

FOTÓMŰVÉS ZET

FOTÓMŰVÉS ZET



#ARCÉL TÍMÁR PÉTER #JAPÁN 90ES #SZÜRREALIZMUS ŠTYRSKÝ #FOTÓTÖRTÉNET EGYENESEN
#GYŰJTEMÉNYEK SZÉP PÉTER #ÉNKEPEK RISKÓ #VÉGZŐSŐK MOMÉ #FOTÓKÖNYV BÍRÓ ESZTER #KIÁLLÍTÁS
SEBESTYÉN SÁRA #TECHNIKA BÉLYEGZŐ #ÉLETMŰ RÉDEI #GYŰJTŐ GRÉGÁSZ #TECHNIKA OBJEKTÍV

LXIII. évfolyam
2020. 2. szám

Ára:
980 Ft



9 770532 301029

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Albertini Béla (1940–2020)

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).

Štěpánka Bielešová (1971)

Az olomützi Palacky Egyetem művészeti karán tanult művészettörténetet 1990 és 1995 között. 1995-től 2019-ig a Muzeum umění Olomouc vezető kurátora, ezen belül pedig 2007-től a fotográfiai gyűjtemény kurátora. Számos cseh fotográfus monográfiáján dolgozott úgy, mint Miloslav Stibor (2007), Jaroslav Vávra (2011), Vladimír Birgus (2014), Milena Valušková (2017) és Jindřich Štreit (2016). A *Civilised Illusions* című kötet szerzője, mely a Muzeum umění Olomouc fotógyűjteményén keresztül mutatja be a cseh fotográfia fejlődésének állomásait a XIX. századtól kezdve a XXI. századig. Jindřich Štreittel közös projektje volt a fiatal fotográfusokat bemutató kiállítássorozat a Café Amadeus Gallery-ben. Vladimír Birgusszal együtt, több olyan nemzetközi kiállítást szervezett, mely a modern cseh fotográfia bemutatását tűzte ki célul. Ladislav Daněkkal való közös munka eredménye a cseh akciófotót bemutató kiállítás és annak katalógusa (*Immediate Temples*, 2017). Ennek folytatásaként került sor a Pécsi Műhely bemutatására is, mely kiállításon Keserű Katalinnal dolgozott együtt (*Scene of the Action*, 2019).

Cséka György (1972)

Esztéta, kritikus. Egyetemi tanulmányai: 1989–1994: magyar nyelv és irodalom, 1994–1999: esztétika szak. 2009-től a Fialok Fotóművészeti Stúdiójának titkára. 2013–14: a *Kunztblog* (Origo) munkatársa. 2015-től az *Artportal* munkatársa. Érdeklődési köre: kortárs fotó, képzőművészet.

Ébli Gábor (1970)

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

Farkas Zsuzsa (1957)

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

Fejér Zoltán (1951)

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.

Gellér Judit (1983)

2000-től publikálja írásait, 2007-től a MÚOSZ, 2017-től az AICA Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata tagja. Egyetemi tanulmányait a MOME Designelmélet mesterszakán fejezte be. 2013-ban kezdte meg PhD tanulmányait az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti programján, 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.

Jász Borbála (1986)

Filozófus, művészettörténész. A PH21 Kortárs Fotográfiai Galéria igazgatóhelyettese, a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem oktatója és a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézetének kutatója. Kutatási területe a XX. századi és kortárs építészetelmélet, építészeti fotográfia és művészetfilozófia.

Nemes Z. Márió (1982)

Költő, kritikus, esztéta, egyetemi oktató. A *Technologie und das Unheimliche* alkotó kollektíva és a hungarofuturista mozgalom alapító tagja. Legutóbbi kötete *Ektoplazma* (képzőművészeti írások, Symposium, 2020). Budapesten él.

Palotai János (1939)

Történelem–filozófia szakot végzett az ELTÉ-n, esztétikából doktorált. A Műegyetemen művészetfilozófiát, az Iparművészeti Egyetemen vizuális kommunikációt, az ELTÉ-n média ismeretet tanított. A mozgóképkultúra oktatásához Pásztor Erikával közösen készített tananyaga az interneten olvasható. A *Balkonban*, a *Filmkultúrában*, a *Filmvilágban*, a *fotografus.hu*-n és az *Új művészetben* publikál. Monográfiát írt Benkő Imréről és Tóth Györgyről.

Petrányi Zsolt (1966)

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

Szarka Klára (1955)

Három évtizede publikál fotográfiai tárgyú írásokat, kutatóként főként a 20. századi dokumentarista fotográfia érdekli. Hemző Károly és Keleti Éva életművének szakmai gondozója. A MÚOSZ Akadémia fotóriporter szakának vezetője, a Szellemkép Szabadiskola tanára, a Magyar Fotótörténeti Társaság elnöke, a Budapest FotóFesztivál kurátora.

TARTALOM

CSÉKA GYÖRGY Hogyan használjuk a fényképet Tímár Péter munkáiról	4
PETRÁNYI ZSOLT Világvége vagy újjászületés? A fotográfia útjai Japánban a kilencvenes években	20
ŠTEJ PÁNKA BIELESZOVÁ Az Olmützi Művészeti Múzeum fotográfiai gyűjteménye Jindřich Štyrský (1899–1942)	34
ALBERTINI BÉLA Magyar fotótörténet sorozat 1919. augusztus – 1941. június - Nyolcadik	44
ÉBLI GÁBOR Apa velünk van Kortárs fotó alapú alkotások a Szép Péter Gyűjteményben	52
NEMES Z. MÁRIÓ Önbarkácsolás Digitális Én-képek Riskó Gáspár fotóművészetében	66
PALOTAI JÁNOS Zoomban: két védés a fotográfia mesterszakon (MOME)	76
GELLÉR JUDIT Fotókönyvek - Beszélgetések II. Biró Eszter: Töredékek és Receptkönyv	86
JÁSZ BORBÁLA Élek peremén Sebestyén Sára Élek című fotókiállításáról	94
FEJÉR ZOLTÁN A stempli	98
SZARKA KLÁRA Fegyelmezett figyelem Rédei Ferenc – Fotóriporteri Életműdíj 2020	102
FARKAS ZSUZSA Magyar magángyűjtők Beszélgetés Grégász Miklóssal	108
FEJÉR ZOLTÁN Egy „sugárzóan szép” objektív	116
KIÁLLÍTÁS AJÁNLO	120

HOGYAN HASZNÁLJUK A FÉNYKÉPET

TÍMÁR PÉTER
MUNKÁIRÓL

Abban a szerencsében van részünk, és ez írásom egyik apropója, hogy – a magyar fotókultúrára nem feltétlenül jellemző módon – egy alkotó, Tímár Péter életművének jelentős része, 2018 óta egy 618 oldalas *Photo_Book*¹ című fotókönyv formájában digitálisan elérhető, kutatható. Nem állunk ugyanis túlságosan jól nyomtatott és/vagy digitális publikációk tekintetében, pláne nem megközelítőleg teljes életművekében. Majdhogynem esetleges, hogy melyik alkotó tudta, tudja nyomtatott formában kiadni, kiadatni munkásságát, sorozatait, és az sem jellemző, hogy informatív honlapokkal lennének ellátva, ami nagy nehézségek elé állítja azt, aki az éppen aktuális kiállításokon túl, egy művész teljes pályájára, annak fejlődési ívére, súlypontjaira kíváncsi.

Tímár Péter életműve mindenképp megérdemli a figyelmet, mivel munkássága nem csak fotografiai alkotásokat ölel fel, hanem aktív szervezői részvételt a magyar fotografiai életben, oktatást és lapszerkesztést is. Az építészmérnöki diplomát szerzett Tímár ugyanis, pár év után otthagyta szakmáját és 1979-ben a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola Fotó szakán kezdett tanítani, ahol a későbbiekben az iskola igazgatója is volt. Itt 31 évig oktatott, emellett azonban óraadóként a Budapesti Műszaki Egyetemen, a Kaposvári Egyetemen és a Budapesti Kommunikációs Főiskolán is tanított. 1978-tól tagja a Magyar Fotóművészek Szövetségének és a Fialok Fotóművészeti Stúdiójának, mindkét szervezetet titkári minőségében is vezette. 1990-től 26 évig pedig a *Fotóművészet* szerkesztője, és részben szerzője is volt,



Tímár Péter: *Valakihez közeledsz, valakitől távolodsz*, 1976. © A művész hozzájárulásával

a rendszeres könyvszemléken túl alkalmanként egyéb szakmai publikációi is megjelentek a lapban. Munkássága főbb pontjait számba véve látható, hogy a fotográfiai élet szinte minden területén és oldalán ott volt, alkotott, és ez a tény mindenképpen meghatározza a szorosabban vett fotográfiai életművét, mégpedig abban az értelemben, hogy mivel alapvetően lehetetlen, és számos tekintetben összeférhetetlen is a szakma minden pontján egyszerre és azonos intenzitással jelen lenni, mindenképp körvonalazódnak súlypontok és prioritások. Tímár pályáján látható, hogy fotográfiai életművének súlypontja a 70-es, 80-as évekre esik, legjelentősebb sorozatait ekkor alkotja, a későbbiekben az oktató, szervező, szerkesztő munka jelentősen visszaszorítja az alkotótevékenységet. Majd, amikor ezeket a munkákat befejezi, ismét megjelennek az alkotások és

a sorozatok, akár oly módon, hogy korábbi projektjeit bővíti, pótolja, újraalkotja, emellett rendez, digitalizálja az életművét, aminek egyik gyümölcse a digitális fotóalbuma. A könyv hiányossága, hogy mivel Tímár alapvetően a képekre koncentrált, és nem az életmű informatív és retrospektív bemutatására, egy rövid életrajzon és a sorozatcímeken túl semmilyen információt, szöveget nem közöl. Nem tudjuk, mikor készültek a sorozatok, a konkrét képek és az egyedi képcímeket sem ismerhetjük meg. A képanyagra való koncentráció miatt a sorozatok rendje nem kronologikus, hiszen az *Élhető szocializmussal* indul, amely 1979 és 1984 között készült, és a *Gyásszal* fejeződik be, amelyet 1981 és 1983 között alkotott, holott a munkák sora 1973-tól 2017-ig ível. Mindez azonban csak a kutatás perspektívájából hiányosság. Tímár alkotói döntése, milyen módon és formában szeretne volna

megmutatni képeit. Jelen esetben egy kompakt, gazdag albumban, különösebb szó, kommentár nélkül, csak a képekre koncentrálna.²

Tímár pályájának kibontakozása a 20. századi magyar fotográfia és művészet bizonyos értelemben egyik legizgalmasabb korszakára, a 70-es évekre esik. A korszakra jellemző, hogy története során a fotográfia először tudja művészetként elismertetni magát, emellett, a konceptuális művészet önreflexivitása a fotóban (is) találja meg, talán a legfontosabb kísérleti terepét és médiumát, ahogy Aknai Katalin megfogalmazza: „A konceptuális művészet elméleti lökést adott a fotózás gyakorlatának felértékelődéséhez, az pedig receptív közegre talált a második nyilvánosság fél-*underground* művészeti világában.”³ A fotó átlépi a művészeti ágak határait és szinte mindenhol katalizátorként vagy éppen vírusként működve, igen fontos, ha nem a legfontosabb művészeti gyakorlatként bomlik ki. A fotó szinte mindent *megfertőz* és felforgat. Ahogy Hajas Tibor igen pontosan és radikálisan rögzíti: „A hetvenes évek képzőművészete a fotó. »A« képzőművészet. [...] A fotó a front. A fotó lesz a döntő ütközet. A fotó a század globális szemlélete; ennél fogva a leginkább alkalmas az elővéd, a hídfőállás szerepére, a partikuláris szemléletek közötti lövészárkok átlépésére.”⁴ A fotográfia felértékelődését a neoavantgárd mozgalmakban létmódjának ambivalenciája, státuszának, szerepének és jelentésének radikális eldöntetlensége okozta. Hiszen a fotó Istenként, szinte mindenhol, az élet és az emberi alkotás minden területén jelen van, ettől függetlenül azonban, még használata módjának és céljának ismerete sem határozza meg egészen pontosan a jelentését. Egy fotográfia egyszerre lehet a tudományos kutatás eszköze és művészi produktum. A fotográfia egyszerre tükrözi, bekebelezi és eltorzítja, eltünteti a világ dolgait, *képmását*. A fotográfia lényege ekképp *elgondolkodtató*, mediális önreflexióra késztet, művészetelméleti kérdéseket implikál, ahogy Beke László írja a kor magyar neoavantgárd művészeti folyamatait elsőként rögzítő és elemző írásai egyikében: „...[a budapesti művészek] azért nyúlnak a kamerához, hogy magára a fotóra kerdezzenek rá.”⁵

A magyar művészeti szcénát, így a fotográfiáét is igen érdekes vonzások és taszítások keveredése jellemzi a 70-es években. A fotográfiát tekintve megmarad a hivatalos, szocialista kultúrában uralkodó reflektálatlan, klasszikus felfogás, amelynek a lényege szerint a fotó a valóságot tükrözi, és legfőbb célja a megfelelő pillanat rögzítése a lehető legsztétikusabb formában, *fotóművészek* által, *fotóművészeti* alkotásokat hozva létre. Emellett azonban, főként a *nem hivatalos* kultúrában, kihasználva

a rendszer réseit, az új vagy új módon használt médiumokra való vakságát,⁶ a fiatal fotós generáció, szűknek érezve az igazából nem valódi művészetet létrehozó rezervátumot, elkezdi kísérletezni a médiummal, és figyelemmel követi a képzőművészet párhuzamos alakulásait. A kortárs fiatal képzőművészek legtöbbször pedig felfedezi, használja, kisajátítja a fotográfiát, még ha egyes alkotók pályája a későbbiekben másként is alakul, azaz elhagyják a fotó használatát. Elég, ha csak megnézzük az egyik legreprezentatívabb és legfontosabb, Beke László és Maurer Dóra által 1976-ban rendezett, az *Expozíció – fotó/művészet*⁷ című kiállítás kiállítólistáját, hogy Bak Imrétől, Birkás Ákostól, Baranyai Andrásztól Erdély Miklóson, Hajas Tiboron, Jovánovics Györgyön, Major Jánoson át Méhes Lászlóig, Pauer Gyuláig, Türk Péterig, ki mindenki fogalmaz fotóban, fotóval. Ennek a keveredésnek, továbbá a konceptuális művészet elméleti reflexiójának köszönhetően cseppfolyóssá válnak a határok, pontosabban: állandóan a határok és keretek kérdésessé tétele zajlik, így sok esetben nehéz definiálni, mi is a mű, ami létrejön. Ez tükröződik a hatvani kiállítás óvatos, eldöntetlen alcímében, amely nyitva hagyja a kérdést, hogy a fotó művészet-e, és mikor művészet, függ-e attól, ki használja, függ-e attól, milyen kontextusban stb. Hajas reflexiójában és definíciójában, ami formálódik, vagyis az *új fotó*, túllép a fotóművészen, a képzőművészen, és valami többé, mássá válik: „Az »új fotó« számára a fotó természetes közeg, civilizációs környezet; a film, a televízió, a képmagnó, a sajtó képanyaga és az utcai plakátok, a képes levelezőlapok, családi albumok, postán küldött reklámok és katalógusok, a külföldi utazásokról készített diafelvételek, a fotóamatőrök, hobbiból fotózók tömege, a könyvek fotóillusztrációi, a fotóreprodukciók annyira áthatják az egész kultúrát, a szemléletnek annyira alapjává lettek, hogy az új fotó felmondhatja szövetségét a fotóművészettel és a képzőművészettel is; irányzatai, teljesítményei – különböző szinteken – annak a civilizációnak az egésze nevében beszélnek, amely közlésformáinak egyik alapjává éppen ezt a médiumot tette.”⁸ Beke László az *Expozíció* katalógusában ezt az új fotóhasználatot egyrészt határozottan leválasztja a reflektálatlan, esztétista *fotóművészetről*, másrészt más módon, mint Hajas, de szintén megfogalmazza a fotó területenkívüliségét, transzgresszivitását, oda-vissza erjesztő hatását: „A »fotó/művészet« elméleti meghatározása különben nem könnyű feladat. A szókapcsolás mindekelőtt a képzőművészek kreatív fotóhasználatára utal, de nemcsak arra, hiszen a kiállítók között hivatásosnak tekinthető fotósok is szerepelnek, másrészt a hagyományos fotóművészet is szívesen nevezi alkotó jellegűnek

a maga tevékenységét. Az utóbbtól viszont egyértelműen el kell határolnunk magunkat, helyesebben attól a fotóművésztől, mely feladatának az »ellesett pillanat« megragadását, vagy a valóság látványának szubjektív érzéseken átszűrt visszaadását tekinti, s az így létrehozott »szép«, »érdekes« vagy »megrázó« fotóval a néző érzélemvilágán keresztül kíván hatni. [...] A fotó/művészet határterületének kialakulása természetesen feltételezi, hogy a képzőművészet nemcsak hagyományos médiumokat, hanem elvileg minden médiumot felhasználhatónak tartson – a fotóhasználat másrészt az ortodox fotóművészetre nézve sem marad hatástalan.”⁹ A magyar művészetnek és fotográfiának ebben a különleges pillanatában a fotóművészet a nemzetközi folyamatokkal is párhuzamba kerül, vagy úgy, hogy befogadja hatásait, vagy úgy, hogy azzal szinkronban ugyanazokkal a kontextusokkal és alkotásmódokkal kísérletezik, vagy úgy, hogy valami sajátosan újat, egyedit alkot. Nem véletlen, hogy ennek a korszaknak a művészete egyre erősebben kanonizálódik, és, hogy az alkotók és a művek piaci értelemben is felértékelődnek, amit a közelmúlt kiállításai és publikációi jeleznek, főként a Vintage Galériától, kiemelve az *Expozíció* kiállítás rekonstrukcióját, továbbá az Attalai Gábornak, Baranyai Andrásnak, Bak Imrének, Halász Károlynak, Lőrinczy Györgynek, Maurer Dórának stb. szentelt kiállításokat, valamint az acb Galériától Ficzek Ferenc, Kismányoki Károly és Nádor Katalin kiállításait, és publikációkat. De említhetjük *A múlt szabadsága – Válogatás Alföldi Róbert fotógyűjteményéből* címmel 2016-ban, a Mai Manó Házban, majd 2017-ben, a Ludwig Múzeumban *Párhuzamos avantgárd – Pécsi Műhely 1968–1980* címmel rendezett tárlatokat. Áttörésnek könyvelhetjük el Hajas Tibor műveinek a 2017-es Velencei Biennálé központi pavilonjában bemutatott kiállítását is. A művészettörténeti reflexió szintjén ki lehet emelni *A kettős beszéden innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980*¹⁰ című kötetben Székely Katalin által írt utolsó, *Képek beáramlása. Fotó, experimentális film- és videoművészet a neoavantgárdban* című fejezetet. A korszak fotográfiai fókuszú leírását, rendszerezését és értelmezését Szilágyi Sándor 2007-es *Neoavantgard tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*¹¹ című *magnum opusa* végezte el, amelynek pontosan tíz év elteltével megjelent az angol fordítása is.¹² A munka, noha sok szempontból problematikus, mindezidáig a korszak fotókutatásának – mérhetetlenül gazdagon, bőséges képanyaggal dokumentált – mérföldköve. Csak sajnálni lehet, hogy az 1980–1990 közötti posztmodernnek nevezett korszakról eddig nem jelent meg a kötet előszavában előkészületben lévőnek említett folytatás.¹³ Az egyik

legfontosabb forrásgyűjtemény a korszak neoavantgárd művészetéről, a mozgalomban központi szerepet betöltő Balatonboglári Kápolnaműterem anyagainak gyűjteménye, amelyet az Artpool publikált 2003-ban.¹⁴

Tímár pályakezdése, első sorozatai ebbe a kulturális kontextusba illeszkedtek, próbálták megtalálni a helyüket, és rájuk is, főképp a *Szekvenciák* (1975–2017) és a *Hogyan használjuk a fényképet* (1978–2014) munkákra nagyfokú médiumspecifikus önreflexivitás, kísérletező kedv a jellemző.

A *Szekvenciák*-sorozat más-más rendezőelvű és logikájú képcsoportokból, mátrixokból áll. Már pusztán az a tény, hogy Tímár nem egyetlen képben gondolkodik, nem fűzi a képeket egyetlen sorba vagy összefüggésbe, jelzi, hogy munkájában nem pusztán a képre, és azon keresztül a valóságra való retinális ráhagyatkozás a célja, hanem az, hogy a néző kizökkenjen a puszta szemléletből és elgondolkodjon magáról a médiumról. Azt ne átlátszó üveggént vagy tükörként értelmezze, hanem megfejtendő konstrukcióként, képi nyelvként. Hiszen „[...] a sorba állított dolgok közt azonnal valami összefüggést kezdünk el keresni, vagy összefüggések lehetőségét. [...] A képsor – a képek sora – valamilyen összefüggést implikál tehát a nézőkben, valamilyen logikát, valamilyen struktúrát feltételezünk vagy keresünk, és nyilvánvalóan ez vezérli azt is, aki a képeket egy sorra rendezi.”¹⁵ Tímár hol horizontális, hol vertikális sorba, hol több, hol kevesebb tagból álló mátrixba rendezett szekvenciái igen változatos eljárásokkal konstruálnak megfejtésre váró rejtvényeket, oly módon, hogy az egyértelmű megfejtetőséget rendre elbizonytalanítják, kisiklatják, felfüggesztik. A képek sokszorozásával és permutálásával az alkotó mintegy a kép, a látvány elemzését, analitikáját végzi el, szétदारabol és összerak másként. A szétदारabolás lehet ugyanannak a képnek a különböző eljárásokkal (kicsinyítéssel, nagyítással, forgatással, tükrözéssel stb.) való sokszorozása, vagy pedig egy folyamat különböző fázisairól készült képeinek a variációja.

Tímárnál ritka az egyszerű időrendi (nek látszó) sor. Ilyen a filmes hatással, narrativitással operáló *Megelevenedő képzelet* (1973). Az öt képből álló vertikális, felülről lefelé olvasható képsor egy kislány ácsorgását, várakozását mutatja egy ház előtt. A kislány jobbra, balra néz, lehajol, hátranéz, majd hátrafordul, mindeközben emberek haladnak el mellette, egy idős nő, egy hármast csoport, amely a következő képen felbomlik, miközben három új szereplő jelenik meg. A kislánynak láthatóan senkihez nincs köze, nem őket várta. A képsor az ironikus címmel együtt azonban duplán rejtélyes és megfejtethetetlen. Ha csak a képeket néznénk, akkor pusztán egy hiábavaló



Tímár Péter: *III/01*, (*Hogyan használjuk a fényképet*) © A művész hozzájárulásával

Tímár Péter: *III/09*, (*Hogyan használjuk a fényképet*) © A művész hozzájárulásával

várakozás szekvenciáit látnánk, egy igen rövid, igen prózai fotó-film. A cím azonban gyanakvásra késztet és kisiklat. Amit látunk, az a mindennapi élet jelentéktelen epizódjainak egyike. Semmilyen álomszerű vagy képzeletbeli nincs benne, hacsak nem a képek szépia jellegű tónusa. A képsor haikuként funkcionál, rövid, gyorsan befogadható, ám talányos, újra-és újra visszatérésre, értelmezésre kényszerít. Paradox módon, a befogadó nem tud úgy elmenni mellette, ahogy a kislány mellett elmennek az emberek. De a kislány kívülállása, az, hogy emberek jönnek-mennek körülötte, de mintha észre sem vennék, és nem alakul ki köztük semmilyen kapcsolat, akár azt is feltételezheti, hogy a kislány fantáziáját/álmát/képzeletét látjuk, ő vetíti maga köré és élénk a körülötte mozgó embereket, mert unatkozik. Vagy a képsor egy álmjelenet, valakinek az álmát látjuk, az álmollogika szerint részben érthetően, összefüggően, ám a végső miértet tekintve rejtélyesen.

A kép egy egyszerűnek mondható, időrendi képsor, mégsem tudjuk megfejteni, mert Tímár kihagyásos szerkesztésmódjával, továbbá a kép és a szöveg viszonyának tudatos kiaknázásával ezt ellehetetleníti.

A *Szekvenciák* című sorozat ebben a tekintetben az alkotó egész életművének a legkomplexebb munkája, mert a *Hogyan használjuk a fényképet* (1978–2014) című következő sorozatának a szerkesztése már egyenes vonalú, átláthatóbb és absztraktabb permutációt mutat, egy va-

riáció az egész mű, amely egy képmagból sarjad elő, akár a zenében például Bach *Goldberg*, vagy Beethoven *Diabelli* variációi. A munka címe inkább funkcionális, mint talányos, kép és szöveg viszonya magyarázó, bár az ironia sem hiányzik belőle.

A fentiekből és a pálya további alakulásából következik, hogy Tímár majd mindig különböző projektekben gondolkodik, és nem tér vissza ahhoz az alkotásmódhoz és stílushoz, amelyet egyszer már *kimerített*, maximum pár képpel, a számára tökéletesebb későbbi technikai lehetőségeket igénybe véve pótolja, bővíti az adott sorozatát. Az *Itt vagyok, máshol leszek* (1976) című szekvencia mint ha strukturálisan logikus folytatása, pontosabban, tovább bonyolítása lenne a *Megelevenedő képzeletnek*, itt is megmarad még a filmes narrativitás, az időrendi sor látszata, azonban eggyel kevesebb képből áll, és mátrixba rendeződik, azaz olvasási irányai megsokszorozódnak. A kép kék tónusvilága itt is mintha valamiféle álomszerűséget sugallna. Egy meztelen nő ül az újságokkal borított ágyon(?), balról jobbra olvasva a képet, az elsőn a jobb karját kinyújtja, de nem értelmezhető, mit csinál, mintha vezényelne, a következő képen a lábait már félig leengedve mosolyog, a következő képen mintha mondana valamit, miközben félig leszáll az ágyról, az utolsó képen, kicsit furcsa, görnyedt tartásban éppen indulni készül. A kép címe itt mintha pontos lenne és tárgyilagos, a nő éppen elmegy onnan, ahol eddig volt. Tímár azonban



Tímár Péter: *IV/4*, (Hogyan használjuk a fényképet) © A művész hozzájárulásával

Tímár Péter: *VIII/3*, (Hogyan használjuk a fényképet) © A művész hozzájárulásával

olyan kulcsot ad ismét, amivel semmire nem megyünk, mert mi is látjuk, hogy a nő el fog menni. De nem értjük az újságpapírt, nem értjük, miért meztelen a nő, nem értjük a gesztusait és nem halljuk, mit beszél. Egy furcsa némafilmet látunk, amelynek mondjuk, a harminc kockájából négyet mutat meg az alkotó. Azaz nem pusztán mátrixba rendez egy időrendben kibomló cselekvést, de itt már hiányok is vannak a szekvenciában.

A könnyebben befogadható, relatíve egyszerűbb, egyetlen *poéna* épülő szekvenciák közé tartozik a *Hóddolat a Dunának* (1976). Nyolc képet látunk horizontálisan sorba rendezve, de inkább pusztán csak egymás mellett, felcserélhetően, mivel ugyanazt a meztelen nőt látjuk háttal, csípőjén és fenekén, valószínűleg a Duna menti országok nemzeti zászlóinak ferdén felfestett színeivel. A zászlószínek az egyébként fekete-fehér fotón utólag és kézzel festettek. Az *Átmentem a túloldalra* (1976) című képsor egy folyamat képe szigorú időrendben, ennek ellenére, amit látunk, az egy nehezen értelmezhető groteszk, abszurd történet, talányos csattanóval a végén. Egy húsdaráló darál le egy főleg sárga virágokból álló virágcsokrot, az asztalterítőre azonban piros vér ömlik, amely az utolsó képen sárgává változik, igaz, a virágcsokor alig látható vége pedig vörösre vált. Még a korábbi munkákhoz képest sem érthető a képcím és a képanyag kapcsolata, majdhogynem dadaista gesztust látunk.

A *Kriszta vetkőzik* (1977) és a *Szerda délután* (1977)

16-16 képes szekvenciái hasonló logikára épülnek. Mindkettőben egy cselekmény, egy történet fázisfotói vannak összekeverve, azaz meg van bontva a linearitás. Az előbbin egy nő félmeztelenre vetkőzésének fázisait látjuk bonyolítva azzal, hogy a fázisképek a modelltől különböző nézetből készültek. Három eseménysor képei vannak összekeverve, 4 kép mutatja a nekünk a háttal, 5 az oldalnézetben, és 7 a szemből vetkőző nőt. A különböző perspektívákban és sorrendben vetkőző nő a képet nézve egy végtelen folyamat részének tűnik, nem egy cselekmény elejét vagy közepét látjuk, hanem egy időről-időre újrainduló és megszakadó aktust, aktusok sorozatát. Mintha egy végtelen spirált vagy Möbius-szalagot látnánk, a tekintet a kép egész terét bejárja újra és újra. A *Szerda délután*, amelynek egyik szereplője az alkotó, egy nő időrendi sorrendben mutatott vetkőzésével indul, majd összezavarodik, felborul minden időrend, megjelenik a szintén vetkőző férfi, belép a nő terébe, kettősük egy szerelmi viszonyt körvonalaz, vonzódást, és talán elválást, egyes képeken a férfi vetkőzés közben magányosan öleli át magát, vagy szorítja magához pulóverét. A szerkezet kihagyásos, a képcím egy hétköznapi banalitásába, egy konkrét esemény felidézéséhez *rántja* a szekvenciát. De hogy mi történt pontosan szerda délután, már nem tudjuk meg. Tímár szekvenciái az absztraktabb, strukturalistább szerkezetektől a szinte filmes hatású, (igen kihagyásos) történeteket elbeszélőig, de inkább elrejtőig ívelnek.



Tímár Péter: *Szerda délután*, 1977. © A művész hozzájárulásával

A *Kísérlet a megsemmisítésre* (1975), hasonlóan a *Fájdalom mátrix* (1976) című képhez, egy égést, a megsemmisülés stációit mutatja, előbbi egy lány fotójának a megsemmisülését, utóbbi egy babáét. Mindkét 16-16 kockás kép sorrendje össze van keverve, mintha *perpetuum mobile*ként újrameződné ugyanaz a folyamat. A bonyolult mintázatokban itt már ismétlődések is vannak, egy-egy kép újra felbukkan. A *Kísérlet a megsemmisítésre* izgalmasabb mátrix, ugyanis ezen mintha ugyanaz a két kép, egy mosolygó és komolyabb lányarcról két példányban kapna lángra, hiszen látjuk a lángra kapó fotópapírt és alatta a másik, ugyanilyen fotót. Bár ez sem egyértelmű, mert több képen mintha egy matt, fakó fóliaszerűség lenne. A képcím jól kifejezi a folyamat végtelenségét, hiszen az égés újra és újra elindul, amellet mindegyik kép alatt ott

egy másik kép. Tímár szekvenciái közül talán a *Valakhez közeledsz, valakitől távolodsz* (1976) a legismertebb. Az elemeit tekintve egyszerű, mindössze négy képből álló szekvencia egy nő közeledésének és távolodásának 2-2 stációját mutatja, mégpedig oly módon, hogy a fotók tükrözve vannak, azaz horizontálisan megfordítva és így összeillesztve. Amiből adódik a kérdés, hogy melyik kép az *igazi*, eredeti, és melyik a tükörkép? A kép az analóg fotó médiumára reflektál, hiszen a fotó negatívra készül, a negatívból pedig a laborban lesz, átfordítással, *tükrözéssel* pozitív kép. A fotó (önmagához intézett) kérdése, hogy vajon ő minek is a hű tükörképe? Mi, mit tükröz, és hogyan? Minek higgyünk? A szemünknek? Az agyunknak? Ahogy a képet nézzük, itt is egy spirálba kerülünk, a tekintet nem jut nyugvópontra, ahogy a modell, úgy

a szem is távolodik, közeledik, próbál úrrá lenni a kép szédületén. Tímár szekvenciái interaktívak, csak aktívan lehet őket befogadni, viszont, ha így teszünk, mintha egy végtelenített kisfilmbe kerülnénk, a mátrix újra és újra magába szippant.

A *Hogyan használjuk a fényképet* (1978–2014) című munka a korábban elmondottakon túl, értelmezhető Tímár későbbi oktatói pályafutására való implicit utalásként is. Mind a cím, mind a variációsorozat szinte didaktikus alapossággal mutatja meg, *oktatja*, mit lehet csinálni egyetlen felvétellel, azaz mi is történik akkor, amikor a fotográfus dolgozik, azzal szemben, amit például a fotókat naivul befogadók hisznek, hogy a fotós csak kattint, és máris előáll a valóság torzítatlan képe. Tímár szekvenciái, variációi, kísérletei azt mutatják meg, hogy a fotó mesterséges konstrukció, egy építőkocka, építő-

elem, amiből szinte bármi felépíthető, fejleszthető. Közében a fotó egy zenei hanghoz, vagy épp egy szóhoz hasonlít, amiből mondatokat, szövegeket, vagy éppen zenei variációsorozatokat alkot. Sorozatában szinte tudományos alapossággal színezi, majd darabolja fel, tükrözteti és permutálja az elemeket, így alkotva az *eredeti* tájból újabb és újabb tájakat, világokat. A *Hogyan használjuk a fényképet* megmutatja, hogy egy képben hány további kép van, szinte fraktálszerűen, azaz a képek mögötti további képeket, ahogy a *Kísérlet a megsemmisítésre* című sorozat esetében is. A hol több, hol kevesebb elemből álló mátrixok legtöbbször egyetlen összefüggő képet alkotnak, de van, hogy a keverés eredményeképp szétesik az egységes rend, a sok esetben mandalaszerű ornamentika, és 16 teljesen különálló, semmivel nem összefüggő, atomisztikus kép jön létre.

Tímár Péter: *Kísérlet a megsemmisítésre*, 1975. © A művész hozzájárulásával





Tímár Péter: *Turista találkozó*, Kisoroszi, (*Élhető szocializmus*), 1980. © A művész hozzájárulásával

Első két experimentálisabb sorozata után Tímár pályáján fokozatosan egy átalakulás veszi kezdetét, visszatérés egy dokumentarista, referenciaközpontú fotográfiához. Az *Élhető szocializmus* (1979–1984) sorozatcím ironikusból mára szinte humorossá transzformálódott, hiszen bárhogyan és bármikor is próbálta magát a szocialista rendszer élehetővé vagy emberarcúvá reformálni, ilyen olyan okból mindig bukás lett a vége. Kétségtelen azonban hogy az 1956-os forradalom után a Kádár-rendszer hosszú évek munkájával próbálta konszolidálni a rendszert, a legvidámabb barakká alakítani Magyarországot. A sorozat dokumentarista képei a szocialista rendszer alulnézetét adják, a hétköznapok hol vicces, hol abszurd, hol semmitmondó jeleneteit látjuk a szürke tónusú képeken. Az *élhetetlen* szocializmus életképeinek minden jelentőség nélküli, kisszerű *abszurditását* húzza alá, emeli ki az alkotó a képek egyes elemeinek utólagos színezésével. A kiemelések végtelenül ironikusak, esetlegesek, hiszen a szürke tónusvilágban a színnek nagy jelentősége támad, figyelemfelkeltő, értelmezésre szoruló elem, Tímár azonban marginális dolgokat színez, egy fűcso-

mót, egy deszkapalánkot, egy inget, gumimatracot, úttörőnyakkendőt, bevásárlószatyrot. Az élet olyan kellékeit, amelyeket szinte észre sem veszünk, nem tűnnek fel hétköznapiságukban. A rendszer hatalmas ambícióit, gondolati építményét, és a megvalósult kisszerű, hazugsággal átítatott társadalmi berendezkedés kontrasztját erőteljesen, a viccig menően érzékelteti az a kép, amelyen a többméteres, gigantikus Marx-fej előtt éppen elsurran az NDK egyik csúcstechnikája, a láthatóan romos, lerobbant, ám zöldre színezett Trabant, amelynek, ahogy Esterházy Péter a korabeli használati utasítást idézi: „[...] útfekvése kitűnő, és gyorsulása kifogástalan. Ez azonban nem szabad, hogy könnyelműségre csábítson.”¹⁶ Tímár képen éppenséggel még az útfekvése is rossz az autónak. A sorozat által megmutatott szocialista élethez ellenpontként, az alkotó elkészítette a rendszerváltás utáni Magyarország hétköznapjainak, tereinek semmivel sem élhetőbb, sőt, lepusztultabb, szubjektív képét is *Kelet-európa* (2004–2007) című sorozatában, amely azonban nem lép túl a magyar dokumentarizmus ismerős konvencióin.



Tímár Péter: *Rock koncert*, Budapest, (*Élhető szocializmus*), 1980 © A művész hozzájárulásával

Tímár Péter: *Marx és Trabant*, Karl Marx Stadt, NDK, (*Élhető szocializmus*), 1980. © A művész hozzájárulásával



Tímár Péter: *A Farkasréti temető halottasháza*, Budapest, (Gyász), 1981. © A művész hozzájárulásával

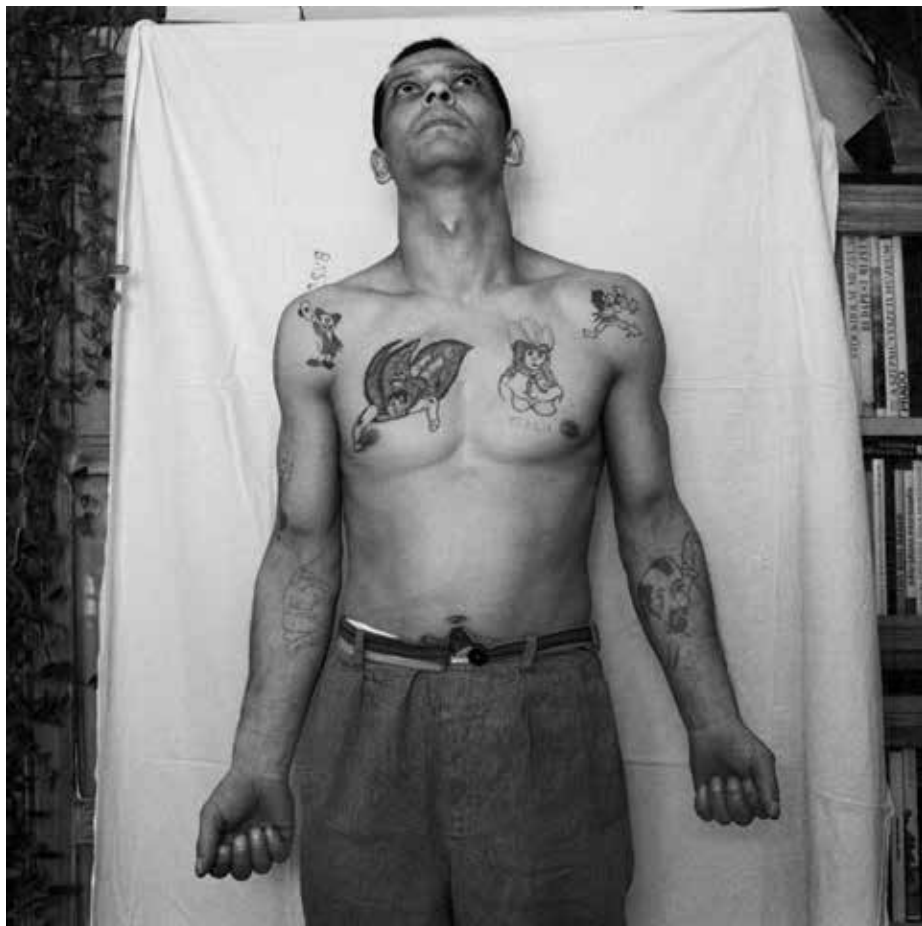
Tímár Péter: *Krematórium az Új Köztemetőben*, Budapest, (Gyász), 1981. © A művész hozzájárulásával

Dokumentarista fordulatának egyik legnagyobb, legjelentősebb műve a *Gyász* (1981–1983), amelynek indítékáról az alkotó a következőket írja: „A halál már nem természetes, a halott mára undorító lett. Mi sem kézenfekvőbb, mint kilökní a haldoklót a lakásból egy kórházba, elfekvőbe, rábízni egy ápolónőre, hogy az utolsó percekben legyen veled, rábízni a boncmesterre, hogy »tegye rendbe«, öltöztesse fel. Hovatovább persze már nem is tehetünk mást, a szabályok, törvények ezt az állapotot szentesítették. Milyen kalamajkát okozna, ha megjelenne a pesti utcán, a buszsávban (!) egy lépésben haladó halottaskocsi, mögötte tíz-tizenöt kisírt szemű, feketébe öltözött gyászolóval. Marad tehát a nagyüzemi technológia.”¹⁷ Tímár elmondása szerint a három év alatt elkészült sorozat teljes képanyaga mintegy 3000 fotóra tehető, és, hogy a halál mennyire nem természetes, annak legjobb bizonyossága, hogy a sorozatból a Fényes Adolf Teremben 1983. július 28-án megnyílt kiállítást az állami szervek még aznap bezáratták. Az anyag a halottak végző útjának – a hullaházról a krematóriumig és a temetőig tartó bolyongásának – rezzenéstelen tekintetű, kendőzetlen és tárgyilagos bemutatása. A sorozat erénye, hogy objektivitása, távolságtartása nem hideg részvétlenség, ugyanakkor elkerüli a leleplező szándék és a düh is, holott, amit látunk, az minden, csak nem az, amit a méltó

halálról, a méltó sírba kerülésről gondolunk. De Tímár nem is esztétizál, nem próbálja szépnek, de gyomorforogónak sem bemutatni azt a pokoli kört, amit egy halott végigjár. A képeken minden önmaga, a halottak haszontalan és csúnya tárgyak, akikkel pontosan így is bánnak, felboncolják, ide-oda pakolják, tologatják, dobálják őket, minden szánalom nélkül. Akik ezt teszik, élő emberek, melósok, akiknek ez a munkája, amiért valószínűleg éhbért kapnak, és olyan munkahelyen dolgoznak, ahol nincsenek meg a megfelelő feltételek a halottakkal való méltó bánásmódhoz. Minden csak tákolmány, koszlott, rozsdás, kopott, barkácsolt, mert hát semmire nem adnak pénzt, ha meg adnak felszerelést, azt valószínűleg ellopják, eladják maguk a munkások. A halálnak, a hullák körforgásának ez a hihetetlenül durva képe azonban valószínűleg sokkal többet, megrázóbbat mond az élet tétjéről, a halál súlyáról, mint egy olyan dokumentumsorozat, ahol a halottak tökéletesen életszerű sminkben, példaszerű öltözékben fekszenek változatosan kivitelezett, méregdrága koporsóikban. Mert egy fejlett nyugati vagy éppen amerikai társadalom temetkezési szokásai, vállalkozásai tökéletes professzionalizmussal tüntetik el a halál lényegét, rettenetét és *undorító* képét azzal, hogy mindent elkövetnek annak érdekében, hogy a halott úgy fekdjön koporsójában, *mintha még élne*.

