

PFISZTNER GÁBOR

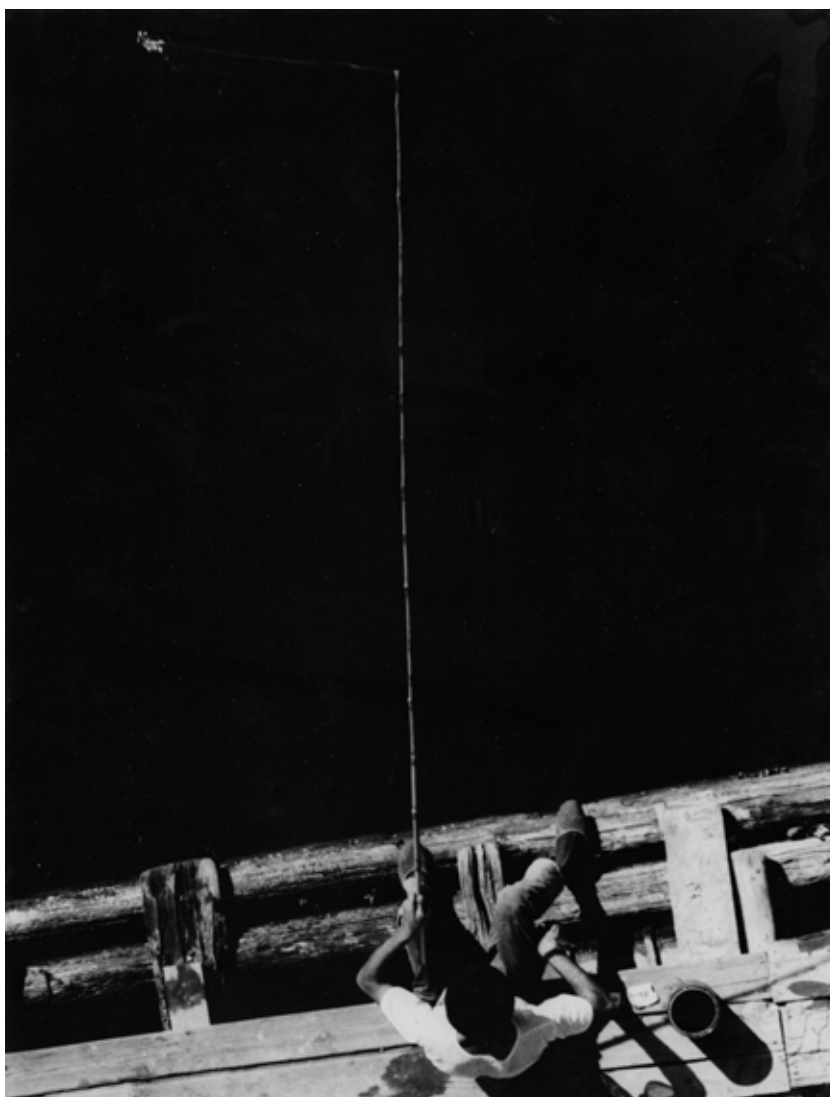
„... HELYÉT MÉG KERESIK A FOTÓMŰVÉSZETBEN”¹

Dr. Szász János első retrospektív kiállítása *A vályogtól a panelig* címmel

Eger, Kepes Intézet – Kortárs Művészeti Központ

2022. július 22. – szeptember 28.

AZ EGERBEN RENDEZETT
KIÁLLÍTÁS SZÁNDÉKA,
HOGY ÁTFOGÓ KÉPET
ADJON A JOGÁSZBÓL
LETT GRAFIKUS, MAJD
ABBÓL FOTOGRÁFUS,
TANÁR ÉS SZAKÍRÓ
DR. SZÁSZ JÁNOS
(1925–2005)
ÉLETMŰVÉRŐL.²
A KIÁLLÍTOTT 150 KÉP
LEHETŐSÉGET KÍNÁL
ARRA, HOGY A KÖZÖNSÉG
MEGISMERHESSE
TEVÉKENYSÉGÉNEK
MINDEN TERÜLETÉT:
A NÉPI ÉPÍTÉSZET FORMA-
ÉS LÁTVÁNYVILÁGÁNAK
MEGŐRZÉSÉT, AZ ÚJ
SZOCIALISTA VÁROS
KIALAKULÁSÁNAK,
A TÁJ SAJÁTOS KÉPÉNEK,
A „MINDENNAPI”
PILLANATOKNAK
A RÖGZÍTÉSÉT VAGY
MINDEZEK ÁTFORMÁLÁSÁT
SZEMÉLYES BENYOMÁSOK
KIVETÜLÉSÉVÉ.



