

FOTÓMŰVÉSZET

FOTÓMŰVÉSZET

#PILLANGÓ URBÁN #PÁLYA WINDSTOSSER #TEST TÓTH GYÖRGY #KÉPEK #A PROPOS ROTERS #BESZÉLGETÉS SZABÓ DEZSŐ #GYŰJTEMÉNYEK BALÁZS-DÉNES #FOTÓTÖRTÉNET EGYESENES #KIALLÍTÁS KINCSES #TECHNIKA KODÁK

LXIII. évfolyam
2020. 1. szám

Ára:
980 Ft



9 770532 301012

nka
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), a Magyar Fotóművészek Szövetsége Életmű-díjasa (2012), a Magyar Fotótörténeti Társaság Argentum-díjasa (2019).

Bán András (1951)

Műkritikus. Képzettsége: művészettörténész, matematika tanár, a filozófia doktora. 1990-ig műkritikusként folyóiratoknak írt, az *Élet és Irodalom* és a *Látóhatár* képszerkesztője, a *Magyar Nemzet* munkatársa volt, galériákat és kiállításokat szervezett, kutatást indított a privát fotózás témakörében. 1991-től 2014-ig a vizuális antropológia és a művészettörténet egyetemi oktatója. Emellett a *Magyar Lettre Internationale* művészeti vezetőjeként tevékenykedett egy évtizedig, a NKA Fotóművészeti Szakmai Kollégiumának elnöke, a Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar Tagozatának elnöke volt egy-egy cikluson át. 2008 és 2013 között a Miskolci Városi Művészeti Múzeumot vezette, majd a Capa Központban és a Múcsarnokban dolgozott. Műkritikusként Németh Lajos díjban, egyetemi oktatóként a Miskolci Egyetem kiváló oktatója díjban részesült.

Ébli Gábor (1970)

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

Farkas Zsuzsa (1957)

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

Fejér Zoltán (1951)

Fotótechnika-történeti foltvarró, *self-made man*. 1968 óta tevékenykedik a fényképezés területén. Kiállítások kurátoraként működött, magyarul, németül, angolul, franciául és eszperantó nyelven négyszáz cikket írt, tizenkét könyvet tett közzé. 2011-ben megkapta a Magyar Fotóművészek Szövetségének Életmű-díját.

Gaál József (1960)

Festő, szobrász, grafikus. 1978-ban érettségizett a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában. 1983-ban diplomázott a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, és 1986-ig „mesterképzős” hallgatóként önállóan dolgozhatott a Képgrafika Tanszéken. 1986 tavaszán önálló kiállítással zárta tanulmányát. 1993-tól a Magyar Képzőművészeti Egyetemen tanít. Tanársegédként, majd adjunktusként három évig nevelési módszertan kidolgozása és oktatása volt a feladata az akkori Vizuálisnevelés Tanszéken. 1997 óta a Festő Tanszék docense.

Gellér Judit (1983)

2000-től publikálja írásait, 2007-től a MÚOSZ, 2017-től az AICA Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozatának tagja. Egyetemi tanulmányait a MOME Designelmélet mesterszakán fejezte be. 2013-ban kezdte meg PhD tanulmányait az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti programjában, 2014-től meghívott előadó a MOME Fotográfia szakán és a PreMOME előkészítő kurzusokon. 2012–2016-ig tagja, 2013 és 2015 között vezetőségi tagja volt a Fialok Fotóművészeti Stúdiójának. 2015-től a Capa Központ kurátora. Kutatási területei: privátfotó-gyűjtemények, művészeti archívum-használatok, kortárs fotográfia.

Grászli Bernadett. (1979)

Az ELTE Művészettörténeti Intézetében diplomázott, ezt követően PhD - állami ösztöndíjban és Zádor Anna-díjban részesült. A Városi Művészeti Múzeum, Győr és a Rómer Flóris Művészei és Történeti Múzeum főmúzeológusaként és igazgatójaként dolgozott. Fő tevékenységi körébe tartozik a közösségi múzeum, a művészet- és örökségmenedzsment területeinek fejlesztése, valamint a magyar fotótörténeti és fotóművészeti hagyatékok kutatása. Kurátorként a kortárs képzőművészet területén szervez és rendez hazai és külföldi időszaki kiállításokat és művészeti rendezvényeket.

Kotzan, Anne (1961)

Szabadfoglalkozású publicista. Egyetemi tanulmányai alatt egy évet Rómában töltött DAAD-ösztöndíjasként, majd kultúrával foglalkozó útikönyveket kezdett írni, köztük Magyarországról is. 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.

Wessely Anna. (1951)

Művészettörténész, szociológus. 1978-tól az ELTE Szociológiai Intézetének oktatója, a *Replika* és a *Szociológiai Szemle* alapító szerkesztője (1991), 2002. óta a *BUKSZ – Budapesti Könyvszemle* főszerkesztője, a Magyar Szociológiai Társaság jelenlegi elnöke, főleg művészet-szociológiai és esztétikai tanulmányok szerzője.

TARTALOM

CSÉKA GYÖRGY Vad táj	4
ANNE KOTZAN Ludwig Windstosser Fotográfiai modernizmus a második világháború után	20
GAÁL JÓZSEF A test térnyerése – a test elvesztése <i>Palotai János :Tóth György – Test-terek / Body spaces</i>	34
WESSELY ANNA Halas István képei	44
BÁN ANDRÁS Rend a lelke	56
GELLÉR JUDIT Fotókönyvek. Beszélgetések. I. „Ez a magyar száz százalék megüti a nemzetközi szintet” – Szabó Dezső: <i>Darkroom</i>	62
ÉBLI GÁBOR Köz/tér/koncepciók. Fotó alapú kortárs művészet a Balázs–Dénes Gyűjteményből	70
ALBERTINI BÉLA Magyar fotótörténet 1919. augusztus – 1941. június Hetedik rész	82
FARKAS ZSUZSA Magyar magángyűjtők Beszélgetés Kincses Károllyal	94
GRÁSZLI BERNADETT Luz & Sombra „Meglátni az árnyékot, mint a fényt.” Juan Gyenes fotóművészete (1912–1995)	102
FEJÉR ZOLTÁN A tervező keze nyoma	110

VAD _____ TÁJ



Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Budapest, 1990

Urbán Tamás *Felesleges Pillangó* című kiállítását lassan 26 éve várjuk. Azóta, hogy a tárlat főhőse, Deák Ferenc, *alias* Pillangó 1994. május 7-én a Dunába fulladt. Az évek során hazai és külföldi lapokban, kiállításokon találkozhattunk már a munka egyes részeivel, de a teljesség igényével fellépő méltó bemutatása, vagy könyv alakban történő publikációja elmaradt. A Capa Központ mostani, Virágvölgyi István által kurált kiállítása végre egy kiváló, tehetségesen, izgalmasan installált, öt fejezetre tagolt (*Börtöntől a szabadulásig, Tetoválások, Kom-*

muna és nők, Performansz és élet, Epilógus) panorámája egy sok tehetséggel megáldott normaszegő ember életének. Kíséri mindezt egy grafikailag színvonalas, innovatív és izgalmas, több mint 190 oldalas katalógus, amelynek alkotóját, aki a kiállítás grafikai arculatáért is felel, Szücs Nórárt mindenképp ki kell emelni. A kiállítás szellemi előzményei közé, annak kontextusába tartozik a Capa Központban Olta Kata által kurált két kiváló munka, a 2014-es *Bőrödön viseled*,¹ amelyen már szerepelt pár kép a *Pillangó*-anyagból, és a 2017-es *Golden Boundaries*.²

Megkockáztatom, hogy a *Pillangó*-anyag nemcsak Urbán életművében kiemelkedő, talán kicsit főmű, hanem a magyar fotótörténetnek is jelentős remeke. Bár 26 évet késett, mégsem tűnik megkésettnek, kiállta az idő próbáját, ma is friss, inspiratív, és végre hozzáférhető, nézhető, kutatható. A munka jelentősége abban áll, hogy egyszerre több és kevesebb, mint fotográfia, fotóriport, szociológia, kultúranropológia, jelenkor- és rendszerváltás-történet, börtönkutatás, vagy éppen a magyar alternatív (zene/szubb)kultúra kis története. Sokféle területtel érintkezik, sokféle módon elemezhető. Súlyát az a hihetetlenül erős figyelem adja, ami Urbán Tamás sajátja, aki nem elégedett meg azzal, hogy kívülállóként végigfotózza egy volt köztörvényes bűnöző mindennapjait, hanem kicsit hőse életének részévé is vált. Olyan alaposággal, intenzitással dolgozott, amelyről Pillangó is megemlékezett: „Tamásnak a fotózás olyan, mint nekem a tetoválás volt. Mánia. Mániákus fotós!”³ Mentórállta és sokféle módon *beavatkozott* a sorsába, segítette annak jobbra fordulását, utoljára akkor, amikor útlevélet szerzett számára, azt tervezve, kiviszi őt egy tetováló-fesztiválra. Ebben csak Pillangó halála akadályozta meg. Emellett összegyűjtött és megőrzött mindent, ami Pillangóhoz kapcsolódik, naplóit, rajzait, különböző, börtönben készített eszközeit.

Kifejezetten ironikus, hogy ez a *nagy bűnös*, Pillangó, aki életének majdnem felét börtönben töltötte változatos bűneiért, a lopástól, a csaláson át a szökésig, a betörésig, a garázdaságig, aki kamaszkorától ki-be járta az ország különböző büntetés-végrehajtási intézeteit, Deák Ferencként született 1954-ben. Apja korai elvesztése, majd iskolából való kicsapása és nevelőotthonba való kerülése után, 15 éves korától gyakorlatilag élete végéig kisebb-nagyobb megszakításokkal, de börtönben ült. Talán leghosszabb és valószínűleg legsikeresebb szabad időszaka az 1989-es szabadulása utáni 2-3 év volt, amelyet Urbán Tamás szorosabban végigkísért. 1988-ban ismerkedett meg, pontosabban hívták fel a figyelmét a szegedi Csillag börtönben az akkor már híresnek számító Pillangóra. Elkezdte fotózni, majd szabadulását is végigkövette és segítette, amiről számtalan érdekes, durva, sokkoló történetet láthatunk és olvashatunk.

Urbán számára és számunkra is nem csupán azért figyelemreméltó, egyszerre érdekes és zavarba ejtő ez a távról alapvetően szokványos bűnözői élettörténet, mert hőse kifejezetten kreatív, tehetséges és eszes ember volt, hanem a majdnem egész testét beborító, nagyrészt saját maga készítette tetoválások miatt is: *látványosság*. Pillangó legfontosabb műve ugyanis saját maga. Nevét Henri Charrière *Pillangó* című, Magyar-

országon már 3 évvel eredeti megjelenése után lefordított, 1971-ben megjelent regénye után választotta. A könyv szintén egy nagy, de a saját elmondása szerint ártatlan bűnöző életének, életfogytig tartó büntetésből való szökésének a világhírű, és a későbbi kutatások szerint, jellemzően hol kitalált, hol mások elbeszéléseiből kompilált története. Kétségtelen azonban, hogy szerzőjének mellkasán pillangó alakú tetoválás volt, ahogyan Deák Ferenc arcának, homlokának is domináns motívuma a pillangó.

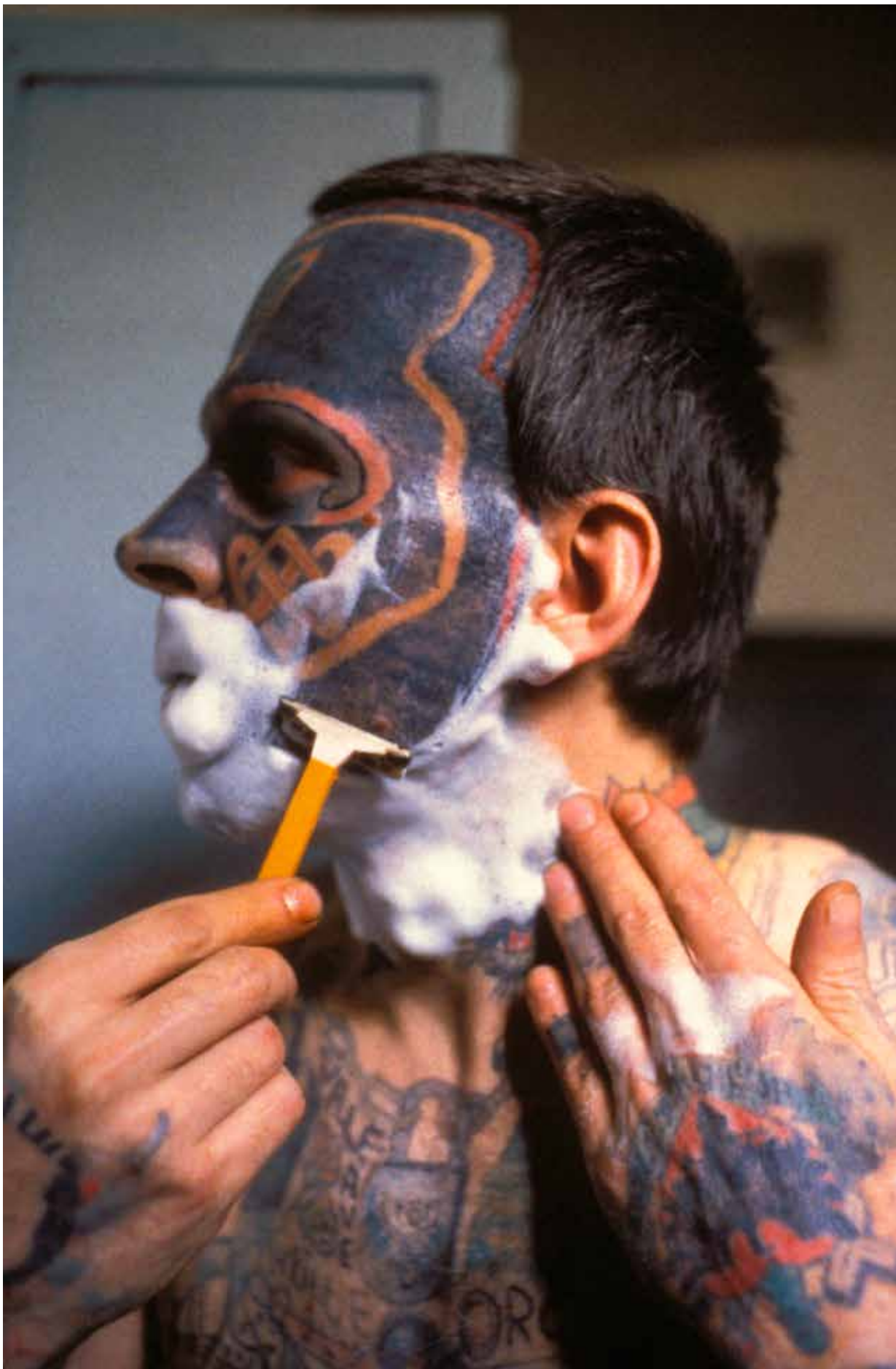
Pillangó *művé alakulása* azonban fokozatosan történt, és az első tetoválásokkal kezdődött a nevelőotthonokban, börtönökben. A börtöntetoválásnak hatalmas irodalma és ikonográfiája van, a börtönökben mindig tetováltak, és valószínűleg tetoválni fognak, számtalan okból. Az egyik legerősebb indok a normaszegésé, mert tiltják, így a lázadás eszköze, amellet a különböző csoportokhoz való tartozásé, az egymással való kommunikációé, az emlékezésé, unaloműzésé stb. A tetoválás a börtönökben rendszer, struktúra, Pillangó azonban egy ponton túl, a normaszegésen belül is normaszegő módon, kreatívan elkülönül ettől azzal, hogy továbbmegy, és sok tekintetben egyedi vizuális rendszert alakít ki. A majdnem teljes testre, főképp a teljes arcra kiterjedő tetoválás ugyanis nem csak akkor, a börtönökben és a börtönön kívüli Magyarországon volt szokatlan, különleges, sokkoló, hanem részben még ma is az.

Pillangó átalakulása nem volt kezdettől tudatos: „Amikor elkezdtem, még nem tudtam, mi lesz a vége.”⁴ Egy másik helyen egyfajta *ars poeticaként*, igen érzékenyen reflektál önmaga megalkotásának körülményeire, előzményeire, hogy bár arra törekedett, hogy egyetlen, besorolhatatlan *látvány* legyen, aki senkihez nem igazodik, és alapvetően mindennel szemben áll, akit csak *saját bensője vezérel*, mégis volt előképe: „Hogy az arcom kitetoválását, hogy határoztam el, még nekem sem egészen tiszta. Mindenesetre nagy elhatározás kell ehhez. Mert szerintem nem sűrűn szaladgálnak ilyen fazonok a nagyvilágban. Tudomásom szerint csak egy van rajtam kívül, Angliában. Egy Karl Grün nevű egyén, aztán konyec. Lehet, hogy volt valamilyen külsőleg irányított, de belsőleg rám tukmált kényszer a dologban. Mert amikor jött a gondolat, hogy most csinálni kell, semmi, de semmi nem állíthatott meg. Tudtam nagyon jól, mit csinállok. [...] Tudtam, sok kellemetlenségem lesz még, de akkor is csináltam. [...] Én akartam így kinézni, én hordom ezt a fejet, akinek nem tetszik, nem kötelező rám nézni. Sokat vakarálnak arról, hogy mi lesz, ha öreg leszek. Hát semmi! Én úgysem leszek öregember! Mindig fiatal maradok, fiatalon is patkolok majd el.”⁵



Urbán Tamás: *Felesleges Píllangó*, Öntetoválas a szegedi Csillagbörtönben, Szeged, 1989

Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Szabadulása hajnalán a szegedi Csillagbörtönben, Szeged, 1989. március 2.



Pillangó a tetoválásaival duplán elszakadt a társadalomtól, a *normálistól*, de a bűnözőktől, a börtönök normáitól is, egyrészt bűnelkövetéseivel, másrészt testével, bőrével, kinézetével. Úgy és azért vési magát tele jelekkel, hogy ezzel makacsul, kérlelhetetlenül ön maga egyediségét és különlegességét állítsa elő, a Mászt. Mintegy előre megakadályozza önnön betagozódását minden nagyobb rendszerbe, közösségbe: „Azért kell így kinéznem, hogy az legyenek, akinek szeretnék lenni.”⁶ Teste, bőre egyedisége rögtön szembetűnik mindenki számára, így azonnali és egyértelmű reakciót vált ki, amit el is vár. Legjellemzőbb reakció, hogy bohócnak („Gyere, bohóc bácsi, fessél ki engem is!”⁷), kisminkelt színésznek nézik. Egy gyerek így kiált fel, amikor meglátja: „Mama, nézd, egy képes bácsi!”⁸ Talán legpontosabban egy prostituált összegzi az akkori emberek, pontosabban a gyerekeknél sokkal kevésbé elfogadó felnőttek véleményét: „Ezt nem is anya szülte!”⁹ A prostituált felkiáltása egyébként Herman Melville *Moby Dickjének* nevezetes jelenetét is eszünkbe juttat-

hatja, amikor a főhős, narrátor, Ismael egy másik emberrel kénytelen megosztani éjszakai fekhelyét, akiről kiderül, hogy tetőtől talpig tetovált. A hős reakciója a jeges rémületé, ördögnek és *fertelmes vadembernek* látja elsőre Queequeget.¹⁰ A *Moby Dick* Pillangó látványának egy fontos jellegzetességére mutat rá, arra, hogy önmaga megalkotása, a Más megalkotása egyben a gyarmatosított, a bennszülött, a vadember képének felidézése. Úgy különül el a társadalomtól, a *normális* képétől, hogy a látványával, bőrével a civilizálatlant, a nyugati civilizáció által meghódított, leigázott kultúrát idézi fel, imitálja. Az általa kiváltott reakciók így több évszázados sémákba illeszkednek. Pillangó erre rá is játszik, kiszabadulásakor, amikor Urbán egy étterembe viszi, kézzel kezd el enni,¹¹ amit mindenki, Urbán is csak megütközéssel tud nézni. A későbbiek során Friderikusz Sándor műsorában alsónadrágra vetkőzve hagyja, hogy mutogassák, de saját maga is büszkén mutogatja magát, mint egy különleges állatot, amikor egy parkban jógázik, vagy amikor a Sziámival koncertezik.





Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, A szegedi Csillagbörtönben szabadulása előtt, Szeged, 1989. március 2.

Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Első ebédje szabadulása után a szentendrei úti lakótelepen, Budapest, 1989. március 2.





Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Müller Péterrel a Sziámi együttes koncertjén a Fekete Lyukban, Budapest, 1990

Önmagát, igen szellemesen, képeskönyvként írja le: „Ha gyerekem lesz, nekem például nem kell majd képeskönyvet vennem. Csak levetkőzőm, átlapoz engem és aztán elrakom magam.”¹² Tetovált bőre a nem tetovált, az uniformizált, *normális* testek látványához illeszkedő bőrhöz képest nem a hús, a csontok pusztá takarója, hanem önálló életet élő kép, térkép, tájkép. Pillangó egyszerre alkotója és hordozója önnön festményének. Az emberek között élve folyamatosan tudatában van bőrének, és azt a látásnak *kiterítve* hordja. Ez egyszerre exhibicionista, másrészt zárkózott gesztus. Exhibicionista, mert a személy a látványával már messziről kommunikálja, hirdeti, felkínálja saját magát. Zárkózott gesztus, mert a személy, főleg az arca, a tekintete szinte eltűnik, elrejtőzik a *képek, bőrének vad tája* mögé. A látvány pedig, amit felkínál, egészében kivehetetlen, bonyolult, jelei sokszor csak a bevésső által értettek. Bőre

idegen, titokzatos és végtelen redő, ellenáll a megfejtésnek és a klasszifikálásnak. Pillangó viszonya az emberekhez és a társadalomhoz kettős, egyrészt elutasítja őket és kiválik, elkülönül, másrészt csodálatra, bámulatra, elismerésre vágyik. Mégpedig annak elismerésére, amit megalkotott. Öntudata a művész öntudata, aki a (normális) munkától mereven elzárkózik: „Amúgyis megmondtam, aki velem kapcsolatban kiejti azt a szót, hogy munka, beperelem becsületsértésért!”¹³, ámde tetováló, rajzoló tehetségét, kreativitását büszkén vállalja. Az pedig egy másfajta társadalomban, egy későbbi korszakban kifejezetten keresett munkának és megélhetésnek számított volna. Adott történelmi pillanatban ő „a felesleges Pillangó”¹⁴ volt, ahogy Urbán újságíró barátja definiálta. Olyan ember, akit sem a bűnei, sem a kreativitása nem határoz meg, aki semmihez sem tud illeszkedni, de úgy él, mint egy (alternatív) rock sztár.



Urbán Tamás: *Fesleges Pillangó, A Fekete Lyukban*, Budapest, 1990



Pillangó besorolhatatlanságának és egyediségének, habitusának emellett van egy konvencionális oldala. A nőkhöz való viszonya a megszokott patriarchális, elnyomó, tárgyiasító viszont, érzelmi kötődése nem alakul ki senkivel. Jellemző módon, női nevek nincsenek a bőrén, noha a szokásos, jobbára meztelen nőket ábrázoló tetoválások rajta is megtalálhatók: „[...] rajtam például igencsak megtalálható mindenféle dolog, igaz, egyetlen női név sincs. Csak a helyet foglalná, másrészt kétnaponként tetováltathatnám az újabb neveket.”¹⁵ Sztereotip, a férfiúi büszkeséget, erőt jelképező, viccesnek szánt szövegeket tetovál a nemi szervére is: „Zacskós apatej. Teljes gözzel előre huncut vitéz. Hitler karja.”¹⁶ Partnereit naponta cseréli, gyakran meg is veri. Az állandó, *komoly kapcsolatot* szintén patriarchális módon, hozzá vakon hű, odaadó, önálló akarat nélküli, és nem mellesleg, szűz nőként képzelel el: „[...] arra, hogy a nők mit szeretnek rajtam, soha nem tudtam rájönni. Többnyire az én akaratomnak kell érvényesülnie, de azért olyan túl igényes nem vagyok. [...] Most is van egy barátnőm... [...]

Tudja, mik a szokásaim, a követelményeim, így aztán nagy vonalakban ő is azzá akar válni, aki én vagyok. Ha állandós nőt láncolok magamhoz, annak odaadónak, tiszta életűnek kell lennie.”¹⁷ Naplója, amelyből a katalógus az 1990. februári hónapot közli, szinte semmilyen érdekességet vagy eredetiséget nem tartalmazó, sztereotip szöveg, jórészt arról, kivel, hol ivott és kivel szeretkezett. Jellemző rá nyelvi téren egyfajta prudéria, a szeretkezést majdnem minden alkalommal *szexuálásnak* írja, egyszer, mintegy elszólásként nevezi *dugásnak*. A hagyományos férfikép egy fontos jellemzője is áll rá, nem tud mit kezdeni azzal, ha egy nő nem veti magát alá neki, ha a nő kezdeményez. Ekkor szinte megijed és meghátrál, férfiaságát érzi *csorbítottnak*: „Megyek a 85-ösön, odalép mellém egy csinos lány és azt mondja: légy szíves, gyere fel hozzám. Olyan hirtelen jött az egész, hogy meglepődtem. De aztán kivágtam magam: ne haragudjál, de az éjjel már szexuáltam.”¹⁸ Kreativitását a börtönben egy tetováló gép mellett, többek között, jellemzően egy *rejszoló-gép* megalkotására is felhasználja.

Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Budapest, 1990









Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Budapest, 1989

Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Budapest, 1989







Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*, Egyik “kamálósának” lakásában, Budapest, 1989

A Urbán Tamás *Felesleges Pillangó*jának legnagyobb erénye, hogy nagy pontossággal mutatja meg egy bonyolult, ellentmondásos, egyszerre érdekes, különleges és konvencionális ember életét és sorsát, beleszőve mindezt a kor mintázatába. A fotográfus különleges adottsága, hogy egyszerre megy közel hőséhez, szinte a *bőréhez érve* bonyolódik életébe, sorsába, és tart távolságot is fényképezőgépével, optikájával. De oly módon, hogy ábrázolása soha nem lesz hideg vagy klinikai.

Urbán Tamás: *Felesleges Pillangó*
2020. március 5. – április 5.
Capa Központ
Kurátor: Virágvölgyi István

¹ *Bőrödön viseled – Társadalmi konstrukciók vizuális kódjai*, 2014. szeptember 30. – 2014. november 2.

² *Golden Boundaries – Kamaszkor a kortárs fotográfiában*, 2017. december 4. – 2018. március 18.

³ URBÁN Tamás: *Felesleges Pillangó*, szerk. Virágvölgyi István, Budapest, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ – Archive of Modern Conflict – Bone Idle Books, 2020, 93.

⁴ *I. m.*, 47.

⁵ *I. m.*, 53.

⁶ *I. m.*, 47.

⁷ *I. m.*, 47.

⁸ *I. m.*, 24.

⁹ *I. m.*, 17.

¹⁰ MELVILLE, Herman: *Moby Dick vagy a fehér bálna*, ford. Szász Imre, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1994, 47–48.

¹¹ URBÁN Tamás: *Felesleges Pillangó*, szerk. Virágvölgyi István, Budapest, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ – Archive of Modern Conflict – Bone Idle Books, 2020, 15.

¹² *I. m.*, 56.

¹³ *I. m.*, 20.

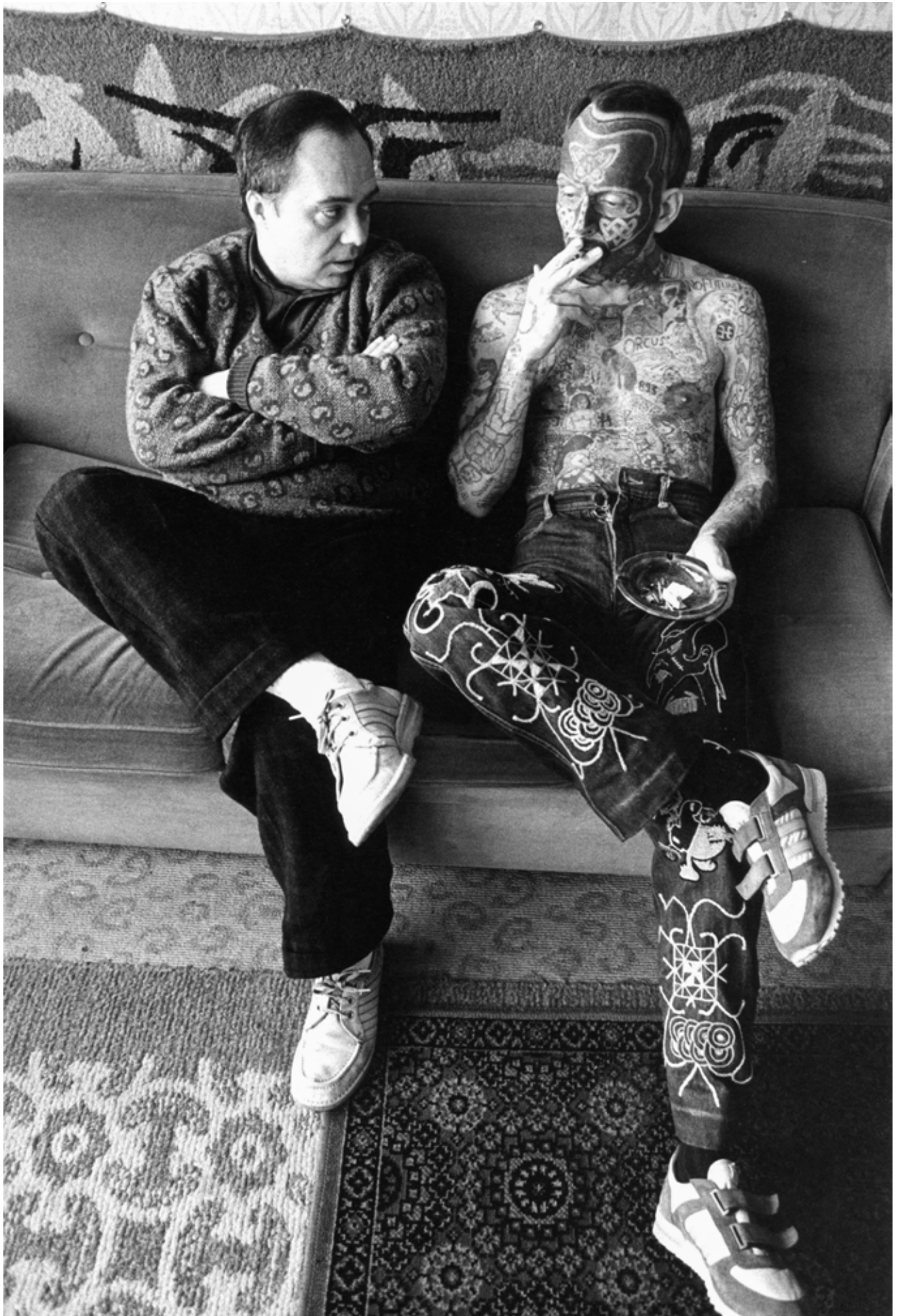
¹⁴ *I. m.*, 16.

¹⁵ *I. m.*, 54–55.

¹⁶ *I. m.*, 57.

¹⁷ *I. m.*, 89.

¹⁸ *I. m.*, 145.





ANNE KOTZAN

Ludwig Windstosser

Fotográfiai modernizmus a második világháború után

Ludwig Windstosser: *Stallion Parade*, Marbach/Alb, 1949, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin

A HÁBORÚ UTÁNI IDŐSZAK
FOTÓTÖRTÉNETÉNEK FELFEDEZETTJE,
PONTOSABBAN ÚJRAFELFEDEZETTJE
LUDWIG WINDSTOSSER,¹ AKI
1921-BEN SZÜLETETT MÜNCHENBEN,
ÉS 1983-BAN HALT MEG VÁLASZTOTT
HAZÁJÁBAN, STUTTGARTBAN.
A MAGA IDEJÉBEN NÉPSZERŰ ÉS
KERESETT SZAKFOTOGRÁFUSNAK
SZÁMÍTOTT, AKI FŐLEG IPARI
LÉTESÍTMÉNYEKET FÉNYKÉPEZETT,
DE [NÉMETORSZÁGBAN] JÓLISMERT
TÖBB MINT HÚSZ ALBUMÁRÓL
IS, FŐKÉNT VÁROSKÉPEKKEL,
TÁJKÉPEKKEL ÉS MŰEMLÉKRŐL
KÉSZÜLT FELVÉTELEIVEL. A NEVE
ENNEK ELLENÉRE MÉGIS JAVARÉSzt
FELEDÉSBE MERÜLT, HOLOTT
MINDEMELLETT A *fotoform*² NEVŰ
AVANTGÁRD JELLEGŰ CSOPORT
ALAPÍTÓ TAGJA IS VOLT, AMELY
JELENTŐSEN HOZZÁJÁRULT AHHOZ,
HOGY A FIATAL, HÁBORÚ UTÁNI
FOTÓMŰVÉSZ-GENERÁCIÓ MEGTALÁLJA
SAJÁT KÉPI KIFEJEZŐNYELVÉT.
KEREKEN NEGYVEN ÉVEN KERESZTŰL
FOGLALKOZOTT A FÉNYKÉPEZÉSSEL,
SOKRÉTŰ ÉS GAZDAG ÉLETMŰVET
HAGYVA MAGA UTÁN, AMELY MOST
ISMÉT A FIGYELEM KÖZÉPPONTJÁBA
KERÜLT KÖSZÖNHETŐEN EGY ÁTFOGÓ
KIÁLLÍTÁSNAK ÉS AZ AZT KÍSÉRŐ
KATALÓGUSNAK.³

A berlini állami múzeumokat összefogó intézmény, a művészeti könyvtárában őrzött fotografiai gyűjteményének raktáraiban található anyagból állított össze egy háromrészes, javarészt Windstosser hagyatékára épülő kiállítást. „Innen feltáru l egy példaszerű fénykép-széria, amelyet [...] nagyrészt meghatározott [...] az alkotó részvétele a *fotoform* csoportban.”⁴

MŰSZERÉSZBŐL FÉNYKÉPÉSZ

Ha felidézzük a Ludwig Windstosser életrajzából ismerhető néhány információt, arra a következtetésre juthatunk, hogy céltudatos és törekvő személyiség volt. Egy kereskedelmi képviselő fiaként született, 1937-ben tette le gimnáziumi érettségijeit Berlinben, majd közvetlenül ezután elvégzett egy hároméves műszerésztanfolyamot a stuttgarti Robert Bosch GmbH-nál. Ennél azonban többre vágyott, ezért jelentkezett 1940-ben az esslingeni mérnöki iskolába, ahol sikeres felvételi tett. Még abban az évben behívták katonának, ami keresztülhúzta a számításait. A tüzérségnél szolgált, miközben amatőr fotográfusként is tevékenykedett. 1944-ben sérülést szenvedett a keleti fronton Oroszországban, ahonnan egy bécsi katonai kórházba került. Ezt követően műszaki rajzoló tanfolyamokon vett részt a Bosch-nál Stuttgartban, ahol későbbi feleségével is megismerkedett. 1945-ben ismét behívták katonának, és Sziléziába vezényelték, ahonnan újabb sérülésekkel tért vissza. Mindennek ellenére még ugyanabban az évben nyári kerékpártúrára indult a Bodeni tó körül. Itt ismerkedett meg a fotográfus Toni Schneiders-szel. Talán ez a találkozás indította arra az elhatározásra, hogy fényképésztanonc legyen Adolf Lazinál, akinél 1947-ben letette a fotográfus szakvizsgát. Az igen sikeres reklámfotográfus Lazi 1950-ben megalapította saját fotográfusképző iskoláját (Internationale Schule für Höhere Fotografie – Lazi, azaz Schule Lazi), amely túlélte őt, és ma is működik fia, A. Ingo Lazi irányítása alatt a Lazi Akadémia fotódizájn szakirányaként (The European School of Film and Design)

Lazi, aki szintén aktívan tevékenykedett a fotográfia megújítása érdekében, minden bizonnyal példaértékű személyiség lehetett a fiatal Windstosser számára, aki 1948-ban már önállóan, főleg építészeti és tájképfényképészként dolgozott Stuttgartban, ahol végül le is telepedett. A megbízásos munkák mellett már akkor kísérletezni kezdett a médiummal. A korai felvételeinél is feltűnik a szigorúan grafikus hatású kompozíció, amely feszültséggel teli képeket eredményez az árnyékok és az erős kontrasztok, valamint a szokatlan perspektívák révén. Az 1949-ben készült *Sienai lépcsők* című felvételénél például a lépcsők a déli tiszán hőség ellen használt legyezőt idézik fel, mintha össze lenne hajtva és a semmibe futna. A feszültséget a felvétel szélén elhelyezett két apró alakkal teremti meg. Az új kifejezési formák utáni keresésben Windstosser azonban nem maradt sokáig egyedül.



