

# FOTÓMŰVÉS ZET

FOTÓMŰVÉS ZET



#BEMUTATVA URBÁN ADÁM #KIÁLLÍTÁS GILLES ROUDIÈRE #TÁVLATOK PETRÁNYI ZSOLT #GYŰJTEMÉNYEK  
SOMLÓI-SPENGLER #MEGÓRIZVE VIDÉKI STUDIÓK #MAGYAR FOTÓTÖRTÉNET 1920 #GYŰJTÉS KRISTÓF GABRIELLA  
#SZÍN GRUYAERT #ELEMEZVE KECSKÉS PÉTER #VÁSÁR LONDON #RECENZIO ATA KANDÓ #TECHNIKA ROYER SAVOY

LXII. évfolyam  
2019. 2. szám

Ára:  
920 Ft



25nka  
Nemzeti Kulturális Alap

### **Albertini Béla (1940)**

Fotótörténész, fotóesztétikai egyetemi doktor (1979), a művészettörténet kandidátusa (1984), professor emeritus (Kaposvári Egyetem), Apáczai Csere János-díjas (2009), Németh Lajos-díjas (2010).

### **Bata Tímea (1976)**

Etnográfus, muzeológus. Az ELTE történelem és néprajz szakán végzett, majd a Pécsi Tudományegyetemen doktorált. 2005 óta a Néprajzi Múzeum Fényképtárának muzeológusa. A múzeum fényképgyűjteményére épülő publikációi elsősorban a második világháború előtti időszakból származó fotóanyagokkal foglalkoznak. Munkáiban kutatói / fotós hagyatékokat (Huszka József, Szinte Gábor, Gunda Béla, Weissbach Rilly és testvére), egyes néprajzi területek és témák korszakra vonatkozó vizuális dokumentációját (Ormánság, Békés megye; a múzeum zsidó vonatkozó felvételei) dolgozza fel; illetve a „magyaros” stílusú fotografiai örökség egy-egy szeletét elemzi.

### **Ébli Gábor (1970)**

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

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

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

### **Fejér Zoltán (1951)**

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

### **Kotzan, Anne (1961)**

Szabadfoglalkozású publicista. Már tanulmányai idején kapcsolatba került a fényképezéssel, és több éven át dolgozott egy fotográfus mellett asszisztensként. Ma független szerzőként foglalkozik a fotóval. Szövegei főleg német szaklapokban jelennek meg: *foto-MAGAZIN*, *Photo International*, *Photopresse*, *Schwarz-weiß*. Kölnben él.

### **Kovács Gergely (1988)**

Kovács Gergely, művészettörténész. A Magyar Elektrográfiai Társaság tagja. 2013 óta foglalkozik kortárs művészettel. Érdeklődésének homlokterében a videóművészet, a fotográfia, az elektrográfia, valamint ez utóbbinak az egyéb képzőművészeti műfajjal való kapcsolata áll.

### **Mészáros Márton (1995)**

Mészáros Márton újságíró. 2014-től 2018-ig a *Népszava* kultúra rovatának szerzője, jelenleg szabadúszó. Rendszeresen publikál az *Új Szó* szlovákiai magyar napilapba, a *Filmvilág*, a *Premier*, az *Édes Anyanyelvünk* című nyomtatott havilapokba, valamint a *Kultúrpart* online kritikai magazinnak. 2013-ban az év diákújságírója elismeréssel, 2017-ben Ifjúsági Sajtódíjjal tüntette ki a Diákújságíró Egyesület. Rövidfilmeket rendez, több fotója a Magyar Távirati Iroda (MTI) tulajdonában áll, a hírügynökségi bizományos munkák mellett felvételei jelentek meg a *Népszava* és a *Múlt-kor* című lapokban. Az általa alapított kulturális közönségdíjat, az Arany Medál-díjat ötvennél több művész vehette át az évek során.

### **Petrányi Zsolt (1966)**

Művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteményének vezetője. 1996 óta foglalkozik kortárs művészettel. Pályáját a Magyar Nemzeti Galériában kezdte, majd a Műcsarnokban folytatta, kurátorként. A dunaújvárosi Kortárs Művészetben művészeti vezetőként töltött évei után 2005-2011-ig a Műcsarnok igazgatója volt. 2011 óta dolgozik újra Magyar Nemzeti Galériában. Fotografiai iránti érdeklődése a kilencvenes évektől folyamatos, több cikket írt a témában, illetve kiállítást rendezett magyar és külföldi fotóművészeknek.

### **Somogyi Zsófia (1978)**

2003-ban végzett az ELTE művészettörténet–esztétika szakán. 2003-2007 a Dorottya Galéria munkatársa. 2007-2009 az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai-ösztöndíjasa. 2007 óta a Bálint Ház munkatársa. 2007-ben a Frac Lorraine (Metz, Franciaország) ösztöndíjasa. 2008-óta a KREA Iskola óraadó tanára. Kurátori és műkritikusi tevékenységének fókuszában a személyes fotó és az emberi jogi kérdéseket, társadalmi problémákat felvető kortárs fotográfia áll.

### **Somosi Rita (1980)**

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

### **Szentirmay Réka (1984)**

Szentirmay Réka szociálpolitikusi diplomáját az ELTE-n szerezte. 2017-ben fotóesztétaként végzett a Leideni Egyetemen. Jelenleg kiadványszerkesztőként, valamint szabadúszó kurátorként és projektmenedzserként dolgozik a dokumentarista fotográfia világában. Fő érdeklődési területe a médiaarcheológia.

## TARTALOM

SOMOSI RITA: <b>A függöny mögött</b> Dokumentarizmus és társadalomábrázolás Urbán Ádám sorozataiban	4
SOMOGYI ZSÓFIA: <b>Sűrű köd van ott, és az eltűnt idő</b> Gilles Roudière fotóiról	20
PETRÁNYI ZSOLT: <b>Tájkép – csata után?</b> Magyar tájképfotó kiállítás a Kiscelli Múzeumban	30
ÉBLI GÁBOR: <b>Magyarországi, regionális és egyetemes kontextus</b> Fotó alapú műalkotások Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteményében	42
BATA TÍMEA: <b>Vágtalanul</b> A Néprajzi Múzeum vidéki fényképsz műterméinek gyűjteményéről	54
ALBERTINI BÉLA: <b>Magyar fotótörténet</b> 1919. augusztus – 1941. június; 4. rész	64
FARKAS ZSUZSA: <b>Magyar fényképgyűjtők</b> Beszélgetés Kristóf Gabriellával	70
ANNE KOTZAN: <b>Harry Gruyaert – Képek vonzásában</b>	78
KOVÁCS GERGELY: Gondolatok Kecskés Péter művészetéről <i>Architects of Dusk versus the Envoys of Light</i> című fotósorozata és videója kapcsán	88
SZENTIRMAY RÉKA: <b>Photo London 2019</b>	98
MÉSZÁROS MÁRTON: <b>Elmaradt aranykoszorú – recenzió</b>	108
FEJÉR ZOLTÁN: <b>Szavojai fényképezőgép</b>	114
<b>Kiállításajánló</b>	120

# A FÜGGÖNY MÖGÖTT

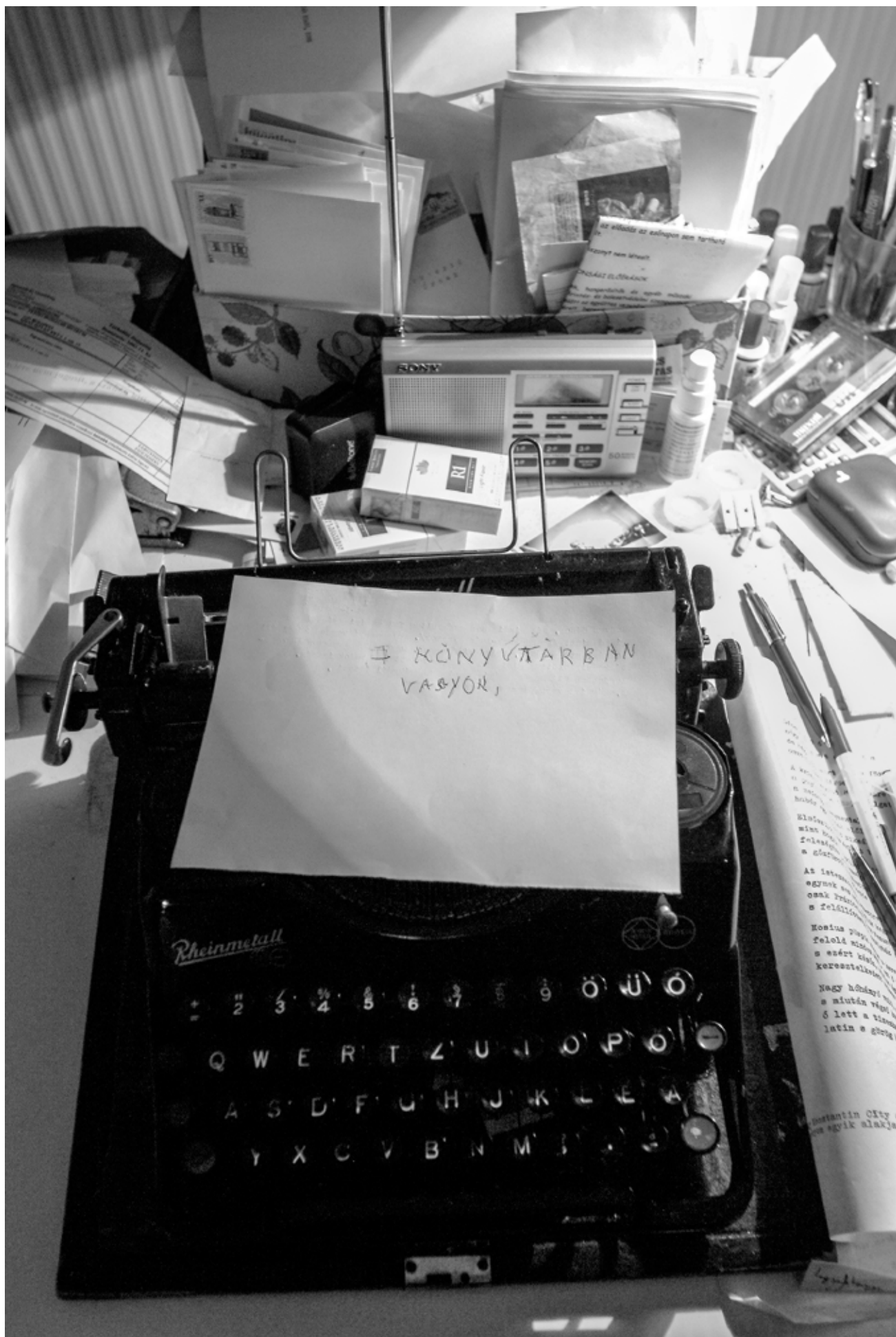
## Dokumentarizmus és társadalomábrázolás Urbán Ádám sorozataiban

AZ URBÁN NÉV IGEN JÓL CSENG A HAZAI  
FOTÓS SZAKMÁBAN: URBÁN TAMÁS,  
BALÁZS BÉLA-DÍJAS FOTÓRIPORTER FIA,  
URBÁN ÁDÁM, BALOGH RUDOLF-DÍJAS  
FOTOGRÁFUS. URBÁN ÁDÁM MAGÁT  
KONZERVATÍV GONDOLKODÁSÚ  
FOTOGRÁFUSKÉNT DEFINIÁLJA, AKI  
HOSSZÚTÁVÚ PROJEKTEKBE GONDOLKODIK.  
GYAKRAN EGY JELENSÉG UTOLSÓ PILLANATAIT  
MEREVÍTI KI ELŐTTÜNK, TISZTELGÉSKÉNT  
AZ ELMÚLÓ IDŐ ÉS ÉRTÉKEK IRÁNT.  
ÉRDEKLŐDÉSÉNEK KÖZÉPPONTJÁBAN  
A LÁTSZAT ÉS LÁTTATÁS MÖGÖTTI VALÓSÁG  
ÉS EMBEREK ÁLLNAK, ÍGY KERÜLT SOKSZOR  
A FÜGGÖNY VAGY ÉPPEM FAL MÁSIK  
OLDALÁRA. MUNKÁI ÉS SZEMLÉLETE  
VÉGLETEKIG EMBERKÖZPONTÚAK, SAJÁT  
KINYILATKOZTATÁS HELYETT A VILÁGOT  
SZERETNÉ DOKUMENTÁLNI.

Urbán Ádám már középiskolás évei alatt is fotózott, majd Záray Péter műtermébe került asszisztensként. 1995-ben többedmagával megalapította a techno kultúrával foglalkozó *FREE* magazint, mely partikról adott képes beszámolót. A terület és általában a szubkultúrák iránti érdeklődése azóta is töretlen. Alkalmazott reklámfotósként dolgozik, dokumentarista sorozataival számos díjat nyert a Magyar Sajtófotó pályázaton. 2002-ben nagy média-visszhangot keltett Faludy Györgyről és fiatal feleségéről készült fotósorozata, kö-

zülük különösen egy erotikus magazinban is megjelent akt vágyképek (melyekhez Faludy négysoros verseket írt). Az íróról és feleségéről készült fekete-fehér sorozat<sup>1</sup> egésze azonban inkább a házaspár közös életére, hétköznapjaira koncentrált, beszélgetéseikre, kávézásra, Faludy munkájára. „A könyvtárban vagyok.” – áll egy kézzel írott cédulán Faludy zsúfolt íróasztalán a gyógyszerekkel, cigarettával, papírokkal zsúfolt asztal közepén, mely a sorozat szereplők nélküli, mégis legbeszédesebb képe.





☐ KÖNYVTÁRBAN  
VAGYOK,

*Rheinmetall*

+ " 3 4 5 6 7 8 9 Ö Ü Ö  
Q W E R T Z U I O P |  
A S D F G H J K L ;  
Y X C V B N M , .

Először...  
At isten...  
egynek...  
osai...  
s feláll...  
Korina...  
felold...  
s ezért...  
kereszt...  
Nagy...  
s miut...  
ő lett...  
latin...  
Konstantin...  
egyik...  
alakja

2016-ban kezdtek hozzá édesapja életművének feldolgozásához, akkor merült fel, hogy az Aszódi Javítóintézetbe is újra ellátogassanak, amely a hetvenes években a MÚOSZ Újságíró Iskola fotóriporter szakán tanuló Urbán Tamás vizsgamunkájának, majd kiállításának a helyszíne lett. Az „intézeti” fiúkról készített fekete-fehér anyagból 1975-ben a helyszínen nyílt kiállítása volt az első komolyabb megmutatkozása, amelyet azonban egy nap után bezártak, és felsőbb utasításra a fotók az elmúlt negyven évben nem hagyhatták el az intézet falait. Akkoriban Urbán az *Ifjúsági Magazin*nak dolgozott, így sikerült engedélyt szereznie a munkához,<sup>2</sup> melynek a keretében 2-3 hónapot töltött az aszódi intézetben, majd negyven évvel később, közös látogatásuk után Urbán Ádám két évet tartózkodott az intézményben. A két Urbán sorozatát a CAPA Központ kiállításán 2018 decemberében mutatták be *Esély* címmel.<sup>3</sup> Már a címválasztás is tükrözi, hogy a fotós nem igazságszolgáltatási, sokkal inkább nevelési, jövőképet adó, segítő intézményként tekintett a helyszínre, ahol a fiatalok önmagukhoz és a világhoz való viszonyulásának értelmezése, útkeresése került a középpontba. Urbán Ádám feszes kompozíciójú képein egy zárt világba nyerünk betekintést: egy olyan élet ré-

szeseivé tesz minket, ahol eltérő viselkedési – és kommunikációs normák érvényesek. A sorozatban váltakoznak a dokumentarista életképek és – olykor megrázó – frontális csoportportrék, de a szubjektív nézőpont a sorozat legtöbb képére jellemző. Megjelennek a tanulással és munkával töltött hétköznapok, ezek ismétlődése adja a napok – és a sorozat – ritmusát, rutinját. Mind az egyén, mind a csoportok ábrázolása nagy hangsúlyt kapott, ahogy a közös időtöltés és az összetartozást és széthúzást jól szemléltető életképek is. Az intézet keretek közé próbálja szorítani a fiatalok lelki és fizikai hullámzásait, a tesztoszteron, a fiúk közötti dominancia nagyon fontos lesz, mind az életképeken, mind a – gyakran fiatalok által – beállított képeken. A fotókból még az adott körülmények között is kitűnik a fiúk önreprezentációjának jelentősége. A képek hangsúlyos narrativitása a sorozat többségénél elég meghatározó, még ha az olyan történetek nem is az objektív előtt bomlanak ki, mint a kápolna jelenet betlehemes előadása után „Jézus” helyszínről való szökése. Urbán Ádám színes fotósorozata a börtön-hangulattól eltávolodva egy zárt helyszínen élő kortárscsoport mindennapjait dokumentálta, némiképp talán idealizálva az összképet.













Urbán Ádám: *Esély / Aszódi Nevelőintézet*, 2016-18







Urbán Ádám: *Idős magyar artisták*, Zsilák György és felesége Zsuzsa, 2017

Urbán Ádám fotós közegbe született, apja és kortársai határozták meg látásmódját, értékrendjét. 2012–13-ban számára fontos, a szemléletmódját megalapozó fotográfusokról készített fotósorozatot *Példaképek*<sup>4</sup> címmel. Az otthoni enteriőrben vagy műteremben készült frontális portrékon a fotósok kezébe helyezte azt az általuk készített ikonikus képet, amely számára

meghatározó volt. Balla Demeter, Hemző Károly, Korniss Péter, Haris László és számos más fotósról készült így a fotóssal szembenező személyiségportré. A sorozattal Urbán Ádám a fotókhöz nevet, a nevekhez és a művészi teljesítményekhez arckokat adott. Nem idealizál, csak megmutatja a fotók mögötti embert. Klasszikus hangvételű, középre komponált sorozat,



Urbán Ádám: *Idős magyar artisták*, Balog Ibolya, avagy Zozo mama, 2017

amelybe dinamikát inkább a képek és esetleg azok szabálytalan tartása visz. A sorozat Baricz Katit búzamezőn ábrázoló portréján egy tükörben a fotós maga is feltűnik a lencse túloldaláról. Egy másik portrészorozatában idős magyar artisták portréit készítette el.<sup>5</sup> Légtornászok, artisták, zsonglőrök, porondsztárok jelennek meg, a közönség által nem

ismert világukban: otthon. Középre komponált színgazdag képeken, többnyire régi fellépőruhájukban jelennek meg. Eltűnt körülük a rivaldafény, csak annyi csillogás maradt, amennyit a ruhájuk, sminkjük, munkájukért kapott elismerés megidéz. Portréjuk egyszerre tiszteletadás egy elmúlt időszak előtt és emlék az utókor számára.



Urbán Ádám: *Vizuális környezetszennyezés*, 2013

*Vizuális környezetszennyezés* című sorozatában (2013) az autópályák, utak mentén üresen álló reklámtáblák sorát állítja elének. Rozsdásodó, üres állványkereteket, amelyek a szemlélődő-utazó ember és a táj közé ékelődnek.

Kopott, funkcióvesztett, gigantikus hulladékok, melyek a táj megkerülhetetlen részeit képezik, nélkülözve bár-miféle tartalmat. Üres felületük kerül a középpontba, és a háttérben felsejlő természeti közeg előtt otthagyt-





Urbán Ádám: *Vizuális környezetszennyezés*, 2013

ságukban, lepusztultságukkal, funkcióvesztettségükkel még zavaróbbnak hatnak, mint egy zöld táj előtt éktelenkedő reklámszlogen. A természet és az emberi beavatkozás ambivalens kettősének dokumentálásával Urbán Ádám a táj átalakulásának egy állomását rögzíti, mely mára már teljesen beépült a tudatunkba.



Urbán *Szellemváros* sorozata (2014) egy utópisztikus hangulatú városrészt tár elénk, kulisszaszerű épületekkel, szürkén és fehéren magasodó falakkal, végtelennek látszó szögletes formákkal, monoton, ismétlődő tagozatokkal és traktusokkal. Minden egyformának látszik, mintha egy emberiség utáni uniformizált világba érkeztünk volna, amelyet mindenki elhagyott, csak az egyforma pillérek, ablakok, tömbök követik egymást a végtelenségbe. A tükröződések által még határtalanabbnak látszik a semmibe vezető utcák monoton sora, egyszerre a birodalmi építészet monumentalitását megidézve.<sup>6</sup>

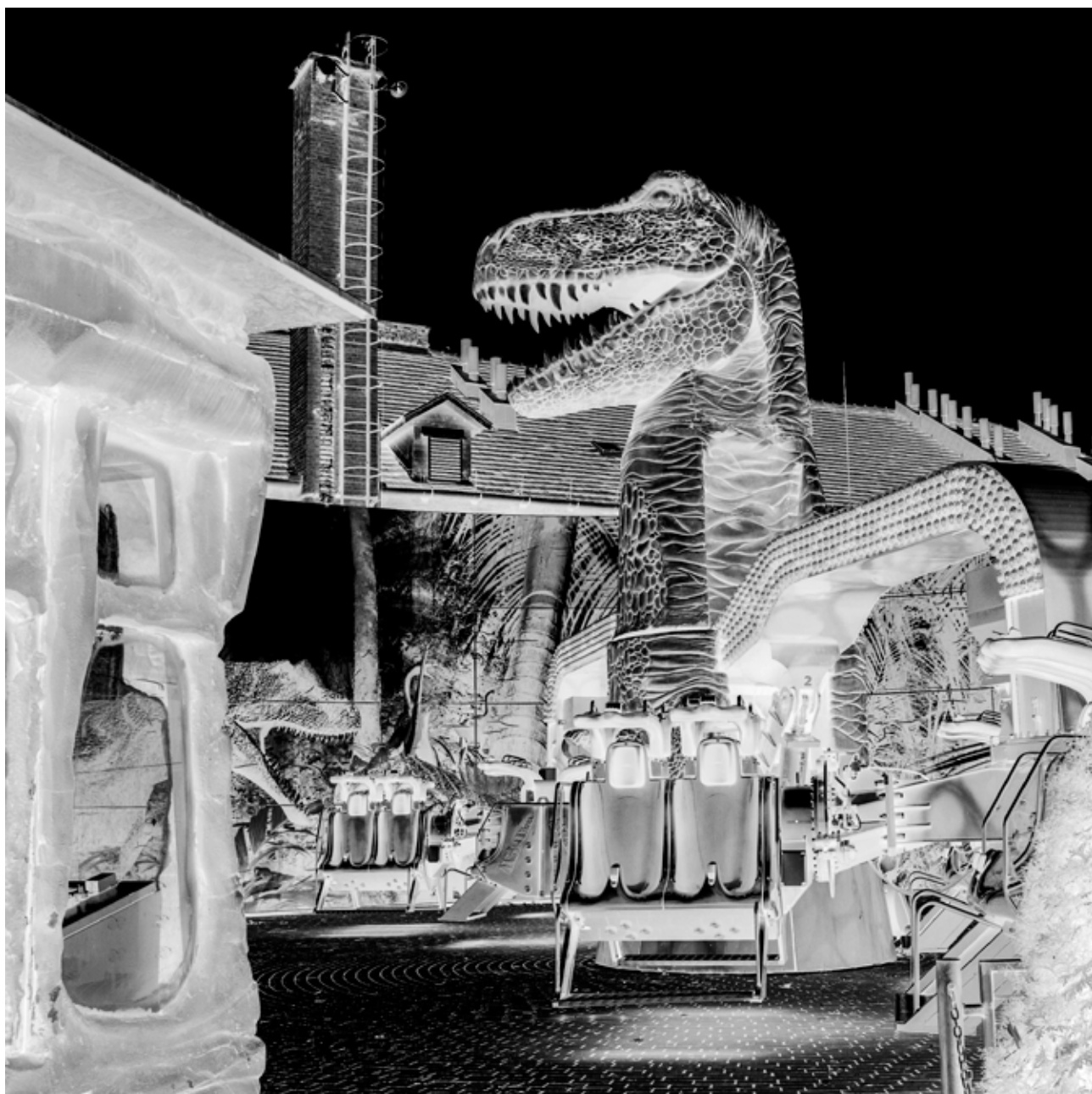






Urbán Ádám: *Vidámpark-Szomorúpark*, 2013





Urbán Ádám: *Vidámpark-Szomorúpark*, 2013



Az elmúlás gondolköre Urbán Ádám több sorozatánál is megjelenik. A Népstadion kiüresedett, használaton kívüli pusztuló épületét, a széttöredezett rajtkövekkel és lommá váló felszerelésekkel dokumentálta 2014-ben. A betonrések között kihajtó fű vagy gyom már jelzi, hogy a természet elkezdte visszavenni a területet, de a sorozat képei még egy utolsó lehetőséget adnak az épület monumentalitása, végtelennek tűnő szék- és lépcsősorai szemlélésére. A szocreál épület végnapjainak 2016-ban lett vége, mikor Puskás Ferenc Stadionként<sup>7</sup> elbontásra került. Negatívba fordult át a Vidámpark jelene és jövője is, a *Vidámpark-Szomorúpark* sorozat (2013) fekete-fehér képein, ahol Urbán negatívba fordítva mutatja azt a helyet, ahol éppen nemzedékek gyerekkorának egy része tűnik el. Egyfajta mementóként, nosztalgia nélkül jelenik meg még utoljára kulisszatitkokat fellebbentve, ahogy a közönség soha nem láthatta és láthatja már a helyet. A függöny, a látszat mögötti élet Urbán Ádám dokumentarista sorozatainak visszatérő témája, ahogy az eltűnő és fennmaradó értékek megmutatása és a konvenciók nélküli társadalomábrázolás is. Nem mond ítéletet, inkább objektíven fogalmaz, megmutat, kontextuson túli általános állításokat tesz. Kimerevít még egyszer utoljára egy eltűnő világot, egy jelenséget, empatikus, finom kritikával. „Az utókornak dolgozom. Képeimmel olyasfajta ajtókat szeretnék nyitni a jelenbe, amely ajtók mögött már a múlt őrződik majd meg: így élünk, így éreztünk, gondolkodtunk, munkálkodtunk. Világunkat a fényképezőgépen keresztül nézem a legszívesebben, s úgy szándékozom megmutatni a képeimen másoknak, ahogyan én látok embereket, tájakat, hangulatokat. Hiszen e képeken én is ott vagyok, és e képekbe szeretném sűríteni mindazt, amit a valóság iránti érzékenységben, látásmódban, igényességben igyekeztem meg tanulni a magyar fotóművészet legnagyobbjaitól.”<sup>8</sup>

<sup>1</sup> A teljes sorozat megjelent könyvformában: *KORTÁRSÁK – Faludy György / Faludy Fanny*, Interbooks Kiadó, Budapest, 2002.

<sup>2</sup> „Nekem ilyen volt az életem, BACSKAI Sándor beszélgetése Urbán Tamás fotóművésszel”, *Fotóművészet*, 2008/4.

<sup>3</sup> URBÁN Ádám: *Esély*, Robert Capa Fotográfiai Központ, 2018. december 10. – 2019. január 28. A sorozat 2016 és 18 között készült, a kiállítás képeinek kereteit az Aszódi Javítóintézet asztalosműhelyében készítették a képeken is szereplő fiatalok.

<sup>4</sup> SZARKA Klára: „PéldaKÉPek – Urbán Ádám sorozata mestereiről”, *Fotóművészet*, 2013/1.

<sup>5</sup> Az *Idős Artisták* sorozat képei a 250 éves modern kori cirkusz jubileumának ünnepségsorozata alkalmából megjelenő kiadványokba készültek 2018-ban.

<sup>6</sup> A helyszín a Tóváros, ahol korábban megakadt a lakópark építkezése.

<sup>7</sup> 2002-ig Népstadion néven működött.

<sup>8</sup> Urbán Ádám szakmai hitvallása (szóbeli közlés).





Gilles Roudière: *What are these mountains*, Albania, Vlorë, 2011, 28,5x43 cm

SOMOGYI ZSÓFIA

# Sűrű köd van ott, és az eltűnt idő<sup>1</sup>

## Gilles Roudière fotóiról

Gilles Roudière autodidakta fotós, jelenleg Berlinben él.<sup>2</sup> Saját elmondása szerint a háború utáni japán fotográfia volt legnagyobb hatással képi világának kialakulására, amely lényegében akkor jött létre, amikor „már nem megérteni, hanem érezni akarta a képeket”.<sup>3</sup>

A 2019-es Budapest Fotófesztivál keretében rendezett *En silence* című kiállításán három sorozatát mutatta be (*Trova*, *Unsung song of a city* és *What are these mountains dreaming about?*).<sup>4</sup> És, bár ezek más és más országokban készültek (Kuba 2016 / folyamatban, Isztambul 2013–2015, Albánia 2010–2012), mégis rendkívül erős és egységes világot alkotnak.<sup>5</sup>

Gilles Roudière: *Unsong Song*, Istanbul 7, 2015, 28,5x43 cm



Gilles Roudière: *Unsong Song*, Istanbul 6, 2015, 28,5x43 cm



Gilles Roudière: *Unsong Song*, Istanbul 4, 2015, 28,5x43 cm





Gilles Roudière: *Unsong Song*, Istanbul 3, 2013, 20x30 cm

Gilles Roudière: *Unsong Song*, Istanbul 2, 2013, 20x30 cm



Gilles Roudière: *Unsong Song*, Istanbul 1, 2013, 20x30 cm

Ha nagyon szeretnénk kategorizálni Gilles Roudière munkáit, az egyik címke a *street photography* lehet, mert a fotós általában városi tájakat és életképeket rögzít.<sup>6</sup> De korántsem hozza a műfaj szokásos sajátosságait: nem a portrészerezés, a város életének, színeinek, tereinek, lakóinak az élete az, amiről valamilyen, de őket mélyebben jellemző képet kapunk a fotókon. A *street photography*, vagy egy másik, munkái kapcsán szintén felmerülő, a magyar terminológiában szubjektív dokumentarizmusnak nevezett műfaj a látottak elbeszélésre, megismertetésére, azaz valamiféle objektivitásra törekszik. Mégis, mindkét esetben, a fotós mint rendező, mint a képi formátum és a lekapott jelenetek meghatározója, vagy éppen, mint egy operatőr, aki ebben az esetben nem kamerával, hanem fényképezőgéppel vág, óhatatlanul beleviszi saját magát a képkészítés folyamatába. Így ezek az objektívnek szánt képek szubjektív jelleget is öltenek. De közel sem annyira, amennyire Gilles Roudière munkáiban: a végtelenségig fokozza a szubjektivitást, amikor a kiválasztott témákat, jeleneteket, helyszíneket, anélkül, hogy ürüggyé degradálnánk, ábrázolásuk módjával mégis egy egészen időn és téren túli dimenzióba helyezi. Több eszközzel is megakadályozza, hogy a fotózott közeget mi nézők a maguk valóságában ismerjük meg (amennyire ez egyáltalán lehetséges lenne), ugyanakkor nagyon határozottan beleviszi képeibe saját érzéseit, benyomásait az adott hely atmoszférájáról. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a szubjektív intuíciók, asszociációk és érzések előtérbe való helyezésével írja felül az eredeti látványt.





Gilles Roudière: *Trova*, Cuba, Trinidad, 2016, 28,5x43 cm

Saját maga nem drámaiságot lát az elkészült képekben – miközben első és második pillantásra is ez tűnik képei egyik alapvető és közös jellemzőjének. Felmerül, hogy talán részben azért sem, mert ő látta az eredeti, gyakran fényárban úszó látványt, benne volt a kézzelfogható, részletekből összeálló valóságban, amelyből kiemelt és átváltoztatott látványokat. Így talán könnyebben kapcsolja fotóit a megélt pillanatokhoz, azokhoz a mozzanatokhoz, amelyek körülvették képkészítéskor, ám amelyeket a végső képekből kiiktatott. Egy televíziós interjúban ezt a kettősséget a film és a fotó különbségével jellemezte: hogy az előbbi (itt talán ezt tekinthetjük a valóságnak) minden színt és rezdülést megformál és bemutat a nézőnek, míg az utóbbi csak elindítja a gondolatokat, sejtéseknek, asszociációknak tud teret adni.<sup>7</sup> Ő pedig ezt a teret próbálja a lehető legtágabbra hagyni: igen kevés kapaszkodóval enged be a képeibe, már ami az eredeti helyzet felfejtéséhez kellene, így helyette jöhet az, ami a nézőből árad ki a képnézés élménye során. A fotók fekete-fehérek, a minden helyszínre jellemző erős fényt a fotós részben tompítja, részben felerősíti képein, egyúttal a sötét-világos felületek ellentétét hangsúlyozza ki a képeken. Ezzel is kiveszi az itt és most konkrétságából az ábrázoltakat. A stabil kontúrok feloldódnak, a mindenre ráömlő fény és a mindent bekebelező sötétség áramlásaiból bontakoznak ki látványok. A mindennapok narratív részletei így tűnnek vagy halványodnak el, így válnak a képek letisztulttá.





Gilles Roudière: *Trova*, Cuba, Havana 4, 2016, 28,5x43 cm

Minden, műalkotásra vetett pillantásunkat alapvetően határozza meg a saját pozíciónk: kik vagyunk, mit láttunk már az életben, és mit nem, mit gondolunk a világról, milyen korban élünk. Így az utópikus, sőt, apokaliptikus jelleg, amely szintén erősen jellemzi Gilles Roudière képeit, részben talán a már sokféle módon megfogalmazott és képekké változtatott, az emberiség jövője kapcsán egyre csak erősödő szorongásunk miatt merül fel. A végső és iszonyatos világégés utánra fantáziált földi élet (filmekből, irodalomból, képzőművészetből ismert) képeire emlékeztetnek részben ezek a fotók, melyek némelyike mintha egyenesen a jövőből érkezne. A kiégett látványok, a vakító fénytől, mint valami atomvillanás maradványától megcsonkolt, sziluetté olvadt alakok (akik egyébként nem egyszer Giacometti agyontépázott és kínozott, törekeny figuráit juttathatják eszünkbe), valamint a fehér semmibe oldódó vagy éppen a feneketlen sötétség

által elnyelt részletek hangolhatják a néző számára ezeket a fotókat az elmúlás, méghozzá egy, az egész világunkat szétmállasztó elmúlás dokumentumaivá. A részletek híján a képi üresség (letisztultság) a nagy robbanás utáni mély csend érzetét kelti. A tömegben is magányosan bolyongó, arcuk híján kommunikációra is képtelennek érzett alakok elérhetetlen messzeségben vannak tőlünk. Az emberi alak a korábban említett fotóműfajokban sem feltétlenül főszereplő, alakja, lencsevégre kapott mikro-sztorija, a teste gyakran csak mint mintázat szerepel, amely izgalmas képi struktúrát alkot egy másik alakkal vagy a környezetével – de Gilles Roudière képein még ennyire sem kap szerepet. Staffázs figurák ezek, akik a képi arányokat érzékeltetik, az emberi életet (vagy annak nyomát) sejtetik vagy bizonyítják, s annak mikéntjét érzékeltetik. A tömeg is sziluett csupán, arctalan, sötét foltként hömpölyög a megfoghatatlan térben.