Tímár Péter: *Prospektúra az ORFI-ban*, Budapest, (*Gyász*), 1982. © A művész hozzájárulásával





Tímár Péter: *K_723_20*. Szeged, Csillagbörtön, (Tetováltak), 1985. © A művész hozzájárulásával



Tímár Péter: *K_741_50*. Szeged, Csillagbörtön, (Tetováltak), 1985. © A művész hozzájárulásával

A *Tetovált elítéltek* (1985) a következő nagy projekt, amelynek eredményeképp majd 1800 fotó készült a szegedi, kalocsai, pálhalmi és váci börtönök majd minden tetovált lakójáról. Tímár hihetetlen szívóssággal és tudományos alaposággal fényképezte alanyait, célja alapvetően nem művészeti, hanem társadalmi volt: „[...] felállítottam egy tézist, és azt felkínáltam kutatási programként a Büntetés-végrehajtás Országos Parancsnoksága Nevelési Osztálya számára. A feltételezésem úgy szólt, hogy a magukra tetováltatott motívumok ezeknek az embereknek talán a legbensőbb (és egyébként gondosan leplezett) világába adnak betekintést. Ezeket a motívumokat kutatva, rendszerezve talán közelebb lehet kerülni az egyes emberek karakteréhez, ami egyben az ő nevelésüket, a társadalomba való visszakapcsolódásukat is segítheti. Elindult tehát egy kutatás, ami jó okot/ürügyet és egyben kiváló lehetőségeket teremtett számomra ezeknek a képeknek az elkészítéséhez.”¹⁸

Ahogy a *Gyász* esetében, úgy a *Tetovált elítéltek* esetében sem született nagyobb kiállítás vagy publikáció az anyagokról, azoknak csak töredékeit ismerjük, jelen sorozatból 18 kép található a *Photo_Book*ban, mindegyik a szegedi Csillag börtönben készült. A képek az elítéltekről a későbbi kutathatóság céljából egységes fehér háttér előtt készültek, ami láthatóan egy abrosz vagy lepedő, amit a börtönkönyvtárban installált az alkotó. Az installálás mikéntje beszédes és hozzájárul a képek jelentéséhez és befogadásához. Tímár nem törekedett absztrakcióra, azaz a teljes képmezőt, hátteret kitöltő makulátlan fehér háttérre, épp csak a modell mögé akasztotta a vásznat. Így adódhatnak olyan halk, bensőséges poénok, hogy a modellek mögötti polcon éppen művészeti könyvek vannak, jól olvashatóan például *A drezdai képtár*, vagy még ironikusabban, a Szilágyi Gábor és Kardos Sándor *Leletek – A magyar fotográfia történetéből*¹⁹ című könyve. A háttérhez tartozik még a baloldalon hosszan lelógó szobanövény is, illetve némely képeken látszik, hogy a vászon a polcon(?) könyvekkel van rögzítve, azaz könyvek tartják meg. Tímár ebben az anyagában is sikeresen kerüli el a patetikusság, elborzasztás, érzelmösség, esztétizálás, de a semmitmondás stb., csapdáit is. A modelljeivel láthatóan jó volt a kapcsolata, a képeken érdekes, többé-kevésbé nyitott embereket, és nem pózoló bűnözőket látunk, a fotózás hétköznapi, átlagos háttere is valamiképp az életszerűséget, hétköznapi-ságot hangsúlyozza, nem valamiféle moralizáló prekonceptiót a bűnről, a bűnözőről. De elkerüli a túlságosan hideg tudományos objektivitást is, modelljeit nem pusztán leírásra váró tárgyként, mintahordozó bőrdarabként kezeli. Az rímek szép játéka, hogy Tímár is lefotózta Urbán Tamás modelljét, Pillangót, akinek az életútját Urbán évekig kísérte a börtönben és börtönön kívül.²⁰

Tímár későbbi munkásságából egy sorozatot emelnék ki, részben területmi okokból, részben amiatt, mert azt gondolom, további sorozatait, képeit inkább tematikájuk köti össze, mintsem koncepciójuk, hiányzik belőlük az a fajta szisztematikus munka és átgondoltság, célratörés, továbbá művészi tét, ami az alkotó nagy projektjeit jellemzi. Aktokat, csendéleteket, panorámaképeket, és sok-sok absztrakt, épített vagy növényekkel benépesített teret látunk korrekt, jól konstruált kompozíciókban, de az adott képi műfajok, témák konvencionális perspektívájából és megformálási módjával. Az összefogottabb, egységesebb *Madártávlat* (1989) művészileg, jelentésstanilag kevésbé izgalmas, inkább alkalmazott topográfiai munkának tűnik, mintsem egy kreatív gondolat megvalósításának.



Tímár Péter: No_047, (Portrék emlékezetből) © A művész hozzájárulásával

A *Portrék emlékezetből* (2006–2017) képein kamaszportrékat látunk, semleges fehér háttér előtt, igen visszafogott fotografiai eszköztárral fotózva. A képek tárgyilagosak inkább, mintsem esztétizálók, viszont hatásukban van valami nyugtalanító, szédülésérzetet keltő, és ennek okát nehéz megmagyarázni. Mindegyik modell arcának rétegei mintha egy nagyon picit elcsúsztak, megcsavarodtak volna, mintha megbomlott volna arányrendszerük, szimmetriájuk, ami alapvetően térlátásunkat is befolyásolja. Enyhén 3D hatása van a képeknek, a ténylegesnél nagyobb mélysége az arcok örvénye, spirálja miatt. Látszólag teljesen tárgyilagos, referenciális portrékat látunk, amelyek azonban, összhatásukat tekintve mégsem *hasonlítanak* modelljükre, hiába tűnik úgy, hogy ez ugyanaz a szem,

száj, orr, haj, ruha. Tímár az egésznek a struktúráját *állította át* és manipulálta. Mintha valóban az emlékezet pontatlanságait, hibáit, szubjektivitását próbálná modellezni.

Tímár Péter figyelemreméltó és izgalmas életművét igen nehéz összefoglalni, tömören jellemezni, hiszen, ahogy látható, saját törvényekkel rendelkező, különálló, egymástól sokszor alapjaikban, a médiumhoz való hozzáállásban is különböző sorozatok alkotják. Megkockázatom azonban, hogy pályája első szakasza, nagy experimentális és dokumentarista sorozatai mindenképp a magyar fotótörténet nagy súlyú, inspiratív darabjai, és kiállításokon, továbbá albumokban való publikálásukra igen nagy szükség lenne, mert hatásukat csak így tudnák igazán kifejteni.



¹ <http://www.timarpeter.hu> Letöltve: 2020.07.02.

² Bár írásom során elemzem majd a sorozatokat, a főbb képeket közlöm, de nem mindegyiket, vagy csak említés szintjén, ezért a *Photo_Book*ban való jobb eligazodás kedvéért, az album sorrendjében álljon itt a sorozatok készülési éve, az alkotó szíves közlését megköszönve: *Élhető szocializmus* (1979–1984), *Szekvenciák* (1975–2017), *Hogyan használjuk a fényképet* (1978–2014), *Portrét emlékezetből* (2006–2017), *Testek és lelkek* (1984–2014), *Tetovált elítéltek* (1985), *Vegetáció* (2011–2017), *Terek* (2005–2015), *Város* (2005–2017), *Transzformáció* (2009–2017), *Keleteurópa* (2004–2007), *Madártávlat* (1989), *Csend. Élet.* (1991–2017), *Gyász* (1981–1983).

³ AKNAI Katalin: „Halász Károly – Fotómunkák 1971–79”, Halász Károly: *Privát adás/Fotómunkák 1971–79*, Vintage Galéria, Budapest, 2010, 3.

⁴ HAJAS Tibor: „Jegyzetek”, *Jelenlét*, 1989/1-2., Szógetető, 116.

⁵ BEKE László: „Fotó-látás az új magyar művészetben”. <http://www.c3.hu/collection/koncept/imagas/beke1.html> Letöltve: 2020.07.02.

⁶ Ahogy Székely Katalin megfogalmazza: „A festéssel és a szobrászattal ellentétben a fotó, a kísérleti film és a videó kevésbé volt kiszolgáltatva az ekkor kizárólag állami fenntartású és ellenőrzésű művészeti infrastruktúra kontrolljának, mivel a „grand art” műfajokkal szemben az új művészeti médiumok eleve nem kaptak jelentős szerepet a szocialista kultúrpolitikába.” Lásd: *A kettős beszéden innen és túl - Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Vince Kiadó, Budapest, 2018. 332.

⁷ *Expozíció – fotó/művészet*, Hatvany Lajos Múzeum, 1976. október 24. – 1977. január 31.

⁸ HAJAS Tibor: „A fotó, mint képzőművészeti médium”, *Jelenlét*, 1989/1-2., Szógetető, 115.

⁹ BEKE László: „Fotó/művészet”, <http://www.c3.hu/collection/koncept/imagas/expozicioszovmain.html> Letöltve: 2020.07.02.

¹⁰ *A kettős beszéden innen és túl - Művészet Magyarországon 1956–1980*, Szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Vince Kiadó, Budapest, 2018.

¹¹ SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgard tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*, Fotókultúra – Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2007.

¹² SÁNDOR Szilágyi: *Neo-avant-garde trends in Hungarian art photography, 1965–1984*, Transl. Christopher Claris, Art + Text Budapest, 2017.

¹³ „Monográfiánk a magyar fotóművészet formaujító törekvéseit hivatott bemutatni 1965-től 1990-ig. Az első kötet az 1965–1984 közötti neoavantgárd tendenciákat ismerteti, a következő – előkészületben lévő – pedig az 1980–1990 közötti posztmodern tendenciákat.” SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgard tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*, Fotókultúra – Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2007, 7.

¹⁴ *Törvénytelen avantgárd – Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit, Artpool-Balassi, Budapest, 2003. https://www.artpool.hu/books/pdf/torvenytelen_avantgard.pdf Letöltve 2020.07.02.

¹⁵ BÓDY Gábor: „Sor, ismétlés, jelentés”, *Fotóművészet*, 1977/4, 18–19.

¹⁶ ESTERHÁZY Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest, 1980, 400.

¹⁷ *Egy betiltott fotókiállítás képei - Tímár Péter: Gyász, 1980–1983*, https://maimanohaz.blog.hu/2016/09/18/egy_betiltott_fotokiallitas_kepei_timar_peter_gyasz_1980-1983 letöltve: 2020.07.02.

¹⁸ *Tímár Péter portréi a Csillagbörtön tetovált lakóiról* (1985–86), https://maimanohaz.blog.hu/2015/12/08/timar_peter_portrei_a_csillagborton_tetovalt_lakoirol_1985 Letöltve 2020.07.02.

¹⁹ *Leletek – A magyar fotográfia történetéből*, vál. SZILÁGYI Gábor, KARDOS Sándor, Képzőművészeti, Budapest, 1983.

²⁰ CSEKA György: „Vad táj (Urbán Tamás: Felesleges Pillangó)”, *Fotóművészet*, 2020/1, 4–20.

Világvége vagy újjászületés?

A fotográfia útjai Japánban a kilencvenes években



Nabuyoshi Araki: *Grand Diary of a Photo Maniac*, 1996
© Nabuyoshi Araki. Courtesy of Taka Ishii Gallery



Nabuyoshi Araki: *Tokyo Novelle*, 1995
© Nabuyoshi Araki. Courtesy of Taka Ishii Gallery

Az *1Q84* című Murakami regényben van egy mondat, így hangzik: "A világ langyos tejbegríz, nem lehet megmarcolni."¹ Vonatkoztassunk most el a mondat kontextusától és relevanciájától, csak gondolkozzunk el a szóhasználaton. A japán mindennapokat kevésbé ismerő olvasónak nyilván nem tűnik fel, hogy a nevezett, Magyarországon a gyerekek körében nagyon népszerű étel nemhogy Japánban, de már nyugat Európában sem ismert. A rizstermelő szigetországban a gríz ismeretlen fogalom, tejet pedig leginkább a kávéhoz isznak, azt is a nyugati szokások követése végett. Látom, hogy a regény magyar kiadását angolból fordították, ez érződik is, különösen ilyen szófordulatok esetében. Japán értelmiségi barátaimat egyébként, ha arról kérdezem, örülnek-e a nyugaton oly ismert helyi szerző sikerének, húzogatják a vállukat. Azt mondják Murakami nem a japánoknak ír, hanem a világnak, ezért tele van olyan helyzetekkel, amelyek egyszerűen idegenek egy helyi ember életétől, lehetetlen szituációk. Ezzel persze közelebb kerül hozzánk, de a példa jól szemlélteti a kérdést, hogy mennyiben érthető egy kelet-ázsiai mű, legyen az festmény, fotó vagy film, a nyugati vallás és kultúrtörténeten nevelkedett, a kelet-ázsiai életet kevésbé ismerők számára. Ez egy mai, releváns dilemma, amikor a kulturális centrumok átrendeződnek, és az ázsiai művé-

szet egyre inkább helyet követel magának a világ múzeumaiban és művészeti vásárjain.

Nyilván én is hiszek benne, hogy a művészetnek van egy egyetemes olvasata, egy olyan rétege, ami a nagybetűs „Humanizmusra” hivatkozva mindenhol érvényessé válik. Ha már Japánról van szó, legutóbb ilyen volt a Koreeda Hirokazu² rendezte *Bolti tolvajok* című megrendítő film egy szinte nincstelen tokiói családról. Ha pedig egy olyan műfajról van szó, mint a fotográfia, akkor persze el kell, hogy gondolkodjunk azon, hogy mi az, ami a kép készítésében helyspecifikus, és mi az, ami a művet a világ fotótörténetével összevethetővé teszi. Japánról szokták mondani, hogy mivel a sintó-buddhista értékrend viszonylag érintetlen tudott maradni a 19., 20. század modernizációs folyamatai alatt, a mai társadalomban olyan struktúrák és viszonyok vannak, amelyek alapjaiban sugallnak egy más felfogást a fotókon felsejlő emberi viszonyokról, ami már önmagában érdekes lehet a világ bármely pontján.

Mégis, amikor a *Fotóművészet* szerkesztősége felkért, hogy írjak egy cikket a japán fotó egy általam választott korszakáról, rögtön tudtam, hogy a kilencvenes évek fotográfiájára fogok fókuszálni. Ennek több oka is van. A szigetország történetében ez az évtized egy fordulatos

korszak volt, ami messzemenően kihatott a művészeti víziók alakulására: ez az úgynevezett „buborékgazdaság” végének kora, amikor a háború óta egyenesen felívelő termelés és az amerikai autó, elektronikai és számítógéppiacon való eladások visszaestek. Hirohito császár 1989-es halálával lezárult egy ambivalens időszak (Sóva 1926–1989), amelyet egyfelől a 30 évekbeli fasizálódás, másfelől a kapituláció után az amerikai katonai megszállás, majd a gazdasági fellendülés jellemzett. Az ezt követő Heisei korszak (1989–2019) első évtizedében a gazdaság megfeneklett, a defláció következtében a bankok nem tudták finanszírozni a beruházásokat, a gyermekvállalási kedv csökkent, ami a lakosság előre-gedési tendenciájához vezetett. Ez a társadalomban egy addig ismeretlen, negatív érzést keltett, aminek következtében általánossá vált a „hanyatlás” érzete, a tudat, hogy a vezető pozícióban lévő Japán fénykora lezárulhat, elmúlhat, ami Kína felemelkedésével be is következett.³ Mindezek ellenére, a kilencvenes évek egy új generáció megjelenését is hozta. Az akkori fiatalok nem a hanyatlást, hanem a változást élték meg ezekben az években. A nyolcvanas évek pop-kulturális trendjei a digitális korszak beköszöntével szabadabbá váltak, a legkülönbözőbb zenei és öltözködési stílusok fértek meg egymás mellett. Az akkor híressé vált tokiói és oszakai *street-fashion* a legkülönbözőbb elemekből építkezett, és olyan inspiratív magazinban manifesztálódott, mint a *Fruits*.⁴ A fiatal fotóművészek az évtized közepétől már próbálgatták a digitális fotográfia előnyeit, használhatóságát és helyét a napi fényképezésben. A fotónagyítás egyébként ebben az évtizedben még analóg formátumú: a különböző filmgyártók a népszerűsítés érdekében a nagyítás költségeit a kisfilm árába integrálták. Az akkor megjelenő szelfi automatáknak⁵ pedig külön termeket kellett nyitni, ahol kis matricakészlet formában nyomtathatták ki a fiatalok a magukról készített felvételeket.

Ha a művészetről és azon belül a fotográfiáról van szó, a korszakot mindenképpen egy szemléletváltás évtizedének kell neveznünk. A nyolcvanas évek művészetében a különböző képző és fotóművészeti irányzatok igyekeztek az európai trendekkel felvenni a versenyt a konceptuális és expresszív tendenciák követésével, amelyek során a fotóban a tiszta esztétikai megnyilvánulások keveredtek képzőművészeti, manipulatív technikákkal. A *Tokyo Metropolitan Museum of Photography* tárlata 1990-ben a *Kortárs japán fotográfia – 12 nézőpont* címen foglalta össze a fotográfiai *status quot*, három szekcióra osztva a kiállításon szereplőket.⁶ „A Közvetített világ [*The World Transferred*]” a többnyire ember nélküli környezet dokumentálására fókuszált, „Az átalakított világ [*The World Transformed*]” szintén alakok nélküli szekciójában olyan képeket láthatunk, amelyek a környezet ember általi átalakítását mutatták. A harmadik szekció, „A konstruált világ [*The World Constructed*]” olyan makettyszerű, szürrealisztikus módszerek alkotóit mutatta be, akik egyéni hangvételben alkották montázs jellegű képeiket. Ennek a nyolcvanas éveket lezáró, a kilencvenes éveket megnyitó összefoglaló kiállításnak a szemlélete azért volt meghatározó, mert az alkotások szinte egyöntetű „dehumanizáltságát”, valamint a fotográfia dokumentarizmustól való elfordulását mutatta. Ez a fordulat nem véletlen: a korábbi avantgárd és neoavantgárd irányzatok elveit továbbgondoló fotószemlélet helyett a tiszta esztétikai állásfoglalást hangsúlyozta, kimértséggel, a nagyformátum használatával állította, hogy a világ festői, így emberek nélkül csak észre kell vennünk benne a részleteket. Ez a felfogásmód, mint a fotográfia újszerű megközelítése húzódozott át a kilencvenes évekre és az évtized szemléletmódjának egyik súlypontját jelentette. Jelen cikkben két alkotó – Shibata Toshio és Hatakeyama Naoya – munkáival illusztráljuk ezt az ember nélküli világot:

Nabuyoshi Araki: *PHOTO MANIAC'S DIARY*, 1991
© Nabuyoshi Araki.
Courtesy of Taka Ishii Gallery





Toshio Shibata: #1905 *Gibson Dam*, Lewis and Clark County, MT, USA, 1996, gelatin silver print © Toshio Shibata, Courtesy by IBASHO Gallery

Shibata Toshio (1949) festői tanulmányok után Európában tanult, ami miatt jellemző módon nem tartja magát „japán” fotográfusnak. Bár a szigetországban a művészek között nagyon gyakori ez az univerzális álláspont, Shibata mégis azok közé tartozik, aki valami olyan karakterjegyet fedezett fel a szigetországban és tett művészetének központi elemévé, ami a világ más részén élőknél nem tűnik fel. Mert az, aki vonatozott már Japánban, észrevehette, hogy bárhol járjon, a természet meredek, földcsuszamlással veszélyeztetett lejtőit geometrikusan, nagy műgonddal szerkesztett betonszerkezetekkel védik és borítják be. Ezek mint monumentális, helyspecifikus szobrok az építőipar kihívásai, amelyek éles kontrasztot mutatnak azzal a természeti környezettel, amelyben el-

helyezkednek. Ezeken semmilyen törekvést nem látunk arra, hogy az építmények beolvadnának a környezetbe vagy legkevésbé arra, hogy utánoznák a természeti formákat, a védőrendszerek a mérnöki kivitelről és a precizitásról szólnak. Mint szimbólumok Shibata fotóin azt az érzetet keltik, mintha az ember úrrá lehetne a természet erőin, irányítani tudná őket, kordában tartani, mintha saját képességeivel tudna rendet teremteni a káoszon. Shibata egyébként 1983-óta foglalkozik tájképfotóval, a *Japán lényege* [*Quintessence of Japan*] című, nagy formátumú fekete fehér tájképeinek egyik témájává téve a támfalakat. Az eget mellőzi a fotográfiáról kompozíciós felületté alakítva így a fényképet, ami méltán hasonlítható az absztrakt festészethez.



Toshio Shibata: **#2193 Coolidge Dam**, San Carlos, AZ, USA, 1997, gelatin silver print © Toshio Shibata, Courtesy by IBASHO Gallery

Toshio Shibata: **#2145 Bartlett Dam**, Maricopa County, AZ, USA, 1997, gelatin silver print © Toshio Shibata, Courtesy by IBASHO Gallery

Toshio Shibata: **#3711 Minakawa Town**, Gunma Prefecture, 2005, gelatin silver print © Toshio Shibata, Courtesy by IBASHO Gallery

Hatakeyama Naoya (1958) képei is az ember természetátalakító munkájáról szólnak. Színesben alkot, témái szélesebb körben érintik az ipari és az épített környezetet. A nyolcvanas évek végén mészkőbányák tájképeit fényképezte világszerte, ezek a képei tették ismertté. Ebből fejlődött tovább és alkotta meg technikai értelemben zavarba ejtő *Robbanás [Blast]* című sorozatát, amely a robbantás pillanatait örökíti meg a bányákban olyan veszélyes közelség érzetét keltve, ami feledteti velünk a tényt, hogy bizonyára nagyméretű teleobjektívekkel dolgozik. A képek szűkös színvilága és a rövid záridő révén egy kimerevített pillanatot látunk, egy szemmel felfoghatatlan valóságot, mert, ha ebből a közelségből látnánk, a néző bizonyára éltét vesztené. Ez a megsemmisülés-esztétika Hatakeyama munkáiban a robbantásos sorozatban teljesedett ki, de a kilencvenes években készített más munkái, mint a japán nagyvárosi házak mögött húzódó csatornák képei, vagy az elhagyott, és funkcióval ellátott (parkoló, lakópark) stadionokról készült felvételei, ha nem is olyan szigorúan, mint Shibatánál, de követték az ember alakította urbánus és ipari látképek témáját.

A kilencvenes évek japán fotográfiájában az idősebb művész-generáció szemléletmódjában a kortárs ipari, urbánus és természeti környezet esztétikájának mint a jelen lenyomatának a bemutatása általános volt.⁷ A bevezetőben említett „hanyatlás” érzetéhez hozzájárultak természeti katasztrófák is, mint az 1995-ös kóbei földrengés, amely a valaha legnagyobb károkat okozó természeti katasztrófa volt Japánban a 2011-es fukusimai katasztrófa előtt – képei az egész világon egy lerombolt civilizáció víziójaként jelentek meg. Japán gazdasági visszaesését sokan egy olyan folyamatnak látták, amely kétségbe vonta a fejlődésbe vetett hitet, azt az illúziót, hogy a magas életszínvonal, a jóléti intézkedések kizárólag a kitartó munka eredményei. A válság az élet sok területét elérte: a karriermodellek kétségessé váltak, ezért a fiatalok a szüleiktől eltérő életpályákban és értékrendben gondolkodtak, de a hierarchikus munkaszervezés hatékonysága is bizonytalanná vált a termelés és az eladások visszaesésével. A negatív érzetek az évtized végéig megmaradtak, a problémákra hathatós megoldás nem volt, ami változott, az inkább a társadalmi elfogadása annak, hogy egy új, kevésbé sikeres korszak kezdődik.

Mindennek a leírása azért fontos, hogy megértsük, a kilencvenes években induló új fotósgeneráció miért fordult szembe a pesszimista nézetekkel, és az új pop-kultúra szemléletét átvéve szabadabb keretek között képzelte el a műfajt. Egy sokkal kötetlenebb, nem a fegyelemre és a kitartó, következetes munkára épülő, kísérletező időszak kezdődött, amikor a fiatal fotóművészek, a korábbi időszak emberidegen szemléletét ellensúlyozandó, épp a színes, mondhatnánk posztmodern generáció stílusszabad szemléletét tették át a művészetbe. Nem véletlenül az inspirációt számukra a hetvenes évek nagy utca-dokumentátorai, Moriyama Daido és Nobuyoshi Araki adták, akik a fényképezésben nem ismerték el az előre meghatározott témakövetést, hanem akár tabuként kezelt motívumok, aktusok fényképezését is professzionális szintre vitték. Araki naplószerű fényképezési gyakorlata a valóságot az én tükréként kezelte, de aktképei is sok vitát váltottak ki azáltal, hogy az akkori cenzúrát megkerülve a művészet indokával mutatták meg a test szörzetét. Az új szemléletet képviselő fiatalok közül az alábbiakban Homma Takashi és Nagashima Yurie kilencvenes évekbeli munkáival magyarázzuk tovább ezt a változást előidéző folyamatot.



Naoya Hatakeyama: *Blast*, #2611, 1996, C-print
© Naoya Hatakeyama/ Courtesy SAGE Paris

Naoya Hatakeyama: *Blast*, #3311, 1997, C-print
© Naoya Hatakeyama/ Courtesy SAGE Paris



Naoya Hatakeyama: *Blast*, #5416, 1998, C-print ©
Naoya Hatakeyama/ Courtesy SAGE Paris

Naoya Hatakeyama: *Blast*, #5707, 1998, C-print ©
Naoya Hatakeyama/ Courtesy SAGE Paris

Naoya Hatakeyama: *Blast*, #8320, 1999, C-print ©
Naoya Hatakeyama/ Courtesy SAGE Paris



Amikor **Homma Takashitól** (1962) kértem egy találkozót 1998 körül, egy metrómegállóban várt rám. Szőke, festett haja is megdöbbenett, úgy nézett ki akkoriban, mint egy alternatív rockzenész. Elkísért az irodájába, ahol az ajtóban mindjárt egy asszisztenssel találkoztam, majd, míg beszélgettünk, különböző fiatal segédek vonultak át az egyik szobából a másikba, felülírva bennem azt a képet, amit egy ifjú, pályakezdő fényképésről gondoltam. Rákérdeztem mit gondolt akkor – nem is könnyű már felidézni mennyire kezdetleges volt a technika azokban az években – a digitális kép lehetőségeiről, melyet a legnagyobb szabadsággal kezelte: vázlatokra használta a középformátumú és a kisfilmes kamerái mellett. Ő is vallotta Araki szemléletét a fotóművészet irodalmi karakteréről: a nyolcvanas évek galériákért és kiállítási lehetőségekért küzdő fotósaihoz képest számára a magazinokban közölhető fotósorozatok már akkor prioritást jelentettek, mert azok példányszámával sokkal nagyobb ismertségre lehetett szert tenni. Homma és a többi fiatal fotós egy más közönséget, a saját generációját akarta megszólítani, és

nem a hierarchia legalján keresgélni a pozíciójukat. Tisztelték az idősebb alkotókat, de nem tőlük akarták elhódítani a lehetőségeket, hanem új fórumokat kerestek. Másként képzeltek el a fotókönyvet is, egy sokkal színesebb, sokoldalúbb – és konkrétan – napfényesebb világot ábrázoltak benne, ami, valljuk be, előbbre mutatónak bizonyult abban a légkörben, mint a világ végét érzékeltető, kézműves technikákkal kivitelezett nagytások. Homma nagyszerű könyve, a *Suburbia*⁸ sorozatai után, ahol a popkultúra szereplőit és helyszíneit jeleníti meg, Tokió külvárosai felé fordult, és bár ő is kevés embert fényképezett, de ha igen, azok következetesen a fiatal generáció tagjai voltak. A *McDonalds*, a *Denny's* és más helyszínek, amelyek egy felnövő generáció számára meghatározó közösségi terek a mai napig, az ő fényképein szimbolikus értelmet nyertek. Fiatalok iránti orientációja saját gyermeke megszületésével csak fokozódott, és egy külön sorozatot szentelt a 3-5 éves korosztálynak, megkísérelve a lehetetlent, hogy összekapcsolja a magány és a melankólia fogalmait a szüleikre várakozó gyerekek képeivel.

Takashi Homma: *Shinurayasu*, Chiba, 1995-1998 © Takashi Homma, Courtesy by TARO NASU Gallery





Takashi Homma: *Urayasu Marina East 21*, Chiba, 1995-1998
© Takashi Homma, Courtesy by TARO NASU Gallery



Takashi Homma: *Makuhari Bay Town*, Kanagawa,
1995-1998 © Takashi Homma, Courtesy
by TARO NASU Gallery

Takashi Homma: *Boy-1*, Keio Tama Center, Tokyo,
1995-1998 © Takashi Homma, Courtesy
by TARO NASU Gallery

Takashi Homma: *Nagamine District*, Tama New
Town, Tokyo, 1995-1998 © Takashi Homma,
Courtesy by TARO NASU Gallery





Yurie Nagashima: *Mark Galucci #3*, 1997, Photography, Photographic emulsions on skateboard © Yurie Nagashima. Courtesy by Maho Kubota Gallery

Yurie Nagashima (1973) egyike az első női fotográfusoknak, akik a kilencvenes években *gender* pozícióból kritizálták Japán konzervatív társadalmi beállítottságát a fotográfián keresztül. A feminizmus hatására provokatív önarcképeivel és saját életének dokumentálásával Nagashima azt a kérdést feszegette, hogy a nők megítélése megváltoztatható-e Japánban. A hagyományos szerepek ellenében, mint az otthont-eremtő feleség vagy az anyaság, ő az individualizmust vallotta, ami az önkifejezés teljes szabadságával járt. Első díjat nyert sorozata 1993-ban készült, a családi körben mindennapi együttléteket mutató önarcképek sora, ahol minden családtagot zavartalanul, meztelesen láthatunk. Yurie rövidere nyírt haja is mutatja társadalmi ellenérzéseit, de célja a család lemeztelenítésével a szexuális utalások semlegesítése volt. Yurie interjúiban a női megkülönböztetés japán szokásairól beszél,⁹ de művészetének erejét, illetve hatását az őt követő női fotográfusok¹⁰ (Hiromix, Kawauchi Rinko stb.) munkásságának is köszönheti. Ahogy nyilatkozza, a japán társadalom az elmúlt években a nők megítélésének területén sokkal lassabban változik, mint a nyugati világban, ezért van még mit elérni a fotográfia eszközeivel. Kilencvenes évekbeli munkássága a pop-kultúrát egy változtatási lehetőségnek megélt művész-értelmiségi önarcképe, ami azért provokál beállításaival és szemléletmódjával, hogy felszabadítsa képeinek nézőit egy szabadabb társadalmi mozgástér megélésére. Gördeszkalapokra nyomtatott munkái is ezt az elkötelezettséget mutatják, a fotónagyítást mint műalkotást viszonylagosnak tekintik – inkább a képi információt hangsúlyozzák.

A japán fotográfia kilencvenes évekbeli története, és kultúrtörténeti háttere ma, 2020-ban újra aktualitást nyer. Akkor a szigetország egy olyan változás korszakát élte, ami a művészetben különböző reakciókat váltott ki, a művészi pozíciók egy stabilnak hitt értékrend szétesését érzékeltették. Ma, a technológia alapú megfigyeltség, a vírusveszélyeztetettség, és a geopolitikai térkép átrendeződésének korszakában a nyugati ember is megéli, hogy egy olyan fejlődési irányba halad a világ, amelynek végpontját nem ismeri. Az ebből fakadó bizonytalanság a művészeti kifejezés inspiratív formáit hozhatja: ennek az útnak a megtalálásában fontos szerepet játszhatnak a történeti példák, amelyek között japán kilencvenes évekbeli művészete kiemelkedően izgalmas terület lehet.



Yurie Nagashima: **Original #2**, 1997, Photography, Photographic emulsions on skateboard © Yurie Nagashima. Courtesy by Maho Kubota Gallery

¹ MURAKAMI Haruki: *1Q84*, Geopen könyvkiadó, 2016, 29., Fordította Erdős György, 2010.

² A japán nevek átírásánál a Hepburn féle átírást, és nem a fonetikus magyar írásmódot használom a nemzetközi irodalomban való visszakereshetőség okán. A szövegben a japán rend szerint a családneveket írjuk első helyen, amit a keresztnév követ.

³ A megváltozott társadalmi körülményeket a korszakban rendezett összefoglaló kiállítások mind említik. Például: TARO Amano: „Some issues of Circumstance – Focusing on the 1990’s”, *Japan Art after 1945: Scream Against the Sky*, Yokohama Museum of Art, 1994, 26–29.

⁴ A Shoichi Aoiiki fényképész által alapított utca-divatlap (1997-től) egy meghatározott nézőpontból mutatta a köztereken taláломra fényképezett fiatalokat: lehetőleg frontális beállításban, derékmagasságból exponálva.

⁵ „Purikura” az angol „print club”-szó módosulásából. Az első ilyen automatákat játéktermekben nyitották 1995-ben, hogy fiatal lányok önarcképzés céljából kielégítsék. A SEGA fejlesztette gépek animált hátteret és a képre rajzolás lehetőségeit nyújtották a felhasználóknak.

A kisméretű matrica formátum ajándékozhatóvá tette a fotókat, ezért nagyon sikeres tette a „purikurát”. A „purikura” a kilencvenes évek slágerszolgáltatása a fiatalok körében, az önreprezentáció forradalmi megújítója, a szelfi előfutára.

⁶ *Japanese Contemporary Photography, Twelve Viewpoints*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1990, melynek tanulmányai is forrásai e cikknek:

Yokoe FUKIMORI: „Japanese Contemporary Photography – Twelve Viewpoints”, 12–13., Lizawa KOHTARO: „Post-»A Pictorial Flora« Images of the World”, 17-19.

⁷ A hazai közönség a kilencvenes évek japán fotográfiájával a Múcsarnokban ismerkedhetett meg a *Liquid Cristal Futures* kiállításon 1997-ben. A kiállítást, a Fruitmarket Gallery (Edinburgh) rendezte, a katalógus szövegei között találjuk Yuko Hasegawa szövegét, amely több támpontot is adott ehhez a cikkhez: „Pleasure in Nothingness, Japanese Photography: 1980’s to the present”, *Liquid Cristal Futures, Contemporary Japanese Photography*, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 1994, 15-19. A dehumanizált szemléletre ezen a kiállításon több példát is láthattunk, mint: Matsue Taiji, Satoh Tokihiro, Miyamaoto Ryujii, Yoshida Tomohiko és mások mellett Hatakeyama Naoya és Shibata Toshio munkái is szerepeltek a kiállításon, de a magyar közönség számára a bemutatott Araki képek voltak a leginkább vitát indítóak.

⁸ Takashi HOMMA: *Suburbia*, Korinsha Press, 1998. A könyv szöveg nélküli, kifutó képeit gyermekkönyvek vastag kartonjára nyomtatták, hogy a dupla oldalak teljesen kinyíljanak és egy törés nélküli kép élményét nyújtsák.

⁹ Lásd erről Jörg Colberg interjút a *Conscientious Photography* Magazinban. https://medium.com/@TokyoArtBeat_EN/yurie-nagashimas-and-a-pinch-of-irony-with-a-hint-of-love-34cf1f476041 (letöltés dátuma: 2020.07.02)

¹⁰ *Onna no ko Shashin [Női fotográfia]* volt az elnevezése a kilencvenes évek társadalomkritikus fiatal női fényképészeinek Japánban, aminek egyik mozgatója a férfiak uralta fotóstársadalom hegemoniájának lazítása volt.



Yurie Nagashima: *Self-portrait (Brother #29)*, 1993, gelatin silver print © Yurie Nagashima. Courtesy by Maho Kubota Gallery

Yurie Nagashima: *Self-portrait (Mother #24)*, 1993, gelatin silver print © Yurie Nagashima. Courtesy by Maho Kubota Gallery



Yurie Nagashima: *Self-portrait (Father #7)*, 1993, gelatin silver print
© Yurie Nagashima. Courtesy by Maho Kubota Gallery

Yurie Nagashima: *Self-portrait (Mother #36)*, 1993, gelatin silver print
© Yurie Nagashima. Courtesy by Maho Kubota Gallery

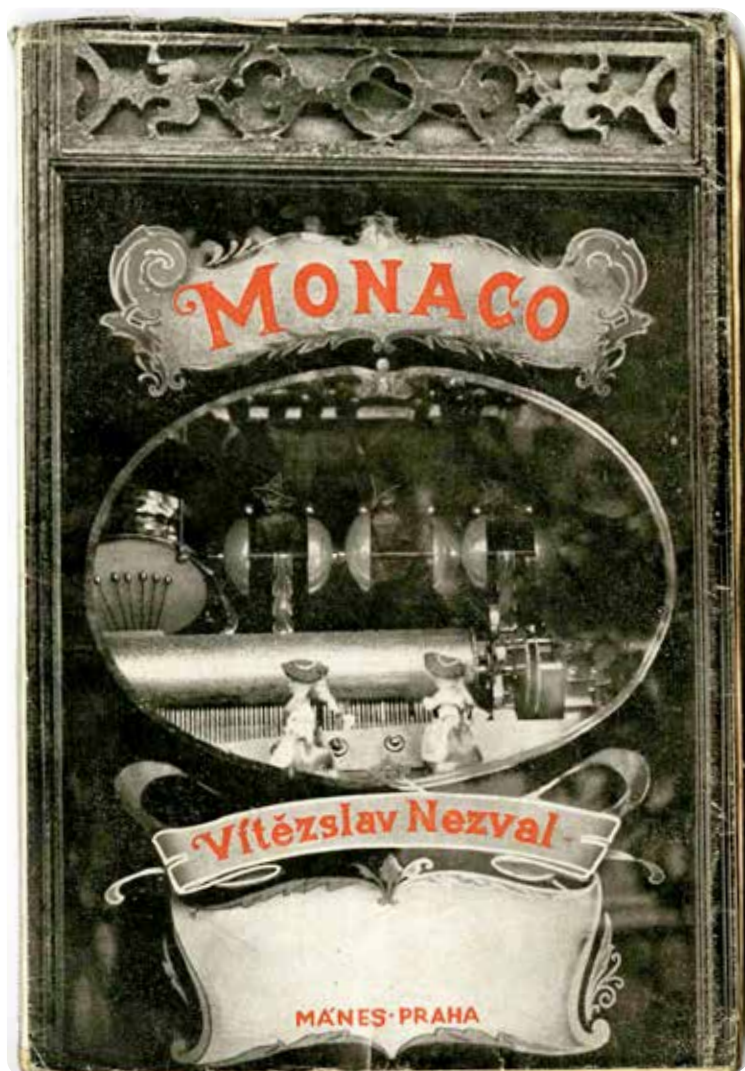
Yurie Nagashima: *Self-portrait (Father #13)*, 1993, gelatin silver print © Yurie Nagashima. Courtesy by Maho Kubota Gallery



ŠTĚPÁNKA BIELESZOVÁ

Az Olmützi Művészeti Múzeum fotográfiai gyűjteménye

Jindřich Štyrský (1899–1942)



CSEH FESTŐ, FOTOGRÁFUS,
GRAFIKUS KÉSŐBB
DÍSZLETTERVEZŐ,
KÖNYVKIADÓ, IRODALMÁR,
KÖLTŐ ÉS A MŰVÉSZETBEN
MEGJELENŐ EROTIKA
TÖRETLEN NÉPSZERŰSÍTŐJE.
SOKOLDALÚ ÉS EGYEDI
LÁTÁSMÓDJA A KÉT HÁBORÚ
KÖZÖTTI EURÓPAI AVANTGÁRD
ISMERT KÉPVISELŐJÉVÉ
AVATTA. KITERJEDT
ÉRDEKLŐDÉSE LELKESEDÉSSEL
ÉS TEHETSÉGGEL PÁROSULT,
ÍGY MÁIG A HUSZADIK
SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK
LEGÉRDEKESEBB CSEH
MŰVÉSZEI KÖZÖTT TARTJÁK
SZÁMON.

