

# FOTÓMŰVÉSZET

FOTÓMŰVÉSZET

#GYŰJTEMÉNYEK GERŐ LÁSZLÓ #KIÁLLÍTÁS TÜRK PÉTER #ELEMENZE ŐSZ GÁBOR #11 DIPLOMA  
#MOME #IKONIKUS RELACIÓK BATIA SUTER #RÉSZLETEKBEN CSILLA SZABÓ #EX-JUGOSZLÁV  
STANE JAGODIČ #WPF DÍJ CARLA KOGLERMAN #MAGYAR FOTÓTÖRTÉNET 1919-20 #FOTÓKON  
RIPPL-RÓNAI #AFGANISZTÁN-HOLLANDIA HOUSTINX #KÉT MARKOVICS FOTÓ BALET

LXI. évfolyam  
2018. 3. szám

Ára:  
920 Ft

### **Albertini Béla (1940)**

Fotótörténész, professor emeritus (Kaposvári Egyetem). Apáczai Csere János-díjas (2009), Németh Lajos-díjas (2010).

### **Bordács Andrea**

Esztéta műkritikus, független kurátor. Jelenleg az ELTE SEK Vizuális Művészeti Tanszék vezetője. Korábban a Dorottya Galéria vezetője volt és 18 évig az *Új Művészet* szerkesztője. 2014-ben megkapta a Németh Lajos-díjat. Kutatási területe a kortárs művészet: a női művészeti tendenciák, a köztéri művészet, a *street art*, az új médiumok szerepe, a fotó. Könyve jelent meg Tót Endréről, Várady Róbertől, Illés Barnáról és Szilágyi Lászlóról.

### **Cséka György (1972)**

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

### **Ébli Gábor (1970)**

Esztéta, az ELTÉ-n szerzett PhD fokozatot. Kutatási területe a múzeumügy és a kortárs művészet magángyűjtése. *Múzeumánia. Egy kulturális élménygyár európai modelljei* című könyve 2016-ban jelent meg a L'Harmattan kiadónál. 2006 óta a MOME Elméleti Intézetében tanít.

### **Farkas Zsuzsa (1957)**

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

### **Fejér Zoltán (1951)**

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

### **Jankovics Márton (1985)**

Az ELTE esztétika-filozófia szakán végzett, jelenleg az egyetem morál- és politikai filozófia doktori iskolájának doktorjelöltje. A *Prizma Filmművészeti Folyóirat* egyik alapítója és szerkesztője, filmes tárgyú írásai az elmúlt tíz év folyamán rendszeresen jelentek meg a *Filmvilágban*, a *Filmtetten* és a *Prizmában*. 2016-ig az Origo.hu, jelenleg a 24.hu kultúra rovatának újságírója.

### **Komjáthy Zsuzsanna (1986)**

Kritikus. A Pécsi Tudományegyetemen végzett. Érdeklődési köre: a kortárstánc, cikkei a *Színház Folyóiratban*, a *Színház.net* és a *Tánckritika.hu* szakmai oldalakon, valamint az *Ellenfény* korábbi számaiban olvashatóak. Jelenleg egy angol nyelvű kritikai oldal, a *dancefeed.org* indításán dolgozik.

### **Miskolczi Emese (1975)**

2000-ben diplomázott a MOME fotó szakán, ahol két évig művésztanárként dolgozott. 2004 és 2006 között kutatói mesterképzésen vett részt kortárs művészet és új médiumok szakon a Sorbonne Paris 8 Egyetemen. A magyar közönség utoljára 2016-ban láthatta a Kiscelli Múzeumban bemutatott *Én vagyok az* című kiállítását, illetve 2017-ben ennek bővített változatát a debreceni MODEMART B 24 galériájában.

### **Pfisztnér Gábor (1967)**

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

### **Dejan Sluga (1965)**

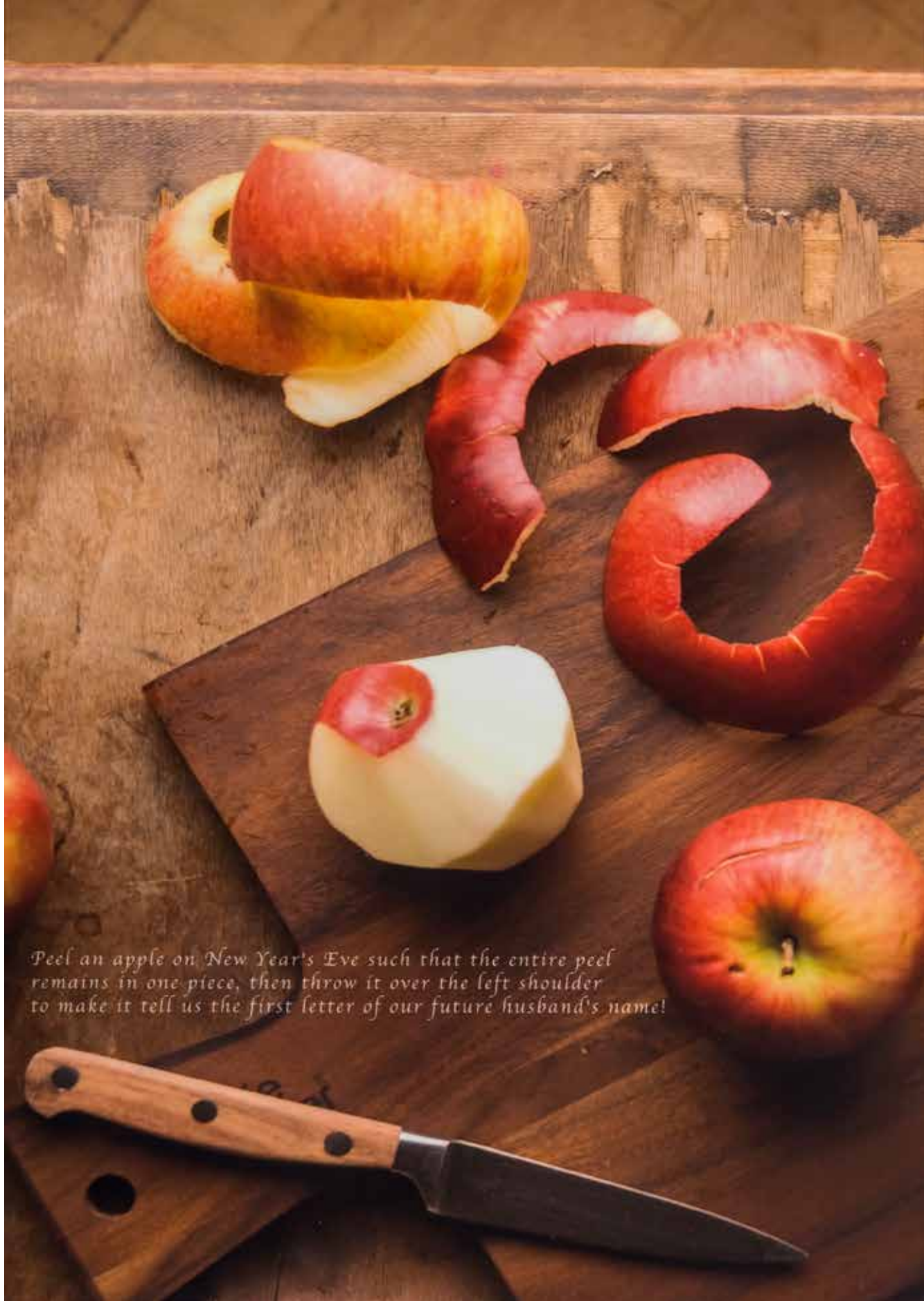
Kritikusként, szerkesztőként és művészeti menedzserként dolgozik Ljubljánban. 2000-ben megalapította Photon Association galériát, később a Center for Contemporary Photography galériát. 2005-ben rendezte az első *Photonic Moments – Month of Photography* fesztivált Ljubljánban. 2012-ben a Photon tevékenységét kiterjesztette, és megalapította a bécsi Photon galériát. Számos kiállítást szervezett nemzetközileg is elismert partnerekkel.

### **Szentirmay Réka**

Kiadványszerkesztő, szabadúszó projektmenedzser. Szociálpolitikai diplomáját az ELTÉ-n szerezte. 2011 nyara óta érdeklődése a fotó felé fordult: 2017-ben fotóesztétika szakon szerzett diplomát a Leideni Egyetemen. Fő érdeklődési területe a dokumentarista fotográfia és a médiaarcheológia.

# TARTALOM

ÉBLI GÁBOR <b>Festmény, fotó, film</b> Beszélgetés Gerő Lászlóval a fotóművészet gyűjtéséről	4
PFISZTNER GÁBOR <b>A jelenség valósága</b> Türk Péter és a fotográfia	16
CSÉKA GYÖRGY <b>Az illúzió rendje</b> Ősz Gábor művészetéről	28
KOMJÁTHY ZSUZSANNA <b>Tizenegy séta szkafterben</b> MOME végzősök	36
BORDÁCS ANDREA <b>Lassú élet</b> Csilla Szabó fotográfiái	60
MISKOLCZI EMESE <b>Batia Suter vizuális összhangzattana</b>	66
DEJAN SLUGA <b>Stane Jagodič, a fényimádó</b>	76
JANKOVICS MÁRTON <b>Gyerekkorok</b> Beszélgetés Carla Kogelmannal	86
ALBERTINI BÉLA <b>Magyar fotótörténet sorozat – első rész</b>	94
SZENTIRMAY RÉKA <b>Színes emlékezet</b> Houstinx	106
FARKAS ZSUZSANNA <b>Rippl-Rónai József a Fényben</b>	114
FEJÉR ZOLTÁN <b>Egy képpárról</b> Markovics Ferenc	122
<b>Kiállításajánló</b>	128



Gőbölös Luca: *Terülj, terülj, asztalkám III.*, színes fotó, 2009, 35x24 cm © Gerő László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre

# FESTMÉNY, FOTÓ, FILM

## a képalkotás egyenrangú váltfajai?

Beszélgetés

**Gerő Lászlóval**  
a fotóművészet  
gyűjtéséről



Várnai Gyula: *Kifordított terek 1*, fotó, falemez, 2011, 26x43x3 cm © Gerő László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre

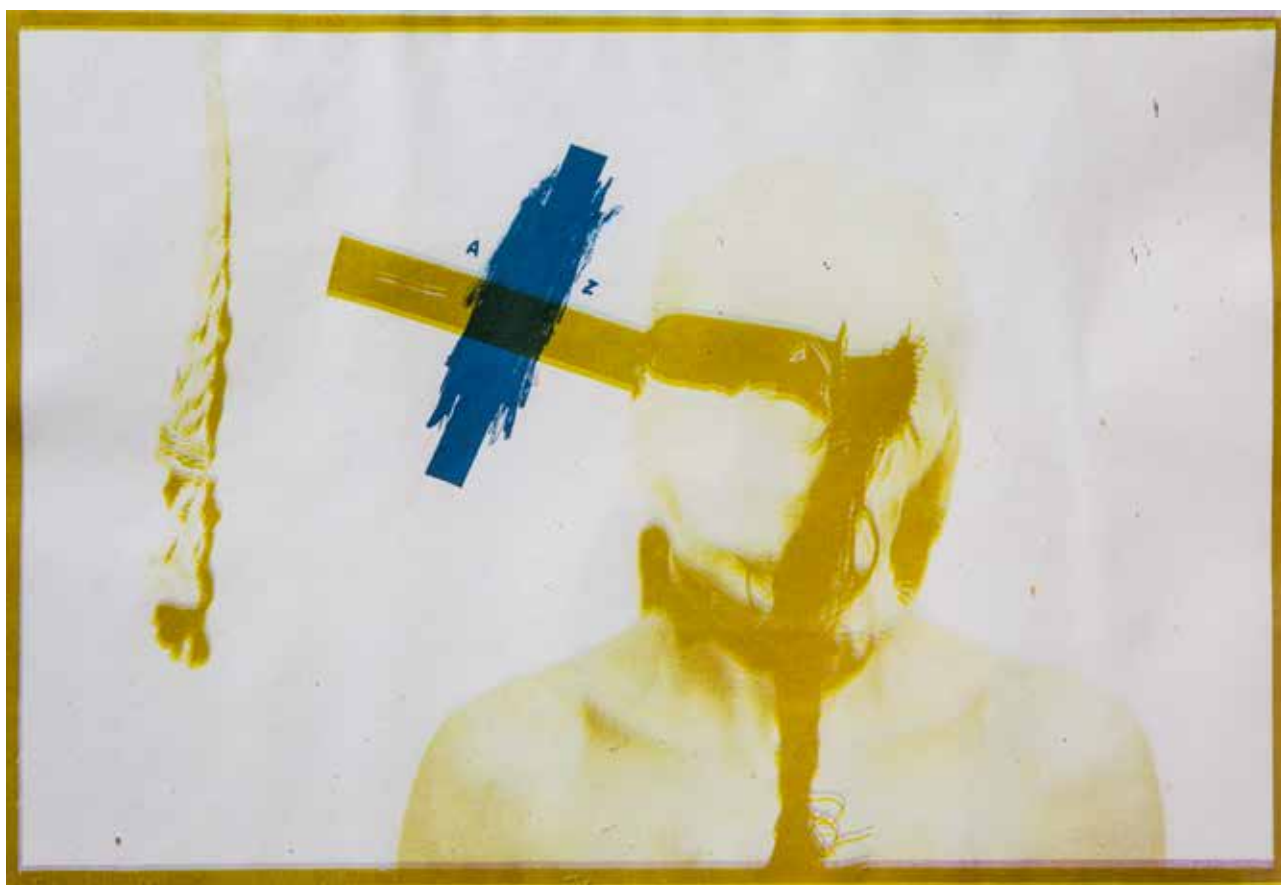
*Nincs több titok!* címmel 2018 nyarán a szentendrei MűvészetMalom átfogó kiállításon mutatta be Gerő László kollekciónak. A meghívón Rudolf Schwarzkogler egyik 1965-ös fotója szerepelt – ezzel is jelezve az akcionista fotóművészet jelentőségét az egyébként döntően kortárs nemzetközi és magyar festészeti pozíciók köré szerveződő anyagban. Beszélgetésünk egyik fókuszusa ezért fotó és kortárs képzőművészet viszonya gyűjtői szempontból. Mennyire különálló, vagy éppen egymást átfedő kategóriák ezek? Hiszen Magyarországon is létrejöttek szakosodott fotóművészeti kollekciónak (pl. Detvay Jenő, Alföldi Róbert), míg más gyűjtők egyéb műfajok mellett, azzal elegyítve gyűjtenek fotót is (pl. Somlói Zsolt – Spengler Katalin, Offenbacher Ferenc). Az egyik felfogás előnye, hogy kiemeli a fotó mint technikai műfaj sajátosságait, és bizonyítja, hogy önmagában ebből a műfajból is lehet komplex gyűjteményt létrehozni, míg a másik megközelítés integrálja a fotót egy holisztikus művészetfogalomba, a

nagyközönség számára is egyenjogúsítva azt az olyan népszerűbb műfajokkal, mint a festészet.

Ahogy látható lesz, Gerő László egy harmadik műfaj, az efemer, performatív művészetek iránti elkötelezettségből horgonyozott le a fotónál (Hajas Tibor, Vető János), amint a kortárs alkotók köréből is számos olyan fotót birtokol (Németh Hajnal, Csákány István), amelyek révén mai művészeti akciók, installációk műtárggyá válnak, megőrizhetőek. A Günther Brus-féle akcionista generáció már klasszikus öröksége, valamint a gyűjteményben található mai fiatal művészek munkássága (pl. Fischer Judit használt cipőtalpakra kasírozott fotósorozata, vagy Gőbolyös Luca *gender* tematikája) mentén beszélgetésünk második fókuszusa a neoavantgárd és a jelenkori (fotó)művészet kapcsolata, külön figyelemmel az analóg és a digitális képalkotás, valamint a mai, fotót is használó médiaművészet (Kamen Sztojanov lightboxa, Szarka Péter c-printjei, Várnai Gyula applikált fotója) viszonyára.

**Harminc éve gyűjtesz, nagyjából az utóbbi tíz évben fotót is. Az első ehhez köthető szerzeményed – Gyémánt László két darab, gesztusfestéssel fölülírt fotója – 1999-re megy vissza. De mi vezetett arra, hogy szisztematikusan vásárolj fotóművészetet is?**

Az elmúlt tizenöt év a digitális korszak kezdete: az internet, a közösségi média, az okos eszközök elterjedése átformálta a mindennapokat. Percenként milliányi fotó és videó kerül fel közösségi oldalakra. Ez drámai változást hozott a képzőművészetben is, a hagyományos médiumok mellé felnőtt a manipulált fotó, a számítógépes grafika, a multimédiás objekt és installáció. A megváltozott művészeti termelés miatt vásároltam technikai médiumokban létrehozott alkotásokat: *vintage* fotókat és mai, digitális alapú műveket. Ez nem annyira tudatos folyamat volt, inkább reakció a világ eltolódására; csak a kiállításon döbbsentem rá, milyen sok ilyen munkám van.



Hajas Tibor: *Jód AB*, Makói mappa, offset, 1980, 26x39 cm © Gerő László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre



Hajas Tibor: *Cím nélkül*, Makói mappa, offset, 1980, 26x39 cm © Gerő László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre

***A kiállítás – alcímében is hangsúlyozva – nemzetközi válogatást mutatott be az anyagból. Hogyan látod a fotó terén a magyar és a nemzetközi alkotók viszonyát?***

Robert Gero – Amerikában élő unokatestvérem, maga is művész és elméleti szakember egyben – hatása megkerülhetetlen a folyamatban, ahogy a hatvanas évek bécsi akcionizmusa és ezzel párhuzamosan a hetvenes évek magyar performansz művészete felé fordultam. Ő mutatott rá, mekkora hatással volt ennek az időszaknak a művészete a nyolcvanas, kilencvenes, kétezres évek művészetére. Úgy gondoltam, a gyűjteményem nem lenne teljes, ha ezekre a folyamatokra nem reagálnék a kort jellemző műtárgyak beépítésével. A magyar és a nemzetközi műveket tehát kezdettől párhuzamosan figyelem, összhangban látom őket.

***Mi volt az első ilyen vásárlásod?***

Hajas Tibor makói mappáját árverésen vettem meg 2008-ban, majd a Vintage Galériából további akciófotókat szereztem be tőle, mint a *Képkorbácsolás* és a *Húsfestmény* sorozat darabjai. A bécsi Krininger Galériában 2010-től kezdődően mappába gyűjtötték és eladásra kínálták az idén nyolcvan éves Günter Brus hatvanas évekbeli performansz fotóit. A *Starrkrampf* mappát (*Merevgörcs*) választottam, és vásároltam hozzá néhány vintage fotót is Brustól és más alkotóktól, például Rudolf Schwarzkoglertől.



Csákány István: *Ghost Keeping*, fotó, 2012, 38 x50 cm (a Documenta 2012-n kiállított installáció fotója)

El-Hassan Róza: *Kezek* (Nyújtott pont), az *Undo* sorozatból a 11/12. mű, fotóra készült tusrajz, 19x28cm © Gerő László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre





### **Hogyan kapcsolódik ez a már klasszikusnak nevezhető generáció a mai kortárs művészethez?**

A hatvanas-hetvenes években művészek egy csoportja szembement minden polgári értékkel, és a testükkel végrehajtott akciókkal leszámoltak minden korábbi esztétikummal is. Nem kívántak hagyományos értelemben véve műtárgyat létrehozni, a performanszokon készített fotókat néha csak évtizeddel később hívták elő. Szerintem ez lett a nulla pont, az origó. Mindent újra kellett utána építeni rengeteg kísérletezéssel. A kortárs magyar művészet nem folytatta ezt a fajta agresszív konfrontációt a konvenciókkal, inkább kifinomultak lettek az alkotások és általában az üzenetek. Ugyanakkor nagyszerű élmény volt Németh Hajnalnak a Kiscelli Múzeumban megkomponált installációja 2010-ben, egy totálkáros BMW és egy kortárs opera fúziója, a róla készített fotót meg is vásároltam. Csákány István is bámulatos installációt épített fel Kasselban 2012-ben a Documentán: egy kiüresedett varroda, fából faragva, a munkások eltűnése, a globalizáció termékének emlékműve. Az erről készített fotót emlékebe kaptuk a művésztől, mert gyűjtők egy csoportjával közösen anyagilag támogattuk a mű felépítését. El-Hassan Róza egy átfestett akciófotóját nemrég árverésen vettem meg. A nemzetközi szinten a fiatalabb generációhoz tartozó John Bock az egyik kedvencem, tőle van egy fotóm, amelyen emberi szervekkel szelfizett; ez a sorozata a berlini Temporäre Kunsthalle előhívásában és kiadásában jelent meg.





AES+F: *Trimalchio lakomája*, filmstill, 2009, 42x55,5 cm © Gerő László  
gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre



Bock John: *No Time No Screws*, photographic print, 2010, 25x38 cm © Gerő László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre



Birkás Ákos: *Kép és néző*, fotó, 1975–77, 40x30 cm (2009) © Gerő László gyűjteménye Fotó © Dejm Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre

***A gyűjteményedben hol látsz szoros kapcsolatokat festők és fotósok között?***

A kiállítás Birkás Ákos egy hetvenes években készített fotójával kezdődik (*Kép és néző*, 1975–77; 2009-es nagyítás), amelyen keresztül a művészet hagyományaihoz való viszonyt értelmezi. Üzenete a kétezres évek digitális forradalmában még időszerűbb: lehet-e mellőzni az új, digitális médiumokat? Természetesen nem, ebből

az új művészeti kínálatból választottam például az AES+F csoport egy látványos fotóját, Trimalchio *lakomájának* egy feldolgozását és a Paul Horn – Harald Hund művészpáros egyik film stilljét. Mindkét fotó egy-egy nagy ívűen megkomponált film egy-egy kockája, mondhatjuk, hogy ezek a digitális kor festményei. Mária egy kapcsolat festészet, film és fotó, a „kép” háromféle megjelenési formája között.



Brus Günter: *Selbstverstümmelung / Öncsonkítás*, 1965, 1970s gelatine print by Ludwig Hoffenreich, 30x40 cm  
© Geró László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre

***Számít-e egyáltalán a műfaj? Tudatosan veszel fotót (vagy éppen grafikát, installációt), vagy a mű üzenete számít, és másodlagos a technikai-formai eszköz?***

Alapvetően a mű üzenete számít, ugyanakkor egy performanszt vagy multimédiás installációt nem is lehet másképp rögzíteni és megőrizni, mint analóg vagy digitális eszközökkel, fotóval és videóval. A digitalizáció, a számítógépes grafika és a mesterséges intelligencia még komplexebbé varázsolta az üzeneteket és azok megjelenését, addig soha nem látott művek keletkeztek, vagyis tartalom és forma, üzenet és médium nem is választható szét.

***Fotóhoz sorolod a c-printet, és a többi képalkotási technikát is?***

Ha a művet (digitális) fényképezőgéppel, filmfelvétel készítették el, majd számítógépen manipulálva papír alapú fotót vagy nyomatot készítenek belőle, akkor ugyanúgy fotónak nevezném, mint analóg társait. A kiállításon a gyűjteményből film is forog (Mara Mattuschka). Kiterjesztett fotó ebben az értelemben a mozgókép is. És annak egy kimerevített pillanata, egy adott nagyítás ugyanolyan kép, falra tehető kompozíció, mint egy fotó, akár egy festmény.

**Milyen problémákba futottál bele a fotóművészet műszaki jellege okán? Gondolok itt példányszámokra, vintage és mai kópia viszonyára.**

Az első dilemma a fényérzékenység. Az évek során már kitapasztaltam, hogy hova szabad és hova nem szabad a falra tenni fotókat: kizárólag sötét és száraz helyre, és ugyanígy kell tárolni. A pára miatti minőségromlást szerencsére sikerült restaurálni egy pár esetben. Van egy olyan vintage fotóm is (egy osztrák akcionista mű), amely rózsaszínésnedni kezdett, emiatt megint szakemberhez kell fordulnom. Igyekszem úgy szemlélni azt a művet, hogy egy költői, és szó szerint egyedi alkotás lett belőle – az idő múlása révén. De azért komoly csalódás, hogy ez történt egy számomra oly fontos fotóval! Összegezve, tény, hogy sokkal érzékenyebbek a fotók, általában a papír alapú művek, mint az olaj-vászon alkotások, viszont egy másképpen nem rögzíthető művészeti világot képviselnek. Meg kell említeni a példányszám nélküli ajánlatokat is, és belefutottam néhányszor *vintage*-nak mondott, de valójában utólag előhívott fotóba. Ilyen kételyek esetén is jobb, ha szakember segítségét kéri a gyűjtő, mielőtt vásárol.

**Jellemzően hol vásárolod a fotóművészeti alkotásokat? Ugyanott és ugyanúgy, ahogy a festményeket, vagy a műtárgypiac külön, fotóra szakosodott csatornáin?**

Nem látok ilyen különbséget, külön fotóművészeti piacot. Természetesen galériákban vásárolom az analóg vagy digitális fotós alkotásokat is. Nemzetközileg ma már minden magára valamit adó, esetleg akár korábban csak festményekre szakosodott galéria is árul fotót – pontosabban fogalmazva, inkább médiaművészeti alkotásokat, kis részben analóg fotót, és döntően digitális műveket. A megváltozott művészeti termelés miatt nem engedhetik meg maguknak, hogy ne legyen a kínálatukban.

**Az általad gyűjtött fotóművészet tekinthető-e akár alul-, akár felülárazottnak egyéb kortárs művészethez képest? Mennyire átlátható a fotók árazása a magyar / nemzetközi piacon?**

A kortárs fotóművészet a gyűjtő szempontjából alacsonyabb áron mozog, mint a hagyományos médiumok (festészet, szobrászat). A ma negyvenes alkotói generáció ismert képviselője, Wolfgang Tillmans egy 30x40cm-es, 9 példányszámú fotója 10-15 ezer euró, az ötvenes, magasan jegyzett Thomas Ruff ekkora, ugyanilyen példányszámú új sorozata is ennyibe kerül, míg a hasonló korú művészek ekkora festménye 50 ezer euró. Természetesen, ha idővel az összes 9 példányt eladja a művész, akkor már akár százezer euró körüli összeget kapott összességében egy műért, de ez hosszú idő, illetve a be-

vétel megoszlik a galéria és a fotós között, és eközben a festmények ára is folyamatosan emelkedik. Az is befolyásolja az árat értelemszerűen, hogy a fotó példányszáma nagyobb, míg adott festményből jó esetben csak egy van. Az idősebb generáció árai sokkal magasabbak, Marina Abramovic legújabb performansz fotói 40 ezer euró összegnél kezdődnek (60x40 cm), és a nagyobb, 120x140 cm-es munkái 170 ezer euróért vásárolhatók meg. Ezek konkrét példák, az előbbi 9 példányos, az utóbbi 3 példányos. Azzal, hogy az értékesítés galériákban folyik, az árak tökéletesen átláthatóak, követhetőek a magyar és a nemzetközi piacon is.

**Mi a megfelelőbb a fotóművészetnek: ha külön kezelik, önálló kollektívokban, kiállításokon, és katalógusokban mutatják be, vagy ha ugyanolyan része egy tág képzőművészeti kánonnak, mint egy festmény, objekt, grafika?**

A gyűjteményekben nem lehet ezeket külön kezelni, a fotó és a digitális művészet szerves része a kollektívban bemutatott többi alkotói világnak is. Ez jól látszik a kiállításon is. Ha egy kortárs művész egyéni kiállításáról beszélünk, tapasztalatom szerint ott is egyre inkább egyben kezelik a fotó és a nem fotó alapú műveket. Ma már kevés olyan művész van, aki elveti a digitális műfajokat. Természetesen, ha specifikus kiállításról beszélünk, például a festészet fejlődése az elmúlt 50 évben, vagy a fotóművészet fejlődése a digitális korban, akkor elképzelhető ezeknek a médiumoknak a szétválasztása.

**Az általad látogatott külföldi galériákban, vásárokon érezhető-e újabban külön figyelem kelet-európai / magyar (fotó)művészet iránt?**

A nemzetközi művészeti világ elég zárt kör, gyakorlatilag ugyanazok a galériák mennek körbe minden évben ugyanazokra a vásárookra, hasonló kínálattal. Ezért az utóbbi időben már csak az ArtBaselre járok, és ott véletlenül sem botlok magyar fotóművészetbe. Külföldön galériába, Bécsbe megyek rendszeresen, de ott sincs magyar fotó. Szeretném az ellenkezőjét mondani, de nem tudom. Ugyanakkor tudom, hogy a Paris Photo vásáron évtizedek óta sikeresen ad el magyar galéria, minden elismerésem az övé. Ha arról kérdezel, hogyan lehetne több nemzetközi elismerést szerezni a magyar fotónak, azt mondanám: először is erős hazai piacot kell teremteni, stabil gyűjtői bázissal, és olyan, tartós, kiszámítható éves bevételt kell termelni, amely majd megalapozza a későbbi nemzetközi nyitást. Másodsor szilárd kapcsolatot kell kiépíteni régiós szinten, elsősorban osztrák galériákkal, amelyek a régiós eladást erősítenék. Harmadsor, ha az első kettő megvalósult, akkor lehetne egy stratégiát felépíteni a globális piac meghódítására.

Szarka Péter: *A könyvha*, C-print, 2003, 200x140 cm © Gerő László gyűjteménye Fotó © Deim Balázs – Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre



# A jelenség valósága

## Türk Péter és a fotográfia

Idén április 20. és június 24. között rendezték meg a Ludwig Múzeumban *Minden nem látszik!* címmel a Türk Péter életművét átfogó kiállítást. Ennek egyik fontos következménye, hogy a közönség számára eddig csak töredékesen hozzáférhető műegész itt és így egyben és összefüggéseiben vált értelmezhetővé. Ez természetesen utólagosan lehetővé teszi, hogy Türk már korábban is ismert műveit is más összefüggésben vizsgálhassuk, más módon tekintsünk rájuk és másképp értsük őket. A mi szempontunkból különösen igaz ez azokra a képekre, amelyeknél az „anyaghasználatnál” leginkább annyi szerepel, hogy fekete-fehér fénykép. A sokak által ismert munkáinak egy jelentős része ugyanis fénykép, illetve fényképek felhasználásával készült, javarészt még az 1970-es években. Szilágyi Sándor könyve<sup>2</sup> *Képzőművészeti fotóhasználat* című fejezetében is az *Osztályátlag* címűt emeli ki Az *UTCA* mellett, amelyek kapcsán elsősorban a szekvencialitásról ír, valamint

Beke Zsófia nyomán az ellentétekre építkező dualitás vizsgálatát említi meg.

A képzőművészeti fotóhasználat kifejezés Beke László 1972-es, a *Fotóművészetben* megjelent írásában olvasható talán először magyarul az akkori nemzetközi tendenciákat vizsgálva és elemelve, majd később magyar művészek kapcsán is.<sup>3</sup> Ez a „fotóhasználat” itt főleg az akcióművészet (*happening*), a *Project Art*, a *Land Art* (tájművészet), illetve a *Concept Art* összefüggésében kerül említésre. Mindez így együtt egyértelműen orientálja az olvasó-nézőt, hogy egy elég határozott teoretikus szűrőn keresztül lássa Türk Péter „fotóalapú” munkáit. Az alábbi írásban nem cáfolni szeretném azt, hogy van létjogosultsága egy ilyen megközelítésnek, illetve elemzésnek. Inkább a kiállítás kurátori koncepciója<sup>4</sup> biztosította kereteken belül egy új lehetőséget javaslok arra, hogy mit is kezdjünk a fotográfiával mint eszközzel.

Fotó: Rosta József © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum





A Ludwig Múzeumbeli kiállítás 10 „fejezetben” foglalja össze Türk alkotói pályáját az 1960-as évek közepétől, amikor festékekkel, szénrel, ceruzával dolgozik, majd kartonból készült reliefeket hoz létre (amelyekkel részvesz az 1969-ben Csáji Attila által rendezett *Szürenon* kiállításon). Az utolsó „fejezetben” az úgy nevezett „téglamunkák” szerepelnek, amelyek „rendszere” az 1990-es évek közepétől több mint egy évtizedig foglalkoztatja Türk Pétert, és amely már az 1989-es úgy nevezett fordulat<sup>5</sup> után bontakozott ki; a művek felől nézve azonban a fordulat nem jelentett törést. A többi nyolc részben, azaz az 1970-es évek legelejétől az 1990-es évek második feléig folytonosan jelen van valamiképp a fotográfia technikája alkotói tevékenységében. Egyes korszakokban központi szerepet játszik, máskor inkább csak kiindulópont (például „vetített kép”) a problémafelvetés része, egyben eszköze.

Minden bizonnyal meg lehet közelíteni hagyományos szempontok szerint is ezt a sokrétű „fotóhasználatot”. Beke László már említett, nagy jelentőségű írásában közismerten négy funkciót nevez meg, amely alkalmassá teszi a fényképezést, hogy a 60-as évek művészetében meghatározó szerephez jusson. Ezek a dokumentálás, a fotografikus megjelenítéssel asszociált mágiában rejlő lehetőség, a reprodukálás (sokszorosítás és terjeszthetőség), valamint a fotográfia használatából fakadó retorikai lehetőségek (metaforikus használat).<sup>6</sup> Ennek megfelelően, például a Galántai György rendezte balatonboglári kápolnatárlatok során bemutatott *Kérdőjeles akciók* és *Elévülési akciók* esetében az akció dokumentálása ma-

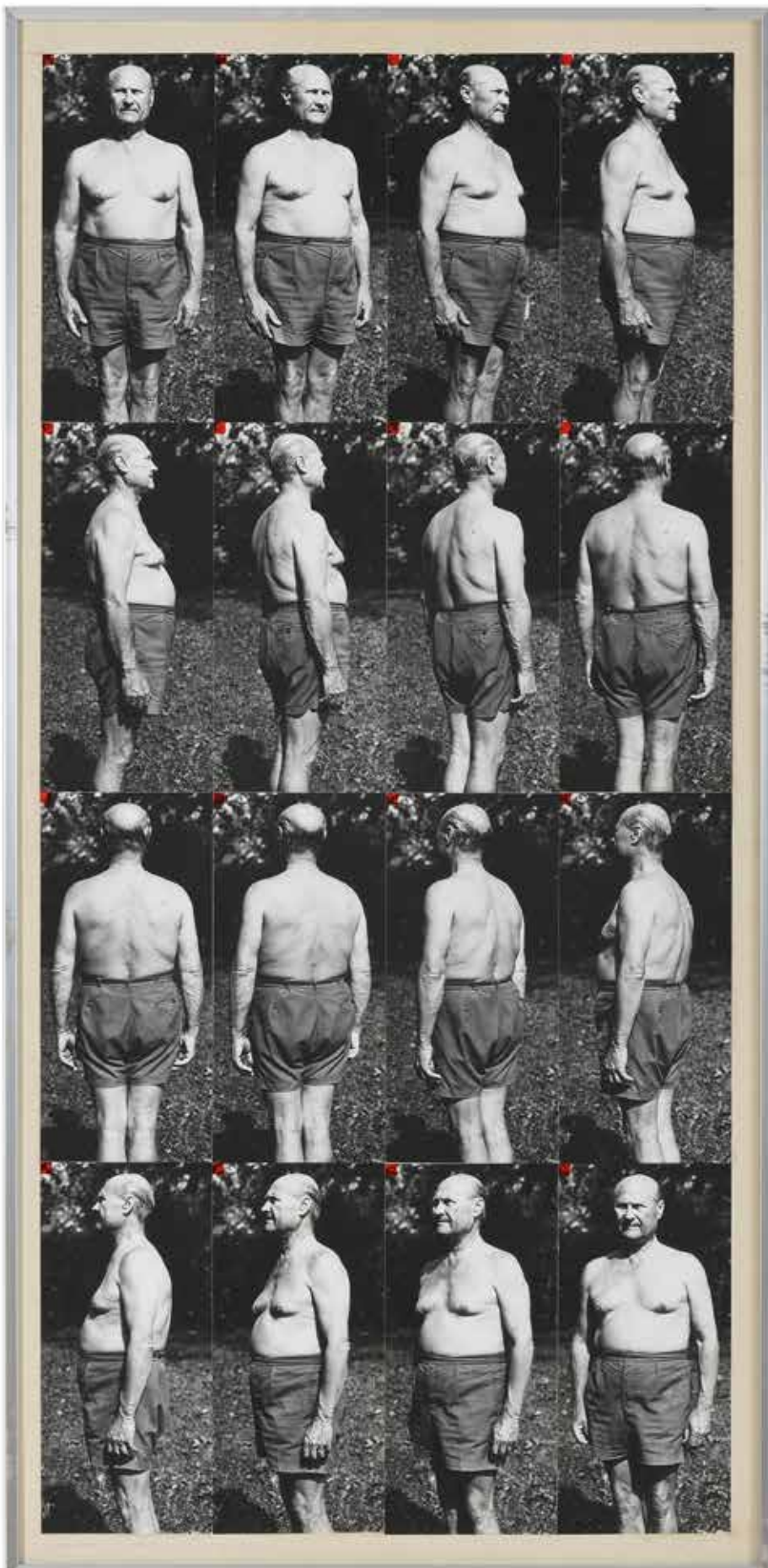
gától értetődő módon tette szükségessé ennek a technikának az igénybevételét. A hetvenes évek végén készült *Az UTCA* című képnél a fénykép által megjeleníthető „átlagokat”, illetve a néhány évvel későbbi *Jön a postás vagy hazatér a tékozló fiú*, valamint a *Jön (Egy közeledő alak 16 mozgásfázisának szisztematikus egyestése)* és a *Taposómalom I-II* című munkáknál a térbeli, időbeli mozgásokat érzékeltető szekvencialitást, azzal együtt a sokszorosítást és az abban rejlő lehetőségeket lehet kiemelni. A legfontosabb szerepet azonban mégis talán az úgy nevezett metaforikus funkció kaphatja Türk „fotóhasználatában”, amennyiben a mű létrejöttének, a képelőállítás folyamatának leképezéseként értelmezhető az, ahogyan a fény segítségével létrejön a kép. A fényképezés, a kép létrehozása nem a látvány rögzítésének, illetve a fotóról való gondolkodásnak a folyamatát jelenti. Maga a használat folyamata utal valami másra, átvitel, megjelenítése valaminek, ami nem kimondható, de más módon vizualizálható.<sup>7</sup>

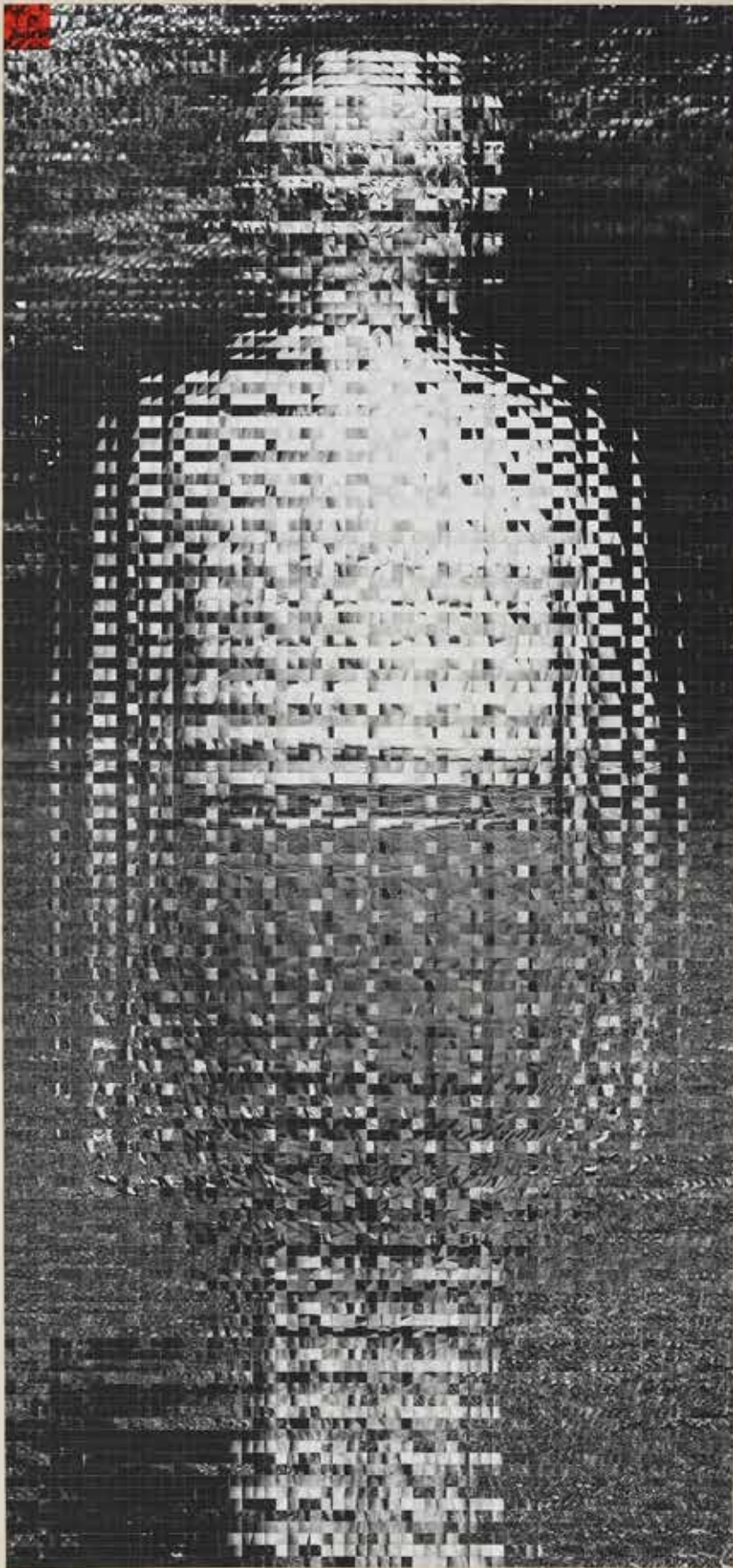
Ezért (is) fontos felvetések ezek, de a „fotóhasználat” megértése szempontjából félrevezetőek lehetnek az ilyen címkék.<sup>8</sup> Az, amit Türk Péter esetében így nevezhetünk, egészen másból fakad, mint kortársai többségénél. Fotografiai technikával (is) készülő képeinél egész máshol van a hangsúly, nem a fényképezés problémáit, a fotografiai technikában rejlő ellentmondásokat a valóság és kép viszonyában, a jelentés terén stb. vizsgálja, de nem is azt, hogy mi a „realizmus” lehetősége vagy annak problematikussága, hanem valami egészen mást, de legfőképp másként.

Fotó: Rosta József © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum



Türk Péter viszonyát a világhoz, et-től pedig elválaszthatatlanul a művészetről való gondolkodást körkörösén gondolhatjuk el. Ez a kör nem ördögi (más körökkel ellentétben), a benne való mozgás szükségszerű, ha nem is feltétlenül törvényszerű. Eredendően a „természet” foglalkoztatja, a szónak a nagyon tág értelmében, amely természet, mint világ elsődlegesen is érzékeinkkel tapasztalható meg, amely világ értelmezésében a művészet kap nála elsődleges szerepet. A „természet” azonban a maga teljességében sosem mutatkozik meg, mindig csak egyes mozzanataiban, elemeiben. Ezeket az elemeket fűzi azután össze egy sajátos rendszerré, amely valamiképp modellezi az egyes jelenségekben számára feltárulkozó komplexitást. A jelenség viszont mindig közvetítve jut el hozzánk, ezért a feladat mindig abban áll, hogy megértsük a jelenség természetét, illetve felruházzuk értelemmel. A jelenséget leginkább képszerűen gondolja el a művész, így lényeges számára, hogy miként jönnek létre ezek a képek, amelyekben a jelenségek láthatóvá válnak. Ezeknek a képeknek a segítségével viszont láthatóvá válik, még ha sajátságosan is, a „természet”, pontosabban az, ahogyan Türk Péter viszonyul hozzá, és meghatározza saját pozícióját ennek a természetnek az egészén belül.

