

# FOTÓMŰVÉS ZET

FOTÓMŰVÉS ZET



#ÁTTEKINTVE FLESCH BÁLINT #ELEMENZVE ŐSZ GÁBOR #ELKÖTELEZEZTTSÉG GRATACAP #ÉBLI GÁBOR GYŰJTEMÉNYEK #A MA TÜKRÉBEN WINOGRAND ÉS A NŐK #MAGYAR FOTÓTÖRTÉNET 1919-20 #BORDA MÁRTON ÁRON GYŰJTÉS #AKTFÉNYKÉPEZÉS XIX. SZÁZAD #KORSZAKOLÁS KIÁLLÍTÁS #FOTÓTÖRTÉNETÍRÁS ALTERNATÍV #FOTÓTÖRTÉNETÍRÁS RECENZÍÓ #KREATÍV SZTEREO

LXI. évfolyam  
2018. 4. szám

Ára:  
920 Ft

### **Albertini Béla (1940)**

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

### **Bordács Andrea (1964)**

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 *Kunztblog (Origo)* munkatársa. 2015-től az Artportal munkatársa. Érdeklődési köre: kortárs fotó, képzőművészet.

### **Elek Orsolya (1986)**

Elek Orsolya fotográfus, PhD hallgató. Doktori tanulmányait Franciaországban, az Aix-Marseille Egyetemen és az ELTE Bölcsészettudományi Karán párhuzamosan végzi. Az ELTE Történetírás és vizualitás – a fotó és a film 20. századi kontextusainak tükrében elnevezésű kutatócsoport tagja. Miután évekig foglalkozott a Paris Photo Art Fair online felületeinek szerkesztésével, ez év júniusától a *L'Œil de la Photographie (The Eye of Photography)* nemzetközi internetes magazin rovatvezetője és projektmenedzsere.

### **Ébli Gábor (1970)**

Esztéta, az ELTE-n szerzett PhD fokozatot. Kutatási területe a múzeumi 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 módzataival. 1985 óta folytat fotótörténeti kutatásokat, ezekből eddig kilenc könyvet publikált.

### **Philpott Beatrix (1986)**

A civil életben genealógus, fotótörténettel foglalkozó fotógyűjtő. Több magyar kiállításon és publikációkban is szerepeltek egyes gyűjteményi darabjai.

### **Surányi Mihály (1959)**

A BME Vegyészmérnöki Karán diplomázott 1982-ben. 2005 és 2008 között a MOME művészeti menedzser képzésére járt. A magyar fotográfiai életben a Nessim Galéria vezetőjeként vált ismertté: 2006 óta több, mint negyven budapesti és külföldi kiállítást rendezett. 2017-től a *Fotóművészet* magazin főszerkesztője.

### **Szilágyi Sándor (1954)**

Független fotóművészeti író, kurátor: nyolc önálló könyv, számos tanulmány, szakkikk és interjú szerzője, két tanulmánykötet szerkesztője. 1979-ben végzett az ELTE magyar-történelem szakán; szakkollegátát Mészöly Miklós prózájáról írta. 1995 óta foglalkozik a magyar progresszív fotóművészettel és a fotóelméletekkel. 2007-ben jelent meg a *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965–1984* című korszakmonográfiája; A *Fotográfia (?) elméletei* című könyvét a Vince Kiadó jelentette meg, 2014-ben.

### **Tóth Balázs Zoltán (1980)**

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán diplomázott magyar nyelv és irodalom szakon 2005-ben. A Magyar Fotográfiai Múzeum munkatársa 2005-től. Az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika Programjának doktorjelöltje. 2008–2015 között a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójának tagja, 2011–2013 között vezetőségi tagja. Kurátorként és szakíróként egyaránt részt vesz a hazai fotográfiai élet szervezésében.

### **Tóry Klára (1942)**

Művészettörténész, nyugdíjas tanár. Kutatási területe a magyar- és egyetemes fotótörténet. 1976-tól 2009-ig a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola fotó szakosztályán művésztanár volt és 1975-től 2009-ig a MÚOSZ fotóriporter tagozatán fotótörténetet oktatott, fotótörténeti kiállítások kurátora volt, számos fotótörténeti előadást tartott, cikkeket írt. Könyvek: *A fényképezés nagy alkotói*, Kolta Magdolna – Tóry Klára: *A fotográfia története*. Jelenleg a Mai Manó Ház blogján indult a jelentős magyar fotográfusokat bemutató sorozata.

# TARTALOM

<b>Flesch Bálint: a dokumentarizmustól a megrendezettségig</b>	<b>4</b>
<b>CSÉKA GYÖRGY</b> <b>Az illúzió rendje</b> Ősz Gábor művészetéről – második rész	<b>18</b>
<b>ELEK ORSOLYA</b> <b>A fotós is elsősorban ember</b> Beszélgetés Samuel Gratacap francia fotográfussal	<b>28</b>
<b>ÉBLI GÁBOR</b> <b>Múzeumi rangú vállalati fotókollekció</b> A cseh PPF befektetési csoport művészeti gyűjteménye	<b>38</b>
<b>BORDÁCS ANDREA</b> <b>A nők gyönyörűek és szerethetők</b> Garry Winogrand fotói a Capa Központban	<b>48</b>
<b>PHILPOTT BEATRIX</b> <b>Mayer György és az aktfényképezés kezdetei Magyarországon</b>	<b>58</b>
<b>FARKAS ZSUZSA</b> <b>Magyar fényképgyűjtők</b> Beszélgetés Borda Márton Áronnal	<b>68</b>
<b>SZILÁGYI SÁNDOR</b> <b>Riport Szilágyi Sándorral a fotótörténet írásáról</b>	<b>80</b>
<b>ALBERTINI BÉLA</b> <b>Magyar fotótörténet</b> 1919. augusztus – 1941. június – második rész	<b>84</b>
<b>SURÁNYI MIHÁLY</b> <b>Neoavantgárd, új hullám, közös kultúra</b>	<b>90</b>
<b>TÓRY KLÁRA</b> <b>Hozzászólás Péntek Orsolya <i>A magyar fotó 1840–1989</i> című könyvéhez (Látóhatár Kiadó, 2018)</b>	<b>106</b>
<b>FEJÉR ZOLTÁN</b> <b>TDC Stereo Vivid, a kreatív segítő társ</b>	<b>108</b>
<b>Kiállításajnló</b>	<b>112</b>

# FLESCH BÁLINT: A DOKUMENTARIZMUSTÓL A MEGRENDEZETTSÉGIG

Habár 1976-ban Flesch Bálint háta mögött már egy klasszikus, a magyar amatőr és progresszív fotósvilágra jellemző múlt volt, a csak Fleschre jellemző sajátos képi világ első teljes értékű felvételének szerintem, a későbbi sorozatok fényében, az 1976-os *Henger* című fotográfiája jelölhető ki. Ezen az erős atmoszférájú képen jelenik meg először és utoljára felismerhetően Flesch lakásának szobája, ahol a későbbi megrendezett kompozíciói is létrejöttek. Itt jelenik meg először egy fizetett és felkért amatőrszínházas, vagy hivatalosan is modellkedéssel foglalkozó statiszta, és a meztelenség is először lesz szereplője Flesch képi világának. A rendezői mód velejárója, az akció és a performansz jelleg is dominál. Igazán érezhetően először fedezhető fel kritikai él a valóságot tükrözni és ellesni akaró fotográfiai nyelvezet ellen, vagyis ez a felvétel a maga egyediségében értelmezhető az akkoriban (is) kurrens, bájolgo, szépelgő, „snassz” aktfotográfiai műfaj kritikájaként. Ennyiben tehát rendelkezik egy neoavantgárd szellemiséggel és az abból táplálkozó, a médium határait feszegető attitűddel.

Bár Flesch nem ismerte Haris László munkáit, ennek ellenére észrevehető párhuzam vonható Haris 1973-as *Felülről szemlélem az emberszabású ketrecet* című konceptuális szellemiségű fotográfiájával, amely politikai allegóriaként is olvasható. Haris alkotása egy hét részes, éveken át tartó akcióorozat része volt, amelynek céljai közé tartozott többek között a kommersz irányzatoktól való

elhatárolódás, valamint az egyéni, művészi társadalmi és politikai szabadság hiányának elvontabb képi nyelven való megjelenítése.<sup>1</sup> Az is közös vonásként említhető, hogy mindkét kép (Harisé és Flesch-sé) azért jött létre, hogy kezdjenek valamit egy tárggyal.<sup>2</sup> Flesch esetében ez a talált tárgy egy, a dialízishez használt művese eszköz plexihengere volt. A kép létrejöttének alapmotivációja a korára jellemző kulturális és egzisztenciális bezártság megmutatása volt. Lényeges különbség Flesch és Haris műve között, hogy Flesch nem politizál, saját elmondása szerint mindig magasról tett a politikára és az aktuális kultúrpolitikai közegre. Bár a képen látható meztelen nő kétségbeesett testtartása, a képből áradó klausztrófóbia és kiszolgáltatottság érzés ellenére teljesen magától értetődő módon láthat bele az ember akár politikai állásfoglalást is. A lecsupaszítottság, az üres térben átlátszó burába beszorított emberi test képe mindenesetre már tartalmazza azt a különleges erőt, befelé fordultságot, előre megtervezett képi világot, amely nem a valóság fotográfiai megörökítését célozza meg, ellentmondva így a hivatalos szinteken uralkodó fotográfiai nézeteknek.

Flesch 1977-ben került be az akkor megalakuló Fialatok Fotóművészeti Stúdiójába.<sup>3</sup> Öt éves tagsága alatt kettő kivételével az összes komoly, összefüggő sorozatát a Stúdió égisze alatt hozta létre. Nem volt termékeny szerző, viszont resztli nélkül dolgozott. Az alkotásra a szinopszispénzek, és a motiváló közeg is pozitív hatással bírt. Az első Stúdiós projektje a *Város-táj detail* sorozat volt.



Flesch Bálint: *Plexihengeres akt*, 1976, zselatinos ezüst, 302x297 mm © Flesch Bálint



## Dokumentarizmus 1976–1981

A *Város-táj detail* projekt több néven futott rövid kiállítási és publikálási története folyamán. A stúdiónak a projektleírást<sup>4</sup> cím nélkül adta be 1977-ben, a szövegben szerepelt a városi-miliók tárgykör és a város-táj detail megnevezés is, konkrét címet azonban nem kapott ez a sorozat. Az 1980-as esztergomi fotóbiennálé katalógusában például a sorozat egyik csúcsképe szimplán „színes fotóként”,<sup>5</sup> cím nélkül jelent meg. Az egységes sorozatként megmaradt anyag képei tehát más és más időszakban készültek, és nem feltétlenül tükrözik azt, amit a szerző a szinopszisokban megírt.<sup>6</sup> Flesch így emlékezett vissza a szinopszisok és a létrejövő sorozatok kapcsolatára: „Nem az anyag idomult az egyes szinopszisokhoz, hanem a folyamat ment a maga útján és voltak mellette a szinopszisok, mint adminisztratív kötelezettségek. Úgy voltam ezzel a dologgal, mint ahogy a rendezők vannak a forgatókönyvvel.”

A kiállításon, és a szerző honlapján is látható 8 kép tehát több év (1976–1981) együttes terméke, melyekre különböző szövegű szinopszisok által nyert támogatást a stúdiótól, de a végső, letisztult kollekciónak már egy részben eltérő gondolatiságot mutat meg. Ezek a felvételek ugyanis nem spontán keletkezett városi melléktermékek, hanem sokkal inkább a városképeket alakító emberi abszurditás, az ember ipari tevékenységének senki számára nem érdekes részleteit ábrázolják. Miért fontos

ez a sorozat? Egyrészt maximálisan kilóg a korszakban többek<sup>7</sup> által űzött városkép átértelmezős vonulatból, már csak a színes technika révén is, másrészt mellékes, hétköznapi, szinte észrevehetetlen részletekre fókuszál. Az ellentétek, a kopottság, a kiüresedtség, a rohadás páratlan műgonddal, kiállítási célból létrehozott mementói ezek, melyekben, mint a betonkrisztuson megcsillanó szürke fény, megjelenik az a kegyetlen, és kilátástalan groteszk humor, amely olyannyira jellemző a nyolcvanas években csúcsra járatott Fleschre jellemző megrendezettségre. Talán a kezdeti posztmodern attitűd is kielemezhető ezekből a képekből: az üres, vagy mai szemmel nonszensz dolgokat hirdető táblák az üresség belső montázsaiként ironikus módon utalnak a hiánygazdaság és a reklámkultúra közel sem felhőtlen viszonyára. A láthatóvá és kiolvashatóvá váló hirdetésszöveg pedig sírkő megrendelésére buzdít. A pusztulást és a destrukciót általában valami új követi. Egy korszak végének képei ezek, amelyek még médiumreflexióval is bírnak: a maguk módján lerombolják azt a fotográfia tételt, amelyet a magyar fotográfia történetével foglalkozó, akkoriban egyedüli ilyen jellegű kiadványban, a táj és városképek kapcsán Hevesy Iván fogalmazott meg az 1950-es évek végén, melynek lényege, hogy „a fénykép optimista legyen, és ne adjon tápot az individualista törekvéseknek.”<sup>8</sup>



Flesch Bálint: *Dokumentarizmus*, 1976, 1981, színes papírkép, 502x595 mm © Flesch Bálint



Flesch Bálint: *Tündér*, 1976, 1981, színes papírkép, 595x502 mm © Flesch Bálint



### **A Rab Ráby téri kút, 1979**

Ez a töredékesen megmaradt,<sup>9</sup> így csak hét képből álló sorozat egy tematikus felhívás eredménye. 1979-ben a művészeti főiskolák másodjára rendezték meg a fesztiváljukat Szentendrén, ahová meghívták a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának tagságát is. Ez egyrészt a fotográfia főiskolai képzését pótló stúdió legitimációjaként is értelmezhető gesztus volt, másrészt, akárcsak az 1974-es Vajda Lajos Stúdiós kiállítás kapcsán, újra bizonyosságot nyert, hogy a művészeti gondolkodás Magyarországon is elkezdte a fotográfiát fontos médiumként kezelni. A fesztivál rendezőinek kérése, vagy a feladat kiírása a stúdió részére az volt, hogy fotográfiailag járják körbe a Rab Ráby téren található kútat. Ki-ki elemezze, és értelmezze a saját alkotói attitűdjé alapján. Flesch sajátos dokumentarista elveit feladva, a valósághamisítás, a montázs, a talált kép és a stúdiófotográfia lehetőségeit mutatta be, erősen konceptualista szellemiségben. Bauer Sándor a kritikájában így méltatta Flesch alkotásait: „Balla [...] és Flesch úgy csináltak, mintha tisztességesen lefényképezték volna a kútat [...]. A kútat aztán teljesen inadekvát kontextusokba helyezték, s ezzel szétfoszlatták a tisztesség omlékony fátylát. Az uralkodó látvány-konvenciók végletes elismerése által világítottak rá ezek tarthatatlanságára [...]. Pozitív kifejezésben negatív tartalmat érvényesítettek, aminek ironikus intellektusát a hely jelentősen növelte. [...] Látvány-poénjeikhez egy verbális is társult, egymással kontraszthatásban. [...] a magyar fotográfiában (és egyáltalán a fotográfiában) rendkívül ritka és ezért nagyon is támogatandó jelenség (ez). Pedig a létét indokoló körülmények megvannak: letűnőben van egy eddig uralkodott látvány-konvenciórendszer, amelynek természetellenességét néhányan – például ők – már látják, de eltűnése még messze van.”<sup>10</sup>

Flesch a továbbiakban is folytatta ezen letűnőben lévő, de még uralkodó konvenciórendszer lebontását.





Flesch Bálint: *Rab Ráby tér*, 1979, zselatinos ezüst, 240x180 mm © Flesch Bálint



## **Érzelmes és nosztalgikus gondolatok a női szépségről a századforduló fényképészetében egy tematikus feladat kapcsán, 1981**

Ez a második sorozat, amely egy tematikus feladat kapcsán jött létre. Az 1980-as évek elején uralkodó szecessziós nosztalgiára reflektálván a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója felhívást intézett a tagokhoz, s így Stalter György műtermében mindenki, aki akart, a saját modorában fejthette ki mondanivalóját a századforduló hangulatáról. Flesch is részt vett ezen a kétnapos alkotói *happeningen*. Nem volt elégedett az ott végzett munkájával, kölcsönkérte a kellékeket, és a lakásában rendezte meg a korabeli stúdióviszonyokat idéző enteriőrt. Saját elmondása szerint az akkoriban jelentkező, legfőképp Richard Hamilton nevéhez köthető szecessziós nosztalgiát jellemző, az ő olvasatában, sajátos *nyál- és giccstenger* megidézése volt a cél. Ez a sorozat a századfordulóra teljesen megmerevedett, sablonokat ismétlő stúdiófényképészet jellemzőit fedi fel, sajátosan ironikus módon. Kiemelt hangsúlyt kapnak a kellékek: a Flesch világára később is jellemző gúzsba kötő, már-már S/M hangulatot adó kötelek és különböző tárgyi protézisek, a háttérben látható súlyos szövetet idéző függöny, századfordulós asztal, oszlop, fotel hangsúlyosan a tér be- és megrendezettségét hivatottak bemutatni. Ezzel a felépített és megrendezett sorozatával gondosan bontotta le a századfordulós portréfényképészet stílárís jellemzőit, és épített fel egy ironikus, a fotografikus kép megrendíthetetlen igazságmondásának mítoszát lebontó, alkotott világot úgy, hogy a fotóelméleti teoretikusok által leírt metaforák is kibonthatóak belőle. Szerintem a sorozat egyik legfontosabb darabja az, amelyen a fotós letolt nadrágban, klottgatyában a favázás fényképezőgép mögött exponál, az előtérben pedig egy női láb látható, lehúzott cipzárú csizmában, a fotel sokat sejtető takarásában. Ez a csúcskép előhívja az Antonioni *Nagyítás* című filmje alapján Susan Sontag által bevezetett fényképezőgép – fegyver – falosz párhuzamot. „Embereket fényképezni annyi, mint erőszakot követni el ellenük, hiszen a fényképész úgy látja őket, ahogy ők sosem látják önmagukat, s olyasmit tud meg róluk, amit ők maguk nem tudhatnak; a fénykép az embert tárggyá minősíti át [...]”<sup>11</sup> Ez a tárggyá való átminősítés az a kioltási művelet, amely lehetővé teszi a fényképész számára, hogy témáját saját közlendője hordozójává avassa. A fegyver a kioltás metaforája, a falosz a megtermékenyítésé. Ennek a sorozatnak a kapcsán jelenik meg először Flesch életművének egy meghatározó alkotói eljárása, a lengőmaszk technika. Ezt a technikát Flesch itt a tizenkilencedik századi portréfényképészet termékeinek míves kivitelezését utánzó ovális keret létrehozása érdekében alkalmazta. Későbbi sorozataiban ezzel a labortechnikai eljárással törli el a teret, a perspektívát, és a valósághoz kötöttséget, hogy kompozícióit az egyenfehér sehollétbe száműzze.



### **Csoki, fagy, pipi, 1982**

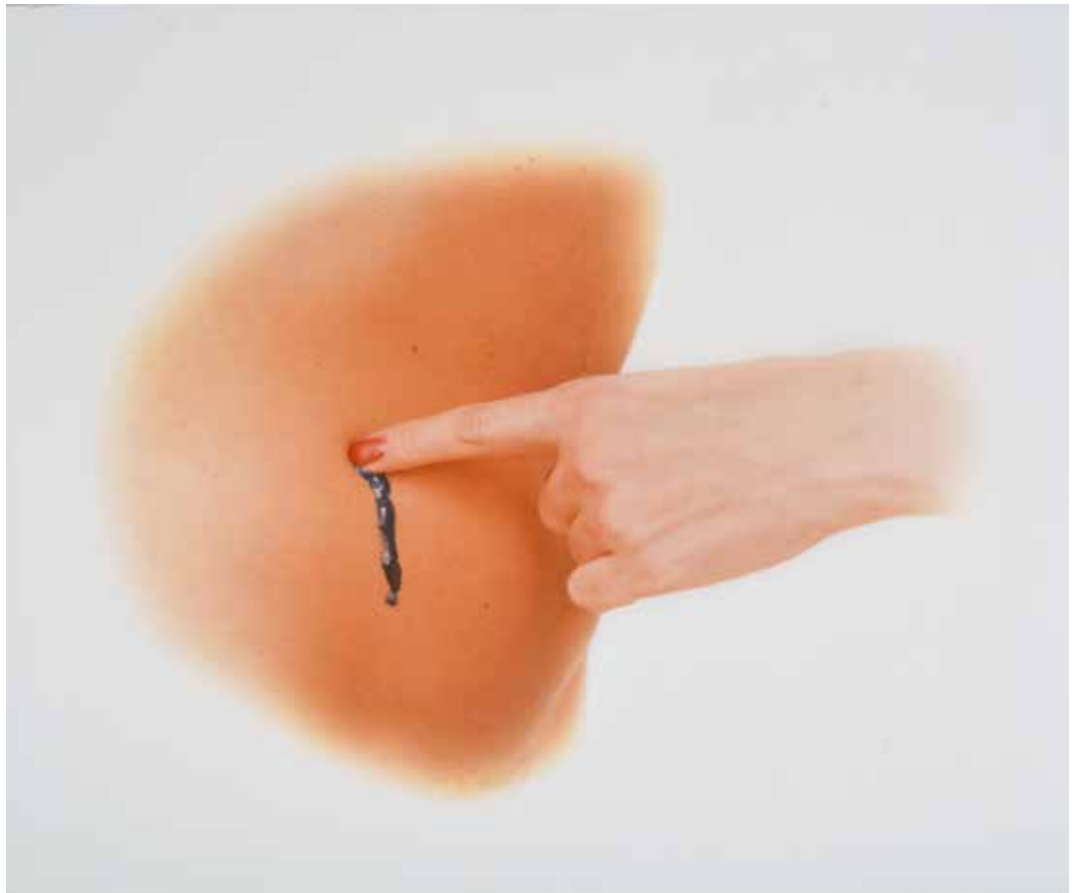
Ez a három képből álló sorozat először a Fialok Fotóművészeti Stúdiójának *Második* kiállításán szerepelt. Az *Érzelmes és nosztalgikus...* sorozatban elkezdett rendezői mód továbbfejlesztése figyelhető meg, és ez az a három kép, amelyben először jelenik meg a további sorozatokra jellemző egyenfehér *nemtér*.

A rendezői mód elnevezése Allan Douglass Coleman nevéhez fűződik, aki a hetvenes években jelentkező három alkotó: Leslie Krimms, Duane Michals és Arthur Tress munkái kapcsán állítja fel ezt a kategóriát. Ennek az attitűdnek a lényege dióhéjban az elfordulás attól a vágytól, hogy az objektív valóságot egy pillanatba sűrítsük, valamint a huszadik század nagy részében „uralkodó” tiszta fotografiai célkitűzésektől. Ez az attitűd fotografikus „módon” gondolkodik, de nem hisz a mechanikus szem és a levaszított pillanat mítoszában. Ellenáll a piktorializmus után és annak ellenében létrejött tiszta fotografiai irányzat egyik fő eredményének: a fotografiai sokszorosításban rejlő lehetőségeknek is. A fotót kiállításra készült, egyedi tárgyként fogja fel. Bár Fleschre az autorizált fotografiai tárgy tisztelete mindig is jellemző volt, a dekoratívabb installálás ezeknek a külön álló, de triptichonként értelmezhető, nagyméretű, egyedi kézi nagyításoknak a szokásostól eltérő, pink

paszpartuban történő prezentálásával kezdődött. Fleschnél a triptichon forma is más, a neoavantgárd szekvenciaformáktól eltérő módon valósult meg: ez az egyedi szekvencia forma inkább a fotografiai reprezentáció önkényességéről beszél, a három, egymással függő viszonyban lévő kép a stabil jelentés kialakításának lehetetlenségére példa. Ez a képsor meglepő módon értő „szemekre” talált, Forgács Éva a következő sorokkal méltatta kiállítási kritikájában: „A kiállítás legigazibb szenzációját számomra Flesch Bálint *Fagy-Csoki-Pipi* című sorozata jelentette. Noha képileg és technikailag erősen utal az amerikai kommersz reklámfotózásra (ez iróniájának egyik forrásává is tud válni), olyasvalamit sikerül megfogalmaznia, e műfajban egyedülállóan, ami mélységesen magyar és aktuális, s ráadásul sokrétűen, frappánsan, lényegbe találóan. Képeiről Dedinszky Erikának egy nemrég olvasott verse jutott eszembe: »[...] mutatóujj pisztolya int: mosolyogj! és te mosolyogsz és veled együtt egy ország a Mosoly országa. Mézes Micimackó Cuki Fagy Csoki Nyuszi / Anyu Nagy Puszi Dili Ország [...]»<sup>12</sup> Flesch, miképpen arra Forgács rámutatott a séma bemutatása helyett a sémává válás folyamatát illusztrálta. S remélte, hogy a következő kiállításon majd ez a színvonal lesz az alap.

Flesch Bálint: *Hideg ragacsos dolgok*, Liget Galéria, 1984 © fotó Flesch Bálint





Flesch Bálint: *Hideg, ragacos dolgok*, 1984, színes papírkép, 505x605 mm © Flesch Bálint

### **Nagy Meleg Rózsaszín, 1982**

Az Óbudai Pincegalériában nyílt kiállítás volt az apropója a 12 képből álló sorozat létrejöttének. Ez egy fontos információ. Flesch az egész sorozatot egy kiállítási lehetőség miatt hozta létre, így a képek végleges megjelenési formája is a kiállítási műtárgy. Ezek a képek is egyedi, színes kézi nagyítások, és a már ismertetett lengőmaszk technikával készültek. Mivel ezek installatív keretben és térben elképzelt alkotások, így veszítenek értékükből a nyomdai, vagy bármilyen

reprodukció folyamán. Az, hogy a sajátos képi tartalom, annak speciális nagyítási eljárása, egyedisége, amely az installáció mérete és milyensége okán is kilépett a fotó kétdimenziós teréből, és háromdimenziós objektként funkcionált, megkockáztathatóvá teszi a kijelentést, hogy a Magyarországon csak a kilencvenes évek közepén megjelenő fotografikus táblakép előfutárával van dolgunk Flesch alkotásainak esetében. A fotografikus táblakép teoretikusa, Jean-François Chevrier ugyanis a hetvenes években kitalált – itthon Beke László által népszerűsített



részlet az Óbudai Pincegalériában kiállított Nagy Meleg Rózsaszín sorozatból, 1982 © fotó Flesch Bálint

– fotó/művészet fogalom okozta különállás feloldódási lehetőségét gondolta kivitelezhetőnek, vagy épp vette észre a fotografikus táblakép megjelenésén keresztül: „Számos művész, újrhasználva a konceptualizmus gondolatiságát, újra alkalmazni kezdte, tudatosan és konzekvensen a festői modellt, hogy olyan műveket hozzanak létre, melyek különállnak és »festményszerű fotográfiákként« léteznek. Így nem mondhatjuk már azt, hogy a művészek között, akik fotográfiai műtárgyakat hoznak létre, akad egy-kettő, aki fotográfus. Nincs ennek már jelentősége.”<sup>13</sup> A következő sorok is érvényesek lehetnek Fleschre: „[a táblaképek] Kiállításra tervezett és előállított darabok, melyek feladata, hogy a nézőt szembesítsék a művel, gondolkodásra készítsék arról; ez az élmény ellentétben áll azzal a gyakorlattal, ahogy a fotografikus képekkel addig találkoztak, vagy azokra gondoltak az emberek. A táblakép fotográfiai értelemben vett »feltámasztásának« fő célja, hogy a kép objekt és a befogadó közötti szemléltői, kontemplatív

távolságot megteremtse. Ez a művelet nem táplál nosztalgiát a festészet iránt, és nem rendelkezik reakcionista impulzusokkal. [...] Nem arról van szó tehát, hogy a fotó mint tárgy a festmény rangjára és helyére emelkedik. Hanem arról, hogy a táblakép a fotográfiában újraaktiválja a töredékességről, a »nyitottságról« és az ellentmondásról szóló gondolkodást, tehát az nem egy mindent átfogó és szisztematikus rend utópiája.”<sup>14</sup>

A képeretként funkcionáló vatta számos értelmezési lehetőséget kínál. A szerzői intenció az akkoriban újra divatba jövő paszpartu és keret párosáról alkotott kritikai reflexió volt. Hogy ennek szükségességét megértsük, idéznem kell Szilágyi Gábor kritikájából, aki a kiállított alkotások esetében éppen a szerinte a túlzásba vitt installációt illetve kritikával: „Mindössze 12 nagyméretű színes képet állít ki a magát szerényen fényképésznek tituláló szerző [...], egy olyan korszakban, amikor sokan és nem mindig indokkal, fotóművésznek nevezik magukat.”<sup>15</sup>

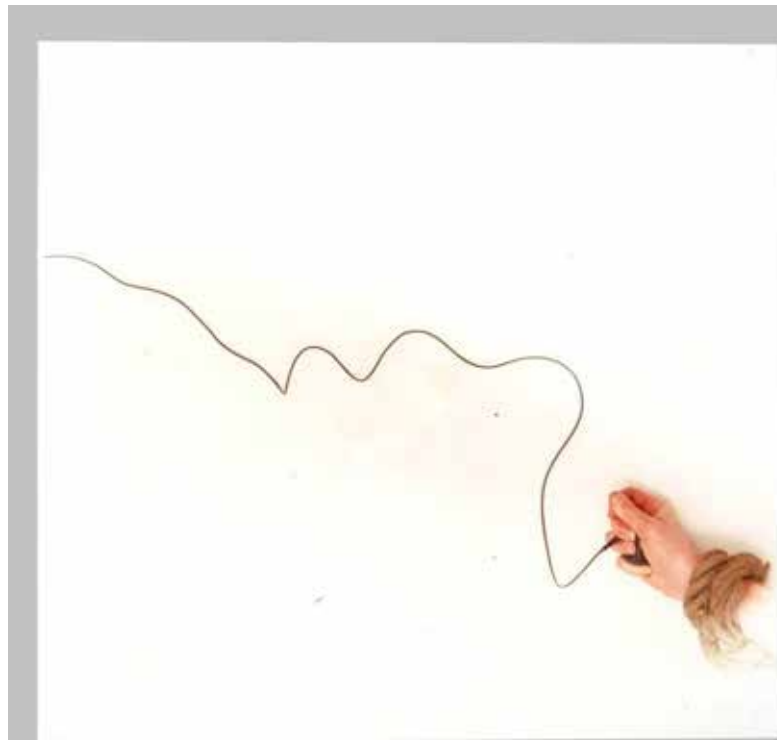
Flesch Bálint: **Csont és bőr**, 1983, színes papírkép, 595x505 mm © Flesch Bálint



A *Nagy, meleg rózsaszín* sorozatban is a rendezői mód jegyei fedezhetők fel. A *Henger* című képen látható szoba volt a műterem, ahogy mindegyik ezt megelőző, és ez után következő sorozatnak is. Flesch több esetben dolgozott fizetett színészekkel, de sokszor baráti szívességből szerepeltek neki modellek. Mindegyik felvétel előre megtervezett, leskiccelt vázlat alapján készült: köszönő viszonyban sincs már tehát Flesch alkotói attitűdje az akkoriban is többségben lévő riportos, valóságot tükrözni akaró gondolkodással. Flesch a saját fejében megszületett, és ettől talán még jobban „valóságú” kompozíciókat hozott létre, amelyek alaphangulata a szatíra. Hiszen úgy tudott komoly dolgokat bemutatni, ha komolytalannak álcázta őket. A sorozat egyik ihlető forrása a Nicholas Treadwell vezette londoni galériából induló Szuperhumanista irányzat volt,

amellyel Flesch egy londoni útján találkozott véletlenül. Az itt elmondottak jellemzik a későbbi *Csont és bőr* (1983) valamint a *Hideg, ragacos, dolgok* (1984) című képsorait is. Az elvont, allegorizáló megrendezett képsorok szarkazmusának ereje és minősége sem csökkent a továbbiakban, valamint a létrehozási motivációk is hasonlóak voltak az előző sorozatokéhoz. A *Csont és bőr* képsor a szentendrei Vajda Lajos stúdió *Úrkorszaki csont és bőr* tematikus kiírására született, a *Hideg, ragacos dolgok* című sorozat pedig Magyarország akkoriban egyik legprogresszívebb kiállítóhelyének, a Liget Galériának a vezetőjétől, Várnagy Tibortól származó felkérésre jött létre. A sorozathoz tartozó összefüggő gézkeret még mindig a „fotóművészek” túlzásba vitt keret, paszpartu cicomájára utalt, csak Flesch úgy érezte, a vatta vizuális hatását az előző kiállítások alkalmával már kimerítette.

Flesch Bálint: *Önarcképregény*, 1985, színes papírkép egyenként 505x505 mm © Flesch Bálint





Az *Önarcképregény* (1985) Flesch alkotói pályafutásának utolsó négy képből álló szekvenciája. A tovább gondolt szekvenenciaforma, az utólagos labormunkával végrehajtott manipuláció, amellyel az apró, de mégis hangsúlyos szereppel bíró motívumot, a csengőt „mozgatta”, Flesch munkásságának (addigi) tetőpontja. A hangsúlyos töredezettség, a különálló, de mégis egybe tartozó feldarabolt test krisztusi és fényképészeti utalásrendszere nem szorul magyarázatra. A csengőé azonban igen: a pozitív végkicsengetés a szocialista realizmus elvárt momentum volt, hogy jól végződjön minden történet, nehogy a dolgozók depresszívek legyenek, és az esztergapadnál szomorkodás helyett boldogan teljesítsék a normát. Ha alaposan szemügyre vesszük azt a csengőt a képen, észrevehetjük, hogy azóta is, némán csejeng.

<sup>1</sup> V. ö.: SZILÁGYI Sándor: „Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1964–1985”, *Fotókultúra* - U. M. K., 2007, 95.

<sup>2</sup> „A negyedik akcióra 1973 szeptemberében, pár héttel a boglári kápolna erőszakos bezárása után került sor, s voltaképpen ez volt a témája is. Címe: *Az emberszabású ketrec*, és tíz-tizenöt ember – a szűk baráti kör – vett részt benne Balázsovics Mihály költő csepeli házában kertjében. Az akció abból állt, hogy a Balázsovics építette faketreccel kellett valamit kezdeni.” SZILÁGYI Sándor: *l. m.*, 97.

<sup>3</sup> Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója azzal a céllal jött létre 1977-ben, hogy a különböző szemlélettel, alkotói szemlélettel rendelkező fiatal alkotók számára fotóművészeti műhelyként biztosítson teret a szakmai diskurzusoknak, az individuális és csoportos munkák létrehozásának. A Magyar Fotóművészek Szövetségének ifjúsági tagozataként szervezett előadásokkal és foglalkozásokkal pótolni igyekezett a fotográfiai felsőoktatás hiányát, valamint színopszis pénzzel élénkítette a progresszív fotográfiai munkák létrehozását.

<sup>4</sup> FFS színopszis, 1977, Flesch Bálint tulajdona.

<sup>5</sup> Öt színes fotó, egyenként 18x4 cm, In: II. EFB katalógus, 1980, 18.

<sup>6</sup> Például: „Városi miliók témakörében szeretnék összegyűjteni kiállítási célból várostáj-detaileket, melyek nem tudatos formaalkító emberi tevékenység

következtében nyerték el a külsejüket, hangulatukat, hanem spontán, mintegy a város életének melléktermékeként keletkeztek és esszenciálisan tartalmazzák annak karakterét, történetét, egyéb jellemzőit.” FFS színopszis, 1977.

<sup>7</sup> Mint például Kerekes Gábor, Pácsr Attila, Szerencsé János, Tímár Péter. V. ö.: SZILÁGYI Sándor, *l. m.*, 159–201.

<sup>8</sup> Hevesy Iván: *A magyar fotóművészet története*, Bp, 1958.

<sup>9</sup> A kiállított eredeti nagytások mind megsemmisültek a szabadtéri kiállítás után. Az itt látható képek kvázi autentikus vázlatok.

<sup>10</sup> BAUER György: „Én így látom”, *Fotóművészet*, 1979/3.

<sup>11</sup> Sontag, Susan: *Platón barlangjában*. ford.: Nemes Anna. Uő: *A fényképezésről*, Európa könyvkiadó, 1999, 23. old.

<sup>12</sup> FORGÁCS Éva: „A felszín vonzásában”, *Fotóművészet*, 1983/2., 27.

<sup>13</sup> CHEVRIER, Jean-Francois: „The adventures of the picture form in the history of photography”, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982*, Minneapolis, Walker Art Centre, 114. Németről angolra átültette Michael Gilson, angolról magyarra fordította Tóth Balázs Zoltán.

<sup>14</sup> *Uo.*, 120.

<sup>15</sup> SZILÁGYI Gábor: „Nagy, meleg, rózsaszín”, *Fotó*, 1983/1, 45.