Jindřich Štyrský tanár családból származott. Születése örömteli esemény volt 39 éves édesapja és 41 éves édesanyja számára. A családdal élt anyja első házasságából született lánya, Marie is, akihez szorosán kötődött. Marie 1905-ben meghalt, ám, mint szimbolikus nőalak később megjelenik Štyrský munkáiban. Vítězslav Nezval (1900–1958) *Emília álomában érkezik* [*Emilie přichází ke mně ve snu*] című versciklusához¹ készített erotikus illusztrációin megjelenő alak is kötődik Marie személyéhez. Jindřich Štyrský számos művészeti területen alkotott. A festészetben, élettársával, a Toyen néven ismert festővé vált Maria Čermínovával (1902–1980) új művészeti irány, az *artificializmus*² létrehozásán fáradozott. Štyrský forradalmian új képversek szerzője és számos költészeti gyűjteményt illetve prózakönyvet illusztrált nemcsak rajzaival, de eredeti kollázsaival is. Erotikus képei, fotókollázsai a két háború közötti időszak kultúráját gazdagították.³

Ugyancsak jelentős a szürrealista fotóművészetben betöltött szerepe. Štyrský 1920-ban kezdett fotókkal foglalkozni és kezdetben más alkotók fotóit, képeinek reprodukcióit használta forrásként; könyvborítókhoz, kollázsokhoz és képversekhez.⁴ Munkásságában a fotográfia fokozatosan vált meghatározóvá és külön fejlődött egyrészt vizuális eszközként, másrészt, mint tartalmi-inspirációs közeg. Első ízben 1935-ben állította ki fotóit a *Csehszlovák szürrealisták csoportja* prágai tárlatán. A szürrealizmus, mely elsőként az irodalomban, a költészetben majd később a képzőművészetben jelent meg, a korabeli Csehszlovákiában népszerű művészeti irányzat volt, és ez a tendencia a mai napig töretlen. A szürrealizmus hazai elfogadtatása azoknak a cseh művészeknek köszönhető, akiket a háború előtti, nemzetközi, európai avantgárdhoz fűzött kitartó és ösztönző kapcsolat. A szürrealizmus legjelentősebb külföldi alkotóit, mint Hans Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Giorgio de Chirico, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Wolfgang Paalen, Antonio Savinio, Yves Tanguy egy kulcsfontosságú, *Poesie 32* című tárlaton Prágában már 1932-ben bemutatták. Vítězslav Nezval két évvel később megalakította a Csehszlovák Szürrealisták Csoportja [Skupina surrealistů v ČSR] nevű avantgárd kört, amely a harmincas években élénken követte a külföldi művészek munkásságát.⁵ Csehszlovákiában, 1935-ben éppen a cseh szürrealisták felkérésére tartott előadást a *Szürrealizmus első kiállításának* (1924) francia szer-

zője, André Breton (1896–1966), a költő Paul Éluard (1895–1952) és a festő Josef Šíma (1891–1971) kíséretében.⁶ A korábban említett Csehszlovák Szürrealisták Csoportjának első kiállítására ugyanebben az évben került sor. Itt Štyrský két képciklusa kapott helyet. A *Férfi szemellenzőben* [*Muž s klapkami na očích*] és a *Békaember* [*Žabí muž*] című sorozata. A két sorozat összesen 73 fotográfiát tartalmazott. A második világháború vége előtt, 1941-ben szamizdat kiadásban jelent meg válogatás ezekből a sorozatokból *A tük manapság* [*Na jehlách těchto dní*] címmel, Jindřich Heisler (1914–1953) verseinek kíséretében. Hivatalos nyomtatásba csak később, 1945-ben került, azonban néhány kritikus – például Antonín Dufek – szerint a cseh fényképezés történetében ez a kiadvány a legelső, amely fotósorozattal módszertani és tematikus formában foglalkozott.⁷ A fotósorozat egyes elemeinek címe sajnos nem maradt fent, de Štyrský szóbeli közlése szerint azok kiegészítették és értelmezték a képeket. Feltételezhetően egyes címeken a költő, Vítězslav Nezval (1900–1958) együtt dolgozhatott.⁸ Štyrský felvételei első látásra rokonságot mutatnak Eugène Atget (1857–1927) francia fotográfus munkáival, amelyeket kortárs művészek sora, többek közt Man Ray (1890–1976) vagy Berenice Abbott (1898–1991) is csodált. Munkái nemcsak a huszadik századi avantgárd illetve a szürrealista fényképezés örökségéhez, jelentőségének értékeléséhez járultak hozzá. Fotói bekerültek a 1929-es stuttgarti *Film und Foto* nemzetközi kiállításba is, ahol elismert fotósok számos szürrealista munkáját – egyebek mellett a cseh avantgárd képviselőinek munkáit is – először láthatták. Štyrský és Atget munkásságát összekapcsolja a téma felkutatásának és rögzítésének a módszere. A Marcel Duchamp által leírt *ready-made* szellemében véletlenszerűen leltek rá és izolálták a szokatlan témákat, amelyeket irreális és fantasztikus környezetben kontextualizáltak. Tartalmilag mindkét alkotó azonos forrásból dolgozott, alapvető különbség van azonban az alkotásaik vizuális komponálásában és érzelmi színezetében. A környező világ rejtett tartalmának vagy szerkezetének megragadása érdekében Štyrský Atget költői látomását a kegyetlen és ironikus valóság felmutatásával helyettesíti. Breton példáját követve szürreális és fantasztikus képet keres és talál is a hétköznapi valóságban. Ekkorra datált felvételein temetkezési jelenetek, bolhapiacok, vidámparkok dominálnak.

Jindřich Štyrský: *Monaco*, 1934, borítókollázs, papír, 190x130 mm © Az Olmützi Művészeti Múzeum (Muzeum umění Olomouc) hozzájárulásával



Jindřich Štyrský: *Cím nélkül*, 1934 / 1990, ezüst zselatinos nagyítás, 300x288 mm
© Az Olmützi Művészeti Múzeum (Museum of Applied Arts Olomouc) hozzájárulásával



Jindřich Štyrský: *Cím nélkül*, 1934-1935 / 1990, ezüst zselatinos nagyítás, 300x296 mm
© Az Olmützi Művészeti Múzeum (Museum of Applied Arts Olomouc) hozzájárulásával

Jindřich Štyrský: **Férfi szemellenzében sorozatból**, 1934 / 1990, ezüst zselatinos nagyítás, 303x280 mm © Az Olmützi Művészeti Múzeum (Muzeum umění Olomouc) hozzájárulásával



Jindřich Štyrský: **A festő**, Toyen portréja, 1934-1935 / 1990, fotográfia, 300x289 mm © Az Olmützi Művészeti Múzeum (Muzeum umění Olomouc) hozzájárulásával





Jindřich Štyrský: **A Férfi szemellenzőben** sorozatból, 1934 / 1990, ezüst zselatinos nagyítás, 300x270 mm © Az Olmützi Művészeti Múzeum (Muzeum umění Olomouc) hozzájárulásával



Jindřich Štyrský: **Férfi szemellenzőben** sorozatból, 1934, ezüst zselatinos nagyítás, 321x297 mm © Az Olmützi Művészeti Múzeum (Muzeum umění Olomouc) hozzájárulásával

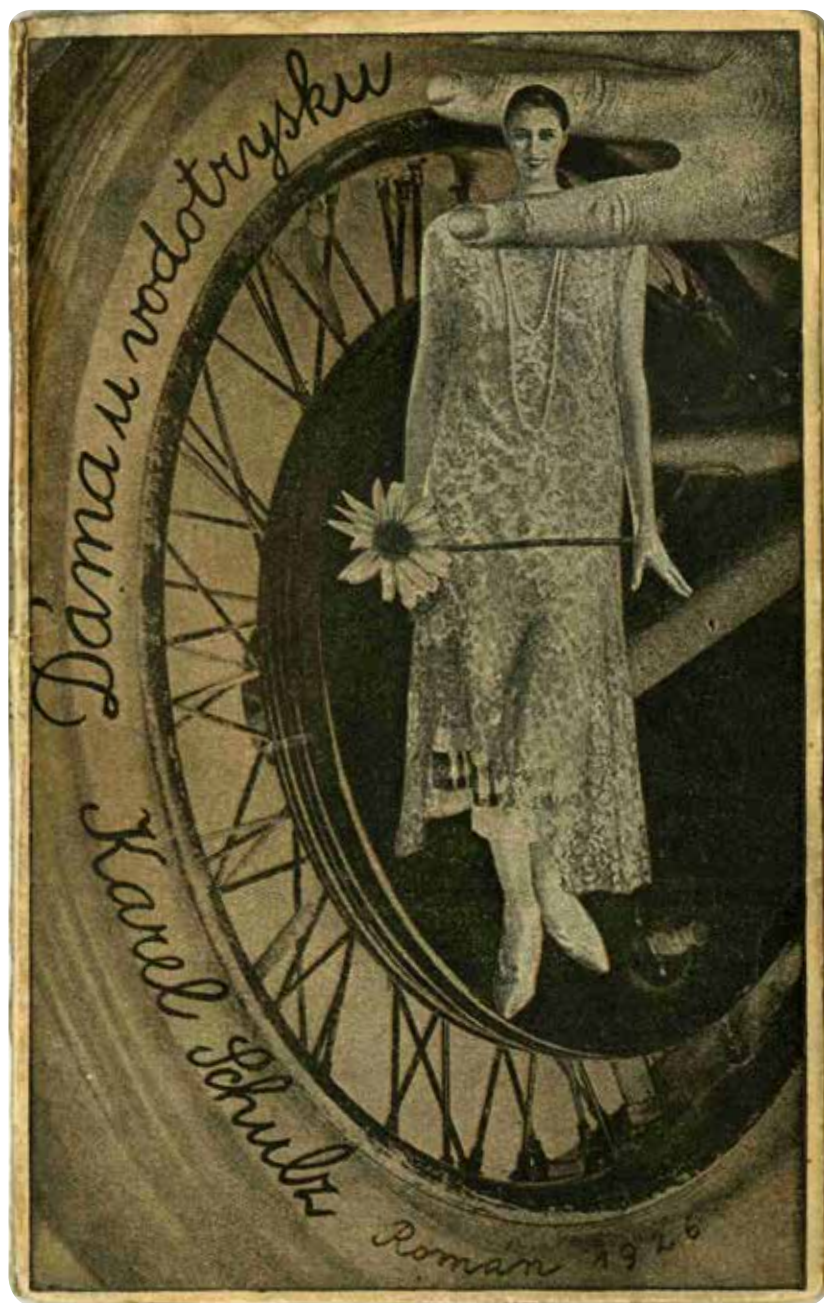
Mindennél jobban érdekelte azonban az idő mint jelenség, és az idő megragadhatóságának fotografiai lehetőségei. Az idő katalizátorként felelős a romlásért, a pusztulásért, az alakváltozásért, az erózióért, és a szürrealisták annyira csodált gyakorlatát követve az ábrázolás felfedi a rejtőzködő igazságot és rejtélyt, lemezteleníti a szerző belső énjét, a dolgok rejtett jelentését. Štyrský ábrázolásaiban ehhez adódik hozzá a terek összefonódása és a tárgyak szándékolt kétértelmű megjelenítése. Előszertettel mosta el a határokat élő és látszólag meszterkelt részletek között, felvételein keverte a figurák, végtagok, parókák felkavaró részleteit. Kiváló példája ennek az élettársáról, Toyenről készített fotó, melyen a festőnő egy múlábbal látható. Ismét egy duchamp-i előképpel él; a varrógép és az esernyő találkozása egy műtőasztalon. Štyrský számára az utcai kirakatok szintén érdekes témaként szolgáltak. És nemcsak a gyakran kuriózumszámba menő áruk, hanem a kirakatban visszatükröződő utcai események, a környező házak homlokzatainak tükörképei miatt. A kiállított áruk és dekorációk statikussága kontrasztban állt a tükröződő, dinamikus visszaverődésekkel, ami így a két ellentétes világ feszültséggel teli összefonódását jelenítette meg. A kirakatok, ablakok és a környezetük visszatükröződései iránti érdeklődés egyúttal egy másik jelentős avantgárd művésszel, Jaromír Funkéval (1896–1945) is összekapcsolja Štyrskýt. Funke a huszadik század elejének legjelentősebb cseh fotográfusai, valamint az avantgárd és absztrakt fotóművészet világszerte ismert úttörői közé tartozik. 1929-es fotóciklusa, *Üveg és tükröződés [Reflexiók] (Sklo a odraz [Reflexy])* a valóság és tükörképeinek fantasztikus szembesítését mutatja be. Ebben a ciklusban Funke – néhány évvel megelőzve Štyrskýt – Atget munkájának egy részére reflektál, és a szürrealizmus szellemében hoz létre alkotásokat. Hasonlóképpen a következő ciklusban, melynek címe *Az idő kitart, 1930–1934 [Čas trvá 1930–1934]* különféle tárgyak szokatlan, szabad téren való találkozását örökíti meg. Bár Funke nem volt tagja a szürrealisták csoportjának, a cseh fotótörténet őt tekinti az első szürrealista művek alkotójának.⁹

Alkotásaikkal Funke és Štyrský egyaránt hozzájárultak a nemzetközi szürrealista mozgalom fotóművészetének alakulásához. Mindketten vonakodtak attól, hogy beavatkozzanak a fotónegatívba, vagy bármilyen utólagos fotótechnikai eljárást alkalmazzanak. Éppen ellenkezőleg, közvetlenül a fotóra dolgoztak, nem komponálták és nem retusálták a felvételeiket. A kor elvárásaival ellentétben nem a kísérletezés vagy a manipuláció útján indultak el, hanem a lehető legegyszerűbb technikák segítségével készítettek felvételeket.¹⁰ Štyrský még az akkoriban oly

népszerű ferdeszögű beállításokat vagy más, drámai hatású, térbeli rövidüléseket is elkerülte. Képei statikusak, mégis tele vannak belső feszültséggel, amit csak fokoz az emberi alakok hiánya. A fényképek szürrealista értelmezésén túl Štyrský felvételei kellő hűséggel rögzítik a korabeli élet, a kortárs reklám és utca kultúra aspektusait. Az Olmützi Művészeti Múzeum 2007 óta őrzi Jindřich Štyrský munkásságának 62 fekete-fehér fotográfiáját, amelyek Anna Fárová (1928–2010) a prágai Iparművészeti Múzeum nyugalmazott kurátorának fotógyűjteményből származnak. A fotókat a művész halála után a negatívokból nagyították *A tük manapság [Na jehlách tčhto dn]* című könyv kiadása alkalmából.¹¹ Az olmützi kollekción válogatásokat tartalmaz Štyrský a *Férfi szemlélőben [Muž s klapkami na očích]* és a *Békaember [Žabí muž]* című két sorozatából, amelyeket kiegészítenek a *Párizsi délután [Pařížské odpoledne]* című párizsi ciklusban szereplő felvételek. A képek 1935-ben, Štyrský párizsi tartózkodása alatt születtek, az utazást viszonzásul Breton (prágai) látogatására a párizsi szürrealisták szervezték.¹² Toyen és Vítězslav Nezval kíséretében Štyrský ellátogatott Man Ray, Salvador Dalí, Claude Cahun, Joan Miró illetve Max Ernst és Marcel Duchamp műtermébe.¹³ A párizsi ciklus képeit Štyrský temető iránti érdeklődése jellemzi. Egy sor képet készített a Père-Lachaise temetőben. Ehhez a sorozathoz tartoznak a szobrok, az emlékművek, a mauzóleumok és a ravatalok részleteiről készült felvételek is, kellő terepet biztosítva Štyrský furcsa tárgyak és helyzetek iránti érdeklődésének, valamint az idő formáló és pusztító erejének az ábrázolásához.

Jindřich Štyrský a legjelentősebb cseh szürrealisták egyike, aki egész életében hű maradt a szürrealizmus elveihez. Halála előtt négy évvel írta; „A szemem még mindig élményekre szomjazik. Mohón és telhetetlenül elnyel mindent. Éjjel, álmomban pedig költ.”¹⁴ Štyrský tehát megnevezte inspirációs forrásait, kreatív módszerét, amelyet széles körben alkalmazott munkája minden területén a festészettől a fényképezésig, jelentősen gazdagítva nemcsak a cseh, hanem az 1930-as évek európai avantgárd mozgalmát.

Fordította Regős Csilla.



Jindřich Štyrský – Toyen: *Hölgy a szökőkútnál*, 1926, borító, kollázs, papír, 175x110 mm
© Az Olmützi Művészeti Múzeum (Museum umění Olomouc) hozzájárulásával



Jindřich Štyrský: *Erdő*, (1934), kollázs, papír, 313x208 mm © Az Olmützi Művészeti Múzeum (Museum umění Olomouc) hozzájárulásával

Jindřich Štyrský: *Emília álomban érkezik*, 1931/2011, kollázs, papír © Az Olmützi Művészeti Múzeum könyvtárának (Knihovna Muzea umění Olomouc) hozzájárulásával



Jaromír Funke: *Az Idő kitarat ciklusból*, 1930–1934, ezüst zselatinos nagyítás, 499×342 mm © Muzeum umění Olomouc



Jaromír Funke: *Üveg és tükröződés* [Reflexiók], 1929, ezüst zselatinos nagyítás, 499×342 mm © magángyűjtemény, Prága

¹ ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Emilie přichází ke mně ve snu*, Praha, Torst, 2001.

² Az *artificializmus* a két világháború közötti avantgárd egyedülálló irányzata volt, amelyet Jindřich Štyrský és Toyen 1926-ban, párizsi tartózkodásuk idején tett közzé. Az irányzat egyedüli képviselői voltak. A korszakra jellemzően a pszichológia módszereit, a pszichoanalízis vívmányait használták fel, melynek eredményeképpen imaginatív festményeket hoztak létre.

³ 1930 októbertől és 1933 áprilisa között Jindřich Štyrský adta ki az *Erotická revue* című lapot, ami egy bibliofil magánkiadás volt legfeljebb 200 példányban. Gyűjteményes kiadása újraserkesztett változatban: ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Erotická revue 1–3.*, Torst, Praha, 2011.

⁴ SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*, Torst, Praha, 2001, 38.

⁵ A tagok között volt Toyen is (1902–1980); eredeti nevén Marie Čermínová, festő, Štyrský szerelme, aki munkájában automatikus rajzok, nyomtatott színes foltok értelmezésével, és a vásznon felületének strukturálásával kísérletezve tanulmányozta a valóságábrázolást az erotikus művészet és az absztrakció határmezsgyéjén.

⁶ Josef Šíma Franciaországban élő cseh festő. Tagja volt többek között a *Le Grand Jeu* művészcsoporthoz, amely a szürrealizmus alapelveit követte. Számos cseh művész eljutott Párizsba. Toyen és Štyrský mellett például a szürrealista költő, Jindřich Heisler (1914–1953) is, akinek később származása miatt bujkálnia kellett, és akit Toyen a Gestapo elől a saját prágai lakásában bújtatott.

⁷ DUFEK, Antonín: *Jaromír Funke. Příkopník fotografické avantgardy*, Moravská galerie, Brno 1996, 12.

⁸ SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*, Torst, Praha 2001, 41.

⁹ Hasonló motívumokat megtalálunk más alkotóknál is. E. Atget gyakorta volt

hatással olyan cseh fotográfusok munkáira, mint Miroslav Hák (1911–1978), Jiří Sever (1904–1968) vagy Emila Medková (1928–1985).

¹⁰ Különbözött például Man Ray rayogramjától, mely először a *Les champs délicieux* című könyvben jelent meg 1922-ben, Tristana Tzara (1896–1963) előszavával.

¹¹ Anna Fárová (1928–2010) alapvető hatással volt a cseh fotográfia előmozdítására és elfogadtatására a normalizáció idején, a múlt század kommunista évtizedeiben, a 70-es, 80-as években. Cseh és külföldi fotográfusok kiállításait rendezte meg hazájában és külföldön, illetve a témában monográfiákat írt. Feldolgozta František Drtikol (1883–1961) és Josef Sudek (1896–1976) munkásságát. Számos könyvet írt olyan, világszerte ismert művészekről, mint Robert Capa, és a nevéhez fűződő Magnum fotóügynökség tagjairól, Cartier Bresson-ról (1908–2004), vagy Werner Bischofrról a legelső monográfiájában, de más cseh alkotókról is írt, mint Jiří Jeníček, Eugen Wiškovský, Jindřich Štyrský, Josef Koudelka, Eva Davidová. Felépítette és gondozta a prágai Iparművészeti Múzeum fotógyűjteményét, amelyet ma Csehország legnagyobb fotógyűjteményeként és archívumaként tartanak számon.

¹² 1935-ben, Párizsban Štyrský komolyan megbetegedett (agyi érelzáródást kapott). Már a huszas években örökletes szívbetegséget állapítottak meg nála. A megtapasztalt betegség tükröződik Štyrský *A születés traumája* [*Trauma zrození*] (1936) című képén. Erről lásd: Brydžovská, Lenka – SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*, Argo, Praha, 2007, 524.

¹³ Brydžovská, Lenka – SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*, Argo, Praha, 2007, 524.

¹⁴ ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Emilie přichází ke mně ve snu*, [Emily Comes to Me in a Dream.] Additional text by Bohuslav Brouk. Prague: Edice 69, 1933



Jaromír Funke: *Az Idő kitart ciklusból*, 1930-1934, ezüst zselatinos nagyítás, 499×342 mm © magángyűjtemény, Prága



23. SZÁM. 1920. (67. ÉVFOLYAM.)

SZERKESZTŐ
HOITSY PÁL

BUDAPEST, DECEMBER 5.

Szerkesztési iroda: IV. Vármegyé-utca 11.
Kiadóhivatal: IV. Egyetem-utca 4.

Előfizetési ára: az okt.—decemberi évfolyamra 20 korona.
Megjelenik havonta kétszer. — Egyes szám ára 3 korona.

Külföldi előfizetésekhöz a postaiilag meg-
állapított viteldíj is eszólendő.



Pálka főzőüstök



lekvártőző és mosóüstök
vörösrézéből és vasból,
őnosva és borganyosva, to-
vábbá sárgarézmozsarok
gyári áron, nagy választék-
ban. Fa és acél őriási meg-
takarítás céljából «Frando»
előfűtők és gyorsforralók. Kukoricamorzsolók és daralók. Répa-
és szecskavágók, vasboronák. Kovácsolt acél ekék vastalakkal.
Legprimább minőségű rezgalicz, raffa, kénpor, rezkenpor és kenlap
rakítárról azon-
nal kapható: **Szontágh Pál** rez- és aszerszámgyár.
Budapest, IX., Üllői-ut 19.

A Vasárnapi Ujság fejléce
Ismeretlen fotográfus: Vagonlakó gyerekek a főrendi ház folyosóján
Hirdetés a lap utolsó oldalán Vasárnapi Ujság, 1920/23. 272., 276.

Magyar fotótörténet sorozat

1919. augusztus – 1941. június

Nyolcadik rész



Müllner János: *Hajléktalanok a főrendi házban*, *Tolnai Világlapja*, 1921/2. 5.



Tolnai Világlapja 1901–1944, vál., bev. RAPCSÁNYI László, Budapest, IPV, [1988], borító

1920–1921 fordulóján az akkori fotóéletet közvetlenül vagy közvetve befolyásoló két tényezőt célszerű kiemelni. Az egyik a vesztes világháború, a forradalmak és Trianon folytán bekövetkezett gazdasági/társadalmi összeomlás.

Ismeretes, hogy a Magyarországtól elszakított területekről menekülők között számos gyermek is érkezett. Ők szüleikkel együtt sokan éltek hosszabb-rövidebb ideig vasúti vagonokban a főváros nagy pályaudvarain. Néhány kiskorúnak viszont „elegáns” megoldásban lett része. Ők átmenetileg a *főrendi ház* vendégeivé válhattak. Egyes lapok szerkesztőségének figyelmét világszemléleti és törzsolvasói különbségeiktől függetlenül egyaránt felkeltette ez az esemény; fotóriportereket is küldtek a helyszínre.

A nagy múltú visszatekintő, főként a birtokos középrétegnek szánt *Vasárnapi Ujság* (amelynek itt megidéztett fejléc-grafikája szemléletesen utal a lap által megcélzott olvasói rétegre – a bemutatott hirdetés is az aznapi számból származik) éppúgy hozott minden kommentár nélkül fényképet erről a témáról, mint a kispolgári tömegek számára szerkesztett *Tolnai Világlapja*. Ez utóbbi az általunk már jól ismert Müllner Jánostól származott, akinek nevét elsősorban a Nagy Háború és a forradalmak kép-krónikásaként őrzi a fotótörténet.¹ Ugyancsak a gyermekek gondjaival foglalkozott Herczeg Ferenc művelt középosztály által kedvelt lapja, az *Új Idők*. A szerkesztőség saját, meg nem nevezett fotográfusától közölt egy képet 1921 tavaszán *Bemutató főzés és ételkiosztás a fővárosi szegénygyermek közt az amerikai misszió patronátusa alatt. Az ebéd kiosztása* címmel.²

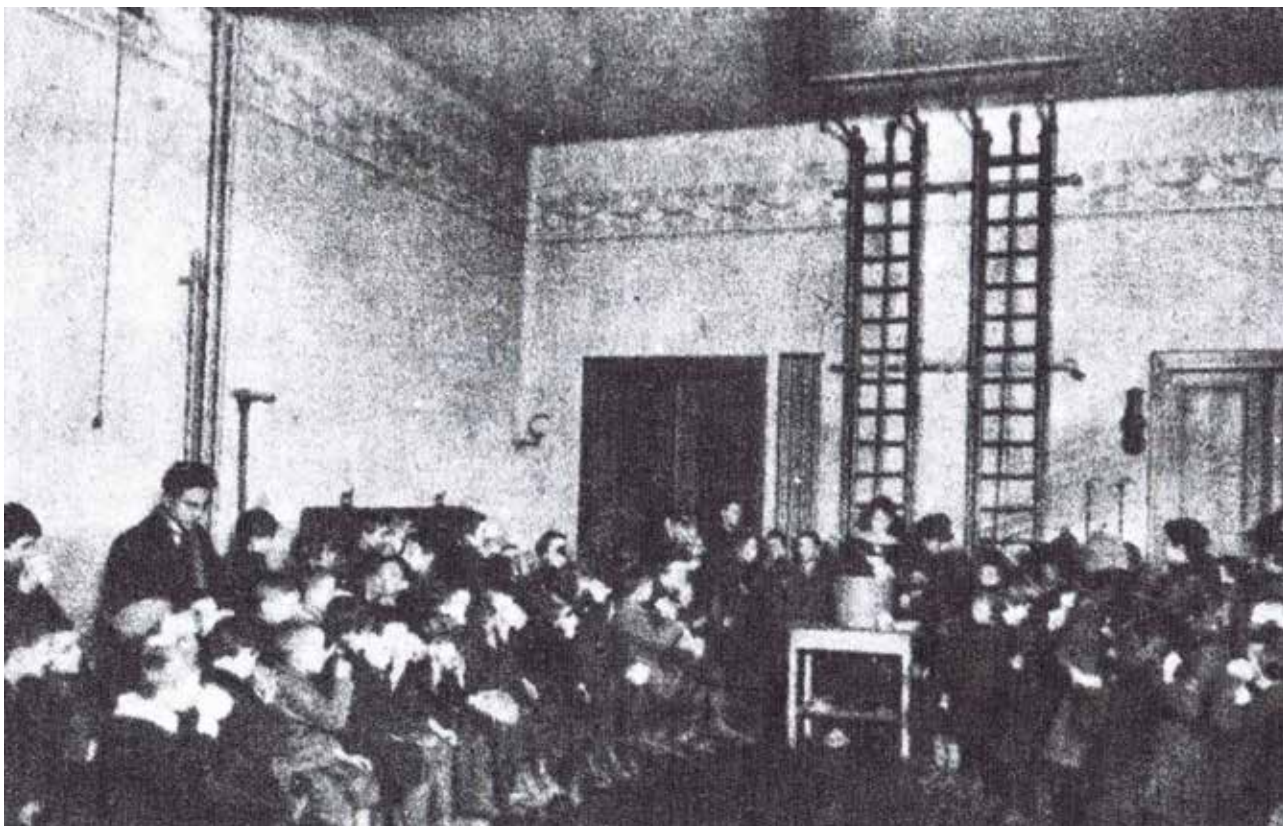


Ismeretlen fotográfus: *Ennivalóra várakozó kislány a segílyt hozó vonathál a Volga-vidéki éhínség idején, 1921.*

Nyilvánvalóan lélektani okok miatt különösen a gyermekeket sújtó problémák ragadták meg a fotográfusok érdeklődését ekkortájt Bécsből Szovjet-Oroszországig. A magyar fényképek a maguk sajátos motívumaikkal kapcsolódtak ehhez a képáradathoz.

A másik említést igénylő tényező: 1920 karácsonyára jelent meg első ízben Tormay Cécile (1875–1937) *Bujdosó* könyvének első kötete (alcíme: *Feljegyzések 1918–1919-ből*). A második kötet 1922-ben látott először napvilágot. A könyv a későbbiekben több kiadást ért meg mind Magyarországon, mind külföldön, nyomtatott és elektronikus formában egyaránt.³ Tormay könyvéről metsző antiszemizmusa miatt kell szólnunk. Ebben a tanulmányorozatban eddig már több magyarországi zsidóellenes megnyilvánulásról esett szó; a Tormay-könyv a Horthy-korszak egyik szellemi nyitányaként alapvetően érzelmi alapon erősítette az antiszemita atmoszférát,⁴ amelynek következményeire a fotográfiai „magyarosság” problémájának tárgyalásakor kell majd többször is részletesen visszatérni.

1921. április 14-én váltotta miniszterelnökként Bethlen István (1874–1946) Teleki Pált (1879–1941), aki közel egy éven át volt kormányon. Bethlen valamivel több, mint egy évtizedes kormányzása idején ment végbe a Teleki vezetésével megkezdett politikai és gazdasági konszolidáció.⁵



Ismeretlen fotográfus: *Az amerikai Joint szervezet tej adományát fogyasztják a gyerekek egy bécsi iskola tornatermében, Wiener Bilder, 1921/19. 10.*

Fotóművészeti Hírek

amatőr és művészfotográfiai folyóirat

Szerkesztőség
VI., Nagymező-utca 36. — Telefon 124-14.
Kiadóhivatal :
IV., Egyetem-utca 2.
Megjelenik minden hó elején.

Előfizetési díj egy évre 60 K.
Egyes szám ára 6 K.
A Magyar Amatőrfényképezők Országos
Szövetségének hivatalos lapja.

Fotóművészeti Hírek, 1921/1. A címloldal fejléce

1921. április 15-én tartotta a Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége (MAOSZ) évi első tisztújító közgyűlését. Ennek eredményeként elnök: gróf Csáky Armand, alelnök: Gerő László, főtítkár: dr. Fejérváry Sándor, titkár: Schermann József, pénztáros: Schmidt Nándor, gazda: Vydarány Iván, ügyész: dr. Kikaker Ernő. A választmány tagjai: dr. Alszeghy Kálmán, Bing Gyula, Heim Jacques, Kankovszky Ervin, dr. Karny Rezső (ő nem tévesztendő össze a kor fotóéletében ugyancsak fontos szerepet játszó Kerny Istvánnal), Patatics Vilmos, Szakál Géza és Wessely János.

Az elnök, gróf Csáky Armand személyéről cikksorozataunkban már esett szó. Nyilvánvaló, hogy az ő arisztokratára volta protokolláris okokból továbbra is fontos volt a MAOSZ számára. Társadalomtörténeti közelítésben jól látható, hogy az egyesület vezérkarát nagyobb arányban az *értelmiségi*, kisebb mértékben a *polgári középosztály* képviselői alkották, s a vezetők többsége zsidó, nemzeti-ségi, illetőleg nemzetiségizsidó származású volt. Majdnem egyharmaduk jogi (Fejérváry, Kikaker, Alszeghy, Karny), közel egynegyedük pedig mérnöki diplomával rendelkezett (Gerő, Vydarány, Wessely).

Érdekességként idézzük fel egy korábbi *Fotóművészet*-cikkből, hogy a főtítkárrá választott Fejérváry doktort éppen előző napon „távolíttatta el” utolsó minisztertanácsai ülésén a pozíciójából távozó Teleki Pál miniszterelnök a Legfőbb Állami Számvevőszék segédtitkári – vagyis kishivatalnoki – státuszából.⁶

Bizonyára a konszolidáció egyik következményének tekinthető, hogy 1921 tavaszától a hazai fotóélet ismét rendelkezett folyóirattal. Ismeretes, hogy *A Fény* 1918. évi megszűnése óta a szakmának nem volt sajtóorgánuma. Említést érdemel, hogy a Nagy Háború két vesztes és két nyertes országában különbözőképpen alakult a fotográ-

fiai szaksajtó sorsa. A német *Photographische Rundschau und Mitteilungen (Zeitschrift für Freunde der Photographie)* túlélte a világháborút, 1921-ben az 58. évfolyamában járt. Az 1864-ben indult osztrák *Photographische Correspondenz* (1903-tól: *Korrespondenz*) 1922 májusától 1924 szeptemberéig szünetelt, de ezt követően folytatva munkáját 107 évfolyamot élt meg.⁷ A Prágában 1893-ban indult *Fotografický obzor* a Csehszlovákiává nőtt országban 1944-ig működött. Romániában 1922-ben hagyta el a nyomdát első ízben – magyar szervezésben és kiadásban, Kolozsvárott – a *Fotografia* című háromnyelvű lap. Itthon korszakos jelentőségű volt, hogy 1921 májusában a MAOSZ *Fotóművészeti Hírek* címmel új orgánumot indított. Az *Amatőr és művészfotográfiai folyóirat* alcímet viselő lap szerkesztősége a Szövetség székhelyén a VI. kerületi Nagymező utca 36. szám alatt, a kiadóhivatal a IV. kerületi Egyetem utca 2. szám alatt működött. Az induló folyóirat magán hordta a korszak gazdasági nehézségeit; első száma mindössze 12 oldal, mérete 21,5x15 cm volt.

Az első, májusi szám példányonkénti ára 6 korona, az éves előfizetési díj 60 korona volt. Az ár kérdéséhez tartozik, hogy az aktuális általános infláció ezt a lapot is elérte: a decemberi szám már 10, az évi előfizetési díj 100 korona volt. Mi volt az induló 6 koronás ár akkori vásárlóértéke? Egy májusi újsághirdetés szerint – az év folyamán érvényesült pénzromlás miatt itt a hónap megnevezése fontos –, egy több budapesti üzlettel is rendelkező R. T. boltjaiban 6 koronáért – vagy-vagy – 2 dkg Herz szalámit, 6 dkg kristálycukrot, 4 dkg pörkölt kávé és 22 dkg rizst lehetett kapni. (Ez a viszonyítás csak egy cég adataira épül, egy másik boltban ugyanekkor valamivel olcsóbbak voltak a nevezett árucikkek, de lényegi különbségektől nem lehet beszélni.)⁸

A *Fotóművészeti Hírek* kezdetben nem tartalmazott fényképeket – egy fotográfiai folyóirat képek nélkül... Az indulásról szólva tehát elsősorban az illetékesek elszántságát lehet és kell méltatni.

A lap első felelős szerkesztője és kiadója az általunk már jól ismert dr. Fejérváry Sándor lett. – A fent jelzett kiadóhivatal Fejérváry lakásán volt. (Nagyon figyelemre méltó, hogy az egykori miniszterelnök által egy állami intézményből politikai okból kirúgatott személyiség egy országos – egyesületi – folyóirat élén mindenféle skrupulus nélkül eredményesen működhetett egészen 1927-ben bekövetkezett haláláig, igaz, hogy már egy másik miniszterelnök regnálása idején.) Fejérváry *von Haus* aus a sajtó világából érkezett. Apja, a szintén jogi végzettségű Fejérváry Frigyes (1848–1910) több lap publicistája, illetőleg szerkesztője volt valaha, róla a már idézett *Fotóművészet* számban megjelent írásban található információk.⁹ A lap első számából ismerjük az induló *Fotóművészeti Hírek* munkatársi körét: Dr. Alszeghy Kálmán (MAOSZ választmányi tag), Gerő László (MAOSZ alelnök), Kankovszky Ervin (MAOSZ választmányi tag), dr. Lusztig Zsigmond, Pécsi József, Schermann József (MAOSZ titkár), Schmidt Nándor (MAOSZ pénztáros), Szakál Géza (MAOSZ választmányi tag), Székely Aladár, Vydarény Iván (MAOSZ gazda), Wessely János (MAOSZ választmányi tag).¹⁰ – Szakál Géza a valaha a *MAOSZ Értesítőjének* társszerkesztője volt (1913. február 12. – 1914. március 30.).

Látható, hogy a munkatársak alapvetően a MAOSZ vezérkarából kerültek ki. A kivételt képező dr. Lusztig Zsigmond (fogorvos) annak idején cikket írt a MAOSZ III. művészi fényképiállításáról. A már kiemelkedő hírnévre szert tett Pécsi József fiatal kora ellenére a legtöbb időt töltötte külföldön (München, 1908–1910, *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre*), s voltak lapszerkesztési tapasztalatai is: 1911-től az 1918-as megszűnésig részt vett *A Fény* szerkesztőségi munkájában. Székely Aladár mögött ekkor már közismert album-sikerek voltak, 1870-es születésével ő lett a munkatársi kör korelnöke is. A felelős szerkesztő és a munkatársak zöme a nyolcvanas évek szülöttje volt – például Szakál Géza: 1883; Gerő László, Kankovszky Ervin: 1884; Fejérváry Sándor, Vydarény Iván: 1887; Pécsi József: 1889.

Döntő többségük Pesten lakott (nem az akkortájt előkelőnek számító Zuglóban, vagy az Andrassy úton), de nem is a IX. kerületben. Székely Aladárnak az akkori Belvárosban, Pécsi Józsefnek pedig Lipótvárosnak a Belvároshoz közel eső részében volt a műterme. (A Dorottya utca akkor a Lipótvároshoz tartozott.)

A *Fotóművészeti Hírek* induló számában figyelemre méltó az alcím: „Amatőr és művészfotográfiai folyóirat”. Sajátos szókapcsolást láthatunk: az *amatőr* nyilvánvalóan a státuszról szól; a nem hivatásos fotográfust, akkori terminológiával a nem „szakfényképészt” jelenti. A *művészfotográfiai* jelző viszont egy másik dimenziót képvisel; az esztétikai minőséget megtestesítő alkotásokra utal – vagy legalábbis annak idején azokra utalt. Ha kimondva nem is, de nyilvánvalóan ide értendők mind az amatőr, mind a hivatásos státuszú fotográfusok művészi színvonalúnak vélt munkái. Mit tartottak egykor, mit tartunk ma művészi fotográfiának s mit nem, ez közismerten történeti meghatározottságú probléma, ennek alaposabb megközelítése meghaladná a jelen közlemény kereteit. A két fogalmi síkon operáló alcím ügyes táboregyesítő szándékot érvényesített: hozzánk tartoznak mindazon amatőr fotográfusok, akik „csak” a saját kedvtelésükre, többnyire családjuk, szűkebb ismeretségi körük számára fotografálnak (nyilvánvalóan ők jelentik a tömegbázist, itt persze gondolni kellett a potenciális előfizetők létszámára is), és „mi magunk”, akik természetesen művészi szinten fényképezünk. (Mennyire fedi ez a valóságot, a válaszkísérlet már egy távolabbi kérdéskörhöz vezetne.) A probléma mögött természetesen fölsejlik a „művészet-e a fényképezés?” réges-régi kérdése, amelyet nyilvánvalóan csak a fotótörténet egész folyamatában lehet hatékonyan elemezni.¹¹

Fotótörténet-elméleti közelítésben célszerű elgondolkodni azon, hogy miről is szól, illetőleg miről szóljon a fotótörténet. Bizonyára már az eddigiekből is látható, hogy az én értelmezésemben semmi esetre sem csak a bármilyen okból, bármely időben művészi értékűnek tartott képekről. A fotográfia művészeti elismertetésért folytatott (szabadság)harc már jó ideje lezajlott (történetileg egykor megvolt a maga létjogosultsága, de ez elmúlt), ideje lerakni a fegyvereket, s más időszzerű kérdésekre összpontosítani a figyelmet. Például a fotográfiának (és/vagy a fotónak?)¹² mint a vizuális kultúra különös, gyanús származású (a hagyományos vizuális médiumokhoz képest törvénytelen?) jövevényének rendkívül komplex voltára, s az ebből fakadó történetírói feladatokra.¹³ Ez természetesen csak egy lehetséges interpretáció.

A *Fotóművészeti Hírek* beköszöntőjében a folytonosságot Balogh Rudolf 1914-es rövid életű lapjához (*Fotóművészet*) kötötte. Ezzel „átlépett” *A Fény* 1906 és 1918 közötti működésén. („Hetedik esztendeje, hogy a Szövetség köré tömörülő amatőr és művészfényképezők – és általában az amatőrfényképezők – nélkülözik a szaklapot.” – indította *Az olvasóhoz* című szövegét a szerkesztő dr. Fejérváry Sándor).¹⁴ Ezzel a MAOSZ (eddig ismeretlen

Az összes fotórikkek legolcsóbb napi áron.

Az összes fotórikkek legolcsóbb napi áron.



A világhírű **OSBO** bromolajcikkék

(átnyomógépek, ecsetek, papírok, festékek, hoppers stb.) és a

PLASTICA
feloldott konturokkal dolgozó
művész objektívek
Magyarországi egyedárusítója

HOFFMANN VIKTOR
FOTOKERESKEDÉSE

Budapest, VII. ker., Dohány-utca 62. szám.

Hoffmann Viktor hirdetése – Fotóművészeti Hírek, 1923/10. 107.

okból) szakított az 1911 és 1918 között *A Fény* szerkesztőjeként működő Hoffmann Viktorral. Ő ekkortól kiesett a szakmai elitből, mai ismereteim szerint „csak” mint fotóciikk kereskedő tűnt fel a későbbiekben. (Egykori patronáltja, Pécsi József, akit friss müncheni szakiskolai végzettként ő vitt be lapjához, és „menedzselte” mind itthon, mind külföldön, most már mint önálló szakmai entitás jelent meg az új lapnál.)

Az induló lapszámnak volt egy olyan közleménye, amelyet a két világháború közötti korszak fotográfiai történéseinek megértése érdekében célszerű közel teljes terjedelemben, eredeti írásmódban közölni.