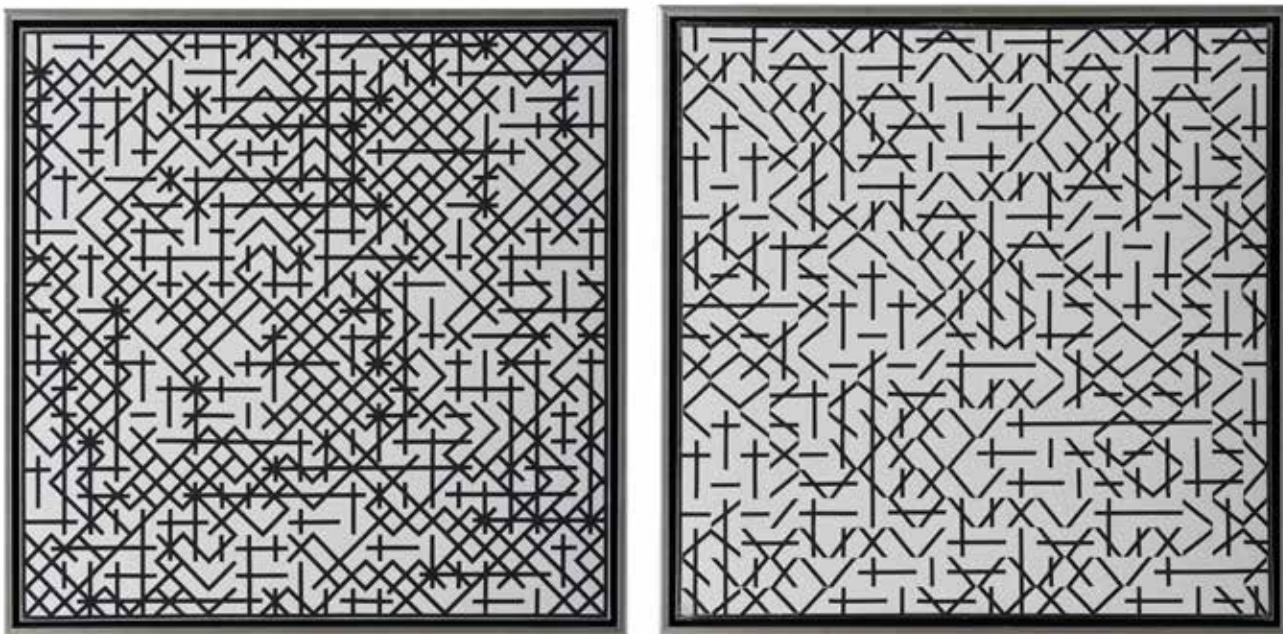




A „természet” lehet tehát a kiindulópont. Ez a természet azonban nem a minket egyre kevésbé körülölelő „natura”, amely egyre inkább csak hibrid formában létezik. Ez a természetfogalom<sup>9</sup> ennél jóval többet takar, végső soron a létezők összességét, az egész, minket körülölelő világot, amelytől létünk elválaszthatatlan. Ennek megértése, értelmezése, egyfajta értelemadás foglalkoztatja Türköt, hogy ezáltal kerüljön közelebb mindennek a lényegéhez. Ennek eszköze számára a művészet, amely egyúttal program is, amely „áttekinthetővé teszi a létet”, amelytől elválaszthatatlan saját élete. Ezen keresztül válik személyes üggyé is számára a művészi alkotói tevékenység.<sup>10</sup> A világhoz ennek megfelelően nem racionálisan viszonyul, hanem érzelmileg tapasztalja meg. A művészet így válik eszközzé az értelmezés, értelemadás folyamatában.

Jogosan vetődik fel a kérdés persze, hogy a művészet milyen „megismerést” tesz lehetővé, hogyan ismerhető és érthető meg általa a „természet” mint az egészében vett létező és annak léte. Türk művészetében erre hiába keresnénk egyértelmű választ, valamiféle meghatározást. Sokkal inkább alkotói stratégiáit és eszközhasználatát értelmezhetjük a kérdésre adott válaszként.

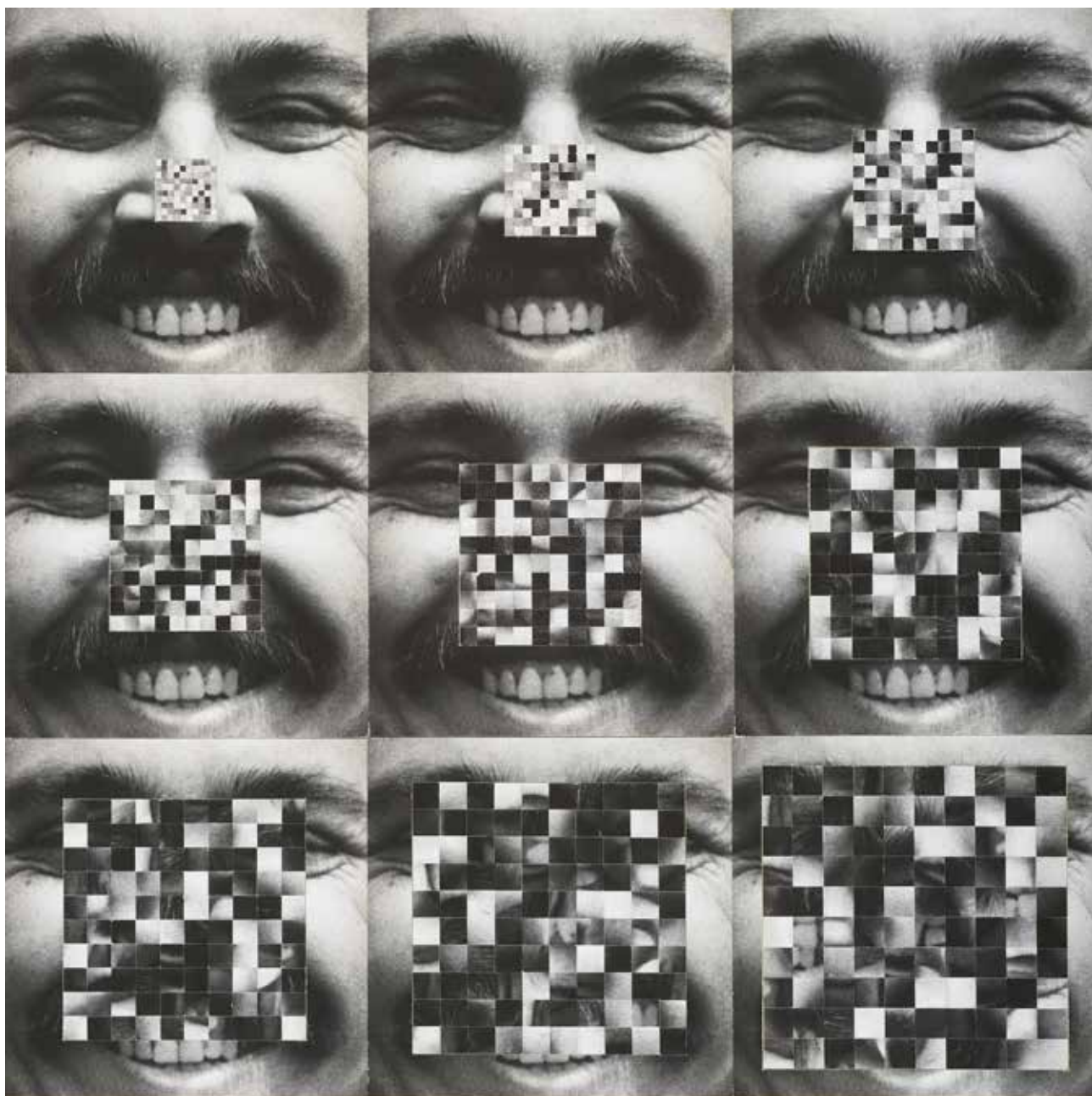
Türk Péter: *Taposómalom I-II.*, 1975–1981  
fotó: brómezüst zselatin nagyítás, papír;  
100,5x49,5 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs  
Művészeti Múzeum, fotó: Rosta József



Türk Péter: *Formaképzés számtani alapú ritmussal I-II.*, 1970 vászon, akril; 100x100 cm, magántulajdon, fotó: Rosta József

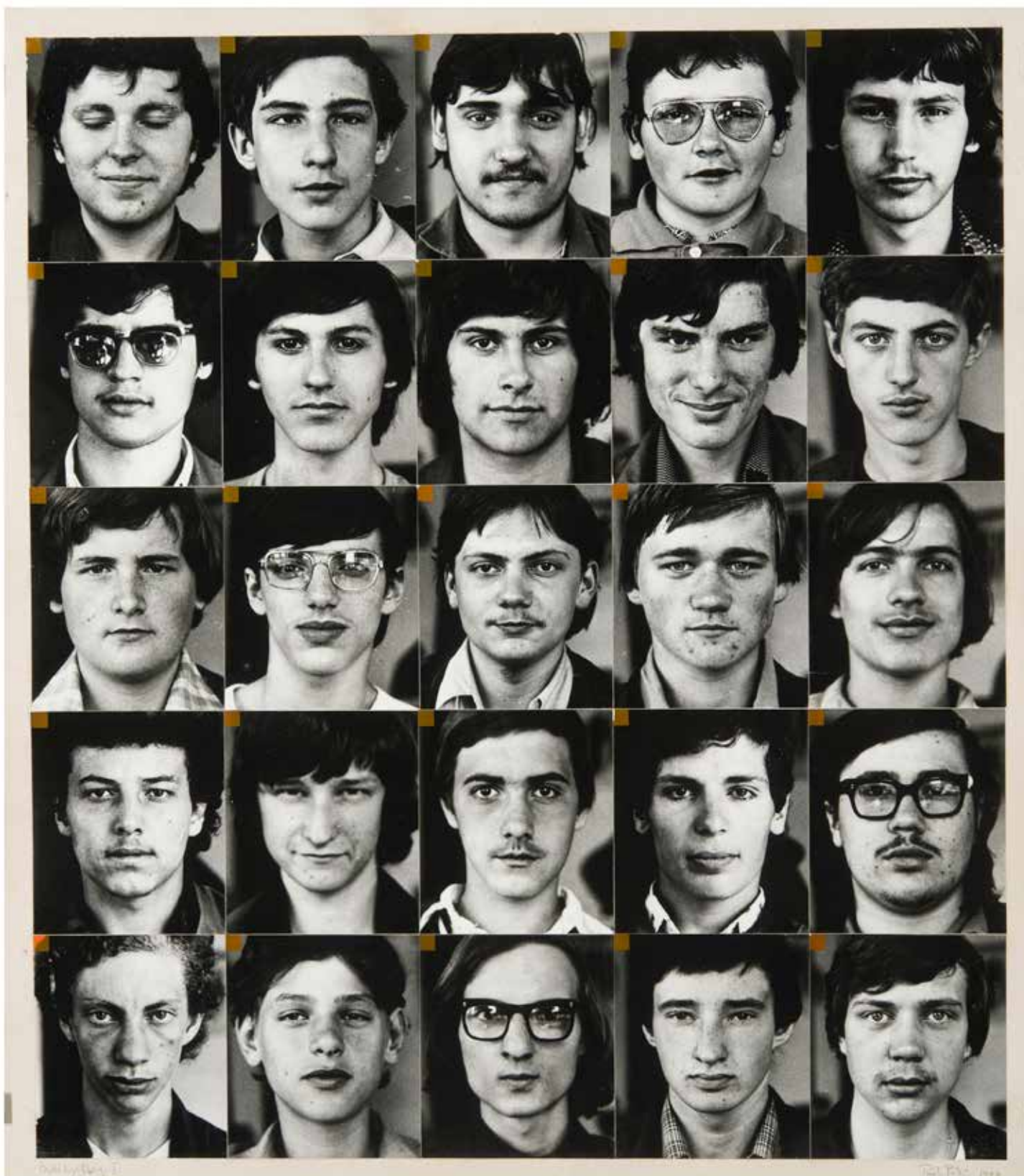
A „természet”, ahogyan találkozunk vele, mindig csak töredékes, mindig csak részek, egyes elemek azok, amelyek hozzáférhetőek a benne létező, vele szervesen összefonódó ember számára. Ezek a részletek, fragmentumok azok, amelyek valamiképp egészévé szerveződnek, amelyek összessége jelenti a létezők egészét egyfajta rendszerként értve. Türk művei felfoghatók úgy is, mint ezeknek a részeknek a megragadása. Ezeket a részeket azután úgy dolgozza fel, hogy az már valami nagyobb teljesség felé mutasson, miközben láthatóvá válik valami abból, ahogy az egyes részek, elemek egymáshoz kapcsolódnak, ahogy a láthatóból, a megmutatkozóból, az egyszerű elemből létrejöhét valami komplexitás (egy lehetséges változat). Ez a rendszerré összeálló egység, legyen bár létrehozásának módja tisztán logikai alapú, mégsem csupán külsődleges. Nem csupán keretként szolgál a „logikai formula”, hogy edényként magába zárja az egyes elemeket. Itt inkább egy kölcsönös belső szabályszerűségekre kell gondolni, amelyet valójában keres a művész, és amely kifejeződik (kifejeződhet) a meghatározottságokat feltáró felhasznált logikai formulában, amely megalapozza az „egész” szövetét. Érdekes itt felidézni azokat a munkáit, ahol egy-egy fénykép egyes elemeit szinte egymásba szövi a megfelelő végeredmény elérése érdekében. Itt ugyan kimutatható egy ilyen lo-

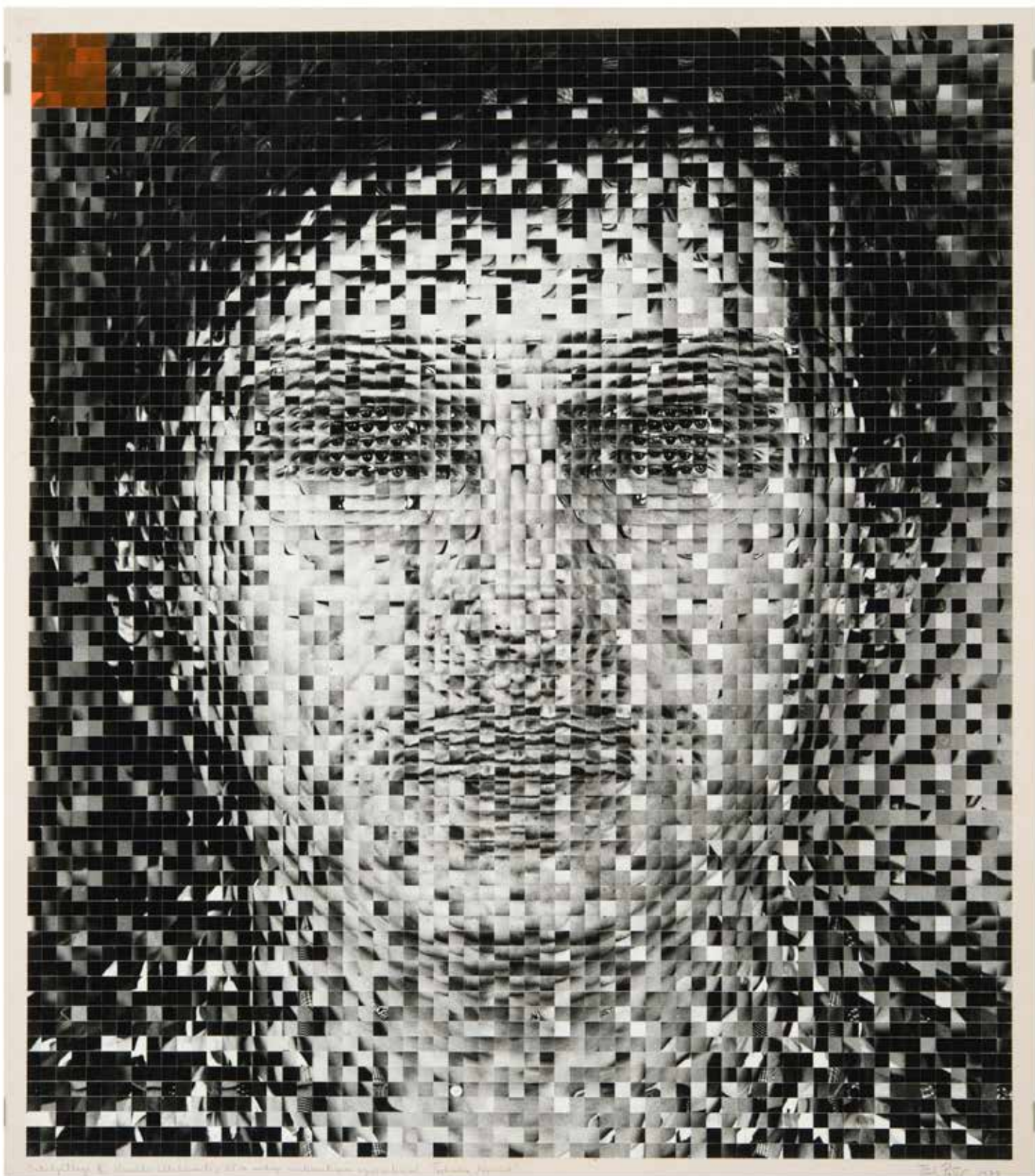
gikai viszony, mégis a végső látvány esetében sokkal inkább gondolhatunk az elemek közötti kölcsönös meghatározottságokra, kölcsönhatásokra, amelyek éppen a rendszerszintű egészben mutatkoznak meg, nyerek el egyáltalán értelmüket.<sup>11</sup> Türk „fényképmunkái” ezáltal rámutathatnak arra, hogy nem elegendő az, ahogyan a fénykép pusztán rögzíti az adottat, és keretbe foglalva teremt a rajta kívül lévőből egy hierarchikus egységet, hanem az a lényeges, hogy ebben felfedezzük a viszonyokat, azonosságokat, különbségeket, ezek egymáshoz való viszonyát, hogyan jönnek létre, miben áll lényegük, hogyan szerveződik egységgé az a látvány, amelyet az eszköz a maga meghatározottságában rögzíteni képes (például a feketedő ezüstszemcsék összessége, amint „kiadja” a rögzített képet). A fényképezőgéppel készült képet önmagában tehát nem tartja kielégítőnek, csak dokumentumként, médiumként (azaz közvetítőként, információhordozóként. Erre utal egy 1975–76-ban készült tollrajz, a *Cím nélkül [Pontosabb a gépnél 1-4.]*). Lényeges tehát, hogy később nem a hagyományos kamerás fényképezést választja, hanem, annak használatát mellőzve, a „fotogramot”. A kamerával készült felvétel negatívként továbbra is, és egyre inkább és egyértelműbben csak kiindulópontként szolgál, mintegy egy lehetséges látvány nyersanyagaként.



Türk Péter: *100 véletlen elem az arcban*, 1970-es évek fekete-fehér fotó: brómezzüst zselatín nagyítás, karton, 40x40 cm, a művész hagyatéka, fotó: Rosta József

A világ mint a létezők összessége a jelenségek szintjén ragadható meg, amely jelenségekkel kell valamit kezdeni, hogy megértsük általuk, belőlük kiindulva a világot. Ezek a jelenségek Türk esetében mindig képek, képszerűek. A jelenségek általában a látás konstruáló folyamatában mutatkoznak meg, vagy emlékképekként tárulnak fel, esetlegesen képi jelenségekként tűnnek elő. Ezeknek a látszólag minden értelmet nélkülöző jelenségeknek a megértése Türk művészetének legfontosabb célja. Ebben az értelemben beszél erről Peternák Miklósnak is.<sup>12</sup> Ez a fő mozgatórugója egész művészetének. Ebben a folyamatban nyílik számára lehetőség a megértésre, amely a világot, a létet célozza, azt, amiben és ahogyan van. Sajátos technikával hoz létre úgy képet, hogy bár ő kezdeményezi a kép létrejöttét, a látvány, amely később megjelenik nem előre eltervezett, nem tudható. A másik pedig, amikor hasonló módon a nézés, a tekintet útját követi, így létrehozva annak a sűrítményét, ahogy az emberi tekintet feldolgozza az információt, amelynek során egy sajátos „képben” sűrűsödik ez az információ.





Türk Péter: *Osztálytárog I-II.*, 1979 fotó: brómezüst zselatin nagyítás, papír, 79,5x69,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, fotó: Mester Tibor



Ebben az értelemben a látás érdekli, az, ahogyan a látás során kép jön létre, lehet az ennek megfelelően úgy nevezett pszichogram vagy épp emlékkép (mnemogram) vagy a fenomének, azaz jelenségek, amelyek létrejönnek, feltáruznak, megmutatkoznak, és amelyeket végső soron már eleve képként értünk (nyilván helyzetükből és kontextusukból fakadóan). Az azonos című munkáknál azzal szembesülünk, hogy ugyan a szó szoros értelmében fényképek, de nincs közük ahhoz, amit hagyományos fényképezés alatt értünk, mert nem valami külsőnek a rögzítései, amit valamiképp reprezentálniuk kellene. A fotográfiai eljárás használata bizonyos folyamatok modellezésére szolgál, illetve ezeket a folyamatokat „képezi le”, teszi segítségével láthatóvá. Az 1980-as évek közepére utalva beszél arról az András Gáborral készült interjúban, hogy erősen foglalkoztatta a „nem láthatóság, amiből előtűnnek a dolgok [...], a képcsínáló embernek az alaphelyzete, ahogy a nem láthatóból a láthatót előhívja.”<sup>13</sup>

Csaknem tíz évvel korábban Peternák Miklósnak arról beszél, hogy a képeket a természetben akarja megtalálni.<sup>14</sup> Ezeknek a képeknek a „természetben születő jelenségként” kell előtűnniük. innen kapják a hetvenes évek

végétől készült sajátos technikájú képek tehát a fenomén nevet. Lényeges, hogy Türk ezeket a jelenségeket még nem tekinti értelemhordozó entitásoknak, hanem olyasminek, ami indukálja az értelemadás folyamatát, és a néző (vagy a művész) lényéből kényszerít ki egyfajta értelmet.<sup>15</sup>

Ezzel összefüggésben érdemes felidézni, hogy Hans Belting „képantropológiai vázlatában” azt hangsúlyozza, hogy a világban nincsenek képek, azokat mi vetítjük ki, mi tesszük a képeket a világba. A képek látását mindig az azokat „vendéglátó” médiumokban gyakoroljuk és sajátítjuk el, bár ez szimbolikus cselekvés.<sup>16</sup> Ebből fakadóan viszont – tehetjük hozzá Belting gondolatmenetéhez – ezzel a projekcióval mi kényszerítünk valamiféle rendet a világra. Türköt viszont ezzel szemben nem az érdekli, hogy ő milyen módon tudja „leképezni”, megjeleníteni azt, ami a világban van, hanem az, hogy mi lehet az, ami ott képként feltáruhat, megjelenhet, amely ezáltal maga már valamiképp értelmezésre kínálja fel azt a zavarba ejtő gazdagságot, amely a létezők összességéeként felfogott „természetben” van. Ezeket akarja komplexitásukban vizsgálni, miközben megalapozzák a megértés lehetőségét.



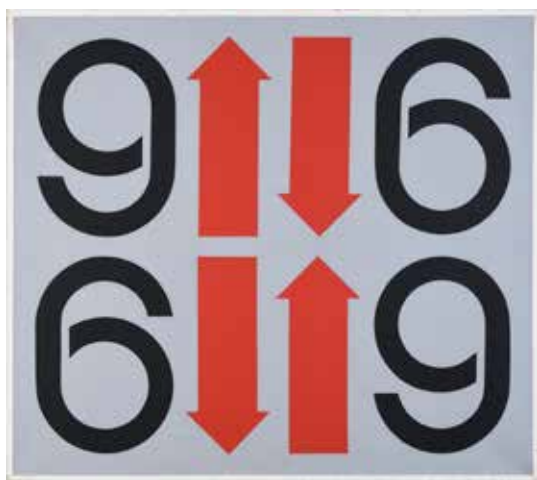


Türk Péter: *Vizuális átalakítás 9 egyforma kép „összeszövésével” I-II., 1977*  
fotó: brómezüst zselatin nagyítás, papír; 78,5x70 cm, a művész hagyatéka, fotó: Rosta József

A fenomének és a pszichogramok, mnemogramok technikájukat nézve talán élesen elkülönülnek a korábbi „fotóalapú” munkáktól, mégsem tekinthető éles váltásnak az, ahogyan elkezd rajtuk Türk dolgozni, majd ahogyan fokozatosan elhagyja őket, amikor használatuk indokolatlanná válik, azaz a bennük rejlő lehetőségek kimerülni látszanak számára.

Már a korai reliefek is érdekesek lehetnek azért, mert bizonyos nézőpontból fény és árnyék komplex egységből, összjátékszásából jönnek létre, és ezáltal nem annyira plaszticitásuk lényeges, hanem inkább az, ahogy képként működésbe jön mindez a szemlélő tekintetében. A fotográfia háttérbe szorulására az is magyarázatul szolgálhat, túl azon, hogy a számára benne rejlő lehetőségeket, úgy tűnik, Türk teljes egészében kiaknáta, hogy a nyolcvanas években a fizikailag érzékelhető fény egyre inkább háttérbe szorul a belső (isten) fénnel szemben.<sup>17</sup> Ebben az időszakban az egymásra vetített (tehát nem egymásra exponált, majd előhívott, és nem is a feldarabolt „csipetkekből” összeszött) képek teremtette vonalrendszerek, mint komplex látványok foglalkoztatják már, amelyek mögött a művészet történetéből ismert remekművek reprodukciói rejlenek.

Mindez szintén jól mutatja, hogy a világ, a természet, a létezők összessége Türk Péter művészetében sajátos értelemben vett képként mutatkozik meg. A kép számára azonban nem a világ reprezentációja vagy egy koncepció megjelenítése, hanem sajátos módon értelemmel bíró entitás. Nem is csak szükségszerűen felület, mert nem ragaszkodik a hagyományos „táblakép” formátumához, sőt, bár direkt módon nem tagadja meg azt. A világ, amely így részeiben képpé válik munkája eredményeként, nála mást jelent, mint Heidegger kritikájában, ahol a világ reprezentációként, azaz mindig csak közvetítve férhető hozzá, ezáltal a dolog maga mindig rejtve marad. Türk esetében a kép (ez megfeleltethető Heideggernél a műalkotásnak, bár Türk számára a kép nem szükségszerűen identikus a művel)<sup>18</sup> az, ami előhívja a létezőt a láthatóba, és utat nyit felé az értelem számára, hogy a megértés munkájával feltáruljon annak lényege, amit a kép „közvetít”. Ily módon a kép biztosítja annak a „rendszernek” a lehetőségét, amelyen keresztül a természet részeként feltárulkozva, abból a természet egészének, és a képeken mint jelenségeken keresztül azok létrehozójának, illetve befogadjának viszonya a természethez, a világ egészéhez, a létezők összességéhez valamiképp értelmet nyerhet. Így jutunk vissza a



Türk Péter: *Helyérték II*, 1971 olaj, vászon, 80x90 cm, a művész hagyatéka, foto: Rosta József

természethez, mint egészhez, amelyet nem tapasztalunk, tapasztalhatunk meg, az eddigiek alapján csak posztulálhatunk.

Végül még egy fontos érv szól amellett, hogy szakítsunk a hagyományos megközelítésekkel Türk Péter „fotóalapú” munkái kapcsán. Nem csupán arról van szó, hogy a művészi fotóhasználat Beke-féle rendszere nem igazán plauzibilis, hanem arról is, hogy a „médiumpont” (bármelyiket is jelentse ez a lehetséges megannyi felfogás közül) vizsgálódást maga Türk utasítja el. Maga jelenti ki, hogy nem érdekli a „médiumpont” kérdése<sup>19</sup> sem anyagként felfogva azt, sem eszközként vagy közvetítőként (mint átviteli eszköz, csatorna stb.). De hasonlóan látja ezt Százados László is, aki szintén kiemeli, hogy „Türk művészetében folyamatosan működnek a bevett világleíró rutinok »tárgyilagosságát« viszonylagossá tevő, a műfaji-tematikai határokat lebontó asszociációk.”<sup>20</sup>

Ezzel szemben a lényegét abban látja a különböző anyagok és eszközök használatánál, ahogyan „belső képkalkoló eszközei[t mozgósítja] velük”.<sup>21</sup> Egy másik összefüggésben pedig arról beszél, hogy a technika sosem „szikáran, egyértelmű voltában” jelenik meg, azaz bír jelentőséggel. Mindig társul hozzá valami, ami nem elválasztható esztétikai meghatározottságától, illetve más művekhez köthető részproblémáktól, amelyek működésbe jöhetnek benne.<sup>22</sup>

Összefoglalva tehát állíthatjuk, hogy a fényképezés is csak egy azon eszközök sorában, amellyel az a kép megalkotható, amelynek létrejötte foglalkoztatja és lenyűgözi a művészt, és amely egyfajta világmagyarazatként is működik számára a kész műben. Az összes lehetséges eszköz, technika, „médiumpont” csupán lehetőségek a számára, bár nyilván különféle lehetőségek, amelyekkel különböző kérdésekre keresi a választ, illetve különféle jelenségeket vizsgál.

Az 1989-es fordulata egy bizonyos nézőpontból már nem is igazán számít annak, ami ugyanis más lesz, az a viszonyítási pont, amelyre minden vonatkoztat, azaz a természetben megsejtett „rendszer” alapja. Eddig ez az emberi megismerés lehetőségei, annak törvényszerűségei öltöttek testet a tudományos megismerésben, illetve a természet önmagában kibomló feltárulkozása, amelyre ez a tudományos megismerés irányulhat. A fordulat után viszont egy transzcendens elem, a teremtő szellem (Isten) válik a világ (φύσις) és az azt megtapasztaló, érzékelő, befogadó és annak megértésére törekvő ember alapjává.

<sup>1</sup> A kiállítás címe utalás Türk egy 1976-os munkájára, amelyről az Andrási Gáborral készült interjúban beszél. Kis négyzetes teszteken négy mondat jelent meg a változó képek mellett, a „minden nem látszik”, „egyszerre több látszik”, „elrepült előttem egy madár” és „a levelek megmozdultak”. ANDRÁSI Gábor: „A fény titkai. Beszélgetés Türk Péterrel”, *Új művészet*, 1996/9. 23–33. o.

<sup>2</sup> SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Budapest, Fotókultúra - Új Mandátum Könyvkiadó, 2007. 340.

<sup>3</sup> BEKE László: „Miért használ fotókat az A.P.L.C.?” *Fotóművészet*, 1972/2. illetve: BEKE László: „Fotó-látás az új magyar művészetben”, *Fotóművészet*, 1972/3. Mindkét írás megjelent Beke László: *Médiumpont/Elmélet: Tanulmányok 1972–1992* című kötetben. (Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermédia, Budapest, 1997. 7., ill. 17. és tovább). Elektronikus változata: <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html>, illetve: <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke1.html>. A Beke László által hivatkozott írás elérhető itt: <http://tower.lehman.edu/NEWreadings/Artist%20and%20Photographs.pdf>. Lawrence Alloway-ról bővebben pedig itt lehet olvasni: Stephen Moonie, „Mapping the Field: Lawrence Alloway’s Art Criticism-as-Information”, *Tate Papers*, no.16, Autumn 2011, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/mapping-the-field-lawrence-alloway-art-criticism-as-information>. (utolsó megtekintés 2018. augusztus 15.)

<sup>4</sup> Mindenképp álljon itt Százados László kurátor és Nárai Szilvia kurátorasszisztens neve, akiké elsősorban az érdem, hogy ez a fajta olvasat, megközelítés, a korábbiaktól eltérő új értelmezés egyáltalán lehetségessé vált.

<sup>5</sup> Vö. SZÁZADOS László: *Minden nem látszik*. Türk Péter (1943–2015) életmű-kiállítása, Budapest, Ludwig Múzeum, 2018.

<sup>6</sup> Vö. BEKE László: *I. m.* (1972/2)

<sup>7</sup> Jó példa erre A *Filmszínpad. Asszociációs sorok* (1972), amely a fotómontázs segítségével teremt meg azt a látványvilágot, amely a film valóságaként válik láthatóvá a vásznon, utalva ennek „módszertanára”, „technikájára”. Ha azonban túllépünk ezen az értelmezésen, akkor a mű lényegében egy realitás életré keltésének, a teremtő aktusnak lehet a gesztusa, amely során a megalkotott (megteremtett) csak a néző számára bontakozik majd ki a maga teljességében a vetítés során.

<sup>8</sup> Andrási Gábor Türk Péterrel folytatott beszélgetésében egyértelművé teszi, hogy az ilyen címkézés nem szerencsés Türk művészetének kapcsán, egész konkrétan a „koncept art” használatát túl iskolásnak tartja. ANDRÁSI Gábor: „A fény titkai. Beszélgetés Türk Péterrel”, *Új művészet*, 1996/9. 23–33.

<sup>9</sup> Nem érzem magam arra hivatottnak, hogy akár csak felvázoljam a „természet” fogalmának „kultúrtörténetét”. Arra azonban mégis lényeges utalni, hogy a természet legalábbis Arisztotelésznél (többek között Heidegger nyomán például [Vom Wesen und Begriff der φύσις. Aristoteles, Physik B, 1 (1939) 239. In: *Wegmarken. Gesamtausgabe*, Bd 9., Szerk. Friedrich-Wilhelm von HERMANN. Frankfurt a. M. Vittorio Klostermann 1975.]) többé kevésbé egyet jelentett a léttel. A létező egésze az, amit φύσις-nek (természet) nevez, de a φύσις egyúttal a létező lényege is. Ezért írhatja Hans Blumenberg, hogy a lét és a természet ugyanazt jelenti. (Vö: Hans BLUMENBERG: „Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem” In U6.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Szerk. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M. Suhrkamp 2001. 255.) Türk esetében ennek különösen nagy jelentősége van, hisz számára a természet és jelenségei megértése az a kiindulópont, ahonnan vizsgálódásai segítségével saját „létbetevettsége” megértéséhez el szeretne jutni.

<sup>10</sup> Türk Péter mondatait Százados László idézi. *I. m.*

<sup>11</sup> Heidegger hasonló módon ír a rendszer egy lehetséges felfogásáról Schelling „szabadságfilozófiájá” értelmezése kapcsán. Ő itt *Gefügéról* beszél, azaz egy kölcsönhatáson alapuló illeszkedésről, amelyben az egyes elemek egymáshoz való viszonya, helye a rendszer egészében éppen ezeknek az illeszkedéseknek a lehetőségéből fakad, és ahol a rendszer mint Gefüge nem pusztán tartály, amelyben a dolgok szinte véletlenszerűen és felcserélhető módon kerülnek egymás mellé. Vö: Martin HEIDEGGER: *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. Gesamtausgabe Bd. 42., Szerk. Ingrid SCHÜSSLER, Frankfurt a. M. Vittorio Klostermann, 1988. 44. és tovább.

<sup>12</sup> A jelenségek felruházása értelemmel. Petermák Miklós beszélgetése Türk Péterrel (1986). Az eddig publikálatlan interjú a művésznél a kiállításához kapcsolódó, megjelenés alatt lévő katalógusában lesz olvasható. Külön köszönet Petermák Miklós-nak és a Ludwig Múzeumnak, hogy lehetővé tették számomra a szöveg elolvasását és felhasználását a fenti íráshoz.

<sup>13</sup> ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

<sup>14</sup> Ezt támasztja alá a 2013-ban az Óbudai Társaskörben kiállított *Tizenhét méter kép fák és lombok között* című munkája is, amelynél már nem fotografikus úton, hanem festékkel rögzítette azt a látványt, amelyet fák lombja hozott volna létre a papír felületén, és amelyet épp a festékhasználat hozott elő a láthatóba

<sup>15</sup> PETERMÁK Miklós: *I. m.*

<sup>16</sup> Hans BELTING: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Kijárat Kiadó. 2003

<sup>17</sup> ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

<sup>18</sup> Vö. többek között Martin HEIDEGGER: „Der Ursprung des Kunstwerkes”, továbbá „Die Zeit des Weltbildes” In: U6. Holzwege, Frankfurt a. M. Vittorio Klostermann, 1980. Magyarul: Martin HEIDEGGER: *Rejtektutak*, Szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Bacsó Béla, ill. Pálfalusi Zsolt, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

<sup>19</sup> ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

<sup>20</sup> SZÁZADOS László: *I. m.*

<sup>21</sup> ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

<sup>22</sup> Uo.



Türek Péter: *Psichogramok*. Szemmozgástanulmányok üres négyzetben, illetve képsíkon, 1980 k. papír, színes fotó, 20x12,5 cm, a művész hagyatéka, fotó: Rosta József

# AZ ÚZJÓ RENŐJÉ

CSÉKA GYÖRGY

## ŐSZ GÁBOR MŰVÉSZETÉRŐL

„A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek. A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.”

Erdély Miklós<sup>1</sup>

„Nincs kép, legyen bár rajzolt, gépi, fotografikus vagy digitális, amely pusztán passzív leképezés volna, hanem mindig hordoz magában egy konstruktív elemet, amely magának a képnek a szférájából származik, és amely e szféra történetéből adódik. Ennek oka az, hogy a képek sohasem pusztán csak a vizualizálandó tárgyra reagálnak, hanem mindig tartalmazzák keletkezésük történetét is.”

Horst Bredekamp – Franziska Brons<sup>2</sup>

Ősz Gábor munkássága bámulatos következetességgel és művészi színvonalon bontja ki, járja körül a kép, a fotografikus kép és a reprezentáció problémakörét. Nem elsősorban a képek megalkotása és továbbszaporítása érdekli; a pusztán esztétizálás vagy öncélúság áll a legtávolabbi munkáitól, inkább a kép keletkezésének, mibenlétének vizsgálatára és megmutatására törekszik. Pontosabban: kérdések megfogalmazására, hiszen a jó kérdés tartalmazza a választ is, ha ugyan van bármire is *egyetlen* megnyugtató válasz.

Ősz úgy készít képet, filmet vagy installációt, hogy visszalép a reprezentáció elé, annak előfeltételeihez. A médiumra, annak létmódjára visszahajló reflexiója, vizsgálódása azonban, paradox módon, a legtöbb esetben esztétikailag igen magas színvonalú, gazdag és érzékileg is élvezhető művekben ölt testet, nem marad meg egy aszketikusabb, a műalkotást alapvetően csak eszközként vagy illusztrációnak tekintő didaktikus elméleti reflexió szintjén. Illetve ez is az egyik csapda, amelyet sikeresen elkerül, ezért lehet műve a kortárs képzőművészet egyik





Ősz Gábor: Installation view at Gallery Vintage, Budapest 2018, with work *SPOMENA 1*. (Cube). Camera-obscura, colour negative, Archival print, Over-all-size: 292x219 cm, Each: 73x73 cm, 2016-17, Camera (Cube), 2017, Plywood, plastic sheets, clamp clip, Aluminium folie; 23x23x23 cm, Vintage Gallery, Budapest, 2018 Courtesy, Vintage Galéria, Budapest. © Gábor Ősz

legfontosabb, sok szempontból kimagasló teljesítménye. Ha végignézzük sorozatait, azaz problémafeltevéseit, talán a következetesség az első, ami szembetűnik, amellyel megragadja és kibontja a kérdéseket az egyes sorozatokon belül, de több sorozat összefüggésében is. Elgondolásainak körét, művészetének kontextusát szinte állandónak lehetne mondani, rendkívül ökonomikus módon használja az anyagát, és fejt ki, fejleszti tovább elképzeléseit, majd tér vissza hozzájuk akár évek múlva is, így teremtve kapcsolatot a munkák együttese között.

Munkásságát ezért többféle irányból, és narratíva mentén is értelmezhetjük, és rendezhetjük el, akár a megszokott, időrendi, életrajzi kronológiát követve, kezdetektől napjainkig, vagy a legfrissebb munkától visszafelé haladva, vagy újabb problémakörök mentén. Ez utóbbi módon igyekszem szemügyre venni Ősz Gábor pályájának lényegesebb súlypontjait.

Legújabb munkája, a *Spomen*<sup>3</sup> témája, pontosabban tárgyai jugoszláv világháborús emlékművek, amelyeket a partizán ellenállás harcainak helyszínein emeltetett az államelnök Tito. Az emlékművek (*Spomenik*) különlegessége, hogy az akkori szocialista országokat elöntő didaktikus, majdnem mindig figuratív, „szocialista realista”, és emiatt szinte egymással felcserélhető, semmilyen egyedi vonással nem rendelkező munkákkal szemben ezek egyediek, absztraktak, expresszívek, minimalisták, azaz, sok szempontból korszerűek voltak. Részben ma is azok, a brutalista építészeti stílus<sup>4</sup> felfutásának, népszerűségének köszönhetően.<sup>5</sup> Meglepő, hogy nem közvetlenül a háború után, hanem egy kis eltolódással, 1960 és 1990 között épültek. Egyediségük és színvonaluk minden bizonnyal annak is köszönhető, hogy Jugoszlávia kezdettől külön utakon járt a szocialista táboron belül, így relatív szabadságot élvezett. Egy kiváló, 2016-ban indult adatbázis<sup>6</sup> szerint 96 ilyen emlékmű maradt fenn.

Az Ősz Gábort érdeklő probléma, ahogy azt a Vintage Galériában rendezett kiállításához írt szövegében kifejti, a következő volt: „Az a kérdés vetődött fel, hogy mi lehet a kapcsolat az absztrakt formák és az összetett fogalmak között, és valamifajta képi jelentéssé alakítva, ha úgy tetszik egyfajta dimenzionális transzformáción keresztül, hogyan módosulhat absztrakt fogalmak és formák jelentése.”<sup>7</sup>

Munkájában három<sup>8</sup> emlékmű fotográfiáját készítette el, három olyan emlékműét, amelynek alakja visszavezethető három alapformára, a háromszögre, a kockára és a hengerre. Mindegyik szobrot egy speciálisan ahhoz az alakzathoz készített, és az alakzathoz hasonló formájú lyukkamerával fotózott le, oly módon, hogy az adott kamera mindegyik oldalára, tehát 360 fokos szögben készített egyidejűleg képet. A Vintage Galériában kiállított sorozat a képekből és dokumentációjukból, az előzetes tervek, rajzokból, továbbá az állványokra helyezett három kamerából állt.