Szász János: *Balaton*, 1965, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate



Szász János: *Architektúra*, 1968, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

Dr. Szász János neve ma már nem teljesen ismeretlen egyes külföldi, illetve hazai fotós szakmai körökben. Az utóbbi években Kincses Károly³ vagy Palotai János⁴ írt az életéről, a szakmai pályafutásáról, a magyarországi fotós közéletben betöltött szerepéről, fotográfusi, szervezői, írói és oktatói tevékenységéről. Ha valaki tudni akarta, ki is volt dr. Szász János, akkor legalábbis az elmúlt 15 évben akadt olyan forrás, amelyből tájékozódhatott. Minden lényeges információt megtalálhatott itt a Péccsett született és ott élt grafikus-fotográfus-tanáról. Talán a szerencsének, talán sokkal inkább a családjának köszönhetően, nem maradt ki abból, amit a „magyarországi fotóművészet” kánonjának lehetne nevezni. Sőt, maga Kincses Károly említi, hogy dr. Szász nem az egykor ismert és elismert kategóriába tartozott, akinek a neve és a képei feledésbe merültek volna. Már rég nem fényképezhetett megromlott látása miatt, mégis, 2000-ben, halála előtt öt évvel, életműdíjjal ismerte el a Magyar Fotóművészek Országos Szövetsége korábbi tevékenységét. Ezért inkább lehet azt mondani, hogy

dr. Szász a magyar fotótörténeti kánonból maradt ki, azaz nem szervesül azokba a „fotótörténeti elbeszélésekbe”, ahol munkássága, szervező tevékenysége, oktatói munkája alapján is kétség kívül helye van.⁵

A Klág Dávid és Barakonyi Szabolcs 2016-ban posztolt írásából idézett állítás – azaz „helyét még keresik a fotóművészetben” – éppen a fentiek miatt lehet érdekes, és érdemel meg néhány kiegészítő gondolatot most az Egerben megrendezett kiállítás kapcsán. Az idézett mondat ugyanis magában hordozza azt, hogy dr. Szász élete és műve még nem került „megfelelő” helyére, másrészt viszont felvetődik az, hogy létezik-e az az univerzális „fotóművészet” meghatározás, illetve mi lenne az az esztétikai szempontrendszer, amely alapján ez az adott fotóművészeti mező kijelölhető és leírható, és amelyben el lehetne helyezni dr. Szász tevékenységét. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy felvázoljam, mi az a történeti-esztétikai „keretrendszer”, amelybe munkássága érvényesen beilleszthető és történetileg és esztétikailag értelmezhető.



Szász János: *Baranyai táj*, 1958, 5x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

Az Egerben szervezett, Kincses Károly által rendezett kiállítás lényegében mindkét szempontoz fontos adalékokkal szolgál. Az elsőhöz a bemutatott képek segítségével, a másodikhoz pedig a kiállítás pusztán tényével, amely ugyan nem tudja megteremteni a megfelelő „kontextust” a 150 képhez, de legalábbis bemutatja, felkínálva annak a lehetőségét, hogy később akár könyv, akár kiállítás formájában ez továbbgondolva pótolható, kiegészíthető legyen. Ebben akár fontos lépés lehetne az is, amire például Palotai János utalt cikkében, a lehetséges vagy létező összefüggések, kapcsolódások feltárása a Pécsi Műhely művészi akcióihoz, az akkor újak és radikálisnak számító „mediumválasztásához”.⁶

Dr. Szász János még mai szemmel nézve is igen tudatosan alakította pályáját. Felvételeit rendszeresen küldte el külföldi kiállításokra, és vett részt nemcsak az egykori szovjet blokk országaiban, hanem Dél-Amerikában, az USA-ban és Nyugat-Európában is különféle pályázatokon, ahol díjakat és elismeréseket kapott képeiért.⁷ Szigetvári Jánossal az 1960-as évek elejétől dolgozott együtt a magyarországi falvakban fokozatosan eltűnő (lebontásra, átépítésre kerülő) parasztházak és gazdasági épületek dokumentálásán, rögzítette ezek nyomait, továbbá házakat, pincéket, a gazdasági épületek, udvarok, pajták és verandák egyéb részleteit. Ő is versenyt futott a látszólag mégoly lassan múló idővel, mint egykor Atget Párizsban, vagy a Becher házaspár a Wuppertalban, hogy még megörökíthesse (a szó szoros értelmében) egy épí-

tészeti hagyomány visszamaradt „emlékműveit”. Ebből az anyagból készült az 1976-ban kiadott album,⁸ amely a Lipcsei Nemzetközi Könyvvásár díját, illetve Magyarországon a Szép Magyar Könyv díjat is elnyerte még abban az évben. Ebből is látszik, hogy aktív éveiben, bár hivatalosan „amatőrnek” tekintették, mégis jelen volt abban a közegben, amely révén alkotói munkája megjelent. Az elmúlt években zajló feldolgozás és rendszerezés eredményeként összegzi ez a mostani kiállítás ennek az időszaknak a tevékenységét, átfogó képet mutatva azokról a területekről, amelyek érdekelték, vagy amelyek dr. Szász munkája során adódtak.