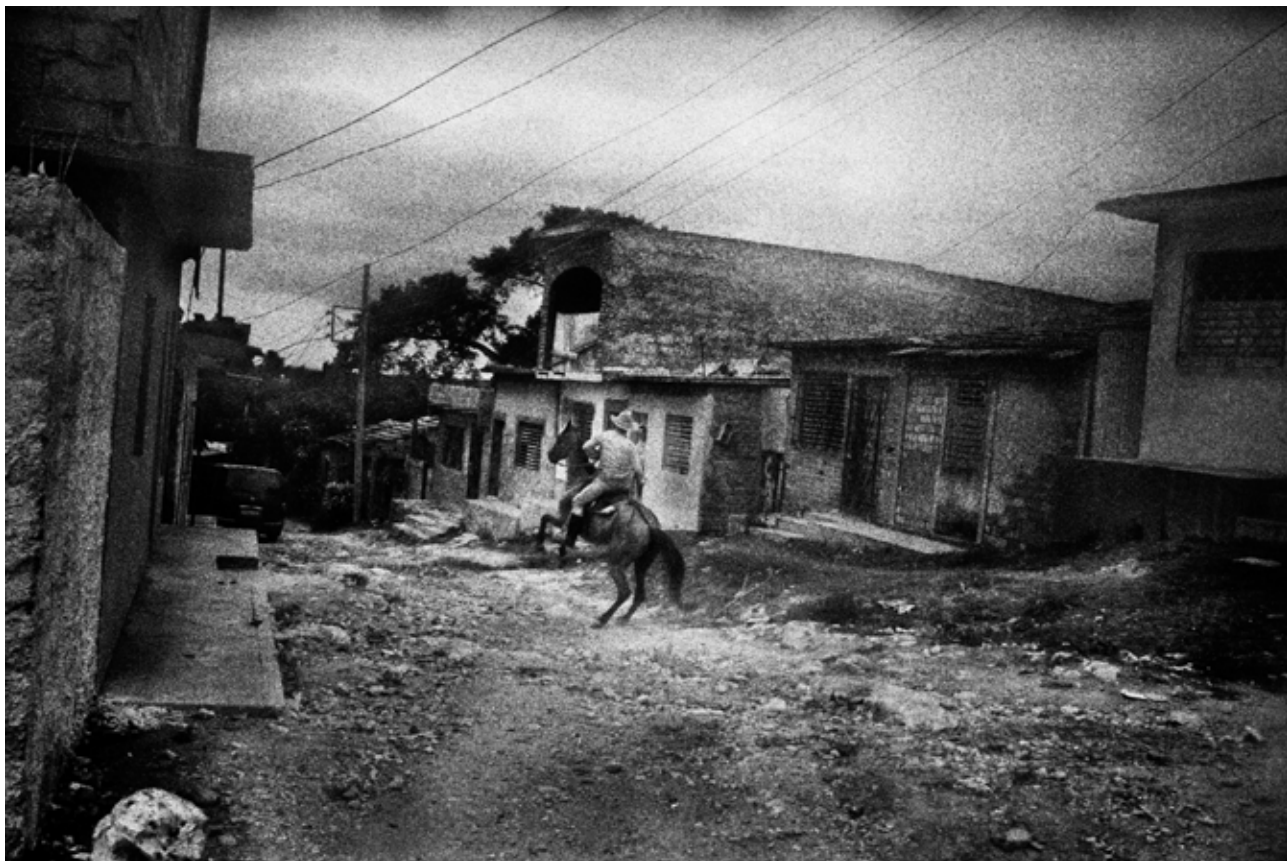


Gilles Roudière: *Trova*, Cuba, Havana 4, 2016, 20x30 cm

A fotózott helyszínek mindegyike viszonylag szegényebb ország, romos épületekkel, kevésbé nyugatias és/vagy *high tech* infrastruktúrával, és ezekre a jellemzőkre a fotók stílusa nagyon ráerősít, egyúttal apokaliptikus asszociációinknak is újabb megerősítést ad. A lepusztult, üres tereket, a repedezett falakat az elmúlás, az emberi élet végességének időtlen kontextusába helyezi. Ezek a képek mintha megállt volna az idő. Nincs történet, nincs zajlás, nem lüktet az élet.

A fotók az alapvető képi világ egyezésén túl mégis mutatnak eltolódásokat egy skálán, bár érdekes módon, a más és más sorozatokba tartozó képeket viszonylag könnyen tudnánk összetartozónak vélni, azaz, a különböző sorozatok nem rendelkeznek erőteljes saját-vonásokkal.<sup>8</sup> A néző önmagukra záródó képeket lát, mintegy külön univerzumokat, amelyeket szinte csak azért próbálunk fejben egymáshoz illesztgetni,

mert tudjuk, hogy egy sorozat részei. Összességében tekintve a fotóanyagra, elmondhatjuk, hogy vannak fotók, amelyek szinte beazonosíthatatlan, erősen absztrahált, a végtelenségig drámaivá fokozott, a földi, kézzelfogható valóságtól, az eredeti helyzetnek csak elképzelhető, belefantáziálható látványától egészen elszakadó képekké lesznek, és olykor mintha nem is a földön készültek volna, hanem az űrben, vagy egy totálisan emberi lét nélküli időben. Az égből gomolyogva leszakadó, a sötétséget áttörő és fentről lehömpölygő fény a Teremtés első mozzanatának felvétele is lehetne akár, a fény és sötétség kettéválasztása, vagy amint ezek első hasadása a rögtön utánuk elválasztott eget és vizet tenné láthatóvá éppen. A narratív kapaszkodók nélküli képek mellett több fényképen a füstszerűvé, lassan áramló köddé sűrűsödött, vagy olykor a szemcséesség fokától függően porviharként szinte mindent betakaró,



Gilles Roudière: *Trova*, Cuba, Trinidad, 2016, 20x30 cm

felülíró fény oldja az alakok körvonalait, rejt el részleteiket szemünk elől. De néhány foton élesebben kirajzolódó formákat is látunk, egy gyermek arcát (vagy csak alakját, a napsütést árnyékolandó szeme elé emelt kezét, amely szürreális módon fénylik, mintha magából a kézfejből sugározna a fény, amelytől óvni akarja magát az alak). Izgalmas ugyanakkor, hogy az állatalakok rendszerint teljes élességgel szerepelnek a képeken, és ez a vonás az, amely a fotós humorát érzékelteti, ugyanakkor oldja a drámai felhangot, és kiindulópontot ad a képek kevésbé negatív értelmezéséhez. Ezek, a többihez képest szokatlanul éles, kivehető, a részletekkel és megfogható téri viszonylatokkal operáló képek is egy ember nélküli világ csendjét árasztják. Mintegy csendéletekként tekinthetjük őket. Az állatok ebben az álombéli, varázslatos néma közegben teljesen egy anyagból formálnak tűnnek a környezetükkel: lépcsőkkel, házfalakkal, utcarészlettel. Akció, azaz valamilyen történés kevés szerepel a képeken: a romok között ágaskodó, lovát megülő lovas képe egészen szürreális, a partra épp kímászó, víztől csöpögő, elcsigázott alak mögött a hídon a tömeg, mint közönség érződik, de a távolság, a részletek hiánya miatt a történet inkább csak intuíciónkkal fejthető fel. Azt tudjuk, hogy éppen egy kávézóban ülő figurákat látunk, vagy az utcán jövő-menő embereket, mégis, a sok részlet, amely hiányzik, mintha a saját lényegükre, alapvonalaira redukálná a látványokat.





Gilles Roudière: *Trova*, Cuba, Havana 4, 2016, 20x30 cm



Gilles Roudière: *Trova*, Cuba, Havana 4, 2016, 20x30 cm

Az említett Giacometti-asszociáció mellett több képzőművészeti, egész pontosan festészeti eszköz is eszünkbe juthat, amikor Roudière képeit nézzük: a kontúrok hiánya, a sötét és világos foltok átmenetei Leonardo két kulcs-eszközét, a *sfumato*t (füst-szerűséget) és a *chiaroscuro*t (sötét és világos felületek kontrasztjára építő kompozíciót) juttathatja eszünkbe. Az alacsony, végtelen horizontra boruló hatalmas ég pedig a barokk tájképfestészetet, amely első ízben változtatta így egészen apróvá és jelentéktelenné az emberi alakot: az univerzumban arányosan akkorának, amekkora nagyjából ténylegesen. A fekete és a fehér mindent elnyelő végletei között áramló képi világába beenged minket a fotós: saját hozott anyagunktól függően úszhatunk bele ebbe a látomásos, időn és téren túli világba.

<sup>1</sup> A cím idézet az Esti Kornél zenekar *Sűrű kód* című számából.

<sup>2</sup> Az üzleti világot odahagyva költözött oda, hogy az eleinte csak hobbiként, az utazásai során készített képek után professzionális fotósként működhesen. Szakkönyvek, illetve fotóünnepségek oldalainak tanulmányozását tekinthetjük a fotóssá válás első fázisának.

<sup>3</sup> Gregory Eddi Jones: *The Spirit of Albania: A Conversation with Street Photographer Gilles Roudière*, 2014. február 12. <https://petapixel.com/2014/02/12/spirit-albania-conversation-gilles-roudiere/> Letöltés ideje: 2019. 03. 21.

<sup>4</sup> A tárlat a Budapesti Francia Intézetrel közös rendezésben valósult meg.

<sup>5</sup> A fotók kis formátumú géppel készülnek, s végső formájukat az utómunkák során nyerik el.

<sup>6</sup> *l. m.*

<sup>7</sup> Köszönet az információért Somosi Ritának, a budapesti kiállítás kurátorának.

<sup>8</sup> Off-line-ban, azaz a kiállításon a kivitelezett formátum, méretek és az installálás különbségei erősebb különbséget eredményeztek.



## MAGYAR TÁJKÉPFOTÓ KIÁLLÍTÁS A KISCELLI MÚZEUMBAN

A kortárs fotóművészet klasszikus műfajairól szólva a tájkép különösen sok dilemmát vet fel. Nem csak azért, mert a portréhoz és a csendélethez képest ebben fejezhető ki leginkább az a drasztikus környezeti változás, amelyen az utóbbi évtizedekben az emberiség keresztülment, hanem azért is, mert ebben a műfajban, a fényképészeknek markáns döntéseket kell hozniuk, hogy mit és miért mutatnak – vagy nem mutatnak be.

A Kiscelli Múzeumban a tájjal foglalkozó kiállítás már a harmadik volt – Szarka Klára és Somosi Rita rendezésében a portréval és a csendélettel foglalkozók után –, ami a fotográfia klasszikus műfajainak bemutatását szorgalmazta. Általánosságban, a portréfotó a mai fotóművészetben projektfotózást jelent: a művészek az alanyhoz kapcsolódó háttérrel, életformát, szociális kontextust is igyekeznek megmutatni, és ezzel az arc kapcsán olyan kérdésekről beszélni, amelyek kortünetek. A csendéletfotó pedig a tárgyi környezet jelentésének a keresésével ma inkább idézi a barokk csendéletek szimbólumrendszerét, mint a huszadik század elejének fény-árnyék játékaikat. Ezekhez képest a tájkép készítője ma egy sor olyan kérdéssel kerül szembe, amelyet érzékeltethet is meg nem is, de semmiképpen nem tud figyelmen kívül hagyni képe készítésekor.

Ebben az értelemben a tájkép sem választható el a háttértartalomtól. Ma akár olyan vidékről látunk képet, amelyen felfedezhető az emberi jelenlét, vagy olyat, ahol nem, a képek szükségszerűen összehasonlíthatók az ellentétükkel. Akár városi, akár vidéki, akár természeti környezetet látunk, ma az esztétikai vonatkozásaik a tartalmi aspektusok tükrében értékelhetők. Több fotós hívta fel a figyelmet munkásságával a klasszikus értelemben vett szépség vesztette táj jelentőségére és szerethetőségére (Thomas Struth, Thomas Ruff), történelmi kontextusra (Jean-Mark Bustamante), a periférikus „hely” értékeire (Jitká Hanzlová), múltjára és annak jelenre gyakorolt következményeire (Joel Sternfeld, Yto Barrada). Az ember képen való láthatósága külön aspektus: ha van a fotón alak, tartalommal tölti meg a tájat, ha nincs, megkérdéztethetjük, mennyire tudatos, hogy nincs épp jelen (Elina Brotherus). Ma, a globális felmelegedés korában, az iparosítás káros hatásairól szóló elemzések idején, a természeti önpusztítás média híreinek kontextusában a tájat mint témát elővenni, felelősséggel teli feladat (Dan Holdsworth, Olafur Eliasson).

Más kérdés, még mindig az általánosságokat elemezve, a fotóesztétikához és a médiakritikához való viszony. A tájkép témában elmélyedő művészek számára a klasszikus keretrendszer, amelyet a környezet ad, lehetőség-



# Tájkép – csata után?



Csontos Szabó Sándor: *Fake Landscape*, 2018

get teremt, hogy a fotóról mint médiumról beszéljenek, vagy a fotográfia esztétikai kérdéseit elemezzék (Doug Aitken, Andreas Gursky). A táj alkalmas arra, hogy a leg-hagyományosabb technikákkal kerüljön megörökítésre, ezért találkozhatunk sokszor lukkamerás megoldásokkal, vagy konceptuális, képzőművészetből átvett módszerekkel (Adam Jeppesen). De előfordulnak a tájnak mozgóképpel, az idő fogalmával kombinált megjelenítései is, amelyek a fotográfia kiterjesztését célozzák, hogy kimozdítsák a klasszikus műfajt a maga megrögzött formavilágából (David Claerbout). Az esztétikai dimenziók is szerteágazók: a fotótörténetet idéző piktoralista fekete fehér képek világa a nagyon színes megoldásokig terjed, aminek értelemszerűen az ellentéte is működőképes. A kikeményített, kontrasztos, rajzos nagytájak mellett az analóg módszerek vagy digitálisan torzított színek mind hozzátesznek a tájértelmezéshez.

A technikai és a tartalmi kérdéseket pártázva, fel lehet tenni úgy is a kortárs, vagy jelen idejű tájképfotózásról formált kérdést, hogy létezik-e bátorság, vagy kockázatvállalás ezen a területen, vagy egész egyszerűen ezt a dimenziót el kell kerülni akkor, amikor erről a műfajról beszélünk. A dilemma azért merül fel, mert a kortárs művészet összes műfajában folyamatos a felvetés, hogy egy művész mit és hogyan tesz hozzá a jelen lévő tren-

dekhez, tud vagy akar-e azokon túl személyes aspektust mutatni. A kockázat a határok feszegetését jelentheti, olyan javaslatokat, amelyek eldöntendő szakmai kérdésekhez vezetnek, azt a dilemmát keltik a nézőben, hogy a bemutatott mű megfér-e egyáltalán a választott kategóriában, vagy máshová sorolandó.

Persze épp a táj az, amely sok esetben egy közös metafizikus élményre épít, a néző és az alkotó közös érzelmi tapasztalatára, a világ csendes szemléletére és befogadására, amitől szükségképpen távol áll a szélsőséges kísérletezés. A természeti környezet objektumait mindannyian ismerjük és csodáljuk, ezért azok figyelemfelkeltő bemutatása olyan érzéseket kelthet, amelyek kiveszni látszanak a mai, technológia által mélyen áthatott világból.

Mindezek után érdemes végignézni, hogy a *Távlatok / Kortárs magyar tájkép* című Szarka – Somosi projekt, a Budapest FotóFesztivál nyílt pályázatára érkezett munkákból válogatott hazai összkép erről mit mond: hogyan viszonyulnak a kérdéshez a fotográfusok különböző generációi, mit mondanak a tájkép műfajáról, illetve a hazai fotós élet hogyan reagál – reagál-e a nemzetközi tájbemutatói trendekere, hasonulásának vagy attól való távolmaradásának milyen jelentőséget tulajdonítson a műfaj iránt érdeklődő néző.



Rubi Anna: *Memento Park*, 2014, Digitális videó digitális keretben

A kiállítás a Kiscelli Múzeum Oratóriumában és folyosóján bár a műfaj nem legideálisabb helyének bizonyult, azt éreztette a nézővel, hogy a témához a hozzászólások száma itthon igen nagy. Sokféle felfogásmóddal találkozhattunk, de ha a magunk bevezetőjéből indulunk ki, a művek mégsem fedték le a lehetőségek teljes palettáját. Különös, de a nézőnek az volt az érzése, hogy kimondatlanul, de a műfajjal kapcsolatban mégiscsak létezik egy hazai konszenzus, egy viszonylag egységes felfogásmód, amely a médiumkísérleti és esztétikai kérdésekre helyezi a fő hangsúlyt az elemző, környezettudatos felfogásmóddal szemben. Az alábbiakban néhány kiragadott példán keresztül szemléltetjük, milyen csomópontok mentén foglaltak állást a művészek a tájról és annak reprezentálhatóságáról.

### A KITERJESZTETT MÉDIUM

A fényképezőgép egy kötöttségekkel „megáldott” eszköz, ami épp a lehatároltsága miatt tud újszerű megoldásokat nyújtani a felhasználó számára. A filmformátum és az objektívválasztás mellett a digitális utómunka lehetőségei mindig nagy kísértést jelentenek az újszerű hatás elérésében. Különösen egy olyan kötött műfaj esetében, mint a táj, a kísértés, hogy a képkészítés és az utómunka fázisaiban a technikai variálással tegyünk valami újat a látványhoz, igen nagy. Az, hogy a kép továbbalakítása indokolt vagy nem, tud-e tartalmi újdonságot mondani vagy nem, minden esetben a tudatosság mértéke, és a beavatkozás módja dönti el. Ebben nem lehet igazságot tenni, csak a művet nézni, és abból leszűrni a konkrét tanulságokat.

A manipulált képek között elsőként Csontos Szabó Sándor: *Fake Landscape* (2018) című munkáját emelném ki. Azért illusztrálja jól a technikai manipulációk le-



Balogh Viktória: *Kert – Eső*, 2018 , Video  
 Balogh Viktória: *Kert – Hó*, 2018 , Video

hetőségét ez a konstruált mű, mert azt az alapvető kérdést veti fel, hogy meddig manipulálható egy kép úgy, hogy az a realitás illúzióját keltse. Csontos szándéka, hogy egy helyszínen több képből olyan tájat alakítson ki, amely nem létezik a képen bemutatott formájában, a digitális fotográfia módszertanának alapdilemmáihoz vezet minket. Mára már nem túlságosan ráz meg, ha egy fotográfiai felvétel manipulált és eltér a valóságtól, pedig a képalakító szoftvereknek ez a lehetősége sok vitát generált a 90-es években. Az igazság relatív, de ezt az is tudja, aki analóg eszközökkel fotózik épp tájat, mert a nézőpont, a képkivágás, az időjárási körülmények, a szűk vagy széles látószög mind olyan képi karakterjegyeket eredményeznek, amelyeket kis valószínűséggel tapasztalhatunk meg a képen látott formában, a valóságban. Csontos a hamisított realitás ideájával épp azon a szinten játszik, hogy a nézőt nem akarja becsapni: finoman mossa egy horizontális sávra a részleteket, de érzékelteti, hogy ugyanazt az erdőrészletet látjuk sok-

féle nézőpontból. A kép így sokoldalúan mutat meg egy pillanatot, és érzékelteti az időszerűséget, amennyiben sűrítve járja körül és dokumentálja a helyet.

Az időbeliség a tájkép-fotográfia egyik fontos motíválója, ez a kiállítás néhány munkáján is észrevehető. Létezik a tájkép ábrázolásának mozgóképi megoldása, amikor az egy nézőpontú kép apró mozgásai a meditatív alkotó/néző szemlélődését imitálja. A Kiscelli Múzeumban ilyen volt Balogh Viktória *Kert* című kétszernyős videó-installációja (egy fotókönyvvel) ahol egy nézetből ugyanazt a mozgóképet láthattuk téli és nyári időszakban, vagy Rubi Anna *Mementó park* (2014) című munkája, amely Kiss István *Mementó Parkba* helyezett, Dózsa György úti Tanácsköztársasági emlékművét (1969) helyezi egy kihalt téli alföldi táj környezetébe. A néző az idő múlásának lassúságával szembesült a hóesés mozgó látványán keresztül. A posztapokaliptikus vízióval a mű a múlt szomorkás érzetét közvetítette.





Vachter János: *Somewhere in Time 1-2.*, 2017



Fejér János–Liszka Lilla: *Térgép*, 2019

A technikai manipuláció klasszikus kémiai megoldását láthatjuk Vachter János két képén (*Somewhere in Time, 1-2*, 2017) amelyekről eldönthetetlen, hogy fény, vegyszer, vagy a film hibás volta okozta a hatást. A fotografikus alap a megoldástól absztrakt képpé vált, ahol felismerhető maradt a keresett tájrészlet. A diafilmszalag forgathatóságával játszott Fejér János és Liszka Lilla *Térgép* (2019) című munkáján, amelyhez egy *low-tech* szerkezet is készült, a nézőre bízva, hogy kimozdítja-e statikus helyzetéből a pozitív

síkfilmtekereszt. De ha már a beavatkozásokról esik szó, ráám mégis egy sokkal egyszerűbb megoldású kép gyakorolt nagy hatást, Mandur László, *Rengeteg jövő II.* (2018) című műve, amely fenyőfák törzsének sűrű szövetét ábrázolja fekete-fehér negatív nagyításon. A néző a törzsek hasonlósága miatt nem tudja eldönteni, hogy manipulált-e a kép, de a részletek apró változásai a megcserélt fekete és fehér tónusok miatt egyedi felületet eredményeznek, ami szinte grafikaként mutatja meg a természet végtelenségét és variabilitását.



Ha a „kiterjesztett médium” fogalmáról beszélünk, akkor említsük meg Pátkai Rozina képét, amely egyedi módon ötvözi hanggal és interakcióval *Tájszólás – beszédes tájak* (2016) című sorozatának bemutatott darabjában a téli aljnövényzet közeli struktúráját, de arra biztatja a nézőt, hogy érintse meg a képet. Ha ezt megteszi, és tenyerét kiállítási szituációban nagyon szokatlan módon a kép felületéhez érinti, egy ambient hangzást hall, ami változik, ha a mű más pontjait érinti meg. A táj metafizikája hangzó kifejezést kap, és váratlan irányba fordítja a tájképfotó értelmezési tartományát.

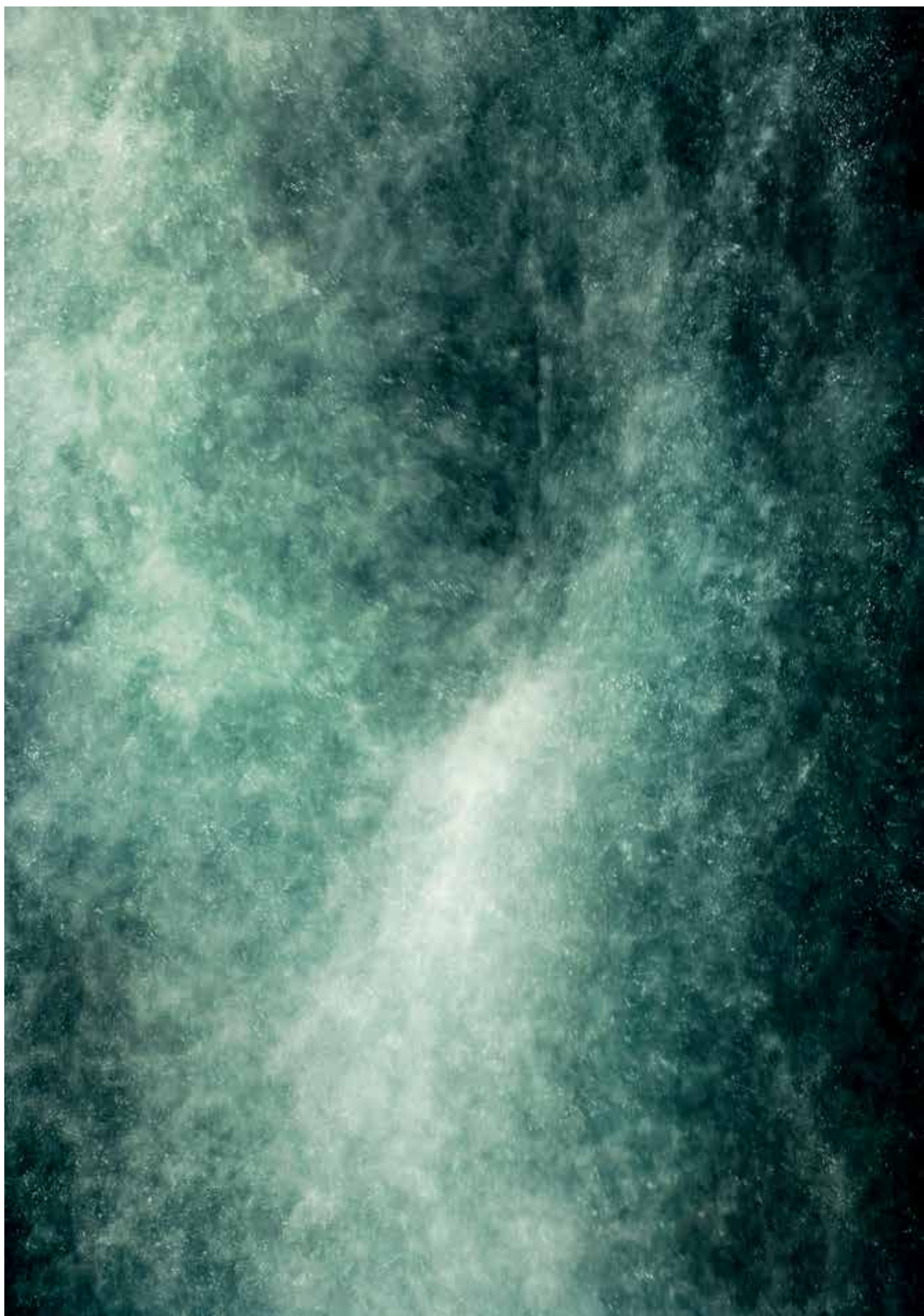


Vasali Katalin: *Erózió II.*, 2012-14

### A „KITERJESZTETT” TÁJFOGALOM

Ahogy a bevezetőben jeleztük, a „táj” értelmezése az urbánus és technológiai környezet mindent átható volta miatt mára egyre inkább a „látkép” irányába mozdult el, azaz minden olyan képet, amely egy természeti vagy akár városi látványt igyekszik visszaadni egy tágabb nézőpontból, a fotóban tájképnek nevezünk. Ezen a szabadságon túl, a kiállító művészek sokszor túllépve a fotográfus klasszikus témához való viszonyán az általuk kiválasztott látványba vagy beavatkoznak, vagy olyan részletfotók sorával írják le azt, amelyek a kiválasztott helyszínt egy szubjektív, szelektív nézőpontra keresztül mutatják. A manipulálásra példa Vasali Katalin *Erózió* (2012–2014) című sorozata, amely kietlen gazdasági területeket mutat be, de úgy, hogy annak részleteit a szerző mohával fedi: láthatunk mohával borított szalagkorlátot, bóját, vagy csak két négyzetformátumot a táj részeként. A kontraszt működik, az ipari, munkavédelmi kellékek átértelmeződnek, és a természeti környezet részévé válnak: az élőnövény borítás elveszi az emberi jelenlét élet, és nosztalgiai kelt a nézőben a tiszta természeti környezet iránt. Bátorfi Andrea *Eredet* triptichonjában (2015) is a vízesések többrétegű egymásra fotózásával végtelennek tűnő vízfüggöny érzetét kelti, ami nem a képek konkrét forrását, a svájci vízeséseket idézi, hanem a víz tömege keltette mitológiai-spirituális tartalmat, amit a címválasztással is megerősít.







Gomba Gellért: *Ösvények*, 2016

A részletek kiemelésének egyik egyedi és szembeötlő példája Gombai Gellért *Ösvények* (2016) című kép-együttese, amely éjszakai, vakus felvételekből áll, amelyeken csak fényes közlekedési táblákat láthatunk, melyek fényvisszaverő voltak miatt teljes sötétségben hagyják a háttérrel, azaz az út menti tájakat, ahol a felvételek készültek. Ahogy a kép alá írt szövegben megfogalmazza, a szerzőt a *road-movie* érzésének kifejezése foglalkoztatta, hiszen az éjszakai autózásból rendszerint csak ezek az információs felületek maradnak meg emlékezetünkben. A tájon való átutazás során a sötétségben a természet jelenléte tudatunkban él, de annak szépségét csak elképzeltjük, mert megtapasztalni nem tudjuk a körülmények miatt.

Messzire vezető referenciákkal készíti a Pilisről sorozatát Szatmári Zsuzsanna *Pilis 36* című látképe (2018) hiszen az ország szív-csakráját magába foglaló vidék bejárását Hokusai *Fuji*-ról készített 36 látképből álló fametszetsorozatához hasonlítja. Hokusai a „szent” hegyet távoli és közeli nézőpontokból mutatja, melyeken a hétköznapi vidéki élet és gazdálkodás kontextusába helyezi a jellegzetes formájú vulkáni körvonalat. A Pilis sokkal kisebb léptékű hegy, de Szatmári jó érzéssel találja meg a párhuzamot, a „mi” Fujijamánkkal, amely az utóbbi években vált ezoterikus hívők zarándokhelyévé. Látképein Hokusaiéhoz hasonlóan feltűnnek az emberi nyomok, lakókocsi, padok, vagy egyéb tárgyak: a háttér lágy vonulata azzal nyeri el értelmét, hogy az



Szatmári Zsuzsanna: *A Pilis harminchat látképe*, 2018

a közhiedelemnek megfelelően szakralizált. Hokusai munkájához képes ezekben a fotókban a mai Kelet-Európára ismerünk rá, némi ironikus felhangot sejtve a szerző témaválasztásában.

A fragmentumokból való építkezésben legmesszebbre Riskó Gáspár jut, aki képegyüttesében táji elemeket is bemutat, de alakos kompozíciók és tárgyfotók is kiegészítik az installációt. A tájfotó kontextusában a nézőnek az az érzése, hogy egy mentális tájat lát, ahol a külső és a belső, a megélt és az érzékelt összefolyik, és így teremtve meg azt az egységet, amely meghatározza viszonyunkat a világgal. Riskó, ahogy a művészek többsége, a képek mellé egy saját szöveget is mellékel, amely azonban ebben az esetben olyan,

mint egy önvallomás-esszé, a művész személyiségéről ugyan sokat mond, de a képekhez valós eligazítást nem nyújt.

A kép és szöveg viszonya általánosan elgondolkodtató volt a kiállítás egészében. A fotók mellé írt kommentárt minden művész habitusa szerint értelmezte vagy hagyta el, volt aki információt adott a sorozatáról, volt, aki inkább magáról beszélt, mindenesetre tanulságos volt azon elgondolkodni, hogy nem jobb-e egy kiállítás esetében egy szerkesztett műleírás, hogy a nézőt végigvezesse a művek rendszerében. Művészettörténészként persze élveztem az önvallomásokat, de feltűnő volt a kizárólagosságuk.





Szilágyi Lenke: *Tájarándokok*, 1, 2018

### NEO-KLASSZICIZMUS

A tájfotó kérdésében az egyik kulcskérdés, hogy annak tradicionális értelmezése mit tud mondani a ma nézőjének. A fotó történeti és technológiai változásai arra sarkallják az alkotókat, hogy új és új szempontokat vezessenek be a klasszikus műfajokba, de láthatóan ez nem csökkenti azoknak a műveknek az értékét, amelyek klasszikus szabályok szerint próbálják megoldani a tájrepresentáció feladatát. Ezek a hagyományos eljárással, vagy szemlélettel készített képek az állítják, hogy az, amit a romantika óta felfedezhetünk a tájban, a természeti szépséget vagy a fenséges fogalmát, az én azonosulását a végtelen vagy a lehatárolt tér dimenzióival, olyan örök érvényű érzetek, amelyek nem fog az idő, mert bárhogy is változik a környezet, a történelem vagy a technológia, az egyénnek mindig szüksége lesz rájuk. A fotográfia eszközei ugyan változnak, de egy klasszikus értelmű tájfotó elkészítésében nem az eszköztár a döntő, hanem a hozzáállás és a szemlélet, az esztétikai ítélet és azoknak

a kompozíciós arányoknak a megtalálása, amelyek nemcsak az alkotóban, de a nézőben is elő tudják idézni a megkülönböztettség felemelő érzetét. A klasszikus tájfotónak azonban van egy dilemmája: mégpedig az, hogy nem objektív, mert a fotós tehetségének megfelelően döntések eredményeként jön létre, azaz olyan mű születik, amely nem „azt” a képet mutatja, amelyet a fotós egy helyen egy nézőpontban talált, hanem sokkal többet, olyan konstellációt, amelyet az alkotó jelentéstelien érzékel. Ebben az értelemben a klasszikus szemléletű fotó tényleg örök érvényű és folyamatosan megújítható, attól függően, hogy ki az, aki a képet készíti, és milyen állapotban van a kép készítésének időpontjában.

A kiállításon a klasszikus szemléletű képkészítők közül Szilágyi Lenkét emelném ki elsőként, annak ellenére, hogy a turisták áradatáról mutatott művei épp a táj élvezésének lehetetlenségéről szólnak. Azért is az övé az elsőbbség, mert Szilágyiról sokan tudják, hogy megrögzött hegymászó, és a táj fenségességének



Bartis Attila: *Természetes színpad, Fél óceán*, Ngobaran, Java, 2019

folyamatos megélője, aki ebben a sorozatában a természeti környezet zsúfoltságára világít rá épp azért, hogy megmutassa, hogy amit fenséges tájként láttunk, az ma már egyre eldugottabb és egyre nehezebben fotografálható. Válogatása erre a kiállításra az egyik legőszintébb reakció.

Bartis Attila kontrasztos fekete-fehér nagyításai azért hatásosak, mert a szerző ezeket a képeket Indonéziában készíti, ahol a természetközelség és a közvetlen, közösségi életszemlélet meghatározza a kép készítőjének lelkiállapotát. A több éve ott élő, visszavisszajáró Bartis nem véletlenül preferálja a tájfotó műfaját az utóbbi években, mert a természeti környezet és a felhők bonyolult és folyamatosan megújuló rajzolata számára állandó képi inspirációt jelent. Az Indonéziában tapasztalt egyszerű élet, mely messze nélkülözi a nyugati egzisztencia vágyainak beteljesíthetetlen rendszerét, örök tanulság az európai ember számára. Bartisnál ez az alázat kifejezését eredményezi, ami a természet erőinek korlátlan tiszteletére, az egyén rész-mivoltára vagy az

élet apró értékeivel való helyi megelégedésre irányul. Bartis a fotóban az írás ellenpontját, a képben sűrítendő, szavakban nem egyértelműen leírható valóság varázsát találta meg.

A Kiscelli Múzeum *Távlatok / Kortárs magyar tájkép* című kiállítása a műfaj áttekintésének átfogó szemléje volt. A képek méretei, az elhelyezés szűkösége a hazai lehetőségekre világítottak rá: a néző sokszor kívánta a nagyobb dimenziót és a szellősebb elrendezést, hogy a tiszteletet érdemlő műfaj megkaphassa a maga méltóságát. Ennek ellenére Szarka Klára és Somosi Rita vállalkozása a klasszikus műfajok áttekintéséről figyelemre méltó és fotótörténeti jelentőségű: láttelelet arról, hogy a magyarországi kontextusban ki, hogyan értelmez egy témát, irányzatokat és szemléletmódokat. Megmutatja fotósaink viszonyát a környezethez, de legfőképpen azt, hogy a tájképfotóban a radikalitás viszonylagos, mert a klasszikus értékrend követése lehet ugyanúgy „bátor”, mint a médiakritikus képalkotás.