Második rész

# AZ ÚZJÉ RENŐJÉ

CSÉKA GYÖRGY

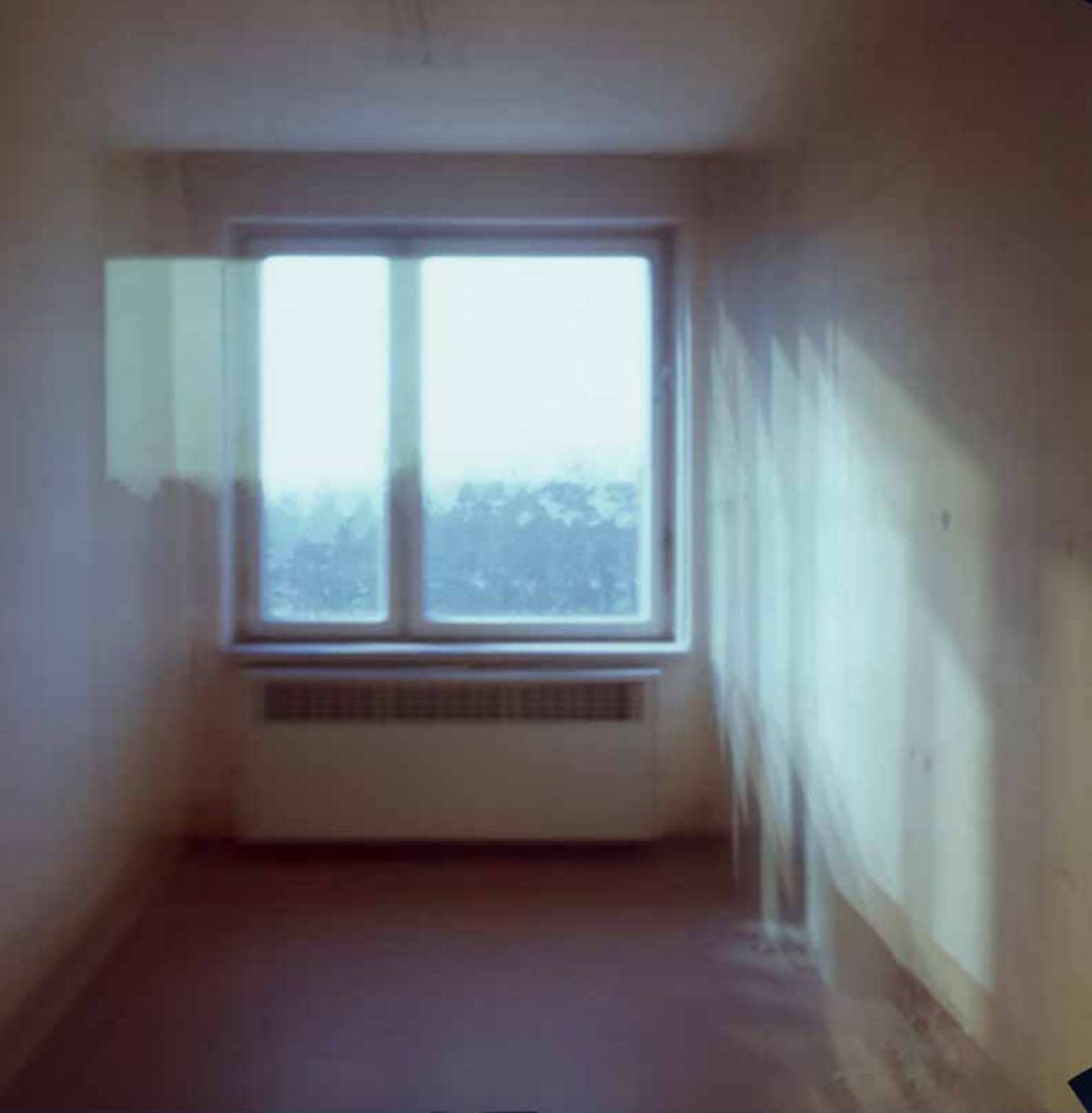
ŐSZ GÁBOR MŰVÉSZETÉRŐL



Ósz Gábor: **No.17. Prora project, 20 rooms (27.9.2002.)**,  
exp.time: 3h, camera obscura, ciba chrome paper,  
126,5x155,8 cm, Private Collection, Courtesy, Galerie  
Loevenbruck, Paris. © Gábor Ósz

A *The Prora Project* (2002–2004) sorozat a náci Németország építészetéhez, történetéhez kapcsolódó trilógia második tagja, amelyben az alkotó ismét egy gigantikus, torzóban maradt építménykomplexumba építette *camera obscuráját*, egy bizonyos látvány, pillantás felépítése érdekében. A Deutsche Arbeitsfront (DAF, Német Munkafront) nevű propagandaszervezet, az általa létrehívott Kraft

Ósz Gábor: **No.8. Prora Project, 20 rooms(12.7.2002)**, exp.time: 3h 15min,  
camera obscura, ciba chrome paper, 140,5x126,5 cm, Collection Stedeljck  
Museum, Amsterdam, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris © Gábor Ósz



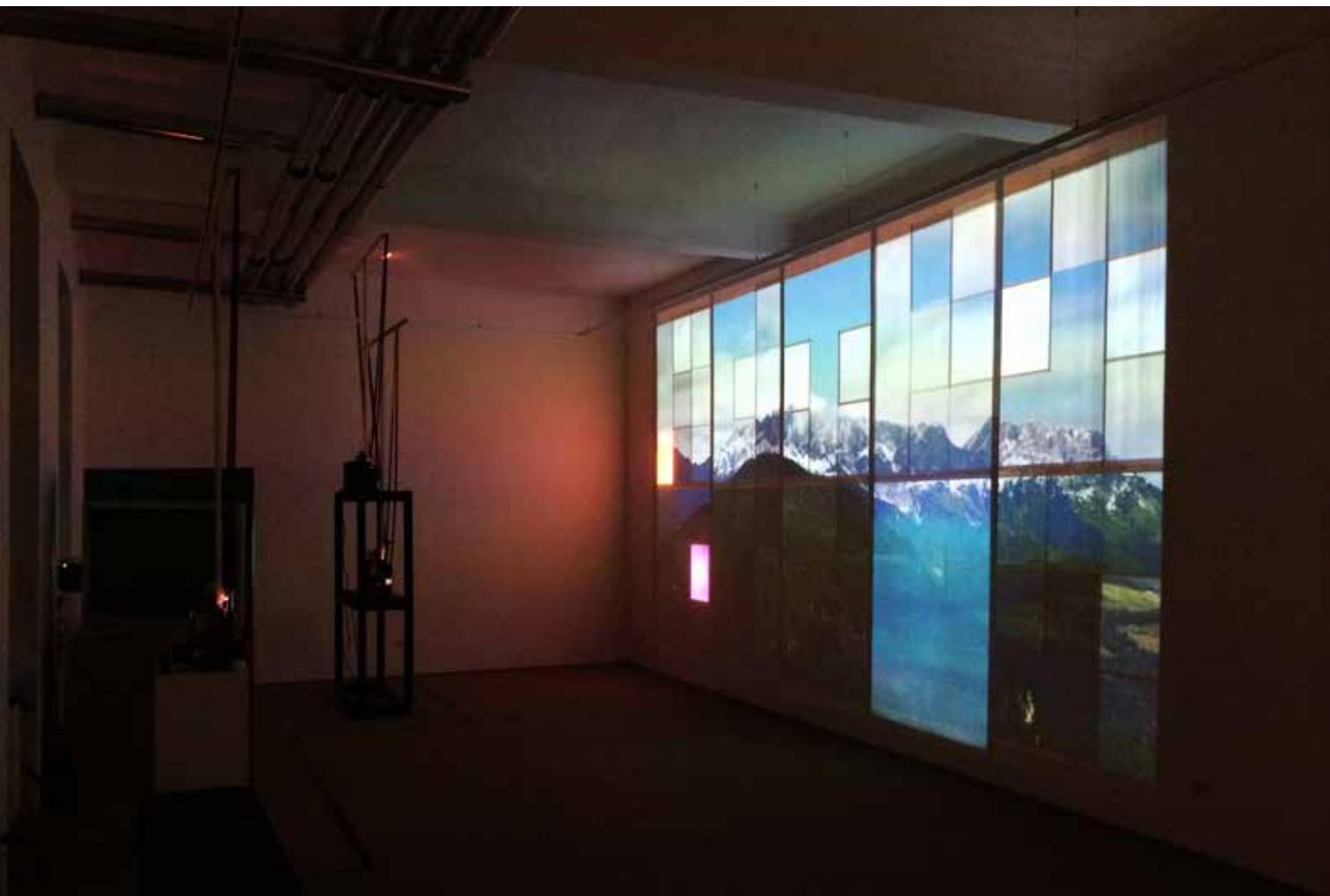
durch Freude (KdF, Erő az Örömből) munkásokból álló közösség számára kezdeményezte az akkori világ legnagyobb tengerparti üdülővárosának felépítését. A gigantikus, 4,5 kilométer hosszú, és 20 ezer főt befogadni képes épületkomplexumot Rügen szigetére, a tengerparttal párhuzamosan tervezték felépíteni. 1936-tól 1939-ig épült, 1941-re kellett volna átadni, de a háború kitörése megállította az építkezést. A komplexumot a helyszínen lévő Prora nevű halászfaluról nevezték el.

A hatemeletes, 11 ezer szobát magába foglaló épület egyik legfontosabb jellemzője, hogy mindegyik, egyenként 5 méter hosszú és 2,5 méter széles szoba a tengerre néz. Az épületkomplexum, akárcsak a bunkerhálózat, sohasem tudta betölteni azt a funkciót, amire szánták. A két projekt közös sajátossága, hogy méreteik miatt napjainkig nincs megoldva felhasználásuk. Gigantikus és kezelhetetlen mementóként nehezednek a tájra, elpusztításuk is túlságosan költséges lenne.

Az építmény célja tehát az lett volna, hogy a német munkásság szabadidejét keretek közé szorítsák, és irányítsák, azaz, hogy a lehető legtöbb munkást ugyanabban a kollektív élményben részesítsék és kovácsolják össze, ami vizuálisan is kifejezésre jutott az ugyanarra a látványra, vagyis a tengerre néző ablakok segítségével. Ősz Gábor a munkájában ezt a soha meg nem valósult, soha meg nem formálódott kollektív tekintetet, pillantást rekonstruálta. Képeinek kerete jelen esetben egy-egy szoba volt, de inkább: szobák sokasága, mivel hatalmas, mozgó lyukkamerájával az adott szoba ajtókeretét hézagmentesen kitöltve készítette el képeit, mégpedig egyetlen képben hozzávetőlegesen 18-20 szoba látványát rögzítette. Pontosabban azt, amit a szoba ablaka, és egy virtuális tekintet lát. Az „ugyanazt”. A képek, a *Liquid Horizon* képeihez hasonlóan nem a tárgyat képezik le, illetve, már az is problematikus, ez esetben, mi a tárgy(?), hanem magát a képalkotást, annak a keretét. A szobákból látható panorámából még kevesebbet látunk, mint a bunkerből láthattunk, mivel a tekintet és az apparátus hátrébb húzódik, és majdnem

az egész szobát rögzíti. Így az ablak, az ajtóval átellenben helyezkedve el, a szoba túlsó határát alkotja, az innensőt az ajtóban lévő, az ajtóból benyúló lyukkamera. Ismét egy kamera belsejében állunk. A nem láthatóságnak azonban másik oka is van, mert, azzal ellentétben, ahogy a bunkerekből láthatót azért nem láttuk pontosan, mert az idő, a hosszú expozíció elmosta a látványt, itt a kollektív tekintet, a szobák egymásra fényképezése semmisíti meg a láthatót. Mintha húsz tekinteten kellene egyszerre átnéznünk. Minden elmozdul kicsit, elhomályosodik és végeredményben, az egymásra halmozódás miatt eltűnik. A képek, látványok kioltják egymást. Ahogy a *Spomen* szobrainál, Ősz itt is megmutatja összefüggés problematikuságát az épület és annak propagandisztikus jelentése és célja között. Mert, ha minden munkás ugyanazt a voltaképp üres horizontot szemléli, a tenger majdnem változatlan képét, akkor ettől hogyan lesz a náci ideológia jobb híve, hazafi, közösségi, és engedelmes polgár? Hogyan fejez ki egy ideológiát a semmi uniformizált látványa?

Ősz Gábor: *Installation view with work Das Fenster*, multi-layered installation with looped color single channel HD projection & analogue 16mm film loops, at Van Der Grinten Gallery, Cologne, 2014. Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne ©Gábor Ősz





Ósz Gábor: *Installation view with work Das Fenster* multi-layered installation with looped, color single channel HD projection & analogue 16mm film loops, at MUDAM Luxembourg, 2015. Courtesy, Van Der Grinten Galerie, Cologne ©Gábor Ósz

A trilógia harmadik része, a *Das Fenster* (2012–2013) egyetlen ablak, keret és egyetlen tekintet rekonstrukciója, Hitleré. Ósz megalkotja egy installációban Hitler bajor alpokbeli nyaralójának, a Berghofnak az ablakát, amely nyaralót a háború végén bombatalálat ért, kiegészít, de mégis zarándokhelyül, turistalátványosságként szolgált egészen 1952-ig, amikor az amerikaiak felrobbantották. Ahogy a trilógia első két sorozatában, most is valami nemlétezőnek a megmutatása történik meg, és ismét egy igen tudatosan megtervezett látványé, pillantásé, képkereté: „Az épület tervezésénél ugyanazzal a koncepcióval találkoztam, mint a Proránál vagy a *The Liquid Horizon*-nál: az épület pontos látványának kisserkesztése egy átgondolt stratégia következménye volt. Hitler vázlatot készített az ablakról és azt egyeztetette egy építésszel. Mint ahogy azt meg is jegyezte egyszer: a ház az ablak köré épült. Talán az sem volt véletlen, hogy a háború második felében, amikor az már rosszabbul állt, Hitler egyre többet tartózkodott Berghofban. Bízott abban, hogy a hegy sugallta erő talán segít majd megfordítani a háború kimenetelét.”<sup>1</sup>

Ósz a megmaradt fotók és dokumentáció alapján rekonstruálja az ablakot, és az abban megmutatkozó látványt, amely oly nagy hatást gyakorolt Hitlerre. Az ablak formája a mozivászonra hasonlított, és 10 nagyobb osztáson belül 6 kisebb ablakra bomlott, az ablakok arányai viszont egy álló kisfilmes negatívkočka arányaival egyeznek meg, így a látvány egyszerre idézi a film és a fotó médiumát is. A mű egy, az ablak méretével megegyező, 8×4 méteres vetítés, amelyben a helyszínen, a nyaraló ablakának kiszámolt pozíciójából felvett filmet

látunk a hegyekről. A vetítés végtelenített, kivilágosodik, majd elsötétül az ablak, de fokozatosan, eltűnnek a kis részletek, osztások, majd a nagyok is, ironikusan utalva a kép konstrukció voltára. A vetítés komplex módon történik, mert a digitális filmmel összekeveredik a két analóg vetítő tükörrel állóba fordított képe is. A sűrű négyzethálós ablak Dürer rajzoló hálójára, rajzoló apparátusára emlékeztet, ahogy nevezetes munkája, az *Unterweysung der messung mit dem zirckel un richtscheyt in Linien ebenen unnd gantzen corporen*<sup>2</sup> egyik metszetén ábrázolta: a metszet jobb oldalán a művész merőn nézi a kép középpontjában lévő négyzethálón keresztül a baloldalon heverő, majdnem teljesen meztelen modelljét, miközben egy előtte fekvő, ugyancsak négyzethálós papírra lerajzolja.

Az ablak, a háló az ábrázolás, és a megfigyelés pontosságát, méretarányosságát, és természetesen tudományosságát, objektivitását jelzi, de a nézőnek a látvány fölött gyakorolt uralmát is, hiszen az egyébként amorf, határtalan és strukturálatlan láthatót, a tájat, a természetet a négyzethálós kerettel, vagy épp bunkerréssel a megfigyelő saját rendszerének, pillantásának igájába hajtja, annak alárendeli, rendszerezzi, uralja. Értelmet, jelentést visz és tulajdonít a láthatónak. Ahogy Nietzsche megjegyzi kései töredékei egyikében: „Az egész megismerő apparátus absztrakciós és egyszerűsítő apparátus, és nem a megismerésre irányul, hanem a dolgok *leigázására*: a »cél« és az »eszköz« olyan messze vannak a lényegtől, akár a »fogalmak«. A céllal és az eszközzel leigázzuk a folyamatot (*kitalálunk* egy felfogható folyamatot!), a »fogalmakkal« viszont a dolgokat, amelyek a folyamatot elindítják.”<sup>3</sup>

Hitler alapvetően saját filmjét és saját fotóalbumát építteti meg a nyaraló ablakával. Saját vízióit, saját jelentését olvassa ki az ablakban megjelenített képből. A rekonstrukció, a mű így minden fotografiai vagy filmes leképezés objektivitását is erőteljesen ironikus kontextusba helyezi, felmutatva annak semmisségét. Mivel, ahogy korábbi projektjeiben is láhattuk, semmilyen megfigyelés, látás, leképezés nem ártatlan és nem beavatkozás-, hamisítás-mentes, hanem pusztán konstrukció. Megalkotjuk, amit látni szeretnénk, majd ezt úgy fedezzük fel a látványban, mint tőlünk független magánvalót, „objektivitást”, ahogy Nietzsche megfogalmazta: „Az ember a dolgokban végső soron csak azt találja meg, amit ő maga tett bele; ezt a megtalálást nevezik tudománynak, a beletélt művészetnek, vallásnak, szerelemnek, büszkeségnek.”<sup>4</sup>

Hitler rekonstruált ablaka és pillantása, bár ez esetben látszólag, képpel és látvánnyal telített, hiszen nem egyetlen állóképben kell az idő múlását megfigyelni, vagy egyetlen képben 20 másikat, mert jelen esetben mozgóképet látunk, felismerhető elemekkel, mégis ugyanazt a semmit érzékeljük, mint a trilógia másik két elemének képeiben. Mert a látványból éppen a leglényegesebb elem hiányzik, a jelentés-, és az értelemadó pillantás. Hiába a látványt rendszerező és uraló ablakkeret filmes, fotografiai apparátusa, mi sohasem azt fogjuk látni, amit Hitler látott, ekképp: nem látunk semmit.

A *Camera Architectura* további projektjében a *Travelling Landscapes* (2002, 2005) sorozatban a kamera egy vonat hálófülkéje, a képek egyetlen konkrét vonatút során készültek az elsuhanó tájról. Első pillantásra mintha a *Liquid Horizon* képeit, elmosódó, eltűnő tájait látnánk. A látvány eltűnésének azonban most más oka van. Ez az ok pedig a sebesség. Ősz itt mintha megfordítaná az egyenletet, hiszen nem a lassú záridő alatt elmosódó, egymásra halmozódó látványt rögzíti egy fix pontból, hanem a kamera kezd el nagy sebességgel mozogni, és menet közben rögzíteni. A kép pedig immár nem órák történéseit, egy folyamatot rögzít, hanem a sebesség által eltüntetett, szétszakított látványt. A projekt ismét kép és mozgókép metszéspontjában jön létre, ez esetben a *camera obscura* által készített képek mellett, a kamerában film is rögzítésre kerül, ami a későbbiekben végtelenített módon jelenít meg, és ami egy további reflexiós síkot teremt a műben. A munkában egyszerre látjuk és nem is látjuk, ami rögzítésre került. Ami közvetlenül rögzítésre kerül a lyukon keresztül, azt a sebesség megsemmisíti, ami pedig közvetetten, a lyukon és egy másik apparátuson keresztül rögzítésre kerül, az a sokszoros közvetítés miatt marad távol tőlünk. Ősz az utazó szemet modellezi, és bár a valóságban sokkal több részletet érzékelünk nagy sebességű mozgás közben, lényegében mégsem tudjuk a láthatót feldolgozni, éppen, mert túl nagy az információ sebessége. Érzékelésünk így illuzórikus, nem látjuk, hogy mennyire nem látunk semmit.



Sebesség és kép, sebesség és érzékelés kontextusának egymásba játszása óhatatlanul Virilio gondolatainak kontextusába is illeszkedik: „A sebesség úgy bánik a látással, mint nyersanyaggal, a felgyorsulás következtében utazni olyan, mint filmezni, nem annyira képeket, inkább új, valószínűtlen, természetfölötti emlékezeti nyomokat előállítani.”<sup>5</sup>

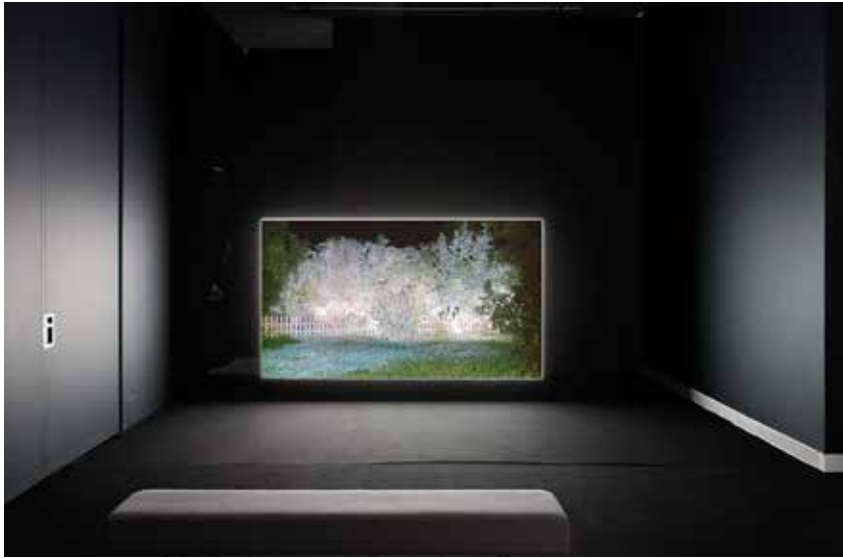
Ősz Gábor: *No 6. Permanent Daylight* (12–16.jan. 2004.), exposure time: 4 nights (5 pm – 8 am), caravan as camera obscura, ciba chrome paper, 148x156 cm, mounted on plexy glass, Colletion Achmea, Netherlands, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris ©Gábor Ősz

Ósz Gábor: **No 1. Permanent Daylight** (5–8 dec 2001), exposition time: 3 nights (6 pm – 8 am), caravan as camera obscura, ciba chrome paper, 91,5x162 cm mounted on plexy-glass, Private Collection, Monaco, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris. © Gábor Ósz



*Permanent Daylight* (2003–2004) sorozatában Ósz egy lakókocsit alakít lyukkamerává, és fotózza éjszaka az Amszterdam és Hága határában lévő üvegházakat, az üvegházak fényét. Ezekben az üvegházakban, hogy a virágok szakadatlanul fejlődni, nőni tudjanak, és így eladhatóvá váljanak, profitot termeljenek, folyamatos a mesterséges megvilágítás, sohasem megy le a nap. A művész a mesterséges nap fényét rögzíti, illetve e fény segítségével azt, ami a lakókocsiján kívül van, az egyébként sötétségbe burkolózó tájat. A sorozat ismét zavarba ejtő a tekintetben, hogy mit is rögzít a kamera, és mi a kép tárgya? Ósz megfigyelő, és rögzítő állása azonban ugyancsak a technológia sebességével függ össze, mert egy elvben bármikor helyváltoztatásra képes autó fogadja be a fény képét. Kétféle, de alapvetően mégis ugyanaz a gyorsulás rohan itt egymásba, és rohan el egymás mellett. A sebesség további dimenziója, amikor a mesterséges nap által megnövesztett virágokat a világ nagy virágpiacaira juttatják kamionokkal, repülőkkal, azaz a lehető legnagyobb sebességgel, hogy útközben megőrizzék frissességüket, és így eladhatóvá váljanak. A sebesség megsemmisíti a teret és a koordinátákat, hisz egy japán férfi olyan virágot vásárolhat barátnőjének, amely akár még pár órával azelőtt is, több ezer kilométerre volt egy örökké fényes üvegházban.

A mesterséges fény, ahogy a virágokat, úgy a lyukkamera képeit is folyamatosan táplálta, mivel a képek nem egyetlen, hosszú expozícióval készültek, hanem többel, 3–4 éjszaka folyamán adódott össze az a fény mennyiség, ami *életre hívta* a látványt.



Ósz Gábor: **Blow-up** (2010), color and black and white single channel HD projection, duration: 8' 3", Installation view at LUMO, Budapest 2013, Courtesy, Vintage galéria, Budapest © Gábor Ósz

*Constructed View* (2004) című sorozatában Ósz korábbi munkáihoz képest szinte a nullára szorítja beavatkozását a látvány előállításánál. Korábban apparátusát egy kerethez, egy látványhoz igazítva választotta ki, döntötte el a rögzítés milyenségét, azaz a *camera obscura* nyílásának méretét, látószögét, a lyuk kidolgozottságát, ami a kép élességi viszonyaira is hatással van stb., most már ebbe sem avatkozva bele, adottnak veszi egy kamera legfontosabb részét, a képkészítőt, vagyis az objektívet, jelen esetben a lyukat. Kamerája bizonyos értelemben talált tárgy. Egy sokemeletes betonépítmény építési technológiája következtében, a betonelemekből, megszilárdulásuk után eltávolítják a merevítő formához korábban szükséges vékony fém rudakat, így az anyagban, szabályos sorokban kicsi lyukak keletkeznek. Ezek a későbbiekben, az épület befejezése után eltűnnek, láthatatlanná válnak. Ebben a köztes, átmeneti fázisban, felbukkanásuk és eltűnésük között használta fel az alkotó a réseket, kamerát építve köréjük. Így a kamera-, és képkészítésnek bizonyos értelemben itt is köze van a sebességhez és a technológiához, hiszen a semmiből felemelkedő, meghatározott ütemterv és határidő szerint növekedő építménynek az egyik építési fázisába ékelődik be az alkotó, és rögzíti azoknak a

látványoknak a képét, amelyeket az épület lát, amelyeket ilyen formában emberi tekintet sohasem látott és nem is fog látni, mert a képkészítő eszköz eleve rejtett, és eltűnésben van. A lyukak képkészítő potenciálját tisztán a beton minősége, a fal vastagsága határozza meg, és mivel a falak vastagok, a lyukak inkább csőszűrűk lesznek, nem hasonlítanak egy átlagos *camera obscura* képkészítő eszközre. A képek több lyuk képét rögzítették, hosszú expozíciós idők alatt, több alkalommal. A létrejött kép hasonlatos egy megsokszorozott sztereóképhez, amelyet több, egymástól épphogy eltolt perspektívából látunk, kicsit olyan, mintha távcsövön keresztül néznénk, amit látunk. A látvány megsokszorozódik, szétszóródik és felbomlik. Mert melyik az „igazi” kép? Hogyan olvassuk össze a képek sokaságát egy képpé?

A *Space Monochrome* (2006) kicsit másként mutatja meg az Ősz legjobban érdeklő problémáit. Kiürített, eladásra kész lakásbelsőket látunk táblakép méretben, monokrómban. A képek befogadásánál viszont zavar keletkezik, mert textúrájuk különbözik a fotográfia megszokott textúrájától. A képek digitális készülékkel készültek, amely fényképezőgép felbontóképességét messze meghaladó méretű képeket





Ósz Gábor: **Blow-up** (2010), color and black and white single channel HD projection, duration: 8' 3", Installation view at LUMO, Budapest 2013, Courtesy, Galerie Loevenbruck, Paris © Gábor Ósz

tervezett az alkotó, így a pixelek közötti ürességet, hiányt ki kellett tölteni, azaz önmagával kellett klónozni a kép pontjait egy szoftver segítségével. Ahogy az alkotó hangsúlyozta, és ami egész munkásságára jellemző, a szoftver, vagyis az apparátus minden módosítás, vagy beavatkozás nélkül, teljesen automatikusan végezte el a műveletet. A végleges képet, amelyben így arányaiban a „nem valós”, klónozott pixelek dominálnak, egy gép készítette, többféle értelemben és fázisban. A létrehozott textúra viszont, paradox módon, inkább a festmények semmilyen értelemben nem gép által alkotott textúrájára kezd el hasonlítani. Az apparátus a képben megpróbálja eltüntetni saját nyomait. Másnak mutatja magát, mint ami, létrehoz egy valóságosnak tűnő látszatot, ami mintha az ember kezének nyomait, jeleit hordozná, holott csak egy automatika klónozó programjának eredménye. A képeket nézve eldönthetetlen, mi a *valós*. Mi egy tárgy képe, és hol kezdődik, meddig tart az üresség, a hiány, illetve annak elfedése? Van-e még egyáltalán olyan, hogy valódi információ? Mennyi információ szükséges egy szoftver számára, hogy élvezhető, sőt megtévesztő, valami másra hasonlító képet generáljon?

A kép egyszerre jeleníti meg tárgyaként, és hordozza anyagában, technikai előfeltételeként az ürességet,

jobban mondva: az ürességnek klónozással elfedett, kitöltött nyomait. Az üres hely, a dolgok hiánya kívülről felemésztja a képet, de fel is kínálkozik a befogadó számára, hogy töltsé azt ki jelentéssel. A jelentésadásnak is kell, hogy legyen kiindulópontja, eredete, és ez nem lehet más, mint a kép. Így a befogadó értelmezése során ugyanazt „műveli”, amit a szoftver automatizmusa, klónozik.

A *The Colors of Black & White* (2008) és a *Blow-Up* (2009) munkák a fekete-fehér fotográfiát, és ennek „valóságtartalmát”, a valósághoz való viszonyát érintő vizsgálódások eredményei. Elképzelését így körvonalazta az alkotó: „Mindig zavartak a fekete-fehér negatív képek. Kísérleteim során minduntalan visszakunorodtam ehhez a problematikához, illetve a fekete-fehér határainak a kitágításához. Nagyon izgatott, hogy miként lehetne olyan képeket létrehozni, amelyek a készítés pillanatában fekete-fehérek ugyan, fekete-fehér papírra készülnek, de pozitív képet hoznak létre. Rájöttem, hogy ez csak úgy lehetséges, ha a valóságot fordítom át negatívba, s akkor a végleges képe lesz pozitív.”<sup>6</sup>

Valóban különösnek tekinthető, hogy a fotográfia úgy vívta ki, és őrizte meg a valóságot szinte tudományos

objektivitással tükröző, dokumentáló „jó hírt”, hogy a fekete-fehér fotókat látva egy teljesen látványos, semmilyen módon nem rejtett, szinte durva absztrahálás művét érzékeljük. Hogyan volt lehetséges, és hogyan lehetséges ma is a fekete-fehér fotót, ami ráadásul egy megfordítás eredményeként jön létre, a valóság tükröként értékelni és érzékelni? Hogyan lehet egy médium hitelességéről beszélni, erről évtizedeken át vitázni, amikor teljesen nyilvánvalóan különbözik a láthatótól, alapvetően és mélyen hamis. Mert azt mondani, hogy a fekete-fehér fotó „igaz”, mert a valóság látszatát elvonatkoztatva annak lényegét mutatja meg, azt jelenti, hogy előre tudjuk, eldöntöttük, mit tekintünk szubsztanciának, mit akcidienciának. Mit lényegesnek, mit lényegtelennek. Azaz eleve és nyíltan lemondunk bármiféle, amúgy alapvetően lehetetlen objektivitásról, tárgyilagosságról, mert tudjuk, mit akarunk látni, és azt is látjuk! A látás bármennyire is magától értetődő, objektív és szinte pusztán fiziológiai adottságnak tűnik, eleve performált, és a tudat, az értelmezés határozza meg. Ekképp már a fotográfia feltalálása előtt eldöntötte az ember, hogy ez az apparátus igaz és objektív, így a képek színe, minősége, elkészítési módja stb., hosszú-hosszú ideig nem ingatta meg ezt a meggyőződést, paradigmát, hiszen az nem a tapasztalati valóságból eredt.

Ősz egy radikális áthelyezéssel és megfordítással mutatja meg a (fekete-fehér) fotográfia nem mimetikus fenomenóját: a valóságot hamisítja meg, és festi olyanra, hogy az egy (hamis, nem valós) fekete-fehér negatívon mégis pozitívnak tűnjön, azaz igaznak. Munkái, melyek önleplező képpárokból és hozzájuk kapcsolódó, ugyancsak önleplező filmekből állnak, igen sikeresen zavarják össze látásunkat és érzékelésünket, így biztonságunkat a valós és annak látványa és képmása viszonylatában. A *Blow-Up* filmjében a kamera folyamatosan, megszakítás nélkül siklik át a „valós”/hamisított látványon az „igaz”/eleve hamis látványra. Nem pusztán összekeveredik a valós a nem valóssal, a

látvány a reprezentációval, a nappal az éjszakával, hanem eldönthetlenné válik, mi mivel keveredett össze. Ősz munkája az érzékelési és képalkotási alapokat ingatja meg, azaz, egy olyan képzavarral élve, ami bizonyos értelemben analóg a munkával: kihúzza a szemünk alól a biztos talajt. A film, Ősznél egyébként szokatlan módon, egy másik mű, Antonioni *Nagyítás* (1966) című filmjének kontextusát is megidézi címében és beállításában. Már csak azért is, mivel a fotókultúrában talán ez a legfontosabb, leggyakrabban hivatkozott alkotás, nincs olyan fotós, aki élete során valamilyen értelemben ne állt volna a hatása alatt, továbbá, mivel éppen a valóság megismerhetőségét, és mindebben a fotográfia szerepét is tematizálja.

Három filmes munkája, az *Ontology* (2011), *Tautology* (2012), *Fenomenology* (2013) szorosan összetartozik, és a tükrözés, öntükrözés, önreferencialitás témakörét járják körül. Mindegyik munka más-más módon, de egy alapvetően végtelen, öntükröző, önmagára hajló alakzat. Ősz ezekben a művekben, talán minden eddigi alkotásánál radikálisabban a tárgynak a leghalványabb nyomát is eltünteti, és kizárólag a reprezentáció tiszta működését mutatja meg. Ezekben a mozgóképekben csak a kép, az ábrázolás kerete marad meg, illetve az sem, hanem a pusztá képformátumé, hiszen mindegyik vetítés kezdetben egy üres filmet vetít, azaz csak magát a vetítést. A tárgynélküliség dekonstruálja médiumát, hordozóját, a filmet, mivel egy üresen pergő kockákban megszűnik a narratíva, az üresség megsemmisíti mind az időt, mind a teret, ami marad, az üres tartam, és a fény, a fény képe, ami nemcsak önmagát világítja meg, hanem a teret is, amiben a vetítés pereg. A gondolatok korai előképe már a *The Picture of Light* (1995) munkájában is ott van, amelyben egy térbe lógatott pauszpapírra vetítette egy villanykörte képét, amely így ugyanazt a funkciót töltötte be, mint „eredetije”, a villanykörte, vagyis megvilágította a teret.

A munkák az ürességgel és a csak önmagára vonatkozó rögzítéssel foglalkoznak, de sok esetben igen szofisztikált módon. A kezdetben üres film, azaz a semmi történése, a kép fénye az egymás után következő reflexiók miatt egyre távolibb lesz, míg szinte eltűnik. Ősz ugyanis lefilmezi az üresen pergő filmet, majd egy következő fázisban ezt a filmet is lefilmezi, és így tovább. A filmezés filmezésében bonyolult, egymásba csavarodó terek és héjszerkezet jön létre. A *Tautology* esetében a kamera a három üres, fénylő kép, vetítésének képét pásztázza végig minden alkalommal, majd „tölti vissza” a filmet a vászonra és veszi fel újra. A befogadó kezdetben egy szinte vakító, fénylő teremben áll, ami egyre inkább elsötétedik, mivel a sorozatos reflexió eltűnteti, elemésztja a kép fényét. A kamera pásztázása során önmagával, az apparátussal is szembenéz, mivel felemelkedik és belenéz a fény forrásába, a projektor fényébe. A felemelkedő kamera mozgása és az érzet, amit ez kelt, olyan, mintha egy börtön rabja emelné fel a fejét és nézne fel rabtartóijára. A vetítés alatt hipnotikus zene szól, és egyfajta meditatív hangulatba ringatja a befogadót, aki bár egy filmet néz, mégis az önmagába csavarodó semmit nézi, az üres tartamot, ami megsemmisíti az idő-és térérzékelést.

Az *Ontology* végtelen spirálja egy fokkal bonyolultabb struktúrájú, itt egy üresen pergő analóg filmnek nem pusztán a képét, a vetítívásznat pásztázza a kamera, hanem a vetítő eszközt, továbbá a térben a vetítőből látványos alakzatot felvéve kifutó, majd oda visszatérő filmszalag útját is. A lefilmezett vetítés képét visszafűzi a vetítőbe, majd újra lefilmezi, és ezt tovább ismétli. Ősz tautologikus és öntükröző filmjeivel az ismétléssel, mint olyannal is játszik, hiszen a látvány minden egyes spirálját egy-egy megismételt felvétel okozza, az ismétlés azonban mégsem ismétlés, mert minden alkalommal több kerül a filmre, igaz, ez a több önmaga ismétlése, replikája, klónja. Az ismétlés egyszerre ismétlés és differencia.

A vetített képen és magában a térben is látjuk ugyanazt, vagyis az üresen pergő film útját, a vetítés önmagába csavaródását. Az installációt nem kíséri zene, csak az üresen, majd önmaga képével telítődő filmszalagok görgőkön való futásának csikorgó hangja hallatszik. Egy régi, rosszul működő, elavult gépezet működését felidéző monoton recsegés, a zakatoló hang valamiképp ironikusan, és szinte viccesen ellenpontoszza a voltaképp igen szigorú, egyre bonyolultabb spirálba csavarodó látványt.

Ősz Gábor munkáiban kicsit Albertihez hasonlatosan cselekszik: „Mindenekelőtt oda, ahova festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.”<sup>7</sup> Albertivel ellentétben azonban megmarad *annak* szemlélésénél, hogy mit is jelent a kép, és az hogyan működik. Nem „fest” oda semmit, csak magát a festést, színről színre. Megfigyeli, mi történik a reprezentáció előtt és közben, és mi a jelentése mindennek a valóság vonatkozásában.

Ősz problémafelvetései, munkái, amelyek egyszerre művek és értelmezések, aláaknázzák kép-, és valóságérzékelésünket, értésünket. Példás aszkézissel lép egyre visszább az apparátustól, és hagyja, hogy az saját maga mutakozzon meg, és tárja fel azt az illuzórikus, folyamatosan összeomló rendet, amit reprezentációnak nevezünk.

<sup>1</sup> „Szemtanúk vagyunk vagy nézők? Ősz Gáborral beszélget Kerekes Anna”, *Balkon*, 2011/11–12, 11. [http://epa.oszk.hu/03000/03057/00040/pdf/EPA03057\\_balkon\\_2011\\_11\\_12\\_06-15.pdf](http://epa.oszk.hu/03000/03057/00040/pdf/EPA03057_balkon_2011_11_12_06-15.pdf) 2018. 08. 30.

<sup>2</sup> DÜRER, Albrecht: *Underweysung der messung mit dem zirckel un richtscheyt in Linien ebenen unnd gantzen corporen*, Nürnberg, 1538. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/77620/> 2018. 08. 30.

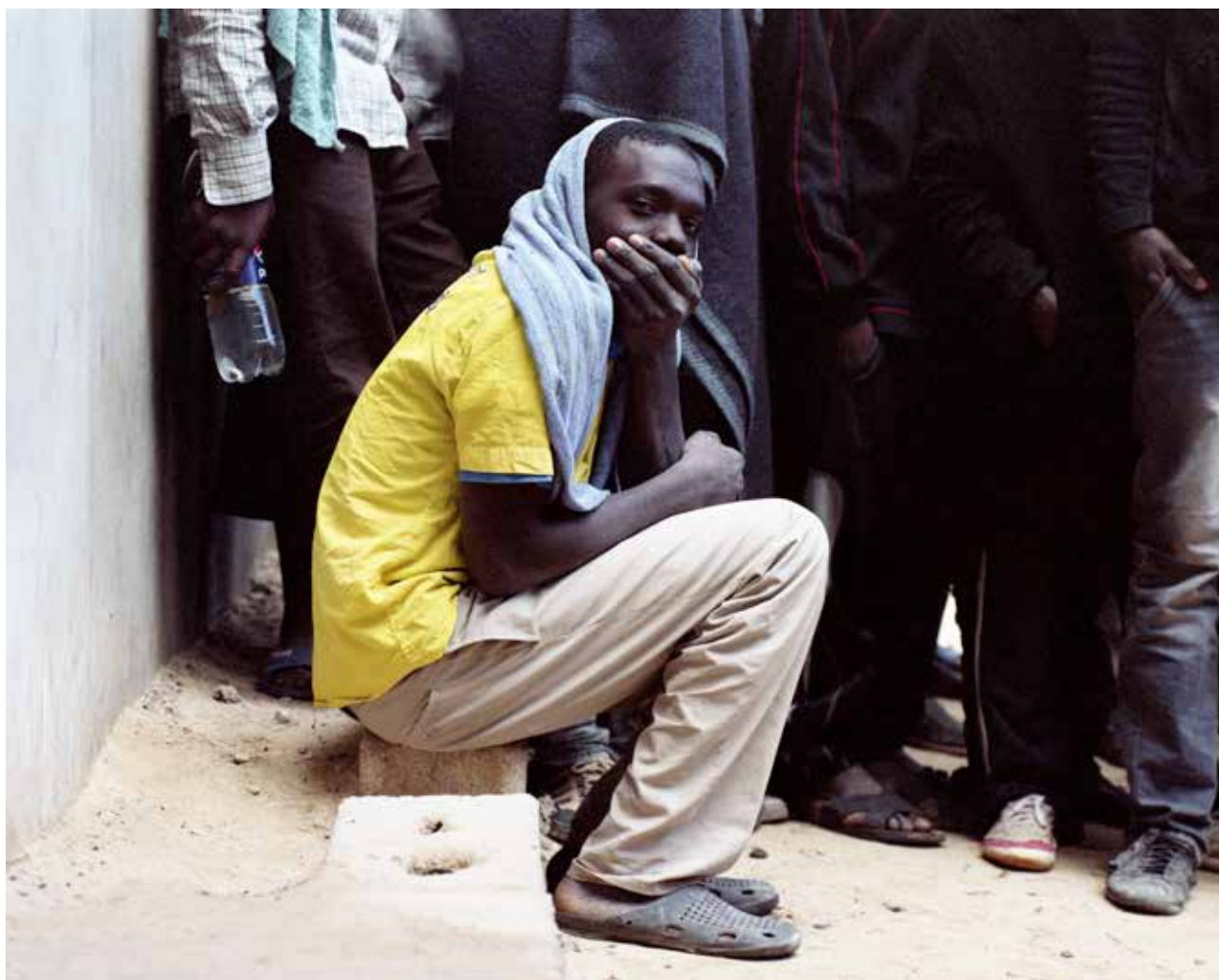
<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Az értékek átértékelése*, Ford. Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, Budapest, 1998, 67–68.

<sup>4</sup> *I.m.*, 89.

<sup>5</sup> VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*, Ford. Klimó Ágnes, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992, 42.

<sup>6</sup> „A valóságot fordítom át negatívba» – Ősz Gábor képzőművész”, *Magyar Narancs*, 2010/50 (12. 16.). [http://magyarnarancs.hu/film2/a\\_valosagot\\_forditom\\_at\\_negativba\\_-\\_osz\\_gabor\\_kepzomuvesz-75200](http://magyarnarancs.hu/film2/a_valosagot_forditom_at_negativba_-_osz_gabor_kepzomuvesz-75200) 2018. 08. 30.

<sup>7</sup> ALBERTI, Leon Battista: *A festészetről*, Ford. Hajnóczy Gábor, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 75.



