3PM and she will soon go home. On Saturday and Sunday the street is empty. Georgie is alone.* Látható, hogy ez teljesen más ügy, mint a dátum, a helyszín és az esemény közlése. Ezek az egyébként tényszerű, egy-két mondatos mini-novellák erősítik a kép erejét, hatásukra nagyobb beleérzéssel tekintünk a kép szereplőire, otthon érezzük magunkat a képben. Frank *képzőművészeti* korszakára pedig egy gyökeresen

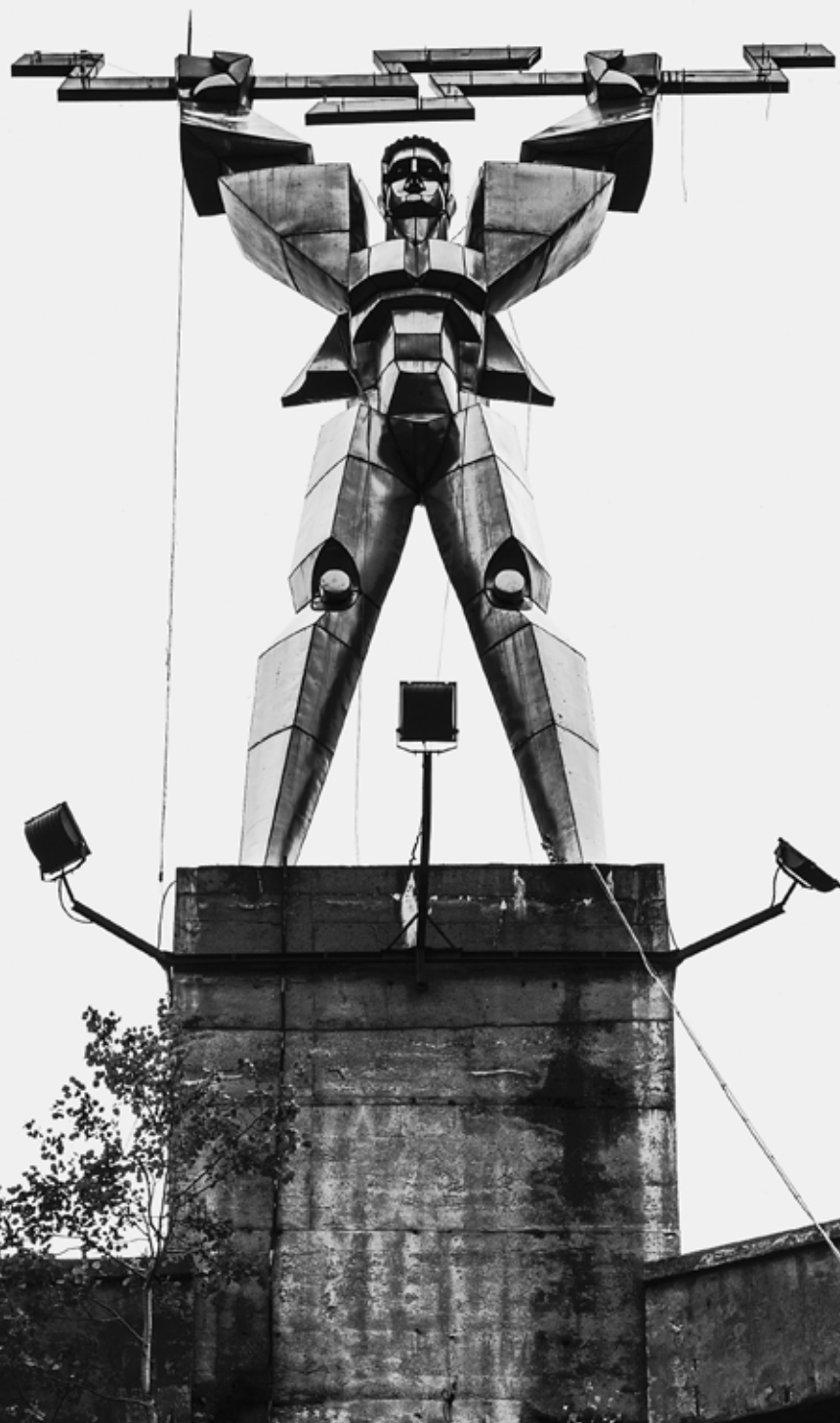
eltérő szöveghasználat jellemző: a negatívba karcolt, és/vagy a papírképbe írt szöveg. Ennek a gesztusnak a hatása igen drasztikus és szerteágazó. A betű önmagában is erős szimbólum, a képen belüli pusztától is erős jelentéssel bír, a szöveg értelme, a verbális közlés pedig élesen ellenpontozza a vizuális kommunikáció sajátosságait. Emellett a betű, a szöveg képelemmé válik, a kompozíció eltávolíthatatlan része lesz. A betű, a tipográfia szinte maga az emberi agyakra kódolódott kultúra, így tudat alatt is hat ránk, milyensége befolyásolja gondolatainkat, érzéseinket. Mindehhez jön még a brutális roncsolás átélése, amivel a művész egyrészt magát a tárgyat (negatívkokkát, papírkópiát), másrészt a kép tárgyát illette. Idáig jutott Robert Frank művészeti íve, amely 1946 körül a látvány empátiás megfigyelésével, a megfelelő nézőpont, a pillanat és a képkivágás kiválasztásával, „puszta” megörökítésével indult. Azé a Robert Franké, akit én annyira szeretek, hogy nem is szabadna írnom róla.

Robert Frank: *Car Accident - U.S. 66 between Winslow and Flagstaff*, Arizona, 1956, Gelatin silver print © Robert Frank, The Albertina Museum, Vienna – on permanent loan from the Austrian Ludwig Foundation for Art and Science



Robert Frank: *Wellfleet - Massachusetts*, 1962
Gelatin silver print © Robert Frank, Collection Swiss
Foundation for Photography, Donation of the Artist

TÉGLA Gyári POSZT



Kudász Gábor Arion *Human* című sorozatáról

HUMANIZMUS

A poszthumanista filozófiában és a cyberpunk legújabb látványos hajtásaiban (*Westworld*, *Altered Carbon*) ugyan még nem játszik markáns szerepet a téglá, ám Kudász Gábor Arion projektje, a *Human* (2014–2016) bizonyítékokkal szolgál arra, hogy a modern téglagyártás automatizált világa az agyag tájformáló kitermelésétől a sztenderdizált feldolgozáson át a széles körű felhasználásig kiváló témája lehet akár még egy a humanizmus és a humanitás jelenkori és jövőbeli jelentéseit vizsgáló fotósorozatnak is.¹

A téglá léte a történelemben nagyjából arra a korszakra esik, amelyet a geológusok holocénnek hívnak, ami nem jelenti azt, hogy a holocén végén és az antropocén kezdetén, vagyis a huszadik század második felében eltűnt volna az emberi kultúrát forradalmasító építőanyag, csak éppen a legnagyobb volumenű építkezéseken más technikák (beton, vasbeton, üveg) váltották fel, és persze ő maga is átalakult falazóblokká. A holocén a földtörténeti időben az utolsó jégkorszak után vette

kezdetét, nagyjából 11700 évvel ezelőtt, az első agyag téglákat pedig az archeológusok 10500 évesre becsülik, vagyis a holocén legelején jöttek létre, és nyilvánvalóan egyidősek az emberi civilizáció kezdeteivel, amely már a holocénben is erőteljesen formálta a Föld felszínét. Ma már azonban az antropocénben élünk, legalábbis a geológusok szerint, akik a biológusokat, az ökológusokat és a klímakutatókat követték, amikor 2016-ban úgy döntöttek, hogy a földtörténeti korszakok közé is

beillesztik az „ember korát”, ami a negyedidőszaki rétegtani bizottság soros elnöke, Jan Zalasiewicz szerint nagyjából 1950-ben kezdődött el.² Rétegtani tekintetben ugyanis a hasadóanyagok 1945 után ugrásszerűen megnövekedett mennyisége az antropocén tökéletes markere, ám az ebben az időszakban keletkező kőzetek legjellemzőbb fosszíliai a műanyagok és a csirkecsontok lesznek majd.

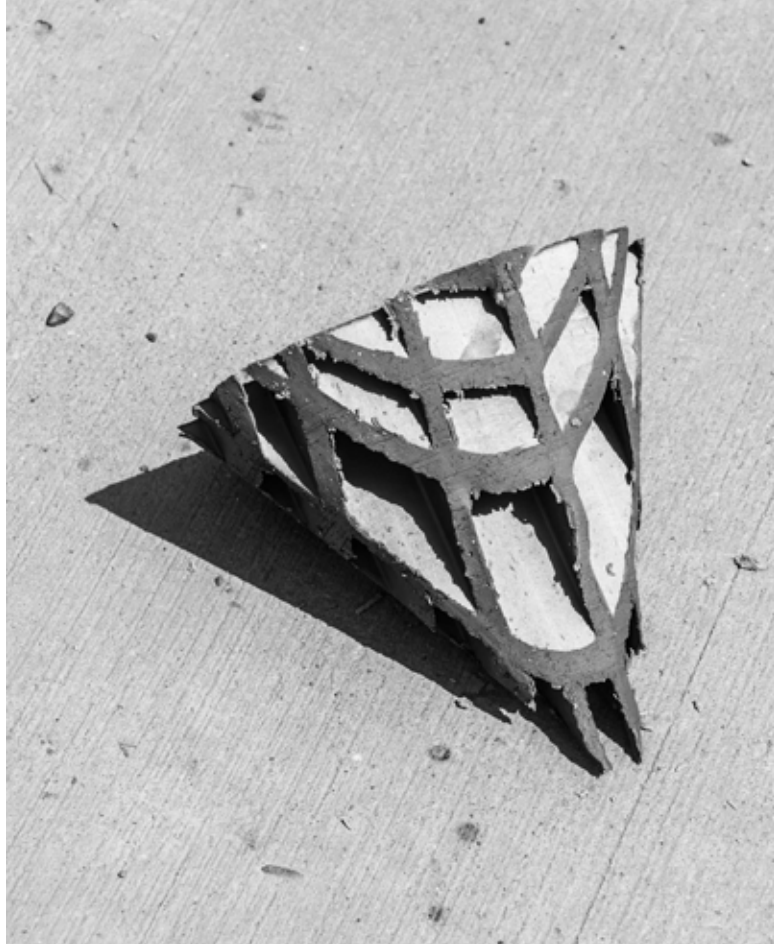
Kudász Gábor Arion régebben kifejezetten ökológiai beállítottságú fotósorozatokat is készített a *Zöld területtől* (2005–2006) a *Szemétunióig* (2007–2010) ívelően. Amíg a *Zöld terület* arról szólt, hogy a modern ember hogyan lakja be, illetve hasznosítja újra a gettósított természet nagyvárosi zöld foltjait, addig a *Szemétunió* azt vizsgálta, hogy az emberi kultúra hogyan teszi tönkre közvetlen természeti környezetét, hogyan formálja át az életterét övező bioszférát a szemét, a hulladék, és a feleslegessé váló dolgok depójává.

Az életmű következő állomása aztán a *Memorabilia* (2010–2014) lett, amelyet inkább a személyes fókusz jellemezett, de az emlékezetkutatás és az antropológia nézőpontja is inspirált. A *Human* pedig bizonyos értelemben az ökológia és az antropológia szintézisének tűnik, hiszen a fókusz ugyan az ipari termelésre esik, de valójában a sorozat azt vizsgálja, hogy a téglá mentén milyen *interface* rajzolható ki a természet és a technológia között, és ez az *interface* milyen hatással van a művész és a téglagyári dolgozók humánuról és humanitásról

alkotott képére. A távoli horizonton, illetve az egyes képeken, de még inkább azok komplex vizuális kultúráján keresztül azonban felsejlik a globalizáció és az ökológiai katasztrófa narratívája is, amelynek a fotográfia területén talán Edward Burtynsky és Sebastião Salgado a legismertebb figurája. Burtynskyt a különleges helyszínek, a nagy léptékek és az epikus igényű kompozícióik tették híressé, amelyek a bolygó felszínének drámai átalakulását vizualizálják némi melankóliával, de rendkívül látványosan. Salgado is a fotózsurnalizmus, a fenséges piktorializmus és a kapitalizmuskritika hatásadás kombinációjával csinált karriert, miközben a Föld még érintetlen helyeit és népeit mutatta be gyönyörű, patetikus, túéles, fekete-fehér fotókon (*Genesis*, 2004–2011).

A *Human* világa is fekete-fehér, de vizuális kultúrája túlmutat Burtynsky vagy Salgado spektakulárumán: egyrészt a két világháború közötti európai szociofotót, illetve a *Neue Sachlichkeit*ot, másrészt pedig a *Neues Sehen*-t (avagy *New Vision*-t) idézi fel, miközben tartalmaz egészen talányos képeket is, amelyek egy a szürrealizmustól a konceptuális fotóhasználatig ívelő hagyományhoz állnak inkább közelebb. Ilyen például a targoncán álló, Ikarusz szerepében feszítő munkás, a posztamensen pózoló téglagyári dolgozó, vagy az az idős férfi, aki téglákkal megpakolt raklapot simít végig tenyerével a természeti népek távoli rokonaként.





XLIX. Wienerberger falazóelem kúpmetszete (Alsódetrehem, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

Kudász jellegzetesen közép-európai, téglagyári tájai és emberei kapcsán összességében nem annyira az amerikai fotó Walker Evanstól Sebastião Salgadoig ívelő antropológiai hagyománya sejlik fel, mint inkább Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Moholy-Nagy László és Kepes György emléke. Nemcsak a szokatlan nézőpontok, illetve a technológia humanista, pozitív ábrázolása idézheti fel a Bauhaus, Moholy-Nagy és Kepes gondolatvilágát, de konkrétan egy jellegzetes emberi kéz is, miközben fotójának címe csak ennyi: *Szénporral borított kézfej* (Szeben, Románia). A sorozatban betöltött helyét pedig egy római szám jelöli: XXXII. A 80 számozott darabból álló sorozatban felbukkannak Blossfeldt kísérteties növényeire emlékeztető téglaportrék, falazóblokk metszetek és sziklás tájakat idéző törött téglák is – általában teljesen tárgyilagos, leíró jellegű cím és az obligát római szám kíséretében: *Wienerberger falazóelem kúpmetszete* (Alsódetrehem, Románia) (XLIX). Jó néhány nagyobb léptékű, gyárrészletet ábrázoló felvételen pedig a *Neue Sachlichkeit*, de különösen Renger-Patzsch szintén alapvetően optimista jellegű, technológiai

monumentalitása tűnik fel: *A tégláégető kemence hulladék hőjének újrahaznosítása* (XVIII). Vannak viszont olyan fotók is, ahol nem igazán érthető, hogy mi is történik a képen, és éppen kísérteties, megrendezett jellegéből fakad különlegessége. Ilyen például a széttagosított, képlékeny falazóblokkokból összerakott ugróiskola. Habár a kép címe valamelyest azért ebben az esetben is árulkodó, hiszen arra utal, hogy Kudász nem állt meg sem a szociofotó, sem az ipari tájkép fotográfiai hagyományánál, hanem valami egészen ultramodern dolgot is becsempészett alapvetően klasszikus, esszéisztikus hangvételű projektjébe: *Megismételt ügyességi, erőnléti és egyensúlyi teszt* (Lukovit, Bulgária) (XX). Ez az egészen ultramodern dolog pedig nem más, mint a fotókon szereplő személyek intenzív és kollaboratív bevonása a projektbe, ami a részvételi alapú művészet (*participatory art*) szociálisan érzékeny, a művészet autonómiáját tagadó világához vezet.³ A téglagyári munkások ugyanis nemcsak pózolnak vagy, ha kell, ügyességi feladatokat végeznek a messziről jött „antropológus” kérésére, de saját életükről és vágyálmaikról is mesélnek.



XX. Megismételt ügyességi, egyensúlyi és erőnléti teszt. (Lukovit, Bulgária) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

A nagy kérdés inentől kezdve már csak az, hogy a korábban különféle tájakon és városokban bolyongó, nomád „ökofotós” vajon miért is horgonyzott le a téglagyártás mellett, és miért éppen a téglá lett a jelenkori humanizmuson eltöprengő projektjének főszereplője?

AUTONÓM ÉS/VAGY CÉGES REPRESENTÁCIÓ

A céges művészet, avagy az „art incorporated” Julian Stallabrass kifejezése, aki kettős értelemben használja, nemcsak a megrendelői és a mecénási, de az alkotói és az érvényesülési intenciók tekintetében is.⁴ A látszólag autonóm modern és késő modern (mások szerint posztmodern) művészet ugyanis szerinte kétszeresen, anyagi és szellemi értelemben is erős szálakkal kötődik a kapitalista gazdaság szerves részét képező művészeti piachoz, sőt egyesek – mint a Stallabrass által paradigmikusnak tartott YBA művészek, élükön Damien Hirsttel – kifejezetten erre a kapcsolatra építik művészetüket, nemcsak anyagilag, de konceptuálisan is. Kudász nem tartozik ebbe a típusba, nem követi ezt a paradigmát, a Wienerberger együttműködési ajánlatát azért fogadta el, mert teljes esztétikai és politikai autonómiát kapott. A cég 2014-ben kérte fel őt, Charles Fréger-t és Friderike von Rauchot, hogy készítsenek egy-egy fotográfiai sorozatot, amely kapcsolódik valamilyen formában a Wienerberger tevékenységéhez.⁵ A felkérés kapcsán Kudász nemcsak a téglakultúrtörténetében és jelenkori gyártástechnológiájának tanulmányozásában mélyedt el, de az ipari fotográfia és a művészi igényű céges reprezentációk legjelentősebb hazai termékeivel is megismerkedett. Így találkozott a svájci Marco Grob *Industrious* című sorozatának (2012) patetikus humanizmusával, aki a miskolci Holcim dolgozóit a segéd munkástól a vezérigazgatóig ívelően ugyanazzal a heroizmussal és keresetlen közvetlenséggel mutatta be a legújabb hollywoodi portrétrendeket követő antracit szűrőkben.

Kudász ettől a fajta üres imázssá esztétizált humanizmustól eltérően nem pusztán ikonokat akart felmutatni, hanem az ember és a technika, a természet és a kultúra komplex viszonyát akarta érzékeltetni a téglagyártás apropóján. A sorozat ennek köszönhetően lényegesen többet árul el a művésztől, mint amennyit elmond a Wienerbergerről, és a Kudász „brand”-hez hűen nem pusztán az ipari termelésre, illetve annak apropóján a késő modern ipari társadalomra reflektál, hanem tágabb értelemben az emberi egzisztenciát, a modern technológia, sőt a modern képalkotás kérdéseit is górcső alá veszi. Mindehhez az szükségeltetik, hogy Kudász nem szimplán „objektív” fotográfusként viszonyul témájához, hanem alakítja és kommentálja is azt, de nemcsak a képek beállításával és esetenként megrendezésével, hanem a valóság alakításával is, hiszen néha rajzokkal

és ábrákkal egészíti ki a megörökített valóságot, illetve annak fotografikus reprezentációját. Ezek a szöveges és vizuális kommentárok egyrészt a reprezentáció pszichológiáját, másrészt annak technológiáját is érintik, vagyis felmutatják a téglagyárak és a téglagyári emberek világán túl azt a kulturális horizontot is, amely meghatározza az „antropológus” gondolkodását.

Kudász a Wienerberger kelet-közép- és dél-kelet-európai gyárai közül Solymáron, Balatonszentgyörgyön, Békéscsabán, a romániai Trittenii de Josban (Alsódetrehem), Sibiuban (Szeben), Gura Ocnițeiiben és a bulgáriai Lukovitban járt, és közben áthaladt a Transzfogarasi úton is, amely a sorozat egyik nyitóképét ihlette. A másik nyitókép viszont egy futurisztikus hatású, robotot vagy kiborgot idéző hatalmas fém szobor a villámot tartó Prométheuszról az egyik legnagyobb romániai vízerőmű gátjának tetején. A natúra és a kultúra vonatkoztatási rendszereinek felvillantása után már Kudász sajátos horizontját jelzi, hogy a harmadik kép egy falazóblokkot tartó munkás háromnegyed alakos portréja, majd nemsokára a dolgozók nevet is „kapnak”, és megjelennek a gura ocniței Florina és Florin elképzelései valódi és ideális otthonukról. A téglakultúra így az otthon fogalmával olvad össze, amelyre a sorozat számos olyan felvétele is reflektál, amelyek lakótelepi lakásokat és családi házakat, bontásra váró szocialista magasházakat, szociális szükséglakásokat és építési hulladékból összerakott családi házakat ábrázolnak. Az elképzelések és a valóság, a vágyak és a realitás konfrontálásának emblematikus reprezentációja a IX-es fotó a következő címmel: *Elhagyott menedékház és egy átlagos amerikai nappali szoba alaprajza* (Transzfogarasi út, Románia). Kudász még az imagináció és a kézzel fogható valóság viszonyának milyenségét is kommentálja, amikor a *Human*-be több ponton is beilleszti az Ames-szoba optikai illúziójának konstrukcióját, ami az emberi érzékelés korlátait és konvencionálisát szimbolizálja. De nemcsak azt, hogy az emberi szemet milyen könnyű becsapni, hanem azt is, hogy a látás az optikán túl gondolkodás és emlékezés is, és ilyen értelemben eleve függ az elsajátított emberi kultúrától is. Mindez egyúttal önreflexíven arra is utal, hogy Kudász saját kultúrája, művészettörténeti, ökológiai és antropológiai horizontja hogyan alakítja és formálja a téglagyárról és a téglagyárban fellelhető emberről, a technológiáról és a humanizmusról alkotott képét.



IX. *Elhagyott menedékház és egy átlagos amerikai nappali szoba alaprajza.* (Transzfogarasi út, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

TECHNOLÓGIA ÉS HUMANIZMUS

A *Human* fotóin nemcsak a téglagyári munkások rajzolnak, de maga Kudász is, mégpedig a leggyakrabban emberi arányokat és arányosságokat, amelyek a téglá és a modern gyártástechnológia, sőt összességében a technológia reprezentációját is meghatározzák. A *Human* projekt kezdetben – és némiképp áruklodó módon – a *Human Scale*, az emberi lépték névre hallgatott. Ezt az örökséget őrzik talányosan az emberi léptékre utaló rajzok is a fotókon. E rajzok egy részén a klasszikus humanizmus emberképe jelenik meg a vitruvius-i építészeti arányosságoktól Leonardo da Vinci körbe foglalt vitruvius-i emberén át a Bauhaus-os Ernst Neufert modern verziójáig ívelően. A vitruvius-i ember, a klasszikus humanizmus leghíresebb allegóriájának neuferti leszármazottja díszíti krétarajzként egy elhagyatott kislakásos társasház téglafalát is. Az alak azonban túlságosan is nagy a lakásokhoz képest – a régi humanizmus már nem fér be azokba. Kudász kommentárja ezen a ponton szűkszavú: *Befejezetlen szociális lakások* (Targoviste, Románia) (VII). A téglagyár antropocén kontextusában azonban az építészeti paradoxon életre kel, hiszen az oda nem illő alak olyan, mintha egy ősi sumér falrajz aktualizált verzióját látnánk. Az aktualizálás, a humanizmus emlékezetének felélesztése ráadásul jóval konkrétabb és vitálisabb formában is jelentkezik a projekt során, amikor például Kudász kérésére egy téglagyári munkás be is mutatja Leonardo da Vinci vitruvius-i emberét.



VII. Befejezetlen szociális lakások (Targoviste, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével



XII. Munkás és automatizált gyártósor (Lukovit, Bulgária) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

A modern ember azonban érezhetően feszeng a klasszikus pózokban, munka közben, vagy a rá kiszabott feladatokat teljesítve jóval otthonosabban mozog a számára idegen világban. Ennek az idegenségnek, az ember és a technológia – szintén az 1920-as, 30-as évekre, leginkább Fritz Lang *Metropolis*-ára visszamutató – öszszemérhetetlenségének tökéletes allegóriája az automatizált gyár irányítópultja előtt fekvő emberi alak. A technika mechanikus és elektronikus dzsungelében elvesző ember fényképe a *Human* központi felvétele (*Munkás és automatizált gyártósor*, XII), amit kiállítási szituációban a print nagyobb mérete is hangsúlyoz. Az emberi érzékelés, az emberi megismerés helyzetét a posztfordizmus

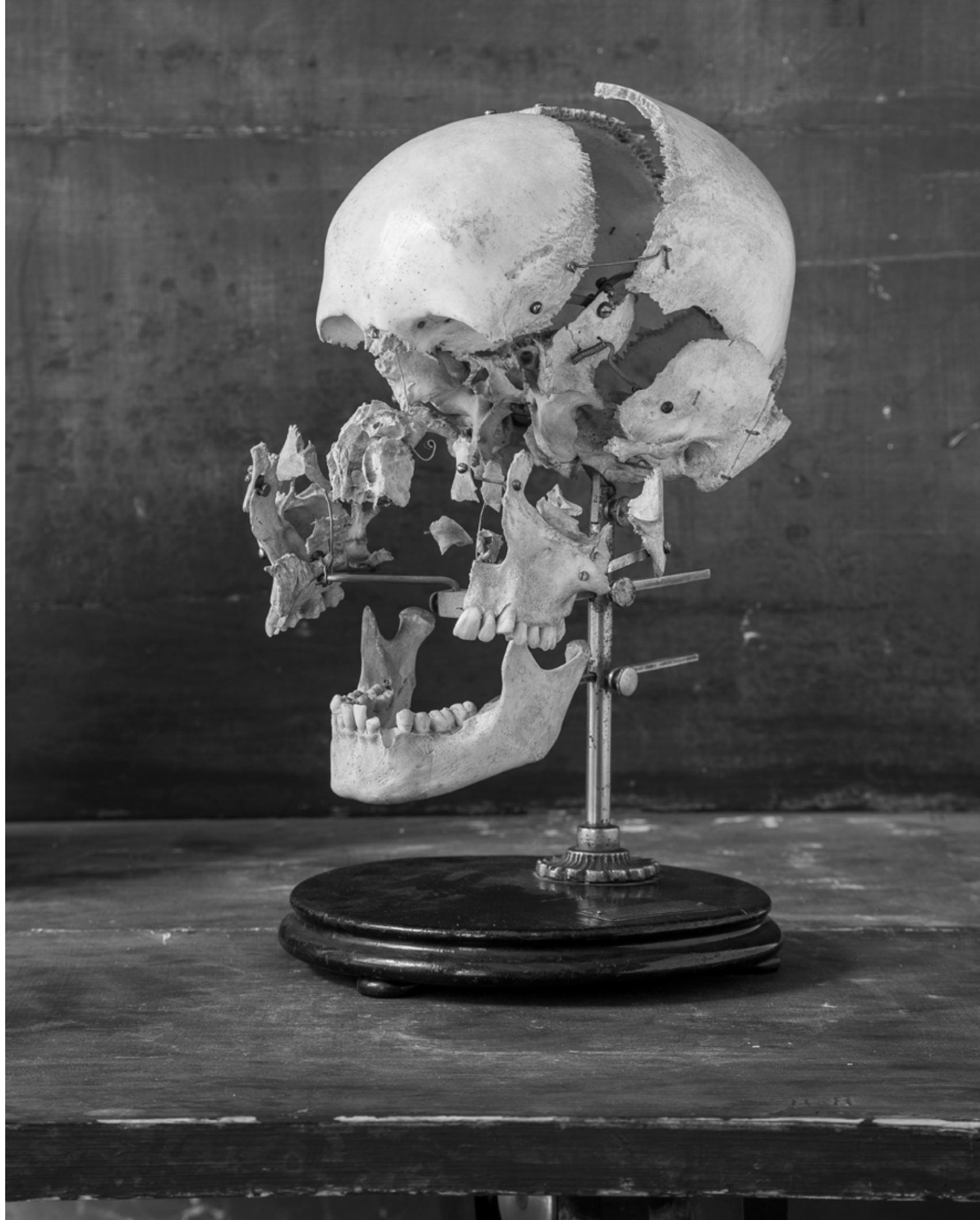
korszakában szintén egy külső szemlélő, de ezúttal nem egy optikai fiziológus, Adalbert Ames, hanem egy munkapszichológus, Lillian Gilbreth figurája jelzi a képek címei közé rejtve. Gilbreth munkahatékonysági vizsgálatai, fényel rajzolt folyamatábrái inspirálták ugyanis Kudász fényel rajzolt fotóit a téglagyári robotok mozgásáról. Mindez pedig a futószalagtól és az emberi hatékonyságtól elvezet a humanitást is újradefiniáló automatizáció és robotika irányába, amely ma már nemcsak a termelés volumenét és léptékét szabja meg, de azt is, hogy a téglá kapcsán hogyan gondolnak magukra a nem alkotó, de még csak nem is termelő, hanem lényegében kiszolgáló és ellenőrző feladatokat végző dolgozók.



