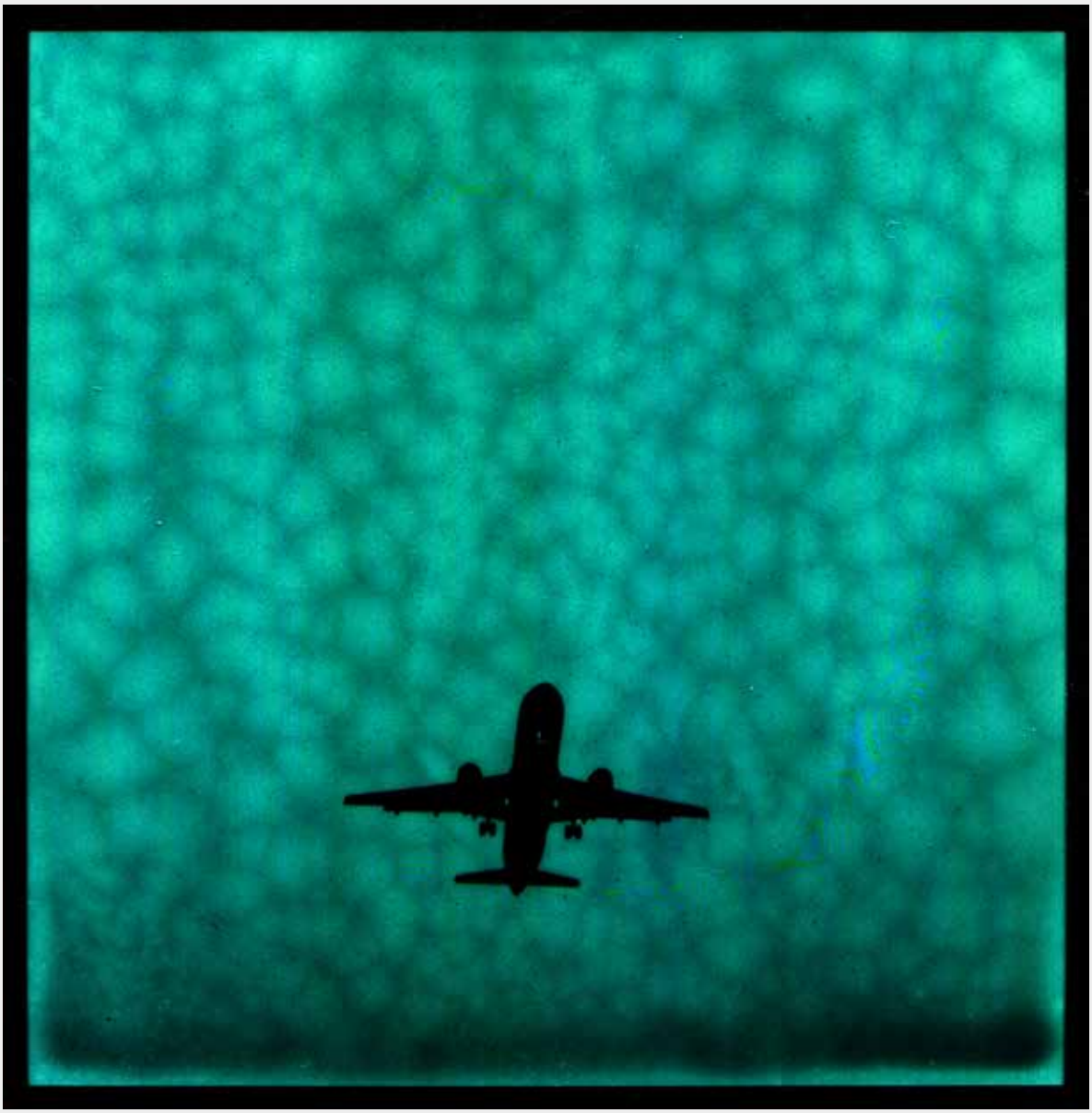
FOTÓMŰVÉSZET

FOTÓMŰVÉSZET



#ESSZÉ FOTÓMŰVÉSZET #GYŰJTEMÉNYEK PÁLFI GYÖRGY #KIÁLLÍTÁS BECHER #TÁJ PITI MARCELL #UTOLSÓ PILLANAT DIÓSI MÁTÉ #FOTÓKÖNYV PUKLUS PÉTER #MŰVEK VADÁSZI ZOLTÁN #KIÁLLÍTÁS BESNYŐ #GYŰJTŐ SEREG PÉTER #TÖRTÉNET BORGULA CSALÁD #TECHNIKA ROBOT

LXIII. évfolyam
2020. 4. szám

9 770532 301043

Nemzeti Kulturális Alap

Ára:
980 Ft

SZÁMUNK SZERZŐI

Ébli Gábor (1970)
Esztéta, az ELTÉn szerzett PhD fokozatot. Kutatási területe a múzeumügy és a kortárs művészet magángyűjtése. *Múzeumánia. Egy kulturális élménygyár európai modelljei* című könyve 2016-ban jelent meg a L'Harmattan kiadónál. 2006 óta a MOME Elméleti Intézetében tanít.

Farkas Zsuzsa (1957)
Művészettörténész. A Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Fotóarchívumában dolgozik. Kutatási területe a 19. századi magyar képzőművészet. Többek között a *Festő-fotográfusok 1840–1880*, *Embermásoló* 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.

Fogarasi Klára (1949)
Fotótörténész, etnográfus, a magyar nyelv- és irodalom tanára (ELTE), egyetemi doktor (1996). Kutatási területe a fényképek néprajzi és fotótörténeti szempontú elemzése: gyermekélet; a vizuális kommunikáció formái; a fényképek használata; kollekciók, gyűjtemények áttekintése; kutatói életművek feldolgozása. Itthoni és külföldi kiállítások kurátora 1984 óta. Több cikk és négy önálló könyv szerzője.

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 Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának. 2015-től a Capa Központ kurátora. Kutatási területei: privátfotó-gyűjtemények, művészeti archívum-használatok, kortárs fotográfia.

Kemenesi Zsuzsanna (1972)
Fotográfus, kommunikációkutató. 2008-ban védte meg doktori disszertációját a Pécsi Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktori Iskolájában. Posztdoktori kutatásait Japánban végezte (MTA-JSPS). Könyvei: *Magánbeszéd* (Városháza 2001.), *Sweet as Cherry*, *Fine like Wine* (Magyar Fotóművészek Szövetsége 2008.) és *Fotókalligráfiáktól a titkosírásokig* (GlobeEdit 2019.).

Kotzan, Anne (1961)
Szabadfoglalkozású publicista. Egyetemi tanulmányai alatt egy évet Rómában töltött DAAD-ösztöndíjasként, majd kultúrával foglalkozó útikönyveket kezdett írni, köztük Magyarországról is. Már tanulmányai idején kapcsolatba került a fényképezéssel, és több éven át dolgozott egy fotográfus mellett asszisztensként. Ma független szerzőként foglalkozik a fotóval. Szövegei főleg német szaklapokban jelennek meg: *foto-MAGAZIN*, *Photo International*, *Photopresse*, *Schwarz-weiss*. Kölnben él.

Kozma Zsolt (1965)
Kurátor, művészeti szakíró, szerkesztő, fordító. Brüsszelben él és dolgozik. Az Art of Care non-profit művészeti, edukációs és szociális projekt alapítója és vezetője. Magyarországon az Inda Galériával dolgozik. 2006-tól 2012-ig Eike és Andrea Berggel működtette a Videospace Galériát. A *Műértő* alapító szerzője és a *Tranzitblog* társ-alapító szerkesztője.

Pfisztner Gábor (1967)
Történelem–német szakon végzett az ELTÉ-n, és két félévig az Iparművészeti Főiskola vizuális kommunikáció szakán volt vendéghallgató. Gimnáziumi tanár. Budapesti Metropolitan Egyetem Média Intézetének oktatója.

Surányi Mihály (1959)
A BME Vegyészmérnöki Karán diplomázott 1982-ben. 2005 és 2008 között a MOME művészeti menedzser képzésére járt. A magyar fotográfiai életben a Nessim Galéria vezetőjeként vált ismertté: 2006 óta több, mint negyven budapesti és külföldi kiállítást rendezett. 2017-től a *Fotóművészet* magazin főszerkesztője.

Szegedy-Maszák Zsuzsanna
A BTM-Budapest Galéria vezetője, 2019-ben az 58. Velencei Biennále keretében a Magyar Pavilonban bemutatott Waliczky Tamás *Képzelt kamerák* című kiállításának volt a kurátora. Doktori dolgozatát Barabás Miklós fényképészeti munkásságáról írta.