Ősz Gábor: *Installation view with SPOMEN C/1*. (Tetraeder), Camera obscura, colour negative, Archival print, Over-all-size: 228x198 cm; 2017 and Camera (Tetraeder), 2017, PVC, gaffe tape, Aluminium folie, tape, binder clip; 26x21x25 cm, Gallery Loevenbruck, Paris, 2018, Private Collection, France, Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ősz

Ősz Gábor: *Installation view with SPOMEN B/3*. (Cylinder), Camera-obscura, colour negative, Archival print, Over-all-size: 248x196 cm; 2017, Camera (Cylinder), 2017, PVC, stainless steel, gaffe tape, Aluminium folie, tape, binder clip; 27x23x26 cm, Gallery Loevenbruck, Paris, 2018 Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ősz





A három emlékmű képe tehát nem a megszokott módon készült, mint ahogy például az alkotó elmondása szerint, pusztán kiinduló pontként szolgáló Jan Kempnaers *Spomenik*<sup>9</sup> című albumának fotói. Azaz oly módon, hogy a fotográfus a megfelelő távolságból megpróbálja híven, torzításmentesen, „objektíven” rögzíteni a szobor egy-egy nézetét, hiszen a teljes, 3D látványt nem tudja 2D-ben megmutatni. Ősz Gábor módszere egyfajta dekonstruktív analízis. Úgy próbálja értelmezni a szobor fizikai valóját és annak üzenetét, amely alapesetben is igen nehezen kapcsolható össze magával a szoborral, hogy tovább tágítva ezt a szakadékot és különbséget, további elemeire bontja a szobrokat azzal, hogy nem kívülről szemléli, hanem kamerájával mintegy a szobortestbe hatolva készíti el 360 fokos, „totális” leképezésüket, amelyet azután nem doboz, azaz 3D formában mutat be, hanem síkban kihajtogatva. Pontosabban a színes negatívokról készített nagyméretű nyomatokat prezentálja síkban kiterítve.

A kiterített képek a szobor számtalan vetületét képesek megmutatni egy síkban, de úgy, hogy le kell mondanunk az egységes képről, ábrázolásról. Ősz képein, bár bizonyos értelemben a legpontosabb reprezentációját adják a szobroknak, mégsem látjuk a tárgyat, csak annak egyfajta „robbantott rajzát”, szilánkokra hasadt, dekonstruált ábráját. Azaz: a szobrokhoz hasonlóan, de mégis más módon tovább absztrahált tárgyat. Ha az eredetül szolgáló szobrokat szemlélve is nehéz elgondolnunk, mit jelentenek, hogyan is „jelentik” a hősiességet, bátorságot, hazafiasságot, úgy Ősz képein a jelentés morzsái tovább szóródnak, osztódnak, távolodnak egymástól. Ősz analízise nem a megértés kontextusát teremti meg, hanem e kontextust robbantja szét. Ahogy maga az idő is ez tette, teszi a szobrokkal, hiszen mai befogadásunknak immár szinte semmi köze a világháborús jugoszláv partizánharcokhoz. Időben távolodva, a szobrok absztrakt testéről lefoszlik a történelmi kontextus, és mintegy üres jelként fogadják be a befogadókik jelentéstulajdonítását.



Ősz Gábor: *No. 8 Fécamp, 31.5.2000* (exposure time: 6h55min), Cibachrome, Camera Obscura, 126x235,5 cm, Private collection, Paris, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ősz

Ősz munkája, hasonlóan korábbi sorozataihoz, különösképpen „ismeretelméleti” trilógiájához (*Ontology, Tautology, Fenomenology*), további jelentésüresítést hajt végre az emlékműveken, oly módon, hogy felületük, nézetük képét egy másik médiumban megsokszorozza és szétszórja. A munka címe így paradoxonként hat, iróniaként értelmezhető, ha a szobrok eredeti kontextusára, jelentésére gondolunk, amit Ősz *Spomenje* kiolt, de ha a fotográfia létmódjára, a mű elkészítésének aktusára vonatkoztatjuk az „emléket”, akkor akár pontos is lehet. A fotográfia egy bizonyos értelemben emlék, nyom, vagy inkább egy eredet nélküli nyom nyoma. A *Spomen* így nemcsak a szoborra, de önmagára is „visszahajlik”, önmagát tükrözi.

Ősz módszerét rekontextualizálásként is értelmezhetjük, és jelentésszóró dekonstrukcióját sötét iróniaként olvashatjuk, hiszen ha a szobrokra nézünk a ma horizontja felől, nem elég pusztán a második világháborúig visszanyúlni, hanem a szobrok elkészülte óta eltelt időt, éveket is figyelembe kell venni, azaz a másik, véres, brutális, és értelmetlen háborút, a délszlávot, ami időben szinte összeér az utolsó szobrok felállításának idejével. A szobrok „eredeti” jelentése így egy különös, vigasztalan árnyalatot kap, vagy éppen tökéletesen szétfoszlik, ahogy az az állam is, amely eredetileg otthont adott nekik, amely megépítette őket.

A *Spomen* Ősz munkásságában többféle kontextushoz, kérdéskörhöz kapcsolható, de talán legközelebb a *Camera Architectura* projektjeihez áll, viszont itt nem az építészet, hanem a szobrászat összefüggésében, továbbá egy nem elhanyagolható történeti kontextusban. Azzal a további különbséggel, hogy jelen esetben a szobor, az építmény képként van jelen, a kamera, bármennyire is beléhatol, mégis kívül áll az építményen, elkülönül, független tőle. A *Camera Architectura* projektjeinél az építmény, az épület maga szolgál ilyen vagy olyan módon kameraként, az épület maga a szem, a látvány befogadója és kerete.

A már korábban említett trilógia első tagja a *Liquid Horizon* (1999–2002). A sorozat képeit lyukkamerává alakított bunkerekkel készítette. A bunkerek a második világháborúban a németek által épített gigantikus védelmi rendszer, az Atlanti fal elemei. A falat 1942 és 1944 között építette Németország Finnországtól és Norvégiától Dánián, Hollandián, Belgiumon, a Csatorna-szigeteken keresztül egészen Franciaországig és Spanyolországig. A fal mintegy 5000 kilométeren terül el, de nem egy valóban megszakítatlan falat jelent, hanem változatos célra tervezett erődítmények, bunkerek sorát, amelyeket a szövetségesek, és főként Anglia esetleges partraszállásának megghiúsítása érdekében építettek. 15000 bunker volt megtervezve, de 6000 készült el, és mint utólag, a partraszállásnál kiderült, jórészt



értelmetlenül, mert szinte semmilyen akadályt nem jelentettek a csapatoknak.

A különleges, kortalan, az álcázás miatt, hogy minél kisebb célpontot mutassanak, mélyen a talajba süllyesztett, sisakszerű, súlyos, minimalista, jórész tiszta beton, kisebb részt fém, fa építmények többféle funkcióra lettek kialakítva. Ahogy az Ősz művészetében és gondolkodásában oly fontos szerző, Paul Virilio a *Bunkerarcheológia* című könyvében már 1975-ben tipologizálta őket,<sup>10</sup> és nem mellékesen fotózta, mivel a kötet gazdag képanyagát maga a szerző készítette 1958 és 1963 között. A bunkerek lehetnek pusztá megfigyelőállások, vagy gépfegyverállások, szolgálhattak légvédelmi, tankelhárító ágyúk fészkeként, de helyet kaphatott bennük rádióállomás, konyha, különböző raktárak, légénységi szállás is.

Ősz egy-egy bunkert alakított át *camera obscurá*vá, azaz fényképezőgéppé. Egész életművére nézve paradigmikus ennek az eszköznek a használata. Képeleméleti kutatása, a reprezentáció *előttjé*hez való visszalépés, visszanyúlás hozta magával egyrészt a lemondást a pusztá öncélú képalkotásról, másrészt, ezzel összefüggésben, a leképezés, vagyis az, ahogy a fotográfiát lecsupaszította és visszavezette alapelemeire. Hiszen, ha nem az esztétizálás a cél, a látvány minél pontosabb dokumentálása, rögzítése, a színek hű visszaadása, az élesség, részletgazdagság stb., akkor a képalkotás alapeleme egy doboz és a dobozon lévő

lyuk (és természetesen a fényérzékeny, a kép rögzítésére szolgáló anyag, papír, film stb.). Ami természetesen az emberi látás, a fej, a szem és a koponya analógiájára lett konstruálva.<sup>11</sup> Ősz alapadottságaira redukálja a képalkotást, és lehetőség szerint igyekszik minimálisan beavatkozni az „apparátus”<sup>12</sup> működésének irányításába. Az apparátus működését annak leglényegibb és legegyszerűbb formájában mutatja meg-, és fel. Ugyanazt a lényegre törést és koncepciózusságot látjuk abban is, ahogy a *Spomen* esetében olyan szobrokat keresett, amelyek az alapvető geometriai formákat idézik fel.

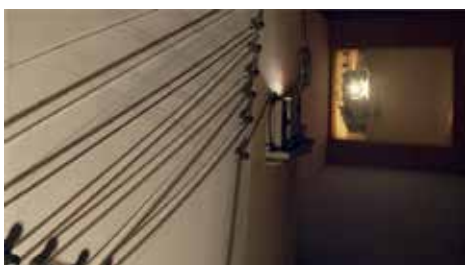
Ősz bunkereket sajtóított ki, hogy megalkothassa, rögzíthesse azt a látványt, amelyet a bunker néz, vagy amelyet azok a katonák néztek (volna), akik a bunkerben örködtek, akiknek a bunker épült. Beavatkozása a képkészítésbe, a látvány módosításába, amint az későbbi munkáira is jellemző, minimális. Szinte csak (megfelelő) szituációba helyezi az apparátust, hogy azután az szinte önmaga alkossa meg a képet, eközben feltárva, leleplezve saját működését. Már ebben a projektben is tetten érhető az alkotó műfaji transzgresszivitása, hogy sorozatait nem lehet vagy érdemes fotográfiai vagy filmes, vagy installatív projekteknek nevezni, mint, ahogy ő maga sem nevezi magát fotográfusnak vagy fotóművésznek, hiszen: „[...] én nem fotókat akarok létrehozni, hanem csak jelenséget definiálni. A létrejött film vagy fotó, csak egy elképzelés jelenléte.”<sup>13</sup>

Ősz Gábor: *No. 5 Mers les Bains*, 19.9.1999 (exposure time: 5h15min), Cibachrome, Camera Obscura, 126x230,6 cm, Privat collection, Paris, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris.  
© Gábor Ősz





Ősz Gábor: *Installation view of Ontology at LUMO, Budapest, 2013.*  
© Gábor Ősz



Ősz Gábor: *Ontology*, (2011) looped color single channel HD projection, 1080x1980, sound, 6'56", Collection Louis Vuitton, Paris, Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne. © Gábor Ősz

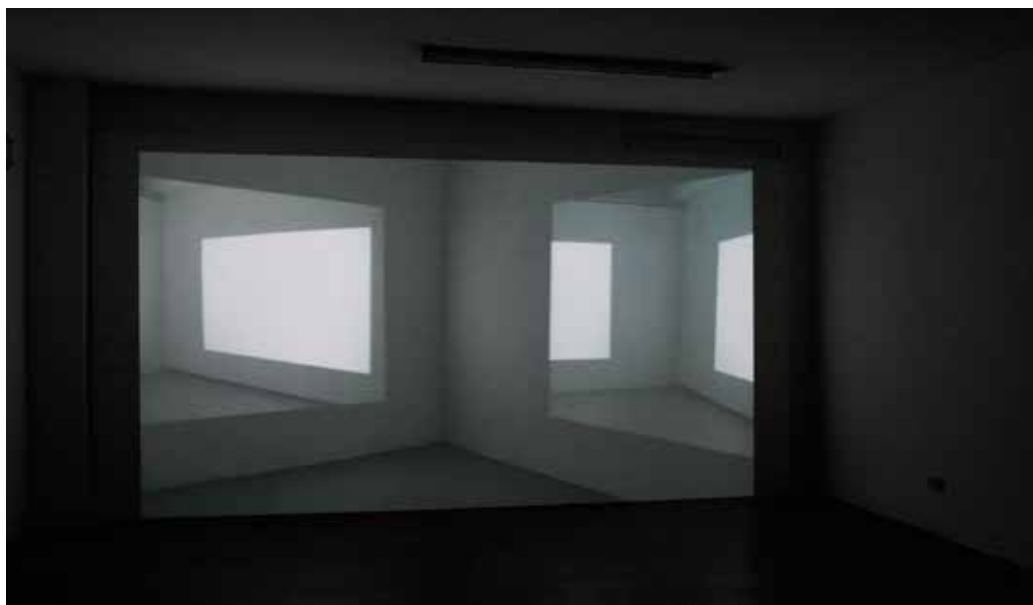
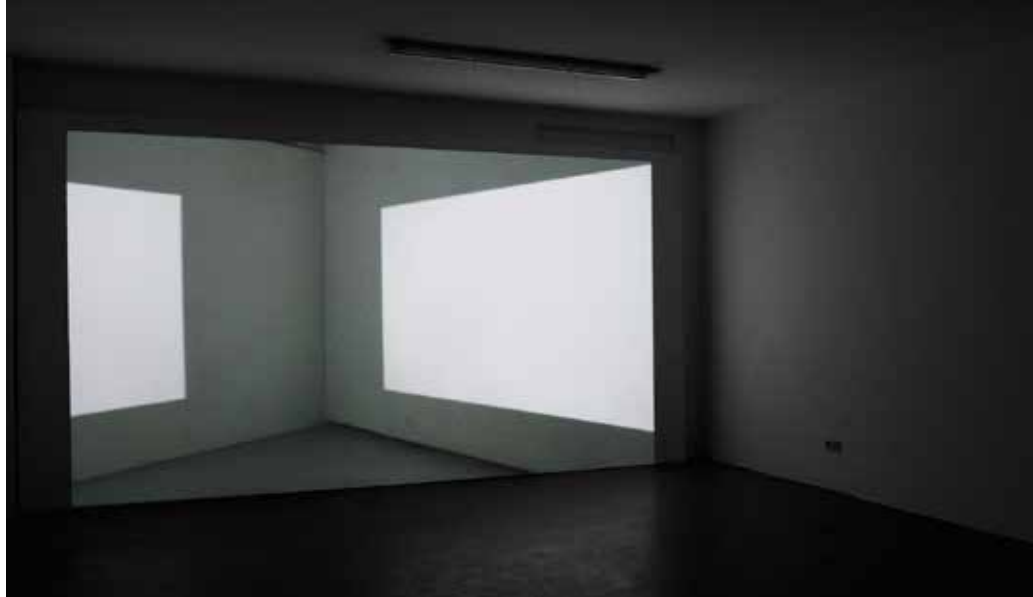
A műfaji transzgresszivitás itt csak látenszen érzékelhető, mivel, bár állóképeket alkot, az apparátus sajátossága miatt ezek az állóképek hosszú idő, 5–8 óra alatt készültek el, így az időt, a folyamatosságot és egyfajta narratívát is magukba sűrítene, azaz minden kép egy-egy filmet tartalmaz implicit módon. A sorozat címe erre is reflektál, ezért folyékony a horizont, nemcsak a tenger, hanem az idő múlása miatt is.

A fotográfia alapesetben a fény segítségével egy látvány pillanatnyi képét rögzíti. Valamit, ami a következő pillanatban már olyan módon nincs, nem létezik, halott, ahogy ezt majdnem minden teoretikus, nemcsak Barthes, megjegyezte. Hans Belting írja: „A megismételhetetlen fotón nyomot hagyó visszahozhatatlan idő aurája eredményezi viszont a sajátyszerű, a szemlélődben affektív beleérzést feltételező »animációt«. Kép és valóság különbsége, amely a láthatóvá tett távollét rejtélyét foglalja magába, az idő távoliséga révén tér vissza a fotográfiában, amelyben *post factum* kerül a szemünk elé.”<sup>14</sup>

Ősz Gábor képei azonban valami zavarba ejtőt rögzítenek, hiszen nem egy pillanatot, de nem is pillanatok szekvenciáját, ahogy a film, hanem egy összeütközést, egy balesetet, a fotográfia és film balesetét, állóképben rögzített mozgóképet, azaz a paradoxont jelenítik meg. Amit látunk, az a semmi, sokszor szó szerint is, mert minden eltűnésben, mozgásban van, amely mozgást, a sebességet megfelelő sebességű apparátussal, azaz kamerával lehet csak rögzíteni. Itt azonban a lehető leglassabb apparátus rögzíti órákon át és egyetlen képben az élet, a megfigyelés sebességét.

Ősz képei egy katona, és a mindenkori megfigyelő pillantását, és annak keretét, vagyis rendszerét rögzítik. Alapvetően, ahogy munkássága sok más projektjében is, nem *valamit* látunk a képeken ábrázolva, hanem magát az ábrázolást. Ebben az értelemben szinte minden munkája öntükröző és médiumközpontú, hiszen együtt, egyszerre látjuk a látványt, annak képét, és előállításának apparátusát. A későbbi munkákban pedig már az apparátus is látja, filmezi, rögzíti önmaga működését (*Ontology, Tautology, Fenomenology*). A sorozat összefüggést teremt hadiipar és megfigyelés között, rámutatva az általunk ártatlannak, és a tudományos objektivitásban gyökerezőnek hitt figyelés háborús gyökereire, sőt a fotográfia és a film apparátusainak mély hadiipari felhasználására, technológiai fejlesztésük eredetére.

Ósz Gábor: *Installation view of Tautology*, (2012), looped colour single channel HD projection (1080x1980 cm), sound, 6'52", at Van Der Grinten Gallery, Cologne, 2012, Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne. © Gábor Ósz



<sup>1</sup> ERDÉLY Miklós: „Marly tézisek”, In Uő.: *Művészeti írárok*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 128.

<sup>2</sup> Horst BREDEKAMP – Franziska BRONS: „A fotográfia mint tudományos médium”, In *A kép a médiaművészet korában*, Szerk. NAGY Edina, Ford. KÉKESI Zoltán, L'Harmattan, 2006, 162.

<sup>3</sup> A „spomen” a szerbhorvát nyelven emléket jelent.

<sup>4</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Brutalist\\_architecture](https://en.wikipedia.org/wiki/Brutalist_architecture) 2018.08.30.

<sup>5</sup> Jelen pillanatban a MoMA-ban van nagyszabású kiállítás „*Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*” címmel. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3931> 2018. 08. 30.

<sup>6</sup> <http://www.spomenikdatabase.org/> 2018. 08. 30.

<sup>7</sup> Ósz Gábor: *Spomen, Balkon*, 2018. <http://balkon.art/home/online-2018/osz-gabor-spomen/> 2018. 08. 30.

<sup>8</sup> Már itt ki kell térni az Ósz Gábor munkáiban feltűnő számszerű összefüggésekre, a hármasság fontosságára, hiszen legutóbbi nagy kiállítása a LUMÚ-ban *Háromszor három* (2013. július 26. – november 3.) címmel került megrendezésre, melyben munkáiból három csoportban egyenként három-három sorozatot mutatott be. A *Camera Architectura* néven egybefoglalt projektek száma jelen pillanatban háromszor három, mivel a LUMÚ kiállításán szereplő *Liquid Horizon* (1999–2002), *The Prora Project* (2002–2004) és *Das Fenster* (2012–2013) sorozat további három tagjai: a *Travelling Landscapes* (2002, 2005), *Permanent Daylight* (2003–2004) és a *Constructed View* (2004). E műcsoporton belül is trilógiát formál a LUMÚ-ban kiállított hármasság, amely a náci Németország történelméhez kapcsolódóan jeleníti meg a Katona, a Munkás és a Vezér látképet. A *Das Fenster* nagy ablaka ugyan teljesen pontosan Hitler nyaralója eredeti ablakának mása, de mégis, a 8×4 méteres ablak 10 nagyobb osztásán, keretén belül egyenként éppen 3×3 kisebb ablak/keret van, ami sok szempontból öntüköröző alakzatnak tekinthető, a *Háromszor három* kiállításon belül különösen.

<sup>9</sup> Jan KEMPEAERS: *Spomenik*, Roma Publications, 2010.

<sup>10</sup> Paul VIRILIO: *Bunker Archéologie. Étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre mondiale*, éd. CCI, 1975. Angolul: *Bunker Archaeology*, New York: Princeton University Press, 1994. Angol fordítás a weben: <https://archive.org/details/PaulVirilioBunkerArchaeology> 2018. 08. 30.

<sup>11</sup> Erről az analógiáról ír Virilio is: „Egy másik fotós azt írta, hogy első *camera obscurája* a gyerekszobája volt, első objektívje a leeresztett roletta fényrése. A gyermek Lartigue esetében azonban az a figyelemre méltó, hogy a saját testét azonosítja a fényképezőgéppel, a szeme kameráját a technika eszközével, az expozíciós időt a maga körül megtett három fordulattal.” Paul VIRILIO: *Az eltűnés esztétikája*, Ford. KLIMÓ Ágnes, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992, 7.

<sup>12</sup> Lásd Vilém FLUSSER: „A technikai képeket apparátusok hozzák létre. Az apparátusokat általában jellemző tulajdonságok – egyszerű, embrionális formában – feltehetően megvannak a fényképezőgépben is, és kielemezhetők belőle. [...] A latin »apparatus« szó az »apparare« igéből ered, amelynek jelentése: »előkészíteni«. Emellett a latinban létezik a »praeparare« ige, amely szintén »előkészíteni« értelmű. Ha az »ad« és »prae« igeekötők közti különbséget tekintjük, akkor az »apparare« szót »nekikészülésnek« fordíthatjuk. Eszerint az »apparátus« olyan dolog, ami készenlétben leselkedik valamire, míg a »preparátus« olyasmis, ami készen állva, türelmesen várakozik valamire. A fotóapparátus ugrásra készen várja a fényképezést. A készülék, ugrásra kész állapota, ragadozószzerű jellege az »apparátus« fogalom etimológiai meghatározásának kísérletében megragadható.” Vilém FLUSSER: *A fotográfia filozófiája*, Ford. VERESS Panka és SEBESI István, Belvedere: ELTE, Budapest, 1990, 19.

<sup>13</sup> „*Nem fotókat akarok létrehozni*” – interjú Ósz Gáborral II.”, Artportal, 2013. 10. 30. <https://artportal.hu/magazin/nem-fotokat-akarok-letrehozni-interju-osz-gaborral-ii/> 2018. 08. 30.

<sup>14</sup> Hans BELTING: *Kép-antropológia*, Ford. KELEMEN Pál, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 252.

# Tizenegy séta szkafanderben

A MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM  
FOTOGRAFIA MESTERSZAKOS VÉGZŐSEINEK  
DIPLOMAMUNKÁI

Bíró Dávid: *Front End No.11*, 2018, 52,5x70cm,  
giclée print, MDF lemezre kasírozva

A „külső szem” pillantása mindig veszélyes; a betörés, a meglesés, sőt néha a meglopás félelmeit eleveníti meg. Talán nem véletlenül: a külső szem egyfajta szörny,<sup>1</sup> vagy kicsit előnyösebb megvilágításban egy vendég, akinek a tekintete éppen azért olyan nyugtalanító, mert ismeretlen perspektívát képvisel. De a külső szem szűz is; az „asztronauta súlytalansági állapot[ában]”<sup>2</sup> lebeg, nem húzza a gravitáció súlya, nem kötik a belső mozgási törvények. A kívülálló szabadságában szemlélődhet.

Ebben a szabadságban szemlélődünk most mi is – utunk során a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem mesterszakos fotográfia végzőseinek munkáit vesszük számba, de kezdjük először is a tényekkel. Hiszen a diplomamunkák számbavételénél elsődlegesen fontos tudnunk, hogy milyen elvárások fogalmazhatók meg a hallgatókkal szemben. Ahogy Máté Gábor, a fotográfia tanszék vezetője, elmondta: „A témaválasztásnak legyen súlya, legyen aktuális, érdekes és egyedi. Ez persze nem jelenti, hogy nincsenek időről-időre visszatérő témák a mestermunkák elkészítésénél. Ha indokolt a jelölt választása, és másféleképpen áll hozzá, mint mások korábban, akkor helye lehet a választásának.” Kudász Gábor Arion, a fotográfia MA vezetője pedig hozzátette: „A mestermunka mellett a készülő szakdolgozat is nagyobb hangsúlyt fektet a szubjektív szempontok, illetve az önálló vélemények megfogalmazására. Többnyire zökkenőmentesen folytatódik a műleírásában.”

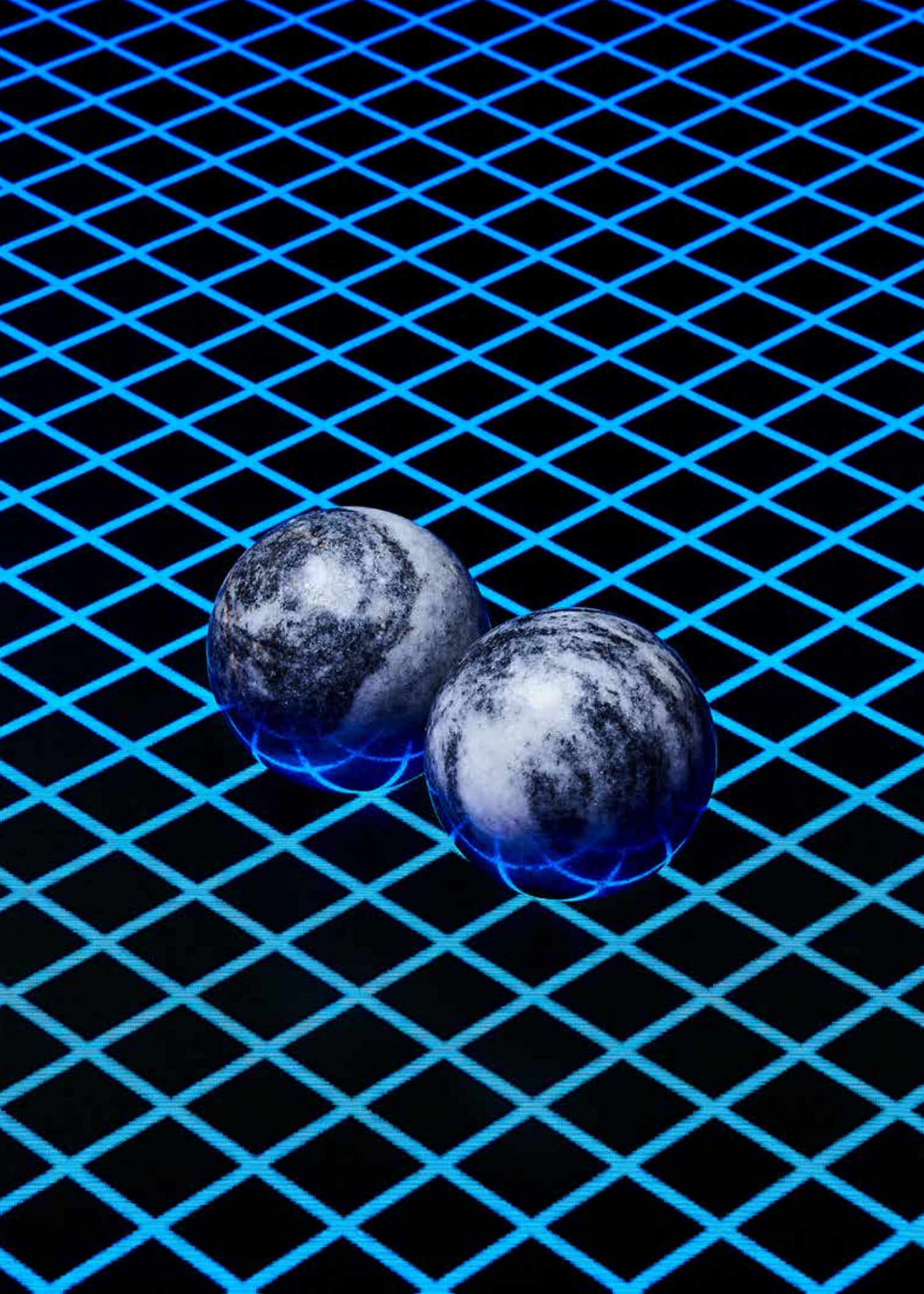
Emeljük ki a kulcsszavakat: *aktuális, egyedi, önálló* – ez tehát az elvárási horizont. A három szó együttese pedig akaratlanul is egy negyedik felé mutat: az elkészült mestermunka legyen *érvényes*, azaz segítse a befogadót hozzáedzeni a jelenhez. A jelenkort ugyanis – meglátásom

szerint – csakis paradigmatikusan a művészetből kibontva lehetséges megérteni, és éppen ez volna a kortárs művészet elsődleges feladata.

Nem arról van persze szó, hogy a fotó egy rejtvény, melyet ki-ki saját tájékozottsága szerint megfejthet, a hallgatók feladata pedig az volna, hogy minél talányosabb feladványokat ötljenek ki számunkra, amelyek alapján azután majd valamiféle hasznos tudásra tehetünk szert a környezetünkkel kapcsolatban. A művészet nem a (világ) megértés terepe; sokkal inkább a modellje<sup>3</sup> – és ez fokozottan igaz az úgynevezett „valóságfellazulások expanziójának” idejében.

A fotográfia ma már nem ablak,<sup>4</sup> nem lehet a világra nyíló ablak, hiszen a világ medializálódásával, imaginatív átformálódásával nincs már szükség meddő ablakokra. A realitás elveszítette origó-jellegét, amennyiben kiüresítette a felismerés (mint esztétikai észlelés) heuréka-pillanatait. A fotó inkább olyan, mint a légáramlatok játékában állandóan formálódó felhő vagy viszonykéslet; csatlakozási pontokat és ezáltal egyfajta esztétikai tapasztalást kínál, a valósággal való párbeszédében, vagy azzal való kakofóniájában.

Ebben a tapasztalásban pedig a lezárhatatlanság, pontosabban az válik világossá, hogy nincs végleges ábrázolás.<sup>5</sup> Az alkotások érvényességét így végső soron a performatív erejük adja: vajon mennyiben képesek hálózatszerűen működésbe hozni a textúrájukon elmorzszált jelentéseket, és főképp, mennyiben teszik lehetővé, hogy rajtuk keresztül egyfajta játék, egyfajta tánc megmutatkozzon? Illetve: mennyiben képesek a képdömping szemfényvesztésében elhasználandó észlelési stratégiáink apátiáját „látó látássá”<sup>6</sup> transzformálni?





Legstabilabb lábakon mind közül talán **Bíró Dávid** mestermunkája, a *Front End* áll. Bíró világos koncepciót követve, a dataizmusból kiindulva, majd azt elhagyva, a virtuális és reális terek határainak összemosódására kívánta felhívni a figyelmet. Arra, hogy a két szféra elválasztása egyre nehezkesebbé és talán egyre feleslegesebbé válik. Sorozatát ízelgetve Rényi András esztéta – más kontextusban – elhangzott<sup>7</sup> gondolata jut eszembe: az tudniillik, hogy bizonyos értelemben véve, ma már nincsenek határok, ilyen módon határátlépésekről sem érdemes beszélnünk a továbbiakban. Míg a szabályszegések például a neoavantgárdban valóban elégséges művészi teljesítményt jelenthettek (gondoljunk csak például a bécsi akcionisták vagy Hajas Tibor egyes munkáira), a normaszegés ma már nem elégséges „üzenet”. Bíró éppen erre hívja fel a figyelmet, és finom arányérzékkel rendelkezvén nem is próbálja kijátszani a realitást a virtualitás ellenében, vagy fordítva. Nem ellentmondásokat, erőszakos különbségtételeket keres, inkább a jelölők eltolódásaira, észrevétlen funkcióváltásaira hívja fel a figyelmet – egyfajta belső(vé tett külső) mozgásra. Arra, hogy a realitás és virtualitás fogalma a perspektíva korrelátuma, így sokféle és szükségszerűen transzverzális. Munkájában egyfajta szimulációs eljárást alkalmaz; a virtualitás ismert szcenikáját vagy eszközhasználatát megépített, reális kompozíciók segítségével leképezi, majd digitális képként rögzíti – ezzel a virtuális reálisba csúsztatott *copy*-ját ismét diszkrét sokaságot alkotó képponttá alakítja. Ezt a játékhullámot (virtuális > reális > virtuális) az installálás tovább gazdagítja, amennyiben a kék halálra vagy DOS-kékre festett falakon a realitás ismét szoftverré, a virtualitás hardverré változik.



Vizi András: *Techno*, matt papír, 57x68 cm + 1,5 cm fehér szegély oldalanként

**Vizi András** *Techno* című sorozata is bizonyos tekintetben a határok természetét vizsgálja. Munkája egy szubkulturális, marginális tér expresszív dokumentációja, egy olyan közegé, melynek vizsgálata elválaszthatatlan a hatalom kérdéstől. A techno-mozgalom bizonyos tekintetben ugyanis mindig azon volt, hogy a normaszegést lokálisan legitimálja, és megtapasztalhatóvá tegye, amit a modernkori (vagy mindenkori) társadalom nem tart kívánatosnak. A techno a maga monoton, 4/4-es repetitív ütemeivel olyan mágia, amely a legősibb tilalmakat mozgósítja, és lehetővé

teszi a résztvevőnek, hogy a zene és a tánc eksztázisában feloldódva, a szubjektívizáció ellenhatásaként mintegy eltörölje önmagát, kiszakadjon a felügyelet, a hatalmi ellenőrzések rendszeréből. A techno egyfajta rituális ünnep, melyben „átmenetileg megszűnnek azok a szabályok, melyek a mindennapi életben ránk nehezednek: az ünnep olyan, mint amikor a fazék tejéről leveszik a fedőt. Nem minden tilalmat függesz-  
te[n]nek fel, s egyiket sem teljes mértékben, elvben azonban mindegyiket ténylegesen is. Az ünnep lényegében a viszonylagos szabadság ideje.”<sup>8</sup>





Vizi kérdésfeltevése tehát mondhatjuk úgy, örökérvényű, sajnos a hatalommal és szabadsággal való összefüggések ontológiai problematikusságát azonban nem vizsgálja. Képei koncepciójukat tekintve nem válnak technóvá. A szubkultúrát inkább mintegy kívülről, afféle különös és idealizált, heterotóp térként reprezentálja, de nem enged bebocsátást. A fazék-hasonlatnál maradva: nem mászik bele a lábasba, jóllehet a fedő nélküli fazekat derekasan körüljárja. Sorozata kompakt, lezárt és jól felépített egész, fotográfiái pontosan szerkesztettek, tökéletesre csiszoltak, kaleidoszkópszerű összeválogatásuk érzékeny művészi perspektívát sejtet. A *Techno* bemutatja a posztmodern-posztpunk sokféleséget, portréképektől kezdve a dokumentarista képeken át a grafikai 3D renderelt elemekig gazdag eszköztárból merít.



Sóki Tamás: *Határzár*, 23,2x46 cm, keret nélkül, injekt print gatorfoam-ra kasírozva, keretezve. Digitális kisformátum, 2018

Határokkal foglalkozik **Sóki Tamás** is *Határzár* című mestermunkájában, méghozzá szó szerint. Az elmúlt években hangos volt a sajtó és a közélet a Magyarország határain tapasztalható eseményektől. Jobbról-balról egymásnak homlokegyenest ellentmondó információkat és konfliktusokat suttoztak az emberek fülébe, míg aztán 2015-ben megépült a 3-4 méter magas, 523 kilométer hosszú<sup>9</sup> rács, a drótháló, melyet Sóki egy 27 napos túra során foglalt diplomamunkája keretébe. Útján a honvédség járőrei kísérték, és a diplomázó beszámolója szerint súlyos szabályoknak kellett mindvégig megfelelnie (például nem lehet átfényképezni egyik országból a másikba, nem lehet áttüsszteni a határon stb.). Saját elmondása alapján munkájában objektivitásra törekedett, ugyanakkor „ez az anyag lehetőséget engedett [...] egy sokkal inkább az alkotói dokumentarista fotográfia irányába való elmozdulásban, egy autonóm riport létrehozásában”.<sup>10</sup> Ez az elmozdulás azonban nem történik meg; Sóki mondhatni biztonságosan játszik: aktuális és előre megjósolhatóan sikeres témát választ, ami számtalan lehetőséget tartogat ugyan, a fiatal fotográfus nem kockáztat. Nem lép át például a szabályokon (például nem tüsszent át a kerítésen, de legalábbis ezt nem rögzíti), ami önmagában még érthető, azonban másfelől nem is mutat fel olyan perspektívát, mely érvényes alkotói állásfoglalást vagy kérdésfeltevést fogalmazna meg. Képei neutrálisak, mellőzik az atmoszférateremtést és az analitikus vizsgálódást.





Lakos Máté: *Spatia Iustitiae*, 60x80 cm, Somerset papír, gatorfoam 5mm + fekete fa keret, 2018

**Lakos Máté** *Spatia Iustitiæ* című mestermunkájába ugyancsak neutrálisabb képeket illesztett – a közömbös szemszög mégis, hordoz atmoszféricusságot magában: sorozata a tipikus poszt-szovjet szellemiség szimbolikus tereit, pontosabban a hatalom egyik legfontosabb szimbolikus terét, a bíróságot rögzíti. Bár Lakos olyan kulcsszavakra építi koncepcióját, mint „tisztelet, tekintély, méltóság”, melyek az igazságszolgáltatás architektúráját – feltételezhetően – átjárják; felvételei a hatalmi mechanizmusok bejárhatatlanságát, beláthatatlanságát (is) láttatják, és a Jusztícia óvó pillantása mögött felsejlő, másféle láthatatlan tekintetet is bemutatják.

Ez a másféle tekintet egyfelől az esendő, emberi jelenlétet rögzítő tekintet, mely Lakos sajátja: az olyan képeken, mint például a váci járásbíróságon készített dolgozóasztal csendélete, a dunaújvárosi járásbíróság vasalódeszkája, vagy kicsit nyilvánvalóbb módon a dabasi járásbíróságon köpenyét magára öltő bíró fotója, illetve a Pesti Központi Kerületi Bíróság „lefejező” elevátora jó példák erre. Ezek a humoros „jelenetek” meg-megtörik a merev, emberi jelenlétet nélkülöző, távollétbe írt képek analitikus sorát, a belsőépítészeti terek – magukban is izgalmas – monotonitását. Ez a magasztosságba csempészett hétköznapiság ugyanakkor fekete komédia, Magyarországon nem tudjuk anélkül szemlélni, hogy egy kis bacsoí ízt ne éreznénk a szánkban.<sup>11</sup> Így lepleződik le a szilárd eszme, a rend rendetlensége és hólyagossága, mely azután átnedvesíti a bíróságok belső, eldugott zeg-zugait is (málló vakolatok, iratokkal zsúfolásig telt „kupiszobák” stb.). A *Spatia Iustitiæ* kérdésfeltevése így tulajdonképpen az, vajon narancs-e már a narancs, avagy továbbra is az, ami volt? Tudniillik: citrom.



Hasonló koncepció mentén mutatja be a Cinema City hálózat mozi belsőinek tereit mestermunkájában, a *Cinema Cities / Multiplex hatásban*, **Kovács Dávid** is. Sorozatában azonban közvetlenül vagy közvetetten, szinte minden fotó az emberi jelenlétre utal: emberek szerepelnek rajtuk, vagy emberek nyomai (például takarítóeszközök), esetleg plakátok emberekről. Mégsem emberiek a képei, a választott témával szembeni horizontalitás, amely Lakos képeit átjárja, Kovács esetében elmarad. Helyére egyfajta vertikális szemlélet lép, talán a hollywood-i nagy narratívák és egyben a narratív fotográfia előtti tisztelgés hűvös távolságtartása. A *Cinema Cities* így nemcsak bemutatja, de egyben szakralizálja is tárgyát, felemeli a mozik világát. Sztorikat visz azokba a terekbe, amelyek a sztorikat futószalagon szállítják a nézőknek – azonban nem emberi sztorikat.





Éppen ellenkezőleg, a *Cinema Cities* a gépiességre, a fogyasztásközpontú szemlélet tompaságára irányítja a figyelmet: szereplői (a popcornos boy, a takarító lány vagy a plakátcserélő férfi) kétdimenziósak, érzelmek nélküli „alkatrészek”, akik csupán működtetik a szisztémát, de nem lakják be azt (ellentétben Lakos bíróságaival). Ezért lehetséges, hogy sokuk arca nem látszik: nem fontos. Mégis, héroszok ők, a spektakulum társadalmi mítoszának hétköznapi hősei, ellenpontozza Kovács a mozivásznon tekerceset leszerelő emberek fotójával Ivo

Dzsimán 1945-ös ikonikus képét, ahol egy katonacsoport zászlót állít.<sup>12</sup> Ezen túlra azonban nem lép, nem ábrázolja, hogyan nyomja össze az embereket ez a mesterséges környezet; nem él azzal a lehetőséggel, hogy valódi kritikát fecskendezzen a *glamour* világába, jóllehet a takarítóeszközök *versus* a „Tükröm, tükröm...” plakát csendélete utal ennek lehetőségére. Képei egyesével ugyan tökéletes, szigorú kompozíciókat követnek, de nem tömöríthetők egy határozott koncepcióba, egy-egy fotó valahogy mindig kibújik a „felelősség” alól.





Ugyancsak egy tér bemutatásával, pontosabban egy destrukció, majd ezt követő konstrukció nyomon követésével foglalkozik **Gosztom Gergely** *Cím nélküli (Fragmentum)* mestermunkájában. Gosztom mintegy 2 éves munkafolyamatot summáz 20 képben: a Hidegkúti Nándor Stadion újjáépítési folyamatát. Kiindulása vállaltan az alkalmazott fotográfia, amelyet a formák, a struktúrák megtalálásával és fókuszba helyezésével kíván mégis alkotói perspektívába helyezni.

Kompozíciói finom arányérzéklet sejtetnek, és bár nélkülöznek mindenféle emberi jelenlétet, hordoznak valamiféle humán, „ott felejtett” jelleget. Képei centrumába elsősorban emberek által használt tárgyakat helyez, például széket, lépcsőt, büfét, ülőkét stb., másodsorban pedig az absztrakció távolságtartásában körvonalaz valamiféle humán attribútumot (ez legnyilvánvalóbban talán az emberi félprofil rajzoló téglaportrén látható). A tárgyköltészethez hasonlóan,<sup>13</sup> a sorozat csendéleteinek objektjei megelevenednek. Ahogyan az egyik opponens, Czeizer András felhívta arra a figyelmet, a tájak, a terek a maguk némaságával utalnak valamire, üzennek valamit. Hogy mit, persze kérdés; Gosztom nem választ egyetlen jelentéshorizontot, átengedi a nézőnek a keretbe foglalás lehetőségét. A törekvés jó, mégis valami hiányzik: valamiféle váratlan fordulat, valami szemtelenség, frissesség.