A kívülálló számára tehát úgy tűnhet, mintha a feledés homályába világított volna be a tárlat, hogy ismét láthatóvá váljon az ott rejtőző „mű”, de ahogy néhány éve Kincses Károly írta (illetve egy bécsi kiállítás megnyitón mondta), nincs itt szó újrafelfedezésről. Egy néhány évtized alatt létrejött életműről beszélünk, amely viszonylag korán, a nyolcvanas évek elején lezárult Szász János látásának megromlása miatt, ami megakadályozta abban, hogy fényképezzen. Viszont abban nem, hogy továbbra is szervezze a helyi „fotós életet”, illetve tanítsa mindazokat, akik érdeklődtek ez iránt a „mesterség” iránt. Az viszont igaz, hogy az 1980-as évektől ezek a felvételek idehaza egyre ritkábban, halálát követően pedig leginkább csak külföldön kerültek bemutatásra, annak köszönhetően, hogy örökösei, fel- és elismerve a hagyaték értékeit és



nagyszerűségét, relatív különlegességét, nemzetközi művészeti vásárokon és kiállításokon mutatták be annak egyes darabjait.

Azt írtam, „relatív különlegességét”, ami azért magyarázatra szorul. Nem önmagában az életmű összehasonlítása érdekes másokéval, bár érdemes lenne megvizsgálni, miként viszonyul ezeknek a képeknek a témaválasztása, látványvilága a korszak más, szintén inkább a „szakmán” kívül álló fotográfusok munkájához. Jelen esetben azonban inkább a jelenség lényeges. Az, hogy az egykor létrejött esztétikai minőségre és arra, ami saját korához kötötte, csak utólag láthatunk rá egy ilyen perspektívából, azaz retrospektíve, annak ellenére, hogy a képei javarésztét publikálásra szánta, munkáit beadta pályázatokra, ahol elismerésben részesülhetett. Ez azt jelzi, hogy saját kortársai számára fontosak, jelentősek voltak ezek a felvételek, és nem csak visszatekintve, tehát történetileg értékeljük így. Ennek ellenére, elsősorban megmaradt abban a közegben, amelyet tehát „amatőrnek” neveztek, dacára a különleges eljárásoknak (a maga által kifejlesztett, hívás közben alkalmazott vegyszeres kezelésnek) és a velük elért sajátos, különleges, ha látványvilágában nem is teljesen egyedi esztétikai minőségnek.

Mi az, ami mégis valamiféle hiányérzetet kelthet a mai nézőben? Talán leginkább az, amire Klág Dávid és Barakonyi Szabolcs idézett mondata utal, azaz az a kritikai recepció, amely összefüggésbe helyezi

dr. Szász képeit. Szilágyi Sándor terjedelmes munkája a magyarországi neoavantgárd „fotóhasználatról” pontosan rámutat, hogy többen is voltak a hatvanas években Magyarországon, akik eltávolodtak a hagyományos (az úgy nevezett humanista előképeket követő) dokumentarista irányzattól, többé nem a „világra” voltak kíváncsiak, annak határozottan hátat fordítottak, és más módon használták a fényképezés eszközkészletét. Lőrinczi György korai munkái, Nagy Zoltán, Koncz Csaba vagy a fiatal Haris László korai képei igazolják ezt.⁹ Az ő esetükben is megfigyelhetők esetenként hasonló (vagy annak tűnő) technikai, illetve formai és kompozíciós megoldások. Talán Lőrinczi New York albuma volt az első olyan, amelyhez hasonló kiadványok ugyan léteztek „nyugaton”, de Magyarországon azt megelőzően aligha.¹⁰

Felvetődik a kérdés, hogy mi lehetett ennek az oka? Talán az, hogy itt nem volt (lehetett?) akkora súlya a fényképezésnek önálló „médiaként” (ebben a modernista értelemben), mint például az akkori Nyugat-Németországban. Ezzel szemben inkább a (szocialista) „élet”, a hétköznapiak reprezentációja (ritkán ugyan, de akár negatív kritikaként is) jelent inkább meg és volt elfogadott (kivételt talán a reklámfotó mimikriájában megjelenő aktfényképezés jelentett). A fotográfia fő funkciója a dokumentálás volt, a mindennapi élet történeteinek az elbeszélése, a „szocialista” életvilág jó és kevésbé jó aspektusainak bemutatása.¹¹