Címlap: Vadászi Zoltán: ***Adverse Events NGY8***, (adverse events sorozat), polaroid scan 2016 © MyMuseum Gallery

2020.4
LXIII ÉVFOLYAM 4. SZÁM

Főszerkesztő: SURÁNYI MIHÁLY

TARTALOM

PFISZTNER GÁBOR 4
Mi a „fotóművészet”?
Kísérlet egy fogalom meghatározására

ÉBLI GÁBOR 22
Narancshámozás a könyvtárban
Fotó alapú kortárs művészet Pálfi György gyűjteményéből

ANNE KOTZAN 32
Analógiák – Bernd és Hilla Becher, Peter Weller, August Sander
Ipari tájak, építmények, arcképek

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA 38
Piti Marcell variációi a tájképre

SURÁNYI MIHÁLY 50
Képzeletünk kontaktjai
Diósi Máté: EXITUS 3.1

GELLÉR JUDIT 62
Fotókönyvek. Beszélgetések IV.
Puklus Péter: Handbook to the Stars – Second Edition

KOZMA ZSOLT 74
A szuperpozíció esztétikája – a kísérlet tétje
Vadászi Zoltán munkáiról

KEMENESI ZSUZSANNA 90
A legünnepeltebbek ünnepelték
Személyes távolság - Besnyő Éva kiállítása

FARKAS ZSUZSA 94
Magyar magángyűjtők
Beszélgetés Dr. Sereg Péterrel

FOGARASI KLÁRA 98
A szekszárdi Borgula fényképész-család privát képei

FEJÉR ZOLTÁN 108
A korszerű(tlenné vált) Robot fényképezőgép

FOTÓMŰVÉSZET

PFISZTNER GÁBOR

MI A „FOTÓMŰVÉSZET”?

Kísérlet egy fogalom meghatározására[1]

Amióta csak megjelentek a technikai képrögzítő (és képalkotó) eljárások (fotográfia), mindig volt arra szándék, hogy többnyire művészetnek tartsák és nevezzék azoknak a tevékenységét, akik ezekkel a technikai eszközökkel (és persze egyéb, nem technikai eljárásokkal) olyasmit alkottak, ami valamiképp eltért az általánostól, az átlagostól, a hétköznapitól (technikailag, látványvilágában, a kivitelezés minőségében). Nem vitatható el senkitől annak a lehetősége, hogy saját, vagy más munkásságát a művészet közegébe emelje a puszta megnevezés által, ugyanakkor joggal vethető fel az a kérdés, hogy mit is takar ez a puszta megnevezés. Régi vita, mondhatnánk, hogy művészet-e a fotográfia, mint ahogy az sem mai felismerés, hogy a technikai képrögzítő (és képalkotó) eljárások minden valószínűség szerint alapvetően átalakították a művészet jellegét (miként és mit is értett ez alatt Walter Benjamin, az egy másik előadás témája lehetne). Mégis, maga a kifejezés – fotóművészet – arra késztet, hogy közelebbről is megvizsgáljuk, és megpróbáljuk megfejteni, mit is jelent. Az erre tett kísérletek ugyanakkor arra is ráirányítják a figyelmet, hogy itt nem csak egy szó jelentése a tét, hanem az is, amire vonatkoztatják, amit jelölnek vele, távolabbról pedig természetesen annak a tevékenységnek a leírása, amely során létrejönnek a műalkotásként tételezett a tárgyak.

Azt is látni kell, hogy a „régi vita” pontosan rámutat arra, hogy itt egy változó, történetileg meghatározott „jelentéssel” van dolgunk, amely az adott körülmények (kulturális meghatározottság), az adott korszak, és nem utolsó sorban a művészethez való viszonyának függvényében állandóan módosult. És így van ez még ma is, annak dacára, hogy nem kevesen vannak azok, akik a szó értelmes használhatóságát (azaz a jelölt puszta létét) alapjában kérdőjelezik meg.

Először arra keresek választ, hogy az egyes korszakokban kik és miért gondolták, hogy tevékenységüket, túl a fotográfia „tömeges" és „hétköznapi" használatán, ezzel a kifejezéssel legitimálhatják. Ezt követően arra térek ki, hogy miben is álltak azok az eljárások, amelyek „objektivációit" a fotóművészet kategóriájába sorolták, és mi lehet a probléma ezzel. Végül pedig arról szólok, hogy mennyiben releváns ma még ennek a szónak az alkalmazása, mi motiválhatja használatát, illetve milyen érvek hozhatók fel ellene.

Igyekeztem olyat témát választani, amely nem kifejezetten a szívügyem, viszont úgy éreztem, muszáj erről beszélni. Az, amit itt folyamatosan idézőjelbe teszek (nem zárójelbe, mivel nem arról van szó, hogy tagadnám a létét), egy olyan fogalom, amely, bár meglehetősen régóta használják – 120–130 éve biztosan –, nem egyidős a fotográfiával mint technikával. Azt javaslom, hogy járjuk körül ezt a fogalmat és vizsgáljuk meg közelebbről a jelentését, illetve a használatát annak ellenére, hogy azt a 19. századi, izgalmas vagy kevésbé izgalmas vitáktól eltekintve, majdhogynem evidenciának tekintik. Ha fölteszem a kérdést, hogy tudjuk-e pontosan, mit jelent az, hogy „fotóművészet", akkor vagy példákat kellene sorolnunk, tehát képekről kéne beszélnünk, vagy, és ez az egyik állításom, nehéz helyzetbe kerülnénk. Nagy valószínűséggel nem tudnánk egyértelmű és maradéktalan meghatározást adni, nem tudnánk elmondani, pontosan mit is takar ez a fogalom.[2] Ezért inkább úgy fognám ezt fel, mint egy koncepciót, amelyet szeretnék kifejteni.

Eddig ilyen formában még nem beszéltem a „fotóművészet" fogalmáról. Részleteiben igen. Sok minden ismerős is lesz ebből a sokféle megközelítési módból. Viszont ritkán van arra lehetőség, hogy erre reagáljanak, és ebből kialakuljon egy érdemi és hasznos vita. A gondolatmenet címe, hogy *Mi a „fotóművészet"? – Kísérlet egy fogalom meghatározására*, tehát egy kísérletről van szó. Nem fogok definíciókat idézni, illetve nincs egyértelmű és jól körülhatárolt válaszom erre a felvetésre. Azt gondolom, hogy ez továbbra is megmarad a kísérlet keretei között. Fölsoroltam magamnak számos kiinduló kérdést, ami azonnal rámutat, hogy miért problematikus, hogy mi a „fotóművészet".

A fő kérdés, hogy milyen megközelítésben beszéljünk magáról a fogalomról, honnan közelítsünk hozzá, milyen területről? Emlékezetünkbe idézhetjük Walter Benjamin jól ismert megállapítását, mely szerint annyit vitatkoztak hosszú évtizedeken keresztül azon, hogy művészet-e a fotográfia vagy sem, hogy időközben elfelejtették föltenni azt a kérdést, hogy mennyiben változtatta meg a fotográfia a művészetet. Szerintem könnyen félreértjük ezt az állítást. A másik híres szövegében Benjamin úgy fogalmaz, hogy a fotóművészek addig-addig forgolódtak a művészet ítélőszéke előtt, mígnem végül felborították azt. Ebből az következik, hogy ha nincs olyan ítélőszék, ami előtt mérni lehetne azt, amit ez a fogalom elvileg takar, ha tudjuk egyáltalán, hogy mit takar, akkor nagyon nehéz helyzetben vagyunk. Pontosan ezt a nehéz helyzetet szeretném majd itt valamilyen módon bemutatni, azaz miként és hogyan is akarunk erről a fogalomról beszélni.

A másik fontos gondolat, hogy amennyiben a művészet ítélőszéke ilyen bizonytalan lábakon áll, vagy legalábbis állt, amikor Benjamin mindezt megfogalmazta, akkor föltehetjük magunknak a kérdést, hogy milyen művészetfogalom felől akarjuk a „fotóművészet" fogalmát megvizsgálni. Szembeállítással van-e dolgunk, vagy analógiával? Összehasonlítással, vagy valami mással? Ugyanígy föltehetjük azt a kérdést is, hogy vizsgálhatjuk-e a „fotóművészet" fogalmát önmagában. Lehet-e ez valami zárt entitás? Lehet-e erről úgy beszélni, hogy minden mást figyelmen kívül hagyunk? Egyébként nem az utóbbi tizenöt-húsz évben íródott fotótörténeti munkák azok, amelyek ebben a perspektívában vizsgálják a fotográfia történetét, hanem korábbi művek, amelyek kifejezetten valamifajta művészettörténeti diskurzus részeként gondolják el a „fotóművészetet" anélkül, hogy bármiféle kapcsolatot keresnének az éppen aktuális társművészetekkel, miközben a fotográfiát vizsgálják. Ennek az a pikantériája, hogy soha nem csak azokról a törekvésekről van szó, amelyeket általában abban a korban aktuálisan, mondjuk, művészetként értettek, hanem gyakorlatilag minden másról.[3]