ÉBLI GÁBOR

# Magyarországi, regionális és egyetemes kontextus

**Fotóalapú műalkotások**

**Somlói Zsolt és Spengler Katalin  
gyűjteményében**



Szentjóbby Tamás: *Magyar vers*, 1972, silver print, 15x11 cm, fotó: Veres Júlia, (repro: Bozsó András)

A *FOTÓMŰVÉSZET* SOROZATOT SZENTELA FOTÓGYŰJTÉSNEK. A LAP KORÁBBAN IS BEMUTATOTT FOTÓKOLLEKCIÓKAT, PÉLDÁUL SZABÓ KÁROLY, ILLETVE DETVAY JENŐ ÉS HANGYÁL JUDIT FOTÓANYAGÁT A 2007/2. SZÁMBAN. A NEMZETKÖZI KITEKINTÉS JEGYÉBEN A BÉCSI FOTOGRAFIS GYŰJTEMÉNY (2009/1), ARTHUR DE GANAY BERLINI KOLLEKCIÓJA (2010/4) TOVÁBBÁ HOWARD GREENBERG GYŰJTEMÉNYÉNEK BUDAPESTI KIÁLLÍTÁSA (2013/4) SZEREPELT A CIKKEK KÖZÖTT. A MOSTANI SOROZAT A SZÖLLŐSI-NAGY ANDRÁS ÉS NEMES JUDIT HÁZASPÁR FOTÓGYŰJTEMÉNYÉRŐL SZÓLÓ ÍRÁSSAL (2016/4) KEZDŐDÖTT, AMIKOR AZ ABBAN AZ ÉVBEN ELINDULT BUDAPEST FOTÓFESZTIVÁL RÉSZEKÉNT HÁROM HELYSZÍNEK KATALÓGUSSAL KÍSÉRT KIÁLLÍTÁS VOLT LÁTHATÓ A KOLLEKCIÓBÓL. EZT KÖVETTE A FORTEPAN BEMUTATÁSA (2018/2), MAJD EGY INTERJÚ GERŐ LÁSZLÓ GYŰJTŐVEL FOTÓMŰVÉSZETI VÁLASZTÁSÁIRÓL (2018/3), A CSEH PPF BEFEKTETÉSI TÁRSASÁG FOTÓANYAGA (2018/4) ÉS LEGUTÓBB EGY ELEMZÉS HETÉNYI CSABA KOLLEKCIÓJÁNAK FOTÓMŰVÉSZETI VETÜLETEIRŐL A FUGÁ-BAN RENDEZETT KIÁLLÍTÁSHOZ KAPCSOLÓDÓAN A 2019/1. SZÁMBAN. AZ EGYES ÍRÁSOK AZ ADOTT GYŰJTEMÉNYEN TÚL BIZONYOS TÉMÁKAT IS IGYEKEZNEK KÖRÜLJÁRNI – JELEN TANULMÁNY A NEMZETKÖZI NYITÁS KÉRDÉSÉVEL FOGLALKOZIK.

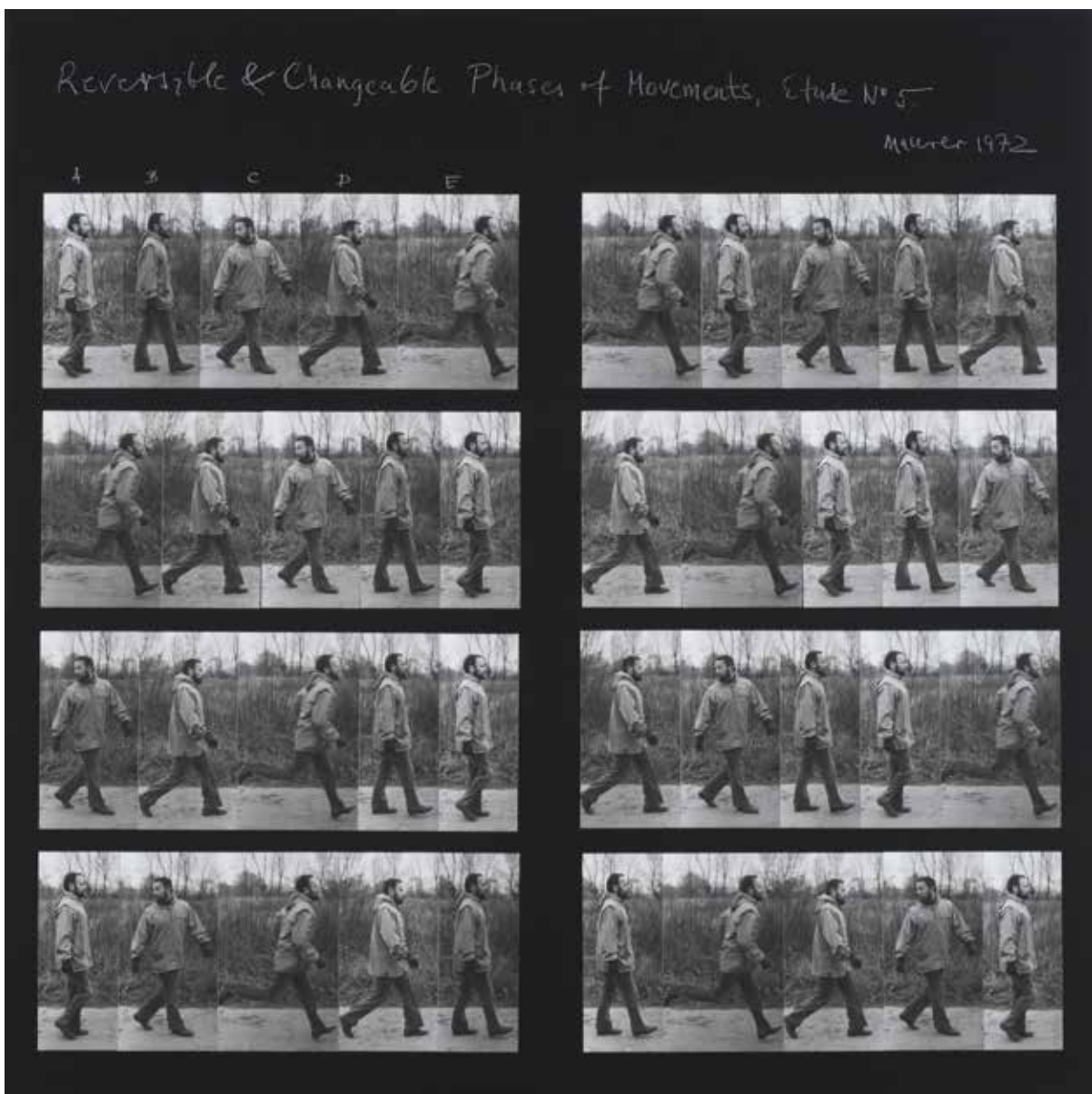


A 2000-es évek közepétől újra megélné a nemzetközi figyelem a kelet-európai művészet iránt. A rendszerváltás után közvetlenül tapasztalható érdeklődés főleg a Vasfüggöny leomlása utáni kíváncsiságból eredt, míg a mostani hullám számos ok között a hagyományos centrum-periféria gondolkodás megváltozására vezethető vissza. A modern művészet történetének kiszélesítése és a kortárs művészet jelenének eleve globális értelmezése kivívta a többközpontú szemlélet szükségességét. A vezető nemzetközi múzeumok közül elsőként a londoni Tate Modern reagált erre: gyűjteményének bővítését azzal is elősegíti, hogy regionális szerzeményezési bizottságokat hozott létre.

2012 őszén alakult meg a kelet-európai grémium, a Russia and Eastern Europe Acquisition Committee (REEAC). A tagok éves tagdíja képezi a vásárlásokhoz a költségvetést.

A vételi javaslatokat a múzeum kurátorai teszik a tagok aktív részvételével. A döntéshozatal szavazással történik. A bizottság a rendszeres üléseken túl közös képzéseket és szakmai utazásokat is szervez, és ezzel a Tate gyűjteményének kelet-európai bővítése mellett egy olyan hálózatot működtet, ahol a kurátorok, a tagok, a meglátogatott intézmények, a bevont művészek és galériák egymást is tájékoztatják. A döntően régióbeli tagok mellett néhány amerikai, nyugat-európai és ázsiai gyűjtő is csatlakozott a bizottsághoz, akik motiváltak a kelet-európai művészet gyűjtésére, pozíciójának javítására. Carl Kostyál magyar származású galériás (London és Stockholm) és Küllői Péter, az ismert budapesti üzletember és gyűjtő (jelenleg a bizottság egyik alelnöke) mellett Somló Zsolt is kezdetől tagja a bizottságnak, felesége és gyűjtőtársa, Spengler Katalin a háttérből segíti munkáját.

Maurer Dóra: *Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok No. 5*, 1972, fotók falapon, 100x100 cm, (repro: Bozsó András)





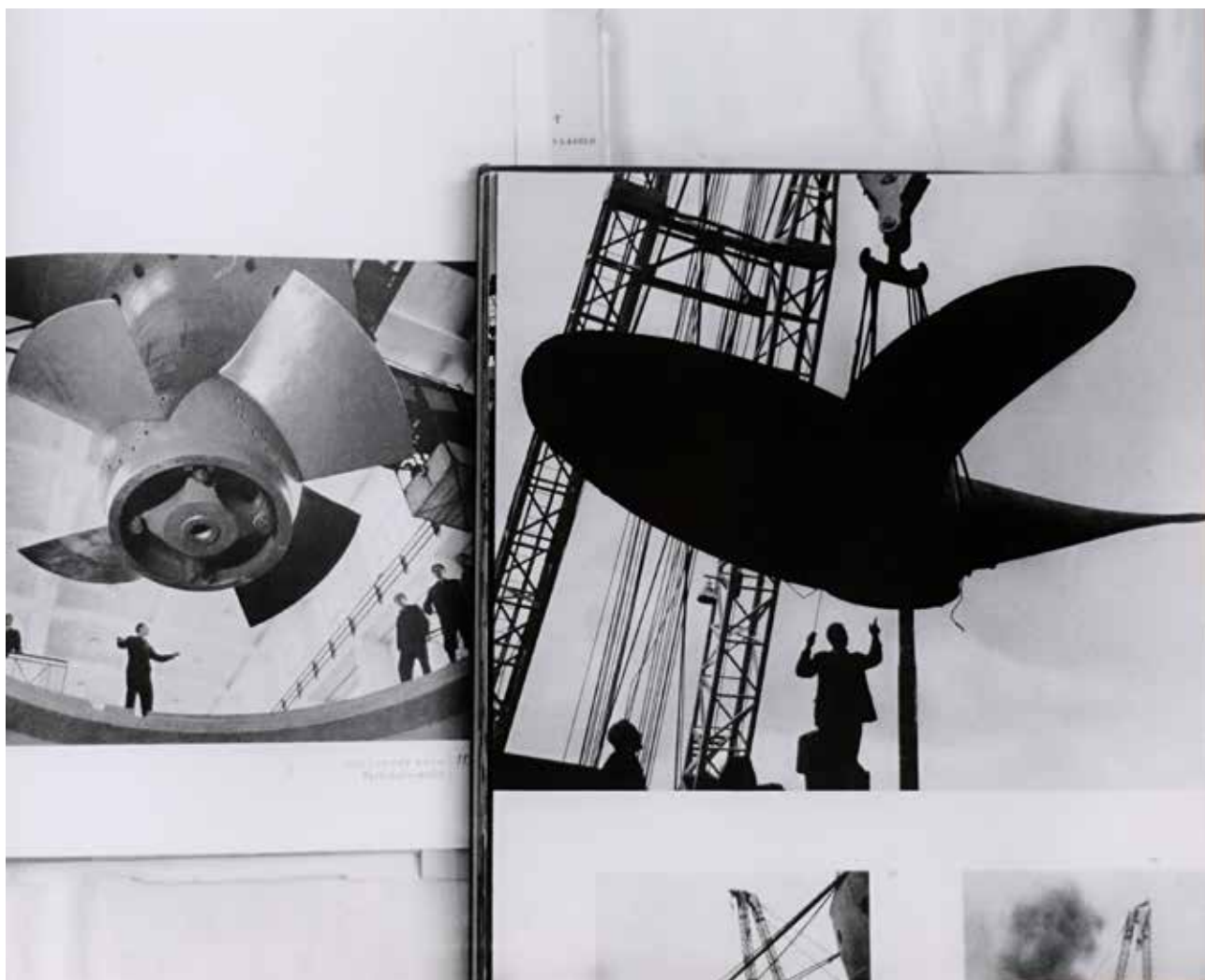
Csörgő Attila: *Pittura Grande*, 1993, b/w print, 80x68 cm

Nemes Csaba: *Folyamatos múlt*, 1996, fotó

A Tate Modern az 1945 utáni képzőművészet neoavantgárd alkotóira fókuszál, s mint a korszak fontos művei, fotók is szerepelnek az akvizíciók között. A Tate Modern, gyűjteményének globális keresztmetszetét kiszélesítendő, főként a hatvanas-hetvenes évek alkotásaiból válogatott az elmúlt években, és a kísérleti művészet ebben az időszakban (is) gyakran használt fotós technikákat és gondolkodásmódot. A szerzemények közé korábbi (modern) és későbbi (kortárs) művek is bekerülnek, amelyek ezen a neoavantgárd hídon át kapcsolódnak egymáshoz. Az első magyar (vonatkozású) vétel 2013-ban Kepes György negyven fotómunkája volt a harmincas évek végéről és a negyvenes évek elejéről, míg 2014-ben Maurer Dóra négy fotósorozata (összesen mintegy húsz fotója) és három filmje került a Tate gyűjteményébe a bizottság révén. Különböző nem fotós munkák (Altorjay Gábor, Bak Imre, Jovánovics György) mellett legutoljára 2017-ben Ladik Katalin 12 fotója jutott a kollekcióba. Ezekon a tagdíjalapú vételeken felül Kaszás Tamás installációját a Somlói-Spengler házaspár, Szentjóbó Tamás egy kisméretű

objektjét az Irokéz Gyűjtemény, míg Szombathy Bálint egy tíztételes sorozatát Küllői Péter ajándékozta a Tate-nek. A bizottság szerzeményei között ezek a magyar műalkotások csak szerény hányadot képviselnek, és a szavazáson nem is minden évben jut be magyar mű az elfogadottak közé (például 2018-ban nem volt magyar akvizíció), de a Tate korábbi kollekciójához képest már ez is jelentős előrelépés.

2014-től a párizsi Centre Pompidou is intenzívebben kezdett érdeklődni a régió iránt. A fotógyűjtemény kurátora, Karolina Lewandowska – akinek pályája a varsói Zacheta Galéria munkatársaként kezdődött – 2014-ben Budapestre látogatott, hogy a magyar művészeti színteret tanulmányozza. Ekkor lépett kapcsolatba Somlói Zsolttal és Spengler Katalinnal is. Meghívására a házaspár csatlakozott a 2015-ben a párizsi múzeum által létrehozott Acquisition Group for Photography alapítóihoz, és három éven át részt vettek a fotóbizottság munkájában. A Centre Pompidou, a Tate-hez némileg hasonlóan, több akvizíciós bizottságot hozott létre, a fotós

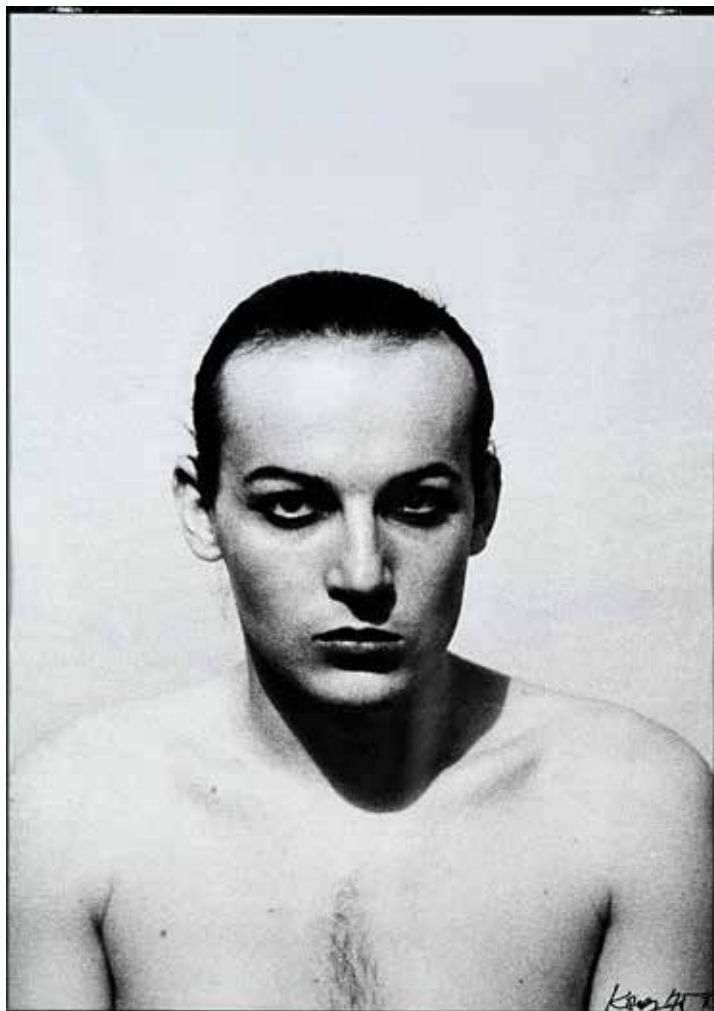


grémium mellett például *design* bizottságot 2016-ban. Ezek mellett a párizsi múzeum egy nemzetközi kortárs képzőművészeti bizottságot is működtet, melynek részeként 2017-től hat regionális bizottság alakult. Köztük a mi régióinkra fókuszál az International Circle Central Europe; nevében feltűnő, hogy nemcsak Oroszország nem szerepel, hanem Kelet- helyett Közép-Európa áll. Ennek a bizottságnak Spengler Katalinék 2017 januárjában alapító, sőt létrehozó tagjai voltak; a 2017. évben tehát egyszerre voltak Párizsban tagok a fotós és a frissen létrejövő közép-európai testületben. A fotós grémium első magyar akvizíciója Erdély Miklós *Isméltélméleti tézisek* című sorozatának nyolc fotója (1972–73) volt. Lewandowska már korábban is érdeklődött Erdély munkássága iránt, többek között emiatt is jött Budapestre egy évvel korábban. Végül Somlóieék közreműködésével egy budapesti galérián keresztül történt meg a vásárlás. Ahogy a Tate esetében Maurer, úgy a Pompidou esetében Erdély tudatos, már a múzeum által kiszemelt, vágyott szerzemény volt – de

mindkettőhöz elengedhetetlenül hozzájárult a bizottság tagdíjaiból összeálló költségvetés és a magyar tagok segítsége.

A Pompidou fotós bizottságában a tagok túlnyomó többsége francia, a magyar szerzemények (Attalai Gábor, Pernecky Géza) az intézmény közép-európai érdeklődésén túl annak is szólnak, hogy a grémium egyes tagjai személyesen is érdeklődnek a magyar fotók iránt, többük magángyűjteményébe korábban is bekerültek magyar művészek fotómunkái. Emellett értékelték és a magyar vételek megszavazásával is viszonyították a két magyar támogatói tag hozzájárulását a múzeum modern és kortársművészeti fotókollekciónak fejlesztéséhez. Somlóieék három éves fotóbizottsági tagsága alatt olyan megoldás is előfordult, hogy Ősz Gábor *Prora* című művét részben a bizottság büdzséjéből és részben az ő külön hozzájárulásukból vette meg a Centre Pompidou, míg Nemes Csaba egy kilenc tételű sorozatát (*Lopott homlokzatok*) és Csörgő Attila öt fotóját a házaspár odaajándékozta a múzeumnak.





Koncz András: *Önarckép II.*, 1975, fotó, 70x50 cm, (repro: Bozsó András)

Sugár János: *Elnézést*, 2009, fotó, (repro: Bozsó András)

A nem műfaji, hanem földrajzi elven szerveződött Közép-európai Bizottság vételei között is az elsők között volt három fotó – Hajas Tibor *Képkorbácsolás* sorozatából. Ezeknek a döntéseknek a háttérében meghatározó, hogy a Tate-hez hasonlóan a bizottságok itt is rendre tanulmányutakon vesznek részt, aktív on-line kapcsolati hálózatot tartanak fenn, és így a nem magyar tagok is mélyebben, személyesebben ismerhetik meg a magyarországi szcénát (és viszont).

Az előbb említett Ósz Gábor mű megvételére azt követően került sor, hogy – Somlóiéék előkészítése nyomán – Budapesten is járt a testület, és láthatták a művész és Csörgő Attila közös kiállítását, személyesen is megismerhették a két alkotót.

Hasonlóan, 2013-ban a legelső Bookmarks kiállítás, amely a magyar neoavangárd pozicionálásának három budapesti galéria által szervezett egyik mérföldköve volt és utóbb külföldre is utazott, Küllői Péter javaslatára a Tate Modern REEAC bizottsága budapesti látogatásának hírére jött létre. A budapesti szakmai látogatásról meg kellett győzni a grémiumot: a magyar főváros a londoni

bizottság moszkvai utazásának állomásaként került be a programba.

A részvétel a londoni és a párizsi testületekben széles nemzetközi tapasztalatokhoz juttatja a házaspárt, akik gyűjtői pályájuk egy újabb szintjeként élik ezt meg. A rendszerváltás táján diplomát szerzett üzletember-bölcsész páros 1992-ben kezdett gyűjteni, kezdetben klasszikus modern magyar művészetet. 1996-ban vették első kortárs művüket, 2002 óta vásárolnak nemzetközi alkotásokat is. Ezen a folyamaton belül a fotó iránti érdeklődés mind a kortárs, mind a nemzetközi nyitásokhoz köthető.

Ahogy a kortárs művészetben belül a saját generációjukat kezdték gyűjteni, horizontjuk kitágult kísérleti eljárások, fotót, videót, számítógépes nyomtatásokat alkalmazó kompozíciós stratégiák felé (Gerhes Gábor, Komoróczy Tamás). Erre ráerősített a nemzetközi jártasság: 1997-ben voltak először nagy külföldi vásárokon, a párizsi FIAC-on és a madridi ARCO-n, azóta rendszeresen jelen vannak fontos internacionális helyszíneken, ahol érzékeltek a Magyarországra csak később begyűrűző érdek

lődést a konceptuális fotóhasználat iránt. A hazai kurátorok és galériák programjában is felfigyeltek a fotó egyre markánsabb jelenlétére: meghatározó volt számukra, amikor Bak Imre hetvenes évekbeli fotó- és képeslap alapú művei kiállításra és katalógusban feldolgozásra kerültek a 2000-es évek elején.

Ilyen inspirációk nyomán kezdték el műtermekben és a műtárgypiacon felkutatni a két-három évtizeddel korábbi experimentális fotómunkákat (Baranyay András, Birkás Ákos, Jovánovics György). Ezeket gyakran maguk a művészek sem tartották a „nagy” műveikkel egyenrangú alkotásoknak, így a példányszám kérdése vagy a dokumentálás egyéb szempontjai gyakran nehéz diónak bizonyultak, viszont a gyűjtői páros gazdag anyagból válogathatott, a mainál lényegesen kedvezőbb árszinten. Akkor tudatosult bennük, milyen szerteágazó válogatásuk van ebből a korszakból, amikor 2009-ben a Balázs Béla Stúdió ötvenedik évfordulójára a Múcsarnokban rendezett kiállításra Páldi Livia kurátor nagy számban kölcsönzött tőlük műveket. A neoavantgárd gyűjtés megerősítette érdeklődésüket a kortárs tendenciákon

belül is a fotó alapú művek iránt, miközben a szempontjuk itt nem műfaji, hanem inkább az a felismerés, hogy a számukra releváns témák gyakran kapcsolódnak ilyen médiumtudatos művészi programokhoz, például női szerepek (Göbolyös Luca, Drozdik Orsi, Nagy Kriszta, Csáky Marianne) vagy más identitás dilemmák (Beöthy Balázs, Csontó Lajos, Koronczai Endre) felvetéséhez. Fotós eljárásokat is bevonó kortárművészeti alkotásokként lehet közös nevező alá vonni ezeket a műalkotásokat, ahol a fotó jelentősége a performatív helyzetek megörökítésétől a kifejezetten fotós attitűdöt és technikát igénylő munkákig terjed.

Bár nem tekintik ezt külön fotógyűjteménynek, összességében mintegy száz tétellel Somlóieék kollekciónak számos fejezetében karakteresen jelen van a fotó a „nagy generációtól” (Pauer Gyula, Vető János) a fiatal alkotókig (Barakonyi Zsombor, Follárd Barbara). Számos olyan, festőként ismert művésztől is birtokolnak fotós műveket, akikről csak most válik köztudottá, hogy dolgoztak ilyen technikával is (Kelemen Károly, Koncz András).



Mivel fotóhasználatról, képzőművészeti fotóról beszélünk, szigorúan vett fotóművész nincs a gyűjteményben, de sok olyan alkotót találunk, aki dominánsan ebben a műfajban van jelen a művészeti pályán (Gémes Péter, Gyenis Tibor, Kerekes Gábor). Sokan kombinálják a fotót festészettel (Köves Éva, Mulasics László) vagy szobrászattal, installációval, térbeli művészettel (Kicsiny Balázs, Szabó Ádám).

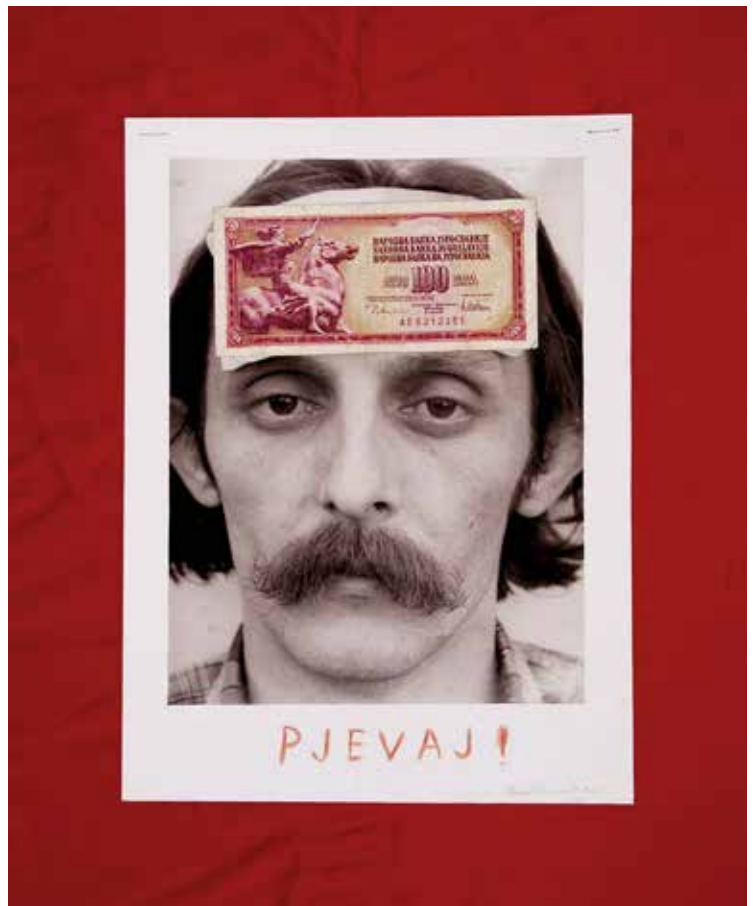
A művekben gyakori a közéleti állásfoglalás (Kis Varsó, Sugár János), míg más alkotók az ember mivoltunkra reflektálnak (Lovas Ilona) vagy a fotó / nem fotó, művészet / valóság határterületén mozognak (Szabó Dezső, Szegedy-Maszák Zoltán).

Nem egy mű kötődik a gyűjtőpáros életvilágához, akár a munkájukhoz is. A Bakos Gábor és Wéber Imre művészkettős által 1999–2000-ben készített *Vágy* című sorozat az óriásplakátok, a köztéri reklám világát dolgozza fel kritikusan; a projekt egyik darabja Somló Zsolttal közös gondolkodásból született, aki éppen egy médiacég tulajdonosa és ügyvezetője.

Gyenis Tibor: *Ilonka néni a tiszta formák kompozíciójával álmodott*, 1999, fotó, 50x60 cm, (repro: Bozsó András)







Fordítva is igaz az összefüggés: a kortárművészeti és azon belül a fotógyűjteményük alapján a szakma elismeri a gyűjtő páros kompetenciáit. Spengler Katalin 2018 óta tagja a Capa Nagydíj zsűrijének, egyúttal a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem konzisztóriumának (a fenntartó által létrehozott egyfajta felügyelő bizottság) elnöke, a Mosoly Alapítvány magas szakmai színvonalú jótekonysági kortárművészeti árveréseinek teljes körű felelőse. A házaspár a *Műértő* által az *Art Review* mintájára, titkos szakmai szavazás alapján, évente közölt befolyási rangsorban kezdettől fogva a magyarországi művészeti élet meghatározó szereplője, egyúttal nemzetközileg is egyre inkább az ismert kelet-európai gyűjtők közé tartoznak.



Tomas Saraceno: *Universe at an age of about 2 billion years*, 2005, lambda print, 70,5x54 cm (repro: Bozsó András)

Kollekciójuk fotó alapú anyagában a nemzetközi merítés egy része ennek megfelelően a régiókra irányít figyelmet (Mladen Stilonovič, Goran Trbuljak, Zbigniew Libera, Svätopluk Mikyta) vagy orosz pozíciók révén egy tágabb kelet-európai kontextusra utal (AES+F, Blue Noses). A részben magyar, részben nemzetközi identitásuk révén ide sorolhatók olyan alkotók, mint Miklós Onucsán, Andreas Fogarasi, a Tehnica Schweiz és a Société Realiste fotós művei is a gyűjteményből, amint témája révén a varsói születésű, de Londonban élő és brit művészként ismertté vált Goshka Macuga *Lenin*-sorozata is.

Somlóiék azonban nem speciálisan kelet-európai művészetet gyűjtenek és tematikában sem szorítkoznak

a történelmi-társadalmi kérdéskörre. Az összességében a török Inci Evinertől a dél-afrikai Robin Rhode-ig terjedő nemzetközi fotó alapú gyűjteményi merítésük videót (Tony Oursler), c-printet (Tomas Saraceno), a divatmárkákra reflektáló társadalomkritikát (Daniele Buetti) vagy humoros-konceptuális műveket (Erwin Wurm) egyaránt felölel.

Mi áll egy ilyen komplex gyűjtemény háttérében? Lassan húsz éve ismerjük egymást, mióta Spengler Katalinék egy szakmai beszélgetésen először meséltek nyilvánosan tevékenységükről. A szükséges anyagi fedezeten túl érzésem szerint eredményeik alapja az, hogy nem egyedül (mint a zömmel férfi gyűjtők többsége), hanem

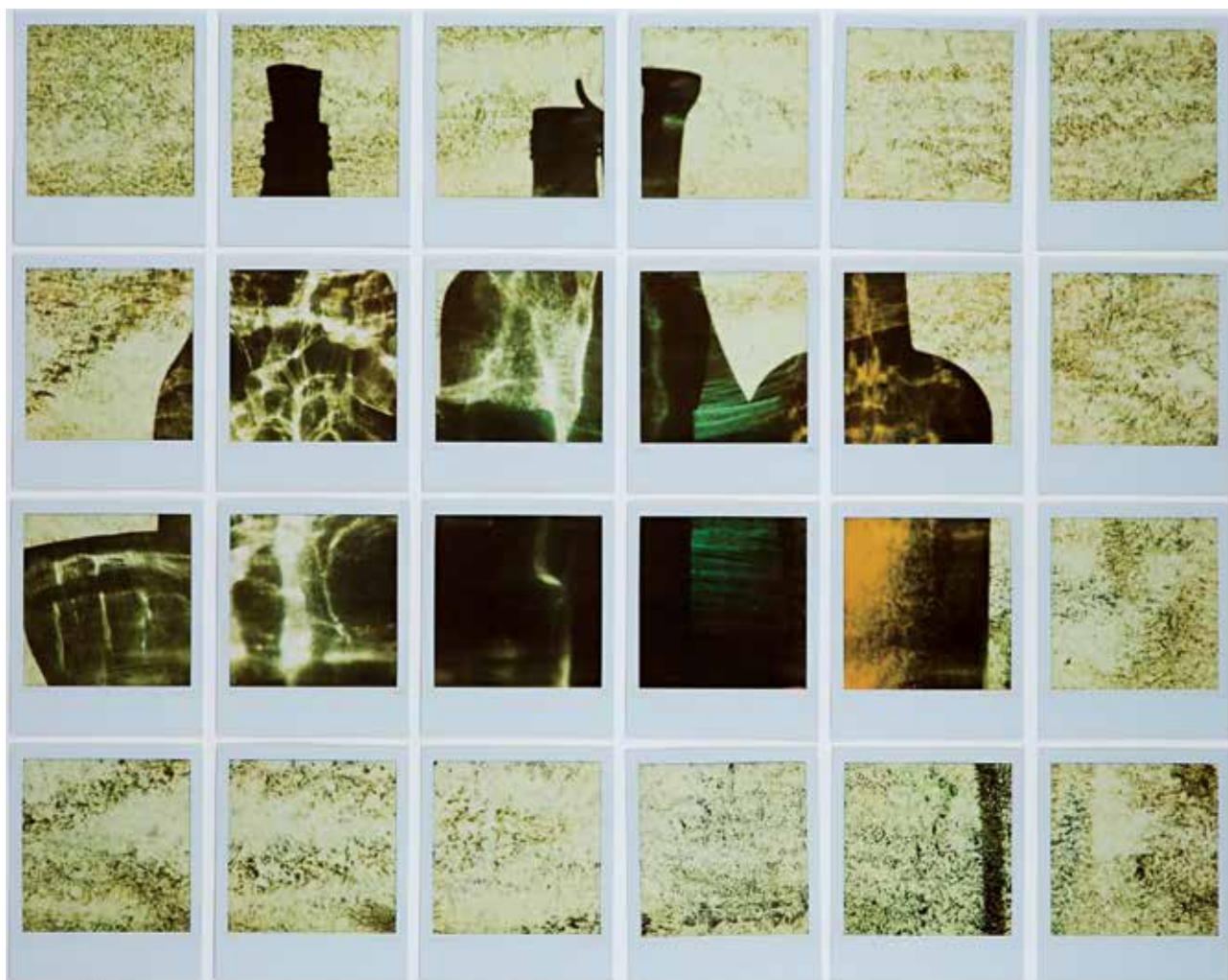


Friedrich Kunath: *Water Coloring*, 2007, c-print, 104,1x149,9x7 cm (repro: Bozsó András)

ketten, még hozzá nagyfokú összhangban és egyre növekvő felkészültséggel hozzák a döntéseiket. Képesek váltani (modernről kortársra, élő klasszikustól kísérleti fiatalra, hazairól nemzetközire stb.), de nem vállalnak indokolatlan kockázatokat. Iránytűjük a nemzetközi érvényesség: a magyar művészetből annak alapján választanak, hogy hol látják hitelesnek az internacionális kapcsolódási pontokat. Generációjuk a rendszerváltás óta egy folyamatos nemzetközi, ma már globális nyitást élhet meg az utazástól a kommunikációig, s ők ezt személyes életükbe (két lányuk Londonban egyetemista) és gyűjtői pályájukba egyaránt integrálni tudják. Jól mozognak az ilyen szintű gyűjtéssel járó elit társasági

helyzetekben, szerteágazó művészeti szerepvállalásuk révén nagy rálátásuk van céges projektekre, zsűrizési folyamatokra, kiállítási ügyekre, a műtárgypiacra. A család azonosul a gyűjtéssel mint értékőrző szenvedéllyel, hiszen az idősebb generációban is létrejött egy klasszikus modern festészeti kollektív, és Spengler Katalin kortárs konceptuális ékszer kollektívját is folyamatosan bővíti. Egy szóval: a gyűjtés magán és szakmai mozgatórugói egymást segítik. A nem fotó alapú (festészeti, plasztikai, installációs) műveket is figyelembe véve egészében igen gazdag gyűjtemény a más magyarországi kollektívokhoz mért jelentőségéhez képest eddig csak viszonylag kis kiállításokon kapott önálló bemutatkozási lehetőséget.