Ludwig Windstosser: *Blick vom I-Punkt Berlin auf die Innenstadt mit Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, um 1971 Farbpapier © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windstosser



Ludwig Windtossier: *Aral*, Benzin-Raffinerie, 1967 Farbpapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windtossier



Ludwig Windtossier: *Mannesmann*, ohne Datum Farbpapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windtossier

A *fotoform* CSOPORT – „EGYÜTT MEGGYŐZŐEK VAGYUNK, ÉS ELIS ÉRÜNK VALAMIT”

A közös csoportos kiállítások nem ritkán végződnek barátsággal a kiállító művészek között. A hat fiatal, ám ki-mondottan ambiciózus fotográfus esetében épphogy benyújtott munkáik elutasítása volt az, aminek köszönhetően felismerték, mi a közös az érdeklődésükben, és ami így összehozta őket. A pfalzi Neustadt an der Weinstraße nevű városban 1949-ben megrendezett gazdasági vásár alkalmával Wolfgang Reisewitzet bízták meg, hogy állítson össze egy fotókiállítást, és annak anyagát mutassa be egy szakmai zsűrinek. A zsűri azonban minden kísérletező jellegű munkát kiszórt, köztük Reisewitzét is. Mégis sikerült elérnie, hogy a képeket a nyilvánosság előtt is bemutassa, miközben a „kizsúrizetteknek” felajánlotta, hogy vegyék kezükbe saját érdekeik képviselőjét. Még ugyanabban az évben, július 7-én találkozott Ludwig Windstosser lakásában Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Wolfgang Reisewitz, Toni Schneiders és Otto Steinert. Az új csoportot *fotoform*nak keresztelték. „A nevet Schmoll (Josef Adolf Schmoll, másnéven: Eisenwerth, német művészettörténész) szerint Steinert⁵ adta a csoportnak, [amely elnevezés] a megformált fényképre utal. A hat fotográfus ilyen módon nem egy különleges programot követett, sokkal inkább azt akarták, hogy ne írják elő nekik a hagyományos szabályok követését saját munkáikban.”⁶ A név kisbetűs írásmódjában jól körvonalazódik a hivatkozás a bauhausra és az ahhoz kapcsolódó mozgalomra, akárcsak a később Otto Steinert által alapított *subjektive fotografie* esetében, és a mai napig követi ezt a hagyományt a világhírű szakvásár, a *photokina* is nevének írásmódjában. A csoport számára a név így tartalmilag is iránymutató volt, mivel a *fotoform* tagjai „az 1930-as évek avantgárd művészetén iskolázott »autonóm« kameraművészet szellemében készítették felvételeiket”.⁷

Kísérleteztek fotogrammal, bemozdulásos életlenséggel, elmosódott képekkel, többszörös megvilágítással, játszottak a fényvel, a kontrasztokkal és az absztrakcióval. Azért, hogy a távolság ellenére fenntartsák a gondolatok cseréjének a lehetőségét, bevezették az úgynevezett kritikai kört, amely azt jelentette, hogy egy fényképekkel megtöltött mappát küldtek a többieknek kiértékelésre. A kritikai észrevételeket a mappa hátoldalára jegyezték fel, és a közös kiállításokon csak olyan munkákat állítottak ki, amelyen a *fotoform* szó szerepelt, mint például 1949-ben Milánóban, majd 1950-ben Darmstadtban.

Az első igazi áttörést egy saját kiállítási részleggel ünnepelte a csoport 1950-ben Kölnben a *photokinán*, ahol aztán 1951-ben és 1952-ben is képviseltették magukat. „Az ország határain túl is felhívta magára a *fotoform*

a figyelmet. A Photo France például 1951-ben cikkében a szabadság aspektusát hangsúlyozza amellel, hogy átfogóan bemutatja az egyes tagokat, a szabadságát, amelyen a csoport szervezetenként és fotográfiailag is alapul.”⁸ Ezt számos kiállítás követte, például Ausztriában, Hollandiában, Svájcban, Nagy-Britanniában és Olaszországban. Még 1951-ben két új tag is csatlakozott a csoporthoz, Heinz Hajek-Halke, illetve a svéd Christer Strömholm.

A *fotoform* ÉS A SZUBJEKTÍV FOTOGRAFIA

A *fotoform* csoport tagjaként és 1948-tól a saarbrückeni Művészeti és Kézműves Iskola (Schule für Kunst und Handwerk) fotóosztályának vezetőjeként dolgozta ki Otto Steinert első, később legendássá vált, *subjektív fotográfia* (*subjektive fotografie*) névre keresztelt kiállításának ötletét. Ez volt az „első átfogó kísérlet arra, hogy »az 1933 előtti hagyományokhoz kapcsolódjanak, és kortárs fotográfiát mutassanak be«.”⁹ (Thilo Koenig) Ellentétben a „tisza fotográfiával” (*Straight Photography*) elsősorban hétköznapi megfigyelésekre helyezték a hangsúlyt egy szubjektív nézőpontból. 1951. július 12-én nyílt meg a kiállítás Saarbrückenben, ahol 725 munkát mutattak be 69 kameraművésztől, köztük Édouard Boubattól, Chargesheimertől (Eredeti nevén: Karl-Heinz Hargesheimer), René Groebli-től és Rolf Winkquistől, valamint a *fotoform* csoport, illetve a Circolo Fotografia Milanese tagjaitól, továbbá Steinert néhány kiválasztott tanítványától, köztük az első diplomázójától, Romain Urhausestól. Eltekintve az olyan kritikai észrevételektől, mint Karl Paweké, aki ezt „iparművészeti pseudo-fotográfiának nevezte,”¹⁰ a kiállítás nagy sikert aratott,¹¹ és „jelentős befolyást gyakorolt a korszak stíluskészletére.”¹² 1954-ben sor került aztán egy második kiállításra is Saarbrückenben ugyanazzal a címmel, majd a harmadikra 1958-ban a *photokina* keretében. Az utóbbi két kiállításon a *fotoform* már nem egységesen szerepelt, ami felfogható a csoport fokozatos felbomlása jeleként, de legalábbis egyik okaként. Ludwig Windstosser és Toni Schneiders már 1952-ben elhagyta a csoportot, amely aztán 1957-ben hivatalosan is feloszlott. A *fotoform* mégis a mozgalomként értett „szubjektív fotográfia” bölcsőjének tekinthető, amelynek folytatását biztosította Steinert professzori kinevezése az essen-i Folkwang Schule tanári karába (1959-től 1978-ig). „Ez a fotográfiai mozgalom egyfajta elfordulást ígért a tisztán instrumentális, leképező fényképezéstől, egy gondolatilag és vizuálisan is más módon világot, mint amit a romok fényképezése, az új tárgyiasság stílusát megidéző alkalmazott fényképezés vagy a sajtófotográfia kínálhatott.”¹³

EGY GYÜMÖLCSÖZŐ SZÖVETSÉG – WINDSTOSSER ÉS AZ IPAR

A *fotoform* csoporttal töltött rövid, de intenzív időszakról számos kísérleti fotómunka tanúskodik. Windstosser grafikusán komponált fényrajzai a mozgásról a nézőt képzelőerejére bízják, mivel a képek címe (*Ohne Titel/Cím nélkül*) semmiféle utalást nem ad a konkrét felvételi helyzetről. Sokkal realiztikusabb a dombtetőn ernyővel a kezében álló férfi hátulnézetből a hóviharban a városi tájban, amelynek címe *Lóvásár* 1949-ből. A vízszintesekből és függőlegesekből grafikusán megkomponált felvétel egy számjátékot rejt. Miközben a férfi egy rendezetlen embercsoportra pillant le, a háromszöget formáló elrendezés az egyszer két, majd három, illetve négy emberalakal teremt rendet a képben. Tökéletes koreográfia, amely ugyanakkor magában hordozza Caspar David Friedrich nemes meggyőződését. Windstosser elidegenítő, egyúttal pedig absztrakt részletfelvételei a profillécekről 1952/53-ból már arról tanúskodnak, hogyan talált utat az ipar világához. Windstosser nem sorozatokban gondolkodott és dolgozott, hanem egyedi, de nagy kifejezőerejű felvételeket készített. Nagy hangsúlyt fektetett a képkvágra, akárcsak a formára, legyen szó fekvő, álló vagy négyzetes formátumról. Műszerészként jó érzéke volt a műszaki összefüggésekhez, műszaki rajzolóként pedig a formához, tehát azokhoz a sajátosságokhoz, amelyek igazán sikeressé tették őt ipari fényképészként. Már 1950-ben nagy volumenű megbízásokat kapott, elsősorban is a Ruhr-vidék szén- és acélipari vállalatától. Tehetsége igen keresett volt, és hát mégiscsak ez volt a rohamos újjáépítés korszaka Nyugat-Németországban, a gazdasági csoda (a *Wirtschaftswunder*) korszaka, egy olyan időszak, amely szívesen jelenítette magát sugárzóan a fényképeken, és amely sikereit meg akarta mutatni a világnak is. A haladás képeinek el kellett homályosítani a háború és a romok látványát. Windstosser pedig, köszönhetően az alkalmazott fényképezésre és művészetre egyaránt kifinomult tekintetének, olyan látványosan tudta megjeleníteni a műszaki létesítményeket, hogy azok hűvös szörnyűséges monumentalitását, a kosz és a kemény munka mindennapiságát elfedte a gépek, illetve a funkcionális, egyben rejtélyes munkafolyamatok lenyűgöző látványa. „Kísérletezett negatív kópiákkal is, hogy növelje a művészi hatást az olyan technikai berendezések megjelenítésénél, mint a szénkeverő a Ruhrortti B kikötőmedencében”, írja Dr. Arnulf Siebenecker, a Westfahlen Lippe Régiószövetség múzeumának vezetője.¹⁴

Annak érdekében, hogy hatásosan kiemelje a gép vagy az üzemszarnok méretét, gyakran használt munkásokat statisztaként, így az ember törpeként jelenik meg, aki mégis csak uralja a sárkányt! Így például a Mannesmann komor csarnoka (1955), amelyben világos füst gomolyog átlósan, olyan hatást kelt, mint egy mesebeli barlang, ahol az ember karmesterként jelenik meg. A kép dinamikus hatása kiemeli a termelési folyamat hatékonyságát. Az esztétikai és kreatív képalkotó stratégiák összekapcsolását a megbízásos munkáiban is különösen érzékletesen mutatja meg a szövönőről készült felvétele, akit beborít a világító selyemszálak fényjátéka. „Fekete-fehér ipari felvételei, leginkább acélművek fényképei a Ruhr-vidéken, látványukban poétikus és mégis dinamikus képekké alakították át a termékeket, az épületeket, a munkafolyamatokat. Gyakran finom fehér mintákká sötét háttér előtt negatív nyomatként”, írja a Galerie Kicken katalógusában Ludwig Windstosserről, amely 1980-ban rendezett kiállítást a *fotoform* csoport munkáiból Kölnben.¹⁵

Windstosser már az 1950-es években készített színes felvételeket, például az izzó acél gyártásának folyamatáról, ahol szinte érezni az izzásban lévő anyag kibocsátotta hőt. Ő volt az első fotográfus, akit 1964-ben a stuttgarti Photo 64-en kiállított színes felvételeiért a Német Szakfotográfusok Központi Szövetsége (Centralverband Deutscher Berufsphotografen) tiszteletdíjjal jutalmazott. Még ugyanebben az évben csináltatott egy fotólabort az 1957-ben épített stuttgarti villája kertjében, ahol színes eljárással is lehetett dolgozni. Jó anyagi helyzete is híven tükrözi meredeken emelkedő karrierjét.

FÉNYKÉPALBUMOK – A JÖVŐ MÉDIUMA

Windstosser már 1947-ben, mielőtt tagja lett volna a *fotoform*nak, részt vett első csoportos kiállításán a Stuttgarti Fotográfiai Társaságnál a maubronni kolostorról készített felvételeivel, amelyeket 1954-ben publikált első albumában. A városképek, tájképek és műemlékek iránti vonzalma egész életében elkísérte, és a *Berlin teils teils* (Berlin egyrészt, másrészt) című városportrékötet 1972-es megjelenésétől egészen haláláig ez a vonzalom határozta meg fotográfusi tevékenysége java részét. Ezzel fokozatosan eltávolodott eredeti mesterségétől, az ipari létesítmények fényképezésétől. „Úgy tűnik, hogy Windstosser már nem bővülték el a fényesre lakkozott, számítógéppel irányított gyárak és üres terek, ahol ember nem látszott, valamint az új ipari építészet. Egyre ritkábban sikerült neki a rá annyira jellemző dinamizmust egy-egy képben megjeleníteni [...]”¹⁶

Az 1950-es évektől egyre nagyobb népszerűségnek örvendtek a városokat, különféle tájegységeket bemutató fotóalbumok Németországban is. Az előszó és a szöveg mellett jellemzően egy zárt képanyagból álltak, gyakran egyetlen szerzőtől, amelyhez csak rövid képaláírásokat írtak. Többnyire egy pozitív életről meséltek, egyszerű hétköznapi helyzetekről és turisztikai látványosságokról, amivel jól kielégítették a háborút követően jelentkező erőteljes igényt a béke és az újrakezdés iránt. A hatást hamar felismerték a városvezetők is, és számos megbízást adtak a fotográfusoknak, és így Ludwig Windstossernek is.

Albumai képanyagához Windstosser nem utazott távoli országokba. Számos, városokat bemutató sorozata között megtalálható viszont Berlin, Ludwigsburg, Hannover, Heilbronn és természetesen Stuttgart. Fényképezett a *Kunst im Detail [Művészet a részletekben]* elnevezésű sorozatnak is. Egyes könyveinek a címe, mint például a *Das Reiter-Abzeichen [A lovasjelvény]* (1967), vagy a *Pferdeverhalten, verständlich gemacht [A lovak viselkedése közérthetően]* (1979), mutathatják a kapcsolatot a lovassporttal, mivel tematikusan mindig olyasmivel foglalkozott, ami amúgy is érdekelte. „Windstosser »jövendelő kikapcsolódásként« jellemezte az albumaihoz kapcsolódó munkát, és olyan lehetőségként tekintett rájuk, mint amivel tágíthatta saját fotográfiai horizontját, és ami megóvta őt attól, hogy szakmai vakságtól szenvedjen.”¹⁷ Még ha a fénykép a könyvben önálló jelentőségre tett is szert, és már nem csupán a szöveg illusztrációjaként tekintettek rá, viszonylag kevés információ található a képek szerzőiről. Az egyik ilyen kivétel a Windstosser által fényképezett kötet, *Baden-Württemberg im Wandel der Geschichte [Baden-Württemberg, a történelem sodrában]* (1979), amelyben a szöveg íróját és a felvételek szerzőjét is portréfényképpel és bemutató szöveggel méltatták. A *Deutschland im Fotobuch [Németország fényképekben]*¹⁸ egy olyan standard mű, valamint kézikönyv, amely 287 fényképeskönyvet mutat be a 1915 és 2009 közötti időszakból, és amelyek központi témája Németország. A kötetben Ludwig Windstosser szerepel a legtöbb fényképpel a mélynyomóeljárással készült Németország-kötettel, amely a *Terra Magica* sorozatban jelent meg 1964-ben. A 76 fényképező által készített 155 felvételtől ő tízet jegyez. Thomas Wiegand a *fotoform*hoz és a *subjektive fotografie*-hoz sorolható fényképezéseket méltatja, megjegyezve, hogy „Minden város- és tájképalbumuk megbízásos munkának számított. Nagyobb hatással volt ezeknél a megszokottól csak ritkán eltérő könyveknél a szubjektívekhez sorolható fotográfusok alappozíciója, hogy a hétköznapi tárgyakból a fényképezés kibővített

eszközkészletével szokatlan motívumokat csaljanak elő.”¹⁹ A szokatlan nézőpont, a színek játéka és az a képesség, hogy a hétköznapi jelentéktelenségét erőteljes képekké formálják, megmutatkoznak Windstosser számos albumának legkülönfélébb felvételein, mint amilyen például a berlini Anhalter pályaudvar romja egy modern épület előtt vagy a Napvitorla a Konrad Adenauer utcában (Stuttgart, 1974) című felvételén.

Ludwig Windstosser minden bizonnyal a háború utáni időszak azon legjelentősebb fényképészei közé tartozik, akik a fényképezést kifejezőeszközként megszabadították klasszikus kötöttségeitől, és akik képileg alapvetően meghatározták a felemelkedő Nyugat-Németországot.

Fordította Pfisztner Gábor.

¹ Különböző kiadványokban találkozhatunk a Windstoßer írásmóddal is, amelyet alkalmanként maga is használt.

² A *fotoform* 1949-ben alapította hat, javarészt fiatal fotográfus (köztük a „szubjektív fotográfia” legfontosabb képviselője, Otto Steinert) az akkor alakult Németország Szövetségi Köztársaságában, akik tudatosan eltávolodtak a korabeli nyugatnémet irányzatoktól, és próbálták feleleveníteni az 1920-as és 1930-as évek, köztük az „új tárgyiasság” (*Neue Sachlichkeit*) és az „új látás” (*Neues Sehen*) fotográfiai hagyományait, törekedve az absztraktabb képi megjelenítési módokra. (A ford.)

³ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, Bielefeld, Kerber Verlag, Kunstbibliothek Staatliche Museen von Berlin, 2019. Mit Texten von Stefanie Regina DIETZEL, Lara HÖFCHEN, Jette PANZER.

⁴ *Uo.*, 5.

⁵ Német művészettörténész (1915–2010), a müncheni Technische Universität tanára, az 1980-as évektől rendszeresen írt a fényképezésről. A *Fényképezés előtörténete és kezdetei, kölcsönhatásában a festéssel* címmel egy írása magyar fordításban is olvasható BÁN András és BEKE László fotóelméleti szöveggyűjteményében, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 1997. (A ford.)

⁶ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 10.

⁷ *Das Lexikon der Fotografen – 1900 bis heute*, Hrsg. Hans-Michael KOETZLE, Knaur Verlag, 2002, 439.

⁸ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 14.

⁹ *Das Lexikon der Fotografen – 1900 bis heute*, Hrsg. Hans-Michael Koetzle, Knaur Verlag, 2002, 405.

¹⁰ *Uo.*, 405.

¹¹ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 16.

¹² *Das Lexikon der Fotografen – 1900 bis heute*, Hrsg. Hans-Michael KOETZLE, Knaur Verlag, 2002, 405.

¹³ „Florian Ebner”, Detlef Orlopp, *nur die nahe – auch die ferne*, Edition Folkwang Steidl, 2015, 170.

¹⁴ Tudósítás a „Laden und Löschen – von der Sackkarre bis zum Container Fotografien aus den Häfen im Ruhrgebiet [Ki- és berakodás – a zsákok kocsitól a konténerig, fényképek a Ruhr-vidék kikötőiből]” című kiállításról az LWL-Ipári Múzeumban, *Ruhr Bote Schwerte*, 2018. március 23.

¹⁵ <https://www.kicken-gallery.com/artists/ludwig-windstosser>

¹⁶ Ludwig Windstosser – *Fotografie der Nachkriegsmoderne*, Ausstellungskatalog, I. m., 46–47.

¹⁷ *Uo.*, 67.

¹⁸ Thomas WIEGAND: *Deutschland im Fotobuch – 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915–2009*, Hrsg. Manfred HEITING, Steidl Verlag, 2011, 7.: A kiválasztás kritériumai: „A kiválasztásnál a mértékadó nem a kötet ritkasága vagy a szerző jelentősége volt, hanem egységes jelleme

müként, amelyben a fényképezés egy meghatározott szerepet játszik. Ezek a fényképeskönyvek a maguk módján mind saját korukat tükrözik. A különálló felvételekkel vagy a képiportokkal ellentétben egy mélyebb és tartósabb hatást kellett gyakorolniuk, amit tartalmi kifejezőerejükkel és megformáltságuk minőségével a mai napig megtesznek.”

¹⁹ *Uo.*, 364.



Ludwig Windstosser: *Warning Light*, 1950s, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



Ludwig Windstosser: **Scheufelen**, ohne Datum Silbergelatinepapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windstosser

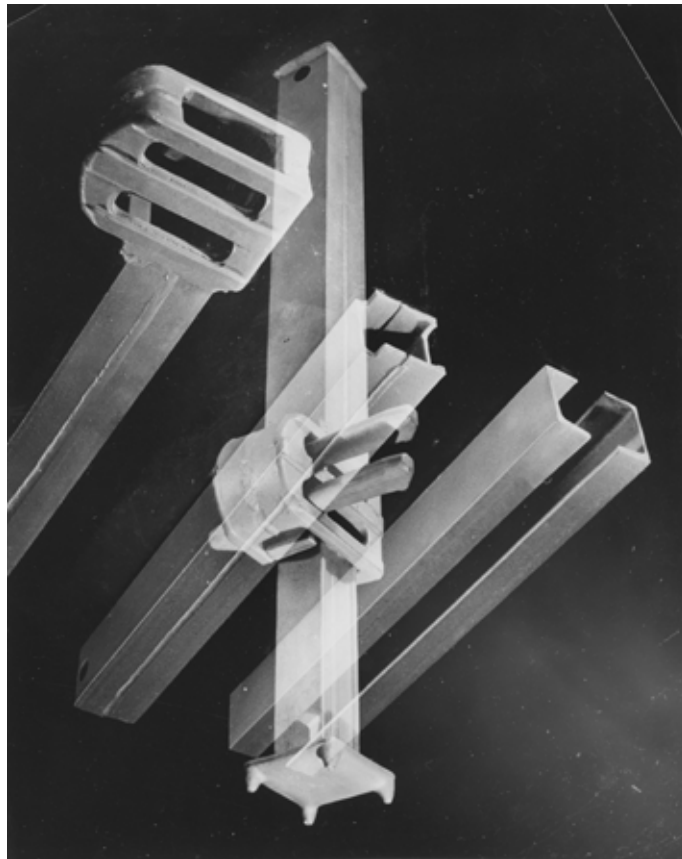


Ludwig Windstosser: **Treppenstufen in Siena**, 1949 Silbergelatinepapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Ludwig Windstosser



Ludwig Windstosser: *Untitled* (Mannesmann Company, Ruhr Area), ca. 1954, gelatin silver print © Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin

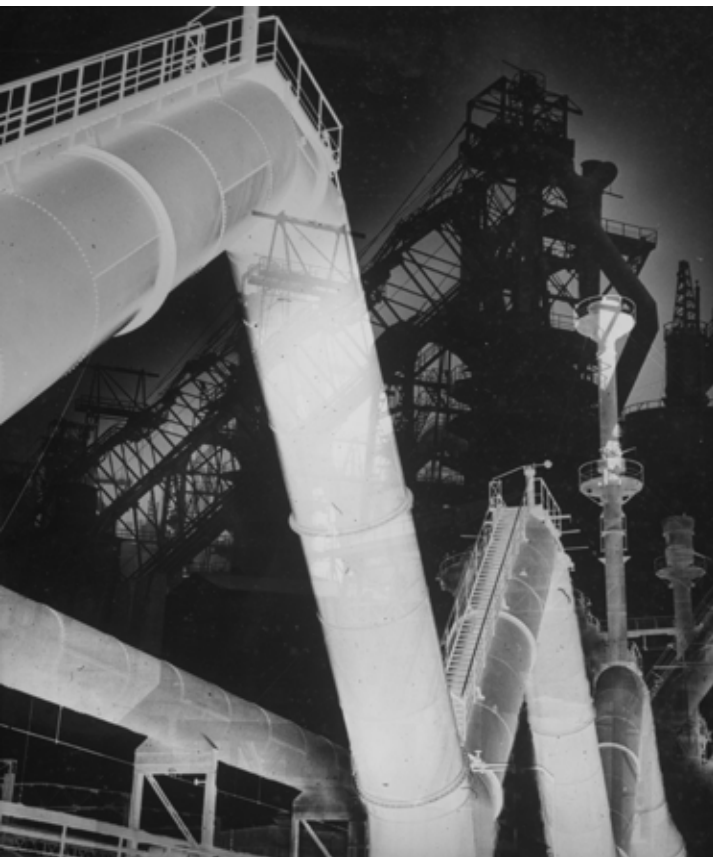
Ludwig Windstosser: *Rhine Steel Company* (Metal Profiles), 1950s, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



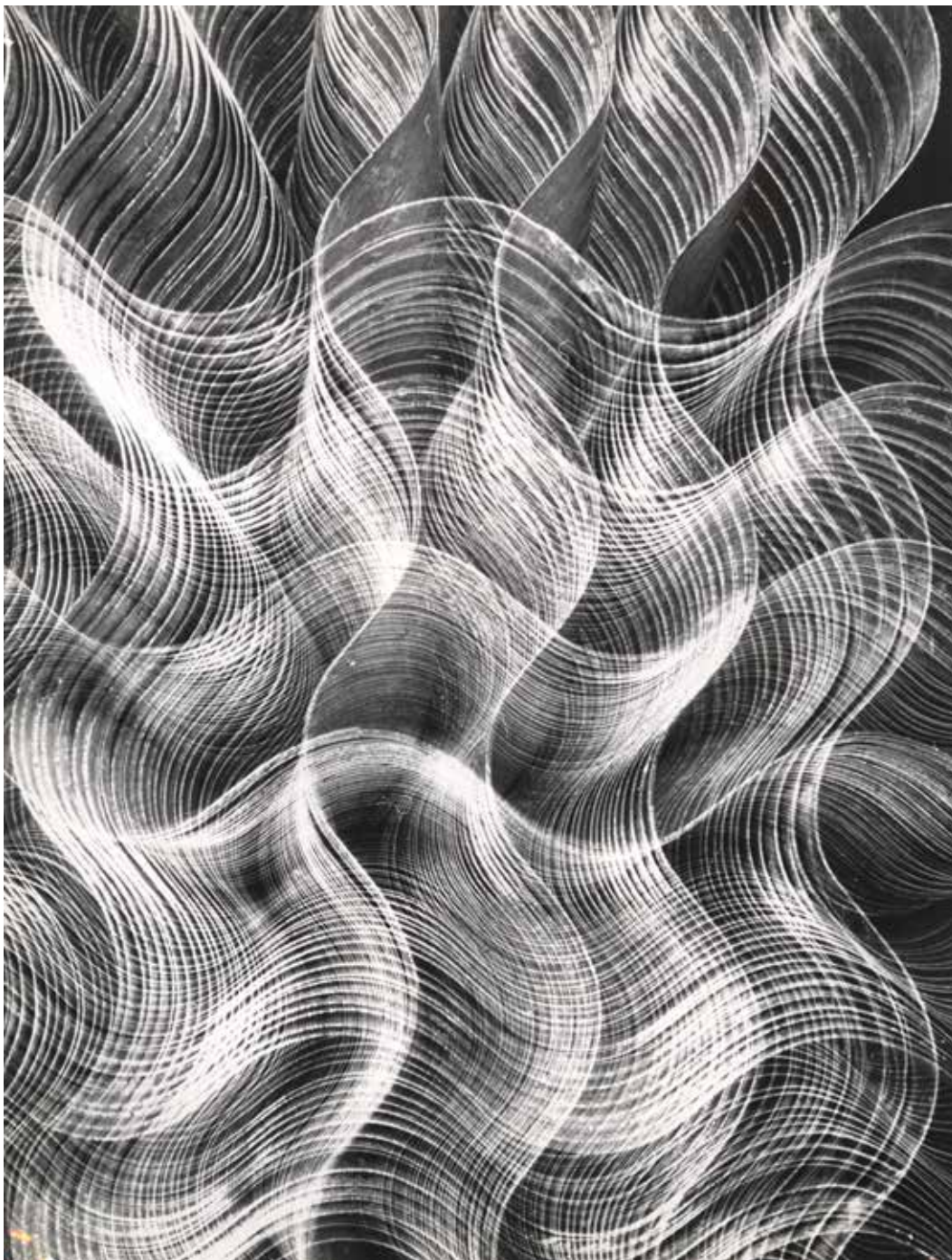
Ludwig Windstosser: *Steelworker*, ca. 1950–1960, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



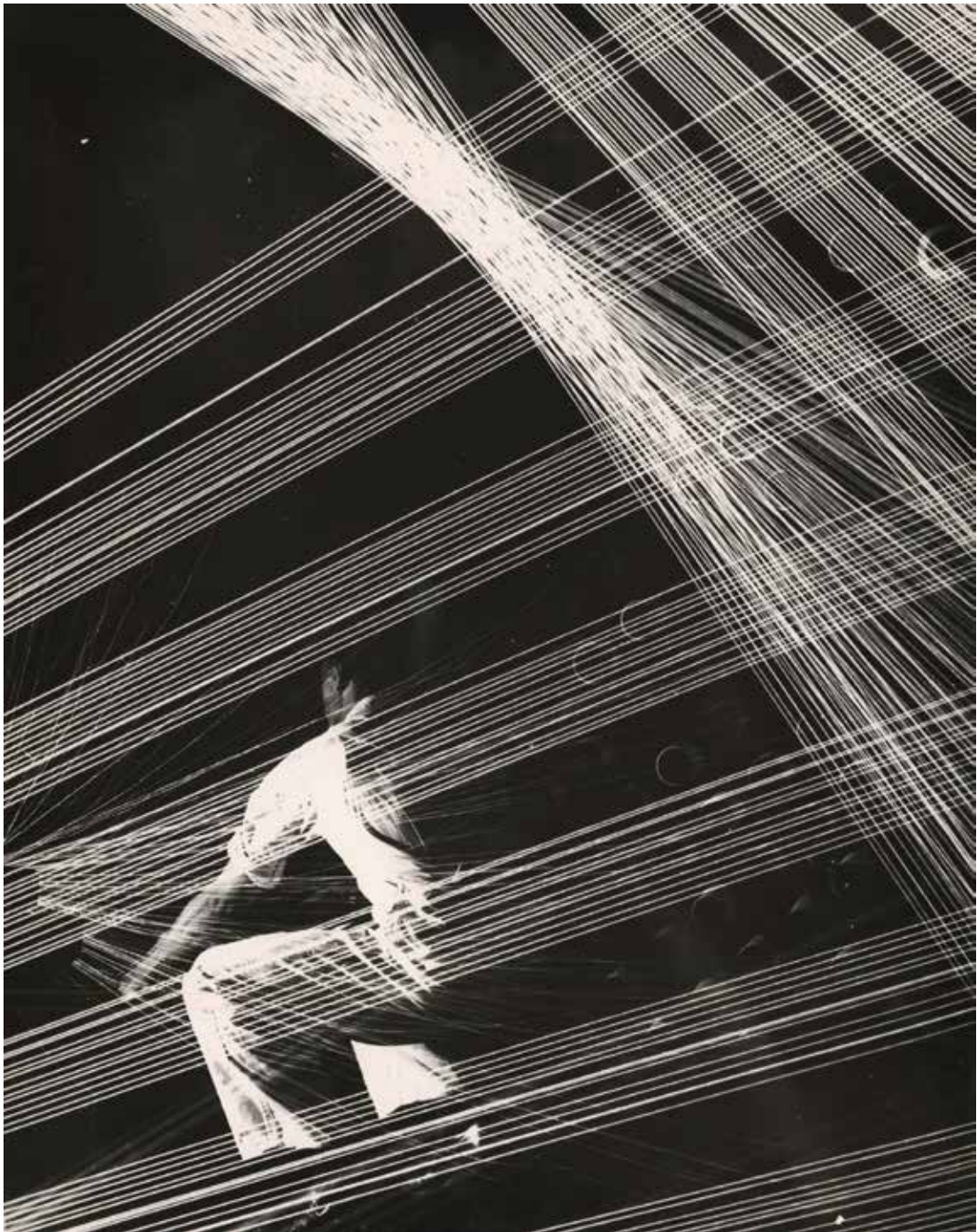
Ludwig Windstosser: *Winding Towers* (Ruhrkohle AG), 1952, gelatin silver print © Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



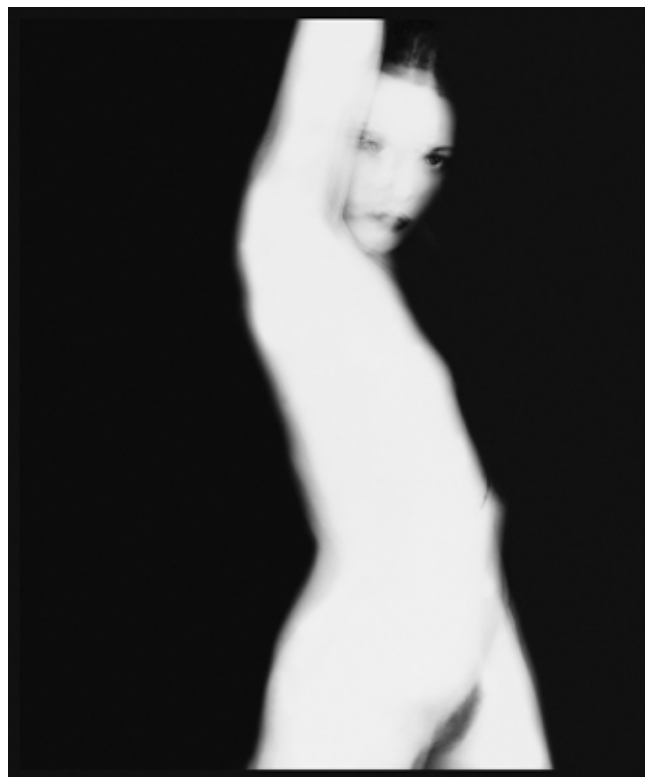
Ludwig Windstosser: *Mannesmann*, Hochofen, ca. 1955 Silbergelatinepapier
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek/Ludwig Windstosser



Ludwig Windstosser: *Untitled* (Corrugated Sheets, Mannesmann Company, Finnentrop), 1950s, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



Ludwig Windstösser: *Rhodia Seda* (Factory for Synthetic Silk, Motif III), 1951, gelatin silver print
© Estate of the artist/Courtesy Kicken Berlin



Tóth György: *Nóra*, 1990 © Tóth György

Tóth György: *Fény II.* 1999 © Tóth György

Tóth György: *Lolita*, 1998 © Tóth György

GAÁL JÓZSEF

A test térnyerése – a test elvesztése



Palotai János: Tóth György – Test-terek / Body spaces¹

Tóth György: *Gabi*, 1995 © Tóth György

Az érzéki műalkotás megfoghatatlansága miatti kényserítő erővel erőszakot tehetünk a mű racionalizálhatatlan világában, de a logikai úr mindenáron való kitöltése olyan magyarázatokat is szülhet, amelyek inkább sematizálják a tárgyukat. Az értelmezés módja mindig az újraértelmezések láncolata, a mű nem változik, de tartalmi megítélése folyamatosan változhat. A lezárhatatlan, de megtermékenyítő asszociációs módszerrel való megközelítésnek is megvan a veszélye, de a végleges megfejtés akarása valójában a műalkotás tartalmi dimenzióinak megszüntetése. Az, hogy mi volt előbb, melyik alakító technika, formáló eszköz melyikből táplálkozott, majd milyen kölcsönös hatások érték, sokszor inkább hit és teológia a vizualitás elméleti vitáiban. Egyik hatott a másikra, de sohasem kebelezte be, nem sajátította ki, nem tehetette holttá, inkább éppen fordítva, egymást többszörösen megtermékenyítették, új életre keltették a nem függő kapcsolódásnak köszönhetően. Az autonóm fotográfiának mint műalkotásnak nincs elkülöníthető esztétikája, erre a legjobb példa

Tóth György művészete. Palotai János monografikus tanulmányában jó érzékkel veszi sorra az alkotókat, akiknek a hatása kimutatható: fotóművészekre és képzőművészekre hasonló arányban hivatkozik. Tóth György látszólag reduktív aktfotóiban sokszor csak áttételesen beépülő inspirációként lehet őket említeni, mert még az ihlető művésznek ajánlott parafrázis jellegű művek is egyenrangú stíluspárbeszédnek. Palotai János felemlegetett referencia háttér-összefüggései elsősorban a művész nyilatkozataiból, önmeghatározó vallomásaiból építkeznek, ezeket bővíti újabb referenciákkal. Szerencsére nem bonyolódik bele az aktualizált *gender studies* diktálta kritikus ideológiák dekonstruáló, és legtöbbször egyoldalú módszereibe. A fallokratikus, maszkulin tekintet ideológia-stigmáival könnyedén beboríthatnánk ezeket a műveket, de ezzel csak lezárnánk az értelmezés csatornáit. Viszont azáltal, hogy túl sok összetevőt, kitégítőt referencia háttérrel sorakoztatunk fel a művek mögé, nem biztos, hogy jobban körülírjuk a valóban összetett jelentésű műveket.

A hasonlóság és analóg megfeleltetés mellett fontos a különbség kiemelése is. A tanulmányban vannak olyan távoli analógiák, amelyek inkább belemagyarásznak tűnnek, például Egon Schiele vonalra épített görcsös és tragikusan groteszk túlzásaitól Malevics szuprematista négyzetéig, amely a figura mögötti határozott négyzetes háttér miatt van kiemelve. Ettől eltekintve a szerző jól érzékelteti, ahogy a dokumentarista fotózás kezdeti korszakainak bemutatása után az aktfotózás autonóm kifejezési formává vált, kiemelve az utolsó negyedévszázad fejleményét. Érzékletesen mutatja be, ahogy az alkotó az elbizonytalanítónak vélt mozgásfázisok egybehangelésével újat létre hozó, már nem a leképzést módosító, hanem a formát átalakító módszerrel kezdett dolgozni. Többször kiemeli az alkotó és a modell már-már egyrangú szerepét, az alkotó és a modell együttműködését, ahogy ezt a művész többször is nyilatkozta. Alkotói cselekedetként a művész munkájának köszönhetően, a modell a maga önállóságában szerepel, testével demonstrálja és fejezi ki az identitását. Öntudatlanul vagy tudatosan önmagát adja, ez a performatív személyesség jelen van a művekben.