Ugyanígy fölvethetjük, hogy esetleg az intézményekből induljunk-e ki, vizsgáljuk-e meg, hogy múzeum, galéria, kiállítótér hol, mikor, hogyan jelenít meg fotográfiai alkotásokat, és akkor ennek alapján ítéljük-e meg azt, amit fotóművészetként tételezünk. Van-e ennek így önmagában értelme? Van-e erre egyáltalán lehetőség abban az értelemben, hogy nem szenved csorbát egy ilyen megközelítés amiatt, hogy megint csak sok mindent zárójelbe teszünk, illetve figyelmen kívül hagyunk? Nem biztos, hogy ezekre mind fogok válaszolni. Ugyanígy fontos kérdés, hogy foglalkozunk-e például a kulturális vagy a regionális sajátosságokkal, van-e olyan, hogy „univerzális" vagy „egyetemes" „fotóművészet", vagy mást értünk, mást kellene értenünk fotóművészet alatt kelet-afrikai vagy nyugat-afrikai országokban, Közép-Amerikában, az Amerikai Egyesült Államokban, Japánban vagy Magyarországon. El lehet ettől tekinteni? Nyilván nem tudok lefolytatni egy komparatív vizsgálatot, és nincs is hoz-

zá eszközöm. Kelet- vagy nyugat-afrikai fotográfusokat viszonylag csekély számban ismerek, holott azt gondolom, hogy ez fontos szempont lehet adott esetben. Mert például a művészeti modernizmus sem egy egységes dolog, ugyanúgy, ahogy a háború utáni különféle avantgárd vagy neoavantgárd tendenciák megjelenését sem lehet feltétlenül egyetemesként tekinteni. Mást jelent az Egyesült Államokban, mást jelent Nyugat-Európában, és megint mást Magyarországon. Erre ékes példa a Ludwig Múzeumban rendezett legutóbbi kiállítás, ahol a *pop art* mint olyan került bemutatásra, és ahol megjelentek olyan konceptuális művek, amelyeket egyébként nem sorolnánk a *pop art*hoz, nem vizsgálnánk a *pop art* viszonyrendszerében.

Ugyanígy problematikus, hogy lehet-e más művészetekkel összevetve vizsgálni a „fotóművészetet". Hasonlítsuk a festészethez, a szobrászathoz, a grafikához vagy esetleg vessük össze a filmmel, a filmművészettel, vagy videóművészettel, vagy a komputerművészettel, a *net art*tal vagy bármi más egyéb művészeti területtel? Az is lényeges, hogy meg lehet-e közelíteni a „fotóművészet" fogalmát tisztán technikai szempontból, ha azt mondjuk, hogy a fotográfia egy önmagában való entitás, amelynek megvan a saját eszközkészlete, a saját nyersanyagai, a saját technikája. Akkor a „fotóművészetet" úgy tételezzük, mint ami ezeknek az eszközöknek az adekvát használatából fakadóan, a legmagasabb színvonalat képviseli, bármi is legyen az?

Ezért teszem föl azt a kérdést is, hogy a „fotóművészet" tulajdonképpen micsoda. Azoknak a műveknek az összessége, amelyeket „fotóművészek", vagy azok, akiket így szoktak nevezni, létrehoznak? Vagy azt mondjuk, hogy van a „fotóművészet" mint olyan, legyen ez bármi, és ha valaki megfelel azoknak az elvárásoknak, amit ennek a „fotóművészet" nevezetű entitásnak a meghatározásában benne foglalunk, akkor mindazokat a munkákat, amelyeket az ilyen szakmai elvárásoknak megfelelő személyek létrehoznak, „fotóművészeti" alkotásnak tudjuk tekinteni? Miről van tehát szó? Abból induljunk ki, hogy vannak egyes tárgyak, amelyek az összességükben kiadják azt, amit „fotóművészetként" gondolunk, vagy pedig a „fotóművészet" ideája felől próbáljuk meg az egyes tárgyakat beazonosítani és a kategória alá sorolni? Ebből következik a kérdés, hogy melyek lennének azok a kategóriák vagy azok a kritériumok, amelyek alapján valamit „fotóművészeti" alkotásnak tekintünk. Fontos, hogy ugyanakkor ezek a kategóriák vagy kritériumok elegendők-e ahhoz, hogy azt is meghatározzuk, mi az, amit nem tekintünk „fotóművészetnek". Tehát ha meg tudjuk határozni, hogy mi az a „fotóművészet", akkor meg tudjuk-e határozni azt is, hogy mi nem „fotóművészet"? Ez nem olyan egyszerű, bármennyire is annak tűnik. Továbbá az alkotói tevékenység felől, a létrejött munkák összessége felől meg tudjuk-e közelíteni annak az ideáját, amit „fotóművészetnek" tartunk? Ez alapján meg tudjuk-e határozni a kritériumokat és azokat a kereteket, amelyek szerint valami idetartozik, illetve valami nem tartozik ide?

A végső kérdés természetesen az, hogy fontos-e feltenni ezeket a kérdéseket vagy nem kellenek, mert azt gondoljuk, hogy megvan bennünk az az érzék, amely alapján egy fényképre ránézve el tudjuk dönteni, hogy ez most „fotóművészeti" alkotás, vagy sem. Ezt a kérdést azzal lehet továbbgördíteni, hogy kell-e valamifajta kritikai megközelítés, és szükséges-e valami jól definiálható fogalomkészlet, amely segít abban, hogy megközelítsük ezt a problémát, vagy ezt mind félre tudjuk tenni, és azt gondoljuk, hogy gyakorlatilag bárki, aki magazinokat olvas, képes albumokat vásárol, kiállításokra látogat, maga is el tudja dönteni, hogy mi az, amit „fotóművészetnek" tekint és mi az, amit nem tekint annak.

Úgy tűnik, mintha egy tudományos álcába öltöztetett hitvitáról lenne itt szó. De nem teológiai vitáról, mert egy teológiai vita esetében, ha azonos vallásúak között különböző kérdések vetődnek fel, akkor a kiinduló pozíció mindkét félnél azonos, tehát valami minimumban egyet kell, hogy értsenek.[4] Úgy gondolom, hogy ebben az esetben ez a „hitvita" olyan, mint amely egy hívő és egy nem hívő között zajlik. Tehát a nem hívő azt mondja, hogy nem, nincs olyan, hogy „fotóművészet" vagy nincs értelme annak, hogy „fotóművészet". A hívő pedig azt mondja, hogy van. Mindkét fél megpróbál természetesen érvelni, de ez nem lehet értelmes vita, mert hitbéli kérdésekről nem lehet így vitázni. A hívő nem meggyőzhető sem észérvekkel, sem esztelen érvekkel. A hívő attól az, hogy feltétlenül hisz. A nem hívő ugyanúgy hisz, csak éppen az ellenkezőjében, és ugyanúgy feltététel nélkül. Ilyen hitbéli dolgokban inkább releváns megvilágosodásról beszélni, hiszen valóban pálfordulás[5] kell ahhoz, hogy valaki nem hívőből hívővé, vagy hívőből nem hívővé váljon. Azért említem ezt, mert úgy tűnik, hogy ez a vita értelmetlenül körbe-körbe jár, és tulajdonképpen nem a másikat akarjuk meggyőzni a saját érveinkkel a mi „igazunkról", hanem önmagunkat próbáljuk meggyőzni, és magunkban próbálunk meg egyre erősebb érveket felsorolni, és egyre jobban megerősíteni magunkat a saját hitünkben. Ez öncélú. Nem egy olyan dialógusról van szó, amelynek a végeredményeként valamiféle, ha nem is konszenzusra, de megállapításra vagy eredményre jutnánk ebben a kérdésben.