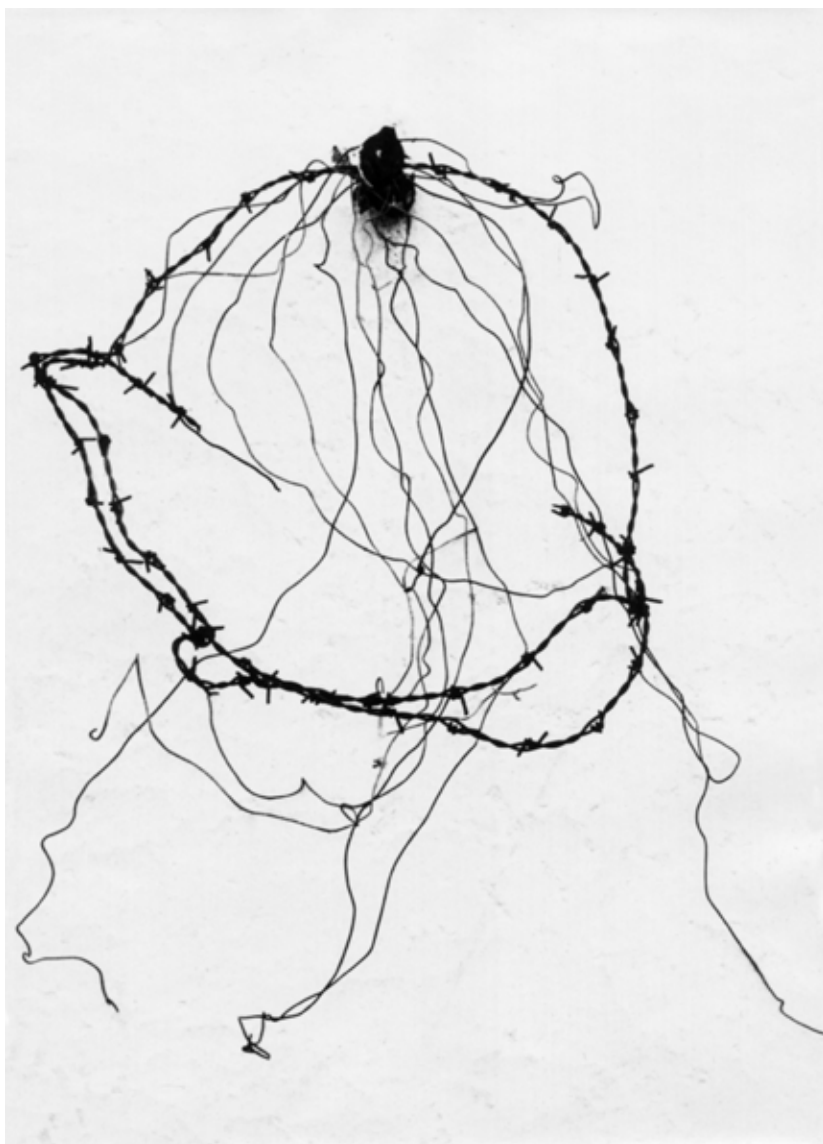
Szász János: *Bemegy-e*, 1965 k. ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

Az, amit „modern” értelemben „fotóművészetnek” lehet nevezni, Magyarországon inkább számított marginálisnak ebben az időszakban.¹² Hiába számított Szász János már korábban is ismert és sokak által elismert alkotónak Pécsen, nagyobb ismertségre aligha tehetett volna szert, és mire munkái eljutottak külföldre, a hatvanas évek közepétől ott is jelentősen átalakult az a fotografiai szcena, amely magába tudta volna fogadni. Ez talán leginkább a németországi szubjektív fotográfiát „hitvallásává” tévő alkotók közössége lehetett volna, amely az 1960-as évek közepétől, leginkább Otto Steinert háttérbe vonulása miatt, már javarészt felbomlott.

Ezt lehet most utólag valamelyest „jóvá tenni” vagy inkább bepótolni, amennyiben felismerjük azt, miben volt újtó és egyedi dr. Szász képi világa, illetve pótolni az egykor elmaradt recepciót, amely nyilván ma már radikálisan más lehet csak. Persze ennek a történeti perspektívában elvégzett kritikai recepciónak is megvan a maga jelentősége, ez is lényeges, éppen azért, mert már eleve képes egy adott történeti kontextusban más egykorú irányzatokkal, munkákkal stb. összehasonlítani, valamihez képest vizsgálni. Ez ugyan nem pótolja azt, hogy valamit önmagában és önmagáért méltassunk abban a viszonyrendszerben, amelyben létrejött, még ha másként is érthettük volna egykor.

Dr. Szász helyét tehát már nem kell keresni, az viszonylag jól meghatározható. Az viszont nyitott kérdés még, hogy mi az a „fotóművészeti” közeg, amelyen belül ez megtörténik. Ehhez érdemes felidézni azt, ahogy Clement Greenberg¹³ gondolkodik a művészeti területek „tisztaságáról” a modernista művészet paradigmáján belül, ha kormeghatározásként fogjuk fel, még igaz arra az időszakra, amelyben dr. Szász aktív volt.