ELEK ORSOLYA

## A fotós is elsősorban ember.

Beszélgetés Samuel Gratacap francia fotografussal

HENK WILDSCHUT ÉS AI WEIWEI KIÁLLÍTÁSAI UTÁN AZ AMSZTERDAMI FOAM MÚZEUM IDÉN HARMADSZORRA FOGLALKOZOTT KÖZVETLENÜL A MIGRÁCIÓ TÉMAKÖRÉVEL SAMUEL GRATACAP EGYÉNI TÁRLATÁN KERESZTÜL. A FRANCIA FOTÓSSAL PÁRIZSBAN TALÁLKOZTUNK A LOUIS-LUMIÈRE FŐISKOLÁN TARTOTT VENDÉGELŐADÁSA ÉS A MŰTERMÉBE VALÓ BEKÖLTÖZÉSE KÖZÖTT, PÁLYAFUTÁSÁNAK ALAKULÁSÁRÓL, A FOTOGRAFIA LEHETŐSÉGEIRŐL, VALAMINT ALKOTÁS ÉS POLITIKA KAPCSOLATÁRÓL BESZÉLGETTÜNK.

**Elek Orsolya:** Hogyan fordultál a bevándorlók kérdésének fotográfiai feldolgozása felé? Miért kezdted el a marseille-i tranzitónák fogdáiban fotózni?

**Samuel Gratacap:** Marseille valójában egy nagy váltás volt az életemben. Bordeaux-ban születtem, ott nőttem fel, és ott is kezdtem el a Szépművészeti Egyetemet festő szakon.

**E. O.: Van művész a családban?**

**S. G.:** Igen, édesapám festő. Édesanyám, aki szociális munkásként dolgozik, szintén alkot, bár ő „másképp” folytatta ezt a pályát, ahogy ő mondja. Így az alkotásnak otthon mindig volt helye.

**E. O.: Szóval elvágytál Bordeaux-ból?**

**S. G.:** Igen, mint minden fiatal, elvágytam otthonról, kerestem a változást. Marseille mindig vonzott, a történelme, a sajátos kultúrája miatt. Bordeaux alapvetően elég zárt, és inkább nyugat felé, az Atlanti-óceánhoz kapcsolódik, míg Marseille délen van, a Földközi-tenger partján, így sokkal nyitottabb, befogadóbb. Két évet végeztem el Bordeaux-ban, 2007-ben Marseille-ben azután sikerült azonnal a fotó-szakra átiratkoznom. A fotográfia mindig is nagyon érdekelt: már Bordeaux-ban is foglalkoztam fotóval. Ugyanakkor már régóta gondolkodtam egy

zárt helyekről szóló projekten, de nem nagyon tudtam, hogyan közelítem meg a témát. Vonzottak az avantgárd mozgalmak, a művészetek és a politika közötti viszony, Debord és a szituacionisták elméletei. Így kerültem kapcsolatba Bordeaux-ban egy olyan egyesülettel, amely építészekből, művészekből, szociológusokból állt. Bordeaux külső kerületeiben dolgoztunk és Debord, valamint a szituacionisták gondolatainak megvalósítási lehetőségeivel foglalkoztunk, én fotóztam... Így Marseille-be kerülve egyértelmű volt számomra, hogy fotószakra jelentkezsek. És ugye szerettem volna a zárt helyekkel foglalkozni valamilyen formában. Ebből a távlatból visszagondolva ma azt hiszem, azért fordultam akkor a fotó felé, mert számomra a fotográfia pontosan a nehezen megközelíthető és a társadalom számára kevésbé látható helyeken nyer értelmet: fogdák, börtönök, menekülttáborok, tranzitónák... Ezek olyan helyek, ahol végül is a képeknek nincs igazán létjogosultságuk.

Ugyanekkor, 2007 körül kezdett megjelenni a francia sajtóban a kitoloncolás témája, hogy az illegálisnak nevezett bevándorlókat visszairányították a határra és kiutasították az ország területéről. Ez a jelenség emberileg és állampolgárként is rendkívül megérintett. Miközben a sajtóban rengeteget beszéltek és írtak a témáról, valójában nem volt róla semmilyen kép. Beszéltek mindenféléről, a határellenőrzés megerősítéséről,





Az egy dirhár reprodukciós képe, Kadhaif-éra  
© Samuel Gratacap / Filles du Calvaire Galéria

kitoloncolásokról, az utcán lévő rendőrségi jelenlétről, de nem készültek képek a dologról. Ebből a felismerésből indultam el a tranzitónák helyszíné felé: ezek, bár nem börtönök, de az egyének szabadságának megvonását, és kiszolgáltatott helyzetét jelentik. Miközben belépési engedélyt próbáltam szerezni, kapcsolatba kerültem egy marseille-i egyesülettel, amelynek a tagjai ezekben a tranzitónákban tevékenykedtek a bevándorlók érdekérvényesítése céljából. Engem akkor az érdekelt, hogy foglalkozhassak a témával. Nem akartam az utcán fotózni, embereket leszólitani, inkább egy adott helyhez kapcsolódva szerettem volna megérteni azt, hogy mi is történik valójában. Azt szerettem volna megérteni, hogy mi is történik ezekkel az emberekkel, hogyan bánunk velük a letartóztatástól kezdve a fogva tartáson át az ítélelethozatalig. Ez nem egy művészeti vagy fotós projekt volt, hanem emberi érdeklődés, tenni akarás, megérteni vágyás. Még abban sem voltam biztos, hogy végül készítek-e, készíthetek-e majd felvételeket. Az első alkalmak során nem is vittem be kamerát, hanem csak interjúkat készítettem.

**E. O.:** Miről kérdezted őket?

**S. G.:** A letartóztatásokról, a fogva tartásuk körülményeiről, hogy mióta vannak Franciaországban, mit dolgoztak a letartóztatásuk előtt... Ha nyitottak voltak rá, akkor beszélgettünk arról is, hogy honnan jöttek, miért indultak el. De soha nem kértem, hogy fedjék fel az identitásukat, vagy, hogy részletesen meséljenek az életükről, arról, hogyan jutottak el Franciaországba stb. Nem szerettem volna, ha a folyamatban lévő nyomozás összekeveredne a beszélgetéseinkkel. Ettől függetlenül sokan meséltek nekem az életükről, pedig nem voltak hosszúak ezek az

alkalmak, csak fél napot tartózkodhattam bent, és 6-8 emberrel találkoztam ilyenkor. Egy külön, a látogatók számára fenntartott 10 m<sup>2</sup>-es helyiségben kaptam engedélyt az „őrizetben lévőekkel” való találkozásra. Ezek a fogadószobák nagyobb helyiségek, mint az egyéni fogdák, nagyobbak ugyan, de nem túl tágasak, fotográfiai szempontból nem túl érdekesek...

**E. O.:** És hogyan fogadták az érdeklődésedet? Nem tartottak tőled? Vagy szívesen beszéltek a tapasztalataikról?

**S. G.:** Igen, a legtöbb esetben megkönnyebbülés volt számukra, hogy beszélhetnek arról, amin keresztül mennek. De persze időbe telt, míg kialakult a bizalom. Körülbelül 15 napig tartották őket fogva az döntéshozatal előtt. Amit sokszor hallottam, az pontosan ez: 15 nap szabadságvesztés, 15 perc ítélelethozatal... Elég sietősen lefolytatott bírósági eljárások voltak ezek, rendkívül gyors perekkel, amelyek végén vagy kiutasították, vagy szabadon engedték őket, de menekültstátusz nélkül, vagyis ugyanúgy illegális bevándorlók maradtak. Ennek az eljárásnak ugyanis csupán az a lényege, hogy beazonosítsák őket. Általában egyedül mentem, vagy ketten voltunk egy társammal, aki hasonlóképp közelített ehhez az egész kérdéshez. Nem úgy, mint a már említett aktivista szervezet, nekik kicsit más a nézőpontjuk, mások a prioritások, mások a célok.

**E. O.:** Kapcsolatban maradtál valakivel, akivel bent találkoztál?

**S. G.:** Nem feltétlenül. Az utcán egyszer összefutottam valakivel véletlenül, aki a munkából, egy építkezésről tartott hazafelé.

**E. O.: Milyen nyelven zajlott a beszélgetés? Franciául?**

**S. G.:** Igen, általában frankofón országból érkező bevándorlókkal találkoztunk, később azután kicsit az angol is kellett, bár én akkor még nem beszéltem túl jól angolul. De főleg tunéziaiakkal, algériaiakkal vagy marokkóiakkal beszélgettünk. Csak később találkoztunk irakiakkal. Amit az előbb kérdeztél, a reakciókról, az nagyban függött attól, hogy az adott személy melyik országból érkezett. Volt, aki visszautasított bennünket, nem akart beszélni velünk, félt talán, hogy mi is rendőrök vagyunk, de általában szívesen fogadtak minket.

**E. O.: Végül hogyan került elő a fényképezőgép a találkozások és a beszélgetések során?**

**S. G.:** A harmadik vagy negyedik alkalommal magammal vittem a kamerámat, és azokról, akik beleegyeztek, készítettem egy portrét ebben a 10 m<sup>2</sup>-es fogadószobában. Igazából nem volt külön engedélyem arra, hogy fotózhassak bent, de mivel sohasem nézték át a táskámat belépés előtt, így egyik alkalommal bevittem a kamerámat, és elkezdtem fotózni. Egyszer aztán észrevették, hogy fényképezek, és behívtak az igazgatói irodába. Megkérdezték, hogy miért fotózok, mondtam, hogy csak úgy, lefotózom azokat, akikkel beszélgetek, ha szeretnék, ennyi. Mondták, hogy mutassam meg a képeket, megnézték, és azt mondták végül, hogy rendben, folytathatom.

**E. O.: Megijedtél?**

**S. G.:** Nem, valójában nem kockáztattam semmit. De ha előre kérek engedélyt, akkor biztosan nemet mondtak volna. Ha csak elkezded csinálni, és látják, hogy amit csinálsz, az igazából veszélytelen, akkor hagynak tovább dolgozni. Vagy lehet, hogy azért hagytak, mert nem egy újságtól vagy egy tévétől jöttem, hanem csak egy diák voltam, és amit csináltam, azt a magam számára készítettem. Azóta sem került kiállításra vagy publikálásra ez az anyag.

**E. O.: Mennyi ideig tartott a projekt?**

**S. G.:** Úgy fél évig, a 2007 és 2008 közötti időszakban.

**E. O.: És milyen formában került végül bemutatásra?**

**S. G.:** A mesterszakos diplomamunkám részét képezte. De nem nagyon tudtam, hogyan fogjam össze a felvett anyagot, a szöveges interjúkat és a dokumentumjellegű portréfelvételeket, hiszen egy képzőművészeti egyetemről volt mégiscsak szó. A fotó Franciaországban a képzőművészeti egyetemeken eléggé marginális

szerepet játszik. Így a diplomamunkám egy része inkább fotóművészeti jellegű volt, szinte festészeti plaszticitással, színekkel, amit még a festészeti tapasztalataimból merítettem, és ami egyébként ma is visszaköszön a képeimben – a munka másik része pedig inkább dokumentarista jellegű volt.

**E. O.: Hogyan kerültél azután Lampedusa-szigetére?**

**S. G.:** Sokan, főleg a tunéziaiak, akikkel a marseille-i tranzitónában találkoztam, beszéltek nekem Lampedusáról. Ebben az időszakban leginkább tunéziaiak érkeztek ide. Valójában a Marseille-ben elkezdett projekt vezetett el Lampedusára, mivel szerettem volna felfejteni a bevándorlók útvonalát. Így indultam el az Európába érkező migrációval ellentétes irányba, először Lampedusa, majd Tunézia felé.

**E. O.: Hogyan indul el az ember egy ilyen útra? Befejezted a tanulmányaidat és útnak indultál egy hátizsákkal? Hogy történt?**

**S. G.:** Igen, 2010-ben fejeztem be a Marseille-i Egyetemem. Tanulmányaim utolsó évében fél évet eltöltöttem Ázsiában és Rómában, fotóztam, készültem a diplomavédésre. Ekkor vettem meg azt a kamerát, amellyel ma is dolgozom, egy középformátumú Mamiya RZ gépet.

A diploma után nyáron postásként dolgoztam, tettem félre pénzt és 2010 szeptembere körül nekiindultam egy palermói kapcsolat, egy bevándorlási ügyekre specializálódott ügyvéd segítségével, akivel a Migreurop szervezeten keresztül ismerkedtem meg. Fulvio továbbírányított egy lampedusai egyesület felé, és általuk sikerült egy olcsó szállást találnom, ahol egy-két hétig ellakhattam. Így kezdtem el fotózni Lampedusán. A táj és a nyom témája érdekelt, így jött létre az a sorozat, amelyben a szigeten talált tárgyokról készítettem gyakorlatilag egyszerű reprodukciós felvételeket. Az érdekelt, hogyan ragadható meg és ábrázolható egy jelenség nyoma, mi marad hátra, hogyan látják azok, akik „nézői”, passzív szereplői ennek az egész folyamatnak, vagyis, a helyi lakosság, aki ezzel a valósággal kénytelen szembesülni és reagálni rá valamilyen formában. Az, hogy érdeklődik-e vagy elzárkózik-e valaki ebben a helyzetben, végül is nem változtat a dolgon, hiszen mindenki érintett, és mindenkit megérint ez az egész.

Lampedusán a talált tárgyakon túl a helyieket is fotóztam, és készítettem egy sorozatot a képeslapokról is a táj témájához kapcsolódóan. Ez a három egység képezi a lampedusai anyagot.



*Choucha tábor, Empire sorozat, Tunézia, 2012–2014 © Samuel Gratacap / Filles du Calvaire Galéria*

**E. O.: Milyenek ezek a képeslapok?**

**S. G.:** Olyan képtárgyakat készítettem, amelyek csak formájukban képeslapok, de vizuális értelemben egyáltalán nem hasonlítanak a megszokott, forgalomban lévő képeslapokra. „Talált tájakat” fotóztam, rejtett kis helyeket a szigeten, amelyek sohasem kerülnének rá a szigeten árusított képeslapokra. Lampedusa egy földi paradicsom, gyönyörű hely a tengerpartjával, pálmákkal, ami érthetően sok turistát vonz, idejönnek nyaralni, feltöltődni, és akkor itt van ez az egész valóság, az ideérkező bevándorlók, akik azért érkeznek ide, mert menekülnék valami elől.

Ebben az időben, 2010 vége felé még egyáltalán nem volt szó Lampedusáról. 2011 januárja után, a tunéziai forradalom kitörése után azonban egy hét leforgása alatt 5-10 ezer ember érkezett a szigetre. Képzeld el, Lampedusa lakossága kb. 5 ezer fő, és akkor egy pillanat alatt kétszeresére, háromszorosára duzzadt.

**E. O.: Visszamentél fotózni?**

**S. G.:** Nem, nem is gondoltam rá. Rengeteg kép jelent meg a sajtóban. De Líbia előtt a sajtó nem érdekelt, vagyis inkább azt mondanám, hogy amolyan kiindulópontnak tekintettem, kritikusan és inkább kíváncsiságból követtem, de már akkor is inkább egy olyan időbeliség foglalkoztatott, ami a megszokott újságíráshoz, a híradáshoz képest sokkal lassabb, egy attól elvonatkoztató, elemző nézőpontot követ. Ugyanakkor pedig azt éreztem, és így látom ma is, hogy a Lampedusán 2010 végén készített anyagom még mindig aktuális. 2011-ben inkább Tunéziába akartam menni.

**E. O.: Ezt az utat már egy konkrét, lehetséges kiállítás vagy publikáció miatt tervezted, vagy még mindig saját projekt volt?**

**S. G.:** Nem, nem volt semmilyen háttér, egyszerűen



személyes indíttatásból folytattam az utazást. Szerettem volna megérteni, a saját szememmel látni és a magam által épített tudással feldolgozni, hogy mi és hogyan történik. Hogy el tudjam helyezni magamat a dolgok menetében. Hogy az eseményeket összetettségükben, sőt néha ellentmondásaikkal együtt tudjam értelmezni, és ne leegyszerűsített, sablonos formában. A sajtónak megvan a maga szerepe, követelmény-rendszere, időbelisége és ez így van rendjén. Számomra azonban nem volt elegendő. Nem kaptam választ mindenre.

Még mindig nem fotós-projektben gondolkodtam, inkább kutatásként fogtam fel ezt az egészet. És mint minden kutatás, a válaszok újabb kérdésekhez vezettek, az egyik ajtó egy másikat nyitott meg, és így tovább... Ekkor Marseille-ben éltem, hónapokig újra postásként dolgoztam, hogy pénzt gyűjtsek az útra. 2011 októberében érkeztem meg végül Tunéziába.

Nem is a migráció érdekelt, hanem a forradalom nyomai, következményei; az a kérdés, hogy hogyan képes a civil társadalom felocsúdni az események után. Nem vizuálisan érdekelt a kérdés, nem gondoltam arra, hogyan tudom megmutatni mindezt képekben. Egyszerűen a találkozás érdekelt. Fiatalokkal, művészekkel beszélgettem az utcán, a tüntetéseken, vagy kávézóban. Készítettem ugyan néhány felvételt, de Tunisz városa nem különösebben érdekelt. Viszont az itteni találkozások vezettek el Dél-Tunézia irányába.

Itt ugyanúgy, ahogy Tuniszban, igyekeztem fiatalokkal megismerkedni, leszólítottam őket, vagy ők szólítottak le engem az utcán, kezemben a Mamiyával.

Az egyik ilyen találkozás azután elég sorsfordítónak bizonyult. Valaki azt tanácsolta, hogy menjek el a Zarzis körüli kikötőbe, mert onnan sokan indultak el hajóval Európa felé. Ez az egész régió egyébként főként sivatagból áll, és elég gyéren lakott. Ekkor (2012-ben vagyunk) már nem sok minden történt itt, de engem nem is az esemény maga érdekelt. A helyre voltam kíváncsi, a partra, a kikötőkre, a sivatagra... Így ismerkedtem meg Aminnal, egy korombéli fiatal sráccal, aki francia, vagyis Franciaországban született, de az apja tunéziai, és aki Párizsból költözött ide vissza, hogy a nagyapja olajfa-ültetvényét továbbvigye. Mindkettőnknek nagyon érdekelt, hogy a másik mivel foglalkozik, így meséltem neki a marseille-i és a lampedusai anyagomról, mire azt mondta: „Ha érdekel, bemutatlak az unokatesómnak, aki elindult Európába, de Lampedusáról visszaküldték. Most jött vissza két napja.” Így ismertem meg Amin unokatestvérét, aki újra neki akart vágni az Európába vezető útnak, de most már mint embercsempész... Így jutottam el a házba, ahol az átjutni vágyók várakoztak...

És így kezdtem el a migrációval közvetlenebbül foglalkozni, a migráció gazdasági, történelmi vagy kulturális okaival és következményeivel. De megmaradt a helyek iránti érdeklődésem. Az elvándorlás ugyanis alapvetően helyekhez kapcsolódik, leginkább helyekben ragadható meg szerintem.

**E. O.: Hogyan jutottál be azután a choucha-i menekülttáborba?**

**S. G.:** Chouchába 2012 januárjában kerültem először egy francia újságíró társaságában, aki a kiskorú menekültekről írt éppen. A képeim végül sohasem jelentek meg ebben a cikkben, de nem is ez érdekelt, hanem egy hosszú távú, immár konkrétan fotós-projekt itt, ebben a menekülttáborban. Merthogy az első alkalommal csak két napot maradtunk, és hazaérve azt éreztem, hogy mindenképp vissza kell mennem. Készítettem egy projekt-tervet, amellyel sikerült elnyernem egy pályázatot a CNAP-nál, ezzel 2012 júniusában el tudtam indulni Tunézia déli határa felé. Az eredetileg 6 hónapra tervezett projekt végül 2 évig tartott, négyszer 3 hónapot töltöttem a helyszínen. Ezalatt fotós *workshop*okat tartottam fiataloknak, és egy helyi civil szervezetnél önkénteskedtem, aminek köszönhetően állandó bejutási engedélyem volt a táborba.

**E. O.: Mi volt a szándékod ezzel a fotós-projeggel?**

**S. G.:** Bevallom, igazából nem nagyon tudtam, mit is akarok csinálni. Sokáig nem is találtam, mihez kezdjek a helyszínnel, hogyan fogjam meg a látottakat, hogyan ábrázoljam a tábor életét. Vizuális értelemben elég sivár volt a tábor, és zord is. Zord minden értelemben: anyagi, emberi, de éghajlati szempontból is. Nehéz volt ezt az egészet az állókép formájába önteni. Próbálkoztam a videóval is, de alapvetően a fotó érdekelt. Végül rátaláltam arra az elemre, amivel úgy éreztem, kifejezhető, megragadható mindaz, amit egy ilyen helyen átél az ember. Így a legjobb képeim szinte mind a végén készültek.

**E. O.: Mi volt ez az elem?**

**S. G.:** A homokvihár.

**E. O.: Miért vetted el a videót? Mit jelent számodra a fotográfia?**

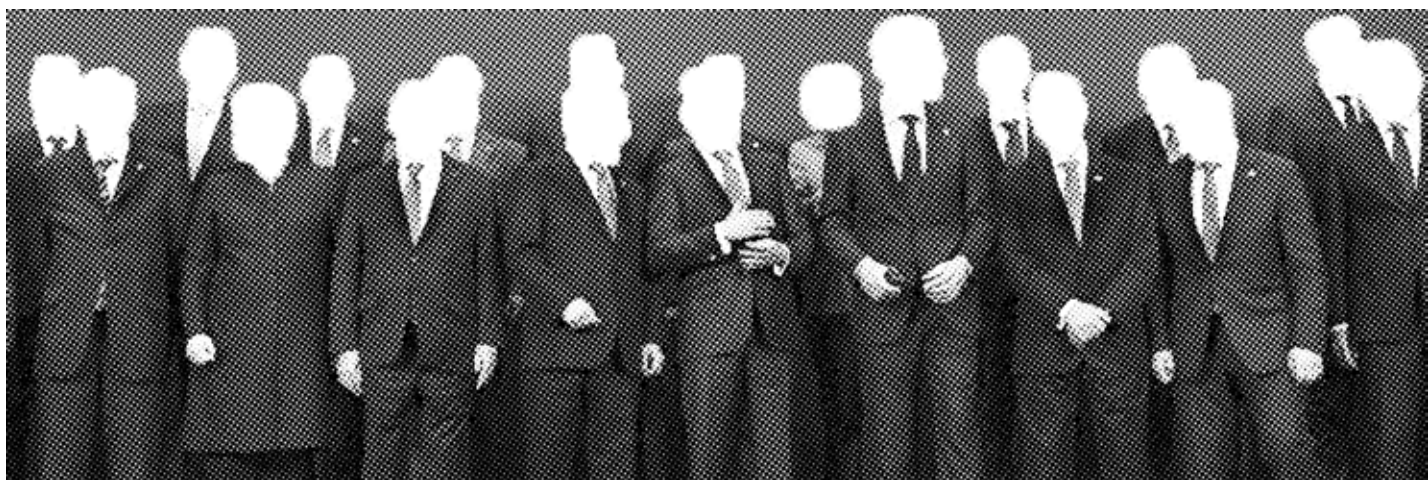
**S. G.:** (Nevet.) Nehéz kérdés, nehéz erre válaszolni. (Hallgat.) A fotó, mondjuk a videóval szemben, amit szintén használok néha, nagyon valóságos, néha túlságosan is az. De van benne valami, ami időtől és tértől függetlenül, mégis megőrzi ezt a különleges



*Choucha tábor*, Empire sorozat, Tunézia, 2012–2014 © Samuel Gratacap / Filles du Calvaire Galéria



*Choucha tábor*, Empire sorozat, Tunézia, 2012–2014 © Samuel Gratacap / Filles du Calvaire Galéria



valóságosságát. Időtlenné tud válni. A videó nem. Bár a mozgókép még szorosabban kapcsolódik a valósághoz azzal, hogy mozgást ábrázol, hogy nemcsak a teret, de az időbeliséget is pontosan rögzíti, úgy, ahogy volt, akkor és ott. A fotóban valahogy ez a közvetlen kapcsolat fel tud oldódni, és a valóságnak valamilyen másfajta dimenzióját képes felfedni és láthatóvá tenni.

És ezt nagyon izgalmasnak találom. Egy fényképet, amit mondjuk 2012-ben készítettem, ma is aktuálisnak, tartalommal telinek tudok érezni, és össze tudom kapcsolni egy mai fotómmal, még akkor is, ha nem ugyanazon a helyen készült a régi és az új. Ez az, ami most a leginkább foglalkoztat.

#### **E. O.: Hogy érted ezt?**

**S. G.:** Az eddigi kiállításaim, sorozataim vagy albumaim általában egy-egy egységet ölelnek fel, egy-egy helyszínhez kapcsolódnak: például a 2012 és 2014 közötti időszak az *Empire* sorozatról, Tunéziáról, a 2014–2016-os időszak Líbiáról, 2007 Marseille-ről, 2010 Lampedusáról szól... Ma azt érzem, hogy legszívesebben összekeverném az összes képemet, mint egy kártyapakli lapjait, hogy megnézzem, milyen lehetőségeket nyújtanának a képek közötti viszonyok. Ebbe az irányba szeretnék a továbbiakban haladni.

A montázs is érdekel, és nem feltétlenül csak a saját fotóim kapcsán, hanem mondjuk a neten talált képek felhasználásával. Ilyesmivel már próbálkoztam korábban is, ebből a kísérletből származik az egy dinár reprodukciós képe, ahol Kadhafi figurája át van satírozva, vagy a *Bilaterális* című fotó, amely a döntéshozó politikusok képével mint a hatalom szimbólumaival játszik.

A fotográfiának végül is megvannak a saját korlátai. A menekültekről készült képeim például nem tudják önmagukban feltárni azokat a tanúvallomásokat,

amelyeket a szöveges tartalom képes átadni. Ezért szerepelt együtt fénykép, szöveg, hangfelvétel és videó az arles-i fesztiválon és a FOAMban bemutatott kiállításon is. Ez nekem elég új forma volt, Arles-ban próbálkoztam vele először, és Amszterdamban is nagyon jól fogadták. Végül is mindegyik médiumnak, a videónak, a szövegnek és az állóképeknek is megvannak a maga lehetőségei, ahogy a korlátai is. Egymást kiegészítve, egymáshoz kapcsolódva tudnak nagyon jól működni szerintem. Ezzel lehet, ha nem is válaszokat adni, de árnyalt, összetett narratívákat felépíteni, és a megértést keresni...

Hogy az előző kérdésedhez visszatérjek, a fotográfia számomra a világban való tájékozódást, önmagam elhelyezésének lehetőségét jelenti. Eddigi sorozataim, vagy amin most dolgozom, a francia-olasz határon készült képek sem a fotográfia miatt foglalkoztatnak, hanem a világ miatt, ahol élünk. Mindaz, ami ma történik a világban, nem fotósként érdekel elsősorban, hanem egyénként, emberként, francia állampolgárként.

A mai Franciaországot az egyenlőség, az integráció hozta létre, és ugyanez az ország jelenleg idegengyűlölő, elutasító és destruktív politikát folytat. Ugyanakkor rengeteg ember, civil szervezetek, egyének nyilatkoznak meg pozitívan, nem valami ellenében, hanem valami mellett, valamiért cselekednek. És ezt a jelenséget nem szeretném csak passzívan szemlélni, hanem tudatosan megélni és megérteni. Hogy ne a félelem vagy a manipuláció irányítson. Hogy értelmet tudjak adni a magam számára a dolgoknak. A fotográfia pedig segít felfedni azt, hogy mindennek több oldala van, és minden többféleképpen értelmezhető. Hogy a szolidaritásnak és a migrációnak sem csak egy arca van, hogy ezek nagyon is összetett és sokoldalú kérdések.

Fordította Elek Orsolya



ÉBLI GÁBOR

# Múzeumi rangú vállalati fotókollekció

A cseh PPF befektetési csoport művészeti gyűjteménye





Jan Pavlík: *Poetical Electric Chair*, 1987 @ From the PPF Group Photo Collection

Az 1991 óta megrendezett Európai Fotóhónap szervezője Szlovákiában a Közép-európai Fotóház (Stredoeurópsky Dom Fotografie), amely 2015 óta múzeumi funkciót is betölt azzal, hogy gyűjteményt épít a szlovák fotográfia állandó kiállításán történő bemutatására. Szűkös költségvetése miatt a szerzeményezésben nagyrészt a művészek és örökösök műtárgyadományaira van utalva. Ha a fotógyűjtés értékét más – műtárgypiaci, alapítványi, önkormányzati, állami – szereplők is felismerik, talán szélesebb támogatásra építhet majd a múzeum. Ezért is került a 2018. évi Fotóhónap programjai közé egy fotókollekciónak kiállítása, hogy ezzel létező példát mutassanak.

A kurátori feladatokat az igazgató, Vaclav Macek és a *Fotonoviny* című lap főszerkesztője, gyakorló fotós, más fotókiállítások rendezője, Branislav Stepanek vállalta. Döntésük egy prágai gyűjteményre esett, mivel a PPF konzern keresi is gyűjteményének ilyen bemutatási lehetőségeit.

Liberec cseh város múzeumában és az egykori fürdőház felújított épületében 2018 nyaratól már egy százötven darabos válogatás időszakos kiállításra került a kollekciónak, kifejezetten nagy nevek (Josef Sudek, František Drtikol) mentén, a cseh (és a) szlovák fotográfia teljes történetéből merítve, a századforduló piktorializmusától mai kortárs pozíciókig. A céges gyűjteményből korábban csak kisebb merítések voltak láthatóak, például Dublinban egy szelekció Sudek művészetéből születésének százhuszadik évfordulójára (Douglas Hyde Gallery).

A cseh, szlovák, csehszlovák kategóriák szójáték formájú írása az előző bekezdésben tudatos volt, hiszen 2018-ban a nemzeti identitás is központi kérdés mindkét országban. Száz éve, az első világháború végén jött létre Csehszlovákia, s mivel a fotó jellegzetesen modern műfaj, történetének nagy része is követi az ország egységes, majd szétváló fejlődését. A PPF gyűjteményéből példa erre Ladislav Sitenský anyagában az Eduard Benešnek szalutáló díszsorfal vagy a Liberator repülőgépekről készített sorozatai.

A fotó – akár művészeti, akár alkalmazott irányainak – alakulása a csehszlovák területen nemcsak kapcsolódik az állami, nemzeti kontextus változásaihoz, hanem gyakran reflektál is arra, hiszen a vizuális művészetek közül a fotó szorosan kötődik a mindennapok, a társadalom, a politika dinamikájához. Pavel Banka sokatmondóan *Marginálie* című sorozatának van a gyűjteményben ilyen szociológiai háttere, amint a társadalomkutató, problémaorientált kortárs művész küldetése nyilvánvaló a Hynek Alt és Aleksandra Vajd páros mai portrészorozatának esetében is.

Ezek miatt a politikai, közéleti vetületek miatt is jelzésértékű, hogy az 1918–2018 közötti évszázadra emlékező megannyi hivatalos kiállítás mellett a PPF gyűjteményéből válogatott libereci anyag arányosan merített mindkét ország(rész) fotóművészetéből. Cseh klasszikusok (Jaromír Funke) és kortársak (Ivan Pinkava) ugyanúgy szerepeltek, mint a már történetinek számító, elismert (Jano Pavlík) és kortárs szlovák alkotók (Vasil Stanko).

Ugyanezért volt jelentősége, hogy a Fotóhónap keretében Pozsonyban szereplő tárlat ebből a cseh kollekciónak kifejezetten szlovák anyagot mutatott be. Mivel a pozsonyi helyszín egy magángaléria volt az óváros egy igényesen felújított, de korlátozott alapterületű épületének két szintjén, itt csak negyven mű került kiállításra. A 2012-ben megnyitott Roman Fecik Galériát egy 1997-ben létrehozott alapítvány működteti non-profit jelleggel. Évente kiállítanak egy-egy magángyűjteményt, hogy ezzel mintát nyújtsanak további gyűjtőknek. Sorozatukban szerepelt már expresszív, tabutémákat érintő kortárs festészet Ingrid és Sven Sevcik gyűjteményéből, egy nemzetközi művészetet is tartalmazó anyag a „fej” tematikára Naum Gabótól Jozef Jankovičig a jól ismert gyűjtő, Ivan Melicherčík tulajdonából, amint több válogatás a galéria tulajdonosának kollekciónak is.

Két gyűjteményi kiállítás kapcsolódott már korábban is fotóhoz a galéria sorozatában. 2014-ben Martin Marencin neves fotóművész gyűjteményéből volt

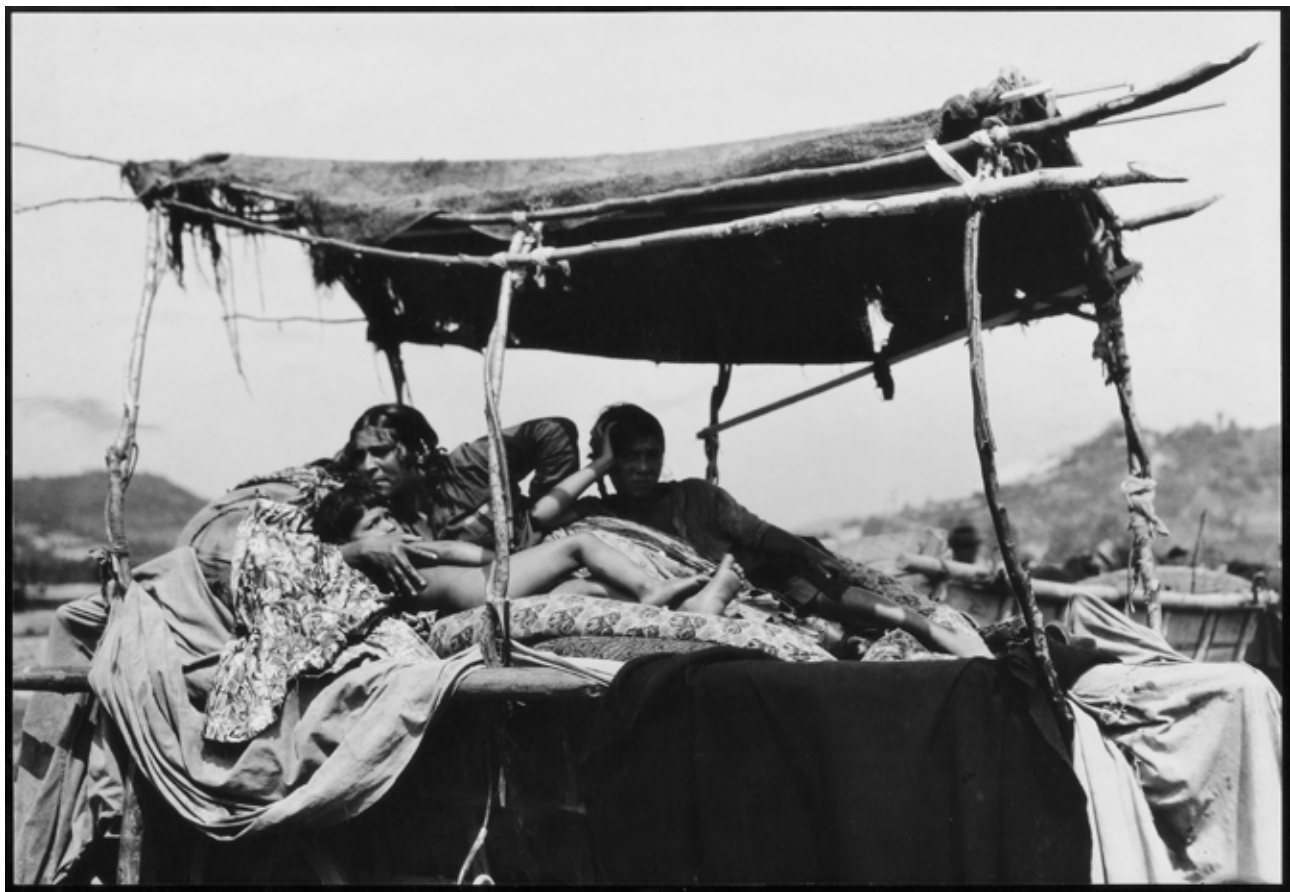
látható egy neo-avantgárd képzőművészeti válogatás (Stano Filko, Július Koller), majd 2015-ben különböző kollekciónak fotóművészeti anyagot mutattak be; ezt a tárlatot a szlovák kulturális minisztérium is támogatta anyagilag. Ennek a folyamatnak újabb állomása lett a döntés, hogy a PPF szlovák válogatását bemutassák – az utcaszinten elhelyezett aktok révén kissé túlzottan a férfiszemre, a látogatók bevonására gondolva, de az emeleti termekben már árnyaltabb, a fotóművészet reflektívabb irányzatait is felvonultatva Ján Kekeli és Lucia Sceranková mai sorozatai révén. 2019-től a galéria kifejezetten szakosodni is kíván a fotógyűjtés népszerűsítésére.

Összességében három intézményi szereplő, a múzeumi prioritásokat követő pozsonyi Fotóház, a céges márkaépítést kulturális teaurációval színvonalasan kombináló cseh nagyvállalat, illetve egy magángyűjtésre szakosodott kiállítóhely/galéria, közös céljainak metszetében jött létre ez a pozsonyi kiállítás. Ehhez keretként, negyedik „intézményként” járult a Fotóhónap, amely médiafigyelmet generál, továbbá az állami centenáriumnak, amely egy ilyen cseh/szlovák együttműködésben létrejött kiállításnak járulékos apropót is szolgáltatott.

Tudatosan közelítem a jelenséget nem annyira a művek és az esztétikai érték, mint inkább pozicionálás és az intézményi háttér felől. Mert ez a folyamat, a szereplők egymásra találása, közös érdekek felismerése, együttes fellépésük, ez maga a kanonizálás. A folyamat egyszerre a kanonizálás oka és okozata is. Ha a fotóművészet magasabban kanonizált, akkor többen is fogják gyűjteni, mind az egyéni műtárgypiaci szereplők (vásárlók, befektetők) között, mind a céges közegben, és a közpénzek döntéshozói vagy a szponzorok is bátrabban fognak ilyen gyűjteményeket finanszírozni, támogatni. Ezért emeltem ki, hogy a pozsonyi Fotóház egyik fő célja a saját kollekciónak bővítése, amihez először támogatók verbuválása szükséges, és ehhez a fotógyűjtés kultúrájának szélesítésén keresztül vezet az út.

A mostani egy köztes állapot: a fotó presztízsének globális emelkedése nyomán régióinkban is megjelenik a fotógyűjtés tudatossága, amint egy cég, egy múzeum, egy galéria, egy fesztivál és további szereplők is érintettek, ahogy a jelen esettanulmányban is; egyúttal még jelentős példaadási munka előtt állnak a szereplők, hiszen széles kört kell meggyőzni a háttérben meghúzódó két premisszáról. Az egyik, hogy a fotó ugyanolyan érték, mint a képzőművészet más ágai; a másik, hogy műtárgyként és pénzügyileg egyaránt lesz olyan tartós, hogy ne csak kiállítani legyen érdemes, hanem gyűjteni is. Ez a





Karel Plicka: *Cikánská madona / Gypsy Madonna*, 1924 @ From the PPF Group Photo Collection

második elem gyakran elsikkad, holott nélkülözhetetlen: fotókiállításokat, eseménysorozatokat, katalógusokat – a kanonizálás szintén érdemi aspektusait – létrehozni sem kis kihívás, de a fotózás demokratikus jellege, népszerűsége folytán lényegesen könnyebb, mint a fotó gyűjthetőségéről, gyűjtésre érdemességéről meggyőzni a jelölteket.

A PPF ezért is bizonyulhat szerencsés választásnak: elkötelezettsége tartósnak tűnik. A zenei, színházi és más kulturális projekteket is támogató cég tartja fenn Josef Sudek egykori műtermét Prágában. Az eredetileg a XIX. században épített, 61 négyzetméteres pavilon Sudek 1927 és 1959 között használta. Testvérével és asszisztensével, Božena Sudkovával dolgoztak, sőt egy ideig laktak is itt, és Sudek élete végéig visszajárt ide a sötétkamrát használni. A stúdió Sudek vállalkozásának helyszíne is volt, míg a második világháború elejétől kezdve inkább fotóművészként tevékenykedett ott.

Számos sorozatban örökítette meg a földszinti helyiséget és a kertet. A klasszikus zene értőjeként, két évtizeden át itt tartotta Sudek az úgynevezett zenei keddeket szakmai barátai körében. 1985-ben egy tüzeset olyan mértékben tönkretette az időközben egyébként is lehasználdott állapotú műtermet, hogy a mai helyszín valójában replika (2000). Ennek felépítésében más intézményekkel, például a prágai Iparművészeti Múzeummal összefogva segített a PPF, és ma nyilvánosan látogatható emlékmúzeumként és időszakki kiállítóhelyként működteti a hivatalosan is műemlékké nyilvánított stúdiót.