Gyakran úgy tűnik, hogy a „fotóművészet” megnevezéssel olyan „fotó alapú” dolgokat szoktak illetni, amely dolgok nem illeszkednek a mindenkori kortárs művészet kategóriájába. Mintha az, amit „fotóművészetnek” nevezünk, mindig kívül állna ezeken a viszonyokon, magában lévő, öntörvényű lenne, és éppen ezért, visszautalva a hitvita lehetőségére, olyan, mint amikor két vallás bizonyos esetekben semmilyen módon nem képes egymáshoz utat találni, mivel a kívülállóságában véli megtalálni önmaga meghatározásának a lehetőségét, nem pedig a másikhoz való viszonyulásában. Pontosabban, a viszonyulása alapvetően a tagadás. Tehát kívül áll a mindenkori kortárs művészet uralkodó kánonján. Erre persze lehetne azt mondani, hogy ez inkább csak aktuálisan érvényes vagy igaz, mondjuk a 70-es évek eleje óta. Nem feltétlenül gondolnám azt, hogy ez így van, erre majd visszatérek. Valójában a [„fotóművészeti”] intézményrendszer, és a továbbiakban nem is szeretnék az intézményrendszerről ennél többet beszélni, mert nagyon távol áll tőlem ez a világ, tehát mintha az intézményrendszer is a különállóságával tüntetne, vagy a különállóságával definiálná magát. Azzal, hogy eleve azt mondja, „fotóművészeti galéria” vagy „kortárs fotóművészeti kiállítótér”. Nem hiszem, hogy találkozunk olyannal, amikor az lenne ráírva egy ilyen intézményre, hogy „kortárs szobrászművészeti galéria”, „kortárs videóművészeti galéria”. Erre a fogalmi problémára még visszatérek. Mintha ez az intézményrendszer is megpróbálna távol maradni, és függetlenítené magát a „művészet mint olyan” intézményrendszerétől. Érdekes példa, hogy a prágai biennálén eredetileg a fotográfiai munkák és minden egyéb művészeti alkotás egy térben, egy kontextusban voltak láthatóak, míg azután az egyik évben, nem tudom, kinek a döntése alapján, de egyszer csak külön térbe költöztették a fotográfiát. Lett egy külön „fotóművészeti” részlege ennek a biennálénak, és lett egy „művészeti”, ami szerintem, és ez visszatérő probléma lesz majd, abszurd helyzetet teremt. Ez körülbelül olyan, mintha a művészet egészéből kivenném a szobrászatot, a festészetet, a videót, kivenném a filcet, a zsírt, a Volkswagen-buszt, a farkasokat, a szétszabdalt cápákat és a gumiból fröccsöntött mindenféle genitáliákkal felszerelt babafigurákat, és mindegyiknek külön-külön egységben tárlatot rendeznék, és mindegyiket megpróbálnám valamilyen módon fölcímkézni. Ez az intézményrendszer mintha tüntetne ezzel a különállással. Ez az oka az előbb feltett megannyi kérdésnek. Adott itt egy furcsa állapot, amely állapottal kellene valamit kezdenünk. Természetesen megtehetnénk, hogy egyszerűen nem veszünk tudomást róla, és azt mondjuk, hogy mindenki csinálja azt, amit szeretne, mindenki állítson ki ott, ahol szeretne, mindenki nevezze úgy a munkáit, ahogy szeretné. Én alapvetően nem vagyok ez ellen. Nem arról van szó, hogy autoritásként ki szeretnék ide állni, és azt mondani, hogy ő holnaptól ide nem teheti be a lábát, ő holnaputántól nem vehet fényképezőgépet a kezébe, vagy ha megteszi, akkor oda többet nem rakhatja föl a munkáit. Nem törekszem ilyenfajta kizárásra. Egész egyszerűen próbálom csak megfogni a „fotóművészet” fogalmát.

Fölírtam magamnak egy példát. Nem régen olvastam Thierry de Duve egyik tanulmányát, amely az *October* magazinban jelent meg 2008-ban.[6] Az arles-i fotófesztivál kapcsán említi azt a nem problémamentes helyzetet, amikor elviszik Arles-ba annak a kambodzsai fotográfusnak a felvételeit, akit a Khmer Rouge tagjaként küldtek Kínába, hogy kitanulja a fotografálás csínját-bínját, és aki majd visszatér Kambodzsába, és azt a feladatot kapja, hogy ebben a haláltáborban, ahová összegyűjtik a embereket, hogy legyilkolják őket, fényképezzen le minden embert a kivégzés előtti pillanatban. Ez olyan, mint amikor Alexander Gardner lefényképezte Lincoln elnök merénylőjét, mielőtt felakasztották volna. Az a különbség, hogy Gardner felvételén egy rezignált fiatalembert látunk,[7] míg ezeken a képeken olyan emberek arca látszik, akik kifejezetten rettegnek, pánikban vannak. De Duve fölveti a kérdést, hogy hogyan is kéne ehhez az egészhez viszonyulni. Hiába teszi látszólag egyértelművé az esemény kurátora, hogy ő itt egy problémára szeretne rámutatni, az emlékezés problémájával szeretne foglalkozni, illetve azzal, hogy hogyan lehet megjeleníteni valamit, ami megtörtént nem olyan régen (pár évtizedes időintervallumról beszélünk), és hogy a kiállításnak a célja, hogy kritikusan szemléljük ezeket a képeket, és eközben a szemlélés közben reflektáljunk magára a Délkelet-Ázsiában kialakult történelmi helyzetre, amely helyzetben ez az ember azt a megbízást kapta, hogy ártatlanul elítélt vagy el sem ítélt, csak egyszerűen összegyűjtött és tulajdonképpen teljesen gyalázatos módon lemészárolandó embereket fényképezzen le. A kurátor azzal támasztja alá saját kritikájának

a jelentőségét, hogy a MOMA-ban kiállítást rendeznek ebből a képanyagból. De Duve pedig fölteszi a kérdést, hogy mit is kezdjen a néző azzal, amit ott kiállítanak, mivel az intézmény legitimálja a képet mint művészi alkotást. Hiszen föl van írva a homlokzatára, hogy a Modern Művészet Múzeuma. Az intézmény mindazt, ami bent van, a művészet kedvéért gyűjti, őrzi, prezentálja, értelmezi stb. Mit keres akkor ott egy ilyen sorozat? Mit kezdjünk a morális megfontolásainkkal egy ilyen helyzetben, amelyeket nem lehet zárójelbe tenni, és nem lehet azt mondani, hogy lám-lám, milyen remek képeket látunk, miközben tudjuk, hogy ezeken a képeken látható emberek nem önként vannak ott, nem örömmel állnak a kamera elé, ez nem egy szórakozás gyanánt készített igazolványkép-sorozat a fotóautomatában a pláza aljában. Itt valami egészen másról van szó. A kambodzsai fényképésznek, Nhem Einnek a képeit nem teljesen alaptalanul Richard Avedon fehér hátteres portréihoz szokták hasonlítani. Sokan tudják, hogy én nagyon rossz véleménnyel vagyok Avedon fehér hátteres portréiról, úgyhogy én ezt nem is szeretném itt tovább boncolgatni.[8] Tehát de Duve is fölveti, hogy ha van egy intézmény, amely elvileg művészettel foglalkozik, és azon belül van egy saját fotógyűjteménye (már eleve izgalmas probléma, hogy az hogyan kerül oda, miért van ott, kik és hogyan foglalkoznak ennek a gyűjteménynek a gyarapításával, és milyen viszonya van ennek a gyűjteménynek a múzeum többi részéhez, tehát mire fel ez az önállóság), akkor mit kezdünk egy ilyen helyzetben az ilyen típusú képekkel. De Duve nem akar senkit meggyőzni, ez nagyon fontos, én sem szeretnék senkit akarata ellenére meggyőzni. Amint a címben is fölvetettem, ez egy kísérlet.

Azt javaslom tehát, hogy kezdjük magukkal a fogalmakkal. Nem állítom, hogy etimológiai szempontból alaposan körbe fogom járni ezt a problémát, inkább csak feltenném a kérdést, hogy a magyar nyelvben mi volt előbb? A „fotóművész" vagy a „fotóművészet"? Melyik szó származik melyikből? Azt mondjuk-e, hogy van a „fényképezőművész", és az általa végzett tevékenységek és a képek összességeként lesz a „fényképezőművészet", avagy azt mondjuk, hogy van a „fotóművészet", és ennek egy ilyen levezetése az a fogalom, amit „fotóművésznek" nevezünk majd? Azaz a tevékenység felől közelítünk ehhez a koncepcióhoz, az egyéni teljesítményt tekintjük itt minden alapjának, vagy éppen fordítva, azok összességét, tehát a tevékenységek összességét fogjuk valamiféle egységnek tekinteni, ami viszont mindig feltételez valami közös nevezőt az egyéni tevékenységekben? Itt felmerül egy másik fontos kérdés, amelyre vissza fogok térni, hogy mi lehet ez a közös nevező.

Mi az tehát, ami összekapcsol mindenkit, akit „fotóművésznek" nevezünk hagyományosan, és abból, amit a „fotóművészek" csinálnak, összeadódik-e az, amit „fotóművészetként" szeretnénk megjelölni?

Föl lehetne tenni azt a kérdést is, hogy mivel lehet egyáltalán párhuzamba állítani ezt a nevet. Ez sokkal problematikusabb, mert aktuálisan a kortárs művészet kapcsán nincsen értelme a „műfajok" szerinti kategorizálásnak. Tehát annak, hogy műfajokat próbáljunk meg ilyen értelemben meghatározni, és még médiumokat is megpróbáljunk ilyen módon egymástól különválasztani, a kortárs művészet különféle teoretikusai szerint legalábbis sok értelme nincsen.[9] Ez nem jelenti azt, hogy ne lehetne használni a legkülönfélébb médiumokat, és ne jelennének meg valamilyen, akár explicit, akár implicit módon a különféle műfajok a kortárs művészetben, a megjelenésük vagy használatuk azonban mindig szükségszerű. Példaként említek két nevet. Egyikük Erwin Wurm osztrák szobrász, aki bár létrehoz tárgyakat is, amelyeket kiállít, ugyanakkor mégis ismertebbek a rövid ideig létező installációit[10] bemutató fényképei. Ha maradunk ennél a fogalomnál, akkor föl lehetne tenni a kérdést, hogy Erwin Wurm micsoda? Szobrász vagy fotóművész? Vagy egyik sem? Vagy mindkettő? Vagy olyan szobrász, aki fotografál, vagy olyan fotóművész, aki néha szobrokat is csinál, és aztán ezeket a szobrokat lefényképezi? Közelebb visz talán a megoldáshoz a másik név. Thomas Demand szintén szobrász. Még fel lehetne sorolni néhány szobrászt egyébként, akik hagyományos értelemben soha nem csináltak szobrokat. Még plasztikának se nagyon nevezhetnénk Demand papírmakettjeit, amelyeket létrehoz, lefényképez, majd megsemmisít. Végeredményként, tárgyként csak egy fénykép marad a kezünkben. Az egyik kedvenc művészem a libanoni születésű Walid Raad, aki megkapta ráadásul a Hasselblad Díjat is, amelyet, nem csak és kizárólag fotóművészeknek ítélnek oda, de azért a többség mégiscsak fotóművészként ismert ebben a tömegkulturális diskurzusban. Walid Raad esetében fel sem merem sorolni, hogy mi mindenről kéne beszélni, hogyha meg kéne határozni, hogy tulajdonképpen mit csinál. A „végtermék" részben egy weboldal, részben egy térplasztika (és természetesen fényképek), és minden, ami fölfér egy weboldalra,[11] tessék odaképzelni mellé szövegeket, képeket, videókat, installációkat, összegyűjtött, archív vagy archívnak látszó anyagokat, fiktív vagy valós dokumentumokat és a többi és a többi. És természetesen ott van az is, ahogyan ezt hosszú időn keresztül bemutatta. Ma már talán kevésbé, de korábban mindenképpen egy performansz jellegű előadás keretében történt ez, ahol Raad magát autentikus szakértőként beál-