Eperjesi Ágnes: *Csendélet*, 1998, polaroid fotogram, 45 x 66 cm

A Godot Galéria röviddel megnyitása után úttörő sorozatot indított magánkollekciók bemutatására, ennek első állomása volt Somlóiék anyagából *A rózsza illata* című válogatás 2001-ben. 2004-ben a szombathelyi Irokéz Galéria hívta meg sorozatába a házaspár anyagát; itt a fotóanyagból többek között Komoróczy Tamás és Németh Hajnal munkái voltak láthatók. A Vizivárosi Galéria 1997 óta rendez évente egy magángyűjteményi tárlatot, 2007-ben Spengler Katalinék anyaga volt megtekinthető az általuk kiadott katalógussal, benne például El-Hassan Róza és Eperjesi Ágnes fotós műveivel. Ugyancsak rendszeresen állít ki privát kollekciókat a veszprémi Vass Gyűjtemény; itt 2012-ben szerepelt egy hangsúlyo-

san nemzetközi válogatás Somlói Zsolték kollekciójából (Friedrich Kunath, Olafur Eliasson). 2018-ban az Art Market kísérőprogramjaként évente az A38 hajón rendezett magángyűjteményi sorozatban volt látható – a Balázs Árpád és Dénes Andrea budapesti házaspár kollekciójának válogatott műveivel együtt – egy Visegrádi Négyek tematikájú merítés a gyűjteményből (Eva Kot'átková, Pawel Książek).

Átfogó magángyűjteményi szemléken is szerepelt a kollekció. 2003-ban a KunstKöln vásár, két évvel később a bécsi Knoll Galéria prezentált magyar magángyűjteményeket; míg Tapolca-Diszelben 2005-ben az Első Magyar Látványtár rendezett *A műgyűjtés dicsérete* címmel kiállí-



IRWIN: *Like to Like/water-air*, 2004, photo reconstruction of the group OHO (Marko Pogačnik) action Family of fire, air and water: water-air from 1969), (photo: Tomaž Gregorič), 118x100x6 cm, (repro: Bozsó András)

tást többek között Somlóiék kollekcijából. A Műcsarnok Petrányi Zsolt igazgató-kurátor válogatásában kétszer is bemutatott magángyűjteményeket, egy-egy termet adva minden kollekciónak; Spengler Katalinék anyaga a 2008-as (*Mecénásnapok – Kortárs magángyűjtemények 1.* című) tárlaton volt látható. 2019-ben a szentendrei MűvészetMalom rendezett kiállítást harminc kollekció bevonásával arról, hogy a kilencvenes évek művészetéből mi jutott magántulajdonba; Somlói Zsoltéktól itt is számos művet láthatott a közönség. Együttesen öt-öt önálló és csoportos kiállításon mutatkozott be a gyűjtemény, ami ugyan nem kevés, de egyik alkalom sem képviselte mélységében a kollekcio regisztereit.

Bár számos cikk megjelent ezek kapcsán, az érdemi publikáció még várat magára. Jelenleg egy magángyűjtőket tömörítő nemzetközi honlapon megjelent interjú tekinthető mérvadó és jól elérhető forrásnak a gyűjteményről, történetesen szinte kizárólag fotó alapú munkák reprodukcióival (Mircea Cantor, IRWIN, Rita Ackermann), ami a honlap szerkesztőjének a döntése volt, jelezve a külföldi érdeklődést a magyar és a kelet-európai kortárs művészet fotós aspektusai iránt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> <https://independent-collectors.com/collectors/katalin-spengler-zsolt-somloi>

# Vágtatlanul.

## A Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermének gyűjteményéről

1921–1922-BEN AZ ORSZÁG VIDÉKI MŰTERMIBŐL, FÉNYKÉPÉSZEITŐL A NÉPRAJZI MÚZEUM FÉNYKÉPTÁRÁBA KÖZEL 25000 DARAB ÜVEGNEGATÍV KERÜLT. JELEN ÍRÁS AZ ORSZÁGOS GYŰJTÉS CÉLJÁRÓL, EREDMÉNYEIRŐL ÉS KUTATÁSI LEHETŐSÉGEIRŐL SZÓL RÖVIDEN.

### A vidéki fényképészműtermek gyűjteményének létrejötte és összetétele

A Néprajzi Múzeum 1921 tavaszán minisztériumi támogatást igényelt a pusztuló néprajzi javak gyűjtése céljából:<sup>1</sup> „Már a tizenkettedik óra is ütött felettünk a háborús évek mindent elpusztító zivatarában. Mentenünk

kell, sürgősen mentenünk, ami még megmenthető belőlük. Egyenlőre sajnos nem tehetünk mást, minthogy összegyűjtjük azokat a régi és ma már elpusztult népviseletet ábrázoló fényképeket és fényképlemezeket, amelyek vidékenként tapasztalásunk és hallomásunk szerint még nagy számban megszerezhetőek, mielőtt végleg tönkremennének, vagy másféleképpen elkallódnának.”<sup>2</sup> Az első világháború miatt két okból vált fontossá a fényképek felvásárlása. Egyrészt a háború utáni állapotok és a trianoni békeszerződés következtében a néprajztudomány számára korábban kiemelt jelentőségű területeken történő terepmunka, és egyáltalán a hosszabb ideig tartó néprajzi gyűjtőmunka időlegesen lehetetlenné vált. Másrészt a háború idején megugrott a műtermek forgalma, a hirtelen felhalmozódott lemezek tárolását a fényképészek nem tudták megoldani: „Helyszíni tapasztalataink csakugyan arról győztek meg bennünket, igazán az utolsó órában fogtunk hozzá a mentéshez, sőt sok helyen el is késtünk vele. Voltak olyan esetek, amikor a fényképész 10-50000 darabnyi lemezanyagát potom áron eladta üvegkereskedőknek és tükörcsiszolóknak, vagy melegházas kertészeknek, vagy kocsisámra kihordta a város végére, vagy fuvarkölttség kímélése végett kertjében elásta, padlásra, pincébe



1. Stagl Ferenc vagy Rupprecht R. (?): Nagymarton vidékéről érkezett besorozott legények. Jól látszik a műterm szűkösége. Sopron, 1910-es évek második fele, 12x16,5 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 34927



hordatta stb. mert a háború alatt szinte epidémiává vált fényképeztetés annyi lemezt halmozott föl raktárukon, hogy a régiektől mindenáron meg kellett válniuk”.<sup>3</sup> A helyszínek kiválasztását a következőképpen határozták meg: „Minthogy fénykép és lemez gyűjteményünk revisiójával és rendezésével végre elkészültünk, tiszta képet alkothattunk arról, hogy mely vidékek nincsenek kellőképpen képviselve osztályunkban s ennek alapján csinálhattuk meg gyűjtőprogramunkat. A jobb idők beálltával azután útnak indultunk, egy csomó helyre kiszállottunk s minthogy korábban már egy-két próbagyűjtés alapján meggyőződünk hogy egy-egy fényképészről nagyobb területre vonatkozó régi anyagot lehet összeszerezni [...].”<sup>4</sup> A főbb témák a következők: „népviseleteket, nép ünnepeket, népi foglalkozásokat, arctípusokat ábrázoló, aránylag olcsó, jóformán üvegárban megszerezhető, s néprajzi szempontból felette értékes fényképlemezek [...]”<sup>5</sup> A múzeum néprajzkutatói közül Györffy István, Kemény György, id. László Gyula, Madarassy László, Viski Károly végezték a helyszíni válogatást, majd a múzeumi adminisztrációt.<sup>6</sup> A gyűjtés mértékét és intenzitását jól jelzi, hogy a két év alatt a negatívak vásárlásával<sup>7</sup> megduplázták a Néprajzi Múzeum fényképtárának

akkori állományát<sup>8</sup>. A felvételek leltárba vétele rövid időn belül megtörtént, a munkát külön délutáni óradíj fejében a múzeum több munkatársa párhuzamosan végzete.<sup>9</sup> Azonban az üvegnegatívak adatolása esetleges: a települések kisebb hányadánál szerepel a helyi fotográfus neve. A későbbi pontosítást lehetővé tevő múzeumi iratanyag (Néprajzi Múzeum Irattára, törzskönyvek, leltárkönyvek) sem old fel minden hiányosságot. A gyűjtemény jellegénél fogva a pozitív képek adta előnnyel, a műtermi verzókkal sem számolhatunk a beazonosításnál. A fotók készítésének datálása a bekerüléskor elmaradt, azok többsége az 1914 és 1921 közötti időszakra sűrűsödik.

A bekerülés után majd száz év elteltével, intenzív kutatómunka eredményeképpen a jelenleg rendelkezésre álló dokumentumok (törzskönyvi adatok, jelentések<sup>10</sup>), fényképész lajstromok és a hátterek összehasonlító vizsgálata alapján a teljes anyagból hetvennégy fényképész azonosítható, hatvankettő településről:<sup>11</sup> nyolc helységben két-két műterem, Szegeden négy műterem anyagából válogattak. Kilenc település fényképészének azonosítása várat magára. A műtermek jelentős része (42%) hiányzik Szakács Margit országos regiszteréből<sup>12</sup> (kurzívval jelölve).

2. Papszt Piroska: Lakodalmas csoport viseletben. Oldalt jól látszik a munkaasztal. Szolnok, 1910-es évek, 12x16,5 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 36923



BÁCS–BODROG:	Bácsalmás (?), Baja <sup>13</sup> – Goldstein R., Nesselroth Bernát, Jánoshalma (?);
BARANYA:	Mohács – <i>Völker és Tolnai fényképész kisasszonyok</i> , Sellye – <i>Szemán Imre</i> , Siklós – Szentgyörgyvári Károly;
BÉKÉS: <sup>14</sup>	Békés – <i>Horváth Viktor</i> , Békéscsaba – Vörös Kálmán, Eendrőd – Szabó Imre, Gyoma – <i>Kocziha András</i> , Gyula <sup>15</sup> – Békés Gyula, Szeghalom – <i>Szeghalmy Gyula</i> ;
BIHAR:	Sarkad – <i>Maár Róza</i> ;
BORSOD:	Mezőkövesd – <i>Weissbach Rilly és testvére</i> , <sup>16</sup> Miskolc – Barkó Imre, Barna Hugó; Szeged <sup>17</sup> – Keglovich Emil, Brenner Testvérek, Lintner Ferenc, Rutkay és Vitnay, Szentés – Hegedűs Vilmos utóda;
CSONGRÁD:	Esztergom <sup>18</sup> – Klomann Nándor, Koch Dániel; Bicske – <i>Kirschweg Lajos(né)</i> , Wokaun József, Sárbogárd – <i>Diamant István, ifj. Kozma István</i> ;
FEHÉR:	Győr <sup>19</sup> – Glück József;
GYŐR:	Hajdúszoboszló – <i>Szeremley Zsigmond</i> ;
HAJDÚ:	Eger <sup>20</sup> – Kiss József, Hatvan – <i>Dora László (?)</i> , Pásztó – <i>Sztanok Ödön</i> ;
HEVES:	Nagymaros – <i>Zeidler József</i> ;
HONT:	Jászapáti – <i>Lakatos Antal</i> , Jászárokszállás – <i>Beck Jenő</i> , Jászberény – Pollák Fülöp, Kunmadaras – <i>Szűcsné Juhász Juliska</i> , Mezőtúr – Kerpitz Kristóf, Varga Kálmán, Szolnok <sup>21</sup> – Papszt Piroska, Túrkeve – <i>Markóczy Félix</i> ;
JÁSZ–NAGYKUN– SZOLNOK:	Tata – Fürst Frigyes, Tatatóváros – Dimény Olivér;
KOMÁROM: <sup>22</sup>	Magyaróvár – Kumpf Antal;
MOSON:	Balassagyarmat – Vámos Aladár;
NÓGRÁD:	Salgótarján – ?; Aszód – <i>Solti Kálmán</i> , Cegéld <sup>23</sup> – <i>Mózer (Aladár) és Rudda (Imre)</i> , Gödöllő – <i>Hirling Ernő</i> , Kalocsa – Csincsák Endre, Kecskemét – Fanto műterem, <sup>24</sup> Kiskőrös – ?, Kiskunfélegyháza – Wesel Hugó, Kiskunhalas – <i>Zseli Benő</i> , Kunszentmiklós – <i>Holzmann Erzsébet</i> , Nagykőrös – Szmrecsányi Miklós, Ráckeve – <i>Szabó Mariska (átadó?)</i> , Rákospalota – <i>Borsy Béla</i> , Szabadszállás – ?, Vác – Vasas Sándor;
PEST–PILIS–SOLT:	Kaposvár – Langsfeld (Mór) fiai;
SOMOGY:	Kapuvár – <i>Karinger Károly</i> ,
SOPRON:	Sopron <sup>25</sup> – <i>Rupprecht R.</i> , <sup>26</sup> Stagl Ferenc;
SZABOLCS:	Kisvárdá – Prohászka János; Bátaszék – <i>Rovácsek (Récsei) Pál</i> , <sup>28</sup> Dombóvár – ?;
TOLNA: <sup>27</sup>	Dunaföldvár – Milnder I., <i>Wurczinger fotószalon</i> , Paks – Tumpek Mihály, Szekszárd – Borgula Ede, Tolna – Schrantz Ferenc (előbb Róth János); Celldömölk – ?;
VAS:	Körmend – <i>Steindl Károly (?)</i> , Sárvár – Szenté Géza;
VEZSPRÉM:	Devecser – Németh Sándor (?), Pápa <sup>29</sup> – Sörenstein Béla, Veszprém <sup>30</sup> – ?;
ZALA:	Nagykanizsa – Mathea Károly, Sümeg – ?;
ZEMPLÉN:	Zalaegerszeg <sup>31</sup> – Vajda Dóri, <sup>32</sup> Sátoraljaújhely – Barizsek fivérek (László).



3. Borgula Ede: *Sárközi menyasszony*. Mellette a kép sorszámát jelző tábla. (Szekszárd (?), 1910-es évek, 13x18 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 36256)

A múzeumba került felvételekből (települések és fényképészek száma) a következő rövid statisztika rajzolódik ki: Pest-Pilis-Solt-Kiskun (14), Jász-Nagykun-Szolnok (8), Tolna (6) és Békés (5) megyében gyűjtöttek a legtöbb településről. A műtermekből belekerült üvegnegatívok száma változó (8 és 1342 db közötti), Weissbach Rilly mezőkövesdi (941 db) és Vasas Sándor váci (1342 db) műterméből került be a legtöbb üvegnegatív, ezen kívül 18 műterem adott át 500 és 900 darab közötti tételt.



4. Sztanok Ödön: *Esküvői csoportkép*. Az épület falára függesztett „háttér” eltűnik a tömeg mögött. Pásztó, 1910-es évek, 13x18 cm üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 48592

### Milyen lehetőségeket hordoz majd két tonna üvegnegatív?

A 25000 db zselatinos szárazlemez súlya körülbelül 1800 kg. A gyűjtési célokból és körülményekből (többnyire 1914 és 1921 között készült, hiányosan adatolt, néprajzi szempontból válogatott felvételek) adódóan a készítési és használati kontextusából kiragadott korpusz a hazai fotótörténet egy szűk, de annál sűrűbb és rétegzettebb keresztmetszetét adja, emiatt többszempontú vizsgálat forrása lehet. Legerősebb néprajzi, népviseleti olvasata, hiszen – a gyűjtés céljának és a válogatásnak megfelelően – országos láttelel adja a századfordulón hordott viseletek, a polgári viseletdarabok, anyagok térhódításának vagy éppen dominanciájának egyes vidékeken. Egy-egy városi, kisvárosi műterem<sup>33</sup> vonzáskörzetébe több tucat település tartozott, emiatt több száz falu ünnepi és hétköznapi népviseletének pótolhatatlan forrása a gyűjtemény.

A fotóanyag egyértelműen mutatja a paraszti, paraszt-

polgári fényképkészítettség korabeli elterjedtségét, a főbb műteremlátogatási alkalmakat is. Ezek egy része egy-egy eseményhez kötődik: elsődíkozás, besorozás (1. kép), esküvő (2-4. kép), ravatalozás; más részük igazolványkép (5-6. kép), emlékképek, családi képek (7-12. kép). Ezeket többnyire az ünnepi viselet, ruhadarabok használata (megmutatása, megörökítése) jellemzi. A teljes anyagot uralja a gyűjtés okát jelentő, háborús időszakban történő családi „fényképezkedés”, a frontra készülő (vagy retusált formában jelen lévő), katonaruhás családtaggal készült (13. kép) vagy a férfiak nélküli nőket, gyerekeket megörökítő, frontra küldendő családi emlékfotó (14-17. kép). Ezek a felvételek nem ünnepi alkalomból készültek, nagyban jellemzi őket a hétköznapi öltözet. A néprajzos, elsősorban viselettörténeti szempontú válogatás miatt alig-alig találunk településképet, az adott helység kulturális, társadalmi vagy iskolai életét reprezentáló fotográfiát, elvéve egy-egy mesterséget bemutató felvételt az anyagban.





5. Borsy Béla: *Portrékészítés*. Rákospalota, 1910-es évek, 9x12 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 32909



6. Borsy Béla: *Portrékészítés*. Rákospalota, 1910-es évek, 9x12 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 32861



7. Solti Kálmán: *Nők viseletben Aszód környékéről*. Szokatlan, hogy oldalról és nem szemből fényképezte őket. Aszód, 1910-es évek, 12x16,5 cm üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 38716



8. Ismeretlen: *Fiatal pár, háttérben várakozó (?) batus asszony.* Salgótarján, 1910-es évek, 9x12 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 41580



9. Kumpf Antal: *Püspöki lány viseletben.* Háttérben a festett háttér sérülése. Magyaróvár (?), 1910-es évek, 13x18 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 48530



10. Sztanok Ödön: *Testvérek, a háttérben az édesapa (?) leskelődik.* Pásztó, 1910-es évek, 10x15 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 48753



11. Bartizek testvérek: *Kovácsvágási család.* Sátoraljaújhely, 1910-es évek, 12x16,5 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 25412



12. Hirling Ernő: *A gödöllői fényképész kiszálláson, idős házaspárról egy koporsóraktár előtt készített felvétele, háttérben utazó paraván.* Valkó, 1910-es évek, 12x16,5 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 31269



13. Sörenstein Béla: *Pápa vidéki leány viseleten.* Mellette két katona, jól látszanak az árnyékolók. Pápa, 1910-es évek, 12x16,5 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 37415



14. Prohászka János: *Család.* A kép előterében fényképezőgép, háttérben az összetolt háttér. Kiszárdá, 1914–1919 között, 12x16,5 cm üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 28575





15. Vámos Aladár: *Cserhátvarsányi család*. Az édesapa feltelhetően a fronton, háttérben a műterem kirakata. Balassagyarmat, 1914–1919 között, 12x16,5 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 28939



16. Kirschweng Lajos(né): *Családi kép*. A festett háttérrel tartó személy is látszik. Bicske, 1914–1919 között, 13x18 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 30154



17. Schrantz Ferenc: *Család nőtagjai viseletben*. A műterem asztalkáján pozitív képek hevernek. Tolna, 1914–1919 között, 13x18 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 46894

Fotótörténeti vonatkozását tekintve több olyan műterem negatív anyaga őrződött meg (esetenként több száz felvétel) a gyűjtés révén, melyekből elvéve, egyáltalán nem vagy leginkább használatból származó pozitív került más közgyűjteménybe. A fényképészműtermek típusa, felszereltsége széles skálán mozog (18. kép, illetve 4., 6., 15. képek): a kor legmodernebb felszerelésével ellátott országos hírű műtermektől (például Békés Gyula, Fanto család vagy Mathea Károly műterme) az elsősorban szegényebb társadalmi rétegeket kiszolgáló (de saját verzóval ellátott pozitívokat adó, 2. kép) fotósokon át a más főfoglalkozás mellett, a lakóház verendáján, tornácán vagy udvarán működő fényképészekig.

A megrendelőnek átadott nagyítások – természetesen – a fényképész által korigált fotográfiák. A negatívak a környezetet, a képkészítés valódi milióját, a műterem később láthatatlanná váló részleteit is megmutathatják, ily módon egy vágatlan anyagot jelentenek a pozitív képekhez képest. A különféle technikai felszereltséggel és hátterekkel működő műtermek, fényképészetek az üvegnegatívok tanulsága alapján a festett hátterekkel, kellékekkel, beállításokkal leginkább pol-

gári környezetet imitálták. Ez a legtöbb esetben nem volt összhangban a fotózásra érkező parasztpolgárok, parasztok, cselédek stb. otthonával. A fotózás alkalmával a szereplők a legtöbb esetben gondosan összeállított, a helyi jelrendszerben értelmezhető (ünnepi) viseletet öltöttek.<sup>34</sup> Kunt Ernő paraszti fényképhasználatról szóló fotóantropológiai írásában megállapította, hogy „a hivatásos fényképészek műtermei [...] tulajdonképpen a privát és a nyilvános szféra sajátos zsilipkamrái, átváltoztató műhelyei voltak.”<sup>35</sup> A tanulmányhoz válogatott, földrajzi egységek, viseletfajták és fényképész műhely típusok széles tárházát mutatják a röviden bemutatott fotóállományok. A vágatlan negatívak ezt a zsilipkamrát, a műtermek környezetét és atmoszféráját idézik fel. A képek jól demonstrálják azt az ellentétet is, mely a paraszti, parasztpolgári társadalom tagjai és a polgári hátterek, kellékek között feszültek. Ugyanakkor azt az esetlegességet is jelzik, ahogyan egy-egy kisebb térben, udvaron, tornácán egy-egy fényképész küzd a valódi műterem és fényképészeti kellékek hiányával (pld. 1., 3., 4., 9., 10., 11., 12., 13., 15., 16. képek).

18. Steindl Károly (?): Steindl Károly műtermének utcai bejárata reklámtáblával és kirkakkal. Az ajtóban a fényképész (?), Körömend (vidéke), 1910-es évek, 9x12 cm, üvegnegatív @ Néprajzi Múzeum, F 41657



- <sup>1</sup> FOGARASI Klára: „Fényképgyűjtemény”, FEJŐS Zoltán (főszerk.): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2000, 729–776. (ebben: 740., 741.)
- <sup>2</sup> Levél a miniszterhez 25.000 korona gyűjtési pénz tárgyában. (Néprajzi Múzeum Iratai – továbbiakban NMI, 34/1921.)
- <sup>3</sup> Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának tisztviselői által az 1921 év első felében végzett gyűjtőújáról (NMI, 55/1921.)
- <sup>4</sup> Jelentés Fejérpataki László főigazgatónak a Néprajzi Osztály tisztviselői által 1921. év első felében végzett gyűjtőutakról (NMI, 55/1921.)
- <sup>5</sup> Uo.
- <sup>6</sup> Közülük Györffy István 23, id. László Gyula 21, Madarassy László 19 településen fordult meg. Például: László Gyula: „Szabadszállás – Jánoshalma – Bácsalmás – Dunaföldvár gyűjtőút; lemezekért: 440+300+240 korona; személyi kiadások (Szabadszálláson 1, Jánoshalma-Bácsalmáson 3, Dunaföldvárott 2 nap, összesen 6 nap alatt) hordárdíjak, kocsidíjak, nyugta bélyegek, ruhatár díj a Keleti p. u. és ás vegyes kiadások 3614.” (Gyűjtőutakról előszámoló, NMI, 73/1922.)
- <sup>7</sup> Egyes esetekben a fotós személyesen adta át a múzeumnak az anyagot, ekkor jellemzően ajándékként és nem vásárlásként került be az anyag (például: Glücker József, Szentmán Imre, Sente Géza, Szentgyörgyvári Károly, Völker és Tolnai).
- <sup>8</sup> A fényképgyűjtemény 1894-ben kapott önálló leltárkönyvet.
- <sup>9</sup> Az 1921. évi negyedéves jelentések (NMI, 32/1921) és 1922. év negyedéves jelentései (NMI, 31/1932).
- <sup>10</sup> NMI, 55/1921 (lásd 3. lábjegyzet) és a *Kimutatás Fejérpataki László főigazgatónak a 25000 korona elköltéséről* (NMI, 67/1921) tartalmazza az eladók nevét, vonatkozó település nélkül. Az iratanyagból teljes mértékben hiányoznak: Brenner Testvérek, Dora László, Fanto, Goldstein R., Horváth Viktor, Langsfeld (Mór) fiai, Lintner Ferenc, Maár Róza, Mathea Károly, Nesselroth Bernát, Rovácsék (Récssei) Pál, Rutkay és Vitnay, Steindl Károly, Tumppek Mihály, Vajda Dóri, Vámos Aladár, Wurzinger fotószalon.
- <sup>11</sup> Az egyes műtermek beazonosításával kapcsolatban köszönöm Cservenák Péter, Fejér Zoltán, Illés Péter, Kothenz Kelemen, Kunics Zsuzsanna, Megyeri Anna, Mészáros Irén, Odler Zsolt, Szabó Magdolna, Székelyné Körösi Ilona, Szojka Petronella segítségét.
- <sup>12</sup> SZAKÁCS Margit: *Fényképészek és fényképszemlétermek Magyarországon 1840–1945. Adatok a Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtárának gyűjteményéből*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1997.
- <sup>13</sup> ALBERT Iván: „Amiről a fénykép mesél. A bajai fényképészet rövid története 1945-ig”, *Bácsország*, 2005/3. 40–42. o.
- <sup>14</sup> BATA Tímea: *Műtermi fotózás Békés megyében (1872–1921)*. Válogatás a Néprajzi Múzeum vidéki fényképszemlétermeinek gyűjteményéből, Budapest, Néprajzi Múzeum, 2018.
- <sup>15</sup> DURKÓ Károly – DURKÓ ILLÉS Bernadett – BALLA Tibor: *Gyula régen és ma XI. Gyulai fényképészek (1896–2014)*, Gyula, Gyulai Évszázadok Alapítvány, 2014.
- <sup>16</sup> BATA Tímea: „A »német kisasszonyok« fotói a Néprajzi Múzeumban: a Weissbach nővérek és a matyó viselet”, Fislí Éva (szerk.): *Fotográfusnők. A Magyar Fotótörténeli*

- Társaság 2017. évi konferenciájának köteté*, Budapest, Magyar Fotótörténeli Társaság (www.mafot.hu) – megjelenés előtt.
- <sup>17</sup> T. KNÓTIK Márta: *Fényírók és fényírdák Szegeden (1859–1913)*, Szeged, Móra Ferenc Múzeum, 2009.
- <sup>18</sup> KAPOSZI Endre: *Fotográfusok Esztergomban a XIX. és a XX. században. Komárom megye fotótörténete*, Tatabánya, 1987.
- <sup>19</sup> NAGY István: *A győri fotográfia 150 éve*, Győr, 1994.
- <sup>20</sup> DEMETER Pál: *Egri fényírók és fényírdák. Az egri fényképezés kezdetei 1854–1914*, Eger, Demeter Pál kiadása, 2017.
- <sup>21</sup> BERTA Ferenc: *A fényképszípar 150 éve Szolnokon 1852–2002*, Szolnok, 2002.
- <sup>22</sup> MÁCZA Mihály – PUSZTAI Ágota – FÜRÉSZNÉ MOLNÁR Anikó: *Fotográfusok Komáromban, Tatán, Tatabányán, Komárom megye fotótörténete*, Tatabánya, 1988.
- <sup>23</sup> REZNAK Erzsébet: „Fényképészek és műtermek Cegléden”, Soós Sándor (főszerk.): *Gazdaság- és társadalomtörténeli tanulmányok, Studia Comitatus 25*. Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1995, 265–306.
- <sup>24</sup> SZÉKELYNÉ KÖRÖSI Ilona: *A Fanto fotó Kecskeméten. Egy fényképész dinasztia emléke*, Kecskemét, 2014.
- <sup>25</sup> HÁRS József: *A fényképezés története Sopron városában 1840–1857*, Kézirat, A szerző internetes oldalán publikálva. [http://harsjosef.wahavi.hu/sites/harsjosef.wahavi.hu/irasok/palyazatok/1984\\_a\\_fenykepzes\\_tortenete\\_Sopron\\_varosaban.pdf](http://harsjosef.wahavi.hu/sites/harsjosef.wahavi.hu/irasok/palyazatok/1984_a_fenykepzes_tortenete_Sopron_varosaban.pdf)
- <sup>26</sup> Rupperecht Mihály lánya (?).
- <sup>27</sup> V. KÁPOLNÁS Mária: „Az első fényképészek és műtermek Tolna megyében 1870–1914”, *A Wosinszky Mór Múzeum Évkönyve 24*. Szekszárd, Wosinszky Mór Megyei Múzeum, 2002, 385–442.; V. KÁPOLNÁS Mária: „Fényképészek és műtermek Tolna megye Központi járásában” *A Wosinszky Mór Múzeum Évkönyve 36*. Szekszárd, Wosinszky Mór Megyei Múzeum, 2014, 507–546.
- <sup>28</sup> V. KÁPOLNÁS Mária: „Bátaszék első fényképező Rovácsék (Récssei) Pál 1842–1926”, *MAFOT Apertura 30*. 2014/September. [http://mafot.hu/apertura\\_bataszek-elso-fenykepese-recese-rovacsek-pal-1842-1926.html](http://mafot.hu/apertura_bataszek-elso-fenykepese-recese-rovacsek-pal-1842-1926.html).
- <sup>29</sup> ÜRMÖS Lóránt: *Régi pápai fényképészek. A vizit és kabinetképek korszaka 1864–1935*, Pápa, Jókai Mór Városi Könyvtár, 2014.
- <sup>30</sup> V. FOODOR Zsuzsa: „»Isten áldja a tisztelt ipart.« Iparosélet Veszprémben a két világháború között”. *Veszprémi múzeumi értesítő*, Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság, 1989.
- <sup>31</sup> MEGYERI Anna: „Fényírdák, fényképészek, amatőr fotográfusok Zalaegerszegen, a dualizmus idején”, *Zalai Múzeum 22*. 2015, 147–200.
- <sup>32</sup> MEGYERI Anna: „Vajda Dóri (1880–1944) fényképész és családja emlékezete”, *Pannon Tükör 2015/3*, 6–11.
- <sup>33</sup> A mezőkövesdi Weissbach Rilly és testvére, Róza műtermébe legalább 17 településről jártak (BATA Tímea: „A »német kisasszonyok« fotói a Néprajzi Múzeumban: a Weissbach nővérek és a matyó viselet”, l. m.)
- <sup>34</sup> A paraszti műterem- és fotóhasználatról bővebben KUNT Ernő: *Fotóantropológia*, Budapest-Miskolc, Kunt Ernő örökösei, 1995.
- <sup>35</sup> KUNT Ernő: l. m., 39.



# Magyar fotótörténet sorozat



1-2. kép: Az önálló fényképészek számának alakulása a 20. század első két évtizedében.

3. kép: A női fényképészek térfoglalása országosan és Budapesten

Az előző *Fotóművészet* számban láthatóvá vált, hogy a hivatásos fényképészek tábora a képzettséget, szakmai felkészültséget tekintve mennyire heterogén volt 1920-ban Magyarországon.

Az akkori népszámlálás adatai szerint 809 önálló kereső működött fényképészként (625 férfi és 184 nő). Az ezen a területen dolgozó tisztviselőkkel, és egyéb segédszeméllyel együtt a keresők száma összesen 1909 fő volt. A keresők és eltartottak együttesen 3428 főt tettek ki; ennyien éltek tehát a trianoni országban valamilyen formában a fényképezésből.

Budapesten 277 önálló fényképész dolgozott (204 férfi, 73 nő). A tisztviselőkkel és egyéb segédszeméllyel kiegészítve a keresők száma összesen 776 fő volt. Az eltartottak száma: 511. Így 1920-ban Budapesten 1287 főnek adott kenyeret a fényképezés.<sup>1</sup>

Ez a statikus helyzetkép. Figyelmet érdemlő, hogyan, ilyen történeti dinamika mentén alakult ki ez a helyzet?<sup>2</sup> (1–2. kép)

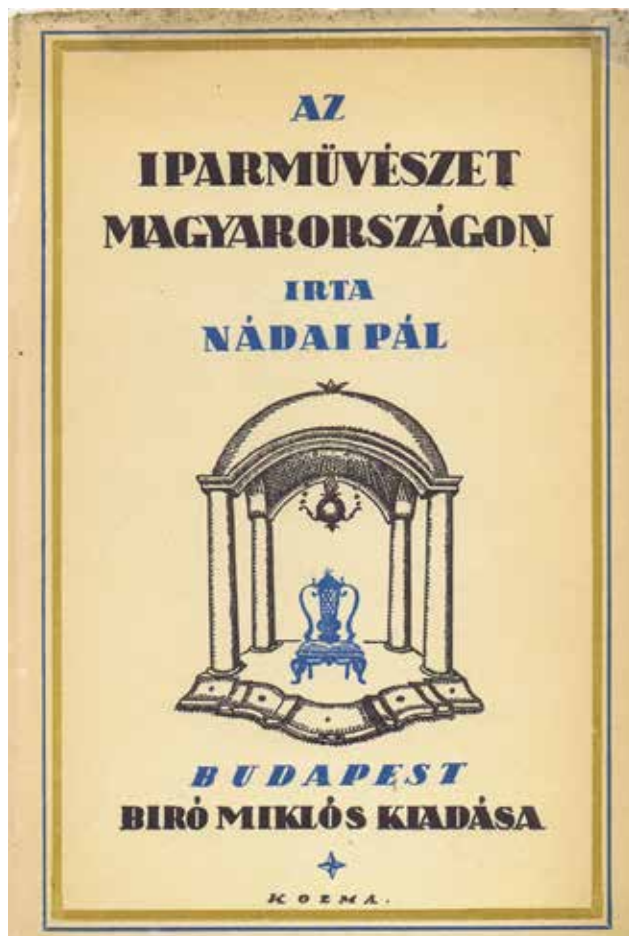
Hangsúlyozni kell, hogy az 1920-as adatok már a Trianon utáni állapotokat tükrözik. A számok tehát egy a korábbinál jóval kisebb országra vonatkoznak. A diagramokból leolvasható a fejlődés felgyorsulása a huszadik század második évtizedében. Különösen szembetűnő a nők térfoglalásának tempója. (3. kép)

„Magyarország feldaraboltatásának idején, 1920 nyarán készült el ez a könyv” – olvashatjuk Nádai Pál *Az iparművészet Magyarországon* című munkájának elején. (4. kép) A kis kötet egyik rövid fejezete a „Fényképező-művészet” címet viselte (eredetiben így, kötőjelesen). Az iparművészeti keretbe foglalás a századvég és a századforduló szakmai rendszer-felfogására megy vissza, ennek elemzése az akkori idők vizsgálatának tárgya lehetne. A jelenlegi művészettörténet-írás a képzőművészettel rokonítja a fotóművészetet.<sup>3</sup>

Az 1881-ben született Nádai (1902-ig Neumann) fotográfiaival kapcsolatos munkássága eddig eléggé kívül rekedt a magyar fotótörténet-írás figyelmén.<sup>4</sup> Itt kell megjegyezni, hogy a hazai fotókultúra akkortájt (sem) bővelkedett elméleti és történész szakemberekben. A korábbi generációból Lyka Károly (1869–1966) ebben a tekintetben sajátos pályafutást mondhatott magáénak. Ő a huszadik század első évtizedében a hamburgi Kunsthalle igazgatója, Alfred Lichtwark (1852–1914) nyomdokain haladva bevallottan elkötelezte magát a festői fényképezés mellett.<sup>5</sup> A képző- és fotóművészeti avantgárd térhódítása után – talán összefüggésben az előbbiekkal – többé nem publikált elvi igényű fotográfiai tárgyú írásokat.<sup>6</sup> A Nádainál fiatalabb Hevesy Iván (1893–1966) csak a harmincas évek elejétől foglalkozott írásban is a fényképezéssel.<sup>7</sup> A valamivel még fiatalabb Rabinovszky Máriusz művészettörténész (1895–1953) érdeklődése ekkor még nem terjedt ki a fotográfiára. Egy 1926-ban kelt írásában ő is az iparművészet körébe sorolta a fényképezést.<sup>8</sup> Ismeretes, hogy Rabinovszky a táncművész Szentpál Olga férjeként intenzíven foglalkozott a táncfényképezés kérdéseivel is.<sup>9</sup> Kevésbé köztudott, hogy ő volt azon ritka hazai kortársak egyike, aki később Moholy-Nagy fotográfusi alkotómunkáját is nagyra értékelte.<sup>10</sup> Az 1903-ban született Genthon István művészettörténész Pécsi József baráti körének tagjaként ugyancsak elismerőleg tekintett a fotóművészetre, közelebről Pécsi munkásságára,<sup>11</sup> ez azonban már a későbbi történet része volt.