A cég menedzseli a Václav Spála Galériát is. Az egykori Vilímek könyvkiadó helyén 1957-ben nyílt meg ez a jeles cseh modern festőről elnevezett kiállítóhely, amelyet a hatvanas években az ismert művészettörténész, Jindřich Chalupický vezetett. Az utóbb róla elnevezett művészeti díj a fiatal cseh alkotók által megszerezhető legnagyobb elismerés, a díjat ezen a helyszínen adták át először.



THE BEAUTY *and* THE BEAST

Rudo Prekop: *Kráska a zvierá / Beauty and the Beast*, 1988 @ From the PPF Group Photo Collection



## POMNÍK RADOSTI

Rudo Prekop: *Pomník radosti / Memorial of Joy*, 1993 @ From the PPF Group Photo Collection



Vasil Stanko: *Paródia na němů grotesku / The Parody of the Grotesque*, 1989 @ From the PPF Group Photo Collection



Vasil Stanko: *Víc světla pro Salvatora Dalího / More Lights for Salvador Dalí*, 1989 @ From the PPF Group Photo Collection



Peter Župnik: *Pomalá ruka / Slow Hand*, 1995 @ From the PPF Group Photo Collection

A rendszerváltást követően a kiemelt belvárosi helyszínen fekvő, utcafrontos, építészetileg arányosan tagolt galériát több szervezet méltatlan színvonalon használta, végül a kerületi önkormányzat a cég által az időközben terebélyes művészeti szerepvállalásai kezelésére létrehozott PPF Art-nak adta tíz évre a működtetési jogot. A kiállítók között fotósok is szerepelnek, például Karel Cudlín.

A cég gyűjteménye kétezer alkotással reprezentálja a cseh és a szlovák fotográfiát. A legkorábbi munkák, Rudolf Bruner-Dvořák felvételei lírai tájképek az Elba kanyarulatairól, illetve pontosan komponált dokumentumok a századfordulós Prága modern épületeiről, a polgári élet belső tereiről és jeleneteiről. A húszas évekből Adolf Novák anyaga bátor képkivágású felvételeket tartalmaz a macskaköves fővárosi utcákról vagy építkezésen dolgozó munkásokról. A második világháború előtti évek prosperitását mutatják Alexandr

Hackenschmied tükröződő kirakatokat megörökítő képei.

A század közepétől értelemszerűen egyre bővülő kollekciónban kis mini-gyűjtemény jött létre Emilia Medková válogatott műveiből, ahol a városi és vidéki épített környezet motívumaiból, az árnyékok játékából, a tömegek, anyagok és felületek, tárgyak és testek viszonyából gyakran szürrealista ihletésű szuverén kompozíciók születnek.

A kollekciónak döntő részét az elmúlt két évtizedben készült alkotások adják. Itt folytatódnak a fotográfia hagyományos témái (például Marcel Stecker ábrázoló jellegű sorozataiban) és absztraháló tendenciái is, többek között Matej Chrenka felhő-parafázisaiban, és megjelennek a kortársi gondolkodású, társadalmi dilemmákra, kiélezett emberi helyzetekre reflektáló munkák is, mint Alžběta Diringarová Nan Goldin ihletésű anyaga.

Összességében a gyűjtemény az önarcképektől (például Václav Chochola képeitől) az elvont, képzőművészeti színvonalú csendéleteken (például Jan Svoboda művein) át a kritikus, kutató művész szerepének megjelenéséig – például Lenka Klodová tetoválás-sorozatában – széles skálát fed le. A kvázi múzeumi ambíciókat tanúsítja az is, hogy Pavel Lagner személyében külön, szakmai kurátora van a gyűjteménynek. Ez a tudatosság és szakmai

igényesség még ritka Közép- és Kelet-Európában. Éppen tíz éve, hogy a *Fotóművészet* 2009/1. száma bemutatta a bécsi banki kezelésben álló Fotografis Gyűjteményt (a katalógussal kísért kiállítást a kollektívot finanszírozó cég rendezte közismert kiállítási palotájában, a BC-CA Kunstforum-ban); és az osztrák és cseh minta alapján talán további vállalati gyűjtemények is szakosodnak majd a fotóra régióinkban.



Peter Župnik: *Slunečnice / Sunflower*, 1994 @ From the PPF Group Photo Collection

# A NŐK GYÖNYÖRŰEK ÉS SZERETHETŐK

Garry Winogrand fotói a Capa Központban  
2018. július 17. – szeptember 30.

FELSZABADULT KACAJ,  
TITKOS RÚZSIGAZÍTÁS,  
BICIKLI ÁTTOLÁSA AZ ÚTON,  
BARÁTNŐK BIZALMAS  
SUTTOGÁSA, VÁRAKOZÁS,  
KÉSZÜLŐDÉS A RANDEVÚRA,  
SÉTÁLGATÁS AZ UTCÁN,  
EGY CSÓK A KAPUALJBAN,  
KÁVÉZÓBAN,  
KÖRÖMRÁGÁS,  
CIGIZÉS...





Sok-sok hétköznapi, teljesen átlagos jelenet a mindennapokból, az utcáról. Semmi különös, a jelentéktelenség diszkrét bája. Ahogy a XVII. századi holland festészet az élet legátlagosabb eseményeit örökítette meg, a II. világháború után részben ezt a szemléletet folytatja a *street* fotó. Csak míg a holland életképek többnyire egy zárt térben, lakásban zajló semmit, a hétköznapi megszokott tevékenységeit, rutinját emeli piedesztálra, addig a *street* fotó az utcán zajló mindennapos, profán eseményeket. Közös bennük a banalitás szépsége. A *street* fotó lényege a városi közösségekben elkapott, spontán pillanatok megörökítése, bemutatása, így mintegy természetes láttelepet adva arról a közegről, ahol ezek a képek – minden előzetes beállítás és manipuláció nélkül – készültek. Fontos, hogy ezek teljesen hétköznapi jelenetek, és épp ezért valódiak, lényegtelenségüknél fogva valami nagyon is lényegeset mutatnak meg. A *LensCulture* magazin minden évben pályázatot hirdet a spontán pillanatok művészeinek.



A műfaj egyik legjelesebb alakja, Garry Winogrand (1928),<sup>1</sup> akinek az objektív gyakorlatilag a testrészévé vált, azt vallotta, hogy az objektív a fotós szeme. Halálakor 2500 leexponált, de előhívatlan tekercs film maradt utána, további 6500 előhívott, de azután le sem kontaktolt, plusz 3000 lekontaktolt, de érintetlen tekercs. Vagyis élete utolsó öt-hat évében 430 ezer, átlagosan napi kétszáz kockát lőtt el, amelyeket azután úgyszólván meg se nézett. Winogrand rendszerint nagy látószögű objektívet használt a Leica 35mm-es fényképezőgépre. Képkezelésére a spontaneitás, pontosabban annak a látszata a jellemző.

Garry Winogrand utcai fotózásainak a célpontjai elsősorban a nők voltak, bár idővel más utcai témákat is választott, köztük férfiakat is. Úgy jellemezte magát, mint akit „megszállottan” érdekelnek a nők és aki „kényszeresen” fényképezte a nőket.<sup>2</sup> A 60-as, 70-es évek New Yorkjában több száz spontán *street* fotót készített az utcán járókelő nőkről, amelyekből 1975-ben John Szarkowski, a MOMA kurátora kiválasztott 85-öt. Az így létrejött könyv véletlenszerű gyűjteményt kínál az utcán, a parkokban, az autókban, a felvonulásokban stb. előforduló nőkről.

*Central Park*, New York, c. 1970 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection





Garry Winogrand fotóit, és annak témáit markánsan meghatározzák a korszak élethez, életmódhoz, illetve nőkhöz való összetett viszonyulásai. Az Amerikai Egyesült Államokban a 60-as évek második felében felbukkanó középosztálybeli hippi mozgalom elsődleges célja a korábbi társadalmi normákkal, életmóddal, kötöttségekkel való szembefordulás. A korábbi nemzedékek prűdériájával szemben a szerelem és a szexualitás szabadságát hirdették, kritikusan viszonyultak a fogyasztói társadalom hagyományos értékeihez, és elítélték a háborút. A 60-as, 70-es évek fiataljaiban – még azok között is, akik nem csatlakoztak a hippi mozgalomhoz – érződik ez a fajta felszabadultság. Ezt a kontextust befolyásolja a feminizmus második<sup>3</sup> generációja is, amely sajátos esszencializmusában a férfiak és nők közötti elemi, de érvényességi igényüket tekintve egyenrangú különbségekre helyezi a hangsúlyt, amely szerint ugyan megragadható külön férfi és női lényeg, azonban ez a női lényeg legalább olyan fontos, mint a férfi. Anélkül, hogy komolyabb feminizmus-történetbe bonyolódnék, azért érdemes erre kitérni, mert látens módon Winogrand is ezt képviseli.

Az esszencialisták „véleménye szerint nem azt kell megcélozni, hogy a nők a férfiakhoz hasonlóvá válva egyenlőek legyenek velük, hanem a nőiesnek tartott tulajdonságokat, szerepeket, tevékenységeket kell pozitívan átértékelni és ezeknek kell olyan tereket biztosítani, ahol szabadon kibontakozhatnak. Nem, mint a maszkulin modelltől eltérő és ahhoz idomulni akaró, hanem mint az önmagában értékes különbség megtestesítői. Ez az irányzat az úgynevezett *difference-feminism* tipikus megnyilvánulása.”<sup>4</sup> Az esszencialista felfogás szerint a nők és a férfiak lényegük szerint különbözőek és ez változatlan. A viselkedésük, a társadalomban elfoglalt helyzetük különbségei pedig a veleszületett lényegükből adódik. Az ezt a felfogást képviselő feministák „a »saját magunkról« való beszéd közös nyelvét, eszperantóját, akarták létrehozni, illetve olyan tereket, ahol ezt a nyelvet a maszkulin uralomtól mentesen lehet alakítani, fejleszteni és használni.”<sup>5</sup>

Ezt a nézetet sokan kritikával illeték, illetik, a következő generációk alapvetően el is határolódtak tőle. Elizabeth Spelman legfőbb kritikája az volt vele, hogy amit ezek az elméletalkotók közös női tapasztalatként írtak le, az gyakorlatilag a nyugati, fejlett országokban élő, fehér középosztálybeli, heteroszexuális nők tapasztalatát jeleníti meg; ennek a jól lehatárolható csoportnak a nézőpontját definiálták – általános – női nézőpontként. Egyrészt ezzel kizárták azokat, akik nem ebbe a csoportba tartoztak, másrészt az esszencialista koncepciók általánosító törekvései amúgy is tarthatatlanok voltak.<sup>6</sup> A 80-as évek feministái ezt az elképzelést kifejezetten károsnak tartották. Szerintük a biológiai adottságaink sokkal kevésbé határozzák meg a társadalmi státuszunkat, viselkedésünket, mint azt korábban képzelték. Vannak ugyan biológiai különbségek, de alapvetően az eltérő társadalmi szocializáció befolyásolja a lehetőségeinket.

Evelyn Fox Keller szerint a nemi sztereotípiák visszatükröződnek a társadalmilag elvárt nemi szerepekben, és ezeknek az elvárásoknak a magunkévá tétele, valamint a szocializáció az, ami az ember férfi- és nőképét meghatározza. Szerinte azt, hogy valaki a férfiaság vagy nőieség ideáljának akar megfelelni, nem a biológiai nemi hovatartozáson, hanem a társadalmi elvárásokon, környezeten és a neveltetésen múlik.<sup>7</sup>



*Ismeretlen helyszín / Place unknown, c. 1969 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection*

Mindenesetre Winogrand is mintha azt a 60-as/70-es évekbeli – a kor feministaí által is képviselt – esszencialista szemléletet vallaná, és mintha a nők, pontosabban, a nőiség titkát akarná megfejteni. Mintha a képek által azt pástázná, mi az, hogy nő, megragadható-e a lényegük, s a fotóival gyakorlatilag erre tesz kísérletet. Bár sokkal valószínűbb, hogy inkább fordítva történt a dolog, a fotós képei által eleve adott preconcepcióját igazolta. Valahogy talán mindenhol ezt is látta. Hasonlóan ahhoz, amikor az embert valami foglalkoztatja, mindenhol, minden jelenségben talál olyan mozzanatot, ami illeszkedik az ő aktuális érdeklődéséhez. Winogrand ez idő tájt mindenhol a nőket látta. Nőket a maguk sokféleségében.

A művészet- és fotótörténet során előszeretettel ábrázolták a nőket, noha többnyire megrendelésre készültek ezek a képek. Így a modelljük is értelemszerűen beállított pózban várt a megörökítésre, valamiként akart megjelenni. Ennek a reprezentációs célú ábrázolásnak a szerepét sokáig a fotó is átveszi. Winogrand fotóinak a lényege, hogy mellőzi ezt a beállítottságot, alanyai többnyire nem is tudják, hogy fotózzák őket, ettől lesznek természetesek, spontának, s a fotózt épp ez érdekli.

Mert milyenek is a nők Winogrand képein? Sokféle helyzetben, hangulatban, de nagyjából közös bennük, hogy felszabadultak, életerősek és legfőképp szerethetőek. És pont emiatt, ez a pozitív esszencialista nőkép miatt nem vált azok számára sem zavaróvá, akik különben elutasítják ezt a szemléletet.

A legismertebb képe a Marilyn Monroe-ról készített emblemikus kép, de a *Women are Beautiful* sorozat szereplői éppen a hétköznapi átlag nők sokaságát örökítik meg. Ezek közül is kiemelkedik néhány jól elkapott pillanat, és a Capa Központ kiállításán is ezek a fotók lettek felnagyítva az installálás meghatározó elemeként. Az egyik ilyen Winogrand-ikon, a személyes kedvencem, a kirakat előtt fagyalattal a kezében, félig hátravetett fejjel, hangosan kacagó nőt megörökítő kép. Pontosabban, szinte hallani a hangos kacajt, ami nem a beállított képek műmosolya, hanem egy valódi, kirobbanó nevetésé, amely a csinos nőt még vonzóbbá teszi. Nemcsak a vonásai lesznek szépek, hanem a nőből áradó felszabadultság, a szabadság ereje teszi igazán sugárzóvá.

Museum of Modern Art, New York, 1969 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection



Szintén legendás a parkban, padon ücsörgő barátnők alakja. Érdekes módon, ugyan véletlenül a padot, így a képet is két férfi alakja fogja közre, melyen az alakok az elhelyezkedés szempontjából három nagyobb csoportot alkotnak. Egy fiatal pár az egyik szélén, ahol a nő magyaráz valamit az érdeklődve figyelő férfinak, utána következnek a kép centrumában egy hárommalakos társaság, ahol valami nagyon személyes dologról beszélhetnek, egymás fülébe sűgva mesélnek, és ez és a szoros fizikai kapcsolatuk is közeli barátságot sugallnak. Sokkal közelebb ülnek egymáshoz, mint az előző pár tagjai, de azok kifejezetten egymás felé



fordulnak, köztük erős a szemkontaktus a nőn lévő napszemüveg ellenére. A következő hármastól a két lány tartozik össze, nem egymásra figyelnek, hanem láthatóan egy távolabbi eseményt pásztáznak, kinéznek a kép teréből, de a hajat igazgató mozdulat révén oldott a testbeszédük. A fizikailag közvetlenül mellettük ülő

férfi gyakorlatilag fényévekre van tőlük, nem vesznek egymásról tudomást, a férfi olvas, a nők elnéznek mögötte. A kép és talán a kor szociológiai érdekessége, hogy nemcsak egy-egy összetartozó embercsoport ül a padon, hanem láthatóan több, egymás számára idegen ember is.



Világkiállítás / World's Fair, New York, 1964 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection



*New York*, 1965 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection



Szintén a legismertebb fotói közé tartozik, annak a fehér ruhás nőnek a képe, aki a nyári napsütésben az utcán halad, a szél a haját az arca elé fújja, s oly magabiztossággal sétál, észre sem veszi a közeledő két férfit.

Ennek a képnek különösen érdekes a kompozíciója, mivel a nő átlósan közeledik a néző felé a kép alsó sávjában, a férfiak ellenben egy másik átló mentén a másik irányból közelítenek ugyanebbe a pontba. Ráadásul az egész jelenet kissé felülről van fotózva. Winograndot többször érte kritika a fotói kompozíciói, pontosabban kompozíciótlansága miatt, s ezt magán a műfajon is rendszeresen számon kérik. Sőt, a Capa Központ sajtószövege szerint is Winogrand nem törekszik kompozíciós pontosságra, újra és újra figyelmen kívül hagyja a művészet formai elemeire vonatkozó alapvető tanításokat, hogy a pillanat mesterévé váljon. Én ugyanakkor nagyon is látok benne tudatos komponálást, erősen kötődik az André Kertész, Munkácsy Márton által alkalmazott kissé felülről és átlós látásmódhoz, ami nála is igen gyakori. Ezzel a fotós, és ezáltal a néző is, mintegy kicsit felülről, mintha mindent tudó, látó elbeszélőként szemlélné a világot. Szerintem éppen ezek a kompozíciós jellemzők azok, amelyek fotóinak a karakterét és dinamizmusát adják.

Winogrand a *Women are beautiful* sorozat párját is megcsinálta a *The Man in the Crowd* címmel. Itt a férfiak kerültek lencséje fókuszába. Értelemszerűen merül fel a kérdés, női fotós csinált-e vagy csinálna-e ilyen sorozatot férfiakról. Nem tartom valószínűnek, hisz témaként épp inkább az adódik, hogy ezek a nemi sztereotípiák mily mértékben sértőek rájuk. Így a férfi-sorozat is Winograndra maradt, bár valljuk be, a képei gyakran kritikusak a férfiakkal szemben.

Winogrand úgy vélte, hogy a képalkotás és a fotózás egyrészt megörökít, másrészt valamelyest át is alakítja a jelenetet, mivel bizonyos pillanatokat kiragad a kontextusukból, így azok akár konfrontatívvá is válhatnak. Az emberi gesztusok és cselekvések külső megfigyelőjeként pozícionálják őt. Mindenesetre a legemblematicusabb sorozata a Capa Központban látható *Women are Beautiful* volt, nem véletlenül írta a szerző: „Amikor láttam egy vonzó nőt, mindent megtettem, hogy lefényképezsem. Nem tudom, hogy a csak a fényképeken gyönyörű minden nő, de azt tudom, hogy a fotókon a nők gyönyörűek.”<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Garry Winogrand 1928-ban New Yorkban született. Festészetet és fotográfiát tanult. 1950-es és 1960-as években szabadúszó fotóriporter volt. Rövid ideig tanított a Chicagói Illinois Intézet Műszaki Intézetén (1971–1972) és az austin-i Texas Egyetemen (1973–1978). A Winogrand 1969-ben, 1969-ben és 1979-ben kapott egy Guggenheim-ösztöndíjat, 1975-ben pedig egy Nemzeti Alapítvány a Művészetek Szövetségéhez. Könyvei:

*The Animals* (1969), *Women are Beautiful* (1975), *Public Relations* (1977), *Stock Photographs: The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo* (1980), *The Man in the Crowd: The Uneasy Streets of Garry Winogrand* (1998) *The Game of Photography* (2001), *Winogrand 1964* (2002). <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7873&t=people>, 2018. november 2.

<sup>2</sup> Ma egy ilyen sorozat létrejöttének jogi akadályai volnának, ilyen fotókat csak az alany beleegyezésével készíthetnek, ami a képek spontaneitását venné el, a nyilvánosság tételéről, egy kiállításon való bemutatásról ne is beszéljünk.

Legfeljebb marad, az utólagos engedélykérés, ha nem veszik észre. (2:48. § [A képmáshoz és a hangfelvétellel való jog]. (1) Képmás vagy hangfelvétel elkészítéséhez és felhasználásához az érintett személy hozzájárulása szükséges.

<sup>3</sup> Ez elég pontatlan. Hisz honnan is számítjuk az első generációt, mindenesetre a 60-as, 70-es évek esszencialista feminizmusa (a nőművészet tekintetében ezt a korszakot az első generációnak szokták nevezni, feminista történet szempontjából pedig sokadik generáció).

<sup>4</sup> <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf6621.pdf> 2018. október 20.

<sup>5</sup> <https://doksi.hu/get.php?order=DisplayPreview&lid=13511&p=9> 2018. október 20.

<sup>6</sup> Elizabeth SPELMAN: *Inessential Woman – Problems of Exclusion in Feminist Thought*, Boston, Beacon Press, 1988.

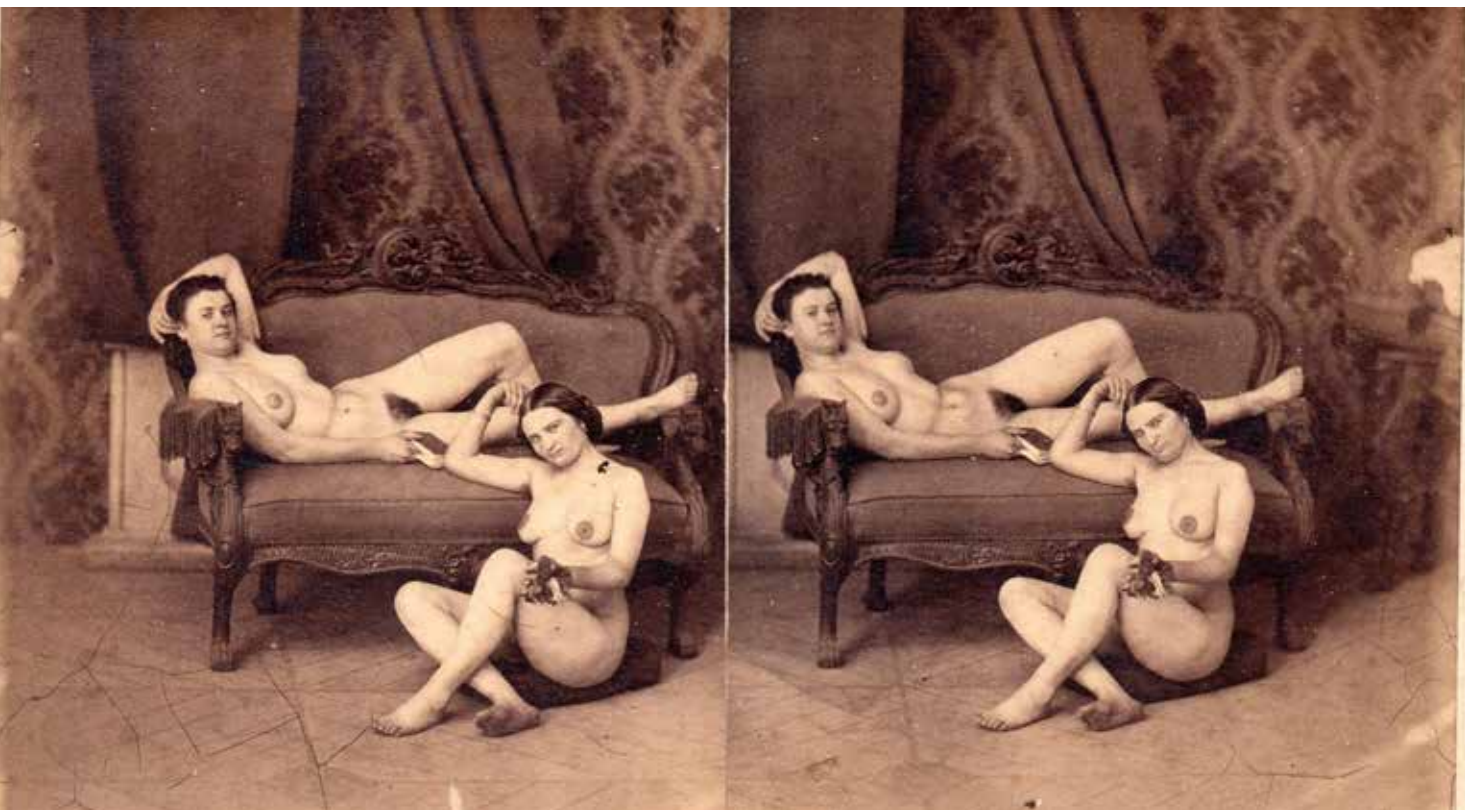
<sup>7</sup> Evelyn FOX KELLER: „Gender and Science”, *Reflections on Gender and Science*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

<sup>8</sup> <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7873&t=people>, 2018. november 2. (Ford. Bordács Andrea)

PHILPOTT BEATRIX

# Mayer György

és az  
aktfényképezés  
kezdetei  
Magyarországon



1. Két ismeretlen nőt ábrázoló jelzetlen akt sztereó-fotográfia Mayer György műterméből ca 1861. (Philpott Beatrix tulajdona)

## Akt ábrázolások a fényképezés első korszakából

A fényképezés 1839-es szabad felhasználásúvá tételét követően rövid idővel megjelentek, és gyorsan, – már az 1840-es években – népszerűvé váltak a meztelen, akkoriban döntő többségében női testet ábrázoló aktfotográfiák. Ezek a képek az adott időszak aktuálisan elérhető fotó-technikai repertoárjának minden formájában készültek, ahogy az általános portré- táj- és tárgyfényképek is: először dagerrotípiaként, majd a technika fejlődésének iránya szerint később papír, illetve számos egyéb hordozón is megjelentek, nem ritkán sztereofotó<sup>1</sup> formájában.

A kezdetekben a célközönsége, és a célja – a téma jellegéből adódóan – az ellenkező nem vizuális kielégítése volt, ennél fogva hivatalos úton is előállították azt a személyt, aki ilyen képeket terjesztett, hiszen a meztelenséget ábrázoló fényképeket az erkölcsiség elleni támadásnak vélték.

Lássunk egy pár példát az 1860-as évek első felének magyar híradásaiból:

„Bécsben egy házaló 3 napi szigorú börtönre és 5 forintnyi pénzbírságra lőn elítélve oly szivarszopókák árulásáért, melyeken stereoscop segélyével erkölcstelen képek valának láthatók. Bizony legfőbb idő az ilyen méregre is kiterjeszteni a figyelmet, mert a botránys képek rettentő pusztítást okoznak az erkölcsiség terén, pedig elég látható mindenfelé stereoscop nélkül is.”<sup>22</sup>

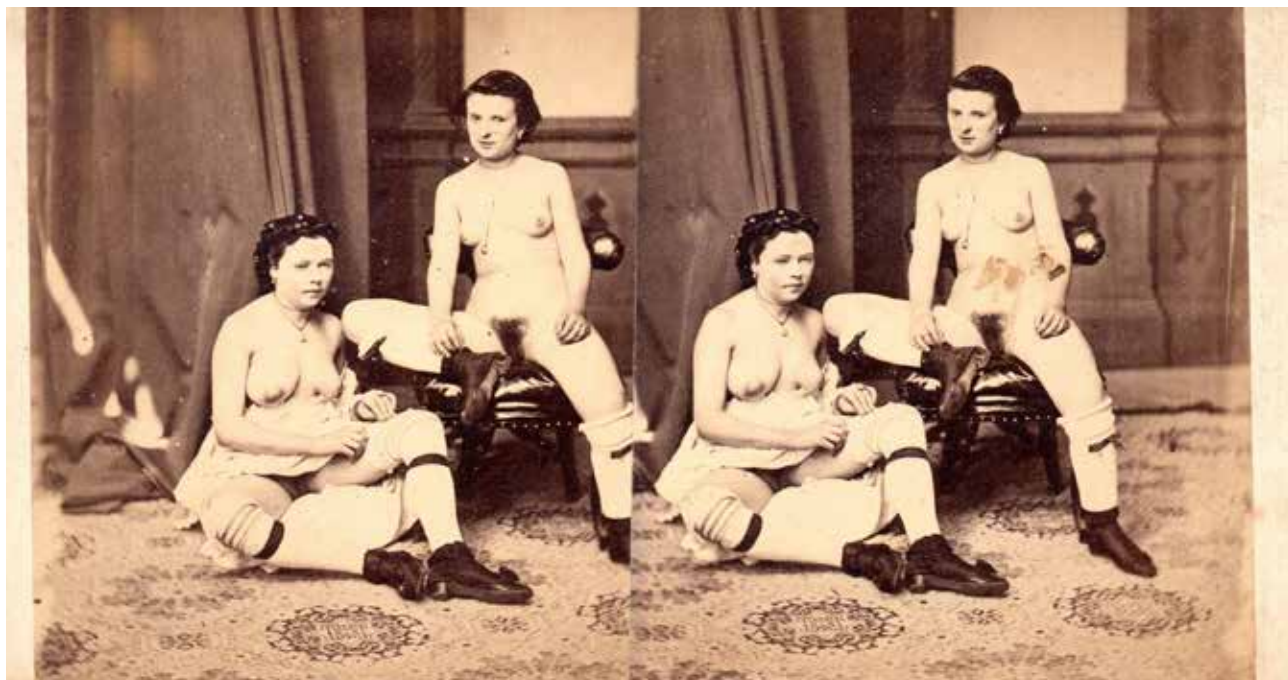
„A berlini rendőrség egy műárusi kirakattól a leghíresebb festők remekképeinek fotograf másolatait, mint erkölcsteleneket lefoglalta, s a műárust, mint erkölcstelen képek árulóját vád alá helyezte. A nyilvános tárgyaláskor a kérdéses képek Titian Dianája, Carraud Psychéje, Baudry Lédája, Titian Venusa, Barrias Saphoja sat. erkölcsi szempontból bíráló alá vétettek; a műárus hatalmasan védelmezte a vád alatti műremekeket, megnevezte a műtermeket, melyekben az eredeti festmények vannak, a többek közt a berlini múzeumot is. No erre aztán a törvényszék sem mondhatott egyebet, mint hogy a rendőrség erkölcsös buzgalmában kissé elvetette a sulykot, s Diana, Sapho, Venus sat. ismét visszakerültek a kirakattba.”<sup>23</sup>

Az erotikus fényképek modelljei leggyakrabban prostituáltak, vagy abban az időben laza erkölcsűnek számító hölgyek, akik némi keresetkiegészítés reményében vetették le a ruhájukat. A témában közölt egy érdekes – irodalmi jellegű, de talán egykori személyes hallomás alapuló – történetet Jókai Mór író 1902-ben a *Magyar Nemzet* hasábjain<sup>4</sup> egy bűnesetről, amely az 1850-es

években a fővárosunkban történt: egy hagyaték részeként egy vasládát találtak, amelyet felnyitva „ezer meg ezer” fénykép került elő magyar balett- és operaénekes hölgyekről „nimfai megjelenésben”. Mint utólag kiderítette a rendőrség, a láda elhunyt tulajdonosának titkos és prima megélhetését biztosították a rendszeresen exportált aktfotók, ugyanis – a művésznőket a meztelen képekért jól megfizetve – készítettett felvételeket egy városligeti fényképésműteremben, a képeket pedig negatívjukkal együtt Amerikába exportálta megrendelésre egy dupla fenekű láda alsó rekeszébe rejtve. Jókai a története végén megjegyzi – bár lehet, hogy csak groteszk elemként és nem korának történeti tényeként –, hogy a Bach-korszak elején „Budapest ellátta New Yorkot, Bostont, Philadelphiát, Chicagót szépségek fényképeivel százezerszámmra”.

A fenti történet valóságalapjára nincsen bizonyítékunk, ugyanakkor vélhetően az író személyes hallomásai, esetleg színházi körökben munkálkodó feleségének otthoni pletykái ihlették. A magyar aktképek külföldre való exportálására – legalábbis a XIX. századot tekintve –, nincsen bizonyítékunk, annyi azonban még a mi korunkból visszatekintve is bizonyosan megállapítható, hogy a fényképezés valószínűleg nem maguk terjesztették a meztelenséget ábrázoló képeket, azokat terjesztői megrendelés szerint teljesítették, illetve előfordulhatott ritkább esetben tanulmány vagy művészeti célú alkotás gyanánt saját felhasználásra készített – esetleg szeretőt vagy családtagot, például feleséget ábrázoló – kép is.

2. Két ismeretlen nőt ábrázoló jelzetlen akt sztereó-fotográfia Mayer György műterméből ca 1861. (Philpott Beatrix tulajdona)



### Az akt-fotográfia magyar viszonylatai

A korszak magyar viszonylataiban ismert Petőfi Sándor özvegyének, Szendrey Júliának második férje, Horvát Árpád történész pornográf tartalmú könyv- és fotográfia gyűjteménye, amelyet a történész hajdanán előszeretettel nézegetett felesége rosszallása ellenére is.

„Horvát egyre jobban elszakadt családjától. [...] Furcsa, érthetetlen dolgokat csinált. A professzor most már délelőttökint dolgozott. Befüggönyözte a szobája ablakait, alsóruhára vetkőzve ült az íróasztal elé, füstölgő olajmécses lángja mellett irt, vagy – tanulmányozta furcsa képgyűjteményét.”<sup>5</sup>

Horváth Árpád könyvekből, művészeti alkotásokból és fotókból álló magánkönyvtára örökösei által került közgyűjteményi tulajdonba, majd az idők folyamán az „elképesztő obszcenitásokat ábrázoló” kollektív beolvadt az Országos Széchényi Könyvtár törzsgyűjteményébe.

Minden bizonnyal számos korai dagerrotípiá jellegű fényképet is tartalmazott a gyűjtemény, és bizony csiklandozza a modern érdeklődő kíváncsiságát, hogy vajon miféle képek lehettek ezek, és volt-e magyar vonatkozásuk?

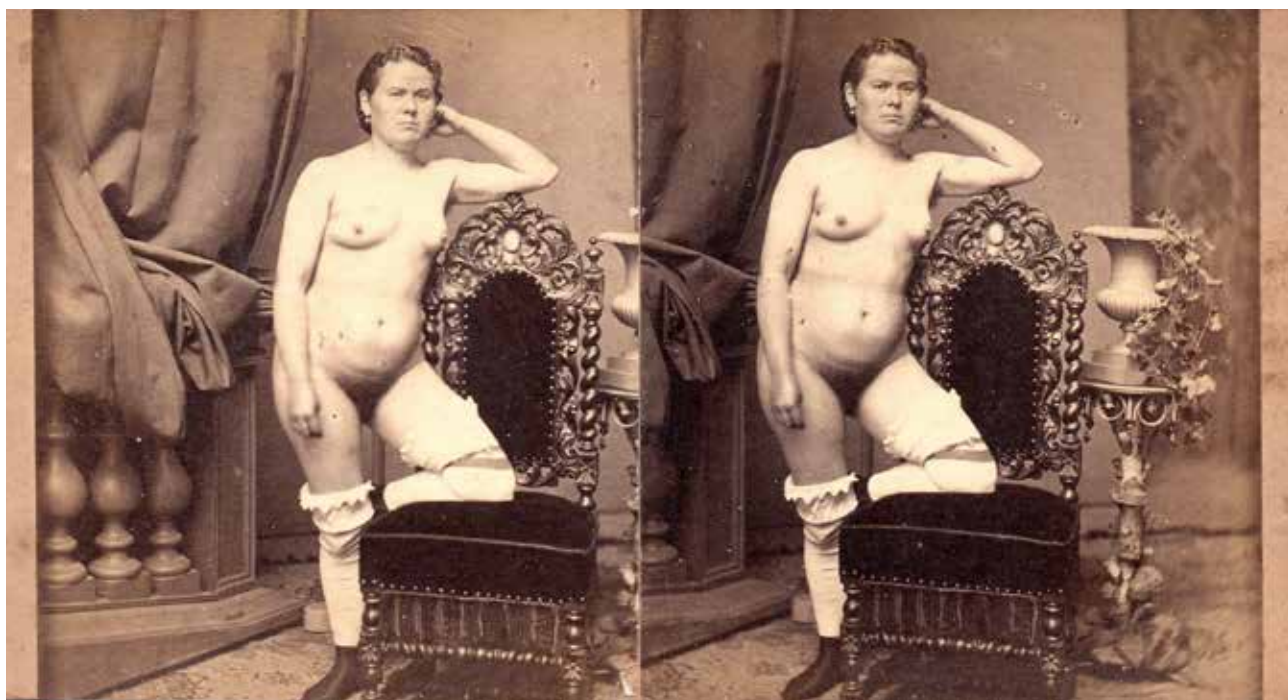
Az ismert tények alapján azt gondolhatjuk, hogy amit Franciaországban megvalósítottak a fényképezés technikájával, azt – nyilván a piaci érdekek által vezérelve – hazánkban is megtették. Csakhogy ez az elképzelés mostanáig kizárólag elméletben létezett, a gyakorlatban nem sikerült magyar aktfotókat azonosítani abból a korszakból, amikor Franciaországban már kis túlzással szólva tömeges készítésük működött.

A meztelen női test ábrázolásának üldöztetése eredményezte többek között azt a szomorú, korszakra jellemző általánosságot, hogy az akt témában készült fényképek csak nagyon elenyésző számát jelezte a fényképész saját neve alatt, és azok is leginkább csak Franciaországban készült felvételek esetén jellemzőek. Hazánkban, amennyire közgyűjteményi értekezések ismerni engedik, ezidáig nem is tudunk bizonyíthatóan magyar fényképész által hazánkban készített aktdagerrotípiáról, de korai XIX. századi aktfotóról sem. Papír alapú fényképek esetén az 1870-es évektől az „alakrajz oktatásának bevett segédeszközeként találkozhatunk a művészeti célú aktalbumokkal a Mintarajztanoda könyvtárában”,<sup>6</sup> azonban – a leírás erre enged következtetni – ezek is külföldön, idegen fényképészek által készült felvételek, hozzánk csak szemléltetési céllal kerültek. Úgy tűnik tehát, hogy ezidáig azonosított tárgyi emlékeink alapján a magyar aktfényképezés kezdetét legkorábban a XX. század elejétől számíthattuk.

Ahogy fentebb is kitértem rá, a XIX. században készült, meztelenséget ábrázoló felvételek legtöbbször jelzetlenek, készítőjük szándékosan nem látta el a képeket saját névjegyével, hiszen ilyen fotók terjesztéséért hatósági fellépésre számíthatott. Adott tehát a nehéz feladat: a fényképeket más úton kell a fényképészhez, és így készítési helyhez kötni, a kényelmes információ a képen jelzett készítői adatokkal ez esetben nem áll rendelkezésre.

Egyéb adatok hiányában egyedül magából a képből tudunk kiindulni, a műtermi képen ábrázolt berendezések, díszítő elemek adhatnak támpontot a beazonosításhoz. A legtöbb fotográfus nem cserélte túl gyakran a műtermi berendezéseit, azok 2-3 éves időszakon belül mindig egy adott fényképészhez köthetők. Persze minden korszaknak megvannak a maga divatos, sokak által használt ekvivalens bútorelemei, azonban egynél több azonos gyártású és kinézetű bútorelem nem igen lelhető fel azonos időben két fényképésznél.

A tematikus gyűjtő vagy kutató általában jól ismeri a saját érdeklődési területét, így a XIX. századi fényképek kutatása esetén egy-egy ábrázolt bútor, vagy a bútorelemek együttese gyakran egészen egyértelműen meghatározhatóvá teszik számára az azonosítani kívánt kép készítőjét.