lítva állt a közönség elé, és mesélte el, hogy tulajdonképpen mi is az Atlas Group és a hozzá köthető archívum. Ebben az értelemben ennek a műfaji, illetve mediális szétválasztásnak (szobrász, festő, grafikus) tulajdonképpen nem sok értelme van, hiszen a kortárs művészetben ez ilyen formán nem jelenik meg.[12] Ez visszautalás arra, hogy a prágai biennálén mégis hogyan kerül leválasztásra két terület a sokból.

Itt közbevetném, hogy Peter Henry Emerson[13] azt mondja a fotográfusoknak, hogy ne akarjanak azzal felvágni, hogy ők „fotóművészek". Az angolban ez pont fordítva van. Azt mondja Emerson angolul, hogy „artist photographer", tehát művész fotográfus. Merthogy akkor ne várja el azt – és akkor itt mindent idézőjelbe tesz – a „művészfestőtől" és a „művészszobrásztól", hogy ők majd felé fordulnak, hanem nevezze magát csak és kizárólag fotográfusnak, és várja meg azt a pillanatot, amikor a társművészetek képviselői, a festők és a szobrászok majd testvérükként szólítják. Persze visszakérdezhetnék, ha tudna még válaszolni, hogy tulajdonképpen meddig kell még erre várnunk? Mert sokkal inkább a fordítottja történt, mégpedig az, hogy művészek mindenféle egyéb jelző vagy határozószó nélkül fogtak a kezükbe fényképezőgépet, és kezdték el használni, és kezdtek el dolgozni, a legkülönfélébb műveket létrehozni vele. Velük kapcsolatban nem lehet azt mondani, hogy műveik hiányosak lennének, sem azt, hogy egészen elvontak. Ezek a művészek a fotográfia majdhogynem teljes spektrumán mozognak, és készítenek fotográfiákat. Az, amit Emerson várt volna, egészen másképp sült el, és nem biztos, hogy ő vagy a kortársai ettől nagyon boldogok lettek volna.

Még mindig a névhasználatnál és a nyelvnél maradva, egyrészt a festő, illetve a szobrász esetében azt szoktuk mondani, hogy van a festő, a szobrász és a grafikus, és most csak azokkal foglalkoznék, akik képeket vagy képként érthető tárgyakat hoznak létre, tehát vannak ők és a meghatározott tevékenységük. Nagy ritkán, a magyarban gyakrabban, szokták hozzátenni a „foglalkozást" jelölő szóhoz, hogy művész. Más nyelvekben, például a németben nincs olyan, hogy „*Bildhauer-Künstler*". Ez olyan nyelvtörő lenne, amit senki nem szeretne se leírni, se kimondani. Főként nem a fordítottját, vagy, hogy „*Künstler-Maler*", illetve „*Maler-Künstler*". Ellenben érdekes megfigyelni, hogy beszélünk „filmművészetről", „videóművészetről" és „komputerművészetről", „netművészetről" és egyebekről. Fölvethető, hogy a filmművészet későbbi, mint a fotóművészet, a netművészet jóval későbbi, a többi pedig a kettő közé esik valahova. Tehát itt a nyelvhasználók alkotják meg ezeket a szavakat a „fotóművészet" analógiájára. Nem arról van szó, hogy ezek valamilyen módon megint csak jól különválasztható és lehatárolható dolgok lennének, ahogy erre már utaltam korábban.

Mivel mindenhol ott van, hogy „fotóművész", „filmművész" stb., megkérdezhetnénk magunktól, tulajdonképpen mi, vagy ki az a művész. A komputerművészetnél, videóművészetnél, netművészetnél egyértelműen szétválik az, amivel itt a fotográfia kapcsán birkózunk. Senki nem kever össze egy videóinstallációt vagy egy videóművészeti alkotást egy „házi videóval". Ez nem zárja ki azt, hogy egy otthoni videóra utaljon vagy reflektáljon például egy művész alkotása, amit bemutat valamilyen módon és valamilyen térben. Megint csak lehetne Walid Raadot hozni példaként, aki olyan videót tesz föl a weboldalára, amelyben egy fiatalember egy szál pólóban ül a kamerával szemben, és beszéli el az élete egy meghatározó szakaszának a történetét meglehetősen részletesen. Ez pontosan úgy néz ki, mint egy rendőrségi vallatáskor készített videofelvétel, vagy ha otthon a nagymamát megkérjük, hogy beszéljen arról, milyen volt, amikor fiatal volt. Ezt fölhasználja Raad, de itt mégsem arról van szó, hogy ez „*home movie*" lenne, és arról sincs szó, hogy összekevernénk valamilyen módon a kettőt, és azt mondanánk, hogy amit Walid Raad tesz, az nem művészet, mert pont úgy néz ki, mint az, amit én vettem fel tegnapelőtt a nagymamámmal odahaza. Ezeknél a területeknél sokkal inkább szétválik a művészi alkotás a nem művészitől.[14] A filmnél is elég jól el lehet ezt egymástól határolni. A filmnél máshol vannak a problémák, tehát máshol kéne ezt a szétválasztást kritikusan megtenni, de ezt meghagyom a filmkritikusoknak. A másik közeg, ahol ez érdekesen alakul, a dokumentumfilm. Bármennyire is csodáljuk a dokumentumfilmeseket és bármennyire is nagyra tartjuk a munkájukat, és nem mindenféle egyéb kitételekkel együtt, hanem önmagában, azért, amire vállalkoznak, amit végigcsinálnak, amiről beszélnek, és ahogyan ezt megteszik, sőt vannak dokumentumfilm-fesztiválok, ahol ezt a szakmai zsűri és a közönség hozzáértően értékeli, mégse szoktuk

munkájukat a filmművészet kategóriájába sorolni. Ezt a két dolgot szét lehet választani. Gondolom, mindenki érzi az analógia lényegét anélkül, hogy rá kéne mutatnom, hogy a dokumentarizmust a fotográfiában hova helyezzük, vagy egyáltalán mi az, hogy dokumentarizmus. Walker Ewans-nek van erről néhány érdekes megjegyzése.[15]

Mindebből látszik, hogy egyáltalán nem korfüggetlen az, amire a vizsgálódás irányul, abból a szempontból, hogy kit miként határozunk meg művészként, illetve hogyan fogjuk ezeket a tevékenységeket leválasztani a nem művészetnek tekintett tevékenységektől. Ezért a fejtegetést két részre bontanám. Az egyik egy történeti megközelítés. Nézzük meg diakrón távlatban, hogy a fotográfiai eljárások megjelenését követően mikor, hogyan bukkan elő az, amit akár visszamenőlegesen, akár aktuálisan fotóművészetnek fognak hívni, majd nézzük meg azt, hogy mit kezdjünk ezzel az egész problémával aktuálisan most.