„*Magyar vonások a fotográfiában.*”

Már a háború előtt propagáltuk ama felfogásunkat, hogy amatőrök igyezzenek képeibe jellegzetes nemzeti vonásokat belevinni és ezáltal adják meg a magyar fotóművészet nemzeti karakterét, amint az az angol, német, francia és orosz fényképezők művein oly jellegzetesen felismerhető.

Fokozottabban kívánatos, hogy ez a törekvés érvényesüljön a mai állapotok [a „mai állapotok” nyilvánvalóan a Trianon következtében előállt helyzetre vonatkozott. – A. B.] közepette. A magyar föld igen gazdag poetikus szépségű motívumokban és így, úgy figurális mint tájkép fotográfusaink sok eredeti, művészi értékű és eddigelé kiaknázatlan témát találhatnak. [...]

Ha tehát céltudatos törekvés fogja irányítani fotográfusainkat a magyaros ízű táj és figurális képek megalkotá-

sánál, úgy rövidesen ama kívánatos helyzetbe kerülhetünk, hogy a magyar fotóművészet ugyanolyan individualis alkotásokkal állhat elő, mint az angol vagy a német.”¹⁵

Aláírás nélküli szövegről lévén szó, ez szerkesztőségi állásfoglalásnak tekinthető. Az utalás a háború előtti felfogásra minden bizonnyal a *Fotóművészet* szerkesztőjének, Balogh Rudolfnak 1914. június 1-én megjelent lapindítására vonatkozik. „Szép hazánk festői tájai kiapadhatatlan forrásai a művésziesen látó fényképezőnek, néprajzi motívumaink pedig páratlanok a maguk nemében. Nem kell a sablonos, internacionális ízű tájakat fotografálni. Maradjunk itthon, keressünk s találunk olyan sujtet-keket, amelyekkel külföldön jobban érvényesülhetünk, magyar művészi fényképezést teremtsünk, magyar levegővel, derűs magyar éggel!”¹⁶

Baloghnak ez a korábban megfogalmazott felfogása nem csak a saját gondolatrendszeréből származott. Ismerjük ennek az előzményeit; biznyságként nézzünk meg legalább pár, válogatott idézetet.

Kohlman Artúr, 1905: „[...] lesznek nekünk is, mint a külföldnek *nagyszámú világhírű fényképező művészeink*, a kik a magyar művészetnek, de a magyar névnek általában is dicsőséget szereznek majd messze az ország határain túl is. Mert a magyar *mindent tud, csak akarnia kell!*”¹⁷

Hajdu Hoffmann Viktorné, 1906: „Végignézvén néhány nemzetközi kiállítást, egy sajátságos és szomorú tapasztalattal lettem gazdagabb. [...] Olyik nagyobb képről már egy-két lépés távolságról is megmondtam, hogy

az francia, angol vagy német szerző műve. *A magyar képeknél azonban cserbenhagyott kis tudományom [...]* még a legnagyobb jóakarattal sem bírtam a különböző magyar szerzők különböző témájú és felfogású képein azt a bizonyos közös vonást feltalálni, amit úgy neveznek, hogy *nemzeti karakter*. [...] *Ez ellen a nemzetköziség ellen kell a harcot felvenni.*¹⁸ [szerzői kiemelések]

Purcell Béla – Strenád Béla, 1907: „[...] hiányzik a magyar egység, a magyar iskola [...]. Technikánk, művészi ízlésünk egyoldalú, főként a németektől kölcsönzött. Jelen művünkkel célunk, hogy művészeinket az egyéb nemzetek irányával, törekvéseivel, eszközeivel megismertessük, tágabb látókört nyissunk, de őket nemcsak egyéb nemzetek utánzására, hanem önálló, zamatos magyar gondolkodásra serkentsük.”¹⁹

Dr. Tóvölgyi Elemér, 1907: „[...] én nem szégyellem bevallani, hogy szóban úgy, mint tetteben szeretem hazámat és a népet, a mely lakja. Az én derék, becsületes, értelemben oly magasan álló büszke magyar parasztomat, aki szerfelett megbámulja, ha egy-egy olyan úrféle, olyan képcsinaló masinájával közéljük vetődik. Illendően meg is süvegeli, de megszólítani, azt már ugyan nem teszi, de-hogy is tenné, mivel hogy »uraságod úgy látszik idegen«. Csak az jár erre mifelénk illetén szerszámmal. Német a', vagy ha a' nem, hát akkor bizonyossággal ángilus, [...] A magyar amatőrt hogyan is érdekelné a magyar paraszt élete – munkálkodása, már pedig az igazi magyar népéletet még fényképen sem örökítheti meg más, mint magyar, de olyan magyar, aki népének, fajának szokásait, lelkületét alaposan ismeri és nem egy, a modern kor által teremtdött szalon-ficsúr.”²⁰

Hibaigazítás: A Fotóművészet 2018/3. számában a 98. oldalon lévő „varázsoltam” Rónai Hajnalt. Hiba volt, amit korrigálni illik. Nevezett fotográfus (1881–1938) férfiként élt Egerben.

¹ *2020. május közepe van. Mint az ismeretes, a könyvtárak, múzeumok, levéltárak mostanság zárva vannak. Ez a tanulmány egy 1928–29-ben épült középpolgári lakás volt cselédszobájának falai közé szorultán készül. – Am eszembe jut egy régi olvasmány: amikor az Afrika-kutató David Livingstone eltévedt az őserdőben elhatározta, hogy minden nap borotválkozik fog. (Bizonyára az európai civilizációs hagyomány és az akaratereje megőrzése érdekében.) A stílszerűen szólva *happy end* ismert: a fiatal amerikai újságíró Henry Morton Stanley hosszú idő után megtalálta és megmentette őt. Tanulságos történet.

Csak emlékeztetőül a cikksorozatban már érintett fotográfus alaposabban megismeréséhez: Müllner János, 1870–1925: *a háborús Budapest fotóriportere*, összeáll. DEMETER ZSUZSANNA, STEMLERNÉ BALOG Ilona, Budapest, BTM Kiscelli Múzeum, 2016.

² *Új Idők*, 1921/6. (március 15.), 115.

³ Az erre vonatkozó részletes adatok elektronikus úton is elérhetők az Országos Széchényi Könyvtár katalógusában.

⁴ A legújabb átfogó magyar irodalomtörténet, amelyet az irodalmi szakmában „ellenspenót” néven is szoktak emlegetni (utalva a szocialista korszak zöld színbe kötött akadémiai irodalomtörténeti szintézisére), úgy fogalmaz, hogy Tormay könyve „[...] nehezen fogadható el műalkotásnak, sokkal inkább propagandaszövegnek, a keresztény középosztálybeli antiszemita gondolkodás dokumentumának.” – *A magyar irodalom története* 2. szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat, 2007, 522. Még egy másik irodalomtörténet is, amelyben a szerkesztő Takaró Mihály a Tormay életművet a magyar irodalmi kánonba beemelné kívánja, erről a kötetről így ítel: „[...] egyes megállapításai és azok megfogalmazásai, némely szóhasználati ma már nem vállalhatók, érződik bennünk a kontrollálatlan indulat.” – *Kárpát-medencei magyar irodalom 1920-tól az ezredfordulóig: Irodalomtörténeti kézikönyv és szöveggyűjtemény*, szerk. TAKARÓ Mihály, Budapest, Méry Ratio, 2017, 45. – Hogy Tormay Cécile, mint a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége konzervatív-keresztény szervezet megalapítója és vezetője miként tudta harsány antiszemitizmusát összeegyeztetni a *Szeresd felebarátodat, mint önmagadat!* parancsral, akár egyéni lelkiismereti probléma is lehetne, ha publicitása által nem mérgezte volna/mérgezné széles körben a társadalmi légkört.

⁵ Mindkét erdélyi származású gróf kományfi életéről és politikai művéről vannak a közelmúltban keletkezett történeti munkák. ABLONCZY Balázs: *A miniszterelnök élete és halála – Teleki Pál (1879–1941)*, Budapest, Jaffa Kiadó és Kereskedelmi Kft, 2018.; ROMSICS Ignác: *Bethlen István: politikai életrajz*, Budapest, Helikon Kiadó, 2019. – utóbbi, amely az 1991-es első kiadás átdolgozott változata, elektronikus úton is elérhető.

⁶ ALBERTINI Béla: „Egy elvetélt albumterv: 2. rész: A teljes kudarc”, *Fotóművészet*, 2018/2. 117. Teleki vádjá az volt, hogy dr. Fejérváry Sándor a Tanácsköztársaság idején „oly magatartást tanusított, mely a »hazafiatlanság« ismerveit magában foglalja”, ennek konkrét mibenlétéről azonban ez ideig nincs ismert dokumentum.

⁷ Nálunk nem szokás arról beszélni – legalább is az általános publicisztika szintjén nem –, hogy a Nagy Háború után az egykori európai nagyhatalomból, az Osztrák–Magyar Monarchiából az osztrákoknak egy Magyarországnál kisebb területű, kevesebb lélekszámú Ausztria maradt. Erről szólva fel kell tenni a kérdést, hogyan reagáltak ők *szenzörmenre*. (Közismert: az osztrák békeszerződés aláírásának színhelye 1919. szeptember 10-én a franciaországi Saint-Germain-en-Laye volt.) Ha csak a kulturális/fotográfiai területen maradunk: az Osztrák Nemzeti Könyvtár, amely vírusmentes időkben *nyaranta is nyitva van*, több sajtókezelésű fénymásolóval és szkennelvel járja az olvasóit. Az intézmény jóvoltából ingyen olvashatók a neten a legrégebb osztrák fotográfiai sajtóorgánium, az itt már érintett *Photographische Korrespondenz* évfolyamai. Az Albertina könyvtárában A/3-as méretig térítés nélkül szkennelhet a kutató. Ma Bécsben szerkesztik Európa egyik legfontosabb fotótörténeti folyóiratát. A *Fotogeschichte* a közelmúltban lett többszínnyomású.

⁸ Simon István r. t. – V. ker., Vilmos császár utca 60., és még két másik budapesti helyszín – *Nemzeti Újság*, 1921/99. (május 8.) 7. Valamivel olcsóbban kínálta ezeket a cikkeket a Nemzetközi Kiviteli és Behozatali r. t. érdekeltségébe tartozó *Éléstár – Népszava*, 1921/110. (május 22.) 7. – Ne gondoljuk, hogy a *Népszava* csak szociálpolitikai megfontolásból hozta a viszonylag olcsóbb kínálatot; egy hónappal korábban az *Éléstár* azonos árait reklámozta a konzervatív *Budapesti Hírlap* is – 1921/105. (április 15.) 12.

⁹ ALBERTINI Béla: *I. m.*, 117.

¹⁰ A lap alapítása és munkatársai, *Fotóművészeti Hírek*, 1921/1. (május) 9.

¹¹ A probléma irodalmának első közel száz évét egy konferencia referátuma mutatta be a közelmúltban. – TOMSICS Emőke: „Művészet-e a fotográfia?« A fotográfia művészetként való meghatározása Magyarországon a kezdetektől az 1930-as évekig”, *Fotóművészeti konferencia: 2018. október 2–3.*, Budapest, MMA Kiadó, 2019. [10] –33.

¹² BÁN András: „Bevezető”, *A vizuális antropológia felé*, Budapest, Typotex Kiadó, 2008, [7] –9.

¹³ Erről a kérdéstről bővebben: ALBERTINI Béla: „Fotótörténet-írásunk időszzerű kérdéseihöz”, *Fotóművészeti konferencia: 2018. október 2–3.*, Budapest, MMA Kiadó, 2019, 82–84.

¹⁴ FEJÉRVÁRY Sándor: „Az olvasóhoz”, *Fotóművészeti Hírek*, 1921/1. (május)

¹⁵ *Fotóművészeti Hírek*, 1921/1. (május) 4.

¹⁶ A szerkesztő [BALOGH Rudolf]: „Az olvasóhoz”, *Fotóművészet*, 1914/1. (június 1.) 1–2.

¹⁷ KOHLMANN Arthur: „Képeinkről”, *Az Amatőr*, 1905/19. 223.

¹⁸ HAJDU HOFFMANN Viktorné: „A magyar foto-művészetéről-2”, *Az Amatőr*, 1906/24. [1.]

¹⁹ PURCELL Béla, STERNÁD Béla: „Előszó”, *A művészi fényképezés évkönyve 1907, 2. köt.*, Budapest, 1907, Pátria, 5.

²⁰ TÓVÖLGYI Elemér: „A magyartalan amatőrrökhöz”, *A művészi fényképezés évkönyve 1907, 2. köt.*, Budapest, Pátria, 10.

BÚCSÚ

Eltávozott közülünk Albertini Béla.

A Tanár Urat nyolcvan éves korában érte a halál.

Egy nappal azelőtt történt, hogy kedvenc pesti helye, a Szabó Ervin Könyvtár kapui megnyíltak volna a karantén után.

Fantasztikus út áll mögötte. A fotográfia művelése helyett annak kutatását választotta már a húszas éveiben. Az elsők között volt, akik fotóesztétikából doktoráltak és védték meg a kandidátusi fokozatukat.

Ha valaki megkérdezné, mit tartottam a két legjellemzőbb tulajdonságának, azt válaszolnám, a szenvedélyt és az igényes pontosságot. Azt a szenvedélyt, amellyel a magyar fotográfia történetének legapróbb részleteit feltárta, országokon is képes volt átutazni, hogy eredetiben lásson egy levéltári dokumentumot.

Precíz filozófus volt, de szerencsére sokkal több is ennél. Abban a családi környezetben, abban a korban, amelyben felnőtt, a műveltség volt az egyik legfontosabb mérce. Többen elcsodálkoztunk, hogy az irodalom és a fotográfia kapcsolatát elemző konferencián Balzac és Flaubert regényekből vett jelentekkel illusztrálta az olcsó képrögzítési eljárásokra való társadalmi igényt.

Mindig lenyűgözött, hogy miközben gondosan ügyelt arra, hogy minden ismert tényt számba vegyen, sőt ezek számát éppen ő gyarapította a legszorgalmasabban, a megfogalmazott gondolatok mégis nagyívűek maradtak. Számára nem csupán elemi kérdés volt, hogy átlássa a fotótörténet szövetét, hanem öröm is. Kutatói módszertanával kapcsolatban elmondhatjuk, hogy következetesen alkalmazta a magyar fotográfia történetére vonatkoztatva az *Annales* iskola tagjai által kidolgozott történetírói gyakorlatot.

Minden fontos volt számára, ami a fotográfián, különösen a magyar fotográfián belül történt. Eleven kapcsolatot ápolt mindenkivel, pontosan tudta, mi történik a színpalak előtt és mögött. Vezetőségi tagként tevékenykedett a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójában, szervezett alkotótábort, dolgozott az Nemzeti Kulturális Alap kuratóriumában, és a 2000-es években kidolgozta a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán belül a fotóriporter és képszerkesztő szak tanrendjét. *Professor emeritus*ként itt tanított és tette a fotótörténetet élvezetessé a diákok számára.

Kivételes tudású ismerője volt a fotó történetének és élvezte, ha megoszthatta a tudását.

A *Fotóművészet*ben több, mint négy évtizede jelennek meg cikkei. Mivel alapos ember volt, a most futó fotótörténeti sorozatát 40 részesre tervezte...

Halálával fontos szereplő tűnt el örökre a magyar fotográfia történet írói közül, de a *Fotóművészet*et is óriási veszteség érte. Albertini Béla mind emberileg, mind szakmailag példamutató életet tudhat, sajnos már csak maga mögött. A szerkesztőség büszke arra, hogy folyamatosan publikálhatta páratlan írásait.

Surányi Mihály

Albertini Béla pályája dátumok tükrében

1940. március 14. Megszületik Vizsolyon.

1960–63. Felsőfokú Tanítóképző Intézet, Szombathely.

1966–71., 1976–79. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, történelem-népművelés és tudományos szocializmus szak.

1960-ban a Sümegi Járási Művelődési Ház munkatársa.

1964–69 között Vas megyei népművelési tanácsadó.

1969–71 között a Központi Múzeum igazgatója.

1971–79 között a Művelődési Minisztérium munkatársa.

1977-ben szakíróként a Magyar Fotóművészek Szövetségének tagja.

1979-ben megszerzi egyetemi fotóesztétikai doktori fokozatát.

1984-ben a művészettörténet tudomány kandidátusa.

1979–1986. Fialatok Fotóművészeti Stúdiója.

1981–1986 a Nagybaracscai Fotográfiai Alkotótelep művészeti vezetője.

1986–2000. Magyar Iparművészeti Főiskola; az egyetemes és magyar fotótörténet megbízott előadója.

1979–1992. A Zsámbéki Tanítóképző Főiskola tanára.

1993–1996. A budaörsi Bleyer Jakab Német Nemzetiségi Általános iskola igazgatója, majd tanára.

1996–1997. A *Fotó* című lap olvasószerkesztője.

1992–2002. A Hadtörténeti Múzeum munkatársa.

2004-től a Kaposvári Egyetem oktatója, a Fotográfus, valamint a Fotóriporter és képszerkesztő szakok szakfelelőse, tanterveinek kidolgozója. A *Professor Emeritus* cím birtokosaként haláláig aktív oktatói tevékenységet folytatott.

2006–2009. A Nemzeti Kulturális Alap Fotóművészeti Szakmai Kollégiumának tagja, 2007–2008-ban a vezetője.

2010–2014. Elnökségi tag a Magyar Fotóművészek Szövetségében.

Albertini Béla oktatói munkája elismeréseként 2009-ben Apáczai Csere János-díjban részesült, 2010-ben kiemelkedő fotótörténeti tevékenysége elismeréseként Németh Lajos-díjat vehetett át, 2019-ben pedig a Magyar Fotótörténeti Társaság Argentum díját.

APA VELÜNK VAN

Kortárs fotó alapú alkotások a Szép Péter Gyűjteményben

MILYEN TÉNYEZŐK VEZETNEK
EGY ADDIGRA MÁR TÖBBFÉLE
TERÜLETEN JÁRTAS GYŰJTŐT
ARRA, HOGY KÖZEL NEGYVEN
ÉVESEN MEGVESZI ÉLETE ELSŐ
KORTÁRS FOTÓMUNKÁJÁT,
MAJD NÉHÁNY ÉVEN BELÜL
EZT A FOTÓ- ÉS A KORTÁRS
MÉDIAMŰVÉSZET SZÁMOS
IRÁNYÁBA BŐVÍTI TOVÁBB?
A KORTÁRS FOTÓ ALAPÚ
KOLLEKCIÓKAT BEMUTATÓ
SOROZAT MOSTANI,
TIZENNYOLCADIK ALANYAKÉNT
EGY FIATALON TÁVOZOTT
KÖZGAZDÁSZ GYŰJTŐT
MUTATUNK BE.¹

A 2015 tavaszán, egy rutinnak indult szívsebészeti beavatkozás során váratlanul, negyvenöt évesen elhunyt Szép Péter a gyűjtés szenvedélyét nagyapjától örökölte, aki az antik bútorok, régiségek ismert műértője volt Budapesten. A fiatalember egyetemistaként már önállóan gyűjtött a kilencvenes évek elejétől kezdve. Legnagyobb szerelme a keleti szőnyeg volt, nyaranta a család egy ismerősénél, egy németországi szőnyegkereskedőnél gyakornokoskodott. Már első saját otthonát is ilyen iparművészeti tárgyakkal rendezte be.

Gyűjtésének második szakasza a modern magyar festészet hazai piacának a rendszerváltás utáni felfutásával párhuzamosan indult meg. Különösen a nagybányai művésztelep centenáriuma (1996) készülő kiállítások és kiadványok révén, egyre jobban kezdett érdeklődni a századfordulós, majd a későbbi modern festészet iránt. Ezekről a képektől utóbb megvált: mire kortárs gyűjtőként ismert lett, a klasszikus modern festményeket már visszaforgatta az élőművészeti gyűjtésébe, míg a legkedvesebb iparművészeti enteriortárgyait élete végéig megtartotta, és akkor már progresszív kortárs művek társaságában helyezte el otthonában.

A kortárs fordulatot és ezzel gyűjtésének harmadik időszakát egy nászajándék hozta meg. Egy értő baráttól Szűcs Attila festményét kapta esküvőjére, és az élmény hatására a gyűjtő gyorsan váltott a kortárs képzőművészetre. Felfedezte ennek előnyeit: minimális a hamisítványok veszélye, kedvező az ár-érték arány, adott a lehetőség a művészek személyes megismerésére, illetve a kanonizált modern alkotókhöz képest az élőművészeti közegben a műértőt a fiatal tehetségek megtalálásának öröme is várja. Az utolsó tényező döntő volt. A befektetői józanság mellett Szép Péter mindvégig szenvedélyből gyűjtött, fűtötte az új keresésének vágya, örömmel



ugrott fejest a kortárs művészet változó közegébe. A kialakuló, Nádler Istvántól Barabás Zsófiig terjedő kollekción a Godot Galéria magángyűjteményeket bemutató sorozatában debütált, katalógussal együtt, a nyilvánosság előtt 2006-ban.²

Az újabb fordulat a nemzetközi nyitáshoz köthető. Az uniós csatlakozás, a schengeni utazási lehetőségek, a kommunikációs forradalom a kétezres években egyre több magyar művészetbarát számára kínált belépőt a külföldi műtárgypiacra. Bár a nemzetközi árszint nehezen elérhető maradt, amint a szakmai tájékozódás is igen nagy kihívást jelentett, többen megpróbálkoztak azzal, hogy rendszeresen járjanak külföldi vásárokból, galériákba, és vásároljanak is külföldi műveket. Az ekkor már a bank-szektorban felsővezetőként dolgozó Szép Péter Bécsre

koncentrált. Gimnazista kora óta meglévő történelmi érdeklődése alapján egy mai osztrák-magyar kulturális szelekciót tűzött ki célul. A programot azonban a 2008 őszén kitört gazdasági válság megakasztotta, a tervezett vételek nagy része nem valósult meg. A gyűjtemény 2009. tavaszi székesfehérvári kiállítása így a megálmódott nemzetközi kitekintés tekintetében csonka maradt.³ Ezzel együtt, amikor az anyag 2008 telén Bécsben kiállításra került, a tárlatot egy kitűnő művészettörténész, a Künstlerhaus igazgatója nyitotta meg, és a vernisszázásra ellátogató neves osztrák művész, Franz Grabmayr nem akart hinni a szemének, hogy nagyméretű pannója, amelyet eredetileg az Austrian Airlines székházába festett, ám a cég kénytelen volt tőle egy bécsi árverésen megválni, éppen egy magyar gyűjteménybe került.⁴



Szilágyi Lenke: *Szarvas*, 1983, ezüst zselatinonos nagyítás, 13,5x19,5 cm © Szilágyi Lenke. HUNGART © 2020

Ez a negyedik gyűjtési korszak végül összesen ötlépcsős kiállítási sorozattal és háromnyelvű katalógussal zárult, mert a Bécsben és Székesfehérvárott más-más rendezésben szereplő anyag további három helyszínre is utazott, és azokon már új fejlemények, a kezdődő ötödik, a fotóhoz köthető korszak első jelei is felbukkantak.⁵ Ha zátonyra is futott, a nemzetközi nyitás ugyanis szemfelnyitó volt Szép Péter számára a művészetfogalma tekintetében. A külföldi vásárok, kiállítások, a beszélgetések az ottani galériásokkal, gyűjtőkkel kitágították műfaji horizontját, a hagyományos festészetközpontú szemlélettől fotók, szó szerint kortárs médiaművészeti munkák felé. Ennek első lépését hűen dokumentálja a többlépcsős 2008–2009. évi kiállítási sorozathoz készült katalógus.⁶ A kiadvány a nyomdába küldés előtt állt, amikor a gyűjtő megvásárolta első fotóját, Kudász Gábor Arion éjszakai felvételét egy józsefvárosi bérhárról és foghíjtelekről. A Nagytemplom utcai helyszínről készült munkát a művész *Szemétunió* alcímmel is ellátta, és ez a társadalomkritikai felhang szerepet játszott abban, hogy az erős közéleti érdeklődésű Szép Péter a Bátor Tábor Alapítvány 2008. évi jótékonyági árverésén ezt a mun-

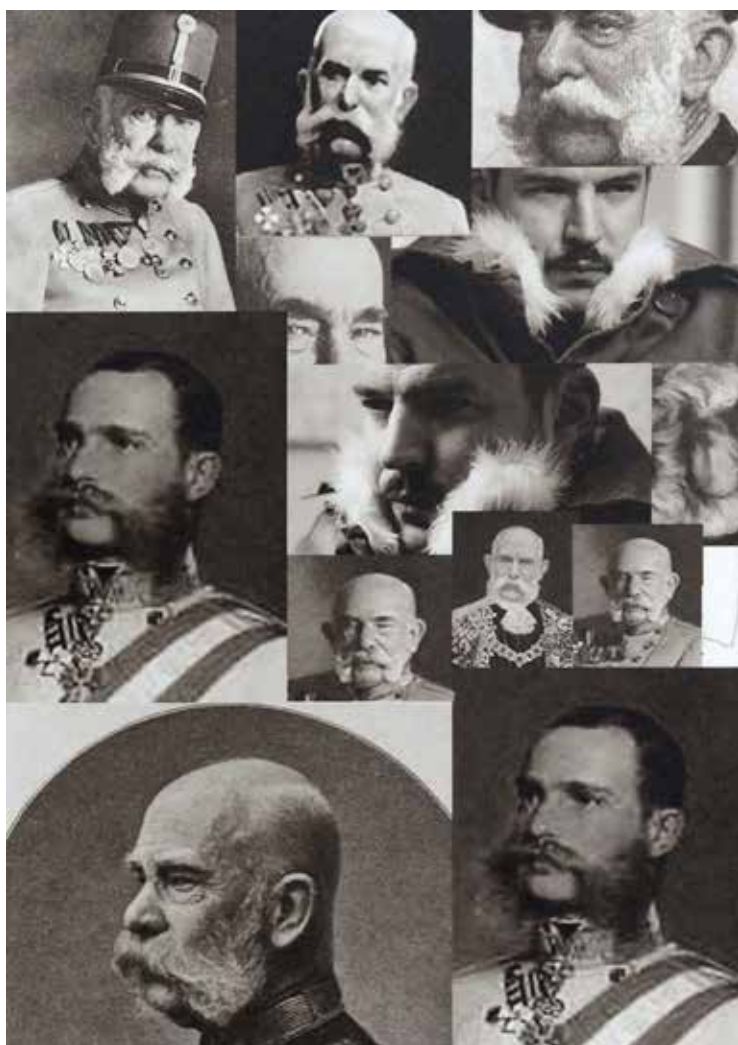
kát választotta. Olyannyira azonosult a művel, annak drámai fénykontrasztjával és mondanivalójával egyaránt, hogy megkérte a grafikust, illessze még bele a katalógusba. Így került a reprodukció a katalógus utolsó előtti oldalán lévő dokumentációs részbe, sőt szerepelt az öt kiállítás közül kettőn, ezek közül a Vízivárosi Galéria kiállításának meghívó leporellóján a képek között is. Az elkövetkező években a gyűjteménybe mintegy negyven fotó- vagy média-alapú mű került be. Szintén jótékonyági árverésen, a hajléktalanokat támogató Szalmazsál Alapítvány javára, kizárólag kortárs női alkotók munkáiból rendezett 2010. évi *Women Only* aukcióról vette meg a gyűjtő Cseh Szilvia kézzel színezett lírai felvételeit, ahogy Keller Diána félig figuratív-narratív, félig konceptuális, a művészet művi voltára is rákérdező videóját is, amely 2009-ben az osztrák Essl-díj magyarországi első helyezettje volt. Ugyancsak a Bátor Tábor Alapítvány javára rendezett árverésről (2011) került a kollekcióba Szabó Klára Petra *The only thing standing between you and me is reality* című alkotása, egy olyan kisméretű, falra függeszthető objekt, amelyen belül a művész saját készítésű animációja fut. A mű témája első síkon a férfivágy a női



Stalter György: *Tólápa*, 1982, ezüst zselatinonos nagyítás, 22,7x30 cm © A művész engedélyével

nem iránt, az objekt kukkoló kulcslyuk formájú kiképzése révén a *voyeurizmus*, a konyha kontextusában megidézett fiatal női alak kitettsége a férfi, egyúttal a befogadó, a potenciális vásárló tekintetének. Erre utal a címben a „*you and me*” is, egyúttal a „*reality*” szó reflexió a műalkotások ábrázoló funkciójának mítoszára is. Az aprólékosan, nagy kezűgyességgel elkészített akvarellek a másfél perces animáció révén válnak médiaművészeti alkotássá. Bár itt szorosan véve nincs fotóhasználat, a mű mégis a fotós szemléletű vételekhez sorolható, mert egyfajta érzéki konceptualista médiamunkaként lehet értelmezni. Legkevésbé sem tűnt tiszteletlenségnek, hogy Szép Péter az alkotást otthona illemhelyében tette falra; sokkal inkább volt ez intés az odalátogató barátoknak is, hogy nézzenek szembe a mű társadalmi üzenetével. A 2010-es évek első felében számos fotó alapú mű érkezett a kollekcióba galériákból is. Bányai Péter és Drégely Imre *Közös munkák* című sorozatából, valamint Kerekes Gábor antraktópiái közül a Nessim Galériától, Tibor Zsolt fotómontázsra építő Ferenc József-parafraízisaiból vagy Tranker Kata kollázsaiából a Viltin Galériától, míg Várnai Gyula több munkája az acb Galériától került a gyűjteménybe.

Mint látható, ezek egy jelentős része képzőművészeti fotóhasználatnak tekinthető, de számos alkotó a teljes pályáján át kizárólag fotós eszközökkel dolgozott és fotós kompozíciós kérdéseknek járt utána, így a vásárlások egy része szorosan köthető a fotó műfajához. Hasonló arányok jellemzik a fotó alapú munkák gyűjteménybe kerülésének harmadik hullámát. A jótékonyági árverések és a galériás vásárlások után 2014-ben Alföldi Róberttől vásárolt meg egy tételben számos kompozíciót Szép Péter. Ebben Bálint Endre 1985-ben készült fotómontázsai, amelyek szervesen kapcsolódnak képzőművészeti életművéhez, ugyanúgy szerepelnek, mint például Stalter György 1982-es, *Tólápa*n készült felvétele a *Más világ* című sorozatból, amelyhez elengedhetetlen az autonóm dokumentumfotózás szociológiai feltáró küldetése. Szintén ebben a vételben érkezett a Dr. Szász néven ismert Szász János hatvanas évekbeli *vintage* felvétele egy vidéki tévesz gazdálkodásáról és Szilágyi Lenke lírai portrékölteménye a *Látókép megállóhely* című albumában közölt sorozatból, ahol az elsuhanó arc személyessége feloldódik a pillanatnyi érzésben, élethangulatban.



Tibor Zsolt: *Fülmelegítő*, diptichon, 2009, digitális nyomtatás, dibond, 29x29 cm és 29x20,5 cm, Ed 1/1 © Tibor Zsolt. A VILTIN Galéria jóvoltából



Az idealisták mindig súlyos terheket cipelnek



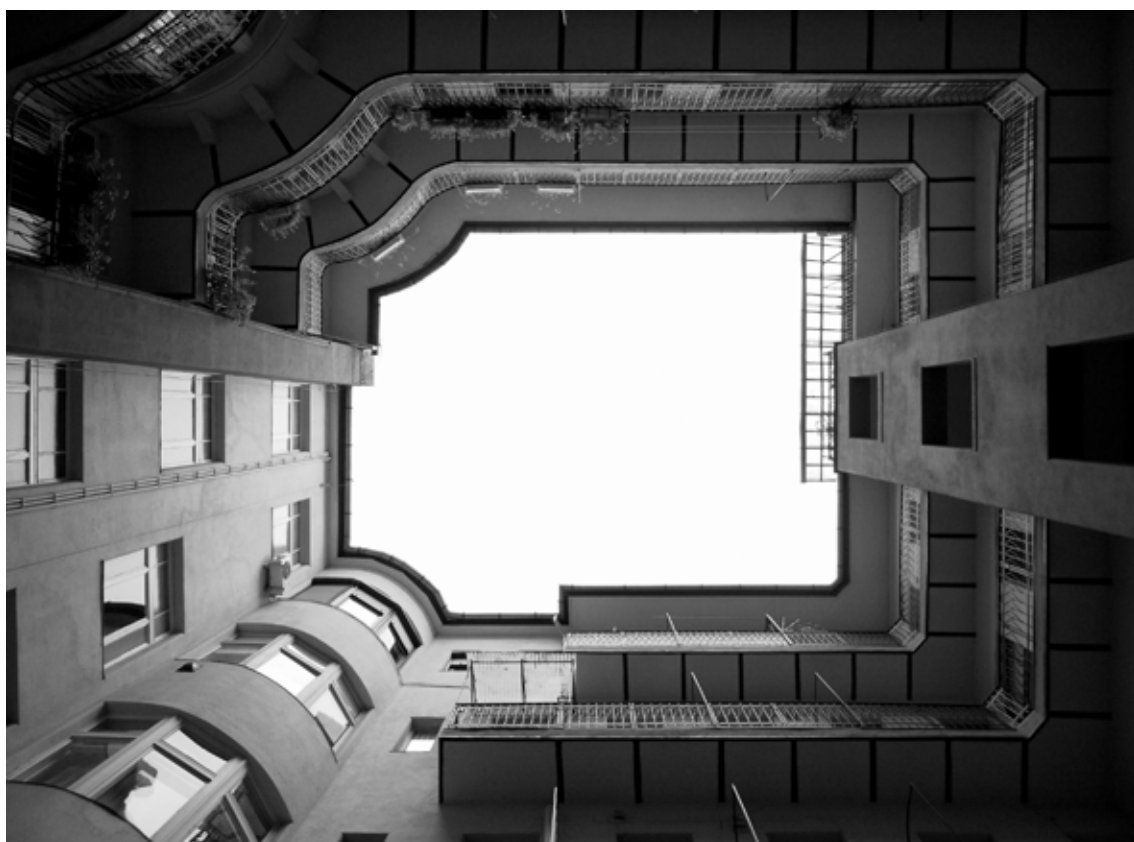
A materialisták nemkülönben

Gerber Pál: *Az idealisták mindig súlyos terheket cipelnek. A materialisták nemkülönben.* 2005, print, ongrofoam, 2db, egyenként 60x47 cm, Ed 1/1 © Gerber Pál. A VILTIN Galéria jóvoltából

Gerber Pál: *Az idealisták mindig súlyos terheket cipelnek. A materialisták nemkülönben.* 2005, print, ongrofoam, 2db, egyenként 60x47 cm, Ed 1/1 © Gerber Pál. A VILTIN Galéria jóvoltából

A példák azt is mutatják, hogy a háromféle forrásból származó fotó alapú gyűjteményi részben a minőség közös nevezőjén túl főleg valamilyen stílári, tematikus vagy egyéb vörös fonalat keresni. Szép Péter fotós vételeinek túlnyomó többsége impulzusvásárlás volt. Egy önmagát egyenlő arányban üzletembernek és értelmiséginek tartó, főleg a társadalomtudományok terén kifejezetten olvasott gyűjtőről van szó, aki a műveltségére és a minőségérzékére hagyatkozott, s ezen felül nem készült fel előre a művészekből, nem olvasott utána külön a szakmai összefüggéseknek, nem akart

követni egy kánont, hanem spontán döntött. Alföldi Róberttől vette meg Pernecky Géza hetvenes évek elején készült *Concepts like commentary* (más néven *Art ball*) sorozatának egy eredeti előhívását is – a mű vagy a művész előzetes ismerete nélkül. Perneckyvel ezt követően hosszan leveleztünk a példányok sorsáról, a művész szándékáról, azok kifejezetten széles körű, nem a hivatásos műtárgypiac által ellenőrzött terjesztéséről, és neki is nagy örömet okozott, hogy negyven évvel a munkák elkészülte után azok még mindig rendelkeznek a friss hatás erejével.



Czigány Ákos: *Ég R0012525*, 2010, giclée print, 25x34 cm © Czigány Ákos. A Várfok Galéria jóvoltából

Czigány Ákos: *Ég R0013384*, 2010, giclée print, 25x34 cm © Czigány Ákos. A Várfok Galéria jóvoltából



Bár Szép Péter nem gyűjtött tudatosan fotót, a 2008–2014 közötti gyűjtői időszakára mégis jellemző az érdeklődés ez iránt a művészi kifejezőmód iránt, meghozza a kortárs festészeti gyűjtésétől eltérő ízlés mentén. Míg az általánosan vett kortárs kollekciónak a bátor színhasználat, az áradó energia, a látványos festői ecsetkezelés, a művekben megtestesülő életigenlés a domináns vonulat, addig a fotó- vagy médiaalapú művei nem csupán a gyakran fekete-fehér színmező miatt redukáltabbak

ennél. Témáik sokkal elgondolkotatóbbak, reflektívab-
bek (például Gerber Pál műveiben), formaviláguk olyan
geometrikus struktúrákból építkezik (mint a Czigány
Ákos *Egek* című sorozatából megvett művekben), mű-
vészetfelfogásuk olyan konceptuális irányt mutat (Tót
Endre fotója), amelyek Szép Péter festészeti vásárlásai-
ra kevésbé voltak jellemzőek. A gyűjtő egy másik, befelé
forduló arca mutatkozott meg itt.



Bányai Péter és Drégely Imre: *Közös munkák 4*, 19978, ezüst zselatinos nagyítás polaroid negatívról, 30x30 cm © Az alkotók engedélyével

Az összességében a német Hans Kotter led- és tüköralapú illúziós objektjétől Kokesch Ádám kis diaképekből összeállított, neon megvilágítású képsorozat-tárgyáig terjedő médiaművészeti anyagban Várnai Gyula több művel is szerepel, és ezek jól mutatják a gyűjtő által nagyra becsült kísérleti irányokat. A videótól a *lightbox*ig húzódó, minden mű esetében eltérő technikájú Várnai-válogatáson belül például a *Tavaszi* című triptichon három lentikuláris fotótáblából áll, amelyeken a lebegő betűk kavalkádja az irodalmi utalásokat erősíti fel, míg a *Könyv* című röntgenkép a Gutenberg-galaxis emblematisz tudástárát világítja át és avatja virtuális képtárggyá. Az egykori műtárgy-baráttól két évtized alatt a kísérleti kortárs művészet híve lett. Ezt a folyamatos váltást el is várta önmagától, a gyűjtést az önfejlődés terepének tekintette. A fotó alapú művészet felé is részben éppen azért fordult, mert az ismeretlen terület volt, kihívást jelentett, a szellemi megújulást biztosította. Ezek a kortárs vizuális nyelvezetű munkák szoros kapcsolódási pontot nyújtottak gyermekei felé is. A család ma is azonosul a kollekcióval, a gyűjtő ma gimnazista korú két leánya különösen az izgalmas fotóművekkel. Olyan apát láthatnak ezekben a művekben, aki ma velük együtt fiatal.

¹ A *Fotóművészetben* eddig bemutatott kollekciónak: Hórusz Archívum (2003/5-6., Somogyi Zsófia írása), Szabó Károly (2007/2.), Detvay Jenő (2007/2.), a bécsi Fotográfus Gyűjtemény (2009/1.), a berlini Arthur de Ganay Gyűjtemény (2010/4., Somosi Rita írása), Körmendi–Csák Gyűjtemény (2013/2., Szegő György írása), az amerikai Howard Greenberg Gyűjtemény (2013/4., Cséka György írása és Pfiszter Gábor interjúja a gyűjtővel), Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjtemény (2016/4., Nevelő Judit írása), Fortepan Gyűjtemény (2018/2., Bacsikai Sándor írása), Gerő László (2018/3.), a prágai PPF Gyűjtemény (2018/4.), Hetényi Csaba (2019/1.), Somló–Spengler Gyűjtemény (2019/2.), Arcana Gyűjtemény (2019/3.), Kertész Csaba (2019/4.), Szluka Balázs (2019/4.) és a Balázs–Dienes Gyűjtemény (2020/1.). A másként nem jelölt cikkek a jelen írás szerzőjének szövegei.

² *Színek – formák. Válogatás a Szép Gyűjteményből*, Kortárs magángyűjtemények VIII., Godot Galéria, Budapest, 2006. IV. 27. – V. 16., rendezte Kozák Gábor, megnyitotta Ébli Gábor. Az azonos című, angol-magyar nyelvű katalógust szerkesztette Ébli Gábor és Kozák Gábor.

³ *Oszták-magyar válogatott Szép Péter kortárs kollekcijából*, Magyar művészet nemzetközi kontextusban magángyűjteményekből I., Szent István Király Múzeum – Csók István Képtár, Székesfehérvár, 2009. II. 7 – III. 29., rendezte Izinger Katalin, megnyitotta Karvalits Ferenc.

⁴ *Aranyköpés. Kortárs művészet Szép Péter gyűjteményéből*, Magyar művészet jeles magángyűjteményekből XII., Collegium Hungaricum, Bécs, 2008. XII. 11. – 2009. I. 23., rendezte Ébli Gábor, megnyitotta Peter Bogner.