Gosztom Gergő: *Fragmentum / Töredék*, fekete fa keret, üveglap, paszpartus print. 22,4x28 cm és 35x28 cm, 2018

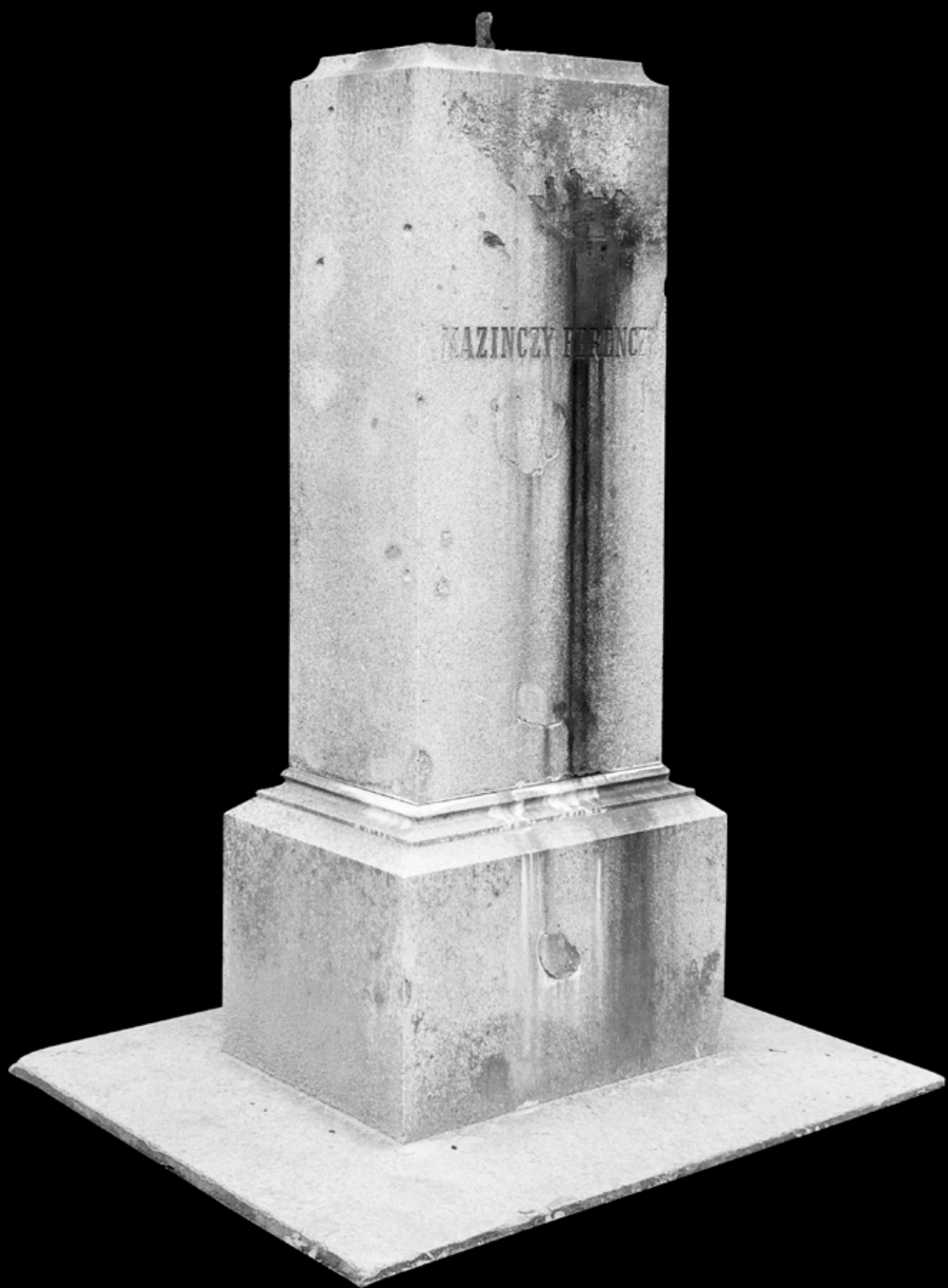


Gosztom munkájához hasonló direktívát választott magának **Baksa Gábor** is, *Egyirányú dialógus* című mesetermékjében. Az előbb tárgyalt friss diplomással egyetemben, sorozatában ő is „talált” motívumokból dolgozik. Budapest a kezei között üzenőfallá változik, olyan vászonná, amelynek felületén kétirányú véleménynyilvánítás, egy felülről jövő kinyilatkoztatás és egy alulról szerveződő kommentelés zajlik (a címválasztás ennek tekintetében nem mondható éppen szerencsésnek, ha mégoly egyértelmű állásfoglalás is). Szándéka szerint Baksa a két irány, fent és lent, között húzódó rést, pontosabban fogalmazva, elcsúszást akarhatta lencsevégre kapni, lényegében a hatalom közttereket birtokló, csendes elnyomását. A gondolat jó, roppant izgalmas lehetőségeket is tartogat. És bár az egyes képek önmagukban több mint korrekt fotográfiák: szép beállítások, jól megtalált témákkal és utómunkával, elméleti megtermékenyülésük elmarad. Baksa csupán formailag játszik felhasznált motívumaival, igaz, nagyon érdekesítően. Választott eljárása azonban, az azonos fokú és stílusú, sterilizáló absztrakció el- és összemossa a képeket, megsemmisíti a fent és a lent közötti távolságot. Az *Egyirányú dialógus* így valóban egyirányú marad; fotográfiái egy letisztult és homogén sorozatot alkotnak, amelyek csak a műleírásban rajzolják ki politikai üzenetüket. Ez a politikai üzenet ugyanakkor, ha a leírást olvasva belevetítjük is a képekbe, nem mutat túl az aktuálpolitikán.



Baksa Gábor: *Egyirányú dialógus*, 2018, 60x75 cm, Canson Platine Fibre Rag papír, DIBOND-ra kasírozva

Baksa Gábor: *Egyirányú dialógus*, 2018, 93,77x75 cm, Canson Platine Fibre Rag papír, DIBOND-ra kasírozva



KAZINCZY FERENCZ



Urbán Orsolya: *Családkert*, 2018, 40x50 cm  
[Anyámmal virágkoszorút adunk Apámnak]

Intimebb térbe invitál minket **Urbán Orsolya**, *Családkert* című sorozatában. A személyes fotográfia diskurzusához csatlakozó fiatal alkotó saját családját és családtagjaihoz fűződő finom kapcsolatát mutatja be, egy központi metafora, a kert, mentén. A kert pedig termékeny kép, az Éden, a Paradicsom, maga az élet, de/és a természet vad burjánzásával szemben az elkerített, rendezett környezet is. „A kert a mi saját világunk, egy általunk teremtett és ellenőrzött világ. Rendezett és harmonikus univerzum, szemben a rendezetlen és diszharmonikus külső világgal.”<sup>14</sup> Bizonyos értelemben a szimbolikus rend megtestesülése, amelybe a heterogén, szemiotikai mezőből, a narcizmus szakaszát követően bebocsátást nyerhetünk az egyedfejlődés során. Így a kert végső soron az Apa rendjéhez tartozik, a nappalhoz, a fényhez.<sup>15</sup> Ezt a képet köti tehát Urbán a családjához, mely ezáltal a szimbolikus (apai) rend paradicsomi állapotának metaforájává magasztosul. A *Családkert* mégsem teljesen harmonikus; ha jól szemügyre vesszük, kissé nyugtalanító is. Urbán afféle „nem-történeket”<sup>16</sup> ábrázol, vagyis olyan apró-cseprő dolgokat, gyakorta mellékesnek gondolt mikro eseményeket, amelyek láncolata végső soron az élet gerincét alkotják. Súlytalan pillanatokot ragad meg lírai, melankolikus képekben, melyek azonban egy fel-feltörő szimbolikus görög drámát, talán az összetartozás és az elszakadás átmeneti állapotát és összemosódását dokumentálják.

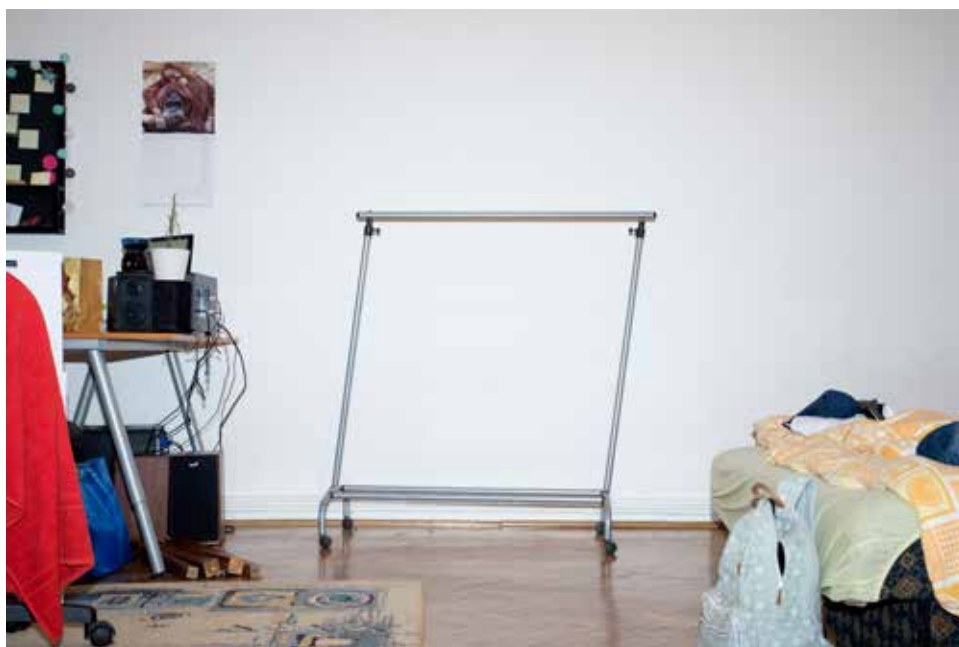


Urbán Orsolya: *Családkert*, 2018, 40x50 cm  
[Anyával]

Hasonlóképp az átmenetiséget ragadja meg **Kokavec** **Boglárka** is, *Nothing can stop me* című mestermunkájában. A család helyett ő az Y generáció képviselőit helyezi előtérbe; személyes életük és életterük bemutatásával igyekszik egyfelől saját maga, másfelől a Tim Urban (*Waitbutwhy*) által *GIPSY*<sup>17</sup> társadalomnak nevezett, 80-as és kora 90-es években született generáció halk segélykiáltását és bizonytalanságát lencsevégre kapni.

Kokavec Jeffrey Arnett fogalmát, az *emerging adulthood* kifejezést kölcsönzi, hogy a kamaszkor és a felnőttkor közé ékelődő periódust körbejárja. Arnett fő teóriája, hogy a jóléti és a szubjektív életet előtérbe helyező társadalmakban vagy társadalmi csoportokban a 18–25 év körüli életszakasz az átmenet, amikor még viszonylag mentesítve vagyunk a társadalmi szerepektől és a normatív elvárásoktól,<sup>18</sup> éppen ezért alkalmunk van felfedezni, egyúttal megkérdőjelezni és kitanulni saját magunkat. Kokavec szándéka szerint ezt hivatott megragadni.

Fotográfiai pedig egyfelől bizonytalanságot, sérülékenységet sugároznak (például az erkélyen heverő fenyőfa képe vagy a sorozat tengelyébe helyezett ferde ruhaállvány), másrészt lázadó (?) vagy szabadságvágyra irányuló (?) gesztusokat (Kőbányai-halom az asztalon, tetovált karú, alvó férfi portréja) és nyugvópontként előrevetíthető célt, egyúttal újabb váratlan megmérettetést (anyaság) foglalnak magukban. A végző installációban ez a három tematika diszharmonikus rendben hullámzik, tovább erősítve személyes zaklatottsága érzetét. Kokavec ezt a személyességet pedig nyers formavilággal párosítja, ezzel próbálja eltávolítani a sorozatot saját magától, miközben igyekszik azt egy generációra vonatkoztathatóvá tenni. A feldolgozott témák azonban szűkre szabottak ahhoz, hogy jellemzővé, egy generáció szorongásainak bizonyítékává váljanak – jóllehet, érdekesek maradnak, ha az értelmezési mezőt nem próbáljuk kiterjeszteni.



Kokavec Boglárka: *Nothing can stop me*, 2018  
40x60 cm, Somerset papír, Gatorfoam 5mm + nyers fakeret





Albert Anna: *Női tekintet*, 2018  
printelve, B3 méretű kiadvány



## B E L Ő L E M A V É G T E L E N ?

A #metoo botrányt követő időszakban debütált *Női tekintet* sorozat, **Albert Anna** mestermunkája. A hallgató meglehetősen aktuális témát választott: a férfi tekintetnek kiszolgáltatott női test érzékeny kérdéskörét. Albert vállaltan a feminizmus diszciplínájához kíván munkájával csatlakozni, és egyfajta politikai szándékot is megfogalmaz: egy független, női perspektívát kíván érvényre juttatni egy olyan kontextusban, mely hagyományosan mindig is a nő elfojtására épült.<sup>19</sup>

A mestermunkában Hélène Cixous esszencialista gondolkodásmódjának a lenyomata érzékelhető: hisz az „abszolút nőben”, és egy utópisztikus nőképet, egy férfi tekintettől elzárt „saját szobát” keres. Ez a törekvés különösen fontos a szexuális zaklatások ügyének kirobbanása után maradt roppant csendben és gyászos feldolgozatlanságban, amikor is – jóllehet Magyarországon jóformán soha sem honosult meg a feminista beszédmód – az anti-feminista szövegek felerősödnek körülöttünk.

A „saját szobát” Albert azonban nem találja meg. Diplomamunkája inkább látványos kampány, semmint a női tekintet fogalmának alapos kibontása. Sőt, ahogyan egyik opponense arra felhívta a figyelmet, a diplomázó a férfi tekintetnek „engedelmeskedő” nőiesség (*feminin*) kérdését vizsgálja, és nem magát a nőiséget (*female*). Sorozatában ennek megfelelően csakis a jelenkor szépségideáljához idomuló vékony, csinos és hamvas modelleket szerepeltet, akiket egy esztétikus álláspontra helyezkedve szépen és szépre fotóz. Ami a megvalósítást illeti, Albert ügyesen egyensúlyoz az alkotói fotográfia és a divatfotó közötti mezőben, képei finomak, érzékletesek, változatosak és sokfélék, színhasználatuk és kompozícióik nőiesek. A fotós láthatóan tisztában van a szabályokkal, és aszerint is játszik – kérdés, hogy ez mennyiben fér össze a tárgymezővel. Vizsgált témáit (például önértékelés, divat miatti megpróbáltatások, szorongás, diszkrimináció stb.), melyeknek nem célja a nők felszíni társadalmi problémáin túlra tekinteni, egy-egy képben bontja ki. Ha negatív<sup>20</sup> módon is, de végső soron éppen azt a törvényt erősíti meg, amely ellen felszólalni kívánt. Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól az érthetetlen dologtól sem, hogy Albertnek mind a témavezetője, mind a konzulense férfi.





A legnagyobb kisebbség, a nők témája mellett egy egészen apró „kisebbség”, az NDK-s a Magyarok Egyesületének bemutatásával foglalkozik **Árki Noémi**, *Amerika volt az NDK* című mestermunkájában. Ez a sorozat tulajdonképpen BA munkájának továbbgondolása, célja pedig egy zárt közegnek, az egykoron az NDK területén élő munkások közösségének arcot adni. Anyaga elsősorban talán szociológiai szempontból érdekes (főleg, ha a mögötte álló kutatómunkát is ismerjük), prezentációja szerint pedig, ami a leginkább foglalkoztatja a fiatal alkotót, az a kollektív emlékezet működése és társadalomszervező ereje.

A kollektív emlékezet működését Árki az identitásformáló dolgok megragadásával és felnagyításával mutatja be: jellemző portrékat és csecsebecséket vagy tárgyakat vegyít a portréalanyoktól származó idézetekkel, szövegtablókkal. Tulajdonképpen az irónia szókép működési elvét felhasználva komponálja sorozatát, ettől pedig az – paradox módon – nemcsak közvetlenséggel és bájjal telítődik, de egy saját buborékvilágot, fikciót is teremt. Ezt a fikciós jelleget támasztja alá és erősíti tovább – a képek tematikáin és az idézetek használatán túl – az alsó perspektíva is, amelyből gyakorta fotóz, míg a puritán fényhasználat ezt a buborékot azután ismét a valóságba injekciózza. Így lesz képein a fikció valósággá, a valóság pedig ezzel párhuzamosan fikcióvá.

Árki Noémi: *Amerika volt az NDK*, 2018  
 59,5x42,8 cm, pigment print dibondra kasírozva, világos fakeretben  
 42,8x59,5 cm pigment print dibondra kasírozva, világos fakeretben



<sup>1</sup> A külső szem pillantása „anatómiai szörnyeteg” – André Lepeckit idézi Scott DELAHUNTA: „Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections”, *Dance Theatre Journal*, 2000, 16 (1): 20–25. <<http://sarma.be/docs/2869>; 2018.08.03.>

<sup>2</sup> Julia KRISTEVA: *Önmaga tükrében idegenként*, ford. KUN János Róbert, Budapest, Napkút Kiadó, 2010, 15.

<sup>3</sup> Nagyon beszédesek e tekintetben a mindenkori adaptációk és parafrázisok.

<sup>4</sup> Vilém FLUSSER: *A fotográfia filozófiája* <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html>; 2018. 08.03.

<sup>5</sup> „A mű nem hajlik meg semmiféle példakép előtt; azt igyekszik ábrázolni, hogy van valami ábrázolhatatlan; nem utánozza a természetet; artefaktum, csinálmány.” Jean-François LYOTARD: *A fenséges és az avantgárd*, ford. SZÉCHENYI Ágnes, Budapest, Enigma, 1995/2, <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KoUUJ54VzAJ:mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/propedeutika/enigm68c\\_\\_951\\_lyotard.doc+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=hu](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KoUUJ54VzAJ:mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/propedeutika/enigm68c__951_lyotard.doc+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=hu); 2018. 08. 03.> Mindez analóg a jelek eltolódásának és a jelentés állandó elhalasztódásának kortárs paradigmájával is.

<sup>6</sup> „Max Imdahl »látó látás« fogalma kapcsán Waldenfels megjegyzi: »Szigorú értelemben nem beszélhetünk itt ábrázolásról vagy közvetítésről [...] A látó látás részt vesz a látott és a látó keletkezésében, mely a látás, a láthatóvá válás és a láthatóvá tétel eseményében kockán forog.«” Hans-Thies LEHMANN: *Poszt-dramatikusszínház*, Ford. BEREZC Zsuzsa (az adott részt), Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 116.

<sup>7</sup> *Jó kérdés – Meztelenség a színpadon*, A Magyar Színházi Társaság és a Színház folyóirat beszélgetéssorozata, 4. rész, 2018. január 26. <<http://szinhaz.net/2018/02/14/jo-kerdes-meztelenség-a-szinpadoon/>; 2018. 08.03.>

<sup>8</sup> Georges BATAILLE: „Lascaux vagy a művészet születése”, Ford. LÓRINSZKY Ildikó, *Átváltozások*, 4. 1995, 25–26.

<sup>9</sup> Adatok a diplomázó műleírása szerint.

<sup>10</sup> Fogalmaz műleírásában.

<sup>11</sup> A szerző Bacsó Péter, *A tanú* című filmjének egyik jelenetére utal. (A szerk.)

<sup>12</sup> Joe Rosenthal felvétele.

<sup>13</sup> Például gondoljunk József Attila *Külvárosi éj* című versére.

<sup>14</sup> HANKISS Elemér: *Félelmek és szimbólumok*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 142.

<sup>15</sup> Ehhez bővebben lásd a pszichoanalízis alapvető írásait (például Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva).

<sup>16</sup> Charlotte Cotton kifejezését [The Photograph As Contemporary Art] kifejezését idézi SOMOGYI Zsófia: „Személyes fotó, egy kutatás tételkérdése”, *Fotóművészet*, 2010/1. <[http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/201001/szemelyes\\_foto?PHPSESSID=7b73d5637545d37a432438151ed3ff0c](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201001/szemelyes_foto?PHPSESSID=7b73d5637545d37a432438151ed3ff0c); 2018. 08. 03.>

<sup>17</sup> Gen Y Protagonists & Special Yuppies, Tim Urban frappáns kifejezése, a teljes cikk: *Why Generation Y Yuppies Are Unhappy* <<https://waitbutwhy.com/2013/09/why-generation-y-yuppies-are-unhappy.html>; 2018. 08. 03.>

<sup>18</sup> V. ö.: Jeffrey Jensen ARNETT: „Emerging Adulthood, A Theory of Development From the Late Teens Through the Twenties”, *American Psychologist*, 2010. május, <[http://www.jeffreyarnett.com/articles/ARNETT\\_Emerging\\_Adulthood\\_theory.pdf](http://www.jeffreyarnett.com/articles/ARNETT_Emerging_Adulthood_theory.pdf); 2018. 08. 03.>

<sup>19</sup> V. ö.: Hélène CIXOUS: „Ha a nő mindig a férfi diszkurzusában létezett, mint jelölő, mindig az ellentétes jelölőhöz utasítva, amely megsemmisíti speciális energiáját, elhallgattatja vagy megfullasztja az olyannyira különböző hangjait, itt az ideje, hogy a nő áthelyezze ezt a „-ban”-t, hogy felrobantsa, megfordítsa és elfoglalja, a magáévá tegye, úgy, hogy megértse, a saját szájába vegye, fogaival megharapja a nyelvét, ideje, hogy feltaláljon egy nyelvet azért, hogy beléhatolhasson.” *Testes Könyv II.*, Ford. KÁDÁR Krisztina, Ictus és JATE Szeged, 1997.

<sup>20</sup> V. ö.: „A nő igenléssel állít (és a költők gyanították ezt): „.... and yes I said yes I will Yes” („.... és igen azt mondtam igen én fogok Igen”). És igen, mondta Molly, magával ragadva az Ulyssset minden könyvek fölé, az új írás felé, igent mondtam, Igent akarok.” CIXOUS: *I.m.*

BORDÁCS ANDREA

# LASSÚ ÉLET

## Csilla Szabó fotográfiái

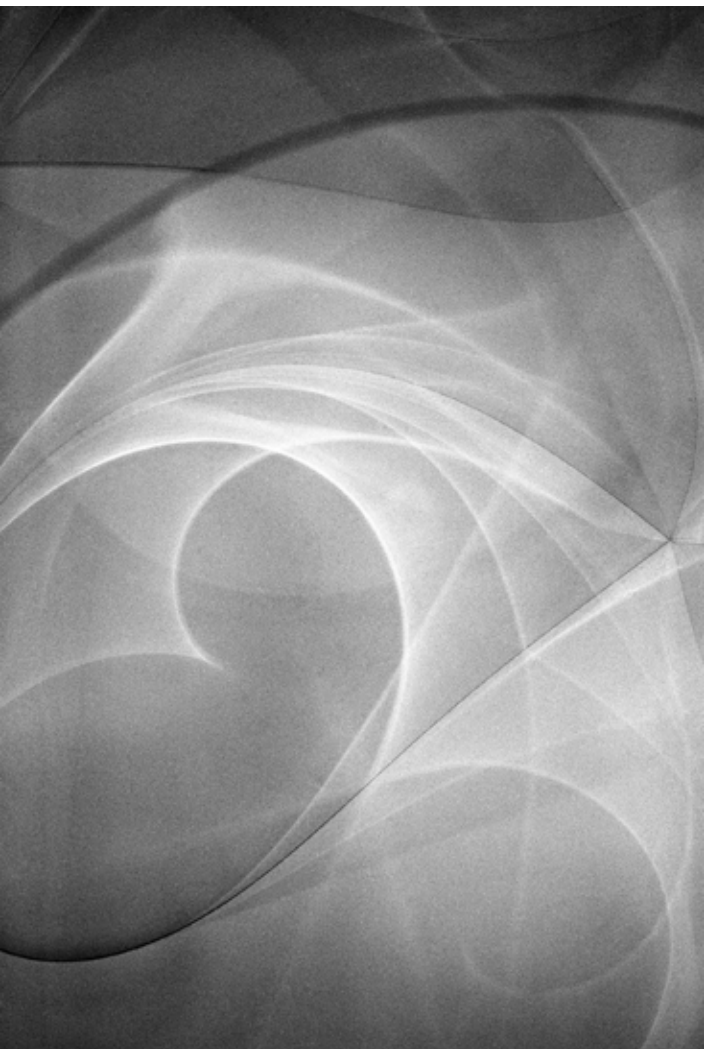
ROLAND BARTHES *VILÁGOSKAMRA* CÍMŰ, A FOTÓGRÁFIA KONKRÉT KÉPEIBŐL KIINDULÓ ESSZÉJE SZERINT A FOTÓ GYAKORLATILAG A MULANDÓSÁG, AZ ELMÚLÁS FELETTI NOSZTALGIA TEREPE, ÉS MIVEL VALAMI LÉTEZŐT, MEGTÖRTÉNTET ÁBRÁZOL, ENNEK KÖVETKEZTÉBEN HITELES – NOHA MÉG NEM IS A DOKUMENTUMFOTÓKRÓL BESZÉL, S MINT ILYEN, SZEMBEN A NYELVEL, ÖNMAGÁT HITELESÍTI. „A FOTÓGRÁFIA NEM (VAGY NEM FELTÉTLENÜL) ARRÓL BESZÉL, AMI NINCS TÖBBÉ, HANEM CSAK ARRÓL, AMI EGÉSZEN BIZTOSAN VOLT. EZ AZ ÁRNYALATNYI KÜLÖNBSÉG DÖNTŐ JELENTŐSÉGŰ. EGY FOTÓ SEM KÉSZTETI SZÜKSÉGSZERŰEN NOSZTALGIKUS EMLÉKEZÉSRE TUDATUNKAT (SOK FOTÓGRÁFIA KÍVÜL ESIK AZ EGYÉNI IDŐN), DE A VILÁGON KÉSZÍTETT VALAMENNYI FOTÓ A BIZONYOSSÁGOT ADJA, A FOTÓGRÁFIA LÉNYEGE, HOGY BIZONYÍTJA ANNAK LÉTÉT, AMIT ÁBRÁZOL.”<sup>1</sup>



Csilla Szabó: *Tulip 1*, silver gelatin print, 2012, 80x100cm  
© Csilla Szabó Photography

Csilla Szabó fotói ugyan nem az elmúlás feletti nosztalgia képei, hanem a megállított idő. Szabó tekintete a világ apró részleteire fókuszál, és barthes-i módon bizonyítja ezeknek az apróságoknak, finom részleteknek a létét. Lassan elidőz egy-egy felületen, olykor mintha erős nagyító alá venné, így a végső látvány kissé homályos. Mondhatnánk, hogy amire a fotós jelen esetben figyel, az a múlandóság rögzítése. Mondhatnánk, ha Imre Mariann<sup>2</sup> nem adta volna munkáinak ezt a címet.

Csilla Szabó nemcsak a témáival és a látványával állítja meg az időt, hanem a technikájával is, ugyanis következetesen klasszikus analóg fekete-fehér képekkel dolgozik. Így a képei témájául szolgálhat maga a képalkotás mint tevékenység is, a fényekkel való játék.



Csilla Szabó: **Streak 8**, silver gelatin print, 2012, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

Csilla Szabó: **Streak 9**, silver gelatin print, 2012, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

A fotótörténetnek két nagy tendenciája van, az egyik a dokumentáló, társadalmi kérdésekre reflektáló, mint például August Sander, Robert Capa, a másik a kép mibenlétével, alakításával foglalkozó, mint például André Kertész képtorzításai, Man Ray rayogramjai. Csilla Szabót ez utóbbi irány érdekli, olyannyira, hogy a képalkotásban olykor még festői eszközöket is igénybe vesz. Sőt, a festészeti műfajok alapján csoportosíthatók a munkái. Olykor készít portrékat, tájképet, de elsősorban sajátos csendéleteket. Saját vallomása szerint: „Az alanyokat analitikus hozzáállással közelítem meg, később pedig a sötét-kamra által az apró csodákból nagyobb méretű képeket hozok létre. Így tudom mutatni a meztelen szemmel láthatatlan részleteket, felfedve egy rejtett világot, amely az érzelmek intuitív nyelvén beszél, ellentétben kemény ellenfelével, az értelemmel. Céлом az, hogy lassítsam a nézőt, hogy elveszítsem őt a részletekben, olyan minták és formák követésével, amelyeket a titokzatos fényjelenség elkerülhetetlenül vonz.”<sup>3</sup>

Csilla Szabó részletek iránti figyelme változó látványfragmentumokat hoz létre, ahol a képek egy részének az eredete már fel sem ismerhető, sőt annyira képes elvonatkoztatni a nagy egésztől, hogy a csendéletei olykor egészen absztrakt képekké válnak.



Csilla Szabó: *Fish 3*, silver gelatin print, 2018, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

Távol áll tőle a szociografikus, társadalmi kérdésekkel foglalkozó dokumentáló fotográfia, de az is, ahol a pillanat gyors megragadásáról van szó. Az ő szeme az esztétikai kérdésekre fókuszál, képei a látvánnyal hosszasan, lassan szöszölődő munka lenyomatai. Ebben a tekintetben is kapcsolható Szabó attitűdjé Roland Barthes felfogásához, mivel ő is a képekkel létesítendő mágikus és érzéki kapcsolatra helyezi a hangsúlyt. Ugyanakkor mégis lényeges a különbség, mivel Szabó Csilla a képalkotó, Barthes pedig a képértelmező pozíciójából viszonyul a látványhoz.

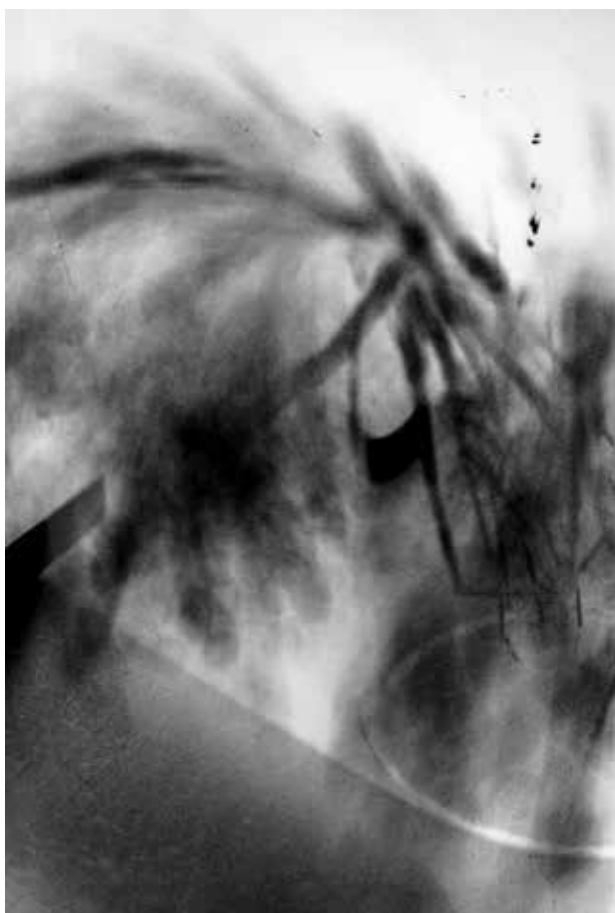
Csilla Szabó: *Glimpse 9*, silver gelatin print, 2018, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

Csilla Szabó: *Glimpse 6*, silver gelatin print, 2018, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

Művészeti inspirációi a Man Ray rayogramjaival és Moholy-Nagy fotogramjaival induló kísérleti fotográfiához kapcsolódnak, de számomra lényegi módon Floris Michael Neusüss 80-as évekbeli tájképekre emlékeztető kémiai anyagkísérleteivel vonható párhuzamba. Természetesen mesteréről, Jeff Cowenről sem feledkezhetünk meg. Ugyanakkor közvetlenül egyikük munkássága sem jelenik meg nála.

Érdemes megfigyelnünk a képek címeit is: *Meanwhile*, *Glimpse*, *Fragments*, *Haze* stb. Szinte mindegyik valamilyen megfoghatatlan állapotot, folyamatot, köztes állapotot, bizonytalanul érzékelhető dolgot jelent, semmi konkrétumot, semmi befejezettet, semmi lezártat. Mint

a filmek kimerevített pillanatai. Szabó a világot folyamatos *stopmotion* állapotában látja, és ekként rögzíti. Lelassítja a világot. A Lassú élet vagy Élj lassan! szellemisége manapság amúgy is társadalmi mozgalommá nőtte ki magát, melynek hívei a rohanó világgal szemben tudatosan figyelnek életük lassítására és az apró dolgok kiélvezésére. Szabó ezt a lelassított életet képileg is megragadja. Megállítja az időt. Nemcsak a mulandóság késleltetése miatt, hanem a pillanat, a vizuális *carpe diem*ben való lubickolás végett. Számára ebben a lassított világban és képeiben, a részletekben mutatkozik meg a dolgok lényege, ahogy Mies van der Rohe mondta: „Isten a részletekben lakozik.”<sup>4</sup>



Csilla Szabó: *Meanwhile 4*, silver gelatin print, 2010, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

Csilla Szabó: *Meanwhile 5*, silver gelatin print, 2012, 70x100cm © Csilla Szabó Photography



Csilla Szabó: *Meanwhile 6*, silver gelatin print, 2012, 80x100cm © Csilla Szabó Photography





Csilla Szabó: *Haze 5*, silver gelatin print, 2002, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

Csilla Szabó: *Haze 11*, silver gelatin print, 2018, 55x100cm © Csilla Szabó Photography

Csilla Szabó: *Haze 4*, silver gelatin print, 2012, 70x100cm © Csilla Szabó Photography

Csilla Szabó munkáiban egy-egy tárgy részletét, látványos spirál formáját, izgalmas felületét elemzi, vizsgálja. Elmosódó lámpák, melyek formájuk és fényt adó létük miatt egyaránt izgalmasak a számára, akár csak a különböző faktúrák vagy beazonosíthatatlan formák. Absztrakt látvánnyá alakuló formák, fények és gesztusok. Néha viszont egészen konkrét jelenteket láthatunk, halat, tulipánt, szimmetrikus lépcsősort, épületrészletet. A szimmetria különben is fontos képalakító, kompozíciós eszköze, a rend és a nyugalom megteremtésének egyik alaptechnikája.

A kisszerű dolgok rögzítése egyszerre játékos és mégis melankolikus is. A fotó által meglátatja a részleteket, megállítja az időt, tetten éri és lelassítja az elmúlását. Vagyis éljen a lassú élet, élj lassan!

<sup>1</sup> Roland BARTHES: *Világokamra. Jegyzetek a fotográfiairól*, Ford. FRECH Magda, Budapest, Európa Könyvkiadó (Mérleg), 2000, 96-98.

<sup>2</sup> IMRE Mariann, egy kortárs magyar képzőművész ilyen címmel készített több installációt is, melynek során a nyomokat hímzéssel rögzítette

<sup>3</sup> <https://www.csillaszabo.com/>

<sup>4</sup> <http://www.sze.hu/ep/arc/leptorteal/posztmod.htm>

MISKOLCZI EMESE

# BATIA SUTER

## vizuális össz hang zat tana

Batia Suter 1967-ben született Bülach-ban (Svájc). Jelenleg Amszterdamban él. Grafikát és tipográfiát tanult a zürich-i és az arnhem-i (Hollandia) Képzőművészeti Akadémián. 1996 óta rendszeresen kiállít, legtöbbször monumentális méretű, *in situ* fotó-installációkat.

A 2007 és 2016 között megjelent, és gyűjtők által azóta is nagyon keresett *Parallel Encyclopedia I és II*, illetve *Surface Series* című művészkönyvei<sup>1</sup> tették azonban igazán ismertté munkáját. 2016-ban részt vett az arles-i fotófesztiválon, 2018-ban, mint a Deutsche Börse

Photography Foundation által díjazott művész kiállít a londoni Photographers Gallery-ban.

A párizsi közönség *Radial Grammar* című kiállítását láthatja ezen a nyáron a BAL-ban illetve a *Sole Summary* címűt a Svájci Kulturális Intézetben. Látható még ezekkel egy időben egy gigantikus installációja a párizsi Gare Montparnasse területén *Natural Grammar* címmel. Megjelent legújabb művészkönyve is a Roma Publication és a BAL közös gondozásában szintén *Radial Grammar* címmel.

Batia Suter: *Lecture*, 2012, 6m<sup>2</sup> Lézernyomtatás papírra, rajszeg, kötél, Installáció, Probe ([www.projectprobe.net/probe/17](http://www.projectprobe.net/probe/17)) © Batia Suter





Batia Suter: *Buena Vista*, 2001, Lézernyomatás papírra, CBKN Nijmegen (NL) © Batia Suter



Batia Suter: *Floor*, 2003, Lézernyomatás papírra, De Gele Rijder, Arnhem (NL) © Batia Suter

Batia Suter kizökkent bennünket hagyományos képnézési szokásainkból. Olyan tereket hoz létre (könyvek vagy installációk), amelyekben a képek kölcsönhatásba lépnek egymással vagy éppen környezetükkel. Az új formák keresése során a művész a kép hatásmechanizmusára támaszkodik. Ezek az új vizuális egységek jelentik Batia Suter számára a kép „modern állapotát”. Más szavakkal, a kép „modern állapota” akkor jelenik meg, amikor az megszabadul eredeti céljától, és új jelentést kap, sok más képpel kommunikál.

Batia Suter művészi gyakorlatának, saját szavaival élve, a képek „ikonizálása” és „immunogenitása”, valamint azok együttthatása az alapja, vagyis az, ahogyan új asszociatív értékeket teremtenek.

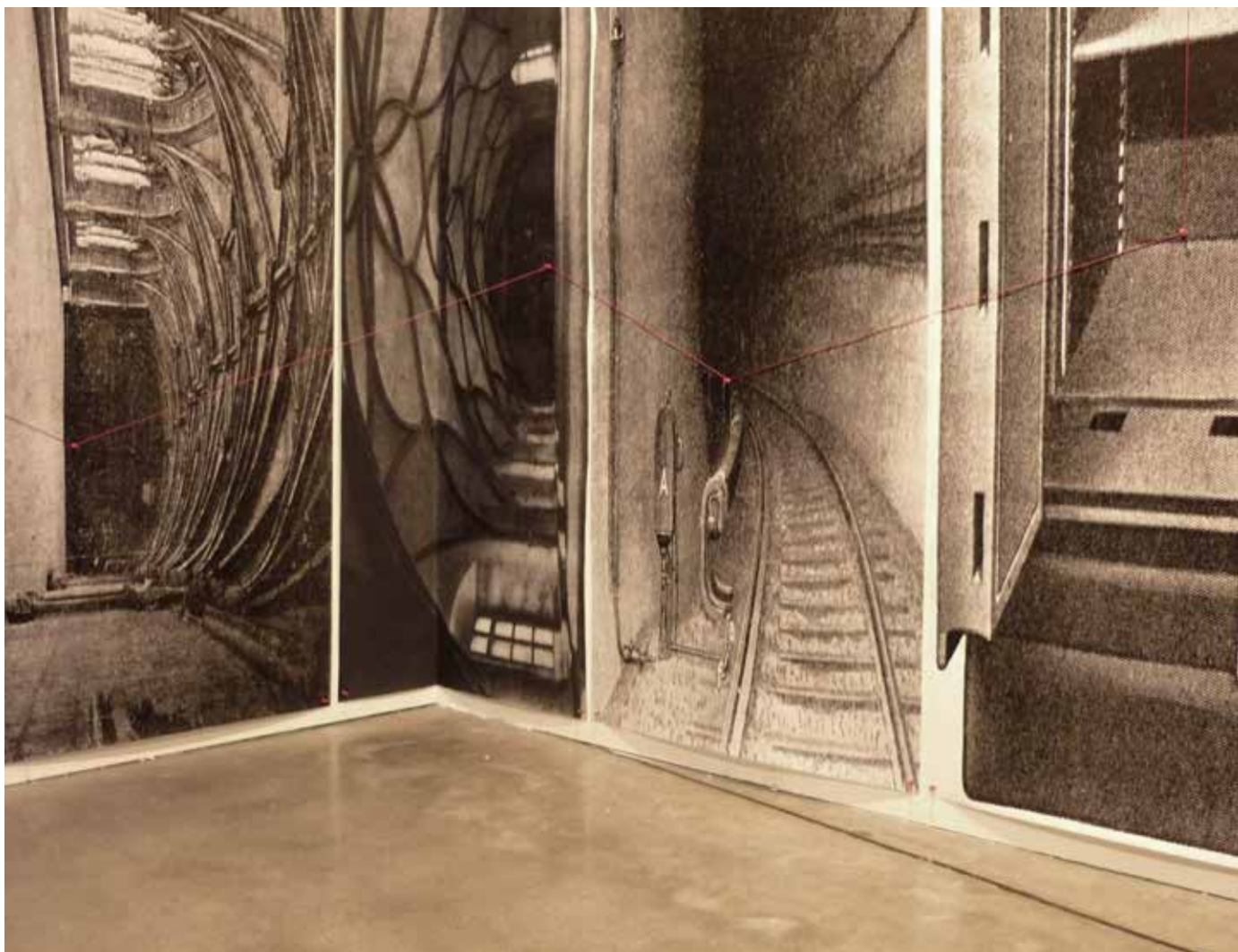
Már a kétezres évek elején készült munkái is a vizuális percepció kutatásán alapulnak. Előszertetettel alkalmaz *trompe l'œil* effektust, olyan illúziókeltést, ahol szemünk a monumentális méretű, egész falakat elfoglaló fotók részleteit háromdimenziós objektumként érzékeli. Nem létező építészeti elemeket iktat be a térbe, esetenként lépcsőt, vagy éppen ajtót, áttört falakat. Ilyen munka például a *Floor*,<sup>2</sup> vagy a *White Bus*,<sup>3</sup> ahol épp

ellenkezőleg, a valós tér perspektíváját teríti ki síkba. Már ebből az időszakból is találunk azonban olyan művet, ahol az egyszerű képzavart okozó elemek alkalmazásán jóval túllép. Előhoz emlékeinkből egy kedves, az embert melegséggel és nosztalgiával eltöltő képet, amelyet erős kontrasztba állít helyszín atmoszférájával. Gondolok itt elsősorban a *Buena Vista* című installációra,<sup>4</sup> a hatalmasra nagyított, ám a valóságban kicsinyke lakókocsi ablakkal. Egy interjúban ezt mondta: „Mindig történik valami, amikor másodjára látunk egy képet.”<sup>5</sup> Előhív bennünk korábbi élményeket, tapasztalatokat, érzéseket. Ebben a korai korszakában már felhasználta a képeknek ezeket a hatásait, mára viszont eljut odáig, hogy képes lecsupaszítani már sokszor látott képek ilyen jellegű hatásmechanizmusát.

A képolvasás menetét boncolgatják későbbi munkái, mint például a *Lecture*<sup>6</sup> című installáció, ahol a legtöbbet nézett, úgynevezett fixációs képpontokat köti össze egymással a térben egy piros színű fonallal képről-képre, faltól-falig követve és óhatatlanul vezetve is a néző tekintetének mozgását. Ehhez hasonló az enyészpontokat összekötő *Vanishing Point*<sup>7</sup> című mű.