A 70-es évek végén, 80-as évek elején a képzőművészet és a fotóművészet olyan erős kölcsönhatású, egymást megtermékenyítő alkotói terepen jött létre, amelyet eddig senki sem dolgozott fel teljesen. A performansfotó, a bécsi akcionista műveihez hasonlóan, egyszerre cselekményt megőrző dokumentáció és önállósult fotóművészet. A konceptualista képalkotásnál a fotó médiuma vette át a szerepet, de az akcionista dokumentumfotók is önálló fotóművészeti alkotássá váltak, akár Hajas Tibor *Húsfestmény* sorozata, vagy a bécsi akcionista, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler fotói. Nagyon fontos megemlíteni, hogy Szalai Tibor multiexpozíciós technikával a nyolcvanas évek elején önmagáról torzuló, öndestruáló fotókat készített. Erőteljes mozgással és grimasszal groteszk és abszurd látványt teremtett. Arnulf Rainer hatása is kimutatható, még a bécsi akcionistaival összevetve is, Hajas Tibor és az öt fotózó Vető János akkori munkáiban. Ezek nem elsősorban formai, hanem a kifejezés nyelvezetéből eredő tartalmi hatások. Drozdik Orsolya a tánc fázisait egybevetített konceptuális fotói, Gémes Péter, Baranyay András fotógrafikái is ebben a termékeny időszakban váltak közzismertté. A hierarchikus esztétikai szemlélet érvényét veszítette, a fotóművészet számtalan formában létezik és jól elkülöníthető a mindennapi alkalmazott fotótól. Ebben a kontextusban olyan összefüggés-láncolatról beszélhetünk, amelynek lényege a fotómédium általi testfeltáró, testet, mint fundamentális létállapotot kifejező aktív alkotói viszony, ahol a fotó

már nem a látvány mimetikus leképzése, hanem produktív átalakítása. A testnek aktivizáló helyzetbe hozása, sajátos koreografálása, preparálása a fotótechnika akkor még szabálytalannak hitt módszereivel, sokszor a technikai apparátus hiányosságából adódó fogyatékosokat pótolta kreatív módosításokkal. Tóth György művészetében a képzőművészet és a fotóművészet világa szintézisben létezik. A képzet, vagy a jelenség, amelyet láthatunk, csak a fotó által létezik, de már nem lehet visszavezetni egy elmúlt történésre, mert belső narratívája van, ami csak általa érzékelhető. Festészet és fotó kölcsönösen táplálkoznak egymásból, a kezdeti piktorializmus után a fotó önálló valóság rögzítésének technikai, optikai sajátosságai visszahatottak a festészetre. Ez a folyamatos megtermékenyítő kölcsönösség szülte a fotóművészet új műfaját, amelynek a kerete a digitális technika által már szinte meghatározhatatlan. A fent felsorolt, inkább neoavantgárd és konceptualista felfogásról leválva Tóth György művészetete egyfajta tudatosan vállalt archaizmus a fotó világán belül.

A 19. század végétől titokzatosnak tűnő fotók jelennek meg spiritiszta szeánszok kvázi szellemidézők dokumentációiként, ahol nyilvánvaló a dupla expozíciós, vagy negatívokat egymásra vetítő manipuláció. Általában női szellemek kísértének rejtve vagy nyíltan pszichoszexuális transzpozícióban. A szürrealisták fotóiban ez a szimbolista, szecessziós szorongás már elfojtott kasztrációs szorongásig fokozódik. Legjobb példa rá az elhíresült, 1995-ben készült *Emese* című fotó, ahol a póz és tekintet világító jeleként esendő áldozat, de a vágy egyben kasztrációs félelmet generál. Medúza archetípus párosítva az esendőséggel, a kiszolgáltatottsággal. Tóth György művészetének retro-modernista hangulata valójában a sötétségből kivillanó nő, vagy a vakító fényben feloldódó test elemi kifejezése, ami Man Ray vagy Brassai fotóira is jellemző. Már évszázados távlatba helyezhető a technikai képek egymásra montírozása, vagy a fázisokat kollázsként, montázsként összeillesztő módszerek alkalmazása. A futuristák technikai indíttatású, vagy a szürrealisták álmod, tudattalant és akaratlan víziót megjelenítő módszerei mellett, fázisfelvételeknél, a többszörös elmozdulásokat rögzítő fotómunkáknál már megjelenik az időbeliséget tömörítő átalakítás, amely más formában a többnézőpontúság egybevetítése. Marcel Duchamp *Lépcsőn lemenő* aktja után, és Gerhard Richter azonos című munkájával összevetve, megtaláljuk a formabontó és a klasszicizáló képalkotás között a Tóth György műveire is jellemző látens kapcsolódást. A klasszicizáló Mapplethorpe és Bacon között meghatározható alkotói felfogás valóban erre az egyéni stílusra jellemző.



Tóth György: *Csend*, 2018 © Tóth György



Tóth György: *Fotográfia? Folytatódik! II.*, 2005 © Tóth György

Tóth György: *Új képek I.*, 2015 © Tóth György



Tóth György: *Linda*, 1998 © Tóth György

A pillanatnyiságok ilyen fokú egybevetítése által már részben megszűnik a mozgásfázisokból fakadó időbeliség érzete. Az áttűnésekből egy eddig nem érzékelt amorf világ bomlik ki, amelyből a művész már a véletlenek tudatos irányításával, a kísérletező tapasztalatok által megértett látvány-deformációk segítségével képet konstruál. A fázisokból anamorf testegység és illékony testképzet ambivalens együttese keletkezik, amely transzcendens auraként már érzelmi telítettségű létállapotok kifejezését generálja. A tiszta élű, kontrasztos fotók a fehér négyzetes háttérrel, a merev pózkitartással vagy a monokróm feketeségben mozgásfázisokból tömörített vagy éppen légiesen nyitott emberábrázolást összekapcsolják egy határozott alkotói magatartással. A művész kikerüli az antikizáló formalizmust és az expresszionista agonizálást, de ettől művei nem stiláris köztestartományban léteznek, hanem éppen a formában újra felfedezett psziché, a lélek visszaköltözése által teremtenek saját látásmódot. Ezért nem érezzük, hogy a férfitekintet uralná a képeket, hanem a nő saját identitását, személyiségét vállalva tekint ki a világából, kitarulkozó határozottsággal vagy önfeladó esendőséggel. A különböző testbeszéd és tekintet módosítja a stí-

lust, a szuggesztív megjelenést. Megszűnik a férfivágyra irányult exhibicionizmus és az affekció, az erotizált hisztéria. Túllép a szép és rút ellentétpár sematizmusán. Aki birtokolna, az inkább elszégyelli magát, nem lehet sanda leskelődő, szembe kell állni a nővel és nyíltan nézni, mert nincs rejtettség. Francis Bacon egyszerre nyersen és stilizálva ábrázol, szinte elvont diagramszerű jelek expresszív halmozásából bontakozik ki a Lény, aki kimetszettsége ellenére is elvont, konkrétsága ellenére is inkább bizonytalan. Kibontakozásában benne van a hiány, a befejezhetetlenség és a bomlás. A művész zsenialitása abban rejlik, hogy az elvont gesztusokban felfedezhetjük a tárgyiasított testet, megérezhetjük, beláthatjuk a mulandó húslényt. Tóth György nem akarta ezt az állapotot, alakjai nem lények, hanem érző személyek, akik szinte benne élnek, de legalábbis életlehelettel jelenvalóságként rögzülnek. Az alapkülönbség, hogy Bacon jelből, foltból, látens masszából konstruál, a figuratív fotó metamorfózisa bármennyire végletes, ha még felfedezhető rajta a figura, áttűnik az eredet.

Tóth György Francis Bacon festészetének hatását többször is említette, a könyvben is fontos referencia háttérként szerepel, viszont az összehasonlítás által a felszíni



formai hasonlóságon túli tartalmi különbségek is kihamozhatók, melyek az összevetések által megfogalmazhatók. Az európai festészetben meghatározó tenebrizmus, amely a sötét háttérből való szinte fényvel kihasított test ábrázolásának alapja, teljesen új emberábrázolási módszerek nyitott utat. A testrészek fény általi kiemelése, plasztikus hangsúlyozása a reneszánsz *chiaroscuro*, vagyis a fény-árnyék viszony végletes hangsúlyozása által az addig egységben ábrázolt ember már szinte torzónak egyszerűsödő jellel absztrahálódott. Tóth György figuráiban azonban ez a kemény, radikális daraboltság ritkán és csak részlegesen jelentkezik, az áttűnések transzparenciájának lágyító hatása megőrzi az embert. A szétesés tragikumja, amely az identitás, azaz az egységben tartó léttudat széthullását is kifejezheti, ilyen hangsúlyosan nincs jelen a munkáiban. Viszont a transzparenciában való feloldódásban nem tárgyiasítás, hanem éppen ellenkező irányú, testetlenségbe vezető eltűnés érzékelhető. Francis Bacon a fotónyersanyagot katalizátorként használta dekonstruáló, majd újrakonstruáló alkotómódszeréhez. Ezért az optikai látványból kiemelt fényárnyék kontrasztos fotók által sugallt festészet az expresszív diagramok rendszeréből szinte ki-

hasította a figurákat idéző elemeket. Tóth György fotóin a tekintet az egyént és nem a személyes típust, vagy lénykonstrukciót láttatja, érzelmi árnyalatok összetettségével néz ránk a nő, még akkor is, ha az egymást kioltó rétegek valóban torzító hatást hoznak létre. Bacon művészetével kapcsolatban általában a transzcendencia elvesztésének traumáját említik, és az egzisztencializmus korszakához igazítják; az univerzális értékek elvesztésének eredménye a Lény, akinek/amelynek az emberi vonásai eltűntek, vagy tárgyi és állati elemekkel ötvöződnek. Nagyon fontos kiemelni, hogy a képépítési módszer hasonlósága ellenére a tartalom nagyon is eltérő. Francis Bacon monomániás, sulykoló üzenete a magába záródó és egyben széthulló ember agóniája és hisztérikus tehetetlensége. Arnulf Rainer, aki fotókat roncsolva, új jelentést remélt, így felülrajzolással és átfestéssel alakította a munkáit, az utóbbi évtizedekben lágyan eső áttetsző fátylak rétegeivel befolyásolja a felnagyított fotókat. Megfogalmazásában távol van Tóth transzparenciájában is tiszta rajzolatú fotóitól, de Rainer lírai korszakában tartalmi rokonság érezhető. A testi közelség illúziója és a testetlennített elérhetetlenség kettőssége az, ami verbalizálhatatlan, ambivalens érzést kelt.



Tóth György: *Tünyogi Henriette*, Magyar Múzsák I. © Hunagarikonok – Kárpáti Tamás gyűjteménye © Tóth György

A kötetben inkább csak ízelítőként szerepelnek azok a művek, ahol a nő kitárulkozva, önmagát felkínálva, mint csábító szerepel. A *Testbeszéd* című kiállításon a mezítelenség a rejtett vagina centrumba helyezéseként a pornográf fotózás banális pozitúrája. A női nemi szerv és az arc számos fotón tisztábban, élesebben van kiemelve. A nő öntudatosan kitárulkozik, kitöltve a teret, alfelét az előtérbe tolva provokál. Nincs fülledt erotika, a homályos rész nem arra szolgál, hogy líraivá tegye a látványt. A fekete-fehér fotó átstilizáló, absztraháló szerepe inkább keménnyé és egyöntetűvé teszi a látványt. A pornográfia a testiség túltengése, de az alfelével előretolt test mögül kitekintő nő keménysége mint ha az ősi elhárító rítusokat idézné. Ahogy a románkori oszlopfőkön a nő tomporának csücsörítésével, sokszor a feltárt vulva kiemelésével a démoni erőket akarták távol tartani és elriasztani a gonoszt. Itt találkozunk a közönséges pornográfia és a rontáselhárító önmutoztatás, a felkínálás gesztusa egyben „fityiszmutatás”. A libidó ilyen mélytudati, félelmetes szerepe megfeyjhetetlen érzületeket generál, a nő ereje a démoni maskulin pólus letaglózása, miközben csábítóként ő is démoni lesz. Nem adja

oda magát, hanem megszégyenítő módon megmutatja a vágyott, vonzó titokzatosságot, egyben a nyíltság által közömbösíti a hamis misztikumot. A női test ábrázolása nem jut el a tárgyiasított, objektivizmus felfogásáig, ahol már a gyönyör és a rút összeolvad, elvetve az antropocentrikus világszemléletet, a test lefokozott *abjekt*, kallódó anyag. A híressé vált *Emese* fotó, amelyben már a csábító és egyben áldozatként viselkedő, szinte elárvult nőiség szimbolikus és szecessziós sűrítménye eltávolodik a személytelen, szinte tárgyiasított szenvtelenséggel klasszicizáló Mapplethorpe felfogásától, a testrészek neutrális fetisizmusától. Tóth György fotói sokkal jobban kapcsolódnak a hagyományhoz, valami archaikus modernizmus lengi be munkáit, mert a fotózás világában is létezik a *chiaroscuro* reneszánsz, a megkonstruált látvány, egy idea általi látványpreparálás, ugyanakkor a multiexponálás által az improvizálásnak, a véletlennek, a bizonytalanságnak és az estlegességnek is szerepet ad. Amíg a hellén, reneszánsz testképzet a fotóban is szenvtelen klasszicizálódásba torkolt, addig Tóth György az eredményeit hasznosítva újra helyet adott az élő egyénnek, túllépve a mozdulatlanság nyomasztó metafi-



zikáján, a valós életből kilépő múzeumi állandóságon. Az klasszikus avantgárd a forma felbontásával és redukív összerakásával az embert mint típust szerepelteti, ami a tömegben gondolkodó forradalmisága miatt újító sematizmus. A test szenvedélyes megformálását, majd szenvtelenebb felülvizsgálatát már az avantgárd pszichére koncentráló elágazásaként, szürrealista, expresszionista vonulatként lehet értelmezni. Annak ellenére, hogy számos periódusában szinte emblematikus tisztasággal a realizmus klasszicizált keménységével jeleníti meg a nőt, nem mond le az elevenségről. Ez a kifejezésbeli változékonyság mégis egy kereten belül mozog, ezt behatárolva olyan festészeti hagyományokba lehet helyezni, mint a reneszánsz *chiaroscuro*, vagy a *caravaggizmus*ból kinövő tenebrizmus, de akár a *sfumato* is részlegesen szerepet játszik; azonban nem az atmoszferikus perspektíva kialakításában, hanem a figura elbizonytalanított térbeliségében, vagy testetlenített oldottságában. A fotográfia és a festészet közötti határok, az oda-vissza hatások által a fotóművészet már nem lehet csak rögzítő, hanem többszörösen átalakító. A végső rögzítéshez vezető úton átalakító előmunkálatokkal halad. A képzet, a sejtés, a megézés és a határozott

prekonceptió, a megtervezettség, az ösztönös improvizáció és a gondolat szétválaszthatatlan.

A leképzésen túllépve egy, már bezárt ajtó megnyitása következik, ami a látszaton túli transzcendens kapcsolatteremtés lehetősége. A fotón megjelenő személy már nem személyes önmaga, hanem olyan lény, aki képviseli a létezésnek egy lecsupasztított, ezáltal őszinte módját. Nem kiszolgáltatott, meglesett, hanem önmagát megmutató, önmagát felkínáló személy. Ha mitikus pólust keresünk, akkor ez Lilith kezdeményező, önmeghatározó önállósága és nem Éva behódoló, akarat nélküli passzivitása. Bár ez a két pólus is csupa ellentmondás, mert az egyetlen személyben lévő kettősségként a valódi, élő kapcsolatok összetevőjeként, a kezdeményező, az odaadó, a provokáló és a felkínáló természet egybeforr Tóth György figuráiban. A férfi látatja a nőt, de nem a férfi tekintete az uralkodó, mert a nő autonóm módon van jelen. Az uraló tekintet, a kisajátítás, a kihasználtság kettőssége fordítva is jelen van: az önmegmutatás odaadás és a bekebelezés kettősségében jelentkezik. Tóth György figurái cselekszenek, de gesztusaikban elemi, és így történet nélküli átváltozások történnek, ami a testben megy végbe.

Nincs tárgyiassággal meghatározható tér, nincsenek külső konkrétumok, nincs külső világ, a test határozza meg a teret. A képből kifelé vagy a képbe befelé haladó, mozgó, kibomló, de ritkuló, és ez által csökevényessé váló, vagy tömörödő, de végtagjait elvesztő test legfontosabb része az arc. Emiatt nem mondhatjuk, hogy torzóként tárgyasult testtöredékekről van szó. A látens tengely, vagyis a gerinc, amely köré a test épül, határozza meg a figurát, adja meg az egyensúlyt, innen ered a mozdulat, a testüzenet, a testbeszéd. A test verbalizálhatatlan jelentésekkel bíró médium, amely/aki kisugároz. Pulzál a gerinc tengelye körül, az ember így egész marad, éppen a gerinc tengelyessége biztosítja a dinamikát. A mozgásfázisok egybetükrözése által a gerinc megtörésére is gondolhatnánk, ami a küzdelem végét és tragikumát idézné fel. A figura megtöbbszöröződne, a mozgásfázisok áttetsző árnyaiból mégis az egész ember küzdelme rajzolódik ki. A ráltalálás és a tudatos alakítás, vagyis a megidézett, előrelátott véletlenekből szőtt sejtett vagy akár tudatos alakítás, már formát öltött alkotás a fotótechnikának köszönhetően. Megtörés és áramlás, szakadozottság és egybeolvadó lágyság, áthatolhatatlan tömörség és áttetsző testetlenség – maguk a kettősségek is eggyé válnak, vagy fedik egymást, így együttthatásukkal élnek a képekben. Fotók helyett képeket mondok, mintha a fotó csak eszköz lenne, csak technikai médiuma magának a képnek. Valóban, eljuthatunk arra a pontra, ahol a kép ereje maga a létállapot fundamentuma lesz, a képi jelenség szugesztivitása miatt csak utólagosan keressük az alkotói technika milyenségét. A figura mint lefotózott jelenség, az ember mint egy hártán megjelenő árnyvetület, maga a mulandóság, az elhagyottság. A látvány irányított, többszörös preparáltsága testjel-vetületté alakítja a figurát, amelyben az esendő lény mégis jelen van. Ez a jelenlét a jelszerű állapot ellenére nagyon intenzív, talán a jellé való redukáltság adja ezt az erős impulzust. Ennek a túlzásnak a titka a lefojtott hisztérikusság, a nárcisztikus önmegmutatás és a testjelek elvont, színtelen hűvössége. Amíg mások arra törekedtek, hogy megszabadítsák a témát és a tárgyat a kulturálisan örökölt transzcendens aurától, Tóth György ellenkezőleg, akaratlanul is arra törekszik, hogy fokozatosan újrateremtse és visszaszerezze az elveszett aurát. Átalakított valóságvetületet hoz létre, amely a létezőre emlékezik, a létezőt megőrizve alakítja át, testrétegeket vetít egymásra, hogy létrejöjjön a valóságérzetek illúziója, ami inkább újrakonstruált valóság, mintsem redukáló dekonstrukció. Ebben a szférában a maskulin nézőpont is jelentőségét veszítette, éterivé nemesülve kitágítja az értelmezhetőséget. A nemiség itt nem biológiai és társadalompolitikai probléma, hanem létmeghatározó egzisztencia. Nem önmagában lévő függetlenség, hanem a pólusok közötti kapcsolat lehetősége az önállóságban. A keleti filozófiák egyik fő bölcsességhez hasonlóan, mely szerint az önfeladás sebezhetetlené tesz, Tóth Györgynél a nyílt önfelmutatás, kitarulkozás begyógyíthatja a létrontás okozta léleksebeket. A testrétegek takarásai, elleplezései helyett a feltárás, a kinyílás lehetősége jön létre. A mozgásfázis rétegei sohasem közömbösítenek, a képösszevonások nem személytelenítenek, de még csak nem is tipizálnak. Még a redukált, végtag nélküli torzóknál is érezzük a kitekintő személyiséget, nincs tipizált, sematizálható jelképiség, általánosítható, szimbolikus minta. Nem mondhatjuk magabiztosan, hogy valami univerzális igazságot akar az alkotó közölni, mert minden műben ott van a létező Másik, akiről még azt sem tudjuk eldönteni, hogy távolodva önmagába zárul vagy szinte megszólal. Az eseti személyesben általános létállapot fejeződik ki, az anamorfikus elváltozás sokszor elnyeli a tekintetet, még a test is elenyészik a sötétségben, vagy a vakító fehérségben. A másik képen szemhéját lecsukva az alak inkább befogadja a tekintetünket is, a nyílt tekintet azonban itt inkább taszító ütközés, az újabb nézésben már kapcsolatteremtő vágyakozást érezhetünk.

¹ PALOTAI János: *Tóth György / Test–terek / Body–spaces*, Budapest, MMA Kiadó, 2019.



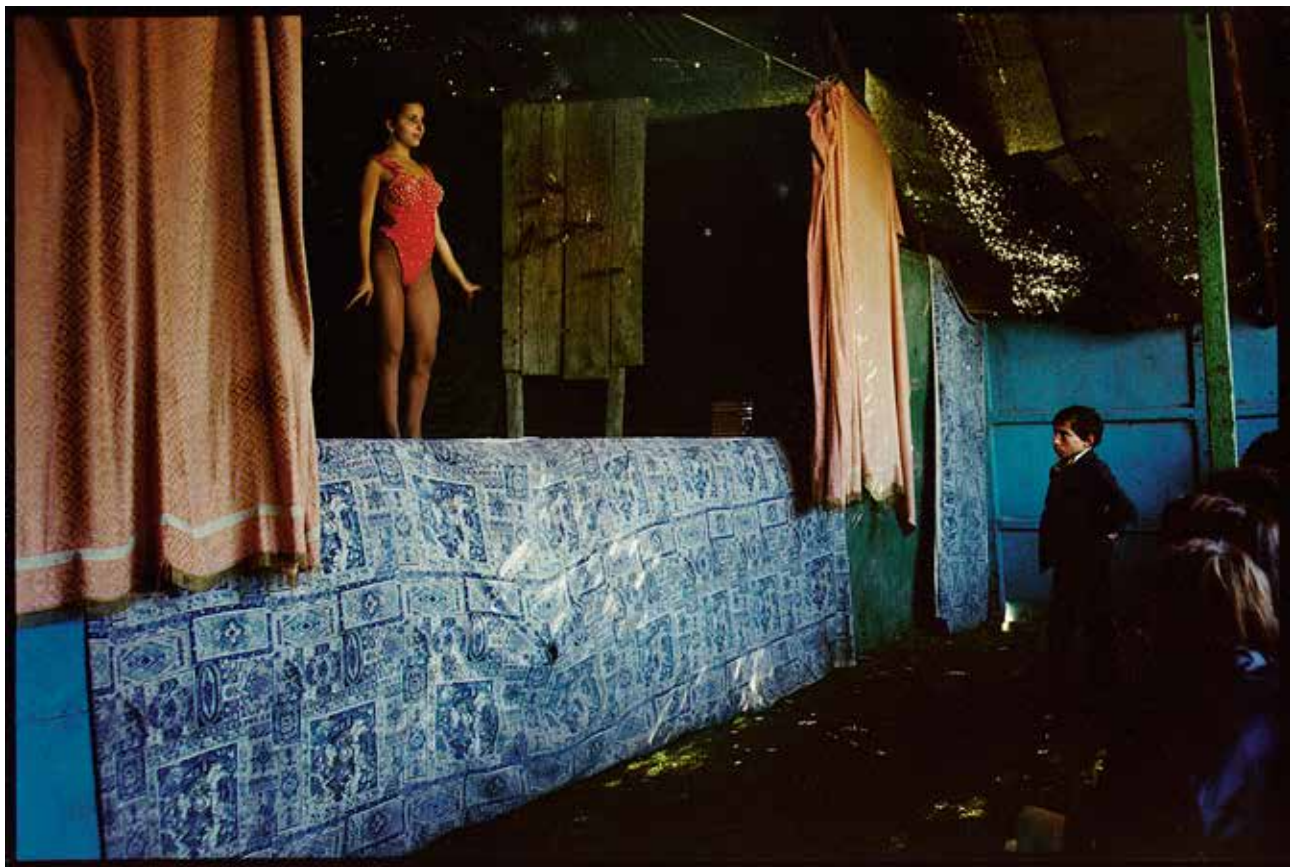
Tóth György: *Tánc – Salföld*, 1996 részlet © Tóth György

HALAS ISTVÁN KÉPEI



Halas István: T, digitális felvétel, 2020 © Halas István

HALAS ISTVÁN NEM ÉPPEEN SZOKVÁNYOS, TIPIKUS FOTÓS. NEMCSAK AZÉRT, MERT SOK MUNKÁJÁBAN KÉPZŐMŰVÉSZETI MÉDIUMKÉNT HASZNÁLJA A FÉNYKÉPET, HANEM MERT TÖBBNYIRE MÁST LÁT MEG, MÁSRÁ FIGYEL, MINT AMIT AZ ADOTT HELYEN, HELYZETBEN ÉS TÁRGYI KÖRNYEZETBEN VÁRNÁNK. NEM NAGYON IZGATJÁK AZ ÉLES FÉNY- ÁRNYÉK KONTRASZTOKKAL FÖLÉPÜLŐ METAFIZIKUS TEREK, A MEGHÖKKENTŐ LÁTÓSZÖGEKKEL JÁRÓ, BESZÉDES TORZULÁSOK, A VÁRATLAN LÁTVÁNYOK, AZ ÉRZÉKI IZGALMAT KELTŐ TEXTÚRÁK. HA MÉGIS MUTATKOZNAK ILYEN MINŐSÉGEK EGY-EGY KÉPÉN, AMINT BESZÉLNI KEZD RÓLUK, KIDERÜL, HOGY EGÉSZEN MÁST JELENTENEK SZÁMÁRA, MINT A KÍVÜLÁLLÓ NÉZŐNEK, MERT SZEMÉLYES TAPASZTALATOKHOZ KÖTŐDNEK.



Halas István: Késdobáló, színes analóg felvétel, 1980 © Halas István

Az 1980 októberében a körösfeketetői vásáron készült színes kép egy mutatványos bódé színpadát mutatja abban a pillanatban, amikor a késdobáló már befejezte produkcióját, a piros fürdőruhás lány szerencsére túl is élte, és szembefordul közönségével. A „színpad” homlokfalát hamarjában ráhúzott viaszosvászon borítja be, az ócska függöny egy szál fémcső karikáira csíptetve lóg, a szemetes nézőtéren, a színpadhoz közel felnőttes ünneplőbe öltöztetett gyerek bámul mereven a színpadon álló artistalányra. Szánalmasan lepusztult, groteszk jelenet szociofotója is lehetne ez, csakhogy a villanyvilágítás kiszámíthatatlan fényei a színpadtól jobbra valóságos arany-esőt szórnak le a sötét-félhomályos térbe; mint egy Fellini-filmben, megtörténik a csoda, hogy a kínosan gagyi produkció terepét egy jelenés helyszínévé varázsolja. Halasnak ez a kép viszont már „túl szép, túl színes” ahhoz, hogy szívesen kiállítsa.

1989. június 16-án a Múcsarnok előtt állt a ravatal a 6 koporsóval, a portikuszba benyúló rozsdás vastraverzzel, a lyukas zászlóval. Rengeteg fénykép készült a forradalmat követő bosszúállás áldozatait végre méltón meggyászoló eseményről (nem szólva az Alaptörvény díszkiadásában is látható borzalmas festményről). Halas a tér túloldaláról, a Szépművészeti Múzeum bejárata előtt állva örökítette meg a helyszínt: a múzeum portikuszának oszlopai és a köztük felfüggesztett fekete drapériacsíkok éles kontúrú sötét függőlegesei tökéletes ritmusú, fenséges gyászfüggönyt alkotnak, melynek résein keresztül a párás fényben úszó Hősök terét

látni a milleniumi emlékmű kolonnádjától a jugoszláv követség épületéig, középen, a felállított ravatal előtt az eseményt előkészítő munkásokkal, szervezőkkel és az arra tévedő járókelőkkel. Az előtér monumentális „függönye” alatt kikukucskálva látható a Múcsarnok a ravattal: olyan kicsi, mintha Rajk László és Bachmann Gábor tervének makettja volna – s e két elem együtt érzékelteti és rögzíti az újratemetés történelmi tényének súlyát és a megtorlás jóvátehetetlenségét. Tökéletes kép, amelyről Halas azt tartja fontosnak megjegyezni, hogy pontban 7 óra 30-kor készült, amit a fény beesési szöge alapján pontosan le is lehet róla olvasni.



Halas István: 19890616, fekete-fehér analóg felvétel © Halas István

1985-ben a Józsefvárosi Galériában *Paris – Budapest* címmel rendezett kiállítása katalógusának címlapjára került egy szigorúan fekete-fehér fotó, amely a víztűrkör, a medence márvány pereme, a kavicsos út, a pázsit, az élő sövény fala és a bokrok sokféle textúrájának egymásmellettségével ínycsecknek való kép. Majdnem olyan sokáig lehet nézegetni, mint egykor egy mindent láthatóvá tévő daguerrotípiát. Ilyesfajta elmerülés az anyagok különbözőségében nem igazán jellemzi Halas képeit. Valójában itt sem ez érdekelte, hanem maga a park Saint-Cloud-ban, amelyből itt csak egy kis szögletet látunk. A park a porosz–francia háborúban 1870-ben leégett császári kastély kertje volt – egy gondosan megkomponált tér, amelyből éppen az értelmét adó közepe hiányzik. Csak a helye, a nyoma maradt. Éppen ez vonzza Halast, a nyom mint dokumentum, mint tanúság valamiről, ami végérvényesen odaveszett. S ugyanakkor valaminek a nyoma, a hült helye olyan jelölő, amely önértékű forma, beszédes alakzat is lehet.

Mint azon a 2002-ben készült digitális fotón, ahol a felületek és anyagok vizuális sokféleségét élvező figyelemmel örökítette meg, ahogy valaki benéz egy földszinti ablakon egy falakkal körbezárt udvar falához tapadva. A mű címe: *Jean-Louis Godfroid barátom, a Charleroi-i fotográfiai múzeum ablakán kukucskál befelé. Kinéz a képből, benéz a múzeum ablakán és lehet, hogy éppen az „Az esernyő és a varrógép találkozása a boncasztalon” c. kép eredeti, kisméretű vintage kópiáját nézi Man Ray retrospektív kiállításán.* Eközben az ő figyelmét egy befalazott ajtónyílás köti le, egy valaha volt bejárat jele, amelynek tégláit a rávetülő napfény szinte áttetszőnek mutatja. De nem az, és Halast itt épp a zártság és nyitottság megkettőződő, megforduló, egymásba játszó viszonya érdekelte.

Halas István: *Saint-Cloud park*, fekete-fehér analóg felvétel, 1985 © Halas István



Halas István: *J. L.G.*, digitális felvétel, 2002 Jean-Louis Godfroid barátom, a Charleroi-i fotografiai múzeum ablakán kukucska befelé. Kinéz a képből, benéz a múzeum ablakán és lehet, hogy éppen az "Az esernyő és a varrógép találkozása a boncaszton" c. kép eredeti, kisméretű vintage kópiáját nézi Man Ray retrospektív kiállításán. © Halas István



Halas István: *rue Alfred Jarry*, a Paris Budapest sorozatból, fekete-fehér analóg felvétel, 1985 © Halas István

A bőbeszédű képalírás nem véletlen, ha valaki abból indul ki, hogy a fotó önmagában csak egy dokumentum, amely meghatározott feltételek közt válhat *képpé*: időt, gondolkodást, mérlegelést és döntést igényel. Ebben a folyamatban jönnek létre a dokumentumra irányuló tekintetet terelő jelzések, a képként való értelmezést ösztönző, a kivágatba, az élességbe, a megvilágítás módjába rejtett instrukciók, a képen vagy alatta olvasható paratextusok, például a cím. Ilyen nélkülözhetetlen paratextus az utcanévtábla Alfred Jarry nevével egy vélhetően XIX. századi ipari épületet bekerítő kőkerítésen Párizs egyik külvárosában. A precízen fényképezett fekete-fehér analóg felvétel igazából csak emiatt érdekes, különösen egy magyarnak, aki elmélázhat azon, hogy a tizenöt éves Jarry *Übü király*ának ősbemutatója ugyanabban az 1896-os évben volt, amikor elődeink még a végeláthatatlan milleniumi ünnepek káprázatában éltek.

A különös kelet-európai történeti tapasztalat közössége folytán másképp szólnak a magyar, mint a nyugati nézőhöz Halasnak 1981–82-ben Varsóban, a „szükségállapot” idején a szürkesség világát rögzítő, vörössel átfestett felvételekből készült képei is. Nekünk számos, nyugati szemmel egzotikus furcsaság túlságosan is ismerős, és ettől érthető a papírkép önkényesnek tűnő manipulációja: az alulról, széles látószögű lencsével fényképezett szocreál palotát a maga kandelábereivel, balusztrádos korlátjával, szűk hivatali szobák sokaságát sejtető ablakaival és neonbetűs feliratával térbe helyező, s egyben a fenyegető épülettömböt bekerítő vörös ív az 1950–60-as évek nyomasztó élményeitől teremt távolságot; a töredezett, hepehupás folyóparti sétányon álló, majdnem romos épületben éppúgy lehet valamilyen „objektumot” őrző, valakiket megfigyelő őrség, mint egy elavult műszaki berendezés. A képre felvitt vörös festék se nem vidám graffiti, se nem „egy nyári alkonyon a házfalról csorgó, vöröslő fájdalom”, hanem valami megfoghatatlan, de kétségtelenül nyomasztó jelenlét szimptomája.



Halas István: *Warszawa*, E.A. 1/1, fekete-fehér analóg felvétel, kézzel színezett kópia, 1982 © Halas István

Halas István: *Warszawa*, E.A. 1/1, fekete-fehér analóg felvétel, kézzel színezett kópia, 1982 © Halas István



Halas István: *Over*, digitális felvétel,
1575x1181 pixel, 2001 © Halas István

Halas István: *Lopni jó*, manipulált digitális
felvétel, 2016 © Halas István



A belenyúlás, belefestés a fotóba, fénykép és festmény egymást értelmező párba állítása nem idegen a fénykép is képzőművészeti formálás, vizuális effektusokkal való kísérletezés kiindulópontjaként vagy dokumentációjaként felfogó Halastól. Úgy satírozza be a csillagszórókból összeeszkábált minimalista szobor (egy egyszerű hasáb) alá helyezett fehér papírt, hogy az a díszletezésből is ismert Ames-szoba módjára erős rövidülés, eltérő magasságú függőleges élek optikai benyomását keltse. Lefényképezi a tűzfalon egy lebontott építmény sötét színekben játszó nyomát őrző mintázatot, mellé teszi a fénykép feje tetejére állított, ezüstös fehér „negatívját” és az így kialakuló két négyszög fölé illesztett fekete, illetve szürkés-kék monokróm festménnyel képpé egészíti ki együttesüket. Ennek a gyakorlatnak egy kiérlelt szép terméke a 2018-ban készült *Háznyomat*. Vagy fejfelé fordítja és negatívba forgatja az éjszaka is kivilágított, üres bírósági épület egy részletéről készített felvételt,

vagy nem is kell manipulálni, elég megfigyelni, hogyan rajzolnak a repülő párhuzamos kondenzcsíkokat két sarokház között a brüsszeli – kivételesen kék – égen. És lefényképezi analóg és digitális géppel is, hogy jól tanulmányozható legyen, miben is különböznek. Nemcsak abban, hogy tudjuk, az egyik végtelenül nagyítható és még mindig valamilyen képet ad, míg a másik nagyítása egy ponton túl már csak pixeleket mutat. Még valamit tudunk, amit Baudrillard fogalmazott meg igen pontosan: „A fotó nem a valóságos időben létező kép. A negatív pillanatát, a negatív feszültségét őrzi. Ez a kis eltolódás teszi lehetővé, hogy a kép autonóm, a valóságos világtól különböző illúzióként létezzék. Ez a kis eltolódás kölcsönzi a fényképnek egy korábbi élet diszkrét báját, ami hiányzik a valóságos időben létező digitális vagy videoképekből. A számítógépes képekből már eltűnt a valóság, ezért tulajdonképpen értelemben már nem is képek.”¹



Halas István: *Háznyomat*, manipulált digitális felvétel, 2018 © Halas István



Halas István: *Segesvár*, fekete-fehér analóg felvétel, 1982 © Halas István

A véletlen, esetleges, vagy épp a tervezettel ellentétesen sikerült felvétel, a nem szándékosan kétszer exponált filmsík különleges helyet foglal el Halas munkái közt, de az is előfordul, hogy addig keres fel újra meg újra egy helyszínt, egy épületet, míg nem sikerül olyan fényben megmutatnia, amelyben a legjobban megnyilvánul a látvány számára érdekes lényege. Mint az a különös vizuális-zenei ritmus a felállványozott házon, ahol – ha nem folyt épp a munka – a fémrudakból készített állvány járósíntjeinek vízszintes elemeit fölállították, hogy ne rohadjanak el az esőben, s e négyszögű deszkák sora valóságos gregorián

kottát mintáz. Persze a gondosan megtervezett, Linhof kamerával készülő felvételtől – egy Atget üres városi tereit idéző kép egy dombra felkapaszkodó utcáról Segesváron – le kell mondani, ha felbukkan két nyughatatlanul kíváncsi, csúfolódó kislány: bemozdul a kép, és a nevetgélő kislány arcára csapott kezeivel úgy hat, mintha sírna. Az élesen látott, sokszorososan tagolt utca a kis házakkal és a dombtetőn álló, komor palotával furcsa ellentétbe kerül a lányok elmosódó alakjával. A nem egyértelmű jelenet arra készíti a nézőt, hogy mindenféle narratívával próbálja megkonstruálni a jelentését.