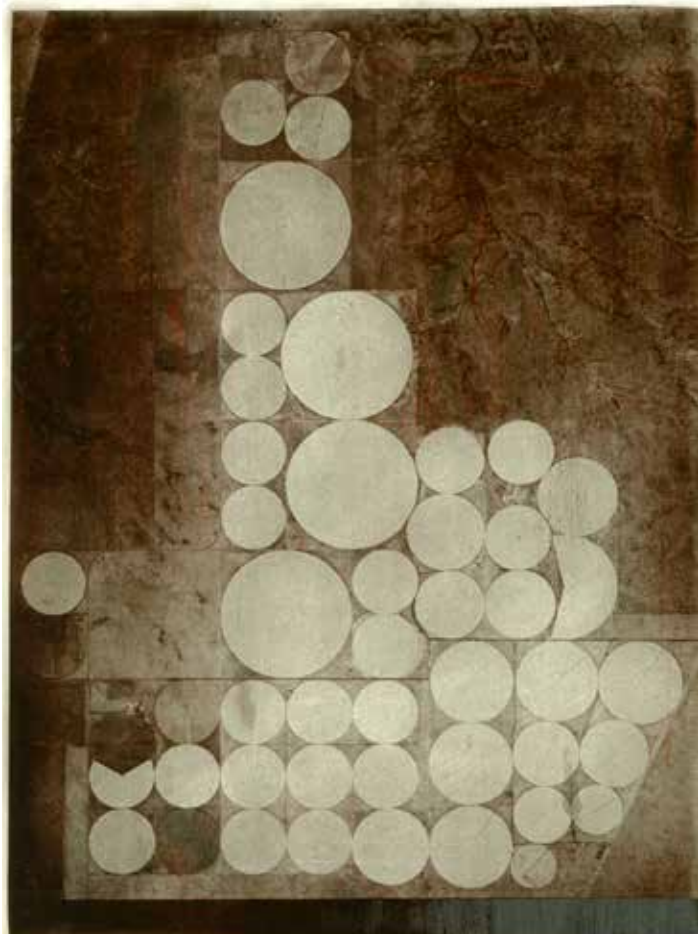
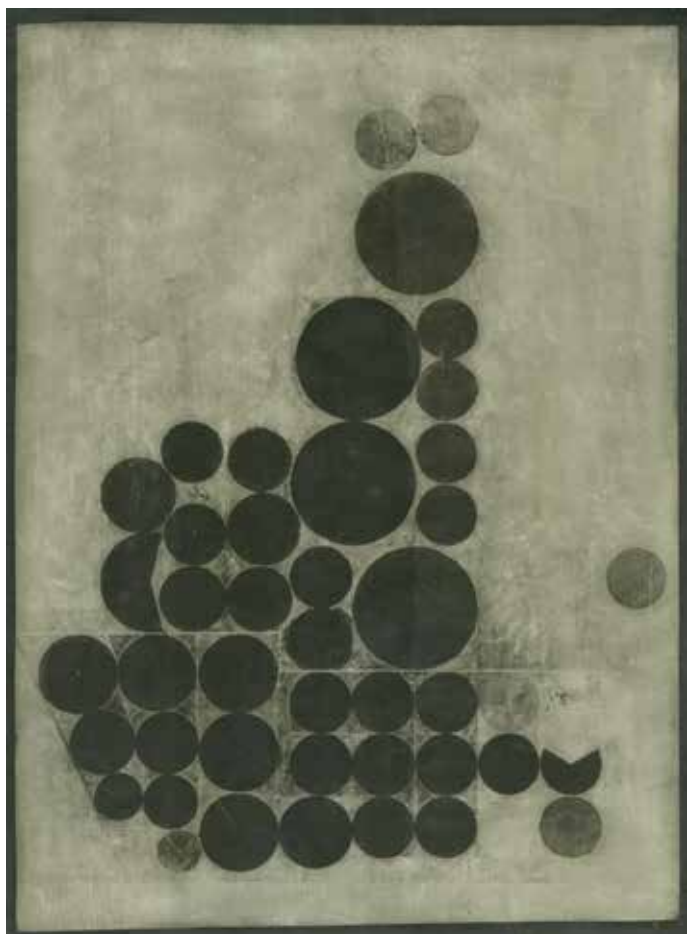
⁵ *Szisztéma két rétegben. Válogatás Szép Péter kortárs gyűjteményéből*, Gyűjtemények kiállítási sorozat XI., Vízvárosi Galéria, Budapest, 2009. IV. 21. – V. 14., rendezte Olescher Tamás, megnyitotta Jeney Zoltán. *A nagy mutató. Kortárs művészet Szép Péter gyűjteményéből*, Ungarisches Kulturinstitut, Stuttgart, 2009. V. 15. – VI. 30., rendezte és megnyitotta Ébli Gábor. *A nagy mutató. Kortárs művészet Szép Péter gyűjteményéből*, Vision Trinitatis – Forum zeitgenössische Kunst, Annaberg, 2009. VII. 16. – XI. 15., rendezte és megnyitotta Josef Böhm.

⁶ *Aranyköpés. Kortárs művészet Szép Péter gyűjteményéből* – a gyűjtemény 2008–09. évi kiállítási sorozatának magyar, angol és német nyelvű katalógusa, 2008, szerkesztette Ébli Gábor.

Pernecky Géza: *Concepts Like Commentary 3*, 1971, gelatin silver print, 12,5x18 cm © Pernecky Géza, courtesy by Vintage Galéria

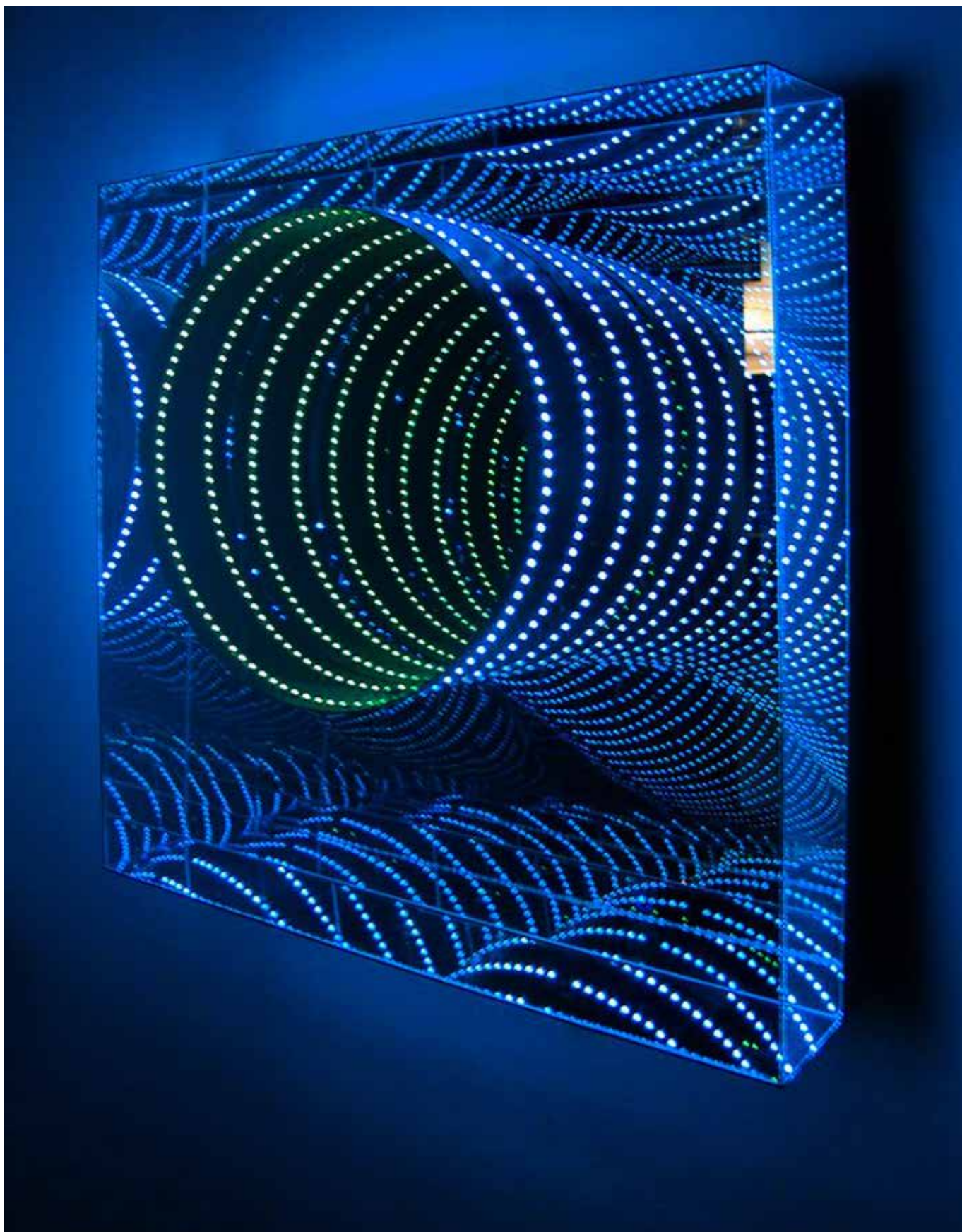
18th Apr. 1971.
The sunset:
7 22 p. m.





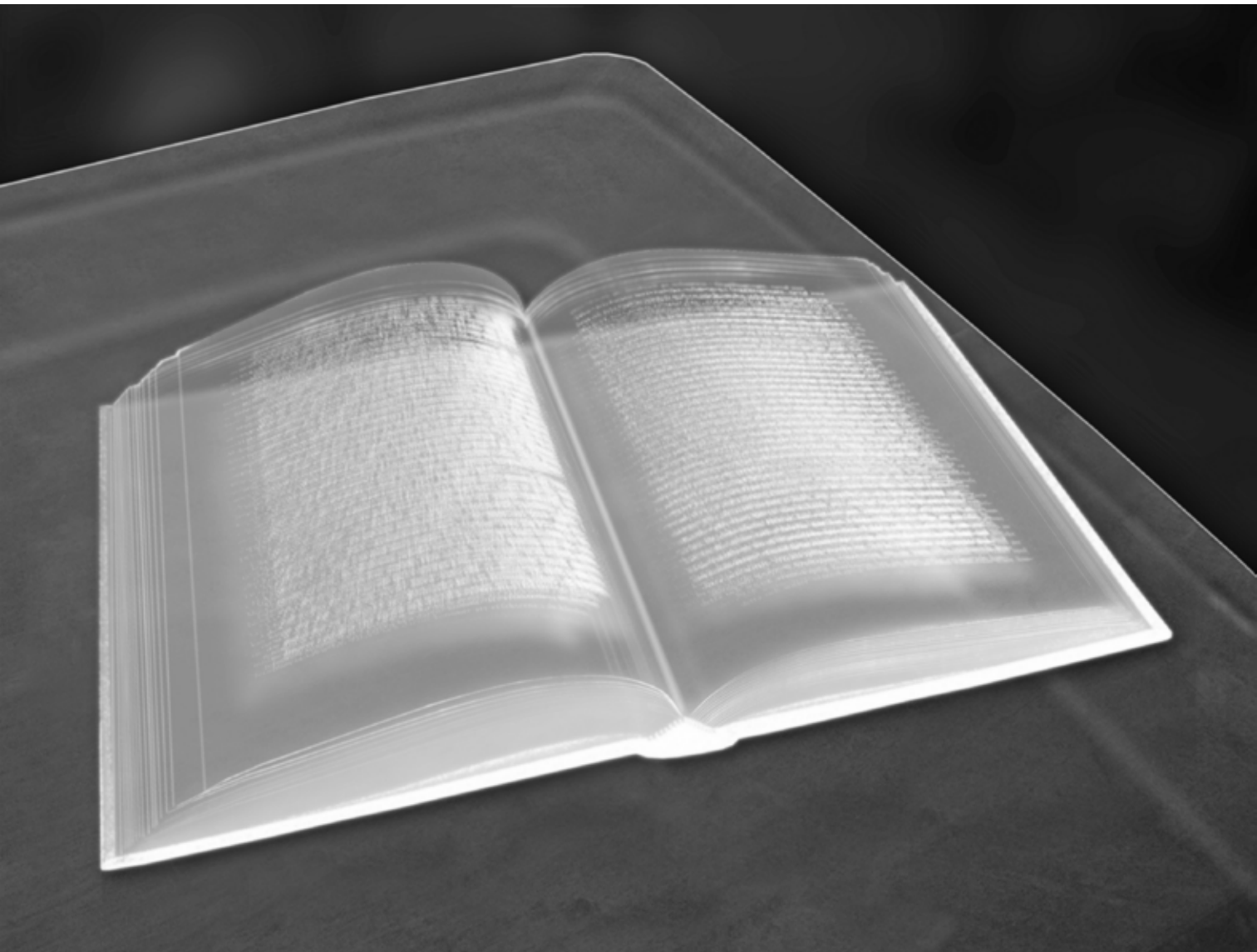
Kerekes Gábor: *Fly Off. Circles 2*, 2005, antraktópia, 24x18 cm
© Kerekes Gábor. A Kerekes Gábor Archívum engedélyével

Kerekes Gábor: *Fly Off. Circles 2 pozitív*, 2010, antraktópia, 26,5x21,5 cm
© Kerekes Gábor. A Kerekes Gábor Archívum engedélyével



Hans Kotter: *Tunnel View* (down under), 2011, plexi, fém, tükör, színváltó LED-szalag, 60x60x23 cm, Ed 1/8+2 AP
© Hans Kotter. A VILTIN Galéria jóvoltából





Várnai Gyula: *Könyv*, röntgenkép, 2005-9, 80x100x13 cm © Várnai Gyula. Az acb Galéria engedélyével



Várnai Gyula: *Oldenburg I.*, 60x70, lightbox, 2009 © Várnai Gyula. Az acb Galéria engedélyével



NEMES Z. MÁRIÓ

Digitális Én-képek

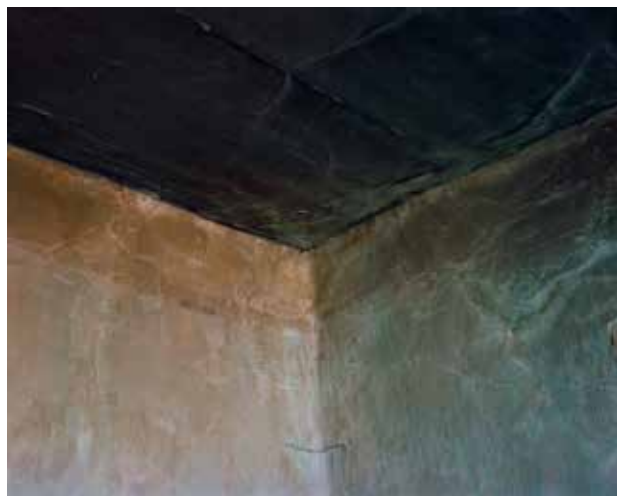
Riskó Gáspár fotóművészetében

Nekem az óra volt a jellem az óvodában. Nem tudom, hogyan történt a jel kiválasztása, volt-e beleszólásom a döntésbe, mindenesetre máig nem feledkeztem el arról az *időről*, amikor az óra = én voltam. Mert itt kezd a dolog érdekes lenni, hiszen az óvodai jelek a szubjektum megteremtésének, ellenőrzésének és katalogizálásának vizuális technológiái közé tartoznak. Sőt ebben az értelemben az egyik első olyan tranzakcióról van szó, ahol a kimeríthetetlen különösségként megélt, ezért formátlannak is tekinthető szubjektum önmagát egy intézményi szembeállítódásban tapasztalja meg, ahol azért kap szimbolikus „formát”, hogy összehasonlítható közösségi egzisztenciára cserélje le saját fejedelmi páratlanságát. Ez a közzféra és a magánszféra meghasítása, mely hasadást ezentúl a szubjektum önnön identifikációs lehetőségeként hordozza magával. Hiszen az óvodai jel egyszerre íródik belém, és íródik körém, mert megjelöli a tárgyaimat, melyek hozzám tartoznak, vagyis az Én határait és materiális feltételeit fogalmazza újra.

Azért tértem ki előljáróban az óvodai jelre mint hatalom- és szubjektumtechnológiai eszközre, mert az Én-vizsgálat különböző vizuális formáit szeretném értelmezni Riskó Gáspár művészetében, különös tekintettel a *Passport* (2019) című munkára. A *Passport* képsorozatának műfaji alapját az igazolványfotó alkotja, mely abban közös az óvodai jellel, hogy ugyancsak olyan (ön) reprezentációs forma, amely a közzféra és a magánszféra hasadásában termeli ki az Én lehetőség-feltételét, miközben mindkét médium egy minket gondozó hatalmi tekintet irányában tanúsítja és igazolja (ezáltal mint vizuális-bürokratikus fikciót létre is hozza) „önazonosságunkat”. Ugyanakkor, míg az óvodai jel a szubjektumot animisztikus-totemisztikus identifikációval próbálja a látható dolgok „között” rögzíteni, vagyis metaforikus cserék sorozatával rajzolja körül az Én- és testhatárokat, addig az igazolványkép „közelebb lép” – hiszen saját testünkből formál egy minket „azonosító” Én-jelet. Képelméleti fogalmakkal ezt úgy lehet kifejezni, hogy az igazolványkép mint fotó reprezentációs struktúrája a bürokratikus funkció mentén átalakul, hiszen az indexikus viszony „természetessége” meggyöngül, mert elkezd egyre inkább művinek és konvencionálisnak mutatkozni. Ezáltal nem lesz szimbolikus (mint az óvodai jel), de határossá válik az ikonszerűvel. Vagyis a megfigyelhető, osztályozható és ellenőrizhető bürokratikus identitás – az „állampolgár” – megalkotása nem egyszerűen valamilyen kész és adott testképre alapozódik, hanem egyúttal az arckép mint virtuális maszk *előállítását* is feltételezi, mégpedig hasonlóságok és nem-hasonlóságok képpolitikai termelése által.

Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017
© Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

Riskó Gáspár: *Kiégett ház*, Szentes
(*Impasse* sorozat), 2014 © Riskó Gáspár.
A szerző hozzájárulásával





Riskó Gáspár: *Juhodály*, Miskolc (*Impasse* sorozat), 2014 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

Az önmagunktól való vizuális „elkülönbötetés” technológiai-bürokratikus koordinálása a 19. századba vezet vissza, például Alphonse Bertillon fényképészeti-antropometriai felismerő-szolgálatához, amely a személy és a fénykép összehasonlíthatósági feltételeit próbálta meghatározni. Eközben a „fejet” mintegy leválasztotta a testről, hogy egy külső hatalmi tekintet mentén rekonstruálja, és a kriminál-antropológiai és statisztikai szempontok alapján újratérképezze a társadalmat.¹ De ebben a kontextusban meg lehet említeni Jean-Martin Charcot által vezetett párizsi Salpêtriére klinika képpóztikai gyakorlatát, ahol a hisztérikus betegekről készített fotósorozatok a betegség lényegét a testi szimptomák körülményes dokumentálásával próbálták felmutatni. A hisztériás nők arca „pseudo-arc” vagyis klinikai perszóna, amely az önmagától különböző és az önszimuláció kölcsönmozgásában válik esztétikai spektakulummá.² Ezeknek a felismerő-, osztályozó- és barkácsoló-rendszereknek a 21. század digitális panoptikumában sokszorosára növekszik a hatékonysága, ami összefügg egyrészt a technológiai feltérképezhetőség totálissá válásával, másrészt magával a digitális képalkotással, amely fényképezési-értelmeben a posztfotográfia paradigmáját hozza lét-

re. „Az, hogy a digitális technika az ikon/index dichotómia első tagja felé tolta el a poszt-fotográfiát, lényegében azt jelenti, hogy ebben az újfajta »fotográfiában« a mérleg nyelve a régi diagonális szembenállás helyett a festészet felé billent el: a számítógéppel kialakított kép – még akkor is, ha a kiindulópontja fotó volt, vagy pedig a kész kép összbenyomása fotóra emlékeztet – közelebb áll a festészethez, mint a hagyományos fotográfiához.”³ Vagyis ha a posztfotográfiai tanulságokat hatalomtechnológiai kontextusban gondoljuk át, akkor világossá válik, hogy a bürokratikus szubjektum-gondozásban eleve megbúvó „ikonszerűsítés” és „evidencia-barkácsolás” kiterjesztődését tapasztaljuk, vagyis egy olyan digitális megfigyelési társadalom létrejöttét, ahol virtuális (ön)arcképeink és reprezentációink egyre növekvő adattömege az egyén számára hozzáférhetetlen hatalom politikai festészetét szolgálja. Ez a festészet nem rólunk szól, és nem mi vagyunk a szubjektumai, hiszen Én-képeink csupán a festői folyamat hatására jönnek létre, és ezt a szubjektumokon túli szubjektíváló folyamatot – annak ellenére, hogy a szociális médiumok önmagunk „szabad” újraalkotásával kecsegtetnek – nem tudjuk szuverén módon irányítani. A (fotó)művészet egyik funkciója ebben a helyzetben



Riskó Gáspár: *Mezőgazdaság*, Csepel (*Impasse* sorozat), 2013 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

az lehet, hogy mint kritikai „ellenfestészet” feltárja ennek a politikai-hatalmi-gazdasági festészetnek a működését, hiszen itt a vizuális (ön)reprezentáció kritikája már eleve felveti a képpolitikai összefüggések kérdését.

Riskó a *Passport* kapcsán adott interjújában rajzolja fel azt az útvonalat, amely a korábbi munkái felől vezet az aktuális projekthez. „Ez az első munkám, amiben az arcom felismerhetően megjelenik. Régebben is fényképeztem magam, de nem így. Van egy sorozat, az *Interview*, amiben összegyűjtve a személyiségemhez valamilyen szinten kapcsolódó tárgyak jelennek meg. Az arcom elé helyeztem őket a portrékon, így azok egy önmagammal és a világgal kapcsolatos szoros üzenetet alakítottak ki. De a *Passport* ilyen szempontból áttörés, ahol előrukkolok az arcommal. A tájképektől önmagam irányába haladva volt egy lassú átfedés, hogy megmutatkozzak és boncolgassam ki vagyok én. Mintha újraszülettem volna a fényképezés aktusában.”⁴ Az arckép problémájához tehát nem egyenes vonalú úton ér el, hanem inkább spirálszerűen, el- és kitérésekkel, „átfedésekkel” tagolt mozgással, amelynek kezdőpontja az *Impasse*-sorozat (2011) lehet, amelyet a FUGÁ-ban rendezett *Holtpont* című kiállítás mutatott be a budapesti közönségnek 2015-ben. Érdekes fogalmi játékhoz vezet,

ha ezt a mozgást – melyet Riskó a „fényképezés aktusa” általi „újraszületésnek”, egyfajta művészeti-mediális önkonstruálásnak tekint – a stációk címe felől vizsgáljuk. Az *impasse* és a *passport* kifejezésben egyaránt ott rejlik a latin *passus*, mely többek között (át)lépést jelent, vagyis nem egyszerűen egy „rég”, statikus állapot felől tartunk lineárisan valamiféle beteljesedés felé, hiszen a „végpont” csupán a továbbutazást lehetővé tevő fluxus-identitást, az állandó határátlépés köztességét jelöli. Ha az *Impasse*-sorozatot tematikusan vizsgáljuk, akkor az „elembertelenített” ipari tájképek és absztrakt textúrák világgal találkozunk, ami egyszerre próbálja vizuálisan feltérképezni a posztkommunizmus élőhalott tájait és a „történelem vége-tapasztalat” romesztétikáját. Ennek egyszerre van politikai, szociológiai és antropológiai vetülete. Minket ebben az esetben az utóbbi érdekel, hiszen az Ember „holtpontjából” újraszülető Én „privát” képpolitikájára felé próbáljuk Riskót követni. „Vagyis a tájak magárahagyatottsága csak az egyik oldala annak a folyamatnak, amit röviden dezindustrializációnak is nevezhetnénk. Egy más szempontból ez az ember elavulását is jelenti, az ember kiszorulását a munka helyeiről, saját sorából.



A művész nézőpontja mélyen empátikus és humánus nézőpont: mintha nem a gazdaság dezindustrializációjáról, hanem annak dehumanizálódásáról lenne szó.⁵ A dehumanizálódott emberkép az Ember fogalmába beíródó törésre, hasadásra, feszültségre utal, arra a folyamatra, ahogy kiszorulunk saját sorsunkból, miközben az antropocentrikus világ elveszti a középpontját. Az Embert magát is „romként” kezelő negatív maradvány-antropológia tehát az emberi alak és az ember eszközei és tárgyai között hoz létre kísértetes viszonyokat, miközben mindezt a természeti térbe „kihelyezve” viszi színre. A természet ebben a kontextusban nem a fotográfia elkülönített tárgya, hiszen a természetet embertelen tájként is csak az Ember tudja saját hiánya mentén esztétikai egységgé rendezni. És itt utalnék vissza az óvodai jel kérdésére, ami nem csupán a bürokratikus hatalomban való (új)születésre utal, hanem a gyermeki animizmus-totemizmus nyomait is őrzi, egy olyan „világét”, ahol-amikor még nem különböztetjük el önmagunkat élesen a létezés nem-emberi formáitól. Vagyis lehet, hogy az *Impasse* rom-tájai is valami hasonló antropomorf elevénységgel bírnak, melyek a szubjektivitás széteszletott, töredékes és lappangó energiáját sugározzák.

Az *Interview*-sorozat képein ezek az energiák csatornázódnak át az emberi test (a művész saját teste) és az arcot kitakaró tárgyak jelentésviszonyaiba. Vagyis itt már megjelenik az emberi alak mint vizuális forma, de ez már nem a vitruvius-i ember szuperformája, hanem egy testtárgy a többi, nem-emberi testtárgy között. A sorozat képeinek alapszerkezete, hogy egy (poszt)szocialista hangulatú szobabelsőben ülve láthatjuk a meztelen, félmeztelen vagy felöltözött Riskót, akinek arcát fadarab, köntös, vasszerkezet vagy egyéb tárgy, illetve felület takarja. A magyar fotó(akció)-művészeti kontextusban Hajas Tibortól Várnagy Tiborig nagy hagyománya van a saját test, illetve önarckép dekonstrukciónak. Riskó sorozata ennek a tradíciónak az ironikus és deheroizáló változatát képviseli, de ahogy azt majd a *Passport*-ban láthatjuk, nem idegen tőle a Hajas-féle „egzisztencialista” Én-rombolás sem. A vizuális beszédpozíció, az ahonnan az Én megkonstruálása történik a közvetlenség és közvetítettség szempontjából eleve kettős frontális interjúhelyzet. Az „interjú” mint kommunikációs forma alapvetően dialogikus jellegű, de nem csupán megismerő szerepe van, hanem sokszor performatív is, hiszen az interjúalany „tesztelése” (munkainterjú), illetve



Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

az interjúvoló (a néző, hallgató, olvasó stb.) meggyőzése ugyancsak hozzátartozhat, vagyis az Én(ek) előállítását egy hatalmi-pragmatikus dinamika tartja mozgásban. Ki készíti ezt az interjút? És ki az alanya/tárgya? Kit akar meggyőzni és/vagy kikérdezni önmagával kapcsolatban Riskó? Az arc elé helyezett tárgyak *szimbolikus identitás-protézisek*, hiszen azáltal, hogy „eltakarják” az arcot mint az identitás hagyományosan központi médiumát, át is veszik annak centrális jelentésadó szerepét, miközben a test arcon kívüli részeinek fiziognómiai feltöltődését is beindítják. Például amikor egy faág „nő ki” Riskó arcából, akkor a meztelen test növényé-olvasása felé terelődik a néző, ennek során az erős mellszőrzet egyfajta botanikus elemnek tűnik fel, ami egyszerre hangsúlyozza ki a meztelenség emberi esendőségét, miközben dehumanizálja is a testet. Ugyanakkor a növény-ember mint személytelen szerep újra meg is személyesedik, hiszen a kép lehetőséget ad arra, épp a szerepben-lét által, hogy a megtestesült Én saját meztelenségével foglaljon állást. Egy növény-ember számára nem lehet „természetesebb” dolog, mint meztelennek lenni, a természetesség ugyanakkor a Riskó-test csak növény-emberré válva

„fejezheti ki”. A leplezés és leleplezés színre vitele a posztoszocialista tárgyi környezetben ironikus hangulkyokat is kap, ugyanis a növény-emberré-válás természet(esség) ideológiája elveszti autentikusságát, hiszen csak maradványszerű formában, urbanizált „palánta-létként” tud megvalósulni.

A *Passport* című kötet (Zürich, 2019) 114 oldalon tartalmaz igazolványkép formátumú képeket, míg egy-egy oldalon 14, vagy 16 portré-szekvencia látható. „A portrét a pixelesítés különböző változataiból állnak, kezdve a teljesen »reális«, torzítatlan képtől, befejezve az alany teljes eltűnésével, elmosódásával, felbomlásával. A könyv azonban nem egy fejlődéssort mutat be, aminek van eleje, közepe, vége – bár a könyvnek bizonyos értelemben van kezdete és befejezése –, hanem a portrét, az arc folyamatos fel- majd leépülését, »meghibásodását«.”⁶ Cséka György találóan jellemzi az önarckép vizuális diskurzusának posztfotográfiai átalakulását, amikor az arc „meghibásodásáról” beszél, de mielőtt ebbe a technoesztétikai kérdésbe elmerülénk, érdemes megjegyezni, hogy a *Passport*-projekt nem fedhető le teljesen a *Passport*-kiadvánnyal. Riskó ugyanis különböző mediá-



Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017
© Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával



Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

lis konfigurációkban prezentálta és bővítette a sorozatot: a zürichi Volumes művészeti könyvvásáron például egy 1205 képes performanszal kísért gif-szekvenciát gyártott belőle. Vagyis a fotográfia, videó-munka, művész-könyv és performansz eltérő formátumaiból és *layereiből* egy *mixed média* munka, vagy – Patrice Pavis-ra utalva – egy *mediális montázs* áll össze.⁷

Az önportré és az igazolványkép esztétikájának ütköztetése kapcsán számos művész nevét lehetne felsorolni Arnulf Rainertől Tomoko Sawadáig. Riskó szempontjából talán Rainer autisztikus fotószínháza jelent közelebbi vonatkoztatási pontot, azért is, mert a fiatal művészhez közel áll egyfajta öndestruktív akcionizmus, amely a *Passport* gesztikus-mimikai delíriumaiban jelenik meg. Rainer identitáspoétikai önjellemzése ebből a szempontból Riskóra is vonatkoztatható: „Magamat is csak a fizikai önkifejezés vagy a jelképes önszenírozás mozzanataival

alkotom és formálom meg. Az eredmény: hússá vált elképzelések saját magamról, kommunikációs rendszerek önmagammal: autoexpressziók, színészkedések, meg rögzített elkendőzés, kataton önmomentumok, a test monológjai, közszemlére téve egy autisztikus színházban.”⁸ Riskó képeinek Rainer munkáihoz hasonlóan van egy mimikai alaprétege, melyet akcionista módon hiszterizál, felingerel és túlhajt, hogy arcából hiperexpresszív maszkot alkotva forgassa fel a bürokratikus azonosítás vizuális feltételeit. Ez a mimikai szótár, a grimaszok, a nyelv kiöltése, a kiáltás alakzatai ugyanakkor nem értelmezhetőek transzparens módon valamiféle érzelmi-pszichológiai önkifejezés mentén, hiszen ahogy Rainer is írja „hússá vált elképzelésekről”, vagyis vizuális energiavektorokról van szó, nem pedig egy autentikus, egységes és megismerhető főszereplő hússá vált *történetéről*. A képszekvenciáknak persze van egy kompozicionális (sor)rendje,

de ebből nem építhető fel egy olyan narratíva, amelyből egy életvilágbeli kórtörténet vagy cselekmény rekonstruálható lenne. Ezt a nem-narratív eseményszerűséget nemcsak a *Passport*-kötet képregényszerű, oda-viszsa sodrása és hurkolódása hozhatja felszínre, hanem a gif-szekvencia is, mely Kurt Kren *48 Köpfe aus dem Szondi (Test)* című kísérleti filmjére emlékeztet. Kren, Rainer és Riskó abban is hasonlít, hogy mindannyian megidézik a pszichopatológiai diskurzus vizuális evidenciát barkácsoló hagyományát, ugyanakkor az így előállított evidenciát, értelmet és jelentést egyidejűleg azonnal ki is törli. Kren Szondi-videója úgy dekonstruálja a Szondi-tesztet, hogy felismerhetetlen gyorsasággal darabolja egymásba az egyes „arcokat”, vagyis meggátolja bármilyen határozott „benyomás” létrejöttét, ehelyett mintegy a tudat észlelési szintje „alatt” fertőzi meg a befogadót egy rendkívül nyugtalanító képtapasztalattal. Riskó arcmaszkjai hasonlóképp „robbantják fel” egymást, hiszen a „túlviselkedett” Én-momentumok kollázs olvashatatlanszenvedély-*flow*-ként ragadja magával a nézőt. Ettől lesz ez a kommunikációs helyzet, a korábbi *Interview*-sorozathoz képest sokkal monologikusabb, hiszen az arcmaszok átváltozás-folyamata csak úgy tartható mozgásban, ha az önállóság és önelőrlés entropikus egyensúlyát nem zavarja meg semmilyen „külső” vonatkozás.

Fontos azonban rámutatni, hogy a sorozatban a mimikai alaprétet bekebelezi a „digitális festészet” esztétikája, mely több ponton megváltoztatja a formálási és befogadási lehetőségeket. Itt megint találhatunk egy érdekes párhuzamot Rainer fotómunkáival, miszerint „a fényképszépet önmagában nem tudja megfelelően közvetíteni a mozgó vagy a statikus-koncentrált megfeszítettséget. Hogy ehhez közelebb kerüljek, átrajzoltam a fotókat. Ez nem retusálást jelent, hanem hangsúlyozást, egy megmerevedett pillanat újradinamizálását.”⁹ Vagyis míg Rainernél az átrajzolás új mediális réteggé dinamizálja tovább a „megfeszítettséget”, addig Riskónál a digitális médiumban eleve benne rejlő festészeti potenciál vizuális feltárása teszi lehetővé az arckép ikonszerűsítését. Riskó posztfotográfiája tehát immár nem kémiai eljárásokkal hívja elő a világ „valódi” képét, hanem a *data overload* által lehetővé tett pixelesítéssel a médium rejtett fikcionalitását provokálja ki, miközben belép a fotó és a festészet közötti évszázados esztétikai cserébe és kompetenciaharcba. Az „elektrobarkácsolás”¹⁰ a *Passport* oldalain egy olyan vizuális kultúra kontextusában válik művészeti eszközzé, amelyet elárasztanak a virtuális arcmaszok és a szubjektum digitális színrevitelei. Riskó arckép-*flow*-ja (mint kritikai „ellenfestészet”) tehát nem csupán egy specifikus Én önazonossági krízisé, hanem

magának a technokapitalista szubjektivitásnak a túlermelési válságát viszi színre. Az „arc folyamatos fel- majd leépülése, meghibásodása” azt a jelenséget teszi láthatóvá, hogy a digitális közvetítésben és forgalmazásban létezve nincs többé olyan arcunk, mely *ne* lenne technológiai termék, illetve piaci áru, és amely *ne* hibásodhatna meg. Ugyanakkor a hibás termékeket általában lecserélik, ez táplálja önmagunknak mint identitástermeknek a megújítását, de mi van ha új és új „azonosságok” fogyasztása helyett inkább a hibát sokszorosítjuk? Mi történik, ha az újjászületés egybeesik a kioltással, a képalkotás a képrombolással, a szabadság szökésvonalala az (ön)meghibásodással? Az arc „*glitch*esedése” a szubjektivitás technorezsimjében beálló zavart jelzi, amikor nem is az a legnagyobb probléma, hogy nincsen „valódi” Énünk, hanem hogy mesterséges Énjeink se képesek immár koherensen együttműködni. Ilyenkor egy láncreakció indul be a digitális klónban, egy önmegsemmisítési, „spontán öngyulladás” folyamat, mely a hibát nem elhárítani, hanem katasztrófaig akarja fokozni. A *glitch*-felhőben saját digitális arcait „elégető” fej vízióját a vörös szín túltöltődése is megerősíti, mely Francis Bacon húsfestészeti praktikáit idézi, miközben a képsor a politikai okokból önként vállalt tűzhalál etoszára is utal. Ugyanakkor az önkockáztató etoszhoz inkább csak a művész szempontjából van jelentése, hiszen a *Passport* „arcaiból” nem tudunk bármiféle autonómiára következtetni. Az igazolványfotózás színpadi szituációja épp úgy megjelenítheti a hibás terméket megsemmisítő bürokratikus eljárást, mint az önmegsemmisítő klón lázadását, ezek már csak az értelmezés által generált narratívák. Az egyetlen bizonyosság, amely az azonosságok világából megmaradt, hogy az arc = hiba, de hogy „kinek” a hibája, az visszakereshetetlen marad a vizuális hibaüzenetek áramlásában.

¹ Iris DÄRMANN: „Arcokat szemügyre venni”, Ford. Kukla Krisztián, *VULGO* negyedik évfolyam 2. szám, 88–101., 91–93. Valamint v. ö.: Georges DIDI-HUBERMAN: *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Ford. Silvia Henkel, Martin Stingelin és Hubert Thüring, München, Fink, 1997. Cesare Lombroso kriminál-antropológiájához v. ö. Peter BECKER: „Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen”, *Der exzentrische Blick*, 163–186.

² Georges DIDI-HUBERMAN: *I. m.*, 117.

³ SZILÁGYI Sándor: „A digitális állókép és a fotográfia”, *Balkon*, 2013/3, 10–15., i.h. 13. V. ö.: Mark B. N. Hansen: „Seeing with the Body: The Digital Image in Postphotography”, *Diacritics*, Vol. 31, No. 4 (Winter, 2001), 54–84.

⁴ A. FEHÉR Vera: *Test nélküli útlelél – Interjú Riskó Gáspárral*, <https://ipunkt.hu/2020/01/07/test-nelkuli-utlel-el-interju-risko-gasparral/>

⁵ ESZIK Veronika: *Csendes képek*, <https://apokrifonline.com/2015/05/27/csendes-kepek/>

⁶ CSÉKA György: *Önarcképpgyakorlatok*, <https://ipunkt.hu/2020/01/22/onarckepgyakorlatok/>

⁷ V. ö. Patrice PAVIS: „Die zeitgenössische Dramatik und die neuen Medien”, Josef FRÜCHTL - Jörg ZIMMERMANN (Szerk.): *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, 2001, 240–259., 244.

⁸ Arnulf RAINER: „Önabrázolások”, ford. Cseuz Judit, *Uő: Előszó önmagamhoz*, Irodalom Kft., Budapest, 2005, 42.

⁹ Arnulf RAINER: *I. m.* 43.

¹⁰ SZILÁGYI Sándor: *I. m.* 13.





Zoomban: két védés a fotográfia mesterszakon (MOME)

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem fotográfia szakán két mesterszakos hallgató mester munkáját, új alkotásait és képeit ismerhettük meg júniusban. Az idén a járvány miatti rendkívüli helyzetben, rendkívüli körülmények között történt a mester- és alapképzésben végzetek diplomavédése. Az eseményre jogi, biztonsági és technikai okok miatt az érdeklődő nagyközönséget nem tudták meghívni. A vizsgaidőszak lezárulása után, a június 18-án megnyílt virtuális kiállításon már láthatók az idei mestermunkák, hallgatói alkotások.

A védés online platformon zártkörűen történt, a témavezetőkön, konzulenseken és opponenseken kívül csak korlátozott számú, regisztrált szakértő vehetett részt. A virtuális jelenlét egyszerre jelenített meg és kapcsolt össze embereket és tárgyakat. A néző egyszerre láthatta a vizsgázó arcát és a dolgozat főhősének portróját, látott álló és mozgóképeket, és megtapasztalhatta, hogyan kapcsolódnak össze az egymástól határok által elválasztott emberek Budapesten és Nagyváradon. Egymás lélegzetvételét, az izgalom, a nyugalom, az értő vagy értetlenkedő figyelem hangjait hallva, mintha egy térben lennének. Tanár és diák egyaránt átélhette, mit jelent éveken át a virtuálissal mint témával foglalkozni a fotó- és mozgókép szakon, és milyen az, amikor a reális és a virtuális összeér, ráadásul életpályát érintő körülmények között.





Miron-Vilidár Vivien: Részlet a „*Kietlen pusztán lebegett a sötétség magából szült fényt*” című virtuális fotókönyvből © A művész engedélyével

Az első diplomázó **Miron-Vilidár Vivien**¹ volt, akinek a nagyapja, Vilidár István valaha Nagyváradon fotóriporterként tevékenykedett. Vivien róla készítette első vizsgafilmjét a kolozsvári Babeş-Bólyai- egyetem film- és médiaszakos hallgatójaként. Első mestermunkája a halál „detabuizálásáról” szól, *Kép és halál* címmel. De nem lett „a halál ügynöke” (Barthes²), bár amikor a mesterképzését a MOMÉ-n elkezdte, önkéntes lett a Korányi kórház hospice osztályán, ahol fókuszcsoporthoz interjúkat készített és a kutatás eszközeként képeket használt. A családban előforduló abortusz, az édesanyja szülésélményei – a saját születéstörténete – alapján kialakult szorongás miatt, figyelme később az abortusz megélése, és a háborítatlan szülés felé fordul. A témáról fotókönyvet állított össze *10/4* címmel, amit 2018-ban mutattak be a MOME kipakolásán és Kolozsváron. A sötét hátterű, fekete-fehér képeken brutálisan hatnak a fényes, rideg orvosi eszközök, a művelethez szükséges kések. Csak egy világos fotót látunk: arról, aki mindezt elszenvedi. Az abortuszhoz kapcsolódó fogalmak képi nyelve traumatikus hatású, ennek a traumának az oldása vitte Vilidár Vivient a szüléssel kapcsolatos élmények/traumák képi feldolgozása felé. A fotókönyv a mostani mestermunka előzménye, egy kép-versorozat, amelyben a tapasztalatait vizuális jellé alakítja.

A sötét-világos dichotómiájára a dolgozat – vélhetően saját – címe is utal: „*Kietlen pusztán/lebegett a sötétség/Magából szült fényt*”. A dolgozathoz kapcsolódó műleírás előszavában így ír: „Keresni az anyagot és formát, keresni azt, ami megoldatlan, mélyen van és láthatatlan, vagy csak alig érzékelhető kívülről, de előhívható, keresni azt, ami a látszaton túl van, a félelmek nyomát követni...”