Batia Suter: *Vanishing Point*, 2014, Lézernyomtatás papírra, piros kötél, ajándék offset plakátok, kabin, MIART, Fantom Magazin és Macelleria, Milan I © Batia Suter



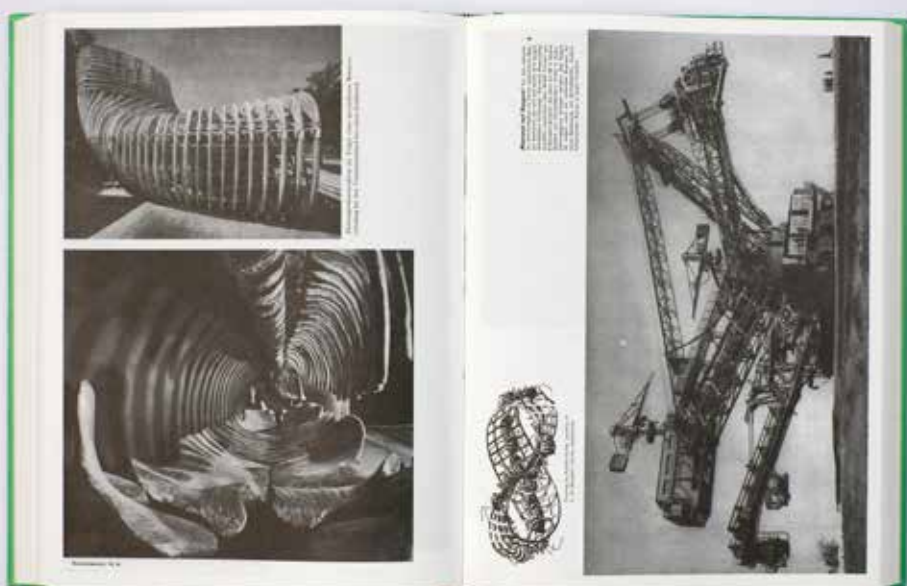
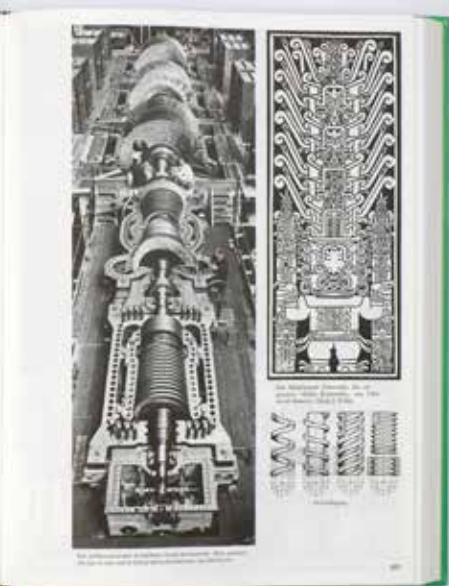
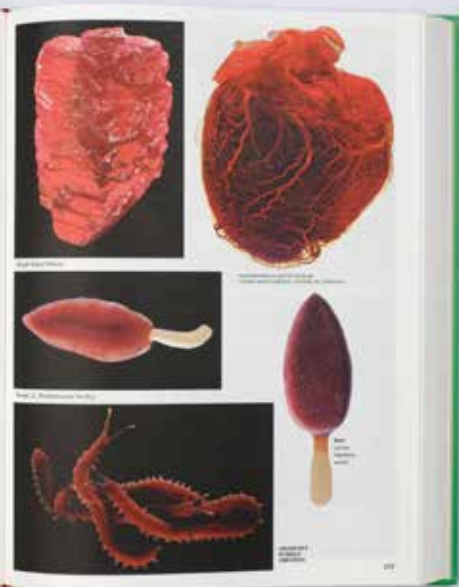
Batia Suter: *Vanishing Point*, 2014, Lézernyomtatás papírra, piros kötél, ajándék offset plakátok, kabin, MIART, Fantom Magazin és Macelleria, Milan I © Batia Suter

A monumentális méretű installációk mellett kedvelt médiuma a könyv, amelyet, annak ellenére, hogy a dupla oldalak olvasása és lineáris fejlődése egyetlen nézőpontba kényszeríti olvasóját, az ember hazavihet, és bármikor elővehet, újranezhet, de akár kezdheti az olvasást a közepén is. Első könyve, a *Parallel Encyclopedia*<sup>8</sup> képes arra, hogy ellentétben egy hagyományos enciklopédiával, amely csupán kielégíti kíváncsiságunkat egy adott témával kapcsolatban, folyamatosan, hosszú oldalakon keresztül ébren tartsa azt. Belépünk egy olyan szubjektív vizuális világba, amely fogva tart bennünket, vezeti a figyelmünket.

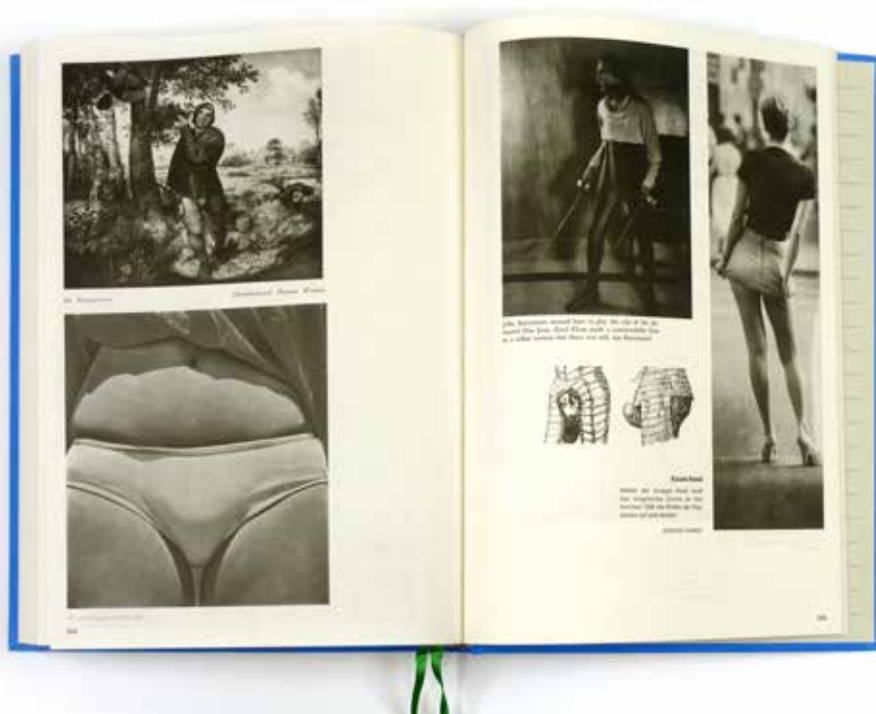
Batia Suter nem csinál új képeket, hanem mások fotóit gyűjti és katalogizálja több, mint harminc éve: folyóiratokban, újságokban, történelem vagy földrajz-könyvekben, tudományos vagy állatokról szóló magazinokban talált illusztrációkat gyűjt össze és osztályoz gondosan. Ebben a hatalmas vizuális adatbázisban sajátos, a képek hatását vizsgáló szempontok alapján rendszerezi képi akkordjait. A tulajdonképpeni munka itt kezdődik.

Azt vizsgálja, hogy a képek hogyan hatnak egymásra, hogyan szólnak együtt. Saját elmondása szerint intuitív módon komponál ezekkel a néha közismert képekkel, azokat új kontextusba helyezi, hogy váratlan összhatásokat és jelentésrétegeket bontakoztasson ki. Ehhez a módszerhez társul az, ahogy különös érzékenységgel hív elő rejtett vizuális harmóniákat, véletlenszerű képtársítások segítségével. Tematikus és formális összecsengésük alapján csoportosítja a képeket. Bármennyire leltárnak tűnhet, a kompozíciók nem tartalmaznak történelmi rendet vagy fegyelmet. A képek ikonikus funkciót töltenek be, amit választott helyük és az elrendezés módja domborít ki. Összefüggés-hálózatot hoz létre a reprodukált és egymás mellé helyezett fotók között. Itt minden történelmi és tudományos diskurzus megtisztul, de a vizuális rendszer bonyolultsága annál erősebb. Minden egyes alkalommal, az ikonográfiai szekvenciákon belül, a „képi mondatok” egymás utáni fejlődésének középpontjába kerülünk, amelyeket valójában nem csupán egy egyesítő kifejezésfüggvény szabályoz, hanem sokszor azzal egy időben a képnek aktív, zavaró ereje is. A művész olyan hipnagógiai tereket hoz létre, ahol a képek a saját logikájukkal kommunikálhatnak egy képzeletbeli metamorfózis erőterében.





Batia Suter: *Parallel Encyclopedia #2*, 2016, 21x28 cm, 592 oldal, Kiadó: Roma Publications © Batia Suter



Batia Suter több alkalommal is (MuHKA, Antwerpen, 2008., Culturgest, Lisszabon, 2006.) bemutatta a *Parallel Encyclopediát* egy több méter hosszúságú, az egész kiállító téren átívelő asztal formájában. Sorba rakta eredeti gyűjtött könyveit, fotográfiait és magazinjait. Az olvasás a könyv lapozásának időbeliségét felvállalva a néző asztal mentén haladó mozgásával történt. Ugyanazzal a képanyaggal kísérli meg a képek láthatóvá tételének módjait a kiállítótér falainak befedésétől, a lineáris elrendezésig, a könyvkiadáson át. A percepció és a befogadás szempontjából kísérletezik és teszteli a különbségeket a képkeret előtt álló néző, a munkától elválasztva, az objektum tulajdonosává váló olvasó, majd a könyv-kirakodás előtt sétáló néző mint lehetséges gyűjtő között. Munkája új irányba mutat. A dekonstrukció és a rekonstrukció során egy egészen jelentéktelennek tűnő képi elem, például egy nyíl vagy csillag fontossá válik, néha alig észrevehetően, de beillesztése az állatok és a növények fényképei közé azok nyugalmában zavart okoz, vizuális sokkot. A folyamat az eredeti képektől való jelentésbeli eltolódást eredményez: összezavarodik a dokumentum értékük. A reklámok kivágásáról, a figurák és jelek dekonstrukciójáról és az egyes képrészletek elkülönítéséről azt gondolnánk, hogy redukciós folyamat tanúi vagyunk, de mindez végső soron az értelmezési lehetőségek kiterjesztését jelenti. Komplex és instabil jelentések

hálózatait hozza létre a művész látszólag egyszerű, bár heterogén eszközrendszerével. Szabad asszociációk és analógiák váltják egymást a néző-olvasó fejében, nincsenek sem címek, sem meghatározott olvasási sorrend vagy képalírás, képsorok követik egymást oda nem vágó szövegek kíséretében. Attól függetlenül, hogy Batia Suter beavatkozásával a képek dokumentum értéke torzul, megmarad a referencialitás lehetősége, ugyanakkor fikciót is produkál. Külön világokat egyesít (természet és technika például), így fantasztikus vagy futurisztikus univerzumot teremt az 1950-es évek esztétikájához, ahol egy doboz repülhet, ahol a fák és pillangók elképzelhetetlen méreteket ölthetnek. A „parallel” szó összes relatív jelenése benne van ebben a műben.

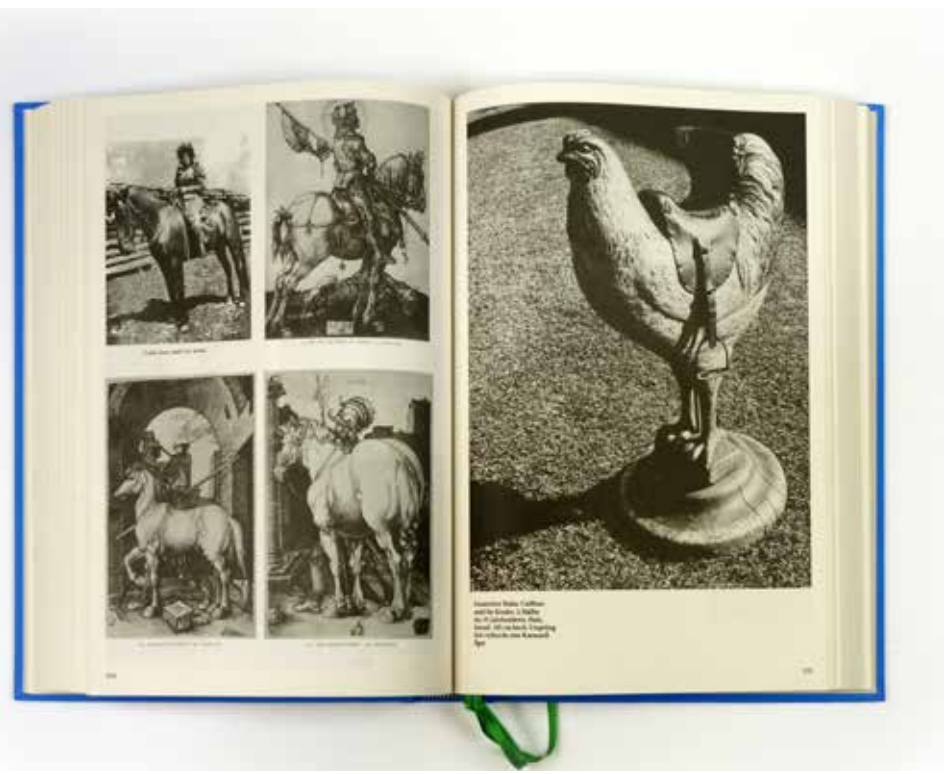
Az éppen nyitva tartó *Radial Grammar* című kiállítás (LE BAL, Párizs) azt hiszem, minden eddigi munkáját felülmúlja a befogató vizuális percepciójának ellenőrzése és irányítása tekintetében. Batia Suter olyan magaslatra jutott ebben a kutatómunkában, hogy azt gondolhatnánk, komoly tudományos kísérletezés előzte meg a kiállítás-installáció létrehozását.

Első olvasatra egyfajta képi rejtvény univerzumában találja magát a látogató, vizuális és mentális kombinációkat építhet fel és bonthat le a végtelenségig. Valamelyest zavarba ejtő az élmény, nehezen lehet mit kezdeni vele.





Batia Suter: *Parallel Encyclopedia*, 2007, 21x28 cm, 592 oldal, Kiadó: Roma Publications © Batia Suter





Batia Suter: *Radial Grammar*, 2018, Lézernyomatás papírra, Installáció, Paris LE BAL © Martin Argyroglo / LE BAL

Munkájának kiindulópontja a helyszín története. Az 1920-as években, az *Années folles* idején kabaré, egyéjszakás hotel és bálterem működött itt. Híres és közkedvelt szórakozóhelynek, találkahelynek számított a Chez Isis bár, főként olasz vendégmunkások jártak ide. A kétszintes tér felső emeletén túlnyomórészt portrékat látunk, híres emberekről készült szobrokat, festményeket, minden figura ránk szegezi a tekintetét. Az alsó szinten nem látunk arcokat, csak testrészeket, elegáns ruhákat, lábakat, cipőket testközelen, ünnepi hangulatban esküvői emeletes tortát, személyes tárgyakat. Óriás méretű párnákon elheverve nézhetünk egy elég hosszú, váratlanul mindent felforgató diaporámát.

Hosszasan nézzük az állóképek lassú váltakozását, a fejünkben kattog ritmusosan a szokásos képnézési mechanizmus alaptékervénye: felismerés – beazonosítás – megértés. Sok olyan közeli textúrát és struktúrát, műszereket, szerszámokat, ismeretlen tárgyat látunk,

amelyekről nem feltétlenül tudjuk, hogy mik lehetnek. A képek túlnyomó része kör alakú, amiről tudjuk, hogy nyomuk a leghosszabb ideig marad meg a retinán. Egyfajta hipnózisra esünk át, és felébredve képekre való érzékenységünk fokozódik, minden korábbi beépült képnézési mechanizmustól megszabadultunk. A tanuláson és emlékezésen alapuló komplex vizuális percepció rendszer a formák felismerésétől az értelmezésig átprogramozódott. A kiállítás képei most zeneműként hatnak, képi akkordok sorozataként.

<sup>1</sup> Batia SUTER: *Parallel Encyclopedia*, Roma Publications, 2007, Amsterdam;

Batia SUTER: *Parallel Encyclopedia 2*, Roma Publications, 2016, Amsterdam;

Batia SUTER: *Surface Series*, Roma Publications, 2011, Amsterdam.

<sup>2</sup> Installation in De Gele Rijder, Arnhem, 2003.

<sup>3</sup> ArToll, Rheinische Landeskliniek, Bedburg-Hau, 2002.

<sup>4</sup> CBKN, Nijmegen, 2001.

<sup>5</sup> <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/batia-suter>, 2018.06.05.

<sup>6</sup> Laserprint on paper, pushpins, rope, Installation at Probe, 2012.

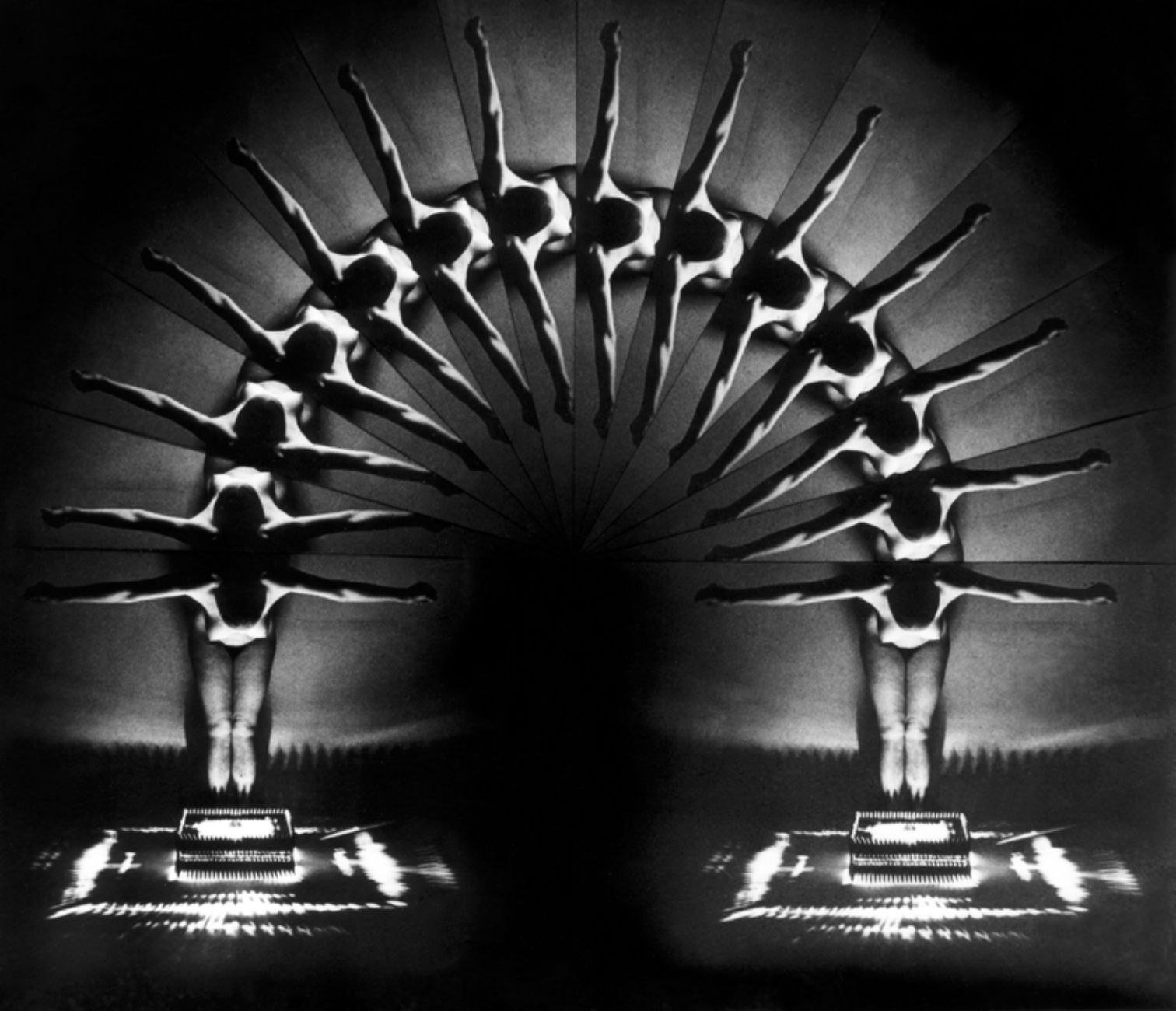
<sup>7</sup> Laser print on paper, red rope, give away posters in offset, booth at MIART for *Fantom Magazin* and *Macelleria*, Milan I, 2014.

<sup>8</sup> Batia SUTER: *Parallel Encyclopedia*, Roma Publication, 2007, 592.

Batia Suter: *Radial Grammar*, 2018, Lézernyomtatás papírra, Installáció, Paris LE BAL © Martin Argyroglo/ LE BAL



Batia Suter: *Radial Grammar*, 2018, Lézernyomtatás papírra, Installáció, Paris LE BAL © Batia Suter



DEJAN SLUGA<sup>1</sup>

# Stane Jagodič, A FÉNYIMÁDÓ

Stane Jagodič: *Triumphal Arch of Life*, photomontage, 1969 / 78

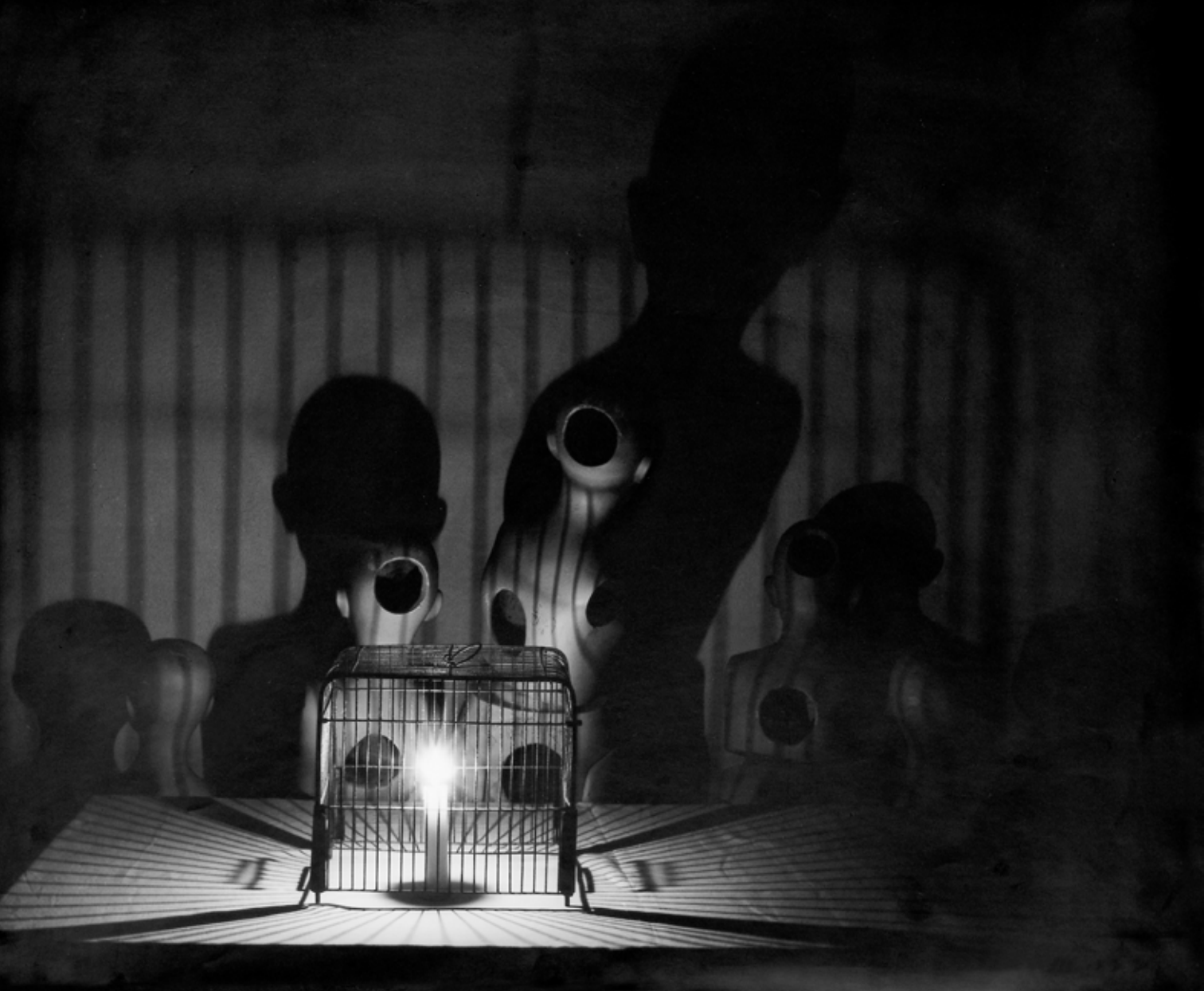
Stane Jagodič (szül. 1943-ban) az 1960-as évek közepe óta a képzőművészet számos területén, médiumában és kontextusában tevékenykedik. 1970-ben diplomázott a ljubljanoi Szépművészeti Akadémián, majd hamarosan az egyik legaktívabb és legkiemelkedőbb, jellegzetes stílussal bíró művészek egyike lett Jugoszláviában. Folytonosan fejlődő, szünet nélkül születő műveiben több különböző műalkotási koncepció mentén dolgozott: sok műfajban mozgott otthonosan, így a fotóművészetben, a festészetben, a grafikában, a képregényben, a performanszban, az asszemblázsban és az objekt művészetben (installációban) is.

Stane Jagodič volt a Grupa Junij<sup>2</sup> társalapítója és szellemi vezetője, amely 1970–1985 között széles körű művészeti platformként megannyi kiemelkedő helyi és nemzetközi művészt gyűjtött egybe. Jagodič

projektjei a csoport néhány állandó tagja számára valódi útmutatásnak bizonyultak. A formáció a lazán, csak bizonyos ideig a csoporthoz kötődő művészek (többek között Christo és Jean-Claude, Joan Fontcuberta, Udo Niels, Branko Lenart) által használt változatos megközelítéseket is hasznosította, és fajsúlyosabb kiállításokat is rendezett. Ezek az események Jagodič saját kezdeményezőkétségének és makacosságának köszönhetően valósultak meg Ljubljana, illetve a volt Jugoszlávia fővárosainak különböző kiállítóhelyein és külföldön. A fotózás újszerű, a korábbiaktól eltérő kifejezésmódjaival ismertette meg az otthoni nagyközönséget, különös tekintettel arra, hogy a fotózás is egyenrangú képzőművészeti ág, amelyre ugyanúgy hatást gyakorolnak a korabeli trendek és a multimédiás alkotás világhírű nevei.

Stane Jagodič: *Premonition*, photo-assemblage, 1972





Stane Jagodič: *Catching the Light*, photo-assemblage, 1971

Stane Jagodič fotói nem sorolhatók a „klasszikus” fotóművészethez. Ezek a képek a fotóművészetből indulnak ki, vagy kiindulópontként szolgálnak a fotóművészet természetének és más médiumok iránti affinitásának megkérdőjelezéséhez. A helyi és a térségbeli kulturális közegben műalkotásai hatalmas előrelépést jelentettek a művészi fotózás konkrét gyakorlatait illetően, egyfajta szembehelyezkedést a fősodorról. Művei szerteágazó és sokszínű kreatív stratégiákról árulkodnak, amelyek viszonylag távol esnek a fényképezés médiumától. Az efféle „vegyes médiával” készült művek több különböző szinten is kapcsolódnak a fotózáshoz: azzal kísérleteznek, hogy miként tud behatolni a fotográfia a művészet egyéb területeire, főként a festészet, a szobrászat, a performansz és az installáció mezejére. Másrészt a művész fotói sok esetben „csupán” nagyobb multimédiás projek-

tek részét képezték, amelyekben a performansz, az aszszamblázs vagy éppen az installáció kapta a főszerepet. 1967-től az 1990-es évek elejéig Jagodič a fotózást és annak bizonyos kreatív ágait, a fotómontázst és a fotókollázst használta az alkotáshoz: ezeket a munkákat tekintik legjelentősebb műveinek. Egyes fotómontázsai, mint például *Az élet diadalíve*<sup>3</sup> című alkotás, amelyben a filmeket félkör alakban egymásra helyezte, valójában a Jasna Knez avantgárd táncossal készített performatív projektek részét képezték. A legjelentősebb projekt a *Metamorphosis Veneris* és a *Vénusz és az atomkor* volt. Más fotók egyéb fontos multimédiás performanszok, avagy – ahogy Jagodič nevezte őket – „projekt-konceptió-akciók” eredményeként vagy azok dokumentálására készültek. Ide tartozik például *Az út a Piper Clubba* (1969), *A játék*<sup>4</sup> és a *Panta rhei* (1971).

Ugyancsak meghatározó irány volt munkásságában a különböző lineáris struktúrák, például hálók, ketrecek és modellkonstrukciók vizsgálata, amelyeket tükrökkel kombinált: a művész ezt „kiber- vagy digitális konstruktivizmusnak” nevezte. A *fény megragadása*<sup>5</sup> (1971) című alkotása jól illusztrálja ezt a törekvést: ezen két óra látható, óralap gyanánt tükrökkel, amelyek egy kéttornyú ketrecbe vannak zárva, és a szemlélőt az időtlenség dimenziójába röpitik. A művész később is a negatívot ért fényhatásokkal végzett kísérletsorozatára támaszkodott a *Fény és árnyék költészete* című művében; közismert önarcképe, a *Fényimádó*<sup>6</sup> (1978) is ezek közé tartozik. A *nyugalom és a csend tere* motívumának megválasztásával már metafizikaibb jellegű kérdések felé fordult a figyelme – így például a híres *Te is!*, illetve *Előérzet*<sup>7</sup> (1972) című fotókollázsok esetében. A későbbiekben ökológiai, szociálpolitikai és antimilitarista témákra összpontosított szatirikus vagy humoros stílusban – ezt tükrözi a sokszor utánnymott *Quo vadis libertas*<sup>8</sup> című műalkotása is. 1972 után orvosi röntgenfilmek segítségével kezdett el fotómontázsokat készíteni; ezt „röntgenművészetnek” nevezte. Ilyen volt például a *Szimmetria* című mű 1974-ből.<sup>9</sup> A maguk törékeny átlátszóságával és kékes árnyalataival Jagodič röntgenképei nagyban hozzájárultak sajátos művészeti látásmódjának kialakulásához, amelyben a dolgok szokatlan egymás mellé helyezése központi szerepet játszik. Jagodič a 90-es évek elején tért vissza a röntgen kollázsokhoz, és ez a sorozat jelentette a fotográfia területén végzett kísérleteinek végét.



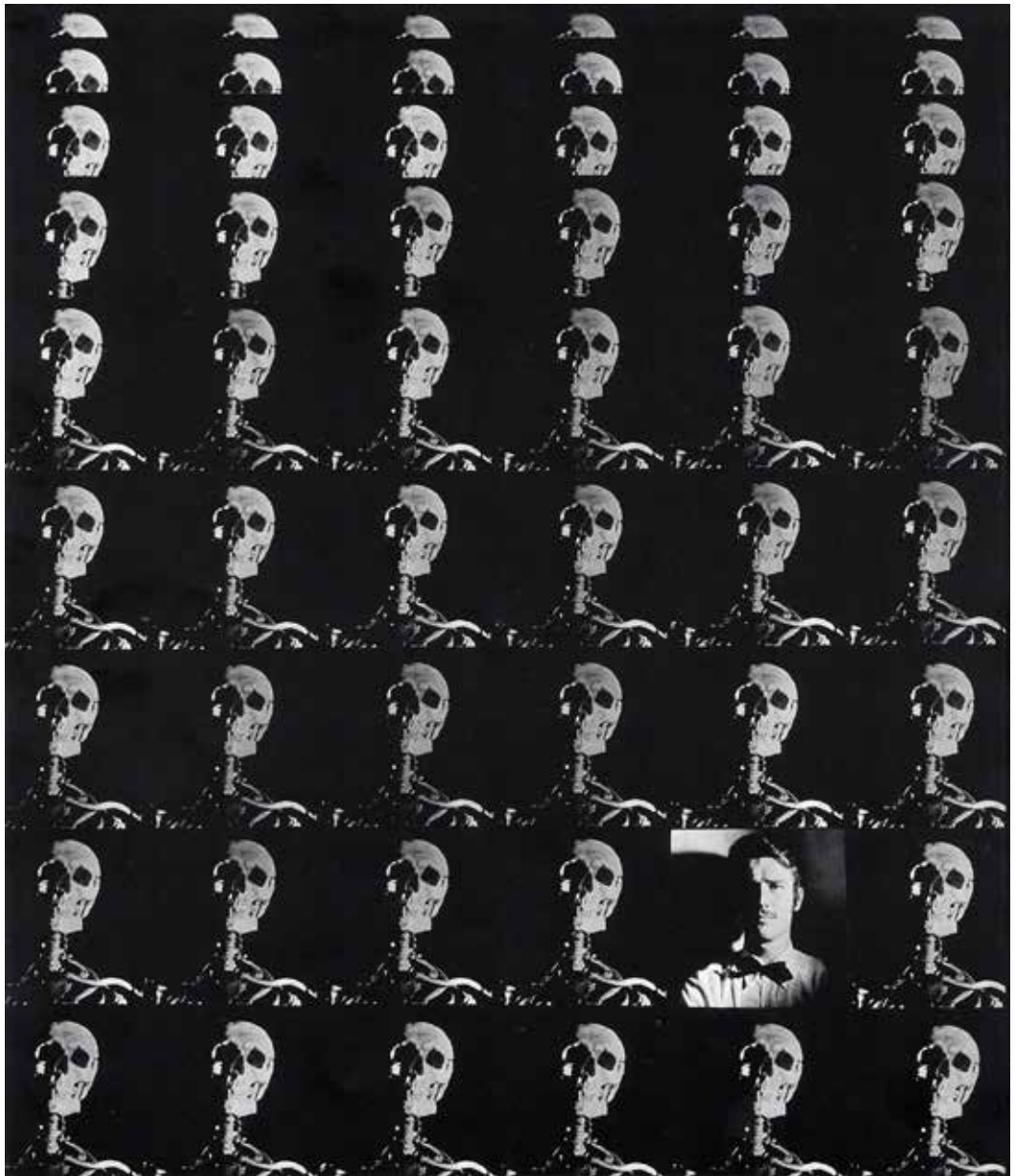


Stane Jagodič: *You too!*, action-photomontage, 1967-1972

A fotóművészet meghatározó szerepet töltött be a Június-csoport (Grupa Junij) és Jagodič közötti gyümölcsöző kapcsolatban is, amelynek köszönhetően számos nemzetközi szintű rendezvényre meghívták a csoport tagjait. Ezek közül néhány akkoriban nemzetközi sikert és ismertséget hozott számukra, például a *Fantasztikus fotóművészet Európában* című kiállítás (1976–1979), amelyet a Canon Photo Gallery szervezett Amszterdamban, és olyan

helyszíneken és városokban is megfordult, mint például az arles-i Rencontres internationales de la photographie, a párizsi Maison Européenne de la Photographie, a madridi Museo Español de Arte Contemporáneo vagy a stockholmi Fotografiska Museet. Szintén nagy érdeklődésre tartott számot a *Szabadság megszerzése* című kiállítás, amelyet Antony Bannon kurátor szervezett és hozott tető alá az egyesült államokbeli Albanyban (New York State Museum, 1986)





Stane Jagodič: *Will-Power I*, photomontage 1972

és Buffalóban. Később néhány európai galériában is bemutatták a kiállítást. Ami azonban ténylegesen elhozta Jagodi és a Június-csoport tagjai számára az elismerést, az a párizsi *Mois de la Photo* című, kétévente megrendezésre kerülő fesztivál volt 1988-ban, ahol dr. Lev Menaše kurátor irányítása mellett mutatkozhattak be. Nagy meglepetésre a Június-csoport kiállítási anyaga első díjat nyert a fényképészet területén ezen a rangos fesztiválon. A zsűrit, melynek tagja volt többek között Steven Heller (a *New York Times* szerkesztője) és Alberto Piovani (a *Progresso Fotografico* szerkesztője) is, leginkább Jagodič fotókollázsai nyugtázták le. Jagodič már a párizsi rendezvény előtt is számos különböző biennálén és kiállításon képviseltette magát szerte a világon, ahol szellemes fotómontázsai nagy hatást gyakoroltak a közönségre.

Habár Stane Jagodič a Június-csoport szellemi atyja és szervezője, illetve saját jogon is nagyhatású művész volt, hazájában mégsem övezte hasonló megbecsülés. Az akkori Szlovénia elismert fotográfusi közössége leginkább a dokumentarista fotózás klasszikus fajtái felé fordult, így Jagodič – sajátos műveivel – nem tudott bekerülni a jelentősebb, átfogó művészeti, illetve fotókiállításokba Szlovéniában. A fő véleményformálók szerint fotográfusi művei nem voltak elég modernek és relevánsak. Ennél lényegesebb azonban, hogy a 80-as években Jagodič felhagyott a fotográfiai kísérletezéssel. Hazai támogatás hiányában és a fotográfia iránt lankadó lelkesedése okán a 90-es években végül elapadt az ihlete ezen a művészeti területen. Ilyen körülmények között Stane Jagodič inkább aktuális társadalmi kérdésekkel kezdett el foglalkozni, amelyekben ironikus és kritikus álláspontot fogalmazott meg. A világ többi részével megszakadtak korábbi kapcsolatai, nem sikerült folyamatosan jelen lennie ebben a miliőben, így azután a „nemzetközi művészeti szcéna” lassacskán elfeledte egyedülálló fotográfusi munkásságát.

Művészi szempontból Stane Jagodič formálisan a történelmi avantgárd esztétikájához kötődött, amelyet azonban saját művészi arculatához igazított, és az egykor forradalmi gondolatokat egyedi vonásokkal aktualizálta. Legfőképpen a dadaista eszmeiségből merített ihletet, amely idővel szürrealizmussá alakult, és amely komplexitásával mély nyomot hagyott a 20. századi fotóművészetben. A szürrealistákat a fotózás mechanikai természete izgatta, azaz a (fotó)installáció, a kollázs, a kettős exponálás, a szolarizáció és az asszemblázs segítségével elérhető effektek. Man Ray, a szürrealizmus „hivatalos” fotográfusa státuszát gyorsan elnyerő művész kísérletezett először efféle technikákkal. May Ray mellett Lee Miller (Ray asszisztense és múzsája), Maurice Tabard, Paul Nougé és Hans Bellmer is ekkoriban vált ismertté. A Nyugatra, különösen Párizsba emigrált fotóművészeket túlmenően Kelet- és Közép-Európában is jelen volt a fotográfusok azon, töretlen csoportja, akikre a dadaizmus és a szürrealizmus gyakorolt nagy hatást. A cseh/szlovák szürrealista fotóművészet fejlődését illetően a *Devětsil* és a Cseh Szürrealista Csoport elnevezésű, 1934-ben alapított művészeti mozgalmak tanúskodnak ezeknek a hatásoknak a jelentőségéről. Egyes kelet-európai országokban a szürrealizmus hagyománya erősen érzékelhető volt a fotózásban, és az elkötelezett és szatirikus fotográfiával kombinálva a művészeti irányzatokat formáló erőként működött. Lengyelországgal és Magyarországgal, de legfőképp Csehszlovákiával ellentétben azonban Jugoszláviában nem volt ilyen tradíció, így Stane Jagodič soha nem kötődött közvetlenül a szürrealizmusnak ehhez az irányzatához. Ahogy ő maga is elismeri, csak a szocialista országok szatirikus lapjaival állt kapcsolatban, amelyeken keresztül ezek a hatások csak közvetett formában jutottak el hozzá. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Jagodič lenyűgöző fotográfiai munkássága a szürrealizmus hagyománya előtti tiszteletadás Közép-Európában.



Stane Jagodič: *Quo Vadis Libertas*, photomontage, 1973



Másrészről Jagodič a nyugati szürrealista tradíció olyan világhírű követőinek kortársa, mint például Joel Peter Witkin vagy Ralph Gibson. A dadaizmus és a szürrealizmus hagyományán belül Jagodič egyedi kifejezőmódot, megközelítést és stílust alakított ki magának. A fotóművészet területén végzett kísérleteivel új életre kel az avantgárd hagyomány. Stane Jagodič-ot ezért méltán sorolhatjuk a fotográfia „nem klasszikus” nagymesterei közé a 20. század második felében.

Jagodič klasszikus értelemben véve soha nem volt fotóművész, ugyanakkor az összes „fotográfiát használó művész” elődjének tekinthető, aki olyan korban használta ezt az eszközt, amikor ez a szintagma még nem volt divatos. Jagodič egyedülálló fotóművészetét sokáig nehéz volt kategorizálni, mivel egyrészt nem lehetett azok közé fotóművészek közé besorolni, akik a dokumentarista, tiszta fotográfiát, illetve később a „konceptuális” fotográfiát követték. Másrészt a kortárs művészet

kontextusában Jagodič megközelítése túlzottan, sőt idejétmúltnak tűnt. Jóllehet a legkreatívabb időszakában Jagodič elkötelezett alkotó volt, és számos művészvete körül, mindig magányos farkas volt a művészetben. Éppen ezért nagy örömmel tapasztaljuk, hogy amióta néhány éve ismét feltűnt a nemzetközi környezetben, kezdik újra „felfedezni”.

Független művészként Stane Jagodič több mint 50 önálló és több mint 200 csoportos kiállításon szerepelt világszerte.

Ford. A Lex Expert Kft.

<sup>1</sup> Photon Galéria, Photon Archívum

<sup>2</sup> *A Június-csoport szimbóluma*, fotó, 1975.

<sup>3</sup> *Az élet diadalíve*, fotómontázs, 1969.

<sup>4</sup> *A játék*, performansz, 1972.

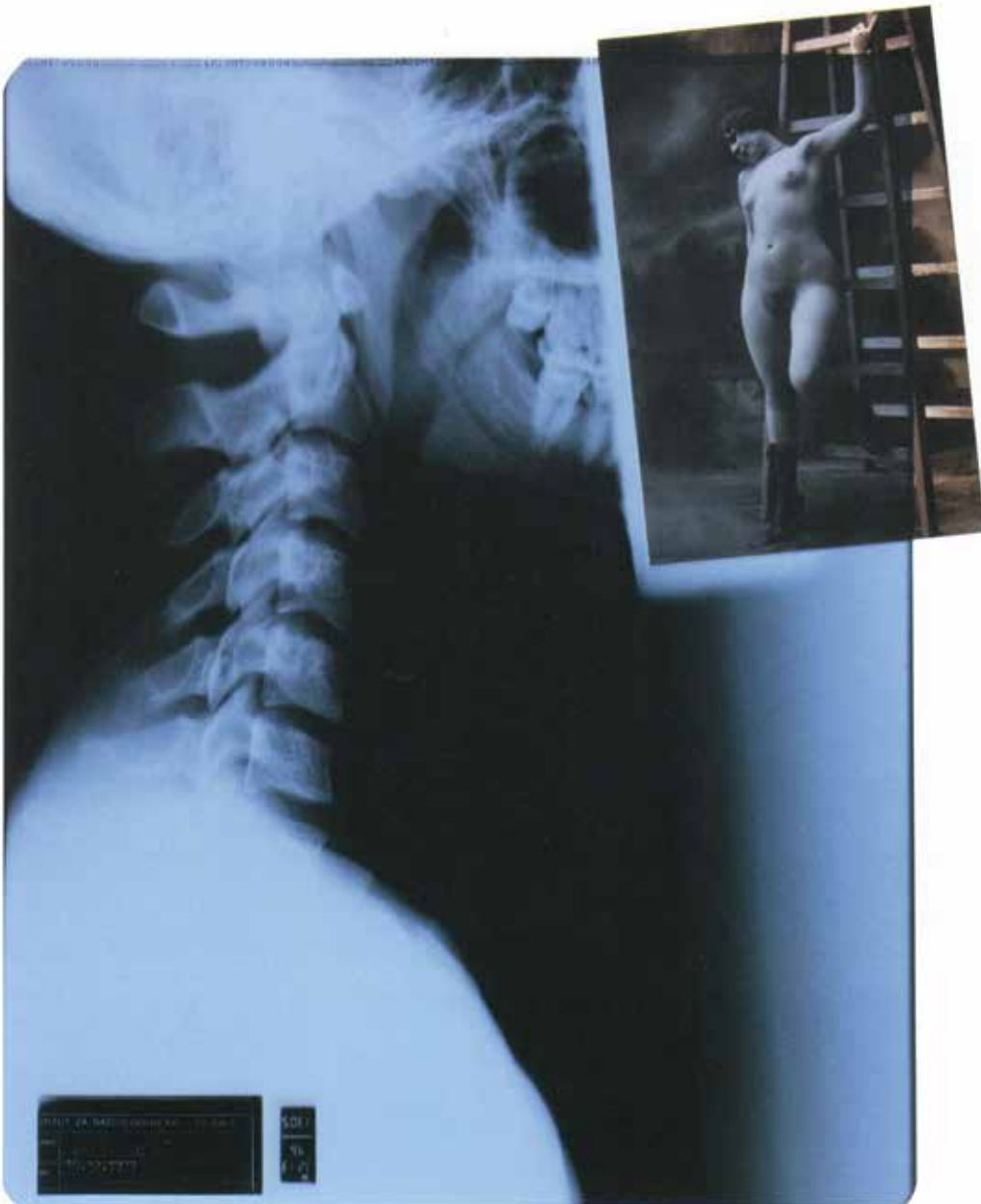
<sup>5</sup> *Megragadott dimenzió*, asszemblázs – szolarizáció, 1971.