XXXII. Szénporral borított kézfej (Szeben, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével

Kudász a *Human* képein ezzel a mechanikus világgéppel szegezi szembe az emberi léptéket, ami a falazóblokk tekintetében még mindig fennáll, amit a Moholy-Nagy „kezére” emlékeztető, de ezúttal falazóblokkot tartó kéz is mutat (XLVII). A kéz, amely a gyártás során ma már leginkább gombokat nyomogat, egykoron a maga léptékére alakította nemcsak a téglát, de az épített környezetét is. Azt az épített környezetet, amelynek létrehozása a kultúra modern története szerint meghatározó szerepet játszott az ember felemelkedésében, illetve abban a folyamatban, amely végül az antropocénhez vezetett.⁶ Ha azonban az antropocént nem a harmadik, hanem a második ipari forradalomhoz kapcsoljuk, akkor pontosan ahhoz a vizuális kultúrához jutunk, a Bauhaus és a *Neue Sachlichkeit* képviségéhez, amely az egyik fontos inspirációt jelentette Kudász számára.⁷ A Bauhaus és a *Neue Sachlichkeit* azonban egyúttal feszültséget is jelez, azt a feszültséget, amely a természettudományos világkép modern kitágulásában érhető tetten, illetve azokban az egyszerre csodálatos és elgondolkodtató gondolat kísérletekben, amelyek továbbra is az embert helyezik a kvantumfizikától a relativisztikus kozmológiáig ívelő fizikai horizont centrumába.

LVII. „Vitruvius, az építész azt mondja az építészetről szóló művében, hogy az emberi test méretei a következők: 4 ujj tesz ki 1 tenyert, és 4 tenyér tesz ki 1 lábat, 6 tenyér tesz ki 1 könyököt; 4 könyök teszi ki egy ember magasságát. Ezen túl 4 könyök tesz ki egy lépést, és 24 tenyér tesz ki egy embert. Az ember kinyújtott karjainak hossza megegyezik a magasságával. A haja tövétől az álla hegyéig terjedő szakasz egytizede a magasságnak; az álla hegyétől a feje tetejéig terjedő szakasz egynyolcada a magasságának; a mellkasa tetejétől a haja tövéig egyhetede az egész embernek. A könyöktől az ujjhegyig az egyötöde az embernek; és a könyöktől a hónalj hajlatáig egynyolcada az embernek. A teljes kézfej az egytizede az embernek. Az áll hegyétől az orrig, illetve a hajtótól a szemöldökig terjedő távolsága egyforma, s a fülhöz hasonlóan az arc egyharmada.” - írja Leonardo (Alsódetrehem, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével



TECHNOCÉN VAGY KAPITALOCÉN?

Egyesek ma már azt is megkockáztatják, még a sci-fi berkein kívül is, hogy az antropocént valójában inkább technocénnek kellene hívni.⁸ A technocén apostolai szerint ugyanis nem annyira az ember, mint inkább a saját absztrakt logikáját érvényesítő, már-már autopoétikus technika változtatja meg a környezetet, amely a huszadik század második felétől kezdve a számítástechnika és a robotika fejlődésének köszönhetően ráadásul egyre önállóbbá is válik. Mindez kihat az emberre és a klasszikus humanizmusra is, hiszen nemcsak az épített környezet hódít el egyre nagyobb területet a bolygó bioszférájából, de maga a bioszféra is mélyrehatóan átalakul a különféle hibrideknek köszönhetően. És ahogy a profetikus Donna J. Haraway hirdette a *Kiborg kiáltványban*, lényegében már a huszadik század második felére eljött az ember/gép hibridek korszaka, ha a mesterséges szervekre, a génmódosított organizmusokra, vagy az érzékelésünk elektronikus kiterjesztésére és átformálására gondolunk.⁹ Az új humanizmust nemcsak a koordinátarendszer által átszabott férfiportré jelzi a *Human*-ben, de a „robbantott koponya” anatómia szemléltetőeszköze is ebbe az irányba vezet, ha a robotikai képek kontextusába állítjuk. Ebben az új koordinátarendszerben, a valósággá váló sci-fi birodalmában, a 21. században immáron nem Moholy-Nagy vagy Jacob Bronowski, hanem olyan gondolkodók jelölik ki az új koordinátákat, mint Ray Kurzweil, aki a technológiai szingularitás, a valódi mesterséges intelligencia eljövételét jövendőli már a 2030-as évekre.

A számítógépek fejlődése egyúttal egy másik, még ősbib utópia, a halhatatlanság eszméjébe is új energiákat táplál. Hans Moravec ugyanis transzhumanistaként a letölthető tudat örömhírével kecsegtet, ami az elme átvitelét jelentené egy számítógép hardverjére. Az utópia azonban sokak számára inkább disztópia, ami nemcsak az ökológiai katasztrófát, és az emberi nem potenciális bukását jelenti, hanem sokkal inkább annak permanens leépülését. A transzhumanizmussal és a globális kapitalizmussal így ma az élet és az emberi gondolkodás fontosságát hangsúlyozó kritikai poszthumanizmus erői szegülnek szembe.

Katherine Hayles és Rosi Braidotti szerint tudományos és eszmetörténeti igénnyel először Michel Foucault tette fel azt a kérdést, hogy mit is jelent embernek lenni, és ez a jelentés hogyan függ egy adott kor gondolkodásmódjától.¹⁰ Foucault biopolitikájából azonban mára nekropolitika lett, a kormányzati ész (*gouvernementalité*) metaforája pedig átadta a helyét a globális kapitalista koncentrációs tábor rémképének.¹¹ Egyesek ezért már nem antropocénról, de nem is technocénról, hanem kapitalocénról beszélnek, vagyis arról, hogy maga a kapitalizmus formálja át markánsan és profitorientáltan a Föld arculatát.¹² Ez a tradíció is visszavezet azonban érdekes módon egészen a vitalizmusig és a kapitalizmus huszadik század elejei kritikáig, amikor Moholy-Nagy a gyárakban dolgozó szeletemberekről írt.¹³

¹A *Human* 2015-ben elnyerte a Robert Capa Fotográfiai Nagydíjat, 2018-ban a Faur Zsófi Galéria mutatta be és könyv formájában is megjelent. Kudász 2016-ban védte meg *Human: Emberi lépték – a téglától a technikai kor horizontjáig* című DLA disszertációját, amelynek szövege fontos forrás volt számomra a projekt értelmezése során.

²ZALASIEWICZ, Jan et al.: „Anthropocene: Its Stratigraphic Basis”, *Nature*, 2017/1.

³BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012.

⁴STALLABRASS, Julian: *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

⁵A 2013 óta zajló felkérések képezik a Wienerberger kortárs fotográfiai gyűjteményének alapját, amely már könyv formában is létezik: LUDON, Valery et al.: *Insights. Wienerberger Contemporary Photography Collection*, Kehrer, Berlin, 2017.

⁶BRONOWSKI, Jacob: *The Ascent of Man*, BBC, London, 1973.

⁷KEPES György: *A világ új képe a művészetben és a tudományban* (1956), Corvina, Budapest, 1979.

⁸CERA, Agostino: „The Technocene, or Technology as (Neo)environment”, *Techné*, 2017. https://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=techné&id=techné_2017_0999_10_4_72

⁹HARAWAY, Donna J.: *Kiborg kiáltvány. Tudomány, technika és szocialista feminizmus a nyolcvanas években* (1984), <https://hironok.files.wordpress.com/2009/06/haraway.pdf>

¹⁰HAYLES, N. Katherine: *How We Became Posthuman*, Chicago University Press, Chicago, 1999. és BRAIDOTTI, Rosi: *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, 2013. A mindkettőjük által a kritikai poszthumanizmus kezdőpontjaként kijelölt Michel Foucault mű az 1966-os *A szavak és a dolgok* (*Les mots et les choses*) (Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000.), amelynek végén elhangzik az azóta legendássá vált gondolat, hogy talán az ember fogalma sem lesz hosszabb életű, mint a tenger partjának homokjába rajzolt ábra.

¹¹AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

¹²KUNKEL, Benjamin: „The Capitalocene”, *London Review of Books*, 2017/5. <https://www.lrb.co.uk/v39/n05/benjamin-kunkel/the-capitalocene>

¹³MOHOLY-NAGY László: „A szeletembertől az egész emberig”, *Korunk*, 1930/2. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1930&honap=2>

XXXVI. A legfontosabb dolgok Florina számára: Copil (a gyermek), Familie (család), Casa (ház) és a fentieként eltérően szögletes ék formával jelölt Fabrica (gyár). (Gura Ocniței, Románia) © A Faur Zsófi Galéria és a szerző engedélyével



Ez a bizonyos szeletember jelenik meg Kudásznál is a téglagyári környezetben. A szakmunkás, akinek nincs fogalma sem a transzhumanizmusról, sem pedig a poszthumanizmusról, de Kudász mégis megmutatja, hogyan is látja saját helyét a világban, és azt is, hogy miért látja olyannak, amilyen. A szenttelennek tűnő fotográfus a részvételi alapú művészet és a megrendezett fotográfia határmezsgyéin modelljeinek aktív szerepet is szán. A kollaboráció szellemi kiindulópontja talán az a munkás lehetett, aki műszakonként tízezernyi téglát készítését felügyeli, de még egyszer sem töprengett el

azon, hogy mit is kezdene azokkal, ha erre lehetősége lenne. A művészeti aktivizmus végterméke azonban elgondolkodtató módon mégis csak egy album lett, amely a művész antropológiai érzékenységét és intellektuális horizontjának tágasságát állítja szembe a szeletember és a globális technokapitalizmus perspektívájával. Ha viszont újrainstalláljuk a száz évvel ezelőtti Bauhaus-os pedagógiai optimizmust, akkor az sem elképzelhetetlen, hogy a *Human* után Florin és Florina is másként tekint az életére, a munkájára és a szerepére az emberi ökoszisztémában.



Paulo Nozolino: *Auschwitz*, 1994

MUCSY SZILVIA

A pusztulás csöndje

beszélgetés
Paulo Nozolino
portugál fotográfussal

Paulo Nozolino: *Beirut*, 1994



LÁTHATATLAN VÁROSOK CÍMMEL NYÍLT KORTÁRS
PORTUGÁL FOTÓMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS
A BUDAPEST FOTÓFESZTIVÁL KIEMELT
PROGRAMJAKÉNT. A PAULO NOZOLINO ÉS
JOSÉ MANUEL RODRIGUES MUNKÁIBÓL
ÖSSZEÁLLÍTOTT VÁLOGATÁS A MODERN
PORTUGÁL FOTOGRAFIA LÍRAI NARRATÍVÁJÁT
MUTATJA BE, AMELY A PORTUGUESE CENTER OF
PHOTOGRAPHY GYŰJTEMÉNYÉBŐL
A BPF2018 ÉS A BUDAPESTI CAMÕES INTÉZET
EGYÜTTMŰKÖDÉSÉBEN VALÓSULT MEG.

PAULO NOZOLINO (LISSZABON, 1955)

A KORTÁRS PORTUGÁL FOTOGRAFIA
KÖZPONTI ALAKJA, SÖTÉT-
SZIMBOLIZMUSA A NAGYVÁROSOK
MAGÁNYOS VILÁGÁVAL, A MODERN
TÁRSADALOM ELSZIGETELŐ,
DESTRUKTÍV JELENÉVEL SZEMBESÍTI
A NÉZŐT. ÉLES KONTRASZTOK, VAKÍTÓ
FÉNYEK ÉS FEKETE SZÍNEK SZEMÉLYES
ÚTINAPLÓJÁNAK KÉPI JEGYZETEI.
VIZUÁLIS ÉS TÉRBELI UTAZÁSA
A 70-ES ÉVEKBEN KEZDŐDIK
LONDONBAN. FIATALFOTOGRAFUSKÉNT
JÁRJA A VILÁGOT, MAJD BÁZISÁT
PÁRIZSBA ÁTHELYEZVE A FRANCIA
FŐVÁROSBAN KEZD DOLGOZNI
ÁM ÉRDEKLŐDÉSE AZ ARAB VILÁG
KULTÚRÁJA FELÉ IRÁNYUL ÉS OLYAN
ORSZÁGOKAT FEDEZ FEL, MINT
MAURITÁNIA, EGYIPTOM, SZÍRIA,
JORDÁNIA, LIBANON ÉS JEMEN.
A BERLINI FALLEOMLÁSA UTÁN
BEJÁRJA EURÓPÁT. A TÁRSADALMI
ÉS POLITIKAI VÁLTOZÁSOKKAL
KAPCSOLATOS AGGODALMAINAK
EREDMÉNYEKÉNT ADJA KI A *PENUMBRA*
ÉS A *SOLO* CÍMŰ ALBUMOKAT.
2002-BEN VISSZATÉR PORTUGÁLIÁBA
MAJD *FAR CRY* CÍMMEL ÚJABB KÖNYVET
PUBLIKÁL. JELENLEG LISSZABONBAN ÉL
ÉS DOLGOZIK. BUDAPESTI KIÁLLÍTÁSA
KAPCSÁN A VALÓSÁG SIVÁR, SÖTÉT
OLDALÁT TÜKRÖZŐ MUNKÁIRÓL
ÉS UTAZÁSÁIRÓL BESZÉLGETTÜNK.
A KIÁLLÍTÁS KÉPEIT ALBERTONAK,
A PORTUGÁLSZÉPIRODALOM
KIEMELKEDŐ ALAKJÁNAK LÍRAI
SZÖVEGEI KÍSÉRIK.

M. Sz.: *Lisszabonban tanult festészet majd a London College of Printing-en végezte tanulmányait. Miért választotta végül a fotózás médiumát?*

Elkezdtem festeni, de rájöttem, hogy gyűlölöm a terpentín szagát, és azt, hogy egy stúdióba bezárva festékekkel fedjek el egy fehér felületet. Emellett nem voltam jó, ezért megsemmisítettem mindent, amit valaha festettem. Amikor felfedeztem az utazás szabadságát és a fényképek készítésének örömeit, a választás egyértelmű volt, a fényt használtam a sötét film felfedezésére.

M. Sz.: *Mint fiatal fotográfus utazásai során kezdte felfedezni a világot, miközben Párizsban élt és dolgozott. Mi volt az a varázs, amely olyan országokba vezette, mint Mauritánia, Egyiptom, Szíria, Jordánia, Libanon és Jemen?*

És Marokkó! Nos, ahogy azt a *Penumbra* (Scalo, 1996) című könyvem bevezető szövegében írom, alapvetően arra voltam kíváncsi, hogy hogyan élnek az emberek az arab világban. Azok, akiket „hitetleneknek” neveznek. *Penumbra (Félhomály)* – a senki földje a világ és a sötétség között, fekete-fehér, éjjel-nappal. A tizenkét év során, melyet az addig számomra ismeretlen arab világban, Egyiptomban, Szíriában, Marokkóban, Jemenben, Mauritániában, Jordániában és Libanonban töltöttem, az ősi, ókori kultúrákba és szokásokba merültem el. Ebben a világban egy különös életmód tárult elém a perzselő fény és a hűvös árnyékok között – a csillogó sivatag, a félhomályos kashbah, és a hosszú árnyékok a keskeny síkátorokban. A hely szelleme, amely a sivatagban egy napon át tartó gyaloglás után a csizmádra tapadt porban testesül meg. A pusztulás csöndje...

Egy új kultúra felfedezése új perspektívát és új fókuszot adott a korábbi *Auschwitz-Birkenau* projektem után (1983–1995).

Paulo Nozolino: *Punto Fijo*, 1985



Paulo Nozolino: *Bruxelles*, 1981





Paulo Nozolino: *Sarajevo*, 1997



Paulo Nozolino: *Karabuk*, 1977



M. Sz.: Már a korai munkáit is könyvben, albumban jelenteti meg. Miért olyan fontos az ön számára a könyv mint médium, mint forma? És mi a véleménye a fotográfiában jelen lévő trendekről, művészeti vásárokon megjelenő kiállításokról és a fotográfia piacáról?

A kiállítások mennek, a könyvek maradnak. És ha még 10 év múlva is elég jók vagyunk, akkor kitartanak. Az embereknek meg kell mutatnom, hogy én hogyan látom a világot, szembesíteni akarom őket az saját elképzelésemmel, hogy lássam, hogyan reagálnak. A művészeti vásárok üzletek és a gyűjtők üzletemberek. Én nem szeretek kérni. 50% -ot fizetek galériáknak, hogy gondoskodhassak a munkákról, intézzék ők, engem hagyjanak békén.

M. Sz.: A berlini fal leomlása után Európában is utazgatott, és tudom, hogy Budapesten is járt Milyen anyagon dolgozott ekkor?

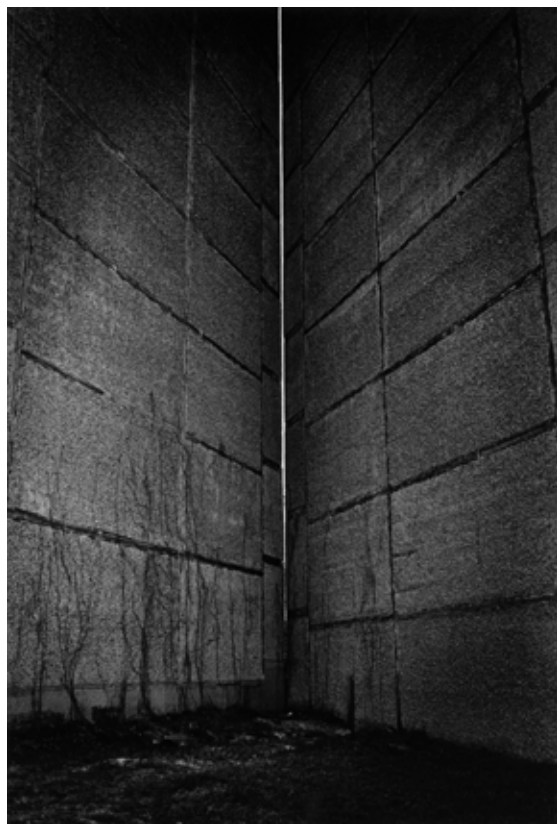
1995-ben ellátogattam Budapestre, épp a *Solo* című projekten dolgoztam. Szerettem volna látni, hogy Európa újjáépül, ehhez a kulcs Auschwitz volt. A soha be nem gyógyítható seb. Később elmentem Sarajevóba... A történelem megismétli önmagát. A férfiak soha nem tanulnak!

M. Sz.: Az Ön képei sötét hangulatúak, amelyek a modern társadalom magányáról, elszigeteltségéről és pusztításáról szólnak, de a realizmusból származnak. Melyek azok a témák, amelyek inspirálják? Hogyan készülnek a projektek?

A történelem az alap. A filozófia segít. De nincs terv, nincs biztonsági háló, csak az ösztön. Napi 8 órát sétálok, eszem és beszélgetek, néhány képet készítek, majd otthon előhívom, kontaktolom a filmeket, kinagyítom és dobozokba teszem a képeket és várok. Majd egyszer csak minden összejön és meglátom, hogy mit is csináltam. Azután jönnek a gondolatok, és könyvet csinálók belőlük, vagy összeállítok egy kiállítást. Nincs olyan, hogy inspiráció, csak a munka. És egy nő szeretete...

M. Sz.: Milyen a kapcsolata a költészettel, amely annyira meghatározó a portugál kultúrában? Al Berto újra kiadott *Medo* című verses kötetének ön készítette a borítóképét. Kik azok a fotósok és más művészek, akik hatással voltak az ön vizuális világára?

Ha voltak is ilyenek, már rég elfelejtettem őket. Számomra a saját belső történetem az én titkos kertem, innen meríték ihletet.



Paulo Nozolino: *Kiev*, 2008



Paulo Nozolino: *Berlin*, 2013

Paulo Nozolino: *The Horror*, Paris, 1997



Paulo Nozolino: *Damascus*, 1994



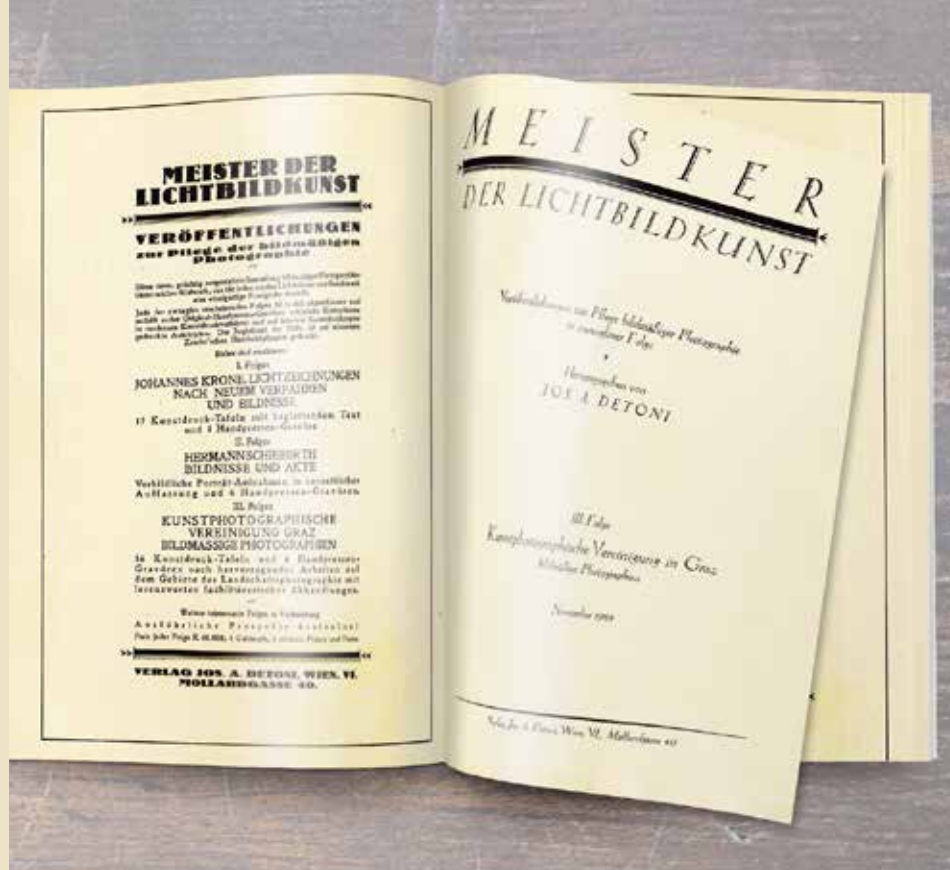
Paulo Nozolino: *Milano*, 1997

Paulo Nozolino: *Sarajevo*, 1997



Egy elvetélt albumterv

I. rész
A bécsi
Dentoni-kapcsolat
kudarca



1. kép: A *Meister der Lichtbildkunst* sorozat bemutatása és a 3. kiadvány címlapja

Az 1920-as évek első felében a magyar fotókultúra sajátos átmeneti helyzetben volt. Már kiheverte a vesztes világháború, a forradalmak és Trianon közvetlen sokkját, de még szenvedett ezek gazdasági következményeitől. Az osztrák fotóéletet ugyancsak megviselte, hogy az egykori európai nagyhatalomból, az Osztrák–Magyar Monarchiából Ausztria egy alig több mint hatmillió lakosú kis országgá zsugorodott – egy ötvenmillió birodalom számára szervezett, majd „vízfej” fővárossá vált Béccsel. 1920 elején a főváros lakosság száma az egész országénak közel egyharmadát tette ki.¹

A hazai újjáéledés egyik jele volt, hogy megélné a 1905 végétől működő Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetségének (MAOSz) a tevékenysége. A MAOSz tíz éves kényszerűsége után 1920 őszén rendezte meg III. művészi fényképképzését – ezúttal az Iparművészeti Múzeumban –, amely a szűkebb szakmán túl is visszhangot keltett,² és híre a magyar szerzők írásai által Ausztriába és Németországba is eljutott.³ 1921 májusában indult a MAOSz lapja, a *Fotóművészeti Hírek*, amely mintegy másfél évtizeden át az igényes amatőrfotográfia első számú sajtóorgánuma lett. Ugyanezen esztendő júniusában bontott zászlót a *Magyar Fotográfia* (így, „a”-betűs írásmóddal), a Budapesti Fényképezők Ipartestületének és a Magyar

Fényképészek Országos Szervezetének – vagyis a hivatásos fotográfusoknak – a „hivatalos közlönye”. 1920 nyarán a fényképezési ipart miniszteri rendelettel a képzéshez kötött iparágak közé sorozták,⁴ ez azt eredményezte, hogy megnőtt a szakma jelentősége és emelkedett a rangja.

Az 1921: LIV. tc. 68–72. paragrafusaitól a fotográfia kapcsolt szerzői jogokra is.⁵ Meg kell jegyezni, hogy az ezekre a passzusokra figyelmet felhívó fotográfiai publicisztika erről – valószínűleg történeti tájékozottság híján – úgy számolt be, mintha ilyen szabályozás a magyar törvényhozási gyakorlatban először fordult volna elő.⁶ Pedig ismeretes, hogy a szerzői jog hatályát már az 1884: XVI. tc. hatodik fejezetében a 68–75. paragrafusok a fényképekre is vonatkoztatták.⁷ Ezzel összefüggésben több mint három és fél évtized eltelte után annak a megmutatása lett volna a novum, hogy az 1921. évi törvény a fényképek szerzői jogának védelmét az 1884. évihez képest ötről tizenöt évre növelte – ez nyilvánvalóan értéknövekedésként fogható fel.