A műleírásban Vilidár anyja és nagyanyja igazolványképével, illetve portréjával indít. Mindketten traumatörténeteket hordoznak, szülőként és gyerekként is, ezekből az alapélményekből jött létre a szakdolgozat. A két dokumentum a szerzőről egy kertben készített, elől- és hátulnézeti képekkel folytatódik, és ez a fotósor vezet a traumától a katarziszig, az utolsó, archaikus képig, amely a *Gyönyörök kertje* című Bosch festmény apró részlete. A Teremtő a meztelen Éva kezét fogja, míg a másikkal Ádámét, de ő rejtve marad. Ez az elrejtés utal a szakdolgozó szerint arra az eshetőségre, hogy Éva édenkerti bukása az oka a szülés fájdalmának, amit egy idézettel is alátámaszt: „Az asszonynak ezt mondta: Igen megnövelem terhecséd fájdalmát, fájdalommal szüled gyermeked.”³ Vilidár szerint azonban az, hogy a fájdalom oka a bukás vagy sem, értelmezés kérdése. Ő nem tartja annak. A halálra, a halandóságra sem „büntetésként”



Miron-Vilidár Vivien: Részlet a „*Kietlen pusztán lebegett a sötétség magából szült fényt*” című virtuális fotókönyvből © A művész engedélyével

Miron-Vilidár Vivien: Részlet a „*Kietlen pusztán lebegett a sötétség magából szült fényt*” című virtuális fotókönyvből © A művész engedélyével



vagy negatívumként tekint. A lényeg szerinte nem az ősbűn, hanem a jelen. Ahogy a saját családja történetében sem az a fontos, hogy a múltban a női vonalon milyen traumák kapcsolódnak a szüléshez/születéshez, és hogy az ezekből származó félelmek, szorongások öröklődtek. Az igazi kérdés az, hogy felnőttként mit kezdhet egy nő ezekkel a traumákkal? Tapasztalatok szerint a szülési fájdalom önmagában nem okoz traumatikus élményt, mivel a nők többsége egy sikeres szülés után már nem is emlékszik a fájdalomra.

A szerző képekkel, képpárokkal növeli a téma kapcsán fontosnak tartott asszociáció lehetőségeit: ilyen a fehér gyűrt lepedő és a sötét feltört betonút képpárja, a szexualitás, a termékenység és a pusztulás/pusztítás ellentéte. Ehhez hasonló a fatörzs természetes nyílása, ami párba állítható a női hason orvosi beavatkozás nyomait mutató képpel. A vizuális verskötetben a képi narratívának kulcsszerepük van: a fotó egy állítás, lehet egy szó, vagy egy mondat. A wittgenstein-i utalásnál a dolgozatban erősebbek a szerző Japánban szerzett tapasztalatai, ahol két szülést végigkövetett, ami felszabadító élményt jelentett számára.

A szakdolgozat a következő kérdésekre kereste a választ: mi befolyásolja az eltérő szülésélményeket? Melyek a legfontosabb befolyásoló tényezők? Hogyan történik egy biológiai folyamat kulturális transzformációja? Mi az

ősi tudás, milyen tabuk, szokásrend, elvárások és ideológiák játszanak szerepet a folyamatban? Van-e kód? Milyen választási lehetőségek vannak és milyenek teremthetők? A kérdések megfogalmazását a szülés történetének ismertetése vezeti be, mintegy előkészítve a jelenben elvégzett strukturális vizsgálatot arról, hogy milyen élmény ma Magyarországon szülni?

Kutatását kvalitatív módszerrel, a korábban már bevált fókuszcsoporthoz interjúkkal, az Emma Egyesület videó-sorozatának elemzésével végezte. Kismintás (6 fő) alanyai 21-29 év közötti nők voltak, akik még nem szültek. A válaszokból két csoportot alakított ki. Az egyik a szüléssel kapcsolatos véleményeket pozitívan befolyásoló tényeket tartalmazta, mint: a kommunikáció, a biztonságos tér, az orvos, az anya jelenléte, nyugodt környezet, folyamatos informálás, a módok választhatósága. A másik a negatív befolyásoló tényezőket: nem várt események, a környezet viselkedése, a támasz hiánya, az egyedüllét, a szülés látványával kapcsolatos vagy a szülés közbeni negatív történések lehetőségéből eredő félelmek. Minden kérdés egy trauma, és a válaszok többsége is inkább ezzel kecsegtet. Az öngyógyító szakdolgozat azonban más konklúziót adott: „Ráeszméltem, hogy a szülés egy túlélhető, elviselhető és katartikus természetes folyamat, ami egyben egy óriási misztériumot rejt, ha teret adunk érzéseinknek.”

Miron-Vilidár Vivien: Részlet a „Kietlen pusztán lebegett a sötétség magából szült fényt” című virtuális fotókönyvből © A művész engedélyével



Miron-Vilidár Vivien: Részlet a „10/4” című fotókönyvből © A művész engedélyével



Miron-Vilidár Vivien: Részlet a „*Kietlen pusztán lebegett a sötétség magából szült fényt*” című virtuális fotókönyvből © A művész engedélyével



Miron-Vilidár Vivien: Részlet a „*Kietlen pusztán lebegett a sötétség magából szült fényt*” című virtuális fotókönyvből © A művész engedélyével



A mesterképzés másik diplomázója **Rédling Hanna** volt, ő már az alapképzésben a motel témát választotta, így nála folytonosság van a különböző képzési fokozatokon készült munkák között. A téma, a panziók funkcionális és képi világa azonos; a mentális feldolgozás az „eszképizmus” beemelésével változott.⁴ Első szakdolgozatát *A felnőtté válás problematikája az amerikai filmművészet motel-lokációjú alkotásai tükrében* címmel 2017-ben védte meg. Ebben, az elemzett alkotások között a *The Doom Generation* az identitáskeresés filmje; a *Lolita*, a lelki kiüresedés; a *Buffalo 66*, a gyerekkori traumákkal való szembenézés; a *Wild of Heart*, a mesékkel bemutatott nővé válás; a *The Motel* pedig a kamaszkori frusztrációké. A filmtörténet mellett a fotótörténet szempontja is érvényesül, amikor a korai szállást Dorothea Lange kaliforniai *Auto camp* képével dokumentálja.

Rédling 2016-ban kezdett foglalkozni a magyarországi panziókkal. Ezután egy évet Hollandiában töltött, Amsterdamban, majd a rotterdami Willem de Kooning Academy alapképzésén vett részt Erasmus ösztöndíjjal. Hazatérve 2018-tól az itthoni panziókat járva, vendégként fotózza azokat, majd elkezdte feldolgozni a társadalomtörténetüket. A már említett amerikai moteltörténet jó kiindulási alap ehhez. A berendezések fotói alapján nem csak a szerzőre, hanem a hazai panziók lakberendezőire is hatott az *american way of life*, vagy a *Dallas* sorozat által képviselt amerikai álom. Az alapképzést záró *Bóbita 2017* című képsorozatához írott bevezetője szerint a témaválasztásban gyerekkori emlékképe, „a nővé érés folyamatával, szorongásával és esetlenségével kapcsolatos saját és kortárs csoportos élmények motiváltak.” A szorongás képe-ugyanott a következő: „Az ablakokból kifelé nőnek a kaktuszok. Felfele nyílnak, mintha védekezni akarnák a magas fehér épületet. Szeretnék kinézni az egyik üvegen, de túlságosan billeg a szék, amin gugolok. Próbálok kiegyenesedni.” A mesterszakra írt műleírásában saját esendőségét, törekénységét már így kompenzálja: „Alkotói hozzáállásomra a játékosság és ironia jellemző. Fő célom, hogy idővel egyre közelebb kerüljek az őszinteség, a nyers és a sebezhetőség közti egyensúly megteremtéséhez, ábrázolásához”. A panzió fotóin ezek dominálnak. A két dolgozat gondolati azonossága jegyében már a BA záróvizsgára készített fotóin feltűnnek a mestermunkáját jellemző elemek: a rózsaszín, a panziók uralkodó színvilága, fehér gipsz ballusztrádok és stukkók a márvány helyett, a „púderesség”, a bútorok és tárgyak álságos volta, a barokk és a modern utánpótlás, gyakran zsúfoltsága. A barokk az illúzióteremtést szolgál-

ja, a stílusok olcsó utánpótlásai. A fotós – Cindy Shermant idézve – vendég voltát „leplezi” hajviseleteivel, „szerepjátásával,” míg jelenlétével „hitelesíti” a fotókat, ami az énkép egyfajta kivetülése. Feltáró munkája során 16 helyen szállt meg identitás keresve a panziókban, de ezt egyszerre meg is kérdőjelelte. „Jó helyen keressük az identitásunkat szűnőpanziókban?” – kérdezi a mestermunkája, (*Color TV, Queen Beds, Exotik Dreams*) kapcsán Erdei Krisztina opponens. Nemcsak a témaválasztásában, a fotózásában is újít a 3D felhasználásával, így a képek tapéta hatást keltenek, behúzó jellegűvé válnak. Mindezt eredetileg installációként mutatta volna be a diplomázók kiállításán, mintha egy cső alakú panzió folyosóján lenne, amelynek a két végét tükrök zárják le. A megváltozott körülmények között ezt látványtervként készítette el. Konzulensét, Kudász Gábor Ariont követve, (akinek *Tábor* című albumában először olvashatunk a „nem-helyekről”, amelyek részei a térnek, de nem lakjuk be azokat), Rédling is utal Marc Augé fogalmaira, aki szerint az idő, a tér túlbujánzik, zsugorodik, a mértéknélküliség kortünet, a nem-hely paradoxona az „átutató” idegen.⁵ Ahogy Susan Sontag *Camp* című írásának a hatása is érezhető Rédling Hanna szakdolgozatában, hiszen a panziók világában és annak változatlanágában tetten érhető a hatvanas években megjelenő új szemlélet, ami paradigmaváltást jelzett művészetben, ízlésben és kánonban.

A szakdolgozat címe, ahogy arra már utaltunk, *Illúziók és eszképizmus a magyarországi panziók világában a rendszer-váltás körül és napjainkban*. A történet azonban az illúziók elvesztéséről is szól: a makro-változások mikro-hatásait láttatva előttünk van egy összkép a hazai turisztikai szektor és infrastruktúra elmaradottságáról, amelynek sajátos és csak látszólagos megoldása a retro.

A szakdolgozat a kilencvenes évektől napjainkig dolgozza fel a témát. Képekkel illusztrálja a magyar lakberendezésen látható külső, amerikai hatásokat, (lásd: *Dallas*), és idézi azokat a filmeket, amelyek enteriőrjei nem csak képi üzenetként, hanem a filmbéli helyszínek lenyomataként jelennek meg a bemutatott panziókban. A felsorolásban a *Psycho*, a horror, a *Ponyvaregény*, a krimi, a már említett *Wild at Heart [Veszett a világ]*, a dráma, a magyar *Zimmer Feri* pedig a szürreális, önirónikus film műfaji példái, valamint az utánpótlásra, a luxusra való törekvés, a nyaralási helyszín és a berendezés lenyomatai.

A panziók vizuális megjelenését a kultúra kontextusában tárgyalja a szerző. Az esztétikai jellegzetességek közül kiemeli az otthonosságot, s ezzel vitatja Marc Augé



megállapítását, hogy a szállás nem-hely: Rédling szerint a családiasság kiemeli a nem-helyek közül. Bemutatja az idegen kultúrák – ázsiai, kínai – nyomait majd uniformizálódását azzal, ahogy 2010 után a tematikus panziók itthon is megjelennek. S míg külhonban a belsőket indián sátrak, filmek, természeti csodák inspirálták, addig Magyarországon a paraszti kultúra, az idilli nosztalgia, lovasbemutatók, beöltözött alkalmazottak hívogatnak, illetve a családi mesepanziók, állatparkok ígérenk élményt a kiüresedéssel és az érdektelenséggel szemben. A kutatás konklúziója, hogy a kilencvenes években történt tulajdon- és generációváltás útkereséssel járt együtt. Ennek eredményeként ma gyakran nem az úti cél, hanem a szállás a vonzerő. Az akkori, retronak tartott szállások a korabeli tulajdonosok vágyait, ma pedig a kor igényeit tükrözik. A múltidéző nosztalgia az euforikus, reménykedő hangulat lenyomata. A retro nemcsak divat, hanem a maga módján idézi az esztétikát, és a *Millennial* korosztály ezeken keresztül ismeri meg és idézi fel az ikonikus kelet-európai hangulatot.

A dolgozat innen, az élménytől jut el az eszképzimushoz, amit Rédling így jellemez. „Az idegen tájak és korok megtapasztalása, otthonunk időszakos elhagyása kollektív igényként van jelen az emberek életében. A hétköznapiaktól való tudatos és rendszeres eltávolodás, a fiktív – online vagy offline – életkebe, életterekbe és illúziókba való átlépés, a XXI. század jellemző folyamatának tekinthető. Az eszképzimus mint jelenség a szakirodalomban leginkább pejoratív jelentéstartalommal bír, előnyei helyett elsősorban a veszélyeit hangsúlyozzák. Tapasztalataim szerint a mai fiatalok eszképzimusa nem

csak és kizárólag virtuális terek felé irányulhat, a valóságból való »ki-kapcsolódásnak« tökéletes jelenkori helyszínei az egyedi koncepcióval rendelkező szálláshelyek. Az utazás motivációja jelentős átalakuláson ment keresztül az utóbbi évtizedekben, sokszor a szállás karaktere az elsődleges vonzerő, nem maga a meglátogatott környezet.”

A leírtak nem általában a fiatalokról, hanem a szerzőről szólnak: számára a látogatások meg- és elszabadulást hoznak, őt motiválja az egyhangúságtól való menekülés, az új kontextus, a stressz levezetése és a „szünettartás”. Az eszképzimus számára is többértelmű: egyaránt jelenti az elkerülést, az aktív menekülést, a passzív szemlélődést, a szélsőségeket, a fogyasztást és a többi függőséget. Rédling panziókutatás során tett önismereti utazása után arra a következtetésre jut, hogy a tudatos eszképzimus segítheti az önfejlődést.

A két szakdolgozat a tematikus fókusz mellett az önfejlődés, az önazonosság keresésének is eszkéze. Mindkét szerző családi indíttatásból indult el ezen az úton, vállalta fel a traumákkal való szembenézést, a gyermekkori félelmek oldását. Mindketten pozitív válaszokat (is) találtak az önazonosság keresése során, ennek alapján joggal bízhatnak abban, hogy a megtett út az én-érvényesítésüket is segíti.

¹ MIRON VILIDÁR VIVEN: *A szülés útjai Traumától a katarzisig*, Szakdolgozat, 2020.

² Roland BARTHES: *Világos kamra*, Fordította Ferch Magda, Budapest, Európa kiadó, 1985., 105..

³ Mózes I. könyv, 3. fej. 16. vers.

⁴ RÉDLING HANNA: *Illúziók és eszképzimus a magyarországi panziók világában a rendszerváltás körül és napjainkban*, Szakdolgozat, 2020.

⁵ Marc AUGÉ: *Nem helyek*, Fordította Fáber Ágoston, Budapest, Műcsarnok könyvek, 2012, 62.



Rédling Hanna: *Color TV, Queen Beds, Exotik Dreams 16, 11, 19*, 2020, digitális technika © A művész engedélyével



Rédling Hanna: *Color TV, Queen Beds, Exotik Dreams 12, 17, 2020*, digitális technika © A művész engedélyével



Biró Eszter: *Ibolya, Töredékek*, 2014

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 I .

„A szerkesztéshez idő kell”

Biró Eszter: *Töredékek és Receptkönyv*

Gellér Judit: *Töredékek* című fotókönyveddel 2020-ban elnyerted a Magyar Nemzeti Múzeum által alapított, fotókönyveknek dedikált Rosti Pál-díjat.¹ Az öt könyvből álló sorozat öt történetet mesél el privátfotókon keresztül. Olyan idős hölgyeket kerestél fel, akiknek nincsenek lezármazottai, ezért történeteik másként nem maradhattak volna fenn az utókor számára. A komplex projekten Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjasként dolgoztál, a képeket ezért kiállításokon is láthattuk már. Miért választottad mégis a projekt bemutatásához elsődleges médiumként a fotókönyvet?

Biró Eszter: Egyetemi tanulmányaim harmadik évében kezdtem fotókönyvekkel foglalkozni, és a mesterképzés diplomamunkájaként is fotókönyvet készítettem, így beépült a fotóművészeti gyakorlatomba és eszköztáramba. A *Töredékek* projekt tervezésekor kiállításban gondolkodtam, amit egy archívum alapú rendszerben installáltam volna. A készítést megelőző évben láttam Taryn

Simon *A Living Man Declared Dead and Other Chapters* című kiállítását² a Tate Modernben, és az ő megoldása akkor mintaértékű volt számomra. Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjasként 2013. december elején leadtam az anyagot kuratóriumi bírálatra, válaszként, valamikor januárban azt írták, hogy a munkámat elfogadják, de az anyag „nem kiállítható”. Az nem volt világos, hogy a „kiállíthatatlanság” az egy negatív minősítés a fotográfiai-művészeti munkára vagy egy tiltás a jövőbeli bemutatásra. Több hónapos intenzív munka után ez nagyon felhúzott, úgy éreztem, a művészeti munkámnak egy olyan részébe szólnak bele, amibe nem lehet. Főleg, hogy az anyag már meg volt szerkesztve a kiállításhoz és már kereteket is vettem. Szerencsére a düh kreatív volt, mivel az idegességtől nem tudtam aludni, már az első éjszaka kitaláltam, hogy *photobookot* készítek. Sőt, sikerült megmenteni a korábban elkészült szerkezetet is, ami nagyon sok munka volt; és a projekt igazi kihívása.

Biró Eszter: *Edit, Töredékek*, 2014.



Biró Eszter: *Töredékek*, Pécsi 25. Pécsi József fotóművészeti ösztöndíj 1991–2016. Csoportos kiállítás enteriőr, Capa Központ, Budapest, 2016–2017. Fotó: Capa Központ





Biró Eszter: Ágnes, Töredékek, 2014



Biró Eszter: Julika, Töredékek, 2014



Biró Eszter: *Zsóka, Töredékek*, 2014

G. J.: *Elmondod, pontosan mi ez a szerkezet?*

B. E.: A projekt két részből épült fel: a nénik fényképek által előhívott emlékeiből; és a néniket bemutató fényképsorozatból. Oral history interjúkat készítettem velük, megkértem őket, hogy meséljenek a gyűjteményükben lévő képekről. Képről képre haladtunk a mesélésben és közben a környezetüket is megfigyeltem: egyre több olyan információt kezdtem kiolvasni, amit a történetek kontextusba helyeztek. Mondok egy példát: az a néni, aki fegyelmezetten mesélt, például Ági néni, neki a lakása is rendszerezett volt, de aki összevissza mesélt, annak a néninek a lakása is rendszerezetlen volt. Az is nyilvánvaló volt, hogy a sorsok történelmi. Az olyan események – például a családon belüli erőszak –, amelyeket a magyar, huszadik századi történelemmesélés nem vesz figyelembe, visszaköszönnek abban, hogy hol és hogyan élnek ma ezek az idős nők.

A múlt és a jelen tehát dinamikus kapcsolódott egymáshoz, ezért találtam ki, hogy a könyvek két irányból indulnak. Ez volt az egyik szerkezeti alapelem; a másik

pedig a kép-szöveg egysége. Annette Kuhn, Marian Hirsch és Martha Langford kép-szöveg elemző módszertanelméletéből írtam a mesterképzésen a szakdolgozatomat 2012-ben. Gyakorló fényképészként, a kép-szöveg mint dinamikus egység elmélete vizuális módszerré alakult és beépült a művészeti praxisomba; ezeket az elemeket egyben és egyensúlyban kellett tartanom.

A könyvben a kép-szöveg viszonyát úgy oldottam meg, hogy a kép alá mindig kerül a történetből egy kulcsfontosságú részlet, aminek sokszor semmi köze nincs a kép felszínén levő vizuális tartalomhoz; ennek a feszültsége „húzza be” a nézőt, hogy elolvassa a hosszabb szöveget is. Ezután csak a kép-szöveg egységek olvasási sorrendjét kellett megadni. Olyan periódusokat készítettem, amelyeken mindenki átesett, és ezért ezek a történetek párhuzamosan futnak: gyerekkor, ezen belül a családi élet és az oktatás; fiatalkor, a mindennapok, és annak a háború okozta törése; felnőttkor, a háború utáni újraépítés és a karrier.



G. J.: Mind az öt hölgynek készítettél egy-egy könyvet? Hány példányban és milyen technikával készültek?

B. E. Minden nénynek van két magyar és két angol példány, vagyis összesen húsz könyv. Digitális nyomtatással készültek, aminek olyan költségei voltak, hogy gyakorlatilag nem volt különbség anyagilag a tíz darab magyar könyv és a húsz magyar-angol között. Sajnos a magyar sorozatnak három példány a Műcsarnokban rendezett beszámoló kiállításon megsérült, a gerincébe lopás elleni drótot húztak, és ez belülről szétépte őket. Az épen maradt sorozat a Rosti Pál-díj kapcsán a Nemzeti Múzeumba került, az angol nyelvűeket pedig kiküldtettem egy magyar galériással egy nemzetközi könyvvásárra, de sérülten kaptam vissza őket. Egészen borzasztó, hogy mindkettő pont professzionális közegben sérült, én pedig egy szót se szóltam és nem panaszkodtam, ami nagy hiba volt. Azóta sem pótoltam a könyveket, mert az előállítási költség példányonként nyolc-tízezer forint körül mozog. Sajnos a fotókönyvekkel való legnagyobb kihívás ma az, hogy a vevők úgy tekintenek rá, mintha könyvet vennének, holott a fotókönyvek előállításának ideje és költsége éppen annyi, mint egy műtárgyé.

Biró Eszter: **Receptkönyv**, FFS Előhívás. Csoportos kiállítás enteriőr, Faur Zsófi Galéria – Panel Contemporary, Budapest, 2014. Fotó: Bezeckzy Csilla

Biró Eszter: **Receptkönyv**, Magyar Fotóművészek Szövetsége – Saját Kiadás, Budapest, 2015. Szöveg: Biró Eszter – Gellér Judit, Szerkesztette, borító- és könyvterv: Biró Eszter (76 oldal, 14,8x21 cm) ISBN 978-963-12-3203-5





Bíró Eszter: *Ibolya, Töredékek*, Sajtó Kiadás, Budapest, 2014.
Szöveg: Jenei Oszkárné Ibolya. Szerkesztette, borító- és könyvterv:
Bíró Eszter (56+24 oldal, 20x20 cm) Fotó: Bíró Eszter



G. J.: A másik ismertebb fotókönyved a Receptkönyv. A munkát közösen kezdtük az FFS [Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója] Előhívás című kiállítás³ műhelymunkáján Pettendi Szabó Péterrel 2013-ban, majd a Capa Központ Project Room termében kiállításaként⁴ is bemutattuk a teljes sorozatot 2015-ben. Ekkor egy személyes történettel, nagymamád bergen-belseni koncentrációs táborból fennmaradt receptes füzetével foglalkoztál. A Receptkönyv nagyobb példányszámban jelent meg, mint a Töredékek. Milyen technikával készült a könyv és miért döntöttél a nagyobb példányszám mellett?

B. E. A Receptkönyvnél az egyik alapvető szempont az volt, hogy visszahozzuk a nagymamám füzetének a minőségét, ami addigra bebarapult. Alapvetően csak az érdekelt, hogy a füzet bármilyen kompromisszum nélkül maximálisan jó minőségben készüljön el. Először kipróbáltuk, hogy minőségben mit tud hozni egy digitális nyomtatás, de nem volt szép, túl sima és csillogó lett a nyomat. Ekkor kitaláltam, hogy csomagolópapírra nyomtatok, amelynek a színárnyalata is stimmelt, és ahogy kézbe fogtam az anyagot, éreztem, hogy a textúra egy plusz minőséget is hozzáadott. Ennek viszont technológiai vonzata is volt, hiszen a fehér színt is ki kellett nyomtatni; így konvencionális 4+1 színes nyomdatechnikával Heidelberg gépeken készült. Ennél a technológiánál árban szinte nem volt különbség a kis és a nagy példányszám között. Naivan abban is hittem, hogy a Magyar Fotóművészek Szövetsége forgalmazni is fogja a könyvet, mivel kiadóként íratta bele magát; de azt mondták, hogy mivel ez egy NKA által támogatott műtárgy, ezért ők nem árulhatják. Szóval most otthon, egy szekrényben van úgy 150–200 példány. Mindeközben a készítéskor az első példányt egy NAV tiszt is bevizsgálta és megállapította, hogy mivel az üresen hagyott oldalakra írni lehet, és nincs benne elég nyomtatott szöveg ahhoz, hogy könyvnek, ugyanakkor nem elég jó a minőség ahhoz, hogy albumnak minősüljön, ezért ez egy „füzet”, tehát irodaszer. Így végül 5% ÁFA helyett, 27% ÁFÁ-t fizettem. Aztán most a Rosti Pál-díj kapcsán az MTI albumként utalt rá. De akkor se bántam meg! Szerencsére közben a Mai Manó Ház könyvesboltja és az ISBN könyv+galéria is megtalált, tehát valahogy azért csak eljut az emberekhez.

G. J.: *Általánosságban milyen előnyeit és hátrányait látod a fotókönyvnek mint médiumnak?*

B. E. Amikor 2015-ben Barta Edittel a *Photo/Book* című kiállítást⁵ szerveztük az FFS-nek, akkor a Liget Műhelynek adtunk egy interjút⁶ és azzal kezdtük, hogy megpróbáljuk definiálni, mi is az a *photobook*. Ez egy lehetetlen feladat volt, és arra jutottunk, hogy a *photobook* egy flexibilis valami, ami mindig éppen azt nyújtja, amire az alkotónak szüksége van. Tehát valahol olyan, mint a fotográfia: tautologikusan értjük, mi ez a dolog, de nincs rendes ontológiai definíciója. Ez egyrészt felveti azt, hogy mostanában már minden album *photobook*, másrészt viszont lehetőséget ad az alkotónak, hogy kitolja a határokat. Ez egyébként a Rosti Pál-díj jelöltjeinek munkáin is látszik, mindenkinek a praxisában volt egy olyan aspektus, amit a *photobook* ki tudott emelni. Vékony Dorottya olyan megoldásokat használ, amelyek a magas szintű nyomdatechnikai és kötészeti tudásán, tapasztalatán alapulnak. Bartha Máté munkájában a *photobook* olyan komplex szerkesztésnek nyújt teret, amelyet egy galéria fala vagy a digitális tér nem képes létrehozni. A praxisomra az archívumhasználat a jellemző, sok képet kell befogadhatóvá tenni, és erre a *photobook* tökéletes, hiszen az egy belső tér, melynek a szerkesztését, a „falait” én határozom meg. Emellett most már évek óta a családi fényképek szubjektív tartalmát keresem. Ebben az a kihívás, hogy egy nagyon törekeny, már-már láthatatlan, a kép felszíni, vizuális jeleket tartalmazó rétegén túl, függetlenül létezik. Ahogy Barthes is csak leírni tudja a *punctumot*, én is a kép-szöveg kapcsolaton és az autoetnográfian keresztül próbálom ezeket felszínre hozni. A *photobook* pedig segít ennek a rögzítésében, ami azért érdekes, mert adott ez a három elem – a fotográfia, a *photobook* és a szubjektív emlékezet –, amelyek definiálásakor az elméleti keretrendszer kudarcot vall. Gyakorlatban viszont, amikor ezt a három elemet egyszerre és egyensúlyban használom, ez a feszültség feloldódik. Befogadták, felerősítették, és egyúttal érvényesítik is egymást.

A hátrány természetesen az, hogy nagyon drága az elkészítés. A *Receptkönyv* példája mutatja, hogy mi történik, ha nem értik, mi az a *photobook*. A NAV irodaszernek titulóta, az MTI tudósítója, aki végigülte a Nemzeti Múzeumban a harmincperces díjátadót és vélhetően elolvasta a szuperül megírt szöveget arról, hogy mi is a *photobook*, lealbumozta. Az is fontos, hogy a *photobook*ban van valami alulról építkező, ahhoz képest, hogy egy évben hány *photobook* készül, csak egy-kettőt ad ki kiadó. Ha például Puklus Péter és Szabó Dezső példáját nézzük, az ő könyveikbe nyugodtan fektet pénzt egy kiadó vagy galéria,

hiszen a munkáik már a műtárgypiacon is megtalálták a helyüket. Viszont az ISBN könyv+galéria jelzi, hogy a *grassroots* mozgalomnak is kezd kialakulni egy vevőkörre, talán, ahogy a fizikai könyvek eltűnnek a polcokról, egyre jobban értjük a *photobookot* mint műtárgyat.

G. J.: *Az FFS Photo/Book kiállítást megelőző műhelymunka idején írtam egy cikket,⁷ amely erről a definiálhatatlanságról szól. A gondolat kísérletet az célozta, hogy miként lehet bevezetni (fordítani) egy angol szakkifejezést a magyar diskurzusba. Próbálom a photobook helyett a fotókönyv szót használni, hogy ezt a klasszikus albumnál sokkal kötetlenebb és szabadabb műfajt nevével nevezhessük, de többnyire még mindig inkább photobook fedőnéven emlegetjük. Mire lenne szerinted még szükség ahhoz, hogy a fotókönyvek nagyobb ismertségre és elismertségre tegyenek szert hazai viszonylatban?*

B. E. Tekintve, hogy angol nyelvterületen tanultam, nekem a *photobook* szó inkább egy alkotói folyamatot jelent, a fotókönyvet pedig online laborok gyártják, egyen méretben, egyen műanyag papírra nyomtatva. Szerintem pont a *photobook* készítése az, amit át lehetne ültetni az általános és középiskolai oktatásba, hiszen képekkel és anyaggal kell dolgozni: ragasztani, kötni kell. Beleférhetne, ha lenne jó vizuális oktatás, de ma Magyarországon azt is nagytítóval kell keresni. Mindeközben látszik, hogy befogadó lenne, az FFS *Photo/Book* kiállítás jó nyitás volt, és nagyon jó visszajelzéseket kaptunk. Sokan vennének könyvet, értik, sőt az volt a benyomásom, hogy vannak olyanok, akik egy kiállítással nem tudtak mit kezdeni, a *photobook* mégis működött náluk. Habár ott van az ISBN könyv+galéria és a Mai Manó Ház könyvesboltja, amik nagyon jó helyek, de kiadók nincsenek. Ez egyrészt onnan indul, hogy mit támogatnak és hogyan. Szuper lenne, ha Rosti Pál-díj kiadással is járna, de a mai keretek között ez tényleg álmom. Nagyon sok Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjas munka *photobook* formát talál, nekem is van két ilyen munkám, de erről az ösztöndíjról se mondhatom, hogy ez szempont lenne. Sőt nekem az volt az élményem, hogy fényképet kell készíteni, tehát a képrögzítés aktusa, az esztétika és a vizualitás kerül előtérbe; sem az archívum- és narratívaépítést, sem a szerkesztést nem tartották a fotográfiai munka jelentős részének. *A szerkesztéshez idő kell, mert el kell távolodni érzelmileg az anyagtól.* Ez például a *Töredékeken* látszik. Túlállaltam magam a munkatervben, mert nem tudtam, hogy az első támogatási összegtől a beadandóig, alig van hat-hét hónapom dolgozni. Ezért nem volt időm reflektálni, és átgondolni, mit, miért csinálok, sok rossz döntést hoztam. A Pécsi-ösztöndíj alatt

készült *photobookok* nem kerülnek kiadóhoz, a MANK [Magyar Alkotóművészeti Nonprofit Kft] nem lát el egy hiányzó promóciós és összekötő szerepet. Inkább arról van szó, hogy a támogatás annyira elég csak, hogy tényleg olyan minőségben készüljön el a munka, ahogy szükséges. Tehát ebből a szempontból is egy radikális váltásra lenne szükség. Például az akkori kuratóriumban voltak tagok, akik mentorálni szerettek volna. Ez szuper ötletnek tűnt nekem, hiszen ez az ösztöndíj friss diplomások első önálló munkáját támogatja.

Egy olyan volumenű munkánál, mint a *Töredékek*, a párbeszéd valakivel, aki nincs nyakig benne a munkád érzelmi és tartalmi részeiben, aki az első olvasód, nagyon fontos. Hozzáteszem, posztdoktori rendszerekben, ahol már hatalmas pénzeket lehet nyerni, szintén van mentor és úgynevezett *critical-friend*. Magyarországon a friss diplomás a mentorát az FFS-en és az FKSE-n [Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület] keresztül találja meg, nagyrészt azért, mert az előttünk levő generáció tagjai szerencsére nyitottak felénk.

¹ <https://mnm.hu/hu/muzeum/hirek/megvan-az-első-rosti-pal-dij-nyertese>

² Taryn SIMON: *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*, Tate Modern, London, 2011. <https://www.tate.org.uk/art/artists/taryn-simon-11458/taryn-simon-living-man-declared-dead-and-other-chapters>

³ FFS *Előhívás*, Faur Zsófi Galéria – Panel Contemporary, 2015. <https://www.ffi.hu/esemenyek/lelohivas>

⁴ Biró Eszter: *Receptkönyv*, Capa Központ, 2015, <https://capacenter.hu/kiallitasok/biro-eszter-receptkonyv/>

⁵ FFS – *Photo/Book*, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015, <https://www.ffi.hu/esemenyek/photo-book>

⁶ ASZTALOS Emese: *Nem fotó, nem könyv - mi az?*, Liget Műhely, 2015, 28. évf. 6. sz., 62–65., <https://ligetmuhely.com/liget/asztalos-emese-nem-foto-nem-konyv-mi-az/>

⁷ GELLÉR Judit: *Fotóalbum vagy fotókönyv / Széjjegyzet egy új keletű szó használatáról*, Balkon, 2014_5, 40–43.

Biró Eszter: *Receptkönyv*. Egyéni kiállítás enteriőr, Capa Központ, Budapest, 2015. Fotó: Capa Központ



JÁSZ BORBÁLA

Élek peremén

Sebestyén Sára *Élek* című fotókiállításáról

Látható 2020. augusztus 29-ig a FUGÁ-ban

„A NYELV REVÍZIÓJÁRA VAN SZÜKSÉG. NAP MINT NAP MINDANNYIAN, EGYÉNKÉNT, CSOPORTKÉNT, TÁRSADALOMKÉNT SZEMBE TALÁLKOZUNK AZZAL, AMIT A RÉGI NYELVEK TELJESSÉGGEL KIHAGYNAK A SZÁMÍTÁSBÓL. [...] VIZUÁLIS TÉREN LEGTÖBBSZÖR MÉG MINDIG OBJEKTUMOKBAN GONDOLKODUNK, AHELYETT, HOGY VISZONYLATOKBAN GONDOLKODNÁNK. FOGLYAI VAGYUNK AZOKNAK AZ ŐSI IRÁNY-MEGHATÁROZÁSOKNAK, AMELYEK AZ ÁLTALUNK ÖRÖKÖLT NYELVEKBEN VANNAK BEÁGYAZÓDVA.”¹



Kepes György, a németországi Bauhaus-ból az Egyesült Államokba kivándorolt művész és gondolkodó fontos céljának tekinti, hogy a művészet és a tudomány között, a legalábbis látszólag két ellentétesen gondolkodó humán és mérnöki elme között konszenzust tudjon teremteni. Sebestyén Sára *Élek* című kiállításán ehhez hasonló szintézisre irányuló törekvést figyelhetünk meg mind az alkotások kompozíciójában, mint pedig azokban a címekben, amelyek kontextusba helyezik az értelmezést.

Kompozíciós szempontból Sebestyén Sára alkotásait a fény és árnyék finom összehangolása, a textúrák izgalmas játéka, formák és arányok egyensúlya jellemzi. Fotográfiái az egyenetlenségek és egyenlőtlenlégek vizuális kiegyenlítésének lenyomatai, a belsőépítészet felől érkező fotográfus szemén keresztül. Az alkotások mindennapi életünk apró, rejtett szépségeit mutatják be, amelyek pusztán a művész közvetítésével kerülhetnek fókuszba. Az alkotó képzőművészeti igénnyel nyúl klasszikus fotográfiai témákhoz, amelyeket friss szemlélettel fogalmaz újra.

Amikor a nyelv újragondolásáról beszélünk, akkor a két világháború közötti időszak tudományalapú világfel-

fogása mentén tesszük (lásd. Rudolf Carnap és a Bécsi kör), amelyben Kepes gondolkodása is gyökerezik, és megállapíthatjuk, hogy ez a nyelv nem minden esetben verbális, hanem többek között vizuális is lehet. A vizualitás nagyon fontos szerepet tölt be az életünkben, napjaink információs társadalma épp az 1920-as és 30-as években gyökerezik, amikor a vizuális nyelvet akarták új alapokra helyezni, ugyanúgy, ahogy a tudomány és a filozófia nyelvét is. Mi lesz tehát ez az új vizuális nyelv? Alapvető formaalkotó tényezőkből kell kiindulni, amelyek a platóni alapformák lesznek: a kör, a négyzet, a háromszög, a kocka, a tetraéder, és például a henger. Ha visszabontjuk az alapvető geometrikus formákra a látványt, majd ebből konstruáljuk újra a világot, akár a képzőművészet eszközeivel, akár egy olyan rátekintéssel, hogy ezek ki tudjanak bontakozni, akkor válik újra megalkothatóvá ez a vizuális nyelv mint rendszer. A kiállított fotográfiákon használt vizuális nyelv egyrészt az alkotó képzőművészet felől érkező inspirációjának, másrészt a mérnöki elme analitikus típusú, (rendszer) építő gondolkodásának eredménye. Sebestyén Sára egyedi módszere abban érhető tetten, hogy míg a művészek a képzőművészetben az előbbieken megfogal-



Sebestyén Sára: *Egyenesen át*, 2020, 660x495 mm, giclée print, Ed. 5. © A művész engedélyével

Sebestyén Sára: *Véletlen találkozások*, 2020, 660x495 mm, giclée print, Ed. 5. © A művész engedélyével

Sebestyén Sára: *Tökéletesen könnyű lélek*, 2020, 660x495 mm, giclée print, Ed. 5. © A művész engedélyével

mazott építkezéssel érik el a kompozíciót, addig a művész mindezt a rátekintés révén a hétköznapi valóságban találja meg. „A környezetünk lényeges és lényegtelen információk halmaza, amelyet a teljes látótérből kapunk. Azt a tartalmat, amit kompozícióba rendezünk, kiemeljük ebből a halmazból és elhelyezzük a kompozíció keretei közé, amelyet a képterület határai szabnak meg.”² – mondja Kepes György. Hogyan is kapjuk ezt? Fókuszálással. Sebestyén Sárának erre az alkotó teremtésre pusztán másodpercei vannak, hiszen a kompozíciót nem felépíti, hanem felfedezi a világban. Ez a festészettel és szobrászattal szemben a világ mélystruktúrájához való közvetlen hozzáférést jelenti, hiszen az alkotás folyamata egy felfedezés másodpercek alatt lezajló folyamatának az eredménye. Ahogy Szöllösi-Nagy András a megnyitón elhangzott beszédében is említette, ezzel a művész a Lucien Hervé és Le Corbusier-féle, Bauhausos színmezőfestészet és a *hard edge* metszetén elhelyezhető alkotások kompozíciós értelemezési keretét egy más hagyomány felé is kitágította.³

Sebestyén Sára fotográfiái a mindennapi esztétika világába kalauzolják a nézőt. Apró, hétköznapi jelenségek képzőművészeti igényű bemutatása, elveszett tárgyak megtalálása és újra felfedezése inspirálja a művészt: ez az *arte povera*. Bár Sára alkotásai – médiumánál fogva – nem romlandó anyagból készültek, nem kritizálják a művészet társadalmát, nem bojkottálják a művészpiacot, koncepciójukban mégis a környezetünkben megtalálható, elemi, formaalkotó tényezők által meghatározott szépséget mutatják meg. Mindezt ráadásul női szemmel. Lissák György *A formáról* című, 1997-es művében megkülönbözteti egymástól a férfias és nőies formákat.⁴ Előbbieket a keménység, határozottság, szögletes vonalak, rusztikusság, merevség, míg utóbbiakat a lágy-ság, az íves és kerekded formák, a törékenység jellemzi. Sebestyén Sára a több ízben használt kemény élek, és a Lissák-féle terminológiában alapvetően férfiasként említett jellemzők mellett finom textúrákkal, alig látható dekoratív részletezettséggel és a címeikkel teszi elvitathatatlanul nőiessé az alkotásait.

A képelemzésben hagyományosan nyitott és zárt kompozíciót különböztetünk meg egymástól. Nyitott kompozícióról akkor beszélünk, ha a kép nincs lezárva a keret által, tehát gondolatban a kép folytatódik a kereten kívül. Ezzel szemben van a statikus, zárt kompozíció, amelynek az a feladata, hogy valamiképpen nyugalmat árásson, nagy változásoktól mentes legyen, és ne érzékeltessen mozgást. A dinamikus kompozíciót pedig az jellemzi, hogy vannak olyan erővonalai, amelyek egy irányba haladva fejezik ki a kép lényegi tartalmát. Ez a tartalom sok esetben kontrasztokban, a forma, a szín, és a fény-ár-

nyék kontrasztjában jelenik meg. A kiállítás mintegy felütésként a *Nézőpont kérdése* című fotográfiával kezdődik. Sára egyedi látásmódját tökéletesen mutatja be az alkotás, ahogy a nyitott és zárt kompozíciót valamilyen módon egyesíti.