Greenberg nevéhez kötődik ugyanis a modern művészet olyan felfogása, ahol mindegyik irányzat a maga tiszta formájában, saját médiumán belül, azt körülhatárolva, annak kereteit vizsgálat tárgyává téve, kérdez rá önmagára, ily módon folyamatosan megerősítve saját hatáskörét, lehetőségkörét. Greenberg viszont abbéli igyekezetében, hogy a fényképezést is modern médiumként határozza meg (nem tehet másképp, hisz az 1930-as és 1940-es években határozottan jelen van az amerikai vizuális kultúrában), kikezdi saját elméletének érvényességét, mivel a fényképezés anekdotikus (narratív/elbeszélő) jellegét hangsúlyozza, mint annak fő jellegzetességét. Határozottan elutasítja viszont azt, amit Moholy-Nagy vagy a „cseh avantgárd” egyes képviselői, az 1950-es években pedig az említett Otto Steinert és a *fotofom*, illetve a szubjektív fotográfia képviselői is magukénak vallottak, vagyis az absztrakciót, mondván, hogy az a festészet (legjobb esetben a grafika) sajátja, és így ebben a fotográfia illetéktelen.



Szász János: *Csendélet*, Matty, 1970, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás
© The Szász János Estate



Szász János: *Egyedül*, 1958 , 40x28 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate



Szász János: *Lantos Ferenc – Zománcfríze*, 1980, 8x24 cm



Szász János: *Épülő városrész*, 1970, 30x40 cm, ezüstszelatinos nagyítás
© The Szász János Estate



A nyugat-németországi szubjektív fotográfia képviselői, akik viszont maguk is igyekeztek a korszak elfogadott szabályai alól kibújni, azoktól függetleníteni magukat, épp fordítva gondolkodtak. A dokumentarista megközelítést (és a „reklám-” és „divatfotográfiát”) nem tartották művészetnek, szemben azzal a kísérletező megközelítéssel, amely Moholy-Nagy „hitvallása” volt a fényképezés kapcsán. A fotózás igazi értelmét a művészi fényképezésben látták, újabb és újabb formai megoldásokat keresve, tárták fel a „médiium” igazi sajátosságát és lényegét.¹⁴ Ennek az irányzatnak a fő jellemzői közé tartozik, hogy követői nem törekedtek a „valóság”, a kamera előtti világ megjelenítésére, amely bármilyen értelemben objektívnek lett volna tekinthető. A „szubjektív benyomások” egyéni érzékelése mint a képkalkotás kiindulópontja, az erős absztrahálás, és a grafikus hatásokra való törekvés (gyakran a tónusok hiánya, a vonalas ábrákká való redukálás) jellemezte a munkáikat. Steinert és társai az 1933 előtti korszak fotográfiai irányzataihoz igyekeztek visszatérni, hogy felelevenítsék, és megismertessék őket a korszakkal. Ebből szükségszerűen következik, hogy elsősorban a Bauhaus „esztétikáját”, valamint Renger-Patzsch felfogását, Man Ray, Herbert Bayer, témaválasztását követték.¹⁵ Ők is a kísérletezésben, az új lehetőségek, kombinációk, variációk keresésében, alkalmazásában látták a fényképezés mint önálló alkotói terület lényegét. Steinert egyik közeli barátja és támogatója szerint ez a „*Formbewusste Struktur fotografie*”.¹⁶ Ez a párhuzam egyáltalán nem légből kapott. Egyrészt a fényképeket nézve egyértelműnek tűnnek a párhuzamok, illetve a hatások. Másrészt viszont Renger-Patzsch munkáját dr. Szász is ismerte, sőt, Karl Blossfeldt könyve, az *Urformen der Kunst [A művészet ősi formái]*¹⁷ megvolt a személyes könyvtárában. Mindezt az is megerősíti, hogy dr. Szász az ötvenes évek második felétől rendszeresen járt ki Bécsbe, ahol beszerezhetette a kurrens folyóiratokat, látogathatott kiállításokat és láthatott olyan fotóalbumokat, amelyek akkor nem vagy csak nehezen és korlátozottan voltak hozzáférhetőek Magyarországon