Ezek tükrében kell Nádai könyvrészletét legalább vázlatos elemzés tárgyává tenni. Előjáróban idézzük fel, hogy az 1909-ben bölcsészdoktori címet nyert szerző 1912-ben részese volt egy hatalmas vállalkozásnak. *Az iparművészet könyve* című egyetemes szintézis (I. kötet: 1902; II. kötet: 1905.; III. kötet: 1912.) utolsó kötetében Nádai Páltól származott az *Iparművészeti törekvések a huszadik században* címet viselő zárófejezet.

A háromkötetes összefoglalás 1902-ben megjelent bevezetőjében a szerkesztő Ráth György így fogalmazott: „Föltétlen szabály volt, hogy olvasóink minden



4. kép: Nádai Pál: *Az iparművészet Magyarországon* című könyvének borítója

egy iparművészeti ágról, melyet hazánkban kisebb vagy nagyobb mértékben művelnek vagy műveltek, részletes képet nyerjenek, a mennyiben [eredeti írásmód szerint] azt az ismert és ez alkalommal fölkutatott, bár többnyire hézagossá tette. Az egyetemes áttekintés keretében bemutatott iparművészeti ágak között mindezek mellett a fotóművészet akkor nem szerepelt, az 1920-as Nádai könyvben a magyar viszonyokra vonatkoztatva azonban már igen. A különbség mögött feltehetőleg a fényképezés művészeti lehetőségeinek elismerési folyamata állt. Erről szólva tehát strukturális jelenséggel állunk szemben. Látható, hogy Lyka mellett Nádai is már akkor Lichtwark olvasói közé tartozott. Egy erről árulkodó részlet arra is utalt, hogy a Kunsthalle igazgatója nyitottá vált a fotográfiára. [Eredeti írásmóddal:] „A művészi nevelésnek egyáltalában egész könyvtárra való irodalma keletkezik a múlt század utolsó két évtizedében és Konrad Lange mellett, a ki a művészi nevelést nemzetgazdasági fontosságúnak véli, főleg az iparművészeti termelés miatt, feltűnik Lichtwark az ő kedves, finomízlésű, bár kissé

németes dilettáns-tenyésztésével. A természetbe való kirándulások, a virágok szeretete, a régi házak, kertek, városrészek szeretetteljes gondozása, ápolása, a rajzó-ló-blokkal felszerelt amateur-turistika, a fotográfálás népszerűsítése, a könyvkötés és keramika legegyszerűbb dekoratív eljárásai amatőrök kezén, ekkor válnak oly népszerűekké, kivált Hamburgban és vidékén [...]”<sup>13</sup> Egyszer sort kell keríteni annak alaposabb vizsgálatára is, hogy Lichtwark konkrétan milyen hatást gyakorolt a magyar fotókultúra művelőire. Jelen sorozat egyik későbbi tanulmányában látható lesz, hogy a nézetei nemcsak az elmélet embereit érintették meg nálunk.

A magyar iparművészetről szóló Nádai könyvrészlet érdekessége, hogy a szerző a „Fényképező-művészet” című fejezetben némi tartalmi és tördelési módosítással *A Fény* elnevezésű, széles körben ismert szakmai folyóiratban három évvel korábban megjelent *Művészi fényképek* című cikkét adta közre.<sup>14</sup> Bár Nádai mind az 1917-es cikkében, mind az 1920-as megjelenésű könyvében a magyar fényképezéssel foglalkozott, de nem nacionalista köldöknéző közelítésben tette ezt. Ebben feltehetőleg szerepe volt annak a nemzetközi tájékozottságnak is, amelyről a korábbi egyetemes iparművészet-történeti értekezése tanúskodott.

A cikk, illetőleg a könyv fénykép-fejezete az akkori pesti fényképész kirakatok látványának megidézésével indult. Nádai véleménye könyörtelenül kritikus: „...ma a rózsaszínű felhőket kell megfizetni, a preraffaelita módon befestett hátteret, a drapériákat, amelyek úgy omlanak le a rőthajú milliomosné mögött, mint Romney-portrékon.”<sup>15</sup> A „kirakat morált” metsző élességgel elítélő szakíró „a mesterség becsületes tudásának biztos alapjait” hiányolta.<sup>16</sup> „Nem volt az mindig így” – folytatta eszme-futtatását Nádai. A hetvenes, nyolcvanas, kilencvenes évek silány, eliparosodott fényképtermelése ellenében ő a hatvanas évek – mondhatni a hőskor – hazai fényképezését dicsérte, felidézve „egy szerény, dadó, de nemes fotografus-tudást”, amelynek képviselői közül az egykor Waldmüller tanítványt, a festő Borsos Józsefet és fotográfusi munkásságát emelte ki.<sup>17</sup> Ha ennek hallatán a fotókultúra magyar híveiben ismertség érzet keletkezik, az nem ok nélkül való. Nálunk valószínűleg előbb olvasták Walter Benjamin nevezetes művét, *A fényképezés rövid történetét*<sup>18</sup> Nádai könyvébenél. Az esszéírás német klasszikusa igen hasonló módon járt el, amikor az egyetemes hőskor alkotója, David Octavius Hill teljesítményét állította szembe a későbbi, üzletiessé vált fényképezéssel. Benjamin elhíresült szövege 1931 őszén jelent meg először a *Literarische Welt* hasábjain. Ha Nádai 1917-es cikkét is figyelembe vesszük, akkor

azt mondhatjuk, hogy fent idézett gondolatmenetével a magyar szakíró közel másfél évtizeddel előzte meg a nagynevű német szerzőt. Egy ilyen előzés – valljuk be őszintén – nem gyakori jelenség a hazai művészeti irodalomban.

A „lankadság” korát, vagyis a 19. század utolsó három évtizedét Nádai olyan vitriolos hangvétellel és érzéketlenül minősítette, hogy érdemes hosszabban idézni. „Hiszen ismerjük őket [az évtizedeket] a plüssbe kötött családi albumokból. Minálunk is úgy volt, mint széles e világon: a vászonra festett Balaton vagy Chiemsee volt a háttér, az előtérben pedig egy csomagolópapírosból készült yachtban ült a család: apa anya és gyermekeik. Az anyag hazugságok, az esztergályozott barokk ebédlő, a kulisszarongy, a pappendekli-ballusztrád, a Makart-csoikor, mindaz, a sok ízléstelen surrogatum, mely anyáink szalonjait fülledtette, a fotografikus vallomásokon ott van.”<sup>19</sup> Ehhez a véleményhez – ha az esszé műfajának megfelelően valamelyest színesebb fogalmazás is – kísértetiesen hasonlít Benjamin 1931-es szövegrészlete. „Ez volt az a kor, amelyben telni kezdtek a fényképalbumok. Leginkább a lakás legfagyosabb részein, a fogadószoba konzoljain vagy egy lábú asztalkán helyezkedtek el: disznóbőr-kötésű könyvek visszatartó fémverettel és ujjnyi vastag, aranykeretes lapokkal, s ezekben bolondosan redőzött vagy zsinórozott alakok oszlottak el – Alex bácsi és Riki néni, Trudika, amikor még kicsi volt, papa az első szemeszterben, és végül, hogy teljes legyen a szégyen, mi magunk: mint szalontiroliak, jódlizva, kalapunkat odamázolt havasok felé lengetve, vagy mint ügyes kis matrózok, a testsúlyt hordozó és nem hordozó lábat – mint ahogy illendő – egy politúros oszlopnak támasztva.”<sup>20</sup>

Nádaihoz visszatérve: a magyar szerző három korszakra tagolta a fényképezés múltját; a hőskor, majd az üzletiesség évtizedei után harmadszorra elismerőleg szólt a századforduló eredményeiről.<sup>21</sup> „S mialatt ez a lejáratás utolsó akkordjaihoz közeledett, a távolból feltűnt a fotóművészet reneszánsza: a professzionátus lelketlenségének megváltása az amatőrök alkotóerejével [...] Itt szinte egyik napról a másikra meghódoltak neki maguk a hivatásos fényképezők is.”<sup>22</sup> Nádai minőségérzékének bizonyítéka, hogy a harmadik korszak magyar alkotói közül – kortársként! – kiket emelt ki: Székely Aladárt (akinél Dührkoop hatást vélt felfedezni), Máté Olgát (aki Székelynél „dekoratívabb, festőibb és szenzibilisebb”), Pécsi Józsefet – „Senki ma fotóművészzel foglalkozó professzionátus és amatőr – sem nálunk sem egyebütt – nem veszi nálánál komolyabban a maga metierjét.” Miközben ez a fejezet Pécsi munkásságával foglalkozott a



5. kép: Vinzenz Katzler: *A királyi család Gödöllőn, 1871.* Színezett metszet, gysz., 5740/2. Forrás: Gödöllői Királyi Kastély



6. kép: *A Horthy-család a gödöllői kastély előtt, Vasárnapi Ujság, 1920/18. (szept. 26.) 207.*



legnagyobb terjedelemben, még finom bírálatot is tartalmazott: „Képeim, melyekben hihetetlen gondosság, nagy összefoglalóerő, kiváltkép pedig komponálóerő van, olykor túlteng az esztéticizmus.”<sup>23</sup> A nagy háború fájdalmas veszteségeként emlékezett meg Nádai az „igen tehetséges építész-fotográfus” Petrik Albertről. „Vagy háromezer lemezt hagyott hátra örökül egy békésebb és boldogabb nemzedéknek s minden fényképfelvételén valami nemes pietás volt érzékelhető.”<sup>24</sup>

Nádainak feltűnt a női fényképészek számának korabeli növekedése is, amit ő kritikusan értékelt [eredeti írásmóddal]: „[...] ah, félő, hogy tulsok jó háziasszony hagyta magát objektív szükség nélkül az objektív kifejező-területére csábítani.”<sup>25</sup>

Az *iparművészet Magyarországon* kötetben fotóalkotás nem szerepelt illusztrációként; a többi művészeti ágat pár (fény)kép is reprezentálta. Lehet, hogy az egyenran-

gúsítás ekkor még félúton volt?

1920. szeptember 26-án a *Vasárnapi Ujság* (eredetiben rövid U betűvel írva) címdalán és belsejében két szignálatlan felvétel jelent meg. (6., 7. kép) A képek – Horthy kormányzó családostól a gödöllői kastély parkjában – közlése egyértelmű politikai funkciót töltött be.<sup>26</sup> A cél: szentesíteni a nagyközönség előtt, hogy Horthy Gödöllő „elfoglalásával” is a király helyére lépett. Bájos párhuzamként lehet felidézni ehhez az osztrák Vinzenz Katzler grafikus (1823–1882) *A királyi család Gödöllőn* című képét (1871). (5. kép) Horthy az uralkodói allűröket általában is Ferenc József „lábainál” sajtáthhatta el, amikor 1909 és 1914 között a bécsi udvarban szárnysegédként a császár és király napi közelségében volt funkcióban. Kérdésként vethető fel: vajon látta-e a későbbiekben a közel ötvenéves Katzler képét?



7. kép. Horthy Miklós kormányzó családjával a gödöllői parkban, Vasárnapi Ujság, 1920/18. (szept. 26.) [205.]

Érdemes figyelni arra, hogy a kormányzó a *Vasárnapi Ujság* belső fényképén keresztbe tett lábbal ült. A póz értelmezése elég kézenfekvő: ez az otthonosság kifejeződése volt. Bár a kép megjelenése szeptember végi, a felvétel valószínűleg még augusztusban készült – ha nyár, akkor Gödöllő, mint egykor Ferenc József idejében.

Ugyancsak szeptember 26-án adták közre az 1920. évi XXV. törvényt.<sup>27</sup> A *numerus clausus* (zárt szám) néven hírhedté vált szabályozás főképpen a zsidó fiatalok továbbtanulási lehetőségeinek szűkítését szolgálta. Fotográfiai felsőfokú képzés abban az időben Magyarországon nem lévén ez a törvény a fotográfus szakmát közvetlenül nem szegényítette. Áttételesen azonban a fotókultúra szempontjából is káros volt. A *numerus clausus*, vagyis a hazai korlátozás miatt külföldön tanuló ifjak számát illetően több évet összegezve a szakirodalom 3300 főről emlékezik meg.<sup>28</sup> Föltehető, hogy közöttük számosan voltak a fotográfia iránt érzékeny, alkalmasint maguk is fényképező fiatal intellektuelek, akik közül sokan a magyarországi kulturális élet végleges veszteségét jelentették.

1920. október 9-én *Ötezer korona egy fénykép. „Barátságos arcot kérek”* címmel egy korszakfestő cikk jelent meg a *Pesti Napló*-ban. Politikai napilapként ettől az orgánumtól és újságírójától nem lehetett különösebb fotográfiai tájékozottságot elvárni, a névvel nem jelölt szerző azonban vagy elég járatos volt a fotográfia világában, vagy jó informátorai voltak. Amit írt, azon kívül, hogy érzékletesen tükrözte az 1920-as esztendő nyomasztó inflációs viszonyait, alapos szakmai ismeretekről is tanúskodott. A cikkíró tudta, hogy mi a *vizitportré*, ismerte a *kabinetkép* fogalmát, használta a *modern kép* kategóriáját – 24x18 centiméterben adta meg ennek adatait –, ismerte, hogy a fotópapírokról szólva mit jelent a *könyv* (egy könyv 24 db ívet tartalmazó papírcsomag volt; az ívek többféle méretben készültek, a fotográfus igényei szerint választott közülük).

A *Pesti Napló* szerzője a hivatásos fényképészekről szólva némileg ironikusan megkülönböztette a finom műhelyekben dolgozó „művészek”, az „ifjítók”, a „negédesek” csoportját a Rákóczi- vagy Király utcai, tehát az átlagos polgári fényképészekétől. Az előbbieket művészkednek a megrendelő arcképével (vagyis ideális megjelenésűvé varázsolják a lefényképezett személyt, ebben bizonyára szerepe volt a megszépítő retusnak is), és ezt érvényesítik áraikban, mondta a cikk írója. Konkretizálta is, mennyit kérnek a különböző méretű fényképekért a „finomabb”, és mennyit a „polgári” műhelyekben. Mivel 1920-ban az infláció, bár ekkor még nem csúcsra járt, de már erősen érvényesült (januárban például egy kiló fehér kenyér hét és fél, októberben pedig tizenhat koronába került), érdemes kissé profán módon a fényképarákat összevetni néhány élelmiszer-cikk árával, hogy érzékletessé váljanak számunkra: milyen költségekkel járt a fényképkészítés 1920 októberében.

A cikk írója panaszosan számolt be a képek árairól, ugyanakkor igyekezett igazságosan eljárni; néhány adattal vázolta a fényképészek akkori anyagi gondjait is. Az a *könyv*, amelyből mintegy 50 darab modern nagyságú kép készülhetett, és 12 modern nagyságú lemez 1000–1000 koronába került. A felhasználó nyersanyagokat, s az egyéb bekerülési költségeket is számba véve „[...] három darab »modern« nagyságú kép, amelyért 400 koronát kap, 350 koronába kerül a fényképezésnek.” [Kiemelés az eredeti szövegben.] – Mármint a „polgárinak”, mert az „előkelő” ennek háromszorosát is elkéri. „A fényképészek élete is olyan tehát, mint a mai élet általában: erős küzdelmek és szédítő magasságok kontrasztja áll egymás mellett. Nincs olyan nagy papíros, amelyre ezt a különbséget le lehetne fotografálni” – fejezte be stílszerűen írását a *Pesti Napló* tudósítója.

## Fényképezési árak 1920 októberében Budapesten (a cikk adatai szerint).

Fényképezés	vizitképek (3 db)	kabinet képek (3 db)	„modern” kép mérete: 18x24 cm (3 db)	képméret: 60x50 cm (1 db)
„Művészek, újítkók, negédesek”	nem készítenek ilyen	800 korona	1200–1500 korona	2000 korona
A Rákóczi úton vagy a Király utcában	50 korona	200 korona	400 korona	nincs ár

## Élelmiszercikkek vásárcsarnoki árai koronában Budapesten 1920 októberében (a korabeli hivatalos statisztika szerint).

Marhahús – vesepecsenye, rostélyos azonos árban (1 kg)	Sertéskaraj (1 kg)	Ponty (1 kg)	„Teljes” tej (1 liter)	Centrifugált vaj (1 kg)	„Nullás” liszt (1 kg)	Fehér kenyér (1 kg)
94,00	121,5	78,75	10,00	146,00	42,00	16,00

## Mit lehetett kapni 3 db kabinetkép áráért 1920 októberében egy vásárcsarnokban Budapesten?

Fényképezés	Marhahús – vesepecsenye, rostélyos	Sertéskaraj	Ponty	„Teljes” tej	Centrifugált vaj	„Nullás” liszt	Fehér kenyér
„Művészek, újítkók, negédesek”	8,51 kg	6,58 kg	10,15 kg	80,00 liter	5,47 kg	19,00 kg	50,00 kg
A Rákóczi- vagy a Király úton	2,12 kg	1,64 kg	2,53 kg	20,00 liter	1,36 kg	4,75 kg	12,50 kg

A tanulmány előkészítésének segítői: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Központi Statisztikai Hivatal Könyvtára, Kunstbibliothek Berlin, Lengyel Beatrix PHD tárigazgató Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, Országos Széchényi Könyvtár, Dr. Papházi János múzeumi osztályvezető Gödöllői Királyi Kastély.

<sup>1</sup> Az 1920. évi népszámlálás. Harmadik rész. A népesség foglalkozása részletesen, Budapest, Magyar Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1926. 10–11.; 183.

<sup>2</sup> Források: a fentebb idézett 1920. évi adatokon kívül 1910-re vonatkozólag: A Magyar Szent Korona országainak 1910. évi népszámlálása. Harmadik rész. A népesség foglalkozása részletesen, Budapest, Magyar Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1914, 18.; 455.; A Magyar Szent Korona országainak 1900. évi népszámlálása. Negyedik rész. A népesség foglalkozása részletesen, Budapest, Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1905, 18.; 582.

<sup>3</sup> A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet, főszerk. SISA József, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Központ, Osiris Kiadó, 2018. – FARKAS Zsuzsa 401–410.; FÖLDI Eszter, 734–736.; CSÉNGELNÉ PLANK Ibolya, 751–767. Így volt ez már akkor is, amikor akadémiai szintézisekben először BEKE László írt az 1945 előtti magyar fotóművészetéről: Magyar művészet 1890–1919, I. köt., szerk. NÉMETH Lajos, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981, 539–545.; Magyar művészet 1919–1945 I. köt., szerk. KONTHA Sándor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985, 537–540.

<sup>4</sup> Mai ismereteim szerint csak E. CSORBA Csilla hivatkozott rá a Máté Olgáról írt monográfiájában: Máté Olga fotóművész: »Nagy asszonyi dokumentum«, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Helikon Kiadó, 2006, 33., 66.

<sup>5</sup> LYKA Károly: „Fényképezés és művészet”, A művészi fényképezés évkönyve, 1906., szerk. KOVÁCS Elemér, PURCELL Béla, STERNÁD Béla, Budapest, „Patria” Irod. Váll. és Nyomdai Részv. Társ., 1906, 7–17.

<sup>6</sup> Legáltalában is a Lyka-bibliográfia nem tartalmaz ilyen, bár meg kell említeni, hogy ez a bibliográfia a fentebb hivatkozott Lyka írást sem ismeri: Lyka Károly írói munkássága: Lyka Károly emlékkönyve. Művészettörténeti tanulmányok, szerk. PETROVICS Elek, Budapest, Új Idők Irodalmi Intézet RT. (Singer és Wolfner), [1942], 325.

<sup>7</sup> Hevesy Iván és a fotográfia kapcsolatának kezdeteiről BÀN András egyik könyvében egy egész fejezetet írt: Hevesy Iván figyelme a fotográfia felé fordul: A vizuális antropológia felé, Budapest, Typotex, 2008, 107–129.

<sup>8</sup> Rabinovszky 1926-ban közreadott egy elvi igényű cikket, amely a mai napig nem kapott kellő figyelmet a magyar fotótörténet-írásban. Erre a munkájára tanulmányorozatunk későbbi folytatásában kell visszatérni, mert rövid volta mellett is fontos tényanyagot szolgáltat a „Művészet-e a fotográfia?” hosszú idő óta élő kérdés tanulmányozásához. RABINOVSZKY Máriausz: „Természet, művészet – fénykép. Egy iparművészeti határkérdésről”, Magyar Iparművészet, 1926, 160., 169.

<sup>9</sup> SZENTPÁL Olga, RABINOVSZKY Máriausz: Tánc. A mozgásművészet könyve, Budapest, Athenaeum, 1928.

<sup>10</sup> RABINOVSZKY Máriausz: „A fényképező ember: Moholy Nagy [eredetiben kötőjel nélküli] László felvételeihez”, Magyar Művészet, 1930, 641–646.

<sup>11</sup> GENTHON István: „Régi sorok Pécsi Józsefről”, Fotóművészet, 1967/1., 26–29.

<sup>12</sup> RÁTH György: „Előszó”, Az iparművészet könyve, szerk. RÁTH György, I. kötet, Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomda R. T., 1902, VI.

<sup>13</sup> NÁDAI Pál: Iparművészeti törekvések a huszadik században: Az iparművészet könyve, szerk. RÁTH György, III. kötet, Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomda R. T., 1912, 589.

<sup>14</sup> NÁDAI Pál: „Művészi fényképek”, A Fény, 1917, 85–88.

<sup>15</sup> George Romney (1734–1802) igen sikeres, modelljeit idealizáló módon ábrázoló angol portréfestő volt.

<sup>16</sup> NÁDAI Pál: Fényképező művészet: Az iparművészet Magyarországon, Budapest, Biró Miklós kiadása, 1920, 97.

<sup>17</sup> Borsos fotográfusi munkásságáról ma egy igen alapos monográfia szól: FARKAS Zsuzsa: Embermásoló: Borsos József festőművész fényképeinek története, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2009.

<sup>18</sup> Fel kell hívni a figyelmet arra, hogy Walter Benjamin vonatkozó művének eddig legjobb (kritikai) elemzését SZILÁGYI Sándor végezte el A fotográfia (?) elmélete: Klasszikus és újabb megközelítések című könyvében – a „Benjamin messianisztikus kultúrákritikája” című fejezet első részében. (Budapest, Vince Kiadó, 2014, [87]–118.) Nem értek egyet ugyanakkor a Szilágyi-véleménnyel, hogy Benjamin munkája címével ellentétben nem történetírás, hanem csak fotóalbum recenziók egymás mellé helyezése. Benjamin mára már kultikussá vált műve, A fényképezés rövid története azáltal, hogy öt fotóalbum szemügyre vételével a megszakíthatóság és a folytonosság dialektikáját érvényesítve lelejt a következtetéseket, voltaképpen a posztmodern történetírás egyik módszertani eljárását előlegezte meg. Ez akkor is érvényes, ha egy-egy fotótörténeti tényt illetően – mint azt Szilágyi kimutatta – Benjamin valóban téves adatokat közölt.

<sup>19</sup> NÁDAI Pál: Fényképező művészet: Az iparművészet Magyarországon, I. m., 98.

<sup>20</sup> Walter Benjamin: „A fényképezés rövid története”, ford. Soltész Gáspár, Fotóművészet, 1973/4. 8.

<sup>21</sup> Megemlíteném, hogy Szilágyi Sándor idézett Benjamin interpretációjában hasonló korszakolást fedezett fel.

<sup>22</sup> NÁDAI Pál: Fényképező-művészet, I. m., 98–99.

<sup>23</sup> NÁDAI Pál: Fényképező-művészet, I. m., 99–100.

<sup>24</sup> NÁDAI Pál: Fényképező-művészet, I. m., 100.

<sup>25</sup> NÁDAI Pál: Fényképező-művészet, I. m., 99.

<sup>26</sup> A 207. oldalon megjelent képből van egy kb. 6x9 cm-es kópia a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtárban Jelfy Gyula felvételeként jelezve – csoportképek 1398/1949 fk – dr. Lengyel Beatrix szíves közlése.

<sup>27</sup> XXV. törvénycikk a tudományegyetemekre, a műegyetemre, a budapesti egyetemi közgazdaságtudományi karra és a jogakadémiákra való beiratkozás szabályozásáról: 1920. évi törvénycikkek, jegyz. ell. TÉRFY Gyula, Budapest, Franklin Társulat, 1921, 145–146.

<sup>28</sup> KOMORÓCZY Géza: A zsidók története Magyarországon: II. 1849-től a jelenkorig, Pozsony, Kalligram, 426. Lásd még: PAKSA Rudolf: „A numerus clausus parlamenti vitája”, Rubicon, 2010/4–5., 70–77. Az említett Rubicon szám Trianon és a 20-as évek Magyarországa címmel általában is jó tájékoztató lehetőséget kínál a szóban forgó időszak történelmi kérdéseinek megismeréséhez.



# Magyar fényképgyűjtők

Beszélgetés Kristóf Gabriellával

**Középkorú építész vagy, két felnőtt fiad van. A munka és a család mellett mióta gyűjtöd a régi fényképeket?**  
2008-tól kezdtem el a flickr képmegosztó rendszerbe felrakni először a saját fényképeimet, majd ott láttam sok régi fényképet, amelyek nagyon tetszettek. Ez egy nemzetközi társulat, legelőször a magyarok közül Torjay Valterrel találkoztam, aki rendszeresen feltette a saját maga által festett műveit. Itt ismerkedtem meg a többi gyűjtővel, akik először a saját régi családi képeiket töltötték föl, majd az általuk gyűjtött anyagokat is. Az én családomról sajnos nincsenek ilyen régi dokumentumok.

**Mit szolt a család a gyűjtési szándékodhoz?**

Mindenki gyűjt valamit, zenét (CD-t és lemezt), könyvet, japán kerámiát, így természetesnek vették.

**Kialakult egy magyar csoport, Mészöly Nóra vezetésével, aki több mappát is felállított tematikai egységként a saját flickr oldalán. Az ő rendszere lett a követendő minta?**

A csoport kb. tíz magyar gyűjtőből állt, olyanokból, akik szívesen megmutatták a szerzeményeiket és várták a többiek reakcióját, segítségét a művek adatolásában. Eleinte naponta három képet tettem föl a saját oldalamra. Be lehet állítani a rendszert, hogy a többiek csak az utolsó, az új feltöltést lássák. De általában csak az utolsó képre érkezett hozzászólás, ezért úgy döntöttem, hogy naponta csak egy képet publikálok. Sokan megnézték a fényképeket és kommentként a saját hasonló anyagukat is odahelyezték, sok érdekes információval szolgáltak. Segítette az értelmezést és a datálást Mészöly Nóra restaurátor, valamint a családfakutató Philpott Beatrix is.



01. Simonyi Antal: *Jókai Mór portréja*, 1862 k., vizitkártya

**Minden nap egy kép egészen 2017-ig, ez nagyon szép program (hasonló az enyémhez, bár én még csak 1800 darabnál járok!). Ez fedi a most fent lévő 3100 képedet.**

Az első időkből a flickr-re egy felhasználó 200 képet tölthetett fel, majd miután ez megtelt, a nagyobb tárhelyért fizetni kellett. Később nagyobb tárhelyeket lehetett ingyen használni, így szinte nem volt korlátja a képek és kommentek számának. Jelenleg újabb tulajdonosváltás zajlott le, ami miatt újra ezer képben maximálták a bemutatható képek számát, a többit letörlik, és fizetős tárhelyeket lehet vásárolni. Lépéseket tettem, hogy ez az anyag egyben maradjon, ez megtörtént. Jelenleg a régi tagok már nincsenek a rendszerben vagy nem aktívak.

**A lapodon albumokat alakítottál ki, rendszerezted a fényképeket. Van egy album, amely tartalmazza az összes kártyát, majd tematikai csoportokat állítottál össze. Mint mondtad, főként az 1860-as évekbeli portrékat kedveled, de mint építész, érdeklődéssel fogadod az épületek és városrészletek ábrázolásait is. Melyik típushoz miért vonzódasz?**

A portrékat nagyon kedvelem, de technikai különlegességekre nem vadászom. Nők, férfiak, gyerekek, hármas és csoportképek, továbbá katonai és művészeket ábrázoló albumokat alakítottam ki. Van néhány híres emberről készült képem, mint például Simonyi Antal Jókai Mórt megörökítő fényképe, amelynek variációja megtalálható a Jókai fénykép-ikonográfiagyűjtésben.<sup>1</sup> Kis eltérés van a két felvétel között, vagyis a fényképezés alkalmával több beállítási variáció készült. (01. sz. kép)

Van portrém egy útépítő mérnökről, egy újságíróról, egy költőről, egy szerkesztőről, egy rendezőről, azután festőről és operaénekesekről, a legtöbb pedig színészekről, például a gyönyörű Hollósy Kornéliáról is. A politikusok, mint például gróf Andrássy Gyula, Ferenc József császár, Eötvös József, Lónyay Menyhért, Bódog Albert vagy Csemegi Károly arcképei kisebb egységet alkotnak. Az épület és városképek is érdekelnek, de ezeken is az izgat, hogy az ember hogyan használja az építmények által kialakított tereket. Érdekel az épületek egykori állapota is, de ilyen jellegű magyar fényképek csak igen ritkán bukkannak fel. Nem lehet könnyen hozzájuk jutni.

### **Hol szoktál vásárolni?**

Régen főként a vaterán, majd később antikváriumban és árveréseken is. Vásároltam Borda Márton online bázisáról is, a fenyiratok.hu rengeteg jó minőségű portrét kínált eladásra. Mindig reménykedek, hogy valaki felismeri az ábrázoltakat, valakinek van egy hasonló képe, vagy megvan ugyanaz a kép, (hiszen mindenből egy tucat készült) és némelyiken megtalálható a modell neve is. Így kontextusba kerülhet a kép, megtudhatjuk, hogy valójában ki is volt az ábrázolt.

**A flickr-en 1200 követőd van, és 176 a száma azoknak, akiket te követsz, az oldalad jelenleg pontosan 3156 fényképet tartalmaz. Mészöly Nóra halála óta szünetelteted a képek feltöltését, de továbbra is gyűjtöd azokat. A flickr-es csoport szétesett.**

Volt, aki korlátozta a képeinek számát és ezer alatti egységet alakított ki. Ma már be lehet állítani az oldalt úgy is, hogy csak bizonyos emberek tekinthessék meg az új szerzeményeket. Fontossá vált, hogy ne lehessen könnyen letölteni, mert számosan visszaéltek vele.



02. Foltényi Béla: *Kassai kastély*, 1860 k., vizitkártya

Letöltötték a képeket és használták azokat újságokban cikkekhez, vagy saját *facebook* oldalon úgy, hogy nem kértek engedélyt mindehhez.

Ez a meghatározhatatlan kastély azonosításra vár, Foltényi Béla Kassán, majd Lőcsén dolgozó mester munkája, az úgynevezett *Eperjesi album* egyik képe. (2. sz. kép) 1860–1915 közötti felvételeket tartalmaz, nagyon sok Divald Károly kép is van benne. Ezt a vaterán vásároltam, előre kifizettem, és sokáig nem kaptam meg. Mint utóbb kiderült az eladó beteg volt és emiatt nem tudta elküldeni. Az albumokat egyben tartom, hogy rekonstruálható legyen a benne lévő képek sorrendje, esetleg az ábrázoltak egymáshoz fűződő viszonya is kiderülhet. Az az egykori elgondolás, amely szerint összeállították a családi albumot, szerencsés esetben tükrözi a készítőik számos gondolatát, feltárja rokoni szálait, sokszor az időbe való előrehaladást, az idő múlását is rögzíti. Ez az album 36 képet tartalmaz, amelyek az album képénél sorrendben végignézhetők.

**Megkértelek, hogy valami számodra érdekes dolgot mutass be nekünk a gyűjteményből.**

Letzter Simon két felvételét választottam, melyek a kassai dóm felújításához kapcsolódnak. Az egyikén maga a dóm a térben látszik, a másikon pedig a felújítók. Az 1877 és 1896 közötti felújítási, restaurálási munkákat Steindl Imre (1839–1902) tervei alapján Franz Schmidt irányításával végezték, 1880-tól Fröde Vilmos (1847–1920) lett az építkezés vezetője. A műtermi környezetben építészeti rajzok látszanak a háttérben a falra szögezve, egy hatalmas tervrajz az asztalon, rengeteg az előtérben elhelyezett konkrét munkálatokra való utalás is. Mindez gondosan beállított, megtervezett, az építészek ünnepi öltözékben vannak jelen, valamilyen eredmény demonstrálásaként értelmezhető az építészekről készült zsáner-szerű portré. (03-04. sz. kép)



03-04. Letzter Simon: *Kassai Szent Erzsébet dóm és restaurálásának építészei*, 1880 k., kabinet méret



Különlegesek a Zográf (Ignác) és Zinsler (Henrik) fényképészpárosnak a városokat megörökítő képei, így a Pozsonyt ábrázoló, a Szent Mihály tornyot megörökítő 1870-ben készült felvétel is. A korábban készült sorozatok darabjai, amelyek között számos pest-budai részlet látható – az én gyűjteményembe is bekerültek. (Három nagy sorozata volt: *Buda-Pest*, *Pest-Buda Ansichte* és *Pest untere Donauzeile*.) A Nemzeti Múzeumot a Kálvin tér felől megörökítő képem kissé viseltes állapotú, amikor feltöltöttem mindjárt akadt a gyűjtők között olyan, akinek szinte hibátlan, tiszta kópiája volt erről a városrészletről. A Tabánt ábrázoló kép igen jó állapotban van, és hangulatos oldaláról mutatja a budai oldal mára eltűnt házait. (05-06. sz. kép) Ez a felülnézeti pozíció a későbbi, repülőkről készített légi felvételek őse lehet. Zográf és Zinsler képein több helyen is jól látható, hogy a Duna rakpartjainak a kiépítése még folyamatban volt, néhol már elkészült.