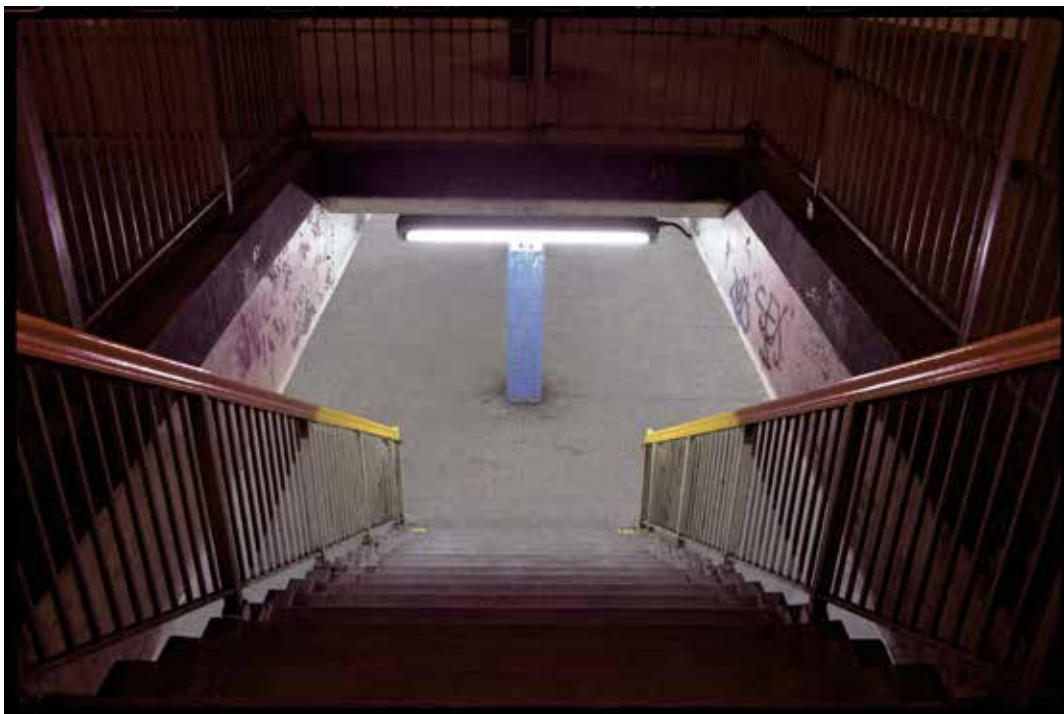




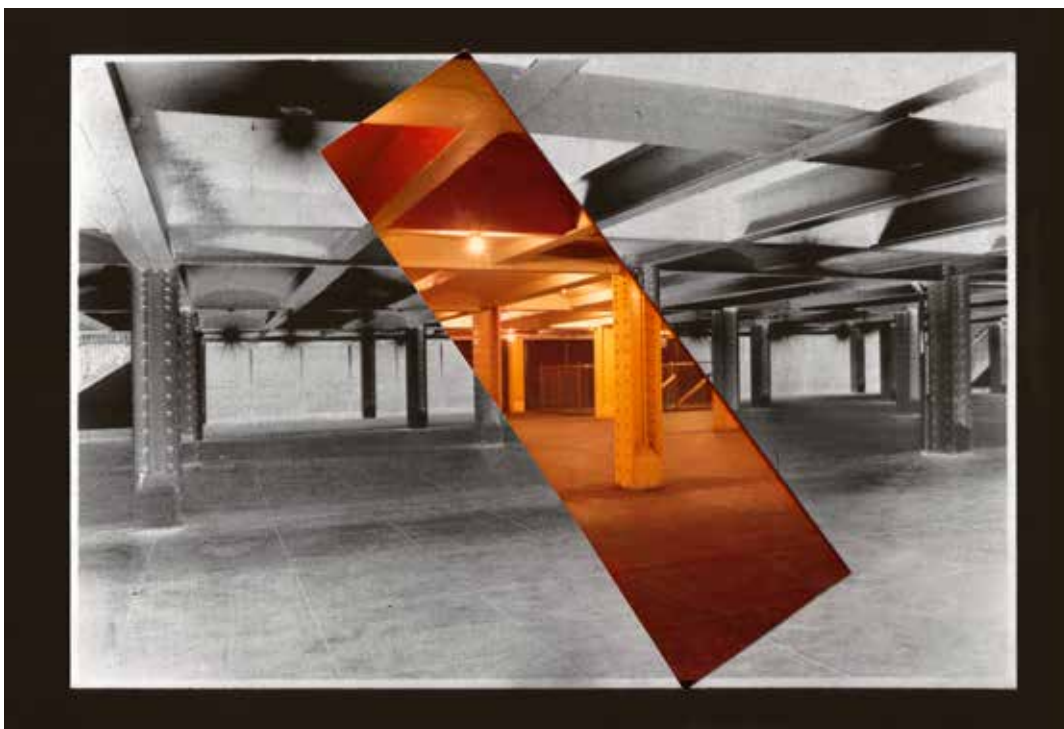
Halas István: *Nagy utazás*, fekete-fehér analóg felvétel, 1989 © Halas István

Halas István: *Streetview Budapest*, digitális felvétel, 2016 © Halas István

Még izgalmasabb, hidegletlős képek születtek a Magdalena Abakanowicz varsói kiállításán készült felvételek filmcsíkjára egy erdélyi kisvárosi vasútállomás nem szándékoltan ráexponált felvételeiből. Kölcsonösen radikálisan átértelmezik egymást: Abakanowicz arc-talan, jámboran gondolatlan, de nem félelmetes, hanem kifejezetten esztétikai elismerést igénylő alakjai jelenéssé – a levegőben, lépkedő kísértetekké válnak, a magasban lebegnek vagy elkeverednek a peronon vonatra várók tömegével, testüket áthasítja a vonatsín, miközben egyikük óriásként emelkedik ki a messzi hegyek mögül. Az emberek többsége a peron szélén áll és az érkező vonat felé fordul, ám két fejkendő nő szembenéz velünk: egyikük városi ruhában, a másik jellegzetes cigány öltözetben. Azért hidegletlős a kép, mert itt ellentétbe vált a nem „orrba vágó” dokumentum felvételekkel kapcsolatos tapasztalat, amikor először közönséges mindennapi jelenetnek véljük azt, ami jobban megnézve egy rendkívüli vagy kifejezetten embertelen esemény. Itt viszont az első benyomás döbbenetes – ártatlan civilek bevonatba szállítása a halálba szállító vonatba, amit a már meggyilkoltak lelkei figyelnek – és jobban megnézve derül ki, hogy itt képek keverednek, mert hogy kerül ide a padlón álló virágládában díszelgő szobanövény, a sötét bezárt ajtó egy fehér falon, a kiállítótér hatalmas ablaka és a tárgyakat megvilágító lámpákat tartó, az égre is kirajzolódó fémkeret. A címadás egyértelműen irányítja az értelmezést, mert Semprun könyvére, *A nagy utazásra* utal, amely a francia eredeti után egy évvel, 1964-ben magyarul is megjelent és a 60–70-es években nagyon sokan olvasták. (Egyes gimnáziumokban még kötelező olvasmány is lett.)



Halas István: *Labirintus*, színes analóg felvétel, 1981
© Halas István



Halas István: *Labirintus*, E. A. 1/1, színes, analóg felvétel,
manipulált kópia, 1981-83 © Halas István

A 80-as évek elején készült a *Labirintus* című sorozat egy része a New York-i metróban. A néha végelethetetlenül hosszú és újra meg újra elágazó földalatti folyosók, lépcsők, rácsok és korlátok nem igazán hívogató tereket alkotnak. Viszont az a kollázs, ahol Halas a síkfilmre fekete-fehérben másolt képre átlósan ráragasztotta egy

szeletének pontosan illeszkedő színes papírképét, nem értelmezi az eredeti felvételt, hanem végképp összezavarja a térélményt, mintha legalábbis forgó tükrök is lennének a labirintusban – holott semmi sem történt, minden marad a helyén, épp csak a képet ferdén átmetsző szegmens kiszínesedett.

Nem történik semmi, ám valójában különös esemény tanúi lehetünk a *Labirintus*-sorozat egy másik darabján – csak nem a metrólejáróban, hanem a fényképén: a szigorúan tengelyesen szimmetrikus képen az aluljáróba vezető lépcső egyszínű korlátja egy ponton színt vált: barnás rózsaszínből citromsárga lesz ott, ahol az utcai világítás sárga fénye az aluljáró neonfényével találkozik. Mindkét kép a fotográfia művelésének és befogadásának a 80-as években bekövetkezett változásához kötődik, amikor a képen láthatóval szemben a kép mint egész lett az alakítás és a műélvezet elsődleges tárgya. Michael Fried művészettörténész a *Why Photography Matters as Art as Never Before?* című könyve² megjelenésekor készült interjúkban a változást annak tulajdonította, hogy miután a gyűjtők és a múzeumok

kitüntetett figyelmet kezdtek szentelni a fotográfiának, a fotók felkerültek a művészeti galériák falára, és a fotósok immár ezzel az adottsággal számolnak: megváltozott a képek viszonya a nézőkhöz. Ugyanis a táblakép formátum a képet teszi elsődlegessé, a néző azon belül keresi és azonosítja a látható elemeket és viszonyait – másképp, mint a kézben tartott vagy könyvben, folyóiratban, albumban lapozgatva nézegetett fényképeket. A képként szemlélt fotó elmélyült megfigyelésre szólít fel: „Elmegyek egy galériába, s azt látom, hogy az emberek – a fiatalok – hosszan nézik a képeket és beszélgetnek róluk. Ilyesmi nem fordul elő, például a konceptuális művek esetében. Az ember nem néz meg igazán semmit, mondjuk, egy Joseph Beuys kiállításon” – nyilatkozta Fried.

Halas István: *Rajk László*, fekete-fehér analóg felvétel, 1993 © Halas István



Halas István: *Önarckép, mint Rembrandt*, fekete-fehér analóg felvétel, 1977 © Halas István



Fried a fényképeken is felfedezte az őt már évtizedek óta foglalkoztató téma, a befelé forduló elmélyülés és a kifelé forduló, a nézőt megszólító színpadiasság különbözőségét mint a kép vagy a szobor alkotásának két alapvető lehetőségét. Ez a felismerés sokat segít, hogy megértsük, mitől erősek Halas portréi. Az ábrázolt egyének magukra figyelnek, még akkor is, ha velünk szemben állnak, látszólag ránk néznek. A 80-as évek budapesti művészeti világának szereplőit látjuk, akik csak ülnek és állnak, nyomatékosan jelen vannak, nem tárulkoznak ki, nem lepleződnek le, ránk se néznek, egyszerűen és nagyon intenzíven jelen vannak.

Halas István eredetileg festőnek készült, majd miután nem vették fel a Képzőművészeti Főiskolára, fotóval kezdett foglalkozni. Kitanulta a fényképész szakmát, meg is élt belőle, fotózott és filmeket is forgatott, de továbbra is képzőművésznek tartotta magát, s valóban festőként gondolkodik a képről. Mi sem árulkodik jobban erről, mint a Rembrandt 22 évesen festett „borzas” önarcképének (Rijksmuseum, Amsterdam) mintájára nagyjából ugyanebben az életkorban készült öntudatos és nárcisztikus ifjúkori önarcképe. És mint Rembrandt, Halas megcsinálta öregkori önarcképét is, amelyen sokat megélt, tapasztalt és szakmát oktató mesterként a kezeivel formált T betűvel figyelmeztet az idő múlására.

¹ Jean BAUDRILLARD: „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität”, Baudrillard fényképeinek 1999-es kiállítási katalógusában: *Photographies 1985 – 1998*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1999. Ford. Vessely Anna.

² Michael FRIED: *Why Photography Matters as Art as Never Before?* [Miért annyira fontos, mint még soha, a fotó mint művészet?], New Haven, Yale University Press, 2008. Ford. Vessely Anna.

Rend a lelke



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Ácsteszér, 2004/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Erdősmárok, 2008



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Kaposvár-Toponár, 2012

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Kiskassa, 2006/2017, 65x65 cm, giclée Dibond



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Marócsa, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Székelyszabar, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond



Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Kiskassa, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters: *Hungarian Cubes*, Újpetre, 2008/2017, 65x65 cm, giclée Dibond

Katharina Roters *Hungarian Cubes* projektje már első felbukkanásaikor sikeresnek ígérkezett, elkészülve pedig a tízes évek magyar művészeti szcénáján kanonizált művévé vált. A *Hungarian Cubes* eredetileg fotósorozat, mely könyvként (innen az angol cím), kiállítás formájában és médiajelenségként is működőképesnek bizonyult. Témája: jól körülírható elképzelés jegyében („festett homlokzatú vidéki házak, geometrikus mintákkal, sorba rendezve”) és pontos paraméterek szerint fotózott épületek. A fotósorozat hosszú évek országjárásának során készült. Az egyes képek algoritmus szigorúan azonos. Minden felvétel az utcafront felől készült, csak a homlokzatot mutatja, színes, túéles, szemmagasságból exponált, ortogonális, nagy mélységélességű; mindegyiken szép az idő, egyenletesen szórt a megvilágítás. A lefotózott házhomlokzatok körüli „bordúr” (ég, fű, szomszédos bokrok, fák) minden képen nagyjából azonos szélességű. Szereplő egy képen sincs, sem az ablakokban, sem a kiskertben vagy a házak előtt. (Roters: „Az analóg felvételeket digitálisan utómunkálva eltávolítottam minden redundáns elemet: villanyvezeték, növényzetet, parabola-antennát, stb.”)

A projekt (*Subversive Ornaments in Socialism* alcímmel) 2014-ben a zürichi Park Books kiadásában jelent meg: több mint 120 fotó színvonalas értelmezőszövegekkel angolul és németül. A kötetet hosszas hazai sajtóünnepelés kísérte (Armagazin, HVG, Index, Könyvkultúra, Magyar Narancs, NOL, Player stb.), és megemlékeztek arról is, hogy az albumot a Német Építészeti Múzeum díjával tüntették ki a 66. Frankfurti Könyvvásáron. A fotóanyag később az acb Galéria révén a médiumképesebb, bár némiképp pontatlan Kádár kockák címen került nyilvánosság elé Budapesten, Szombathelyen és Rómában. (Ekkortól Szolnoki Józseffel közösen jegyezték a projektet). A *Hungarian Cubes* megalapozta az alkotó, Katharina Roters (1969, Köln) további sikeres pályáját: így az Örmény Pavilon kiállítójaként részt vett a 2016-os Velencei Építészeti Biennálén, *Utopia & Collapse* címmel pedig a Park Books publikálta örmény anyagát is (amely épp e sorok írása idején tekinthető meg a budapesti Mai Manó Házban). Szolnoki Józseffel közös projektjeik mindegyikét komoly figyelemmel méltatta a szakajtó (*Hackeld a múltat! Anamnézis, Wunderblock...*). Szolnoki József (1971, Devecser) ezt megelőzően az „év kiállításával”, a Homeopatikus valóság című tárlattal robbant be a szakmába. Roters *A köztes lét topográfija* címmel 2011-ben, míg Szolnoki *Metascan (A kapart kőpor fenomenológiája)* címmel 2017-ben doktorált. A *Hungarian Cubes*

projekt utóéletéhez tartozik a Mai Manó Ház által megjelentetett *Kockaház* kifestő és a szerzők tudományos tanulmánya egy társadalomtudományi folyóiratban³. A könyv megjelenésekor az értelmező és méltató szövegek nagy szórást mutatnak. „A német fotográfus tipológiája a feje tetejére állította az értelmiség által a szocialista népi kultúráról kialakított hivatalos képet.”⁴ „Roters gyűjtő, rendszerező művész, szemlélete pedig nem a fotósé, hanem a képzőművészi. Klasszikus módon muzealizálja a magyarországi ház-homlokzatok egy jól körülhatárolható (néhol mégis kicsit megengedően nyitott) halmazát.”⁵ „A könyv első ránézésre hihetetlenül lenyűgöző, és nagyon jó a szerkesztési elv, miszerint az egészen egyszerű díszítésektől haladunk az egyre bonyolultabbak felé. Második ránézésre azonban az embert kirázza a hideg. Végtelenül nyomasztónak és szomorúnak tűnik az egész, persze nyilván csak nekünk, magyaroknak, hiszen sokunk ezekben nőtt fel.”⁶ „Az utcára nyíló homlokzatok az egykori falu tradicionális életét idézik fel, némiképpen városi kulisszák között.” „A »legvidámabb barakk« viszonylag rövid idő alatt, meglehetősen magas számban épült, hasonló méretű és formájú homlokzataiból egy olyan gigantikus vetítővászon jött létre, amely tökéletes felületként szolgált a kulturalizációs folyamatban elnyomottak visszatéréséhez. A vidéki panelt díszítő formanyelv egyszerre volt népi és modern. Egyszerre társadalmiasított és individualizált.”⁷

A kommentárok általában a fotókon rögzített jelenésre figyelnek föl, azt jellemzik. Tehát a Kádár-korról, a vidéki létről, az akkori építési és díszítési gyakorlattal foglalkoznak. Konklúziójuk nagyjából azonos: Roters, az idegen, aki némiképp mégis ismerősként közlekedik ezen a terepen, a Kádár-kori csendes ellenállás egy újabb gyakorlatát térképezte föl a kapart kőporos homlokzatok szisztematikus végigfotózásával. Azaz a kritika számára a projekt eredetisége volt meghatározó. A fotográfiai minőséget irrelevánsnak tekintették: a sikerhez elegendőnek bizonyult, hogy a képek „rendben voltak”.

A diszkusszióknak ez a módja általános a társadalmi jelenségekre érzékeny kortárs művészet köreiben. Az értekezések eleve csak a perfektnak tekintett munkák és projektek kapcsán szólnak meg. Ettől kezdve a minőség kérdése kevésbé érdekes, a kommentár a társadalomkritika jellegét és helyénvalóságát vizsgálja. Így történt a *Hungarian Cubes* esetén is: Roters fotói megfelelő keretet szabtak a kiváló szerzőknek, hogy az előző korról, a magyar faluról, annak átfogó és sajátos modernizálódásáról osszák meg tudásukat.

A szavak maguk alá gyűrték a képeket. Hiszen némi tanulmányozás után egyértelmű: a fotók nem csak a falvakkal, nem csak a kockaházakkal, nem csak a Kádár-korral foglalkoztak. Térben, időben és típusban markánsan túlnyúlnak az értelmezők által kijelölt mezőn. És a fotográfus számára nem a terek, az épületek és lakók voltak fontosak, hanem a homlokzatsíkok, a képek. Mégis Rotersék számára elfogadhatónak tűnt ez a fordulat. Sőt a kiállítás kapcsán a cím finom módosításával biztatták az ilyesfajta célzott olvasatokat.

A *Hungarian Cubes* ugyanis egyszerre zárt és nyitott projekt. A fotósorozat szigorú módszertana kijelöli a lefotózható objektumok körét és a prezentáció hűvös módusát. Ugyanakkor nyitott, rendkívül sokféle értelmezés és kommentár, egymással versengő jelentéskijelölés mozog hitelesnek tekinthető módon a mű meghatározta diszkurzív mezőben. A fotográfián áttekintő, azt ablaknak felfogó tekintet éppoly megfelelő az alkotók számára, mint a reflexív, kritikai rátekintés. A projekt nem törekszik ítéletalkotásra, jellege szerint kész a beszélőhöz való alkalmazkodásra: képzőművészeti, esztétikai, fotográfiai, építészeti, politikai, társadalomtörténeti elmélkedésekhez egyaránt megfelelő felület.

A siker anatómiájának tanulmányozását most lezárva kísérlet tehető a *Hungarian Cubes* közeli olvasására is.

Katharina Roters több helyen hangsúlyozza, hogy a *Hungarian Cubes* személyes, önéletrajzi mű. Az alapvetően festészeti témájú doktori értekezésének téziseiben megjegyzi: „disszertációm az eddigi művészeti munkám folyamatait önéletrajzi és teoretikus kontextusba helyezi. Ez öncélú munka volt és középpontjában e folyamatok megnevezése állt »Hogy egy új hangnemet találjak, hogy az, ami elviselhetetlenné és így hamissá vált, újra felfedezhető és igazolható legyen«. A következő felismerésekre jutottam: Nincsenek konklúziók, így tehát tézisek sincsenek. Nincs gyökeret vert lét, sem meghatározott kiterjedés, sem állítások és semmi esszencia. Állapot-intenzitások vannak, melyeknek performatív folyamatában mutatkozik meg maga a lét. Ez nem vagy/vagy dichotómia, hanem átmeneti állapot, küszöb, köztes lét.”⁸ Ez az autobiográfiai reflexió vezethette el a szigorú gondolkodású képzőművészt a parttalan festészeti próbálkozásoktól a szisztematikusan felépített fotós projektig, egy felfedező, performatív folyamatig, amely festészeti ráismerések mentén bontakozik a sajátos idegenség állapotának örömeivel. „2003-ban egy nagy német városból egy kis dunántúli faluba költöztem. A nyelvet ugyan beszéltem, és töltöttem korábban is már egy-egy rövidebb időszakot Magyarországon, azonban ez valami egészen más volt, mivel ezúttal lete-

lepedtem. Valami furcsán idegen otthonosság kerített a hatalmába. ... Első körben azok a nagyon egyszerű-, geometrikus minták vonták magukra a figyelmemet, melyek akár absztrakt festményként is értelmezhetőek lennének... Itt most a »wahrnehmen« szót használnám, amely két tagból áll. »Wahr« azaz igaz és »nehmen« azaz venni. Tükörfordításban »igaznak venni«, de mivel a magyarban nincs igazi megfelelője maradok az »észrevenni«-nél. Zárójel a zárójelben, hogy a németben »sehen« és »sehenen« azaz a »látni« és a »vágyakozni« kifejezés azonos tőből fakad.”⁹

Az így elkészült *hard edge* fotók indíttatásuk szerint tehát tisztán festmények, melyeknél a kisajátított technika (kapart kőpor, *sgraffitto*) és a kötött formákból létrejövő változatok számossága legalább annyira fontos, mint a spontán népi díszítőkedv. A házhomlokzatok mint festmények abba a sajátos művészeti térbe léptek be, amelynek egyik pólusán a díszítést bűnözésnek tekintették (Adolf Loos) és a tiszta absztrakció metafizikáját nagyra értékelték, a másik póluson értéknek tartották a parttalan érzékiséget (ilyen a *pattern painting* is). Roterst a „hibatan” utáni korban a *sense of order*, a rendérzék, a rend természete érdekelte eredetileg. A nyelv előtti vágy és törekvés az elrendezettségre. (Nyilván ezért szerkesztette meg képei „erőterét” a jelentésten dekoratív szegély övezett hangsúlyos centrum köré.) És megérintette Roterst a szokás makacssága, amely ragaszkodik a világ értelmességének hipotéziséhez. Ilyen értelemben mindazon kockaházzal foglalkozó analógiák, amelyeket a kommentárok felhoztak (Birkás 1973-as *Új ház* festménye, Rajk László kritikai építészetének 1977-es *Pozíció* című darabja, majd később Bukta Imre, Gerhes Gábor, Gyenis Tibor és mások munkái) szándékukban nem ide tartozók. Ahogy mindazon hozadékok, amelyek a sikerben szerepet játszottak – a kritikai geográfia, a gyűjtés mint képzőművészeti tevékenység, az alteritás/modernitás feszültségeinek felszínre hozása, a kvázi-etnográfusi attitűd – sem voltak szándékoltak, ám utóbb formálták, azonosulásra készítették, magukkal sodorták az alkotót, Katharina Roterst.

A festészeti indíttatású és társadalomkritikai befogadású Roters projektjének létezmódja mindazonáltal fotográfiai természetű. A *Hungarian Cubes* fotósorozat. Meghatározói a fotótörténeti hivatkozások és kapcsolódási pontok.

A kamera előtti jelenségeket szigorúan rögzítő fénykép létezésének kezdetei óta a világ megismerhetőségét, a gyűjtés és leltározás értelmét, a történelem konstruálását sugallja. Ebben hittek a korai nagy vállalkozások, mint nálunk mondjuk Veress Ferenc, aki Erdély min-



den történeti táját és nevezetes személyét meg akarta örökíteni. A történetiség sajátos lecsapódása az „akkor és most” fotózás, amit például az Orbán Balázs képeit évszázad távlatából újrafotózó Fekete Zsolt vállalt. Az előzménynek ez a szála valóban inkább a vizuális etnográfival fonódik össze (Frazon Zsófia kezdeményezéseire érdemes utalni). Nem kellett sok idő, hogy még a fotót lenézéssel kezelők is belássák, a leltározás nem mechanikus művelet, a rögzítés szabályainak előzetes meghatározását is átjárja a személyiség, s így a személyesség. Ennek katartikus példájaként az Atget-történetre szoktak hivatkozni, amely során a makacs megszállottság látomásos erejűnek bizonyult. A *Hungarian Cubes* víziója egy mindenek ellenére szorgos és derűs világba vezet, a fotók epikus kiegyensúlyozottságukkal nem a romlásban, az elmúlásban merítkeznek, inkább valamiféle örök visszatérésben bizakodnak. Ilyen értelemben nem motiválja Roterst az időről való elmélkedés.

A fényképezés nagy hagyományai közé tartozik a nagyobb egységekben való gondolkodás. Már a lehetséges festészeti alapok, mint Monet Rouen-sorozata

vagy Cézanne mérközése a Mont Saint-Victoire-ral is a fotográfiával vitatkozva jöttek létre. Ezen nagyobb egység lehet egy jelenség szubjektív vagy szisztematikus térbeli leírása. Az elsőre Robert Frank *The Americans* albuma óta számtalan példa hozható, az utóbbi, jóval eltökéltebb és fegyelmezettebb megközelítés esetei: Korbinian Aigner almaportréi, Edward Ruscha benzinkútjai, a Becher-házaspár ipari objektumai. (Utóbbi megközelítések némelyikét a konceptualista képzőművészet is a magáénak tekinti.) Az ilyen munkálkodásokat gyakorta a lét megingathatatlanságába vetett bizalom jellemzi, a magyar párhuzamokban viszont többnyire az elmúlás melankóliája járja át: Vékás Magdolna mozifotói, Lugosi Lugo László még működő neonjai, Tóth György villamos-, Susan Silas buszmegállói, nem teljes a felsorolás. (A magyar konceptualizmus is sorolja a maga példáit, így Haris László Mázsa terét vagy Halász Károly Lenin útját). Ez a néhány említés nem mutat sűrűsödési pontokat, nem igazodik divatokhoz, nem vall magáénak tudományos igényű módszertant: úgy tűnik a fotográfus tevékenység, a fotós mentalitás alapjainál járunk.



Katharina Roters: *Metsamor*, 2017/2020, 65x69 cm, giclée Dibond

Nem kerülhető meg a visszatérés a fotográfia működéséről szól kevéske klasszikus hely egyikéhez. Az unalomig ismert Barthes-idézet így szól: „Amit a képek iránt érzek, az a közepes intenzitású érzélem birodalmába tartozik, már-már dresszúra eredménye. [...] A latinban ez a szó: *studium*. Nem tanulást, tanulmányozást jelent, legalábbis nem elsősorban azt, hanem valamire figyelést, valaki iránti hajlandóságot, egyfajta általános érdeklődést, amely buzgó, de nem különösebben heves. Sok kép ilyen *studium* alapon érdekel; vagy politikai tanúbizonyoságként fogom fel őket, vagy jó történelmi tablóként, hiszen kulturális értelemben (ez a konnotáció van jelen a *studium*-ban) van közöm a figurákhoz, arcokhoz, mozdulatokhoz, színhelyekhez, cselekedetekhez. [...] A *studium*-ot felismerni számomra annyit jelent, hogy szinte végzetyszerűen ráérezek a fényképész szándékaira”.¹⁰ Barthes a fényképről, az egyszeri pillanatban keletkező csodáról ír, s arról a praxisról, amely ezeket a pillanatokot összeköti. Roters fotózás módja nem pillanatszerű (ahogy az említett művek közül sok másé sem), nem szándéka megőrizni a megörökítés mozzanatát, csak a kiválasztását. A *studium* fogalma esetében azt jelenti (vagy ha ez

a fogalmi tágítás zavaró, helyettesítsük más megnevezéssel!), hogy a fotográfus túlvezeti a tekintetemet a kép határon. Azaz a fényképezést nem köti az érzéki tapasztalathoz. Valószínűleg a *Hungarian Cubes* sikerének ez az egyik legfőbb oka: a képteremtő absztrakció és a látás természetét megérteni akaró hűvös és pontos szándék találkozott.

Mindazonáltal a sajátos utakon járó Roters-recepció hozadéka nem alábecsülhető.

A *Hungarian Cubes* projekt – Andreas Fogarasi lényegesen rövidebb életű, velencei Arany Oroszlán díjas (2007) *Kultur und Freizeit* művelődési ház prezentációja mellett – azon kevés képzőművészeti híradások közé tartozik, amely a létező szocializmus magyar hétköznapjai iránt vált ki (furcsálkodó) érdeklődést. Amit Roters életrajzi elemekkel hitelessé tett, és amire a címválasztással – áthallás a Rubik-kockával – szellemesen biztatott. A projekt nemzetközi elfogadása megerősítette azt a képzetet, hogy a hatalom árnyékában is kínálkozott némi kötetlen mozgástér, kibontakozhatott némi „gányolt” kreativitás a mindennapokban. A kötelezően építendő falusi kockaházak díszítése éppúgy az együttműködés kritikája,



a csendes ellenállás része volt, mint a gorenjés bevásárlás, a táncház, a beatmise vagy a fogyasztás és szórakozás más populáris formái. A hatalom bárgyú erőszakosságán múlhatott, hogy ennyi „szubverzió” ellenére sem omlott össze korábban a szocializmus.

Sajátos hozadéka a projektnek az is, hogy a Kádár-kockákra fókuszálva előkerült ennek a nálunk általánosnak mondható és éppen eltűnőben lévő háztípusnak az eredete, sorsa, ikonográfiája. Az ízlésbeli kérdéseken, a városi-értelmiségi fanyalgás ironikus bemutatásán túl újra láthatóvá vált, milyen kevés az ismeretünk az előző korszak hétköznapi építési gyakorlatáról, és mennyire fontos, aktuális a „spontán építéset” – nálunk Janáky Istvánék által tanulmányozott – gondolkodás- és cselekvésmódjainak észrevétele. A Roters-recepció során ezzel pedig újabb lényegi mondatok hangzottak el a panellakók mellett a kockalakókról is, arról a köztes generációról, amelyre az erőltetett modernizálódás kulturális belakása várt.

A Roters-Szolnoki alkotópár egyéb műveiben – mint a történelemmel terhelt családi archívumok feldolgozása, vagy a köztéren lappangva önmagukat túlélő hatalmi

jelképek felmutatása – maguk is csatlakoztak a társadalomrégészeti újabb gyakorlatához, mely gyakran éppen az építészeti leletekre hivatkozik (például: Panel, Modern; Bauhaus 100, Ludwig Múzeum; Kollektív álmok és burzsuj villák, Centrális Galéria, mindegyik 2019). Ezen kezdeményezések mindegyikében a fotográfia elsősorban dokumentum, amely a megnevezés erejével érvel.

¹ MÉLY József: „Magyar kockák”, *Artmagazin*, 2014, <https://www.artmagazin.hu/archive/2583>

² ROTERS, Katharina – SZOLNOKI József: *Láthatatlan házak, a Hungarian cubes. Subversive Ornament im Sozialismus*, Zürich, Park Books, 2014 című könyvben megjelent tanulmány magyar nyelvű kéziratából, a szerzők szíves hozzájárulásával

³ ROTERS, Katharina – SZOLNOKI József: „Tetovált házak, avagy a gulyáskommunizmus ornamentikája”, *Századvég* (2016/2) 71–92.

⁴ Katharina Roters és Szolnoki József kiállítás nyílik Rómában [hír], 2018, <https://www.artmagazin.hu/archive/4170>

⁵ MÉLY: *Magyar kockák, I.m.*

⁶ KALAS Györgyi – HERNÁDI Levente: „A papa mondta, hogy ilyen legyen”, *Index*, 2014, https://index.hu/nagykep/2014/07/08/magyar_kockal

⁷ [Baki László]: *A legvidámabb barakk építészete. Kádár-kockák Katharina Roters képein*, Mai Manó Ház blog, 2020, https://maimanohaz.blog.hu/2020/02/16/a_gulyaskommunizmus_egyedi_diszitomuveszete_kadar-kockak_katharina_roters_kepein

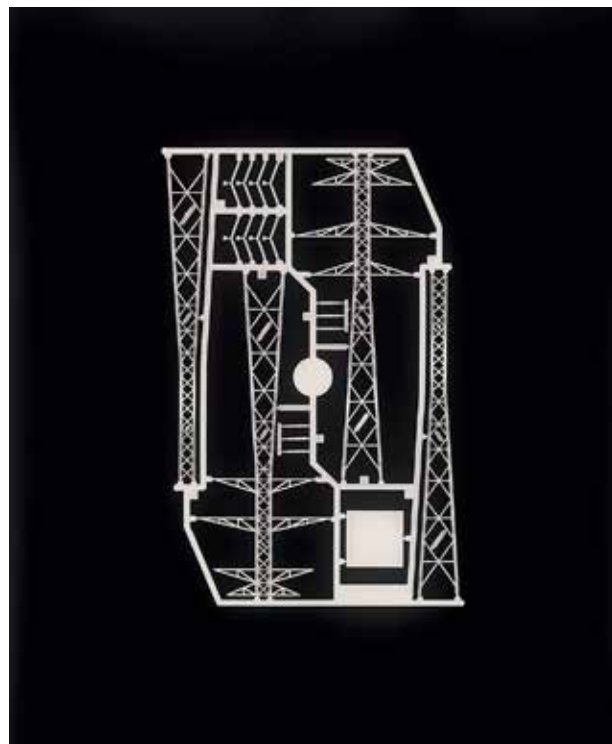
⁸ ROTERS, Katharina: *A köztes lét topográfiája*, DLA értekezés tézisei, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2011, http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/tezisek_rotersk.pdf

⁹ ROTERS – SZOLNOKI: *Láthatatlan házak, I.m.*

¹⁰ BARTHES Roland: *Világoskamra*, Budapest, Európa Kiadó, 1985, 34. (Fordította FERCH Magda.)



Szabó Dezső: *Fekete-fehér*, Fény c, 2015, silver print photogram



Szabó Dezső: *Fekete-fehér*,
Magasfeszültségű távvezeték-oszlop építő készlet,
2015 silver print photogram

GELLÉR JUDIT

F O T Ó K Ö N Y V E K .
B E S Z É L G E T É S E K . I .

„Ez a magyar száz százalék megüti a nemzetközi szintet”

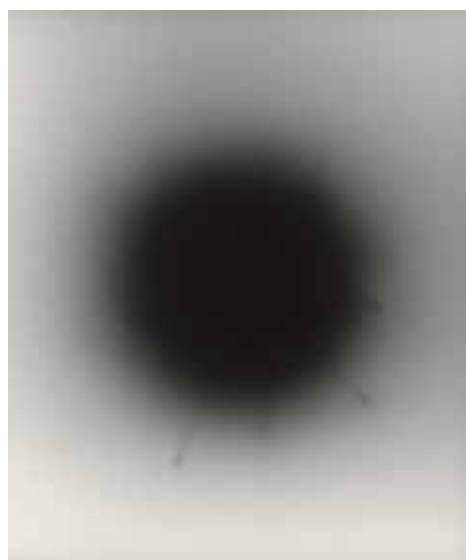
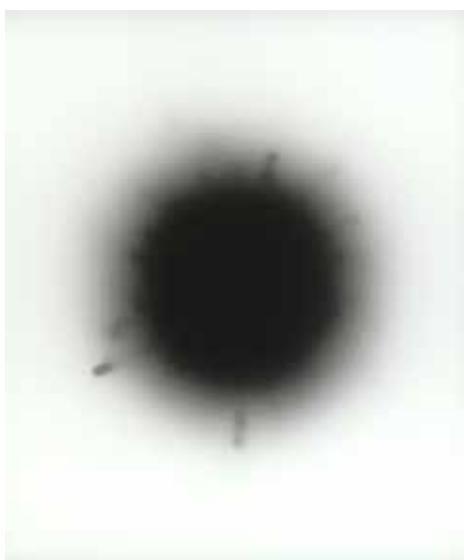
Szabó Dezső: *Darkroom*¹



Szabó Dezső: *Szent Elmo tüze d*, 2015, silver print photograms



Szabó Dezső: *Fekete-fehér, Lakókocsi b*, 2015, silver print photogram



Gellér Judit: 2019-ben jelent meg *Darkroom* című könyved. Tizenkét év telt el az első, *Képek 1998–2006* című könyved megjelenése óta, amelyben annak idején nyolcévesnyi munkádat összegezted. Hogyan válogattad a munkákat, miként gondolkodtál a könyv szerkesztéséről úgy, hogy tudvalevő: egy könyv terjedelme véges?

Szabó Dezső: Viszonylag rövid ideje dolgoztam a kamera nélküli fotográfia problémáján, amikor világossá vált számomra, hogy szeretnék egy könyvet. Pőcze Attilával (a galériám, a Vintage Galéria vezetőjével) kerestük meg a Magyar Fotográfiai Múzeum igazgatóját, Baki Pétert, hogy a támogatásával szeretnénk kiadni a könyvet. Két lehetőséget ajánlottunk, az egyik a kamera nélküli fotó volt, a másik pedig egy korábbi, Fonyódról készült sorozatom, amit akkor már befejeztem, és ő az előbbit választotta. Három sorozat már készen volt, amikor kiderült, hogy nagyjából mikorra tervezzük a könyv megjelenését, mikor kezdődnek el a könyv munkálatai. Beterveztem a *Scale* [Skála] című sorozatot, amiről azt gondoltam, hogy ha egy negyedik sorozat is elkészül, az teljesebb képet ad arról, amit a kamera nélküli fotográfiáról gondolok. Úgy láttam, hogy ez a négy anyag elég lesz egy könyvhöz. Elkészült, de már akkor tudtam, hogy még hosszú évekig fogok dolgozni ezzel a problémával.

G. J.: Egyfajta összegzésként tekintesz erre a könyvre?

Sz. D.: Nem, inkább azt gondolom, hogy ez egy öt-tíz évig tartó folyamatnak egy olyan állomása, amely önmagában is megállja a helyét. Tervezem, abban gondolkodom, hogy ezt a könyvet hasonló formában folytatom. Persze, nehéz látni, hogy hosszú távon hova fogok elérni ezekkel a munkákkal. Tervben és ötletben mindenképp gazdag a dolog. Tudom, hogy mit tervezek hosszabb távon ezzel a problémakörrel, de nem biztos, hogy visszafelé majd lineárisan is olvasható lesz, hiszen tapasztalataim szerint az évente elkészülő egy-két sorozat nem biztos, hogy önmagában teljes. Különböző csoportok kezdenek kialakulni, ahogy növekszik a képanyag. Jelenleg úgy látom, a következő könyv nem lesz annyira egységes, mint ez. Nyilván van egy tudatos építkezés, de a zajló élet dolgai, a különböző inspirációk homályossá tehetik azt.