A folyamatosság jegyében ezekben az években is eljutott Magyarországra az 1864-ben alapított, nagy tekintélynek örvendő osztrák *Photographische Korrespondenz*. A nálunk ugyancsak jól ismert, 1919 óta működő bécsi konzervatív *Allgemeine photographische Zeitungban* (alcím 1924-ben:

Illustrierte Monatschrift für alle Zweige der Phototechnik) budapesti képviselőjükről név és cím szerint is megemlékeztek – Silberer Béla, Budapest, Andrassy u. 88.⁸ Ez a folyóirat a jelen téma szempontjából kiemelt fontosságú lesz. Magyar fotográfusok által rendszeresen olvasott sajtóorgánum volt továbbá a német *Photographische Rundschau und Mitteilungen*,⁹ amely 1924–25-ben már a 61–62. évfolyamánál tartott. Ugyancsak népszerűvé vált nálunk az 1922-ben indult svájci *Camera* (*Illustrierte Monatschrift für Berufsphotographen und Amateure*),¹⁰ és ismert volt az 1893-ban létesült prágai *Fotografický obzor* is (eredetiben kis „o”-betűvel írva az „obzor”, szemle szót). – A *Fotóművészeti Hírek* munkatársa, az amatőr magyar fotográfia egyik akkori reprezentánsa, a Budapesten letelepedett építész-mérnök-fotográfus Vydarený/Vydarény Iván szlovák anyanyelvű volt, így a csehszlovák lap közleményei sem maradtak nálunk ismeretlenek. Kassák Lajos ekkor Bécsben szerkesztett folyóirata, a *Ma* elsősorban szépirodalmi és képzőművészeti orgánum volt, de 1924-ben például az Amerikából Párizsba települt Man Ray fotogram kísérleteiről is hírt adott.¹¹ Erősen kérdéses, hogy mennyire jutott el ez az információ magyar fotográfusokhoz, de az elvi lehetőség fennállt. Man Ray munkásságát a hazai szaksajtó nem vette észre – szemben például a prágai *Fotografický obzorral*, ahol az akkor már nemzetközileg is befutott Jaromír Funke (1896–1945) publikált elemző, méltató, terjedelmes cikket az egykori dadaista festő fotográfusi munkásságáról.¹²

Az aradi megjelenésű *Periszkop*, amely a berlini *Querschnitt* és a bécsi *Ma* nyomdokait követte, európai látókörű folyóiratként 1925 áprilisában Moholy-Nagy fotoplasztikákat is közreadott – Magyarországon a Bauhaus legfiatalabb professzorának fotográfiai formanyelvi újításai akkor visszhang nélkül maradtak. A húszas évek elején a gazdasági nehézségek a fotográfia területén is érvényesültek. A bevezetőben érintett *Fotóművészeti Hírek* egy példány 1924 februárjában 1000 (inflációs) koronába került, márciusban 3000 koronába, szeptemberben 4000, november–decemberben pedig már 5000 korona volt egy lapszám ára.¹³

Wessely János mérnök, a lágyan rajzoló „magyar »félachromat«” feltalálója – miután pár évvel korábban arról cikkezett, hogy a [trianoni] békeszerződés „[...] magasabb kultúrájú emberek millióit alárendeli alacsonyabb értelmiségű népek önkényének”¹⁴ –, egzisztenciális okokból 1925-ben

Jugoszláviába (akkori hivatalos nevén a Szerb–Horvát–Szlovén Királyságba) települt át,¹⁵ és többé nem is tért vissza Magyarországra. A nyár folyamán Párizsban megtartott VI. nemzetközi „photographiai” kongresszuson magyar résztvevő pénzügyi hiány miatt nem volt jelen.¹⁶ Az 1925–26 fordulóján Torinóban rendezett nemzetközi szalonra a magyarok csak postán tudták elküldeni képeiket, így az akkori értékelés szerint hátrányba kerültek a csehszlovákiai kollégáikkal szemben, akik személyesen lobbizhattak érdekeik érvényesítéséért a helyszínen.¹⁷

Az anyagi problémákról azért kellett ilyen részletesen beszélni, mert mint az a későbbiekben látható lesz, ez képezi majd az egyik motívumot az alcímben jelzett kudarchoz.

Nagy kérdés, hogy a fotográfia hívei közül kik olvasták Fülep Lajos 1923-ban kötetben közreadott munkáját, a *Magyar művészetet*. Ma számosan tudják, hogy a hivatásos, ekkor még fiatal fényképész Pécsi József (1889–1956) sokrétű művészettörténeti műveltséggel is rendelkezett.¹⁸ Kevesebben ismerik azt aényt, hogy Kankovszky Ervin (1884–1945) – az ő vezetéknéve időnként Kankowsky vagy Kankowszky formában kapott nyomdai megjelenést – saját készítésű, fotográfiai alapú exlibrise a mai napig látható Alfred Lichtwark hamburgi művészettörténész (a Kunsthalte egykori igazgatója) egyik könyvének élén.¹⁹ Ez jelzi Kankovszky képzőművészeti érdeklődését is. Ezek azonban eseti jelenségek voltak, nem tudjuk közelebbről, hogy a korabeli fotográfus társadalom tájékozottsága mennyire terjedt ki a művészettörténetre, és különösen Fülep idézett, nem kis nyitottságot igénylő művére. A magyar fotográfusok ekkortájt folytatott tevékenysége nem utal arra, hogy elfogadták volna azt a tényt, hogy a magyar művészet produktumait az európai progresszív alkotásokhoz mérve lehet igazán hatékonyan értékelni, mint azt Fülep Lajos tette a képzőművészet területén. Arról már nem is beszélve, hogy vajon hányan értették meg és tekintették iránymutatónak a „nemzeti és az egyetemes” Fülep által kifejtett viszonyát.

A Németországban és Ausztriában a húszas évek közepe táján már virágzó magazin-kultúra Magyarországon nem honosodott meg (a *Magyar Magazin* 1928-ban lépett a porondra, intenzív fényképhasználó volt, de csak rövid ideig maradt fenn). A kolozsvári *Korunkban* a szerkesztő Gaál Gábor cikkezett 1931-ben szigorú, nem egészen igazságos módon a németországi magazinok szellemi színvonaláról.²⁰

A hazai fotóéletnek ekkor még nem volt a fotóművészet eredményeiről átfogó keresztmetszetet nyújtó fényképalbuma. Valószínűleg ez is indokolta, hogy a magyar fotográfusok felgyeltek egy bécsi albumkiadási kezdeményezésre. A korábbi történelmi adottságok, a közös múlt folytán Ausztria fotográfusaival általában is jó volt a fotókultúra magyar híveinek a kapcsolata 1919 után is. A fentebb már érintett osztrák folyóirat, az *Allgemeine photographische Zeitung* kiadója és felelős szerkesztője, Josef A. Dentoni (eredetileg: Josef Leopold Anton (1891–1946), aki 1938 után a nemzetiszocializmus híve lett), fotókönyv kiadást is folytatott. „A művészi fotográfia mesterei. Ily címen jelenik meg a legközelebbi napokban Jos. A. Dentoni Wien kiadásában annak a könyvsorozatnak első száma, mely a képszerű fotográfia kultiválását és ápolását tűzte ki céljául” – adta hírül 1924 februárjában a *Fotóművészeti Hírek*.²¹ A „képszerű fotográfia” fogalom – a német szakmai nyelvhasználatban *bildmäßige Fotografie* – abban az időszakban a gyakorlatban festői fotográfiát jelentett. Olyan fényképet, amelyet (némi leegyszerűsítéssel szólva) elsősorban speciális pozitív-

technikák alkalmazásával – úgynevezett „nemes eljárásokkal” – a festményhez, grafikához tettek hasonlóvá. Az eredményt piktorialista fényképnek (is) nevezték. A piktorializmus az 1880-as években jött létre a fényképezés művészi lehetőségét bizonyítandó elsősorban Angliában, Franciaországban, Németországban, Belgiumban, Ausztriában és Magyarországon, majd a tengeren túl is gyors hódító útra indult; művelőinek elsődleges szándéka szerint a tömegtermelésre dolgozó fényképeszeti ipar és az igénytelen amatőrizmus ellenében.

A Dentoni-kiadású albumról/albumokról szóló híradás a továbbiakban mélynyomással készült kettős autotípiákat ígért, amely azt jelentette, hogy a kiadó a fotográfiák minél pontosabb nyomdai kivitelezésére törekedett, és ez a szándék a piktorialista fényképek hatása szempontjából nagyon jelentékeny tényező volt. (Egy festői fotográfiát annak fizikai sajátosságai folytán nyomdailag a mai napig is csak megközelítő mértékben lehet híven megjeleníteni, azért is, mert ezek a képek többnyire speciális, érdes felületű papíron jelentek meg.)

Bár a festői fényképezésnek már a századelő táján is voltak ellenzői, vele szemben az igazán erőteljes támadást és a festői fényképezés alkonyát – legalább is Nyugat-Európában és Amerikában – az 1920-as évek hozták. (A Bauhaus, személy szerint Moholy-Nagy László és mások formanyelvi újításai, az avantgárd képzőművészeti „izmusok”, és a kialakuló *Neue Sachlichkeit* fotográfiai eredményei rövidebb-hosszabb időn belül felőrölték, a fotótörténetbe számúzták – esetenként degradálták – a piktorialista fényképezést). Képszerű fotográfiák könyvben történő kiadása Bécsben tehát a piktorialista fényképezés leszálló időszakában valósult meg.

3. kép: Dr. Hugo Haluschka: *Lilly*

A *Meister der Lichtbildkunst* első kötetét Johannes Krone (1853/1854[?]-1923) jegyezte. A mérnök Krone (nem tévesztendő össze a drezdai hivatásos fényképész apa, Hermann Kronéval) a Krupp-cég képviselőjeként került Bécsbe, amatőrként kezdett fotografálni. A második kötet 1924 májusában Hermann Schieberth (1876–1948) képeit mutatta be. Schieberth Bukovinából érkezett 1909-ben a birodalmi fővárosba, elsősorban portrékat – közöttük művészeket ábrázoló képeket – alkotott, majd aktfotográfusként működött és képes levelezőlapokhoz szolgáló felvételeket készített a Kilophot cég számára.²²

A Fotóművészeti Hírek 1924. évi februári és márciusi száma fél oldal terjedelemben vezette fel a két kötet kiadásának hírét. Negyedévi közleményként nevezte meg őket. „Ezen gyűjtemény [mármint az albumsorozat tervezett kötetei] grafikailag kiváló gonddal lesz kiállítva. A szövegrész a legfinomabb Zander papíron nyomatik, az illusztrációk egy része kéziszajton készült átnyomások, más része mélynyomással és kettős autotípiák a legfinomabb műnyomópapíron” – olvasható a híradásban.²³

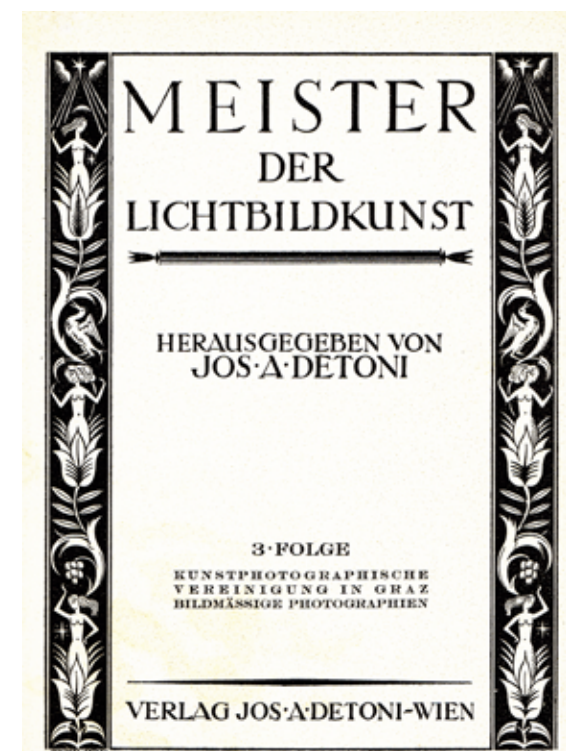
A háborúmiattösszeroppant gazdaságarendbetételére Ausztria 1922 őszétől 650 millió aranykorona külföldi kölcsönt kapott, és bár az értékálló schilling („az alpesi dollár”) csak 1925 márciusától került forgalomba, a kölcsön nyomán az osztrák gazdaság szanálása megkezdődött, az inflációt megfékeztek.²⁴ A *művészi fotográfia mestereit* még a régi pénzért árusították, egy-egy kötet ára 60 000 osztrák korona volt.

1924 szeptemberében a *Fotóművészeti Hírek* arról

adott tájékoztatást, hogy a második kötet – Hermann Schieberth „magyar származású wieni szakfényképész” 21 portré- és aktfelvételét tartalmazó albuma – már elhagyta a nyomdát.²⁵ (Itt nem célszerű megemlíteni azt a bonyolult kérdéskört, hogy a nemzeti, nemzetiségi és felekezeti szempontból igen tarka Bukovinában²⁶ ki milyen identitású polgárnak minősült egykor.)

1924-ben a magyar lap november–decemberi száma a könyvsorozat harmadik kötetének megjelenését vetítette előre. „Kunstphotographische Vereinigung, Bildmässige Photographien” – idézte a címet a híradás.²⁷ Szándékosan vagy véletlenül a nálunk közreadott címből kimaradt, hogy ez esetben a Graz városában működő egyesület képei kapnak publicitást. Az érintett fotográfusok szakmai rangja meghaladta az első két kötetben szereplőket, ebben ugyanis Maximilian Karnitschnigg (1872–1940), és dr. Hugo Haluschka (1880–1951) képei szerepeltek túlnyomó többségben. Mindketten az osztrák fotótörténetben erős nyomot hagyó szereplők voltak. Karnitschnigg vezérőrnagy az első világháborús katonai karrier után a stájerországi államigazgatásban működve gyakorló fotográfusi és szakírói munkásságot is folytatott – alapvetően konzervatív szellemiségben.²⁸ A jogot végzett Haluschka 1909-ben a Graz városi Kunstphotographische Vereinigung /*Művészfotográfiai Egyesület*/ alapító tagja volt, amatőr fotográfusként Karnitschnigg felfogásához hasonló szemlélet alapján működött. Hosszú fotográfiai szakmai pályafutása alatt a *Heimatphotographie* híressé vált híveként igyekezett fékezni az ausztriai fotográfiai modernizációt.²⁹

2. kép: A *Meister der Lichtbildkunst* 3. kiadványa, 1924. november



Az albumból (1–2. kép) itt megidézett három kép (3–5. kép) reprezentálja azt a fotografusi látásmódot, amelyet a kötet képei hordoztak. Ezek a munkák a „régí” Ausztriára emlékeztettek, de nem Stephan Zweig, Arthur Schnitzler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Adolf Loos, vagy Egon Schiele világát idézték, hanem a romantizáló múltba révedést motiválták.³⁰ Szimptomatikusan nevezhető, hogy Dentoni ezt a modort támogatta.³¹ Természetesen színezte a képet, hogy egyidejűleg érvényesült Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud, Robert Musil, Otto Wagner, Gustav Klimt munkássága, a kávéházi irodalom, valamint a habkönnyű bécsi operett; a nagy egész leírása tehát nem egyszerűsíthető csupán ellenpontok kiemelésére.

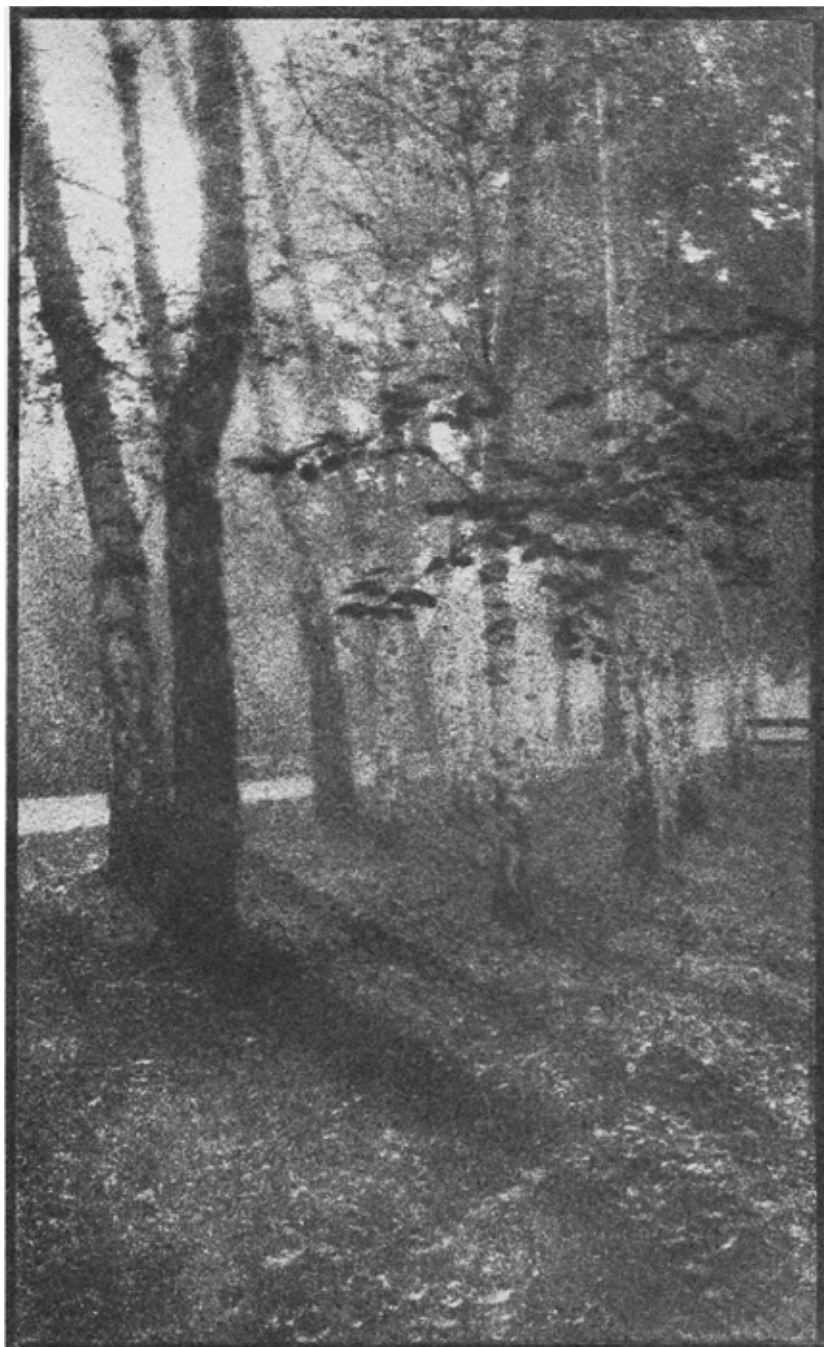
Az 1924 novemberében megjelent harmadik kötet *Meister der Lichtbildkunst* nyomdai kivitele meghaladta az első kettőt: a bevezető szövegek³² után a tizenhat oldalnyi műnyomó papíron közreadott fénykép mellett hat munka kézi nyomású gravürként jelent meg (első kötet: 1, második kötet: 4 gravür). Valamennyi közreadott kép eredetileg a nemes eljárások egyikével, brómolaj átnyomással készült.³³

Az emelkedő számú gravür kivitelezése nyilván megnövelte az előállítási költségeket. Az a tény, hogy a harmadik kötet is ugyanannyiba került, mint az első kettő, azt jelzi, hogy tökeerős kiadó állt mind a fotókönyvek, mind a lap, az *Allgemeine photographische Zeitung* mögött.

Dentoni jó PR-érzékét jelzi, hogy a kötetek megjelenéséről 1925 tavaszán az amatőr-fotográfusok egyik prágai lapja is tudósított.³⁴

Minden bizonnyal a fotografusi szemléletmód hasonlósága, továbbá a kiadó anyagi lehetőségeinek ismerete voltak biztatók a magyar fotográfusok számára. A hazai fotográfus társadalom a fentebb bemutatott okok folytán nem tudott volna egy albumkiadáshoz pénzfedezetet előteremteni.

A *Fotóművészeti Hírek* 1925. évi első száma februárban az albumsorozat harmadik kötetének ismételt népszerűsítése után a következő szöveget adta közre. (6. kép) Ez a felhívás volt a nyitány a magyar album tervéhez. Első olvasás után annyiban igényel kommentárt, hogy a Dentoni-kiadványokat illetően a „világszerte elterjedt könyv” minősítés hirdetési túlzásnak tekinthető (ehhez bizonyágképpen elegendő pár nagyobb



4.kép: Maximilian Karnitschnigg: *Nyírfák az őszben*

6. kép: Felhívás a magyar albumhoz

Felhívást »A művészi fotográfia mesterei« (Meister der Lichtbildkunst) Jos. A. Dentoni kiadásában Wienben megjelenő könyvsorozat a nyár folyamán a magyar művészi fényképezők munkáit fogja hozni. A könyv magyar és német nyelven fog megjelenni. Ez a nagyjelentőségű esemény annál fontosabb, mivel külföldre képtelen vagyunk kijutni és magyar művek szörványos ismerete alapján juttatunk odáig, hogy ez a világszerte elterjedt könyv fogja a magyar művészfényképezők munkáit a külfölddel ismeretlenné. A könyv megjelenésével kapcsolatos munkákat Dr. Fejérváry Sándor a MAOSZ főtitkára intézi. Aki képekkel részt akarnak venni a könyvben, küldjék be dr. Fejérváry címére (IV. Egyetem-ucca 2. III. 6.) képeiket és pedig akár eredeti brómolaj, átnyomás stb. vagy kiütőszáras alkalmas nagytáblán. Ezután is figyelmeztetjük a beküldőket, hogy képeiket szigorúan bírálják el, miután a képek felülbírástól a kiadó cég tenntartja magának. A képek beküldési határideje 1925. február hó 15-ike.

európai általános és művészeti könyvtár katalógusába bepillantani). Ez természetesen felfogható a potenciális kiadónak történő udvarlás epizódjaként is. Fontosabb arra figyelni, hogy a kiadvány ügyének magyarországi gondozója dr. Fejérváry Sándor, a MAOSZ főtitkára lett. Indokolt az ő személyét közelebről bemutatni, mert ez által az akkori hazai közélet és fotográfusvilág korfestő sajátos mozzanatai is láthatóvá válnak.

5. kép: Franz Pitner: *Rialto*



¹ Számszerűen pontosan: 1920. január 31-én Ausztria összes lakójának száma 6 131 445, Bécsé 1 841 326 fő volt. – *Ergebnisse der ausserordentlichen Volkszählung vom 31. Jänner 1920*, Wien, Statistische Zentralkommission, 1921. S. /Beiträge zur Statistik der Republik Österreich, Heft 7./ A magyar publicisztikában „nem szokás” szólni arról, hogy Ausztria mit veszített a saint-germaini békeszerződés (1919. 09. 10.) által – magához a békeszerződés teljes szövegéhez sem könnyű hozzájutni –, pedig tanulságos lenne nálunk végiggondolni, hogy a nyugati szomszéd hogyan küzdötte fel magát az akkori állapotából a ma ismert szintre.

² III. művészi fényképkiallítás”, *Magyar Iparművészet*, 1920. 94.; „Művészi fényképkiallítás”, *Magyar Grafika*, 1920/9. november, 142.

³ Dr. Alexander FEJÉRVÁRY: „Dritte Ausstellung künstlerischer Photographien des Landesverbandes ungarischer Amateurphotographen”, *Photographische Korrespondenz*, 1920/12. december, 320–321.; Hans WESSELY, „Landesaussstellung künstlerischer Photographien in Budapest”, *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 1921/2. 26–27.

⁴ A kereskedelemügyi m. kir. miniszter 1920. évi 61.752. számú rendelete valamennyi másodfokú iparhatóság, a fényképező-iparnak a képzéséhez kötött iparágak közé sorolásáról: Magyarországi rendeletek tára: Ötvennegyedik folyam: 1920, Budapest, Magyar kir[ályi] Belügyminisztérium, 1920, 945.

⁵ 1921.:LIV. törvények a szerzői jogról: Fényképezési művek: 1921. évi törvények, jegyz. ell. TÉRFY Gyula, Budapest, Franklin Társulat, 1922, 451.

⁶ KUNSZT Dezső: „A szerzői jog kiterjesztése fotóművekre”, *Fotóművészeti Hírek*, 1923/1. január, 2–3.

⁷ XVI. törvények a szerzői jogról: 1884-dik évi országgyűlési törvények, Budapest, Ráth Mór, 1884, 115–117.

⁸ *Allgemeine photographische Zeitung*, 1922/3. március, borító oldal.

⁹ A lap szerkesztője például részletes bírálatot írt a hozzájuk beküldött magyar képekről – [Fritz] M[ATHIES]-M[ASUREN]: „Zu unseren Bildern”, *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 1922/2. január második fele, 27–28.

¹⁰ Stolz Róbert és Vydarény Iván egy-egy képét [...], *Fotóművészeti Hírek*, 1924/6. 42.

¹¹ „Hírek: Az amerikai Man Ray [...], *Ma*, 1924/6–7. 07. 1. [12.]

¹² Jaromír FUNKE: „Man Ray”, *Fotografický obzor*, 1927/3. március, 36–38.

¹³ Összehasonlításként néhány élelmiszerárak alakulása 1924-ben Budapesten: 1 kg marhahús februárban 30 000, márciusban 34 000, 09.ben 52 000 korona; 2 kg kenyér februárban 7 240, márciusban 9 900, 09.ben 13.800 korona; 7 liter tej februárban 22.400, márciusban 32.200, 09.ben 42 000 korona volt. – *Budapest székesfőváros statisztikai évkönyve: XIII. évfolyam: 1921–1924*, Budapest, Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatala, 1925, 506.

¹⁴ WESSELY János: „Nemes eljárások a fényképezésben”, *Fotóművészeti Hírek*, 1922/12. december, 131.

¹⁵ „Wessely János távozása”, *Fotóművészeti Hírek*, 1925/2. április, 19. A Wessely által létrehozott látványzó „félachromat” hasznosítási lehetőségéről Bécsben is jelent meg magyar szerzők képeivel illusztrált cikk: Hugo HALUSKA: „Erfahrungen mit Wessely's Halbchromaten”, *Allgemeine photographische Zeitung*, 1925/3. március, [29]–31.

¹⁶ „VI. nemzetközi photographiai kongresszus Párizsban 1925”, *Fotóművészeti Hírek*, 1925/2. (ápr.) 21.

¹⁷ „A turini nemzetközi salon [...], *Fotóművészeti Hírek*, 1926/1. február, 7–8.

¹⁸ Pécsi 1908–1910 között a müncheni Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie und Gravüre nevű intézményben módszeres művésztörténeti képzésben is részesült – Lehrjahre Lichtjahre: Die Münchner Fotoschule 1900–2000, München, Fotomuseum in Münchner Stadtmuseum, Staatliche Fachakademie für Fotodesign, München, Schirmer/Mosel, 2000. Pécsi két kiadást is megért kis könyve, A fényképező művészete (Budapest, A Fény, 1917, 1927.) erről a műveltségről közvetlen módon is tanuskodik.

¹⁹ Alfred LICHTWARK: *Übungen in der Betrachtungen von Kunstwerken: Nach Versuchen mit einer Schulklassen*, Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1914. Ez a kis kötet ma a Pécsi József Fotográfiai Szakkönyvtár állományában található.

²⁰ GAÁL Gábor: „Magazin-kultúra” [sic!], *Korunk*, 1931, 07..

²¹ „A művészi fotográfia mesterei”, *Fotóművészeti Hírek*, 1924/1–2. február 6. (Kiemelés és fogalmazásmód az eredeti szerint.)

²² Anton HOLZER: *Fotografie in Österreich: Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890–1955*, Wien, Metroverlag, 2013, 33., 54., 76.

²³ „Folyó év január hótól kezdve megjelenik: [...]”, *Fotóművészeti Hírek*, 1922/1–2. február 10.; 1924/3. március 22.