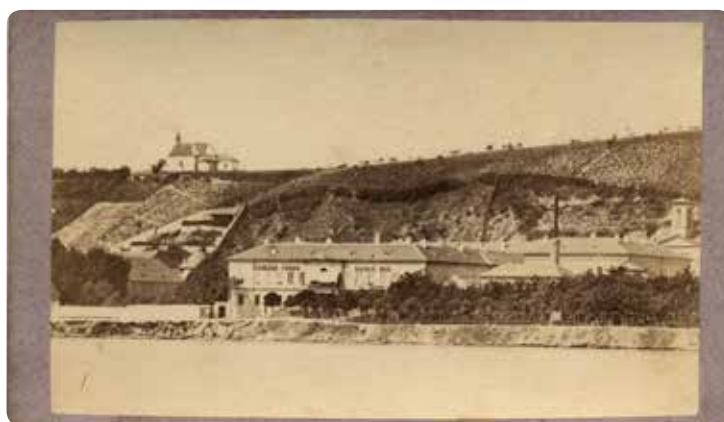


05. Zográf és Zinsler: *Tabán*, 1870 k., vizitkártya

06. Zográf és Zinsler: *A Lánchíd*, 1875 k., vizitkártya

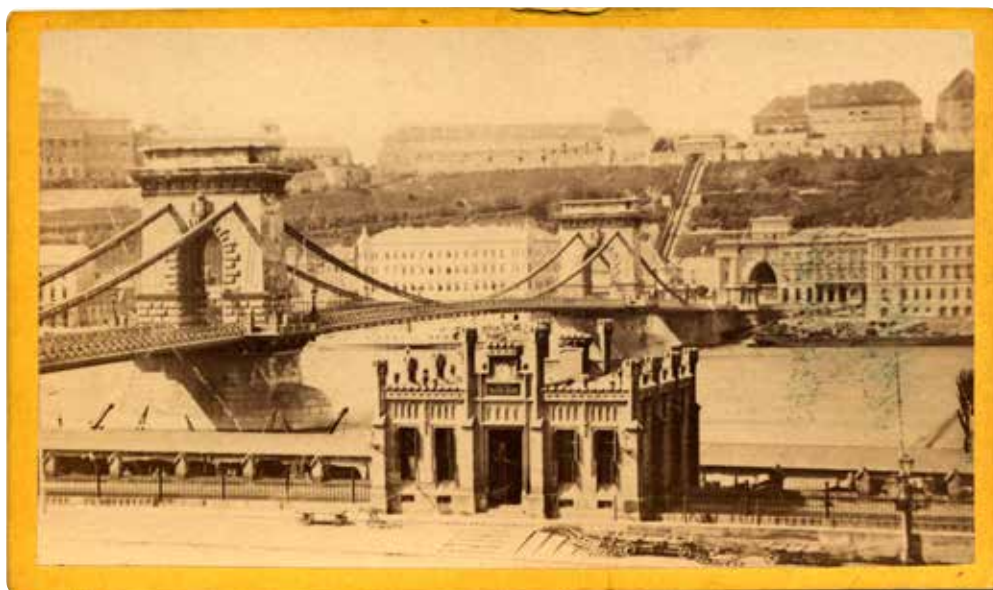


A pest-budai fürdők épületeinek a képei is nagyon érdekesek. Így nekem is megvan Leopold Bude osztrák fényképész (1840–1907) Császárfürdőt ábrázoló fényképe 1872-ből. (08. sz. kép) Ez az a hely, amelyet jól ismerünk a Rudolf Alt akvarellje után készült Sandmann litográfia alapján 1853 óta, majd lefényképezte és terjesztette a maga kiváló fényképeit a külsőről Klösz György is 1890 táján. Ismerünk olyan portré vizitkártyákat, amelyek a fürdőben felállított fényképező műteremben készültek. A képek hátoldalán: „Császárfürdői Fényképirodája Budán” felirat szerepel. Ezt a felvételt, tíz másikkal együtt átadtam a *fortepannak*, szabad közlésre. Most csak három képem van fenn az 1900-tól induló idősíkon, a többire tárgyszavakkal lehet keresni.<sup>2</sup> A másik fürdő épületet Gévy Béla fényképezte le 1870 körül, ismert Budapest sorozatának egyik darabja. (Két sorozata volt: *Pester Ansichten* és *Pester-Ofner Ansichten*.<sup>3</sup>) A Margitfürdőt ábrázolja, mely a második világháború alatt súlyosan megsérült, tovább pusztult az 1956-os árvíz során, ami miatt 1958-ban lebontották, ma a Thermal Szálló található a helyén. A felvételt a neves optikus Calderoni árusította, aki az általa preferált képeket lepecsételte. (07. sz. kép)



07. Gévy Béla: *Margitfürdő*, 1870 k., kabinet méret

08. Bude Leopold: *Császárfürdő*, (a *fortepan* datálása szerint) 1872 k., vizitkártya



Amand Helm (1832–1893) sorozatának darabjai kis vizitkártya méretben vannak meg nálad. A kiváló művész 1868-ban alkotta meg a Duna albumát. Végigutazott a Duna vonalán és több képet készített a jellemző pontokról, városokról, felvételeiből többféle nagyságú variációk léteznek, a múzeumban lévők többnyire 21x14 centiméteresek. A magyar szakaszon felvétel készült Vác, Pozsony, Esztergom, Szob és Németóvár helységeknél. Később 1888-ban megismételte a Duna sorozatot, amely 50 körüli felvételtől áll és ekkor többnyire kisebb nagytítások készültek, 12,5x16,5 centiméteresek, tehát kabinet alakúak.

A Duna mindenütt jól látszik, a partvonalakon különleges építmények: templomok és várak sorakoznak, a környezetet kis zsáneralakok színesítik, akik egyben az akkori a mindennapi életet jelenítik meg. Az egyikén kubikusok talicskáznak a vízen felállított pallón, köztük egy nő is végzi a nehéz fizikai munkát. A Duna partvonalának kiépítése nem volt könnyű feladat. A másik képen hajótulajdonosok, mint jól öltözött uraságok balra, és az egyszerű piacozó vagy ott dolgozó emberek jobbra különálló csoportot alkotnak. (09-10. sz. kép)



09-10. Armand Helm: *Duna album*, Klosterneuburg, Peterwardein, 1868 k., vizitkártya



**Kedveled a ferrotípiákat, amelyek bádoglemezre készített gyorsfényképek voltak.**

Szeretem ezeket, mert kissé felszabadultabbak, mint a szokványos műtermi képek. Ezen a képen kissé elbillenve ül az egyenruhás férfi, a háttérben egy festett kulissza látható. Felismerhető a Lánchíd, így különlegessé válik, hiszen az ilyenfajta képeken nagyon ritkán fordul elő festett háttér.

Az összegyűrt szőnyeg ellenére a Duna-parton érezhette magát a modell. (11. sz. kép)

**Ezt a képet az egyéb csoportba soroltad, és mellette felállítottál a különféle festett háttereknek is egy mappát. A külföldi portrék mellett néhány igen különleges magyar portrét is tartalmaz a gyűjteményed. Ezek áttekintésével legalább közelebb kerülünk a kedvenc témádhoz. A festett hátterek csoportban 137 kép található, ezeken főként tájak, hegyek, esetleg oldalt egy-egy építmény, lépcső vagy mellvéd utal az ember nyomára. A hajóban ülők mögött tenger vagy tó hullámzik, a tájképeken a folyók kanyarognak, hidak ívelnek át rajtuk. Szerinted melyik a legszebb vagy legérdekesebb?**

Barabás Miklós és társa fényképe Zahn János György (?–1873) üvegyárost ábrázolja 1863 körül. 1839-ben Losonc mellett Zlatnán létesített üveghutát. Az ott dolgozó Pantocsek Leo Valentin (1812–1893) vegyész találmánya volt az irizáló üvegtechnika. Az ilyen technikával készített tárgyaik több hazai és világkiállításon (1862, 1867, 1873) első díjat nyertek. A képen a gyáros látható azokkal a termékeivel, amelyekre a legbüszkébb volt. Miután feltettem a képet a flickre Torjay Valter azonosította a képen szereplő személyt. A fotó különlegességét főként az adja, hogy Barabás Miklós többnyire csak a műteremben dolgozott, míg itt a szabadban történt a fényképezés. (12. sz. kép)



11. Ismeretlen fényképész: *Huszár- vagy tüzérhadnagy*<sup>1</sup> portréja, 1898 előtt, ferrotípiá, 6x9 cm

12. Barabás Miklós–Fájth János: *Zahn János György portréja*, 1862–1864, vizitkártya





13. Knézevits György: *Freyler Sarolta portréja*, 1860 k., vizitkártya



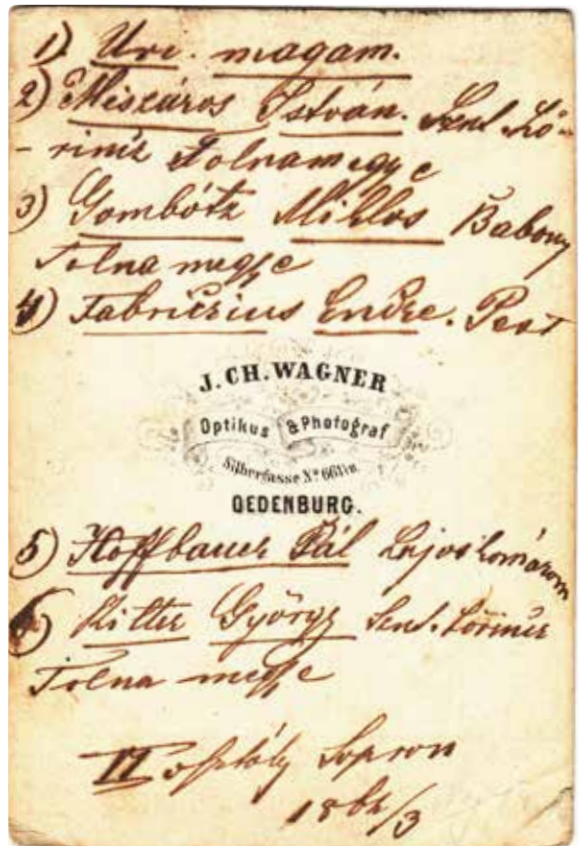
14. Beyer Henrik: *Papp Kálmáné portréja*, 1860 k., vizitkártya

Számomra a legérdekesebb az 1860 táján Knézevits György által Pécssett készített felvétel, amely Freyler Saroltát ábrázolja (1854–1884), aki a műteremben oldalt fordulva ül egy széken, kezében egy vizitkártya albumot tart, mögötte a festett vásznon egy fák szegélyezte folyó vezet a messzeségbe. Hátul egy kastély látszik, mely vélhetően szintén az azonosíthatatlan kategóriába sorolható.

Ezeket a romantikus építményeket nem lehet pontosan meghatározni, valószínűleg csak fiktív, elképzelt épületek zárják be a teret. (13. sz. kép)

A Beyer Henrik (1821–1881) bányamérnök, pedagógus, gimnáziumi tanár által készített női arckép hátoldalára a „fényképezdéből” pecsét került. Vélhetően Besztercebányán készült műtermi kép, mely Papp Kálmánét ábrázolja. A portré háttérében a hegy tetején egy aprólékosan kidolgozott vár látszik. A hatalmas krinlint viselő nő szinte eltakarja a festményt, tudjuk, hogy ez a ruhadarab fénykorában akár hat méteres is lehetett, így a festett háttér speciális, egyedi karaktere nehezen vizsgálható. (14. sz. kép)

**Folytatni akarod a képek felvitelét az oldaladra, megmutatni a világnak és főként a magyar érdeklődő gyűjtőtársaknak az újabb szerzeményeidet. A nyilvánosság elé vitt anyagok ma már erősebb védelmet kapnak, hiszen egy kicsit nehezebb letölteni a képeket,<sup>5</sup> és mivel mostanában kevesebb publikáció születik a 19. századi magyar fényképekről, így jobban követhető a képek közlése is. Tudatosodik a szerkesztők, kiadók oldaláról is az, hogy ha nagy-lelkűen felteszed a képeidet, akkor sincs senkinek joga azt sajtóként kezelni. Még akkor sem, ha tudjuk, hogy a portrék több példányban készültek, a városi és táj-sorozatok pedig árusítók sokaságán ment keresztül. Számos alkalommal láthatunk a portrék között korabeli másolatokat, vagyis reprodukciókat is. Az én gyűjteményemben is vannak ilyenek, hiszen Ferenc József magyar király és császár portréját egy korabeli fényképről fényképezték le, és divatos keretbe helyezték. A magyar huszárezredesi egyenruhában ábrázolt uralkodó portréját az 1870-es évektől ebben a formában is árusították. Hátoldalán nincs jelezve a fényképész neve, hiszen saját korában is tudták, hogy ez tilos, lopásnak minősül. Hasonlóan alakult a két császári gyermeket ábrázoló kép meghatározása is, hiszen a Gizellát és Rudolfot ábrázoló arcképek is csupán csak reprodukciók, az oldalra való kitétel után azonnal odaillesztették mellé a valódi Angerer fényképeket. Még digitális másolatban is jól látható a hatalmas különbség.**



15. és 15a. Johann Christian Wagner:<sup>6</sup> Soproni diákok, 1863, vizitkártya elő és hátlap

### Mit jelent számodra fénykép?

Boldogságot, úgy érzem, ha ezzel jutalmazom meg magamat, amikor éppen úgy alakul, akkor boldogsággal tölt el a fénykép létezése, nézése, és annak megszerzése, gyűjtése. Legalább annyira fontos számomra az adatolás, a legvégén pedig a gyűjtőtársak reakciói is számítanak, hiszen sokan örülnek mindennek. És ha valami különlegesre sikerül rábukkanni, akkor mindenki örül, esetleg irigykedik vagy kommentel a maga módján. (15. sz. kép)

<sup>1</sup> E. CSORBA Csilla: „Baráti emlékül Jókai Mór.» Jókai Mór összes fényképe”, Budapest, 1981, Fotótéka, 32., 3. sz. kép. A Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtára (ltsz. 1957/1315) vizitkártyáján Jókai Mór kissé oldalra hajítja a fejét.

<sup>2</sup> Az ajándékozó nevem ugyanaz, mint a flickr-en használt nevem: ggaabboo. Katona (32077), Család (32077), Csoportkép (négy nő) (31078), mindegyiket 1900-ra datálták.

<sup>3</sup> A sorozatokról bővebben: Tomsics Emőke: „A láthatatlan belváros”, *Tanulmányok Budapest múltjából*, 36. kötet, Budapest, 2012, 177–207. A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti fényképtárában megtalálható felvételek: *Akademie Ansichten, Innere Akademie Ansichten, Eszterhazy Galerie, Königsburg, Pester Donau Ansichten, Neue Pester Werfte*. További két felvétel található Kristóf Gabriella gyűjteményében: *Redouten-Saal, Krönungskirche*.

<sup>4</sup> Köszönjük Kajon Árpád segítségét.

<sup>5</sup> Ma már számos alkalommal felszólít a flickr: „Oops! You need to be signed in to see this. It appears you dont have permission to view this group.”

<sup>6</sup> HÁRS József: A fényképezés története Sopron városában 1840–1957 között, 1984. Letöltve: <http://harsjosef.wahavi.hu/site/harsjosef.wahavi.hu/irasok/palyazatok/1984-a-fenykepezes-tortenete-sopron-varosaban>. (2016. 01. 11.)

ANNE KOTZAN

# HARRY GRUYAERT – KÉPEK VONZÁSÁBAN

HARRY GRUYAERT BELGA FOTOGRÁFUS MÉG MA IS ALIG ISMERT, ANNAK ELLENÉRE, HOGY TÖBB ÉVTIZEDE (1982 ÓTA) TAGJA A MAGNUM KÉPÜGYNÖKSÉGNEK, VALAMINT SZÁMOS KÖNYVET ÉS KIÁLLÍTÁST TUDHAT MAGA MÖGÖTT. „SZÁMOMRA A SZÍNEK A LEGFONTOSABBAK” HANGSÚLYOZZA EGYRE-MÁSRA MÉG MA IS GRUYAERT.<sup>1</sup> AZ 1960-AS ÉVEK ÓTA EZÉRT IS A SZÍNES FÉNYKÉPEZÉS EGYIK ÚTTÖRŐJE, KÖSZÖNHETŐEN TÖBBEK KÖZÖTT CÉLTUDATOS ÉS KÜLÖNLEGES KÉPI LÁTÁSMÓDJÁNAK.

Harry Gruyaert: *Belgium*. First class carriage, 1975, Courtesy Gallery FIFTY ONE | © Harry Gruyaert



Sötét felhők kergetik egymást Oostende csaknem teljesen elhagyott strandja fölött, majd amikor helyenként felszakadoznak, a meleg fény, mint egy Rubens festményen, éles sötét és világos kontrasztot vetít a tájra. A művészetből jól ismert világos-sötét ellentét hatása érezhető téri és poétikus jelleget kölcsönöz a tengeri látképnek. Csak néhány ember van úton. Az előtérben egy kalapos férfi, a szél befúj a nadrágszára alá feldagasztva azt, keze a kabátzsebébe süllyesztve, miközben arccal a tenger felé fordul. Mintha Caspar David Friedrich egyik hátulról megmutatkozó alakját látnánk egyik festményén. És mégis, mintha általa érzékelnénk a távolságot és a hideg szelet, és a tenger levegőjének sós ízét a szánkban. És szinte hallani véljük Jacques Brel<sup>2</sup> érzelmes hangját, aki jól ismert dalában (*Le plat pays qui est le mien, Mijn vlakke land [Sík hazám]*) megéneklie a tengeri táj melankóliáját. Egy Harry Gruyaert-re jellemző felvétel, amely igazán megérinti a nézőt. Az ostende-i parton rögzített pillanat, amely mégis túlmutat a pusztá dokumentumon, és kibontakozik a festői jellege. A formában, a színekben és a fényekben testet öltő kompozíció olyan tökéletes, ahogyan azt csak egy festő képes elgondolni. És mégis a véletlen szülötte, amelyet Gruyaert formált képpé.

Ugyanilyen érzékeny Harry Gruyaert fényképei, akit Marokkóban készült meleg tónusú, élénk színekben pompázó felvételei tettek egykor ismertté. Egy ország, amely az első pillanattól lenyűgözte fényeivel, eredetiségével, hagyományaival és rurális életével. „A formák, a színek csodálatos összhangba kerülnek ott a mindennapi ténykedéssel és a természettel.”<sup>3</sup> 1969 után többször visszatért ide, hogy fényképezzen, és mindig csak saját intuícióit követte. Gruyaert ugyanis hagyományos értelemben nem tekinthető fotóriporternek, számára ezért nem is lényegesek a társadalmi viszonyok, nem akar történeteket elbeszélni vagy átfogóan tudósítani egy-egy eseményről. Csak a kép érdekli önmagában. Az egyedi kép. Nem a riport.





Harry Gruyaert: *Belgium*, Brussels. Vernissage, 1975, Courtesy Gallery FIFTY ONE | © Harry Gruyaert

### MENEKÜLÉS PÁRIZSBA

Gruyaert 1941-ben született Antwerpenben, másodikként hat testvér közül. Apja, aki színes fényképezést oktatót a helyi Gevaert AG-nál, szünetes filmes volt, de a fényképezés hivatást elutasította. Gruyaert így ír gyermekkoráról *Roots* [Gyökerek] című könyvének az utószavában: „Szigorú katolikus szellemben neveltek. [...] Otthon Isten volt az első, aztán a pápa, végül apám következett.”<sup>4</sup> A fiatal Gruyaert számára egyértelmű volt, hogy minél hamarabb ki kell szakadnia ebből a lehangelő és dogmatikus közegből, hogy végre szabad lehessen. Miután 1962-ben befejezte tanulmányait a brüsszeli École du Cinéma et de Photographie nevű iskolában, Párizsba költözött. A divat világa nagy hatással volt rá,

így 1963 és 1967 között szabadúszóként a flamand televízióknak dolgozott, majd később 1970 és 1972 között Londonban élt. Igazán azonban a fényképezést szerette, és apja kifejezett kívánsága ellenére eltökélte, hogy fotográfus lesz. Megismerkedett William Kleinnel és Jeanloup Sieff-fel, de hamar fel kellett ismernie, hogy egy asszisztens pozíció a két nagyon erős személyiség mellett nem igazán viszi őt előbbre karrierjében. Így saját tehetségére hagyatkozva várta ki, míg felfedezte őt az *Elle* magazin művészeti vezetője, Peter Knapp, aki egy második Saul Leitert látott benne, az amerikai színes utcai fényképezés egyik úttörőjét, aki sokáig a divatfényképezés területén alkotott jelentőset. Így lett Gruyaert divat- és reklámfotós, utazni kezdett, végül ez lett a hivatása.



Harry Gruyaert: *Ireland*, County Kerry, 1983, Courtesy Gallery FIFTY ONE | © Harry Gruyaert



Harry Gruyaert: *India*, Rajasthan, 1976, Courtesy Gallery FIFTY ONE | © Harry Gruyaert





Harry Gruyaert: *Egypt*, Cairo, 1998, Courtesy Gallery FIFTY ONE | ©Harry Gruyaert



## A SZÍNEK EREJÉNEK FELFEDEZÉSE

A gyerekkor beszűkült közegéből kitörve a fényképezőgép megadta neki azt a lehetőséget, hogy egy új kifejezési eszközt, egy saját nyelvet találjon. Fokozatosan felfedezte a világ érzéki sokféleségét, ezáltal pedig saját magát is. A fényképezés a mai napig megszállottság a számára, szó szerint létszükséglet. „Amikor először eljutottam Marokkóba, az szerelem volt az első pillantásra”.<sup>5</sup> Itt felfedezett egy új világot és annak színeit, amiért az évek során egyre-másra visszatért ide ebbe a számára olyan izgalmas országba. A hétköznapi utcai jelenetek révén egyre inkább érdeklődni kezdett a formák és színek összjátéka iránt. Az elbeszélő motívumokat már meg sem látta. Ezért az sem zavarta, hogy a nők elleplezték arcukat, vagy esetleg elfordultak előle, vagy a kezüket az arcuk elé tartották. Minden csak a kompozíció része lett, ahogy a csak évekkel később publikált *Morocco* című könyvét lapozgatva is jól látható. „Felfedeztem a banalitás szépségét” – írta ugyanitt.<sup>6</sup> A felvételeiért már 1976-ban elnyerte a Kodak díjat.

Első marokkói útja előtt találkozott New Yorkban a *pop art*tal, Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg és Roy Lichtenstein művészetével. Ezek a találkozások hívták fel a figyelmét arra, hogy milyen fontosak a színek a fotografikus kép esetében is. Addig a szín a fényképezésben csak a reklámszakmában jutott szerephez,

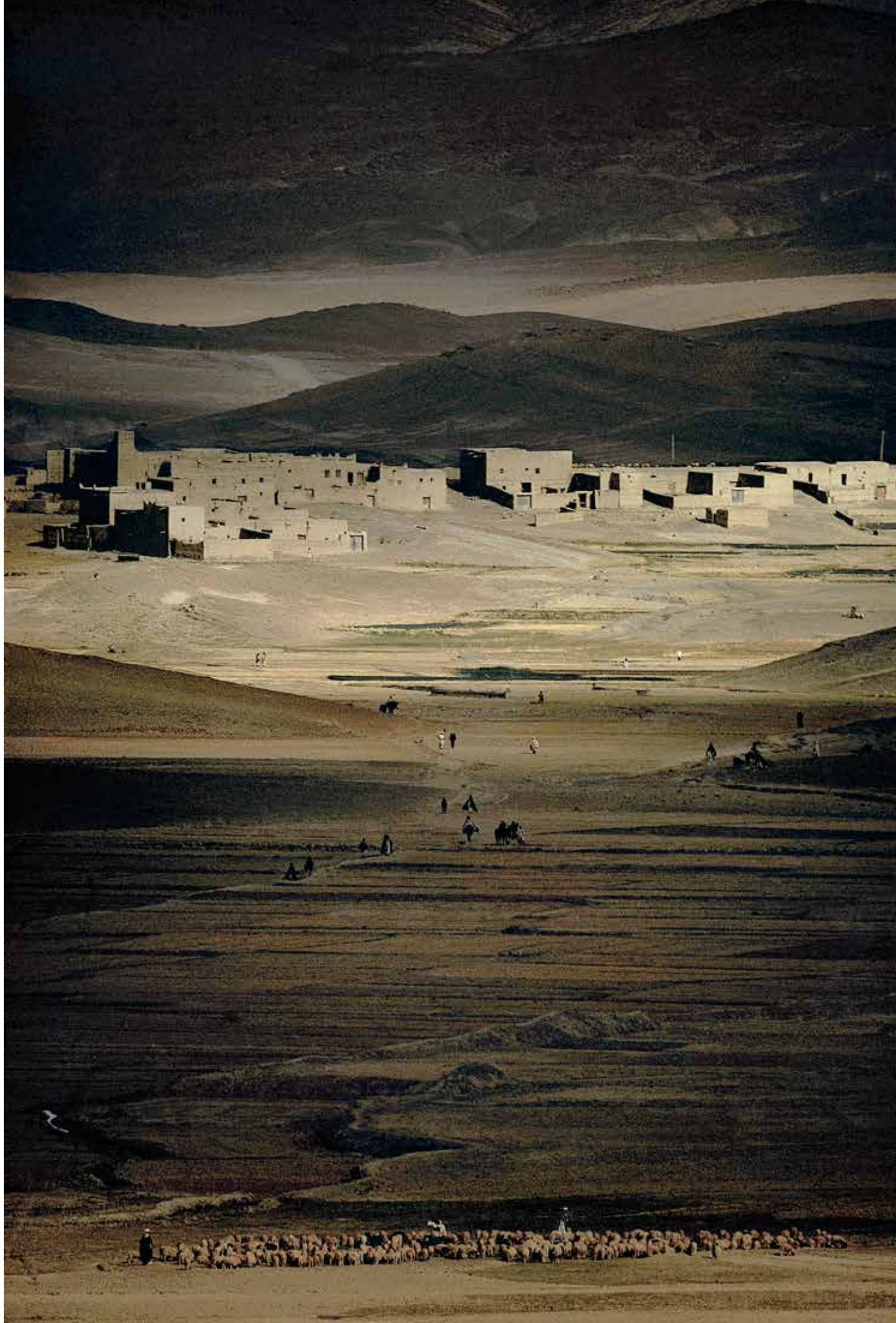
és egy magára valamit is adó fényképész csak fekete-fehér negatív filmre dolgozott.

Az első színes televíziókészülékek képei viszont teljesen magukkal ragadták őt, így 1970-ben Londonba utazott, Richard Hamilton hazájába, akit sokan a *pop art* alapítójának tekintenek, és hozzákezdett a *TV-Shots* című sorozatához, amely erősen felnagyított, így elidegenítő hatású állóképekből áll. A leképezett tárgy pontokká hullik szét, és csak a távolból szemlélve ismerhető fel. Kritikus állásfoglalás a tarka világról, amely a nappalikban villódzott. A szín a valóságosságot sugallja, és el kell, hogy feledtesse velünk, hogy a kép lényegében nem a valóság. Ez a sorozat semmit nem veszített jelentőségéből, különös tekintettel a Facebook és az Instagram uralta digitális média mai világában. Szükségszerűen feltesszük magunknak a kérdést, hogyan egyeztethető össze ez a két nagyon különböző szándék. Gruyaert a színek segítségével alkotta meg poétikus, egyúttal egyértelműen komponált fényképeit, miközben élesen bírálta a színt, mint egy manipulált valóság szép csomagolását. A lényeg, hogy teljes egészében tisztában van a szín erejével, mint értelemadó elemmel. Talán épp a belga fotográfus tekintete volt az, amely a két annyira különféle szemlélmódot képes volt egymással összeegyeztetni, hisz mégiscsak Magritte és a szürrealizmus hazájában született.



Harry Gruyaert: *Morocco, High Atlas, 1976*, Courtesy Gallery FIFTY ONE | © Harry Gruyaert

Harry Gruyaert: *Morocco, High Atlas, 1976*, Courtesy Gallery FIFTY ONE | © Harry Gruyaert







Harry Gruyaert: *Belgium*, Antwerp. Carnival, 1992, Courtesy Gallery FIFTY ONE I © Harry Gruyaert

## VISSZA A GYÖKEREKHEZ

1976-ban, már kamerával a kezében, visszatért hazájába, hogy végére járjon, miért táplál vele szemben ellentmondásos érzelmeket. Egyfajta „se veled, se nélküled” állapotról beszél. Csak tizenöt év távlatából sikerülhetett az újabb találkozás ifjúsága színhelyével. Világossá vált számára, hogy „ott, ahol az ember él, mindent normálisnak talál”, de azt is látta, hogy „Belgiumban tulajdonképpen semmi sem normális.”<sup>77</sup> Hatalmas amerikai autók és bungalók jellemezték az életet a helyi hagyományos ünnepi felvonulások, karneválok és kávézók mellett. „Először nem láttam a színeket Belgiumban, ezért két éven keresztül fekete-fehérben fényképeztem, mielőtt elkezdtem ismét színeket látni, és felfedeztem, hogy mi mindent lehet azzal a fényvel kezdeni, amely csak Belgiumban érzékelhető.”<sup>78</sup>

Roger Szmulewitz már akkoriban is csodálta a munkáit, de még maga sem sejthette, hogy 2000-ben Antwerpenben megnyitja majd a fotóművészetre szakosodott és azóta komoly hírnevet szerzett Galerie Fifty One-t. 2015 óta pedig kizárólag ő képviseli Gruyaert-t hazájában. „Úgy gondolom, nagyon szeretem Harry munkáit, mert érti a fényképezést és úgy általában a művészetet” – hangsúlyozza a galéria tulajdonosa.<sup>9</sup>





Harry Gruyaert: *Belgium*, Brussels. Place Flagey, 1981, Courtesy Gallery FIFTY ONE | © Harry Gruyaert

A belgiumi autonóm projektek mellett Gruyaert minde- nek előtt divat- és reklámmegbízásokat teljesített. Így jutott el már 1976-ban egy megbízás keretében Indiába, majd újabb utak következtek Egyiptomba, az USA-ba, Nyugat-Írországra és Haitire, az egykori Szovjetunióba, a Közel-Keletre, Vietnamba és Japánba. Személyes fel- vételeinél nem érdeklik sem a látványosságok, sem az egzotikum. Egy igazi sétáló, *flaneur*, aki hagyja, hogy az egyes jelenetek, amelyekkel összetalálkozik, meg- lepjék. Kreatív képalkotásának mindig a szín a legfon- tosabb struktúraalkotó eleme. Színekben gondolkodik, vélhetnénk. Számára a fény és a forma elválaszthatatlan egymástól. Bár a legtöbb képén emberek is láthatók, mégsem ők azok, akik körül a kép kialakul, mert nem keresi a jelentéstartalmat. A szín és a forma számára elválaszthatatlan. „Engem inkább az elemek, a díszlet, a megvilágítás és mindene előtt az autók érdekeltek. A részletek ugyanolyan fontosak voltak, mint az ember. Ez így együtt egy egészen másfajta hozzáállás.”<sup>10</sup> Inkább gyakorolt rá nagy hatást a film és a festészet, mintsem mások fényképei. Főleg Michelangelo Antonioni *A vörös sivatag* című filmje ragadta magával, amely vi-

zuális nyelvezete miatt vált legendássá. Antonioni egész házsorokat újrafestetett, hogy különleges hangulatot teremtsen. Harry Gruyaert számára is inkább pszichikai szempontból jelentős a szín, míg a fekete-fehér inkább intellektuális és elvont. Mégis van kapcsolódás közte és André Kertész között, leginkább a képkészítés spon- taneitása, amely során a dolgok mintha csak mellékesen rendeződnének össze. Míg Kertésznél a forma, addig Gruyaert-nél inkább a szín dominál. A felvételek mind- kettőjükénél mintha csak meg lennének koreografálva, minden egyes részlet épp a megfelelő helyen található. A magyar származású mesterrel osztozik még a Párizs- hoz kötődő vonzalmában is, akárcsak a világ iránti kíván- csiségében és bizonyos értelemben a hallgatásban. Gruyaert számára nem kérdés, hogy felvételeit sosem rendezi meg. Szüksége van a valósággal való szembe- nézésre, arra, hogy rátaláljon a képeire, hogy kifejezze magát. „Ha nem fényképeznék, eléggé rosszul érezném magam. Nagyon sokat jelent számomra, hogy a dolgo- kat szemléljem, és képként rögzítsem. Nagy szükségem van rá, ez egyfajta függőség” – fogalmazza meg hitval- lását.<sup>11</sup>



Harry Gruyaert: *France*, Berck Plage, 2007, Courtesy Gallery FIFTY ONE I © Harry Gruyaert

Harry Gruyaert: *France*, Côte d'Opale, 1998, Courtesy Gallery FIFTY ONE I © Harry Gruyaert





Harry Gruyaert filmezést és fényképezést tanult. Rövid ideig operatőrként dolgozott, mielőtt végül az 1960-as évek elején Párizsban a színes fényképezésnek szentelte volna magát, amely a szenvedélye lett. 1982 óta tagja a Magnum Photos ügynökségnek. Az első kiállítása 1974-ben *TV-Shots* címmel került megrendezésre Párizsban. 1990-ben jelent meg első kötete *Morocco* címmel, amelyet számos további követett, mint a *Made in Belgium* (2000), *Rivages* (2003) *Photo Poche* (2006) és *Roots* (2012, illetve 2018). Munkái számos gyűjteményben láthatók, mint a párizsi Centre Georges Pompidou, a tokiói Metropolitan Museum, a Musée de la Photographie Charleroi, valamint a Howard Stein Gyűjtemény New Yorkban. 2015-ben Párizsban, majd 2018-ban az antwerpeni FOMU-ban átfogó retrospektív kiállítást rendeztek életművéből. Párizsban él, Belgiumban pedig az antwerpeni Gallery Fifty One képviseli. 2018-ban mutatták be Gentben, Brüsszelben és Antwerpenben a *Harry Gruyaert – A színes fényképezés úttörőjének élete és műve*<sup>12</sup> című dokumentumfilmet.

<sup>1</sup> *Harry GRUYAERT. Photographer.* Belga dokumentumfilm. Írta Gerrit Messiaen és Jurgen Buedts, rendezte Gerrit Messiaen, operatőr Jimmy Kets. 2018

<sup>2</sup> Jacques Brel (1929–1978) belga származású, francia nyelvű énekes, dalszerző és színész.

<sup>3</sup> Harry GRUYAERT: *Morocco.* München, Schirmer Mosel, 1990.

<sup>4</sup> Harry GRUYAERT: *Roots.* Második átdolgozott kiadás. Párizs, Éditions Xavier Barral, 2018.

<sup>5</sup> Harry GRUYAERT: *Morocco.* München, Schirmer Mosel, 1990.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Harry GRUYAERT. Photographer.* Belga dokumentumfilm. Írta Gerrit Messiaen és Jurgen Buedts, rendezte Gerrit Messiaen, operatőr Jimmy Kets. 2018

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> A galerista írásos közlése a szerző számára.