G. J.: Össze tudnád foglalni röviden a könyvben megjelenő négy sorozatot? Hogyan építkeztél, hogyan következnek egymás után?

Sz. D.: A könyv első, *Fekete-fehér* [Black & White] című sorozata fekete-fehér fotogramokból áll. A kiindulópont az volt, hogy a makettes korszakom relikviáit valami-



Szabó Dezső: *A fény határai XI*, 2017,
luminogram, ezüst zselatinos nagyítás

Szabó Dezső: *A fény határai III. a*, 2017,
luminogram, ezüst zselatinos nagyítás

Szabó Dezső: *A fény határai III. b*, 2017,
luminogram, ezüst zselatinos nagyítás

Szabó Dezső: *A fény határai IV. b*, 2017,
luminogram, ezüst zselatinos nagyítás

Ilyen módon képpé szerettem volna változtatni, hogy így örökítem meg őket. Amikor elkészült a sorozat és kiállítottuk a Vintage Galériában, akkor azt gondoltam, hogy ezzel befejezettnek tekintem ezt a történetet, mivel mindezt a korábbi tíz-tizenöt év munkájának egyfajta melléktermékének tekintettem. Néhány héttel a megnyitó után nyilvánvalóvá vált, hogy a fotogram készítésnél felmerült mediális kérdésekkel még foglalkoznom kell. A *cameraless* képek kapcsán kezdett körvonalazódni, hogy számos további kérdés van bennem a kamera nélküli fotóhasználatban, amelyeket egy-egy sorozatban érdemes összefoglalni. Ha úgy vesszük, csak felmutatás jelleggel, mert mindegyiket tovább lehetne bontani, nem merítem ki egy-egy kérdés teljes spektrumát.

A fotogram után, az *Exposed* című sorozatban egy radikálisabb kérdésre tértem át. A fixír, a hívó és a fény problematikáját festői módon mutattam be. Minimalista, letisztult formában csak a gravitációt, a lecsorgást és néhány alapkérdést boncolgattam a papír, a rendelkezésre álló vegyszerek és a fény segítségével. Az foglalkoztatott, hogy milyen alapvető dolgokat lehet bemutatni, amelyek önmagukban nem feltétlenül újak, de alapkérdéseket elemeznek. Például, hogy egy előhívás és fixálás nélküli fotópapírt műtárggyá

változtatok egy ismert conceptualista gesztus. Már sokan foglalkoztak vele, de ebben a befejezett formában nem tudok alkotókat, akik megcsinálták volna, ahogy azt sem, hogy hogyan lehet visszaalakítani fény ráhatása nélkül az ezüst sókat egy fotóból, vagy hogyan lehet fény nélkül exponálni. Rendszerbe foglalom ezt az egészet.

Ebből következett a *Limits of Light [A fény határai]* című sorozat, ahol inkább arra próbáltam koncentrálni, hogy csak a fény és a fényérzékeny felület, a nyersanyag áll rendelkezésemre, és pirotechnikai eszközökkel oldottam meg a fényforrásokat. Foglalkoztatott a XIX. század végi, XX. század eleji tudománytörténet és a fotográfia kapcsolata, amikor sok fontos felfedezést tettek a fotográfiai nyersanyagokkal kapcsolatban. A röntgensugárzás és a radioaktivitás megismerése a véletlennek és a fotólemez megjelenésének volt köszönhető.

Az utolsó, *Scale [Skála]* című sorozatnál bizonyos értelemben egy végpontig jutottam el a fény információközlő képessége és egy erre a célra létrehozott fényérzékeny felület vizsgálatában. A két komponens a leg radikálisabb, képi értelemben csak a szürke skálának, a reduktív felületnek a megjelenítése, ami szintén egyfajta határterület a festészet és fotográfia között.



G. J.: *Ha jól gondolom, ezek a sorozatok nem elsősorban a könyv számára, hanem kiállításra készültek, most mégis egy könyvben kapnak helyet. Mennyiben kívánt meg más szerkesztési elvet az, hogy egy könyv terében kellett gondolkodni?*

Sz. D.: Maguk a képek és a témák is elég minimalisták, emiatt a könyvnek szándékoltan művészeti album jellege van. Valójában ez inkább egy klasszikus, minimalista szemléletű művészeti album. A kronológiai sorrendet mindenképpen tartani szerettem volna, hogy olvashatóvá váljon, a fotogram problémájától, ami egy egyszeri szándék és kísérlet volt, hogyan jutok el a következő lépésekhez. A negyedik sorozatnál már befolyásolt, hogy tudtam, lesz könyv.

Ellentétben a kiállítással, amely egy sokkal szabadabb forma, itt a kinyitott két oldalra kellett tervezni. Szmolka Zoltán grafikussal dolgoztam együtt és nagyon jól kijöttünk egymással, hagyta, hogy az én koncepcióm érvényesüljön, amelyhez hozzátette a szakmai tudását, így hoztuk létre közösen a könyvet. Mivel nemcsak egyes képekről, hanem diptichonokról, triptichonokról, több műről van szó, tulajdonképpen a könyvnek olyan a formátuma, mint egy grafikai mappának. Aszimmetrikus helyzetet alakítottunk ki úgy, hogy minimális szöveges

információ legyen a képek alatt, és azok a munkák, amelyek nem kerültek be nagy képként a könyvbe, azok hátul indexszerűen jelennek meg. Ez is tudományos jelleget ad a könyvnek, tartalmazza az információkat, mégsem zárja a könyv fő részében a képek befogadását.

G. J.: *Az első könyvedhez képest az is különbség, hogy szöveg szerepel benne, mégpedig Pfsztner Gábor angol és magyar nyelvű tanulmánya. Hogyan dolgoztatok együtt?*

Sz. D.: Gábort korábban is ismertem, és a munkáimról is többször írt már különböző folyóiratokban. Azért gondoltam rá, mert tudtam, hogy ő az, akit érdekel annyira mélyen és alaposan ez a problematika, hogy örömmel elvállalja. Az, hogy a címlap, illetve a könyv bevezető szövege angolul van, jelzi, hogy alapvetően a nemzetközi szintésre készült, nem akartuk beszűkíteni, de azért fontosnak tartottam, hogy magyarul is legyen meg, ezért került a magyar szöveg hátulra. Azt gondolom, hogy egyfelől könnyebb így terjeszteni, másfelől letisztultabb, mintha egymás után következne a szöveg két nyelven, és nem szerettem volna azt sem, hogy különböző tanulmányokkal szabadaljuk szét a könyvet. Az előző könyvemben azért nem volt szöveg, mert részben akkoriban kicsit művészettörténész-ellenes vagy talán interpretáció-elle-



Szabó Dezső: *Skála VI. b*, 2018, luminogram silver print

Szabó Dezső: *Skála VII.*, 2018, luminogram, silver print

nes hangulatban voltam, részben pedig azért, mert úgy éreztem, hogy önmagában, szöveg nélkül is megállja a helyét.

G. J.: *Azért érdekes, hogy a művészkönyv esetében kit választ az alkotó a szöveg írójának, mert attól függően, hogy a szakma, vagy mondjuk, a szépirodalom felől érkezik a szerző, a szöveg egészen máshova helyezi a hangsúlyt.*

Sz. D.: Pályám során talákoztam hasonló helyzetekkel. Bár nagyon praktikus meghívni egy kiállítás megnyitójára például egy híres író, számomra ez nem szimpatikus. Azt érzem, hogy a magyar színtéren nincsenek, vagy csak nagyon ritkán vannak világos, tiszta beszédek, amikor koncentráltan, mindenféle sallang nélkül a dologról beszélünk, ami lehet, hogy nehezebben befogadható, de számomra fontos, hogy a szöveg egyszerre legyen közérthető és közben koncentráltan a problémáról szóljon. A másik radikális helyzet az lenne, ha én írnám meg, csak az meg olyan fura, hogy: írta, rendezte, játssza... [nevet]. Szóval, ezt elvetettük.

G. J.: *Milyen fogadtatása volt a könyvednek külföldön?*

Sz. D.: A könyv nagy küzdelem után jelent meg 2019 júniusában. Baki Péter és Grászli Bernadett (aki akkor

a Rómer Flóris Múzeum igazgatója volt) támogatásával beadtuk a The Paris Photo – Aperture Foundation PhotoBook Awards pályázatára. Erre a pályázatra körülbelül ezres nagyságrendű könyvmennyiséget adnak be évente és ebből harminc versenyben lévő könyvet mutatnak be a Paris Photo-n. Sajnos az enyém nem került be ebbe a válogatásba. Rájöttem, hogy ez egy teljesen téves próbálkozás volt azzal az ízléssel és szemlélettel szemben, amelyet abban az évben inkább a társadalmi problémákra és az aktivizmusra koncentrált New York-i kurátorcsapat képviselt, ezért kerestünk további lehetőségeket is. A Tokyo International Foto Awards (TIFA) esetében is sok a pályázó, kilencvenhat országból küldtek könyveket, viszont itt nagyon differenciált zsűrizés volt, több kategóriában. Szép sikernek tartom és örülök, hogy a könyvvel a *Fine art* kategóriában ezüstérmes lettem. Az már egy másik történet lenne, ha arról beszélgetnénk, hogy ha elkészül egy könyv Magyarországon, akkor mi történik vele. Még ha minőségi és versenyképes is, itthon nincs képviselője, a terjesztés- és a kapcsolatnélküliség miatt nem tud eljutni azokra a helyekre, ahol érdeklődésre tartana számot. A művészeknek pedig, szerintem, nincs plusz kapacitása arra, hogy ilyen pályázatokra is készüljenek.



Szabó Dezső: *Exposed*, Fényfüggöny a, 2016, chemical paintings (silver gelatin prints)



Szabó Dezső: *Exposed*, Fényfüggöny b, 2016, chemical paintings (silver gelatin prints)

G. J.: *És itthon?*

Sz. D.: Azon meglepődtem, hogy miután a Punkt.hu-n megjelent ennek a könyvnek a sikere, utána elég hamar azt tapasztaltam, hogy mindenki tud róla. Nagyon jó volt, hogy megjelent ennek a könyvnek a sikeréről egy rövid információ, és jólesett, hogy minden kolléga, aki tudott róla, mondott egy dicséretet vagy egy barátságos szót. Meglepett, hogy ha valami történik, vagy jó helyen hirdetik vagy mutatják meg, akkor elterjed a híre. Úgy-hogy ez nagyon jól esett.

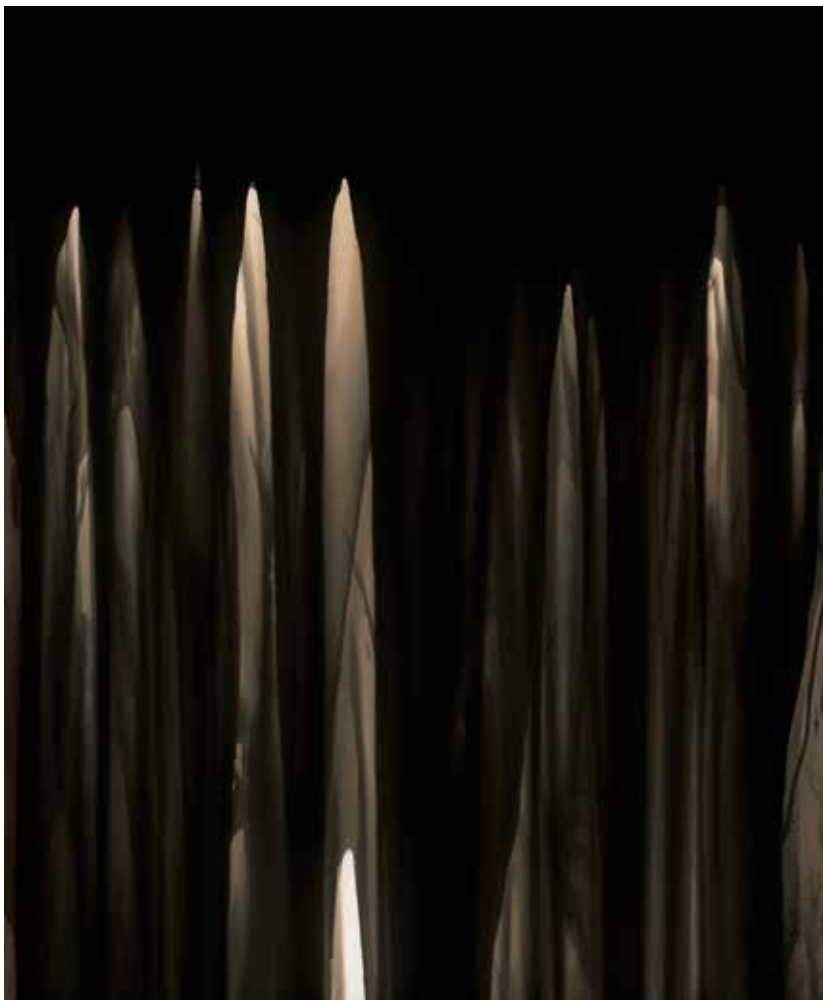
G. J.: *Van egy általánosabb kérdésem: milyen előnyét és hátrányát látod a fotókönyvnek mint műfajnak a saját tapasztalataid alapján?*

Sz. D.: Az első dolog az anyagi probléma: nem támogatják, nincsenek differenciáltan erre szánt források. A második a technikai háttér, a művészeti könyvkiadás kultúrájának hiánya. Nincs olyan könyvkiadó, amely kifejezetten ezzel foglalkozna, mert szűk a piac, nincsenek szakemberek, akik az elejétől a végéig átlátnák és gondoznák

a teljes folyamatot. Én úgy látom, ha Magyarországon egy művész szeretne egy könyvet, azt partizánakcióként tudja elérni; szerencsésebb esetben egy nagy intézmény áll mögötte. A magyar nyomdaiparhoz is alkalmazkodni kell: papír, nyomtatás, kötészet stb. Ha az ember ritkán ad ki könyvet, ahogy én is, akkor ragaszkodik egy bizonyos minőséghez, például az ofszet nyomdához, nagy példányszámhoz. Szóval olyan nagyon nagy álmokat nem lehet szőni szerintem.

Azt mindenképpen bele kell számolni, hogy mi az, ami megoldható. Amire nem látok rá, illetve ami engem nem érdekelt különösebben, az a kis példányszámos, egyedi, kimondottan művészkönyvnek nevezhető dolog, mivel én ragaszkodtam az ofszethez, és a nagy példányszámhoz. Ha az ember nagyon ritkán ad ki könyvet, akkor nem tartom túl hatékonynak, hogy kis példányszámban gondolkodjon. Ebben az értelemben a *Darkroom* nem egy fotókönyv igazából – talán az előző az egy kicsit inkább –, hanem egy tisztességes művészeti könyv, ahogy annak szerintem ki kell néznie.

Szabó Dezső: *Fekete lecsorgás*, 2016, chemical painting (silver gelatin print)



G. J.: Végeredményben azért elégedett vagy?

Sz. D.: Boldog vagyok. A könyv kivitelezésével komoly problémák adódtak menet közben és plusz költségek is lettek, de sok küzdelem és kemény tárgyalások után végül a nyomda is meg tudta csinálni világszínvonalúan azt a minőséget, ami ennek az anyagnak a feltétele. Tehát én nem találok – olyan minimális hibákon kívül, amelyek szinte minden könyvben előfordulhatnak – komolyabb gondot.

Elég nagy feladat egy ilyen könyvet Magyarországon összehozni, nem csak az anyagi résszel, hanem a szervezéssel együtt is. Sok tapasztalat kellett ehhez. Mindenkinek köszönöm a segítséget, a bizalmat és a szellemi támogatást is. Azt gondolom, hogy elértük azt a száz százalékot, amit szerintem ki lehetett hozni, és ez a magyar száz százalék megüti a nemzetközi szintet... Valószínűleg ezt a könyvet még egyszer meg tudnánk csinálni ugyanilyen minőségben, főleg, hogy már megvannak a tanulságok, de hogy ha egy újba kezdenék, akkor valószínűleg előlről kezdődne ez a vesszőfutás.

¹ Szabó Dezső: *Darkroom*, Magyar Fotográfiai Múzeum – Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Budapest, 2019. Szöveg: Pfisztner Gábor. Szerkesztette Baki Péter. Borító és könyvterv: Szmolka Zoltán. (156 oldal, 23x25 cm.)

ÉBLI GÁBOR

KÖZ/TÉR/KONCEPCIÓK.

Fotó alapú kortárs művészet a Balázs-Dénes Gyűjteményből

A NEGYEDIK BUDAPEST FOTÓFESZTIVÁL RÉSZEKÉNT ÁPRILISBAN A FUGA ALAGSORI TREZOR TERMÉBEN KIÁLLÍTÁS LÁTHATÓ BALÁZS ÁRPÁD ÉS DÉNES ANDREA GYŰJTEMÉNYÉBŐL.

A KÖZGAZDÁSZ HÁZASPÁR KONCEPTUÁLIS IRÁNYULTSÁGÚ KOLLEKCIÓJÁBÓL DÉNES ANDREA ÚGY VÁLOGATTA EZT AZ ANYAGOT, HOGY A FESZTIVÁLHOZ EGYRÉSzt A NEM (CSAK) FOTÓMŰVÉSZ ALKOTÓK SOKFÉLE FOTÓHASZNÁLATA OKÁN KAPCSOLÓDJON, MÁSRÉSzt KÖTŐDJÖN A HELYSZÍNHEZ IS A TÉR, FŐLEG A VÁROSI TÉR TEMATIKÁJA RÉVÉN.

Többlépcsős folyamat eredménye, hogy Balázs Árpádék ma már gyűjtőként tekintenek önmagukra. A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján jártak a felvételi vizsgájuk folyamán még Marx Károlyról elkeresztelt, a diplomázásuk idején már Budapestről elnevezett Közgazdaságtudományi Egyetemre, ahol a várbeli Koller Galéria értékesítői rendszeresen színvonalas rézkarcokat, grafikákat árultak; néhányszor vásároltak is itt, például Szalay Lajos munkásságából. Végzés után Dénes Andrea egy nagy nemzetközi vállalatnál kezdett dolgozni, ezalatt is vásárolt egy-egy grafikát; Borsos Miklós egyik műve ma is ki van téve a házaspár otthonában. Egy idő után már közeli barátoknak is vettek grafikákat (Gross Arnold, Konok Tamás, Victor Vasarely) komolyabb alkalmakra. Néhány alkotótól máig számos művük megvan, például Réber László eredeti könyvillusztrációi.

Stoyanov, Kamen: *Painting Action at Hotel 1000 Columns*, 2017, digital print, alu-dibond, 120x180 cm, olaj, vászon, 40x60 cm
© Balázs-Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.





Puklus Péter: *6570-6579 Green Stairway*, 2013, archival pigment print, 40x30 cm, ed. 1/5 © Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.

Nagyobb lépést jelentett, amikor otthonukban is igényes műalkotásokat helyeztek el. Első komolyabb vételeük a kétezres évek elején Fehér László festménye volt; ezt Pintér Gábor és mások munkái követték. A munkahelyi inspiráció is segített: Dénes Andrea egy ideig egy svéd-angol gyógyszeripari cég magyarországi pénzügyi igazgatójaként dolgozott, ahol a vállalati kultúra része volt, hogy legyen énekhar és kiállítótér, illetve, hogy irodájában a látványos, nagy falakra is művek kerüljenek. Ezek között már fotók is szerepeltek – részben saját felvételek, hiszen Dénes Andreát az édesapja nagytitkója és más technikai eszközei révén gyerekkora óta érdekelte a fotó.

Újabb lökést adott, hogy a gyerekek születése után nem szeretett volna a leterhelő üzleti szférába visszatérni. Egy évig építész szakra is beiratkozott az Ybl Miklós Főiskolá-

ra, hiszen középiskolásként a művészettörténész, építész illetve közgazdász pálya egyaránt vonzotta; ez inspirálhatta arra, hogy a mostani kiállítás egyik fókuszának is a teret választotta. Festménybecsüs tanfolyamra is járt a három, ma már tizenéves gyermek nevelése mellett, ahol neves művészettörténészek színvonalas képzést nyújtottak, és ez maig meghatározó élmény számára.

Közben férjével egyre több művészeti eseményen vettek részt, itt gyakran találkoztak olyan közgazdászokkal, akik átsegítették a küszöbfelelmen a bizonytalan vásárlókat. Az Inda Galéria főtulajdonosa, Tallér Ágnes például Dénes Andrea másodszakán, a szociológián a csoporttársa volt, míg a kétezres években már aktív gyűjtő, az azóta egy szívmitét során elhunyt Szép Péter az egyetemen Balázs Árpád évfolyamtársa volt. Szintén távoli közgazdasági egyetemi ismeretség volt a néhány évvel előtűk végzett Valkó Margit is, akivel előbb a Knoll Galéria munkatársaként, majd már saját vállalkozása, a Kisterem Galéria vezetőjeként kerültek újra kapcsolatba, és ez az újratalálkozás döntőnek is bizonyult az időközben már megszűnt, de akkor még nagyhatású, a biztosítótársaság által egy „magyar Turner Prize” céljával létrehozott Aviva-díj Múcsarnokbeli kiállításának megnyitóján. Bár feltérképeztek számos más galériát is, és maig is vásárolnak más galériáktól (például Károlyi Zsigmond fotóátfestéseit a Neon Galériából vagy Maurer Dóra alkotását a Vintage Galériából), a Kisterem programjával annyira erősen tudtak azonosulni, hogy rendszeresen kezdtek ott vásárolni, és ezt az együttműködést már maguk is tudatos gyűjtői lépcsorozatnak tekintették.

Ezt a folyamatot azért érdemes ilyen részletesen leírni, mert a potenciális gyűjtőknek ma is komoly gát, hogy a nyilvánosság előtt szereplő, már „nagy” gyűjtőkhöz hasonlítják önmagukat, így elbizonytalanodnak, hogyan lehet odáig eljutni. Például így. Vagy más döntések nyomán, de lényeges, hogy lépésenként. Akár vargabetűkkel. A műtárgypiac megismerése során Balázs Árpádék is egy ideig saját galéria megnyitását mérlegelték. Némi terepszemle után úgy látták, galéria működik már elég, és inkább az elkötelezett vevők hiányoznak. Ez is része volt gyűjtővé válásuknak; mivel átgondolták egy galériás szempontjait, nemhogy nem akarják ma a galériákat megkerülni, és műteremből vásárolni, hanem vételeikkel kifejezetten a galériákat is kívánják támogatni. Innen nézve a gyűjtőt nem a művek mennyisége vagy akár színvonala, összefüggései teszik, hanem az a hajlandóság, hogy egy intézményrendszer együttműködő részeként tekint önmagára, a vételeivel létrehozza a művész / galériás / gyűjtő háromszöget, és nem a művész-vevő közvetlen kapcsolat segítségével kíván jól járni.



Balázs Árpádék gyűjtői fejlődése azért is tanulságos, mert az üzleti világgal kapcsolatos előítéleteket segít lebontani. Ha a gazdasági szféra szereplői gyűjtenek, az első asszociáció még a gyűjtőket elvileg ismerő szakemberek között is az, hogy ezt a már meglévő anyagi helyzetük vagy jövőbeni anyagi megfontolások miatt teszik. Míg a mostani példa azt mutatja, a vállalati kultúrától a felbukkanó szakmai ismerősökig milyen sok más motiváció segít abban, hogy egy gazdasági szakember a jövedelmét ne másra, hanem éppen erre a kulturális szenvedélyre költse, ezzel a szabadidejét is értelmesen alakítsa, egy közeget is támogasson, és a kollekcióna, jó esetben és csak hosszú távon, részben befektetésként is tekintessen. További motivációként fontos kiemelni, hogy Balázs Árpádék néhány művészen tartós barátra leltek, amint az általuk favorizált, gondolkodásra készítő, provokatív művek önmagukat, baráti társaságukat is mindig új megközelítésekre, szellemi megújulásra serkentik. A történelmi és közéleti kérdésekben állást foglaló művek, projektek révén kifejezhetik véleményüket társadalmi ügyekről is. Mindhárom gyermekük zenél és a vizuális művészetekhez is kötődik – egyikük választásaként került például Eperjesi Ágnes egyik fotogramja a „tinédzser gyerekszoba” falára –, és a budapesti vagy vidéki (Paks, Pécs) kiállítás látogatások gyakran közös családi programot nyújtanak.

Az intellektuális kihívás keresése a leginkább visszatérő hajtóerő Dénes Andreáék gyűjtésében. Míg számos gyűjtő a könnyebben befogadható és falra tehető festményektől jut el az installációkig, vagy nehezebben értelmezhető akciókig, addig a jelen esetben már a tudatos műtárgyvásárlás elején, ráadásul mindkét házastárs akaratának megfelelően körvonalazódott a konceptuális érdeklődés. Erdély Miklós *Fényképezni tilos* című 1974-es

felvétele – a katonai területeknél kített, azonos című jelzőtábláról – a legelső vételek között volt, és hűen jelzi a konceptuális gondolkodás mindkét irányát, a politikait és a játékos tautológia révén a bölcséletit. Lakner László 1972-es önkarcsonyfa-akciójának mai nagytárai időutazást jelentenek a gyűjtők gyerekkorába, az akkori szürkeségből való kilépés kis esélyeinek emlékeihez. Halász Károly nagyméretű, vászonra előhívott *vintage* fotója (*Privát adás*, 1975) egy akkor még ritkaságnak számító kultikus tárgy, a televízió alkotói kisajátítását dokumentálja, amelynek révén a művész az akkori rendszer által több értelemben sem elfogadott identitásának próbált szó szerint helyet szorítani a szűk képdobozban. Az ilyen társadalmi vonatkozások mellett a művekben ugyanennyire erős a művészek önreflexiója saját műfaji sajátosságaira, például Ősz Gábor hasonlóan nagyméretű fotópárjában a pozitív-negatív fotókomponálásra épülő *Nagyítás* című sorozatból. Hűen jelzi a személyes kötődést ezekhez a művekhez, hogy a gyűjtemény számos alkotása az egyik nagy nemzetközi cégnél vezető pozícióban dolgozó Balázs Árpád munkahelyi környezetében, például a tárgyalókban függ.

Komoróczy Tamás hat fotómontázsa a felismerhetőség határáig tolja ki a látszólag hétköznapi portrék vagy csendéletek kombinálását, míg ellentétes logikával, Szabó Dezső első pillantásra triviálisan közérthető, valóságghú jeleneteiről némi figyelem árán derül csak ki, hogy éppen az ábrázoló művészet mítoszára kérdeznek rá. Csörgő Attila felvételein a talányos műszaki tárgyak és az árnyékuk között ingadozik a befogadó tekintete, miközben Lakner Antal a képváltós prizmatábla technikája révén ténylegesen be is tudja építeni művébe az időt (*Honfoglalás*, 1996), ami egyben a mű témájához is kapcsolódik, hiszen a Lánchíd címereinek újravásésé-



Lakner Antal: *Honfoglalás*, 1996, képváltós prizmatábla 3 archív fotóval, 50x70 cm, 220V
© Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.

ről, letakarásáról, száz éve visszatérő manipulálásáról szóló fotósorozat az állami jelképek görcsös változtatása révén a múlt folyamatos felülírásáról beszél. Lakner műve nemcsak a mostani kiállítás egyik kulcsdarabja, hanem a gyűjtemény és a fotó műfajának viszonyáról is sokat elmond. A művész a társadalmi emlékezet kutatójaként jelenik meg, és ennek fotókon rögzített stációival dolgozik. Hogyan tudja a stádiumok változását bemutatni? Készíthetne filmet. Valójában ez a prizmaváltós képtábla is felfogható animációként, hiszen állóképek egymásutánja adja a hatást. Miért megfelelőbb mégis ez a képtábla-formátum? Mert jelzi a korábbi történelmi helyzetek visszatérését is. Az idő előre és visszafelé is halad, ahogy a mindenkori politikai hatalom újra meg újra visszanyúl korábbi jelképekhez. Fotók, azok oda-vissza mozgatása, s ezzel egy reverzibilis kisfilm hatása elengedhetetlen a mű üzenetének kifejezéséhez. Diszkurzív kortárs képzőművészet ez – fotós nyersanyag és technikák felhasználásával.

Amint további példák is mutatják, az összességében Attalai Gábortól Sugár Jánosig terjedő gyűjtemény jelentős részben ilyen művekből áll. Az alkotók nem festők, fotósok vagy szobrászok, hanem egy-egy ügy foglalkoztatja őket, ahhoz keresik a megfelelő kifejezési formát, és ez gyakran fotó, illetve részben fotó, nem egyszer úgy, hogy a művész projektjét, annak a nyilvánosság előtt zajló állomásait, például köztéri beavatkozásait fotók rögzítik és teszik utóbb kiállíthatóvá, közölhetővé és gyűjthetővé. Nem fotógyűjtemény ez, ahogy a sorozatunkban szereplő gyűjtemények többsége sem az, viszont ezek a kísérleti szemléletű kortárs művészetet képviselő kollekciók nem létezhetnének a fotó iránti fogékonyság, a fotó gyűjtői elfogadása nélkül. Balázs Árpádék gyűjteménye is megerősíti a kutatás eddigi

fő megállapítását: míg hagyományos értelemben vett fotóművészetet nem sokan gyűjtenek idehaza, addig a vezető kortárművészeti magánkollekciókban ma mindenütt nagyszámú fotó alapú munka található, tehát a magyarországi *art world* művészei és gyűjtői egyaránt jelentős hányadban támaszkodnak a fotós szemlélet és technika alkalmazási módjaira.

Az eddig körüljárt két kérdéskör – a gyűjtővé válás folyamata és a viszony a konceptuális fotóhasználathoz – nagyfokú tudatosságról tanúskodik. Míg számos más gyűjtő gyakran spontán módon, a tetszés vagy a kedvező lehetőség alapján hoz döntéseket (és ez teljesen hiteles, legitim, más gyűjtői módszerekkel egyenrangú hozzáállás), addig Balázs Árpádék a programszerű vásárlók közé tartoznak. Igyekeznek előre eltervezni, milyen művészek alkotásait szerzik meg, azon belül is mely korszakot részesítik előnyben. Számos alkotóra aszerint esik a választásuk, hogy milyen témákat dolgoznak fel. Ennek kulcsa az információ. Rendszeresen eljárta például a Somlói Zsolték által szervezett művészeti szalonba, ahol vezető kurátorok mutattak be alkotókat. Ahogy itt érzékelték a neoavantgárd generáció fontosságát, úgy törekedtek teljes műcsoportokat megszerezni ezektől az idősebb művészekről. Jó példa erre Jovánovics György, akitől a gipszreliefjei mellett a hetvenes években készített fotóiból (például a Liza Wiathruck sorozatból) is vásároltak. Vagy érzékelték a növekvő nemzetközi figyelmet Maurer Dóra iránt, s mivel ő kezdettől jelen van a gyűjteményben (a *Hét elforgatás* című, ténylegesen hat fotóból álló 1977/78-as önarckép a házaspár legelső tudatos vételei között szerepelt), az ő művészetét is igyekeztek még a nagy árrobbanás előtt minél több művel megjeleníteni a kollekcióban.



A mai fiatal vagy középgenerációból is négy-öt művészt szisztematikusan gyűjtenek, például Kaszás Tamástól a terem-méretű installációtól az otthonukban kitett Bauhaus méhkaptár című számítógépes nyomatig (2015) szinte minden műfajban és témában található munka a gyűjteményben. Mivel így műtárgyaik nemcsak számasságban, hanem méretben és jellegben is meghaladták az otthon őrizhető kategóriát, gyűjtésük tudatosságában mérföldkő volt az is, amikor elfogadták, hogy már nem minden művükkel tudnak együtt élni.

Az experimentális alkotók szisztematikusan gyűjtése révén Balázs Árpádék tevékenysége hiánypótló is, hiszen ezek a művészek korlátozottan jutnak kiállítási lehetőséghez és a múzeumok is keveset vásárolnak tőlük. Mivel a rendszerváltás után húsz évvel újra értelmet kapott a non-konform művészet kategóriája, ennek privát támogatása, gyűjtése hozzájárulás a magyarországi művészettörténethez, a kánon alakításához. A hazai progresszív kortárs művészetről három éven át egy tudatosan nemzetközi közönségnek szerkesztett kiadvány is megjelent. A harmadik kötetben¹ Balázs Árpád arra a körkérdésre, hogy mit tart az elmúlt tíz év legjelentősebb kortárs magyar műalkotásának, Kis Varsó *Instauráció* című projektjét mutatta be, kiemelve a társadalomkritikus és a nem tárgyiasult, projekt jel-

leget. Ez a két szempont, mint láttuk, központi a gyűjtemény művészetfelfogásában. A Havas Bálint és Gálik András művészduót kiemelten követi a gyűjtő házaspár, a Kis Varsó számos művel van jelen a kollekcióban, sőt több, ipari alapanyagokból készült provokatív objektjük a család otthonában is ki van téve.

Ugyancsak a tudatossághoz sorolható a gyűjtő páros szándéka, hogy alternatív művészeti kezdeményezéseket támogassanak. Az OFF-Biennále kiállításairól és árveréseiről számos művet vettek meg (például Csozó Gabriella fotóját), más gyűjtőkkel együtt finanszírozták Csákány István nagyméretű installációját a 2012. évi kasseli documentán, amint a művész egész munkásságát is igyekeznek vásárlásokkal segíteni és a gyűjteményükben megjeleníteni. A mostani kiállítás is szerepel Csákánynak a prágai Meet Factory-ben rezidensként készített fotópárja, amely a frusztrációt az álboldogság rózsaszíne révén fejezi ki (*It was an experience to be here*, 2009). Rendszeresen vásárolnak a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület év végi Patron vásáráról, például Szacsva y Pál *Reprojection* sorozatának több darabját is itt vették meg. Az FKSE-hez hasonlóan, fontosnak tartják a múzeumok színvonalas működését, ezért rendszeresen kölcsönöznek is gyűjteményükből nagy kiállításokra, miközben a nyilvánosságot egyéb-

Csákány István: *It was an Experience to be Herel*, 2009, fotó képpár, c-print, alu-díbond, 107x151 cm és 107x133 cm, ed. 1/3 + 2 AP
© Balázs-Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.



ként nem keresik. Az ismert gyűjtőtárs, Küllői Péter és munkatársai által szervezett Bátor Tábor jótékonyági árveréseken is visszatérő licitálók; innen származik többek között a mostani kiállításon is szereplő *Tükörkép-lakótelep* című c-print, Asztalos Zsolt 2009-ben készült munkája. Vásároltak El-Hassan Róza *No corruption* című projektjéből is, amely egyaránt felvállalja a politikai üzenetet és a romák integrációjának ügyét. Bár a Kisterem nem alternatív intézmény, a galériák támogatásának keretében Balázs Árpádék rendszeresen vásárolnak innen műveket, ami a magyarországi kontextusban szintén az alternatív kultúra támogatásával rokonítható. Tudatos gyűjtői munkájuknak ez a szakasza nagyjából egy évtizede tart, vagyis pontosan arra az időszakra esik, amikor a gazdasági válság és a közéleti konzervatív átrendezés kettős nyomás alá helyezte a galériákat és a kortárs szcénát.

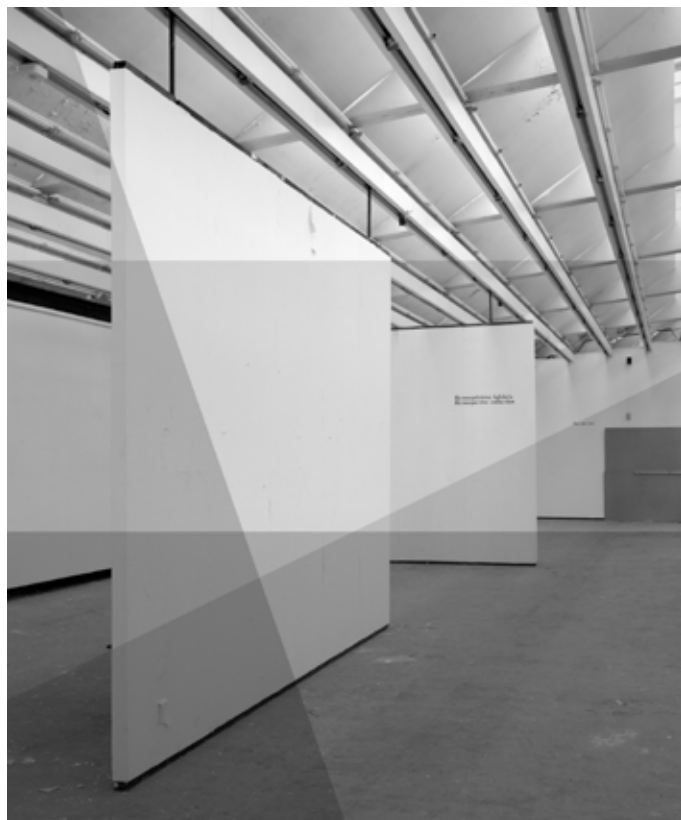
A rendszeres vételek a Kisteremtől (Fodor Jánostól Vécei Júliáig) hozzájárultak ahhoz is, hogy Valkó Margit a galéria tulajdonosa külföldi vásárookra tudjon jelentkezni. Balázs Árpádék is visszatérően járnak külföldi vásárookra. Kezdetben magyar galériák külföldi jelenlétéhez kötődtek, hiszen a nehezen átlátható globális porondon így volt számukra egy-egy ismert pont. Mivel a vásárok egy meghatározott keretet biztosítanak a résztvevő ga-

lériáknak arra, hogy azok a saját vevőiknek VIP kártyát adjanak, ezzel motiválva őket, hogy ténylegesen ellátogassanak az adott vásárra, a magyar galériáktól ezeken a vásárokon mindig kaptak is ilyen VIP belépőt a vásárlók. Természetesen ez nem a belépődíj miatt számít, hanem mert olyan külön programokra jelent meghívást, amelyek révén jobban megismerhető a művészeti közeg, és bizonyára a szűkebb elit társaság presztízszerzése is pozitív megerősítést jelent a gyűjtőnek, hogy igen, ő ide tartozik.