²⁴ NÉMETH István: *Az első Osztrák Köztársaság (1918–1938): Történeti áttekintés: Ausztria a 20. században: Az „életképtelen” államtól a „boldogok szigetéig”*, szerk. NÉMETH István, FIZIKER Róbert, Budapest, L'Harmattan Uránia Ismeretterjesztő Alapítvány, 2011, 133.

²⁵ „Meister der Lichtbildkunst [...], *Fotóművészeti Hírek*, 1924/6. 09. 44.

²⁶ Martin POLLACK: *Galizien: Eine Reise durch die verschwundene Welt Ostgalizien und der Bukowina*, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel Verlag, 2001.

²⁷ „A művészi fotográfia mesterei című könyvsorozat 3. száma [...], *Fotóművészeti Hírek*, 1924/7–8. november–december.

²⁸ Anton HOLZER: *I. m.*, 69–70., 207.

²⁹ Anton HOLZER: *I. m.*, 69–70., 102., 204.

³⁰ Az osztrák szellemi/művészeti élet akkori viszonyainak átfogó megismeréséhez egy 1985-ös nagyszabású bécsi kiállítás nyújt jó alapokat: *Traum und Wirklichkeit: Wien: 1870–1930*, Wien, Museum der Stadt Wien, 1985.

³¹ Az osztrák fotográfia történetéről egy 1983-ban Bad Ischlbien megrendezett átfogó tárlat gazdagon tájékozott: *Geschichte der Fotografie in Österreich – az ehhez szolgáló többkötetes katalógus még ma is alapvetően fontos feldolgozásokat tartalmaz.*

³² Hugo HALUSKA: *Die Kunstphotographische Vereinigung in Graz, 1–5.; Uő.: Unsere Arbeitsweise, 5–9.; Maximilian KARNITSCHNIGG: Über die Wertung der Photographie im Publikum, 9–12.; A[dolf] LEDENIG: Die Darstellung der Bewegung, 13–[20.]*

³³ A fotográfiai nemes eljárások (Edelverfahren) iránt érdeklődők számára jó tájékozódást kínál egy kortárs magyar fotográfus, fotócikk kereskedő kis könyve, amely 1919-ben már a negyedik, javított és bővített kiadásánál tartott: SZAKÁL Géza: *A gyakorlati fényképezés: Kézikönyv kezdő és haladottabb amatőröknek. Útmutató a művészi fényképezés elsajátítására*, Budapest, a szerző kiadása, 1919, 185–216.

³⁴ „Meister der Lichtbildkunst. Vydal Jos. A. Dentoni [...]”, *Rozhledy fotografa amatéra*, 1925/3. március, 47.

ANNE KOTZAN

Színház az élet

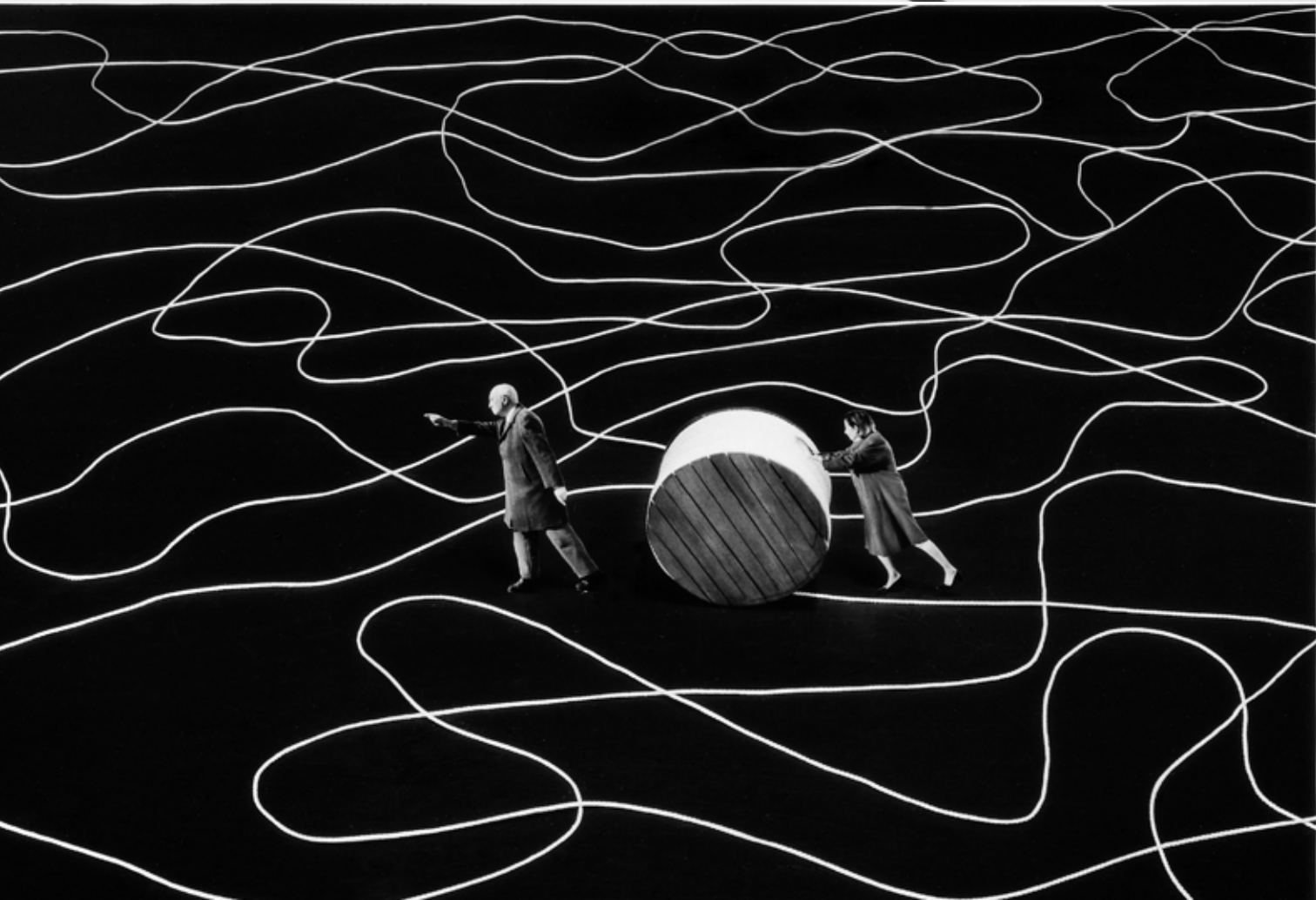
Gilbert Garcin fényképei

Fordította: Pfsztner Gábor



„A festézetem
kapcsán az »álom«
szót gyakran
tévesen használják.
A műveim nem egy
álomvilág részei,
épp ellenkezőleg.
Ha ebben az
összefüggésben
álmokról van szó,
akkor ezek nagyon
különböznek
azoktól, amelyeket
alvás közben
tapasztalunk. Ezek
inkább szándékos
álmok, ... olyan
álmok, amelyek nem
elringatnak, hanem
felriasztanak.”¹

René Magritte

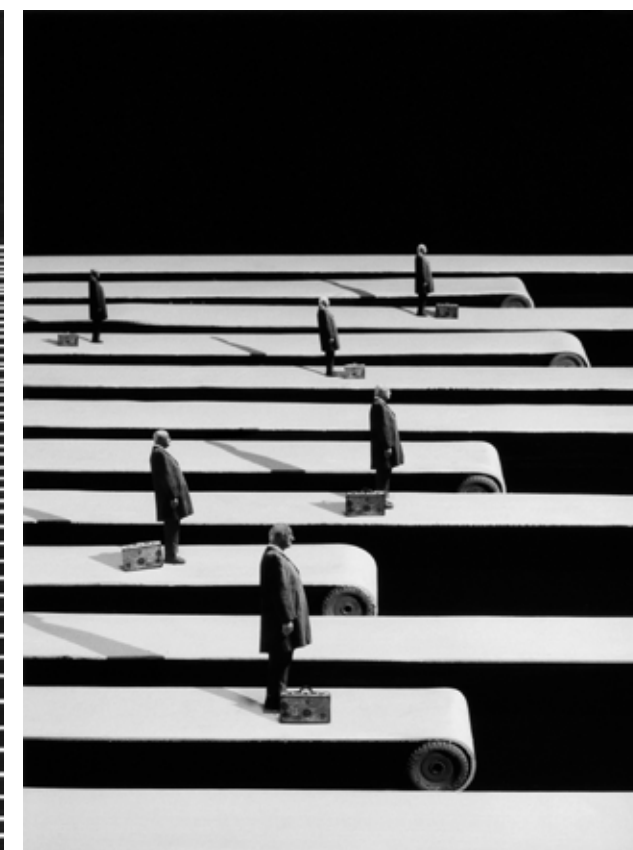


Gilbert Garcin: *The visionary*, silver gelatin print © Gilbert Garcin

Gilbert Garcin: *The tightrope walker*, silver gelatin print © Gilbert Garcin

Gilbert Garcin: *With the passing of time*, silver gelatin print © Gilbert Garcin

Gilbert Garcin: *The shortest path*, silver gelatin print © Gilbert Garcin



Ilyen kötéláncost még soha senki nem látott, arról nem is szólva, hogy nem is álmodhatott, egy idősebb férfit egy formátlan kabátban kevéske hajjal, aki óvatosan rakosgatja egyik lábát a másik után egy fekete kötélen, miközben a kezében tartott rúddal egyensúlyoz. Tartása, mint egy akrobatáé, enyhén előredől, mégis anélkül, hogy billegne. A kötele nem vet árnyékot – lehetséges ez? –, mintha csak a talajra festett lendületes vonal lenne, miközben a férfi szemmagasságban állna. Vagy egy másik kabátos férfi – talán ugyanaz, mint az előző – küszködve tol egy hatalmas hengert körbe a homokban. Előtte az érintetlen homok, amelyben majd hátrahagyja a lábnyomait, miközben a henger

épp eltünteti a korábbi nyomokat. Sziszüphosz, avagy a „Végtelen történet”. És akkor megint feltűnik, nem is várnánk mást, nyakkendővel a fehér inghez a már jól ismert kabát alatt, és úgy áll ott, mintha csak egy egyetemi katedra mögött tudálékosan tanulmányozna egy kör alakú pontot, miközben a falat és a táblát mögötte megannyi pont borítja, vagy látjuk egy hatalmas bekeretezett kép előtt, amelyen összekuszálódott fonál látszik, mintha egy macska játszadozott volna vele – egy múzeumban? –, a férfi meg csak áll ott, és annak rendje és módja szerint csévéli fel a fonalat. „Tilos a rendtelenség” – állítja a kép címe, és akaratlanul is nevetnünk kell.

Gilbert Garcin fényképei mellett nem lehet csak úgy elmenni. Megállásra készítetnek, és arra, hogy alaposan tanulmányozzuk őket. Regina Anzenberger bécsi galériájában is, ahol elsőként mutatják be műveit az osztrák közönségnek. Garcin fekete-fehér fényképeiben van valami mágikus vonzerő, amely egyrészt tiszta képi kompozícióiból árad, a minimalista módon kialakított terekből és tájakból, amelyeket a formák és vonalak vagy épp abszurd kis jelenetek uralnak. De ott van az állandóan visszatérő figura a hatalmas kabátban, aki magára vonzza a tekintetet, és egyúttal élte kelti Garcin képeit. Lenyűgöző a képi világa, de ugyanakkor irritáló is. Ez nem lehet valóságos. Vagy mégis? A kétség megalapozott, az alak átlagosan 15 centiméter magas. Garcin azonban nem a képfeldolgozó programok ügyes kis technikai megoldásaival dolgozik, eszközei „klasszikusak”: fényképezőgép, olló, karton, enyv. Garcin fényképész, rendező, dízlettervező és színész is egy személyben.

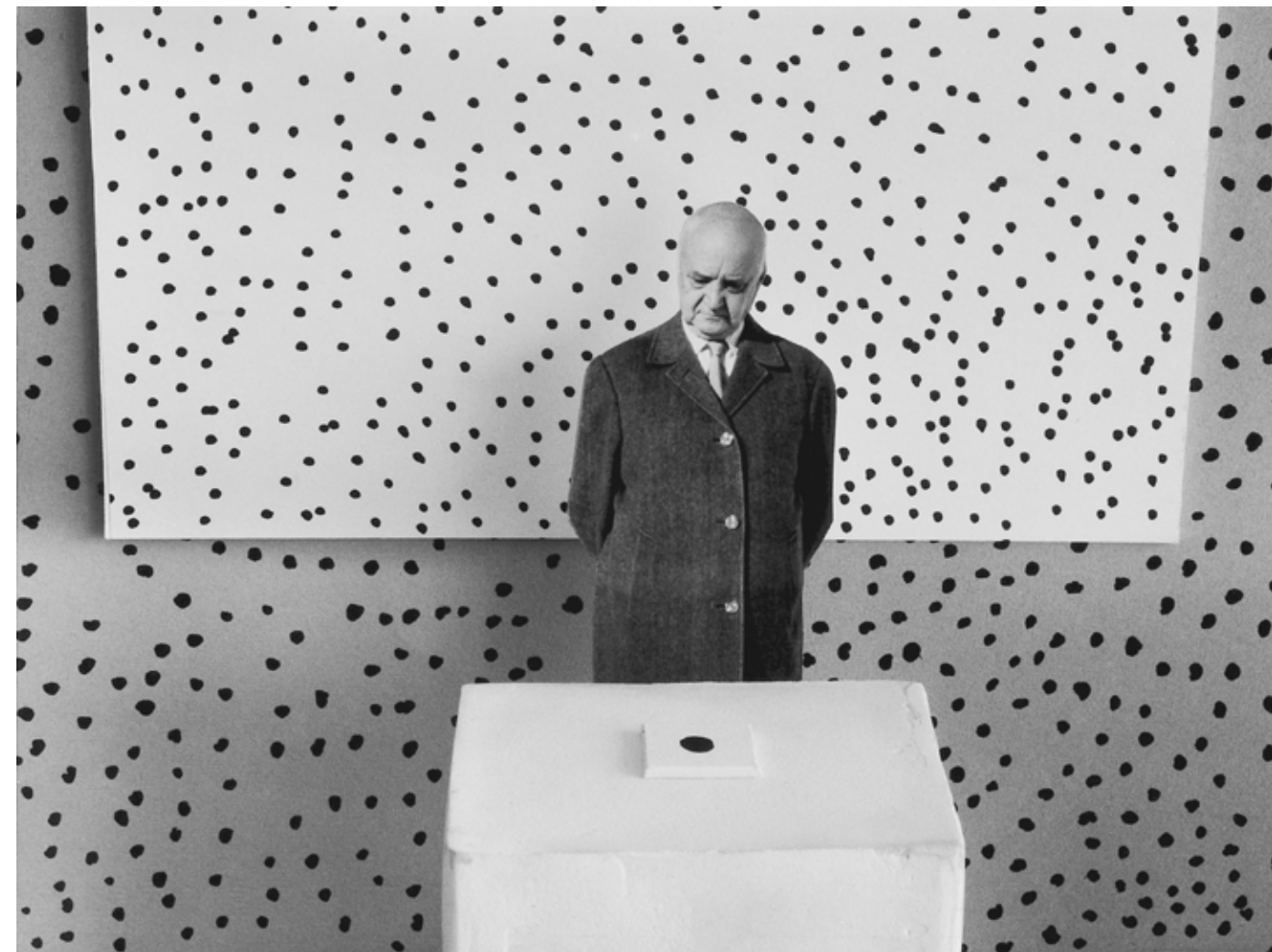


Gilbert Garcin: *Mill of oblivion*, silver gelatin print © Gilbert Garcin

Művészi pályája tulajdonképpen a második. Mielőtt az 1929-ben született Garcin komolyan kezdett volna foglalkozni a fényképezéssel, 65 éves koráig egy marseille-i lámpagyár igazgatója volt. Ma is itt él a városban. A fényvel való bánás bizonyos értelemben a küldetése. Addig épp csak annyira fényképezett, mint bárki más, a nyaralások idején, esetleg különleges alkalmakkor. Miután nyugdíjba vonult, elkezdett csendéleteket fotografálni, és néhányat közülük elküldött egy pályázatra. Megnyerte az első díjat, amely egy egyhetes workshopot is magába foglalt Pascal Dolémieux arles-i műtermében. Ez a találkozás meghatározó élmény volt számára. Dolémieux-től tanulta el a montázstechnikát. „Először tudatosodott bennem, hogy a fényképezés egy olyan kifejezőeszköz, amely kimondottan megfelel nekem. [...] Ez adta az ötletet, hogy ezt is tegyem vele, egy személyt, egy kitalált karaktert építsek a képeimbe.² Akkoriban még álmodni sem mertem volna, hogy tíz évvel később számos kiállításon mutatják be a munkáit, és megannyi gyűjtemény képviseli őt, illetve híresebb lesz, mint a mestere, és 2013-ban még egy nagy retrospektív kiállítást is

rendeznek neki a Recontres d'Arles keretében. Tele lelkesedéssel kezdte el építtetni a kis díszleteit 1993-ban, amelyekbe magát helyezte főszereplőként, hogy megossza a nézővel az emberi létezésre, az időre és az élet eseményeire vonatkozó egyetemes kérdéseket. Persze, nincs igazi karrier buktatók nélkül. Munkáit annak idején elküldte fotófesztiválokra, galériákba és múzeumokba is, többnyire kifejezetten elutasító állásfoglalásokat kapott. „Ha 18 éves lettem volna, valószínűleg feladom, de 65 évesen nem hagytam magam eltántorítani.”³

Garcinnak nincs szüksége arra, hogy elutazzon a tengerpartra vagy a sivatagba, sem arra, hogy költséges szerkezeteket építsen képei megvalósításához. Elegendő számára a kis műterem La Ciotat-ban, ahol született. Itt áll egy asztal, amelyen a homokot és a többi dolgot el tudja rendezni, itt állnak a lámpák a világításhoz és egy vetítövásznon a háttér kivetítéséhez. A kis alakhoz ő maga áll modellt egy előre meghatározott testhelyzetben marseille-i lakása teraszán. „A szomszédaim mindig vidáman nézik, amikor ezt csinálom.”⁴ – teszi hozzá.



Gilbert Garcin: *The right diagnosis*, silver gelatin print © Gilbert Garcin

Aztán előhívja a filmet, felnagyítja magát a megkívánt méretben, kivágja az alakot és felragasztja az alteregóját egy vékony drótra, amelyet rögzít a modellen. Végezetül lefényképezi az egész jelenetet. A kollázssal ellentétben így valódi árnyékokkal tudja érzékeltetni a tér mélységét. „Nem mindig működnek az ötleteim. Néha újra és újra nekifutok, néha pedig fel kell, hogy adjam.”⁵

Már az elején sem volt Garcin számára kétséges, hogy csak ő játszhatja el saját színházában a főszerepet, de szükség volt néhány kísérletre, amíg megalkotta „Mr. Everybody”-t, egy lehetőség szerint átlagos, kicsit szürke, talán kicsit régimódi, de magát mindenhol kiismerő alakot. Először hátulról fényképezte magát zakóban kalappal, aztán kölcsönadta neki az arcát, végül pedig apósa formátlan kabátját. „Mr. Everybody” időtlen, nem öregszik, így későbbi képeinél Garcin fiatalkori arcképét is felhasználta. 1999-től aztán megosztotta néha a színpadot feleségével, Monique-kal, készséges segítőjével, hogy egy kapcsolat hullámvölgyeit metaforikusan is leképezze. A miniatúr

„doppelgänger” (hasonmás) segítségével sikerült a művésznak az általánosítás érdekében távolságot teremteni saját személyével szemben, így az „én”-ről az „ő”-re váltott. Azzal, hogy az alanyról a tárgyra irányítja a figyelmet, arra kényszeríti a nézőt, hogy azonosuljon a tragikomikus képekkel, „miközben megfigyeli, hogy saját magányossága épp olyan, mint akárkié, és ugyanaz az áramlás jár körbe minden ember körül”.⁶ Bizonyos értelemben osztja ezt a megfigyelést Teun Hocks holland művésszel, aki szintén saját valós kitalált műveinek alkotója és színésze is egyben. A megközelítésmódja azonban teljesen más, bár ő is a valóságos és a szürreális közötti határral játszik. Színes háttereket fest, amelyek előtt fekete-fehérben fényképezi magát, majd az egészet plakátméretűre nagyítja, végül pedig mindent kiszínez. Garcin és Kocks nem szuper emberek, hanem szeretetre méltó antihősök. A néhány közös vonás ellenére Garcin sokkal absztraktabb és általában filozofikusabb, jelenetei és tájképei pedig inkább színpadias hatást keltenek. Innen van a bécsi kiállítás címe is: *Színház az élet*.



Gilbert Garcin: *The flight of Icarus* (after Leonardo da Vinci), silver gelatin print © Gilbert Garcin

A fekete-fehér fényképezés már magában is a színesben megélt világ absztrakciója, és nagy teret enged a nézőnek a saját értelmezéshez. „Mr. Everybody” így válik kortalanná és semleges neművé, akivel nőként vagy gyerekként is könnyen azonosulhatunk.

Garcin kapcsolódási pontjait valószínűleg inkább a mozgóképnél, a filmnél kell keresni. Nagypjának köszönhetően, aki egy mozit vezetett La Ciotatban, Garcin otthon érezte magát a moziban, és már fiatalon megnézett minden westernfilmet, de Charlie Chaplin vagy Hitchcock műveit is. Itt szokott hozzá a tekintete az állóképhez is, és talán a minden képéből áradó titokzatoskodó humora is innen eredeztethető.

Így például az „Ikarusz” című képnél, amelyen „Mr. Everybody” szárnyas karjait az égre emeli, miközben a felesége egy kötelet tart, amely a bokájára van erősítve. Vajon biztonságban tudja-e így a vakmerő vállalkozásánál, vagy inkább visszatartja őt tőle? Az egész Samuel Beckett abszurd színházára emlékeztet vagy Charlie Chaplin, illetve Jacques Tati jeleneteire. Igen, Garcin lehetne akár Tati és az általa megteremtett, szeretetre méltó, excentrikus Hulot úr lelki társa is. Másrészt viszont ő a kortárs Till Eulenspiegel, amennyiben régi bölcsességeket képekké alakít, és így tart tükröt a társadalomnak. Vélhetően alig akad valaki, aki még sosem érezte volna a mondás igazságát: Futni az idő után. Ettől a dilemmától gyötörve rohan

„Mr. Everybody” egy óra után, amely állandóan elgurul tőle. A jelenetben van valami groteszk és komikus, szurreális. Sejtjük, hogy a kísérlet kudarcra van ítélve, és mások döntenek a sorsunk felől, és eltelünk az emlékekkel és tapasztalatokkal. Önkéntelenül is nevetnünk kell, legjobb esetben saját magunkon. Garcin, hajtva a vágtyót, hogy élettapasztalatait egy nagyobb közönséggel is megoszthassa, mintha az életbölcsségek régóta felgyülemllett leletanyagát akarná ránk zúdítani. Nem azért, hogy kioktasson minket, hanem azért, hogy megmutassa: vágyainkkal, álmainkkal és érzelmeinkkel mind egy emberi komédia részei vagyunk. És talán nem is kéne magunkat túlságosan komolyan venni. Még ha sok képe a kudacról is szól, mégis magunk vagyunk, akik magunkra mérjük a sikert.

Gilbert Garcin rátalált saját művészi nyelvezetére, és nehezen sorolható be bármilyen fotográfia iskolába vagy irányzatba. Így szívesen nevezik szurrealistának vagy posztzurrealistának, mert minden jel szerint nem tudunk mit kezdeni a rend nélkül. „Tilos a rendetlenség.” – állítja Garcin ironikus képe is. Ő személy szerint erősen vonzódik a szurrealizmushoz és René Magritte-hoz. „A nézőt helyettesítő figurája első változata a zakóval és a kalappal egyértelmű tisztelgés a belga művész előtt.”⁷

Gilbert Garcin: *Ivory tower*, silver gelatin print © Gilbert Garcin



Mégsem nevezné magát szurrealistának. „A képeimnek van valami abszurd jellege, ami a szurrealizmusra is jellemző. De csak az abszurditás fogalmára való hivatkozás az, amely kapcsolatot jelent a szurrealizmussal. [...] Inkább azonosulok vámos Rousseau-val,⁸ mint a szurrealistákkal!”⁹ Ebből is látható, hogy Garcin jól kiismeri magát a művészet történetében, és nem tekinthető tapasztalatlan és naiv művésznek. Épp ellenkezőleg, nagyon is tisztában van saját helyével, csak talán túl szerény. Legfontosabb témája az emberi létezés mikéntje (*Conditio Humana*), és így szabad teret enged a társadalomtörténeti utalásoknak, az áldozat és a bűnösség kérdésének. Sok mindent látott fényben villódzni, de látta az élet árnyékos oldalát is. Gilbert Garcin egyike a képcsináló filozófusoknak, akikre épp ma oly nagy szükségünk van.

¹ Uwe M. SCHNEEDE: *René Magritte. Leben und Werk*. Du Mont Schauberg, Köln, 1973. 100. Idézi: HORVÁTH Henriettea: „Szimbólum és reprezentáció René Magritte művészetében”, *Korunk* 261 9., 2015. 09., 98-104.

² OUDIZ, Barbara: „Meeting with Gilbert Garcin”, *Eye Magazin*, 2005/7.

³ Uo.

⁴ Uo.

⁵ Uo.

⁶ JAUFFRET, Magali: „Une terrible illusion de réalité”, *Tout peut arriver, Gilbert Garcin*, Éditions Filigranes, Trézélan, 2007, 7.

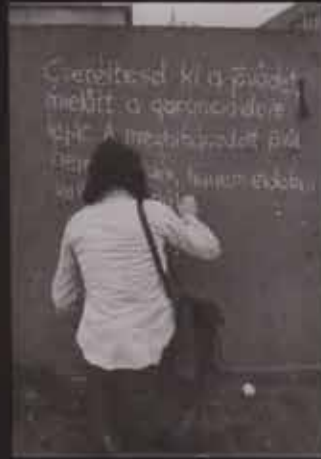
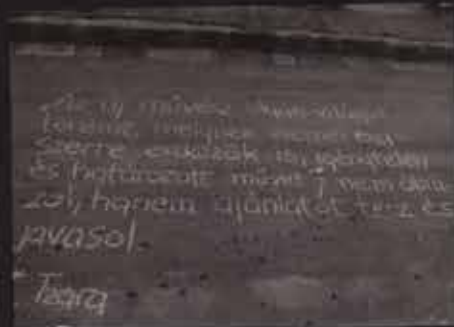
⁷ Uo., 6.

⁸ Henri Julien Felix Rousseau, akit kortársai vámos Rousseau-nak neveztek korábbi munkája miatt.

⁹ OUDIZ, Barbara: *l. m.*, 2005/7.

(UTCÁRA A MONDANIVALÓDDAL I.)

LEVÉL
BARÁTOMNAK
PÁRIZSBA



(FOTÓ: VERES JÚLIA)

HAJAS TIBOR

RECHNITZER ZSÓFIA

„A hagyatékában fennmaradt művek – ... – némelyike műalkotás.”¹

– avagy riport Hajas Tibor (nemzetközi) reprezentációjáról

Amikor volt egyetemi professzoromat, Mélyi Józsefet, arról kérdeztem a jelen Hajas Tiborról készülő riport kapcsán, hogy Hajas adott-e el életében műveket, ezt a választ kaptam: „Nem tudjuk miből élt, amióta elköltötte első fizetését egy doboz szivarra.”² Szivarra? – kérdeztem. Miért pont szivarra? Hajas szivarozott?