### Akt sztereofotó-sorozat Mayer György műterméből

A cikkemben megjelentetett, összesen 6 db sztereofényképből álló aktsorozatnak az a különlegessége, hogy – koraisága mellett, és jelzetlensége ellenére – egyértelműen azonosítható annak magyar készítője. A fényképek Mayer György pesti fényképész Nagyhíd utca 4. szám alatti műtermében készültek, a használt bútorelemek által nagyjából jól meghatározható időszakban, 1860 és 1863 között. Az 1-es sorszámú kép berendezése (ideértve a jellegzetes falikárpitot, a parketta-hatású szőnyeget és a kanapét) rendkívül ritkán jelenik meg Mayer György fényképein, jómagam – többszáz Mayer fotó mellett – eddig összesen két-három darab olyan általa jelzett fényképpel találkoztam, amelyen ennek a képnek a díszletegyüttese díszlete szerepel, azok közül is egy fénykép tartalmazott kézzel írt autentikus 1861-es dátumot. Tekintve a fentieket, valamint azt, hogy a díszletet a jelek szerint nem használta sokat és sokáig a fényképész, az aktképek (kiváltképp az 1-es számú fotó) készítésének ideje szorosan 1861 köré tehető. Az aktképeken nincsen cégjelzés, ami egyébként Mayer György általános cégjelzett munkáit tekintve szokatlan jelenség. Megfigyelésen alapuló tapasztalatok szerint általánosan elmondható a Mayer által készített fényképekről, hogy bélyegzővel pecsételt cégjelzést 1863-ig használt, azt követően előnyomatot kartonra kasírozta a képeit. Az aktképek tehát – amennyiben elfogadjuk a képek datálását – még Mayer bélyegzős időszakában keletkeztek, így rögtön el is vethetjük azt a feltételezést, hogy a cégjelzés esetleg azért maradhatott le az aktfotókról, mert a fényképész

kifogyott az előnyomatot kartonból, esetleg az nem állt rendelkezésére megfelelő méretben, hiszen a bélyegzőt minden különösebb gond nélkül rájuk tudta volna nyomni. A cégjelzés mostani elmaradásának általános főbb okai a fentiekben már szerepelnek, ugyanakkor a képeket nézegetve, s azokat összevetve Mayer György általános munkáival új feltevések fogalmazódnak meg. Ugyanis, ha az üzletember saját szemszögéből, a képeken keresztül vizsgáljuk az eseményeket, hamar világossá válik, hogy az egyébként hivatalosan az arisztokráciát fényképező művész nagyon gyorsan elvesztette volna úri ügyfélkörét, ha azok hírért veszik, hogy a bútorokon, amelyekre a fényképezések alkalmával ők helyezik kényelembe konzervatív hátsófelüket, nos, néha prostituáltak meztelen alsórészeivel is érintkeznek. Mayer tehát rengeteget kockáztatott az aktképek készítésével, gyakorlatilag az egész megélhetését és a reputációját tette fel egy lapra. Ez szintén újabb kérdéseket vet fel: vajon anyagi okokból volt szüksége az aktképek készítésére? Nem tudjuk, hogy milyen összegeket fizettek annak idején a terjesztők az aktfotóért, de másvalamit viszont tudunk: Mayer korának egyik legjobban menő fővárosi fényképésze volt: politikusok, tudósok, arisztokraták és művészek is jártak hozzá, műtermében – saját állítása szerint – havonta „25 000 képnél több lenyomatik”,<sup>7</sup> amely nyilvánvalóan téves adat,<sup>8</sup> azonban az biztosan megállapítható a nagy számban fennmaradt fényképeiből, hogy rengeteg megrendelője volt. Minden arra utal tehát, hogy még beruházásai mellett is tisztességes megélhetést biztosított neki a szakma.

Összehasonlítva az itt bemutatott képeket más, azonos korban készült francia aktfotókkal, ezek a felvételek egészen amatőrnek tűnnek mellettük. Az itt bemutatott aktképek modelljeit tanulmányozva szembetűnő, hogy legtöbbjük még a kor ízlését tekintve sem nevezhető csinosnak, úgy tűnik, hogy a művész nem nagyon válogathatott. A beállítások többsége a finom művésziességre sem törekszik különösebben, a pozitúrák gyakran merevek vagy esetlenek, habár a képenként mindig változó díszlet sejteni engedi, hogy a fényképész sok időt töltött a beállításokkal, a pozitúrák rendezgetésével. Feltűnő, hogy ez esetben még tükröt is használ díszletként a háttérben, amely egyáltalán nem jellemző berendezése Mayer portréinak.

A sorozat felvételei rendkívül jó minőségben készültek, a korszak fényképeihez viszonyítva élesnek számítanak, és állapotuk is kiténő, amely arra utal, hogy nem voltak gyakran mozgatva, ideális helyen, együtt vészelték át az elmúlt közel 157 évet. Az 5. számú kép a többinél jóval fakóbb, valószínű, hogy a sorozatból kiemelve tartósan más helyen tárolták, esetleg hosszabb ideig napsütésnek kitéve (például kirakatban) állt.

A fotók anyaga albumin, jellegük úgynevezett sztereó fénykép, amely két, egymáshoz közeli, de különböző nézőpontból mutat egy képet, így sztereonézó készüléken keresztül szemlélve a térbeliség hatását kelti. Az itt bemutatott aktképek mindegyikének jellemző tulajdonsága, hogy az egyes sztereóképek két nézőpontjának szöge között nagy az eltérés, ami annak a lehetőségét is felveti, hogy a felvételeket nem sztereokamerával készítették, hanem egynézőpontos kamerával két különböző állásból.<sup>9</sup> Az itt bemutatott képek – készítési technikájuktól függetlenül – remek háromdimenziós élményt nyújtanak, a térhatás jól érvényesül rajtuk.





Sztereófotók készítése a XIX. századi Franciaországban és Angliában volt kifejezetten népszerű, hazánkban csak elvétve találunk ezzel az eljárással készült korai magyar fényképet, azon belül is általában Klösz György és Gévay Béla városképeivel találkozhatunk az 1870-es évek közepétől. Ismeretes azonban egy rendkívüli sztereó-fotósorozat, amely Teleki László politikus holttestét és halálának helyszínét ábrázolja – minő véletlen – Mayer György 1861. május 8-án készült felvételein.<sup>10</sup> Az eseményről és a fényképekről több kiváló cikk és egy kiadvány<sup>11</sup> is értekezik. Ezek a tanulmányok érdekes megközelítésbe helyezik az itt bemutatott akt-sztereofényképek keletkezését abból a szempontból, hogy mindkét sztereó-sorozat 1861-ben, illetve akörül keletkezett, és mindkettőt Mayer György fényképész készítette. Hasonló időszakra tehető a Mayer által szárazbélyegzővel cégjelzett, budapesti városképeket ábrázoló sztereofotók is, amelyek a bécsi Albertina múzeum gyűjteményében találhatóak.<sup>12</sup> Ahogy fentebb röviden már kitértem rá, a korai (1870 előtti) magyar sztereófotók meglehetősen ritkák, e pár különleges sorozatot szemlélve úgy tűnik, hogy a technikai feltételekkel és tudással is rendelkező magyar fényképészek leginkább csak kivételes esetekben ábrázoltak ilyen technikával, jellemzően olyan alkalmakkor, amikor fontos volt az ábrázolt téma több szögből történő vizuális bemutatása. Nem tudjuk, hogy Mayer György mikor kezdett sztereóképeket készíteni, sőt azt sem ismerjük pontosan, hogy mely magyar fényképész és mikor készített elsőként hazánkban sztereofényképet, azonban korabeli híradásokból tudjuk, hogy Strelisky Lipót pesti fényképész már 1854-ben is készített sztereofotókat,<sup>13</sup> valamint ugyancsak ő 1855-ben Károly Ferdinánd főherceg elhunyt fiát vette le sztereó formában,<sup>14</sup> tehát a magyar sztereofényképezés kezdetét 1854-nél korábbra kell tennünk.

4. Két ismeretlen nőt ábrázoló jelzetlen akt sztereó-fotográfia Mayer György műterméből ca 1861. (Philpott Beatrix tulajdona)

5. Két ismeretlen nőt ábrázoló jelzetlen akt sztereó-fotográfia Mayer György műterméből ca 1861. (Philpott Beatrix tulajdona)

6. Ismeretlen nőt ábrázoló jelzetlen akt sztereó-fotográfia Mayer György műterméből ca 1861. (Borda Márton Áron tulajdona)

## Mayer György, a fényképész

Habár szakmai sikerei kevésbé dokumentáltak vagy hitelesítettek, a magyar fényképezés történetében mindenképpen jelentős személyiségnek számít, számos – a magyar fotótörténetben fontos – felvétel köszönhető neki, többek között rendkívül jó minőségű, éles felvételeket készített az 1876-os budapesti árvízről, illetve az eddig ismert első magyar bűntényfotók is neki tulajdoníthatók. Élettörténetének és munkásságának feltárása során egyértelművé vált személyiségének visszahúzódó természete: a legalább harminc év fényképezési pályán eltöltött idő alatt meglehetősen ritkán hirdette műtermét és szakmai felkészültségét, noha ezt nyugodtan megtehetette volna, hiszen a korabeli Magyarország egyik legsikeresebb fényképésze volt.

## Származása, korai évek

1818. február 18-án született Pesten a Szentistvánvárosban, egy a koronázó téren lévő házban.<sup>15</sup> Szülei Mayer Mihály kocsmáros, és Steiner Margit, akiknek gyermekei közül Mayer Eleonóra Sipos Ferenc kártyakészítőé, Mayer Franciska pedig Wilner József kártyakészítő felesége lett, amelynek abból a szempontból van jelentősége, hogy a kezdetekben Mayer György szintén a kártyakészítő iparban tevékenykedett.

1836. március 9-én keletkezett Mayer vándorkönyvének<sup>16</sup> az a Schneider József kártyafestő céhmester általi bejegyzése, mely szerint Giergl Károly játékkártyafestő-mesternél tanult 12 héten keresztül. Mint kártyagyáros 1845-ben a Váci utca 47., 1848-ban a Régi Posta utca 57. szám alatt működött, korábbi és későbbi működési címei nem ismeretesek számomra. Az Iparművészeti Múzeum több olyan kártyapaklit is őriz, amelyeket Mayer György sógorával, Wilner Józseffel társulva közösen készített. Kártyafestői tevékenységével látszólag 1856-ban hagyott fel végleg, s a továbbiakban csak fényképezéssel foglalkozott.



7. Ismeretlen férfit ábrázoló vizitkártya Mayer György műterméből ca 1861. Jelzés a hátlapon: „Mayer Gy fényképíró Pesten”. (Torjay Valter tulajdona)



## Műtermei, fényképészeti munkássága

Fényképészeti munkásságának legelső éveit az adatok hiánya, és a meglévő ellentmondásos információk miatt nehéz rekonstruálni.

A *Hajnal Naptár* 1862-es kiadásának egyik oldalán megjelent életrajzában a következőket olvashatjuk róla: „[...] búcsút mondvá a kártyagyártásnak 1856-ban a Széna téren, majd a Mocsonyi-házban (Váci utca) fényképészeti műtermet nyitott. Pár évvel később pedig a Nagyhíd utcában a Mocsonyi féle házban, 4sz. fényes és nagyszerű műtermet alapított [...]”

Valószínűleg ez az írás adta az alapját a szakirodalmakban megjelent információknak, mely szerint Mayer György 1856 óta dolgozott fényképészként. Ennek az életrajzi adatnak azonban ellentmond egy 1855 márciusában keletkezett anyakönyvi kivonat, amelybe Mayer György keresztszülőként, mint fotográfus lett bejegyezve.<sup>17</sup>A korabeli anyakönyvi kivonatokon a foglalkozást leíró bejegyzések általános jelleggel az érintett személy főtevékenységét jelzik, így tehát ez az 1855 márciusi bejegyzés az idáig megtalált legelső autentikus bizonyíték arra, hogy már 1855-ben elsődleges foglalkozása szerint fényképész volt, minden bizonnyal még önálló műterem nélkül. Ez az adat persze nem zárja ki azt, hogy a fényképezés mellett továbbra is foglalkozott kártyakészítéssel, s azzal teljesen valószínűleg csak 1856-ban hagyott fel a művész. 1853-ban a Szerviták tere (mai nevén Szervita tér) 1. sz. alatt lakott Mayer György, – egyéb információk hiányában – feltételezhető, hogy 1855-ben még itt a lakásán, vagy egy ehhez közeli utcában bérelt szobát fényképészeti működéséhez, esetleg kártyagyárosi tevékenységével azonos helyen kezdte a fényképezést. Valószínűleg az életrajzban szereplő 1856-os kezdési dátum Mayer első, Széna téri (mai nevén Kálvin tér) hivatalos műtermének nyitását jelzi. Valamikor 1857 és 1859 között üzemeltette a Váci utca 12. szám alatti műtermét, majd 1859 decemberében már új, a Nagyhíd utca 4. (későbbi nevén Deák utca) alatti műterme építéséről szerzünk tudomást az alábbi hirdetésből:

„A Gizella téren a Mocsonyi-féle sarokház fölött, ahol a Treichlinger-féle műkereskedés található, most szerelnek fel egy elegáns, üvegezett tetőteraszt tetőablakkal, négy ablaknyi hosszúságban. Ezt a csinos helyiséget a híres-nevezetes Mayer György fényképész úr építteti, és fényképészeti munkájához fog majd műteremként szolgálni, ahol minden esetben kiváló lesz a fény. Mivel M. úr lakása éppen ezen műterem alatt található, így innen fog felvezetni oda egy kis lépcső.”<sup>18</sup>

Eszerint Mayer kiváló üzleti érzéssel pozícionálta műtermét az úri közönség által jó látogatottságnak örvendő belvárosi Treichlinger-féle műkereskedés fölé, ahol naponta nagy számban összegyűltek a báméskodók a kirakat előtt, az újságok pedig szüntelenül tudósítottak a műkereskedő boltjában kapható legújabb különlegességekről. 1857-ben egy finom kritikai észrevétel is megjelent a *Családi Lapok* hasábjain a műkereskedés kirakatának egyik obszcén tartalmú képe miatt:

„Ezen siestának egyébiránt mi hasonlatossága sem volt avval, melly Treichlinger kirakványában látható, s az általános erkölcsi érzületet sérti. — Két kaczerdő, olly pongyola helyzet és ruhában a kihívó csáb minden jeleivel, egy mellettök elmenő szerzetesre, kinek arczára a művész el nem mulasztá egy rendetlen vágy kifejezését festeni — tekint.”<sup>19</sup>

1860 márciusában a Nagyhíd utcai műterem már üzemelt, Mayer itt 25 db vizitkártyát kínált 15 Forintért:

„Minden bizonnyal a finom luxushoz tartozik a fényképes vizitkártya. Ha az ember valakit meglátogat, és nem találja otthon, ott szokta hagyni a kártyáját, hogy a barát megtudja, ki járt ott; ami viszont csak szegényes kárpótlás, különösen, ha egy szeretett barátot régóta nem láttunk. Ezen a problémán segít a fényképezés azzal, hogy vizitkártyának használható kis arcképeket állít elő. Az ilyen fényképes kártyák megtekinthetők Mayer György úr kirakatában a Nagyhíd utca azon ház kapujánál, ahol a Treichlinger-féle műkereskedés és a második emelet fölött Mayer úr új fényképész műterme is található. Ezekből a kis arcképekből 25 darab 15 forintért vehető meg.”<sup>20</sup>

1862-ben a fényképész házat vett Grácban, ahol fiók műtermet létesített, majd 1863-tól Zágóban is nyitott egyet. 1864-ben Szegeden Bietler Ferenc fényképésszel társulva is működött, ezeket a műtermeket a pestivel párhuzamosan üzemeltette. 1866-ra már csak a pesti Nagyhíd utcai üzletét tartotta meg, majd 1869-ben azon is túlادott, hogy új műtermet nyisson a Kerepesi út 3. szám alatt. A későbbiekben még számtalan helyen nyitott új üzletet a pesti belvárosban. Az 1890-es évekig volt, hogy egyszerre hármat is üzemeltetett, illetve rövid, pár hónapig tartó társulások nyomait is mutatják fennmaradt fényképei.



### Magánélete

Még kártyafestő tevékenysége idején, 1845-ben vette feleségül Pesten egy halászmester lányát, az 1820-ban született Reder Karolinát. A házasságból hat gyermek született, de csak hárman érték meg a felnőttkort: György, Karolina (később Bihary Ferencné) és Augustza (később sipeki Balás Vincéné). Házassága ideje alatt azonban Mayer beleszeretett egy osztrák származású, Pesten tartózkodó férjzett énekesnőbe, Kusche (született Schwartz) Karolinába, akitől házasságon kívül származott gyermekei közül az 1865-ben született Schwartz Richard érte meg a felnőttkort, és aki később, mint operaénekes lett közismert Kornai Richard néven. Mayer házasságon kívüli kapcsolata nem sokáig maradhatott titokban felesége és gyermekei számára sem, felesége 1882-ben történt halálakor már nem éltek együtt (Mayer végrendeletéből<sup>21</sup> tudjuk, hogy elváltak), a családjával megromlott viszonyt

tükrözi az is, hogy volt felesége gyászjelentésén Mayer nem szerepel a családtagok között. 1890-ben Budapesten feleségül vette régi szeretőjét, Schwartz Karolinát, és felvette annak evangélikus vallását is. Schwartz Karolina 1903-ban hunyt el Budapesten fia, Kornai Richard lakásán. Az asszony haláláról hosszú, szép nekrológot jelentett meg a *Budapesti Napló*,<sup>22</sup> míg Mayer György halálával kapcsolatban mostanáig nem ismeretes semmilyen gyászjelentés – mely zavaros családi hátterét tekintve valószínűleg nem véletlen. Nagyon sok az ellentmondás azokkal az adatokkal kapcsolatban, amelyek Mayer halálának időpontjához vezethetnének el bennünket, azonban valószínű, hogy a fényképész 1890 és 1898 között hunyhatott el, valószínűleg nem Budapesten, esetleg nem is Magyarországon. Mayer György utóélete, ha nem is örökre, de egy időre még biztosan a homályba vész.

8. Ismeretlen nőt ábrázoló vizitkártya Mayer György műterméből ca 1862. Jelzés a hátlapon: „Mayer Gy fényképrő Pesten”. (Philpott Beatrix tulajdona)

9. Szumrák Pál főmérnököt ábrázoló vizitkártya Mayer György műterméből ca 1862. Jelzés a hátlapon: „Mayer Gy fényképrő Pesten”. (Kriszta Gabriella tulajdona)



10. Mayer György által készített kártyalap. Jelzés: "Készítette Mayer György PESTEN - legújdonabb Kiadás" (Whist-kártya - kőr király, acélmetszet sablonszínezéssel, 1850-1851. 8,8 x 5,7 cm, magántulajdon, Jánoska Antal archívumából)

<sup>1</sup> Térbeli kép illúzióját keltő kettős kép.

<sup>2</sup> *Religio*. 1863. 17. sz. 136.

<sup>3</sup> *Hölgyfutár*, 1864. 4. sz. 30.

<sup>4</sup> *Magyar Nemzet*, 1902. augusztus 20. évfolyam, 198. szám

<sup>5</sup> Dr. MIKES Lajos és DERNŐI KOCSIS László: *Szendrey Julia ismeretlen naplója, levelei és halálos ágyán tett vallomása*, Genius Kiadás, 1930.

<sup>6</sup> IMRE Györgyi: *A modell, Női akt a 19. századi magyar művészetben*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2004

<sup>7</sup> *Hajnal Naptár* (1863. 34.o.)

<sup>8</sup> Esetleg éves szinten értendő, vagy az addig összesen Mayer által készített meglévő negatívok számát takarja.

<sup>9</sup> FELVINCZI Sándor sztereofotó szakértő személyes véleménye nyomán.

<sup>10</sup> Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz.: 1941/32, 1941/33.

<sup>11</sup> „Pesti helyszínelők 1861 – Teleki László az országgyűlés halottja”, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2011.

<sup>12</sup> Leltári számok: FotoGLV2000/22316, FotoGLV2000/22317

<sup>13</sup> *Pesth-Ofner Localblatt und Landbote*, 1854. 12. 05.

<sup>14</sup> *Budapesti Hírlap*, 1855. 03. 15, 670. sz.

<sup>15</sup> A *Hajnal Naptár* 1862-es kiadása, melyben Mayer György rövid életrajzát találhatjuk, téves adatot közöl. A művész születése nem 1817, hanem valójában 1818, habár a hónap és a nap pontosan került feltüntetésre.

<sup>16</sup> „Wanderbuch für den...” : [Georg Mayer játékkártyafestő számára], Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, B 384/370.

<sup>17</sup> Jungbauer Mihály születési kivonata, 1855. 03. 17, Pest. Jungbauer Mihály édesanyja Réder Terézia Mayer György sógornője volt.

<sup>18</sup> *Pesth-Ofner Localblatt und Landbote*, 1859. 12. 15. Fordította: BABCSÁNYI Judit (História Fordítás).

<sup>19</sup> *Családi Lapok*, 1857. 07. 16, 3. sz. 43.

<sup>20</sup> *Pesth-Ofner Localblatt und Landbote*, 1860. 03. 01. Fordította: BABCSÁNYI Judit (História Fordítás).

<sup>21</sup> Mayer György végrendelete 1880, HU BFL–VII.185 – 1880 – 1731.

<sup>22</sup> *Budapesti Napló*, 1903. 04. 18, 106. sz.

# Magyar fényképgyűjtők

Beszélgetés Borda Márton Áronnal



Neves antikvárius családból származol, a középgenerációhoz tartozol. Az antikvárius tanultság magával hozza-e a gyűjtési szenvedélyt? Egyértelműen következik ebből és érthetővé válik a régiségek iránti vonzalom?

Nem feltétlenül, számos példa van az ellenkezőjére. Nekem első szenvedélyem a kéziratok gyűjtése volt, azután a dedikációk is kezdtek érdekelni. A családi háttér azonban pótolhatatlan pluszt ad, ha valakinek érzéke és érdeklődése van efféle szakma, szenvedély iránt. 18. születésnapomra például egy Juhász Gyula kéziratot kaptam, egy kedves versemét, amit azóta is őrzök.

Reutlinger: *Cleo de Merode* portréja, mint balerina, 1897 k., színezett albumin, kabinet

**Mikor és miért kezdte el a fénykép iránt érdeklődni, majd a fényképekkel foglalkozni? Ki segítette ezt a tanulási folyamatot és milyen szakirodalom volt kezdetben a segítségére a fényképek korának, technikájának meghatározásában?**

2004 őszén szüleimnél rendrakás közben egy vizitkártya akadt a kezembe, és a hölgy arca, ruhája, meg a kép hangulata megfogott, és elkértem édesanyámtól. Jó egy évi szünet után - az Amicus antikváriumban töltöttem segédéveimet – egy kissé hiányos fényképalbum került az üzletbe, vegyes, túlnyomórészt felvidéki vizitkártyákkal. Árazás közben a képek hangulata és a hátlapok változatossága olyannyira megfogott, hogy pár nap alatt a felvételek jórészét megvásároltam, és azután kezdtem el rendszeresen fényképeket gyűjteni.

Első szakkönyvem Szakács Margit: *Fényképészek és műtermek Magyarországon* című könyve volt. Kezdetből segítették a datálást a fényképeken esetleg olvasható dedikációk dátumai, vagy a ritka esetben található nyomtatott vagy bélyegzett évszám.<sup>1</sup> Szakács bevallottan nem is törekedett teljességre, csak a Magyar Nemzeti Múzeum állományát dolgozta föl. Kormeghatározása sem mindig pontos, arról nem is szólva, hogy sokszor 40–60 éven át is működő műtermeknél az időhatár konkrét kép esetében nem sokat segít. A divat és számos más szempont ismerete ma már megkönnyíti a kormeghatározást, de kezdőként ezekről szinte semmit sem tudtam. Minden nappal tanul az ember valamit, és sohase lesz vége, de ez is épp az egyik szépsége ennek a hivatásnak.

Koller Károly: gróf Csáky Albin portréja, 1885 k., albumin, makart (208x100 mm)



**Kétféle gyűjtési köröd van, válasszuk ketté: az egyik a recto-verso digitális katalógus, amely mára 10 000 darabból áll, a másik pedig egy saját magángyűjtemény, amelyet a kezdedbe került képek közül, saját ízlésed által diktált szempontok szerint válogattál össze. Az első egyfajta nyilvános gyűjtemény, megismételhetetlen, mert hasonlóan a Fortepan adatbázishoz, nem volt célja az eredeti pozitívok megőrzése. Elfogadott forrás ma már a kép, amely jó minőségben van beszkenelve előlapjával és hátlapjával együtt. Az újabb keletű, digitális bázisoknál nem cél megőrizni a fényképeket. Jelen esetben azért, mert eladásuk által csökkenteni lehetett az egyre nagyobb költségeket.**

A fenyiratok.hu 2013 tavasza óta működik és törekszik arra, hogy megbízható és pontos adatokkal operáljon. A honlap tartalmazza az archívum címszó alatt található *recto-verso* katalógust, amely néhány év alatt adatbankká nőtte ki magát, a korábbi gyakorlattól eltérően az előoldal cégjelzéseit és a színvariánsokat is rögzíti. Szakács Margit három részre tagolta adatbázisát: pest-budai, vidéki és külföldi műtermek szerint jegyzi őket. A külföldön létezett műtermek (hacsak az üzemeltető, a fényképész stb. nem magyar) szerintem legyenek az ottaniak dolga, a tagolást a Magyar Korona határain belül nem látom indokoltnak. Például Uher Ödön többek között Bártfán, Nagykanizsán, Budapesten és Bécsben is üzemeltetett műtermet. Az archívum folyamatosan bővülő adatbázis, a Nagy-Magyarországon működött, kartonra kasírozott fényképeket készítő fényképészek és műintézetek összes kartonvariációját törekszik

összegyűjteni, amelyek a határon belül készültek, vagy a hátlap feltüntet magyarországi fiókműtermet is. Elsősorban gyűjtők és szakemberek számára nyújt segítséget, mert „kommentárt” nem tartalmaz, de a cégeken, társulásokon belül (sok esetben csak feltételezett) időrendben igyekszik sorba tenni a kartonokat, cégjelzéseket. Jelenleg közel 1500 fényirda hozzávetőlegesen 10 000 cégjelzését, illetve azok esetleges színvariációját rögzíti. Az adatbázis online változatban, fizetés és regisztráció nélkül, szabadon áll az érdeklődők rendelkezésére.

**A recto-verso katalógust most egy kép szemlélteti ebben a bemutatkozásban, miért ezt választottad? Melyik hátoldalt érdemes kiemelni?**

Kiemelés esetén legalább 100 lenne az a szám, amely valamelyes áttekintést nyújthatna a fellelhető rajzok, feliratok sokszínűségéről, a gyönyörű grafikai alkotásokon át az érdekes feliratokig. Például Aberle Gusztáv „Zahntechnisches & Fotografisches Atelier” felirata (fogtechnikusi és fényképészeti műterem), vagy Iliny Chikán Ignác önmagát „fényképész s olasz nyelvtanárként” hirdető hátlapja. Az általam választott hátlap sem egyik, sem másik, de különlegessége a ritkaságán kívül, hogy gömblámpa látható rajta, sugaraiban „Este borús időben

művészies fölvételek villanyfény mellett” felirattal. A Rivoli fényképtársulat által készített fénykép jobb alsó sarkában látható szárazbélyegző a felvétel és a nagyítás idejét és így a karton használatának évét (1904) is bizonyossá teszi.

Önálló egységként csoportosítottam az archívumban a hátlapokon található műterem-ábrázolásokat. A recto-verso katalógusban fent van a teljes hátlap, amelyen látható, milyen a karton és a műteremrajz aránya. Helfgott Samu neves városligeti gyorsfényképész például fényképezett épületábrázolást terveztetett fotói hátoldalára, majd ezt grafikai változatban is elkészíttette és használta.

Mindszenty Béla műterme Pozsonyban feltűntette, hogy műtermét 1871-ben alapította (bár én még nem láttam korai képeiből egyet sem) és 1909-ben újrapiáltette. Az új műintézet 17 helységgel működött a felirat szerint. Az műterem belsejét is feltűnteti a grafikán, ahol középpontba helyezte a fényképezőgépet, és jól kivehetők a szalon bútorai is.

**Milyen technikai apparátus kellene ahhoz, hogy a már beszakent, sorba rakott képeket egy olyan digitális rendszerbe lehessen konvertálni, ahol a képek alatt évszámok is szerepelnek?**

Nem kell hozzá más; ez programozás kérdése.

**A másik gyűjteményed eredeti képekből áll, kiváló, különleges 1860–1920 között készül darabok. Technikailag tehát az úgynevezett „kemény hátú” vagy „öreg fotó” idősakra koncentráltál.**

Igen, így igaz, de kis részben korábbi és későbbi képeim is vannak.

Hozzávetőlegesen 500 felvétel képezi az alapot, bár ez a szám állandóan változik. A gyűjtés legfontosabb szempontja, hogy valamiért megtetszik egy kép, vagy emlékek fűznek hozzá. Másrészt elteszek olyan különlegességeket is, amelyeket valamikor esetleg publikálni szeretnék. Más a tudományos szempontú gyűjtés, akkor minden elérhető darab, legyen az jó vagy rossz, bármilyen állapotban gyűjtendő. Az előbbi szempont szerinti szubjektív gyűjtemények elég változatos képet mutatnak, mint az én gyűjteményem esetében is.

Például Veress Ferenc felvételén, melyen Jókai Mór és Laborfalvi Róza látható.<sup>2</sup> A felvétel dátuma ismert, 1871. április 5. Különlegessége nemcsak az, hogy ez az első közös fénykép a neves házaspárról, hanem hogy eddig eredeti pozitív csak egy, nem teljes változat volt ismert (Kiscelli Múzeum tulajdona). Ez a teljes felvétel csak a *Vasárnapi Újság* 1893. december 31-iki közlésében jelent



Rivoli fényképészeti és festészeti műterme versója, 1904, celloidin, promenade (210x115 mm)



Veress Ferenc: *Jókai Mór és felesége Laborfalvi Róza portréja*, 1871, albumin, kabinet



Tosara, Fernando: *Eleonora Duse portréja*, Vetsera Maria tulajdonosi bélyegzőjével, 1885 k., albumin, kabinet

meg először, ahol tévesen a házaspár ezüstlakodalmát (1873) adják meg, mint a készítés évét. Az itt közölt pozitív hátlapján Nagy Miklósnak (1840–1907), az újság szerkesztőjének bélyegzője látható, valamint ceruzás feliratok a sajtóközlésre vonatkozóan. Ez alapján bizonyos, hogy ez a példány volt az, melyről annak idején a *Vasárnapi Újság* reprodukciója készült.

Madridban és Lisszabonban működött Ferdinand Tosara fényképész. Felvételén Eleonora Duse (1858–1924) olasz színésznő mellképe látható. A fénykép jobb alsó sarkában a budapesti Calderoni cég szárazbélyegzője bizonyítja, hogy ezt a példányt Budapesten árusították. Ebben eddig semmi különös nincsen. Viszont a portré

felett Vetsera Mária (1871–1889) bárónő tulajdonosi bélyegzője (lehetne hagyatéki is, de a körülményeket tekintve ez alig valószínű) látható „Baronesse Mary Vetsera” felirattal. Ezzel a felvétel egyedivé válik, és felvetődik a kérdés, hogy került Vetsera bárónőhöz ez a felvétel, magának vásárolta-e (családjával néhányszor járt Budapesten), vagy kapta valakitől, és ha igen, kitől és miért? Még az sem zárható ki teljesen, hogy esetleg magának Rudolf trónörökösnek az ajándéka volt, aki gyakran fordult meg hazánkban. A kérdésre biztos válasz valószínűleg sohasem lesz, csak egy apró ecsetvonást ad a halála körülményei miatt amúgy is legendává vált bárónő életéhez.



Néha humoros fényképek is az ember kezébe akadnak, egyik ilyen kedves felvételem négy – sajnos számomra ismeretlen – nőt ábrázol, mintegy háttérrel állnak/ülnek a közepén fekvő kutya előtt, aki patriarchális fesztelenséggel hever az előtér középpontjában. Fején kendő, szemüveg rajta, és egy pipát lógat ki *more patrio* az agyari között! Hecskó Mór nagyikikindai műtermében készült a fénykép, de a megrendelés körülményei és okai tekintetében csak fantáziánkra hagyatkozhatunk.

Licskó Jánosnak 1862–65 körüli fényképe egy Széchenyit ábrázoló mellszobor mellett ülő férfit ábrázol, akiről nem tudom mindmáig, kicsoda; de az bizonyos, hogy nem Madách Imre. A *Magyarság* című lap 1928. október 7-iki száma mégis *Madách Imre ismeretlen fényképe nőtlen korából* képaláírással közli.<sup>3</sup> Eltekintve attól, hogy a férfi még csak nem is nagyon hasonlít a neves költőre, a *verso* felirata, grafikája és egyéb stílusjegyek alapján 2–5 évvel későbbi is, mint Simonyi Antal és Mayer György ismert

portréi. Nem is beszélve arról, hogy Madách esküvője 1845 nyarán volt. Egy sor képaláírásban sikerült két kapitális bakot is lőnie a jámbor publikálónak!

Van, hogy a fotótörténeti különlegesség egyben megrázó emberi tragédia emléke is. Simonyi Antal 1863-ban készült felvételén egy ágyban fekvő fiatalember látható, aki a hátoldal korabeli, grafitceruzás felirata szerint nemes Kapczy Kálmán (1843–1864). Utánajárva a dolognak kiderült a következő: iskolatársával, gróf Károlyi Tiborral az uszodában egyszerre fogták meg egy fürdőkabin kilincsét, amiből szóváltás támadt, végül Kapczy öklével többször Károlyi arcába ütött.<sup>4</sup> Tanáraik fegyelmivel elsimították a dolgot, de Károlyi a tanév végével szabályszerűen párbajra hívta ki Kapczyt, melynek során pisztollyal a lányékába lőtt. Sebébe a szerencsétlen hosszú hónapok szenvedése után belehalt. Fotótörténeti érdekessége a képnek az, hogy a fényképész azt a házhoz kiszállva készítette el, az ilyen felvétel ritka a hatvanas években.



Simonyi Antal: *Kapczy Kálmán portréja betegágán*, 1863–64, albumin, vizitkártya

Hecskó Mór: *Négy ismeretlen nő kutyával*, 1903, celloidim, kabinet





*Heesköp*

Fő utca

N-KIKINDA.



Glatz Tivadar: Két stolzenburgi (Szelindek) presbiter portréja, 1868 színezett albumin, kabinet

A néprajzi fényképezés kezdeteihez vezet bennünket Glatz Tivadar nagyszabeni fényképész két népviseletbe öltözött szász (Stolzenburgban lakó) presbiter férfit ábrázoló egész alakos portréja. Az egyik férfi díszes kabátján az 1842-es évszám is látható, mely bizonyítja a díszes ruhadarab készítésének évét. A Néprajzi Múzeum fényképtára több tucat, szépen színezett fényképet őriz a fényképszől, de kabinet formátum nincsen közöttük. A különösen szép színezés, a hátlapon olvasható német nyelvű, szabatos felirat arra utalnak, hogy az 1868–70 között készült nagytás valamilyen kiállításra készülhetett.

Őrök egy 1846 körül készült, magyar, hatodlemez *daguerrotypiát* is. Flesch Bálint és mások kutatásai szerint a bizonyíthatóan magyar, fennmaradt és ismert *daguerrotypiák* száma nem éri el az ezret sem. Ennek az installáció nélküli ősfényképnek az igazi *különlegessége* még sem (csak) ez, hanem az, hogy Vachott Sándor (1818–1861) író, költő, ügyvéd egyetlen fennmaradt fényképe! Sajnos a felvétel állapota viseltes, így bármennyire fáj is, kénytelen leszek megválni tőle, remélve, hogy méltó helyre kerül, ahol megfelelő eszközökkel állapotának lassú romlását meg lehet állítani.

Licskó János: Ismeretlen férfi portréja Széchenyi szoborral, 1863 k, albumin, vizitkártya



**Gyűjtési módszered a magyar arcképek arzenáljához vezetett. A Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtára is rendelkezik hasonló gyűjtéskörrel. Számos más gyűjtő is ezt a tematikát választotta, amelyet azonban a múzeumi feldolgozottság nem segít. A gyűjtőtársak alakítottak egy közösséget a flickr-en. A saját képek meghatározásához közös ismeretekre volt szükség. A tagok a tudás közkinccsé tételére, egymás segítésére ösztönöztek.**

A magyar flickr-közösség tulajdonképpen „magától” jött létre, évek alatt.<sup>5</sup> Erről nyilatkozni nem feladatom, nem

is tudnék bővebben, mert a legrégebbi idők tanúi mások mellett Fodor István, Grégász Miklós, Kristóf Gabriella, Mészöly Nóra és Torjay Valter voltak. Sokan mások és magam is csak évek múlva kezdtünk képeket megosztani. Utóbbiak közül kiemelendő Philpott Beatrix csodálatos kollekcója. A közösség Mészöly Nóra időelőtti halálával (2016) meglazult, de a képek túlnyomó többsége ma is elérhető. Ezen a felületen publikáltam a teljes Bazár-albumot, és Haberfeld Károly egyik érdekes fényképsorozatát is. Mindazonáltal a fent lévő képeim száma elenyésző mások többes közzétételeihez képest.



Ország(h) Antal: *Arany János és családja*, 1863, albumin, vizitkártya  
Meghívó az Arany János kiállítás egyik fényképezési programjára, 2018 május 24.

Újabbán a gyűjtők nem teszik közszemlére tárgyaikat, mert elterjedt a képek lemásolása és engedély nélküli közlése. Mivel egy-egy képnek több nagyított változata létezik, nehéz bizonyítani a tulajdonjogot. Elég egy kis photoshop belenyúlás és már született egy újabb verzió. Mi a célja egy 19. századi arcképgyűjteménynek? Gondolok itt Ország(h) Antal fényképész esetére, aki lefényképezte Arany Jánost és családját.

Volt egy többszörösen különleges, úgynevezett papír porcelánkép vizitkártyám, amely Arany Jánost és családját ábrázolja. Korábbi előéletéről annyit tudok, hogy egykoron Vasberényi Géza (1894–1981) Petőfi-kutató hatalmas gyűjteményének része volt, aki valamikor a két háború közötti években vásárolhatta. Egy általa összeállított albumban került szüleimhez, ahonnan majd 30 év után, jelen évtized elején került a birtokomba. Ez a felvétel fordított állásban, a *Vasárnapi Újság* rossz reprodukciói alapján lett ismert. A Petőfi Irodalmi Múzeum készült az Arany János emlék-évre (születésének 200. évfordulója alkalmából), amely számos kiállításra, anyaggyűjtésre adott lehetőséget. Így E. Csorba Csilla neves fotótörténész által a Petőfi Irodalmi Múzeumban idén rendezett *Ország(h), város, híres ember*

című kiállításra a múzeum megvásárolta tőlem ezt a képet és erre alapozva nagyon szép kiállítást rendezett. Megvizsgálták az Arany család tagjainak egymáshoz fűződő viszonyát, hiszen felmerült, hogy a kissé oldalt ülő költőt később applikálták a képre. Az eredeti pozitív vizsgálata kiderítette, hogy ebben az esetben nem montázsról van szó.

A *Vasárnapi Újságban* megjelent kép felirata 1914-ben: „Arany János családjával – kiadatlan kép 1863-ból, Arany Juliska esküvője alkalmából.” Ugyanez a meghatározás mind a mai napig számos kiadványban visszatér. Gyöngyössy László így írt akkor a képről: „Ez az egyetlen csizmás képe a nagy költőnek, s a fénykép egy jómódú szalontai nemzeti úr családját mutatja be a közönségnek, a milyenek indult, amíg költői sikerei el nem vadították a szülőföldtől.”<sup>6</sup>

1946-ban a *Huszedik Század* azt írta a képről, hogy eredetije Széll Kálmán nyugalmazott esperes és szalontai református pap birtokában volt. „Sikerült másolata a nagyszalontai Csonka-toronyban, az Arany-múzeumban látható Széll Kálmán gondoskodása folytán.”<sup>7</sup>

A kiállításon láthattunk egy berendezett fényképezési műtermet, korabeli pesti épületeket, fényképezési munkákat és Arany Jánoshoz kötődő relikviákat. Egy



BORSOS ÉS DOCTOR.

Borsos-Doctor: *Borsos József* önarcképe, 1863, albumin vizitkártya

önálló szoba foglalta össze a neves festő-fényképész Ország Antal munkásságát. Fennmaradt képeinek kis száma miatt a képek összegyűjtése nagyon érdekes, de nehéz vállalkozás. Bár megjelent egy Arany János ikonográfia a kiállítás égíse alatt, de Csorba Csilla tovább dolgozik egy olyan ismertetőn, amely magába foglalhatná Ország Antal párizsi és pesti munkásságát is, hiszen a kiállítás keretében gyűjtők is bemutatják a magántulajdonban lévő anyagukat. Előkerültek eddig nem publikált grafikai és fényképészeti munkái is. Flesch Bálint egészen az év végéig vizsgálja a porcelán fényképészet vegytani oldalát, mindezen kutatások által Arany János és a korabeli színészek arcképei is újra, más szemszögből kerülhetnek előtérbe.