<sup>6</sup> *Fényimádó*, fotómontázs, 1978.

<sup>7</sup> *Előérzet*, asszemblázs, 1972.

<sup>8</sup> *Quo Vadis Libertas*, fotómontázs, 1973.

<sup>9</sup> *Melankólia*, röntgen fotómontázs, 1994.



Stane Jagodič: *Desire*, X-ray art- collage, 1996

Stane Jagodič: *Blue triptych*, x-ray art-collage, 1996



Stane Jagodič: *Melancholy*, X-ray photomontage, 1994



Carla Kogelman: *Hannah fürdik.*

JANKOVICS MÁRTON

# GYEREKKOROK

Beszélgetés **CARLA KOGELMAN**nal, a Word Press Photo díjazottjával

CARLA KOGELMAN HÉT ÉVE KEZDTE EL FOTÓZNI ALENÁT ÉS HANNÁT, ÉS AZÓTA IS MINDEN NYÁRON VISSZATÉR HOZZÁJUK AZ OSZTRÁK BIOFARMRA, HOGY MEGÖRÖKÍTSE A TESTVÉRPÁR FELNÖVEKVÉSÉT. A FEKETE-FEHÉR KÉPEK NEMCSAK RÓLUK SZÓLNAK, KICSIT MINDNYÁJAN RÁISMERHETÜNK GYEREKKORUNK LETÚNT PILLANATAIRA. NEM VÉLETLEN, HOGY A SOROZAT ELNYERTE A LEGJOBB HOSSZÚ TÁVÚ PROJEKT DÍJÁT AZ IDEI WORLD PRESS PHOTO KIÁLLÍTÁSON. DE VAJON HOGY LESZ VALAKIBŐL FOTÓS NEGYVEN ÉV FÖLÖTT ÉS MI A GOND A SZÍNEKKEL? CARLA KOGELMANNAL BESZÉLGETTÜNK.

Carla Kogelman: *Hannah és Pipsi, a közeli mezőn talált madár.* Noha a lányok szeretettel gondozták, a madár azon a nyáron meghalt. A lányok szép temetést rendeztek neki.



Carla Kogelman szeret utazni, idegenekkel szóba elegyedni és fényképezőgéppel a kezében nézelődni, de van egy szuperképessége: közben egy pillanatra sem válik turistává. Ez abból az egyszerű vonásából fakad, hogy mindig is szenvedélyesen érdekelték a körülötte zajló emberi történetek: különösen a gyerekek nyűgözték le. Ez már azelőtt is így volt, hogy hivatásos fotóssá vált volna. Pályáját gyerekekkel foglalkozó szociális munkásként kezdte, majd saját színházi ügynökséget alapított, és 25 éven át járta a világot különféle társulatokkal. Szeretett turnézni, bepillantani a színpalak mögé, és a legkülönbélebb emberekkel találkozni az utazások során.

Bőven negyven fölött járt már, amikor jött az újabb nagy váltás: otthagyta a színházat és fotózást kezdett tanulni az amszterdami Fotóakadémián. Amatőrként ugyan régóta fényképezett, de túl akart végre lépni az automata beállítások világán, ez pedig élete egyik legjobb döntésének bizonyult. Úgy érezte, itt az ideje, hogy felkeresse és elmesélje a saját történeteit, miután évtizedekig másokét igyekezett eladni. És a történetek hamar meg is találták. Például Alenáé és Hannáé, a farmercsalád két kislányáé, akikkel 2012-ben találkozott először, mikor egy osztrák ifjúsági színházi fesztivál felkérésére dokumentumfilmet forgatott a mezőgazdasági Waldviertel régióról, ami Bécs és a cseh határ között terül el.

Carla Kogelman: *Hannah, és Sonja* köldöke.







Carla Kogelman: *Hannah és egyik barátja, Ivana.*

Így vetődött el Merkenbrechtsbe, a 170 lakosú biofaluba, ahol megismerkedett a lányok anyukájával, Sonjával: „Sonja meghívott a farmjukra, és azt mondta, nagyon örülne, ha lefotóznám a gyerekeit, mert neki alig vannak képei a saját gyerekkorából” – meséli.<sup>1</sup> Ez az apró gesztus mélyült aztán az *Ich bin Waldviertel* című fotósorozattá, amely immár hetedik éve fut, és sokadik díját nyeri világszerte, most épp a World Press Photo idei versenyén lett első helyezett a hosszú távú projektek kategóriájában. Carla ugyanis összebarátkozott a családdal és azóta minden nyáron 2–3 hetet, vagy akár egy teljes hónapot tölt náluk, gyakran láthatatlanná válva, hogy fekete-fehér képekben örökíthesse meg a testvérpár gyerekkorát. Idén például már háromszor járt a faluban, legutóbb egy sajnálatos apropóból: „Most is épp tőlük jöttem vissza. Múlt héten leégett a farm nagy része, mert egy kisfiú tűzzel játszott a vendégházban, a faépület pedig

véletlenül kigyulladt. Csaknem 250 tűzoltó küzdött egy hosszú-hosszú éjszakán keresztül, hogy legyőzze a lángokat. Mindenképp ott akartam lenni a családdal, hogy lássam, hogy vannak, támogassam őket, és fényképezem az eset utóhatásait. Elsőre úgy éreztem, mintha a saját gyerekkori emlékeim is elégték volna abban a tűzben.” – meséli Carla, és rögtön megnyugtat, hogy senki sem sérült meg a tűzben. Sőt, csodával határos módon az állatoknak sem lett bajuk, a család mind a 17 tehenét biztonságban át tudták menekíteni a szomszédokhoz. Az egész falu összefogott és mindenben segítette őket. Carla szerint a katalizma így akár egy új kezdetet is jelenthet számukra.

„Novemberben könyv formában is megjelenik a fotósorozat, *I am Waldviertel* címen. A hét évnyi anyag epilógusát valószínűleg épp ezek a képek jelentik majd, amelyek a tűzvész utóhatásairól készültek. A gyerekkor véget ér, de az élet megy tovább.”

A gyerekkor Carla számára sem csupa felhőtlen pillanatokból állt. Ő is egy hasonló kis faluban nőtt fel, csak nem Ausztriában, hanem Hollandia keleti részén. Korai éveit teljesen beárnyékolta egy tragikus motorbaleset, amiben hétéves nővére meghalt, apja pedig súlyos mentális sérülést szenvedett. „Mindössze kétéves voltam, de ettől kezdve nem ismerhettem a »normális« apámat és az ezzel együtt járó apai törődést, helyette ott élt velünk egy fedél alatt ez az agresszív férfi. Igazából rettentő kínosan éreztem magam emiatt és szégyelltem őt” – idézi fel Carla, aki pár éve visszament ebbe a faluba, hogy fotósorozatot készítsen róla. A múltját és letűnt emlékeit akarta felkutatni, de nem találta. Ausztriában viszont igen, épp erre bukkant rá. „Persze nem az én gyerekkoromat találtam ott, hanem egy univerzális gyerekkort. A gyerekeken keresztül magamat is ki tudom fejezni. Talán nem véletlen, hogy a képeimben sokan ismernek rá a saját gyerekkorukra.” Persze nem Alena és Hannah az egyetlen testvérpár, akiket Carla hosszú évek óta fotóz. Ott vannak például unokaöccsei, Sam és Tim, akik már sokkal idillibb körülmények között nőnek fel, mint ő és bátyja annak idején. Aztán az utrechti hármás ikrek, Tex, Morris és Soesja, akiknek az életét három éves koruk óta dokumentálja. Itt is azzal kezdődött az egész, hogy a szülők felkérték egy családi portréra, de Carla azóta is képtelen elengedni őket. Rendszeresen visszajár, hogy megörökítse a mindennapok lopott, különleges pillanatait. Vagy mondjuk Josline és Lois, akiknek anyukája fehér, apukája fekete, és éltek már Kamerunban, Hollandiában, jövőre pedig a nyugat-afrikai Beninbe költöznek. De évek óta fotóz egy Amszterdam belvárosában élő nagycsaládot is, akiknél nemrég már a hetedik gyerek született.

Carla Kogelman: *Celine és Alena nézi, amint Hannah pisil.*



Carla Kogelman: *Alena és Hannah*



Téma tehát van bőven, de az ilyen hosszú távú projektek mindig komoly elkötelezettséget kívánnak. Carla szerint nem is maga a fotózás, hanem az anyagi része a legnehezebb ennek a műfajnak. Persze nagy segítség, hogy vannak kiállítások, díjak és versenyek, de sokszor így is nehéz finanszírozni a több éves munkát, sokszor ő is csak saját zsebből és az egyéb bevételeiből tudja fedezni a költségeket. Vannak új utak is, az *I am Waldviertel* album kiadására például épp közösségi finanszírozással igyekszik előteremteni a pénzt. Ennek ellenére nagyon fontosnak tartja, hogy szülessenek ilyen lassan kibomló, az elmélyült szemlélődést szolgáló fotós elbeszélések. Előképekből nincs hiány. Carla számára is komoly inspirációt jelentettek a fotográfia olyan klasszikusai, mint például August Sander portréi vagy Sally Mann munkássága, aki egyik kultikus képsorozatához a saját gyerekeit fotózta nyaranta. De nemcsak fotósok hatottak rá, hanem Michael Haneke *A fehér szalag* című filmje is,

amely dermesztően pontos, fekete-fehér képekben mutatja be a gyerekkor kegyetlen oldalát egy 20. század eleji protestáns, német faluban. „A gyerekkor nemcsak édes dolgokból áll, olykor tud nagyon kegyetlen is lenni, akárcsak a tündérmesék. A gyerekek is képesek rendkívül durvák és gonoszak lenni egymással.” – véli Carla, aki mégis törekszik rá, hogy a történetei pozitív kicsengésűek legyenek. Mert szerinte azok a történetek, amelyeket elmesélünk és megosztunk, meg is határoznak minket – pontosabban azt a valóságot, amelyet teremteni akarunk magunk körül. Arra törekszik, hogy képei egyszerre legyenek költőiek és realiztikusak. Ez érthetővé teszi, hogy miért ragaszkodik a fekete-fehér technikához, ami egyfelől dokumentumszerűbbé teszi a képeket, ugyanakkor finoman el is emeli őket a valóságtól. „A fekete-fehér technika időtlenné teszi a történetet. Erősebbek a kontrasztok, és nem hagyja, hogy a színek elvonják a figyelmet a lényegi tartalomról.”

Alena és Hannah gyerekkora ugyan lassan véget ér, de Carla sorozata ezzel nem zárul le, a családdal kötött barátsága pedig végképp nem. Már most tervezgeti jövő évi látogatását Merkenbrechts-be, és nem kérdés, hogy viszi magával a fényképezőgépét is. Az ilyen hosszú távú projekteknek épp ez az egyik jellegzetes vonásuk, hogy szinte képtelenség lezárni őket, hiszen maga az élet sem áll meg. Mikor megkérdezem tőle, hogy melyik a kedvenc képe a sorozatból, sokat mondóan csak annyit felel: „Mindig a következő, ami még nem készült el.”

<sup>1</sup> Carla Kogelmannal emailben készült az interjú angol nyelven, az idézetek Jankovics Márton fordításában szerepelnek a cikkben.





Carla Kogelman: Hannah és Alena úsznak a farm közelében lévő tóban.

Carla Kogelman: Hannah és Alena, együtt Martinnal és Christiannal (testvérek, akik együtt töltik a nyári szünetet Waldviertelben) játszanak a hintán.

# Magyar fotótörténet sorozat

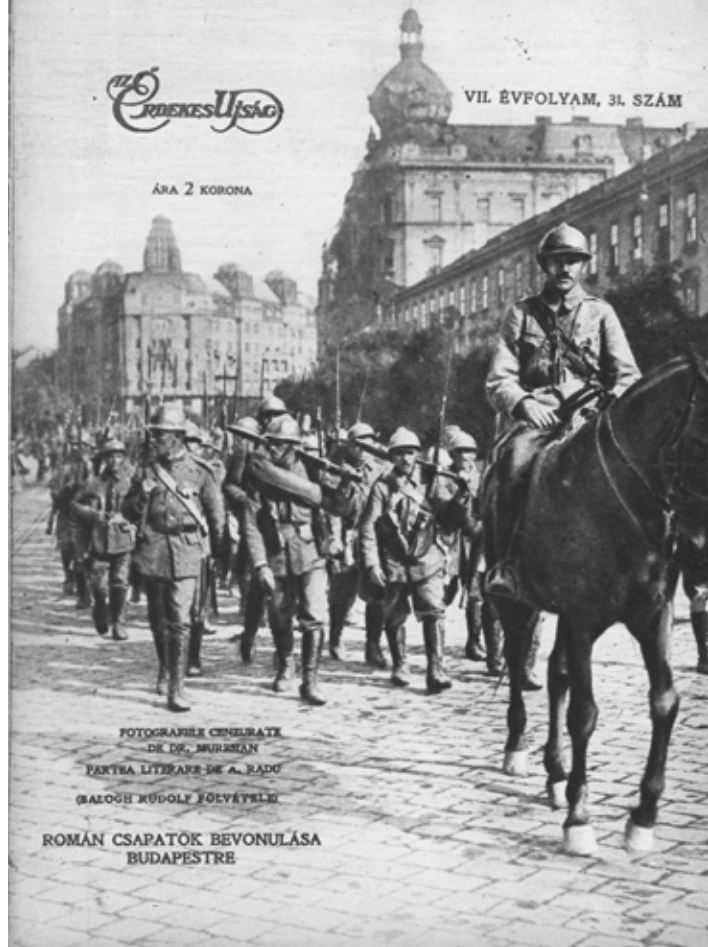
## Bevezetés

Ez a feldolgozás egy lehetséges – és nem kizárólagos igényű – magyar fotótörténetet ígér a fenti időszakból.<sup>1</sup> A magyar fotótörténet elemző, értékelő megírásához még erre a szűkebb időtartamra vonatkozólag sem értek meg a feltételek. Egyfelől a rendelkezésre álló források hiányos volta miatt.<sup>2</sup> Másfelől viszont nagyon valószínű, hogy egy kánon igényű magyar fotótörténeti szintézis megalkotásának szándéka fölött már általában is eljárt az idő.<sup>3</sup> Itt tehát egy változat olvasható ennek a rövid korszaknak a fotótörténetéről.

A választott időkeret metaforikusan szólva fegyverropogástól fegyverropogásig (a Tanácsköztársaság megdöntésétől a második világháborús magyar hadba lépésig) tart. Az ok az adott történelmi, politikai változásoknak a fényképezésre, a fényképhasználatra gyakorolt rendkívüli hatása.<sup>4</sup> A fotótörténet-írás azonban nem pusztán a történetírás segédlete. A fotográfia fogalmi terjedelme tágabb a történetírás segédeszközeként funkcionáló fényképénél. Ez akkor is igaz, ha történelmileg zavaros időszakokban, mint például nálunk az 1910–1920-as évek fordulóján, a fotográfiaiak jelentős része a politikai élet területén keletkezett. Ezek az időhatárok nem zárják ki, hogy visszapillantsunk a közvetlen, szerves előzményekre, s ha kell, még előbbre is nézzünk a későbbi időkre. A valóság folyamatai még vizsgálati célokra sem zárhatók mesterséges kalodába.

A szerkezeti felépítést, a tematikus tagolást illetően van egy sajátos probléma. A képzőművészet-történeti feldolgozásokhoz képest a fotótörténet-írásban nemzetközi téren sem láthatók egymásra következetesen hasonlító, egységes szerkezetű, rendszerű munkák. A genezist követő korai jelenségek bemutatását leszámítva nem igen jelenik meg olyan logikai rend, amely a különböző fotótörténeti munkákban jól követhető hasonlóságot mutatna. Ez a következtetés vonható le a *The History of European Photography* 2010 és 2016 között megjelent

1. kép: Balogh Rudolf: Román csapatok bevonulása Budapestre, Az Érdemes Újság, 1919/31. (augusztus 28.) borító



köteiből is. Ez valószínűleg nem a fotótörténetek tudatlanságából fakad, vagy abból, hogy ők szándékosan össze akarnak zavarni az olvasókat. Sokkal inkább azért van ez így, mert mint azt egyes megfigyelők (például Jules Janin) már a 19. század első felében megértették: a fotográfia létrejötté az ipari forradalom része volt. Keletkezési körülményei elütnek a képzőművészeti műfajokétól. Ezzel függhet össze az is, hogy a festőknek a fényképezéshez, vagy a fotográfusoknak a festészethez való viszonya különös és változékony. Elegendő itt a fotográfia születésétől megrémült festőktől (például Paul Delaroche) a „piktoralista” világklasszis fotográfusokon át a későbbi, fotográfiát – alkalmasint a pixeleken alapuló fotográfiát – használó képzőművészekre gondolni. Mindezekre figyelemmel, jelen feldolgozás az egyszerű időrenden alapul. Az időbeli változások, esetenként a fejlődés interdiszciplináris vizsgálata van napirenden. Ahol kívánatosnak látszik, a mechanikus naptárkövetésen túllépve ez kiegészül egyes tendenciák, vagy átfogó sajátosságok jelzésével.

A magyar fotókultúra jelenségei csak nemzetközi összefüggésekben érthetők meg kellő mélységben. Történelmünk alakulása, az ország területének mérete, a fotográfia közegében is érvényesült követő jelleg igényli a kitekintést. Az összehasonlításnak földrajzi / történelmi okokból elsődlegesen az akkori Magyarország szomszéd-

daira (Ausztria, Csehszlovákia, Románia, Sz-H-Sz Királyság majd Jugoszlávia), fotótörténeti szempontok miatt pedig Németországra kell irányulnia. Ennek a felfogásnak a hazai képzőművészet-történeti irodalomban már vannak előzményei.<sup>5</sup> A fotográfia esetében a nemzetközi kitekintést a médium sajátosságai is megkövetelik.

Ebben a történetben nem csak a magyar fotóművészet képezi a vizsgálat tárgyát, hanem a fotókultúra egésze. Lehet, hogy a szűkítés „elegánsabb” eredményt hozna, de ez ellentmondana a fotográfia specifikumainak.

Ez a feldolgozás érinti azokat a történeti (társadalomtörténeti), szépirodalmi, képzőművészeti vonatkozásokat is, amelyek felvillantása hozzájárulhat ahhoz, hogy a fényképezés, a fénykép és a társadalmi, politikai, kulturális, művészeti élet kapcsolatai – esetenként élő összefüggései – plasztikusabbá váljanak.

Ahol ez lehetséges, nemcsak a fotográfiával kapcsolatos események elbeszélése, hanem az okok keresése, feltárása is megtörténik.

Az 1918–19-es forradalmak után újjáéledt képes hetilap, *Az Érdekes Újság*<sup>6</sup> 1919. augusztus végén borító-fényképével román csapatok budapesti bevonulásáról tudósított. (1. kép) Korszakjelző, hogy rajta a megszállók cenzori engedélye is szerepelt.

Készítője Balogh Rudolf (1879–1944) a korszak emblematisz fotográfusa volt, ekkor már közel két évtizedes fotóriporteri múlttal. Neve számos összefüggésben megjelenik a továbbiakban. Balogh a mozgékony sajtófotóssá váló hivatásos fényképész egyik tipikus példáját testesítette meg.<sup>7</sup> A képlékeny katonai és politikai helyzetről tudósító kép egy a hazai fotókultúra szempontjából fontos fórumon látott napvilágot. *Az Érdekes Újság* (indulás 1913-ban) címét tükörfordítással az 1882-től működő bécsi *Das interessante Blatt* után vette fel. (2. kép)

1919 őszén egy neves hivatásos fényképész, az Újvilág (ma: Petöfi Sándor) utca 2. szám alatti műterem tulajdonosa, Erdélyi Mór (1866–1934) ment ki gépével a városba. Fényképeket készített többek között a megszálló román katonák jótékonyági akciójáról. (3. kép) Ál-szociófotót látunk itt. Szabadtéri színpadkép jeleníti meg az egyébként valós szociális problémát. A fénykép „igazmondásával” való visszaélés példajaként érdemes felidézni.<sup>8</sup> A megszállók jótékonykodás-színháza fényképen azonban nem román találmány volt. A lipcsei *Die Gartenlaube* példájára 1854-ben létrejött *Vasárnapi Ujság* (címében egykor rövid „U” betűvel) a fényképeket felhasználó lap hazai archetípusa volt.<sup>9</sup> Egy 1915-ös Balogh Rudolf-fénykép mutatja, hogy ez a „színház-fényképezés” a magyar gyakorlatban is élt (4. kép) – ha a magyar színpad egy miniszterrel és néhány katonatiszttel szegényebb is volt.

Ebben az időszakban nálunk a legtöbb fotográfia hivatásos fényképészek munkája nyomán főként a sajtó közvetítésével került a nézők elé. Az 1901-ben létrejött *Tolnai Világlapja*<sup>10</sup> már a kezdet kezdetén publikálásra szánt képeket kért amatőröktől is,<sup>11</sup> a felvételek többsége mégis valamennyi lapban akkor és később is hivatásos fotográfusoktól származott. A műtermi fényképészek egy része hagyományos szolgáltatása mellett, vagy azzal részlegesen, esetleg teljesen felhagyva dolgozott a sajtó számára is. A fotográfust a kor szokásai szerint a lapokban gyakran nem nevezték meg – kivételt e tekintetben a már szakmai tekintélyt elért szerzők képeztek, de ők sem mindig.



2. kép: *Das interessante Blatt*, 1913/10. (márc. 6.)



3. kép: Erdélyi Mór: *Ételosztás szegény gyermekeknek és asszonyoknak Rákospalotán Diamandy miniszter úr jelenlétében*, 1919. szeptember, matt albumin 16,1x22 cm, Országos Széchényi Könyvtár



4. kép: Balogh Rudolf: *Az északi hadszíntérről. Magyar baka enni ad a menekülteknek, Vasárnapi Ujság* [eredetiben rövid „U” betűvel], 1915/34. (aug. 22.) 545.

Sajátos közties szerepet töltött be a műtermi és a sajtófotográfusok között Angelo [Funk Pál] (1894–1974).<sup>12</sup> Színpadi helyzetet imitálva számtalan színésznőt, színészt fényképezett le Vilmos császár (ma Bajcsy-Zsilinszky) úti műtermében,<sup>13</sup> majd a képeket elsősorban az 1912 óta működő *Színházi Élet*ben adta közre. (5. kép) A műteremben történt „színházi” fényképezés abban az időben mindennapos gyakorlat volt. Angelo a sztárkultusz korai fényképi megteremtőjeként működött (fényképészként sztárolta önmagát is). Annak a heti sajtóorgánumnak az első számú fotográfusa volt, amelynek gyenge papírminőségét a színházi intimitásokra, pletykákra éhes olvasótábor elfogadta. Incze Sándor lapja 1938-ig virágzott, nagy fotográfia-fogyasztása mellett még amatőr fotópályázat hirdetésével is növelte népszerűségét.<sup>14</sup>

A hazai fotótörténet-írásban – de még a sajtótörténetben is – hiányzik a *Színház és Divat* című folyóirat és képeinek számbavétele. Pedig ebben a lapban Angelo fotográfái mellett gyakran jelentek meg Diskai Sándor (1883–1953) szintén hivatásos, műtermi fényképész munkái is. Ugyancsak itt láthatjuk a borítón Gaiduschek Erzs (1875–1956), az egyik sikeres fényképésznő képét. (6. kép) Ezen a felvételen is szerepel a román cenzori engedély. Gaiduschek képei már korábban is gyakran nyertek publicitást a sajtóban. Mivel a szerzőnek nem volt olyan baloldali kötődése, mint neves pályatársának, az ugyancsak műtermi fotográfus Révai Ilkának (1873–1945 k.),<sup>15</sup> neki 1919 augusztusa után is jó publikálási lehetőségei voltak. A magyar női fotográfusok munkásságának a hazai fotóéletben szembetűnő eredményei még a korábbi korszakban gyökereztek (összefüggésben az általános hazai emancipációs folyamattal is).<sup>16</sup>

1919. november 3-án kelt előszóval jelent meg negyedik, javított kiadásban Szakál Géza *A gyakorlati fényképezés* című könyve. Alcím: „Kézikönyv kezdő és haladottabb amatőröknek. Útmutató a művészi fényképezés elsajátítására”. (7–8. kép) A kis kötet egy rövid fotótörténeti bevezetés után technikai és kémiai ismeretekkel szolgált. Szakál ekkor Kirschenbaum nevű társával a Dorottya utca 1. szám alatt vitt fotóciikk üzletet,<sup>17</sup> és tiszteletbeli alelnöke volt a Magyar Amatőrfényképészek Országos Szövetségének (MAOSZ). Önarképe ebben a kötetben szimptomatikus; a festő és a fotográfus mesterség 1919-ben még meglévő szimbiózisát tükrözi. Szakál őszinteségét dicséri, hogy rövid történeti fejezete végén közölte: annak 1–4. számú képei J. M. Eder *Geschichte der Photographie* (Halle, Knapp) könyvéből „a szerző jogosításával vétettek.”<sup>18</sup>



5. kép: Angelo: *Lábass Juci*, *Színházi Élet*, 1919/41-42. (okt. 12–18.) borító

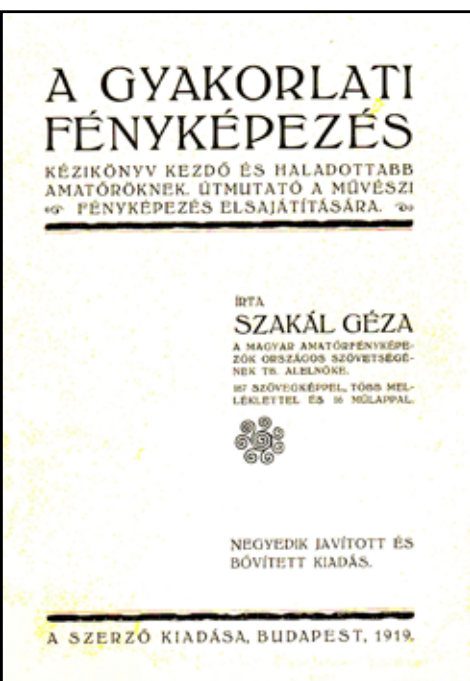
A negyedik kiadás időszerűségét növelte, hogy Magyarországon ekkor a rendkívüli társadalmi, politikai viszonyok és a szakma gyengesége miatt nem volt fotográfiai sajtóorgánom.<sup>19</sup> Az osztrákok legfontosabb szakmai lapja, az 1864 óta működő *Photographische Korrespondenz* végig- majd túlélte az első világháborút, miközben az ötvenmillió Habsburg Birodalomból Ausztria közel hat és félmillió lakosú kis országgá zsugorodott.<sup>20</sup>

A szerző az akkor művészek tartott fényképek készítéséhez adott gyakorlati tanácsokat. Ekkortájt világszerte a festői (piktoralista) fénykép minősült művészeknek. Ezt „képszerű fényképnek” is nevezték nálunk a német „*bildmäßige Fotografie*” kifejezés nyomán. A lány rajzot, néha foltszerű ábrázolást nyújtó, érdes felületű papírja által a festővászonhoz is hasonlító fénykép virágkora nemzetközileg az 1919-et megelőző korszakban volt. Készítői alapvetően a papírkép kidolgozásakor alkalmazott „nemes eljárások” (v. ö.: „*Edelverfahren*”) által érték el a hatást. Szakál ilyen eljárásokat ismertetett könyvében. Neki köszönhető a valamennyi korabeli főbb nemes eljárásról készült magyar nyelvű leginformatívabb bemutatás (első kiadás: 1914).





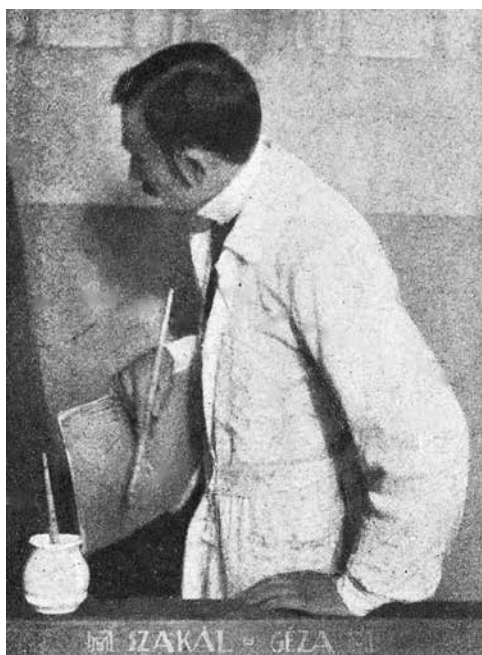
6. kép: Gaidusчек Erzszi: *Kosáry Emmi*, *Színház és Divat*, 1919/37. borító



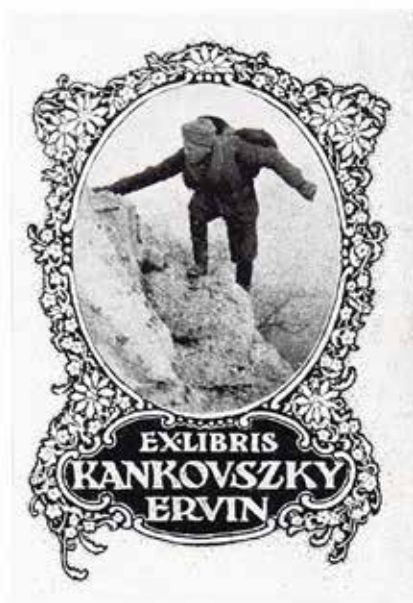
7. kép: Szakál Géza: *A gyakorlati fényképezés*, Budapest, a szerző kiadása, 1919. címloldal

A jelen feldolgozás első része a festői fényképezéstől való eltávolodás korszakára irányul, ezért indokolt legalább vázlatosan érinteni magát a festői fényképezést. Angliában, Franciaországban, Ausztriában, Németországban és Amerikában született a 19. század végén, majd világszerte elterjedt, és elsődlegesen a századvégi mechanikus, üzleties fénykép-tömegtermeléssel, valamint az igénytelen amatőrizmussal való szembeszegülést testesítette meg. A megvalósulást, a lányrajzú, elmosódott fényképi ábrázolást szemlélve indokolt elgondolkodni arról, amit Heinrich Wölfflin egykor a linearitás és a festőiség viszonyáról mondott. „A plasztikus és körvonalazó látásmód elszigeteli a dolgokat, a festői módon látó szem viszont összekapcsolja őket egymással. Az egyik esetben az egyes konkrét testi jelenségnek mint szilárd, tapintható értéknek a megragadása a cél, a másik esetben a látott valóság egészének mint valami lebegő látszatvilágnak a rögzítése.”<sup>21</sup> Lehetséges, hogy a fotográfia mint a vizuális kultúra viszonylag későn született médiuma esetében késéssel ment végbe a linearitásból a festőiségbe történő átlépés? Ha a festői fotográfiát művészettörténeti jelenségként vizsgáljuk, akkor nem indokolt a századfordulói virágzásról szólva „eltévelyedéssről”, „zsákutcáról” beszélni.<sup>22</sup> E helyett a festői fényképezést a fotográfia történetének egy törvényszerűen bekövetkezett jelenségeként célszerű értékelni. A francia Eugène Atget (1857–1927) ezen kívül maradt életműve, amely természetesen mára nagyon ismert lett, a maga korában szigetszerű volt. Jelentőségét igazán csak halála után ismerték fel. A 19. század utolsó évtizedeitől az uralmat – földrajzi helyszínektől függően – hosszabb-rövidebb ideig a festői fényképezés birtokolta. És amikor a fotográfia festőisége tetőzött, a festők egy részét – többek között – már a klasszikus centrális perspektíva-ábrázolás szétrombolása foglalkoztatta. Ami ekkortájt a fényképezést illeti, talán az egész világ fotográfiája zsákutcában lett volna? A festői fényképezés a maga idejében értékeket hozott létre,<sup>23</sup> majd a történelmi, társadalmi viszonyok, a vizualitás eszményeinek változásával összefüggésben az 1920-as, 1930-as években ugyancsak szükségszerűen elmúlt, fotótörténeti tényezővé vált.<sup>24</sup>

8. kép: Szakál Géza: *Önarckép, I. m.*, XIV. tábla



A festői fényképezéshez való viszonyt nálunk kezdetektől a követés jellemezte. Egy korábbi tanulmányomban azt írtam, hogy a piktorialista magyar fotográfusok egyike sem haladta meg külföldi példaképét.<sup>25</sup> A „miértre” keresve a választ úgy vélem, hogy a korabeli magyar fotográfusok jól-rosszul eltanulták a különböző nemes eljárások kivitelezési technikáját, de nem volt mögöttük az a festőiséget motiváló társadalmi miliő, vizuális eszményváltozást megalapozó (akkor) új gondolatvilág, amely a *Naturalistic Photography* Emersonjának fényképfelfogásához vezetett.<sup>26</sup>



9. kép: Szakál Géza: *Kaulich Rudolf ex librise*, I. m., XII. tábla

10. kép: Kankovszky Ervin: *Ex libris*, I. m., XIII. tábla

11. kép: Ismeretlen szerző: *Lux Elek szobra*, *Magyar Iparművészet*, 1919, 86.

Az 1910–1920-as évek fordulóján Escher Károly (1890–1966) a későbbi neves fotóriporter ifjú amatőrként Belházy Imre mérnök-fotográfus kismester tanítványa volt. Belházy saját maga által deklaráltan a francia klasszikus, Constant Puyo (1857–1933) nyomdokain járt. Ő vezette be Eschert a festői fényképezés eljárásaiba, aki érthető módon többnyire szűkebb családi köréből választotta ki modelljeit. Escher vonatkozó munkásságáról a 2010-es történeti életmű kiállításához kapcsolódó *Fotóriporter*-szám (2010/4.) tudósít bővebben és közöl festői fotográfiákat is. Elmondható, hogy a pályakezdő amatőr, festői fotográfus Escher szakmai szempontból Puyo „unokája” volt.

Szakál Géza könyve az alkalmazott fotográfia felé is irányítja a figyelmet. Kevésbé ismert, hogy az *ex libris* esetenként fotográfiai alapú is volt. A Kaulich Rudolf fotóriporter számára készült munkán (9. kép) a kislány esetlen tartása beállításról árulkodik. A kép nem fotográfiai szakmai erőnye, hanem a fénykép-alkalmazás különössége miatt érdemel említést. Kankovszky Ervin (1884–1945) banki pénztárnok, majd főpénztárnok, nem utolsósorban fotóügynökség tulajdonos,<sup>27</sup> a turizmus híveként talán egy önmagáról készített felvételét helyezte saját *ex libris*ébe. (10. kép) Tutsek Anna (1882–1977) gyermek- és ifjúsági író, publicista, műfordító számára is készült fénykép alapú *ex libris*.<sup>28</sup>

Nilvánvaló, hogy itt 1919 augusztusa előtt készült képek szerepeltek a kisnyomtatványokon.<sup>29</sup> A fénykép alapú *ex libris*ek készítése a korszak szokásai közé tartozott,<sup>30</sup> és a későbbiekben is folytatódott.<sup>31</sup>

Ugyancsak az alkalmazott fényképezést reprezentálta a *Magyar Iparművészet* illusztrációja, amely Lux Elek egyik szobrát fény által finoman modellálva mutatta be. (11. kép) Ennek szerzője egyelőre ismeretlen; az Iparművészeti Múzeumban, ahová a folyóirat eredeti fényképei zömmel kerültek, ez a felvétel nem lelhető fel.

Nagy nyilvánossághoz jutottak el a képes levelezőlapok, amelyek erre az időszakra nálunk is jelentős részben fényképalapúvá váltak. Fotótörténeti vizsgálatukat nehezíti, hogy a fényképek készítőinek neve gyakran már nem ismert. A kibocsátás időpontja, illetőleg az alapul szolgáló fénykép keletkezésének ideje többnyire ugyancsak nehezen határozható meg. A képeslap-történetnek nálunk is van szakirodalma.<sup>32</sup> A német nyelvű fotótörténet-írásban a képeslapok és a fotográfia kapcsolatát is feldolgozták már.<sup>33</sup> A hazai képes levelező lapok tematikája meglehetősen sokféle volt; az 1919-es évet a város-, épület- és tájképek uralták. (12. kép) Az itt bemutatott levelezőlap-fénykép készítője ismert: az egi hivatásos fényképész Rónai Hajnal (1881–1939) nagytotálja a *Dédesi templomról* (1919), amelynek egy példányát a szerencsi Zemplén Múzeumban őrzik, nem önmagában áll a szerző életművében. A korszak egyik kulcsszereplőjévé váló Rónai Dénes húga ez idő tájt több más levelezőlappá vált felvételt is készített.

Ekkoriban bevett szokás volt a képes levelezőlap céljaira használt fekete-fehér fotográfiák kiszínezése, ez nem egyszerű giccsveszélyt is jelentett.

13. kép: Székely Aladár: *Az Én Újságom, Új Idők*, 1919/23. (nov. 12.) 439.

14. kép: Angelo: *Holzer női divat- és szőrmeáruház, A Társaság*, 1919/11. (nov. 29.) 17.



A reklámfotó jelenlétére is van példa 1919 második feléből, bár a fotográfia reklám célú felhasználása ez időben nálunk még nem volt gyakori. Az *Én Újságom* című képes gyermeklapot Székely Aladár (1870–1940) felvétele népszerűsítette az *Új Idők*ben. (13. kép) Székely ekkor már a nevezetes *Írók és művészek* albummal a háta mögött mind a szakmában, mind a nagyközönség előtt kimagasló elismerésre tett szert.<sup>34</sup> Az 1894-től

1949-ig működő *Új Idők* – alcíme szerint „Szépirodalmi, művészeti és társadalmi képes hetilap” szerkesztője a később „írófejedelemnek” nevezett Herczeg Ferenc volt.<sup>35</sup> A reklámfotó készítésből már ekkor kivette részét a fentebb bemutatott Angelo is. Egyik ilyen produktumát 1919 őszén adta közre a felsőbb társadalmi rétegek számára 1914 és 1944 között szerkesztett magazin, *A Társaság*. (14. kép)



12. kép: Rónai Hajnal: *Dédési templom*, Zempléni Múzeum, Szerencs, 078180

**WANAUS FERENC**  
 Budapest, IV,  
 Károly-körút 22  
 (Röser-bazár)

---

**Fényképezési készülékek  
 és szükségleti cikkek  
 gyári lerakata**

---

**TELEFON:** 163-69      **TELEFON:** 163-69

15. kép: **Wanaus Ferenc hirdetése**, Magyar Fotográfia [eredetiben „a” betűvel], 1924/7–8. (máj. 5.) 9.

16. kép: Balogh Rudolf: **A Nemzeti Hadsereg bevonulása (Horthy Miklós és Sós tábormok)**, Az Érdekes Újság, 1919/43. (nov. 20.) borító



A vesztes világháború és a forradalmak utáni fotóélet fellendülésének egyik jele volt, hogy jó üzletnek látszott egy új fotócikk kereskedés megindítása a belvárosban. Wanaus Ferenc 1919. szeptember 17-én ehhez iparigazolványt kapott a IV. kerületi iparhatóságtól, s a budapesti törvényszék végzése nyomán október elsejétől megnyithatta üzletét a Károly körút 22. szám alatt.<sup>36</sup> Ez a kereskedés a húszas évek első felében virágzóvá vált. (15. kép) 1919. november 16-án vonult be csapatai élén Horthy Miklós Budapestre. A jól ismert tény emlékét más-más helyszínről és kompozícióban két sajtófénykép is őrzi.

Az egyik *Az Érdekes Újság* számára szolgált a borítón, készítője a többször említett Balogh Rudolf volt. (16. kép) Ez a felvétel Horthy személyére összpontosított. Balogh a nézőpont megválasztása által is hangsúlyossá tette a fővezér alakjának ábrázolását. Az elsősorban a háborús Budapest és az 1918–1919-es forradalmak eseményeinek fényképezésével foglalkozó Müllner János (1870–1925) bevonulási felvételével inkább a szituációt jelenítette meg (17. kép). A fotográfusról, aki a riportfényképezés szorgalmas munkása volt, 2016-ban látott napvilágot az első monográfia.<sup>37</sup>



17. kép: Müllner János: *A Nemzeti Hadsereg ünnepélyes bevonulása Budapestre. Horthy Miklós fővezér a Fehérvári úton, Új Idők, 1919/24. (nov. 23.) 452.*

18. kép: Ismeretlen fotográfus: *Akit várunk, Magyar Nő, 1919/11. (nov. 16.) címloldal*

## Akit várunk...

Őszi időkben enyhe szellő lengeti a sastollat a magyar vitézek sapkáján. Mintha tavasz lenne... Tavasz napsugár az emberek szívében. Ez a napsugár feléd ragyog a szemekből, feléd, ki *jössz* meggondolt szent komolysággal, nem a forradalom romboló gyorsaságával, hanem úgy, amint jönnie kell annak, aki a békeség olajágát hozza.



18. kép: Ismeretlen fotográfus: *Magyar-ruhás lányok...*, *Magyar Nő, 1919/12. (nov. 27.) 2.*

A fotográfia, mint politikai propagandaeszköz hasznosítása látható Schlachta Margit *Magyar Nő* című lapjának (alcím: „A keresztény feminizmus lapja”) ekkortájt szignálatlanul közölt felvételein. (18–19. kép) Fotográfiai szakmai szempontból primitív képecskék ezek, de pontosan jelzik a fénykép funkció-kiterjesztését a korabeli Magyarországon.



Magyar-ruhás leányok és egy cserkészlány a Vigadó előcsarnokában a cserkészsor élén várják a fővezért.