Ilyen és ehhez hasonló kérdések tömkelegével találtam szemben magam a kutatás folyamán, amely elvből Hajas Tibor munkáinak nemzetközi reprezentációját és legfőképp azok piaci pozícióját volt hivatott felderíteni. A művész 1980-ban bekövetkezett haláláig prosperáló életmű utóéletének a kérdése, a Szovjetunióban megszerezhető legkülönlegesebb szivarmárkákon túl, rengeteg izgalmas kérdést vetett fel; többek között a cikk címében olvasható Beke László idézet anomáliáját: vagyis a fennmaradt művek műalkotás voltát. Beke azt írta, „némelyike műalkotás”. Vajon melyik némelyike műalkotás és melyik nem az? Mi dönti el, hogy Hajas munkái közül mit tekintünk műalkotásnak és mit nem? – tehetjük fel jogosan a kérdést.

Kérdéseim körülbírása érdekében háttérbeszélgetésre hívtam Schulcz Katalint, Beke László művészettörténészt, Vető János szerzőtársat és Pöcze Attilát a Vintage Galéria tulajdonosát, aki Hajas Tibor munkáit az örökösökkel együttműködésben képviseli a piacon.³ A beszélgetések és a téma kapcsán rendelkezésre álló irodalmak elképzeléseit összegezve a következő szöveg – a teljesség igénye nélkül – foglalja össze Hajas jelentős hazai és nemzetközi kiállításait, vásárlásait, miközben fellebbenti a fátylat egy-egy akkora kérdésről, amelynek megválaszolására a jelen szöveg nem vállalkozik. Ugyanakkor rávilágít arra, hogy szükség van egy művészettörténeti konszenzusra.

Mindenesetre, ha kezdetben nem az életmű vagy annak utóélete, hanem maga Hajas Tibor kapcsán szeretnék a létezésről beszélni máris erős dogmákba ütköznék. Hiszen Hajas egész művészete a lét és nem-lét, az élet és elmúlás mezsgyéit járta körül. Az 1946-ban született

művész pályáját az ELTE Bölcsészkarán kezdte meg. Ekkor kezdett költészettel foglalkozni. 1965-ben egy utcai „nem-akciója” miatt börtönbe került,⁴ ahonnan csak 1966 decemberében szabadult. A börtönben nemcsak a könyvkötői szakmát tanulta ki, de szabadulása után nevét is megváltoztatta. Ekkor született másodsorra újjá Frankl Tibor, és először Hajas Tibor.⁵

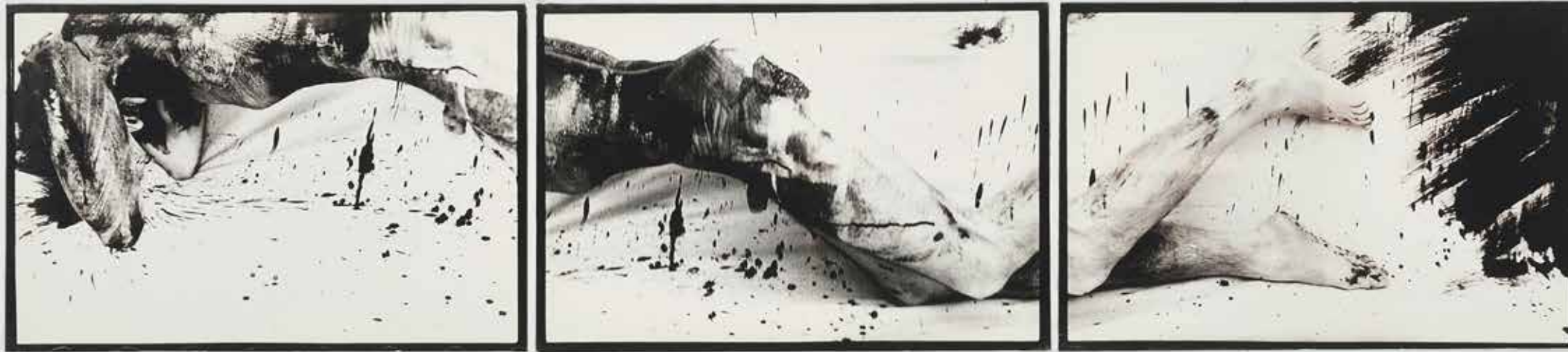
Első verseit, esszéit 1967-től publikálta. Két évvel később pedig a költészet mellett belemerült a képzőművészetbe is: akciók, konceptuális művek formájában. Hajas a toll és a papír után egy másik rögzítésre alkalmas médiumot választott művészeti gondolatainak megmutatásához: a fotót. Hajas a fotográfiára úgy tekintett, mint egy eszközre, amely lehetővé teszi a személyiség megváltoztatását, és létezés lehetséges variációinak szabad átjárását biztosít.⁶

Utcai akcióiban, mint például az *Utcára a mondanivalóddal I.* (*Levél barátomnak Párizsba*) (1975), budapesti épületek falaira krétával írta fel verseit, az akciókat pedig fotós kollégáival dokumentálta. Ezeket a korai képzőművészeti munkáit a fotó pusztán akcióinak megörökítéséhez használt eszköz. Ez az eszköz-jelleg fokozatosan átalakul és a fő médium szerepéről bizonyos fokig mellékmediummá avanszál. Hiszen 1978-tól kezdve Hajas a maga testét helyezi a művek középpontjába. Saját testét „műalkotássá kényszeríti a tökéletes pillanat elkülönítése, megteremtése és megmutatása érdekében.”⁷ Hajas performanszaiban a lét kérdését veti fel, bár itt a lét inkább a halál és annak megismerése felé közelít. Performanszaiban önön testét és tudatát szétfeszítő transzcendentális energiák nyernek teret.

Rituális akcióinak rögzítéséhez a fotó médiumát választja. Amikor ezeket fotósorozatokba rögzítette, szerzőtársas, gyakorta egyszemélyes közönsége Vető János volt. Vetővel már 1974-től együtt dolgoztak. Csakúgy, mint másokkal, például Dobos Gáborral és Veres Júliával, akik Hajas korai utcai akcióit örökítették meg, mint például a *Minden a saját másolata* (1974) és az imént említett *Levél Barátomnak Párizsba* (1975) című munkákat. Ez egyfajta

Hajas Tibor: *Utcára a mondanivalóddal I.*, fotó: Veres Júlia © HUNGART 2018 © LUDWIG MÚZEUM

PERCEPCIÓ



Hajjas Tibor: *Húsfestmény 2*, fotó Vető János
© HUNGART 2018 © LUDWIG MÚZEUM

gyakorlattá vált Hajasnál: az utcai akciókban, filmekben és performanszainak megörökítésében hol kisebb, hol nagyobb mértékben dolgozott együtt fotográfusokkal, akik nem csupán az akciók megörökítésében, hanem a fotók előhívásában, nagyításában majd azok válogatásában is segítettek Hajasnak. Hajas maga nem nagyon értett a kamerához, így ennek mechanizmusait sem ő tartotta kézben.⁸

Éppen ezért az 1978 és 79 közötti performanszok, mint például a *Húsfestmény*, *Kényszerleszállás*, *Tumo*, *Chöd* esetében a képek fotográfusa, Vető János hívta elő a filmeket és nagyította a képeket. A kész darabokat együtt válogatták rendezték sorozatokba, tablókba. Az adott időszak munkáiból mindössze tizenhat ilyen tabló készült. Ezek lettek a művek maguk, azonban mindig is léteztek egyéni nagyítások az ebben az időszakban készült tizennégy különböző sorozat elemeiből.⁹

Hajas 1980-ban, 34 évesen egy autóbalesetben meghalt. A pályája kezdetén álló termékeny művész életműve ezzel lezárult, azonban a művek utóélete „életben tartja” Hajas impulzív karakterét és művészetét.

„INFORMÁLIS NEMZETKÖZI HÁLÓZAT MŰKÖDÖTT”¹⁰

Mivel az elmúlt évtizedben Hajas művészete a nemzetközi képzőművészeti élet szentélyeit sorra vette be, izgalmas megvizsgálni hogyan zajlott és most hogyan zajlik Hajas recepciója, mennyi mű van és ezek hova jutottak és juthatnak még el. Hiszen az 1973 óta

kiállító Hajas életében mindössze három egyéni kiállítást tudott magáénak. Ebből kettő a Bercsényi kollégium galériájában a Bercsényi Klubban került megrendezésre 1978-ban és 1979-ben. Ezt szorosan követte első külföldi egyéni kiállítása 1980. 05.ában Wroclawban, Lengyelországban a Galeria Permafoban.

Élete utolsó éveitől számottevően vett részt és vettek részt művei nemzetközi kiállításokon. Ebben minden bizonnyal közrejátszott a Fiala Művészek Klubjának fontos szerepe a nemzetközi kapcsolatépítésben. Továbbá az olyan kulcsfigurák, mint Beke László, aki a nemzetközi biennálék, triennálék világát ismerve, kapcsolatai és a magyar posta áldásos tevékenysége révén, rengeteg hazai művész munkáit juttatta ki a világ olyan távoli pontjaira, mint például a Sydneyben rendezett 1979-es biennálé. Vagy Jan Hoet kurátorcsászár felkérése a ma *Cím nélkül No.9.* cím alatt jelzett performansz megtartására 1980. március 28-án a *Museum von Hedendaagse Kunst*ban, vagyis a ghenti Kortárs Művészeti Múzeumban. Erre Hajas kapott útlevelet és megtartotta a performanszát, továbbá részt vett az ezzel párhuzamosan nyíló *Prospect 80/1 – 6 Hongaarse Kunstenaars* című csoportos kiállításon is.

Amikor ezekről az időkről kérdeztem Schulcz Katit, – Széphelyi F. György, Biki bátyjának a feleségét –, aki sokáig egy lakásban élt Hajassal így közvetlenül láthatta mennyien fordultak meg a házában, legyintett és hozzáfűzte „hetente fogadtunk embereket, akik tudták hogy ide kell jönni.”¹¹

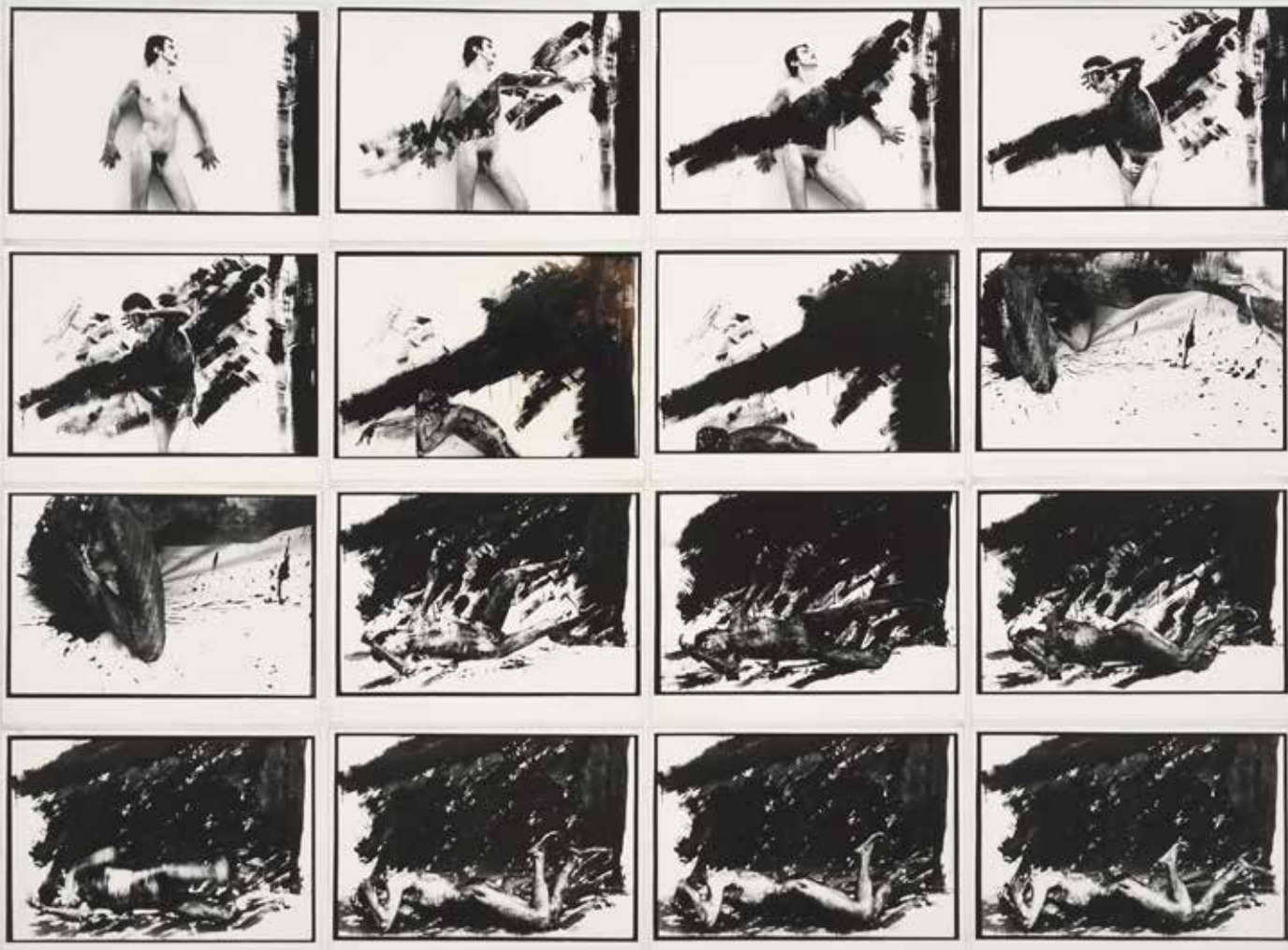
AZ ÉLETMŰ UTÓÉLETE

A halálát követő években Hajas Tibor munkái itthon és külföldön is fel-fel bukkantak intézményi kiállításokon, azonban egészen 1987-ig váratott magára az első kizárólag Hajasnak dedikált emlékkiállítás, amely azután a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban került megrendezésre, a kiállítás apropójából a múzeum vásárolt is Hajas munkákat. Ezt gyorsan követte az első külföldi önálló tárlat 1990-ben a Richmondban, Virginia Commonwealth University kiállítóterében a The Anderson Gallery-ben. Kronológiánkban ezután egy újabb egyéni bemutató és egy újabb katalógus következett, mindez itthon az Ernst Múzeumban. Majd 1999-ben pár mű visszakerült az USA-ba, a nagy volumenű *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* című tárlatra, ahol Beke László a kelet-európai szekció kurátora volt. Ahogy a kiállítás címe is leírja, a tárlat célja egy átfogó bemutató szervezése volt a nyugati művészeti világon „kívüli” régiók fontos konceptuális gyakorlatainak a felvonultatásával, amely a globalizáció szellemiségéhez hűen a világ konceptuális művészetét volt hivatott újra-kontextualizálni. A tárlat a minneapolis-i Walker Art Center után New York szuper kortárs Queens Museum of Art-jában került bemutatásra.

2005-ben Baksa Soós Vera kurátorsága alatt valósult meg Hajas hiánypótló retrospektív kiállítása és egy

újabb kiadvány a Ludwig Múzeum gondozásában. Ekkor kezdődtek Hajas nemzetközi gyűjteményi, múzeumi vásárlásai is. Itt fontos megemlítenünk a Moderna Galerija (Ljubljana) és Erste Bank Kontakt gyűjteményének a vásárlásait, hiszen mindkét gyűjtemény jelentős szerepet játszik a kelet-európai művészet nemzetközi reprezentációjában és megismertetésében. Ezt teszik gyakorta a gyűjteményből rendezett utazó tárlatok segítségével is.¹²

Ezzel párhuzamosan a 2000-es évek közepétől robbanásszerűen megnövekedtek azoknak a csoportos, tematizáló kiállításoknak száma, amelyek a Kelet-Európa toposz égisze alatt kontextualizáló tárlatokba rendezték a régió 1960-as, 70-es, 80-as években született művészeti produktumait. Olyan munkák kerültek a kiállítóterek falaira, amelyeket sem a kelet sem a nyugat nem vagy csak kis eléréssel látott, látott a művészek (gyakori) politikai ellenállása vagy egyet nem értése okán. Így jócskán másfél évtizeddel a berlini fal leomlása után, az egységes Európa víziójának utolsó eufóriával teli évei alatt az öreg kontinens nagyvárosainak múzeumait és kiállítótereit sorra vették be a régiót így, vagy úgy tematizáló tárlatok. Hajas-munkák is nagy számban szerepeltek ezeken a bemutatókon neoavantgárd kollégái, többek között Erdély Miklós, Maurer Dóra, Jovánovics György vagy akár Ladik Katalin körében.



Hajas Tibor: *Húsfestmény 1*, fotó Vető János © HUNGART 2018 © LUDWIG MÚZEUM

A teljesség igénye nélkül, pusztán a dimenziók érzékeltetése végett, ilyen tárlat volt a 2007 és 2010 között Berlint, Vilniust, Krakkót, Tallint és Budapestet bejárta *Fluxus East* vagy a bécsi MUMOK által megrendezett, a régió művészetének azóta is referencia pontnak számító gender-kérdést tematizáló *Gender Check – Rollenbilder in der Kunst in Osteuropas (Feminizmus és maszkulinitás a kelet-európai művészetben)* című kiállítás, amely 2009-es debütálása után, a következő évben Varsóban is látható volt. A sok kelet-európai helyszín után 2010-ben végre következett egy, vagyis kettő nagyszabású esemény, hiszen a párizsi Musée National d'Art Moderne és Centre Pompidou tereit egyszerre töltötte meg a *Les Promesses du Passé* vagyis *A múlt ígérete* című kiállítás és annak katalógusa, amely a „kettészakadt” Európa művészeti kapcsolódásait értelmezte újra. A kiállítás főkurátora ugyanaz a Christine Macel volt, aki a jelen cikk témafelvetését indító 2017-es azaz 57. Velencei Biennálé *Viva Arte Viva* című központ kiállításába beválogatott kilenc munkát Hajastól.

A PIAC MEGJELENÉSE

A két kiállítás között eltelt hét évben nem elhanyagolható mennyiségű és minőségű tárlaton kerültek bemutatásra Hajas-munkák, ezek a bemutatók azonban az észak- és kelet-európai országok nagyvárosainak non-profit kiállítótereire koncentráltak. Munkáinak kereskedelmi vonatkozású megjelenése a 2000-es évek második felére tehető. Hiszen ekkor bukkantak fel Hajas művek először a hazai aukciós piacon továbbá a Vintage Galéria az örökösökkel való együttműködésben ez idő tájt kezdett bele Hajas munkásságának szisztematikus piaci pozícionálásába. A Pócze Attila vezette galéria, a magyar fotográfia nagyjainak reprezentatív szerepét kiemelve itthon és külföldi művészeti vásárokon Hervé, Kertész, Munkácsi munkái mellett főleg a fotót mint médiumot használó műveket, művészeket reprezentál. Így figyelt fel Hajasra is. A galéria az elmúlt évtizedben három önálló tárlatot dedikált Hajas munkáinak. Az első 2007-es kiállítást egy 2010-es bemutató követte, ahol a *Levél barátomnak* és az *Öndivatbemutató* nagytárlatait lehetett látni, majd 2017 tavaszán *Személyosszorosítás* címmel kontakt másolatokat és szövegeket állítottak ki. Továbbá a londoni Austin / Desmond Fine Art galéria a Vintage Galériával együttműködve megrendezte Hajas első önálló külföldi kereskedelmi kiállítását is. Emily Austin, már 2015-ben is bemutatta a *Levél egy barátomnak* című sorozat egyik darabját a *Last Year's Snow* című tárlaton, amely a magyar neoavantgárd első reprezentatív csoportos tárlata volt Londonban. Az *Action Works* című kiállításra olyan munkákat válogattak, amelyek kizárólag Hajas 1978-79-es performanszaihoz kapcsolódnak, így a galéria korábban megrendezett Bécsi Akcionistákat felvonultató kiállításához, annak érdeklődői köréhez is kötődni tudtak. Itt a szóló printek mellett csoportos blokkba rendezték a tablóról is gyakorta ismert képkockákat a *Húsfestmények*, a *Felületkínzás*, *Képkorbácsolás* és a *Tumó* sorozatokból.

Ugyanazokhoz a tablókhoz kapcsolódó képkockákat láthatta a közönség Londonban, amelyeknek egy része mindeközben a Velencei Biennálé Gardinijének központi pavilonjában lógott annak köszönhetően, hogy a Ludwig Múzeum, a Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum és a pécsi Janus Pannonius Múzeum kölcsön adta őket. Hiszen ezek a múzeumok a székesfehérvári Szent István Király Múzeummal és a Modern Képtárral együtt a tizenhat tablóból tizenötöt megvásároltak a gyűjteményük számára.¹³

Piaci szempontból érdekes helyzet, hogy Hajas egyik meghatározó korszakának produktuma – emellett korai halála miatt félbemaradt életművének jelentős szelete – múzeumi tulajdonban van. Performanszaiból pusztán a tablókhoz kapcsolódó sorozatok egyedi fotói érhetőek el. Az történt ugyanis, hogy a tablókhoz készült fotósorozatok egésze nem lett a tablók része. Ahogy Vető János elmesélte, minden egyes sorozathoz általában egy tekercs filmet használtak el. Ez limitálta a sorozatok „kocka számát”. A lefotózott tekercs előhívása után Vető lenagyította a képkockákat, majd az így készült nagyításokból válogatták ki, rendezték sorba a tablók kockáit Hajassal. A tablókra fel nem került darabok és a felkerültek további hívásai azonban nem lettek az enyészete. Hajas nem minden esetben, de gyakorta szignózta ezeket a képeket. Ezek „utaztak” külföldi kiállításokra, ezek lettek művészettörténészek, kritikusok publikációnak segédanyagai is (akkoriban az egyetlen módja volt a publikálásnak, ha a lapba egy példányt elküld a művész a fotóiból).

Bár gyakorta csupán egy-egy képkockáról van szó, nem teljes sorozatokról, ma mégis önálló műként élnek tovább. A szignózás gesztusát alapul véve Hajas is így gondolkozhatott az egyéni darabokról, amelyeket gyakran látott el kézjeggyel. Vető János, a sorozatok fotósa, ezzel ellentétben az egyedi darabok művészeti relevanciáját különválasztja a tablókétól.¹⁴

A szinguláris darabok művészi értéke véleményem szerint nem csekélyebb, mint a tablókba rendezett sorozatoké. Azonban vizualitásuk nem mindig érhet fel a tablókéval, hiszen ezekről hiányoznak azok az intuitív elemek, amelyek a tablók esetében a mű részei. Ennek ellenére a piac ezeket a munkákat is becsben tartja. Olyan köz- és magángyűjteményekben is található szóló vagy sorozatba rendezett Hajas által készített nagytárlatok, mint a Los Angeles-i MOCA, ahol az itthoni Ludwig Múzeumban megtalálható *Húsfestmény II. (Tájkép)* (1978) tabló három képkockájának nagytárlata található. Emellett a fotográfiaira koncentráló magángyűjtő, Alföldi Róbert gyűjteményében is megtalálható – egyéb önálló darabok mellett – a *Képkorbácsolás I-III.* és a *Sminkvázlatok I-II.* sorozatokból a *Húsfestmény I. vázlat* (1978), amely a Ludwig falait ékesítő tablóról ismert tizenhat ezüst zselatin fotográfia fehér fatáblára feldolgozott előtanulmánya.¹⁵

Ugyanígy szinguláris darabok voltak bemutatva a kereskedelmi szempontból fontos *Bookmarks* kiállításokon is. Az első bemutató a nyugat-európai gyűjteményezési láz idején született 2013-ban Budapesten a B55 Galéria kiállítótermében. A kiállítást a TATE újdonsült orosz és kelet-európai gyűjteményezési bizottsága is meglátogatta. A múzeumi szakemberekből és gyűjtőkből álló küldöttséget a kiállítást szervező három kereskedelmi galéria – az acb, a kisterem és a Vintage – fogadta. A galériák együttműködése folytatódott az Art Cologne fogadóterében is, ahol egy közös bemutatót rendeztek 2015-ben. 2017 tavaszán egy negyedik galéria is bekerült a képbe. Bár egy kicsit másképp. Szántó András kurátorsága alatt a new york-i Elizabeth Dee Galéria válogatott a neoavantgárd alkotások közül, szintén a három galériával összefogásban. Hajas munkái mindegyik bemutatón jelen voltak.

Mindezek ellenére érdekes módon Hajas esetében sem a 2000-es évek közepétől megerősödött múzeumi kiállítási jelenlét, sem azok kereskedelmi galvanizáló ereje nem generált további jelentős közgyűjteményi beszerzést, kivéve az említésre igen csak méltó Art Institute of Chicago vásárlását, akik még anno a *Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964–1977* című tárlatuk kapcsán ismerkedtek mag Hajas munkáival. Az említett kiállításon, Hajas nem került bemutatásra, de a *Levél barátomnak Párizsba 1975-ös utcai akcióból hét darab fotográfiát megvásárolt gyűjteménye részére 2011-ben*. Emellett a Ludwig Múzeum bővítette a már addig is szépszájú Hajas gyűjteményét. A piac természetéből adódóan magánygyűjteményi vásárlásokról publikus információt nem találtam, azonban, amikor Pöcze Attilát a vásárlásokról kérdeztem, megosztotta velem, hogy az életmű jellegéből adódóan jellemzően intézményi érdeklődés övezi Hajas munkásságát.¹⁶

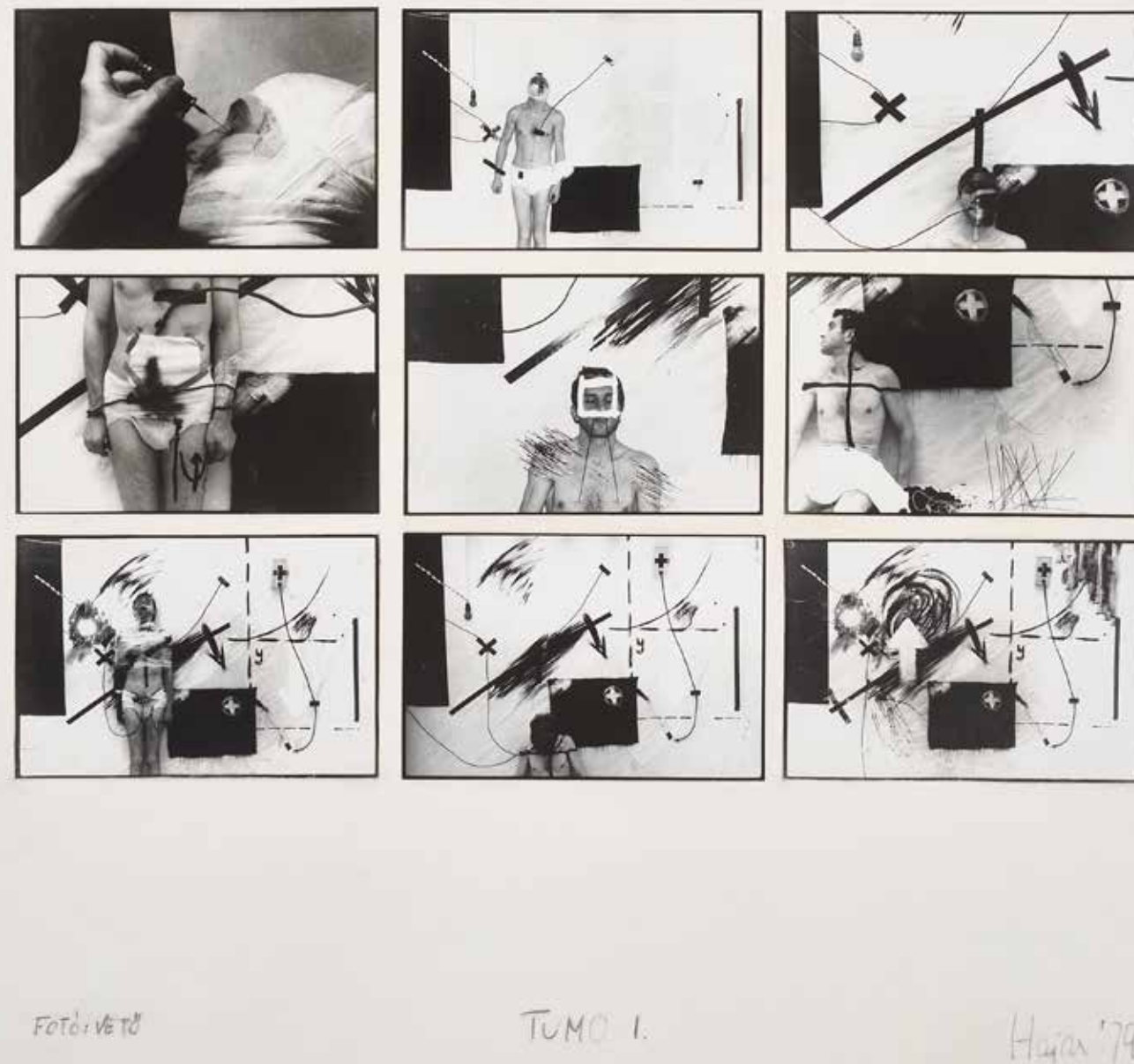
HOGYAN TOVÁBB?