**Simonyi Antal fényképeinek összegyűjtése aprólékos és ma már főként pénzigényes vállalkozás. Egy 19. századi fényképésznek 30000–40000 darabos életműből összegyűjteni x mennyiséget, mit jelenthet? Saját tapasztalatom az, hogy Borsos József és társa Doctor Albert életművét sem lehetett lezárni, 3000 darab került be a múzeumi rendszerbe: főként hírességek: arisztokraták és művészek. De mindig felbukkan újabb és újabb darab, leggyakrabban a köznép: a polgári réteg ismeretlen arcai. A 3000 darab jó mintát ad az elemzéshez, de nem nevezhető *œuvre*-nek, megvalósíthatatlan most egy teljes feldolgozás.**

Célom jelen idő szerint legalább 1000 Simonyi alkotás összegyűjtése és kiadása. Mindehhez hozzávéve a flickr gyűjteményekben, könyvekben, és más internetes közlésekben található műveit, a kiadványban összegezni szeretném a gyűjtés és a kutatások során szerzett ismereteimet, tapasztalataimat. Simonyi fényírdájának történetét tanulmányozva már most jól kirajzolódik, hogy míg kezdetben látogatta az arisztokrácia és az ország minden nevezetes férfinja és asszonya, addig a nagy költséggel épített, új, fényűző műteremépülete megnyitásakor már jórészt csak a pesti polgárság köréből kerültek ki vendégei. A régi, elit közönség a divatok szeszélye szerint kevés kivétellel elmaradt, más fényképészek műtermét „kapta fel”. Hasonló folyamatok játszódtak le Borsos József és Mayer György esetében is, pedig ez a három műterem a kiegyezésig szinte uralta a pest-budai fotópiacot. Ez még csak nem is hazai sajtóság, Disderi, a vizitkártyák atyja és Nadar párizsi fényképészek esetében is hasonló folyamat figyelhető meg.

**A digitális korszak afelé halad, hogy az erős érdeklődés miatt minden fent lesz a hálón. Ebben az esetben a digitális gyűjtemény szinte értelmet veszti: csak az a munka marad meg sokáig, amelyet a képek meghatározásába fektetettek. Érdemes ezen gondolkodni?**

Mindenképpen érdemes. Napról napra, ha lassan is, egyre több fotó található meg az interneten, de ez mindig csak részlet marad, bár egyre nagyobb perspektívával. Jó lenne valamikor egy átfogó, nagy nemzeti fotóadatbázis, jól programozva, és áttekinthetőn tagelve, pontosan meghatározva a képeket, kartonokat stb. Ezt én manapság nagyon messzi jövőnek látom, legalábbis a 19. századi fényírdák esetében!

**Érdemes a jövővel foglalkozni? Mi lesz egy ilyen gyűjtemény sorsa? A recto-verso bázis miként tagozódhatna be egy digitális könyvtárba? Érdemes-e a fényképek árának fölfelé szárnyalásából arra következtetni, hogy a papírképek elfogytak, hogy a fokozatos szelekció miatt egyre kevesebb a régi papírképek mennyisége?**

Értelemszerűen egyre kevesebb lesz a piacokon a képek száma. Telnek az évek, mind távolabb az az idő, amikor ezek a felvételek születtek. Egyre több a gyűjtő is, sok fénykép kerül közgyűjteménybe, és nem lehet elenyésző mennyiség az sem, amit kidobnak. A hagyatékokban is egyre ritkábban kerül elő, nemcsak a 19. századi, hanem lassan a két háború közti időszakból való nagy mennyiségű papírrégiség.

**Fejezzük be valami általánosabb gondolattal, vagy valami szép idézettel, hogy mit jelent számodra a fénykép? A mindennapi munkán, a megélhetésen túl, ugye téged is valami elemi erővel húz feljűk?**

Természetesen! Számomra a fénykép (és a kézírások is) a múltat rejtő emlékezet. A mai kor embere vagy talál ezekkel a tárgyakkal, a róluk ránk néző őseinkkel, tájakkal, városokkal kapcsolatot, vagy nem; és ha nem, azt keresni és esetleg megtalálni sohasem késő.

Idézetként álljon itt Zsámboki Réka versének részlete:

„valami, bármi, minden, semmi,  
akármivé csak te tudod tenni,  
és nincs is, ha úgy akarod,  
a létezés hatalmát is te adod.”<sup>8</sup>

<sup>1</sup> 1997, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 304.

<sup>2</sup> CSORBA Csilla: *Jókai ikonográfia*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1981, 52.

<sup>3</sup> „Madách Imre ismeretlen fényképe nőtlen korából”, *Magyarság*, 1928. október 7., 4.

<sup>4</sup> CLAIR Vilmos: *Magyar párbajok*. I., Budapest, Singer és Wolfner, 1931, 227–228.

<sup>5</sup> <https://flickr.com> – Ingyenes fényképmegosztó weboldal és online közösségi

platform. A képeket kulcsszavakkal és címkékkel (*tag*) lehet ellátni, így keresni lehet közöttük.

<sup>6</sup> GYÖNGYÖSSY László: „Arany János családjának fényképe”, *Vasárnapi Újság*, 1914, 511.

<sup>7</sup> „Arany János és családjának fényképe”, *Huszadik Század*, 1946. október. Online változat: [huszadikszazad.hu](http://huszadikszazad.hu)

<sup>8</sup> ZSÁMBOKI Réka: *Nem vagyok robot*, [Budapest, Szerző, 2018], 71.



Dax I.: *Ismeretlen férfi lefejezett portréja*, (Güns vagyis Kőszeg), 1860-as évek első fele, albumin, vizitkártya



SURÁNYI MIHÁLY

## Riport Szilágyi Sándorral a fotótörténet írásáról

OKTÓBER ELEJÉN A MAGYAR MŰVÉSZETI AKADÉMIA KONFERENCIÁT SZERVEZETT A MAGYAR FOTÓTÖRTÉNETÍRÁS HELYZETÉRŐL, ÉS AZ ELŐTTE ÁLLÓ KIHÍVÁSOKRÓL. AZ ESEMÉNY KÉT NAPJA ALATT 13 ELŐADÁS HANGZOTT EL. AZ EGYIK LEGMEGOSZTÓBB FELSZÓLALÁS SZILÁGYI SÁNDORÉ VOLT, EZÉRT KÉRTÜK MEG, HOGY FEJTSE KI BŐVEBBEN NÉZETEIT A FOTÓMŰVÉSZET HASÁBJAIN IS.

Szilágyi Sándor, 2013. július 6, Kárász, Gombafesztivál  
© a szerző ismeretlen

**Surányi Mihály:** Az MMA rendezett egy kétnapos konferenciát, amelynek a központi témája a fotótörténetírás volt. Ezen elhangzott egy előadása, ahol erős kétélyeit fejezte ki, az iránt, hogy lehetséges-e megírni a magyar fotótörténetet egységes koncepció szerint. Jól emlékszem?

**Szilágyi Sándor:** Nem egészen. Arról beszéltem, hogy én miért nem tartanám szerencsésnek, ha mostanában megíródna egy ilyen fotótörténet. Nem arattam nagy sikert, aminek részben én vagyok az oka, mert nem tisztáztam a pozíciómat. Azért is vállalkoztam erre a beszélgetésre, hogy ezt most próbáljuk megtenni közösen.

**S. M.:** Az egyik állítás emlékeim szerint az volt, hogy ennek a 180 évnek a történetét nem lehetséges egy egységes, nagy narratívába foglalni.

**SZ. S.:** Így van. Nem azt mondtam, hogy nem kell csinálni; azt mondtam, hogy talán nem tanácsos ebben a formában, hogy lehetne jobban gazdálkodni az időnkkel, az energiáinkkal.

Barta Zsolt Péter kezdeményezte a konferencia megszervezését, és ő emlegette a Michel Frizot által szerkesztett összefoglaló könyvet.<sup>1</sup> Ha Magyarországon egy ilyen mű megjelent volna 20–25 évvel ezelőtt, ha ilyen színvonalon meg tudott volna jelenni, akkor talán még

örülnék is neki. Azért bizonytalankodom mégis, mert nem tudom, hogy vajon ki írhatta volna meg.

Nekem igazából az a bajom ezzel az egész felvetéssel, hogy szerintem nem megírni kellene ezt a történetet, hanem először kutatni, föltárni, hogy megtudjuk, milyen kincsek vannak a kezünkben, mert nagyon sok kincsünk van. És egyáltalán, mink van, függetlenül attól, hogy kincs vagy nem kincs? Ez sem történt meg. Mert nemhogy az alap kutatások nincsenek meg Magyarországon, de még a rész kutatások is teljesen esetlegesek.

Amit Barta Zsolt felvetett, annak volt egy nagyon hangsúlyos eleme, ami a konferencián teljesen elsikkadt. Rákérdezett, hogy ennek az opusnak a magyar fotográfia történetének kellene-e lennie, vagy a magyar fotóművészet történetének – ami nagyon nem mindegy; megmondom, hogy miért.

A magyar fotográfia történetének akkor van értelme, ha magunknak írjuk. Nem baj, ha le van fordítva idegen nyelvre, csak ettől sem okosabbak, sem szebbek nem leszünk a nagyvilág szemében.

A magyar fotóművészet története, ha kellő kritikával közelítünk hozzá, amit én megtettem a rövid felszólalásban, és ki is verte a biztosítékot, az már egy más kérdés.



Magyarán: mi a cél? Az a cél, hogy a magunk számára összeszedjük, hogy mink volt, van, lesz, vagy az a cél – és én biztos vagyok benne, hogy Barta Zsolt is erre gondolt –, hogy hogyan lehetne a nagy nyugati múzeumokat, a gyűjtőket, a gyűjtemények vezetőit meggyőzni arról, hogy itt egy nagyon komoly fotográfiai művészet volt. Mindaz, amit én ott elmondtam, azt ebből az alapállásból tettem –, csak mivel ezt nem szögeztem le, ezért félreérthető volt, amit mondtam.

**S. M.: Nekem is az volt az érzésem, hogy a magyarországi fotótörténet és a fotóművészet története egy kicsit összecsúszott. Úgy látom, hogy elég sokan foglalkoznak a hazai fotó történetével és részterületek nagyon szépen fel vannak dolgozva, és az is kétségtelen, hogy ez a fotó történetének egy bizonyos olvasatát adja Magyarországon. A fotóművészet-története egy egészen más kontextus lenne.**

**SZ. S.:** Így van. Szóval ez rendben van, de kinek szólna egy ilyen könyv? Mert én ugye azt mondtam, hogy hál' istennek nem született meg, mert csak fércmunka lehetett volna. Ezt továbbra is fenntartom, és még azt is fenntartom, hogyha most nekilátna valaki – akár, hogy megírja, akár, hogy megszerkessze –, az is csak fércmunka lenne, lehetne. A fotóművészet története is csak fércmunka lehetne szerintem.

Az alapvető probléma az, hogy egy ilyen fotótörténet alkalmatlan arra, hogy megváltoztassa a magyar fotóművészetről kialakult – tulajdonképpen a nem ismerésen alapuló – véleményt. Én ezért mondtam, hogy nem kell ezzel foglalkozni. Mert nem érzük el vele a célt.

De a legnagyobb bajom az, hogy nincs tisztázva, hogy kik írnának meg egy ilyen történetet. A gondok az oktatási rendszerben vannak. Ott, ahol ennek helye lenne, nevezetesen a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, nem oktatnak fotóművészetet, a másik helyen, ahol meg a bölcsészeti részét kellene oktatni, nevezetesen az ELTE Művészettörténeti Intézetében, szintén nincsen fotótörténeti oktatás. Ne feledjük: André Kertész és a többiek hazájáról beszélünk! A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen oktatnak ugyan mindenfélét, de alapvetően nem kutatókat, hanem fotográfusokat képeznek.

De egyáltalán: megírható-e egy ilyen történet? Én ma már nem hiszek egy olyan egyszerűs mű megírásának a lehetőségében, amelyet anno Beaumont Newhall letett az asztalra; az eredetileg még 1937-ben írt *The History of Photography*-ra gondolok, melyet azután 1982-ben átdolgozott.<sup>2</sup> A könyv már a címével is fölvet egy problémát: az én véleményem szerint ugyanis nincs

olyan, hogy a fotográfia; a fotográfia csak egy eszköz. Fotográfikák, különböző fotóhasználatok vannak, és ezeknek csupán az egyik területe a művészi célú és rendeltetésű fotóhasználat. Engem valójában leginkább ez érdekel; nem azért, mert azt gondolom, hogy ez a legfontosabb fotóhasználat, hanem egyszerűen engem ez a fotográfia érdekel.

Newhall is keverte a dolgokat, a különböző fotóhasználatokat, de neki azért mégiscsak volt egyfajta modernista szemlélete, ahonnan ezt az egészet nézte. Frizot, aki nem egy személyben írta, hanem egy személyben szerkesztette a tanulmánykötetét, nagyon jó szerzőket szedett össze, és ebben a kötetben is észrevehető egy egységes szemlélet. Kicsit szakít ugyan a formalista megközelítéssel, de azért az esztétikai szemlélet és az esztétikai megalapozottság nála még jelen van.

Az az igazság, hogy ebből a szempontból ma rosszabb helyzetben vagyunk, mint 20-25 éve. Azért vagyunk rosszabb helyzetben, mert közben nagyot változott a világ. A nagy narratívák ideje lejárt. Mi több: mára már megbukott az „új művészettörténet”, a *new art history* is; hat éve eltemették egy konferencián.<sup>3</sup> De mégis fölvetett számos olyan témakört, amelyekre egy ilyen kötetnek muszáj lenne reflektálnia. Ez viszont összezavarna mindenféle egységes narratívát. Tehát én ezért nem hiszek a kinyomtatott, kánont teremtő, szilárd, mozdíthatatlan történetben.

Abban viszont hiszek, hogy ez a történet kutatható és felmutatható. Még abban is hiszek, hogy ez eljuttatható azokhoz, akikhez el kell jutnia. Csak épp azt nem gondolom, hogy ennek a könyv lenne a legjobb formája.

**S. M.: Az elképzelhető, hogyha nem is az egész, de nagyobb szakaszok egységesen feldolgozhatók legyenek?**

**SZ. S.:** Szerintem nem. Charlotte Cotton, aki most az ICP (International Center of Photography, New York) főkurátora, öt éve írt egy remek cikket az *Aperture Magazine*-ba;<sup>4</sup> azt mondja el benne, hogy hogyan változott meg az úgynevezett digitális fotográfia hatására a fotográfia, és hogy minek kellene történnie az intézményrendszerben, hogy ez ismét művészet lehessen. Én biztos vagyok benne, hogy újra meglátják majd a fotóban a képet. Hogy keresni fogják a képet. Az alkotóknál sem véletlen egyébként, hogy nagyon sokan fordulnak a régi technikákhoz.

De visszatérve a kérdéséhez: nem biztos, hogy ezt a munkát kell elvégezni. Megmondom, hogy szerintem – szigorúan csak szerintem! – mi az, amit el kellene végezni. Egyrészt a kutatásokat, akár születnek belőle

nyomtatott szövegek, akár nem; tehát az alapkutatókat kell elvégezni, nagyon gyorsan. Magyarán, össze kell szedni három-négy olyan embert, akinek van kellő rálátása a magyar fotográfia történetére (és ezen belül a fotóművészet történetére is), és kijelölni azokat a feladatokat, amelyeket meg kell csinálni. Ez utóbbiakat, az aprómunkát szinte mindegy, hogy ki látja el; bárki elvégezheti, aki tud dolgozni humán területen. De a feladatok kijelölését nagyon alaposan átgondolt szempontok szerint a megfelelő emberekre kell bízni.

Hogyha megvannak ezek az alapkutatások, akkor össze kellene állítani olyan adatbázisokat – nem szövegeket, hanem megbízható adatbázisokat! –, amelyeket Nyugaton, itthon Magyarországon, és ami engem a legjobban érdekel, a legközelebbi térségünkben tudnak használni gyűjtők, gyűjteményvezetők, művészettörténészek, fotóművészeti szakírók stb. Van egy konkrét tervem, hogy milyen adatoknak, információknak kellene az adatbázisban szerepelnie, és ez a terv a térségünkre vonatkozik. A térségen most Romániát, Ausztriát, Magyarországot, Szlovéniát, Szerbiát és Horvátországot értem. Ennek van egyelőre értelme szerintem. Ez is egy több éves projekt, de ez elvégezhető, ez belátható. Az nagyon fontos, hogy az adatok megbízhatók legyenek! Magyarországon az egyik legnagyobb baj az, hogy az úgynevezett szakíró gárda, egy maroknyi embert leszámítva, filológiai szempontból teljesen megbízhatatlan. Sok helyen, például az Artportalon, a fotográfiai szócikkek hemzsegnek a hibáktól, és ezek a hibák azután vándorolnak egyik kiadványból a másikba, például az Alföldi Róbert gyűjteményéről szóló, amúgy gyönyörű és remek összeállítású kiadványba. Vagy egy másik példa: jelent meg úgy magyar származású klasszikus fotóművészről monográfia Magyarországon, hogy az életrajz első mondatában nem sikerült eltalálni sem a mamának, sem a papának a születési évét, sem a papának a halálzási évét, és volt benne egy történet, egy legenda, amit soha senki nem támasztott alá, illetve azóta egy amerikai kutató kiderítette, hogy úgy, ahogy van, hazugság, mendemonda – de a mai napig tovább él.

**S. M.: Ön részt venne egy ilyen csapatban, amelynek a magyar fotótörténet megírása lenne a feladata? Mert arról volt szó, hogy van öt vagy hat ember, akinek a véleménye számít, és akiben megbízik.**

**SZ. S.:** Igen. Hogyha lenne egy ilyen három-négy emberből álló team, amelyik a munka fő csapásirányait kijelöli, akkor ebben igen, nagyon szívesen részt vennék.

**S. M.: Lehetséges lenne olyan elveket meghatározni, amelyek mentén a magyar fotóművészet és fotográfia történetét fel lehetne dolgozni?**

**SZ. S.:** Természetesen! De mondom, most még nem feldolgozni kellene, hanem föltárni! Számomra az lenne elfogadható, hogy tárjuk föl, szedjük össze, amink van! Mondok egy példát: az én szűkebb területemen – ez a magyar fotóművészet 1965-től 2000-ig tartó időszaka – egyszerűen nem tudjuk, hogy a közgyűjteményekben milyen fotómunkák vannak. Én sem tudom. Nekem és még egy vagy két kollégának, ennek kiderítésére és az eredmény földolgozására fél év, egy év kutatómunkára lenne szükségünk –, de egyelőre nincs, aki ezt finanszírozná.

Szerintem a legfontosabb a már említett szempontból, és ez sajnos a konferencián az én hibámból nem derült ki, hogy senkit nem beszélek le arról, hogy összegyűjtse és publikálja a magyar fotográfia ilyen-olyan teljesítményeit, akár csak leltározva. Ezt biztos, hogy meg kell csinálni! De engem a munkának ez a része nem érdekel, mert egyrészt van más dolgom, másrészt nem tartom a legfontosabb feladatnak abból a szempontból, hogy a külföldet – nem feltétlen csak a Nyugatot, hanem például a társországokat, azoknak az egyetemi oktatóit vagy galeristáit –, továbbá a hazai közvéleményt megismertessük a magyar fotóművészet valódi teljesítményeivel. Ennek leghatékonyabb útja az, amit mondtam, tehát egy megbízható adatbázis létrehozása: konkrétan, például 1000 kép rendes, hibátlan adatolása. Én akkor vállalnék el egy ilyen munkát, ha biztos, hogy nem kell más után takarítanom.

**S. M.:** Az 1000 képet önmagában kicsit kevésnek tartom a 180 évhez képest. Főleg akkor, ha nincsenek róluk elemzések és tanulmányok.

**SZ. S.:** Én ebben az összefüggésben csak a saját témámról, az 1965–2000 közötti időszak progresszív fotográfiájáról beszélek! Erről a korszakról kellene összeállítani egy 1000 képre kiterjedő adatbázist. Hogy a többi területen mi lenne a teendő, azt a három-négy szakemberből álló előkészítő csapatnak kellene meghatároznia.

**S. M.:** Egy nyugati művészettörténész hogyan tudná felhasználni és integrálni mindezt? Az nem lenne fontos, hogy azt a tudást is megosszuk, ami itt Magyarországon keletkezett erről a korszakról, de a határon belül maradt?

**SZ. S.:** A magam szakterületén, amit lehetett, eddig is megtettem ezen a téren, és továbbra is meg fogok tenni. De alapvetően most, amire igazán nagy szükség van, és sürgős, az a megbízható adatok összegyűjtése, és a művek nemzetközi kontextusba helyezése. Nem véletlenül mondtam ezt a hat országot: náluk is össze kellene állítani a korszak számukra legfontosabb 1000-1000 képét. Ez tehát összesen 6000 mű lenne, amelynek 95%-át sem a nyugati, sem a keleti, sem a hazai szakmai közönség nem látta, pláne nem így egyben.

Ez egy „antikolonialista” koncepció. Ez volt a Barta Zsolt felvetésének a lényege is, csak ő nem nevezte a nevében. Egy ilyen munkának ugyanolyan hatása lenne, mint például Piotr Piotrowski könyvének.<sup>5</sup> Na jó, akkora hatása talán nem lenne, mert mások az idők, és egyébként is: Piotrowski a kelet-európai blokk egészének a teljes underground képzőművészetét tárgyalta – de a mi közéleti térségünknek csak a progresszív fotóművészetét és dokumentarista fotóját fölmutató munka is nagyot tudna szólni. Én most ezen dolgozom, pontosabban a három monográfia-tervem mellett ezen is dolgozom; de emellett szívesen segíték, ha van rá igény, az említett, 180 évre kiterjedő, átfogó kutatási elképzelés koncepciójának és főleg módszertanának a kidolgozásában is.

Ezzel kapcsolatban a leghatározottabban az a véleményem, hogy a feje tetejéről a talpára kell állítani a kutatások szokásos menetrendjét. Rendszerint az történik, hogy miután a kutatást végző intézmény vagy intézmények összegyűjtik a kutatáshoz szükséges pénzt, nagy elánnal elkezdik a munkát, míg rá nem jönnek két dologra: a feltárandó téma jóval nagyobb, szélesebb és mélyebb annál, mint eredetileg gondolták, és az előirányzott pénz erre már nem elegendő. Mi történik? A kutatás elvégezetlenül, feliben-harmadában marad, majd pár év múlva, talán nagyobb büdzsével újra kezdődik, míg rá nem jönnek, hogy a feltárandó téma jóval nagyobb... stb. Ezzel szemben én arról beszélek, hogy három-négy szakember, akinek van rálátása a magyar fotóművészeti történetének feltáratlan területeire, dolgozzon ki egy menetrendet (viccesen azt mondanám: egy öt éves tervet) arra, hogy ezalatt pontosan mi az, amit fel lehet és fel kell tární. És ami a legfontosabb, ne engedjék, hogy az előirányzott kutatások határai szétfolyjanak! Öt év alatt az előirányzott munkát – és csak azt! – el kell végezni; ezt számon lehet és számon is kell kérni!

**S. M.:** Ha öt emberrel és öt évvel számolunk, akkor ennek az emberi erőforrásköltsége közel 100 millió forint.

**SZ. S.:** Nem tudom, min alapulnak a számításai. Én inkább fél év előkészítéssel (három-négy ember munkája), majd 4-5 évnyi konkrét, tíz ember által végezhető kutatómunkával számolnék, és akkor már nem is olyan nagy ez az összeg (a MOME körül-belül ennyit kapott csak az ideiglenes átköltözésre...). Különösen nem nagy, ha figyelembe vesszük, amit főntebb már mondtam: ha pontosan meg van határozva, hogy mi a feladat, azt úgyszólván bárki elvégezheti – az MMA ösztöndíjasai például. De jó, ha tudjuk: minél tovább halogatjuk, annál magasabb lesz ennek a költsége – és annál később lesz eredménye. Ha lesz egyáltalán. Az utolsó óra utolsó perceiben vagyunk! Néhány év, és nem lesz kinek elmesélnünk, amit most még el tudnánk.

<sup>1</sup> FRIZOT, Michel (szerk.): *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998.

<sup>2</sup> NEWHALL, Beaumont: *The History of Photography: From 1839 to the Present*, The Museum of Modern Art, New York, 1982.

<sup>3</sup> Lásd JÓEKELDA, Kristina: „What has become of the New Art History?”, *Journal of Art Historiography*, Number 9, December 2013. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/jc3b5ekalda.pdf>.

<sup>4</sup> COTTON, Charlotte: *Nine Years, A Million Conceptual Miles*. <https://aperture.org/magazine-2013/nine-years-a-million-conceptual-miles-by-charlotte-cotton/>

<sup>5</sup> PIOTROWSKI, Piotr: *In the Shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Translated by Anna Brzyski, Reaktion Books, London, 2009.

Magyar  
fotótörténet  
sorozat

## A KALEIDOSZKÓP MINTÁZATAI

Az előző *Fotóművészet* számban az 1919. év közel második felét áttekintve egy keresztmetszetet láthattunk a magyar fotókultúrából. Ezt képzőművészeti/művészettörténeti, irodalom-, társadalom- és politikatörténeti elemek egészítették ki. Egy elképzelt kaleidoszkóp-kép mintázata jelent meg. Ha a továbbiakban a virtuális kaleidoszkópot megmozdítjuk, újabb eddig számba nem vett összetevők is felbukkannak. Ezek átrendeződése folytán új és új kapcsolódások is kirajzolódhatnak.

A folytatásban legalább vázlatosan vissza kell tekinteni a századforduló szakmai eseményeire, mert a két világháború közötti hazai fotóélet viszonyai ezeknek az éveknek a történéseiből, változásaiból érthetők meg igazán.

A magyar fotóélet szereplőit szemügyre véve látható, hogy a századforduló táján az amatőrök világában alakultak ki hangsúlyos változások. Az 1905 januárjában megalakult Magyar Fényképezés Országos Szövetségének 1906 elején indult lapja, *A Fény*, Beköszöntőjében ezt így ismerte el: „[...] mivel a modern fényképezés irányításában a tudományos irányt a szaktudósok s az amatőrök vezetik, tehát szakmánkból részt követelnek, nem elzárkózva, hanem tudásunk és akaraterőnk összességével fogjuk minden törekvéseiket támogatni.”<sup>1</sup> Az együttműködési szándék kisebb – később részletezendő – villongásoktól eltekintve 1919 után is érvényesült.

A nyugat-európaihoz képest megkésett, nálunk a kiegyezést követően felgyorsult polgárosodás, és a fényképezés technikájának egyszerűsödése a fotográfia térhódítását is elősegítette. Az amatőrök száma megnövekedett; közülük a minőségi fényképezés hívei kezdtek szervezetekbe tömörülni. 1899-ben Budapesten megalakult a Photo-Club,<sup>2</sup> 1902-ben a Budai Camera-kör, majd vidéki városokban is sorra fotóklubokba szerveződtek a fényképezés igényes műkedvelő művelői. Néhány színhelyet kiemelve: 1901, Székesfehérvár; 1903, Sopron, Szombathely, Nagyvárad; 1906, Debrecen.

Ez a szerveződés követte az európai trendet, a 19.

század utolsó harmadában Nyugaton megkezdődött „klubosodás” Magyarországon is elkezdődött (1888: Photo Club de Paris; 1891: Wiener Camera Club; 1892: The Brotherhood of the Linked Ring, London; 1893: Club der Amateur-Photographen Wien).

Az egyesületek kialakulásának a háttérében az egyetemes fotókultúrában bekövetkezett változás, a festői fotográfia eszményének kialakulása állt a 19. század végén. A festői fotográfia ugyanis valami, vagy valamik ellenében – a tömegtermelésre váltó hivatásos fényképezéssel és a széles körben elterjedt igénytelen amatőr knipszeléssel szemben – a vizuális eszményváltozás következményeként, vagyis a linearitás tagadásaként jött létre.<sup>3</sup> Hogy ez a lényegi változás széles körű diadalt arathasson szervezetszervezésre volt szükség. Ez indította el nemzetközi méretekben (is) az egyesületek – a klubok – létrejöttének sorozatát.

Társadalomtörténeti szempontból a mi akkori viszonyainkat jól jellemezte, hogy a budapesti Photo-Club vezetői az elitek<sup>4</sup> tagjai közül kerültek ki. 1906-ban elnök: Gróf Esterházy Mihály, valóságos belső titkos tanácsos, országgyűlési képviselő; alelnökök: dr. Lázár Elek, miniszteri osztálytanácsos; báró Hammerstein Richard, miniszteri titkár; titkár: dr. Harmatzy Dezső, miniszteri titkár. A választmányi tagok: műépítész, miniszteri osztálytanácsos, országgyűlési képviselő, miniszteri titkár, takarékpénztári tisztviselő (báró), a Magyar Általános Hitelbank vezértitkára, a *Telefon Hírmondó* igazgatója, miniszteri titkár.<sup>5</sup>

A századelőn ugyanakkor megnőtt azoknak a nem elithez tartozó klubtagoknak a száma, akik kritikussá váltak az egyesület életével, munkájának minőségével szemben. Valamivel korábban hasonló – és hasonló indoklással élő – elégedetlenség jött létre Bécsben is.<sup>6</sup> A magyar lázadókat tehát a közeli példa is ösztönözte. Az elégedetlenségből Budapesten – akárcsak korábban a birodalmi fővárosban – cselekvés keletkezett, és a belső ellenzék alkotók a klubból kiválva 1905

végén megalakították a Magyar Amatőrök Országos Szövetségét (MAOSZ).

Akik nálunk ezt a kiválást elindították, és az új szervezet megalapítását végigvitték, főként a középosztály zsidó, vagy zsidó származású tagjai voltak.<sup>7</sup> Az elsődleges hangadó dr. Kohlman Artúr, jogász, amatőr fotográfus volt, aki az 1904 októberétől a Photo-Club által anyagilag támogatott folyóirat, *Az Amatőr szerkesztőjeként* is működött. (A szerkesztőség és a kiadóhivatal az ő lakcíme alatt, a VII. kerületi Király utca 89-ben volt.) Kohlman szerkesztői minőségében fogalmazta meg konkrét bírálatát: „Nem először hangoztatjuk és nyíltan kimondjuk, hogy ez egyesület öt évi fennállása óta az egy országos és két nemzetközi kiállítás rendezésén kívül a fényképezés tudománya, művészete általános fejlesztése és népszerűsítése érdekében mit sem tett. *Egy-egy kiállítás után ismét esztendősz álmokat alszik.*

Avagy hallott-e már valaki ha csak egyszer is arról, hogy a Foto-Klub nyilvános előadást tartott volna a fényképezés valamely tudományos vagy művészeti, ipari vagy technikai kérdésében? Vajjon előbbre vitte-e, önmaga is produkált-e foto-tudományt és irodalmat? Vajjon törődött-e egyáltalán azzal, hogy magyar szakirodalom teremjen nálunk is? Mutasson reá arra a szakirodalmi működésre, melyet öt év alatt az egyesület tagjai kifejtettek.

Hol vannak a szakkönyvek, folyóiratok, tudományos és esztétikai előadások? Kifejtett-e ez egyesület, mint állítólagos országos szervezet, a vidéken valamely agitációt, alapított-e a vidéken egyesületet csak egyet? Közelebb hozta-e alig másfélszáz tagján kívül – akik közül sokat mérföldnyi antipátia, irigykedés és sok más egyéb kicsinyesség választ el egymástól – az ország amatőrjeit?”<sup>8</sup>

1905. szeptember 8-tól *Az Amatőr szerkesztősége* levette a borítójáról „A Budapesti Photo-Club hivatalos közlönye” feliratot, a folyóirat a továbbiakban támogatói megnevezés nélkül jelent meg. A Photo-Club megvonta a laptól a szubvenciót.<sup>9</sup>

A kilépők és az új szervezet további létrehozói Kohlmann-nal együttműködve elsősorban Hoffmann Viktor magántisztviselő (később fotócikk kereskedő), és Kankovszky Ervin pénzügyi pénztáros voltak. Az új szervezet megalakításának előkészítő bizottságát Horváth C. Guidó, Kohlman Artúr dr., Markó István, Neumann Andor dr., Szántó I. Béla és Tóth Ignác alkották.<sup>10</sup> A MAOSZ létrejöttékor dr. Kosutány Tamás, az Országos Vegyvizsgáló Intézet igazgatója lett az elnök. Alelnökök: Gencsy Gyula nyugalmazott honvéd

huszárszázados (Nagykikinda), dr. Balassa József tanár, filológus, dr. Majovszky Pál miniszteri titkár. Főtitkár (a szerveződés gyakorlati vezetője): dr. Kohlman Artúr – ő írta a MAOSZ programját, amelyben részletesen kifejtette a szövetség célját is;<sup>11</sup> titkár: Hoffmann Viktor; háznagy: Tóth Ignác gyárigazgató; ügyész: dr. Murányi Andor; könyvtáros: Axaméthy Ignác MÁV főtiszt; pénztáros: Buchwald Dezső kereskedő.<sup>12</sup> A vezetők egyike sem volt a társadalmi elit tagja. Pillanatnyilag számomra nem ismert, hogy maradtak-e fenn, s ha igen, mennyire beszédesek azok a dokumentumok, amelyek a szakítás körülményeiről, részletesebb okairól tanúskodnak.<sup>13</sup> A szakadás mellett egyébként a két szervezet bizonyos mértékű „egymás mellett élésének” a két világháború közötti korszakban is tanúi leszünk, és 1938-ban – már igen másféle körülmények között – újra egyesültek.

Kohlman Artúr egy idő után eltűnt a magyarországi fotóéletből – a fotográfus, amatőr fotótörténet-író Kankovszky Ervin 1940-ben úgy tudta, hogy Berlinben halt meg elszegényedve 1916-ban.<sup>14</sup> Az új szervezet Kohlmann-féle célkitűzése azonban a két világháború közötti időszakban is a MAOSZ működésének elvi alapjait képezte. „A szövetség célja: a művészetek különböző ágait ápoló magyar amatőröknek nagy táborban tömörítése az egymással ismeretleneknek, de főleg ezek munkásságának egymással megismertetése, kezdők tanítása, haladottabbak további fejlődésének előmozdítása s a már művészi fokon állók között kölcsönhatást létesítvén, a tökély még eddig el nem ért magasabb fokra emelése. Így különösen a hazánkban is immár művészi irányban megindult amatőr fényképezésnek felkarolása, fejlesztése és népszerűsítés útján való terjesztése, a vidéki és fővárosi amatőrök közötti összeköttetés létesítése, a vidék mindazon nagyobb városaiban és községeiben, a hol kellő számú amatőr van, a szövetség kebelébe tartozó helyi autonóm-egyesületek alapítása, ezeknek támogatása és irányítása, a hazai szakirodalom és fotó-ipar fejlesztése és ez utóbbinak felkarolása [...]” – stb.<sup>15</sup>

A MAOSZ létrejöttékor kialakult vezetői kör – bár tagjai természetesen változtak – a két világháború közötti korszakban a társadalmi tagolódás szempontjából stabilizálódott – ennek konkrétumai a továbbiakban lesznek láthatók. 1919 után az egyesület vezetőinek és tagjainak döntő többsége a középosztály tagjai közül került ki; kisebb arányban származtak tagok a kispolgárság köréből is.

Megjegyzendő, hogy a Magyar Amatőrök Országos Szövetsége 1907. január 10-iki választmányi ülésén felvette a szervezet soraiba az általunk már ismert,

amatőrnek aligha nevezhető Balogh Rudolf „hírlap-illusztrátor”,<sup>16</sup> aki élete végéig tag volt, és később részletezendő időpontokban különböző tisztségeket is viselt a MAOSZ-ban. Ez, és más hivatásos fényképészek tagsága reprezentálja azt a fentebb már érintett együttműködési készséget a hazai amatőrök és a

„profik” között, amelyet annak idején csehszlovák szakmabeliek is elismeréssel illettek.<sup>17</sup> Az amatőröknek – legalább is a legjobbaknak – a fotótechnikai felkészültséget illetően „egy szinten” kellett lenniük a hivatásos fényképészekkel, ennek motiváló hatása igen fontosnak tekinthető.

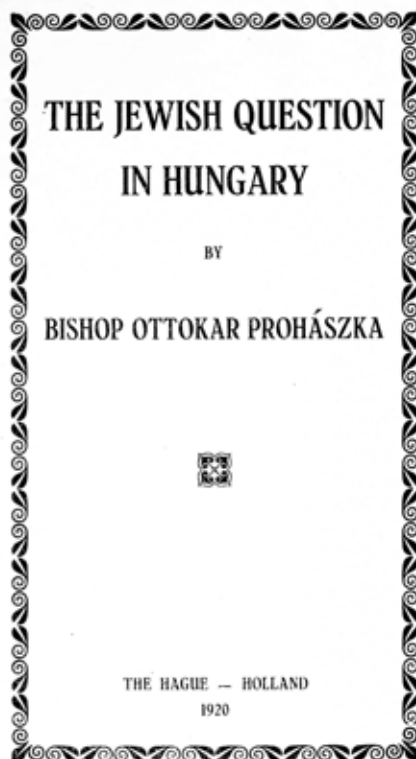


1920. január 17-én a *Tolnai Világlapja* borítóján egy csoportkép jelent meg. (1. kép) Készítője egy kevésbé neves hivatásos fényképész, Eiser Mór volt, akinek későbbi Röck Szilárd, majd Dohány utcai műterme ismert. A fotográfiai szempontból sztereotíp, merev beállítású felvétel történelmi és politikai aktualitása miatt került a lapszám élére. Január 5-én a magyar béke delegáció Neuilly-be történt elutazása alkalmából készült a Keleti pályaudvaron. A képen négy politikust számozással jelöltek meg, hogy az olvasóknak megkönnyítsék az azonosítást. A delegáció vezetője Apponyi Albert mellett a búcsúztató Huszár Károly akkori miniszterelnök állt; a szerkesztőség jó politikai érzékkel még két delegátus-főmegbízottat emelt ki: Bethlen Istvánt és Teleki Pált, akik a későbbi évtizedekben ismert módon a magyar politikai élet meghatározó jelentőségű szereplői lettek. Ennek a képnek a közlése a sajtófotó jelentőségének növekedését példázta.

1. EISER Mór: *A béke delegáció elutazása*, Tolnai Világlapja, 1920/3. (jan. 17.)

A korabeli hazai társadalmi-politikai-eszmei légkört érzékletesen jellemzi, hogy az akkor már nagy tekintélyű székesfehérvári katolikus püspök, Prohászka Ottokár 1920-ban Amszterdamban angolul, Hamburgban pedig németül kiadatta a *Zsidókérdés Magyarországon* című írását. (2. a-b. kép) „A zsidókérdés valóságosan nem vallási, hanem faji kérdés, a zsidóság egy élesen körülhatárolt faj, amely szemben áll az állam talpkövét alkotó fajjal.” – rögzítette véleményét a szónoklatai és írásai révén széles tömegekre ható egyházfő.<sup>18</sup> Ennek azért van jelentősége, mert mint az a későbbiekben látható lesz, az antiszemitizmus légköre a két világháború közötti Magyarországon sajátos következményekkel járt a fotókultúra alakulását illetően is. A Horthy-korszak antiszemitizmusának a taglalása meghaladná a jelen eszmeifuttatás kereteit, itt csak érintőlegesen lehet utalni erre; a szakirodalom széleskörű tájékoztatói lehetőséget kínál.<sup>19</sup>

1920-ban viszont az is látható volt, hogy az aktuális külpolitikai érdekek Magyarországon a fényképhasználatban felülírta az antiszemitizmust. A néptanítói végzettségű, keresztényszocialista Huszár Károly (1882–1941) olyan miniszterelnök volt, aki korábbi lapszerkesztői tapasztalata (*Népújság*) mellett egy fotográfiaakra épült hetilap (*Képes Hírlap*, 1912–1918) szerkesztési gyakorlatával is rendelkezett. Így személyes ismeretei voltak a kinyomtatott fényképek hatásmechanizmusáról. A radikális antiszemita kormányfő,<sup>20</sup> aki hitt a fotográfia erejében, a zsidó Tábori Kornél újságíró, író, műfordító, amatőr fotográfus (1879–1944) bízta meg, hogy készítessen és készíttessen fényképeket és írásokat a világháború és a forradalmak következtében kialakult budapesti szociális nyomorúságról. A cél „a külföld” szívének meglágyítása volt a békeszerződés előtt álló Magyarország javára. Táborinak ennek a fontos képanyagnak és szövegnek az elkészítéséhez minden szakmai alapja megvolt. Állítása szerint ő volt az első újságíró Magyarországon, aki cikkeit saját felvételeivel illusztrálta.<sup>21</sup> Az erre vonatkozó önéletrajz részlete fontos adalék a magyar sajtófotó történetéhez is. (3. kép) Az újságíró-fotográfus 1920-ban már hosszú ideje szakmai tekintélynek minősült: 1905. december 31-én a Magyar Amatőrök Országos Szövetsége alakuló ülésén a tagság választása nyomán a választmány budapesti tagjainak sorába került.<sup>22</sup>



*Az első magyar fotóriporter  
aki saját fényképpel illusztrálta cikkeit.  
Ebben a műveiben német és francia lapok bpesti  
redakciója.*

3. TÁBORI Kornél önéletrajz részlete, 1912 (OSZK Kézirattár, Fond 36/3173)



2. PROHÁSZKA Ottokár: A zsidókérdés Magyarországon, 1920.



4. Emil KLÄGER és Hermann DRAWE könyve a bécsi nyomorról, 1908.

Az osztrák Emil Kläger és Hermann Drawe újságíró-fotográfus páros<sup>23</sup> példáját követve a bécsi Uránia színház vetített képes szociofotó előadásai (4. kép) nyomán Tábori a századelőn a budapesti Urániában szervezett magyar szociofotó bemutatót (részint saját, részint mások fényképeiből), illetőleg képes szocioriportokat publikált különböző pesti lapokban.