A vásárok szakmai közegében szerzett kapcsolatok gyakran tartósak lesznek. 2013-ban az Art Rotterdam nevű vásáron az East meets West program keretében, ahol mindig egy kelet-, illetve egy nyugat-európai ország művészeti szereplőit ismertetik össze, magyar és belga gyűjtők, valamint kurátorok közös programjára került sor. Felkérés alapján a magyar művészetet két gyűjtő házaspár (Spengler Katalinék és Dénes Andreáék) továbbá Bencsik Barnabás mutatta be. A kapcsolatok közül az egyik olyannyira aktív maradt, hogy Dénes Andreáék nemrég egyhetes intenzív gyűjtői képzésen vettek részt Franciaországban. A vásárok közül a világ vezető *art fair*jére, Bázélbe, minden évben ellátogatnak, ha tehetik, a többi helyszín az érdeklődésük, illetve a magyar galériák szereplése szerint változik.



Kokesch Ádám: *Untitled*, 2013, akril, plexi, rétegtelt lemez, rétegtöltlenese, duratrans, fénycső, 30x22x10 cm, ed. 1/3 © Balázs-Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.



Thyn, Jiří: *Untitled from the series History, a Different Perspective and Four Angles of View*, 2013, b/w multi-exposure analogue photograph, 2 db., egyenként 35x30 cm, ed. 1/5 and ed. 2/5 © Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.

Bázel azért is vált fix célponttá, mert a párizsi összművészeti Pompidou Központ részeként működő Musée National d'Art Contemporain baráti köre itt tartja évente egyik ülését. (A MNAC, a Nemzeti Kortárs Művészeti Múzeum nevét azért írtam ki, mert idehaza gyakran elfelejtjük, hogy itt elvileg a Művészetek Palotájának keretében működő Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumhoz hasonló konstrukcióról van szó, csak Párizsban a múzeumnak lényegesen nagyobb szerep jut. Nevében a nemzeti [*nationa*] jelző a kiemelt állami státuszt, egy országos múzeum rangját jelenti). Ez a baráti kör számos kis grémiumot fog át, ezek közül a közép-európai vásárlási bizottságnak Balázs Árpádék a létrehozása óta, három éve tagjai. Az évi tízezer eurós tagsági díjjal a tagok a múzeumnak a régióink művészetéből válasz-

tott műtárgyvásárlását támogatják. Mivel gyakori, hogy a gyűjtők házaspárok, külön megoldást dolgozott ki a múzeum arra, hogy szerény többletdíj fejében, egy szavazati joggal, de egy házaspár mindkét tagja részt vehessen a testület munkájában, ami kitűnő lehetőség a szélesebb nemzetközi tájékozódásra. Az *art world* logikáját jól mutatja, hogy az online kapcsolattartás mellett a múzeumi bizottság évenkénti két ülése közül az egyik, a párizsi, mindig a FIAC, a francia fővárosban megrendezett nemzetközi művészeti vásár, míg a másik, a kihe-lyezett, az Art Basel eseményéhez van időzítve. A tagság a Centre Pompidou bizottságában jó belépő bármely más nemzetközi eseményre is; nincs olyan vásár, amelyik ne nyújtana örömmel VIP meghívót olyan gyűjtőnek, aki a nagy párizsi múzeum vásárlási bizottságának tagja.



Szegedy-Maszák Zoltán: **Legszebb nyári emlékeim**, több objektívvel készült lyukkamera-sorozat 1-14, #4 és #8, 2007, c-print, 41x62 cm,
© Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész-jóvoltából.

Balázs Árpádék (és a bizottság más magyar tagjainak) ilyen nemzetközi tevékenysége nemcsak a magyar művészetet juttatja szélesebb elismertséghez, hanem saját gyűjtői fejlődésüket is segíti. Az összességében az élő klasszikusoktól (Bak Imre) a befutott középgenerációs alkotókon (Kokesch Ádám) át a fiatalokig (Ember Sári) terjedő kollektívban egyre több külföldi munka szerepel. A cseh Jiří Thyn fotói a Kisterem és a Trafó kiállításairól kerültek a gyűjteménybe; a mostani válogatásban a FUGÁ-ban szerepelnek is a pozsonyi Nemzeti Galéria évek óta átépítés miatt bezárt épületének (1977, a múzeum építésének éve egyben a művész születési éve is) folyosóin történelmi és mai politikai összefüggésben készült fotók. Az ugyanabban az évben született bolgár Kámen Sztojanov szintén egy épületet, egy betonszerkezetére csupaszított szállodát választott ál-kiállítási akciója színteréül, az ezt megörökítő fotók is láthatóak

a FUGA kiállításán. Ciprian Muresan és Alex Mirutziu révén fiatal román művészek is szerepelnek a kollektívban, utóbbinak egy *lightbox* a látszólag ártatlan tájképfotóba illesztett tükör révén a mostani kiállításon arra is választ keres, hogy valójában mit is nézünk egy látszólag csak zöld lombokat ábrázoló fotón. A gyűjteménynek a Keserü Ilonától vagy Nádler Istvántól Szinyova Gergőig terjedő festészeti anyaga is tartalmaz már nemzetközi pozíciókat, például a lengyel Agata Bogacka absztrakt portréit. Mielőtt egy cseh alkotó, Zbynek Baldran és további kelet-európai művészek alapján a gyűjtemény nyitását egyszerű regionális kiszélesítésnek fognánk fel, érdemes hangsúlyozni, hogy a szándék ennél univerzálisabb, és az elkövetkező néhány év fogja majd megmutatni, hogy egyetemes szerzemények révén sikerül-e a kollektív magyar műalkotásait is széles nemzetközi kontextusba helyezni.



Mirutziu, Alex: *Unit of Survival #7*, 2016, gipsz, polaroid fotó, tükör, 19x34x11 cm
© Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.

Mirutziu, Alex: *Unit of Survival #3*, 2015–2016, lightbox, 70x105 cm
© Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.



Szemző Zsófia: *Top on Top*, Favela Rising, 2009, hat fotómontázs, 50x70 cm, egyenként, ed. 2/3
© Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.



Esterházy Marcell: *My Name is Nobody*, 2011, giclée print, 85x120 cm, ed. 1/3 + 2AP
© Balázs–Dénes Gyűjtemény. A művész jóvoltából.

Ennek jegyében a FUGA mostani kiállítása is magyar és nemzetközi munkákat mutat be, egyúttal a fotóhasználat sokféleségére hívja fel a figyelmet. Andreas Fogarasi egyik budapesti köztéri projektjét fotósorozat dokumentálja, Esterházy Marcell egy történelmi cégtáblacseréről készült archív fotó alapján készített printet, amivel a múltfeldolgozásra reflektál, míg Szemző Zsófia a kiállítás címét is adó képsorozatával (*Top on Top, Favela Rising*) az európai városok háztetősíntje fölé terjeszkedő új lakásréteggel egy víziót tár elénk a jövőről. Míg a konceptuális jellegű munkák nagy szerepéről a gyűjteményben már sok szó esett, a kiállítás hangsúlyosan fotós képzettségű művészekről (Puklus Péter) is mutat be műveket, valamint olyan képeket is, amelyeknek elkészítése a fotós technikák elmélyült ismeretét feltételezi, például Szegedy-Maszák Zoltán *Legszebb nyári emlékeim* című, több objektívvel készített lyukkamera-sorozatának darabjait. Így a válogatás hűen tükrözi, hogy számos progresszív gyűjtőhöz hasonlóan, Balázs Árpádék sem gyűjtenek tudatosan fotót, de nagyon is fogékonnyak a fotós művészeti nyelvre.²

¹ *Contemporary Art in Hungary*, szerk. SPENGLER Katalin, 2012/13.

² A gyűjteményről először ZSIKLA Mónika művészettörténész – akkor a Kisterem Galéria, utóbb a Budapest Galéria munkatársa – írt a *PS Magazin*-ban 2013-ban, majd a *Műértő* 2014/6. számában SPENGLER Katalin gyűjtőtárs és művészeti szakíró közölt beszélgetést a házaspárral. Ennek alapján készült TURAY Hedvig művészettörténész, az IBS (International Business School) *arts management* képzésének oktatója tollából egy angol nyelvű írás. Legfrissebben a *Forbes* magazin gyűjtőkről szóló informatív sorozatában a 2019. decemberi számban BUJDOSÓ Bori interjúja olvasható a házaspárral.



Schmidt Nándor: *Falusi templom* (más katalógusbeli címmel) technika és ár nem megállapítható

ALBERTINI BÉLA

Magyar fotótörténet sorozat

1919. augusztus – 1941. június

Hetedik rész

A katalógus szerint ők voltak az 1920. október 30. és november 15. között az Iparművészeti Múzeumban rendezett III. művészi fényképkiallítás résztvevői.¹

ÁCS DUSI,
ANGELO PÁL,
ANTALFFY BÉLA,
BARTUCZ ENDRE,
BENDES IMRE,
BENEDEK MARGIT,
BOSSÁNYI GYÖRGY,
CSÁKY ARMAND GR.,
CSILLAG ERZSI,
DÁN FERENC,
DEZSŐ ISTVÁN,
DUBICKY ISTVÁN,
FEJÉRVÁRY SÁNDOR DR.,
FELEDY DEZSŐ,
FORGÁCS R.,
FÜRSTENBERG-STAMMHEIN EGON GR.,
GERLAY KÁROLY DR.,
GERŐ LÁSZLÓ,
GRABOWSKY ARTHUR,
GYÖRFFY ALADÁR,
HEIDELBERG ÖDÖN,
JUHÁSZ EMMI,
KANKOVSKY ERVIN,

KAULICH LAJOS,
KAULICH RUDOLF,
KELEMEN LAJOS DR.,
KERNY ISTVÁN,
KISS E. JÁNOS,
KIRSCHENBAUM ÖDÖN,
KLEIN MARGIT,
KODÁR JENŐ,
LANDAU ERZSI,
LEHOCZKY ANDRÁS,
LÁSZLÓ SÁNDOR DR.,
LISZNYAI FÉLIX,
LUSZTIG ZSIGMOND DR.,
MAGYAR EMIL,
MARKÓ ISTVÁN,
MERENDIÁK KÁROLY,
MORLIN ADORJÁN DR.,
PÉCSI JÓZSEF,
PEIDL LILI,
PEJTSIK KÁROLY,
PERCZEL MIKLÓS,
POGÁCSNIK ALBIN,
RÉVÉSZ IMRE,

RÓNAI DÉNES,
RÓNAI TIBOR DR.,
RÖCKEL JÁNOS,
RZEHÁK JÓZSEF,
SCHERMANN JÓZSEF,
SCHMIDT NÁNDOR,
SOHÁR ANDOR B[AKSAI],
SPARNAPANE TEOFIL DR.,
STOLZ RÓBERT,
SZAKÁL GÉZA,
SZÉKELY ALADÁR,
SZÓDY SZILÁRD,
TÁLASI MIKLÓS,
TAXNER KÁROLY,
THEIN JENŐ,
UY KÁLMÁN,
VASS ERNŐ,
VERES PÁL,
VYDARENY IVÁN,
WERNER IRÉN,
WESSELY JÁNOS,
ZANDER LÁSZLÓ,
ZELIZY ZOLTÁN.



Schmidt Nándor: Hazatérő juhnyáj, brómolej nyomtat, 2000 K.



Szakál Géza: Úrnapja falun, guminyomat, 2500 K.



Wessely János: Halászbástya, brómolej nyomtat, 500 K.

Nincs unalmasabb bevezető, mint egy névsor. Az ábécérend esetlegessé is teszi a felsorolást; alkalmanként olyan személyeket helyez egymás mellé, akiknek azon kívül, hogy szerettek fényképezni, semmi közük sem volt egymáshoz.

Valójában azonban az unalomra semmi ok. Némi figyelem által ugyanis a nevek sora mögött tartalmas struktúrák válnak láthatóvá.

Ennek egyik jellegzetes példája Csáky Armand személye. Ő nemcsak egy kiállító volt, hanem a tárlatot rendező Magyar Művészfényképezők Országos Szövetségének (MAOSZ), a kiállítás igazgatóságának és egyben a zsűrinek az elnöke is. Körösszegi és adorjáni gróf Csáky Armand Kassán született 1880. március 12-én és Budapesten hunyt el 1951. június 29-én. Ismert, hogy a MAOSZ egykor a Budapesti Photo-Club arisztokratizmusa ellenében jött létre. Az új szerveződés a hazai fotóéletben végbemenő polgárosodás egyik megtestesítője volt. A MAOSZ alapítói ugyanakkor jól ismerték a korabeli magyar társadalmat. Tudták, hogy ha teljesen elvágták volna a múlthoz, nevezzük nevén: a továbbélő feudális viszonyokhoz kapcsolódó köldökszínórukat, az érdekvényesítő képességük hátrányára vált volna. Hogy kérhetett volna fel például egy polgár egy kiállítás megnyitására egy gróft 1920 Magyarországon? Ahol József királyi herceg és Augusztina királyi hercegasszony voltak a védnökök és gróf Andrássy Gyula a díszelnök? Még a gondolat is tekintélyesítő lett volna. Egy grófi elnökkel azonban gördülékenyek voltak a gyakorlati kapcsolatok is. Csáky Armand tisztességére legyen mondva: ő nem élt vissza a lehetőséggel. Tisztában volt azzal, hogy alkotó fotográfusként hol a helye ebben a kiállítói közegben: jelképesen két képe volt az Iparművészeti Múzeumban bemutatott 424 munka között. Még egy gróf szerepelt a kiállítók soraiban: Fürstenberg-Stammhein Egon, a patinás Budapesti Photo-Club képviselőjében.

Beszédes a kiállítók nemek szerinti megoszlása. A 69 kiállító között 8 hölgyet láthatunk, közülük 5 hivatásos fényképész volt: Ács Dusi, Benedek Margit, Csillag Erzsébet, Landau Erzsébet, Werner Irén.² Ez jelzi a tendenciát, mely szerint a huszadik század elején megnövekedett a nők érdeklődése a fényképész szakma iránt. Ezt a jelenséget már a kortársak is észrevették: a sok fényképet fogyasztó hetilap, *Az Érdekes Újság* 1913-ban az új női pályákról szóló cikke keretében közölt egy képet az akkor már befutott Máté Olgáról, amely egy fényképezőgép mellett ábrázolta a fotográfusnőt.³ A vonatkozó fotótörténeti feldolgozások ezt a jelenséget okkal a magyarországi emancipációs folyamattal kötik össze.⁴



Kankovszky Ervin: *Dekoratív tájék*, pigmentnyomat, ár nélkül

Volt szakértő már a 19. század végén is, aki felismerte a fényképésznők különleges előnyét: ők a fényképezés előtt hozzáértőbben, feszültség nélkül tudják beállítani a női megrendelők toalettjét.⁵

Amikor Pécsi József 1910-ben végzős fotográfustanuló volt Münchenben, a 24 záróvizsgázó közül 9 volt nő,⁶ és amint ő a budapesti Iparrajziskolában 1914 őszén elkezdte a fotográfusképzést, mind a 12 elsőéves növendéke a női nemet képviselte.⁷

A 8 női kiállító között 3 amatőr, és 5 főfoglalkozású fényképész volt: ez arra enged következtetni, hogy a fényképezést társadalmilag ekkortájt Magyarországon jól ítélték meg. A fizikailag nem megterhelő, az empátiaérzékét jól jutalmazó, a szolid harmónia felfogást igénylő szakma vonzónak bizonyult a nők számára. Az inkább *l'art pour l'art* esztétikai érzékét és kitartó fáradozást kívánó labor munka (a nemes eljárásokkal előállítandó kép megvalósítása közismerten korántsem volt egyszerű) valószínűleg kevésbé.

A kiállítók mezőnye szervezeti szempontból tagoltnak mutatkozott. A katalógusban a felsorolás a rendező jogán a Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége (MAOSZ) kiállítóival és képcímeivel indult. A folytatásban a „szakfényképészek”, a Természetbarátok fotószakosztálya, az „egyes kiállítók” és a Budapesti Photo-Club alkotói és képei következtek. A legtöbbben az „egyes ki-

állítók” voltak – 24 fő –, képeik számát tekintve viszont csak a harmadik helyen szerepeltek. A legtöbb képet a 18 szakfényképész állította ki. A Budapesti Photo-Club 9 kiállító képviselte, a bemutatott képek számát illetően ők a harmadikok voltak a szakfényképészek és a MAOSZ mögött, ami egykori erejüket mutatja. 3 fő kiállítóval és kisszámú képpel jelentek meg a Természetbarátok fotószakosztályának tagjai.

A fotográfusok személyéről szólva meg kell emlékezni a hiányzókról is. Nem állított ki az akkor alkotóereje teljében lévő Balogh Rudolf; az ok – legalábbis számomra – egyelőre ismeretlen. Hiányzott Révai Ilka – ő egy „demonstratív fénykép-portré kiállítással” exponálta magát a Tanácsköztársaság idején.⁸ Nem állított ki a már Németországban is publikált⁹ Máté Olga, föltehetőleg részint politikai, részint személyes ok miatt; férje, Zalai Béla a magyar filozófia tudomány egyik reménysége meghalt az első világháborús hadifogságban. Szintén a háború áldozata lett Petrik Albert, aki nemcsak a hazai műemlékfényképezés legjobbja volt valaha, hanem más témákat is kiállítói szinten fotografált egykor. Hiányoztak az új országhatárokon kívül rekedt, korábbiól jól ismert amatőrök: a rózsakertjéről is híres nőgyógyász Limbacher Rezső Pozsonyból,¹⁰ Faix Jacques, Guld Emil és Matusik Márton Aradról. – Az ő tevékenységük a további évek során még látható lesz.

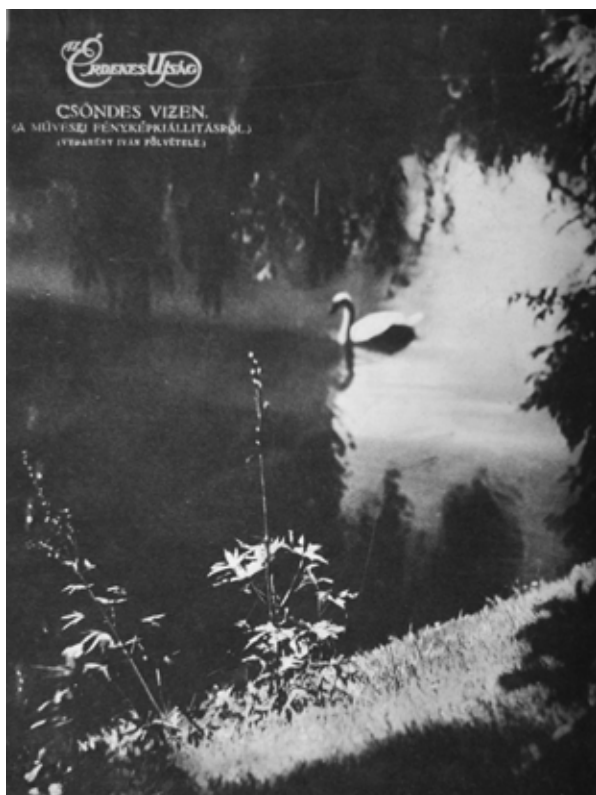
Kankovszky Ervin: *Vihar a Tátrában*, pigmentnyomat, ár nélkül



Vydareny Iván: *Alpesi tájfék*, guminyomat, 500 K.



A kiállítók születési éveit alapvetően a 19. század utolsó harmadára estek. Meghatározó jelentőségű, hogy az alkotók szinte valamennyien a kiegyezés után, egy gazdaságilag és kulturálisan egyre gyorsabban fejlődő, a polgárosodási lemaradást csökkenteni vágyó országban születtek. Ők még a „boldog békeidőkből” érkeztek – amely korszakról tudjuk, hogy nem volt felhőtlenül sem boldog, sem békés, de sok tekintetben kétségtelenül kimagasló haladást hozott. Budapesti kiállítóként számosan voltak vidéki születésűek. Ezekben az évtizedekben általában is erősen érvényesült a főváros szívóhatása. A fotótörténet-írás egyik feladata lesz a későbbiekben ennek konkretizálása a szakma területén.



Vydareny Iván: *Mese illusztráció* (Az Érdekes Újságban: Csöndes vízen) olajnyomat, 1000 K.

Schermann József: *Pázmány szobor*, brómolaj nyomat, ár nélkül

A hetvenes évek szülötteinek a történelmi Magyarország lakosaiként még szeme előtt lebeghetett egy politikai nemzet délibábjja, amelynek drámai szertefoszlását akkor még senki sem sejtette. Az asszimiláció meggyorsítására (a nemzetiségi és/vagy a zsidó származás „eltakarására”) államérdekből könnyített eljárásban tömeges méretekben zajlott a névmagyarosítás.

A mintegy három évtizedes születési „szóródás” ekortájt jelentékeny különbségeket eredményezett. Ez a tény előrevetíti, hogy a fotótörténet-írásban a jövőben alaposabban kell foglalkozni a generációs kérdéssel is. A hetvenes évek szülöttei – például Székely Aladár, Rónai Dénes, dr. Spargnapane Teofil, Szödy Szilárd, Kerny István – egy igen gazdag fejlődési időszakba érkeztek. Közülük többen még vidéken születtek, aztán gyermekként vagy ifjúként kerültek a fővárosba. (Szödy Szilárd rendkívüli kiállító volt; szobrászként a képzőművészeti területet képviselte a zsűriben – nyilvánvalóan a fotográfia művészetként való legitimálása érdekében –, itt tiszteletadásként pár képe falra került, de a továbbiakban ő nem volt kiállító fotográfus.)

Székely Aladár még vidéki kisgyerek volt, amikor végbement Pest, Buda és Óbuda egyesítése, vagyis létrejött Budapest székesfőváros. Hamarosan megtörtént a Margit híd megnyitása. Átadták a mai Andrassy út elődjét, a Sugárutat. Az Eiffel iroda tervei alapján felépült a Nyugati pályaudvar. Röviddel később zajlott a tiszzaeszlári vérvád, s alakult meg az Istóczy Győző-féle Országos Antiszemita Párt. Egy valaha vizenyős területen cölöperdőre alapozva fölépítették a Keleti pályaudvart (eredeti nevén a Központi Indóházat). Megtartották az első előadást az Operaházban. Megnyitották a New York kávéházat. Megindult az első pesti villamos. Megnyitották a Múcsarnokot. Akkortájt volt írói zenitjén Mikszáth Kálmán. A főváros egyesülését leszámítva a fenti eseményeket megelőzte Rónai Dénes születése. Több éves előzetes csatározás, egyházpolitikai vita után az országgyűlésben átment a polgári házasságkötésről és az állami anyakönyvezésről szóló törvény. Az úgynevezett recepciós törvény elfogadása révén az izraelita vallás bebocsátást nyert a „bevettek” közé. Magyarország, ha megkésve és ellentmondásos módon is nagy lépést tett a polgárosodás útján. Ismeretes, hogy Szekfű Gyula a hírneves történész a dualizmus-kori változásokat nagyjából elítélő módon értékelte a *Három nemzedék* című 1920 nyarán megjelent könyvében; Szekfűt a liberalizmus-ellenesség egyik korai kútfejének tekinthetjük.



A millenniumi felkészülés jegyében átadták a forgalomnak a világ második, a kontinens első föld alatt futó vasútját. Kerny István még szegedi diákként lett az ezredéves kiállítás fényképező látogatója. Röviddel ezután megtörtént a Ferencz József (ma Szabadság) híd felavatása.

A fentebb felsorolt kiállítóknak 1920-ban teret adó Iparművészeti Múzeum is a századvégen lett készen. Az egyszerűnek aligha mondható épületet mintegy három év alatt építették fel.

Huszadik Század címmel a társadalomtudomány igényes művelésének fóruma jött létre a századfordulós Magyarországon.

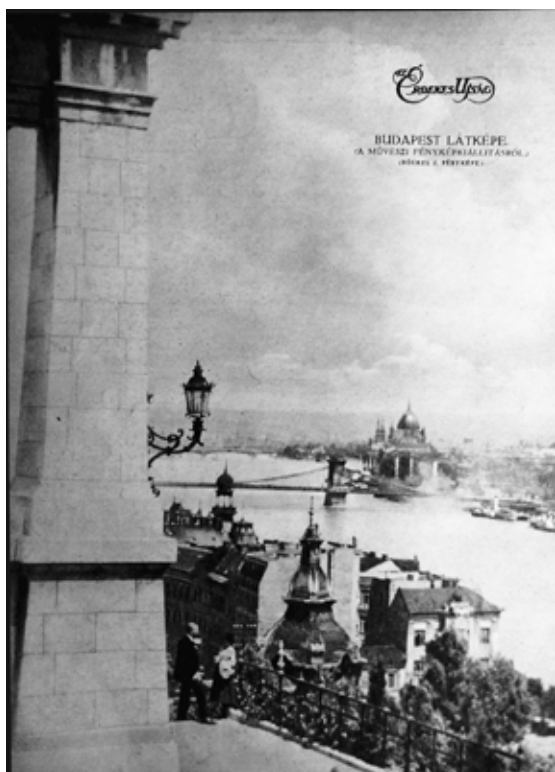
A kilencvenes években születettek – például Werner Irén, Angelo, Landau Erzsébet és többen mások – már egy újabb világba érkeztek. Gyerekként éltek meg Bosznia-Hercegovina anektálását. Az újonnan átadott Erzsébet hídon is átmehettek Pestről Budára. Már fiatalon látogatói lehetek a frissen felépült Szépművészeti Múzeumnak. Ők a *Nyugat és/vagy a Csárdáskirálynő* ifjú nemzedéke voltak. Együtt növekedtek azzal az osztrák mintára létrejött *Az Érdekes Újsággal*, amely az 1920-as kiállítás kizárólagos publikációs fóruma lett. Közismert, hogy az ő idejükben jelentek meg Ady verseskötetei. Amiről viszont az utókor mintha megfeledkezne: a feudalizmust, a nacionalizmust, a sovinizmust, az antiszemitizmust, a klerikaliz-

must eszmeileg leküzdő költő újságcikkei legalább olyan fontosak voltak, mint a versek, ha az előbbieket annak idején szétszórtan is jelentek meg a különböző lapokban.¹¹ Ekkor kezdett széles körben ismertté válni Móricz Zsigmond. Már esett szó a női emancipáció viszonylagos haladásáról: Kaffka Margit könyve, a *Színek és évek* szintén ennek az időszaknak volt a nyeresége. Az író portréja mélytűző szemeivel megjelent ezen a kiállításon Székely Aladár műveként.

A közbülső *nyolcvanasok*, például Gerő László, Kankovszky Ervin, dr. Fejérváry Sándor, Pécsi József, Perczel Miklós lettek – a később érkezettek mellett – a két világháború közötti magyar fotóélet meghatározó személyiségei. Kortársuk volt Bartók Béla. Pécsi Józsefnek a későbbi akadémikus, Domanovszky Sándor tanította a történelmet a Budapesti Kereskedelmi Akadémia Felsőkereskedelmi Iskolájában.

A „szomszéd kertjében”, a képzőművészet területén mindhárom fotográfus nemzedék szeme láttára borult tarka virágzásba a festészet. A magyar Vadak munkássága folytán néhány éven át tartó kegyelmi pillanat állt elő; pár festőnk ritkán adódó mértékben került közeli kapcsolatba – esetenként szinkronba – az európai művészettel.¹²

Valamennyi kiállító megélte az első világháborút és az 1918–19-es forradalmakat.



Röckel János: *Budapest látképe*, Mimosa, 600 K.



Révész Imre: *Magyar korcsma Polában*, olajnyomat 2500 K.

Kerny István: *Cigányok*, guminyomat, 700 K.

Az alkotóknak a társadalom szerkezetében való elhelyezkedése szimptomatikus. A már érintett grófok és pár további nemesi származású kiállító mellett a döntő többség a polgári középosztály tagjai közé tartozott. Ide számíthatók azok a saját műteremmel rendelkező, esetenként segédekkel illetve tanulókat is foglalkoztató hivatásos fényképészek, akik ennek a rétegnek a felsőbb szintjét képezték. Például Angelo, Csillag Erzszi, Landau Erzszi, Pécsi József, Révész Imre, Rónai Dénes, Székely Aladár, Veres Pál, Werner Irén. Fotócikk kereskedőként voltak alkotók is Pejtsik Károly és Szakál Géza. Szerepeltek itt jogvégzett fotóamatőrök, mint Fejérváry Sándor, Gerlay Károly, Kelemen Lajos, Morlin Adorján, Rónai Tibor. Orvosként László Sándor, Lusztig Zsigmond (fogorvos), Spargnapane Teofil volt jelen a kiállítók között. Fővárosi tiszviselő volt Grabowsky Arthúr, takarékpénztári Kankovszky Ervin és Perczel Miklós – utóbbi Debrecenben 1906–1917 között. Mérnöki diplomával rendelkezett Gerő László, Vydareny Iván, Wessely János. Megemlíthető, hogy Gerő László és Spargnapane Teofil főállásban katonatisztek voltak; Gerő ebben az időszakban a Honvéd Térképészeti Intézet alapító tagja, a fotogrammetriai egység vezetője volt, Spargnapane orvosként a folyamőrségnél szolgált. Ebből a korszakból külföldről is tudunk fontos (volt) magas rangfokozatú katonatiszt fotóamatőrökről: az osztrák Ludwig David

(1856–1930) és Maximilian Karnitschnigg (1872–1940), a francia Constant Puyo (1857–1933) akik magyar fotográfusokra is hatással voltak, nemzetközileg a neves alkotók közé tartoztak. Magyarországon általában legfeljebb őrnagyig felfelé „dukált” kiállítóként fotografálni – Spargnapane például „főtanácsnok orvosként” hunyt el 1925-ben.¹³ A két világháború közötti később tárgyalandó „magyaros fényképezés” miatt fontos a kiállítás résztvevőinek nemzetiségi és felekezeti megoszlásáról is beszélni. Ismeretes, hogy Trianon következtében nemzeti szempontból csaknem teljesen homogén lett a megmaradt ország lakossága.

1920 őszén az Iparművészeti Múzeum falain békésen megfértek egymás mellett a különböző nemzetiségű és vallású országlakosok és leszármazottaiknak a képei. A századvégtől gyakran megnyilvánult, állami szinten is fűtött nacionalizmus, a korábban már érintett, 1919 augusztusa óta mindinkább fellángoló antiszemitizmus ellenére a szakterületen belül nem voltak e tekintetben érzékelhető feszültségek. A századforduló táján szinte hetenként jelent meg a hivatalos közlönyökben, hogy mely román és szerb nyelvű lapok Magyarországra történő behozatalát tiltotta meg a belügyminiszter. Az erdélyi román anyanyelvű lakosság módszeres elzárása a „nem kívánatos” publikációktól gyakorlatilag intézményesült – távlatban nem sok haszonnal.

A kiállítókat tekintve látható, hogy valamivel több, mint kétharmaduk nemzetiségi, zsidó, nemzetiségi/zsidó (pl.: bunyevác/zsidó, lengyel/zsidó, szlovák/zsidó) származású volt. A vallási áttéréseknek ekkor még nem, de a névmagyarosításoknak már korábban jellemzően részesei voltak a kiállítók vagy az ő felmenőik is.

Az okokat illetően a 19. századvégi statisztikákból látható, hogy az analfabetizmus Magyarországon nemzeti/nemzetiségi szempontból a német anyanyelvűek, felekezeti közelítésben pedig a zsidóság körében volt legkisebb arányban jelen. Mivel a tízes években, amikor a kiállított

képek legnagyobb része keletkezett, a fotográfia még a műszaki-technikai újdonságok közé számított, a műveltségbeli adottságok eleve előnyt jelentettek a fényképezéshez.

A kiállított képek döntő többsége – mint arról korábban már esett szó – a festői fényképezés szellemében úgynevezett nemes eljárásokkal készült. Sajátos módon a hivatásos fényképészek közül Ács Dusi, Pécsi József, Székely Aladár, az amatőröknél pedig gr. Csáky Armand esetében egyik kép technikája sem szerepelt a katalógusban. Ennek oka nem ismert.





Révész Imre: *Tanulmány*, olajnyomat, ár nélkül

Rónai Dénes: *Tanulmány*, brómolaj, ár nélkül

A katalógusból azonosítható technikák alapján elmondható, hogy a kiállítást hasonló arányban a brómolaj- és a guminyomás uralta. A szakmai közmegegyezés akkor ezeket tartotta a legigényesebb eljárásoknak. Figyelmet érdemel, hogy a harmadik helyre „feljöttek” a bróm(ezüst) képek – ez már a jövőt vetítette előre. Mennyiségileg a negyedik hely jutott az olajnyomással készült képeknek. Kisebb arányban kaptak helyet a klórbróm, a Mimosa, a pigment, a platina, a mattalbumin és egyéb munkák.

Az Iparművészeti Múzeumban ekkor bemutatott képek mellett általában árák is megjelentek. Egyáltalán nem voltak árák néhány hivatásos fényképész – Ács Dusi, Angelo Pál, Forgács R., Pécsi József, Rónai Dénes, Székely Aladár – képeinél, illetőleg nagyszámú amatőr esetében. A konkrét okok nem ismeretesek. Lehet, hogy az amatőrök egy része szemérmes volt a nagynevű hivatásosok mellett. A szakfényképészek esetében több változat is lehetséges. Az egyik az, hogy az alkotók nem akartak megválni műveiktől. A másik, hogy ezek a fényképészek azt várták: tegyen árajánlatot a vásárolni vágyó érdeklődő, a többi aztán egymás közötti egyeztetésben dőlt el.

Voltak mind szakfényképészek – Csillag Erzszi, Veres Pál –, mind amatőrök – dr. Gerlay Károly, Kiss E, János, Tomcsányi Béla, Tomcsányi István, Vacsak István –, akik nevénél bizonyos képek mellett szerepeltek árák, másoknál viszont nem. (Ez utóbbi esetben lehet, hogy elírással is kell számolni, a névsor tehát némi fenntartással kezelendő.)

A legmagasabb árat a MAOSZ-tag Perczel Miklós¹⁴ képei esetében láthatjuk: ő egy 4000 és egy 3500 koronás képpel vezette az árlistát, de a másik két képe mellett is 3000 koronás ár állt. Az átlagosan legdrágább kollekcióba tartoztak a fotócikk kereskedő Szakál Géza képei (köztük egy 3500 és egy 3000 koronás képpel). Az átlagot tekintve ezt követte a hivatásos Révész Imre képegyüttese (benne egy 3000 korona értékű képpel). A legolcsóbb – 100 koronára taksált – képet a Természetbarátok fotószakosztályának tagja, Pogácsnik Albin, a budapesti csoport fotószakosztályának alelnöke állította ki, de a mérnök Wessely Jánosnak (MAOSZ) is volt egy 130, illetőleg egy 170 koronás képe. Ezeket az árat prózai közelítésben szemlélve az eredményt a táblázat mutatja.

	4000 korona (a legdrágább kép)	100 korona (a legolcsóbb kép)
Marhahús (vesepecsenye)	40,60 kg	1,01 kg
Sertéskaraj	31,00 kg	0,77 kg
Tej	400,00 l	10,00 l
Vaj (centrifugált)	318 kg	7,94 kg
Fehér kenyér	250 kg	6,25 kg

A hónap megjelölés azért fontos, mert az infláció havi viszonylatban is száguldó volt 1920-ban.

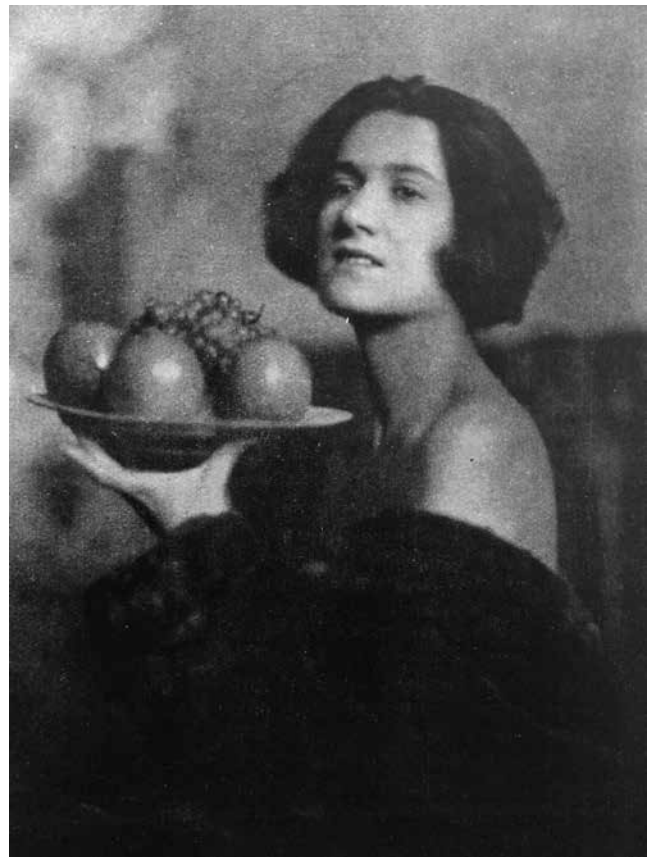
A képvásárlásokat illetően nincs ismert információ.

Ezek után nézzünk meg néhány kiállított képet. Itt csak azok a munkák láthatók, amelyekről a katalógusból vagy korabeli sajtóforrásokból biztosan lehet tudni, hogy szerepeltek ezen a tárlaton. Van speciális azonosítási nehézség is. Egy kritikából ismert, hogy Pécsi József kiállított egy Sent M^aAhesa (Elsa von Carlberg, 1883–1970) képet is.¹⁵ Mai ismereteim szerint Pécsinek ezt a táncosnő ábrázolását csak a *Deutsche Kunst und Dekoration*ban publikálták, ott viszont két különböző felvétel is látható a rigai születésű hírességről.¹⁶ Melyik kép lehetett a pesti kiállításon? Esetleg egy harmadik? Hasonló a probléma Angelo Claire Banroff (Klara Amanda Anna Baur német táncosnő) képe esetében is.¹⁷ A bizonytalanság miatt a Sent M^aAhesa és a Banroff ábrázolásokat itt nem közlöm.