Leszögezhetjük, hogy Hajas estében nem (újra) felfedezésről van szó. Vitathatatlan ugyan, hogy Hajas Tibor kilenc művének szereplése a 2017-es Velencei Biennálé központi pavilonjában mérföldkönek számít Hajas hazai és nemzetközi pozícionálását illetően. A szakma azonban nem most talált rá Hajas művészetére. Hajas ott volt akkor és ott van ma is a nemzetközi áramlatokban. Az ugyanakkor tény, hogy léte, vagyis ott léte egyre megkerülhetetlenebb. Ezeknek

a mechanizmusoknak a kapcsán az említett kiállítás kurátora, Marcel, olyan területek felszínre való töréséről beszél, amelyek a nyugati diskurzuson belül nem voltak jelen, továbbá arról, hogy „a művészettörténet pontosan azt a célt szolgálja, hogy a kártyalapokat újra lehessen osztani.”¹⁷ Ez az, ami most történik.

Ebben a változó, lehetőségekkel teli időszakban azonban célszerű lenne a saját stílár formanyelvünk és konszuszusaink kialakítása. Úgy vélem, hogy vannak olyan kérdések, amelyek tisztázása a művek műviségének megőrzése érdekében fontos lenne. Az egyik a szerzőiség kérdése, melyre jelen riport részletesen nem tért ki, azonban Hajas esetében, aki fotósokkal és bizonyos sorozatoknál ennél jóval többel, szerzőtársakkal dolgozott együtt, a szerzőiségkérdésének tisztázása fontos pont lehet az életmű utóéletének vonatkozásában. Hajas halála után a performanszok negatívjai, azok fotósánál, Vető Jánosnál maradtak, akitől később a Ludwig Múzeum megvásárolta ezeket. Vető korábban digitalizálta, archiválta a negatívokat. Személyes beszélgetésünkkel elmondta, hogy ő nem szeretné, ha elveszne az a rengeteg „jó mű”, amely nem lett a tablók része. Így a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeumba tervez egy kiállítást a *Tumo* és a *Chöd* sorozatok eddig nem ismert darabjainak digitális újraértelmezéséről.¹⁸

Az, hogy egy újraértelmezett bemutató, az újraértelmezett sorozatokkal hogyan fog hatni Hajas piacára most nehéz megmondani. Mindenesetre izgalmas folyamatokat indíthat el, csakúgy, mint a tavalyi évben megerősödött jelenlét is. Véleményem szerint, hogy a tablók a piacon (tovább)élnek a sorozatok darabjainak számító szinguláris darabokban, az a művészeti világ és a műtárgypiac fejlődésének következménye. Ezen hajtások nélkül a művek sok esetben elszigetelődnének és még a nemzetközi múzeumi bemutatókig is nehezebben jutnának el, amelyek pedig elengedhetetlenek az életmű megérdemelt pozícionálásához. A műalkotások pusztán „némelyikének” műalkotás volta nem kérdés számomra, a művészettörténeszeknek azonban el kell dönteniük, hogy a szakma hova sorolja őket. És azt, hogy hogyan és hova árazzuk ezeket a képeket, abba a piac meghatározó hangja is bele fog szólni.



Hajas Tibor: *TUMO I.*, fotó: Vető János © HUNGART 2018 © LUDWIG MÚZEUM

¹ BEKE László: „Hajas Tibor”, *Művészlexikon – Artportal.hu*, Online: <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/hajas-tibor-98/>
² Személyes beszélgetés MELNYI Józseffel, Budapest, 2017, november 15.
³ Hajas feleségének halála után Gát János lett az örökség kezelője.
⁴ Személyes beszélgetés BEKE Lászlóval, 2017, november 22.
⁵ Illusztráció: *Önéletrajz – MTA Művészettörténeti kutatóintézetének tulajdona*. HAJAS Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005, 100.
⁶ HAJAS Tibor: „A fotó, mint képzőművészeti médium”, *Hajas Tibor 1946–1980*. Emlékiállítás Katalógus, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1987.
⁷ BAKSA Soós Vera: *Kényszerleszállás*, Kiállítási Katalógus, Ludwig Múzeum, 2005, 16.
⁸ Személyes beszélgetés Vető Jánossal, Budapest,

2017, december 1.
⁹ *Képkorbácsolás. Hajas Tibor (1946–1980) Vető Jánossal készített fotómunkái*, szerk. BEKE László és VETŐ János, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2004.
¹⁰ Személyes beszélgetés SCHULCZ Katalinnal, Budapest, 2017. november 23.
¹¹ Uo.
¹² *Kontakt – ... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig – MUMOK, 2006. március 17. – 05. 21; *Kontakt... Works from the Art Collection of Erste Bank Group*, Institute of Contemporary Art – Dunaújváros, 2008. 05. 7. – 06. 13.
¹³ *Képkorbácsolás. Hajas Tibor (1946–1980) Vető Jánossal készített fotómunkái*, szerk. BEKE László és VETŐ János, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2004. Hat darab tabló a budapesti Ludwig Múzeum tulajdonában, három a Magyar

Nemzeti Galéria, három a Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, kettő Székesfehérváron, egy pedig a pécsi Modern Képtár tulajdona.
¹⁴ Személyes beszélgetés VETŐ Jánossal, Budapest, 2017. december 1.
¹⁵ *Kiállítás: A múlt szabadsága. Válogatás Alföldi Róbert fotógyűjteményéből „Neoavantgárd fotóművészet Magyarországon az 1960-as évektől napjainkig”*, Mai Manó Ház, 2016. január 16. – április 10.
¹⁶ Személyes beszélgetés Pöcze Attilával, Budapest, január 31.
¹⁷ KÁLMÁN Borbála: *Hajas Tibor A Velencei Biennálén – Villáminterjú Christine Macel Főkurátorral*, Ludwig Múzeum Blog, http://ludwigmuseum.blog.hu/2017/11/21/hajas_tibor_a_velencei_biennalen_villaminterju_christine_macel_fokuratorral
¹⁸ Személyes beszélgetés VETŐ Jánossal, Budapest, 2017. december 1.

A KURSALA TEREM, EGY KIÁLLÍTÓTÉR ANDALÚZIÁBAN

Fordította Ádám Anikó

Ha az andalúziai Cadíz városában járunk, a tengerpart hosszú sétára invitál minket. Napközben, vagy este, amikor lemegy a nap, elkápráztatja szemünket az intenzív fény, az óceánban fürdő fehér város és a természet tiszta színei. Az úgymond egzotikus déli tájak látványa előhívja emlékezetünkben a kliséket, muszáj fotókat készítenünk a családi album számára, és amatőr etnográfusként rövid kis riportokat fabrikálunk. De ha kitartóak vagyunk, felfedezhetünk az egyetem egyik épületében megbújva egy kis kiállítótermet, amely a spanyol és nemzetközi kortárs fotográfia alkotásainak ad otthont. A Kursala teremről van szó. Ahogy belépünk, a 2007-ben indított program alkotásainak láttán megcsap minket az újdonság szele. Ekkoriban a Cadízi Egyetem (UCA), a földrajzi és kulturális periférián található kisvárosban, fényévekre a divatos művészeti központoktól, kockázatos kulturális vállalkozásba fogott. A kicsi és egyre csökkenő költségvetésből létrehozott kiállításokat a kezdetektől Jesús Micó, művész, tanár és kurátor szervezte. Eleinte hagyományos módon a feltörekvő és befutott művészek kiállításait és katalógusait láthatta a közönség, majd Jesús Mico elhatározta, hogy merészebb távlatok felé indul, amelyek nem kecsegtettek könnyű és azonnali eredménnyel. Hosszú távra tervezett, sietség nélkül kitartóan és szenvedélyesen. A vállalkozás sikerességét a különleges kiadványokra építette.

Minden évben hat fiatal spanyol fotográfus válogatnak ki munkáik vizuális és koncepcióális értékei alapján. A művészek ezután egyszerre építik fel a hat héten át látható

kiállítást és készítik el a *Kursala Füzetek* (*Cuadernos de la Kursala*) címmel publikált fotókönyvet. Messzire kerültünk tehát a hagyományos kiállítási katalógusoktól, amelyek nem sokban különböznek egymástól és a falakon látható művek transzpozíciói csupán. A Kursala teremben minden más. A fotókönyv nem a kiállításához kapcsolódik, olyan, mint egy útlevel a kortárs spanyol művészvilágba vezető úton, lehetőség, hogy a fiatal művészeket megismerje a szakma. Minden művész maga tervezi meg a könyv formáját és hozza létre a tartalmát. Jesús Mico szerint olyan sajátos kiadványról van szó, amely konceptuálisan és koherens módon kapcsolódik a fotográfiai projekthez, vagyis egyfajta „művészkönyvről” beszélhetünk, amely önmagában is egy könyvformájú műalkotás: fotókönyv fotókkal, grafikával, tipográfiával, különleges papíron, finom kidolgozású borítóval, egyedi oldalszámokkal, és magas minőségű nyomtatásban. Minden egyes fotókönyv különálló tárgy, amelynek különböző a formája, egyéni esztétika és tervezés alapján készült, tehát tökéletesen ellentmond annak, amiről felismerhetnénk egy homogén külsejű sorozatot. Jesús Mico inkább heterogén, bár formailag, tematikusan és konceptuálisan egységes független könyveket ad ki, amelyek ugyanakkor a teremben rendezett kiállításokhoz kapcsolódtak. A könyvek alakja, valamint (tapintható és vizuális) fizikai külseje egyedi, ugyanakkor a belső oldalak koherens módon mutatják be fotókat. A *Kursala Füzetek* sorozat végül mintegy 60 kiadványból, kiváló írók, kiadói szakemberek, képzőművészek és



fotóművészek munkáiból álló galaxissá nőtt. A „Kursala szellemiség” szerint mindenki demokratikus módon hozzáférhet a Füzetekhez. A szerkesztők szerint az érdeklődők könnyedén, ingyen és legálisan tölthetik le pdf formátumban a kész köteteket a Cadízi Egyetem weboldaláról. Az ötvenedik szám, amelynek az *L* címet adták, egyfajta összefoglalása volt az eddigieknek; az elmúlt évek legjelentősebb közreműködő művészei közül öt szerző mutatkozott be újra: Cristina de Middel, Ricardo Cases, Simona Rota, Aleix Plademunt és Juan Valbuena. A *Kursala Füzetek* több díjat is kapott a szakmai találkozók alkalmával. 2017-ben Nicolás Janowski kapta meg Mexikóban a Legjobb Latin-amerikai Fotókönyv díját a *Fin del Mundo* című könyvéért. Korábban, 2014-ben, a Festival International PhotoEspaña alkalmával adták át Simona Rotának a Legjobb Spanyol Fotográfiai Könyv díjat az *Ostalgia* című munkájáért. És ugyancsak 2014-ben nyújtotta át a zsűri a Premios Graffica díjat az egész sorozatnak, amely „merészen, szabadon és új nyelven szól a fotográfiáról”, sőt minden egyes füzet a piac normáitól eltávolodva újra és újra felvállalja a veszélyt azzal, hogy megújítja a fotográfiai narratívát. A zsűri ezzel a fiatal fotográfusok munkáinak a terjesztését is jutalmazza, hiszen a *Kursala Füzetek* nélkül a művészek még sokáig nem tudtak volna rivaldafénybe kerülni.

Cím: Kursala Terem, Edificio Constitución 1812 de Cádiz, Avenida Gómez Ulla, Cádiz, Spanyolország. A terem az egyetem időbeosztása szerint tart nyitva. Hétfvégén, valamint a karácsonyi és húsvéti ünnepek alatt és 08.ban zárva tart. A *Kursala Füzetek* letölthetők a Cadízi Egyetem honlapjáról:
<http://extension.uca.es/creacion-catalogo-exposiciones/>

SZELÍD en vagy Vadu

Útkeresés &
önreflexivitás
a pixelforradalom
utáni években – *Mymuseum* az Art Marketen



Maisoon Al Saleh: cím nélkül, 2017, printed digital photo, © Ethad Modern Art Gallery

AZ ELMÚLT NÉHÁNY
ÉVBEN-ÉVTIZEDBEN
TAGADHATATLAN
VÁLTOZÁS ZAJLOTT
LE A FOTOGRAFIKUS
KÉPRŐLVALÓ
GONDOLKODÁS
TEKINTETÉBEN.
EGYRÉSZE A MŰVÉSZET,
MAJD NYOMÁBAN
EGY LADIKHOSSZAL
LEMARADVA A
TUDOMÁNYOS
GONDOLKODÁS VÉGRE
FELISMERTE AZT A
SZÜKSÉGSZERŰSÉGET,
HOGY A KÉPEK
HEGEMÓNIAJÁT,
ELNYOMÓ HATALMI
MECHANIZMUSAIT
HIRDETŐ TÚLJÁRATOTT
BESZÉDMÓD
HELYETT EL KELL
ISMERNI A VIZUÁLIS
GONDOLKODÁS
ÖNÁLLÓSÁGÁT, ÉS
FEL KELL TÉRKÉPEZNI
ANNAK IMMANENS
SAJÁTOSÁGAIT.



Bíró Dávid: *Axiom 1*, 2017, printed digital photo, © Bíró Dávid

William John Thomas Mitchell 1992-es emblemikus tanulmányában¹ egyenesen képi fordulatról ad számot: bejelenti a „Gutenberg-galaxis” folytonos, lineáris világmegélési stratégiájának, ha nem is a csődjét, de legalábbis a megtorpanását, és egy új típusú, szimultanizmusra és multiperspektivizmusra építő modell sarokpontjait jelöli ki. Másrészt a pixelforradalom² óta alapjaiban látszott megdőlni mindaz, amit a fényképről addig tudni véltünk, és a virtualitás lassacskán olyan farkassá változott, mely a valóság felfalásával fenyegetett.

Tulajdonképpen egy többszörös és be nem záródó térbeli átrendeződésnek lehetünk tanúi, amely olyan sebességgel és olyan sokféle irányba szórja a sugarait, hogy szinte lehetetlen letapogatni az útját. Egyszerre történik az egyén és a társadalom szintjén, egyszerre megy végbe az alkotás és a befogadás folyamataiban. A képek kiléptek az ábrázolás börtönéből, feltörték, gyanússá tették a vizuális tények igazságát, és vadregényessé³ váltak. A perspektíva és vele együtt a percepció viszonylagossá, ingoványossá (már-már fiktiivé⁴) lett. Ez pedig azzal jár együtt, hogy a képek többé nemcsak leképezni vagy kifejezni képesek, át is formálják azt, aki nézi, sőt, aki készíti őket.

De vajon hová, milyen irányba tarthat egy ilyen átalakult képi világban a fotográfia? Hogyan hatja át az alkotók képzelőerjét (*Einbildungskraft*) a pixelben-való-lét gyakorlati tapasztalata? Hogyan hajlik rá aztán – szelíden vagy vadul – a munkáikra ez a bizonytalannáviszonylagossá tett perspektíva? – Ezekre a kérdésekre kutat egy lehetséges/érvényes válasz után az Art Market egyik izgalmas, új kiállítója, a Mymuseum Galéria.

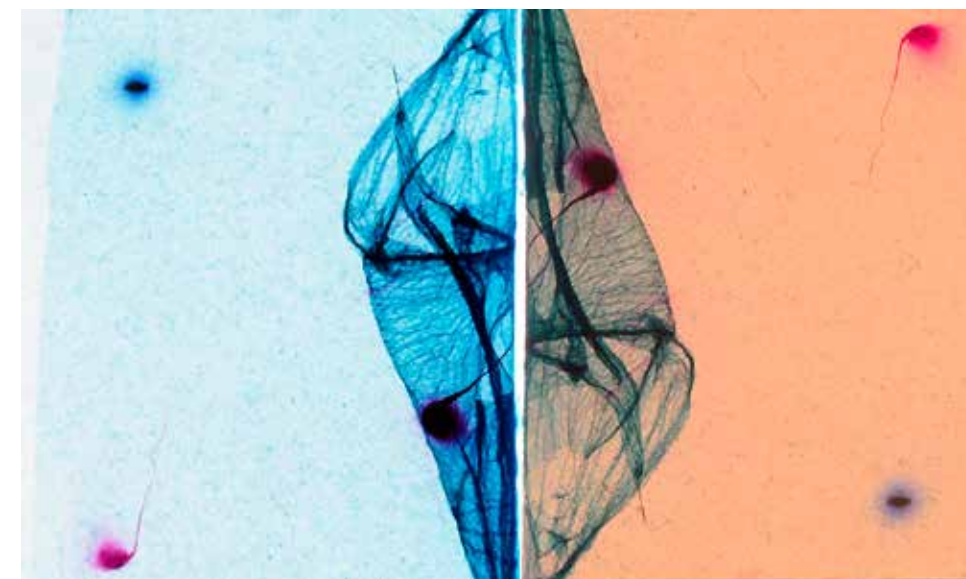
A galéria frissen alakult idén tavasszal, Szendrő Veronika és Török Tünde vezetésével. Esztétikai szempontból az a missziója, hogy a digitális vagy az archaikus–digitális világ közötti térben alkotó művészek munkáit mutassa be a közönségnek. A kész munkákat azonban nemcsak és nem elsősorban offline teszi elérhetővé (vagyis, nemcsak a kiállítóteremben sétálva, vagy printre nyomtatva), hanem online és pixelformában is; a Mymuseum ugyanis egyedi tervezésű, speciális digitális fakereteket készít, ezekben jelennek meg azután a letöltött képek odahaza. A keret tehát többet tesz, mint hogy leválaszt egy jelentékeny szeletet a valóságból; többet tesz, mint hogy kijelöli az artefaktum határvonalait. A keret egy találkozás helyszíne, amelyben a virtualitás és a realitás síkjai összemosódnak, és amelyben maguk a lehívott képek Proust szavait kölcsönözve „valóságosak anélkül, hogy aktuálisak lennének, és ideálisak anélkül, hogy elvontak lennének”.⁵ Valójában sosem öltönek végleges formát, nem állapodnak meg, a folyamatos keletkezés állapotában vannak. Így attól függetlenül is, hogy a keretben megjelenő képek statikusak vagy éppen dinamikusak-e (mindkettőre láttunk a standon példát), egy belső mozgást, vibrációt hordoznak magukban; egy kontinuos sokaság állandó differenciálódását.

Talán ezért is oszcillál a tekintetünk, mikor ezeket a félig valóságos, félig virtuális képeket nézzük: nem találunk igazán stabil fogódzkodót rajtuk. A képek, bár a digitalizáció a forrásuk, ezért *természetesek* a szemnek, valahogy mégsem evilágiak; pixeleik lazák. Sűrűsödnek, majd szétgyűrűznek, épp úgy, ahogy a víztükör Rajnai Ákos *Lakeside* munkájában; csak időzni tudunk felettük, azonban nem tudjuk magunkévá tenni őket, *képtelenek* vagyunk olvasni bennük. Szerintem ez a lényege a (fotografikus) kép jelen státuszának. Hiszen a képek, ma, amikor már-már a valóság szintjére emelkednek, az emberekből pedig képszerű monaszok lesznek,⁶ elvesztik azt a feladatukat, hogy ablakot nyissanak a tapintható valóságra.

Meglehet, nem is akarják többé ezt tenni; a kép nem az egy, esetleg két irányú jelentés keresés útját járja. Ugyanakkor nem is feltétlenül a párhuzamos valóságok, a megannyi szemszög sokféleségének a dokumentációját végzi. A fotográfia manapság sokkalta inkább egyfajta transzverzális feltárást végez: a különböző technikai/tematikai formák lehetséges érintkezési pontjait, és az érintkezés következményeit térképezi fel, illetve köti össze.

Nem véletlen, hogy korunkban annyi önreflexív alkotással találkozhatunk. Egy ideje szükségessé vált a fotográfiának mint médiumnak a kereteire rákérdezni, kicsit vizsgálódni, kutakodni, és talán szükségessé vált a kereteket némiképp átrajzolni is. A Mymuseum digitális művészei éppen ezt a feladatot végzik: a reális/virtuális, statikus/dinamikus, analóg/digitális vagy éppen a grafikus/fotografikus lehetséges érintkezéseiből fakadó konfliktusokkal foglalkoznak.

Így az Art Marketen helyet kaptak Martinkó Márk mákgubó és tengericsillag digitális fotogramjai (a *Reborn* sorozat tagjai), amelyek egyfelől a valóságleképezés hibás voltára és a sokszorosítás roncsoló hatására, másfelől pedig a percepció manipulálhatóságára és a nézőpont viszonylagosságára hívják fel a figyelmet. A sokszorosítás furcsa hatást keltő eszköz a fotográfiában, nosztalgiát ébreszt. Akarva-akaratlanul is Walter Benjamin ismert szövegéhez⁷ köti ugyanis a képeket, és az „itt és most” helyett a „nem-itt és máskor” kontextusába ágyazza őket.



Isabel Val: *Formas 1*, 2017, digitális kompozíció, ed. 1/50, ©Mymuseum

Isabel Val *Formas 1–2* munkája a fotográfia anyagára és pozíciójára kérdez rá. A duóban maga az eljárás, vagyis a roncsolás kristályosodik láthatóvá, míg a megrongált, *eredeti* fotó rejtve marad. Technikailag a képeket a negatívok vegyszerrel történő rongálásával hozza létre, az absztrakt formákat pedig maga a „roncsolás” rajzolja ki. A digitalizált változat így egy festményszerű, fonálmintázatú képet véglegesít, amelyben – akárcsak a mikroszkóp alatt a biológiai szövetek –, vizsgálhatóvá válik a fotográfia tárgya, anyaga és a képkötő eljárás. Vad megközelítése ez a fényképészetnek!

Hasonló gondolatmenetet követ egyébként a galéria két másik művésze, Nagy Tibor és Trembeczki Péter is. Előbbi *Narrative spaces 1–2*, utóbbi *Salted Youtube prints* sorozatában szintén az analóg és digitális valóságok érintkezésének konfliktusait vizsgálja. Valhoz hasonlóan az ő munkáik is a fotográfia anyagát teszik láthatóvá, és így vagy úgy, szintén a „roncsolást” választják eszközzül. Míg Nagy az analóg technikából indul ki és a fotografikus teret teszi viszonylagossá a digitalizáció által, Trembeczki a virtuális/digitális képet veszi alapul, és házasítja egy archaikus, közel százötven éves ezüst-nitrátos eljárással, a sópapír technikával.

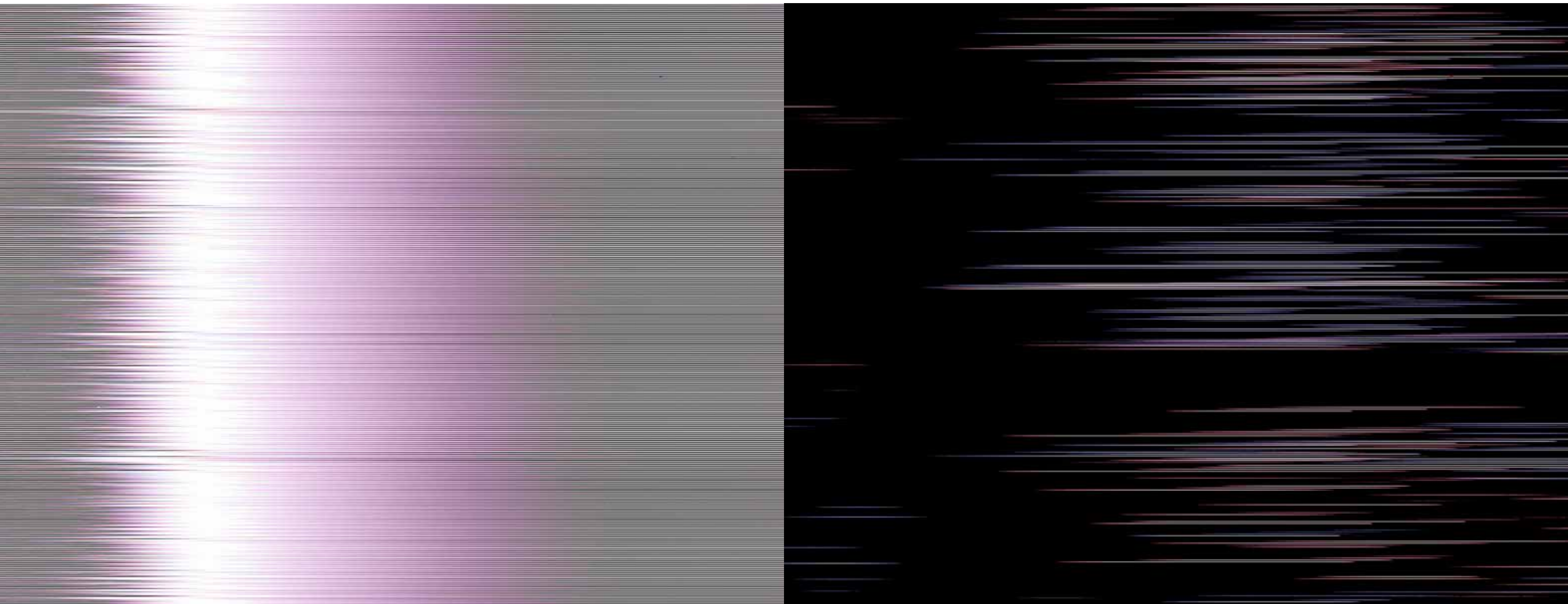


Trembeczki Péter: Salted YouTube Prints - space150: *Tron Guy*, sóoldatos print, ed. 1/5 + 1 ©Mymuseum



Trembeczki Péter: Salted YouTube Prints - liamkylesullivan: *LetMeBorrowThatTop*, sóoldatos print, ed. 1/5 + 1 ©Mymuseum

Szintén Martinkó munkája a *City noises* sorozat, amelyben a fentiekhez hasonlóan – bár más szemszögből tekintve – ugyancsak a fotográfia anyaga és tere válik kérdéssé. Martinkó magát a képalkotási folyamatot töri fel: meghekkkel egy digitális kamerát, amely nem a fény, hanem a zajok rezdülései segítségével rajzolja meg a képeket. A kész fotókon így szirénázást, nagyvárosi robajokat vagy éppen autódudát látunk. Meglehetősen grafikus, progresszív eljárás ez, kizár minden tényezőt, amely alapján hagyományosan fényképként határozhatunk egy képet. Ezek a munkák tehát más-más irányból, de tulajdonképpen egyöntetűen azt a sürgető kérdést szegeznek nekünk, hogy ma, a 21. században, vajon mit jelenthet számunkra a fotografikus kép?