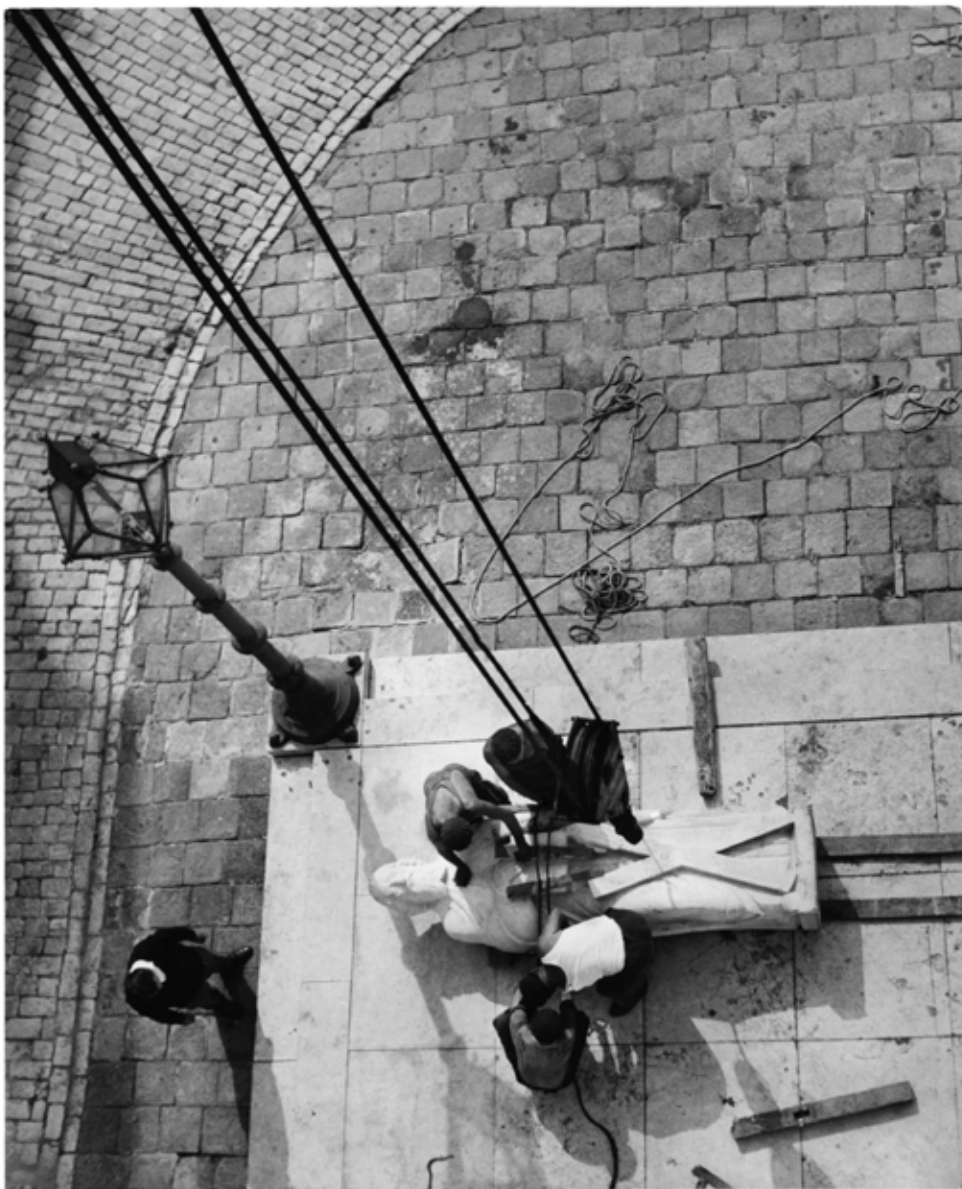
Szász János: *Pécsi Székesegyház szobrainak cseréje 2*, 1968, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate



Szász János: *Pécsi Székesegyház szobrainak cseréje 1*, 1968, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

Lényeges párhuzam lehet még a Párizsban élő Lucien Hervé, akinek 1968-ban már megjelent kötete Magyarországon is.¹⁸ Mondhatnánk, hogy dr. Szász nagyon hasonló módon tekintett az építészetre, mint Hervé. Ugyanakkor lehet, hogy csupán arról van szó, hogy hasonló képi kompozíciós és technikai megoldásokat találtak (fény, mélységélesség, a felület anyagi sajátosságainak „láthatóvá tétele”), mégis nagyon mást gondoltak arról, amit fényképeztek.

Dr. Szászt ugyanis inkább motiválhatta az őt körülvevő világhoz fűződő ambivalens viszonya, az elzárkózás tőle, egyfajta belső emigráció, így az ő felvételei inkább foghatók fel



retorikusan, a belső táj, a lelki állapot kivetüléseként. Nála így nem csupán a tiszta absztrakció okán hiányozhat a „társadalom”, illetve az, ami a korszakra utalna. Az épületek izolált tiszta formák, ornamenssé összeálló mintázatok. Az emberek – kivéve a parasztházak ritkán megjelenő lakóit – inkább elmosódó szétfolyó alakzatok vagy parányivá zsugorodó passzív szereplők. Semmi nem látható abból a kulturális-társadalmi viszonyrendszerből, amely meghatározta a korszakot. Tisztán formalista, a fény és hiányára redukált „világ”-kép, a szabdalt, barázdált, síkfelületek árulkodnak szemléletmódjáról. A konkrét tartalom így csak absztrakcióként, és csak annyiban van jelen, amennyiben hozzájárul a formaképzéshez. Ha tehát Greenberg elméletét tekintjük kiindulópontnak, mintegy arra alapozva ezt a döntést, hogy a művészet