E tapasztalataira építve, Huszár intenciója nyomán adatta ki 1920 elején az *Egy halálraítélt ország borzalmaiból. Razzia a budapesti nyomortanyákon* című, 16 képet tartalmazó, a magyar mellett angol, francia és holland nyelvű változatban készült képszeállítását. (5. kép) Az *Egy halálraítélt ország...* miniatűr méretben az első magyar szociofotó albumnak tekinthető.<sup>24</sup> Nem spontán körülmények között felvett, de tartalmilag hiteles szociofotók láthatók a kis kötetben. Ma már nehéz lenne megállapítani, hogy az összeállítás mely képei származnak magától Táboritól.

Számos szociofotó jelent meg ez időtájt a hazai képes újságokban is a *Tolnai Világlapjától* kezdve *Az Érdekes Újságon* át a *Vasárnapi Újsáig*.<sup>25</sup>

A történelmi helyzetnek megfelelően jól látható a bécsi párhuzam is. A huszonötödik évfolyamában járó, a fotókultúra szempontjából fontos Wiener Bilder gyári hulladékban még használható széndarabok után kutató munkásasszonyok képét hozta ekkortájt egyik számának borítóján. (6. kép)

1920 tavasza ugyanakkor a szórakoztatás újjáéledését is hozta Budapesten. Ennek egyik jele Angelo népszerűsége

volt az általa fényképezett színészek körében. A *Színházi Élet* márciusban *Angelo fotografál. Huszonöt művész nyilatkozata* címmel elragadtatott véleményeket közölt többek között Fedák Sárítól, Beregi Oszkártól, Törzs Jenőtől, Simonyi Máriától a fotográfus munkásságáról. Lábass Juci, akinek 1919-es címlapfotója itt már látható volt, a következőket mondta: „Angelo képei abszolút művészi becsűek, erről azt hiszem, nem kell beszélni, ami ezenfelül [sic!] tetszik nekem rajtuk; újszerűségük, tökéletesen megbízható ízlésességük és eleganciájuk.”<sup>26</sup>



5. A TÁBORI Kornél szerkesztette budapesti szociofotó „album”, 1920.



6. Wiener Bilder, 1920/6. (febr. 9.)

A *Tolnai Világlapja* fényképeivel jó taktikai érzékkel reagált az időszerű politikai, társadalmi eseményekre. Az 1920. március elsején kormányzóvá választott Horthy Miklós *feleségét* rövid két héten belül népszerűsítette a korábban már megidézett Kallós Oszkár egyik felvételével. (7. kép) A *Tolnai Világlapja* ennek a portrénak a megjelenítésével megelőzte laptársait. Érdemes elgondolkodni a képkeret dekorativitásán is. Nyilvánvaló, hogy az közelebb állt a *neobarokk társadalom* (Szekfű Gyula) vizuális ízlésvilágához, mint az 1920-as nyugat-európaihoz.

Borítóján hozta „a Tolnai” a márciusban képviselői mandátumot nyert Slachta Margit „az első magyar nő-képviselő” (1884–1974) arcképét. Ezt egy hivatásos fényképész, az Eskü utca 6. szám alatt (Klotild-palota) 1898 óta elegáns műtermet vivő Hollenzer László készítette. (8. kép) Hollenzer 1888-tól a neves Ellinger Ede udvari fényképész műtermében sajátította el a mesterséget.<sup>27</sup> A portré és a képalírás megjelenítése hozzájárult a hazai női emancipációs folyamathoz is.





7. KALLÓS Oszkár: *Horthy Miklósné*, Tolnai Világlapja, 1920/11. (márc. 13.) [32.]

8. HOLLENZER László: *Schlachta Margit*, Tolnai Világlapja, 1920/15. (ápr. 10.)

**Köszönet az előkészítéshez nyújtott segítségért:**

Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Sándor Tibor;  
Národní knihovna České republiky, Praha; Országos Széchényi Könyvtár, Bakos József, Karasz Lajos;  
Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

<sup>1</sup> *A Fény szerkesztősége: „Beköszöntő”, A Fény, 1906/1–3. (január–március) [1.]*

<sup>2</sup> BAKI Péter: *100 éves a Magyar Fotografiai Egyesület*, [Budapest] Magyar Fotografiai Egyesület, 1999.

<sup>3</sup> Lásd az előző *Fotóművészet* számban az ebben a témakörben megfogalmazott felvetést a képzőművészeti linearitás és festőiség viszonyáról.

<sup>4</sup> Az *elit* fogalmát történettudományi közelítésben Gyáni Gábor meghatározása nyomán használok: GYÁNI Gábor – KÖVÉR György: *Magyarország társadalomtörténete: A reformkortól a második világháborúig*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006. [221]–223.

<sup>5</sup> *Magyarországi amatőröregyletek: A művészi fényképezés évkönyve 1906*, szerk. KOVÁTS Elemér, Dr. PURCELL Béla, STERNÁD Béla, Budapest, 1905, 186.

<sup>6</sup> MARIO [KOHLMAN Artúr]: „A Wiener Amateur Photographen Club első kiállítására”, *Az Amatőr*, 1905/29. (december 1.) 387. – A kiállításról szóló beszámoló bevezetésében ez olvasható: „Alig két éve annak, hogy egyik legrégebb bécsi amatőr-egyesületből főleg annak konzervatívizmusa és a személyes kultúra túltengése miatt egész kis kolóniája a szorgalmas amőröknek rajzott ki, hogy új otthonában újult erővel fogjon hozzá munkájához: a művészi fényképezés kultuszának ápolásához.”

<sup>7</sup> A téma társadalomtörténeti hátteréhez: KARÁDY Viktor: *Zsidóság, polgárosodás, asszimiláció: Tanulmányok*, [Budapest] Cserépfalvi Kiadó, 1997.; GYÁNI Gábor: „Polgárosodás mint zsidó identitás (Karády Viktor: Zsidóság, polgárosodás, asszimiláció)”, *Buksz*, 1997/3. 266–276.; KÖVÉR György: *A felhalmozás éve: Társadalom- és gazdaságtörténeti tanulmányok*, Budapest Új Mandátum Könyvkiadó, 2002.

<sup>8</sup> KOHLMAN Artúr: „A magyar amatőrök versége: A nemzetközi tárlat”, *Az Amatőr*, 1905/24. (szeptember 15.) 306–307. [Kurziválás, központosítás, írásmód az eredeti forrás szerint – A. B.]

<sup>9</sup> Az *Amatőr* című folyóiratról szól egy szakdolgozat: SZÜCS Károly: „Az Amatőr, a művészi fényképezés szaklapja (1904–1910): Egyetemi szakdolgozatok 10.”, *Fotóművészet*, 1998/5–6., 82–87. Meg kell említeni, hogy ennek a lapnak manapság már csak az 1907-es évfolyama lelhető fel egykori gyűjtőhelyén, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban. Az *Amatőr* című lapról és Kohlman Artúr tevékenységéről lásd még: BALLA Gergely: „Homo photographicus: A kortárs fotó mint a polgárság gondolkodásának lenyomata”, *Új Művészet*, „Ez nem kunszt!”, 2017/április 5.

<sup>10</sup> „A Magyar Amatőrök Országos Szövetsége”, *Az Amatőr*, 1905/27. (november 1.) 363.

<sup>11</sup> KOHLMAN Artúr: „A Magyar Amatőrök Országos Szövetségének programja” [sic!], *Az Amatőr*, 1905/30. (december 24.) [401]–403.

<sup>12</sup> KANKOWSKY Ervin: *A magyar fényképezés enciklopédiája. Első kézirát*, Budapest, 1940, 19. Kankowszky névírása változó volt (Kankowszky, Kankovsky stb.) – itt a Magyar Fotografiai Múzeumban őrzött gépirásos kéziratban szereplő változat látható. Meg kell említeni, hogy Kankowszky kortársként igen jól értesült megfigyelő volt, de munkája filológiai szempontból gyakran nem megbízható; ő az adatokat esetenként „könnyen kezelte”, s a nevek írásában sem mindig volt pontos.

<sup>13</sup> A Photo-Club belső viszonyait illetően társadalomtörténeti közelítésben érdekes adalékot nyújt egy családi emlékem. Egyik apai felmenőm tagja lett ennek az egyesületnek. Neve szerepel az 1906-os hivatalosan közreadott névsorban; az abc rend alapján az első öt ún. „rendes tag” egyike volt. A másik négy tag foglalkozása, rangja: műépítész; államtitkár (báró); országgyűlési képviselő (gróf); miniszteri titkár (jogtudományi doktor). Az én felmenőm foglalkozása nem szerepelt a kimutatásban. – *Magyarországi amatőröregyletek, I. m.*, 187.

Albertini János *kéményseprő mester* volt. – Bár a szakmán belül nem akárhó: ő volt akkor a budapesti kéményseprők, pala- és cserépfedők, kútcsinálók, kábhások ipartestületének az elnöke a IX. kerületi Ráday utca 47. szám alatti székházban (Albertini János a székház melletti, 45. szám alatt lakott). – *Budapesti cím- és lakásjegyzék* 19. évf., Budapest Franklin Társulat, [1906.] 304., 931. Fotográfusként csak egyszerű műkedvelő; egyetlen dokumentatív jellegű képe jelent meg nyomtatásban egy pesti malomtűzről, amely a háza közelében esett meg. Az egykori decens névsorból történt foglalkozás-kimaradás az ő esetében azonban társadalomtörténeti szempontból sokatmondó. A szakmájában a budapesti csúcsra jutott kéményseprő mester számára a társadalmi mobilizáció egyik fontos elemének számíthatott, hogy ennek az előkelő egyesületnek a tagjává vált, de foglalkozásának közzététele a nagy nyilvánosság számára a fent idézett foglalkozású, rangú szereplők között bizonyára „kínos” lett volna. A megoldást a kihagyás képezte.

<sup>14</sup> KANKOWSKY Ervin: *I. m.*, 16.

<sup>15</sup> KOHLMAN Artúr: *I. m.*, 402–403.

<sup>16</sup> „Új tagok”, *Az Amatőr*, 1907/2. (január 25.) 40.

<sup>17</sup> A prágai szakfolyóirat dicsérte a magyar hivatásos és amatőr fotográfusok együttműködését, és azt követésre méltónak nevezte a csehszlovák fotográfusok számára is: „V *Budapešti uspořádal...*”, *Fotografický obzor*, 1923/1. (január) [16.]

<sup>18</sup> Ottokar PROHÁSZKA: *The Jewish Question in Hungary*, Amsterdam, The Hague, 1920. 6.; *Die Judenfrage in Ungarn*, Hamburg, Deutschvolkische Verlagsanstalt, 1920. 9. A hamburgi kiadás horogkeresztes borítója mögött megjelenített álláspont világos választ ad azoknak, akik mostanság azt állítják, hogy Prohászka nem volt antiszemita.

<sup>19</sup> Csak az utóbbi időszak terméséből pár feldolgozást felidézve: GYURGYÁK János: *A zsidókérdés Magyarországon: Politikai eszmétörténet*, Budapest, Osiris, 2012, [110]–208.; KOMORÓCZY Géza: *Két világháború között: A zsidók története Magyarországon, II. 1849-től a jelenkorig*, Pozsony, Kalligram, 2012, 325–866.; UNGVÁRY Krisztián: *A Horthy-rendszer és antiszemitizmusának mérlege: Diszkrimináció és társadalompolitika Magyarországon 1919–1944*, Budapest, Jelenkor, 2016, 3. javított, bővített kiadás.

<sup>20</sup> HUSZÁR Károly: *Zsidóméreg. A talmud népies ismertetése*, Budapest, Szerző, 1903.

<sup>21</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond 3613/73.

<sup>22</sup> „A Magyar Amatőrök Országos Szövetsége”, *Az Amatőr*, 1906/1. (január 10.) 3.

<sup>23</sup> Bővebben: ALBERTINI Béla: „Tábori Kornél és a szociális fényképezés”, *Fotóművészet*, 1996/3–4. 94.

<sup>24</sup> A kiadványról: ALBERTINI Béla: „Az első magyar szociófotó »album«”, *Budapesti Negyed*, 2005/47–48. 119–142.; TOMSICS Emőke: „»Ki tamaskodva csóválná a fejét, nézze meg a fotográfusokat! Tábori Kornél és a szociófotó”, *Fotóművészet*, 2006/3–4. 92–103.

<sup>25</sup> „Az erdélyi menekültek elhelyezése”, *Az Érdekes Újság*, 1920/1. 4., hátsó borító; „A budapesti nyomor: Minden bűrtort eladtak már, a csecsemő súlyos beteg”, *Tolnai Világlapja*, 1920/8. (február 21.) első borító; „Vagonlakó menekültek a budapesti pályaudvarokon”, *Vasárnapi Újság*, 1920/2. 16–17.

<sup>26</sup> SASS Irén: „Angelo fotográfus: Husznöt művész nyilatkozata”, *Színházi Élet*, 1921/11. (március 14-től március 20-ig) 26.

<sup>27</sup> „Önálló fényképképzést rendez...”, *Magyar Fotográfia*, 1928/16. (aug. 20.) 14.

ORIENS



SEPTENTRION

MIDY

OCIDES

# NEOAVANTGÁRD ÚJ HULLÁM KÖZÖS KULTÚRA



Kerekes Gábor: *Elefánt láb 91.34*, 1991, aranykloriddal színezett zselatinos ezüst nagyítás, 33x42 cm © Art + Text Galéria engedélyével

## Pusztai tények

Szeptember 6-án, az egri Kepes Intézet falai között *Formabontók* címmel, az 1965–2005 közötti időszak fotográfiáját bemutató kiállítás nyílt az Art Plus Text Galéria kezdeményezésére.

A kiállítás koncepcióját Einspach Gábor és Szilágyi Sándor dolgozta ki, a kurátor Rieder Gábor volt. A kiállításon, amely október 6-án bezárt, 42 művész közel 150 alkotása volt látható.

Kerekes Gábor: *Kéz 90.17*, 1990, aranykloriddal színezett zselatinos ezüst nagyítás, 49x35.5 cm © Art + Text Galéria engedélyével

## Válogatás, rendezés, marketing

A válogatás nem terjedt ki a hazai fotográfia teljes spektrumára, hanem elsősorban az absztrakt és konceptuális alkotások kerültek a kiállítóhely falaira még olyan alkotók esetében is, mint Stalter György. Éppen a fenti ok magyarázhatja, hogy nem szerepelt a válogatásban többek között Benkő Imre, Korniss Péter vagy Hajdú József. A válogatás ennek ellenére konzisztens maradt, de azt azért nem szabad elfelejteni, hogy a magyar fotográfia történetében bizony más utak is vannak. A kiállítás megvalósítása során a Szilágyi Sándor által a *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben*<sup>1</sup> című könyvben kifejtett szigorú fotóművészet-fogalom használata érvényesült: „Holott nyilvánvaló: a fotográfia egésze nem művészet. Csak a művészi céllal készült, művészi kommunikációra szolgáló fotográfia művészet. A fotográfia egészének ez a rendkívül kicsiny szelete intézményeiben, médiumában és esztétikájában is jól megkülönböztethető a többi fotóhasználattól.”<sup>2</sup>



Szalai Tibor - Vincze László: *Fénykalligráfia* (részlet a sorozatból), 1981, barnított zselatinos ezüst nagyítás, 24x30 cm © Art + Text Galéria engedélyével

Szerencsés János: *Medence*, 1978, zselatinos ezüst nagytás, 22.5x28 cm © Art + Text Galéria engedélyével



Szerencsés János: *Korrelációk No.3*, 1979, zselatinos ezüst nagytás, 22x26,5 cm © Art + Text Galéria engedélyével



Azt leszögezhetjük, hogy a megcélzott területen belül a rendezőknek sikerült egy nagyon erős válogatást létrehozni. A kiállított művészek egyértelműen a korszak legjobbjai közül kerültek ki. Egyesek csak egy képpel, mások tizenöttel szerepeltek, de az ilyen jellegű egyensúlytalanságok egy bizonyos határig természetesek.

Úgy tűnik, hogy a művek csoportosítása során a rendezők igyekeztek a fent idézett könyv képtípusai szerint haladni. Voltak meglepően összeállított képcsoportok és voltak olyan falak, ahol a nézőnek az volt az érzése, hogy a kiállítás rendezői az alkotóra koncentráltak

Ezért is volt meglepő, hogy a legnagyobb terem esetében úgy döntöttek, hogy minden kiállító művésztől egy-egy képet mutatnak be. Ez teljesen idegen volt a megvalósított kiállítás egyéb részeinek koncepciójától és azok a művészek, akik csak egy, vagy két képpel szerepeltek a válogatásban, kontextus nélkül maradtak.

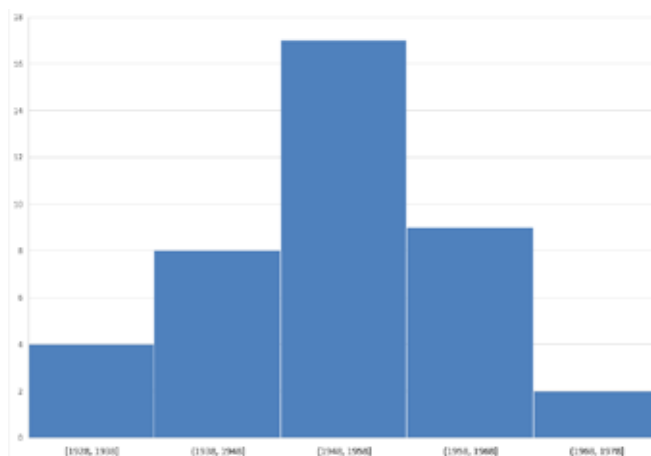
A kiállítás címéből (*Neoavantgárd és Új hullám a magyar fotóművészetben, 1965–2005*) arra lehetett

következtetni, hogy a kiállításon több derül ki arról, mit is fed az új hullám fogalma. A fogalmat Szilágyi Sándor, az idézett könyv végén már bevezette és az 1956 után született nemzedékre alkalmazta. Az ekkor született nemzedék valóban a hetvenes évek végén a nyolcvanas évek elején jelent meg, Szilágyi egészen pontosan 1981-hez köti az irányzat megszületését.<sup>3</sup> Az irányzatok bőven átfedték egymást és Szilágyi Sándor is azt írja, hogy a neoavantgárd és az új hullám között elsősorban hangsúlyeltolódás van. Ezt a hangsúlyeltolódást, ha volt ilyen szándék, nem sikerült hatékonyan kiemelni.

Egyszerűen az történt, hogy az 1956 után született művésztől, akik amúgy is csak a kiállított művészek harmadát képviselték, csupán a kiállítási anyag ötöde származott, ezért a reprezentációjuk eleve nem volt erős és kidolgozott.

A látogató örülhetett a viszonylag széles Koncz Csaba válogatásnak, a ritkán látható Vécsy Attila által készített műveknek, Kerekes Gábor számos fotójának, amelyekből régen nem láthattunk ennyit egy helyen.

Az alábbi hisztogramban a kiállított szerzők szerepelnek születési évük szerint dekádonként.

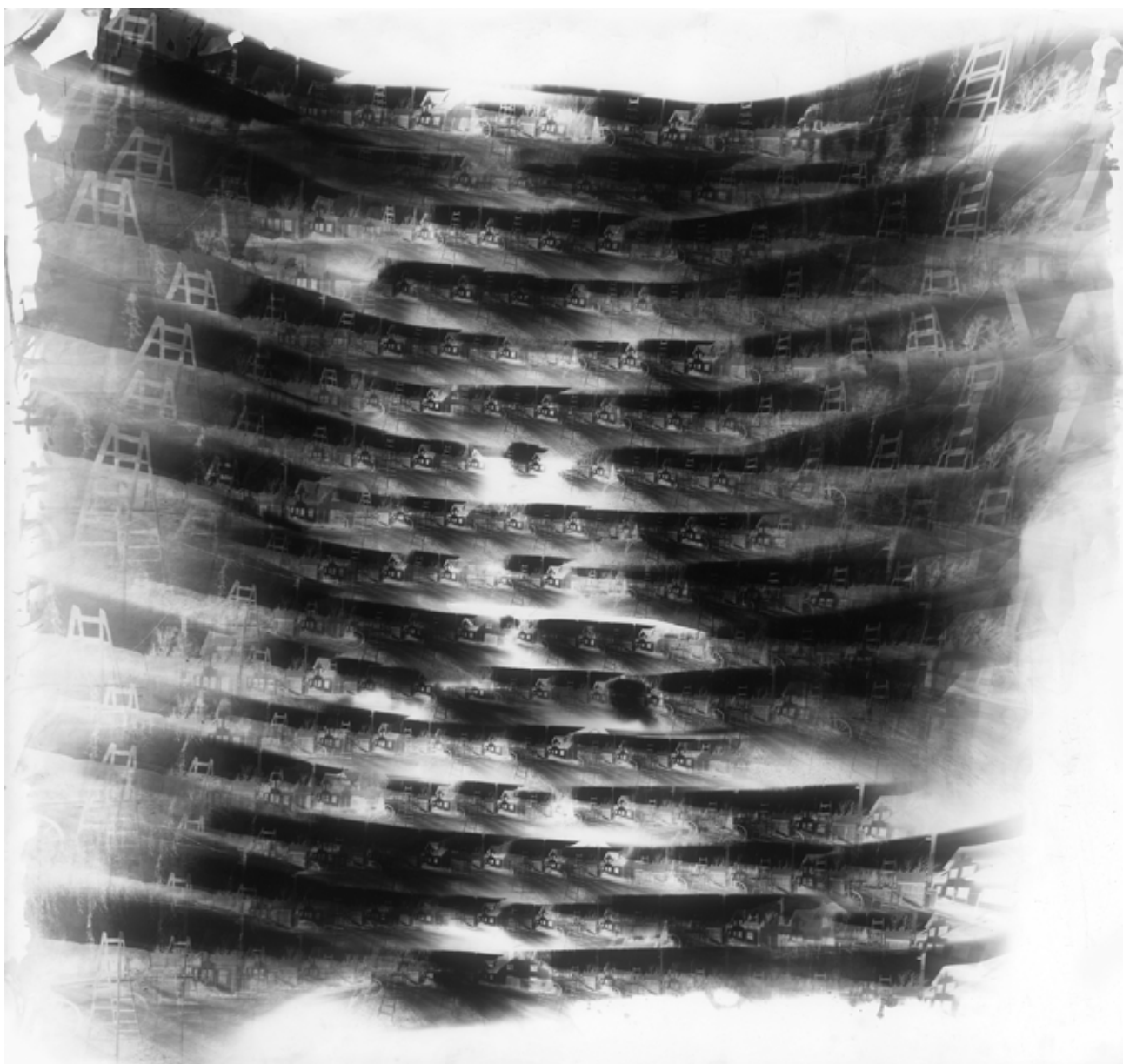


Mivel mind a korszak, mind pedig az alkotók kivételes helyet foglalnak el a magyar fotográfia történetében, hasznos lett volna, akkor is, ha a kiállítás csak egy hónapig tart nyitva, az egyes termekben 1000–1500 karakterben összefoglalni, hogy mire érdemes figyelni az adott teremben. A kiállításhoz kapcsolódó marketing tevékenység nem volt túl intenzív sem a kiállított anyag méretéhez, sem pedig a jelentőségéhez képest. Hasonlóképpen sajnálatos, hogy egy ilyen nagy anyagot bemutató kiállításhoz a rendezők nem adtak ki legalább egy digitális katalógust és az egyetlen támpontja a látogatóknak a bejáratnál elhelyezett,

3200 karakteres, kicsit felszínesen megfogalmazott sajtószöveg volt.

A fent említettektől függetlenül a kiállított anyag kiváló és a kiállítás valóban ritka alkalom volt arra, hogy egyszerre láthassuk ennek a korszaknak a jelentős munkáit. A rendezés következtelenségei inkább csak újabb kanyarok megtételére ösztönözték a látogatókat.

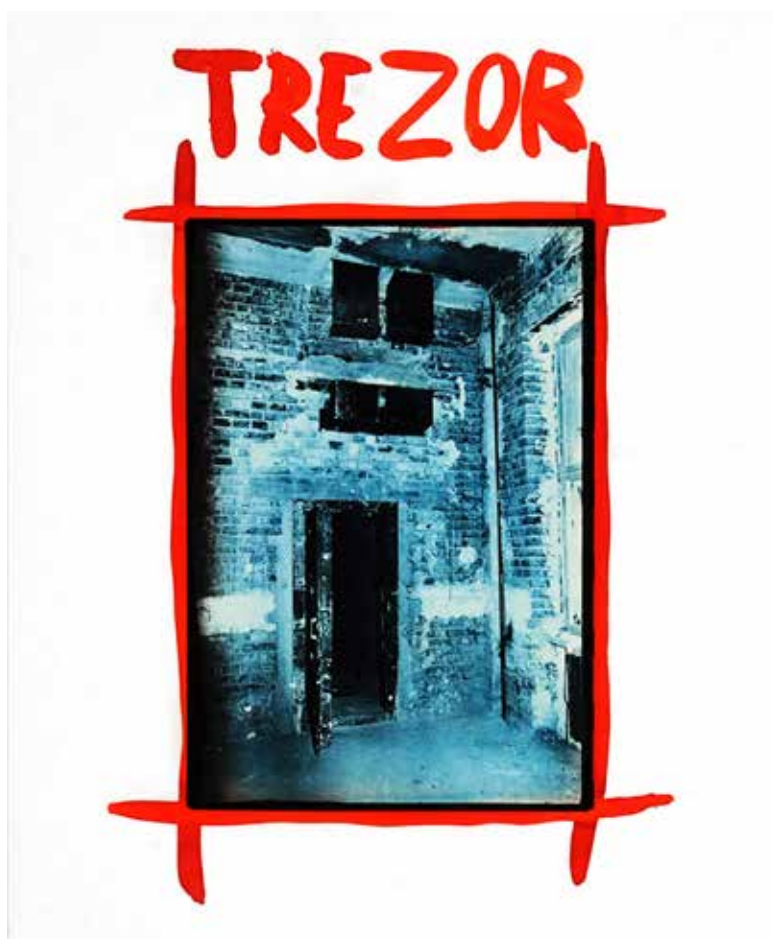
Ne felejtjük el, hogy a kiállítást egy kereskedelmi galéria rendezte, a fotóművészet-történeti definíció nem is az ő feladatuk. Most még nem tudjuk, hogy az új hullám fogalma mennyire alkalmazható, illetve milyen határok között, de a diskurzus megnyitása megtörtént.



Gábor Enikő: *Camera Reluxa létrával*, 2001, Camera obscura, méteres zselatinos ezüst fotópapír, 94x103 cm © Art + Text Galéria engedélyével







Koncz Csaba: *C. n.*, 1967 k., zselatinos ezüst nagyítás, 17,5x12,5 cm © Art + Text Galéria engedélyével

Vécsy Attila: *Gyár*, 1986, filctollal színezett zselatinos ezüst nagyítás, 7,5x11,5 cm © Art + Text Galéria engedélyével

Vécsy Attila: *Trezor I-II.*, 1983, anilinnel színezett zselatinos ezüst nagyítás, 2 db 8.5x18 cm © Art + Text Galéria engedélyével





### Ami túlmutat a kiállításon

Van azonban egy nagyon fontos mellékszála ennek a kiállításnak és ez túlmutat a fogalmak használatán.

A kiállítás által vizsgált időszak a magyar fotográfia szempontjából és a magyar fotográfia történetének a szempontjából talán a legfontosabb és a legprogresszívebb korszak volt. Számos körülmény szerencsés alakulásának az eredményeképpen nagyszerű művek és életművek születtek. Számos szerencsétlen körülmény alakulásának eredményeképpen ezek az életművek azonban Magyarországon kívül alig ismertek. Ez a generáció elveszett nemzedék abban az értelemben, hogy sem a hazai sikert, sem a nemzetközi sikert nem tapasztalhatta meg igazán, pedig ezeknek a fotósoknak a munkái művészi oldalról legalább olyan fajsúlyosak, mint az amerikai, vagy német kortársaké. Csak a művészeti marketing volt ismeretlen fogalom a világnak ezen felén.

A hazai kollektív emlékezet és kultúrtörténet szempontjából nagyon fontos lenne, hogy ennek a kivételesen gazdag időszaknak az alkotásai megfelelő mélységben legyenek reprezentálva a hazai közgyűjteményekben, hogy a jövő nemzedéke is megismerhessék. Ma sajnos nincs olyan közgyűjtemény, amelyiknek kifejezetten az a feladata, hogy gyűjtse a magyarországi kortárs és közelmúltbeli fotográfákat. A Magyar Fotográfiai Múzeum, mivel alapítványi tulajdonban van, csak annyit fordíthat műtárgyak vásárlására, amennyit alapítványként meg tud pályázni. Mivel a kortárs művészet, jelen esetben a kortárs fotográfia, egyszer biztosan a nemzeti emlékezet része lesz, mindenképpen szükség van olyan közgyűjteményre, amely megfelelő anyagi támogatás és biztonság mellett ennek az időszaknak és a kortárs munkáknak is szisztematikus gyűjtőhelye.



Tímár Péter: *Balmazújváros* (részlet az Életképek sorozatból), [C\_339\_30], 1980, anilinnel színezett zselatinos ezüst nagyítás, 23,3x35 cm  
© Art + Text Galéria engedélyével

A veszély ugyanis a következő. A fotografiai műalkotások értéke folyamatosan emelkedik, és ha azt tekintjük, hogy az analóg módszerekkel készült fotografiai alkotások száma az összes fotográfia számának már csak milliomod részét képviseli, akkor érthető, hogy a múzeumok, a galériák és a gyűjtők majd arra vágnak, hogy analóg fotókat birtokoljanak. Ha a következő néhány évben az NDK, Csehszlovákia és Lengyelország fotográfija után Magyarország is érdekessé válik a nemzetközi intézmények, galériák és gyűjtők számára, akkor a ma még néhány százezer forintért megkapható munkák árai nagyon gyorsan emelkedni kezdenek, és ezzel együtt ugyanilyen sebességgel csökken annak az esélye, hogy ez a közös nemzeti kultúrincs a hazai közgyűjtemények birtokába kerüljön.

Az idei ParisPhoto tapasztalatai is azt mutatják, hogy a huszonnegyedik órában vagyunk és nem szabad halogatni ennek a feladatnak a megvalósítását, ha szeretnénk a gyermekeink számára is megmutatni valamit ennek a korszaknak a fotográfiájából.

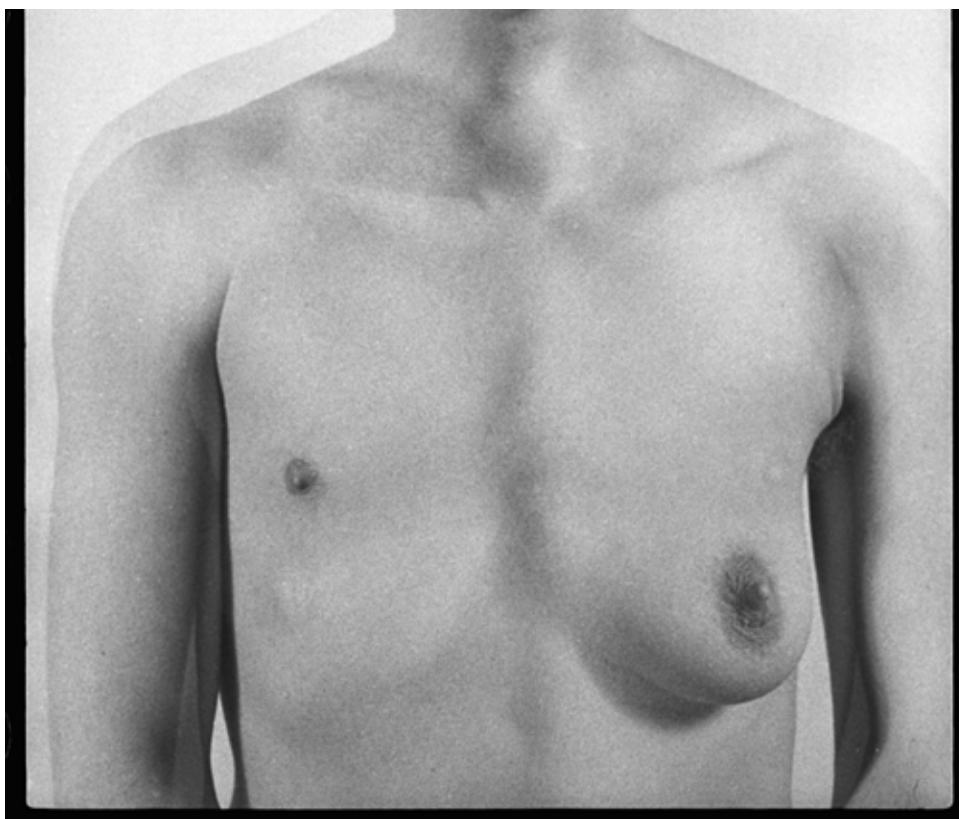
<sup>1</sup> SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben*, FotóKultúra – Ú-M-K, Budapest, 2007.

<sup>2</sup> I.m. 17.

<sup>3</sup> <http://maimano.hu/szilagy-i-sandor-magyar-progressziv-fotomuveszet-1965-2000-kozott/>, 2018.11.30.



Bányay Péter - Drégely Imre: **Közös önarckép**, 1997, Polaroid 665 negatív, zselatinos ezüst nagyítás, 24x24 cm © Art + Text Galéria engedélyével



Halas István: **Narckép I.**, 1987, zselatinos ezüst nagyítás© Art + Text Galéria engedélyével



Stalter György: *Kettős portré*, 1977, zselatinos ezüst nagyítás, 24x18 cm © Art + Text Galéria engedélyével





Vető János - Hajas Tibor: *Psyché után*, 1979, zselatinos ezüst nagyítás, 18x24 cm © Art + Text Galéria engedélyével



Szirányi István: *Fényképező-gép-ember*, 1976, zselatinos ezüst nagyítás, 37x55 cm © Art + Text Galéria engedélyével









Halas István: *Segesvár'82*, Egyetlen örökségem André Kertésztől, 1982, zselatinos ezüst nagyítás © Art + Text Galéria engedélyével

Szilágyi Lenke: *Debrecen*, 1988., 1988, későbbi digitális print, 24x34 cm © Art + Text Galéria engedélyével

Szilágyi Lenke: *Rügen*, 2001., 2001, későbbi digitális print, 27.5x40 cm © Art + Text Galéria engedélyével

## Hozzászólás Péntek Orsolya A MAGYAR FOTÓ 1840–1989 című könyvéhez (Látóhatár Kiadó, 2018)

### A szerkesztő megjegyzése

A *Fotóművészet* magazinban ritkán jelennek meg fotográfiai témájú könyvek recenziói. Egy olyan nagyságrendű projekt esetében, azonban, amelynek a keretében a szerző a magyar fotográfia 1989-ig tartó közel 150 éves történetét kívánja feldolgozni, a lapnak mindenképpen reflektálnia kell. Péntek Orsolya *A magyar fotó 1840–1989* című könyvéről, fotótörténész szemmel Tóry Klára írt részletes összefoglalót, megragadva az alkalmat arra is, hogy néhány tévedést és félreértést is tisztázzon. A cikkhez tartozó, Tóry Klára által összeállított hibajegyzék megtalálható a Mai Manó Ház blogján.

A Magyar Fotótörténeti Társaság (MAFOT) honlapján, a 2018. május-júniusi *Apertúra*-számban<sup>1</sup> Albertini Béla *Hogyan (ne) írjunk magyar fotótörténetet* címmel a kötetben külön fejezetet kapott néhány fotográfus kapcsán csokorba szedte a tévedéseket és hibákat; sorai igen tanulságosak Péntek Orsolya *A magyar fotó 1840–1989* című könyvéről. Albertini címadása sajnos igen találó, – ahogy mondani szokták –, az egyik szemünk sír, a másik meg nevet. A Látóhatár Kiadó 2018-ban megjelent, elegáns kivitelezésű, 344 oldalas, közel 300 szépen nyomott képével nagy örömet okozhatna a magyar fotográfia híveinek. Hevesy Ivánnak 1958-ban megjelent *A magyar fotóművészet története*<sup>2</sup> című, 68 képpel illusztrált könyvén kívül nem jelent meg átfogó mű a magyar fotográfia történetéről, és valószínű, hogy még hosszú ideig nem is fog. Hevesy idején még nem lehetett a téma tudományos igényű feldolgozását remélni, hiszen teljes mértékben hiányoztak a fotótörténeti alap kutatások, valamint akkor még a fotográfia háttér intézményei sem léteztek. Az akkor frissen alakult Magyar Fotóművészek Szövetsége (MFSZ) kezdeményezésére indult – néhány múzeumi fotótár mellett – a magyar fotográfusok munkáinak szisztematikus gyűjtése a Fotótörténeti Gyűjtemény számára, amely a Magyar Fotográfiai Múzeum (MFM) későbbi anyagát alapozta meg. Hevesy zsenialitásának és széleskörű tájékozottságának volt köszönhető, hogy könyvében annyi hasznos információ áll rendelkezésünkre. Ma viszont, 60 évvel később – bár még messze nem kielégítő – egészen más a helyzet. Bár az alap kutatásokban még most is bőven akadnak fehér foltok, ha nem is főállásban, de szakemberek tucatjai foglalkoznak fotótörténettel, oktatják, kutatják, történeti kiállításokat rendeznek. Az MFM *A magyar fotográfia történetéből* című sorozatában 49 kötet jelent meg és más kiadók is publikáltak monográfiákat egy-egy magyar fotográfusról.<sup>3</sup> A mai helyzetben véleményem szerint még mindig nem tart ott a magyar fotográfia történetének feldolgozása, hogy egy szerző egy-két év alatt tudományos igénnyel meg tudná írni a magyar fotográfia történetét, erre, a kisebb hibákkal is számolva, csak egy alkotóközösség lett volna képes. Ezért érthetetlen számomra, hogy a kiadó miért nem fordult az MFSZ-hez és

a MAFOT-hoz vagy a MFM-hoz segítségért, hogy a szöveg írására hozzáértő csapatot ajánljanak, és miért rakták egy olyan szerző vállára ezt a terhet, aki eddig fotóról csak elvétve publikált. Több fotótörténettel foglalkozó szakemberrel beszéltem a könyvről, akik egyöntetűen elmarasztalóan nyilatkoztak róla, ezért úgy érzem, hogy nem a „szakmabeliek” irigysége okozza a negatív véleményüket. A szöveg legsúlyosabb hibája az aránytalansága, egyes szerzőkről, korszakokról egymáshoz viszonyítva nem a jelentőségüknek megfelelő terjedelemben ír. Néhány dologt ezek közül kénytelen vagyok megemlíteni. A bibliográfiát, jegyzeteket, képjegyzéket, névjegyzéket, tartalomjegyzéket nem számítva, a 320 oldalból 271 oldal foglalkozik az 1840-től a második világháború végéig terjedő 105 évvel, míg az 1989-ig terjedő 44 év nagyjából kortárs fotográfiájának csupán 49 oldalt szentelt a szerző. Ennek következtében különösen sok, a magyar kortárs fotográfiában jelentős életművet alkotó fotósokkal nem foglalkozik a fejezet. De az egyes korszakokon belül is érthetetlen aránytalanságok találhatók. Egyes jelentős fotográfusokat külön fejezetben tárgyal, míg a hasonlóan fontos fotográfusokat éppen csak megemlíti, vagy egyáltalán meg sem említi a könyv. Így a szerző a *Klössz György és az egyesített főváros fotósai* című fejezetben méltán ismereteli részletesen, oldalakon át Klössz munkásságát, Divald Károlyról viszont csak egy bekezdés két mondata szól, bár 3 képe látható a könyvben. Kálmán Kata mellett, aki külön fejezetet kapott, a magyar szociofotó történetében hasonlóan fontos Kassák-csoport alkotóinak munkásságát, vagy a nagy szociofotósnök triászának másik két tagját, Sugár Katát és Langer Klárát meg sem említi. Az elvont fogalmak fényképi megjelenítésében egyedülállóan izgalmas kísérletező Bárány Nándor, vagy az egyszerű emberek világát, a hazai valóságot hitelesen ábrázoló Vydareny Iván, vagy az amatőrmozgalom számára évtizedekig példát jelentő Dulovits Jenő nevét sem találjuk, még a névmutatóban sem. Nem elfogadható, hogy a szerző szubjektív viszonya (netán hiányos ismerete?) dönti el, hogy ki szerepeljen a magyar fotótörténetben. Az nem érdekes, hogy kit kedvelünk és kit kevésbé, az a fontos, hogy kiknek az alkotásaiban jelenik meg a kor

lenyomata, kik tudtak lényeges dolgokat tükrözni korukról, a világról, önmagukról.