Azt kell látnunk, hogy a 19. század közepén, amikor megjelenik a dagerrotípia, akkor ez nem probléma. Mégpedig azért nem, mert a dagerrotípia egyedi kép. A talbotípia/kalotípia ugyan nem egyedi kép, hiszen sokszorosítható, mégis különleges. Ez nyilván a szokatlanságából fakad, abból, hogy új, addig nem látott dolgot vehetnek az emberek a kezükbe, és olyasmit látnak rajta, amiről addig nem is gondolták, hogy láthatóvá válhat, illetve valami hasonlót vélnek felfedezni visszamenőlegesen, mondjuk, a németalföldi festészetben.[16] A dagerrotípiának ez a bája nem tart sokáig. A század közepére tulajdonképpen azzal kell szembesülnie minden fotográfusnak, aki akkoriban fényképeket készít, akár hobbifotósról, tehát például orvosokról, ügyvédekről van szó, akik kedvtelésből fényképeznek, akár professzionális fotográfusokról, akik megélhetésük miatt foglalkoznak a fotográfiával, hogy a fénykép árucikké válik. Többé már nem a kevesek kiváltsága, és éppen ebből fakadóan a tárgy sem lesz már különleges. Amikor megjelennek az egyéb fotóeljárások, a nedves kollódiumos eljárás például, akkor megszűnik a tárgy egyedisége is. Sőt, tulajdonképpen a negatív mint olyan egy „köztes" állapot, nem tekintik produktumnak. Sem a portréfotográfus, sem a „fotóművész", sem pedig más. Meg lehet figyelni, hogy ehhez képest jelenik meg először az igény, hogy bizonyos fotográfiai tevékenységeket explicit módon művészetként definiáljanak. Fölmerül tehát a szétválasztás igénye. Ami nagyon fontos, nem a művészettel, a művészet egészével szemben. Nem a művészet ellenében és nem ahhoz mérten. Miért lesz mégis párhuzamosság? Ez egy más kérdés, legalábbis az én meglátásom szerint. A szétválasztás a fotográfián belül történik meg. Azt mondják, hogy a fotográfiának ez a területe, amit én csinálok, művészet. Nem úgy vetődik fel a kérdés, hogy művészet-e a fotográfia vagy nem művészet, hanem úgy, hogy művészet, de mitől az. Mitől nem olyan, mint az összes többi fotográfiai tevékenység, és mitől nem olyan a végeredmény, mint az összes többi fotográfiai tevékenység végeredménye? Itt föl lehetne sorolni azokat a szempontokat, amelyeket Henry Peach Robinson megfogalmazott az 1860-as években megjelentetett könyvében, amely tulajdonképpen egy kézikönyv, egy példatár számos illusztrációval, hogy hogyan is kéne ezt csinálni.[17] Érdekes és meglepő, hogy Robinson a kifejezéseit egyrészt a festőművészettől veszi át, másrészt pedig a művészet egészétől. Ezt könnyem megteheti, hiszen jó barátságban van sok kortárs festővel, akik azóta is jegyzett festők, a művészettörténeti kánon részei. Ennek értelmében beszél például kompozícióról, témaválasztásról, arról, hogy nem lehet akármit lefotografálni. Tehát ha valaki söpröget az utcán, azt nem fényképezzük le, mert az nem elég emelkedett, nem elég magasztos, ezért nem elég művészi. Komoly témákat kell megjeleníteni, gondolkodó embereknek készítünk komoly képeket, mondja. Érdekes felvetés amúgy, mert ki a komoly ember, és mi az, hogy komoly kép. Továbbá beszél arról, és itt jön megint az analógia a saját kortárs művészetével, hogy a fotográfus ugyanolyan szabadon gondolkodhat, mint a festő vagy bármilyen más művész, és ugyanúgy kontrollálja a művészi alkotói tevékenységet, mint ahogy ők teszik. Ki kell hallanunk ebből azt, hogy részben a sztereófényképezés ellenében beszél, részben a fotográfia mint mechanikus, azaz technikai képalkotó rendszer ellenében. A fotográfia művészetté válásának a lehetőségét abban látja, hogy a hagyományos művészeti területek alkotói folyamatához próbálja hasonlítani, és hasonítani a saját tevékenységét is. Ez miben fog manifesztálódni? Abban, hogy előre megrajzolja a motívumokat egy papírlapon, rajzolni persze nem annyira tud. Utána lenagyítja az egyes negatívokat ezekre a papírokra. Úgy érzi, mintha visszacsempészhetné a „csinálást" a technikai folyamatba. Dolf Steinberger az 1930-as években azt a német szót használta erre, hogy *Mache*. Nem abban van a „csinálás", ahogy például Jeff Wall berendezi az enteriőrt a korai munkáinál, és lefényképezi, hanem abban, hogy magát a művet „csinálja".

Itt föltenném a kérdést, hogy mi van a művésszel a 19. században, mi az a tevékenység, amelyhez Robinson a sajátját szeretné hasonlítani, és min alapul ennek a megítélése. Kérdés, hogy valóban a művészet-e az, ami a mintát szolgálja. Azt gondolom, hogy nem. Sokkal inkább maga a „művész" az, aki követendő példaként áll

Robinson előtt. Úgy gondolja, hogyha úgy tesz, ahogy egy festő vagy egy szobrász vagy egy grafikus, akkor tulajdonképpen ő is művésszé válik a saját médiumában. Nem kérdés számára, hogy a fotográfia művészet-e. A kérdés az, hogy miként tehető azzá minden más fotográfiával szemben. A művész különleges státusza a polgárok világában többek között az, ami Robinson számára rendkívül vonzóvá teszi ezt a perspektívát.

Min alapul ez a 19. századi művészet és művészfogalom? A 18. század végéig visszanyúlva alapvetően Kant zsenifogalma határozza meg, hogyan gondolkozik a 19. század polgárembere a művészről és természetesen magáról a művészetről. A zseni különleges képességű emberként a saját elsajátított tudásával, a művészettől véve a példát és a mintát, képes a valóságot egy más megközelítésben megmutatni, ezáltal megnyitni egy tágabb értelmezési horizontot vagy egy látványvilágot a befogadó előtt, illetve egy olyan transzcendens élmény megtapasztalásához segítheti hozzá, amit a hétköznapi tárgyak nem tesznek számára lehetővé.

A másik fogalom, amivel szerintem itt szembe kell néznünk, maga a művészet fogalma. Anélkül, hogy hosszú történeti vagy jelentéstörténeti kalandokba bonyolódnánk, azt gondolom, hogy többé-kevésbé ismert, hogy az *artist*, azaz a művész szó visszavezethető a görög *technétész*re, a *techné* fogalomból eredeztetett tevékenységet végrehajtó személyre. A *techné* jelentése (és nemcsak Heidegger szerint) nem a mai értelemben vett modern gépi, illetve ma már elektrotechnikai eszköz segítségével végzett tevékenység, hanem olyan, amely a megismerést szolgálja, és a megismeréshez vezet el vagy vezethet el minket, annak segítségével, ahogy az ideát vagy az ideának a képét, ezt a bizonyos *eidosz*t a nem láthatóból, az elrejtettből előhozza a láthatóba, azaz láthatóvá tesz valamit. Úgy formálja az anyagot (mert nem varázslókról meg mágusokról van szó), hogy abból létrehoz valamit, ami nincs benne explicit módon az anyagban. Az agyagban nincs benne a váza. A váza az, amit a művész ebből megformál. A váza ideájához közelítő tárgyat hozza be a láthatóságba. Ezáltal tesz valamit megtapasztalhatóvá, átélhetővé stb.

A „zseni" különleges státuszú, de feltételezhetjük, hogy nem minden művész „zseni", és ha megnézzük a 18–19. századi, korai 20. századi műveket, akkor azt kell látnunk, hogy sok olyan művész van, aki nem tartozik a művészettörténet uralkodó kánonjába. Vagy azt mondják rájuk, hogy kis művészek vagy másodvonalbeli művészek, vagy ha gonoszkodnánk, akkor azt mondanánk, hogy kifejezetten rossz művészek. A zsenihez kötjük tulajdonképpen a remekművet, a „rossz" művészhez pedig a kézműves értelemben vett mestermunkát. Nem arról van szó, hogy nem tud festeni, csak esetleg nem tud olyan jól festeni vagy nem mindig sikerül neki egyformán jól az, amit fest. Caravaggiónak (ebben az értelemben) van néhány remekműve, és van számos jó képe. Caravaggio kiváló festő, aki azt is meg tudja festeni, ahogy a szőlőfürt, meg a gyümölcs ott van a tálcán, és a központi figura kifacsart testhelyzetben grimaszol a néző felé. De meg tudja festeni a „láthatatlant" is. Például a pálfordulást ábrázoló festményén, vagy amikor Jézus beledugja a saját szúrt sebébe Hitetlen Tamás ujját. Ez a festmény ténylegesen arról szól, hogy Tamás addig nem „látja" Jézust, nem hiszi el, hogy ott van. Abban a pillanatban, amikor történik valami, akkor viszont látja. Nem egy egyszerű feladat, még a festészet számára sem, hogy hogyan lehet a nem láthatót láthatóvá tenni, ráadásul úgy, hogy maga a folyamat, az átváltozás az, ami rákerül a képekre. Nem arról van szó, hogy az előtte-utána állapotot mutatja be két külön képen.[18]

A kérdés az, hogy meg tud-e felelni ekkor, nem általánosságban, hanem a 19. század közepén a fotográfia ezeknek az elvárásoknak, illetve milyen feltételek mellett tud megfelelni nekik. Azaz, vannak-e zsenik, akik fotográfiát használnak a 19. század közepén, vagy vannak zsenik és vannak rossz művészek, akik jó mestermunkákat, de nem zseniális műveket hoznak létre. Megint egy kortárshoz fordulnék, a 19. század közepén alkotó művészek kortársához, Charles Baudelaire-hez, akiről két dolgot mindenképp érdemes tudni. Az egyik, hogy a fotográfus, karikaturista és „nagyvilági" életet élő Nadart kora legjobb portréfényképészének tartja. Attól az embertől, aki amúgy nem nagyon szereti a fényképezést, nem is szerette, ha lefényképezték, bár maradt fenn róla pár fotográfia, ez nagyon komoly elismerés. Az viszont lényeges, hogy nem azt mondja, hogy Nadar fotóművész, hanem azt, hogy a legjobb portréfényképész, tehát, amit ő csinál, abban a legjobb. Mi az tehát, ami miatt Baudelaire-t idézem? Van egy híres, sokat idézett mondata, hogy a fotográfia a rossz és tehetségtelen művészek eszköze arra, hogy művészetet hozzanak

létre. A fotográfia feladata, szerinte nem az lenne, hogy művészetet próbáljanak vele csinálni, hanem az, hogy a tények rögzítésére és a tények tárgyilagos bemutatására, archiválásra, dokumentálásra használják. Meglepő éleslátásra vall ez a megállapítás a 19. század közepén egy költő részéről, aki egyébként művészeti kritikus is volt, és épp a világkiállításon látott, általa borzalmasnak ítélt vadászcsendéletek kapcsán ragadtatta magát erre a mondatra.[19] Ez az állítása azonban nyilván csak a 19. század közepének a kontextusában lesz értelmezhető.