legújabb történetének korszakai szerint dr. Szász János tevékenysége még javarészt a modernizmushoz köthető, akkor lényegében elfogadható, hogy a fényképezés azon felfogása, amely szerint saját végső lehetőségeit és érvényességi területének határait keresi, vizsgálja és teszi önmaga tárgyává, egyértelműen vonatkoztatható az ő munkásságára (is). Ugyanakkor épp, hogy átlépi ezeket a határokat, amikor már inkább grafikus (vonalábrák, redukált tónusok, absztrakt mintázatok stb.) jellegű ötletek képei.

Szász fotográfusi tevékenysége talán nem egyedülálló, de mindenképp különleges és figyelemre méltó, mivel képes volt olyan új vizuális megoldásokat alkalmazni, amelyeket előtte csak kevesen (de legalábbis tőle távol, ismeretlenül), vagy talán épp szinte senki.



Szász János: *Sarló*, 1966, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

- ¹ A címet Klág Dávid és Barakonyi Szabolcs írásából vettem, akik az Index *Nagykép* rovatában írtak Szász Jánosról és fényképeiről, (2016. 04. 24.) https://index.hu/nagykep/2016/04/24/jeghegyek_a_koromfekete_balatonban/
- ² Dr. Szász János végzettségét tekintve volt jogász, de sosem gyakorolhatta ezt a hivatást. Grafikusként csupán rövid ideig dolgozott, 1959-től hivatásos fotográfusként alkalmazta a Pécsi Tervező Vállalat.
- ³ Többek között KINCSES Károly: „Helyiérték-problémák”, *Artmagazin*, 43. 2011. IX évf. 1. szám, 60–63., 2011. 07. 28. <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/036877e2828dbc404269509ee6aa98ec>, valamint Ud.: „Navigare esse est”, Szász János: *Fehér és fekete*, SosemArt Kulturális Egyesület, 2012. Ezen kívül számos külföldi online felületen jelentek meg róla ismertetők és kritikák (<https://szaszphoto.hu/quotes-and-articles/>)
- ⁴ PALOTAI János: „Dr. Szász János fotói, fotoSzász – fekete-fehér-szürke színben”, *Fotóművészet*, 2014/3 LVII. évfolyam 3. szám.
- ⁵ Erre utal TÖRY Klára: *Hozzászólás Péntek Orsolya A magyar fotó 1840–1989 című könyvéhez* (Látóhatár Kiadó, 2018) a Mai Manó Ház blogján megjelent hibajegyzékben dr. Szász János nevének említése sok más név között. *Fotóművészet*, 2018/4 LXI. évf. 4. Továbbá: https://maimanohaz.blog.hu/2019/01/18/tory_klara_hozzaszolas_pentek_orsolya_a_magyar_foto_1840_1989_cimu_konyvehez_latohatar_kiado.
- ⁶ A Pécsi Műhely „fotóhasználatáról” bővebben írtam „A fotó a konceptualitás és az irónia határán” című tanulmányomban, lásd: DOBOVICZY Attila T. (et al.): *Párhuzamos avantgárd: Pécsi Műhely, 1968–1980*. Ludwig Múzeum, Budapest, 2017, 106–130. Itt lényeges az, amire Palotai is utal, hogy Szász János egyik legjobb barátja Lantos Tibor volt, annak a Lantos Ferencnek a testvére, akit a Pécsi Műhely tagjainak mestereként tekinthetünk, és dr. Szász együtt dolgozott a Mecseki Fotóklubban azzal a Nádor Katalinnal, aki később részt vett a Pécsi Műhely helyspecifikus és *land art* projektjeinek a megvalósításában, és együttműködött velük egyéb performatív munkák létrehozásában.
- ⁷ Szász János: *Fehér és fekete*, SosemArt Kulturális Egyesület, 2012.
- ⁸ Szász János, SZIGETVÁRI János: *Népi építészetünk nyomában*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1976.
- ⁹ SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Fotókultúra, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2007. Ennek a korszaknak tehát az első fele az, amely egybe esik Szász János fotográfusként aktív időszakával, de főleg a 60-as évek második fele az, ahol a párhuzamok kimutathatók.
- ¹⁰ Érdemes lenne megvizsgálni dr. Szász munkáját BEKE László: *A progresszív magyar fotó közelmúltja és jelene* című írásának egyes állításai fényében, ahol Beke a progresszivitást (a montázs és a szociófotó mellett) a Szilágyi által is említett, javarészt akkor fiatal fotósokhoz köti, miközben képek olyan jellemzőt emeli ki, amelyek megfigyelhetők dr. Szász felvételein is, többek között „a folklór tisztá világa”, a „mindennapi tárgyak banális kifejezőereje”, „egy olyan esztétika, melynek immár semmi köze nem volt a szocializmus építésének diadalmas útjához”. *Fotóművészet*, 2001/1-2. XLIV. évf. 1–2. szám. http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200112/a_progressziv_magyar_foto_kozelmultja_es_jelene