Röviddel később Horthy fővezért meghitt családi körben ábrázoló, precízen megrendezett felvétel jelent meg a *Képes Krónika* borítóján. (20. kép). (A *Képes Krónika* Túri Béla katolikus pap lapjának, az 1919 őszén indított *Nemzeti Újságnak* a melléklete volt.) Pár nap múltán ugyanez a kép „egészen véletlenül” a december 6-iki névnapon kapott helyet a *Tolnai Világlapjában*, azután karácsonykor mintegy az ünnepre szóló ajándékként az *Új Időkben*. A kép készítője, Kallós Oszkár (1874–1955) neves belvárosi műtermekben sajátította el a szakmát, s már korábban is protokoll-fotográfusként volt elismert. A három különböző orgánumban pár héten belül történt közreadás a fénykép által történő népszerűsítés egyik korai hazai iskolapéldája volt.<sup>38</sup> A *Magyar Lányok* szerkesztősége kissé óvatosabban járt el; már Horthy kormányzóná válása után mutatta be Kallós képét egy üdvözlő írást illusztrálva.<sup>39</sup>



20. kép: Kallós Oszkár: *Horthy Miklós a Nemzeti Hadsereg fővezére családjában*, *Képes Krónika*, 1919/9. (dec. 2.) borító





23.kép Balogh Rudolf: A falu proletárijai a város proletárijainak tenyésztenek, OSZK Fényképtár

Az 1919 augusztusával kezdődött korszakot eszmei-érzelmi szempontból jó egy évtizednyi távlatból igen találóan jellemezte Szerb Antal a *Magyar irodalomtörténetében*. „A forradalmakban kompromittált emberek eltűntek, és újak jöttek a helyükbe. De sokan voltak olyanok is, akik még előző nap az internacionálét dúdolták, és most könnyek között fújták felváltva a Himnuszt és az Erger-bergert.”<sup>42</sup>

Balog Rudolf egyik libás idillje a Tanácsköztársaság idején egy kiállításon a következő aláírással jelent meg: „A falu proletárijai a város proletárijainak tenyésztenek.” (23. sz. kép) 1919 szeptemberében *Az Érdekes Újság* – miután számon-bánomot mondott a lapnak a proletárdiktatúra idején produkált működése miatt<sup>43</sup> –, figyelmet érdemlő fényképet közölt. Ugyanennek a képnek az aláírása a lapban ez lett: „Amikor minden az övék volt. Részlet az ipolyi vörös csapatok libaállományáról.”<sup>44</sup> (24. sz. kép) Ez a kis történet egy újabb adalék „a fénykép mint a hitelesség eszköze” problémához is.



24.kép Balogh Rudolf: Amikor minden az övék volt. Részlet az ipolyi vörös csapatok libaállományáról, *Az Érdekes Újság*, 1919/33. (szept. 11.) 22.



## Köszönetnyilvánítás:

Budapest Főváros Levéltára; Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár központja; Magyar Fotográfiai Múzeum, Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára; Országos Széchényi Könyvtár Fényképtára és Kézirattára; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Staatsbibliothek von Berlin; Zemplén Múzeum, Szerencs.

<sup>1</sup> V. ö.: KISANTAL Tamás: *Történetudomány és történetírás: Tudomány és művészet között: A modern történelemelmélet problémái*, szerk. KISANTAL Tamás, Budapest, L' Harmattan, Atelier, 2003. 7–34.; SZEGEDI-MASZÁK Mihály: *Bevezetés: A magyar irodalom története: A kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Gondolat, 2007, [11]–17.; ROMSICS Ignác: *A posztmodern és az új történetírás: Clio bővületében: Magyar történetírás a 19–20. században – nemzetközi kitekintéssel*, Budapest, Osiris Kiadó, 2011, 229–244. Tanulmányos figyelembe venni a művészettörténetre vonatkozó gondolkodásnak az utóbbi időben történt változásait is – *A művészet vége?* Szerk. PERNECZY Géza, Budapest, Új Világ Kiadó, 1995.

<sup>2</sup> A téma egyes részterületein még az alap kutatások is hiányoznak. A korszakra vonatkozó fontos elsődleges források egy része elveszett, vagy jobb esetben még lappang. Jelenleg tehát egy vázlatos feldolgozás írható meg, amely néhol fehér foltok által tarkított. Így ez a munka csak egy műhelybe ad bepillantást; arról nyújt tájékoztatást, hol tart pillanatnyilag ebben a témában az én kutatásom. Lehetne természetesen régebbi, nem egészen megbízható feldolgozásokra, hallomásokra, legendákra épülő, bestseller-ízű „teljes” fotótörténetet – akár könyv formában is – írni, ennek azonban a fotótörténet tudomány felől nézve nincs értelme. Lásd: ALBERTINI Béla: *Hogyan (ne) írjunk magyar fotótörténetet*, Apertúra, 2018.

<sup>3</sup> A kérdéskörhöz: ROMSICS Ignác: „A szintézis-írás dilemmái”, *Történelmi Szemle*, 2006/3–4. [223]–234. GYÁNI Gábor: „A posztmodern és a magyarországi történetírás”, *Századok*, 2013/1. [177]–188.; A kánon-problematikához: *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk., előszó: ROHONYI Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 2001.; GYÁNI Gábor: *Posztmodern kánon*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003.; *A magyar történetírás kánonjai*, szerk. DÉNES Iván Zoltán, Budapest, Ráció Kiadó, 2005.

<sup>4</sup> A fényképezés és a történelem kapcsolata: STEMLERNE BALOG Iлона: *Történelem és fotográfia*, Budapest, Osiris, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009.

<sup>5</sup> A komparatív fotótörténet írás nem újdonság a magyar kultúrában, ezt SIMON Mihály könyvének címe, *Összehasonlító magyar fotótörténet* (2000) is mutatja. Ami itt a nóvum, az a közvetlen szomszédokra és Németországra fordítandó elsődleges figyelem. Indoklás bővebben: ALBERTINI Béla: „Csehszlovák – magyar fotográfiai kapcsolatok a két világháború között”, *Forum*, 2018/1. 3–58. Képzőművészeti példa: PAPSUTH Krisztina: *Tranzit: Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgárd művészet témaköréből*, Budapest, Új Művészet, 1996.

<sup>6</sup> A névelő a cím szerves része volt (bizonyára a német nyelvű változat tükröfordításban történt átvétele miatt. Valószínű, hogy a hazai feldolgozásokban azért marad le gyakran annak jelzése, hogy a névelő itt a cím része volt, mert a magyar nyelvérzék ezt nem igényli). Az *Érdekes Újság* története még nincs megírva. BUZINKAY Géza könyve, *A magyar sajtó és újságírás története a kezdetektől a rendszerváltásig* (Budapest, Wolters Kluwer, 2016.) a ma létező legjobb átfogó feldolgozás, amely többek között az *Érdekes Újsággal* is foglalkozik. Az *Érdekes Újság* és a fotográfia kapcsolatáról vannak információk BAKI Péter doktori disszertációjában, és ez vonatkozik majd további lapokra is. *A fotográfia és a magyar sajtó kapcsolata 1945-ig*, gépiratban: Budapest, ELTE, 2011. A pdf az interneten elérhető. <http://doktori.btk.elte.hu/art/bakipeter/tezis.pdf>

<sup>7</sup> Balogh Rudolf életéről, munkásságáról egy kisebb és egy átfogó igényű kötet is megjelent. *Fotó Balogh Rudolf*, életrajz: Dr. VAJDA Ernő, Budapest, Corvina, 1969.; KINCSES Károly, KOLTA Magdolna: *Minden fotóriporterek atyja Balogh Rudolf*, [Kecskemét], Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998. (*A magyar fotográfia történetéből* 13.)

<sup>8</sup> A kép ERDÉLYI [Mór] *Divizia VII a Budapesta septembrie-októmbrie 1919* című, 29,5x40 cm méretű albumába ragasztott, matt albumin papírra nagyított felvételeinek egyike. A kép albumbeli mérete: 16,2x22 cm. Az album 122 fénykép tartalmaz, az itt idézett felvételt a 38. lapon látható. Az albumból 1–1 példány az Országos Széchényi és a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár állományában található.

<sup>9</sup> BAKI Péter: *A Vasárnapi Újság és a fotográfia (1854–1921)*, [Kecskemét], Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005.

<sup>10</sup> A lap keletkezéséről, működéséről, tartalmi jellemzőiről számos eredeti cikkének, képeinek reprint formájában történő felidézésével ad áttekintést egy három kiadást is megért kiadvány: *Tolnai Világlapja, 1901–1944: Negyvenegy évfolyam egy kötetben*, vál., bev. tanulm. RAPSZANYI László, Budapest, IPV, Ságvári, 1988.

<sup>11</sup> „Fényképezés és amatőr fényképezés kérésnek...”, *Tolnai Világlapja*, 1901/1., szeptember 28., 6.

<sup>12</sup> KINCSES Károly: *Angelo*, [Kecskemét], Magyar Fotográfiai Múzeum, 2002.

<sup>13</sup> „Hogyan készül a Színházi Élet”, *Színházi Élet*, 1922/16., április 16 – április 22., 22–23. Ugyancsak műteremben dolgozott ebben az időszakban a szintén számos „színházi” fényképet készítő Mészöly László és Labori Miklós is.

<sup>14</sup> „Amatőr fényképezés versenyre a »Színházi Élet«-ben”, *Színházi Élet*, 1928/5., január 29. – február 4., 36.

<sup>15</sup> Révai Ilkának önálló kiállítása volt a Tanácsköztársaság idején, erről az akkori időkben szokatlan terjedelmű és adatgazdagságú dokumentum tanúskodik: *Révai Ilka demonstratív fénykép-portré kiállításának katalógusa 1919*. A kiállítás a Böllöni Györgynek írt autográf ajánlás szerint máriusban megnyílt, s katalógus 126 kép bemutatását rögzíti.

<sup>16</sup> E. CSORBA Csilla: *Magyar fotográfusok: 1900–1945*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2000.

<sup>17</sup> SZAKÁL Géza: *A gyakorlati fényképezés: Kézikönyv kezdő és haladottabb amatőröknek. Útmutató a művészi fényképezés elsajátítására*, 4. jav., bőv. kiad., Budapest, 1919, a szerző kiadása, [XV.]

<sup>18</sup> SZAKÁL Géza: *A gyakorlati fényképezés*, I. m., 5.

<sup>19</sup> Dr. Kohlmann Artur lapja *Az Amatőr* 1904-től 1910-ig működött, a Szombathelyi Kiss Zoltán szerkesztette *Fotográfia* megjelenése egy évized múltán, 1914-ben véget ért. Balogh Rudolf 1914-ben elindított *Fotóművészet* című folyóirata szerkesztőjének hadifotográfussá válása miatt gyorsan megszűnt. Az 1906 óta működő lap, *A Fény*, amely a századelőn a legértelmesebb szakmai fórumnak bizonyult, 1918-ig jelent meg, legutolszá szerkesztője a magyar fotóéletben

később is fontos szerepet játszott Hoffmann Viktor volt. Pejtsik Károly lapja, a *Fényképzési Szemle* 1899-től 1928-ig élt, kiadása azonban 1914 és 1926 között szünetelt.

<sup>20</sup> Anton HOLZER: *Fotografie in Österreich: Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten: 1890–1955*, Wien, Metroverlag, [2013.] 9.

<sup>21</sup> Heinrich WÖLFFLIN: *Művészettörténeti alapfogalmak: A stílus fejlődésének problémája az újkor művészetében*, ford. Mándy Stefánia, Budapest, Corvina, 1969, 38.

<sup>22</sup> HEVESY Iván: „A fotóművészet eltévelyedése és magára találása”, *Fotó*, 1964/8. 340–350.; Kötetben: HEVESY Iván: *Az új művészet: Válogatott írások*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1978. 412–[423.]. Hevesy Iván 1930–31-ben a festői fotográfia elleni harc képviselőjeként debütált a fotokultúra területén: BÄN András: *Hevesy Iván figyelmre a fotográfia felé fordul: A vizuális antropológia felé*, Budapest, Typotex, 2008. [107]–129. Hevesy ebben a harcállásban maradt több mint három évtizeden át.

<sup>23</sup> Edward Steichen 1904-ben több változatban is elkészítette *The Pond – Moonlight* [A tó – Holdfény] című piktorista fotográfia mára a világ legdrágább fényképeinek egyike lett a műtárgypiacon.

<sup>24</sup> Ismeretes, hogy a jeles művészettörténész Németh Lajos bírálta Wölfflinnek a lineáris szemlélettel a festőkhöz vezető úton nyilvánított hitét a történeti törvényszerűség iránt: NÉMETH Lajos, *Törvény és kétegy: A művészettörténet-udomány önvizsgálata*, Budapest, Gondolat, 1992. 167–168. Azonban úgy tűnik, hogy a fotográfiaira vonatkozó meditáció során ez megér egy gondolatkísérletet.

<sup>25</sup> ALBERTINI Béla: „Egy elvetélt albumterv, II. rész”, *Fotóművészet*, 2018/2. 116–123.

<sup>26</sup> Ismeretes, hogy Peter Henry Emerson (1856–1936) később visszavonta 1889-ben közreadott alapművének némely állításait, az általa elindított új szemlélet latinjára azonban már elindult.

<sup>27</sup> BAKI Péter: *Kankovszkyék*, Budapest, Magyar Fotográfiai Egyesület, 2003. 10–16.

<sup>28</sup> Ez a *Magyar Lányok* című képes újság 1919. évi kötetéblájára beragasztva látható az Országos Széchényi Könyvtárban. Altay Margit *ex libris*-e kedvenc macskájával ábrázolja a kötet egykori tulajdonosát. A fénykép készítője egyelőre ismeretlen. A macskás fénykép látható egy adathiányos újságkivágáson Altay Margit kéziratának hagyatékában, ahol a macska neve is szerepel („Zsuzsu”), de a fotográfus nem... ÖSZK Kézirattár Fond 527/1.

<sup>29</sup> Kankovszky munkája például egy az ő könyvtárából származó, 1914-es megjelenésű könyvben látható.

<sup>30</sup> Balogh Rudolf az általa indított *Fotóművészet* című lapban „br” szignóval rövid cikket is írt a fénykép alapú *ex libris*-ekről, továbbá bemutatott négy általa készített példányt. „Fénykép ex librisek”, *Fotóművészet*, 1914/1. 7. Képek a számozatlan mellékletek két utolsó oldalán.

<sup>31</sup> Hogy a fotográfiai alapú *ex libris* készítése később is népszerű volt Magyarországon, arra az is utal, hogy az első számú csehszlovák szakmai sajtóorgánium az 1922-es budapesti II. országos művészeti fényképképzésről szólva kiemelte a Tomcsányi [Béla] *ex libris* fényképeit: „V Budapesti uspo. ádal...”, *Fotográfusok*, 1923/1., január [16.] A továbbbélésről egy magyar forrás is tanúskodik: „Fényképezési úton készült *ex libris*”, *Magyar Fotográfia*, 1925/15., augusztus 5., 7–8.

<sup>32</sup> PETERCÁSK Tivadar: *A képes levelezőlap története*, Miskolc, Eger, Herman Ottó Múzeum, Dobó István Vármúzeum, 1994. Az egyetemes kitekintést szolgálja: Tom PHILLIPS: *The Postcard Century: 2000 Cards and their Messages*, London, Thames, Hudson Ltd, 2000.

<sup>33</sup> Stephan OETTERMANN: „Ohne Geld durch die Welt: Die Bildpostkarte als 'Kreditkarte' des Weltenbummlers”, *Fotogeschichte*, 1995/57. 46–70.

<sup>34</sup> E. CSORBA Csilla: *Székelly Aladár: A művészi fényképezés: 1870–1940*, Budapest, Vince Kiadó, 2003.

<sup>35</sup> Ma ideológiai, politikai szempontból erősen különböző feldolgozások olvashatók Herczeg írói munkásságáról illetőleg lapjáról Szerb Antal híres magyar irodalomtörténetében, a szakmában „szenótának” becézett irodalomtörténetben, az „ellenszenót” III. kötetében (*A magyar irodalom története*, Budapest, Gondolat Kiadó 2007.), és a TAKARÓ Mihály által szerkesztett *Kárpát-medencei magyar irodalom 1920-tól az ezredfordulóig* (Budapest, Mery Ratio, 2017.) összeállításban. A lap fotográfiai vonatkozásaival is foglalkozik ALBERTINI Béla kétrészes tanulmánya: „A »magyaros« fényképezés sajtóáradatának kezdetei, I.” *Fotóművészet*, 2012/2. 105–113., 2.: 2012/3. 132–143., BAKI Péter idézett disszertációja, és BÄN Andrásnak a lap korai fényképhasználatát bemutató cikke: „Új Idők”, *Fotóművészet*, 1974/4. 38–40.

<sup>36</sup> BFLV. 2 e Budapesti Királyi Törvényszék Cégbírósi iratok Cg 964/1919. sz.

<sup>37</sup> Müllner János: 1870–1925: *a háborús Budapest fotóriportere*, Összeáll. DEMETER ZSUSZANNA, STEMLERNE BALOG Iлона, Budapest, BTM Kiscelli Múzeum, 2016.

<sup>38</sup> Egyetemes kitekintésben nem előzmény nélküli. „Brady fényképezés is köszönhető, hogy elnök lettem” – mondta egykor Lincoln, akit a fotográfus úgy ábrázolt, hogy sikerült lepleznie Lincolnnak az akkori amerikai normákhoz képest túl magas természetét. Persze a két politikus között nemcsak centiméterben kifejezhető különbség volt egykor...  
<sup>39</sup> „Horthy Miklós Magyarország kormányzója”, *Magyar Lányok*, 1920/6., március 15., [86.]

<sup>40</sup> ALBERTINI Béla: „A Nyugat és a fotográfia”, *Tiszatáj*, 2008/11. 32–52.

<sup>41</sup> Szabó Dezső munkásságának történeti vetületéről is lehet olvasni ROMSICS Gergely doktori disszertációjában: *Nép, nemzet, birodalom: A Habsburg birodalom emlékezete a német, osztrák és magyar történetpolitikai gondolkodásban 1918–1944*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2010, 299–300.; 330–348.

<sup>42</sup> Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Cluj-Kolozsvár, Erdélyi Szépművészes Céh, 1934, 232.

<sup>43</sup> „Az *Érdekes Újság* szerkesztője: Az olvasókhöz”, *Érdekes Újság*, 1919/31., augusztus 28., 5.

<sup>44</sup> „Amikor minden...”, *Érdekes Újság*, 1919/33., szeptember 11., 22. – Ezt a történetet már megemlítettem egy 2012-es írásom egyik jegyzetében – „A »magyaros« fényképezés sajtóáradatának kezdetei I.”, *Fotóművészet*, 2012/2., 5. jegyzet.



SZENTIRMAY RÉKA

Ismeretlen fotográfus: *Alphons Hustinx portéja*,  
© Alphons Hustinx Hollandse Hoogte

# Színes emlékezet

KEVÉS INSPIRÁLÓBB PILLANAT AKAD EGY GYERMEK ÉLETBEN, MINT AMIKOR SZÜLEINEK RITKÁN LÁTOTT TESTVÉREI JÖNNEK VENDÉGSÉGBE: JÓ ESETBEN AJÁNDÉKKAL, ÉS SZINTE MINDIG RENGETEG ANEKDOTÁVAL ÉRKEZNEK. NEM VOLT EZ MÁSKÉPP **LODEWIJK IMKAMP** ESETÉBEN SEM: A TITOKZATOS, NŐTLEN PHONS BÁCSI MESSZE FÖLDEKRE TETT UTAZÁSAI KÖZÖTT NÉHA FEL-FELTŰNT A CSALÁD KÖRÉBEN, HOGY NYAKTÖRŐ KALANDJAIVAL SZÓRAKOZTASSA LELKES KÖZÖNSÉGÉT – MAJD ÚJRA ÉS ÚJRA ÚTNAK INDULT.

Az 1900-ban született Alphons Luis Marie Antoine Hubert Hustinx egy jómódú házaspár legidősebb gyermekeként látta meg a napvilágot. A dél-hollandiai Maastricht városának társadalmi krémjéhez tartozó család vagyonát sörfőzésből, bor- és gyarmati árucikkek kereskedelméből szerezte. Apja bankigazgatóként katolikus-konzervatív értékek mentén nevelte gyermekeit. Öccse, Louis, orvosnak készült, míg ő maga apja kívánságát követve jogot tanult, bár nem különösebb lelkesedéssel: 30 éves múlt, mire címet szerzett. Hivatását nem is igen gyakorolta, idejét sokkal szívesebben szentelte művészeti tevékenységeknek. Rajzolásban és festészetben megmutatkozó tehetségét anyjától örökölhette.<sup>1</sup>

Első felfedező útja 1928-ban, még az egyetemi évek alatt vitte Lengyelországba, diplomája megszerzése után pedig már szabadúszó újságíróként járta a világot. 1932-ben barátja, Theo Regout (1901–1988) társaságában egy kétülésem Ford A-modell roadsterrel vágott neki Afganisztánnak. A nyolchetes túrát az utolsó pillanatig precízen dokumentálták: mindketten fáradhatatlanul fényképeztek és filmeztek, míg Hustinx útinaplót is vezetett egy hollandiai napilap megbízásából. A sikerrel zárult utazás megalapozta az ifjú doktor karrierjét, aki aktív évei során folyamatosan járta a világot: Dél-Afrikától (1934) a Karib-térségen át (1947–48) Ghánáig (1959) számtalan országban megfordult. És habár a tehetős úriember nem bánta a veszélyt és a kényelmetlenségeket, nem feltétlenül tért ki a megszokott luxus útjából. Az utazás kiváltása ekkor még egyébként is csak a gazdagabbak hóbortja lehetett, amely az elegáns szálláshelyeket és jól öltözött útítársakat megörökítő képek híven tükrözik.<sup>2</sup>

Hustinx az 1960-as évektől Európára szűkítette kalandozásait, majd hosszas betegség után 1972-ben hunyt el. Fényképezési életművét és eszközeit unokaöccsére, Lodewijkre hagyta, aki a belföldi előadásai során gyakran segített neki. Lodewijk 1984-ben látott neki az életmű feldolgozásának. Ekkor figyelt fel a mintegy 2000 diából álló háborús sorozatra. Némi böngészés után az illetékes

múzeumhoz fordult, amelynek kurátora néhány pernyi telefonbeszélgetést követően csak annyit mondott: „Minden bizonnyal színezett fekete-fehér képeket tart a kezében”. A kuriózumnak számító, valójában színes (tehát nem színezett) diafilm-gyűjtemény legkiválóbb darabjait egy évvel később adták ki könyvként, *Nederland, 1940–1945 De gekleurde werkelijkheid* (Hollandia, 1940–1945 A kiszínezett valóság) címmel.<sup>3</sup>

A Hágai Fotómúzeum (Fotomuseum Den Haag) nemrégiben költözött új térbe saját, megszokott épületén belül. A korábbi, aprócska terem helyett immár három emelet áll rendelkezésükre. A Hustinxkiállításnak szentelt, alacsony mennyezetes, bensőséges hangulatú teremben így még egy igazi A-modellt is megcsodálhatnak a látogatók – bár nem az Afganisztánt is megjárt járgányt magát láthatjuk, a díszlet mindenképpen figyelemreméltó. A tárlat mintegy fele az 1932-es túráról szól. A képek visszatérő szereplője az autó, illetve a két barát: tájidegen, trópusi sisakos európai *voyeur*ök nagy munkában. A túra során mintegy 250 fekete-fehér fénykép és több tucatnyi filmfelvétel készült, melyek legjavával évekig járta Hollandiát a művész. Ezek során a nagyérdemű élvezettel szemlélte a többek között Szíriában, Irakban és Perzsiában (Iránban) készült tájképeket, portrékat, valamint hallgatta a hozzájuk tartozó történeteket.

Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, Rotterdam, 1941, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte





Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, 1932, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte



Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, Kerbala (Iraq), 1932, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte

Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, 1932, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte





Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, Amsterdam, 1940, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte

Még érdekesebb azonban a kiállítás másik fele, amely a fentebb emlegetett, ritkaságszámba menő színes képekbe enged betekintést. Ezeket kevésbé a rácsodálkozó turista, inkább a helyi bennfentes készítette<sup>4</sup> – még ha figyelembe is vesszük a háború alatt is jó módban élő értelmiségi nézőpontját. A második világháború (1939–1945) éveiben még gyermekcipőben járó technológiát nem sokan használták. Az Agfa már 1936-ban forgalomba hozta ugyan a Hustinx által is használt színes diafilmjét (*Agfacolor Neu*),<sup>5</sup> azonban az újítás nem csupán drága volt, de nagy szakértelmet is igényelt a felhasználótól. Egészen az 1960-as évekig alig akadt fényképész, aki felvállalta volna a médiumnak ezt a változatát: a fényképezés nagyjai sokáig nem is vették komolyan a színes képeket, egyszerűen nem tartották méltónak. Hirdetések és divatmagazinok kellékeként tekintettek rá, míg Steven Shore (1947) meg nem

alapozta a sokáig lenézett módszer jövőjét.<sup>6</sup>

Az utókor szerencséjére azonban az autodidakta Hustinx nyitott volt az újdonságra, mindemellett sem anyagi, sem technikai problémák nem álltak útjában, így az új film piacra kerülésével szinte egyidőben kezdte színesben dokumentálni a munkáját népszerűsítő hollandiai körútjait.<sup>7</sup> A színek szaturálta felvételek fekete-fehér háborús sajtófotókkal szembeni kontrasztjára nagyban rájátszik, hogy a megfelelő expozícióhoz elengedhetetlen volt a napfényes időjárás. Nem mellesleg, a fényképész általában kerülte a megszállók megörökítését;<sup>8</sup> így Hustinx színei, paradox módon, nem csak közelebb hozzák, de valahogy talán le is tompítják a pusztítás emlékeit. Munkája mintha inkább a borzalmak feldolgozását segítő önterápiát szolgálná: tekinthetünk rá akár privát naplóként is, amely a háborús évek ritkán emlegetett napos oldalát mutatja meg.



Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, Amsterdam, 1940, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte



Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, Roermond, 1948, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte





Alphons Hustinx: *Cím nélkül, Son*, 1945, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte

Vitatható, hogy az életművet a fotográfia egyik mestere hozta létre, vagy pusztán kordokumentumnak tekintjük ezeket a fotókat: a technikai felkészültség kétségtelen, a „döntő pillanat” azonban mintha hiányozna, a kivágás, a kompozíció néha döcögős. Mindenképp „formabontó” azonban, hogy a háború éveit színesben látjuk. Emberibb arcot kap a pusztítás: amolyan bizonyíték ez, hogy az élet, bármi történjen is, megy tovább. Hogy helyes-e a háborút romantikus kontextusba helyezni, természetesen megint csak kérdéses. Ez a morális dilemma azonban az utókor játszámája. A fényképész aligha hibáztatható, hogy a viláégés éveiben néha a szépségre, olykor a helyzet komikumára igyekezett felhívni a figyelmet. Ebben pedig minden kétséget kizáróan nagy segítségére volt az új technológia.

<sup>1</sup> KREUKELS, Loek Dr.: „Alphons Hustinx, Kleur in Donkere Dagen – Het Dagelijks Leven in Nederland in Kleur Tijdens de Oorlog”, X-CAGO, Roermond, 2005, 3

<sup>2</sup> KREUKELS, 2005, 5, 7.

<sup>3</sup> KREUKELS, 2005, 11.

<sup>4</sup> Egy Leica III-as, kisfilmes géppel (Elmar, 1:3,5). (KREUKELS, 2005, 14.)

<sup>5</sup> A Lumière fivérek már 1907-ben előrukkoltak az első kiskereskedelmi forgalomba kerülő színes, autokróm módszerrel. A direktpozitív eljárásnak köszönhetően azonban, negatív hiányában, a sokszorosítás igen nehézkesnek bizonyult. Mindemellett az mű maga csak hátulsó megvilágítás segítségével, esetleg projekcióként volt élvezhető, így az érdeklődő művészek (Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Heinrich Kühn stb.) lelkesedése hamar alább hagyott. (HACKING, 2012, 276-77.)

<sup>6</sup> HACKING, Juliet: „Photography – The Whole Story”, Thames & Hudson, London, 2012, 397.

<sup>7</sup> Érdekes részlet, hogy, nagy általánosságban, a színesben készült háborús képek java része propagandacélokat szolgált, és gyakran hadtestületi megrendelésre készült. (KREUKELS, 2005, 15.)

<sup>8</sup> KREUKELS, 2005, 19.





Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, Hága, cirka 1945, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte

Alphons Hustinx: *Cím nélkül*, Delft, 1940, © Alphons Hustinx Hollandse Hoogte



# Rippl-Rónai József A FÉNYBEN

Minden képzőművész életművében legalább kettős szerepben van jelen a fénykép.<sup>1</sup> Egyrészt, mint dokumentum a múltó életet örökíti meg, másrészt a műveket inspirálja. A korábbi magyar festő-életmű kiállítások igazolták a kettős kapcsolat erősen különböző problémáit a

képzőművészek műveinek ihlető forrásait feltárni izgalmas kutatási feladat, ami hazánkban is elkezdődött. Az első lépést Rippl-Rónai József életművével tettük meg. A kutatás során az egyes festmények – spontán és beállított – fényképezett előképei is előkerültek.<sup>2</sup> Rippl-Rónai többször említi, hogy nem híve a fényképezésnek,<sup>3</sup> ennek ellenére kiderült, hogy felhasználta a fényképek adta inspirációkat, sőt a további könnyítő lehetőségeket is. Vajon mi eredményezi azt, hogy amikor véletlenszerűen minden együtt áll, vagyis ismert a festmény és az inspirációt szolgáló fénykép, többnyire elmarad a forrás és a mű elemzése. Az alkotás születésének menetében az első az előkészítés és tervezés fázisa, majd ezt követheti a fényképezéshez való beállítás és kivitelezés. Ez a folyamat értékelhető alkotásként is, amely egyben vizuális egyszerűsítés, ezt követi a másolás, vagyis a megvalósítás. A fénykép alapján készült egyes festmények számos esetben egyszerűen (szerencsésen?) lelepleződnek, és feltárul az, ami az elkészülésüket mozgatta. Ennek tudatában tüntették el a fényképeket maguk a művészek és főleg hagyatékaik őrzői. A képzőművészek felől nézve megértjük, hogy a mankóként értelmezett segédeszköz funkcióját veszítette. A művészettörténetek számára ezek a véletlenszerűségek a teremtés misztikus mélyére engednek bepillantást. Mindez leleplezési aktusként értelmezhető, lekicsinylés és cinikus mosoly kíséri. Természetesen az ihlető források fényképezett rétege a 20. század elején már számos formában, könnyen és olcsón minden képzőművésznek rendelkezésre álltak, emiatt nem a források általánossága, hanem egyedisége válik izgalmassá.

A művészek életét dokumentáló fényképek egyre nagyobb szerepet játszanak a modern monográfiákban. A 20. század elején még nagy szerencse is kellett ahhoz, hogy valaki egy kiváló fényképésszel való kapcsolatának köszönhetően hagyjon maga után jó arcképeket vagy életképeket. Rippl-Rónai József kivételes példa, hiszen kedves és közvetlen személyisége miatt számos fotón megőrződtek vonásai. Az ő műveit is inspirálták a fényképek, mint ahogy Csorba Csilla 2004-ben megjelent írásában olvashattuk.<sup>4</sup> A kertjében és a műtermében beállított képek fényképezett forrásai Langsfeld Mór kaposvári fényképésznek köszönhetőek.<sup>5</sup>

Rippl-Rónairól már számos amatőr arckép is készült, de szerencse, hogy 1909 és 1912 között, vagyis fénykorában: 48-50 évesen Székely Aladár, Máté Olga és Balogh Rudolf is lefényképezte. A kiváló alkotások *A Fény* című lapban jelentek meg, ezek lesznek most az irányadók és hozzájuk kapcsolva mutatjuk be az egyes megmaradt kópiákat. Pontosan nem tudható, hogy egy-egy jól sikerült negatívról hány példány készült, hiszen számos, dedikált nagytárról tudunk.

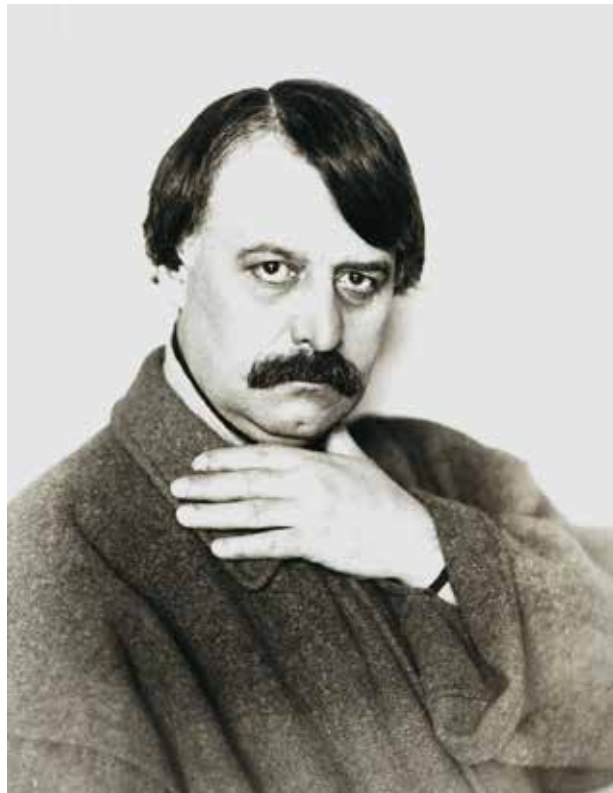


1. *A Fény* 1912. 5. számának borítóján

2. *A Fény* 1912. 5. számának hirdető oldala



3. Székely Aladár: *Ripp-Rónai József arcképe*, 1909, Petőfi Irodalmi Múzeum, Művészeti Tár



4. Székely Aladár: *Ripp-Rónai József arcképe*, 1909, Petőfi Irodalmi Múzeum. Művészeti Tár (eredeti üvegnegatívról mai szkennelés)

Ripp-Rónai Józsefnek *A Fény* című lapban<sup>6</sup> megjelent hat arcképe, valamint a modelljéről és a lányáról készült ehhez kapcsolódó két kiváló minőségű felvétel egy majdani fényképezett magyar arcképkiallításnál vagy kötetnél mérföldkövek lehetnek. Az 1906-ban induló és egészen 1918-ig megjelent figyelemreméltó fényképészeti lapban, az első időkben reprezentatív, igen konzervatív felfogású arcképek és más „művészi” felvételek jelentek meg. Néhány év múlva az újság Székely Aladár képeinek és főleg portréinak legfőbb terjesztője lett. Minden számhoz vékony, sárga papíron kiegészítésként és reklámként bőséges mennyiségű hirdetést adtak közre a szakmával kapcsolatosan, ebből tartották fenn magukat. (2. sz. kép)

*A Fény* című orgánum csak a fényképészek nevét adta meg a képek alatt. Az ábrázolások címét nem közölték, ezért számos alkalommal nehéz, vagy szinte lehetetlen felismerni a személyeket és a konkrét tárgyat. Külön szerencse, hogy felismerjük Máté Olga képén Vaszary Jánost palettájával<sup>7</sup> Gulácsy Lajost Widder Frigyes portréján kabátban és kalapban hóna alatt egy könyvvel.<sup>8</sup> Sok férfi és nő ismerős ugyan, de nem könnyen azonosítható. Kivéve például Körösfői Kriesch Aladár feleségét és kislányát ábrázoló Székely Aladár képet,<sup>9</sup> és

néhány műtermeikben megörökített szobrászt. Mindezt, mint a periodika sajátosságát el kell fogadnunk, bár túlzásnak tartjuk. A fényképészekre fektetett hangsúly miatt nehéz lenne pontos listát készíteni azoknak, akik témát és konkrét személyeket keresnek *A Fény* évfolyamaiban.

Vegyük sorra *A Fény*ben megjelent Ripp-Rónai arcképeket. Az első Székely Aladár<sup>10</sup> műve, amely alatt az újság csak annyit közölt, hogy *id. Weinwurm Antal autotypiája*. Székely ezt az arcképet beválogatta a kortársait megörökítő galériájába, amelyből egy válogatást kötetben is kiadott.<sup>11</sup> Ismerünk egyedi nagyításokat is, mint az itt közölnödőt 1909-ből, (3. sz. kép) majd megjelent nyomtatva *A Fény*ben,<sup>12</sup> utóbb Székely kötetében is 1915-ben. A nyomtatott variánsok bemutatásától most eltekintünk, de mellékelünk egy eddig ismeretlen változatot, amely az arc és a kéz helyzetével való kísérletezésről tudósít. (4 sz. kép) 1917-ben *A Fény* újra közölte Székely Aladár kortársait megörökítő sorozatát: Körösfői Kriesch Aladár, Fényes Adolf, Benczúr Gyula, Babits Mihály portréi alatt kivételesen a nevük is megtalálható.<sup>13</sup> Ugyanakkor Pécsi József Gulácsyt ábrázoló képei alatt nem jelezték a festő nevét.<sup>14</sup> Feltételezhető, hogy Székely Aladár kifejezett kérése volt a portrék megnevezése.



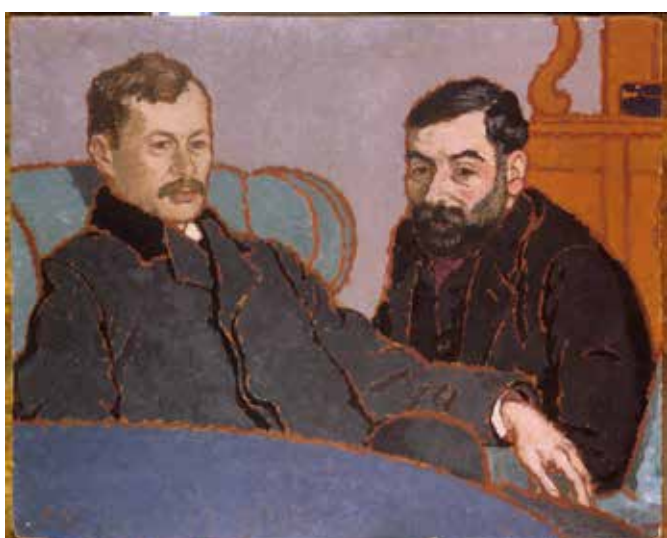
5. Máté Olga: *Rippl-Rónai Józsefa vázával*, 1911, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár

6. Máté Olga: *Rippl-Rónai Józsefa vázával*, 1911, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár

1911-ben jelent meg *A Fényben* Máté Olga<sup>15</sup> három portréja és Rippl-Rónai egyik modelljéről, Fenella Lowellről készült sorozata. A képek mellett csak a fényképésznő neve és a *Budapest* felirat szerepel. Az egyikben a festő látható egy vázával.<sup>16</sup> A kép matt albumin változata a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtárában is megtalálható. Ez a kópia jól érzékelteti az eredeti finomságot. Szerencsére párdarabját is bemutatjuk, amely kissé elmosódott, így az életlenség művészi használatát és értékét tükrözi. Ebben az esetben is rámutathatunk a kísérletezésre, hiszen egy-egy ötlet több variánst is eredményezett. (5.-6. sz. kép)

A másik felvételen Máté Olga a művészt egyik festménye mellett egy fotelban ülve ábrázolja. (7. sz. kép)

A kép matt albumin változatát közöljük ismét, amelyen jól látható, hogy a festményen látható Petrovics Elek ugyanabban a fotelban ül, mint a művész. Meller Simon a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályát vezette, könyvet írt Ferenczy István szobrászról.<sup>17</sup> Petrovics Elek 1914–1915 között a Szépművészeti Múzeum főigazgatója volt, kiváló köteteket írt Ferenczy Károlyról, Rippl-Rónai Józsefről<sup>18</sup> és Vaszary Jánosról is. Ez a nevezetes festmény sokáig Kaposvárott volt a múzeumban letétként, ma Pákh Imre műgyűjteményét gazdagítja. (8. sz. kép)



7. Máté Olga: *Rippl-Rónai Józsefa műteremben*, 1911, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár

8. Rippl-Rónai József: *Meller Simons és Petrovics Elek arcképe*, 1910, Pákh Imre tulajdona

9. Máté Olga: *Fenella Lowell gitározik*, 1911, (A Fény 1911.111.)



10. Máté Olga: *Fenella Lowell gitározik*, 1911, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár

11. Máté Olga: *Fenella gitározik*, 1911, nyomat Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár



12. Máté Olga: *Fenella gitározik*, 1911, platinanyomat, Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, Dresden

Máté Olga képe azért hatásos, mert a művész egy magasságban és nagyságban van a megfestett alakokkal, egyfajta párbeszédet folytatnak a testek. A való világ és a festett alakok bensőséges viszonyba kerülnek. A matt albumin változaton közelről kivehető, hogy a Rippl-Rónai szemébe lógó, apró kis hajtincset Máté Olga ceruzával megerősítette. Variációként Máté Olgának azt a felvételét idézzük, ahol azzal kísérletezett, hogy Rippl-Rónait *Szüleim* című képe mellé állította be. A szintén nagyméretű kép mindkét oldalán modellt állt a művész, akit egyszer a mama felé fordult testtel, majd a papa arca felé fordulva is megörökített a művésznő. Időrendben a *Fenella gitározik* című mű következik,<sup>19</sup> amely a Kaposvárra látogató szép modell, Fenella Lowell egyik portréja. A *Fenella gitárral* című kép is többféle beállításból ismert, de bróm- illetve pigmentnyomat formájában, albumin

változatban nem. (9-10. sz. kép) A Fenella álló és ülő gitározó alakját megörökítő fényképek közismertek, sőt egy további egész alakos felvétel is, melyet csak nyomat formájában őriz a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Adattára.<sup>20</sup> Ennek a képnek a platina nyomata felbukkant a Staatliche Kunstsammlungen Dresden gyűjteményében mint 1981-es új szerzemény.<sup>21</sup> A képtár kincseit bemutató kötet hivatkozik egy 1911-es hamburgi kiállításra, amelyen a fénykép ki volt állítva, feltehetően külön erre az alkalomra készült a különleges, drága nyomat.<sup>22</sup> A *Fenella gitározik* című felvétel három variánsa különféle problémákra világít rá, például, hogy egy kiváló fényképésznő melyik képét választja, hogy megjelenjen *A Fény* című lapban, melyiket és milyen minőségben küldi el a nemzetközi kiállításra és melyik marad meg Rippl-Rónai mesternél. (11-12. sz. kép)

Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy Máté Olga kiváló akt felvételt is készített a szép lányról, amely hatással volt néhány Rippl-Rónai akt festményre is.<sup>23</sup> (13. sz. kép)

A Máté Olga által kitalált program: a festmények és a művész közötti „kapcsolat” ábrázolása, vagyis Rippl-Rónai és az általa festett kép párosítása, legalább három festmény esetében megvalósult. Az alapötlet az volt, hogy a festő tekintete a műve felé forduljon. Lehetséges, hogy a *Szüleim portréjával* való fényképezkedés a művész ötlete volt. Jól ismerjük Rippl-Rónai romantikus, patetikus kötődését apjához és anyjához. Ennek köszönhető, hogy ettől a képtől soha nem vált meg. A Meller és Petrovics festmény a „friss” művek közé tartozott, hiszen abban az évben festette, amikor Máté Olga felkereste, tehát a kép a műteremben volt. A harmadik Máté Olga beállítás *Rippl-Rónai* és a *Karcsú nő vázával* című festmény együttese.<sup>24</sup> A nagyméretű, álló festmény mellé úgy állt oda a művész, hogy szinte azonos méretű vele. Ez az arányosság az előző képnél is jól működött. A háttal álló nő jól ellenpontozza a szemben álló festő alakját. A *Karcsú nő vázával* című kép sokáig a híres műgyűjtő, Bedő Rudolf védett magántulajdona volt, de halála után a hagyatékát elárverezték. Gyűjteményéről egy kötet is megjelent, amelyben a *Karcsú nő vázával* című képet is elemezték, így került a figyelem középpontjába újra a fénykép is.<sup>25</sup> Ez arra utal, hogy Rippl-Rónai számára a képnek, illetve a modelljének kiemelt szerepe volt. Tudjuk, hogy a párizsi évek alatt ismerkedett meg a festőiskolát vezető festőnővel, Hélène Le Roy d'Étiolles-lal (1866–1939), akinél korrektori állást vállalt, és aki modellt is állt neki. A *Karcsú nő vázával* című képet élete végéig őrizte a művész, még az egyik időskori (1927) fényképén is feltűnik a mű egyik kis részlete. Rippl-Rónai nagyra értékelte Máté Olga munkáját, ezt a fényképet a festő az *Emlékezése*<sup>26</sup> című kötetének belső címlapjára helyezte el. A fényképből csak a Rippl-Rónai kötetben közölt nyomat ismert, sehol nem bukkant elő más kópia. Egy viszonylag tiszta és nem gyűrt lapot a festménnyel együtt mutatunk be most.<sup>27</sup> (14-15. sz. kép)

14. Máté Olga: *Rippl-Rónai József a Karcsú nő vázával című festményével*, 1911, (Emlékezései, 1911 című kötet belső címlap)

15. Rippl-Rónai József: *Karcsú nő vázával*, 1894, mgt.



13. Máté Olga: *Modell*, 1911, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár





16. Balogh Rudolf: *Rippl-Rónai József villájának emeleti asztalánál*, 1913



17. Balogh Rudolf: *Rippl-Rónai József feleségével a szobájában*, 1913, (A *Fény* 1913. 15., 20.)

A *Fény*ben megjelent utolsó három Rippl-Rónai kép Balogh Rudolf munkája,<sup>28</sup> felvételei 1912-ben a festő kaposvári villájába, műtermébe és kertjébe vezetnek minket. Ezek közül hét reprodukció megjelent a *Vasárnapi Újságban*, tehát jól ismertek.<sup>29</sup> A mindig kiváló fényképekkel illusztrált újságban való megjelenéssel Balogh művei „köztulajdonba” kerültek és általában már nem is jelzik a fényképész nevét a későbbi felhasználók. Ebből a sorozatból három képet találunk A *Fény*ben, ezek közül csak egy jelent meg a *Vasárnapi Újságban*. Az elsőt a művész a villa emeletén egy kis asztal mellett áll és olvas.<sup>30</sup> (16. sz. kép) Egy másik, igen hangulatos felvételen a művész a fotelban ül, felesége éppen az ablakot nyitja ki.<sup>31</sup> (17. sz. kép)



Balogh Rudolf harmadik felvétele egy másik beállítás-csoport-hoz tartozik, amely a szabadban, a műterem fala előtt ábrázolja a családot. A *Vasárnapi Újság*ban közölt változaton Rippl-Rónai oldalt áll, középen kutyájuk és Rippl-Rónai örökbe fogadott kislánya, Anella fest. (18 sz. kép) A *Fényben* közölt felvételen csak a bájos, mindössze 12 éves kislány látható a műve előtt. (19 sz. kép) Ez utóbbi fényképből egy kiváló nagytás ma Bradfordban, a National Media Museumban is megtalálható.<sup>32</sup> (20 sz. kép) Balogh Rudolf alkotása messzire jutott és jó helyre került.