A ma felidézhető munkák a katalógus-sorszámuk szerint sorakoznak egymás mellett. A kiállított képekből most látható közel öt százalék a történelmi véletlen nyomán verődött össze (döntően a katalógus-szerkesztők és *Az Érdemes Újság* választása nyomán). Emberileg érthető, hogy a képes hetilap munkatársa, Révész Imre képei kapták a legnagyobb publicitást (még az itt láthatónál is nagyobb mértékben). Ugyanakkor elmondható, hogy az akkori „nagy névvel bíró” alkotók többségétől láthatunk itt legalább egy-egy képet. Lényegében tehát ez a képegyüttes reprezentatív mintának tekinthető.



Gerő László: *Tanulmányfő*, olajnyomat, ár nélkül



Pécsi József: *Arckép tanulmány*, technika és ár nélkül



Székelly Aladár: *Kaffka Margit*, technika és ár nélkül

A többszörös áttételek miatt – különösen mivel festői fotográfiákról van szó –, a technikai kivitel színvonalát nem, vagy igen nehéz megállapítani. Ami a tartalmat illeti: a fotográfusokat ért ismert élménytömeghez képest ez a képanyag hagy kívánnivalót. A nyilvánvaló kivétel Székelly Aladár *Kaffka Margit* portréja. A fotótörténet-írás azonban nem keverhető össze a fotókritika művelésével. A historikus feladata nem az ítékezés, hanem a megmutatás. Az olvasó/néző elgondolkodhat a látottakon, különösen azon, hogy hol tartott a magyar festészet a modernizációt és a világlátást illetően már a korábbi években. A korabeli beszámolók, kritikák között figyelemreméltó, hogy dr. Fejérváry Sándor, a kiállítás ügyvezető igazgatója utóbb politikai ideológiát is nyújtott a kiállítók teljesítményéhez: „[...] a mai viszonyok közepette, mikor a magyar kultúra fölényének bizonyítására oly nagy szükség van [...]”¹⁸ Ennek a későbbiekben lesz Fejérváryt illetően nagy jelentősége. Voltak kritikák, amelyek magának a fényképezésnek a művészi lehetőségeit vonták kétségbe. „Fényképnek, még ha legsikerültebb is, csak macskakörömök között ítélni oda a »művészi« jelzőt.”¹⁹ „Nem vagyunk valami nagy barátai az úgynevezett fotóművészetnek, ami művészi tendenciája dacára is nem egyéb technikai ügyeskedésnél, de el kell ismernünk, hogy ez a kiállítás igen előnyösen mutatja be a magyar művészi fényképezést.”²⁰ Született – mintegy a jövőt előrevetítendő – a festői fényképezést mindenestől elutasító kritika is: „Nem szimpatikus nekünk ez a divatos ipar, amely a legtagabb érvényesülési teret nyitja a dilettantizmusnak, s a mely rézkarcot, linoleummetszetet, szénrajzot, guast és ki tudná még a grafika hány fajtáját mutatja a fotografáló lemez, a fényérző papír és az agyondolgozó retus sokféle kombinációjával. A közönség azonban úgy látszik, más véleményen van, mert igen sokan tolongtak a kiállítás falai között, főleg nők.”²¹ A lapok többsége a katalógus bevezető szövegére (dr. Fejérváry Sándor) támaszkodva csak alapinformációkat közölt, illetve szűkszavúan megdicséret több, s elmarasztalt pár kiállítót. A Nagy Háború és a forradalmak után fontos lépés volt a nemzetközi szintéren történő híradás. Fejérváry dr. rövid, tényszerű kiállítás ismertetése 1920 végén megjelent a *Photographische Korrespondenz* hasábjain.²² Ez már egy új szakmai korszak nyitányát jelentette. Köszönet az előkészítéshez nyújtott segítségért: Budapest Főváros Levéltára, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, HM HIM Központi Irattár, Iparművészeti Múzeum Adattári Gyűjtemény, KSH Könyvtára, Magyar Fotográfiai Múzeum, Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, Országos Széchényi Könyvtár, Osztrák Nemzeti Könyvtár, Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria Könyvtára.

¹ A Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége III. művészi fényképképzés kiállítása az Iparművészeti Múzeumban: 1920. október 30. – november 15., Budapest, MAOSZ, 1920., számozatlan oldalak.

² Ma úgy tudom, jelenleg Magyarországon nem ismert, hogy Csillag Erzsébet már régebben külföldi fórumon is szereplő fényképész volt. 1913 szeptemberében egy müncheni kiállításon, ahol Londonból éppúgy voltak hivatásos fényképészek által készített képek, mint Párizsból, Berlinből, más német városokból, Budapestről és Moszkvából, Csillag Erzsébet négy portréval volt jelen – original albumin, platina és carboneljárással készült 16,5x12 centiméteres munkákkal. – *Photographische Ausstellung* [Katalog], Weimar, Verlag d. Deutsche Photographen-Zeitung, 19.

³ KOVÁCS Lydia: „Új női pályák”, *Az Érdekes Újság*, 1913/12. (június 8.) 2.

⁴ E. CSORBA Csilla: *Magyar fotográfusnők: 1900–1945*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2000, 13–21.; STEMLERNÉ BALOG Ilona: „Az Iparrajziskola fényképész tanulóinak fennmaradt képei: Fotóoktatás Magyarországon először”, *Fotóművészet*, 2008/3.

⁵ „A női öltözék apró fodrainak csinos megigazítása, a ruha ránczainak tetszetős alakban való simulása a testhez, a fej kecses tartása, a szemek tekintetének megnyerő irányítása, a fürtök fodrászi rendezése, a női kalapok ízléses állása, szóval a női test megjelenése és magatartásának természetes, könnyed alakban való bemutatása: mind olyan finom ízlést, olyan gyöngéd érzéket és találó fogást kívánnak, milyennel a nők természetüknél fogva vannak megáldva s a milyen ízléssel és érzékkel mi férfiak már csak azért sem dicsekedhetünk, mert a női öltözködés titkaiba nem vagyunk beavatva.” SÁRFFY Aladár: „A nők és a fényképészet”, *Fényképzési Lapok*, 1883/11. (nov.) 231.

⁶ Liste der zugelassenen Prüflinge In: Jahrbuch der Lehr- u. Versuchsanstalt für Photographie/Chemigraphie/Lichtdruck u. Gravüre zu München, Jahrg. 5. 1910/11. München, Lehr- u. Versuchsanstalt für Photographie/Chemigraphie/Lichtdruck u. Gravüre zu München, 1911. 88.

⁷ Budapest székesfővárosi iparrajziskola r. fényképezési osztályának anyakönyve az 1914/15. tanévben, Budapest Főváros Levéltára, VIII. 106. b. 7.

⁸ Katalógusának egyik példányát 1919. június 28-án dedikálta Bölöni Györgynek.

⁹ *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 1913/21. 2. tábla és p. 5.

¹⁰ Limbacher doktor képei jelen voltak 1910-ben a budapesti nemzetközi tárlaton is. A Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége I. nemzetközi fényképképzés kiállítása 1910 június – július, Budapest, MAOSZ, 1910, 50.

¹¹ Régen volt már, amikor egy nagyobb terjedelmű válogatás ebben a tárgyban megjelent. *Ady Endre publicisztikai írásai*, vál., szöveggyűjt., jegyzetek VEZÉR Erzsébet, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.; az *Ady megmondja: Ady Endre publicisztikai írásai*ból, vál., előszó: KIRÁLY Levente, Budapest, Corvina, 2017., 2019. szűkebb összeállítás meglehetősen visszhangtalan maradt.

¹² *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2006. március 21. – július 30. A katalógust szerk. PASSUTH Krisztina, Szűcs György, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006.

¹³ Haláleset-felvétel, Budapest, 1925. augusztus 18. HM HIM Központi Irattár, AKV I 10962

¹⁴ Perczel Miklós (1882–1969) a Debreceni Első Takarékpénztár ösztöndíjával tanult 1918-ban fotó- és filmtechnikát. Sz. KÜRTI Katalin: „A Debreceni Első Takarékpénztár művészeti pártolása 1896–1916 között”, *A Hajdú-Bihar Megyei Levéltár évkönyve* 9. 1982. Debrecen, Hajdú-Bihar Megyei Levéltár, 1982, 88.

¹⁵ FALUDI Iván: „Amatőrök és szakfényképészek: Művészi fényképképzés kiállítás az Iparművészeti Múzeumban”, *A Hét*, 1920/34. (nov. 10.), 525.

¹⁶ *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1918/11. (nov.) [182., 183.]

¹⁷ A Banroff-kép kiállításáról szintén Faludi kritikájából tudunk. Ugyanakkor: a *Színházi Élet* két Anagelo-féle Banroff-fotográfiát is közölt az év elején a Budapesten vendégszerepelt táncosnőről. 6. szám (február 8. – február 14. [50]; 10. szám (március 7. – március 13.), 19. Pillanatnyilag ez esetben sem lehet tudni, hogy végül is melyik változat szerepelt a szóban forgó kiállításon. Alkalmassint ebben az esetben ugyancsak lehetett egy harmadik kép is a falon. Egy másik Angelo-kép, amely *Postakocsi* címmel volt 211. szám alatt kiállítva, azonosítási szempontból ugyancsak problematikusnak nevezhető. A kép egy jelenetet ábrázol FARKAS Imre: *Debreczenbe kéne menni* című három felvonásos „dalosjátékából”, amelyben egy valódi delizánszot hajtottak be a Budai Színház színpadára. A témából két képváltozat is megjelent a *Színházi Élet* 1920. évi 34. számában (augusztus 22. – augusztus 28.) a 10–11. oldalon. Ez esetben sem lehet tudni, hogy a kiállításon melyik példány szerepelt – itt ugyancsak feltételezhető egy további változat is. Egy dolog bizonyos: az *Postakocsi*, amely az Angelo monográfiában 1921-es dátummal szerepel (KINCSES Károly: *Angelo*, [Kecskemét], Magyar Fotográfiai Múzeum, 2002., oldalszám nélkül), nem készülhetett akkor, mert a *Színházi Élet* 1920. évi 34. számában a 11. oldalon már megjelent.

¹⁸ FEJÉRVÁRY Sándor: „III. művészi fényképképzés kiállítás”, *Magyar Iparművészet*, 1920, 94.

¹⁹ „Fényképképzés kiállítás az Iparművészeti Múzeumban”, *Új Nemzedék*, 1920/259. (nov. 3.) 7.

²⁰ BENDE János: „Kiállítások”, *Ország-Világ*, 1920/45. (nov. 7.) 543.

²¹ „Két kiállítás az Iparművészeti Múzeumban”, *Nemzeti Újság*, 1920/258. (okt. 31.) 5.

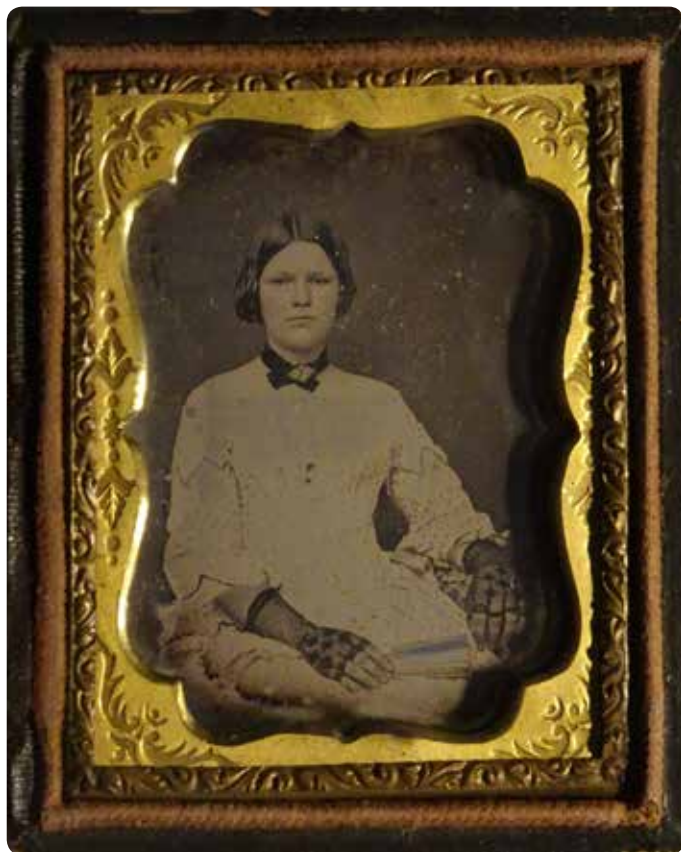
²² Dr. Alexander FEJÉRVÁRY: „Dritte Ausstellung künstlerischer Photographen des Landesverbandes ungarischer Amateurphotographen”, *Photographische Korrespondenz* (Wien, Leipzig), 1920/12. 1723.I (december), 320–321.



Rónai Dénes: *Rippl-Rónai Dénes*, brómolaj, ár nélkül

Magyar magángyűjtők

Beszélgetés Kincses Károllyal



Ismeretlen fényképész: *Fiatal lány portréja*, 1850-es évek, dagerrotípia



Ismeretlen fényképész: *Férfi portréja*, 1850-es évek eleje, dagerrotípia (Installálta Kincses Károly)

Az 1954-es születésű fotótörténész ennek a lapnak az olvasói előtt jól ismert személyiség. Összegezve csak anynyi álljon itt (hátha valaki nem követte lépésről lépésre a történeteket), hogy életének története a gödöllői Művelődési Központ igazgató-helyetteseként kezdődött 1981-ben, majd 1985-től 1990-ig az Országos Színház-történeti Múzeumban fotó-muzeológusként dolgozott. Nevezetessé váltak azok a nyári alkotótáborok, amelyek alkalmával a muzeológus szakma számára 1981–1988 között fotótechnika-történeti kurzusokat tartottak Flesch Bálinttal közösen. 1991 decemberétől az alapítványi formában működő kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum alapító igazgatója, illetve az azt fenntartó Magyar Fotográfiai Alapítvány titkára lett, a Magyar Fotóművészek Szövetsége megbízásából. Tisztségéről 2006. január 1-én mondott le. Az intézmény múzeumigazgató-helyettesi posztját Kolta Magdolna látta el, aki egyszerre foglalkozott a múzeum működtetésével és annak tudományos munkájával is. Kettejük munka-megosztásának eredményeként a múzeum gyűjteménye megsokszorozódott, és elindult a felgyűlt adatok feldolgozása is. Két könyvsorozat formájában jelentettek meg hiánypótló köteteket a magyar fotográfia témakörében. Közös tevékenységüknek Kolta Magdolna halála vetett véget 2005. június 1-jén. A múzeum önkormányzati és központi költségvetési támogatás nélkül vált nemzetközileg ismert műhellyé.

Kincses Károly ötlete nyomán a Mai Manó műteremházat, amely a budapesti Nagymező utcában szerencsésen fennmaradt, újra kiállítóhelyé alakították át. 1995–1999 között Bánkuti András fényképésszel és Kolta Magdolnával hosszas küzdelmet folytattak ennek megvalósulásáért. Kincses 1994 és 1999 között életrehívója és szervezője volt a Magyar Fotográfusok Háza programnak, ez a kivételes hely végül 1999 márciusában nyitotta meg kapuit. Kincses 1999–2000 között a Magyar Fotográfusok Háza művészeti vezetője, majd kurátora, 2009–2015 között pedig művészeti főtanácsadója volt. 2007 és 2009 között a Kieselbach Galéria tanácsadójaként jelentős gyűjteményt állított össze, és más galériáknál is dolgozott a hazai fotóműtárgy-kereskedelem javítása érdekében. 2006-tól 2013-ig a Műemlékek Nemzeti Gondnokságának épített fotóarchívumot az állami tulajdonú műemlékekről készített fényképekből. 2013-tól az akkor alakult Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ művészeti munkatársa lett 2015 májusáig. A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti tagozatának levelező tagja 2014 óta. Az elmúlt évben az Eszterháza Kulturális Kutató- és Fesztiválközpont fotótárának vezetőjeként vonult nyugdíjba.

A mostani beszélgetés során szűk keretek közé vagyunk szorítva, sokféle ismert köztevékenységét nem érintjük, például fotótörténeti könyveit, szerkesztéseit, albumait, kiállítás-megnyitót, melyek közül számos megnézhető a youtube-on is. A magyar magángyűjtők sorozat részeként megjelenő rövid ismertető keretében fotógyűjteményéről kérdeztem: a gyűjtésről magáról, a dobozokban lévő képekről és azok jövőbeni sorsáról. Mint elmondta jelenleg 122 000 darabos, speciális összeállítással rendelkezik, mert nála a gyűjtés célja az, hogy minden magyar fényképész-től legyen legalább egy darab felvétele. Tehát nem követi a klasszikus gyűjtési stratégiát, hogy minél több, minél érdekesebb, egyedibb műve legyen, a képek legfőbb hasznossága az, hogy jól szolgálják azt a fotólexikont, amelyet Kincses nagyon régóta fejleszt. Ez a lexikon ma már a felgyűjtött dokumentumokból (eredeti levelek, iratok, levéltári források, könyvek, katalógusok, meghívók, interneten közölt források) megszerkesztett online életrajzokat tartalmazza. Ez a lexikon olyan abc rendben, különálló hatalmas mappákba rendezett anyagmennyiségből áll, hogy papírkötetes megjelentetésük már nem nagyon tűnik megvalósíthatónak. Számos alkalommal nyílt lehetőségem arra, hogy az egyes egységeket (mint például Borsos József, Veress Ferenc életrajzát és magukat a dokumentumokat, fényképeket) teljes egészében átnézzem, ami nagyban segítette munkámat a Borsos-monográfia megírásában és Veress Ferenc kiállításának rendezése közben is.



Kincses Károly: *A szék*, Gödöllő, 1991, dagerrotípiás



Ismeretlen fényképész: *Kislány jelmezben*, 1870 k., színezett ambrotípiás, eredeti keretben

Közlöny 1857. 857.

„Tisztelt öreg barátom.

On ig, aratol Kuldin horion mellyel kijelenti hog karat kei
 őrök aron nekem als adni 1200 pengő forinton. Ez
 az anyira fel esigart, hog mas bizonyosan nem a
 anyid este, de en mind szomszaja, s tekintve omere
 sknyara helyzetit, kövelere kore valo nird elig kei
 rido feltelele mellett meg is vásárolhatom.

Mindhog koromul 1200 pengő nint, tehát körpenrül szent
 egy napjan nem firtallom le ar egen orogol, de felold
 penröl 600 pengőt adar, s a masido feltöl eg valto
 ar ar 600 pengőt minir, a kamatjat ha sehit elöre le
 szorem es pengő 60 pengőt a 600 pengőre eg eoi ka
 jat. (Ar protent ug hipeo elig.)

Hog pedig on leg hipebbel se aggodhassok a nallam mara
 penre felül. A valertol leglik ilt aras mellyid nag a
 kedese, homian eg io müllával ar ar a jobo szentjör
 napja 1858. ba Aprilis 24 en imir leg en akas hol ar
 márasott penr orogol a 600 pengőt s kuldin, Mlyen fe
 man omir vellem nem lea baja, on a penrit aron ar
 fe meg kapja hiba nélkül.

Allyenformán meg sehtyürö a vásart en io segitve leor, is en
 io segitve lehet; s ug haem ajánlatombá nem io lehet se
 kipegása; is en larta lelli szomszokom után sanaklom io
 imir, sagaja meg e kövéri ablatom, mert aron 1200
 pengőre a kamatja után 120 pengőt jottan meg el mi
 ha ha kiner is ki aron mert a fe gondol kuni illir
 reparatolol meg oraboval, is meg rltavul a di, is kéri
 adotol is; erel után imir karta eoi penre lehet 120 pen
 a min semi sehit nem leor.

Ue lifefen imir felpénrül 200 pengőt arak arany penre
 szentjör napja; pedig a 100 pengőt. Mar mas ajánla
 magam díves barátságába; s ha jolen is ug atarja kivanom
 omul ha es koralhao barátságomat legbelöni.

hatalgo
 Veress Ferenc



Veress Ferenc levele 1857. március 13.

A gyűjtemény elsősorban magyar fényképészek munkáit tartalmazza, amelyhez a 19. századi részben a Magyar Korona helységeiből származó mesterek tartoznak. A magyar emigráció dokumentációját és munkáit az egész világ területéről gyűjti, az 1848-as szabadságharc bukását követő első hullámtól egészen 1989-ig. Mindössze 2-3000 külföldi kép tartozik a gyűjteménybe, melyek nem tudatos gyűjtés eredményei, hanem többnyire ajándékozás, vagy valamilyen teljesebb anyag részét képezték. Jelen pillanatban ez a lexikon 71 000 fényképezst tart nyilván, a felétől van kép Kincses gyűjteményében, tehát van még mit gyűjteni. Maga a gyűjtés 1967-től indult, amikor 13 éves korában kapott egy nagyobb képanyagot. Ez a szenvedély 1991-ig kitartott, akkor már 100 000 darab mű gyűlt össze. A Magyar Fotográfiai Múzeum elindulásakor jogászok javaslatára le kellett zárni a gyűjtést, hogy a múzeumi gyűjtés és a saját anyag ne keveredjen, illetve ne okozzon jogi, törvénybe ütköző problémákat vagy ne lehessen támadható pont. A gyűjtemény lezárását egy lista készítésével kellett kísérni, amit a Magyar Fotóművészek Szövetségének akkori elnöke elzárt a páncélszekrényébe. 2006-tól, amikor Kincses múzeumi tevékenysége megszűnt, a gyűjtés újrakezdődött, határozott céllal pusztán a hiányok pótlásaként. Mára jól látható, hogy a fotótörténeti munkához szemléltetéshez összegyűjtött anyag, melyet a lexikon munkálatai mozgattak, a legnagyobb méretű magyar magángyűjteménnyé nőtte ki magát. A munka hordalékaként is értelmezhető, de jelentősége azt jóval meghaladja.

A gyűjtési koncepciót a Fotográfiai Múzeum megnyitáskor újra kellett gondolni, és ezért számos európai nagy gyűjtemény stratégiáját figyelembe kellett venni. Mintaként szolgált több nagy európai fényképgyűjtemény, mint például Lausanne (Musée de l'Elysée) vagy Winterthur (Fotomuseum) stb. Kétfajta elképzelés létezik, az egyik egy elitista szemléletű, amelynek gyűjteményében általában 20-30 ezer kép van, csak fő műveket gyűjtenek, évente kb. 2-5 képet vásárolnak a legkiemelkedőbb művekből, hagyatékokat nem vesznek át. A másik fajta a fénykép műtárgy mellett mindent gyűjt, ami a fényképezéshez kapcsolódik, tehát gépeket, és hozzátartozó állványokat, lencsét, mellette a teljes dokumentációt: az újságoktól a pecsétekig, a reklámok szórólapok, a

kirakatokig. Ez utóbbi szellemében alakult a Fotográfiai Múzeum kecskeméti gyűjteménye, természetesen figyelembe véve az ottani épület nagyságát, az elhelyezhető hagyatékok nagyságát. Bekerült például Gink Károly (1922–2002) teljes életműve is. Kincses saját gyűjteménye is ez utóbbi stratégiát követi, melyben a dokumentumoknak olyan súlya van, mint a képeknek. Minden művésznek van egy dossziéja, amely eredeti vagy xerox formában tartalmazza a dokumentumokat, és a további adatokat. A lexikonban is nagy szerepe van az újságokban megjelenő hirdetéseknek, amelyeket korábban az eredeti újságokból kigyűjtve, ma pedig az *Arcanum* digitalizált adatbázisából lehet mindig tovább fejleszteni és pontosítani.

Ismeretlen fényképész:
Férfi portréja festett háttér előtt,
1880 k., kollódiumos ferrotípia



Veress Ferenc:
*Egy körtefa szemzésekor
szerzett baleset nyomaival*
1878 k., kollódiumos üvegnegatív
és zselatinos kontaktmásolat



A gyűjtemény alakulását bemutatva Kincses Károly örömmel mesélte, hogy amikor Ráday Mihály készített vele egy filmet, annak olyan nagy hatása volt, hogy legalább 30 ember felhívta, hogy adományozzon neki a féltett képeiből. Ezekből a művekből, amelyek sokszor duplumként szolgáltak, fel lehetett egy-egy témacsoportot is állítani. Így alakult ki egy-egy képcsoport, egy-egy doboz erejéig. Hasonlóan különálló az a három nagy doboz, amelynek mindig azt volt a célja, hogy a fényképezési technikai történetét reprezentálja. Az 1990-es években számos alkalommal tartott Kincses Károly és Flesch Bálint közösen technikatörténeti előadásokat, ahol ismertették a különféle fényképezési eljárásokat. Ezért ennek az egységnek a jól kezelhetősége érdekében célja volt,

hogy legyen benne francia, amerikai, magyar dagerrotípia, hogy magát az installálást is be lehessen mutatni. Régebben ez nagyon fontos volt, mert magyar szakirodalom nem állt rendelkezésre és a tanítás legradikálisabb prezentálása maguknak az elkészült fényképeknek a bemutatása, közvetlenül a szemmel való megismerése, megtekintése volt. Ez a tanítói attitűd lassan háttérbe szorult, hiszen az internetről igen gazdagon ömlik mindenféle technikatörténeti információ is. Számosan vannak, akik a világ múzeumainak képeit is kontextusba helyezve teszik fel az internetre, tehát kiváló főművekkel lehet megismerkedni, amelyeknek a pontos adatai alapján könnyen megtanulható, hogyan jelennek meg a digitális világban a különböző technikák.



Veress Ferenc: *Stein Jozefa, Veress felesége* 1880 k. fotókerámia



Ismeretlen fényképész: *Mulató úr cigánnyal*, 1885 k. kollódiumos ferrotípia

Külön kisebb egységet képeznek a negatívok, amelyekből nincsen túl sok, mindössze 1200 darab, ide tartoznak Veress Ferenc üvegnegatívjai is. Együttműködve a Veress leszármazottakkal digitalizálták az összegyűjtött fényképeket és a dokumentációt is, szinte már elképzelhető lenne egy egész életműkatalógus összeállítása is, amely mindeddig nem készült Magyarországon. Egy-egy monográfia, vagy az életművekből való válogatás nem tekinthető annak. Lehetséges, hogy ezeket is már csak az online felületeken lehet megvalósítani. Veress Ferenc fényképeinek kiállításakor nekem is volt alkalmam áttekinteni a fényképeket és a digitalizált anyagot is, ezek együttese hatásos és igen tanulságos, kivételes együttest alkotnak. A kolozsvári műterem berendezésétől, a színes kísérletekig minden altémában is találhatunk újdonságokat, nem beszélve a Veress Ferenc által használt különleges technikai kísérletekről. Az egyedi értékű fotókerámiák, selyemre fényképezés is bizonyítja mindezt.

A gyűjteményben található 12 dagerrotípia a fent említett technikai csoportba tartozik, a ferrotípiák viszont nagyobb egységként várják a sorsukat. Kincses Károly véleménye szerint a gyorsfényképészet története igen érdekes, a néprajzos kollégák többször nekifogtak, hogy feltárják azoknak a vándorfényképészeknek a történetét, szerepét, akik egy talicskán tolták egyik vásárból a másikba a műtermüket. Ennek a gyorsfényképészetnek a városias formájába illett bele a ferrotípia, az a fénykép, amely egy bádoglemezre készült, 5 perc alatt. Az egyik budapesti mester Helfgott Sámuel volt, aki 1883-ban települt haza Amerikából, az Állatkerti út 9. szám alatt, a The Royal Vio mozi mellett bérelt üzletet. 1884-ben alapított, *Secessioként* hirdetett szép épületében készült fényképei hátoldaláról megismerjük azt a folyamatot, ahogyan kiépült a műterem reklámja. Az építmény elejére hirdetések, egyes portrékat helyezett el. Papír gyorsfényképei nagyon olcsók, ezért mindenki számára hozzáférhetők voltak, hirdetése szerint villanyvilágítás mellett készültek portréi, melyeket finom, jellegzetes papírkeretbe helyezett el. A Városliget legendás alakjának számított. A másik közismert személyiség Horváth Zsigmond és halála után a felesége volt, akik a mai Városligetben impozáns műteremben fogadták a szórakozni vágyó közönséget, akik fillérekért megszerezhették arcmásukat, melyek ezzel a hallatlanul izgalmas képkészítési módszerrel készültek.



A felvételeknek maguknak két fontos kiegészítője van, az egyik a keret, amelyeket Kincses nem gyűjt. A másik fontos történeti dokumentumsor a 19. századi képek szempontjából a *verso*, de ilyenfajta sorozatokat Veress Ferenc kivételével nem állított össze. Szívesen használja a Borda Márton által összeállított *verso*-katalógust (fenyiratok.hu), véleménye szerint a *verso*-katalógusban szükségszerű minden színvariációt is összegyűjteni. A litografált hátlapok általában kisebb egységekben 1000-3000 példányban készültek, tehát ahhoz, hogy minden nyomás, illetve színvariáció összegyűljön sok-sok információt hordozó képet kell összehasonlítani. Ezt a munkálatot talán, mint folyamatot lehet elképzelni, hiszen először az alapvető grafikákat, változatokat kell összeállítani és azokból kiindulva lehet további pontosításokat tenni. Abban megegyezik a véleményünk, hogy az első lépés a fotótörténet irányába a *versok* ismerete, melynek olyannak kell lennie, mint egykor a fiatal történészek számára a magyar királylista ismerete ahhoz, hogy megértsék a történeti folyamatokat. A *versok* lényeges dokumentumok, amelyek a helyszínek, címek, az időpontok, kitüntetések szempontjából is meghatározzák és kiegészítik az életrajzokat is.



Minden mester környezete, műterme rendkívüli érdekességgel bír, ezekről nagyon kevés vizuális ismerettel rendelkezünk, hiszen a működési engedélyt kiadó városi építési bizottságok beérték az alaprajzok bemutatásával. Ritkaságuk és szépségük okán az ilyen típusú képeket a múzeumok is előszeretettel gyűjtik. Kincses Károly ez irányú gyűjtése 100 képből áll, és megkértem, hogy válassza ki azt a 19. századi műtermet, amelyet ő leginkább érdekesnek vél. Valójában nem túl sok műterembelsőről van tudomásunk, Christ Anna budapesti Beleznay kerti műtermének képe a szobrász Kugler Ferenc hagyatékában maradt fenn. A Nemzeti Színház melletti parkban kis üvegtetős, üvegoldalfalú műtermében télen nagyon hideg, de mindig világos volt. Ennek a műteremnek csak a külsejét ismerjük, az üvegen keresztül látható az egyszerű berendezés. Skopáll József győri műtermének képe példamutatónan összegzi az 1860-as évek hangulatát, láthatjuk fényképezőgépeit, a portrékhoz használt kellékeit.

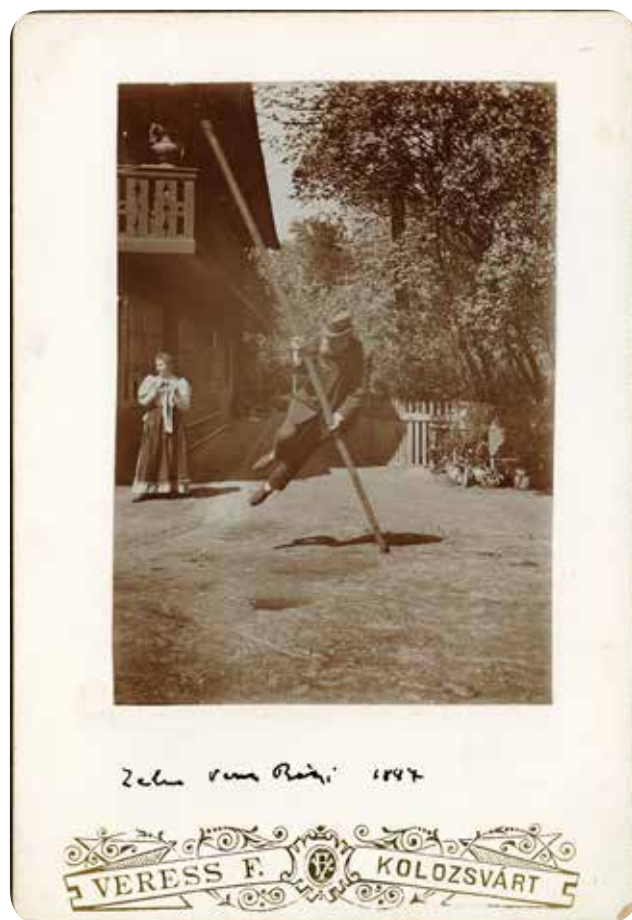
Veress Ferenc műtermében Kolozsvárott, hátul Stein Gábor, Veress apósának a fia kukucska, 1867, celloidin



WAITING ROOM
KALMAN FOTO
BUDAPEST 1947

BK

Az utolsó kérdéssel azt próbáltam megtudakolni, hogy mi lesz a gyűjtemény sorsa. Kincses Károly családja nem érdeklődik a fotótörténet iránt, ezért keresi a gyűjtemény jövőbeni helyét. Amint láttuk ennek specifikuma az, hogy együtt van a lexikon, a dokumentum és a kép. Álma és vágya hasonló sok-sok gyűjtőjéhez, mert szeretné, ha az anyag együtt maradna. Arra jó választ még nem talált, hogy hol lesz ez a hely, de keresi. A cseh, lengyel, szlovák, osztrák múzeumok, mint közép-európai érdekltségű, történetiségükbe ágyazott, kiemelt anyagot örömmel fogadnák. (Olmütz, Pozsony, Winterthur) A gyűjtemény példamutató a képek precíz tárolásában, hiszen minden felvétel savmentes csomagolásban, vagy paszpartuban, savmentes dobozban, konzerválva került elhelyezésre. A képek nagyságuk szerint három egységet alkotnak. Jelenleg a pontos listázás folyik, hogy a valamikori átadást megkönnyítse. Mivel azt gondolja, hogy a fényképek nem azért készültek egykoron, hogy bárki – legyen az intézmény vagy magánszemély – bezárja egy jól őrzött raktárba, Kincses lehetővé teszi, hogy bárki, akit arra érdemesnek tart, kutathasson a gyűjteményében. Gyorsan változó világunkban talán még megérjük, hogy a gyűjtő számára is megfelelő helyen lehessen elhelyezni és megőrizni ezt az anyagot.



Veress Ferenc: *Rúdugrás közben a kertjükben, háttérben leánya Zelma, 1897, celloidin*

Végül megkértem Kincses Károlyt, hogy válasszon további két képet a gyűjtemény-ismertető mellé a 19. századból. Olyanokat, amelyek számára valamilyen oknál fogva kedvesek. Miért pont ezek a képek? kérdésemre adott válaszok a sokszor sajtóságos, gyűjtői attitűdre, a személyes választások titokzatos világára is fényt derítenek. Kérdésemre ezt válaszolta: Száz-ezernél több képből választani ilyen szempontból, lehetetlen feladat. Ma ez a kedvenc, holnap meg az. Ma az egyik kép, amit meg akarok mutatni, a Veress Ferenc-gyűjteményem része, és személyessége okán kedvelem. A másikat pedig azért, mert vonzódok az íróniához, a titokhoz, azokhoz a nehezen megfogalmazható, de látható furcsaságokhoz, melyek egy-egy képet kiemelnek a többiek közül.

Ismeretlen fényképész: *Huszárvágás, 1900 k. celloidin*





Juan Gyenes madridi Campua fotóműteremben. 1941. Römer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr

HAGYATÉKOK
NYOMÁBAN JÁRUNK.
KERESSÜK
A LEHETŐSÉGET, HOGY
ÚJABB TÉTELEKKEL
GAZDAGODJANAK
A MÚZEUMI
GYŰJTEMÉNYEK.
A JÓL MEGVÁLASZTOTT
GYŰJTEMÉNYEZÉSI
STRATÉGIA
ELŐSEGÍTI OLYAN
FOTOGÁFIATÖRTÉNETI
TÁRLATOK
LÉTREHOZÁSÁT, AHOL
ELSŐDLEGES CÉL
A VINTAGE FELVÉTELEK
BEMUTATÁSA. ENNEK
A TÖREKVÉSNEK
A LEGFRISSEBB
PÉLDÁJA A JUAN
GYENES FOTÓMŰVÉSZ
ALKOTÁSAIBÓL
RENDEZETT IDŐSZAKI
TÁRLAT A GYŐRI
MÚZEUMBAN .¹

GRÁSZLI BERNADETT

Luz & Sombra

„Meglátni az árnyéket, mint a fényt.”

Juan Gyenes fotóművészete (1912–1995)

Juan Gyenes a párizsi kiállításán a spanyol könyvtárban, 1951. Römer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr



HEGEDŰ VAGY FÉNYKÉPEZŐGÉP?