Martinkó Márk: *City Noise - Street Noise*, 2012, vegyes technika: 4 giclée print (24x18 cm) speciális keretben, ed. 1 + 1 ©Mymuseum

Martinkó Márk: *City Noise - Horn*, 2012, vegyes technika: 4 giclée print (24x18 cm) speciális keretben, ed. 1 + 1 ©Mymuseum

Valóban: mit jelenthet? Ha kicsit kitekintünk a Mymuseum berkei közül az Art Marketen, láthatjuk, megannyi alkotó teszi fel – szelíden vagy vadul – ugyanezt a kérdést. Például a Kaposvári Egyetem standján kiállító Balogh Viktória, aki már-már mnémoszünéi *Táblák* című képeivel a hagyomány és tudás, a nyomok hálózatának és a hálózat olvashatatlanságának nyugtalanító kérdését, illetve az eredet problémakörét feszegeti.

A MOME standján kiállító Regős Benedek *Szerkezet* című sorozatának kiállított képei a fotografikus kép felépítésének és/vagy működési mechanizmusának metaforái. Bíró Dávid *Axiom* sorozata a valóság és a digitális képkalkítás összeköttetéseként használatos *colorcheckert* állítja középpontba mint a percepció viszonylagosságának szimbólumát. De például a közel-keleti Etihad Modern Art Gallery vendégstandján kiállított munkák között is hasonló, (ön)reflektáló kérdések várnak ránk, elsősorban Maisoon Al Saleh portréiban, amelyekben az arcok helyét a digitális szignálok veszik át.

Regős Benedek: *Szerkezet*, 2015, printed digital photo, © Regős Benedek



Jellemzőnek tűnik tehát az a tendencia, hogy az alkotók a fotográfia helyzetét, anyagiságát fényképezzék le, ilyen-olyan megközelítésben magát a gondolatot vessék fotópapírra – vagyis, monitorra. A szó szoros értelmében véve így maga a fénykép elhalasztódik,⁸ és az utalások, eltolások azok, amelyek mozgásban, játékban vannak. De vajon merre tartunk? Talán visszatérünk a nagy narratívákhoz, vissza a klasszikus reprezentációhoz? Merre tart a fotográfia?

¹ MITCHELL, William John Thomas: „A képi fordulat”, *Balkon*, 2007/11–12, http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html, 2017. 11. 10.

² Ezt a Photoshop kilencvenes évekbeli megjelenésétől számíthatjuk.

³ Bizonyos értelemben mindig „vadak” voltak, erről bővebben lásd BAUDRILLARD, Jean: *Az utolsó előtti pillanat. (A közönyös paroxista.) Beszélgetések Philippe Petit-vel*, Budapest, Magvető, 2000.

⁴ PFISZNER Gábor: „A fényképezés (kicsit) rövid története”, *Balkon*, 2009/9, 32, https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2009_09/35, 2017. 11. 10.

⁵ „[...] réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits [...]” Idézi DELEUZE, Gilles: *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, 99, in OLAY Csaba – ULLMANN Tamás: *Kontinentális filozófia a XX. században*, Budapest, L'Harmattan, 2011, 400.

⁶ WELSCH, Wolfgang: *Estétikai gondolkodás*, Budapest, L'Harmattan, 2011, 11–60.

⁷ BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, 2017. 11. 10.

⁸ Érdeemes elgondolkodni azon, hogy ez mennyiben áll összefüggésben azzal, hogy a digitális fotó elvesztette az analóg fényképre még jellemző indexikusságot.



A fotográfia legjava

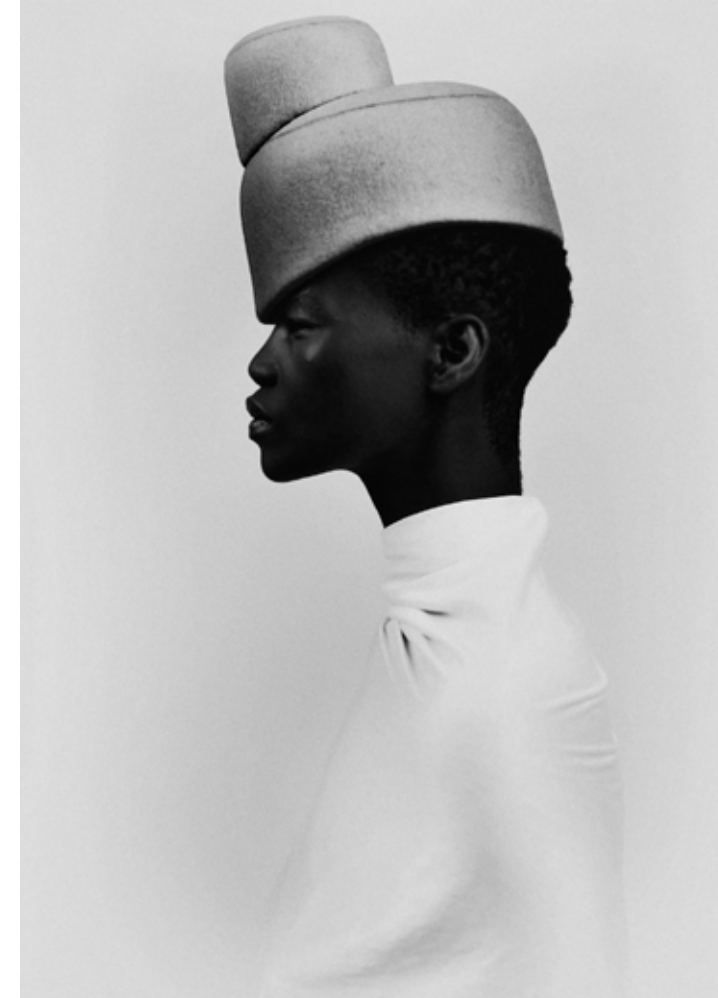
– Haute Photographie Rotterdam 2018

René Burri (balra) és Ata Kandó (jobbra) munkái, Haute Photographie Rotterdam 2018 © Bastiaan Woudt

A második világháborúban majdnem porig bombázott Wilhelmina rakpart Holland-Amerika Hajózási Társasághoz tartozó, újjáépített ingatlanjait 1953-ban adták át. Az eredetileg raktárként használt betonblokk 2007 óta szolgál a Holland Fotómúzeum (Nederlands Fotomuseum) otthonául, kiváló teret biztosítva az együttműködéshez: a vásár oktatási és kulturális programját a múzeummal közös szervezés teszi különösen csábítóvá a nagyközönség számára. A főbejáraton belépve azonnal a fényképészet veszi át az irányítást: a jobbra tartók a Fotómúzeum legfrissebb kiállítását vehetik szemügyre, míg balról az *Haute Photographie* hívogat: könnyen egész napos programmá alakulhat a látogatás.

Az *Haute Photographie* Hollandia kisebb léptékű művészeti vásárai közé tartozik, igyekszik azonban magának fontos szerepet kivívni. A megközelítés minden kétséget kizáróan formabontó: a hét országból érkező tizenkét résztvevő galéria, enyhe túlzással, szinte rejtőzködik. A hangsúly a hatvanhét alkotón van: a szervezők célja egy olyan ideiglenes múzeum létrehozása, amely évente összehozza a legnagyobbakat és a legígéretesebbeket. Így kerülhetnek egy légtérbe René Burri (1933–2014) és Ata Kandó (1913–2017) vintage képei a húszas éveik elejét taposó, holland akadémiaikról frissen kikerült művészekkel (*Haute Talent*), illetve az olyan karrierjük csúcán álló, elismert kortárs fényképészekkel, mint Jacqueline Hassink (1966) és Michael Wolf (1954).

EGY 2016-BAN SZERVEZETT NAGYSIKERŰ PRÓBAVÁSÁR UTÁN AZ IDÉN HARMADIK ALKALOMMAL KERÜLT MEGRENDEZÉSRE AZ *HAUTE PHOTOGRAPHIE*. A ROTTERDAMI MŰVÉSZETI HÉT (ROTTERDAM ART WEEK) KERETÉBEN MEGVALÓSULÓ ESEMÉNY A FOTOGRAFIA LEGJAVÁT ÍGÉRI – ÉS, HABÁR A BEHARANGOZÓ ALAPJÁN TÖBBET VÁRNA AZ EMBER, A JELEN LÉVŐ MŰVÉSZEK MINDENKÉPP MEGÉRNEK EGY MISÉT.



Bastiaan Woudt, *Thula Neka*, 2017, courtesy Kahmann Gallery



Nobuyoshi Araki: *Tokyo Comedy*, 1995, ezüst zselatin print © Nobuyoshi Araki, IBASHO, Antwerp



Miho Kajjoka (balra) és Hideyuki Ishibashi (jobbra) munkái, Haute Photographie Rotterdam 2018 © Bastiaan Woudt

Michael Wolf (balra) és Jacqueline Hassink (jobbra) munkái, Haute Photographie Rotterdam 2018 © Bastiaan Woudt

Az Haute Talent idejű csapata hat frissdiplomásból áll, akiket az esemény mögött álló Roy Kahmann és Willemijn van der Zwaan készített fel első piaci szereplésükre. Képeiket az elegáns kávézón átvágva vehetjük szemügyre. Két alkotót szeretnék kiemelni az ifjú művészek közül: Peronne Perre (1995) elérhetetlen vágyak inspirálta képein fontos szerepet játszik az emberi test és a holland táj összhangja. A kíméletlen valóság okozta csalódások már-már romantikus, álomszerű ábrázolása különös aurát kölcsönöz munkáinak: a tökéletlenség szépsége szinte terapeutikus a szemlélődő számára. A legmegkapóbbak azonban talán Tamara Stoffers (1996) Szovjetunió inspirálta kollázsai. Habár vitakozhatnánk arról, hogy a művész könyvekből és magazinokból származó, pusztán vizuális asszociációkon alapuló összeállításai mennyire tartoznak a fotográfia témakörébe, a friss, bohókás, politikától és kelet-európai fájdalomtól mentes alkotások jólesnek a szemnek. A *l'art pour l'art* híveinek mindenképp érdemes a művész pályafutását követnie, annak ellenére, hogy talán hamarosan forradalmibb vizekre evez majd – hiszen választott médiumának története alapján erre visz majd útja.

Az új tehetségek szomszédságában, a rendezvény szívében találjuk az 1930 és 1980 között készült vintage nagytapaszt. Az olyan vásárok felé húz mindig a szívem, ahol jó eséllyel belefuthatok nagy klasszikusokba. Kellemes ritmust adnak egy rendezvénynek, ha a korszakok változásai valahogy elmosódnak az egyébként legkevésbé sem rejtegetett piaci célok. Ahogy a látogató egy nem túl meggyőző kortárs kép után a sarkon túl egy Nobuyshi Araki (1940) vagy Marvin E. Newman (1927) remekműbe fut, az megfizethetetlen élmény. A Hollandiában nagy becsben tartott Ata Kandó fotói közül az 1950-es években készült *Calypso és Nausicaa*, illetve *Álom az erdőben* című sorozat néhány képe került az Haute falaira; a svájci Burritól pedig, többek között, egy bizonyos argentin forradalmár ikonikus portréja. A csupán néhány négyzetméteres helyiségben furcsán hatnak a Kandó gyerekeiről készült mitikus fotók, Guevara, valamint Araki kontrasztos képeinek egyvelege – szívesen láttam volna valamiféle kifinomultabb tematikát. Szerencsére azonban könnyen elfelejti az ember ilyesféle fájdalmait, hiszen a kiállítást tovább szemlélve még megannyi érdekesség kerül az útjába.

A befutott kortárs alkotók közül ebben az évben Bastiaan Woudt (1987) nyert el kiemelt státuszt. A vásár kampányfotója az ő nevéhez fűződik, valamint a múzeum épülete mellett elsétálók megint csak az ő műveit láthatják a jókora ablakon keresztül. Az autodidakta művész absztraktba hajló, klasszikusokat idéző stílusa nagy jövőt ígér. A tavalyi kampánykép készítője, Stephan Vanfleteren (1969), idén is jelen volt. A leginkább portfotósként ismert, fekete-fehéret preferáló belga alkotó nemrégiben a II. Világháború 2600 kilométer hosszú Nyugati falát fényképezte végig, szó szerint. A málladozó betonmonstrumok és a felette uralkodni vágyó természet vadházasságát megörökítő képek már-már hipnotikus erővel bírnak, szerettem volna őket nagy méretben is látni. A katalógusban ígérték

helyett végül *Homlokzatok és kirakatok (Façades & Vitrines)* című sorozatát mutatta be a fényképész: az elhagyott vidéki üzlethelyiségeknek és kocsmáknak (ezúttal színes) emléket állító széria Vanfelteren legfrissebb munkája. Mindenképpen szeretném még megemlíteni az antwerpeni Ibasho galériát. A japán (illetve Japán inspirálta nyugati) művészeket képviselő kiállító nem csak a hétvége, hanem az utóbbi idők egyik legszebben prezentált falával lepelt meg. Miho Kajjoka (1973) madarokról és szaladgáló gyerekekről készült képei mind más méretben, a hagyományos képarányokat figyelmen kívül hagyva kerültek a térelválasztó gipszkartonra. Ám a keretek egyen feketéje és a bennük szinte levitáló, kerekített sarkú printek eleganciája iskolapéldája annak, amit én egy kiállítástól várok. Gombostűktől kíméljenek!

Mindent összevetve a rotterdami Haute Photographie kellemes élmény, bár hozzá kell tennem, nagyobb a füstje, mint a lángja. Az ígért könyvpiac befért a bejárattal szembeni sarokba, a maréknyi árus kínálata alig pár tucatra rúgott. A módosabb célközönség ellenére a falak itt-ott viselték még az előző kiállítás nyomait, valamint a kiállított fényképek nem kis százaléka már a 2017-es esemény során is itt lógott. A vásár emberi léptéke viszont mindenképp figyelemre méltó: egy barátságos, viszonylag kis térben teret adni a múlt nagyjainak és a jelen úttörőinek példaértékű, legyenek a célok bármily' piaciak.



Peronne Pere: *Volatile*, 2014 © Peronne Pere

Tamara Stoffers: *Sparrow Hills*, 2016 © Tamara Stoffers





Ata Kandó: *Álom az erdőben*, 1954, -ferrotyped- ezüst zselatin print © Ata Kandó Estate, Nederlands Fotomuseum



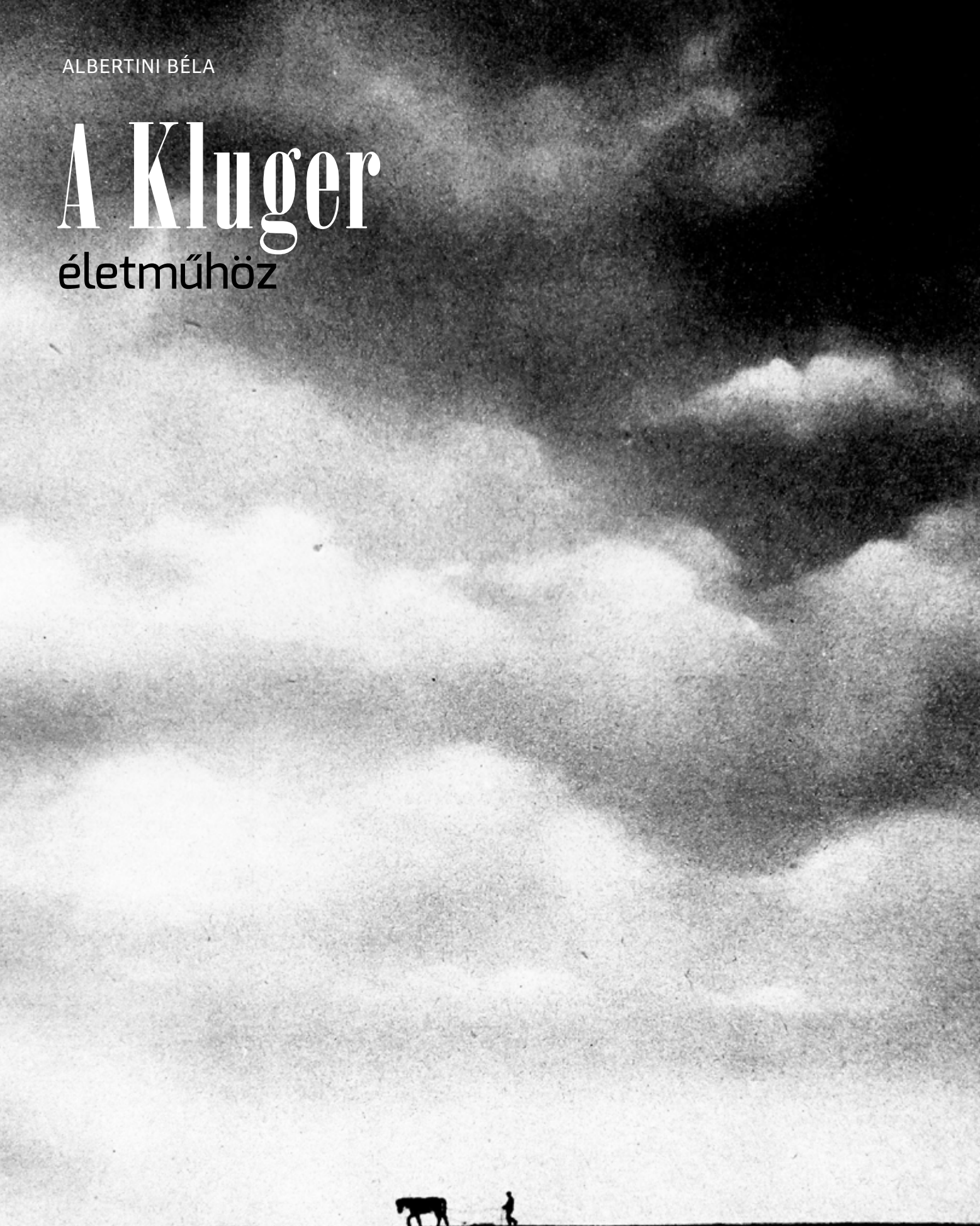
René Burri: *Che*, 1964, ezüst zselatin print © René Burri Estate, Magnum Photos, Bildhalle, Zurich



Marvin Newman, *Boy Blowing Bubble Gum*, 1950, ezüst zselatin print © Howard Greenberg Gallery New York

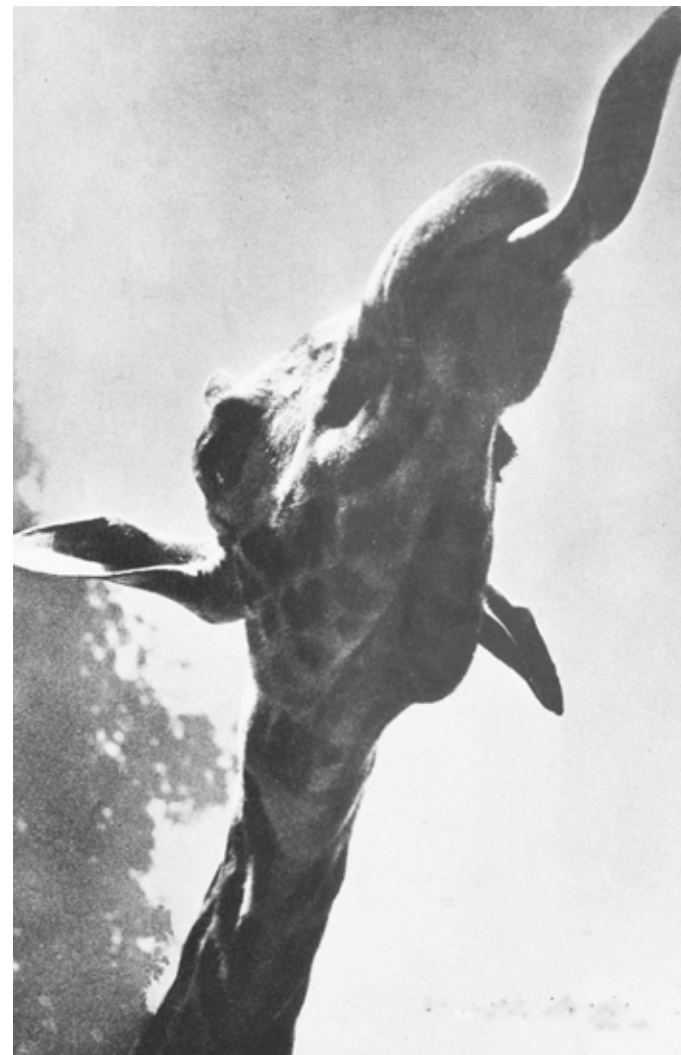
ALBERTINI BÉLA

A Kluger életműhöz



Kluger Zoltán: *A földműves*, Uhu, 1931–1932/9. (jún.) 37.

Érdemes lenne megnézni a Hadtörténeti Intézet és Múzeum fényképtárában, hogy Klugertől, aki pályája kezdeti szakaszában katonai szolgálatban fényképezett, őriznek-e első világháborús légifelvételeket – mivel ő ezen a területen dolgozott. Az ebbe a körbe tartozó képek dokumentálása ott általában igen alapos; a kartonokról még azt is meg lehet tudni, hogy az adott helyszíneken milyen magasságból készültek a felvételek, ez azonban önálló kutatási téma lehetne.



Kluger Zoltán: *Följebb már nem megy*, Scherl's Magazin, 1932/10. (okt.) 761. oldal utáni első műmeléklet

Kluger Zoltán: *Az alkoholista*, Das Magazin, 1929–1930/62. (okt.) 3998.



A Fotóművészet 2017/4. számában Somogyi-Rohony Zsófia beszámolója olvasható Kluger Zoltán budapesti kiállításáról.¹ Ez fontos hozzájárulás a Magyarországról eltávozott fotográfusok megismeréséhez. Mivel a kiállítás Izrael állam korai korszakából adott képet Kluger munkásságáról, érdemes visszatekinteni az ő korábbi fényképkészítő múltjára is. „Az 1920-as években Berlinben próbált szerencsét, ahol szabadúszó fotósként kereste kenyerét” – olvashatjuk az idézett cikk első oldalán.

Kluger Zoltán születési adatait a Magyar Nemzeti Levéltár Bács-Kiskun Megyei Levéltára őrzi. Ezek szerint nevezett 1896. december 8-án született Kecskeméten. Apja Kluger Bernát, 41 éves járásbírósi díjnok, Kecskemét, Vörösmarty utca 151. szám alatti lakos, anyja Weisz Emília 31 éves háztartásbeli volt.² Az anyakönyvi adatok azt jelzik, hogy Kluger közel háromnegyed évvel volt fiatalabb pályatársánál, Munkácsi Mártonnál. Ennek jelentőségére a Kluger képek értékelésénél kell visszatérni.



Kluger Zoltán: *Az üzembavai, Uhu, 1928–1929/6. (márc.) 53.*

Kluger Zoltán: *Nagyon barátságos arcot kérekl Uhu, 1928–1929/9. (jún.) 19.*

Kluger képkompozícióiban többnyire az új tárgyiasság lényegre törő szerkesztési rendje érvényesült; a szűk képkivágás, az anyagszerűség hangsúlyozása. Sajtófotós munkássága számos orgánusra kiterjedt és sikeres volt. Nem kétséges, hogy képeinek a lapokban történt megjelenése során Kluger a Munkácsihoz hasonló pályán futott. Ám az is egyértelmű, hogy Munkácsihoz képest, aki sokoldalúbb, szélesebb látókörű, estenként mélyebbre ásó alkotó volt, Kluger a második vonalba tartozott. Az ő nyomtatásban megjelent képei azonban így is figyelmet érdemelnek; egy sajátos időszakban a magyar fotókultúra részének tekinthetjük ezeket.



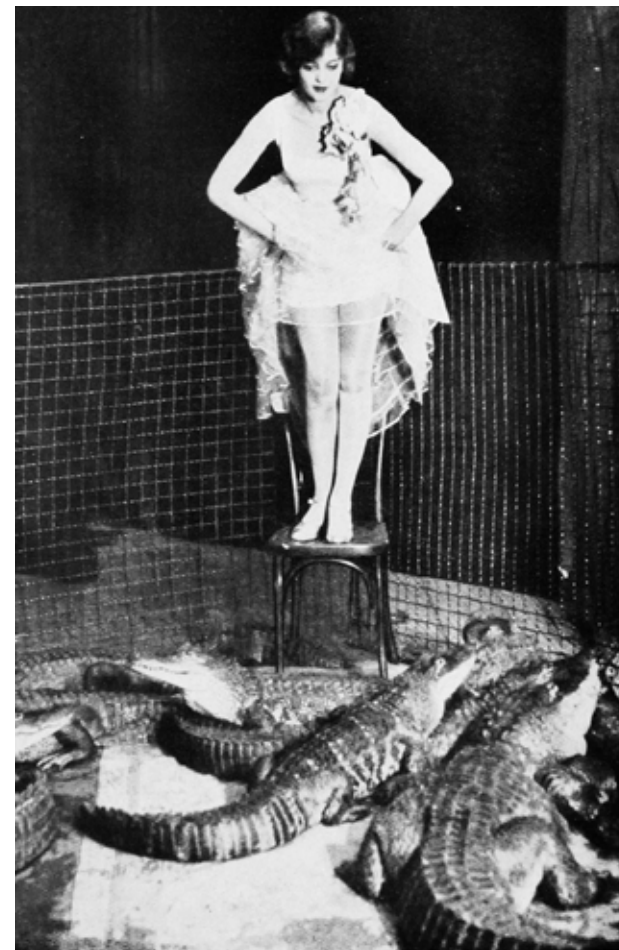
Kluger Zoltán: *Az énektanárnál, Der Querschnitt, 1932/11. (nov.) 824. oldal utáni első műmelléklet*

Kluger Zoltán: *Miss Aligátor, Das Magazin, 1928–1929/56. (jún.) 3635.*

Kluger Zoltán: *A gyermekszínházban, Der Querschnitt, 1932/2. (febr.) 132. oldal utáni negyedik műmelléklet*

Ezúttal a németországi sajtófotós szereplés legalább jelzésszerű bemutatása a cél. Ismert tény, hogy az 1920-as években – különösen azok második felétől – Németországban a képes újságok nagyon népszerűek lettek (más országokban is, de most ez a helyszín a vizsgálat tárgya). Csak a jelen téma szempontjából kiemelve néhány példát: ekkor jelent meg a sajtópiacon a lipcsei *Das Leben* (1923), a berlini *Der Querschnitt* (amely 1921-ben galéria-kiadványként évkönyvformában indult, majd 1923-tól sikeres folyóirattá vált; kevésbé ismert, hogy pár évfolyama a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár állományában is fellelhető); 1924: *Das Magazin, Scherl's Magazin, Uhu*; 1926: *Revue des Monats*. A hetilapként működő *BIZ (Berliner Illustrierte Zeitung* – eredetiben az írásmód eltért az *illustrierte* formától) már a 19. század utolsó évtizedétől kínált fórumot a fotográfia számára. Ezek a lapok az 1920–1930-as évek fordulóján nagy fényképfogyasztók voltak. A kérdéskörnek gazdag irodalma van az átfogó feldolgozástól az egyes sajtóorgánumok bemutatásáig.³ Kluger ebben a sajtóáradatban nyert bőséges publikációs lehetőséget. Néhány képének felidézése jelzi sajtófotós működésének

sajátosságait. Az itt mellékelt felvételek közel egy tizedét képezik a Kluger neve alatt odakinn megjelent sajtófotóknak, tehát csak egy keresztmetszetet jelentenek.⁴ Látható, hogy Kluger közreadott fényképeinek többsége valamilyen humorforrást képez. Az ilyen típusú felvételekre nagy kereslet volt az akkori magazinokban. Figyelmet érdemel, hogy egyes esetekben a fotográfus képpárokban fejezte ki magát. A *fotográfiai képpár* alkalmazása a németországi lapokban már a húszas évek első felében megkezdődött, a továbbiakban pedig hangsúlyos szerepet játszott. Ez a jelenség megérdemel egy későbbi részletesebb eszmefuttatást, annál is inkább, mert a hazai fotótörténet-írásban ennek is van mitológiája, amelyet célszerű eloszlatni. Kluger kinti sajtófotói között időnként magyarországi témák bemutatása is felbukkan – ilyenkor a korabeli *tsikosch-gulasch-fokosch* hangvétel is észlelhető. Ez azonban nem általános. Nagyon valószínű például, hogy a *Földműves* című felvétel Magyarországon készült, ennek ábrázolásmódja azonban már a formanyelvi modernizáció szellemét is tükrözi.