Három fotográfia bemutatására szeretnék kitérni: az *Egyenesen át*, a *Véletlen találkozások* és a *Tökéletesen könnyű lélek* című képekre. A három alkotás elrendezésénél fogva is összetartozik, együtt a klasszikus triptichon-elrendezést követik a kiállítási térben. Egyszerű formaalkotó tényezőket láthatunk az úgymond felfedezve megkonstruált valóságban. A képeken erős kontrasztokat használ az alkotó, a sötét-világos, fény-árnyék ellentét párral jellemezhetőek a kompozíciók, amelyek statikusnak látszanak, de valójában dinamikusként írhatók le. Az *Egyenesen át* esetében a szabálytalan vonalnál hátulról tűnik fel a fény, az él látszólag olyan, mint ha egyenes lenne, és mintha két egyenlő részre tagolná a képsíkot, de valójában nem teljesen ez történik. Szimmetria és aszimmetria, statikusság és dinamikusság mindig csak egymás mellett értelmezhető. Az arányok finom hangoltsága teszi dinamikussá a kompozíciót.

A *Véletlen találkozások* esetében nem pusztán geometriai konstrukcióról van szó, hanem – ahogy minden alkotásban expliciten vagy átvitt módon – megjelenik az ember, illetve az ember tevékenységének lenyomata. Nagyon kevés fotográfián látunk olyan tárgyat, amelyeket első ránézésre konkrétan tudunk dekódolni. Az izgalmasan szerkesztett kompozícióba, amelynek élén megcsillan a fény, bal oldalról határozottan futnak be az elektromos vezetékek vékony vonalai, így téve mozgalmassá és nyitottá az alkotást. A *Tökéletesen könnyű lélek* vízszintesen két, látszólag egyenlő részre osztott fotográfiai kép, ahol a jobb oldalra tolódott centrum által megvilágított lágy vonalú él ellentmondásában záródik le ez a hármas kompozíció.

Sebestyén Sára alkotásai olyan univerzális nyelvet használnak, amely mindenki számára dekódolható. Bár az interpretáció és a szépség kultúrafüggő, ezekben az esztétikus kompozíciókban azonban megtalálhatóak azok az objektív formaalkotó tényezők, a kompozíciót megalakító egyes elemek, amelyek a matematikailag leírható szépséget hordozzák.

¹ KEPES, György: *The Language of Vision*, New York, Dover, 1995, 9. Fordította Jász Borbála..

² HABADÁS Gitta: „A kompozícióról!”, BUBIK Veronika (szerk.): *Vizualizáció a tudománykommunikációban*, Budapest, ELTE, 2013.

³ SZÖLLÖSI-NAGY András: „Fuzzy hard edge - Sebestyén Sára minimalista épületfotóiról”, *Balkon*, 2020/3. 42–43.

⁴ LISSÁK György: *A formáról*, Budapest, Láng, 1998, 65–68.





Balogh Rudolf bélyegzője a gyártói címkével
© A Magyar Fotográfiai Múzeum hozzájárulásával. (Fotó: Biró Dávid)

FEJÉR ZOLTÁN

A stempli

A MAGYARORSZÁGI HIVATÁSOS FÉNYKÉP-KÉSZÍTŐK CÉGJELZÉSÜKET A XIX. SZÁZADBAN KARTONRA KASÍROZOTT FOTÓIK HÁTOLDALÁRA NYOMTATTÁK; A XX. SZÁZADBAN PEDIG ELTERJEDT A GUMIBÉLYEGZŐ HASZNÁLATA. AZ ELEKTRONIKUS KÉP-KORSZAK MINDKÉT MÓDSZERT A FELEDÉS HOMÁLYÁBA TASZÍTOTTA.

ELŐZMÉNYEK

Úgy látom, hogy a magyar fényképészek vizit-, vagy kabinetképei nyomtatott hátoldalainak feldolgozásával hazai fotó-, és helytörténészeink szorgalmasabban tevékenykednek, mint nyugat-európai pályatársaik. Bár sok még a fehér folt és a pontosításra váró adat, tényszerű, hogy egy-egy mester mégoly rövid működése is kitörölhetetlen nyomot hagyott. Igazat mondtak akkor, amikor ügyfelüknek/modelljüknek azt ígérték: csekély díjazás ellenében *megörökítik* őket. Ezeknek a személyeknek már sírkövei is elporladtak, de a kőnél sokkal puhább, vé-

konyabb és lágyabb anyagra – fényérzékenyített papírra – másolt arcképeikről még ma is konokul visszaneznek huszonegyedik századi utódaikra.

Amikor a váci fotótörténeten dolgoztam, felmentem a budai Várba, abba az épületbe, amelynek WC-jéből csodálatos kilátás nyílt Pestre. Az akkor már hetvenhárom éves dr. Szakács Margit (1916–2011) fogadott. Elmondtam neki, hogy újságcikket akarok írni¹ Erdősy Rezsőről, aki bizonyíthatóan már 1868. július 19-én fényképészként tevékenykedett Vácott.



A szerző 1968-as címbélyegzője. (Fejér Zoltán felvétele, 2020.)



Klell Kálmán angol nyelvű bélyegzője. © A Magyar Fotográfiai Múzeum hozzájárulásával. (Fotó: Biró Dávid)

Dr. Szakács Margit hosszan, nyugodtan elgondolkodott. Majd körülnézett és szinte sűgva mondta: és Balassagyarmaton is! Ezen persze kellően és illően meglepődtem. Homlokomat törölgettem, sóhajtoztam, egyik lábamról a másikra álltam. Mondja, kedves Margitka! – nyögtem ki végül lesütött szemmel, láthatnám? Engem? – kérdezett vissza csodálkozva. De hiszen itt vagyok!? Nem siettem el a választ, úgy tettem, mint amikor 1965-ben, a gimnáziumban az olaszt tanító Bokdnyé a *passato prossimo* részletei felől érdeklődött. Az Erdősy hátoldalra gondoltam, mondtam kissé restelkedve. Ez meglepte a tiszteletre méltó hölgyet, de ettől függetlenül egy kis töprengés után szinte magának, de kimondta, hogy hol bújik meg a műtárgy. Kis sóhajtással felállt a székről, elment és meglepően gyorsan visszajött, kezében egy fekete ruhás, loknis hajjú és furcsa szempárú hölgyet ábrázoló, ovális kivágású, keskeny, arany keretbe foglalt portréval. Ennek a jócskán megkopott, kétnyelvű hátoldalán² szerepelt az „Erdősy Rezső Fényterme Vácson és B.Gyarmat.” felirat. Diadalmasan néztük a százharminc évvel korábban készített munkát. Szép pillanat volt.

Természetesen nemcsak ismertem dr. Szakács Margitnak a magyar fényképészek jegyzékét is tartalmazó, terjedelmes tanulmányát, hanem szinte szétlapoztam a Soós Kereskedésben (a megjelenés után) 45 forintért megvásárolt évkönyvet.³

Ennek adatai egyértelműen utalnak a XIX. századi képek nyomtatott hátoldalairól/verzóiról kinyerhető adatokra. Így például arra is, hogy a 245-ös sorszámmal jelzett budapesti Mayer György fényképíró 1856-tól dolgozott a Nagyhíd utca 4-ben és vizitképeinek verzójára bélyegzővel nyomta rá nevét. A 46-os sorszámu Borsos Józsefnek egyszer elfogyhatott a nyomtatott hátlapja, mert gondosan sorszámozott képei közül néhány százon bélyegzett felirat olvasható.

HUSZADIK SZÁZAD

Talán nem tévedek túl nagyot, ha azt állítom, hogy az I. világháború utáni Magyarországon a hivatalosság és a hitelesség szinonimájává, elengedhetetlen kellékévé, attribútumává vált a bélyegző és annak lenyomata. Kérdés, hogy van-e olyan hazai mozarajongó, vagy TV-néző, aki ne látta volna Gaál Béla 1934-ben forgatott *Meseautó* című romantikus filmvígjátékát. Ennek alig két perces jelenetében a Halmos Aladárt alakító Kabos Gyula megkérdezi az irodista kisasszonyt: Érettségije van? Az öntudatos, igenlő válasz után Kabos maliciózusán megjegyzi: Akkor biztosan tud stemplizni. Ez után bemutatja a bonyolult munkafolyamatot: a bélyegzőt a párnára, majd a részvényre kell nyomni, a vezérigazgató aláírása után. Halmos újítása: ha az illető a bélyegzőre lehel, azzal festéket spórolhat. A filmjelenetben a lécbé-



Klell Kálmán bélyegzőlenomata egy fényképének hátoldalán. (Magántulajdonban, a szerző reprodukciója.)

Reismann János bélyegzője © A Magyar Fotográfiai Múzeum hozzájárulásával. (Fotó: Biró Dávid.)

lyegzőnél is fontosabbnak mondható, úgynevezett körbélyegző látható.

Az 1920-as években elterjedté vált brómezüst-zselatinos fotópapírra történő nagyítás, amit a fényképészek egy része már nem kasírozott kartonra. Ilyen hordozóra nagyították riportfotóikat azok, akik az újságoknak dolgoztak, és a képeiket a Szalonokra beküldő amatőrök is. Mivel a kézírás olykor nehezen olvasható, elterjedté vált a fényképek hátoldalára történő bélyegzés. Úgy gondolom, hogy az 1930-as évek elején „Pesti Magyar Kereskedelmi Bank Titkársága” feliratú és a babérlevelekkel kiegészített címet is tartalmazó bélyegzőt nem készíthetett akárki. A „Fotó: X.Y.” típusú bélyegzőlenomattal ellátott, két világháború közötti fényképekkel viszont a szorgalmas érdeklődő gyakorta találkozhat.

A Magyar Fotográfiai Múzeum gyűjteményében számos hírneves fotóművészünk különböző kivitelű bélyegzőjét őrzik. Ezek közül nekem a legjobban Balogh Rudolfnak az egyszerűségében is dekoratív, angol nyelvű, típusos lécbélyegzője tetszik. (A szöveget keskeny lénia keretezi.) A jellegzetes, bordósra festett fa stempli fogantyúja a feliratmezőhöz képest nagy, de ezt jól ellenpontozza az a kis fém címke a bélyegző törzsén, amin a gyártó nevét és címét tüntették fel. (Geduldiger Hugó Bélyegzőgyár, Budapest, Vilmos Császár út 17.)

Számomra azért érdekes Klell Kálmán fotóművész – szintén típusos – lécbélyegzője, mert leányától, Évától a Dulovits könyvem megírásakor kaptam egy olyan képet, amelyen ennek lenyomata szerepel. Klell a képszám és a neve után szaggatott vonalat kért, ahová kézírással írta be az aktuális adatokat. Jellegzetes műszaki megoldás, hogy a gyártó a bélyegző nem nyomó részein

a gumit ki-, vagy levágta, így kerülve el, hogy oda festék kerüljön. Ha ezt nem tette volna, a nem nyomó („üres”) helyeken a bélyegzés után a lenyomaton szabálytalan körvonalú, esetleges, csúnya és felesleges festékfoltok jelentek volna meg.

Érdekesnek mondható, hogy folyóiratunkban a bélyegzők fotóit oldalfordítottan kell közölnünk. A helyes állásban a szöveg tükörképe látszik, hiszen az a papírra nyomáskor „fordul meg”. Úgy véljük, az olvasót zavarná, ha a bélyegző a képen számára nehezen olvasható/értelmezhető feliratot látna.

LOVAG UTCA

Azt, hogy az 1950-es években magánszemélynek hol lehetett Budapesten bélyegzőt készíttetni pontosan nem tudom. Kisiparos édesapám természetesen őrzött a műhelyében az íróasztal-fiókban egy stemplit, de azzal nem engedett játszani. Egy életre megjegyeztem azt a gyerekként is egyértelműen érzékelt helyzetet, hogy 1957-től a nyomtatással kapcsolatos megrendelések a hétköznapi emberek számára bonyolultabbá váltak.

A Király utca 69-ben, ahol szüleimmel és nővéremmel éltünk, egy emelettel feljebb lakott egy velem egykorú fiú, akinek a papája a közeli Csengeri utcában, a Közlekedési Nyomdában dolgozott. 1957-ben már fel sem merült, hogy – ahogy korábban tettük – bevigyük neki az ebédet. Nemcsak minket, mást sem engedtek be egy nyomdába. A bélyegző készíttetés is megnehezedett. Sokan a Játéknyomda nevű gumibetű-kirakakózt vették meg 35 forintért és abból próbáltak maguknak bélyegzőt készíteni. Mivel nekem irodában dolgozó, adminisztrátor rokonom nem volt, munkahelyükön egy esetleges



Balogh Rudolf bélyegzője a gyártói címkével © A Magyar Fotográfiai Múzeum hozzájárulásával. (Fotó: Biró Dávid.)

látogatáskor nem játszhattam pecsételősdit. Valószínűleg emiatt hevesen vágytam egy saját stemplire. A helyzet csak az Új Gazdasági Mechanizmus évében változott. Azonnal intézkedni kezdtem és 1968 nyarának első hónapjában elmentem a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 22. számú Telephelyére, a Bélyegzőkészítő Üzembe. A VI. kerületi Lovag utca 18-as szám alatti házba a megrendelők be sem léphettek, azokat egy másik épületben, a Lovag utca 17-ben lévő irodában fogadták.

Az ott dolgozó adminisztrátornak kellő határozottsággal elmondtam, hogy egy „Fotó” szöveggel kezdődő és a nevemet tartalmazó bélyegzőt akarok készíttetni. Képeim már megjelentek a *Labdarúgás* és az *Ifjúsági Magazin* című folyóiratokban és néhány már országos kiállításokon is szerepelt. Nem akartam minden képre ráfirkálni az adatokat, kellett egy stempli! Valóságos hideg zuhanyként ért a nyomda alkalmazottjának rideg, de határozott közlése: olyan típusú bélyegzőt, amit szóban leírtam, csak kisiparos rendelhet, de az is csak akkor, ha bemutatja iparigazolványát, vagy a KIOSZ-tól (Kisiparosok Országos Szervezete) hoz egy igazolást.

Elkeseredetten kérdezgettem a köpenyes, nálam jóval idősebb hölgyet: a kialakult helyzetben mit tehetek? Ő visszakérdezett, hogy a kérésem teljesítése szerintem lakossági szolgáltatás-e?

Én bizonytalanul igent mondtam, mire elővett egy meglehetősen kisméretű nyugtatömböt és egy új oldalra felírta az előbbi két varázsszót – ráadásul, a lakosságit hozszú ó-val. Tehát címbélyegzőt akar rendelni? – kérdezte a nyomda alkalmazottja ellentmondást nem tűrő hangon. Meg sem várva igenlő válaszomat, odafordította a tömböt, hogy írjam oda nevemet, címemet és telefonszámo-

mat. Amikor ez megtörtént, a hölgy, választ sem várva megkérdezte: Ugye 22x60 milliméteres lécbélyegzőt mondott? Én azért makogtam valamit, amire ő rávágta: öt forint lesz!

Ezt az 1968-ban öt forintért elkészíttetett bélyegzőt 1975-ig több százszor, talán ezerszer rányomtam különböző levelekre és csekkekre, egészen addig, amíg el nem költöztem. Az új címbélyegzőm szövegébe viszont már az 1973-ban bevezetett irányítószámot is belekombináltam. Ha fényképeket pecsételtem le, akkor tollal odaírtam nevem elé: „Fotó:”. Mivel ez a szó a leveleken, csekkeken zavarónak bizonyult volna, az ötforintos címbélyegzővel még jól is jártam.

Ez a történet akkor jutott eszembe, amikor Reismann Jánosnak (1905–1976) a Magyar Fotográfiai Múzeumban őrzött, jellegzetes, vörösre festett fanyelű gumibélyegzőjét megláttam. A „Reismann János, Budapest V. Szent István körút 15, Tel.: 315-415” szövegű stempli szövegből éppúgy hiányzik a „Fotó:” szó, mint az anyémről. Ha elolvassuk Reismann életrajzát, kiderül belőle, hogy a *Tükörtlől* ugyan 1966-ban nyugdíjba ment, de kiállításon még bemutatta a képeit, amelyek több könyvben is megjelentek. A *Savaria földjén* például 1968-ban. Valószínűleg Reismann is ugyanúgy járt, mint én. Miután nem dolgozott fényképész kisiparosként, a Lovag utcai szigorú tekintetű adminisztrátor hölgy őt is a lakossági szolgáltatás felé terelte...

¹ FEJÉR Zoltán: „Az első váci fényképész”, *Pest megyei Hírlap*, 1989. augusztus 1.

² FEJÉR Zoltán: *Adalékok Vác fotótörténetéhez*, Dunakanyar Fotóklub, Vác, 1994; 5. és 6. kép a 47–48. oldalon.

³ SZAKÁCS Margit: „Magyarországi fényképészek és fényképésműtermek (1840–1920)”, *A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Évkönyve*, 1983, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984.

Fegyelmezett figyelem

Rédei Ferenc – Fotóriporterri Életműdíj 2020



Rédei Ferenc: *Antall József, Ellenzéki Kerekasztal*, 1989. szeptember 15. © Rédei Ferenc

Hálás feladatnak látszik méltatni valakit, amikor komoly díjat kap. Hiszen jókat lehet írni róla, össze lehet gyűjteni az érdekeit, a korábban róla elhangzott dicséreket. Márpedig amikor a 2020-as Fotóriporterri Életműdíjat¹ Rédei Ferencnek ítélte a kuratórium, egyszeriben tucatnyi szeretetteljes összegzés született az életútjáról. Szerencsére. Hiszen kevés olyan embert tudnék a magyar fotográfiából megnevezni, mint Rédei Ferencet, akiről tudomásom szerint, még senki sem mondott sehol rosszat. A díj átadása után Szigeti Tamás meg is írta ezt a különös jelenséget remek esszéjében² *Nem tudom, de nekem a Rédei gyanús* címmel (Karinthyra utalva).

Vagyis Rédeiéről nemcsak hálás dolog, de talán könnyű is méltatást írni, mert oly tisztán, transzparensten és egyértelműen rajzolódik ki a pályája és alkotói arcéle. Elhivatott fotóriporter, briliáns szervező, tehetségek kinevelője.

Manapság – a közösségeknek mondott médiák korában és az információk áradatában – könnyedén és felületesen születnek

Rédei Ferenc: *Kádár János az SZKP XXVII. kongresszusának a szünetében*, Moszkva, 1983. március 5. © Rédei Ferenc





az ítéletek. Talán nagyobb vehemenciával a lesajnálók, de azért van példa a rajongásra is. Rédeit a díj kapcsán a rajongó méltatások árja kapta föl. Az idősebbek, az őt közelről vagy nem is annyira közelről ismerők nosztalgikus szeretettel emlékeztek meg róla, az ifjabb generációk pedig végre találhattak valakit, akit az elillant közelmúlt nehezen érthető zavarossága fölé emelhetnek.

Rédei Ferenc megérdemli a rajongást. Makulátlan emberisége és szakmai teljesítménye nem képezheti vita tárgyát. De ha tényleg hűek akarunk lenni ahhoz a szellemiséghez, amit ő képvisel, akkor talán a rajongáson túl a tények, körülmények, véletlenek és szükségszerűségek higgadt elemzésével érdemes „kicentizni” valóságos érdemeit.

A fotóriporter, rovatvezető, képszerkesztő, tehetség-gondozó teljesítmény nem biztos, hogy a történeti, médiatörténeti kontextus nélkül tényleg hitelesen bemutatatható. Rédei Ferenc pályája a magyar sajtó különös és bizonyos szempontból szerencsés korszakában, a késő Kádár-korban vett komolyabb fordulatot. Éppen a 70-es évek elején került fotóriporterként az egyik országos napilaphoz, a *Népszavához*. A rendszerváltozásig tartó szűk két évtized egyáltalán nem volt szabályos időszak. Nevezték ezt a korszakot slamos diktatúrának, az olvadás, erjedés időszakának és még sokféleképpen. Számomra Andorka Rudolf³ meghatározása közelít talán leginkább a valósághoz, a felemás polgárosodás. Miközben a rendszer, hogy úgy mondjuk, lényegében – gazdasági, társadalmi, politikai alapjait illetően – nem változott meg, megindulhatott egyfajta nagyon is ellentmondásos és speciális polgárosodás. Ez főként az életmódbeli változásokban és a tág értelemben vett kulturális szférában volt érzékelhető. Ebben az összefüggésben érdemes elképzelni a változó magyar sajtót, a külső formájában is megváltozó *Népszavát*, papíron

a (kirakat)szakszervezetek hivatalos lapját, a dokumentarista és a sajtófotográfia szabálytalan történetét, Rédei Ferenc felívelő pályájának első fontos helyszínét. Sok minden változott ekkoriban, ez némelyeket elbizonytalanított – hiszen addig a diktatúra korlátoltan egyszerű és kegyetlen mechanizmusai szinte kiszámítható módon működtek –, másokat fölbátorított. Rédei sikerének egyik mozzanata bizonyára az volt, hogy képessé vált átlátni a változás lényegét, és miután mindig a szakmai érdekeket képviselte, az újonnan kialakuló viszonyok adta lehetőségeket igyekezett maximálisan kihasználni. Sőt, amennyire lehet, tevőlegesen is formálni. Valószínűleg képes volt kitapogatni a gyakran láthatatlan falak adta mozgástér nagyságát és jellegét. És ezt aztán rengeteg munkával, szakmai elkötelezettséggel, aggályos korrektséggel és az újdonságra mindig érzékeny invencióval ki is töltötte.

Az átalakuló magyar sajtófotónak – a jobb minőségű nyomtatásnak, a képek iránt megnövekedett igénynek, az „olvasóbarát” gesztusoknak és sok másnak köszönhetően – új korszaka kezdődött. S ezt a korszakot Rédei Ferenc fotóriporteri és szervezői munkássága fémjelzi. De semmiképpen sem érdemes ezt a riporterit, majd vezetői pályát afféle autonóm magánkarriereként elképzelni. Minden szakmai gesztusát az őt foglalkoztató lap (először a *Népszava*, majd a *Népszabadság*) „kiszolgálása” irányította. Ez a kiszolgálás ebben az időszakban meghatározó módon (már) az olvasó jó értelemben vett kiszolgálását jelentette. Nívós, érdekes, informatív és egyre több sajtófotó az újságba, ez volt a cél, a prioritás. Szerkesztők, újságírók, fotóriporterek, tördelők és minden más munkatárs természetesen ebben az időszakban is elszenvedte a közvetlen politikai nyomás különféle negatív hatásait, de talán ritkábban, szelídítettebb formában

vagy csak közvetett módon. A sokat emlegetett öncenzúra persze működött itt is, ekkor is. Öncenzúra, illetve finomabban mondva önmérséklet. A fölösleges és eredménytelen küzdelmek elkerülése mellett a megnyerhető kisebb csaták megvívása lesz jellemző a „jobb helyeken”. S mindez párosult az egzisztenciális biztonsággal.

Rédeinek irigylésre méltó adottsága a harmonikus egyensúly megtalálásának képessége. A Horatius⁴ óta vágyott állapoté. Ami nemcsak erősíti, és jó értelemben formálja az embert magát is, de ha szerencséje van, és a korszak kedvez neki, akkor az „arany középút” megtalálása a siker útja is egyben. Rédei esetében a siker soha sem egyéni. Az ő sikere a lapé, illetve közvetlen munkatársaié. Arról sokan írtak és beszéltek már – maga Rédei is –, hogy milyen fontos és alapvető dolog, hogy egy vezető beosztású ember képes legyen a legjobbakat és legalkalmasabbakat megtalálni a feladatokra. Rédei ebben is példamutató lett. A korábban emlegetett személyes tulajdonságai (korrektség, munkabírási, higgadság) és a változó sajtóviszonyok együttesen eredményezhették, hogy a keze alatt megszületett sajtóműhelyekből tehetségek áramlottak ki. A túlzásoktól (és kudarcoktól) mentes élet- és munkakörülmények megteremtése a tehetséges és szorgalmas emberek sikerét segíti. Úgy gondolom, amikor Rédei a saját eredményei esetén gyakran a szerencsére hivatkozik, ez egyáltalán nem álszerű gesztus a részéről, hanem elsősorban utalás az objektív körülmények bizonyos javulására és konszolidációjára.

Amikor a *Népszabadsághoz* kerül 1985-ben, újra megteszi azt – tán még tökéletesebben –, amiért már korábban is csodálta a szakma. Megújítja az újság vizuális arculatát, megbecsült helyet vív ki a képnek és a képek készítőinek a szerkesztőségben és a kiadóvállalatnál. S persze megint áramlanak hozzá és a keze alól a tehetségek.⁵ Talán nem meglepő, hogy a rendszerváltozás időszakában egyenesen pezsgett az általa irányított szakmai műhely. És a 90-es évek meg az ezredforduló úgyszintén nem szabványos magyar média-környezete, bár másféle pressziókkal és lehetőségekkel, mint a késő Kádár-kori, de továbbra is engedte számára az igényes – az olvasó és a kép iránt elkötelezett – munkát. Vagyis Rédei „szerencséje” kitartott egészen 2006-ig, a nyugdíjba vonulásáig, sőt még utána is évekig, amikor az általa vezetett rovat archívumának feltárását bízták rá.

Fotórovatok megszervezőjeként, irányítójaként, tehetségek elindítójaként a sajtófotóban megkerülhetetlen tekintélynek számít. És fotóriporterként? Évtizedekig szinte el is feledkeztünk róla mint fényképészről. Saját fotográfiai teljesítményét, úgy hiszem, valamelyest ő maga

is alábecsülte, de legalábbis engedte, hogy a ködös felejtés világába süllyedjen. Nem publikált rendszeresen „saját jogon”, nem rendezett kiállításokat, nem pályázott. Amikor végre egy kis kamaratárlaton⁶ mutatott belőle egy szerény szeletet, sokan örültünk a lappangó értékek felvillantásának. De ahogyan a szakmai szervezői eredmények, úgy Rédei Ferenc, a fotóriporter teljesítményének megítélése sem lehet hiteles a képek születésének társadalmi és szakmai kontextusa nélkül. Korábban már szoltunk arról, hogy az olvasó kiszolgálása lett szervezői tevékenységének az alapja, és ugyanez érvényes a fotóriporter Rédeire is.

Egy szakmai beszélgetésen⁷ mondta, hogy a fotóriporter munka minimuma számára – és ezt várta el a beosztottaitól is –, hogy az eseményről a legjellemzőbb, legizgalmasabb és legérdekesebb képet készítse el. A meghatározások sorrendje korántsem véletlen. A legjellemzőbb látvány megragadása azt jelenti, hogy az újság olvasója tisztán, hitelesen és könnyen érthetőn tájékozódhat, ha Rédei képeit nézi végig. Meg a munkatársaiét. Mert a lap „kiszolgálása” a legfontosabb elvárás, minden egyéni alkotói ambíciót ennek kell alávetni. Ezt fejben tartva érdemes fotográfusi teljesítményét elemeznünk és értékelnünk.

Közismert tény, hogy Rédei Ferenc főállású sportoló volt. Úszókarrierje során ismerkedett meg a fotózással, első fotós munkái sportfotók voltak. Személyes és riporteri vonzalma azután egész életében a sporthoz kötötte (lapzártáig), képei között meghatározó részt tesznek ki a sport témájúak. A korábban már emlegetett beszélgetésben⁸ említi, hogy a fotóriporter szakma tökéletes el-sajátításához meghatározónak gondolja a sportesemények fényképezését. Azzal érvel, hogy sportot jól fotózni – még manapság is, amikor technikailag összehasonlíthatatlanul könnyebb, mint régebben – csak fegyelmezett figyelemmel lehet. Rovatvezetőként pedagógiai megfontolásból rendszeresen sportpályákra küldte a beosztottait, hogy ezt a sajtófotós számára elengedhetetlen fegyelmezett figyelmet gyakoroltassa velük.

Ám Rédei életművében a sporton kívül még számos téma szerepel. Egész profi életében napilapnál dolgozott. Márpedig ott az élet minden mozzanata témává válhat. S hogyan alakult ki a nyomtatott sajtó korában egy-egy fotóriporter szakterület? Gyakran úgy, hogy a fotós és valamelyik újságíró között jó viszony, termékeny munkakapcsolat jött létre. Az újságíró érdeklődése a vele dolgozó fotóriporterre is átragadt. Így azután Rédei gyakran járt például kórházakba. De ha muszáj volt, helyt kellett állnia protokolláris eseményeken és mindenütt.

Rédei Ferenc: *Autóstól felnyársalt férfi a műtőasztalon*, 1994. október 20. © Rédei Ferenc



Rédei Ferenc: *Műtét közben a Szobi utcai kórházban*, 1981. június 10. © Rédei Ferenc





Rédei Ferenc: *Hajdú József (FTC) védése*, Videoton-Ferencváros, 1976. december 4. © Rédei Ferenc

Rédei Ferenc: *Szabó Kati, Tornász-világbajnokság*, Budapest, 1983. október 23. © Rédei Ferenc



Sokat és sokan beszélnek a sajtófotográfia mulandóságáról. Maguk a fotóriporterek is. A tegnapi újságnál nincs unalmasabb, a régi újság arra való, hogy ablakot pucoljanak vele – gyakran elhangzott ez a nyomtatott napilapok szerkesztősegeiben. Ám a kicsit tágabb időhorizonton újra előhívódik a régi újságkép. Különösen, ha sikerült a legjellemzőbb, legizgalmasabb, legérdekesebb pillanatot megmutatnia. Ha valaki a napilap zaklatott, efemer, tarka világában egyetlen később is emlékezetes képet csinált, nem élt hiába fotóriporterként. Soroljam Rédei képeit? Kádár és felesége a pályaudvaron, Kádárné a férje sírjánál, a születés, a közlekedési baleset felnyársalt áldozata a műtőasztalon, a koraszülött osztály, a szívatültetés, a határnyitás, a babaúszás, sportképek tucatjai... Talán a legjobb összegzés róla a Fotóriporteri Életműdíj indoklásában szerepel: „Kevesen tudják és értik nála jobban, hogy mit is jelent fotóriporternek lenni.”

¹ A Capa Központ által alapított Fotóriporteri Életműdíjat a szakmai kuratórium döntése alapján egy évben egy alkalommal adják ki. Urbán Tamás 2018-ban, Szebeni András 2019-ben, Rédei Ferenc pedig 2020-ban kapta meg.

² Szigeti Tamás esszéje Rédei díja kapcsán 2020. április 23-án jelent meg. https://www.facebook.com/search/top/?q=szigeti%20tam%C3%A1s%20R%C3%A9dei&epa=SEARCH_BOX (Letöltés 2020. május 22.)

³ Andorka Rudolf (1931–1997) szociológus.

⁴ Horatius arany középszere, *aurea mediocritas* az *Ódák* második könyvének 10. ódája központi gondolata. Gyakran félre értelmezték, és meg is rögzült a köztudatban mint a megalkuvás és igénytelenség metaforája. Holott a belső szabadság elérése a cél itt, amennyire csak lehetséges az objektív külső körülményektől való függetlenedés módszereinek elsajátítása. Talán a vers utolsó strófái foglalják össze legjobban a lényegét: „Álld helyed bátran, ha szorít a sors, és / légy szilárd; viszont, okosan, magad vond / össze, hogyha kedvez a szél túlon túl / büszke vitorlád.” Szabó Lőrinc: *Őrök barátaink*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 533.

⁵ A teljesség igénye nélkül: Fejér Gábor, Batha László, Kiss-Kuntler Árpád, Balogh László, Bánhalmi János, Szabó Barnabás, Teknős Miklós, Velledits Éva, Domaniczky Tivadar, Gárdi Balázs, Sopronyi Gyula, Móricz-Sabján Simon, Reviczky Zsolt, Szlukovényi Tamás, Szabó Bernadett, Kurucz Árpád, Szandelszky Béla.

⁶ Kétszázötvenedre kettő-nyolc címmel a Cultiris Galériában rendezett kiállítás 2016. április 27. – június 4.

⁷ *Képes Beszéd Kincses Károllyal*, 2015. október 8. Mai Manó Ház. Elérhető (letöltés 2020. május 22.) <https://www.youtube.com/watch?v=Z0wRixwh6xQ>

⁸ Lásd 7. jegyzet.

ÉLETÚT

Rédei Ferenc Balogh Rudolf-díjas, Aranytollas, Pulitzer-életmű díjas, Fotóriporteri Életműdíjas fotóriporter 1944. február 28-án született Budapesten. Pályafutását a MÁVAUT üzemi lapjánál kezdte, majd a *Magyar Rendőr* munkatársa lett. 1971-től a *Népszava* fotóriportere, 1975-től 1985-ig rovatvezetője volt, majd a *Népszabadság* fotórovatának vezetője 2006-os nyugdíjba vonulásáig.

Magyar magángyűjtők

Beszélgetés Grégász Miklóssal

„A fénykép megőrzi az életet és aki végignézi napjainak albumát a születéstől a jelen percig, alaposan elmélázhat a különbségen. A különbségen, ami végeredményben: önmaga.”



Fiatal leány arcképe virággal, 1/6 daguerrotípiá, 1850-es évek

Grégász Miklós (1966) a debreceni Egyetemi és Nemzetközi Könyvtár médiatárosa. Gyerekkora óta gyűjt. Kavicsokkal kezdte, azután egy kicsiny gyufacímke kollekciót kapott, majd jöttek az antikvár könyvek, kazeták, lemezek. Kamaszkora óta fotózik, majd egy Praktika lett az első komolyabb gépe. Szerette nézegetni a szülei gyerek- és fiatalkorában készült fotókat. Első régi fényképét a körösfeketetői vásárrban vette 15 évvel ezelőtt. Azóta fertőzte meg a gyűjtés vírusa és lehetőségeihez mérten kisebb-nagyobb intenzitással gyűjt. Leginkább régiségvásároknál szeret bogarászni-vadászni. Véleménye szerint a netről való vásárlásnál hiányzik a személyes kapcsolat, beszélgetés az áruval, esetleges alku, a kép tapintása, a barátkozás vele vagy az első snittre szerelem. Nem tartja magát „igazi” gyűjtőnek, mert egész könnyen le tud mondani még kecsegtető lehetőségekről is kis zavaró körülmények hatására vagy csupán hangulati változás beálltával. Nem rejtegeti képeit, szívesen megmutatja bármelyiket, akárki érdeklődik, de úgy véli, hogy talán már fárasztja néha velük barátait és ismerőseit, amikor lelkendezik egy új szerzemény kapcsán. Szerinte a Flickr-es csapathoz tartozni nagyon jóleső érzés volt, kellőképpen inspirálták egymást, sokat tanultak egymástól. Volt egy olyan időszak, amikor szinte versengve osztották meg egymással és a világgal kedves képeiket. Az évek so-

rán sikerült kiállításokat is szerveznie, ahol ez a mániát kaphatott. A *Wiener Fotografien Walzer* című tárlatot Debrecenben három helyen is láthatta a közönség, majd sikerült elvinni Szombathelyre és Karcagra is. A kiállítás apropóját egy azonos című régi kotta adta, így jött az ötlet, hogy a Bécsben megjelent – leginkább a Strauss famíliához köthető – keringőkották mellett korabeli szintén a császárvárosból származó vizitkártyákat és kabinet portrékat, valamint albumokat mutassanak be tematikusan összeállított kartonokra kasírozott nagytáblákkal együtt. A kiválókat képek a Flickr-es gyűjtői kör együttműködésével kerültek a poszterekre és Fodor István gyűjtőtárs adott még sok szép anyagot eredetiben. A szombathelyi kiállítás Torjay Valter közreműködésével valósulhatott meg, míg a karcagit Fodor István harcolta ki. Létrejött egy kisebb, sajnos csak egyszer bemutatott *Krinolin és pléhgallér* című tárlat is Debrecenben, ahol kedves kollégájával, a military gyűjtő Mihucz Péterrel mutatták be képeiket. Pusztai Gáborral közösen létrehoztak egy több alkalommal, több debreceni helyszínen megtartott *100 éves holland fotográfia* című bemutatót, ahol egy lomosból megmentett album képei kaptak főszerepet kultúrtörténeti körítéssel. Grégász Miklóst családja is támogatja szenvedélyében, az első képen látható daguerrotypiát feleségétől kapta karácsonyi ajándékként.



A Flickr (fotobarat) platformra feltett fényképe mellé helyezte az izgalmas életrajzot, amely miatt érdeklődéssel nézünk a hegedűművészre. Reményi tanulmányait szülővárosában kezdte, kilenc évesen már hangversenyezett. Zenei tanulmányait 1842 és 1845 között a bécsi konzervatóriumban végezte Josef Böhmnél. 20 évesen, Bécsből hazatérve, részt vett a szabadságharcban. Görgei Artúr segédtisztje, majd kedvenc hegedűse lett, emiatt külföldi emigrációba kényszerült a szabadságharc leverése után. Konstantinápolyon, Párizson, Londonon keresztül utazott Amerikába. Képzett hegedűművészként tért vissza Európába, majd rövid idő alatt páratlan karriert futott be. A kor számos kiemelkedő zeneszerzőjével kapcsolatba került, többek közt 1852–53-ban a fiatal Brahms-ot magával vitte hangversenyútjaira. 1853-ban Liszt Ferenc Weimari Társaságához is hozzátartozott. 1854-ben egy ideig Londonban élt, Viktória királynő „udvari virtuóz” címmel tüntette ki, a királynő hegedűsév is kinevezték. 1855-ben távozott Amerikába, majd öt év után, 1860-ban amnesztiával hazatért Magyarországra. Ezután másfél évtizeden keresztül központi szereplője lett a magyar zenei életnek. Az ország különböző városaiban adott hangversenyeket, több nagy jelentőségű alapítványt indított. 1870-ben a Nemzeti Színház intendánsa,

Orczy István hangversenymesternek szerződtette. Rövid időn belül otthagyta az állását, mivel állandó jelleggel hangversenyeket szervezett és rendezett, Ázsiában és Ausztráliában is. Gyűjtést kezdeményezett a Petőfi-szoboralapra, melynek érdekében koncertkörutat szervezett, s ennek bevételét – mintegy 70 000 aranyforintot – a Petőfi-szobor, és a közben megalakuló Széchenyi-szoboralap részére adományozta. 1875-ben részt vett a budapesti Zeneakadémia megalapításában is. Feleségével külföldre utaztak, először Párizsban, majd Londonban éltek, végül 1878 őszén az USA-ban telepedtek le véglegesen. Innen már csak koncertutakra jött át Európába, Magyarországon 1891-ben járt utoljára. A halál egyik San Franciscóban rendezett koncertjén, hegedülés közben érte.

Számos fényképet ismerünk róla, talán a legismertebbek a legkorábbiak, amelyek Párizsban, a Musée d'Orsay-ban találhatóak, a művészt 1855-ben örökítették meg. Auguste Vacquerie képén Reményi ülve, kezében a hegedűvel néz szembe a kamerával. Az itt bemutatásra kerülő portrén gondolataiba merül, a nézőtől elforduló pózban, állva látható. Életrajza kijelöli a készítési dátumot. Kőszeg város díszpolgára és a helybeli zeneegylet tagja volt, 1863. szeptember 26-án a helyi bálteremben adott hangversenyt.



Rudolf Krziwanek (1843 előtt – 1905, Wiener Naustadt):
Ismeretlen hölgy arcképe, 1880 k., albumin kabinet, 15 cm
átmérőjű fémlémezen, Columbia jelzéssel

Az említett *Wiener Fotografien Walzer* kiállításra utal a harmadik kép. A bécsi divatot reprezentáló különleges mű technikai kuriózum, amelyből igen kevés maradt meg. Túl nagy ahhoz, hogy kitűzőként használhassák, de mint hátoldala is mutatja, valahová, valamire rátűzendő volt. Egyedi megoldás, az eredeti Krziwanek kabinetképről árulkodik az alsó rész, ahol feltűnik a portrén a fényképész felirata. A rozsdásodás külön ódonságot kölcsönöz a színezett portréknak.

A Flickr közönsége előtt is nagy sikere volt ennek a tárgynak. Technikai érdekessége a felvételnek, hogy a hátoldalán is található egy valószínűleg elrontott, kissé elcsúszott portré. Az előlapját újrahasonosították, és ott látható az arcán sérült portré háttéréül szolgáló épületnek, amelyre a gyűjtő leánya hívta fel a figyelmét, az „Iparcsarnok” felirat kölcsönöz különös jelentőséget. 1885-ben a Városligetben országos kiállítás zajlott, ekkor épült meg az Iparcsarnok épülete Kohn Jánosnak, a Schlick-gyár későbbi vasszerkezeti tervezőjének elgondolása szerint. Az épületet Ulrich Keresztély tervezte. Az Iparcsarnok olasz reneszánsz stílusú földszintes épület, diadalkapu-szerű bejárattal, a saroképületek téglából és kőből, az összeköttetések vasból és üvegből voltak. Aplanterülete meghaladta a 14000 négyzetmétert. A megnyitást követően számos kiállítást rendeztek itt (Például: *A fényképezés fejlődése; Agyag-, cement-, aszfalt- és kőkiállítás; Villamos munkagépek.*)

A millenniumi kiállításon az Iparcsarnok, mint az ezredéves kiállítás egyik központja, a bútortermékek bemutatóhelye lett. Az ipart bemutató részek középpontjában az Iparcsarnok állt, mellette a gépipart és a közlekedést bemutató csarnokokkal. Ekkor épült meg a csarnok előtti elegáns korzó díszkerttel, a Sió szökőkúttal, amely szombaton, vásár- és ünnepnapokon este fél kilenctől tíz óráig kivilágítva működött. Az Iparcsarnok és közvetlen környéke a millenniumi kiállítás reprezentatív központja lett. A főtér és a korzó zenepavilonokkal, díszkertekkel, szökőkúttal, kávéházakkal működött, délután négytől este tízig egy 43 tagú katonazenekar játszott, délután öttől este tizenegyig pedig egy 32 tagú zenekar a történelmi épületcsoport udvarán muzsikált.

