

# 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 klausztofóbia 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 stíláriis 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



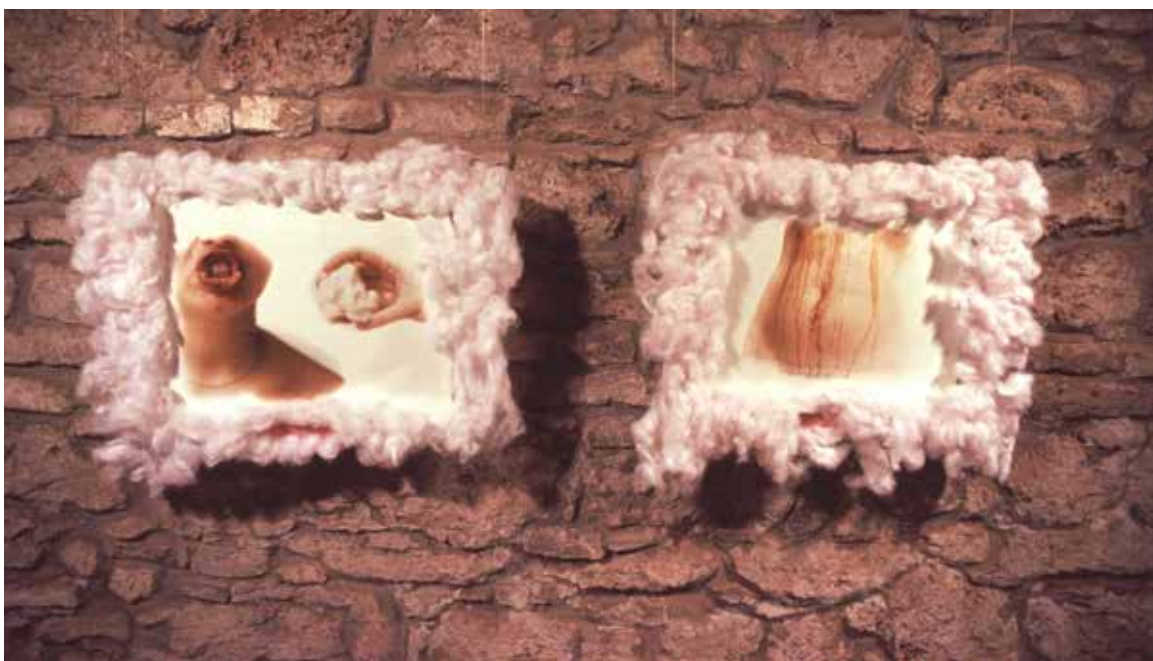


Flesch Bálint: *Hideg, ragacos dolgok*, 1984, színes papírkép, 505x605 mm © Flesch Bálint

### **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

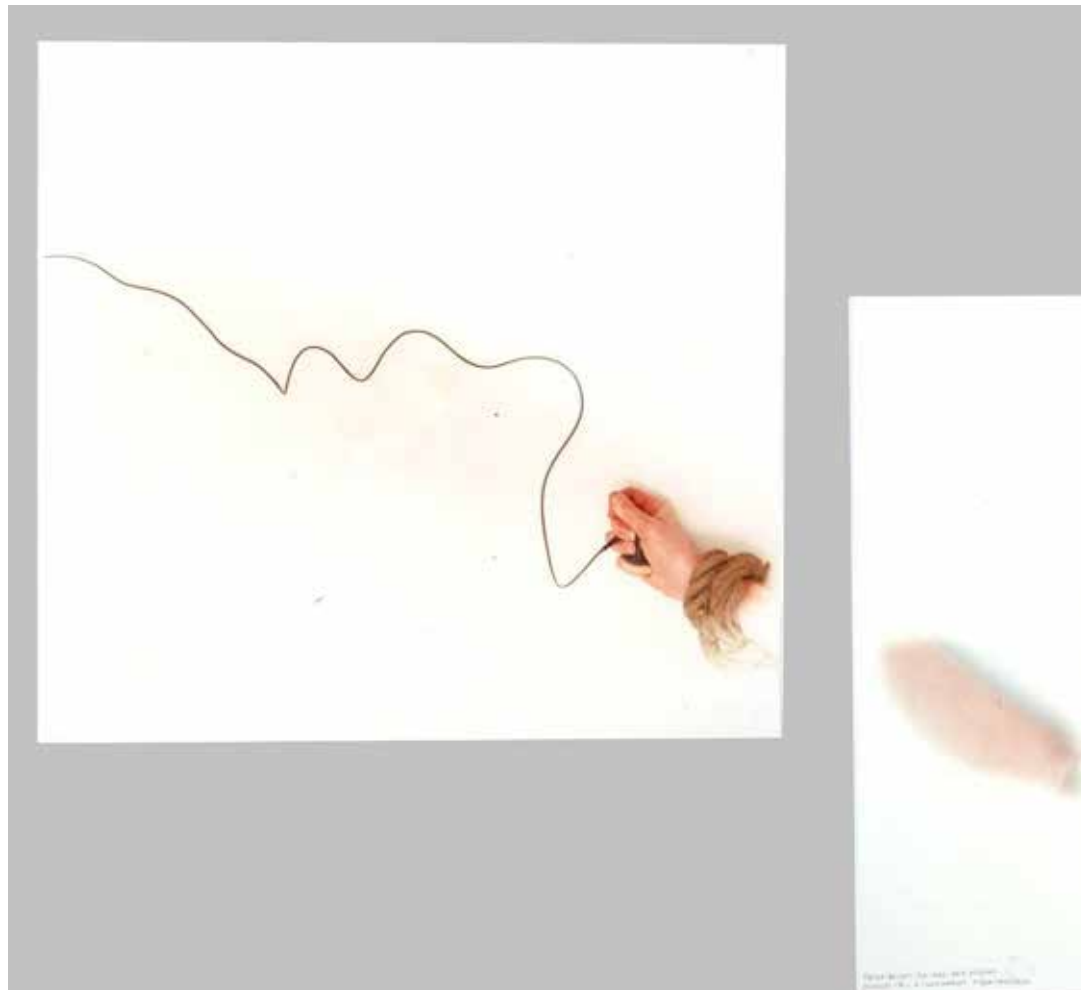
távolságot megteremtse. Ez a művelet nem táplál nosztalgiát a festészet iránt, és nem rendelkezik reakcionista impulzusokkal. [...] Nem arról van szó tehát, hogy a fotó mint tárgy a festmény rangjára és helyére emelkedik. Hanem arról, hogy a táblakép a fotográfiában újraaktiválja a töredékességről, a »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>



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, ragacsos, 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, ragacsos 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.



Az *Önarcképregény* (1985) Flesch alkotói pályafutásának utolsó négy képből álló szekvenciája. A tovább gondolt szekvenciaforma, 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 áttette 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.