Nem ismétlem meg azokat az alkotókat, akiknek a nevét Albertini Béla is hiányolja az írásában, de az első dagerrotipisták, talbotipisták között Marastoni Jakab, Strelisky Lipót, Kawalky Lajos mellett hasonlóan fontos lett volna Gola Ádám, Skopall József, Heller József, Mezey Lajos, Varsányi János, vagy a nedves eljárás korszakából többek között az egyik leghíresebb műtermi fényképész Koller Károly tanár, Kozmata Ferenc és Ellinger Ede, ahogy a számos neves vidéki fényképésműterem mesterei közül is meg kellett volna említeni néhányat. A 19. században külföldön nevet szerzett fotográfusaink között a Szathmári Pap Károlyról szóló fejezet mellett Beniczky Lajos, Szabó Iván vagy Ország Antal is érdemelt volna néhány sort. Korai szakkönyvrőink közül Tömösvári László, Bardócz Lajos nevét sem találjuk, a fotófelszerelések első hazai forgalmazói – Calderoni István, Fajth János, az Oszvald testvérek (Antal és József) – sem lettek megemlítve, ahogy a korai „riport” képviselői sem. Rosti Pál, Orbán Balázs, Veress Ferenc remek tájképei mellett Knébel Ferenc szép falu- és tájképeiről sem lett volna szabad megfeledkezni. Persze mondhatjuk, hogy ezek a kiragadott példák szubjektív hiányérzetet fogalmaznak meg, mások másokat hiányolnak, magam is tudnám folytatni a sort.

Egyes témák, fejezetek azt a benyomást keltik, mintha a szerző elsőként foglalkozna bizonyos szerzőkkel, témakörökkel. Ilyen például a Máté Olgáról, vagy a külföldön alkotó fotográfusokról szóló fejezet, holott a két világháború között működött magyar fotográfusok 1987-ben Rómában megrendezett kiállításának (kurátora Federica di Castro volt) katalógusa<sup>4</sup> Castroé mellett hat magyar fotótörténész<sup>5</sup> tanulmányát publikálta. E. Csorba Csilla *Magyar fotográfusok 1900–1945*<sup>6</sup> című, a témát elsőként összefoglaló könyve 2000-ben, *Máté Olga fotóművész*<sup>7</sup> című monográfiája 2006-ban jelent meg, és akkor az ezeket megelőző erről szóló tanulmányait meg sem említettem. Ezeket, és más alkotókról írott részeket is úgy ismergeti a szerző, hogy gyakran nem tünteti fel ismereteinek forrását. A bibliográfia és a lábjegyzetek is meglehetősen esetlegesek, hiányosak, így az egyes fotótörténészek évtizedek alatt folytatott kutatásait nem ismerő olvasó úgy érezheti, mintha Péntek Orsolya elsőként hozná nyilvánosságra a magyar fotó történetéről szerzett ismereteit, amelyeket valójában más szerzők műveiből merített.

Az aránytalanságok és a hiányosságok mellett a szöveg súlyos hibája az adatokban található sok-tucatnyi tévedés és pontatlanság. Hogy a jövőben a magyar fotótörténetről publikáló szerzők ne vegyék át automatikusan, ne görgessék tovább a könyvben található hibákat, célszerű,

ha oldalról-oldalra kigyűjtöm, és kijavítom azokat.<sup>8</sup> Természetesen csak azoknál a részeknél teszem ezt, amely témákkal magam is foglalkoztam. Valószínű, hogy az én javításaim között is maradnak majd tévedések, hibák, ezek korrigálását a jövő fotótörténészeire bízom. Tehát haladjunk sorról-sorra. Idézőjelbe teszem a könyvben írt szövegrészeket, ezekhez fűzöm az általam helyesnek tartott adatokat. Nem ismétlem meg, csak jelzem az Albertini Béla által az *Apertúrában* felsoroltakat, amelyekkel mind egyetértek.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy aki, akár hazai, akár külföldi történeti kutatásokat végez, követhet el hibákat, vehet át másoktól és adhat tovább téves adatokat. De nem ennyit!

Bizony magam is elgondolkozhattam volna például, amikor az 1987-ben Bradfordban és 1989-ben a Múcsarnokban rendezett *A magyar kapcsolat* részét képező Escher Károly (1890–1966) kiállítás<sup>9</sup> és az 1989-ben rendezett 12 kiállítás katalógusa<sup>10</sup> alkalmából Escher-képeket válogattam és téves adatot vettem át. Bár Escher Károly kézírásával volt/van a kép hátára írva a *Hazatérés Auschwitzból* cím és az 1947-es dátum, Albertini Béla derítette ki,<sup>11</sup> hogy 1947-ben már nem Auschwitzból jöttek vissza az elhurcoltak, hanem a hadifoglyok a Szovjetunióból.

Tanulságként őt idézem a MAFOT május-júniusi Apertúrájából: „Ha egy történésszel szemben a levéltárak igénybevétele alapvető szakmai minimum, a fotótörténész sem lehet kivétel. [...] 2018-ban egy kiadónak tudni kellene, hogy a magyar *fotótörténet tudomány* ma már nem szorul hibagyűjtemény közreadására. A drágán beszerzett és jó nyomdatechnikával közvetített képanyag hozzáértő fotótörténeti szöveget érdemelt volna.”

<sup>1</sup> ALBERTINI Béla: *Hogyan (ne) írjunk magyar fotótörténetet*, [http://mafot.hu/apertura\\_hogyan-ne-irjunk-magyar-fototortenetet.html](http://mafot.hu/apertura_hogyan-ne-irjunk-magyar-fototortenetet.html), Letöltés: 2018.07.17.

<sup>2</sup> HEVESY Iván: *A magyar fotóművészet története*, Bibliotheca, Budapest, 1958.

<sup>3</sup> KINCSES Károly: *Rosti Pál 1830–1874*, Kincses Károly tanulmánya az *Úti emlékezetek Amerikából* hasonmás kiadásához, Magyar Fotográfiai Múzeum & Balassi Kiadó, Budapest, 1992.; E. CSORBA Csilla: *Magyar fotográfusok 1900–1945*, Enciklopédia Kiadó, 2000.; LUGOSI LUGO László: *Klössz György élete és munkássága*, Polgár, Budapest, 2002.; E. CSORBA Csilla: *Székely Aladár. A művészi fényképész*, Vince Kiadó, Budapest, 2003.; FEJÉR Zoltán: *A fény szerelme. Dulovits Jenő fotóművész, feltaláló munkássága*, HOGYF, Editio, Budapest, 2003.; E. CSORBA Csilla: *Máté Olga fotóművész*, Petőfi Irodalmi Múzeum – Helikon Kiadó, 2006; *Vadas Ernő (1899–1962)*, Előszó: Keleti Éva, Életrajz, bevezető tanulmány: Szarka Klára, MÚOSZ, Budapest, 2011.

<sup>4</sup> *Nel raggio dell' utopia. L' esperienza fotografica ungherese tra le due guerre*, Cataloghi Marsilio, Venezia, 1987.

<sup>5</sup> Beke László, E. Csorba Csilla, Gergely Mariann, Peternák Miklós, Tari János, Tóry Klára

<sup>6</sup> E. CSORBA Csilla: *Magyar fotográfusok. 1900–1945*, Enciklopédia Kiadó, 2000.

<sup>7</sup> E. CSORBA Csilla: *Máté Olga fotóművész, I. m.*

<sup>8</sup> A könyv szövegében, Tóry Klára által összegyűjtött hibákat az olvasó a fotomuveszet.net oldalon találhatja meg.

<sup>9</sup> *The Hungarian Connection. The Roots of Photohumanism*, Klára Tóry: Károly Escher, National Museum of Photography Film and Television, Bradford, 1987.

<sup>10</sup> *A fénykép varázsa, 12 kiállítás a magyar fotográfia 150 éves történetéből. 1939–1989*, Magyar Fotóművészek Szövetsége – Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1989., Tóry Klára: *Escher Károly (1890–1966)*.

<sup>11</sup> ALBERTINI Béla: „Hazatérés... Honnan is? Egy fénykép különös címváltozása”, *Egyenlítő*, 2009/12.



FEJÉR ZOLTÁN

## TDC Stereo Vivid, a kreatív segítőtárs

CHICAGÓBAN GYÁRTOTTÁK AZ 1950-ES ÉVEK KÖZEPÉN AZT A KISFILMES SZTEREÓ FÉNYKÉPEZŐGÉPET, AMELYRŐL MÁR AZ ELSŐ FILMTEKERCSNÉL KIDERÜLT: KREATÍV MÓDON IS LEHET HASZNÁLNI...



A Bell & Howell – TDC Stereo Vivid különböző nézetei, © Fejér Zoltán, 2018

### A kiindulás

A Bell & Howell cég egyik leányvállalata volt a Three Dimension Company, amely cég a Stereocraft Engineering Companyval együttműködve fejlesztette ki a Stereo Vivid nevű kisfilmes fényképezőgépet.

A viszonylag vaskos, 60 mm vastag gépváz tetején öt jellegzetesen recézett kezelőgomb látható. Ezek a filmtovábbításra/zárfelhúzásra; az élességállításra; a film-visszatekerésre; a blende és az expozíciós idő beállítására szolgálnak. A gépváz jobb oldalán található, és a filmszalagra merőlegesen elhelyezkedő élességállító gomb, valamint a két állítótárcsa recézettsége olyan „Mihályis”, hogy sokáig úgy gondoltam, a Kodak magyar származású mérnöke is szerepet játszott a kamera megtervezésében. Nemrégiben azonban megtudtam: ő csak a korszak ki-, és megkerülhetetlen tervezési tényezőjeként gyakorolt hatást a főszereplőkre.

### A fejlesztők

Gordon Smith és Karl Kurtz 1945-ben alapított céget<sup>1</sup> fényképezőgépek és a térhatású fényképezés segédeszközeinek tervezésére. Működésükről korábban Magyarországon szinte egyáltalán nem hallottunk. Eszközeik, termékeik csak véletlenszerűen jutottak el hozzánk, legnagyobbbrészt az 1956-os emigránsok rokonai kaptak belőlük a karácsonyi csomagokban.

Valószínűleg Smith-Kurtz egyik első, fontos tervezése az egyik legérdekesebb amerikai fényképezőgép, a motoros filmtovábbítású Bell & Howell Foton volt 1948-ban, mindenesetre a duó a későbbiekben egyértelműen a térhatású képeket készítő és vetítő eszközök felé fordult. 1952-ben jelent meg ebben a műfajban az első munkájuk, amely olyan kedvező fogadtatásra talált a vásárlóknál, hogy rövid időn belül fogalomszerűen híressé vált. Aligha találunk olyan, a térhatású képkészítés iránt érdeklődő személyt, aki ne találkozott volna a View Master mini-diáit befoglaló koronggal.

A portlandi Sawyers cég View-Master Personal Stereo nevű kisfilmes fényképezőgépe határozottan és egyértelműen rokon vonásokat mutat cikkünk tárgyával, a Stereo Vividdel. A filmtovábbító gomb recézése azonban teljesen más, annak ellenpontját, a visszatekerő gombot pedig el is hagyták, így a hasonlóság kissé távoli. A két tervező egyébként a vetítő és a dianéző kimunkálása után, az 1950-es évek közepén el is adta cégét a Sawyers-nek.

### Vivid

A Bell & Howell az 1950-es években három, külsejét tekintve különböző kisfilmes, térhatású képpárokat készítő fényképezőgépet forgalmazott, a Stereo Colorist két változatát és a Vividet. Érdekes, de Jim McKeown a Kodak Stereo, a Stereo Graphic és a Stereo Colorist I megjelenését is azonos időpontra, 1954–1955-re teszi.<sup>2</sup> Szerinte a Vividet 1954-től 1960-ig gyártották és a fényképezőgépbe két 3,5-ös fényerejű Steinheil Trinart építettek be. A rendelkezésemre álló gépen viszont „Tridar” felirat szerepel. A használati utasítás<sup>3</sup> furcsa módon az objektív megnevezésére nem tér ki. Ismerteti viszont a cég vetítőjét, a kézi dianézőt és az asztali, kivetítő rendszerű képnézőt.

A fényképezőgép aljának 35x140 mm-es részén, jól olvashatóan (fekete alapon, fehér betűkkel) 10 pontban a gyártó összefoglalta a kamera kezelési módját. Ez azért fontos, mert 1-2 olyan megoldást is alkalmaztak, amelyet a fényképezőgépek kezelésénél nem mondhatunk mindennapi megszokottnak. A zárfelhúzó-filmtovábbító gomb felfelé történő elmozdítása teszi lehetővé a film visszatekerését. Ilyenkor az egyébként szabadon futó visszatekerő gombot is fel kell emelni. A gépbe épített 6 centiméter bázistávolságú távmérő természetesen az objektívvel egybekapcsolva működik – 4 lábtól (1,2 méter) végtelenig. A 23 mm átmérőjű beállító korong teteje



Margit-híd © Fejér Zoltán, 2008

átlátszó; a távolságokat vonalak jelölik; a mélységi élességet két piros, a blendeállításakor elmozduló háromszög segítségével olvashatjuk le. Mivel a térhatású felvételeknél gyakran alkalmaznak a kép előterében staffázst, a gyártó a  $3\frac{1}{2}$  feetes (kb. 1 méter) távolságot is jelölte, aminek élességét viszont csak körül-belül 5,6-ra történő blendézéssel lehet elérni. A keresőt egyesítették a távmérővel, így a képkivágás és az élesség beállítása kényelmesen, egy betekintéssel lehetséges.

A fényképezőgép tetején helyezték el a tervezők a visszafelé forgó képszámláló korongot és két, részben elrejtett, mozgatható, lapos tárcsát. A baloldalin a fényrekesz, a jobboldalin a B-1/100-ig terjedő expozíciós idők köztes értékeinek (!) számai és jelzései láthatók. A filmérzékenység közepén elhelyezkedő korongja köti össze a két tárcsát, amit mellé helyezett feliratok egészítenek ki. Bár ez leírva bonyolultnak tűnik, de a „sötét-megfelelő-világos” megvilágítás-kombináció és a két változó (blende-expozíciós idő) a filmérzékenység-tárcsára írt megvilágítási helyzetekkel (erős napsütés, felhős ég, sötét felhők stb.) gyorsan összehozható!

Az 1/25 és az 1/50 közé a gyártó egy piros háromszöget iktatott be, ami valószínűleg arra utalt, hogy a különböző, akkor kapható filmérzékenységek (belsőre 160, külsőre 32 ASA) annak a - *más kamerákon nem is létező* - expozíciós időnek a használatát valószínűsítették a leggyakrabbra. A sztereó kamerákat praktikus vízszintesen tartani, ellenkező esetben a képpár összeillesztésekor<sup>4</sup> elveszítünk egy keskeny sávot. A Vividbe a kereső elé

be is építettek egy apró buborékos vízszintezőt, amit a képkereséskor és élességállításkor is láthatunk.

A mai (európai) tulajdonosnak egy ponton mindenképpen a használati utasításhoz kell fordulnia. A gépváz jobb oldalán, a visszatekerő gomb előtt egy belső csavarmentes furatot látni, a gépváz előlapján, a jobb oldali objektív felett pedig kiáll egy kis kúp. Mivel a kioldógomb és a kioldózsínór csatlakozása a bal objektív alatt található, a másik két csatlakozó csak egy nem európai szabványok szerinti vaku csatlakoztatására szolgálhat. Valóban, a használati utasítás 19–21. oldala szól az egyes vaku használatáról, illet azonban csak rajzolt ábrával és nem fotón mutat. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy a Vividhez legnagyobb valószínűséggel csak a saját vakuja csatlakoztatható.

Smith-Kurtz másik tervezésével, a View-Master Personal Stereoval ellentétben a Vivid nem 69 db 12x13 mm-es képpárt, hanem egy 35 mm-es, kétoldalt perforált filmtekercsre 20 négyzetes képkockát készít.

Ha egy kisfilmes, sztereó fényképezőgépnél 66,5 mm-es szemtávolságból (objektívtávolságból) indulunk ki, az a szabványos kisfilmen 14 perforációt jelent. Ha nem teljes, hanem fél képkockával számolunk, akkor 7 perforációt és 33,25 mm-es képkocka-távolságot kapunk. A gyakorlatban azonban jobban elterjedtek az öt perforációs filmtovábbítással dolgozó kamerák. Mivel Horváth Győző barátom egykor Selle könyvének reprintjéből<sup>5</sup> minden pesti fotóbörzén tucatnyit osztogatott szét, nyugodtan írhatom: nézzük meg a vonatkozó ábrákat!

### A Vivid mint a kreativitás eszköze

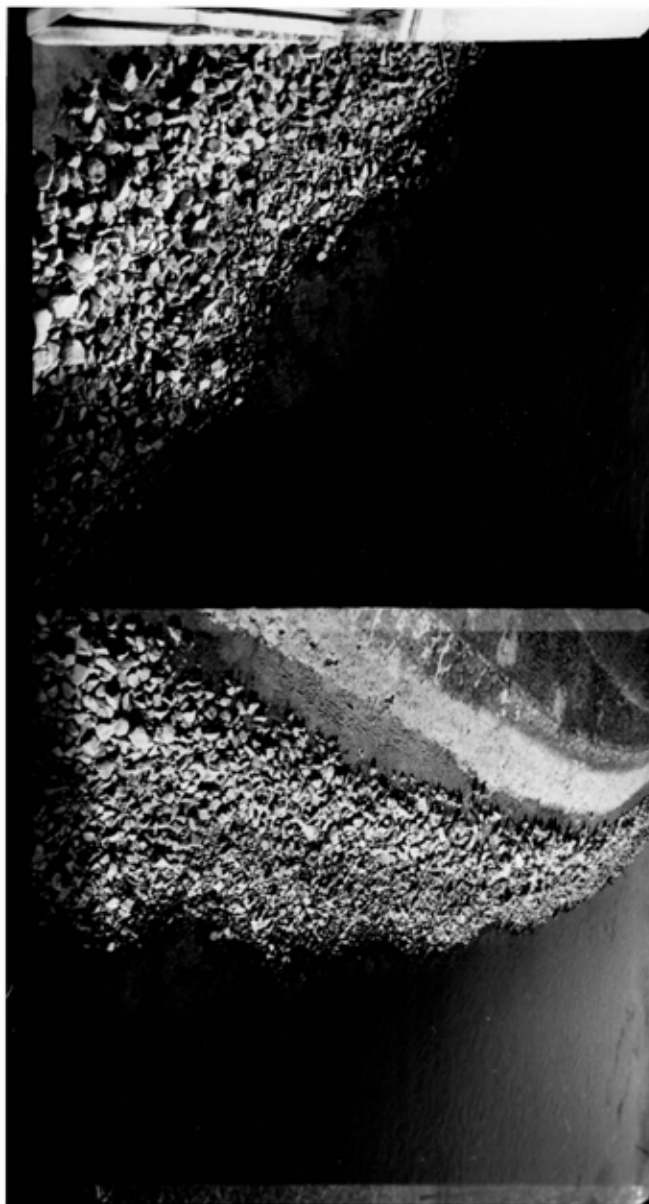
Selle könyvének ábrájából is kiderül az, amit már a Vividdel történt fényképezés első filmtekercsének előhívása után érzékelttem: rendkívül érdekes a kamera filmkockáinak „kiosztása”, az egymás után következő képkockák esetlegesnek tűnő megjelenése. A géppel fényképezett filmet ugyanis sztereó képpárok készítése esetén magától értetődő természetességgel kell szétvágni és a keretbe illeszteni. Ha ezt nem tesszük, akkor viszont érdekes dolgot tapasztalunk.

A Vivid képkapuja 25x23 mm-es és egymástól 42,5 mm-re helyezkedik el. A filmtovábbító tuskés orsó a két képkapu között található. Selle 17. oldali ábrája szépen mutatja az ötperforációs kamerák képosztását. Azaz a 2. felvétel jobboldali kockája után a filmen az első baloldali, majd a 3. jobboldali következik. Ezt még a fényképező tudja fejben követni, de a felvételezésnél az ötödik jobbát és az előző, 4. felvétel (esetleg napokkal korábban fényképezett!) balját már nem teszi *gondolatban* egymás mellé. Miért is végezne ilyen feleslegesnek tűnő észternát, hiszen az elkészült tekercest amúgy is kockákra vágva használja...

A kisfilmes fényképezésben azonban nem minden esetben dolgoztunk csak a filmkockán belül elhelyezkedő információs tartalmakkal. Az 1970-es évek elején, Magyarországon is elterjedt a teljes negatívok nagyítása („fekete kerettel”), annak ellenére, hogy 100 %-os képkivágást mutató keresős gépeket (Nikon F, Canon F1) alig vagy csak nagyon drágán lehetett kapni.

Az 1980-as években elkezdtem a két egymás mellett lévő filmkockával dolgozni. Ehhez azonban 6x9 cm-es nagyítógép kellett. Később 18x24 mm-es kamerával, például Olympus Pen S-sel is fényképeztem. (Ezekről a gépekről korábban már írtam a *Fotóművészet* 2014/3-as számában.) Két, egymás melletti 18x24 mm-es képkockát pedig 6x6 cm-es nagyítógéppel is tudtam egybenagyítani.

A Vividdel fényképezett első tekercs előhívása után viszont felkiáltottam: ez az...! A következő alkalomkor már kifejezetten figyeltem az egymás utáni felvételekre, majd rövidesen eljutottam oda, hogy a nem tökéletesen pontos, átnézeti kereső ellenére már összeilleszthető, egybenagyítható képkockákat tudtam fényképezni. Cikkemhez a kamera tárgyfotóin túlmenően ezekből a – kis túlzással kreatívnek mondható – próbafelvételekből is mellékelek néhányat.



*Duna part* © Fejér Zoltán, 2008

Manapság még jó néhányan fényképeznek filmre, de a nyersanyag bőséges használata (vagyis a pazarlás) már nem olyan magától értetődő, mint 15-20 éve. Finoman fogalmazva is kérdéses, hogy mennyire vonzó lehetőség az, hogy egy tekercsen esetleg található két-három jópofán összeexponált kocka...

<sup>1</sup> Lásd: [www.stereocraft.com](http://www.stereocraft.com), letöltés: 2018. 10. 27.

<sup>2</sup> *McKeown's Price Guide to Antique and Classic Cameras*, Grantsburg, 2004.

<sup>3</sup> *How to use Your TDC Stereo Vivid Camera*, TDC, h. n., é. n., (28 oldalas prospektus).

<sup>4</sup> SELLE, Walter: *Kleinbild-Stereoskopie*, Heering Verlag, Seebuck, 1953.

<sup>5</sup> Lindemanns Buchhandlung, Stuttgart, 2000; lásd a 16. és 17. oldalak ábráit.

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY	KIÁLLÍTÁS CÍME
2018. december 10.	2019. január 28.	Budapest	Capa Központ	Esély
2018. november 30.	2019. február 2.	London	Atlas Gallery	Landscapes Of The American West
2018. december 7.	2019. február 2.	Köln	Priska Pasquer	Feminine
2018. december 1.	2019. február 10.	Frankfurt	Fotografie Forum Frankfurt	Recommended Olympus Fellowship
2018. november 23.	2019. február 10.	Amszterdam	FOAM	Point Cloud, Old Growth
2018. december 8.	2019. február 24.	Debrecen	MODEM	Kísérlettel a művészetig: Man Ray fotográfiai
2018. december 8.	2019. március 2.	Berlin	C/O	Impossible Love - Vintage Photographs
2018. november 24.	2019. március 3.	Salzburg	Museum Der Moderne	Camera Austria International
2018. december 21	2019. március 3	Amszterdam	FOAM	Feast For The Eyes – The Story Of Food In Photography
2018. november 16	2019. március 3.	Hamburg	Haus Der Fotografie	Life In Cities
2018. november 9.	2019. március 3.	Berlin	Kunstabibliothek	Berlin In The 1918/19 Revolution
2018. december 8.	2019. március 3.	Berlin	C/O	The Last Image . Photography and Death
2018. december 7.	2019. március 10.	Düsseldorf	NRW Forum	BAUHAUS UND DIE FOTOGRAFIE
2018. november 23.	2019. március 10.	Cascais	Centro Cultural De Cascais	North South, East West
2018. november 14.	2019. március 10.	Moszkva	The Lumiere Brothers Center For Photography	From The Private Library
2018. december 17.	2019. március 10.	Budapest	Capa Központ	Kép-Élmény
2019. február 1.	2019. március 17.	Budapest	Mai Manó Ház	Vissza A Jövőbe – A 19. Század A 21. Században
2018. december 6.	2019. március 24.	Bécs	Westlicht	Model Arbus Goldin
2018. november 30.	2019. március 31.	München	Münchener Stadtmuseum	Land_Scope
2018. november 15.	2019. április 20.	Bécs	Sammlung Verbund Wien	She´ S Here Louise Lawler
2019. február 21.	2019. április 28.	Párizs	Le Bal	Scéne
2018. december 5.	2019. május 19.	Berlin	Helmut Newton Foundation	Saul Leiter. David Lynch. Helmut Newton: Nudes
2019. február 12.	2019. június 2.	Párizs	Jeu De Pommes	Cartes Et Territoires

VÁLOGATÁS  
A BUDAPEST  
PHOTO FESTIVAL  
VÁRHA  
TÓ  
KIÁLLÍTÁSAIBÓL

KIÁLLÍTÁS
David LYNCH: Small Stories
Tájak – kortárs magyar fotográfia
Gilles ROUDIERE
Változó Tájkép – kortárs portugál fotográfia
A Kerekes–Barabás Projekt
DRÉGELY Imre: Luna '69 – Hold relikviák
CSONTÓ Lajos: Felülírás
37. Magyar Sajtófotó Kiállítás
Cristina MIDDEL és Bruno MORAIS: EXCESSOCENUS
Robert VANO: Memories
Analízis – kortárs fotóművészet a Hetényi–Gonda Gyűjteményből
HEMZŐ Károly és a Honvéd Sportegyesület
DRÉGELY Imre, HAID Attila, HERENDI Péter, MOLNÁR Zoltán: Human animals
Marina CAVAZZA: Egy dolgozó anya portréja
Michele BORZONI: Insallah
I FOOD I design – photography in a revolutionary way
Kamasz szelek füttyörésznek – Kányádi képfantáziák
GÉMES Péter: PLATÁN20
Misha VALLEJO: Manta–Manaus
ROBITZ Anikó: Színjátzó emlékek
Lucien HERVÉ & Rodolf HERVÉ: Négy szemközt
CHILF Mária, GERBER Pál, iski KOCSIS Tibor, TRANKER Kata: Ceci n'est pas une photo



## KIÁLLÍTÓK

Urbán Ádám

Ansel Adams

Angela Brandys, Ulrike Rosenbach

Lilly Lulay, Thomas Albdorf, Nadja Bourmonville

Persijn Broersen, Margit Lukács

Man Ray

Nobuyoshi Araki

Robert Adams, Nobuyoshi Araki, Lewis Baltz, Anna & Bernhard Blume, Petar Dabac, William Eggleston, Hans-Peter Feldmann, Seiichi Furuya, Luigi Ghirri, David Goldblatt, Nan Goldin, Sanja Iveković & Cacute, Sven Johne, Lamia Joreige, Annette Kelm, Iosif Király, Joachim Koester, Zofia Kulik, Darcy Lange, Tatiana Lecomte, Susan Meiselas, Zanele Muholi, Nicole Six & Paul Petritsch, Peter Piller, Walid Raad, Sabine Bitter & Helmut Weber, Einar Schleaf, Jörg Schlick, Michael Schmidt, Michael Schuster, Allan Sekula, Ahlam Shibli, Lieko Shiga, Hartmut Skerbisch, Jo Spence, Christian Wachter, Manfred Willmann, Tobias Zielony

Nobuyoshi Araki, Guy Bourdin, Imogen Cunningham, William Eggleston, Roe Ethridge, Marion Faller And Hollis Frampton, Rotimi Fani Kayode, Roger Fenton, Peter Fischli And David Weiss, Nan Goldin, Daniel Gordon, Rinke Kawauchi, Russell Lee, Laura Letinsky, Vik Muniz, Nickolas Muray, Martin Parr, Man Ray, Martha Rosler, Ed Ruscha, Cindy Sherman, Stephen Shore, Edward Steichen, Paul Beach, Wolfgang Tillmans, Lorenzo Vitturi, Tim Walker, Andy Warhol, Weegee, Edward Weston, Hank Willis Thomas

Michael Wolf

Walter Gircke, Georg Und Otto Haeckel, Willy Römer

Antje Hanebeck, Daniel T. Braun, Dominique Teufen, Doug Fogelson, Douglas Gordon, Erich Consemüller, Kris Scholz, László Moholy-Nagy, Lucia Moholy, Marianne Brandt, Max de Esteban, Stefanie Seufert, Taiyo Onorato & Nico Krebs, Thomas Ruff, Viviane Sassen, Walter Peterhans, Wolfgang Tillmans

Ted Witek

Vadim Gushchin

Ajpek Orsolya, Barakonyi Szabolcs, Bartha Máté, Dobos Tamás, Kéri Gáspár, Móricz-Sabján Simon, Rozovics Éva, Szabó Bernadett, Szász Lilla, Szombat Éva

Sylvia Ballhause (De), Karl Blossfeldt (De), Bownik (Pl), Matthew Brandt (Us), Sam Falls (Us), Gothard Jenő (Hu), Spiros Hadjidjanos (Gr), Thomas Hauser (Fr), Nicolai Howalt (Dk), Adam Jeppesen (Dk), Thomas Mailaender (Fr), Taiyo Onorato & Nico Krebs (Ch), Johan Österholm (Ch), Jaya Pelulessy & Felix Van Dam (Ni), Stephen Thompson (Gb), Simon Van Til (Ni), Veress Ferenc (Hu)

Lisette Model, Diane Arbus, Nan Goldin

Lucinda Devlin, William Eggleston, Jochen Gerz, Beate Gütschow, Raphael Hefti, Dan Holdsworth, Carsten Höller, Roni Horn, Axel Hütte, Magdalena Jetelová, Sven Johne, Peter Keetman, Robert Longo, Richard Mosse, Heinrich Riebesehl, Thomas Ruff, Adrian Sauer, Stephen Shore, Hiroshi Sugimoto, Anna Vogel

Louise Lawler

Alex Majoli

Saul Leiter, David Lynch, Helmut Newton

Luigi Ghirri

IDŐPONT	PARTNERINTÉZMÉNY	HELYSZÍN
2019.03.01. – 06.02.	<b>Műcsarnok</b>	1146 Budapest, Dózsa György út 37.
2019.04.05. – 06.09.	<b>Kiscelli Múzeum</b>	1037 Budapest, Kiscelli utca 108.
2019.03.06. – 03.27.	<b>Francia Intézet</b>	Fesztiválközpont / Budapest Projekt Galéria 1053 Budapest, Kossuth Lajos utca 14–16.
2019.03.29. – 04.20.	<b>Camões Intézet</b>	Fesztiválközpont / Budapest Projekt Galéria 1053 Budapest, Kossuth Lajos utca 14–16.
2019.03.01. – 03.27.	<b>Artphoto Galéria</b>	1119, Bartók Béla út 30.
2019.04.01. – 04.26.	<b>Artphoto Galéria</b>	1119, Bartók Béla út 30.
2019.03.20. – 04.12.	<b>B32 Galéria</b>	1111 Budapest, Bartók Béla út 32
2019.04.15. – 05.19.	<b>Capa Központ</b>	1064 Budapest, Nagymező u. 8.
2019.04.11. – 06.30.	<b>Cervantes Intézet</b>	1064 Budapest, Vörösmarty utca 32.
2019.04.03. – 04.21.	<b>Cseh Centrum – FUGA</b>	1052 Budapest, Petőfi Sándor u. 5.
2019.04.10. – 04.29.	<b>FUGA</b>	1052 Budapest, Petőfi Sándor u. 5.
2019.03.28. – 08.20.	<b>Hadtörténeti Múzeum</b>	1014 Budapest, Kapisztrán tér 2–4.
2019.03.07. – 03.25.	<b>K.A.S. Galéria</b>	1114 Budapest, Bartók Béla út 9.
2019.03.27. – 04.18.	<b>Olasz Intézet</b>	1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.
2019.03.04. – 03.23.	<b>Olasz Intézet</b>	1089 Budapest, Bródy Sándor u. 8.
2019.03.14 – 04.30.	<b>Osztrák Intézet</b>	1068 Budapest, Benczúr utca 16.
2019.03.07. – 04.28.	<b>PIM</b>	1053 Budapest, Károlyi utca 16.
2019.03.07 – 04.17.	<b>Platán Galéria</b>	1061 Budapest, Andrásy út 32.
2019.04.04. – 04.25.	<b>Telep</b>	1075 Budapest, Madách Imre út 8
2019.03.13. – 04.13.	<b>TOBE Galéria</b>	1089 Budapest, Bródy Sándor utca 36.
2019.01.25. – 03.14.	<b>Várfok Galéria</b>	1012 Budapest, Várfok utca 14.
2019.03.13. – 04.20.	<b>VILTIN Galéria</b>	1061 Budapest, Vasvári Pál u. 1.

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 eljárásen kívül a webpünk 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 képalírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk, illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat. Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képalírással 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 / Part 2**

**The Patterns of the Kaleidoscope**

In his second article about the history of Hungarian photography, Béla Albertini places two things in focus. In the first part of the article, he takes a look at the organisations established at the dawn of the 20th century: the circumstances of their creation, their social background, and the activities they performed. The second part of the article reviews events and news illustrated with relevant photos that were published in the Hungarian press around 1920. The Treaty of Versailles was signed in that year, and judging by the press coverage, life was becoming increasingly exciting in Budapest.

**Andrea BORDÁCS: Women are Beautiful and Likeable**

Robert Capa Contemporary Photography Center of Budapest held an ambitious exhibition from the works of Garry Winogrand. The material selected from the works of the '60s and '70s was titled "Women are Beautiful". Winogrand's bias for women is beyond doubt – but what was the aesthete's perspective on the exhibition, well-versed in the past and present of feminism? In her article, Andrea Bordács examines Winogrand's pictures and relation to the fair sex in the context of the feminist literature of the age. The article does not discuss in detail the entirety of the questions that might arise, but it highlights those that merit further thought for today's visitors regarding Winogrand's mentality.

**György CSÉKA: The Order of Illusion – On the Art of Gábor Ósz Part 2**

Gábor Ósz is an outstanding figure of both Hungarian and international photography. Section 2 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.

**Orsolya ELEK: The photographer is a human being primarily. Conversation with the French photographer, Samuel Gratacap**

Following the exhibitions of Henk Wildschut and Ai Weiwei, the Foam Museum presented for the third time a solo show that directly addresses the current reality of migration through artistic reflection. Samuel Gratacap's solo exhibition was presented in Amsterdam between 15 June and 9 September 2018. In this occasion, we met with the French photographer in Paris where he has been living since 2014 and talked about the evolution of his career, the possibilities of photography, and the relationship between artistic creation and politics

**Gábor ÉBLI: A museum quality corporate collection**

In its series on the market of photography, Fotóművészet presents this time a Czech corporate collection. With its nearly 2000 photographs by Czech and Slovak artists, the Prague-based PPF Collection represents the overall development of this medium from late 19th-century pictorialism to today's discursive positions. Beyond running a diversified exhibition programme in two galleries in the Czech capital – one of them is a historical monument, the former studio of Josef Sudek – PPF also arranges selections of the collection to be shown in other locations, most recently as an official event of the Month of Photography in Bratislava (Slovakia), which is the starting point of this text in examining the collaboration of institutional actors with the aim of elevating photography to a higher rank in East Central Europe, too.

**Mihály SURÁNYI: Neoavantgard, New wave, Common heritage**

The Art Plus Text Gallery and the György Kepes Art Center (Eger) organised a large-scale exhibition to present the Hungarian neoavantgard artists and their followers from the last decade of the century. The organisers focused on the Hungarian fine art photography from the 1965-2005 period. Ther were shown about 150 works from 42 photographers. The organisers focused on the so-called Neoavantgard and New wave artists. Relating to the show, Mihály Surányi wrote some words.

**Zsuzsanna Farkas: Hungarian Photograph Collectors Interview with Márton Áron Borda**

Márton Áron Borda is the owner of two significant collections. The bigger one is the Recto-Verso catalogue, which contains about 10,000 pictures comprising the front and back sides of photographs (and their variants) made by photographers who once lived in the territory of the Austro-Hungarian Empire. The other one, a personal collection, contains pictures taken from 1860 to 1920 and is guided mainly by personal preferences. Zsuzsanna Farkas's interview with the collector touches upon the history and evolution of the collections and the responsible management of the relationship with Hungarian fellow collectors and the institutional network. The article also mentions Márton Áron Borda's next project and elaborates on the changes induced by digitalisation as well as the collectors' changed habits.

**Zoltán Fejér: TDC Stereo Vivid, the Creative Assistant**

The small film camera called Stereo Vivid was developed in the 1960s in the United States by Three Dimension Company in cooperation with Stereocraft Engineering Company. A stereo camera is an exciting rarity in itself, but this Vivid camera involves specific technological solutions that make it truly unique in its kind. Zoltán Fejér introduces the reader to the technical details of the camera through an expert lens and illustrates his article with some remarkable pictures.

**Beatrix Philpott: György Mayer and the beginnings of Fine Art Nude Photography in Hungary**

Beatrix Philpott's article presents the artistic activity of Budapest-based photographer György Mayer. The starting point of the article is six stereo photos of nude models from the early 1860s. While on the one hand, the presentation of naked bodies in photographs was desirable from the perspective of collectors, it was also reprehensible from the legal aspect. The article begins with a short overview of the international references of the attitude to fine art nude photography and the situation in Hungary before moving on to discuss the stereo photos made by György Mayer and Mayer's artistic activity in the field. During the discussion of the Hungarian demand for nude photographs and pornographic pictures, Árpád Horváth's collection of pornographic photographs is also mentioned. That Árpád Horváth's name has survived is due – among others – to the fact that he was the second husband of Júlia Szendrei, Sándor Petőfi's widowed wife.

**Sándor SZILÁGYI about Writing the History of Photography Reporter: Mihály Surányi**

The need for a history of Hungarian photography crops up from time to time both in professional and amateur circles. At a conference named after the above subject and organised by the Hungarian Academy of Arts, Sándor Szilágyi outlined his proposal in brief. As he did not have an opportunity to elaborate on this extraordinary proposal at that time and place, Fotóművészet interviewed him on his ideas. Providing answers to the questions raised in the interview would be quintessential – their elaboration will be the task of the times ahead.

**Balázs Zoltán TÓTH: Bálint Flesch: From Documentarism to Arrangement**

Bálint Flesch is a unique figure in Hungarian photography. His career followed the same path as that of numerous contemporaries: he was very active in the '70s and '80s and belonged to the most progressive group of Hungarian photographers, but then he put an end to his career as a photographer. Balázs Zoltán Tóth reviews Flesch's series and works, the curator of the exhibition organised by the artist's oeuvres in the Hungarian Museum of Photography.

**Klára TÓRY: Comment to the book of Orsolya Péntek: A magyar fotó 1840–1989 (The Hungarian photography 1840-1989)**

An attractive, richly illustrated book was published from Orsolya Péntek with the title: *A Magyar fotó 1840-1989 I*. In Klára Tóry's recension, the author meticulously and passionately analysed the book partly from the methodology point of view and partly from the factual point of view. The detailed comment list, compiled by the author, is accessible online on the homepage of the magazine.



Telek Balázs: *Vitruvius*, Uomo Futuro I., 2000, Camera obscura, anamorfosis, digitális print, 125x125 cm

A FOTÓMŰVÉSZET magazin szerkesztősége és szerzői nevében, minden kedves Olvasónknak, izgalmas eseményekben gazdag,  
Boldog Új Évet kívánunk!