<sup>10</sup> Harry GRUYAERT Photos. Megosztotta Elements of Art. <https://youtu.be/M1Xdjc2lR0E?t=32> (utolsó letöltés dátuma 2019. 07. 02.)

<sup>11</sup> *Harry Gruyaert. Photographer.* Belga dokumentumfilm. Írta Gerrit Messiaen és Jurgen Buedts, rendezte Gerrit Messiaen, operatőr Jimmy Kets. 2018

<sup>12</sup> A film angol címe *Harry Gruyaert – Photographer*, <https://www.imdb.com/title/tt9244964/> (a ford.)









KOVÁCS GERGELY

# Gondolatok Kecskés Péter művészetéről *Architects of Dusk versus the Envoys of Light* című fotósorozata és videója kapcsán

Kecskés Péter alkotóművészként első ízben 1987–1988-ban járt New Yorkban, az ekkor szerzett tapasztalatai és az azokra épülő műalkotások alkotta produktum pedig egy évvel később – közvetlenül azt megelőzően, hogy a művész csatlakozott volna a Kerekes Gábor vezette Fialatok Fotóművészeti Stúdiójához – egy szentendrei kiállítás formájában manifesztálódott. Jóllehet, egyes szimbolikus, enigmatikus helyszínek, úgymint a Central Park vagy a Time Square megkerülhetetlen forrásai maradtak az elemzésünk tárgyát képező, s önálló kiállítás formájában a K.A.S. Galériában bemutatott (K.A.S. Galéria, 2019. május 28. – június 18.) műnek is, jelen esetben mégsem szeretnénk konkrét kapcsolódási pontokat keresni e két művészi reprezentáció között – bizonyára nem is igen találnánk. Ki változott többet az elmúlt három évtized folyamán: a metropolisz vagy a művész? Első hallásra talán meghökkentő, de minden bizonnyal az utóbbi. Még akkor is, ha a változás során a *Kunstwollen*, a kitűzött célok, illetve prioritások, továbbá a művészt determináló szellemtudományi attitűd egy jöttányit sem módosultak. Éppen csak a stílus, valamint az alkalmazott formanyelv alakul át újra és újra, igazodva az aktuális szellemi matéria jellegzetességeihez. Különösen izgalmas mindez, ha a jelenlegit az elmúlt évek videóit által teremtett kontextusba ágyazzuk.

Ezen a ponton rögtön tisztáznunk kell, hogy Kecskés Péter videója – a korábbiakhoz hasonlóan – nem azon az úton jár, amelyen az avantgárd Hans Richter,<sup>1</sup> vagy Viking Eggeling, de nem is azon, amelyet Nam June Paik „taposott ki” a mindenkori videóinstalláció számára. Rögzítsük a tényt: a kísérleti videó egy (viszonylag) új műfajával szembesülünk, amely állóképekből épül fel. Vagyis fotókkal van dolgunk, ugyanakkor a mozgás, a felvonultatott technikai repertoár és a sajátos dinamizmus okán egy, a hagyományos videóműnél is tökéletesebb videó jön létre, amely már-már „filmebb” a filmnél. Ehhez hasonlót kizárólag állóképekből lehet megalkotni, máskülönben a kompozíció menthetetlenül szétesne.



Kecskés Péter: *Architects of Dusk versus the Envoysof Light*, 2018, digitális printek, 60x40 cm



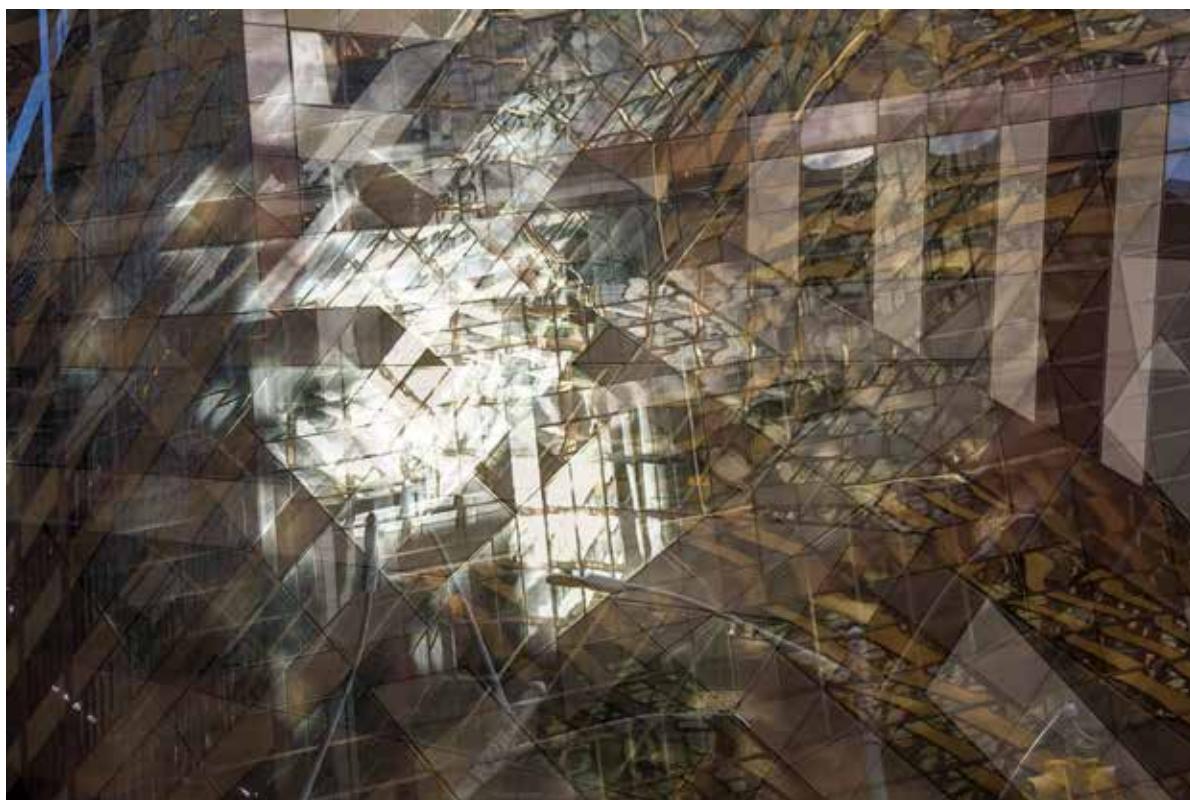
Kecskés Péter: *Celesticon*, 1995, színes analóg nagyítás, 20x29 cm



Ezek az állóképek persze önmagukban is autentikus műalkotások, a fotósorozat együtteséből kibontakozó összkép pedig a videó struktúrájából kilépve egy különálló interpretációs síkon is értelmezhető. A fotók színvilága mellett azok stíluskritikai meghatározása is széles spektrumon mozoghat. Egyaránt találunk közöttük figuratív (vagy legalábbis egy bizonyos fokú és jellegű figurativitásba hajló), illetve kvázi-informel műveket. Előbbiek formái hol tisztábban kivehetőek, hol architektonikusabbak, hol pedig szinte összemosódnak az absztraktabb elemekkel, sajátosságos motivikus és tartalmi kavalkádot alkotva ezáltal. Utóbbiak inkább stílári szempontról, valamint hangulatviláguk tekintetében oszlanak több csoportra. Kecskés fotóin a felhőkarcolók paneljei és feliratai – a felületükön végigvezetett transzcendens fénykezelés által – igazán egyéni

konstruktivista reminiscenciákként tűnnek fel; legyen ez mégoly meglepő a művész életművének áttekintése után. A hirtelen formakezelésen alapuló, expresszív képek viszont minden tekintetben szervesen illeszkednek ebbe a szcénába. Figyelemreméltó, amint az olyan profán motívumok, mint az épületek megvilágítását szolgáló hétköznapi neoncsövek is már-már kozmográfiái értelmezési síkra tolnak a sajátos és erőteljes alkotói gesztus által. Ezek a művek, különösen a vöröses-sárgás, továbbá szürke-fekete színvilágra épülő, az őskösz megidéző fotók éppúgy nem függetleníthetők a művész korábbi, asztrológiai indíttatású alkotásaitól, mint ezirányú elméleti munkásságától, vagy épp a Henry Corbinnel való, és képileg-művészileg a *Fényember* című ciklusban manifesztálódó „találkozásától”,<sup>2</sup> amelynek kulcsponjtja az imaginárius látásmód (*mundus imaginalis*).





Kecskés Péter: *Architects of Dusk versus the Envoy of Light*, 2018, digitális printek, 40x60 cm

Kecskés Péter: *Architects of Dusk versus the Envoy of Light*, 2018, digitális printek, 40x60 cm





Kecskés Péter: Architects of Dusk versus the Envoys of Light video still/still from the video /kép a 4K-s videóból, 2019

Amint rálátást nyerünk a Time Square-re, a kibontakozó látvány absztrahálódik, a szobor és a plakátok szinte összemosódnak. Ráadásul oly módon, hogy mindeközben egy, a valóság síkjából kilépő virtuális tér keletkezik. Ez az igazi intermediális művészet, amelynek hasonló megjelenítésével találkozhatunk a művész *Keimosz folyam*, valamint *Precession* című 2016-os sorozataiban. Mindehhez persze elengedhetetlen, hogy az alkotó már a videó alapjául szolgáló fotók elkészítésekor is pontosan tudja, mit, milyen módon, honnan rögzítsen, hogy az így készült felvételek gond nélkül integrálhatóak legyenek az összképbe. A végső mű tehát gyakorlatilag hónapokkal korábban, már a helyszínen elkészül. Feltűnő, hogy az elemzés tárgyául szolgáló alkotás mögött milyen mértékű és minőségű munka, és szinte hihetetlen mennyiségű fotóanyag van. Ez a lépték az előző évek műveinél képest még nagyobb sebességgel,

fokozottabb gyorsasággal párosul, ami egyfajta kaleidoszkópszerű hatást kelt. Az eredmény pedig nem más, mint New York, ez ugyancsak szinte felfoghatatlan léptékű nagyváros egyre fokozódó iramú forgatagának szimbolikus művészi interpretációja.

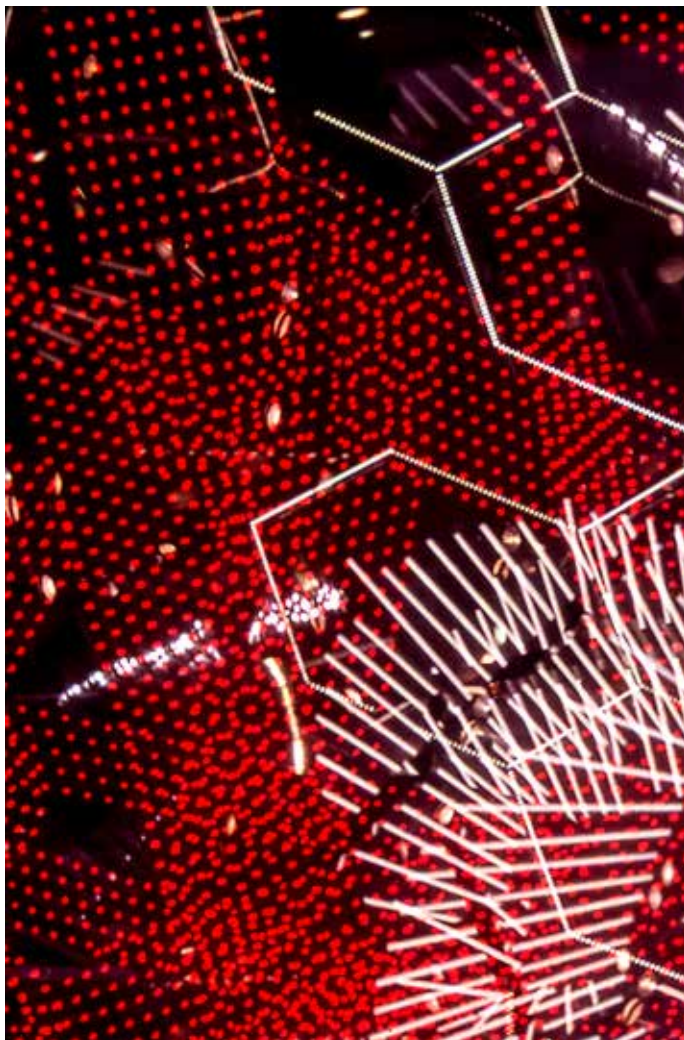
Ennek kapcsán kiemelendő a sorozat futurizmushoz fűződő viszonya, ami ugyanakkor korántsem a 20. századi irányzat folytatásaként, leképezéseként, vagy egy arra való közvetlen visszautalásként (kvázi-*hommage*-ként) ragadható meg. Főleg a futurizmus nyugati, olaszországi irányzata, továbbá az olyan alkotók munkássága említendő itt meg, mint Antonio Sant'Elia. A jövőbe, a technikai haladásba vetett hitre épülő filozófia, valamint az anyagok, a technika, a tudomány prioritása Kecskés Péter fotóin sajátos formában ölt testet. A videó felépítésében és tematikájában pedig domináns elemként jelentkezik a mozgás, a dinamizmus, az urbanizáció.





Kecskés Péter: *Architects of Dusk versus the Envoysof Light*, 2018, digitális printek, 40x60 cm

A komponálás során felfedezhető biztosság és tudatosság nem merül ki a fényképek elkészítésében. Kecskés fotósorozata és videója ugyanis határozott és karakteres dramaturgiával bír. A fotósorozat is három részből áll technikai értelemben. A törzsanyagnak számító 40x60-as digitális képek mindegyike hármas expozícióval készült, a színes fotizmusokkal operáló, azonos méretű fotó analóg dia-alapú, többszörösen exponált, míg a vertikális triptichon analóg negatívra készült, úgy, hogy az expozíciók véletlenszerűen kerültek egymásra, mert a művész egymás után többször befűzte a filmet, így egybeolvadtak a különböző valóság-szelvények, majd ebből a filmtekercsből komponálta meg az egyes képeket.



Kecskés Péter: *Architects of Dusk versus the Envoy of Light*, 2018, digitális printek, 60x40 cm

A három, kategorikusan és könnyedén elkülöníthető részből, továbbá ezek között egy-egy átvezetésből álló videó eleje jóval lassabb, meditatívabb. Majd az iram fokozatosan gyorsul, és ennek megfelelően a képi világ is változik, a befogadóban pedig olyan érzés alakul ki, mintha ténylegesen valamifajta narratívával találkozna, amelyben egyre több minden történik.

Az első rész alapvetően architektonikus jellegű és tematikájú. Vizuális tárgyát *high tech* „stílusú” felhőkarcolók, üvegfolysók képezik. Az itt megjelenített képi látvány hagyományosan három-három egymásra applikált réteget (fényképet) vonultat fel, ami viszont – a Kecskés-féle jól megszokott, nem melleleg magas művészi szintre fejlesztett, tökéletesen működő illuzionizmusnak kö-

szönhetően – rendszerint jóval többnek látszik. A rétegződés mögött – a teljességgel természetes fotótechnikai módszer mellett – képtelenségnek tűnhet észre nem venni a korszak tradicionalista hagyományokon alapuló társadalomkritikai attitűdjét. Míg az illuzionizmus kapcsán kiemelkedő fontosságú a fény szerepe. A művész, amint az a 2014-ben készült *Fényember* című sorozatból, majd ezt követően számos egyéb videójából is kiderül, a perzsa illuzionizmusnak, fénymetafizikának, valamint a keleti ortodoxia fotizmusának, a teremtetlen fény hagyományának és a neoplatonikus fénytannak az útján jár. Ez az alkotói tradíció a korábban tapasztaltakhoz képest másként működik a (poszt)modern architektonikus környezetben és képsíkon.



A második szakaszba egy rövidebb átmeneti szekció, bizonyos „őskáosz” vezet át. Ebben az esetben az egymásra rakódó rétegek száma tovább nő, hiszen az első részhez hasonlóan a három fotó kétszeresen, helyenként háromszorosan exponált fénykép formájában jelentkezik. Sajátságosan absztrakt, „szemcsés” képi világ keletkezik ezáltal, amely némiképp a *Celesztikon* és az *Uranographia* című sorozatok egyes darabjaival rokon – mind stílusosan, mind ikonográfiaiban, tematikusan. Előbbi különösen fontos lehet az aktuális videó és a fotósorozat vizsgálatakor. Az 1989-ben útjára indított, majdhogynem végtelen sorozatnak a címe is jelzi, hogy egyes képein az ég, az égi mechanizmus képmása, imaginatív leképeződése ölt testet. Ezek a képmások egymásra másolásuk következtében új világokat nyitnak meg; az egymásra rakódó rétegekre épülő végtelen sorozat, a többértelműség végtelen felé konvergáló működése mögött teleologikus látásmód áll – akár csak (noha eltérő formanyelvet felvonultatva) jelen fotósorozat mögött. Az utóbbi esetében keletkezett benyomás – és ez a tudatosan felépített dramaturgia okán van így – éppen annyira távol áll a felhőkarcolók világától, mint a második szakaszban a Time Square reklámjaitól, plakátjaitól, kirakataitól, a Soho világtól. Ezen belül a lassúnak épp addig sem nevezhető ritmus még tovább gyorsul. A három egymásra rétegzett fotó egy átmenet során szétesik, majd a három újonnan felépülő réteg beleilleszkedik a korábbi háromba, ezzel tartva fenn a narratíva folyamatosságát és a koherens vizuális egység kontinuitását.

Amikor elemezzük ennek a második szakasznak a formanyelvét, jel- és eszközkészletét, feltétlenül megemlíthető Szergej Mihajlovics Eisenstein montázselmélete, amely azonban korántsem közvetlenül hat Kecskés képi világára. Ennek legfőbb oka, hogy utóbbi esetben – az *Apeiron* című videóhoz hasonlóan – az ikonikusság hagyományos értelmezése erőteljesebben van jelen, még ennek a 21. századi, posztmodern tematikának az ábrázolásakor is, amelynek újrainterpretálása ezáltal egy újfajta szellemi dimenzióban bontakozik ki. A jelenség korántsem rokonítható a *pop art*tal, illetve nem is annak kritikájaként fogalmazódik meg, hanem teljességgel önálló szellemi identitásként jelentkezik. A második, számos elem tükröződésén alapuló őskáoszt követően pedig a harmadik szakaszba érünk, amely a Columbus Circle képein alapulva, noha szerves kapcsolatot tart fenn az előző szekcióval, stílusa és formavilága egy fokozatos átmenet során újabb metamorfózison esik át.

Ezek után térünk rá arra a kérdésre, miként válaszolható fel a Kecskés ikonológiai rendszeréről alkotott összkép?

A kibontakozó összkép belső művészi motivációja mindenféleképpen a dialektikával ellentétes metafizikai megközelítési módon alapul. Ebben a videóban és a nyomatokban az egyes fotók egymásra rétegződésének logikai rendszere egy olyan szellemi princípiumra épül, amely a létező világ felett áll. Ebből következik, hogy az összkép korántsem a New York-i közeg, a városkép direkt leképezése. Sokkal inkább egyfajta kritikai attitűd által vezérelt értelmezése azoknak a tapasztalatoknak, melyek nem kizárólag a vizuális látványon alapulnak. Így viszont a videó és fotók által prezentált művészet belső lényegi kérdései is kizárólag spekulatív módon, az *apriori* absztrakt logika révén ismerhetők meg. Fontos továbbá, hogy a New York-i miliőről alkotott, és a fotókon, valamint a videóban megmutatkozó koherens művészi entitás filozófiailag egzisztencialista megalapozottságúnak tűnik, ami markánsan kidomborítja az alkotói én állásfoglalását. Idézzük ennek érzékeltetése végett Martin Heideggernek a Hölderlin költészetéről írt, bizonyos szempontból idevágó gondolatait: „Ki az ember? Az, akinek tanúsítania kell, hogy mi ő. A tanítás egyfelől kinyilvánítást jelent; de egyben jelenti ezt is: helyt állni a kinyilvánításban a kinyilvánítottért. Az ember éppen saját létezésének [*Dasein*] tanúsításában az, *ami*. E tanúsítás itt nem az emberi lét utólagos és mellékes kifejezése, hanem ez is része az ember létezésének.”<sup>3</sup>

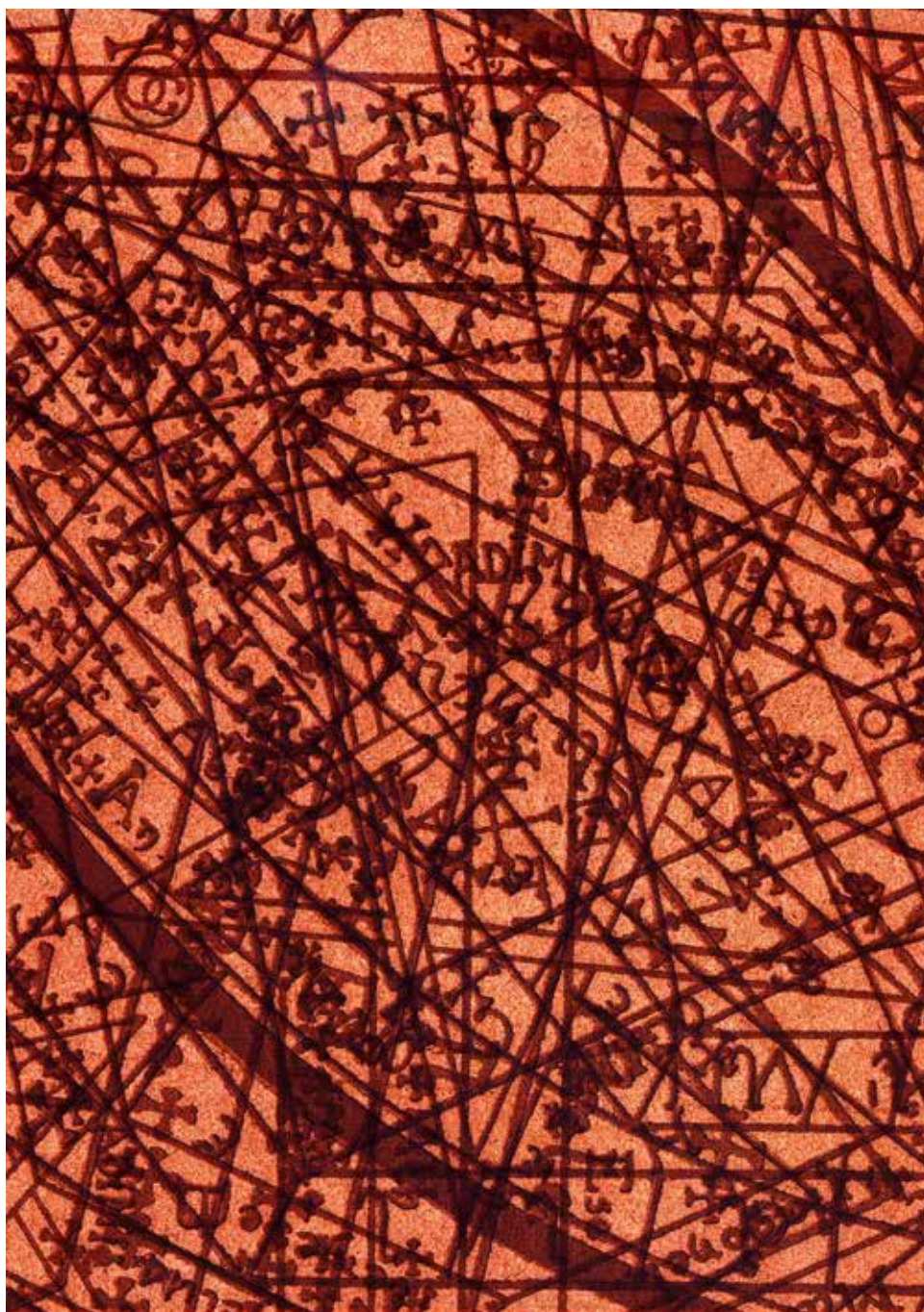
Mindezek alapján biztosan kijelenthető, hogy a művészileg (formailag és tartalmilag egyaránt) elvont, ugyanakkor technikailag, illetve formanyelvét tekintve mindenképp kiemelkedő látványvilágot biztosító videójával Kecskés Péter a konformizmus éles és hatásos kritikáját fogalmazza meg. Mintha az a bizonyos teremtetlen fény úgy világítaná meg a város néhol enigmatikusabb, mindenki számára ismert, másutt kevésbé jellemző motívumait, hogy általa New York eddig kevésbé ismert, a hagyományos elképzelésekhez képest nagymértékben eltérő képére látnánk rá. Kevés hasonló művészi megközelítési móddal, stílussal, illetve eszköztárral rendelkező műegyüttest ismerünk a hazai és a nemzetközi anyagban egyaránt.

<sup>1</sup> HAFTMANN, Werner: *Postscript do Data: Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson, 1978, 220.

<sup>2</sup> Ehhez lásd: KECSKÉS Péter: *A fényember metafizikája – H. Corbin és a kognitív imagináció* ([https://www.academia.edu/12395217/A\\_f%C3%A9nyember\\_metafizika%C3%A1ja\\_-\\_H.\\_Corbin\\_%C3%A9s\\_a\\_kognit%C3%ADv\\_imagin%C3%A1ci%C3%B3](https://www.academia.edu/12395217/A_f%C3%A9nyember_metafizika%C3%A1ja_-_H._Corbin_%C3%A9s_a_kognit%C3%ADv_imagin%C3%A1ci%C3%B3)).

<sup>3</sup> HEIDEGGER, Martin: „Hölderlin és a költészet lényege”, szerk. KOEPCZI Béla, *Az egzisztencializmus*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1972, 191. Fordította: Redl Károly





Kecskés Péter: *Uranographia XIII.*, egyedi digitális print, 2008, 20x29 cm



Kecskés Péter: *Man of Light, Astral Body*, digitális print, 2014, 20x100 cm



SZENTIRMAY RÉKA

# PHOTO LONDON 2019





Részlet a Howard Greenberg Gallery (New York) kiállításából a Photo London során, 2019 © Photo London

A Contrasto Galleria (Milánó) falai a Photo London során, 2019 © Photo London

A *Photo London* ötödik, eddigi legnagyobb kiadása 2019. május 16. és 19. között került megrendezésre a londoni *Somerset House* 18. századi épületében. A Temze-parti neoklasszikus palota remek kiállításával egész évben kiváló célpont a fényképészet szerelmeseinek, de koronájának díszé kétségkívül a májusi vásár. Idén **139 galéria** kínálta portékáit, köztük a legnagyobbak, úgymint a berlini *Camera Works* vagy a *Howard Greenberg Galéria* New Yorkból. A kiállítók mellett könyvkiadók, szóló kiállítások és installációk is helyet kaptak. Mindent összefoglalva közel **200 látónivalóval** nézhetett szembe a közönség, nem említve a kapcsolódó szatellit-rendezvényeket. A fesztivál életműdíjával (*Master of Photography*) idén **Stephen Shore-t** (1947) tüntették ki.<sup>1</sup> Amennyiben az embernek csak egy nap áll rendelkezésére, a vásárt bejárni komoly logisztikai kihívás. A szervezés szerencsére brit precizitással történt, habár akadtak a térkép alapján nehezen megtalálható, rejtett kincsek az épület pincerendszerében.





Stephen Shore: *Los Angeles*, Kalifornia, 1969. február 4. © Stephen Shore, a 303 Gallery (New York) jóvoltából

A fő látványosságok között Shore 1969-es képei szerepeltek, amelyek mind egy napon, február 4-én készültek Los Angeles városában. A fekete-fehér sorozatot új, nagyméretű színes képei ellensúlyozták: fél évszázad ide vagy oda, a művész minimalizmusa mit sem változott. A kötelezők között Vivian Maier (1926–2009) is szerepelt, mint az utóbbi évek nagy felfedezettje. Minél

gyakrabban látom Maier képeit, annál jobban értékelem a megkeseredett dadus humorát. Esetében a „kevesebb több” elmélete semmiképp sem állja meg a helyét.

A régi klasszikusok közül Roger Fenton (1819–1869) kapott egy jókora szóló show-t. Lett légyen az a krími háború (1853–1856) vagy épp a brit királyi család, a kiállítás szépen összefoglalta a fényképész életművét.



Vivian Maier: *Cím nélkül*, Chicago, 1962 © Vivian Maier Hagyaték, a Maloof Collection és a Howard Greenberg Gallery (New York) jóvoltából





Tom Wood: *Mad Max*, 1993 © Tom Wood, a galerie Sit Down (Párizs) jóvoltából

A fesztivál igyekezett teret adni a női alkotóknak. Ugyan a *Fotográfia Mestere* cím eddig csak egyszer, Taryn Simonnak köszönhetően jutott női kezekbe (2017), ebben az évben a kiállított művészek mintegy 40%-a került ki a női nem képviselői közül. A fesztivál központjában álló pavilon külsejét idén a *Nők a Fotográfiában* témájának szentelték: itt Rachel Louis Brown (1985), Mary McCartney (1969), valamint a *Deutsche Börse* díjat a *Photo London* ideje alatt elnyerő Susan Meiselas (1948) munkája kaphatott helyet. Van még hova fejlődni a szakmának a nemek egyenlő képviselésében. A *Photo London* törekvései talán kicsit erőltetettek, de remélhetőleg jó irányba mutatnak. Hogy mindez mennyire őszinte, majd kiderül a következő években megválasztandó *Fotográfia Mesterei* alapján.

Sok látogatót vonzottak Tom Wood (1951) képei: fotói kíméletlenül őszinte humorral ábrázolják az emberi lét különféle verzióit. Az eredetileg festőnek készülő író alkotó képeinek zöme Liverpool utcáinak és mindennapjainak állít emléket.







Claire Aho: *cím nélkül*, 1958 © Az Aho & Soldan Photo and Film Foundation (Helsinki) jóvoltából





Gianni Berengo Gardin: *A kompon*, Velence, Olaszország, 1960 © Gianni Berengo Gardin, a Contrasto Galleria (Milánó) jóvoltából

Kiemelendő az Aho & Soldan néven dolgozó finn páros is, valamint Claire Aho (1925–2015). Heikki Aho (1895–1961) és Björn Soldan (1902–1953) 1924-ben kezdett együttműködni. 1961-ig aktív közös stúdiójukból fényképek ezrei és több mint 400 dokumentumfilm került ki. Heikki lánya, Claire, az 1940-es években csatlakozott a duóhoz. Fotói a született fényképész könnyed alkotásai. Mestersége mestere anélkül, hogy túl komolyan venné magát. Képei, műfajuktól függetlenül, játékosak és könnyedek.

A kínálatban Gianni Berengo Gardin (1930) elegánsan fesztelen fekete-fehér remekművei is feltűntek. Az olasz művész pajkosan művészi fotográfiái első látásra magukkal ragadnak; a műfajjal, Olaszországgal, a mindennapokkal. Vizuális *mindfulness*, a *carpe diem* (és a kompozíció) magasiskolája.





George Legrady: *BBQ, nők [A Fénytörés]* © az Inda Galéria (Budapest) jóvoltából

Edouard Taufenbach: *La-melee [Speculaire]*, 2018 © a Galerie Binome (Párizs) jóvoltából

A *fine art* kategóriában Edouard Taufenbach (1987) képei keltették fel az érdeklődésem. A médium határait feszegető művész újabban Sébastien Lifshitz (1968) francia filmrendező fotógyűjteményének darbjait használja fel kollázsaihoz. Szó szerint: kicsit mintha valahol a film, fényképészet és szobrászat határmezsgyéjén alkotna, Taufenbach amatőr fényképek tucatjait szabdalja fel, majd komponálja újra össze térhatású, dinamikus műveikhez.

A magyar alkotók közül a *TOBE Gallery* képviselte Kontha Dóra (1987) kísérleti fotográfiáit szeretném megemlíteni: mindig is szerettem a negatívokkal való játékot, amellyel Kontha „belső tájképeket, képzeletbeli univerzumokat” alkot.<sup>3</sup> Az *Inda Galériának* hála Csáky Marianne filozofikus *mixed média* darbjait ismerhettem meg, amelyek emlékeink szerepét, illetve azok folyamatos formálódását dolgozzák fel.<sup>4</sup> George Legrady (1950) gyerekkori emlékeimet visszaidéző lenticuláris nyomatait szintén hosszan el tudnám nézegetni. Mindez aligha meglepő, hiszen saját családi gyűjteményét értelmezi újra a művész – és a médiaarcheológia szerelmeseként ez a gyengém.

Alapjában véve nem szeretem a hasonló művészeti vásárokat. Célközönségük egyértelműen a tehetősebb

gyűjtők köre, s habár valóban élmény 65 000 dollárra tartott Ansel Adams képekkel találkozni, általában a belépők, katalógusok stb. árát is az ő pénztárcájukhoz szabják. Amennyire demokratikus tehát a fotográfia médiuma, annyira elitista az ilyen jellegű rendezvények legtöbbször.<sup>5</sup> Ennek ellenére, ha valaki gyorsan és töményen szeretne hozzájutni a legfrissebb piaci információkhoz, valamint kapcsolati hálóját is szívesen fonja nagysebességgel, ezek a megeasemények elengedhetetlenek.

A *Photo London* minden év májusában kerül megrendezésre a Covent Garden-beli Somerset House-ban. A következő nagyszabású vásár Amszterdamban esedékes: a szeptember 20. és 22. között megrendezendő UNSEEN során ismét több tucat galéria mutatja majd tehetéseit, a műgyűjtők legnagyobb öröme.

<sup>1</sup> 2015-ben Sebastião Salgado, 2016-ban Don McCullin, 2017-ben Taryn Simon, 2018-ban Edward Burtynsky kapta.

<sup>2</sup> A *Photo London* sajtó, hivatalos statisztikája alapján.

<sup>3</sup> KONTHA Dóra: „*Dreamland*”, <http://artnews.hu/2018/08/22/dora-kontha-%E2%80%A2-dreamland>, 2018, Letöltve: 2019. június 25.

<sup>4</sup> Csáky Marianne: „*INDA Gallery is proud to announce a solo presentation of Marianne Csáky's work*”, <https://arthereartnow.com/2018/11/01/inda-gallery-is-proud-to-announce-a-solo-presentation-of-marianne-csakys-work>, Letöltve: 2019. június 25.

<sup>5</sup> Sokatmondó már önmagában az a tény is, hogy csupán 24 országból érkeztek galériák, tehát a világ nemzetjeinek alig több mint egytizede képviseltette magát. (A *Photo London* sajtó, hivatalos statisztikája.)





MÉSZÁROS MÁRTON

ELMARADT  
ARANYKOS  
- RECENZÍÓ





Ata Kandó: Árnyjáték a francia tengerparton, 1956 © Nederlands Fotomuseum, Rotterdam engedélyével

Ata Kandó akár már hat évtizeddel napjaink előtt is Magyarország exportcikke lehetett volna, szakmai és állami kitüntetések, ilyen-olyan örökös tagságokat kaphatott volna, kiállításokkal lehetett volna a munkássága előtt tisztelni, azokkal lehetett volna hazacsalogatni. Ezeknek az elmulasztott alkalmaknak a hiányában neve még a magyarországi fotós köztudatban sem megkerülhetetlen, felvételeinek jelentős részét nem magyar (köz)intézmény, hanem a rotterdami Holland Fotómúzeum őrzi. Meglehet, hogy önálló tárlata soha nem is volt Magyarországon. Generációnyi időn belül csak két számottevő bemutatkozási lehetősége akadt – egyik a távollétében, az utolsó magyarországi hazatérése évében, az utolsó szabadságharc félszázadik évfordulóján, amikor Violette Cornelius holland fotóművész azonos témájú munkáival együtt kiállították az 1956 novemberében magyarországi menekültekről készített felvételeit a Mai Manó Házban, illetve halála után, 2017 végén, amikor férjének, Kandó Gyula absztrakt festőművésznek az alkotásaival együtt a Szentendrei Képtár fogadta be életművének néhány szeletét.