Az ezt követő években számos időleges kiállítás helyszíne volt az Iparcsarnok: *Papíráru, Automobil, Cukrárszipari* (1907), *Hadirepülő* (1917), *Vasipari és Reklám* (1927) bemutatókat láthatott a közönség. Télen állandó bútorkiállítás, évente május elején Tavasz Nemzetközi Árumintavásár, ősszel pedig Országos Mezőgazdasági Kiállítás várta a látogatókat. A II. világháború során súlyos károsodás érte, az épület kiégett, tetőszerkezete elpusztult, ezért lebontották.

Sajnos a felvétel borítója, amely általában vékony papír paszpartu szokott lenni, nem maradt meg. Készítőjéről semmit sem tudunk, a Városliget környéke híres volt a gyorsfényképezés munkáiról, de ilyen hátteret még nem láttunk.



Nagy Árpád mérnök, iparművész, ötvös, grafikus Debrecenben dolgozott a két világháború között. Metszetei ismertek, melyek a debreceni Ajtósi Dürer Céh albumában jelentek meg 1938-ban. A családot ábrázoló kép negatívja maradt meg, fia hagyatékából került a gyűjtőhöz. A kellő talentummal komponált beállítás a szülő gyermekkel ábrázolás új felfogású darabjaként értékelhető. Mint nem hivatalos, bensőséges megjelenítés az amatőr fényképezők világát idézi fel, hiszen a guggolás, a gyermekek közé való leereszkedés, a gyermekek szeretetteljes átölelése újfajta gyermekértelmezésről árulkodik. Vélhetően maga Nagy Árpád készítette, bizonyára valamilyen segítséggel.

Nagy Árpád (?) (1894–1959, Hódmezővásárhely):
Nagy Árpád gyermekeivel, 1920 k., üvegnegatív,
9×12 cm Nagy Árpád Dániel hagyaték



A vándorfényképésznél készült felvételen olyan mezővárosi (véltetően debreceni) lakosokat láthatunk, akik éppen hazafelé indulnak a vásárból. Ezt mutatja a kisfiú új csizmája és a nyakába akasztott mézeskalács nyaklánc is. A mama csípőre tett keze határozottságra utal. Szép példája a városi szegények ábrázolásának, amely a fényképestről nem árul el túl sokat, hiszen abban az időben keletkeztek nagy számban ilyen felvételek, amikor már nem volt divatos a mester nevét a fénykép hátoldalán feltüntetni. Az előregyártott, nemesebb kartonból készített, litografált hátoldallal ellátott fénykép túl drága lett volna ebben a környezetben. A tájképes háttér hanyag felállítása is az ideiglenességre utal.

Ismeretlen fényképész: *Anya és fia*, 1910-es évek, gyorsfénykép papírkeretben 10×12 cm

Bleyer (utóbb Székely) Aladár jól ismert alakja a magyar portrétörténetnek. Köztudott, hogy először a Dunky Fivérek cégnél tanult Kolozsvárott, majd Budapestre került és 1890-es években inaskodott Mertens Edénél. Visszatérve szülőföldjére Gyulán a Körösparton a Komló szállodával szemben, majd Orosházán a Pesti utcában nyitott műtermet. Ezeket a képeit még Bleyerként forgalmazta. 1900 körül vált budapesti fényképésszé; a Mária Terézia tér 1. szám alatt dolgozott. 1904-ben a József körút 62. szám alatti műhelyénél elsőként létesített utcára nyíló kirakatokat. A kiváló verzőkat alkalmazó művész fényképeinek hátoldala Bleyer és Székely nevek alatt külön-külön tanulmányozhatók a Borda Márton által üzemeltetett fenyiratok.hu adatbázisban, a *recto-verso* rendszerben. Székely a *Nyugat* írógárdájának több tagjáról, Rippl-Rónairól, Bartók Béláról, Eötvös Lorándról és másokról készített képeinek albuma 1916-ban jelent meg. Ady Endrét ábrázoló fényképsorozata önálló kiadványként Móricz Zsigmond előszavával jelent meg. Amikor Grégász Miklós bemutatta ezt az új gyűjteményi darabját a *Flickr*-en, Ignotus írását választotta mellé kommentként. Az író a *Nyugatban* (1910. 24. szám) megállapította, hogy a fényképész művészete abban áll, hogy nem művészkedik a fotográfiával, s képei úgy egyéniek, hogy nem „tolja” belé egyéniségét. Szerinte a fotográfus legfeljebb beleárthatja magát a gépek dolgába, festői vagy jellemző beállítással, aztán, ha a lemez megvan, következik a *retouche*. Székely műveit realista alkotásoknak vélte, melyek mentesek a javításoktól.

A gyűjtemény kiemelkedően fontos darabjává vált ez a ma már kissé művésziessé tünő kép, mert a Mai Manó Ház felvette a blogjára a Székely Aladárt ismertető cikkéhez illusztrációként.



Székely Aladár: *Engesztelés*, 1900 k., zselatin, promenád 10×20 cm

A Flickr-en bemutatott arckép meghatározása után a csoport hamar kiderítette, hogy milyen különös életutat járt be a fiatalember. Reviczky László Bihar vármegyei táblabíró fia középiskolai és felsőfokú jogi tanulmányait Nagyváradon végezte. 1860-ban Bihar vármegye aljegyzőjévé és esküdtjévé választották, 1861-ben állásairól a megváltozott politikai viszonyok folytán lemondott és Pestre utazott jogi tanulmányait folytatni. Irodalmi működését a *Hölgyfutárban* jelent kritikai cikkeivel kezdte el. Számos közgazdasági és kritikai cikket és ismertetést írt, különösen a külföldi irodalomról, a *Pesti Napló*, a *Budapesti Hírlap*, a *Szépirodalmi Figyelő*, az *Ország Tükre* és a *Koszorú* című lapokba. 1864-ben, mindössze 24 évesen egy pisztolypárbajban vesztette életét. Ő fordította le először magyarra Victor Hugo *Nyomorultak* című regényét (Pest, 1862). Zilahy Károllyal szerkesztette az *Alföldiek segélyalbuma* (Pest, 1864) című művet. *Anyagi Érdekeink* címmel közgazdasági lapot alapított, amely halála miatt megszűnt. Elek Gusztáv Szabolcs megyei birtokossal vívott pisztolypárbajt, a tudósítás szerint több évi gyűlölködés után. A golyó Reviczkyt „jobb szemében találta s két ujjnyira befúródva az agyban megakadt... Az ellenfél, a segédek s az orvosok a borzasztó tett színhelyét kocsikon sietve elhagyták, s a holttetem körülbelül 5 óráig a ligetben volt.”²

A portrén meglehetősen szokatlan a sötét bársony anyag elrendezése, funkciója értelmezhetetlen, hiszen biztosan nem kabátként szolgált. Lehet, hogy pusztán a fényképész találmánya volt, hiszen jól mutat a világos öltönyhöz, ellensúlyozza annak világos színét, miközben eleganciát kölcsönöz viselőjének. Marastoni József 1864-ben készült, ismert litográfiáján a korban szokásos magyaros öltözéket visel.



Strelisky Lipót: *Reviczky Szevér (1840, Nagyvárad – 1864, Pest) arcképe*, 1862, albumin, vizit



A szép fiatal nőt ábrázoló kis váza Veress kísérletei közé tartozik, amely során szerette volna a fénykép mulandóságát kiküszöbölni, és ezért tartósabb anyagra felvinni az egyes képeket. Sok gyűjtemény fontos darabjai ezek a törékeny, finom tárgyak. Ezekről most olvashatunk részletesen Cs. Lengyel Beatrix új tanulmányában, amely a *Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtárgy* című kötetében jelent meg. Véleménye szerint Veress Ferencnek 1879-ben már több mint háromszáz bemutatható, sikerrel készített porcelánja volt, amelyeket a székesfehérvári ipari vásáron ki is állított. A kolozsvári iparkamara 1882-es jelentése alapján viszont 1881-ben készített utoljára fotókerámiákat. A művészhez köthető darabok között van keménycserép, a herendihez hasonló és cseh porcelán is. A Nemzeti Múzeum állományában ehhez a tárgyhoz hasonló formájút nem találtunk. Torjay Valter művészettörténész *Filckr* kommentjében hozzátette, hogy a váza hellenizáló stílusát Theophil Hansen fejlesztette ki, az 1860-as évekre és az 1870-es évek elejére volt jellemző. A gyűjtemény legbecesebb darabja ez a porcelán, amelynek most elő- és hátlapját és a talpán lévő aláírását is közöljük.

Veress Ferenc: *Fiatl hölgy arcképe*, 1881, porcelán váza, 25 cm

Büki Fejér Rozália az első női fotográfusok közé tartozik, akiről nem sokat tudunk, működését 1863–1870 közé szokás tenni. Maga a kép Barabás Miklós metszetének reprodukciója, díszes keretézéssel. A felragasztott névjelölés rámutat, hogy egy hírességekről készített sorozat része, amely 50 vagy 55 darabból állt. A fotográfia felfedezése előtti hírességek arcmásainak közlése a sokszorosított grafikákon keresztül történt. Új fordulatot jelentett a fénykép, mert ezáltal még jelentősebb mértékben válhattak ismertté hazánk nagyjai. Az egykori filléres áruk gyűjtését ismerve, Büki Fejér Rozália készített a haza nevezetes személyiségeiről legyműtárgysorozatot is. Akorszakban a festményeket is inkább árajzolt, metszett formában közölték, mert azokat könnyebb volt reprodukálni. A korabeli vegyszerek nem tették lehetővé a színek kellő érzékelését, ezért elég sokáig inkább metszeteket választottak író-sorozatok reprodukálására is. A teljes sorozat megrendelhető volt album formátumban is,

a fényképész női hirdetések is megjelentetett újságokban a vizitkártyák árusításáról. Magyar honfiak arcképalbuma 50 képpel 10 forintba került, a Lauffer testvérek Váci utcai könyvkereskedésében lehetett rá előfizetni, akár részletfizetéssel is. A művésznő havonként 10 képet ígért, az ötödik szállítmánnyal érkezett meg az album gróf Széchenyi István arcképével, jeles tettei jelképeinek környezetében. A *Pesti Napló*³ szerint egy második album összeállítását is tervezte Büki, melyben mindazon jeles honfiak arcképeit ígérte elhelyezni, akik a jelen évszázadban magokat „a civilisatio magasabb érdekében, édes hazánkra nézve kitüntették.”

Büki Fejér Rozália: *Katona József (1791–1830) arcképe*, 1867 körül, albumin, vizitkártya



Ismeretlen fényképész: **Détári (Dettár) György** (Mezőhegyes, 1892 – Budapest, 1951) festőművész, 1910-es évek, képeslap, 9x12 cm

Az ábrázolt egy kevésbé ismert festő, aki művészeti tanulmányait Budapesten kezdte, majd Münchenben és Milánóban fejezte be. 1919-től a gödöllői művésztelepen működött. 1911-ben szerepelt először kiállításon, 1923-ban gyűjteményes kiállítást rendezett műveiből a Helikon Galériában, 1924-ben pedig a Nemzeti Szalonban. *Esti hangulat* című műve a Magyar Nemzeti Galéria festészeti osztályán található.

A vicces kép a művészek anyagi helyzetére utal, amelyet itt nevetve mutat be a festő, bár általában szorongással és fegyelmezett félelemmel szokták a művészek saját magukon keresztül ezt a helyzetet ábrázolni. A 20 év körüli művész azonban kineveti a világot és a nehézségeket. Ezt a képet választotta a gyűjtő legkedvesebb képei egyikének, amely egyben utal minden ember anyagi javainak a végességére is.

Grégász Miklós ha kézbe vesz egy képet, elfantáziál róla, hogy ki lehet az az ember és mit csinálhat, hogy került be egy albumba, ki, kivel függhet össze. Őt ez a játék talán jobban érdekli, mintsem, hogy milyen minőségű egy-egy fénykép. És mert neki a gyűjtés is csak játék, tetszhet neki a kép bármennyire, ha drága, könnyű szívvel hagyja ott, nincs tétje számára. Szabó Anna Viola a debreceni Déri Múzeum kiváló fotótörténésze hálásan gondol rá: „Elég büszke vagyok rá, hogy ha a múzeumban nem is, de bennem azért megbízik annyira, hogy tudja, ha ad valamit, én vigyázni fogok rá. Ezért mondja, hogy nem a múzeumnak adta a képeket, hanem nekem. De hát nekem nincs magángyűjteményem, én csak a múzeumnak gyűjtök, úgyhogy minden ajándékot beletárazok. És igyekszem mindent feldolgozni és közzétenni, hogy ha meghalok is megmaradjon, és ne okozzak csalódást... Néhány nagyon szép és különleges Letztert kaptam tőle, mindig gondol rám a régiségpiacon.” – írta róla nekem egy személyes e-mailben, miután rákérdeztem, hogy az ajándékai közül melyik számára a legkedvesebb.



¹ Thurzó Gábor: „Egy új múzsáról: Egy centenárium alkalmából”, *Pesti Napló*, 1939. március 15., 20.

² *Vasárnapi Ujság*, 1864. október 2., 420.

³ 1864. június 25., 144.

FEJÉR ZOLTÁN

Egy „sugárzóan szép” objektív

AZ EASTMAN KODAK COMPANY
AZ 1940-ES ÉVEK ELEJÉN GYÁRTOTTA
AZ – ÖSSZETÉTELE MIATT RADIOAKTÍV
SUGARAKAT KIBOCSÁTÓ – AERO
EKTAR OBJEKTÍVEKET...

A MŰFAJ

A képeket valamilyen meghatározott célra/felhasználásra készítőknél – a műkedvelőkkel ellentétben – biztosra kellett menniük, ők nem üres kifogásokat mondtak, hanem fotót készítettek. Ehhez viszont az amatőröknél nagyobb gyakorlatra, szerencsére és szakértelemre volt szükségük. Ráadásul az esetek többségében a méregdrága, vagy a boltban egyáltalán nem kapható eszközre sem nekik kellett a spórolt pénzüket költeniük.

A hivatásos felhasználás és az alkalmazott fényképezés olykor sajátos kivitelű berendezéseket igényel. Az adott szempontok szerint elkészített, kifogástalanul jó minőségű képnek a készítés/megrendelés szerinti (célú) felhasználásra alkalmasnak kell lennie.

A levegőből, nagy távolságból történő tereptárgy-fényképezéshez, más kifejezéssel élve: légi fényképezéshez nagy képformátumú és az átlagostól eltérő felépítésű kamerákat használnak. Egy szakirodalmi leírás¹ szerint elterjedt képméretnek számít a 180x180, 230x230, sőt, a 300x300 milliméter is! A masszív, rázkódást is álló gépvázhoz gyakran markolatot kézi fogantyúkat szerel



A Kodak Aero-Ektar objektív frontlencsége közelről. (A szerző felvétele.)

a gyártó, az objektív napellenzője nemritkán kályhaszőhöz hasonlatos. A másutt nem használatos méretű nyersanyagot egyes típusokban elektromotorral továbbítják, a felvételi kapacitás pedig a megszokott többszöröse. (Például 8 felvétel helyett 250!)

AZ ESZKÖZ

Valószínűleg csak a megszállott hadiipar-, és fotótechnika-történészek emlékeznének a Rochesterben, az Eastman-Kodak cég által a II. világháború ideje alatt készített K-24-es típusú légi fényképezőgépre, ha... Nos, erről a „ha”-ról szól az írásom.

A szakíró és az olvasó nem kis örömeire Kecskeméten, a Magyar Fotográfiai Múzeum gyűjteményében megtalálható egy ilyen műtárgy. A tekintélyes méretű, 9,5 kilogramm tömegű, khaki-színűre festett, áramvonalas fémdoboz külseje alig árulkodik a szinte teljesen eltakart belső tartalomról. A gépváz bal oldalán, alul, kis címke utal a típusra („Camera, Aircraft Type K-24”), az egykori tulajdonosra („Property Air Forces, U.S. Army”), valamint a gyártóra („Made in U.S.A. by Eastman Kodak Company,

Rochester, N.Y.”). A kis fémlapon további adatok sorakoznak, amelyek a megrendelés számára, műszaki jellemzőinek összefoglalására, gyártási számra és a felhasznált alkatrészek típuskódjára utalnak.

A hatalmasnak mondható napellenző felül áttört és a kivágás fölé is elhelyeztek egy fémtáblát. Erre is ráírták, hogy az Amerikai Légierő tulajdona, de ezen kívül a gyártó bevészte a rekesznyílás-számokat is. A gépvázból kiálló és a napellenzővel fedett objektívból egy kis kar nyúlik ki és azzal lehet a rekeszgyűrűt a 2,5-os és 16-os fényrekeszre (és a köztes értékekre) állítani.

A vászon redőnyzárás fényképezőgép képmérete 5x5 inch, azaz 12,7x12,7 centiméter.

A cikkhez mellékelte fotók közül az objektívet külön ábrázolók egy magántulajdonban lévő tárgyról, a komplett kamerát bemutatók pedig a Magyar Fotográfiai Múzeumban őrzött műtárgyról készültek. Ezt azért hangsúlyozom, mert a K-24-es légi fényképezőgépnek létezik egy korai típusa, amely kissé eltérő kivitelű. Az fekete festésű, gépváza szögletesebb, és azt egy trapéz alakú, vékony tartókeret is kiegészíti. Elképzelhető, hogy a téma iránt érdeklődők erről (is) találnak információt, mivel egy ilyen tárgy szerepelt a bécsi WestLicht 32. árverése² 435. tételként.

Az árverés rendezői szerint az általuk eladásra felkínált fényképezőgép 1942-ben készült, míg a cikkhez mellékelte képeken lévő objektív a Kodak által használt betűkód alapján 1944-es, a múzeumé pedig 1945-ös.

A SUGÁRZÓ OBJEKTÍV

Az előzőekben egy lényegbevágóan fontos adatot már elárultam: azt, hogy a tekintélyes képméretet kirajzoló, 7 inches (178 milliméteres) gyújtótávolságú objektív a nagyformátumú fényképezésben szokatlanul magas fényerejű, azaz 1:2,5-ös. Valószínűnek tartom, hogy a végtelenre állított élességű objektíves fényképezőgépbe viszonylag alacsony fényérzékenységű, de szemcsementes és jó élességet biztosító nyersanyagot töltek. Azért volt szükség a nagy fényerőre, mert bármilyen (még akár előnytelenül rossznak mondható) fényviszonyok között is szükséges volt a negatív pontos kiexponálására.

A ma már elérhető szabadalmi leírások sok mindent elárulnak a Kodak Aero-Ektarnak nevezett objektív tervezéséről és a foglalat tartalmáról. A munka indításához szükséges elméleti alapot a 2.241.249-es számú³ amerikai szabadalom (és a hozzá kapcsolódó publikációk) adták meg 1939 nyarán. A két bejelentő: Leon W. Eberlin és Paul F. De Paolis természetesen a Kodak alkalmazásában állt.

A már említett magyar fényképezési szakkönyv szerint⁴ a nagy teljesítményű fényképezési objektívek előállításához 1,51418-1,52225 közötti törésmutatójú koronaüveget és 1,69247-1,7148 közötti refrakciós indexű ólomüveget tudnak használni. Még a legegyszerűbb objektívnek is kétféle (korona-, és flint-) üvegből kell készülnie. Ezek törésmutatója⁵ 1,52-1,552 és 1,591-1,604 közötti. Az előzőekben említett adatok és az alkalmazható lencsetagok mennyisége, valamint a csiszolás formájának lehatároltsága megkötötte a tervezők kezét.



A Magyar Fotográfiai Múzeum Kodak K-24-es légi fényképezőgépe © A Magyar Fotográfiai Múzeum jóvoltából. (Fotó: Biró Dávid.)



A Kodak Aero-Ektar objektív és a légi fényképezőgép frontális nézete © A Magyar Fotográfiai Múzeum jóvoltából. (Fotó: Biró Dávid.)

Az Eberlin-Paolis páros ezért az *Optikai üveg* című szabadalmában hét féle (akkor új) üvegtípust sorolt fel, amelyek (színszórásra vonatkozó) diszperzív indexe 45-50 közé esett, refrakciós (fénytörési) indexük pedig 1,7-1,75 között volt. Hogy sikerült ilyen „csodaanyagokat” találni? Nos, a válasz „atomian” egyszerű. Az említett, számszerű műszaki jellemzőket különböző oxidokkal és lantállal, tóriummal, báriummal, bórral, stronciummal vegyített üvegfajták produkálták. A feltalálók szerint az 5-15 %-nyi tóriumoxidot tartalmazó üveg törésmutatója például 1,744-es.

A Kodak 32 éves tervezője, George H. Aklín az Eberlin-Paolis és más szabadalmak felhasználási jogának birtokában látott munkához. Elkészítése után tervének gyakorlati megvalósítását azonnal megkezdhették, amit az is jelez, hogy a WestLichtben árverezett – korai – gépben 1942-es objektív volt. Érdekesnek mondható, hogy Aklín 2.343.627-es számú szabadalmát⁶ közzé is tették; igaz, csak a háború vége felé, 1944-ben.

A leíráshoz csatolt metszeti rajz meglehetősen bonyolult felépítésű objektívet mutat. A négy csoportban, hét lencsetagból álló összeállítás aszimmetrikus felépítésű. A fényrekesz előtt két csoportban lévő három lencsetag közül a második és a harmadik ragasztott. A hátsó négy lencsetagból pedig kettőt-kettőt ragasztottak össze. A leírás szerint az első két lencsetag törésmutatója 1,611; míg az utolsóé 1,575; az utolsó előttié pedig 1,755. Az objektívről szóló mai ismertetések szerint az utolsó lencsetag tórium-dioxidos. Ennek viszont ellentmond az Eberlin-Paolis páros 1,744-es adata. A szabadalom szerint G. H. Aklín objektívjében is találunk ilyet, mégpedig az ötödik lencsetagot. (Ez a harmadik lencsecsoport második lencsetagja.) A lencsecsoport egy kétszer homorú és egy kétszer domború lencsetagból áll; ezek közül a kétszer domborúnak a törésmutatója 1,745. Ez a konkrét adat utal arra, hogy az a lencsetag készült a radioaktív alfa sugarakat kibocsátó, tórium-(di?)oxidos üvegből.

Az atommagok bomlásának egyik típusos esetében az atommagból alfa-részecskék szabadulnak ki. Ez a részecske-típus nehéz és pozitív töltésű, ami komoly veszélyforrást jelent. Szerencsére a sugárzása viszonylag könnyen elnyelődik, amit viszont erős ionizáló hatás ellenpontosz. Az emberi kromoszómákat károsító hatása pedig a béta sugárzás hússzorosa...

Ma már nem tehető fel az a kérdés – a gyártónak –, hogy nyolcvan évvel ezelőtt miért alkalmazott az Aero-Ektar objektívben ilyen veszélyesnek mondható anyagot. A kérdésre adható lehetséges, elméleti válasz meglehetősen összetett. Elmondható, hogy a viszonylag alacsony példányszámban elkészített objektívet nem polgári

használatra szánták és arra is gondolhattak, hogy a katonai felhasználó néhány éven belül megsemmisíti azt. (A legyártott eszközök egy részével viszont nem ez történt.) Magát az objektívet beépítették egy vastkos, meglehetősen sok fémet tartalmazó gépvázba, ami mögött még a filmtartó kazetta is helyet foglal. Ezek mind elnyelték a lencsetag alfa sugárzását. Elgondolkodtató az is, hogy a 10 centi átmérőjű és 11,5 cm hosszú objektívra egy 123 milliméteres átmérőjű, fémlemezről préselt objektívcsapadékot helyeztek Rochesterben. Egyes objektíveken a frontlencse körüli feliratban sárga/narancssárga ponttal jelezték az akkor újnak számító tükrözésgátló réteg meglétét. Ilyen látható a múzeumi példányon, de a gépből kiserelt 1944-esen még nem.

A 66 milliméter átmérőjű hátsó lencsetagon keresztül nézve, vagy ferdeszögben tartva, „átüt” a tórium-dioxidos üveg sárgásbarnás színe. Ez a *stich* az elmúlt évtizedekben az anyag bomlásával arányosan nőtt és eredetileg valószínűleg csak kissé volt sárgás. Ez azonban a használatot azért nem zavarta, mert a II. világháborús légi felvételeket a K-24-essel nem színes nyersanyagra készítették.

UTÓÉLET

A történet az eszköz leírásával egyáltalán nem ért véget. Az elmúlt években ugyanis érezhetően megnőtt az érdeklődés a háttérrel sajátosan életlenül rajzoló és/vagy a képszeleket-sarkokat fényszegényen, vagy ki sem rajzoló objektívek iránt. Az úgynevezett „élességmániásoknak” ez kissé furcsa. Elmondható, hogy a lágy rajz iránt rajongók és az életlenségben a költőiségen túl más, fontosnak mondható képi közlést sejtők/látók pedig egyértelműen megsokasodtak.

Mivel folyamatos, fizetőképes kereslet mutatkozik az érdekesen szokatlan életlenséget produkáló, márkás objektívek iránt, az ezzel foglalkozó leírások,⁷ képek és eladási ajánlatok száma megnőtt és azok borsos áron⁸ ugyan, de hozzáférhetőek.

Az, hogy régi fényképezési eszközöket napjainkban is eredményesen lehet kifejező képek készítésére használni, számomra nem újdonság. Az előző mondatban leírt felismerésre én már 1971-ben eljutottam, amikor a Főfotó Állatkerti Gyorsfotó részlegén egy ötven évvel korábban gyártott Plaubel Makinával fényképeztem, 6,5x9 centiméteres síkfilmre. Ezután szisztematikusan kerestem a még működő régi eszközöket; az azokkal készített fotókat pedig előadáson⁹ először 1986-ban tártam az érdeklődők elé. Három évvel később Orvos András festőművész és Fekete István grafikus barátomat



A 7 inches Kodak Aero-Ektar objektív. (A szerző felvétele.)



A fényképezőgépből kiserelt Aero-Ektar objektív hátsó lencsetagjain jól látható az üveg barnás elszíneződése. (A szerző felvétele.)

is sikerült rábeszélni közös, bemutatkozó tárlatra. (1990-ben, a Gödöllői kiállításon Tumbász András fotóművész is csatlakozott hozzánk.) „Dokival”, Orvos Andrással és „Schwarz-cal”, Fekete Istvánnal – a régi eszközök használatát népszerűsítendő – a későbbi években többször is a nézők elé álltunk munkáinkkal.¹⁰

Arra a jelentős fejlődésre és a metódus/munkamódszer népszerűségének növekedésére, ami az Egyesült Államokban 2014 óta tapasztalható, nem számítottam. Az 1920-as években gyártott egyfényaknás, tükörreflexes, 4x5 inch képméretű Graflex Super D felújított alkatrészeiből, illetve most gyártottakból napjainkban, az USA-ban két fotós is készít és forgalmaz fényképezőgépeket! Cory Lum készülékét Graflex Super 4x5 SLR Customnak nevezi egy japán¹¹ rajongója.

Aero-Liberatornak mondja kifejezetten mutatós, sötétbarna fából összeállított, vagy fekete bőrözésű gépvázas Graflex Super D-jét John Minnicks¹², aki 11 perc 27 másodperces Youtube videóban magyarázza el a részlete-

ket. A gépváz dekoratív kivitelén túl a legmeglepőbb az, hogy Minnicks „normál” objektívnek a 7 inches Kodak Aero-Ektart szánja. A légifényképezőgépbe épített és végtelenre állított objektív a nagy távolságban, lényegében síkban lévő tereptárgyakat élesen leképezve ábrázolta. A gépvázból eltávolított objektív mai használói/rajongói viszont el vannak ragadtatva attól a képi rajztól, amit a 7 inches Aero-Ektar teljes nyílásnál, közeli tárgytávolság esetén produkál. (Az Aero-Ektarnak készültek hosszabb gyújtótávolságú változatai is, ezeket azonban terjedelmi okokból nem ismertetem.)

Az ügyes kezű amerikai fotós/műszerész (Minnicks) egy másik, 7 perces filmje fényképezőgépe felhasználóit és képeit mutatja be. Közülük hazájában a legismertebbnek az 1946-os születésű, 2004-ben World Press díjat nyert fotóriporter, David Burnett számít.

Ő egy képsor tanúsága szerint Minnicks Aero-Liberatorával 2019 novemberében még a Képviselőházi nyilvános meghallgatáson (impeachment-en) is fényképezett.

¹ LÉVAI Jenő: „Objektívek”, BAKI Péter (szerk.): *Fényképészet*, Budapest-Kecskemét, Magyar Fotóművészek Szövetsége - Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007

² A WestLight 2018. március 10-i aukciójának katalógusa, 94–95.

³ 1939. július 2-i US. Patent; 2,241, 249.

⁴ *Fényképészet*, I. m., 300.

⁵ *Fényképészet*, I. m., 294.

⁶ „Lens”, G.H. AKLIN; US. Patent: 2,343,627, March 7, 1944.

⁷ ROLLS, Chris O.: *Bokeh – Schönheit der Unschärfe*, Main Verlag, 2019.; ULRICH, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach Klaus GmbH, 2009.

⁸ Az Egyesült Államok-béli és nyugat-európai árak egy-egy tárgy esetén – forint-ra átszámítva – gyakorta több százezresek, néha pedig még a milliós összeghez is közelítenek!

⁹ FEJÉR Zoltán: „Régi gépek, régi technikai eljárások – mai témák”, 1986. február 9., *Váci műsor*, 1986. február, a Madách Imre Művelődési Központ műsorfüzete;

¹⁰ Azt azután továbbiak követték: Gödöllőn, majd Budapesten, a Goethe Intézetben (kétszer is), illetve Vácott a Katona Lajos Városi Könyvtárban. A tárlatokhoz plakátok és katalógusok készültek. Például: *Régi gépek-mai képek*, No. 4., Arcus Design Vác, 2002.

¹¹ www.japancamerahunter.com; 2014. június, hozzáférés: 2019. június 10.

¹² www.johnminnick.com; továbbá: Aero-Liberator, Youtube 2015. december 15, hozzáférés: 2019. június 10.

VÁLOGATÁS AZ AKTUÁLIS ÉS KÖZELGŐ KIÁLLÍTÁSOKBÓL

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY	KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
2020. július 8.	2020. augusztus 16.	Budapest	Capa Központ	Nyolc hét	A Fehér Vera, Ajpek Orsi, Altnóder Emese, Bartha Máté, Belicza László Gábor, Bódey János, Csudai Sándor, Dombóvári Judit, Gáldi Vinkó Andi, Göbölös Luca, Hajdú D. András, Hodósy Enikő, Kállai Márton, Kleynánszki Csilla, Koronczai Endre, Kovalovszky Dániel, Kudász Gábor Arion, Máté Péter, Mionus Márton, Neogrády-Kiss Barnabás, Pályi Zsófia, Puklus Péter, Rayvasz András, Rádóczy Bálint, Regős Benedek, Révai Sára, Rostás Bianka, Sivák Zsófia, Stiller Ákos, Szabó Bernadett, Szalay Krisztina, Szatmári Gergely, Százaz Katalin, Szász Lilla, Szombat Éva, Szöllösi Máttyás, Timár Sára Erzsébet, Vékony Dorottya, Zellei Boglárka Eva
2020. július 16.	2020. augusztus 30.	Budapest	Capa Központ	MIAU!	Bánkuti András, Barakonyi Szabolcs, Gáldi Vinkó Andrea, Gerhes Gábor, Hajdú D. András, Máli Fanni, Szabó Benke Róbert, Szarka Péter, Szombat Eva
2020. július 7.	2020. augusztus 23.	Budapest	Capa Központ	Felesleges Pillangó	Urbán Tamás
2020. július 14.	2020. augusztus 16.	Budapest	Mai Manó Ház	Újra nézve	Székely Aladár, Haár Ferenc, Haller F.G., Berekméri Zoltán, Máté Olga
2020. június 20.	2020. augusztus 9.	Budapest	Mai Manó Ház	Omatandangole	Aapo Huhta
2020. április 4.	2020. október 25.	Budapest	Kiscelli Múzeum	TESTKÉP – Akt a kortárs magyar fotográfiában	Bartis Attila, Bede Kincső, Benkő Sándor, Buda Gábor, Diósi Máté, Eifert János, Fedor Ilka, Flanek Péter, Hirling Bálint, Hodósy Enikő, Kaulics Viola, Kicsiny Martha, Kis-Kéry Anna, Kiss Emese, Kolozsi Bea, Dora Kontha, Kusnyár Eveline I London Katalin, Mészáros László, Pál Gábor, Pátkai Rozina, Pinczehelyi Sándor, Rédling Hanna, Réthely-Prikkel Tamás, Somogyvári Kata, Spányár Judit, Szombat Éva, Telkes Tímea, Timár Péter, Tombor Zoltán, Trembeczki Péter, Urbán Ádám, Vadász Zoltán, Varga Tamás, Vasali Kata, Verebics Ági
2020. július 16.	2020. október 10.	Budapest	Molnár Ani Galéria	Geotaxis	Bernáth Dániel és Csizik Balázs: Geotaxis
2020. július 8.	2020. augusztus 1.	Budapest	TOBE Galéria	dreamers	Gustavo BLANCO-URIBE, Carolina CHOCRON, Cristina KAHLO, Dora KONTHA, Claudia KRAUS, Lili(ana), Jean-François LEPAGE, Ákos MAJOR, Rocío MONTOYA, Tomas OPITZ, Ricardo PARRA, Amalia PEREIRA, Carla TABORA, Dafna TALMOR, Astrid VAN DAM
2020. október 7.	2020. október 11.	London	Photo London		
2020. július 2.	2020. augusztus 22.	Zürich	Bildhalle	Fernweh	René Burri, Werner Bischof, Thomas Hoepker, Paul Cupido nach, Philipp Keej, Willy Spiller, Albarrán Cabrera, Max Kellenberger, Simone Kappeler, Jeffrey Conley, Douglas Mandry, Sandro Diener, René Groebli, Robert Bösch.
	2020. szeptember 6.	Köln	Die Photographische Sammlung /SK Stiftung Kultur	Portraits of Modernity	Berenice Abbott
2020. május 23.	2020. szeptember 20.	Düsseldorf	Kunstarchiv Kaiserswerth	Analogien - Photographische Industrielandschaften, Architekturen und Porträts	Bernd & Hilla Becher, Peter Weller, August Sander
2020. június 27.	2020. szeptember 5.	Berlin	Persons Project	The Heisinki School –The Nature of Being	Elina Brotherus, Ulla Jokisalo, Sanna Kannisto, Sandra Kantanen, Eeva Karhu, Janne Lehtinen, Ville Lenkkeri, Anni Leppälä, Riitta Päiväläinen, Jyrki Parantainen, Jorma Puranen, Jari Siromäki and Santeri Tuori.
2020. szeptember 5.	2020. szeptember 27.	Vevey		FESTIVAL IMAGES VEVEY 2020	
2020. május 12.	2020. augusztus 30.	Winterthur	Fotomuseum Winterthur	Women War Photographers	Carolyn Cole, Françoise Demulder, Catherine Leroy, Susan Meiselas, Lee Miller, Anja Niedringhaus, Christine Spengler, Gerda Taró
2020. július 18.	2020. szeptember 20.	Heerenveen	NOORDERLICHT International Photo Festival	Generation Z	Elena Aya Bundurakis, Els Zweerink, Ine Lamers, Jan Stradtmann, Lavinia Xausa, Lena Kuzmich, Lisandro Suriel, Madeline Swainhart, Marie Lukasiewicz, Martine Stig, Massimiliano Rossetto, Nadine Stijns, Amal Alhaag, Nael Quraishi, Oktavian Jurczykowski, Oliver Ressler, Ra Solaris, Sebastian Steveniers, Sydney Rahimtoola, Tanya Klimovich, Tasio Bidegain, Tommy Smits, Daniel Dmyszewicz, Verena Blok, Viktor Naumovskij, Sheng-Wen Lo, Piivi Takala, Kelvin Haizel
2020. június 6.	2020. szeptember 6.	Berlin	Alfred Ehrhardt Stiftung	Cristal réel	Isabelle Le Minh

ART PHOTO BUDAPEST

2020. OKTÓBER 22-25.
MILLENÁRIS PARK
D ÉPÜLET



KÖZÉP- ÉS KELET EURÓPA
EGYETLEN NEMZETKÖZI
FOTÓMŰVÉSZETI VÁSÁRA

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 eight*

The magazine titled A fény {The Light} and aimed at photographers was discontinued in 1918 in Hungary. A new magazine for this audience was only launched on the spring of 1921 with the title Fotóművészeti Hírek {Photography News}. This article does not only reflect on the launch of the magazine and the work leading up to it; while describing the beginnings of the magazine he also discusses the first writings that credit photography with the appearance of the national character.

Štěpánka Bielešová: The photography collection of the Olomouc Museum of Art - Jindřich Štyrský (1899–1942)

Jindřich Štyrský did not live a long life; however, he was among the photographers who actively shaped the development of Czech avant-garde photography. Even everyday life hides surreal details; however, his true genre was collage. To celebrate his creations displayed in the Olomouc Museum of Art, we are taking a look at Štyrský's world via writing by Štěpánka Bielešová, the curator of the collection.

György Cséka: How to use Photography – the oeuvre of Péter Tímár

Péter Tímár's name is inseparable from the history of Hungarian photography war in the '70s. He filled a large variety of roles, such as creator, organiser, educator, and editor, defining the image and attitude of each institution he worked at for several years afterwards. This is probably the reason why he has only now begun organising his life's work. György Cséka reviews this oeuvre in his writing, concentrating on Péter Tímár as the creator and photographer.

Gábor Ébli: Dad is with us – Contemporary photography in the collection of Péter Szép

Passing away unexpectedly in 2015, businessman Péter Szép had been collecting art from his college years in the early 1990s on. First engaged, due to family tradition, in applied art, he soon moved on to modern and contemporary art. Following his first photo acquisition in 2008, he built up a photo-based and new media collection ranging from vintage prints of the 1970s to fresh works reflecting on current issues of gender, society and concepts of art. Now in their mid-teens, his daughters continue to love these compositions.

Judit Gellér: Photography Books – Discussions II. “Editing takes time” – Eszter Bíró: Fragments and Recipe Book

Eszter Bíró won the Pál Rosti Award handed out by the Hungarian National Museum, which aimed to reward the author of the best photography book every second year. Judit Gellér interviewed the artist on the book, the awarded works of art, and the way leading to their creation.

Zoltán Fejér: The stamp

The backside of photographs can often offer exciting surprises. We all know the current requirements of the annotation. However, when we are talking about the practice before the digital word when pictures have submitted to magazines or international exhibitions by post, stamps serve this purpose well too. Zoltán Fejér presents some unique stamps in his article.

Zoltán Fejér: A “radiantly beautiful” objective

In this article by Zoltán Fejér, the author write about an apparatus developed and manufactured by Kodak for the American military to take photographs from the air. This particular task required unique engineering solutions from designers. It also explains how a lens can be radiant.

Borbála Jász: Edges – on Sára Sebestyén's photography exhibit titled Élek {Edges}

This exhibition by Sára Sebestyén was only open for a short time in the FUGA before the pandemic broke out. However, it is available to visit once again. In her article, Borbála Jász primarily intends to answer the following questions: what was it that drove the artist to create this visual world with so few tools, how does this all relate to the modernist traditions of photography, and how can these traditions be referenced in the 21st century?

Z. Mórió Nemes: Self-improvement – digital self-portraits in the photographic art of Gáspár Riskó

In the past few years, Gáspár Riskó has worked on several series the theme of which was himself. It raises the question: to what extent do his series from before this period are about the artist himself and to what extent are they about the visual themes depicted? Z. Mórió Nemes analyses Gáspár Riskó's pictures in this article, also putting Riskó's artistic approach in a broader international and contemporary context.

János Palotai: In Zoom: two defences in the master's degree programme (MOME)

In 2020, two master's thesis defences were held at the MOME, as the circumstances demanded in the Zoom. Both candidates, Hanna Rédling and Vivien Miron-Vilidár worked on highly personal topics. János Palotai wrote a summary analysis of their work and the preparations.

Zsolt Petrányi: End of the world or rebirth? – The journey of photography in 90's Japan

The nineties brought the Japanese economy to a halt. After several decades of soaring innovation, the feeling of sudden decline became prevalent. However, for the young people of the time, this was primarily an opportunity for change. Cultural trends became less restrained with the advent of the digital age, allowing various styles to coexist. Digital photography as a medium simultaneously became an essential experience of the generation and a way to rebel. This was the environment and the decade in which the four photographers lived, who created the works discussed by Zsolt Petrányi in this article. The works of Naoya Hatakeyama, Takashi Homma, Toshio Shibata, Yurie Nagashima or Nabouyoshi Araki are hard to compare; however, they collectively tell a lot about how this generation processed their place in history and thus their situation.

Klára Szarka: Disciplined attention – Ferenc Rédei – Photojournalism Lifetime Achievement Award 2020

This year, Ferenc Rédei was the winner of the Photojournalism Lifetime Achievement Award. This writing by Klára Szarka introduces the reader not only to Ferenc Rédei's work as a photojournalist and a photo editor but depicts a wider image of the environment, in which the photojournalism of the 70s, 80s, and 90s was created and how pictures became parts of journalism in their own rights.

Zsuzsa Farkas: Hungarian private collectors – Interview Miklós Grégász

Miklós Grégász is primarily driven by his love for the objects when collecting them, whether we are talking about matchbox labels or photographs. This is the reason why his collection seems to be conceptless and why it includes some exceedingly rare and extraordinary pieces. In this article, Zsuzsa Farkas writes about a private collection, revealing that Grégász is a collector who will passionately share his objects and knowledge about the period and circumstances that they come from.



Takashi Homma: *Girl-1*, Shonan International Village, Kanagawa, 1995-1998 © Takashi Homma, Courtesy by TARO NASU Gallery