Ismét hoznék egy példát. Létezik egy fotóművészeti alkotás ebből az időszakból, amelyen egy Piroskának öltöztetett kislányt látunk, mellette főkötőben egy bölcsőbe rejtett preparált kutyafejjel. A művész így próbálja a történetet valamiképp vizualizálni. A nagymamának álcázott döglött farkas fogadja Piroskát az erdei lakban, és a hullamerevségtől összezárult szájával próbálja megszólítani, majd lenyelni.[20] Az ilyen képek érthetővé teszik azt, amiről Baudelaire beszél. Tulajdonképpen mire vonatkozik az ő megjegyzése? Lustaságról, valamint a tehetség hiányáról beszél. Ha valaki művészeti tevékenységre szánja magát, ecsetet vesz a kezébe és vásznat helyez maga elé, meg van persze festéke is, vagy ugyanezt teszi ceruzával és papírral, akkor, amit létrehoz, legfeljebb nem lesz jó. Nem fogja kiállítani, nem fogja megvenni a Whitney Múzeum vagy a Magyar Nemzeti Galéria. Otthon elteszi, és örül, hogy megcsinálta. A baj akkor kezdődik, ha ezt ki akarja mindenképpen állítani vagy el akarja adni. Baudelaire nyomán így fogalmazhatnánk: ezt a rossz végeredményt hivatott elkendőzni a fotográfia. Ez súlyos. Ha valaki nem tud jól festeni, nem tud jól rajzolni, akkor a 19. század közepén Baudelaire szerint elkezd fényképezni. Valószínűleg ebből fakad az a félreértés, hogy azért találták volna fel ezeket a fotográfiai eljárásokat, hogy a tehetségtelenségüket valamilyen módon elkendőzve mégiscsak képeket hozhassanak létre. Persze Talbot nem tudott rajzolni, meg Niépce sem festeni, ellentétben Daguerre-el, aki viszont kiváló, a romantika stílusát követő „rettenetképeket" festett gigantikus méretben. Ugyanakkor lényeges, hogy Baudelaire nem a fotográfia egészét minősíti, hanem elsősorban egyes használóit. Erre utal az, amit Nadarról mond. Nem azt állítja, hogy a fotográfia nem lehetne művészet, ezzel egyáltalán nem foglalkozik, mert számára evidencia, hogy a fotográfia nem művészet. Meg sem kell említenie. Az eredmény felől közelít, és azt mondja, hogy az eredmény az, ami hamis vagy felszínes, sekélyes.

Ez alapján kialakul majd egy olyan téves képzet, hogyha egy fénykép nem fényképszerű, hogyha sok fényképből rakjuk össze, vagy elkezdünk mindenféle nemes eljárásokat használni annak érdekében, hogy a fénykép ne látsszon fényképnek, akkor a fotográfiát a művészet magasába lehet emelni. Ez egy idézet egy korabeli újságcikkből, amelyben Julia Margaret Cameront méltatta a névtelen szerző, illetve nem elsősorban őt, hanem az úgynevezett „lágy fókuszt", ami tulajdonképpen egy bizonyos fokú életlenség. Később ezt mindenféle előtétlencsékkel tudták elérni, kifejezetten erre gyártották őket, például a Duto-t, Dulovics Jenő és Tóth Miklós előtétlencséjét. Arra szolgált, hogy lágy vagy „lelágyított" képeket lehessen készíteni. Itt a cikkíró arra helyezi a hangsúlyt, hogy ha eltávolodunk a hagyományos fotográfiai eljárásoktól, és ki is hangsúlyozza, hogy a fotográfusok véleménye ellenében, akkor a fotográfiát a művészet magasába tudjuk emelni.[21]

Láthatóvá válik egy fokozatos eltolódás valamilyen irányban. Kezdetben arról van szó, hogy lehet-e és miként lehet művészet a fotográfia más fotográfiai tevékenységekhez képest. Emersont idéztem, hogy ez mennyiben problematikus az ő nézőpontjából, meddig kell várni a művészekre, hogy elismerjék végül a fotográfusokat velük egyenrangú művészekként, ami természetesen nem történik meg. A 19. század végén viszont átcsúszunk egy másik korszakba, és tanúi lehetünk egy másik lehetséges fotóművészet-fogalom létrejöttének. A század végén alakulnak a kameraklubok, ezek közül az egyik első az osztrák klub,[22] valamint indul az amatőr mozgalom, amit például németül úgy hívnak, hogy *Liebhaber-Photographie*, azaz, műkedvelő fotográfia. Érdekes módon 1893-ban Alfred Lichtwark (a hamburgi műcsarnok [Kunsthalle] első igazgatója) megnyitja a kiállítóteret a *Liebhaber*-, azaz a műkedvelőfotográfia előtt, ahogy erre Dolf Sternberger 1934-es írásában utal.[23] Ennek a fajta fotográfiának az elterjedésével kezdik egyre gyakrabban emlegetni a „fotóművészetet".

Eddig arról van szó, hogy a fotográfia művészet. A századforduló körül beszélhetünk fotóművészetről. Ennek az irányzatnak és mozgalomnak érdekes neve van, piktorializmus, ami utal a képi minőségre és utal magára a festészetre. Ha megnéznénk ezeket a képeket, amit én most szándékosan nem mutatok meg, nem róluk van szó, hanem a jelenségről, azt látnánk, hogy átveszi a festészet témáit, és a különféle festészeti, illetve grafikai eljárásokon alapuló látványvilágot, ami iránymutató lesz a számára. Ehhez talál majd ki a piktorializmus meganynyi különféle eljárást, amit nyilván rengeteg kísérletezés előz meg. Ha kultúrantropológiai perspektívából beszélnék erről a problémáról, akkor azt kellene mondanom, hogy ez a *bricoleur*re [barkácsolóra], illetve még inkább az alkimistára emlékeztet, aki sajátos eljárásmód szerint

kísérletez ki dolgokat, de nem a szigorú természettudományos felfogás és megközelítés áll mögötte, hanem inkább az állandó, nem kimondott céllal rendelkező, önmagáért való keresés, kísérletezés és próbálkozás. Ha valami kijön ebből, akkor örül neki. Itt szembesülünk azzal, hogy a fotográfia megpróbál odatülekedni a Benjamin által említett művészet ítélőszéke elé. Sternberger azt mondja, hogy itt a művészet ebből a szempontból elsősorban a szecesszió, a *Jugendstil* művészete. Ami ebben a fajta fotográfiában példaként visszakövethető, illetve, ami jobban ismert, az az impresszionizmus, amely akkor már idejétmúlt stílusnak számított. Itt említi Sternberger fő szempontként a vágyat, hogy visszatérjenek a művészi „csináláshoz". Ennek az amatőrmozgalomnak megannyi olyan alakja van, akik különböző eljárások segítségével hoznak létre képeket, amelyeket már alig tekinthetünk fotografikus képeknek, hiszen a fotográfiához csak annyi közük van, hogy az eredeti egy fotó, itt pedig sok esetben valamifajta nyomatról beszélhetünk. Még itt sem állnak meg, elkezdenek beleszínezni, belefesteni, belerajzolni ezekbe a képekbe, hogy még inkább elleplezzék a kép genezisét, bizonyos értelemben pedig a genealógiáját.

Azzal szembesülünk, hogy a századfordulón a technikai jelleget tagadják meg teljes egészében, magát a fényképet, miközben beszélnek fényről, kompozícióról, mindenféle tónusértékekről is, amire Sontag azt mondja, hogy a művészet, illetve a festészet fogalomkészletét használják ahhoz, hogy egyáltalán beszélni tudjanak a saját tevékenységükről. Az Amerikai Egyesült Államokban más a helyzet. Ott azzal szembesülünk, hogy ez a fotográfiai praxis nemcsak a művészet felé, a korszak művészete felé orientálódik, érdekes módon a fotószecesszió nevet kapja ez a mozgalom, hanem ugyanúgy, ahogy a század közepén, valamitől el is határolódik, és nem művészetként bélyegzi meg azt, ami ennek a hátterében húzódik. Az összes olyan fotográfiát megveti, amely a Kodak-rendszer megjelenésének és a hasonló eljárásoknak köszönhető. Azt mondják, hogy az nem művészet. Amit ők csinálnak, az ahhoz képest valami egészen más, sőt, megvannak azok a kapcsolódási pontok a művészethez, az akkori kortárs művészethez, ami alapján magukat meg tudják határozni.