Tényleges fel nem fedezettsége jogán Bodnár János könyvszerkesztő, fotográfiai szakíró második fotóművészetről szóló, *Ata Kandó* című kötete hiányt pótló szándékkal született. Gerincén apró betűkkel az áll: *A fotográfia híres mesterei*. Noha a két évvel ezelőtt lezárt gépiratot az Art & Globe Kft. jelentette meg idén januárban, a szerző korábbi munkája, a fülnek ugyancsak nem ismerősen csengő Magyar Kultúra Fejlesztési Központnál kiadott André Kertész-kötet<sup>1</sup> a Kandó-életrajzzal együtt valamiféle láthatatlan hidat lefektetve sorozatot alkot. Evidencia, hogy mind Kertész, mind Kandó magasan művelte a fotográfia számtalan műfaját, bár, ha létezne bármiféle, elismert teljesítményalapú verseny ebben a szakmában, akkor a francia és amerikai vidékekre elszármazott kanonizált alkotó kerülne ki győztesként. Ata Kandóról viszont elmondható: noha az életműve cseppet sem a legkimagaslóbb a században, de kipróbált számtalan műfajt, a divat- és portréfotózást éppúgy, mint a dokumentarista jellegű szociográfiai irányt. Ettől függetlenül, az 1913-as esztendő monarchiabeli Budapestjén, Görög Etelka néven, értelmiségi családba született fotóművésznő életét is legalább annyira érdemes elmesélni, mint bármelyik kortárs művésztét.

Bodnár, aki, mielőtt beleszeretett volna Ata Kandó személyiségébe, mintegy három évtizedet töltött el André Kertész bűvöletében, éppen ezt teszi. Ez pedig már csak azért is üdvözlésre méltó, mert meglehetősen keveset tudunk Ata Kandó életéről, bár az igazság az, hogy a fotográfia művelői között, tisztelet a kivételnek, alig akadnak olyanok, akiknek akár legalább félig nyitott könyv lenne az élete. Mindenesetre ez a megzenésített élettörténet klasszikus életrajzi kötetként indul: ajánlást és mottót tartalmaz, már csak az invokáció szab gátat a teljességérzet elérésének. De akadnak itt még modern eposzi kellékek, mindenek előtt van rendkívüli hősről és témánk.

# Z O R Ú

Bodnár János: Ata Kandó  
Art & Globe Kft, Budapest, 2018.







Ata Kandó: *Lima utcáján*, 1963 © Nederlands Fotomuseum, Rotterdam engedélyével

Ata Kandó: *Yecuana indián zsákmányával*,  
Santa Maria de Erevato, 1962 © Nederlands  
Fotomuseum, Rotterdam engedélyével





Haar Ferenc: Sörreklám, 1939. /Ata Kandó, mint modell/ © Tom Haar

Viszont talán az a legsikerültebb megoldás, ha a *deus ex machina* elemének kitapintását a befogadó vallásos érzületének hőfokára bízjuk. Az viszont tény, hogy Ata élete maga a hőskötemények mintadarabja: Ferenc József uralkodása alatt köszöntött rá a rózsadombi napvilág, anyai nagyapja, Beke Manó akadémiai és egyetemi tevékenységet folytató matematikus, szülei pedig G. Beke Margit műfordító és Görög Imre műfordító, irodalomtörténész volt. (Görög, mint ahogy Bodnár is elmeséli, az első világháborús fogságban tanult meg oroszul, hazatérve feleségét is megtanította a szláv világnyelvre, a *Bűn és bűnhődés* az elmúlt száz esztendőben mintegy húsz különböző évben jelent meg kettejük magyarításában. Bodnár élvezetesen tárja elénk, hogy Görög főhadnagyként szolgált, viszont nem lehetett jellegzetes hadfi, mert a lövészárkokban csak a roham megkezdése előtti percekben tette le azt a könyvet, amelyet éppen olvasott.) A könyv sorra veszi Ata életének kronologikus rendjét: megtudjuk, hogy Bortyik

Sándor festőművész irányadó iskolájában alkalmazott művészetet tanul, festőnek készül. Tizenkilenc évesen feleségül megy Kandó Gyula képzőművészhez, Kandó Kálmán villamosmérnök, feltaláló figyelemzavaros, csábmester unokaöccséhez, három gyermeke későbbi édesapjához, akivel a vészkorszak átvészelését követően, 1948-ban végleg Párizsba költözik. Kandó, aki nem találja meg számításait, 1950-ben hazatér Franciaországból, többé nem látják egymást. Ata egyedül marad az idegeneket befogadni nem akaró nyugati környezetben, ahol sok nehézséggel kell megbirkóznia. Többek között a vele azonos évben született, szintén magyar fotóművész, Robert Capa indítja el az akkor nagy ívűnek ígérkező pályán. Az Atához hasonlóan ugyancsak a Magnum laboratóriumának számító Pictorial Service munkatársaként tevékenykedő Ed van der Elsen holland fotóssal köti össze az életét, a javára szóló tizenkét év korkülönbség és a gyerekek megléte nem gátló tényező a kapcsolatban. A hollandiai költözés okaként

szolgáló nélkülözés, majd van der Elsen üstököszerű szakmai feljutása viszont annál inkább. Mindenesetre Ata harmincöt éven keresztül Amszterdamban él, ilyen hosszú ideig egyetlen másik városban sem tartózkodott. Élete második felében – húsz év erejéig – az USA nyugati partját teszi meg székhelyének, közvetlenül a száznegyedik születésnapja előtt bekövetkezett halála viszont már ugyancsak Hollandiában, egy bergeni idősök otthonában éri. Jelen sorok szerzője Skype-interjút a százkettedik születésnapot követően készíthetett vele,<sup>2</sup> fél évvel később személyesen is megismerkedtek a riportalany holland fővárostól félórányi autóútra lévő otthonában. Aznap születésnapját ünneplő édesanyámmal kiegészülve valamivel több, mint másfél órát töltöttem a magyar fotográfia nagyasszonyánál, aki a tágas, sok fényt beengedő ablaknál elhelyezett székekben ülve, mindenestül segítőtje, Marja Klap van Kasteel társaságában várt minket és korát sokszorosan meghazudtoló aktivitásával, remek egészségével, humorával és kiváló memóriájával kápráztatott el minket. Elméje túl a százon is roskadozott a tervektől, *A Hold véréből*<sup>3</sup> című, 1970-ben húszezer példányban kiadott kötetét szerette volna – talán kicsit megkésve – angolra fordíttatni. Angolról magyarra és magyarról angolra fordító munkát évtizedek óta ellátó hírügynökségi szerkesztő „társammal” a magyar fejezetcímek angolra fordításánál segédkeztünk. Ata derült égből villámcsapás módjára jött elő az ötlettel, elvégre hónapokon keresztül nem hallott magyar szavakat. Eleget tettünk a kérésének, és nem bántunk meg, mert közben elidőzött egy-egy életeseményénél, hol német, hol angol, hol holland, de leginkább mégiscsak akcentus nélkül előcsalt magyar szavakkal írva le nekünk az anekdotákat.

Mindezt csak azért mondom el, mert tudom jól, hogy Ata Kandónak a legutolsó pillanatig rendkívül megnyerő személyiség, kifogyhatatlan kalandokban bővelkedő élet jutott. Az őt bemutató könyv tisztességgel állít emléket ennek a különleges életútnak, viszont Bodnár hiába mond el az olvasó szerencséjére jóval többet annál, mint amennyit egy idegen tudhatna, számtalan lényegi információt kihagyott a munkájából. Például, már az elején, az *Előszó helyett* című részben – mindenféle tényleges magyarázat hiányában – élénk tesz egy levélváltást, de azt nem árulja el, mikor és miért figyelt fel Ata Kandóra. Ugyancsak nem tudunk meg sokat arról, milyen hitben nevelkedtek a Görög-lányok (Ata testvére, Ica második világháborús aknára lépve halt meg), milyen irodalmi munkásságot hagyott az utókorra a Görög-házaspár. (Viszont az édesanya Singer és Wolfner kiadónál, 1915-ben kiadott kis regénye, az *Ata könyve*

roppant izgalmasan szerepel Bodnár munkájában, mellel a száz éve írt beszédfejlődési részt Varró Dániel költő gyermekeiről írt játékos szövegei is megirigyelhetnék. Sőt, azt, hogy Atát szexre kényszeríti egy szovjet katona, olyan természetesen fedi fel, mint amilyen természetes a levegővétel. És ami még zavaróbb: Bodnár beszélteti könyvének alanyát, annak egyetlen fiát Tomot, a szociológia kaliforniai professzorát, és ikerlányai egyikét, Madeleine-t, de a legtöbb esetben nem hivatkozik az idézett szöveghelyekre, az olvasónak kell kiderítenie azt is, hogy Madeleine visszaemlékezése szóban, a szerzőnek címezve hangzott-e el, esetleg a naplójából vagy a memoárjából (már ha léteznek ilyenek) származnak-e. A könyvet lezáró jegyzeteket, életrajzi adalékokat összegyűjtő rész pedig hemzseg a félregépelésektől, vesszőhiányoktól, amely nem csak a szakmaiságot, hanem néha az érthetőséget is megnehezíti. Drámaíróból dámaíróvá (sic!) lett hivatás, Irwin Shaw-ból egy betű következetes felcserélésével Irwin Show-vá (sic!)\_változtatott személynév és még számos hasonló figyelmetlenség mellett legalább ennyire zavarunk a kötet nyelvhelyességi hibái, indokolt vesszők elhagyásáról, felkiáltójelek pamfletbe illően sokszori használatáról nem is szólva (a rossz minőségért a szöveget gondozó Horváth Ágnes is felelős). A kifogásokat pedig nem a szigorú kritikus, hanem a magát igényesnek tartó olvasó és szerkesztő sorakoztatja fel. Ami az illusztrációt illeti, a könyv busásan tudósít Ata Kandó életéről és életművéről. Az alkotói pálya legizgalmasabb szakaszai meghatározó adalékai a történetnek: ilyen az *Édes hazám, Isten veled!* című, 1956-os menekültekről készített sorozat, valamint az *Álom az erdőben* és a *Kalüpszó és Nauszikaa* című, saját gyerekeinek hathatós közreműködésével készített fotóalbumok, illetve a venezuelai mindennapokat, valamint dél-amerikai indiánokat bemutató hatvanas évekbeli nagy munka. (Azt nem is részletezzük, hogy sok esetben milyen nevetséges képaláírásokat kaptak a felvételek, elég egyetlen példát említeni: *Hegedűlő Einstein*.) Szüksége is van az elbeszélésnek az ilyen erős támasztékokra, mert az izgalomfaktor bizonyos idő után természetes erőzíóval elkezd lefoszlani az oldalakról. Mindent egybevetve mégis azt állítom: a magyar fotókultúra csak gazdagodik azzal a kötetrel, amely egy sokadik elveszett nemzedék alkotójának világát idézi. Szenvedéllyel, amely képes a legtöbb bosszúság feledtetésére.

<sup>1</sup> BODNÁR János: *André Kertész*, Debrecen, Magyar Kultúra és Fejlesztési Központ, 2011.

<sup>2</sup> MÉSZÁROS Márton: *Az elmém tele van fényképekkel*, Népszava, 2015. október 26.

<sup>3</sup> ATA KANDÓ: *A Hold véréből*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1970.

# Szavojai fényképezőgép

RENÉ ROYER MÉRNÖK GYÁRÁBAN, AZ 1950-ES ÉVEKBEN OLYAN FÉNYKÉPEZŐGÉPEKET KÉSZÍTETT, AMELYEKEN A *MADE IN FRANCE* SZÖVEGES FELIRAT HELYETT FRANCIAORSZÁG NAGY MÚLTÚ ORSZÁGRÉSZÉNEK, SZAVOJÁNAK STILIZÁLT CÍMERÉT JELENÍTETTE MEG.

## ELŐÉLET

A *Fotóművészet* hasábjain 2013 óta két tucat olyan cikket tettem közzé, amelyekben különböző fényképezőgépeket, valamint tervezőiket és gyártóikat ismertettem. Az Olvasó megismerkedhetett – többek között – az Osztrák-Magyar Lechnerrel, Langerrel, a német Ermanox-szal, Contaflex-szel, Plaubel Makinával és a szecessziós Certo Damen Kamerával. A japán termékek közül szó esett az Olympus Penről és a Leotaxról, az angol fényképezőgépek közül a feltaláló, W. H. Fox Talbot egércsapdájáról, az MPP műszaki, a Sanderson, a Lizars és a Middlemiss favázás kameráról. Az Egyesült Államokban előállított eszközök hosszú sorából a TDC Stereo és a Zone VI gépeket ismertettem, a KGST szocialista iparát pedig a lengyel Alfa képviselte. Most egy akár rejtélyesnek is nevezhető francia termékcsalád kerül sorra. René Royer mérnök a Lumière cégnél dolgozott. Fia születése után, 1947-48-ban *Société Industrielle de Technique Optique* (SITO) néven alapított céget a Párizstól nem messze található Fonteney-sous-Bois-ban. A cég az 1960-as évek elején megszűnt, Royer állítólag a Yashicánál folytatta ott, ahol abbahagyta (a kétfényaknás-tükörreflexes, 6x6 cm-es képméretű fényképezőgépekre utalok).

## SITO HELYETT ROYER

René Royer a gyárában előállított fényképezőgépeken – érdekes módon – nem cégének megnevezését, hanem márkaként saját nevét, típusként pedig Franciaországnak a Léman-tótól délre fekvő és a Côte d'Azur-ig terjedő országrészének nevét, azaz Szavoját tüntette fel. Egyes kamerákon megtalálható a típusnéven (Savoy) túlmenően az országrész stilizált címe a pajzsba foglalt (vörös) kereszt is.

Royer 1949-től 1953-ig kilenc féle harmonika-kihuzatos klappkamerát forgalmazott, ezek közül az egyik 4,5x6

cm-es, a többi vegyesen 6x6-os és 6x9-es képméretű. (Utóbbiakba 4,5x6-os szűkítő helyezhető.)

1950-ben mutatta be a cég az Altessa IV (vigyázat, nyilvánvalóan nem Altissa!) nevű merev vázas 6x9-es képméretű fényképezőgépét, amelybe SOM Berthiot gyártmányú 3,5/100 mm-es objektívet építettek be. Ugyanettől az esztendőől már távmérős, harmonika-kihuzatos klappkamerákat is gyártottak, az öt típusból négybe SOM Berthiot, míg az ötödikbe Angenieux 3,5/100-as objektívet helyeztek el.

1952 lehetett Royer pénzügyileg legeredményesebb éve. Akkor ugyanis André Grange 1944-ben, Saint-Étienne-ben alapított cége, a Société Française Photorex tönkrement és Royer megvásárolta tőle az Atoflex néven kifejlesztett kétfényaknás, tükörreflexes kamera gyártási jogát. Grange 1949-től még Rex Reflex néven három különböző kétfényaknást gyártott, amelyekbe vegyesen SOM Berthiot Flor és Angenieux 3,5/75 mm-es objektívet épített be. Az Atoflex egy már piacra nem dobott új változat lett volna. (Furcsa módon a mítoszteremtő amerikai Jim McKeown másfél oldalas ismertetésébe<sup>1</sup> bele sem vette a Royflex nevű kétfényaknásokat, annyira nem tartja őket a SITO önálló termékének...!)

René Royer az 1950-es évek közepén hozta forgalomba a Savoy típusnevű kisfilmes, léptékes élességállítású fényképezőgépét, amelynek 1958-ig legkevesebb három fő változata került forgalomba. Az altípusokkal jól elvannak a francia gyűjtők, akik imádják a Savoya (!) nevűt, amelyben nem 2,8/45-ös, hanem 3,5-ös objektív található és a zárszerkezet legrövidebb expozíciós ideje sem 1/300 hanem 1/250. A 3f tetejébe egyes vakukörtét lehetett illeszteni és ezen a típuson a címer már színes. Néhányan tévesen emiatt svájci gyártmányúnak gondolják ezt a stílusos kivitelű tárgyat.

Fia visszaemlékezése szerint apja volt „a” mérnök a fonteney-sous-bois-i üzemben. Royer általában kora





Royer Savoy II fényképezőgép © Fejér Zoltán 2019

délutánonként próbált az új tervekkel foglalkozni, amiket gyakran még a gyári ebédlő asztalán skiccelt fel. A prototípusokat pedig állítólag saját kézzel készítette el. 1959-ben talán túl nagyot fejlesztett: forgalomba hozta a kisfilmes, egyfényaknás tükörreflexes Savoyflexet, majd annak két változatát. Ezek közül a Savoyflex Automatic már az objektív fölé helyezett szelencellás fénymérővel rendelkezett. Ez volt az utolsó géptípus, mivel 1962 körül a cég megszűnt.

### VETÉLYTÁRSAK

A francia fotótechnika-történészek<sup>2</sup> még adósak néhány fontos kérdés megválaszolásával, ők még egyelőre a különböző felbukkanó típusok leírásánál tartanak. Az újonnan színre lépett szakírójuk, Jean Bruno a kívülről egyszerűnek látszó Savoy és Foca fényképezőgépek javításáról jelentetett meg<sup>3</sup> 180 fotóval illusztrált könyvet. Továbbra is kérdés: honnan vette Royer a fejlesztésekhez szükséges szakértelmet és nyilvánvalóan nem kevés pénzt...?

Vizsgáljuk meg az 1950-es években forgalmazott fényképezőgépek közül a három szomszédos országban (a két Németország, Olaszország) előállított, léptékes, Newton-keresős, központi záras kisfilmeseket! Ezúttal hagyjuk figyelmen kívül a franciákat, az angolokat, a tengerentúliakat, a KGST-termékeket és távolkeletieket! (Ezek Nyugat-Európába történő exportja ugyanis az 1950-es években csekély mennyiségű és nagyon esetleges volt.) A területi szűkítés ellenére a kisfilmes, léptékes, központi záras kamerák terén nagy típusválasztékot, számos kis és nagy (tőkeerős) gyártót találhatunk. Nem túlzás, ha feltételezzük: az ezeknek cégekkel történő vetélkedéshez Royer – egy ideig – még akár (állami) támogatást is kaphatott...

Nézzünk tehát egy teljességre egyáltalán nem törekvő felsorolást! Németország: Adox 35 (1953), Adox Polo (1959); Agfa Silette (1953-tól több típusban), Agfa Isola (1957), Agfa Solina 1960. Ide kívánczik az Agfa Reflex, mint a Savoyflex német megfelelője.



A fényképezőgép rátett távmérővel © Fejér Zoltán 2019



Az objektív alulnézetből © Fejér Zoltán 2019

Apparete & Kamerabau Arette (1956), Balda Baldessa (1957), Balda Coronet (1960); Beier Beirette (1958), Bilora Bella 35; Braun Braunette 1954, Braun Gloriette 1958, de meg kell említeni a Paxette Reflexet (1958) is. Certo Certi (1963); Dacora CC (1962), Dacora Dignette (1958); Diax L-1 (1957); Franka Francolor (1961), Franka L (1962); Iloca Quick L (1952); Iloca Rapid (1954); Leidolf Leidox (1952), Leidolf Lordette (1955), Leidolf Lordox (1952); Montanus Montana (1956); Pentacon Pentona (1956); Regula Alka (1960), Regula I (1951), Regula Kombi (1955). A Royer 3b feltűnően hasonlít a Regula IIIc-hez. Meglepetésnek mondható a három neves gyártó: a Voigtländer Vito B-je (1954) és a Dynamicja (1961); a Wirgin Edinája és a Zeiss Ikon Contina gépcsaldja.

Ha az eddigiekhez hozzávesszük az olasz Bencini Koroll 35-ösét és a Ferrania Zephirjét (1960), akkor

legkevesebb 21 olyan üzemet soroltunk fel,<sup>4</sup> amelyek termékei a René Royer SITO cégében készített kisfilmes, léptékes kamerának piaci ellenfelei voltak. Nem csekély birkózóverseny!

#### ROYER SAVOY

Mivel a fontenay-sous-bois-i gyárban előállított fényképezőgépek jelenleg hazánkban használtcikként kevésbé gyakorinak mondhatóak – néhány fotó erejéig – lássunk legalább egyet a legjellegzetesebb típusból!

A képeinken látható Royer Savoy II mérete: 130x85x40 mm. Utóbbi, azaz a vázvastagság objektívvel együtt: 70 mm. A Royer felirat a gépvázon és az objektív alatt is megtalálható. Ennek magyarázata az, hogy az I-es típus és a II-es néhány változatának az objektívet és az állványcsavart befoglaló 97x57 mm-es lapja leemelhető a gépvázról. Fontos adat, hogy a Savoyok képmérete 24x36 mm.



Az objektív felülnézetből © Fejér Zoltán 2019



A filmvisszatekerrelő-gomb francia nyelvű feliratai © Fejér Zoltán 2019

Arra viszont, hogy a SITO cégnev és a *Made in France* miért hiányzik, nemcsak a külföldön megjelentetett, nyomtatott szakirodalomban, hanem az Interneten fellelhető gyűjtői közlésekben sincs magyarázat. A SOM Berthiot 2,8/45 mm-es objektív 0,8 métertől állítható élesre. A 2,8-as fényerejű objektív 16-ig blendézhető. Az objektív és a gépváz közé szerelt központi zár B-t, valamint 1 mp-től 1/300-ig terjedő időket exponál. Az 1/25 utáni hosszabb expozíciós idők 1/10 és 1/5, azaz a sorozat nem geometrikus (1/15, 1/8, 1/4), ami a pontos megvilágítást, (a fényrekesz és az expozíciós idő összehangolását) nehezíti. A gépváz bal oldalán elől található exponáló karba kioldózsínort is lehet csavarni. A film visszatekerésekor a tüskés orsó feloldását végző rekesz a gépváz tetején található. A fényképezőgép alja emiatt sima és egy síkban van az állványcsavarmennettel. A kamera vízszintesen könnyen elhelyezhető egy lapos

felületen, vagyis egyes esetekben az állvány használata mellőzhető. A film betöltése könnyű művelet, mivel a gépváz hátlapja felnyitható.

A gyorstovábbító/felhúzó kar az 1950-es évek végén még nem minden kisfilmes fényképezőgépen jelent meg. Központi záras fényképezőgépeknél a filmtovábbítás és a zárszerkezet összekapcsolt felhúzása sem magától értetődő műszaki megoldásnak mondható. A SITO/Royer Savoy II a Savoy I-hez képest megnagyobbított, de a tengelytáv-eltérést ki nem egyenlítő Newton-keresővel rendelkezik. Az utolsó típusokon viszont már pontosabb, bevetített képhatároló keretet talál a használó. A gépváz tetején lévő tartozék-papucsba a fényképező vakukészüléket (a zárszerkezet a II-esen már szinkronizált volt), vagy távmérőt/fénymérőt helyezhetett. A IIc pedig már beépített, de a zárszerkezettel egybe nem kapcsolt szelencellás fénymérővel készült.





A bőrtok felirata © Fejér Zoltán 2019



„Retro” hangulatú helyzet: filmbetöltés © Fejér Zoltán 2019

## SZAVOJA

A francia fotótechnika-történészek tehát még adósak azzal a magyarázattal, hogy miért adta a Párizs melletti kisvárosban tevékenykedő gyártó a viharos, évszázados múltú és gazdag országrész nevét termékének... A szavojaiak ugyanis nem is annyira a termékek előállításában, mint inkább abban tűntek ki, hogy az értékeket a helyükön és elfogulatlanul kezelték. Értettek a műtárgyakhoz, de a legszívesebben az arannyal foglalkoztak. Ráadásul nem is annyira a megmunkálásával, mint a vele történő kereskedéssel... 1033-ban induló történetük során meghatározó európai uralkodó dinasztiává váltak. Tagjai 1713-tól Piemont hercegei, Szicília királyai, 1720-tól Szardínia, majd 1861-től Olaszország királyai is voltak. 1792-től Napóleon bukásáig tartoztak Franciaországhoz.

Amikora Császár egyéves száműzetés után, 1815. március 1-én partra szállt Vallaurisnál, a Golfe-Juan öbölben; az őt már váró szavojárdok azt javasolták neki: ne Lyonon keresztül menjen Párizsba, hanem inkább a hegyeken, azaz Szavoján át. Eleinte maroknyi csapat kísérte, majd Laffreyben összetalálkozott az ellene indult hadtesttel.

Napóleon fegyvertelenül eléjük állt és tüzet vezényelt. A nemrég még általa irányított katonák természetesen nem lőttek tábornokukra, sőt, átálltak hozzá és még aznap bevonultak Grenoble-ba. A Vallauris-tól a fővárosig tartó mintegy 880 kilométeres utat Napóleon összesen 6 nap alatt tette meg, majd katonái élén bevonult Párizsba. (A többi a történelemkönyvekből már tudjuk.)

1814 szeptemberétől 1815 júniusáig ülésezett a Császárvárosban a bécsi kongresszus, amelynek résztvevői többszörösen átszabták Európa térképét. Kis késéssel, március 7-én értesültek a résztvevők arról, hogy Napóleon elhagyta Elbát. A sokkoló hírre, miszerint bevonult Párizsba, az uralkodók, és megbízottaik összefogtak és igyekeztek a korábbinál összehangoltabb döntéseket hozni. Ennek részeként Szavoját visszaadták a Szárd-Piemonti Királyságnak és csak 1860-ban lett újra a Francia Császárság része.

Nos, itt zárult be a kör, ugyanis a bécsi kongresszus legfontosabb és Magyarországon is jól ismert személyisége egy fontos ténykedése ismertetésével kezdődik következő könyvem, amelyet – reményeim szerint – még 2019 során kezükbe vehetnek az érdeklődők...



Egy tartozékpapucsba illeszthető fénymérő © Fejér Zoltán 2019



Felirat a gép jobb oldalán © Fejér Zoltán 2019

Felirat a gép bal oldalán © Fejér Zoltán 2019

<sup>1</sup> Jim McKeown: *Price Guide to Antique & Classic Cameras*, Grantsburg, 2004, 864–865.

<sup>2</sup> Az általam személyesen ismert Patrice-Hervé Pont: „Fotofiche” néven Neuilly-ben, az 1980-as évek végétől fűzetsorozatot jelentetett meg különböző, általa fontosnak tartott régi fényképezőgépekről. Az ötven (!) kiadvány közül a 37. a 6x9-es képméretű Royer kamerákról szól ugyan, de a kisfilmeket még Monsieur Pont sem „célozta meg”.

<sup>3</sup> Jean BRUNO: *Reparation Royer Savoy & Foca Sport IB*, Auvergne, 2018.

<sup>4</sup> Forrás: Jim McKeown: *l. m.*

# AKTUÁLIS ÉS KÖZELGŐ ESEMÉNYEK

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY
2019. május 22.	2019. augusztus 18.	Budapest	<b>Mai Manó Ház</b>
2019.június 7.	2019. szeptember 1.	Budapest	<b>Capa Központ</b>
2019. április 17.	2019. augusztus 25.	Budapest	<b>Magyar Nemzeti Galéria</b>
2019.július 9.	2019.. szeptember 1.	Budapest	<b>Capa Központ</b>
2019. szeptember 13.	2019. december 4.	Amszterdam	<b>FOAM</b>
2019. július 3.	2019. szeptember 22.	Amszterdam	<b>Rijksmuseum</b>
2019. július 3.	2019. október 6.	Hannover	<b>Sprengel Museum Hannover</b>
2019. július 3.	2019. szeptember 22.	Hilversum	<b>Museum Hilversum</b>
2019. június 7.	2019. szeptember 22.	Madrid	<b>CASA ÁRABE</b>
2019. június 1.	2019. augusztus 25.	Madrid	<b>FUNDACIÓN MAPFRE</b>
2019. június 7.	2019. szeptember 24.	Barcelona	<b>MUSEO PICASSO</b>
2019. július 19	2019. november 10.	Saarbrücken	<b>Saarlandmuseum Moderne Galerie</b>
2019. szeptember 20.	2019. december 31.	Essen	<b>Museum Folkwang</b>
2019. június 8.	2019. október 6.	Winterthur	<b>Fotostiftung Schweiz</b>
2019. április 11.	2019. augusztus 25.	Berlin	<b>Museum für Fotografie</b>
2019. május 9.	2019. augusztus 25.	Paris	<b>Le Bal</b>
2019. augusztus 31.	2019. szeptember 15.	Perpignan	
2019. június 19.	2019. augusztus 25.	Genève	<b>Centre de la photographie Genève</b>
2019. május 4.	2019. október 27.	Lille	
2019. június 5.	2019. szeptember 1.	Madrid	
2019. június 25.	2019. október 27.	Tours	<b>Chateau de Tours</b>



KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
ERIK KESSELS TÖBB ÉLETE	Erik Kessels
LIFE IN COLOR	Jacques Henri Lartigue
MINDEN MÚLT A MÚLTAM	FORTEPAN
HAIKU	Ádám Anna, Cseh Gabriella, Taskovics Dorka
RETROSPECTIVE	Brassai
12 X ERWIN OLAF	Erwin Olaf
IN THE PICTURE / GEZIELTE SETZUNGEN	Shannon Bool, Helen Feifel, Sabrina Jung, Peter Klare, Florian Merkel, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Gerhard Richter, Anna Vogel »
NUDE NOW	Emmy Andriessse, Paul Bellaart, Eva Besnyö, Koto Bolofo, Koos Breukel, Paul Cupido, Antoine d'Agata, Marc de Groot, Linelle Deunk, Tiane Doan na Champassak, František Drtíkol, Casper Faassen, Gerard Petrus Fieret, Pieter Henket, Jeroen Hofman, Eikoh Hosoe, Laura Hospes, Rogier Houwen, Ata Kandó, Barry Kornbluh, Helmut Newton, Sanne Sannes, Viviane Sassen, Schilte & Portielje, Alexander Sporre, Rutger ten Broeke, Justine Tjallinks, Carla van de Puttelaar, Ed van der Elsken, Stephan Vanfleteren, Albert Watson, Bastiaan Woudt, Masao Yamamoto
THE MOROCCANS	Leila Alaoui
PORTRAITS OF MODERNITY	Bernice Abbott
PICASSO, THE EYE OF THE PHOTOGRAPHER	Picasso
RETROSPEKTÍV	Martin Parr
LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY	László Moholy-Nagy
MOONSTRUCK. PHOTOGRAPHIC EXPLORATIONS	Edy Brunner, Joan Fontcuberta, Max Grüter, Daniela Keiser, James Nasmyth, Luciano Rigolini, Robert Puffeb & Nadine Schlieper, Lewis M. Rutherford, Bianca Salvo, Pierrick Sorin, Christian Waldvogel
BAUHAUS AND PHOTOGRAPHY	Daniel T. Braun, Erich Consemüller, Max de Esteban, T. Lux Feininger, Doug Fogelson, Douglas Gordon, Antje Hanebeck, Florence Henri, Man Ray, Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, Hans Robertson, Thomas Ruff, Viviane Sassen, Kris Scholz, Stefanie Seufert, Taiyo Onorato & Nico Krebs, Dominique Teufen, Wolfgang Tillmans, Jan Tschichold, Hedda Walther
THE MOMENT IN SPACE	Barbara Probst
VISA POUR L'IMAGE - PERPIGNAN	
OSMOSCOSMOS/ THE TRIENNALE 50JPG	
FESTIVAL TRANSPHOTOGRAPHIQUES	Evelyn Bencicova, Giulia Bersani, Sylvie Bonnot, Alain Bublex, Claire Chevrier, Olivier Culmann, Caroline Delmotte, Patrizia Di Fiore, Maria Gawryluk, WANG Gongxin, Hans Haacke, Géraldine Lay, Jürgen Nefzger, Marion Poussier, Ai Weiwei
PHOTOESPAÑA	Manuel Álvarez Bravo, Berenice Abbott, Leila Alaoui, Paula Anta, Luis Areñas, Erea Azurmendi, Elina Brotherus, Alicia Caldera, Carmen Calvo, Alejandra Carles-Tolra, Juan Manuel Castro Prieto, Sharon Core, Rogelio López Cuenca, Donna Ferrato, Miquel González, Roger Grasas, Hervé Guibert, I-Ting Hou, Délio Jasse, David Jiménez, Kimsooja, William Klein, Nacho López, Laura Letinsky, Jesús Madriñán, Diana Markosian, Ramón Masats, Joel Meyerowitz, Nicolás (Miklós) Muller (Müller), Eduardo Nave, Bernard Plossu, Patrick Pound, Tony Ray-Jones, Alberto Schommer, Clare Strand, Enrique Toribio, Rafael Trapello, Javier Vallhonrat, Clément Verger, Darío Villalba, Aimée Zito Lema
L'ÉQUILIBRISTE, ANDRÉ KERTÉSZ : 1912–1982	André Kertész



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.

**ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ** 3680 Ft

**EGY SZÁM ÁRA** 920 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető:

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

illetve a Magyar Posta webshopjában, a következő linken:

<https://eshop.posta.hu/storefront/hirlapok/m-veszet-es-kultura/fotom-veszet/prodB041021.html>,

valamint telefonon a 06-1/767-8262 számon.

**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.





PÁLYÁZATI  
FELHÍVÁS

# TESTKÉP TESTISÉG

határidő:  
2019. október 11.



budapest  
photofestival  
.hu

## T E S T K É P

A történeti korok, a közlés, a közmorál mellett sok tényező alakította és alakítja az emberi testhez való viszonyunkat.

A képzőművészetben korszakokon ível át és máig tart a test és testiség témájával foglalkozó alkotások históriája.

Az egészséges és fiatal test a humán és univerzális szépség és harmónia szimbóluma lett. Nem csoda, hogy a fotográfiában is szinte azonnal megjelent a mezítelen test, a testiség különféle mozzanatait, vonatkozásait értelmező, elemző, prezentáló művek sora. A test reprezentációja – és minden, ami hozzá kapcsolódik – a mai napig érzékeny terület, a nemi és társadalmi szerepek, identitás- vagy morálváltozás mind tetten érhetők az alkotók témához való viszonyulásában.

További részletek és pályázati feltételek a

[www.budapestphotofestival.hu](http://www.budapestphotofestival.hu) és a

 BudapestPhotoFestival oldalakon.

# FOTÓMŰVÉS ZET

FOTÓMŰVÉS ZET



#BEMUTATVA URBÁN ÁDÁM #KIÁLLÍTÁS GILLES ROUDIÈRE #TÁVLATOK PETRÁNYI ZSOLT #GYŰJTEMÉNYEK  
SOMLÓI-SPENGLER #MEGŐRIZVE VIDÉKI STUDIÓK #MAGYAR FOTÓTÖRTÉNET 1920 #GYŰJTÉS KRISTÓF GABRIELLA  
#SZÍN GRUYAERT #HELEMEZVE KECSKÉS PÉTER #VÁSÁR LONDON #RECENZIO ATA KANDÓ #TECHNIKA ROYER SAVOY

LXII. évfolyam  
2019. 2. szám

Ára:  
920 Ft



25nka  
Nemzeti Kulturális Alap