Juan Gyenes (Reményi-Gyenes János, John Gyenes), (1912. Kaposvár – 1995. Madrid) szülővárosában, Kaposvárott, 14 évesen Holzer Félix műtermében ismerete meg először a fényképezés mesterségét. Első publikált fotóját 15 éves korában készítette a kaposvári Róma-villában felravatalozott Rippl-Rónai József festőművészről. Szülei válását követően édesapjával, Gyenes Izsó (1874–1961) zenepedagógussal Győrbe költözött. Ezek az évek hozták meg a fiatalember életébe azt a fontos változást, hogy a hegedűművészi zenei pálya helyett a fotográfiát választotta. 1928 júliusában új lakóhelyén, Győrben sikeres fényképész szakvizsgát tett. Ezt tanúsítja portréfotója, amelyet hűgának Erzsébetnek dedikált.² A zene szeretete édesapja szellemi örökségeként végig kísérte fotóművészi pályafutását is. „A zene mindig is meghatározó közegem, inspirációs forrásom maradt. A stúdiómban mindig szól a zene, s máig legszívesebben muzikusokat fényképezek. A zene számomra vizuálisan jelenik meg, kompozícióimban ezt az élményt igyekszem kifejezni, továbbadni.”³ Korai fotósorozataiban kezdetben Győr város utcaképei mellett (Káptalandomb, Révfalusi híd környéke, Dunakapu tér, Bécsi Kapu tér, a „Lapos”) számos szabadtéri életkép (sportélet a szabadstrandon, kirándulás Cesznek várához) szerepelt.⁴



Gyenes János portréfotója, amelyet sikeres fényképészvizsgáját követően nővérének Gyenes Erzsébetnek dedikált. Győr, 1928. július 28. Römer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr



Juan Gyenes fotóműterme Madridban 1956 körül, (12 de la calle de Isabel la Católica, Madrid), Römer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr



Gyenes János első fotóriporteri feladatát annak a váratlan találkozásnak köszönhetette, hogy a győri pályaudvaron fotót készített Magyarország széppéről, Simon Böskéről (1909–1970), aki a Miss Európa választásra utazott. Paál Sándor, a *Színházi Élet* folyóirattól felfigyelt a tehetséges fiatalra, így 1930-tól hét évig a népszerű budapesti folyóirat laboránsa, majd fotóriportere lett.⁵ A *Színházi Élet* munkatársaként a bécsi és budapesti színházi és zenéi világ (Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lehár Ferenc, Toscanini, Prokofjev) bemutatása mellett főként társasági jelenetek megörökítésében szerzett tapasztalatot. Fotóriporterként a hivatalos tiltás ellenére remek felvételeket készített az angol trónörökös, a rövid ideig uralkodó VIII. Edward 1934. évi budapesti látogatásáról is. 1936-ban a berlini olimpiáról tudósította a lapot. Itt készült el a híres fotó, amelyen Gyenes a berlini olimpia négyszeres aranyérmes, afroamerikai bajnokával Jesse Owens-szel (1913–1980) látható.

El Greco háza Toledoban. Juan Gyenes felvétele. Gyenes István: *Granadától Segoviáig* című úti könyvéből. 1964. Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr

Segoviai lányok. Juan Gyenes felvétele. Gyenes István: *Granadától Segoviáig* című úti könyvéből. 1964. Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr



Madridi utcakép. Juan Gyenes felvétele. 1962 körül. Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr

„MEGLÁTNI AZ ÁRNYÉKOT, MINT A FÉNYT.” – SPANYOLORSZÁG

Sikeres fotóriporteri tevékenysége ellenére a fizetésemelésre vonatkozó kéréseit nem érvényesíthette, így Salzburg, Párizs és London érintésével európai körutat tett. Testvére, István, a hagyatékában fennmaradt írások alapján többször hivatkozott arra, hogy János anyagi megfontolásból emigrált külföldre. Korda Sándor (Sir Alexander Korda) filmrendezőnek (1893–1956) és a *The New York Times* magyar származású londoni munkatársainak köszönhetően Gyenes János (John Gyenes) 1938 és 40 között a *The New York Times* egyiptomi tudósítója lett Kairóban. 1940-ben az Egyesült Államokba indult, de barátai tanácsára Madridban is megszakította utazását.



Balett. Juan Gyenes leányával Irénkával. 1952. Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr



Sofia Vázquez Pérez. Juan Gyenes feleségének portréja házasságkötésük évében. (1941). Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr

Erről az időszakról így mesélt visszaemlékezésében: „1938-ban utaztam oda, hogy az egyiptomi uralkodó esküvőjéről tudósítsam a *The New York Times*-t, a világlap londoni irodájának magyar származású képszerkesztője megbízásából. Végül is két évre ott ragadtam Egyiptomban, amely akkortájt angol fennhatóság alá tartozott. Kairó mellett a brit hadsereg Ausztráliából és Új-Zélandról érkezett katonái állomásoztak. 1940-ben az utolsó olasz hajóval indultam el Alexandriából. Eredetileg egyenesen Amerikába készültem – a hollywoodi Universal stúdiótól kaptam szerződést – de a kairói konzul, akivel összebarátkoztam, rábeszélte: feltétlen szakítsam meg az utamat rövid időre Spanyolországban, nem fogom megbánni. Így lett a 15 naposra tervezett kiruccanásból idestova 53 év.”⁶

1941 januárjában a polgárháborút követő békeidőben Pepe Campua újjászervezett fotóműtermében vállalt munkát. Az új, madridi munkahely és találkozási feleségével, Sofia Vázquez Pérez-el spanyolországi letelepedésre ösztönözte. Hét év elteltével, 1948-ban önálló fotóstúdiót nyitott (Estudio Fotografico Gyenes, Madrid, Isabela la Católica 12.). A spanyol állampolgárságot elnyerő Juan Gyenes színházi és társasági

estekről készített felvételek mellett a portréfényképezés specialistája lett. A híres spanyol festőlegendák Diego Velázquez és Francisco da Goya festészetéből inspirálódó, a fény-árnyék szerepére épített egyedi hangulatú alkotásain a modell egyéniségét tökéletesen ábrázoló formanyelvvvel oldotta meg az arcképfotózás finom intimitást igénylő feladatát. Világhírűvé vált fotói között megtaláljuk Francisco Franco és a spanyol királyi család hivatalos fényképeit, a spanyol művészvilág (Picasso, Miró, Dali, Monserrat Caballé, Alicia de Larrocha) fotói mellett a hollywood-i sztárok (Ava Gardner, Ingrid Bergman, Gary Cooper, Grace Kelly) portréit. Arcképei a filotéria világában sem ismeretlenek, Franco, János Károly, Carmen Amaya, Imelda Marcos ismert bélyegképei Gyenes fotói alapján készültek. Népszerűségét jól mutatja, hogy világszerte, több, mint 1000 egyéni kiállításon mutatta be alkotásait. Fontosnak tartotta, hogy a fotográfiára önálló művészeti ágként tekintsenek. Életművének elismeréséért elnyerte a San Telmo Királyi Szépművészeti Akadémia tagságát, a Katolikus Izabella Rend Lovagja címet és a Magyar Köztársaság aranykoszorúval díszített Csillagrendjét (1990).

JUAN GYENES MAGYARORSZÁGI HAGYATÉKA

A Gyenes-életmű eddig ismert kaposvári darabjait, az alkotó, egykori kiállításain bemutatott képekből válogatta össze és még életében szülővárosának ajánlódta.⁷ Juan Gyenes magyarországi hagyatékának ügyében 2020 évben fontos változás történt, amikor a Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum egy Juan Gyenes művészetét bemutató gyűjteményrésszel gazdagodott. Gyenes János több, mint 1500 tételt magába foglaló eddig ismeretlen hagyatéka, bátyja Reményi Gyenes István, újságíró által megőrzött dokumentumok között maradt fenn.⁸ A kollekció a Gyenes testvérpár évtizedeket átívelő levelezéséből, *vintage* fotókból, diaképekből, kiállítás-katalógusokból és fotóalbumokból áll. Egyik legfőbb értékét azok az eredeti fotográfikák jelentik, amelyeket Gyenes János Budapesten és Balassagyarmaton élő családtagjainak küldött. Az 1940 óta Spanyolországban élő fotóművész a fényképeket gyakran saját kézírásával írt rövid üzenetekkel látta el, szívesebben mesélt a spanyolországi életéről fotókkal, mint hosszú levelekkel. A vasfüggöny mögött élő magyar családjával papírképekre írt kedves rövid üzenetein keresztül tartotta a kapcsolatot. Beszámolt mindenről,

ami az életében fontos volt, a nyaralásoktól elkezdve a legújabb kiállításain át egészen kislányának felcseperedésével kapcsolatos eseményekig. A Magyarországon élő hozzátartozói, köztük bátyja, Reményi Gyenes István is így szerzett tudomást Juan Gyenes életének alakulásáról.

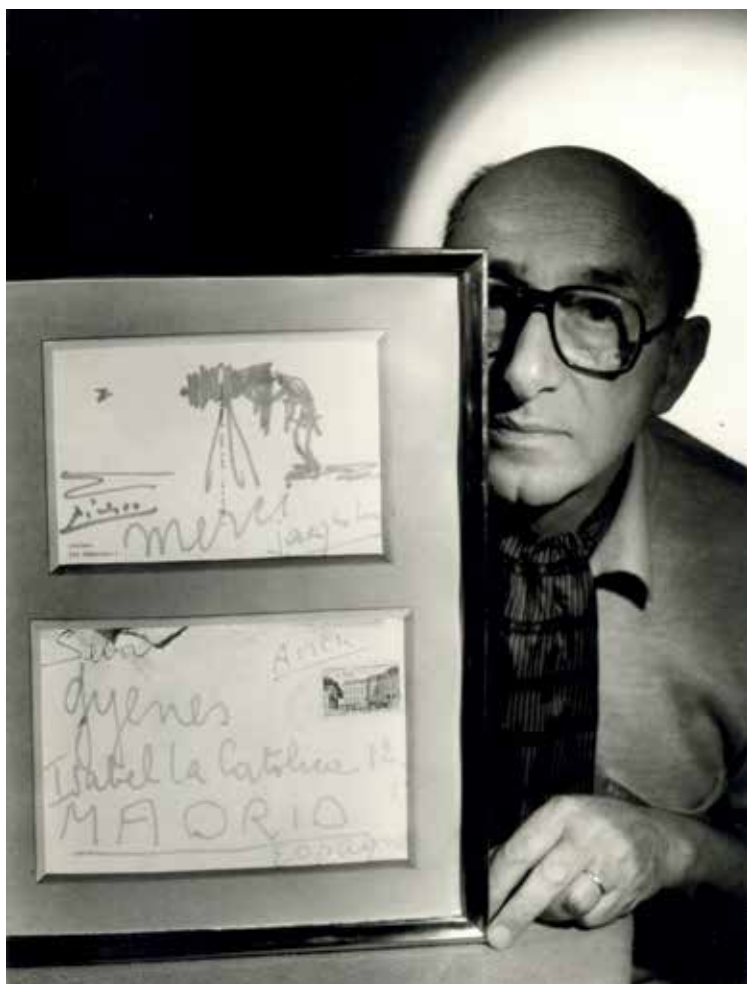
A Gyenes testvérek, János és István két alkalommal dolgoztak együtt Budapesten kiadott könyvek kapcsán (*Granadától Segoviáig; Barátom, Picasso*).⁹ Az első kötet Juan Gyenes fotóival testvére Gyenes István spanyolországi úti élményeit mutatta be. „Egy magyar újságírót meghívta Spanyolországban élő testvére, a jónevű fényképész. Az újságíró azonban nemcsak riporter, hanem költő és műfordító is, a spanyol kultúra lelkes rajongója és tájékozott népszerűsítője. Útjuk a spanyol történelem fényes emlékű városain és tájain, Madrid sugárútjain, Toledo templomain, Granada forró vidékén és az Escorial hús termein át vezet.”¹⁰ A kötet Juan Gyenes művészi felvételei mellett a spanyol Idegenforgalmi Hivatal által rendelkezésre bocsájtott színes és fekete-fehér képeket is tartalmaz. Az úti könyv budapesti nyomdai előkészítéséhez a diaképek postán érkeztek Madridból és az író-szerkesztő Gyenes István hagyatékában megőrzésre kerültek.

Alicia de Larrocha zongoraművésznő portréja. Juan Gyenes felvétele. 1966 körül. Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr



Spanyol tánc. Juan Gyenes felvétele. 1960 körül. Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr





A másik könyv Juan Gyenes és Pablo Picasso kapcsolatáról szól. A kiadvány fűlszövege így mutatta be a kötetet: „Különleges a címe is: Barátom, Picasso”. Mert hazánkiai közül igencsak kevesen mondhatják el ezt magukról. Márpedig erre maga Picasso hatalmazta fel, amikor oly közel engedte magához a Madridból jött magyart. Juan Gyenes egyedülálló felvételeket készíthetett századunk iránymutató festősenijéről – és egyedülállóak a kettejük kapcsolatáról írt emlékezései is. A könyvben látható képek némelyike bejárta már a világsajtót, szerepeltek a fotóművész egyes kiállításain is.”¹¹ A győri Juan Gyenes kéziratok között ott találjuk a *Barátom, Picasso* című könyv kéziratát és a kiadással kapcsolatos levelezést. A Rómer Múzeum Juan Gyenes tárlata a kaposvári és a győri hagyatékot egyesítve közismert és ritkán látott alkotások segítségével meséli el a 20. század jelentős uralkodóit, politikusait, művészlegendáit megörökítő magyar származású világhírű spanyol fotóművész Győrből induló életművét. A tárlat Gyenes fotográfiai mellett az általa leginkább kedvelt spanyol képzőművészekkel (Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí) folytatott kapcsolatát is bemutatja, kiegészítve a kiállítás különösen gazdag fotó- és dokumentum válogatást. Juan Gyenes alkotásainak győri gyűjteményezése révén a külföldön világhírűvé vált magyar származású fotóművészek hazai öröksége újabb kiemelkedő hagyatékrésszel gazdagodott.

¹ Luz&Sombra. „Meglátni az árnyékot, mint a fényt.”

Juan Gyenes fotóművészete (1912–1995), Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr, Esterházy-palota. 2020. március 12. – június 28. (Kurátor: Grászli Bernadett, aszisztens: Illésné Müller Melinda, Pápai Fruzsina Menta.)

² A fotó felületére írt üzenet: „Drága Bözskémnek fényképész öccsétől Jancsitól.” Győr, 1928. július 23. Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum gyűjteménye.

³ „Hatvan éve tanulom a szakmát.”, Gervai András: *Interjú Juan Gyenessel – Emigráns vagyok a földön – Sorsvázlatok. 33 beszélgetés*, Argumentum, Budapest, 1998.

⁴ A győri felvételek mellett a hagyatékban számos olyan felvétel, főként városkép és életkép maradt fenn, amelyeket Gyenes János az 1920-as évek végén készített Budapesten.

⁵ 1932-ben jelent meg először a lapban saját névével egy felvétel, amelyen Mészáros László szobrászművész látható. *Színházi Élet*, 1932/12.

⁶ „Hatvan éve tanulom a szakmát.”, Gervai András: *Interjú Juan Gyenessel – Emigráns vagyok a földön – Sorsvázlatok. 33 beszélgetés*, Argumentum, Budapest, 1998.

⁷ A kaposvári Gyenes-hagyaték Kaposvár Megyei Jogú Város tulajdonában és az Együd Árpád Művelődési Központ, Kaposvár kezelésében áll. A hagyatékot Hegedűs György, a Somogyi Fotóklub elnöke gondozza.

⁸ Reményi Gyenes István (Kaposvár, 1909. február 24. – Budapest, 2001. május 28.) magyar újságíró, költő, író, műfordító, zenész. Szülei válását követően 1927–1945 között banktisztviselőként és a családi hivatást követve zenészként (hegedű, szaxofon) dolgozott Budapesten. 1945–1949 között a *Fényszóró*, a *Képes Figyelő*, az *Esti Szabad Szó* újságírója, 1949–1976 között az *Autó-Motor* olvasószerszerkesztője és rovatvezetője volt.

⁹ REMÉNYI-GYENES István: *Granadától Segoviáig*, Corvina, Budapest, 1974.; JUAN GYENES: *Barátom, Picasso*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1984.

¹⁰ Részlet a *Granadától Segoviáig* kötet kéziratából. Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum. Reményi-Gyenes István: *Granadától Segoviáig*, Corvina, Budapest, 1974.

¹¹ Részlet a *Barátom, Picasso* kötet kéziratából, Reményi-Gyenes István írása. (Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum). JUAN GYENES: *Barátom, Picasso*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1984.

MŰVÉSZET ÉS JÁTÉK

Fiatal művészek nyári tárlata

Művészet és játék címen írt ki fiatal művészek alkotók számára képzőművészeti pályázatot a MANK Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft. a szentendrei MANK Galériában rendezendő kiállításon való részvételre.

A MANK kiemelt célkitűzése, hogy a fiatal generáció számára a kor kihívásainak megfelelő megjelenést biztosítson, törekvéseikben támogassa őket, ezért a Társaság egyedülálló kezdeményezésének köszönhetően immár másodízben olyan fiatal, ez alkalommal 35 év alatti fiatal képzőművészeknek kíván bemutatkozási lehetőséget biztosítani a szentendrei MANK Galériában, akik lendületükkel, tehetségükkel már most kiemelkedő alkotásokat tudhatnak maguk mögött.

A fiatal művészek számára kiírt pályázat tematikája a művészet és a játék kapcsolatának fogalmi találkozásából adódó reflexiók kibontása. A művészet és játék egyaránt a valóság ábrázolásának és leképzésének különleges, kreatív és egyedi módja, ebből fakadó hasonlóságuk számtalan izgalmas kérdést vet fel. Ilyenek lehetnek, hogy a játék, játékosság hogyan jelenik meg a művészetben, hogyan inspirálja azt. Mit jelent a művészet izgalmas és nehezen definiálható játékossága, mik a játék művészi megnyilvánulásának lehetőségei, mit rejt a két fogalom széles értelmezési tartományának találkozásából adódó kihívás? Célunk, hogy a szentendrei MANK Galériában rendezendő kiállításon olyan munkákat mutassunk be, amelyek ebben a témakörben mozogva nem riadnak meg a társadalmi és önreflexióktól sem, nem áll távol tőlük a kísérletezés és az újítás, a művészet határainak feszegetése vagy analitikus vizsgálata. A benyújtott művek lehetnek játékosak, a játékok pedig művésziek, vagy egyszerűen csak tehetségesen és izgalmasan elgondolkodtatók.

Pályázatot nyújthat be minden olyan képzőművész, aki 35. életévét 2020. július 31. után tölti be. A pályázatnak tartalmaznia kell a szakmai önéletrajzot, a motivációs levelet, portfóliót és a kiállításra szánt, az elmúlt egy évben készült mű/művek dokumentációját.

Pályázni online lehet a www.alkotomuveszet.hu weboldalon keresztül, május 17-ig.

A pályázattal kapcsolatban a muveszetesjatek@alkotomuveszet.hu címen kérhető tájékoztatás.



18x24 mm-es Leica Prototípus a WestLicht aukciós anyagában
© Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2012–2014.

FEJÉR ZOLTÁN

A tervező keze nyoma

EGY TÁRGY GYAKORLATI MEGVALÓSÍTÁSA
ÖSSZETETT FELADAT. A MŰVELET UTÁN
JOGOSAN ÉREZHETI ÚGY A NÉZŐ,
FELHASZNÁLÓ, HOGY TERVEZŐJE
KÉZNYOMA VISSZAVONHATATLANUL
RAJTA MARADT AZ ALKOTÁSÁN.

ÖSSZEHASONLÍTÓ FELVEZETÉS

A fényképezőgépet tervezők közül toronymagasan kiemelkedik Oskar Barnack (1879–1936). Már könyvtárnyi a róla és a 35 milliméteres, kétoldalt perforált filmre konstruált fényképezőgépéről szóló szakirodalom. A *Fotóművészet* hasábjain is többször értekeztünk már róla, bemutattuk az ősrLeicát, a nullszériát és azok hasonló kiadását is. Írásomhoz ezúttal a WestLicht 21. árverésen, 2012. május 12-én 2.160.000 euróért eladott tárgyról készített saját fotómat mellékelem. Peter Coeln árverésain¹ több nullszériás Leica is szerepelt. Korábban, a 19. aukción még 1 320 000 eurós árat regisztráltak a fotótechnika-történet anyagi vonatkozásai iránt is érdeklődők. 2018 márciusában azonban, a 122-es gyártási számú példányt megvásárló gyűjtőnek még mélyebben kellett a zsebébe nyúlnia, hiszen a kalapács kétmillió eurónál koppant, amihez még négyszázezer eurónyi árverési járulékot is hozzászámoltak.

Ugyanezen az árverésen² került új tulajdonosához egy vörös bőrözésű, fél(kép)formátumú Leica is. A rendezők szerint a korábban alig ismert, még képen is meg-

lehetősen ritkán látható műtárgy 1948-ban készült a gyárban, Helmut (sic!) Schäfer részére és a nevet a gépváz aljára is rágravírozták. Ugyan a kamera szerepelt a Christie's 1989. júliusi árverésén, de a patinás árverési ház a katalógusban inkább a fényképezőgépet Herr Schäfer kezében megörökítő korabeli fotót preferálta, mintsem a kamera tárgyfotóját.

Ezt ellensúlyozandó viszont a tárgy képe az aukció után megjelent a Leica Historical Society folyóiratának³ címlapján. Ugyanakkor egyik árverési ház leírásában sem egyértelmű, hogy az összenyomottnak is mondható, 18x24 mm-es képméretű Leicát Schäfer használta-e avagy az ő elképzelése alapján kiviteleztek a gyáriak. Az mindenesetre egyértelmű, hogy a tervezőnek azon túl, hogy a gépváz méretét csökkentette, eszébe sem jutott a filmtovábbító, és a visszatekerő gomb recézésének megváltoztatása. Barnack kezenyoma rajta maradt a félfórmátumú kamerán is, azaz nem változott sem a filmvezetés vízszintes iránya, sem a filmtovábbító gomb elhelyezése, formája és mérete.

KALANDOM MIHÁLYIVAL

Éppen a *Fotóművészet* című folyóiratban jelent meg 1979-ben Gadányi György cikke, ahol felhívta a szakma figyelmét⁴ Mihályi Józsefre. Felmerülhet a kérdés: mi az oka annak, hogy hazánkfia a lapban most ismét terítékre kerül? Nos, a kiadvány 41 évvel ezelőtti nyomdatechnikája miatt akkor a képek és a szöveg elváltak egymástól, Gadányi tárgyfotói pedig méltatlanul kisméretűek voltak. Az 1970-es évek végén az olvasók számára ter-

mészetes volt a fekete-fehér illusztráció. A (Mihályi által tervezett Kodak fényképezőgépet) Medalistot ábrázoló fotó nyomata például 51x70 milliméteres méretben jelent meg, amin belül maga a kamera 44x51 milliméteres volt...! Az Ektrát szemből mutató illusztráció pedig még kisebb, 43x62 mm-es méretben látható, amin a fényképezőgép mindössze 31x42 mm méretű⁵ volt.

Fotótörténettel foglalkozó szakíróként mit tehettem hozzá az évek során az előzőekben említettekhez? 1996 júliusában beszereztem például Jerome Katz könyvét (*The Joe Mihalyi Story*), amelyből⁶ a magyar fotóriporter is felhasznált négy reprodukciót a cikkéhez.

Az egyébként dedikált kötetre azért volt égetően szükségem, mert a Műszaki Könyvkiadónál sikerült rábeszélnem Rét Anna szerkesztőt, hogy az általa gondozott *Magyar feltalálók, találmányok* könyvsorozat 9. (záró) köteteként⁷ fotótechnika-történeti könyvecskét állítson össze. A kézirat elkészítésével – rajtam kívül álló okból – sietnem kellett, a Kiadó munkatársa ugyanis anyai örömök előtt állt. Interurbán telefonon egyeztettem néhány adatot az ifjabb Joe Mihályival (1927–2015), azaz a tervező fiával, aki akkor az Egyesült Államokban élt. Ez a beszélgetés tisztázta a Kodak (1942-ben kinevezett) egykori főmérnökének halálozási dátumát. Így sikerült tehát pontosítani a tervező adatait: 1889–1978.

Mihályi feltalálóként kifejezetten aktív volt. Természetesen nem egy-egy konkrét, komplett műszaki újdonságot, hanem azok rész megoldásait szabadalmaztatta. Jerome Katz összesítése szerint⁸ Mihályi nevében 1939-ben és 1940-ben 15-15; 1946-ban 16 szabadalom jelent meg.



Az Arthur H. Crapey által tervezett Kodak Signet 35-ös a szerző gyűjteményében © Fotó Fejér Zoltán, Budapest, 2012–2014.



Jellegzetes, Mihályis recézésű továbbítógomb a Kodak Medaliston

A korábban szinte ismeretlen Kodak Ektra II. a WestLicht aukcióján

A Kodak Ektra II. expozíciós időt állító részei

A Medalist objektívjének közelfelvételt is lehetővé tevő hosszú csigamenetes élességállító része

A Kodak Ektra II. cserélhető magazinjának a gépvázhoz kapcsolódó része

A Kodak Ektra II. jellegzetesen recézett objektívfoglalata

A Magyar Szabadalmi Hivatalnak az a részlege, ahol a külföldi közlönyöket őrizték, akkor még a Belgrád rakpart egyik épületének pincéjében működött. A tekintélyes mennyiségű bekötött könyv között a türelmes gyűjteménykezelő kikereste nekem a Mihályira vonatkozó köteteket és egymás után tette elém a több évtizedes raktározás után már kissé dohszagú kiadványokat. Kifejezetten örömet jelentett számomra, hogy a megjelent szabadalmak közül néhányról fénymásolatot készíthettem és így publikálhattam. Napjainkban a hasonló boldogságérzetet csökkenti az, hogy ezeknek a dokumentumoknak egy része már elektronikus úton is hozzáférhető. Mivel a megjelent könyvecske sorozat-jellegéből adódó egyszerű kivitelét az érdeklődők egy része nem tolerálta, felbontottam a szerződésemet a Műszaki Könyvkiadóval és atyai jó barátomat, Horváth Győző Ferencet⁹ (1933–2007) kértem meg egy keménytáblás kötésű, bővített terjedelmű és újrafényképezett képanyagú, második kiadás¹⁰ gondozására. Szerzői jogdíjat nem kértem, Győző pedig a nyomdászámra felének megfelelő bolti árat szabott, így a még mindig vékonyka kötet fogyasztói ára 890 Forint lehetett. Ez viszont az akkor még létező könyvterjesztő cégeknek nem tetszett, mert az így készülő árrést kevesellték. A kiadvány egy darabig fel-fel-tűnt a könyvesboltok kirakataiban, majd eltűnt onnan. A későbbi években további két könyvben és jó néhány

újságcikkben¹¹ értekeztem Mihályiról; ezek teljes felsorolása akár még dicsekvésnek is tűnhetne. Ezért itt csak a legutóbb bemutatott, vaskos kötetemre¹² hivatkozom, amelyben Mihályi életútját, illetve annak egyes részleteit az idehaza dolgozó Riszdorfer Ödönével (1889–1944) vettem egybe. Erről a II. rész 5. fejezete szól 19 oldalon. A szöveget 52 lábjegyzet egészíti ki. Mivel ebben a könyvben egyetlen illusztráció sem jelent meg, jelen cikk valamelyest még az ott közölteket is kiegészíti.

MIHÁLYI MUNKÁI

Az érdeklődő(k) szerencséjére Bécsben, a WestLicht 2002. és 2018. között megrendezett 34 árverésén számos olyan tétel szerepelt, amelyben a Mihályi József által tervezett Kodak fényképezőgépeket kínálták fel megvételre. (2018. november 24-én az új tulajdonosok névváltozást jelentettek be, azóta a rendezvény Leitz Photographica Auction néven fut.)

A már hivatkozott összesítem szerint¹³ a WestLicht aukción legkevesebb ötvenegyszer bukkant fel például a Kodak Ektra, a Medalist, a Super Kodak Six-20, vagy a Bantam Special. Ezeket a jellegzetesen recézett továbbítógombos, „Mihályis” Kodakokat és a szabadalmakban felismerhetőket könyvemben egyébként – a szerkesztőnő javaslatára – egy táblázatban¹⁴ is összesítettem. Látványos összeállítást tárt Mihályi munkáiból 2018.



A Leica nullszériájának egy szép példánya a WestLicht árverésen

A Kodak Medalist felirata a keresőn

© Fotó FEJÉR Zoltán, Budapest, 2012–2014.

november 23-án a vásárlók elé a WestLicht akkori tulajdonosa,¹⁵ Peter Coeln. Az Egyesült Államokba emigrált Mihályi munkáinak korábban alig látható együttese került centiméteres távolságú, kézzelfogható közelségbe. Akkor készítettem fotóimból válogattam a jelen cikkhez mellékelte közeli felvételeket.

Ezen az aukción kalapács alá került a cserélhető filmmagazinos kisfilmes Ektra korábban szinte egyáltalán nem látott és csak prototípusban maradt, II-es típusjelzésű változata is. A feketére festett csigamenetes élességállítású Medalist is teljes szépségében bontakozott ki a bemutatón. Remélem, ennek a recézett továbbító gombjáról készített fotóm ezúttal érzékletes méretű nyomatban tanúskodik arról a tervezői szándékról, hogy használat közben ne csússzon meg rajta az esetleg izzadt és nedves kéz...

Cikkem címe valószínűleg tetszene Jerome Katznak, aki könyve kéziratának elkészítése közben, az 1970-es évek közepe-végén többször felkereste és lefényképezte Mihályit. Katz egyik kedvelt módszere volt, hogy a feltalálót arra kérte: tartsa kezében azt a fényképezőgépet, amelybe beépültek szabadalmaztatott megoldásai. A könyvben végül is nem kevesebb, mint 27 ilyen fotó szerepel. Mihályi számos kortársa vélte úgy, hogy ezt a műszaki megoldást kell alkalmaznia az Agilux Agiflashen, az Argus 21-en, a View Master és a Bell & Howell Stereón, de még a Hasselblad 1600 F-en is. Természetesen a Kodaknál is megjelent az utód, Arthur Hunt Crapsey Jr. (1919–1998) személyében. Crapsey a II. világháborúban katonaként megsebesült és leszerelése után ke-

rült Mihályi mellé. Első tervezésében, 1949-ben a Pony 828-on még ő is a Mihályisan recézett filmtovábbító gombot alkalmazta, de azután jobban kibontakoztatta tervezői elképzeléseit. Rajzasztalairól egymás után kerültek le a fényképezőgép kezelőszerveit már jobban a gépvázhoz integráló, áramvonalasabb gépvázak. Crapsey 1948-tól tíz éven keresztül álmodta meg azokat a Kodak fényképezőgépeket, amelyeket az Egyesült Államokban amatőrök milliói használtak. Ezek közül a Signet 35-öt választottam ki, amelynek Design Patentjét 162.630-as számon 1951. március 27-én jelentette be. Ezen a tervező az USA-ban meglehetősen népszerű art déco hagyományait kitűnően ötvözte a Streamline-nal és a modernista vonalvezetéssel.

¹ FEJÉR Zoltán: *A WestLicht bécsi Fotómúzeum és árverési ház tevékenységének hatása a magyar fotótechnika-történetre*, Budapest, 2019, (tanulmány, kéziratban).

² 32th WestLicht Camera Auction, Wien, 2018. március 10. katalógus, 14.

³ LHS A *Viewfinder Magazine*, Vol. 22, No. 4, 1989.

⁴ GADÁNYI György: „A világhírű, hazájában mégis ismeretlen Mihályi József”, *Fotóművészet*, 1979/1.

⁵ Összehasonlításképp: a *Fotóművészet* 2019/4-es számában megjelent cikkemben a Super Ikontát ábrázoló egyik kép például 160x110 milliméteres.

⁶ Jerome KATZ: *The Joe Mihalyi Story*, 2. kiadás, S.J.F. Enterprises, Rochester, 1978.

⁷ FEJÉR Zoltán: *Négy név – száz év fotótechnika-történet*, Petzval József, Mihályi József, Riszdorfer Ödön, Dulovits Jenő, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1997.

⁸ Jerome KATZ, *l. m.*, 97.

⁹ Mihályiról Horváth Győző Ferenc is megemlékezett oly módon, hogy a *Fotóműlt* című, 1999-ben megjelentetett könyvének 250. oldalán közzétette magyar nyelvű életrajzát.

¹⁰ FEJÉR Zoltán: *Négy név – száz év fotótechnika-történet*, HOGYF Editio, Budapest, 2001.

¹¹ A történeti hűség kedvéért: „Mihályi évforduló”, *Fotóművészet*, 2014/4.

¹² FEJÉR Zoltán: *A magyar fotótechnika tervezői, termékei, gyártói*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2019, 174–193.

¹³ FEJÉR Zoltán: *A WestLicht bécsi Fotómúzeum és árverési ház tevékenységének hatása a magyar fotótechnika-történetre*, *l. m.*

¹⁴ FEJÉR Zoltán: *Négy név... l. m.*, első kiadás, 25.

¹⁵ „A WestLichtnek sikerült és ott fénylik fenn”, *Fotóművészet*, 2001/3-4.

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 3920 Ft

EGY SZÁM ÁRA 980 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető: www.fotomuveszet.net/elofizetes

e-mail-en 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 képaláírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk, illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat. Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képaláírással kapunk, azt általában nem magyarítjuk, hogy ezzel ne nehezítsük a közölt képnek az eredetijével való későbbi azonosíthatóságát.

Béla Albertini: Hungarian photography history series, August 1919 – June 1941 / Part seven

The article of Béla Albertini focuses on the analysis of the materials and authors of the 3rd artistic photo exhibition organised in the Museum of Applied Arts between 30 October and 15 November 1920. The article discusses the exhibitors in detail according to gender, religion, and age. The war ended, the Hungarian Soviet Republic collapsed; however, the last three decades of the 19th century represented an exceptional period of development in the history of both Budapest and the country. The name list of exhibitors and the exhibition material was composed as a resultant of all this. The study examines the background, the composition of exhibition participants from a photo history point of view, together with their role in the life of photography of the age and responses to the exhibition.

András Bán: Cleanliness is next to godliness

The article reviews the series of Katherina Roters titled *Hungarian Cubes* ranging from the personal motives of implementation through the method to interpretations of various levels. The study of András Bán also outlines the international context interacting with the work, including archetypes and theoretical considerations related to the picture type realised consistently in the series. The series itself is a starting point for many kinds of interpretations, and the study presents them abundantly.

György Cséka: Wild landscape

Few aspects could be found whereby Papillon – died 26 years ago – was not a deviant person. No institutions have been willing so far to present the photo series of Tamás Urbán, taken from him as a photographer and a friend of Papillon. Now the Capa Center has undertaken this. As summarized by György Cséka: “*The significance of the work lies in the fact that it is more and less – at the same time – than photography, photo report, sociology, cultural anthropology, current-day history and history of the change of the regime, prison research, or perhaps the short history of Hungarian alternative (music / sub) culture.*” In the study, the author also delineates some personality traits of Papillon based on the documents exhibited. The article clearly points out why it was important for Tamás Urbán – living in conditions of restricted freedom – to present the autonomy of this personality.

Gábor Ébli: Public/space/conceptions. Photbased contemporary art from the Balázs-Dénes Collection

In the series on the position of photo-based contemporary art in private collections, we present this time a highly conceptual selection of works by a Budapest-based economist couple. Now in their early fifties, they have been acquiring art of this kind systematically for over a decade now, with their three children increasingly sharing their interest and with the collection opening up internationally now.

Zsuzsa Farkas: Hungarian private collectors – Interview with Károly Kincses

Károly Kincses builds and enriches his collection based on specific aspects. The purpose of the collection is to include a photo by each Hungarian photographer to serve the ultimate purpose, that is, the compilation of an encyclopaedia of photography as much as possible. The collection is rich in works originating from the territory of 19th-century Hungary. Still, it also includes, as an essential part, works by artists in emigration. For several reasons, the process of collection sometimes accelerated or halted; at present, it contains more than 100.00 pictures. As a specialist of museology, Zsuzsa Farkas compiled highly significant documentation on the authors, which also forms an integral part of the collection. The collection is of interest with good reason, and the study by Zsuzsa Farkas provides valuable insights to this.

Zoltán Fejér: Traits of the hand of the designer

Among others, Hungarian engineers also worked on the improvement of Kodak devices. The developments and patents of József Mihályi – who emigrated to the USA – appeared in the models Kodak Ektra, Medalist, Super Kodak Six-20, and Bantam Special. In this article, Zoltán Fejér presents the results – as implemented – of this famous designer of Kodak.

József Gaál: Gaining ground / loss of the body / János Palotai: György Tóth – Body spaces

The monography by János Palotai on György Tóth has been published recently. József Gaál introduces the reader to the oeuvre of György Tóth, primarily consisting of female nudes. The study places the photographer into an international context, presenting the analogy between the works of György Tóth and pictorial approaches, and also interprets the role of female bodies both from the existential and psychological points of view. It highlights the different roles of the photographer and the model, the spaces created by bodies and the intellectual contents appearing in the gestures of female bodies.

Photobooks. Interviews. I. / “This Hungarian hundred per cent reaches an international level” – Dezső Szabó: Darkroom

The book titled “Darkroom” by Dezső Szabó includes the four series produced by the photographer in the course of recent years. These series discuss both photography and media. Judit Gellér interviewed the artist about the book.

Bernadett Grászli: Luz&Sombra / “Catching sight of the shadow as the light.” The photo art of Juan Gyenes (1912- 1995)

Visitors of exhibitions in Hungary can rarely encounter the pictures of Juan Gyenes (János Gyenes). This is actually why it is fortunate that the Rómer Flóris Museum of Art and History in Győr organised an exhibition of the works of the artist who had lived and worked in Spain for fifty-five years. The reason for the presentation is also heartening. A corpus consisting of nearly 1,500 pieces was transferred to the museum from the sibling of Juan Gyenes who resided in Hungary. In connection with this, Bernadett Grászli summarizes the main stations of the artist’s career and presents the main pieces of the estate.

Anne Kotzan: Ludwig Windstosser – Photographic modernism after World War II

In the Federal Republic of Germany following World War II, some photographers – including Ludwig Windstosser – endeavoured to create state-of-the-art photography that would call into being a new pictorial world of photography setting out from the traditions of Bauhaus. The establishment of the photoform group and *subjective photography* is associated with the group led by Otto Steinert. In this context, the term subjective meant something free, personal and non-functional. An exhibition from the works of Ludwig Windstosser was arranged in Berlin in 2019. The article by Anne Kotzan introduces the reader to the oeuvre of the photographer starting from the 1950s.

Anna Wessely: Pictures of István Halas

István Halas is a particular figure of the Hungarian photographic scene since the ’70s. The text of Anna Wessely helps the reader to discover more accurately the oeuvre of Halas. In her writing, she analyses several works from different periods of the artist to demonstrate the similarities, the continuity of some elements and emphasizing changing factors of the approach of the photographer.