18. Balogh Rudolf: *Rippl-Rónai József és Anella a kertben*, 1913, *Vasárnapi Újság*, 1913. 777.

19. Balogh Rudolf: *Anella* (tévesen 1905-re datálva) Bradford, National Media Museum, Royal Photographic Society, Science&Society

20. Balogh Rudolf felvétele *A Fényben*, 1913.





Székely Aladár, Máté Olga és Balogh Rudolf berepítették Rippl-Rónai Józsefet *A Fénybe*. A festő alakját körbevett és megörökítette a fény.

Utóiratként megjegyezzük, hogy a művésznek még egy igen szerencsés kapcsolata volt egy fény-szakértővel. Rónai Dénes 1920–1925 között hat különböző pozícióban készített a festőről fénnel írott képet. A Magyar Fotográfiai Múzeum honlapján is tanulmányozhatjuk ezeket,<sup>33</sup> látóhatóvá válik, hogy a különféle papírok és utómunkálatok erősen befolyásolják azt a hatást, amelyet az arcképekkel el lehet érni. Rónai variációi közül az egyiket jól ismeri a közönség: a *Rippl-Rónai hátára vetett kabátjával* című portréről maga a művész írta rá: „A vén bohém”.<sup>34</sup> A két művész már 1916-tól ismerte egymást, ezt bizonyítja egy rajz<sup>35</sup> is, barátságuk egészen 1925-ig tartott.<sup>36</sup>

Nagy öröm, ha kiváló arcképekkel, változatokkal bővül a Rippl-Rónai József dokumentumtár. Korábban az egyes fényképek úgy kerültek a könyvekbe és a tanulmányokba, hogy nem jelezték, hogy ki, mikor, milyen céllal készítette azokat. Az alkotások kanonizációját jelentette, hogy *A Fényben* megjelentek, hiszen a lapot a Magyar Fényképészek Országos Szövetsége adta ki. Lehet, hogy az egykori kánon már nem fedi teljesen a mait, de érdekes rekonstruálni a korabeli ízlést és értékítéletet a műveken keresztül is. Rippl-Rónai József portréi valódi expozíciók, jól illusztrálják Jean-Luc Nancy meghatározását: „Egy »ennek« a »leleplezése« csak úgy történhet meg, ha műbe és aktualitásba helyeződik ez az expozíció: a festés vagy megformálás ekkor már nem reprodukálás, nem is feltárás, hanem a kitett-szubjektum előállítás.”<sup>37</sup>



21. Rónai Dénes: *A vén bohém*, 1920 Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár

<sup>1</sup> Korábban úgy véltem, hogy hármas szerepben, de a műtárgy reprodukciókkal és azok jelentőségével most nem foglalkozom. Azoknak inkább a tudományban van nagyobb jelentőségük.

<sup>2</sup> E. CSORBA Csilla: „Előhívás. Rippl-Rónai és a fényképezés”, *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*, Budapest, MNG 1998, 185–200.

<sup>3</sup> RIPPL-RÓNAI József: „Különvélemény Lenbachról”, *Pesti Napló*, 1904. május 31.

<sup>4</sup> E. CSORBA Csilla: „Előhívás. Rippl-Rónai és a fényképezés”, *Fotóművészet*, 2004, 1–2. 127–137.

<sup>5</sup> Langsfeld Mór (1830–1906) műterme Kaposvárott Korona utca 4. szám alatt volt 1865–1886 között, melyet a fényképész fiai vittek tovább. 1875–1885 között a Korona utca 5. szám alá költöztek. A Langsfeld és fiai céget végül Langsfeld Jenő a Fő utca 19. szám alatt 1912–1932 között működtették.

<sup>6</sup> Fényképészeti szaklap. A Magyar Fényképészek Országos Szövetségének és Fényképészek Önképző és Segélyező-Egyesületének hivatalos közlönye. Szerkesztő: ZITKOVSKY Béla. Megjelent 1906–1918 között.

<sup>7</sup> *A Fény*, 1910, 34.

<sup>8</sup> *A Fény*, 1910, 191.

<sup>9</sup> *A Fény*, 1913, 159.

<sup>10</sup> E. CSORBA Csilla: *Székely Aladár, a művészi fényképész. 1870–1944*. Budapest, Vince, 2003. 255.

<sup>11</sup> SZÉKELY Aladár fényképei: írók és művészek. *Ady Endre, Ignotus előszavával*. Budapest, 1915. (oldalszám nélkül)

<sup>12</sup> *A Fény*, 1910, 63.

<sup>13</sup> *A Fény*, 1917, 17–20.

<sup>14</sup> *A Fény*, 1917, 65, 89.

<sup>15</sup> E. CSORBA Csilla: „Máté Olga fotóművész”, *Nagy asszonyi dokumentum*, Budapest, PIM, 2006, 207.

<sup>16</sup> *A Fény*, 1911, 31.

<sup>17</sup> MELLER Simon: *Ferenczy István. 1792–1856*. Budapest, Athenaeum, 1905. 402.

<sup>18</sup> Petrovics ELEK: *Rippl-Rónai*, Budapest, Athenaeum, 1930. 126.

<sup>19</sup> *A Fény*, 1911, 11.

<sup>20</sup> Magyar Nemzeti Galéria Adattár ltsz.: 9308–1958.

<sup>21</sup> Hrs.: Agnes MATTHIAS: *Kunstfotografie*. Katalog der Fotografien von 1839 bis 1945.

aus der Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts. Dresden, Berlin, 2010. 804. tétel, 204., reprodukálva. Olga Máté: *Frau mit Gitarre*, 1911. Platindruck, 226x154 mm, auf Japanpapier: 236x162 mm. Inv.-Nr. D 1981–217.

<sup>22</sup> Internationale Photographische Ausstellung für Bildnis und Figurenbild, Hamburg, 1911. Nr. 490.

<sup>23</sup> Máté Olga szárazpecsétell ellátott pigment nyomata a Magyar Nemzeti Galéria Modell című kiállításán is fő helyre került. Szerk.: IMRE György: *A Modell*. Budapest, MNG, 2005, 438.

<sup>24</sup> *A Fény*, 1911, 112.

<sup>25</sup> MOLNOS Péter: „Szervenély és tudás. A Bedő gyűjtemény helye a 20. századi magyar műgyűjtés történetében”, *Szervenély és tudás. Bedő Rudolf műgyűjteménye*, Budapest, Kieselbach, 2010, 32–33.

<sup>26</sup> Rippl-Rónai József emlékezései, Nyugat kiadó, 1911., 159 p., 24 t.

<sup>27</sup> Szinte mindegyik kötetben hullámos a nyomat.

<sup>28</sup> KINCSES Károly – KOLTA Magdolna: *Minden magyar fotóriporterek atya*, [h. n.] 1998, 187., Magyar Fotográfiai Múzeum.

<sup>29</sup> *Vasárnapi Újság*, 39., 1912. szeptember 29. 777., 781–783.

<sup>30</sup> *A Fény*, 1913, 15.

<sup>31</sup> *A Fény*, 1913, 20.

<sup>32</sup> Photograph by Rudolf Balogh: *Anella*, c 1905, Bradford, National Media Museum, Royal Photographic Society, Science&Society/Picture Library SSSL 10454303.

<sup>33</sup> A fotográfiák Rónai Dénes nevével találhatóak.

<sup>34</sup> A művész felirata ceruzával: „Legutóbbi képemet küldöm, az én kis leánykámnak a francia országból jött szomorú hírek után. Jóska b. „A vén bohém” 1920. aug. Rónai Dénes csinálta.” Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fényképtár 5134/18.

<sup>35</sup> Virág Judit 37. aukció 2011. tavasz 121. sz. tétel. Rónai Dénes portréja, papír kréta 30x20 cm. Jelezve jobbra lent: „Emléki Rónai Dénesnek Rippl-Rónai 1916”.

<sup>36</sup> Régebben a Magyar Fotográfiai Múzeum minden képet 1925-re datált, de ma csak három kép látható, adatok nélkül.

<sup>37</sup> Jean-Luc NANCY: *A portré tekintete*, ford. Seregi Tamás, Műcsarnok könyvek 06, 2010, 31.

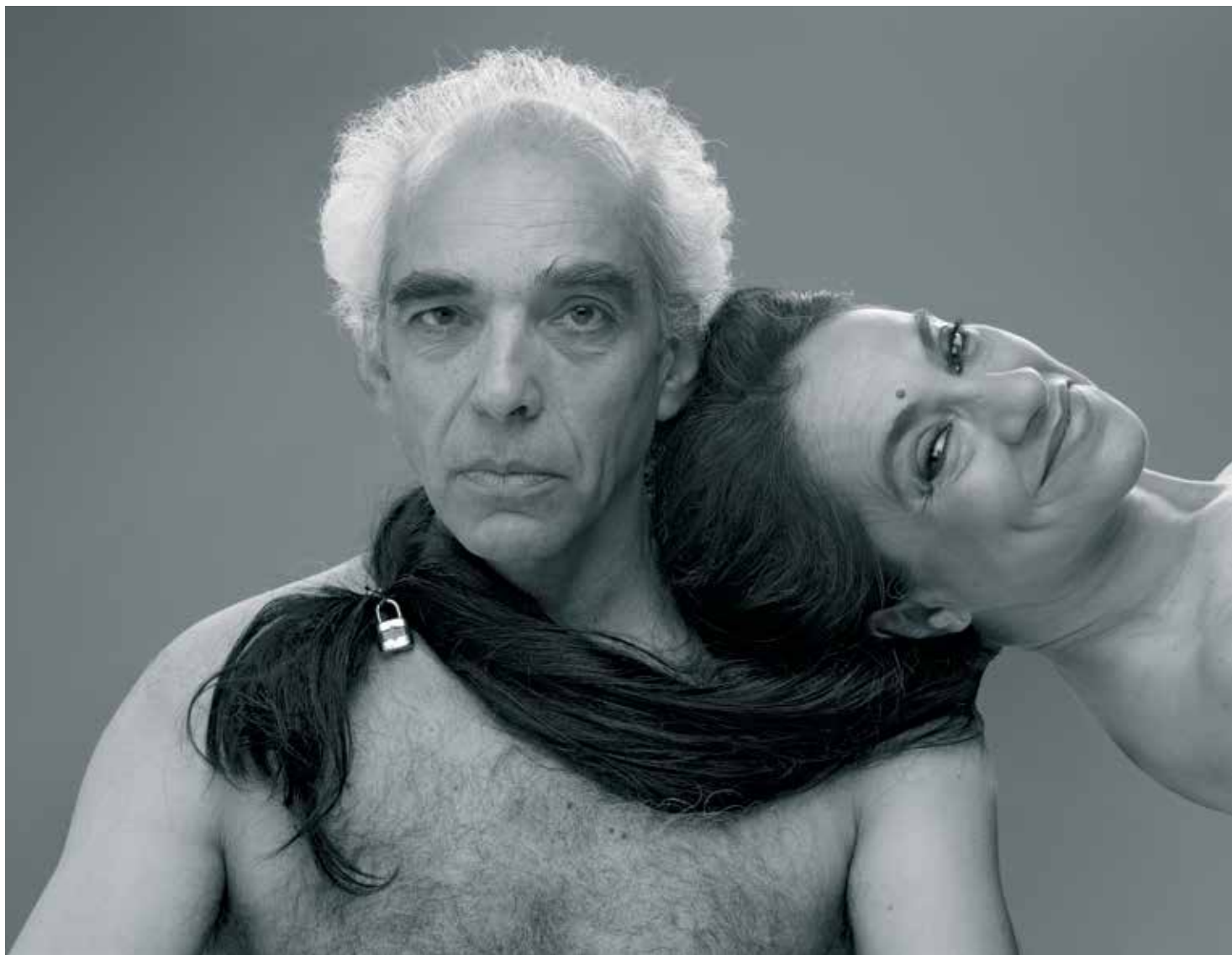


FEJÉR ZOLTÁN

# EGY KÉPPÁRRÓL

MARKOVICS FERENC FOTÓMŰVÉSZ KÖNYVEIBEN TÖBBSZÖR PUBLIKÁLTA ÉS KIÁLLÍTÁSAIN BE IS MUTATTA AZT A *FÉRFI ÉS NŐ 1-2* CÍMŰ KETTŐS PORTRÉT, AMELYNEK ELSŐ FELVÉTELÉT 1974-BEN, A MÁSODIKAT 2011-BEN KÉSZÍTETTE.

2018 JÚNIUSÁBAN TALÁLKOZTAM ÚJRA AZ ÓBUDAI SZINDBÁD RENDEZVÉNYTÁRBAN MEGRENDEZETT KIÁLLÍTÁSON A PAPADIMITRU ATHINÁT ÉS ANGELUS IVÁNT ÁBRÁZOLÓ NAGYÍTÁSOKKAL, AMELYEKRŐLAZ ALÁBBIAKBAN TESZEM KÖZZÉ GONDOLATAIMAT.



## A betörő

Az ősz hajú Néző kissé feszengett a megnyitón az Esernyős Kulturális Központban; bár a beszédet mondó Piros Ildikót három, különböző színű ernyővel ábrázoló fotó miatt a helyzetet kellőképpen stílszerűnek tartotta. Még 2011 októberében, a Mai Manó Házban megrendezett tárlat kapcsán ígérte meg Markovics Ferencnek, hogy a képpárról cikket tesz közzé. A dupla kettősportrét ugyanis a Néző kellően átgondoltnak és szinte felzaklatónak tartotta. A modellek és a fotós a két képbe több történetet sűrítettek bele. Az 1974-es felvételen a bozontos, fekete hajú Angelus Iván sötétben, sokat tudóan néz a kamerába. A Néző ismerte ezt az üzött tekintetet, mivel az 1970-es évek elején egy Angelus-szal egyidős, külföldön élő és sokat tapasztalt rokona pillantott így rá.

Markovics első felvételén az akkor 21 esztendő Angelus Iván a főszereplő. A még főiskolás Papadimitru Athina igyekezett a háttérben maradni, profilban hajtotta a fiú vállára fejét; szemét lehunyta, mint aki a gondolataira összpontosít.

37 évvel később Markovics ismét fényképezőgépe elé kérte a Férfit és a Nőt; az eredmény drámai lett. Angelus közben tanári diplomát szerzett az ELTÉ-n, filmekben szerepelt és táncművészeti képzésben is részesült. Az 1990-es évektől előadó-művészeti alapítványt, táncművészeti iskolát, majd főiskolát szervezett. Markovics 2011-es felvételén az ötvennyolc éves, három gyermekes családapa mintha ijedten nézne az objektívbe; tekintetéből a „Mi vár még rám?” kérdés olvasható ki.

Papadimitru Athina Angelus-szal ellentétben annyira sugárzó arcú a második fotón, hogy az már visszahat a képpár korábbi felvételére is. Az első felvételen még csak húsz éves hölgy két évvel később végzett a

Főiskolán, majd a 25. Színházban, 1978-ban pedig a Népszínházban játszott. Az lett volna furcsa, ha a kirobbanó energiákat felmutató Athina elkerülte volna a Rock Színházat – de nem tette. Annak megszűnése után pedig az Operettben folytatta munkáját. Az 1974-es felvétel a *Holnap lesz fácán* című film forgatása kapcsán készült; 2011-ig pedig Athina még további tizenhárom filmben szerepelt.

Az újrafényképezett kettős portrén – akárcsak az életben – már ő, azaz a Nő a főszereplő, aki félprofilból, sokatmondóan pillant az objektívbe. A három gyermekes családanya tekintete „átjön” az alkalmazott eszközökön, eljárásokon, öntudatos mosolya pedig biztató jövőt sejtet.

A Néző a megnyitó alatt óvatosan a terem közepe felé araszolt. Miközben lassan a bejárati ajtó felé igyekezett, végigpillantott a térre merőleges falon lévő képeken. Az elmúlt években sokszor megnézte a fotókat, a szerző *Rögzítő Show* című könyve már magától kinyílt a 20-21. oldalon. Ezúttal azonban a képpár láttán nehezen fegyelmezte magát, kis híján felkiáltott. Lehetetlen! – suttogta. Úgy érezte ugyanis, hogy a számára már jól ismert beállítás modelljei „elmozdultak”.

Egy műtermi fényképezésnél mindenki több felvételt készít, különböző rekesznyílással, megvilágítással, fénybeállítással – persze közben ügyelve az arc kifejezésekre. Az így kapott felvételesorozatból azonban a fegyelmezett alkotó kiválasztja a leghasználhatóbb filmkockát és a többiről még véletlenül sem nagyít.

A Néző számára azonban egyértelművé vált, hogy az Esernyősben a 2011-es fotó nagyításán Athina a korábbiaknál sejtelmesebben mosolyog, Iván pedig úgy húzza fel a bal szemöldökét, mint akit valamilyen kézzelfogható, hétköznapi gond gyötör. A Nézőt a megjelentek tapsa zökkenetesen ki gondolataiból. Hirtelen

sarkon fordult és a minden irányba mozduló vendégek közül kisurranva a bejárati ajtóhoz sietett. Meglepetéssel tapasztalta, hogy a Fő térre nyíló ajtóban valaki belülről bennfelejtette a kulcsot. Körülnézett, gyorsan kivette a zárból, zsebre vágta és sietős léptekkel távozott.

Éjjel két órára a Fő tér már elnéptelenedett, ezen a június eleji éjszakán senki sem járt Óbudának ezen a nem túl forgalmas pontján. A Néző lábujjhegyen igyekezett végigmenni a macskaköveken, nem akarta, hogy cipősarkának kopogására bárki is felfigyeljen. Az ajtóhoz érve óvatosan beleillesztette a zárba a kulcsot, elfordította és gyorsan belépett a sötét terembe. A tér lámpái csak az előtérbe világítottak be, a terem nagy része sötétbe borult. A Néző ugyanoda helyezkedett, ahol a megnyitón is állt, majd türelmesen várakozott. Egyszer csak halk sóhajtást, majd suttogást hallott. Iván! – kérdezte egy női hang. Miért fészkelődsz annyit? Viszket a homlokom – válaszolta a Férfi visszafojtott hangon. Nem baj – bízta a Nő, majd száz év múlva megvakarod. Athina, nagyon kedves vagy, hogy megnyugtattál – hangzott a válasz suttogva.

A Néző elgondolkodott. Ezek szerint „ők élnek” a képbe zárva is – futott át az agyán. De mi a helyzet, ha nem csak ők, hanem mindenki!? Az 1840 óta lefényképezett összes ember, akit a fotók készítői keretekbe, kompozíciókba foglaltak, vagy éppen csak leknipszeltek. (Az évtizedekkel ezelőtt még meglehetősen elterjedt, lekicsinyítő kifejezés azt jelentette: jóformán odafigyelés és minden szakszerű beállítás nélkül, kapkodva fényképeztek.) Mit is ígért a 19. századi fényképész, amikor műtermébe hívta megrendelőit? Azt, hogy képén megörökíti őket, azaz arcukat, alakjukat, tekintetüket megőrzi az utókornak. A modellek azonban kezdettől fogva lázadtak, nem tetszettek maguknak, retust követeltek, jobbnak akarták maguknak látni még annál is, amit a csalóka tükör

mutatott. Az elégedetlenebbek, a magukat kevésbé fegyelmezők pedig talán lassan mozognak, ki akarnak törni a fénykép örökkévalóságából. Az is lehetséges, hogy minden ma megtekinthető, 19. századi vizit-, és kabinetkép kicsit mást mutatott készítésekor, mint napjainkban. Talán a megtört tekintetű özvegy akkor jobban a kamera felé fordult, az esküvői ruhába öltözött személyek pedig még erősen szorították egymás kezét. Azóta viszont megtudtak egy titkot és a szorítás lanyhult. A Néző sarkon fordult és kisietett a teremből. Bezárta az ajtót, majd a kulcsot az ajtó rése alatt becsúsztatta és a magával hozott meghajlított drótdarabbal beljebb tuszkolta. Most már nem figyelt a zajra, kopogó léptekkel sietett végig a téren.

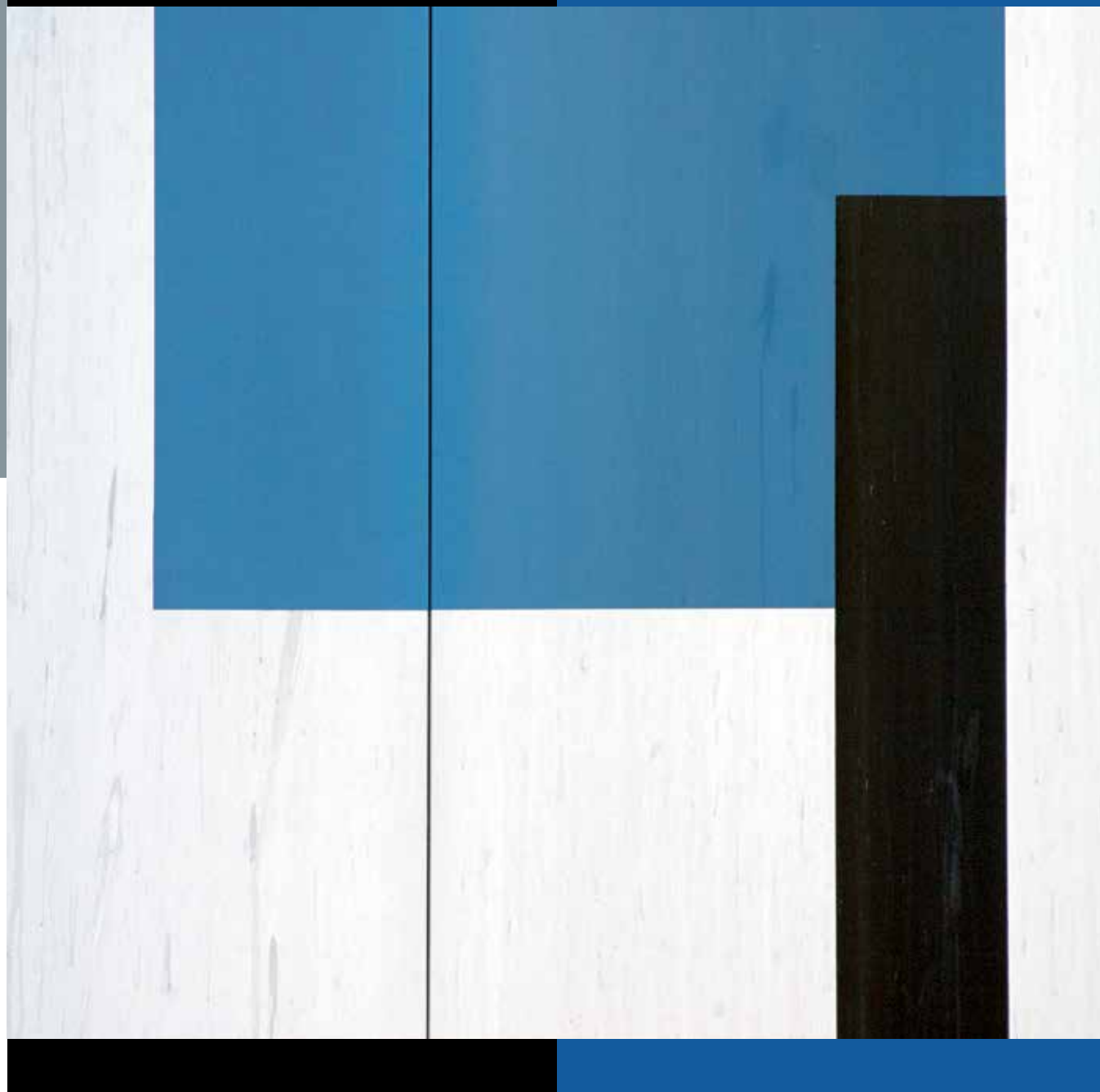
Reggel a gondnok belépett az ajtón és rálépett a kulcsra. Meglepődve vette fel, gyorsan körülnézett, végigszaladt a termen és ellenőrizte az irodákat is. Úgy látta, semmi nem változott, minden úgy maradt, ahogy azt záráskor hagyta. Megállt a terem közepén, és amikor tekintete a hosszú fal közepén lévő kettős portré képpár nagyításaira esett zsidbadást érzett a bal füle mögött. Közelebb lépett, fejét jobbra-balra hajlítgatva nézte a fotókat és hebegve, félhangosan azt kérdezte: Csak nem...!?

Eszébe jutott, hogy a két, nagyméretű nagyítást meglehetősen nehezen állították be a kijelölt helyre, mert valamelyik irányba az egyik mindig elmozdult egy kicsit. Ekkor mindkét képbe hátulról gombostűt szúrtak és a falhoz rögzítették. Ezt csak az tudhatta, aki részt vett a rendezésben. A gondnok óvatosan odalépett és benézett a képek mögé. A rögzítő gombostűk a helyükön voltak. Érdekes – kiáltott fel – pedig már arra gondoltam, hogy a fotók nem ugyanazok, mint tegnap, mert valaki kicserélte őket...! Megnyugodva nagyot sóhajtott és a kulcsot lóbálva bement az irodába.

# ART PHOTO BUDAPEST

THE ONLY INTERNATIONAL  
PHOTO FAIR IN CENTRAL  
AND EASTERN EUROPE

OCTOBER 11-14, 2018



Anikó Robitz, Bauhaus, Porto, 2016 - Detail

MILLENÁRIS, BUDAPEST

[www.artmarketbudapest.hu](http://www.artmarketbudapest.hu)

[www.facebook.com/ArtMarketBudapest](https://www.facebook.com/ArtMarketBudapest)

**B | BRAUN**  
SHARING EXPERTISE



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



**ELLE**

# WORLD PRESS PHOTO

# Magyar Nemzeti Múzeum

1088 Budapest Múzeum krt. 14-16.

# KIÁLLÍTÁS 2018

## 09/21-10/23



www.mnm.hu

Fotó: © Ronaldo Schemidt, Agence France-Presse

## Ablak a világra

Az elmúlt év eseményeit bemutató kiállítás 134 felvételét a nemzetközi zsűri 73 044 fotóból válogatta. 125 országból 4 548 fotográfus pályázott riportfotóival.



Fausto Podavini



Thomas P. Peschak



Carla Kogelman



Ronaldo Schemidt



Ivor Prickett



Tatiana Vinogradova

## Kísérő programok

**Digital Storytelling:** Magyarországon először mutatjuk be a World Press Photo Digital Storytelling verseny eredményét, amely a digitális média évek óta nélkülözhetetlen multimédiás műfaja. Folyamatos mozi élményt nyújtunk filmekkel, és interaktív érintőképernyővel. **25 év legszebb magyar természetfotói:** a NaturArt jubileumi kísérő kiállítása.



FOTÓMŰVESZET

LIGET

PORT.hu

Diplomacy of Trade

WE LOVE BUDAPEST

METRÓ REKLÁM  
www.kozterreklam.hu

FARGA

Reverb Productions

NYÍLIK	ZÁR	VÁROS	HELYSZÍN
09. 08.	2018. november 10.	Berlin	Robert Morat Galerie
09. 15.	2018. december 23.	Berlin	Alfred Ehrhardt Stiftung
09. 28.	2018. október 31.	Berlin	
09. 11.	2018. október 26.	Bécs	Photon Galerie
09. 20.	2018. október 20.	Budapest	Magyar Nemzeti Múzeum
09. 20.	2018. november 11.	Budapest	Capa Központ
10. 09.	2018. december 9.	Budapest	Capa Központ
10. 17.	2018. november 12.	Budapest	FUGA Budapesti Építészeti Központ
08. 31.	2019. január 6.	Köln	Museum Ludwig
10. 07.	2019. január 27.	Köln	SK Stiftung Kultur
10. 10.	2018. november 23.	London	Hamiltons Gallery
11. 01.	2018. november 24.	London	Atlas Gallery
09. 10.	2018. október 20.	Luxembourg	Galerie Clairefontaine
09. 08.	2018. november 10.	Párizs	Galerie Thierry Bigaignon
09. 14.	2018. december 23.	Párizs	Le Bal
11. 08.	2018. november 11.	Párizs	Grand Palais
11. 08.	2018. november 11.	Párizs	Carrousel du Louvre
11. 01.	2018. november 30.	Pozsony	

A 2018-AS FOTÓHÓNAP SAJÁT SZERVEZÉSŰ ÉS KAPCSOLÓDÓ KIÁLLÍTÁSAI, VALAMINT KONFERENCIÁI

NYÍLIK	ZÁR	VÁROS	HELYSZÍN
07. 05.	2018. október 14.	Budapest	Molnár Ani Galéria
09. 05.	2018. október 26.	Budapest	Inda Galéria
09. 18.	2018. október 19.	Budapest	Artphoto Galéria
10. 11.	2018. október 14.	Budapest	Art Market Budapest 2018
10. 12.	2018. december 20.	Kecskemét	Magyar Fotográfiai Múzeum
10. 17.	2018. október 17.	Budapest	Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház
10. 18.	2018. október 18. – 2019. január 20.	Budapest	Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház
10. 24.	2018. november 11.	Budapest	K.A.S. Galéria
10. 24.	2019. január 20.	Budapest	Mai Manó Könyvesbolt és Galéria
10. 25.	2018. október 26.	Budapest	Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház
10. 25.	2018. november 24.	Budapest	TOBE Galéria
10. 29.	2018. november 30.	Budapest	Artphoto Galéria
11. 06.	2018. november 11.	Budapest	Toldi Mozi
11. 07.	2018. november 28.	Budapest	Hidegszoba Stúdió
11. 08.	2018. november 29.	Budapest	B32 Galéria és Kultúrtér
11. 14.	2018. december 3.	Budapest	FUGA – Budapesti Építészeti Központ
11. 15.	2018. december 2.	Budapest	Mikve Galéria
11. 14.	2018. december 9.	Budapest	Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóháza
11. 15.	2018. december 2.	Budapest	Mikve Galéria



KIÁLLÍTÁS	ALKOTÓK / INFORMÁCIÓ
Manhattan Sunday	Richard Renaldi
Microcosm Macrocosm	Masao Yamamoto
Month of Photography	
Joan Fontcuberta	Gastropoda & Trauma
World Press Photo	
Május 1. Ruhagyár – Fortepan: Ez a divat!	FORTEPAN
HARMINCHÁROM – A fotográfia új horizontjai a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen	
Fény és Panoráma – a Budaörsi repülőtér metamorfózisai	Ágh András, Bencze-Kovács György, Fejér Zoltán, Gálos László Norbert, Gyukics Péter, Hack Róbert, Hajdú József, Lugosi-Lugo László, Pálinkó Gábor, Tóth József, Vékás Magdolna
Doing the Document	Diane Arbus, Boris Becker, Karl Blossfeldt, Walker Evans, Lee Friedlander, Candida Höfer, David Hockney, Gabriele & Helmut Nothhelfer, Max Regenber, Albert Renger-Patzsch, Tata Ronkholz, August Sander, Karl Hugo Schmölz, Hugo Schmölz, Friedrich Seidenstücker, Wolfgang Tillmans, Garry Winogrand, Piet Zwart
Masterpieces	August Sander
Modern Masters	Richard Avedon, Peter Beard, Robert Frank, Hiro, Robert Mapplethorpe, Don McCullin, Helmut Newton, Erwin Olaf, Irving Penn, Herb Ritts
Masterpieces of photography	Rodchenko
AGUA, METHAMORPHOSIS, MITHOLOGIES	Isabel Muñoz
Quarter past twelve	Yannig Hedel
Dialogues with Solitudes	
Paris Photo	vásár
FotoFever	vásár
Month of Photography	

KIÁLLÍTÁS	ALKOTÓK / INFORMÁCIÓ
Kamerák és már optikai eszközök	Waliczky Tamás
Nők három felvonásban	Paz Errázuriz, Gluklya, Anasztazia Horosilova, Ditte Lyngkær Pedersen, Maya Schweizer és Szász Lilla
Hauer 65'	Hauer Lajos
MFSZ ösztöndíjasok	Balogh Viktória, Geibl Kata, Kiss Imre
Bodyfiction Kurátor: Tóth Balázs Zoltán	Carina Brandes, Érmezei Lili Zoé, Anna Horcinová, Mira Loew, Máté Balázs, Eva Schlegel, Eva Stenram, Annelie Vandendael
A magyar fotográfia gazdasági, intézményi és kulturális státusza	
WEEGEE – A híres, 1935–1960 Kurátor: Baki Péter	
We don't play guitars	Bolla Szilvia, Kiss Gergely, Kiss Imre, Kiss Richárd, Lázár Dóri, Németh Domonkos, Pólya Zsombor, Sivák Zsófia
FOTÓképREGÉNY	
Fotográfia és irodalom konferencia	
Monsanto: A Photographic Investigation	Mathieu Asselin
Féner 80'	Féner Tamás
Verzió Dokumentumfilm Fesztivál	
Once the sea was here Kurátor: Simon Kati	Anasztasia Khoroshilova
Elbeszélés – narratíva / Esztergomi Fotográfiai Biennále	
Nagyváros brand Kurátor: Szigethy Anna	Sibylle Bergemann, Ute és Werner Mahler
Anatomy of Photography Kurátor: Dobokay Máté	Balogh Viktória, Biró Dávid, Biró Eszter, Czigány Ákos, Fodor Dániel János és Kristóf
Kitalált igaz családtörténetek Kurátor: Szegedy-Maszák Zsuzsanna	Csáky Mariann, Esterházy Marcell, Tranker Kata
Phantasy after Analyses Kurátor: Boros Lili	Győri Andrea Éva



Fotókritikai, fotóelméleti és fotótörténeti folyóirat.

Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére, az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódként. Megjelenik évente négyszer.

**FŐSZERKESZTŐ** Surányi Mihály

**TISZTELETBELI FŐSZERKESZTŐ:** Tímár Péter (1990–2016 között)

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

**TELEFON** +36-30-593-60-91

**E-MAIL** info@fotomuveszet.net

**KIADÓ** Kortárs Művészetért Alapítvány. A kiadásért felel: Surányi Mihály

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

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

A FOTÓMŰVÉSZET magazin számai, 2018. augusztusától, megtalálhatók az EBSCO nemzetközi adatbázisában is.

**ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ** 3680 Ft

**EGY SZÁM ÁRA** 920 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, valamint megrendelhető:

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

és telefonon a 06-1/767-8262 számon.

Előfizetés a postai eljáráson kívül a weblapunk erre a célra kialakított része kitöltésével, vagy a 1088 Budapest, Szentkirályi utca 32/B címre küldött levélben is kezdeményezhető.

**OLVASÓSZERKESZTŐ** Ádám Anikó

**SZAKMAI TANÁCSADÓ** Csizék Gabriella

**GRAFIKAI TERVEZÉS** Halász Gabi

**NYOMÁS** Prospektus Nyomda, Veszprém. Felelős vezető: Szentendrei Zoltán

HU ISSN 0532-30-10

A művészi fényképeket honorárium fizetése nélkül, a fotográfusok / jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük. A képaláírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk, illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat. Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képaláírással kapunk, azt általában nem magyarítjuk, hogy ezzel ne nehezítsük a közölt képnek az eredetijével való későbbi azonosíthatóságát.

**Béla Albertini: The History of Hungarian Photography: August 1919 – June 1941**

This is the first piece of a longer series of articles by Béla Albertini. The series focuses on the history of Hungarian photography between the two World Wars. The first part of the article published in this issue describes the antecedents and background of the historical period starting in 1919, and outlines the international context. In the second part, the author offers a meticulous analysis of the photos, books and other publications that appeared in contemporary press, and presents the most important personalities related to them. The article covers the period lasting from August 1919 to the summer of 1920.

**Andrea Bordács: Slow Life – Csilla Szabó's Photographs**

Csilla Szabó is a photographer of Hungarian descent who now lives in Berlin. In this article, Andrea Bordács introduces the readers to the background of Csilla Szabó's works. Csilla Szabó's works typically process the elementary components of the objective world, and wonder at the whole from their perspective; they stop the moment, focus on details, and proceed from the detail to the whole picture. Her pictures compel recipients to slow down.

**György Cséka: The Order of Illusion – On the Art of Gábor Ósz**  
Part 1

Gábor Ósz is an outstanding figure of both Hungarian and international photography. Part 1 of György Cséka's article published in this number analyses some of Gábor Ósz's series with passion and expertise. Cséka is not interested in chronology; what he wishes to point out is connections between the individual series, their different perspectives and the consequent shifts in the photographer's attitude. The article clearly and vividly introduces the reader to Gábor Ósz's relation to picture and photography as well as to the questions the artist seeks to explore.

**Dejan Sluga: Stane Jagodič – The Worshipper of Light**

Stane Jagodič (1943) is a unique figure of Slovene photography and fine arts. Jagodič's career began in the 1970s, and taking advantage of the relative freedom in the former Yugoslavia, he started working together with such artists as Christo and Fontcuberta. In his abstract and satirical world, photos, caricatures, assemblages went hand in hand with the use of X-ray films. In the 1980s, he was awarded the special prize of Paris Photo. A highly engaged author, his statements have signposted all his career, while his works testify of his profound character judgement, free thinking sense of humour.

**Gábor Ébli: Painting, photo, film – conversation with László Gerő about collecting photography**

On the occasion of a large-scale exhibition of his collection in the Art Mill in Szentendre, businessman László Gerő explains in this interview how he has integrated over the past ten years photography into his extensive art collection dominated by international and Hungarian painterly and conceptual positions. By comprising film-stills, too, this collection stands for a holistic view of contemporary painting, photography and moving (often digital) pictures under the common umbrella of artistic image-making.

**Zsuzsa Farkas: József Rippl-Rónai in Fény**

Photographs made of artists have always attracted wide interest, and Hungary had very talented portrait photographers at the beginning of the 20th century. József Rippl-Rónai was also photographed by many different photographers. Zsuzsa Farkas's article discusses the story of the photographs made of Rippl-Rónai and his close circles, which came out in a contemporary paper, *Fény*, and she also examines how these affected the painter's art. Thanks to her extensive research, the article exposes some works that have never been published in Hungary before.

**Márton Jankovics: Childhoods – Interview with Carla Kogelman, World Press Photo Prize Winner**

Carla Kogelman received first prize for her Waldviertel project in the Long-Term Project category of World Press Photo 2018. Márton Jankovics interviewed Kogelman to get an insight into the secrets of this project.

**Zsuzsanna Komjáthy: Eleven Walks in Space Suit – The Diploma Works of the Graduates of Moholy-Nagy University of Art and Design (MA in Photography)**

This year 11 photographers obtained a degree in the master's programme of Moholy-Nagy University of Art and Design (MOME). Zsuzsanna Komjáthy examines their diploma works one by one and shares her impressions about them.

**Emese Miskolczi: The Visual Harmonics of Batia Suter**


In connection with an exhibition in Le Bal Gallery, Paris, Emese Miskolczi reports about the works of Batia Suter, a photographer of Swiss descent who now works in Amsterdam. Batia Suter's experiments and studies about the meaning of images and the changes in their meaning depending on their environment testify of her thorough and analytical way of thinking. Works so far created by Suter open up a new, radical approach to photographic images. A sensitive observer, Emese Miskolczi analyses the ways in which Suter experiments with the characteristics of perception.

**Gábor Pfisztner: The Reality of the Phenomenon – Péter Türk and Photography**

Péter Türk's oeuvre is extremely diverse – as demonstrated by his exhibition in Ludwig Museum. For Péter Türk, the world and nature manifest themselves as images, and his pictures are instruments in his hands to make the invisible visible and guide recipients towards a deeper meaning. Consequently, Gábor Pfisztner's article also goes beyond a simple discussion of the photography-based works of Türk: rather, he offers a complex analysis of Péter Türk's creative attitude, and his formulations and goals manifested in his pictures.

**Réka Szentirmay: Colourful Reminiscence**

Alphons Luis Marie Antoine Hubert Hustinx saw the light of day in 1900 in the Netherlands as the eldest child of affluent parents. Hustinx was ambitious, curious and well-off, so nothing stopped him from travelling the world with his Leica from Afghanistan to Africa. What makes his oeuvre unique is that from the late 1930s, he already worked with Agfa colour film, and he captured the everyday life of the Netherlands during and after the Second World War. On the occasion of his exhibition displayed in the Hague Museum of Photography (Fotomuseum Den Haag), Réka Szentirmay introduces the readers to Hustinx's world.



**Fotóhónap2018**  
Hungarian  
Month of  
Photography

***WEEGEE – A HÍRES, 1935–1960***

**Mai Manó Ház**

**2018. 10. 18. – 2019. 01. 20.**

**fotohonap.hu**