- ¹¹ Ezért lehetett annyira zavarba ejtő, amikor a fent említett fotográfusok, majd a konceptuális művészet magyarországi képviselői elkezdtek fényképek készíteni és filmezni. A „hatalom”, azaz a „kultúrpolitika” képviselői mit sem tudtak kezdeni ezekkel a képekkel, sorozatokkal, szekvenciákkal, akciókkal, és leginkább nem értették, hisz számukra a fényképezésnek egész addig nagyon konkrét funkciója volt, és a „valóság” reprezentációjaként volt egyáltalán értelmezhető.
- ¹² Lásd ehhez Szilágyi idézett kötetét.
- ¹³ Greenberg itt hivatkozott szövegei elérhetőek magyar fordításban is a SEREGI Tamás szerkesztette *Laokoon*-ban, 2014. 7. szám; <http://laokoon.c3.hu/szamok/7.html>. „A fényképezés diadala és emlékművei”, (angolul: CLEMENT GREENBERG: „Four photographers a reprinted review (1964)”, *History of Photography*, 1991, 15:2, 131–132., valamint „A fényképezőgép üvegseme. Edward Weston kiállításáról” (angolul: CLEMENT GREENBERG: *The Collected Essays and Criticism*, Volume 2, *Arrogant Purpose 1945–1949*, John O’Brian (ed.), The University of Chicago Press, Chicago, London, 1986. 60–63. Eredetileg a *The Nation* 1946. március 9-i számában jelent meg). Mindkettőt fordította TÓTH Balázs Zoltán. Továbbá: *A Modernista festészet* (angolul: CLEMENT GREENBERG: „Modernist Painting”, *Forum Lectures* (Washington, D. C., Voice of America, 1960; *Arts Yearbook* 4, 1961; *Art and Literature*, Spring 1965, Fordította TÖRÖK Patrícia.
- ¹⁴ V. ö.: ANNE KOTZAN: „Ludwig Windstosser – Fotográfiai modernizmus a második világháború után”, *Fotóművészet* 2020/1 LXIII. évf. 1. szám. A cikkben Kotzan Windstosser kapcsán említi az általa is alapított fotóform nevű csoportot (köztük az itt is említett Otto Steiner, a „szubjektív fotográfia” legfontosabb képviselőjét), amely az akkor alakult Németország Szövetségi Köztársaságában a korabeli nyugatnémet irányzatok ellenében az 1920-as és 1930-as évek („új tárgyiaság” [*Neue Sachlichkeit*] és az „új látás” [*Neues Sehen*] képi, kompozíciós hagyományaihoz nyúlt vissza, absztraktabb képi megjelenítési módokra törekedett.
- ¹⁵ NORBERT DENKEL: „Überwältigt vom neuen Blick Die Photographische Sammlung”, *Die Zeit*, No. 6. 1. Februar 1985.
- ¹⁶ Hozzávetőlegesen annyit jelent, hogy a formai megoldásokat tudatosan használó, arra alapozó struktúrákat teremtő fotográfiai alkotó folyamat. A kifejezést Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth használata (<https://web.archive.org/web/20160115113602/http://www.ifa.de/kunst/ausstellungen-im-ausland/kunsthilfegaben/subjektive-fotografie.html>), akit Steiner művészettörténeti mentorának neveztek (ROLAND AUGUSTIN: *Aspekte: Subjektive Fotografie*, <https://institut-aktuelle-kunst.de/kunstlexikon/aspekte-subjektive-fotografie-1837>).
- ¹⁷ KARL BLOSSFELDT: *Urformen der Kunst*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1928. (Az album első kiadása, amely utána még számos újabb kiadást is megélt.) A cím vélhetően utalás a Goethe morfológiai vizsgálódásaiban (*Zur Morphologie*, Stuttgart und Tübingen, 1817) szerepet játszó ősfenoménekre [*Urhänomene*], vagy másképp ősformákra [*Urform*], és a kötet mindenképp magán viseli a századforduló újkantianus gondolkodói irányzatának hatását.
- ¹⁸ Az első fotóalbumok Hervé képeivel már az 1950-es évek közepén megjelentek (1949–50-tól dolgozott együtt Le Corbusier-vel), első Magyarországon kiadott köteté az *Építészet és fénykép*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1968.