Kluger Németországban számos esetben együttműködött Szigeti Vilmosmal, akinek a neve odakint gyakran *Szigethyként* jelent meg a képek alatt (az ő fotográfusi tevékenységének ugyancsak kijárna egy alaposabb feltárás). Az alábbiakban egy felsorolás következik néhány kettőjük által jegyzett képből. – *Nyírfák a szélben*, *Scherl's Magazin*, 1930/5. (máj.) 484.; „*Lassan, mint az eső, gyorsan, mint a villám*”, *Die Welt*, 1930/27. (júl. 7.) borító; *Afrikai koronásdaru*, *Scherl's Magazin*, 1930/11. (nov.) 1106.; *Róma, Szent Péter tér*, *Der Querschnitt*, 1930/11. (nov.) 736. oldal utáni első műmelléklet; *Finálé*, *Revue des Monats*, 1930–1931/5. (márc.) 525.; *Váljék egészségére!*, *Das Magazin*, 1930–1931/74. (okt.) címlap; *Állatkerti barátom*, *Das Magazin*, 1931–1932/32. 15.; *Skót terrier család*, *Uhu*, 1931–1932/10. (júl.) 60.; *Felülről nézve*, *Das Leben*, 1931–1932/2. (aug.) 19.; *A közös munka ritmusa*, *Foto-Beobachter*, 1935/5. (máj.) [167.] – ez utóbbi „kakuktkojás”, mert a megjelenés fóruma nem egy képes újság, hanem egy fotográfiai szaklap volt. A képes újságokból itt ízelítőként felsorolt képanyag megközelítően az egyharmada a megjelenteknek.⁵

Kluger Zoltán: *Mint egy Andersen meséből*, *Das Leben*, 1931–1932/7. (jan.) 77.

Kluger Zoltán: *Szomjúság*, *Der Querschnitt*, 1933/7. (okt.) 468. oldal utáni második műmelléklet



Kluger Zoltán: *Szegedi gulyás*, *Revue des Monats*, 1932–1933/9. (júli.) 792.



Köszönetnyilvánítás

Külön köszönet Markovits Ferencnek a Kluger katalógus kölcsönzéséért. A munka előkészítésének segítői: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár központi könyvtára; Kunstbibliothek, Berlin; Magyar Nemzeti Levéltár Bács-Kiskun Megyei Levéltára, Kecskemét; Staatsbibliothek zu Berlin; Ullstein Archiv, Berlin.

¹ SOMOGYI-ROHONCZY Zsófia: *Országimázs egy fényképész szemével*, *Fotóművészet*, 2017/4. 78–81.

² Magyar Nemzeti Levéltár Bács-Kiskun Megyei Levéltára, Kecskemét: Fond XXXIII. I/a állami születési anyakönyvi kivonatok, másodpéldány, 225.

³ Csak példaként: *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, hg. KREBS, Diethart, UKA, Walter Böhlen, Kettler, 2004; FERBER, Christian: *Uhu. Das Magazin der 20er Jahre*, Berlin, Ullstein, 1979.

⁴ Megtévészto lehet, hogy egy-egy folyóiratszám nem azonos az év naptári hónap-számával; ennek magyarázata az, hogy egyes sajtóorgánumok nem januárban indultak.

⁵ Nagyobb látószögből nézve megemlítenéd, hogy egy izraeli kiállítás folytán kiadtak egy katalógust is Kluger későbbi munkásságáról: RAZ, Guy: *Zoltan Kluger, Chief Photographer, 1933–1958*, Exhibition Catalogue, Tel-Aviv & Jerusalem, 2008, Eretz Israel Museum & Yad Itzhac Ben-Zvi.

Az egyik szerző, Guy Raz volt a budapesti kiállítás kurátora.



◀ Linhof Super Technika V-ös típusú fényképezőgép a Symmar normál objektívvel
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018
▶ A 150 mm-es Symmarral 4x5 inches Foma síkfilmre készített próbafelvétel
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018



▶ Linhof Super Technika IV-es a Voigtländer Apo Lantharral
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018
▶ A Voigtländer Apo Lantharral, 9x12 cm-es síkfilmre fényképezett próbafelvétel
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018

FEJÉR ZOLTÁN

Nagyfilm

objektívek

A KÜLÖNBÖZŐ GYÁRTÓK EGY ÉLETRE ELEGENDŐ MUNKÁT ADTAK AZOKNAK, AKIK LEGALÁBB A TERMÉKEK EGY RÉSZÉT KI AKARJÁK PRÓBÁLNI...

▶ Hosszú kihuzatot igényel a Linhofban a 240 mm-es Symmar
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018
▶ 9x12 cm-es síkfilmre, a 240 mm-es Symmarral készített kép
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018



▶ A japán gyártmányú, 105 mm-es Tominon Linhof lapon
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018
▶ A 105 mm-es Tominonnal 4x5 inchre fotózott próbafelvétel
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018



▶ A 6,1-es fényerejű Xenar objektív
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018
▶ 4x5 inches síkfilmre a 210 mm-es Xenarral fényképezett próbafelvétel
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2018

ELŐZMÉNYEK

A korábbiakban beszámoltam azokról az eredményekről, amelyeket favázás gépekbe helyezett rézobjektívokkal értem el. (*Felvételek nagy formátumra, Fotóművészet 2011/2.*) Hosszú műszaki előkészítés után végre ki tudtam próbálni a két amerikai Wollensak Verito objektív közül a rövidebb gyújtótávolságút. (*Egy látgyrajzú objektív: a százéves Verito, Fotóművészet 2012/3.*)

A cikk megjelenése után először a nagyobb fényerejű és hosszabb gyújtótávolságú Verito hátsó lencsetagjával készítettem egy felvételt 9x12 centiméteres fekete-fehér síkfilmre. Így az objektívet korábban aligha használták, mivel a gyújtótávolság ugyan kétszeresére nő, de a fényerő csökkenése mellett a képi rajz csak erős rekeszelés után éri el az alig használhatót. Miután napsütésben is körül-belül 1/2 másodpercet kell exponálni (100 ASÁ-s síkfilmre), az eszköz illetően alkalmazását a nem ajánlható kategóriába sorolom.

Szerencsére az engem segítő, nálam jóval több műszaki érzékkel rendelkező ismerősömnek végül sikerült adaptálnia a Veritot egy régi központi zárszerkezetbe és azt el is helyezte egy Linhof lapon, így az azzal történő fényképezés elől minden akadály elhárult.

A *Fotóművészet 2017/2*-es számában közzétett *Az angol Linhof* című írást azzal zártam, hogy leírtam: az MPP-be illesztett Dallmeyer objektívvel készített próbafelvételemet még külföldön is bemutattam. Magát a képet azonban nem mellékeltem az íráshoz.

Reménykedem viszont abban, hogy az olykor nehezen hozzáférhető és kedvező árfekvésűnek sem mondható, nagyfilmű objektívek kipróbálásakor elkészített felvételeim érdeklődésre tartanak számot, így az elmúlt időszak terméséből a következőkben bemutatok néhányat.

A „NORMÁLOK”

Schneider-Kreuznach Symmar 1:5,6/150 mm. A Főfotónál eltöltött 12 és fél év alatt ezt mondhattam a kedvenc objektívemnek. A szimmetrikus anasztigmát hátsó lencsetagjait ugyanis el lehetett távolítani és akkor egy 12-es fényerejű 265 mm-es teleobjektív állt

rendelkezésemre. A munka befejezésekor az 51 mm-es külső átmérőjű objektív-foglalat sapkával együtt szépen befordult az alapdeszkán kialakított 60 mm-es nyílásba, így a Linhofot kényelmesen be lehetett csukni.

Ha külső felvételnél nem akartam teleobjektívet vinni magammal, elegendőnek bizonyult a Symmar, annál is inkább, mert a cégnél legnagyobbbrészt tekerescsfilme és 56x72 mm-es képméretre dolgoztunk. Mivel állványról fényképeztünk, az sem bizonyult zavarónak, hogy a félobjektív erős blendézést igényelt. A kellő síkbeli élesség miatt a 16–22-es állás közé kellett állnom, ami a félobjektívénél pontosan 45-ös fényrekeszt jelent. (Nappfényenél is 1/4 vagy 1/2 mp-es expozíció!)

Egy alkalommal, még az 1970-es évek elején a vállalat főmérnöke kifogásolta, hogy a 9x12-es síkfilmre készített és méteresre visszagyújtott (!) reprodukcióink nem elég élesek. Ennek a helyzetnek a javítására küldött egy mindhárom alapszínre korrigált, 1:4,5/15 cm-es, metszően éles Voigtländer Apo-Lanthart. Ezzel akkor illetlenül keveset fényképeztem, így joggal éreztem napjainkban azt, hogy ezt a mulasztás be kell pótolnom. Ma már nem készítek méteres pauszpapírra rajzolt építészeti tervekről reprodukciókat, így az élességek ellenőrzése és összehasonlítása körülményesebbé vált. Bízható viszont, hogy már William Henry Fox Talbot (1800–1877), is észrevette: a csupasz fák apró ágai nagyon jól mutatnak éles képi ábrázolásban (=fotógén témák) és ezen túl még az ilyen típusú felvételek az objektív éles rajzának, vagy a nyersanyag feloldóképességének vizsgálatára is alkalmasak. Talbot vagyonaiból a kedvtelésének élő, igazi angol úriember volt és úgy vélte: elegáns dolog fákat fényképezni. Egyik legnagyobb rajongója, az Egyesült Államok-béli Hans Peter Kraus Jr. több kiadványt is szentelt az angol feltaláló papírra fényképezett fának, amelyek közül a 2000-re kiadott naptárát¹ személyesen adta át nekem. Talbotnak a címlapon közölt és 1840-ben készített két képén látható ágak élessége jól példázza az előzőekben említetteket.

Írány a Margit-sziget! – kiáltottam tehát fel, annál is inkább, mivel az ottani növényzet természetesebb része folyamatosan rendelkezésemre áll és nem kér modelldíjat sem. (Sőt, annak átvétele után nem gondolja meg magát, megtiltva a közlést...)

Igaza volt a korabeli műszaki vezetőnek, mert a nyugat-német ipar remekének számító Apo-Lantharral 9x12 centiméteres Foma síkfilmre készített felvételeim a 18x24 cm-es nézőképeken valóban idegesítően részletgazdagok. Sőt, kis túlzással még azt is elmondhatom, hogy a Symmar oldottabb fény(részlet)rajza még rokonszenvesebb is.

A HOSSZABB GYÚJTÓTÁVOLSÁGÚAK

A Főfotónál előszeretettel használtam külső felvételeknél a Schneider-Kreuznach 5,5-ös fényerejű, 360 mm-es Tele-Xenarját. Az 1970-es években magától értetődő természetességgel cipeltük mindenhová (még a bányákba is) a Linhof gyári, 40x50x17 centiméteres alumínium bőröndjét. Ma viszont a 360-ast és a gépvázat már két válltáskában vittem a fához. A 360-assal fényképezett fotómat itt nem közlöm, mert azt már felhasználta és közzétette José,² (José Manuel Speranza) a velem rögzített interjúja illusztrálására.

Hasonló a helyzet a másik, bár kissé rövidebb objektívvel is. Az 5,5/270 mm-es Tele-Artonnal fényképezett Margit-híd fotóm nem a Neten, hanem nyomtatásban³ jelent meg, ráadásul impozáns nagyságban és jó minőségben. Semmilyen módon nem publikáltam viszont még azt a felvételt, amelyet 9x12 cm-es Foma síkfilmre készítettem a tekintélyes méretű, vaskos és nehéz Schneider-Kreuznach Symmar-S 5,6/240 mm-es objektívvel. Ez tulajdonképpen egy 8x10 inches kamera normál objektívje, így viszont az igényelt meglepően hosszú kihuzat már érthető és a frontlencse 86 mm-es átmérője (az objektív 90 mm) is elfogadható. A pontosabb, gyári adatok szerint⁴ a cég 60 fokosnak mondja teljes nyílással a képszögét és 278 mm-ben adja meg a kirajzolt képkört. 22-es blendénél ezek 70 fokra és 337 mm-re változnak. A 18x24 centiméteres képméretet ajánlják, amelynek az átlója 28,74 cm. (Mint tudjuk, az USA-ban elterjedtebb, 8x10 inch-es képméret nagyobb és annak 31,25 cm az átlója...)

A hatlencsés, szimmetrikus anasztigmát egyébként elől-hátul két összeragasztott lencsetagból áll. A középen elhelyezkedő írisz fényrekesz előtt és mögött pedig 1-1 szabadon álló meniszkusz foglal helyet. A Compur-záras változat súlya egyébként 950 gramm!

A hosszabb gyújtótávolságú objektívek használatánál a harmonikás Linhof manapság már olyan szokatlan látvány, hogy a Margit-szigeten minden esetben odajön hozzám valaki megkérdezni: mivel foglalatoskodom éppen...? Vigyázni kell a válasszal, mert a mobiltelefon elterjedésének mai szintjén azt, amit boldogult mesterem Kelly Zsigmond⁵ (1902–1975) vágott oda az érdeklődőknek 1969-ben, már nem lehet mondani. Mindenesetre a közölt felvételnél, amikor a „hadd nézzek bele!” felkiáltással udvariasan érdeklődő sétálót elhárítottam, éppen elment a fény...

A süllyal, mérettel (és a kifizetendő árral) minden bizonnyal más is szenvedhetett, mert a gyártó az 1980-as évek végén megjelent egy jóval kedvezőbb árfekvésű, kisebb méretű objektívvel. A szokatlan, 6,1-es fényerejű, 210 mm-es gyújtótávolságú Xenar a cég 1990. áprilisi árjegyzéke⁶ szerint (akkor és ott) a harmadába került, mint a 240-es Symmar-S!

Ez az objektív tipikus triplet, azaz felépítése szerint a hátsó, két lencsetagból összeragasztott és a síkdomború első lencsetag közé egy szóró hatásút helyeztek. A gyári leírás⁷ szerint a képszög 55 fok, a kirajzolt képkör pedig teljes nyílásnál 225 mm. Ez 22-es blendénél hatvanra, illetve 249-re változik. Emiatt az objektívet a 21,01 centis képátlójú 13x18 cm-es képméretre ajánlják. (Az 5x7 inches kép kisebb, emiatt átlója csak 20,87 cm.) Az objektív kifejezetten kisméretű; szállításkor a gépváz ugyanúgy becsukható, mint a normál objektíveknél. Ez a használatot kényelmessé teszi, nem kell egy másik táskában cipelni. Külső átmérője 48 mm és 46-os a szűrőmenete! Az én példányomat Prontor-Press zárszerkezetbe építették be. Az ön-felhúzó zár előnyös akkor, ha gyors egymásutánban több felvétel készül; mattüveg használatakor viszont B-re vagy T-re kell át-, majd a használt expozíciós időre visszaállítani.

FOTÓMŰVÉSZETI KÖNYVVÁSÁR!

2018. május 12-13.

A FOTÓMŰVÉSZET magazin, partnereivel együttműködésben könyv és perodika vásárt rendez

ALBUMOK, ELMÉLETI ÍRÁSOK, FOLYÓIRATOK – MINDEN AMI A FOTOGRÁFIÁVAL KAPCSOLATOS!



Kapcsolat:
Surányi Mihály
+36-30-593-60-91
suranyi.mihaly@gmail.com

Egy helyen lehet válogatni a Ludwig Múzeum, a Mai Manó Ház, a Vintage Galéria, Magyar Műhely, Faur Zsófi Galéria és más könyvkiadók és forgalmazók kínálatából!

A vásár helyszíne:
ArtBázis Összművészeti Műhely
1085 Budapest
Horánszky utca 25.
Nyitvatartás mindkét napon
reggel 10-től este 6-ig.

A közölt felvételnél is észleltem azt: ennél az objektívénél át kell gondolni, hogy a 4x5 inches képméretnél hova állítom be az élességet. Egyrészt a kép szélén lévő, nagyon élesen ábrázolni kívánt témarészletre, másrészt az előtér viszonylagos életlenségére kell figyelni.

EGY KAKUKKTOJÁS

A korábbiakban írtam azokról a Polaroid fényképezőgépekről, amelyekbe a gyártó szokása ellenére jobb minőséget adó objektívet épített be. A *Fotóművészet* 2007/4-es számában közzétett cikkem⁸ illusztrációi között látható például a Polaroid 180-as fényképezőgép, a Tomioka nevű japán cég 1:4,5/114 mm-es objektívjével. Az ilyen kivitelű Polaroid kamerákat korábban az Egyesült Államokban viszonylag nagy mennyiségben forgalmazták, azok túlnyomó többsége a használatból történt kivonás után pedig kereskedőkhöz került. Ők az objektívet kisserelik és náluk vállalkozóbb kedvű kereskedőtársaiknak adják tovább. Tőlük lehet az Internetes kereskedelemben megvásárolni, de még mindig kedvező áron. Én is így jutottam hozzá egy 4,5/105 mm-es, Copal zárszerkezetbe épített Tomionon objektívhez.

A Tomioka Kogaku Kenkusho céget 1924-ben Tokióban alapította meg Masahige Tomioka. Fejlesztésük eredményeképpen 1932-ben japán nyersüvegből készítettek egy négy lencsetagból álló, Tessar-rendszerű objektívet, Lausar néven. 1949-től a Yashica cég beszállítói lettek, 1969-től Tomioka Optical Corporation⁹ néven működtek. Tomionon néven gyártották azokat a 75, 105 és 127 mm-es objektívet, amelyeket különböző Polaroid kamerákba szerelt az Egyesült Államok-béli gyártó.

A 105 mm-esről azt írta az eladó, hogy kirajzolja a 9x12 centiméteres képméretet. Hiszem, ha látom, mondtam, majd megérkezése után az objektívet egy Linhof lapba építettem be. Először 9x12 centiméteresre, majd a jóval nagyobb, 4x5 inches síkfilmre is készítettem próbafelvételeket. Utóbbit közlöm, mert az eredményt (a termék árához képest) figyelemre méltónak tartom. Annak ellenére, hogy a 105 mm a 6,5x9 cm-es képméretű kamerák normál objektívje, a Tomionon „hozza” a 9x12-öt. A kép közepe olyan éles, mint a Rolleiflexekben és a Hasselbladokban használt objektívekkel fényképezett felvételeké. A 4x5-ön pedig a szélek és a sarkok elrajzolása – a témától függően – kifejezetten érdekesnek mondható.

¹ Talbot's Trees, 2000 Calendar, Hans Peter KRAUS Jr: *Fine Photographs*, New York, 1999, Text by: Larry J. SCHAAF.

² Zoltán FEJÉR: *A Lifetime devoted to Classic Large Format and 35 mm Cameras, Lenses and Accessoires*, www.elractanguloenlamano.blogspot.hu, 23 de Abril de 2016, Letöltés: február 14.

³ PATRUS Sándor szerk.: *Kortárs magyar fotóművészet 2015*, Magyar Fotóművészek Világszövetsége, Budapest, é. n. 167.

⁴ Lásd: Jos. Schneider Optische Werke Kreuznach GmbH, 400-1/90-es jelzésű [1990-es], 4 oldalas szórólapját.

⁵ Életrajzát lásd: MARKOVICS Ferenc: *Fények és tények, Ötven éves a Magyar Fotóművészek Szövetsége*, Budapest, MFSZ-Folpress Kiadó, 2006, 157.

⁶ Jos. Schneider Optische Werke Kreuznach GmbH & Co.KG, Netto Preisliste, 1990. április.

⁷ Lásd: a cég Go. 427 5/89 T2 jelzésű, 4 oldalas ismertetőjét.

⁸ FEJÉR Zoltán: „T-réteg és fotótörténet”, *Fotóművészet*, 2007/4.

⁹ Philip L. CONDAX et al: *The Evolution of The Japanese Camera*, International Museum of Photography at George Eastman House, 1984.



AKTUÁLIS ÉS KÖZELGŐ ESEMÉNYEK

	NYÍLIK	ZÁR	VÁROS	HELYSZÍN	KIÁLLÍTÁS	ALKOTÓK / INFORMÁCIÓ
FEBRUÁR	02. 06.	05. 20.	Párizs	Jeu de Paume	Mediations	Susan Meiselas
	02. 09.	05. 13.	Párizs	Le Bal	In Between	Bas Jan Ader, Debi Cornwall, Luc Delahaye, Darek Fortas, Hiwa K, Aglaia Konrad, Jacques-Henri Michot, Rabih Mroué, Mélanie Pavy, Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon, Sebastian Stumpf, Henk Wildschut, Paola Yacoub
	02. 09.	04. 30.	Vincennes	CHÂTEAU DE VINCENNES	DÉTENUES	Bettina Rheims
	02. 15.	07. 31.	Puteaux	Havas Gallery	Millenials au féminin	Alina ASMUS, Anne-Sophie AUCLERC, Anaïs BOILEAU, Laura BONNEFOUS, Marguerite BORNHAUSER, Chassary&Belarbi, Emmanuelle DESCRAQUES, Elsa and Johanna, Kate FICHARD, Andi GALDI VINKO, Mathilde MAGNÉE, Carmen MITROTTA, MORVARID K, Lonkeke VAN DER PALEN, Fanny VIGUIER.
	02. 16.	05. 27.	Berlin	Kunsthbibliothek	Unboxing Photographs. Working in the Photo Archive	
	02. 18.	05. 27.	Le Locle / Svájc	Musée des Beaux-Arts	Women are Beautiful	Garry Winogrand
	02. 21.	05. 21.	Párizs	Centre Pompidou	Divine violence	Adam Broomberg, Oliver Chanarin
MÁRCIUS	03. 01.	05. 13.	Budapest	Múcsarnok	Malkovich, Malkovich, Malkovich: Tisztelet a kamera mestereinek	Sandro Miller
	03. 01.	05. 20.	London	National Portrait Gallery	Victorian Giants: The Birth of Art Photography	Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Lady Clementina Hawarden, Oscar Rejlander
	03. 01.	05. 13.	Budapest	Mai Manó Ház	A szigeteken	Bartis Attila
	03. 10.	07. 01.	Salzburg	Museum der Moderne Mönchsberg	Austria. Photography 1970–2000	Heimrad Bäcker, Heinz Cibulka, Peter Dressler, VALIE EXPORT, Johannes Faber, Bernhard Fuchs, Seiichi Furuya, Gottfried Bechtold / Heinz Schmidt, Robert F. Hammerstiel, Bodo Hell, Leo Kandl, Helmut Kandl, Friedl Kubelka, Branko Lenart, Elfriede Mejchar, Norbert Brunner & Michael Schuster, Lisl Ponger, Gerhard Roth, Günther Selichar, Loredana Selichar, Nikolaus Walter, Manfred Willmann
	03. 10.	04. 29.	Luxembourg	CNA Centre national de l'audiovisuel	HIT ME ONE MORE TIME	Patrick Galbats
	03. 14.	08. 19.	Bécs	Kunst Haus Wien	IT'S NOT ME, IT'S A PHOTOGRAPH	Elina Brotherus
	03. 15.	05. 27.	Budapest	Petőfi Irodalmi Múzeum	Ország(h), város, híres ember. Fényképeztek Arany János körül	
	03. 15.	07. 06.	Berlin	Galerie Berinson	Träume verkaufen	Arno Fischer
	03. 16.	06. 17.	Hamburg	Museum für Kunst und Gewerbe	The Polaroid Project	
	03. 17.	05. 12.	Párizs	Galerie Thierry Bigaignon	VU, IMPRÉVU	Ralph Gibson
	03. 18.	09. 02.	Horten	PREUS Museum	Lola Álvarez Bravo	Lola Álvarez Bravo
	03. 18.	07. 01.	Berlin	C/O	Centennial	Irwing Penn
	03. 18.	08. 19.	New York	The Museum of Modern Art	Being: New photography 2018	Sofia Borges (BR), Matthew Connors (USA), Sam Contis (USA), Shilpa Gupta (IND), Adelita Husni-Bey (I), Yazan Khalili (PL), Harold Mendez (USA), Aida Muluneh (ET), Hương Ngô and Hồng-An Trương (USA), B. Ingrid Olson (USA), Joanna Piotrowska (PL), Em Rooney (USA), Paul Mpagi Sepuya (USA), Andrzej Steinbach (D), Stephanie Syjuco (USA), Carmen Winant (USA)
	03. 20.	06. 3.	Párizs	Musée Quai Branley	BETTINA RHEIMS	Bettina Rheims
	03. 20.	09. 07.	Copenhagen	Faurschou Foundation	Looking for Oum Kulthum	Shirin Neshat
	03. 21.	07. 15.	Boston	MIT Museum	KEPES Photographs: The MIT Years, 1946-1985	Kepes György
	03. 23.	05. 12.	Párizs	SAGE	MORIYAMA, WEEGEE, ATGET	Daïdo MORIYAMA, WEEGEE, Eugen ATGET
	03. 23.	05. 12.	Brussel	La Box Galerie	Adornments	Carla van de Puttelaar
	03. 24.	05. 26.	Párizs	POLKA Galerie	William+Klein	William Klein
	03. 24.	10. 02.	Hamburg	Deichtorhallen	TRANSCENDENTAL HOMELESS CENTRAL-NERVOUS	Astrid Klein
03. 24.	05. 20.	Bécs	Westlicht	PORTRÄT EINER GESELLSCHAFT	August Sander	
03. 30.	05. 19.	Budapest	Capa Központ	36. Magyar Sajtófotó Kiállítás		
M. ÁPR.	04. 07.	06. 24.	Budapest	Kiscelli Múzeum	CsÖNDESEN – Kortárs magyar csendélet	
	04. 19.	05. 30.	Budapest	PLATÁN GALÉRIA	A szó hazudik – a szem soha A modernség a lencyel fotóművészetben 1918-1939	
M	05. 04.	07. 22.	Essen	Museum Folkwang	Karte und Gebiet	Luigi Ghirri