Időben ugrunk egyet. A két háború közötti viszonylag rövid időszakra térnék át. Itt két fotográfiai irányzatot szoktak emlegetni. Az egyik az „új tárgyiasság",[24] elsősorban Németországban, a másik pedig a „tiszta fotográfia".[25] Nyilván a festőies fotográfia még folytat utóvédharcokat, például a cseh avantgárd egyes képviselőinél,[26] így az 1920-as évek elején, hogy azután onnan is teljesen eltűnjön. Számukra ezt követően inkább a konstruktivisták szolgálnak majd példaként, ők nem nagyon szerették a németeket érthető módon, ezért az új tárgyiasság sem volt számukra annyira szimpatikus, mint például Magyarországon. Sternberger viszont az új tárgyiasságra egyszerűen azt mondja, hogy pusztán csak ízléstelen, mert a tárgyiasság fogalmával a művészetben szerinte semmilyen formában nem kapcsolódhat össze a szépség fogalma. Eszerint, ha tárgyiasságról beszélünk, akkor nem törekedhetünk az öncélú és önelvű szépségre. A tiszta fotográfiát, itt figyelmen kívül hagyom, bár arról is sok mindent el lehetne mondani. Viszont fontos látni, hogy a név azt sugallja, hogy tiszta fotográfiáról van szó. Olyan képekről, amelyek fotografikus úton előállított képek, amelyeken érvényesül mindaz, amit Moholy-Nagy valamilyen formában az 1920-as években többféleképpen, több helyen és több módon is megfogalmaz. Miközben, azt gondolom (de csak zárójelben), hogy Sternberger például radikálisan félreérti, vagy félre akarja érteni Moholy-t. Olyan fotográfiai teljesítménnyel találkozunk a tiszta fotográfia esetében, amely valójában már megfeleltethető lenne annak, amit Clement Greenberg 1960-ban a modernista festészetről tartott előadásában mond. Itt használja a médiumspecifikusság fogalmát.[27] Azt állítja, hogy a médium ebben az értelemben a modernitáshoz, a modern művészethez köthető, vagyis ahhoz, amit ő akként tételez, és amely, állítása szerint, a 19. század közepétől datálható. Egészen pontosan Manet festészetéhez kapcsolja. Hozzátenném, hogy a médium itt mint anyag értendő, amivel a festő dolgozik: a vászon, az ecset, a festék, minden egyéb, ami ehhez hozzátartozik, a kép és a képkeret stb. Greenberg azt mondja, hogy ezt megelőzően (és erre az egyik legjobb példája az akadémizmus, amivel szemben Manet és más kortársai meghatározzák magukat és egyre elmélyültebben foglalkoznak magával a festészettel), tehát korábban a művészek igyekeznek elrejteni a mediális sajátosságokat, a modern művészet viszont arra használja föl saját művészetét, hogy magára a művészetre irányítsa a figyelmet, amely művészetnek meghatározó része az

a médium, amellyel dolgozik. Korábban ezek a médium által meghatározott korlátok negativitásként jelennek meg a művészetben, ezért értelemszerűen megpróbálják elleplezni és elrejteni. A modern művészet, mondja Greenberg, viszont ezeket a korlátokat pozitív elemként használja, és ekként meg is jeleníti. Többé nem rejti el, sőt, nyilvánvalóvá teszi.

Van itt még egy nagyon fontos kérdés, ami nagy jelentőséggel bír majd a számunkra, mégpedig az, hogy a médiumot, mondja Greenberg, a művészeti terület korlátai határozzák meg. Hogy mi a festészet, mi az, amit a festészettel létre lehet hozni, mi az, amit a szobrászattal létre lehet hozni, azt meghatározza a festészet, illetve a szobrászat minden korlátja. Tulajdonképpen az „újtárgyias" fotográfia és a „tiszta fotográfia", legalábbis szerintem, ebben az értelemben megfeleltethető ennek a Greenberg-féle koncepciónak, hiszen ha megnézzük az 1920-as évek végén, az 1930-as években készült fotográfiákat, amelyek közül legalábbis az amerikai fotósok munkái később „klasszikus amerikai fotográfiai modernizmus" néven válnak ismertté, akkor azzal szembesülünk, hogy elmennek a végsőkig. A végletekig kihasználják azokat a lehetőségeket, amelyek egyrészt a nyersanyagban, másrészt pedig a technikában rejlenek. Gondoljunk csak arra, hogyan használják a legkisebb rekeszt, a nagyméretű síkfilmet, a hosszú expozíciós időt, a nagy mélységélességet, hogyan használják a különböző hívókat. Dulovits Jenő is részletesen leírja az 1930-as évek közepén, hogy hogyan függ össze, az ellenfényben a hosszú ideig erősen beexponált „vastag negatív" a „lágy hívóval", és hogyan lehet így minden apró részletet előcsalni majd a fotónyersanyagból, hogy mindent láthatóvá lehessen tenni, amit adott esetben még az emberi szem sem feltétlenül lát. Ebben az értelemben megfeleltethető ez a fotográfia a médiumspecifikusság elvárásainak. Ennek annyi a jelentősége, hogy a két háború közötti fotográfiát ebben az értelemben nevezzük fotóművészetnek. Albert Renger-Patzsch, aki az újtárgyias fotográfia egyik legjelentősebb német képviselője, azt mondja, hogy Moholyval és Bauhaus-béli társaival szemben majd ő megmutatja, mi az igazi fotóművészet, mert amit Moholyék csinálnak, csak rossz próbálkozás. Ezek a fotográfusok magukat tehát fotóművészként, amit csinálnak, azt pedig fotóművészetként határozzák meg, és a Greenberg-féle koncepcióból kiindulva ez többé-kevésbé meg is állná a helyét.

Egy probléma van ezzel, és ez az apró probléma a dadaizmus és a szürrealizmus megjelenése, valamint a dada és a szürrealizmus viszonya a fotográfiához.[28] Mindkét esetben azt láthatjuk, hogy jellemző egyrészt a hagyományos művészeti műfajok negligálása, nem annyira tagadása, hanem sokkal inkább a keverése, vegyítése, illetve felhasználása valamilyen groteszk módon. Duchamp megenged magának egy olyan megfogalmazást egy Alfred Stieglitznek és Edward Steichennek írt levelében,[29] hogy a fotográfia legnagyobb erénye az, hogy nem festészet. Tehát valamifajta ellenmédium, azért jó, azért szeretünk vele dolgozni, mert nem kell többet festeni.

Miből áll ez az új, radikális viszony a fotográfiához? Egyrészt a kollázsban és a montázsban ölt testet. Nem állítom, hogy a montázst vagy a kollázst dadaista művészek találták volna föl, de intenzíven használják. Moholynál is megjelennek olyan fogalmak, amelyek nagyon fontosak számára, mint a fotótipográfia és fotóplasztika. Ez pontosan mutatja, hogy nem arról van szó, hogy van fotográfia és plasztika, hanem van két különböző „terület", és mindkettő eszközeit föl lehet használni ahhoz, hogy segítségükkel az „alakítást" valamilyen módon megvalósítsuk. 1938-ban Heidegger írja egy akkor nem publikált szövegében, hogy a műfajok kora lejárt, és a műfajok csak a későn jövő lunatikusok játékszere. Ez is elég szigorú. Azt tartja, hogy ez a hagyományos műfaji besorolás ebben az értelemben már nem igazán lehetséges, és nem is feltétlenül lehet ragaszkodni hozzá.[30]

Ha összevetjük Greenberg médiumspecifikusság fogalmát, illetve azt a helyzetet, amely a szürrealizmus és a Dada fotográfiához való viszonyából alakul ki, akkor azt kell állítanunk, hogy ami ezt megelőzően, az új tárgyiasság vagy a tiszta fotográfia előtt fotográfia volt, amiről Moholynak megint csak elég kritikus megjegyzései vannak (vagyis a piktorializmusról), tehát ezt a korábbi „fotóművészetet" ebben az értelemben valamilyen premodern állapotnak kellene tételeznünk, éppen azért, mert a technika önnön lényegének elrejtésére törekszik. A technikát arra használják, hogy ne látsszon, hogy amit csinálnak, az fotográfia. Ezt követi a nagy váltás, ezért örül majd Stieglitz Paul Strandnek, mert ő, aki egy egészen másfajta fotográfiai paradigmában gondolkodik, minden ilyet félretesz. Ebből viszont az következik, hogy amikor a fotográfia végre modern lehetne, és modern művészet lehetne önnön jogán, akkor ez a lehetőség fokozatosan felülíródik. Erre a modernségre fokozatosan árnyékot vet mindemellett a korábban használt szépségfogalom elévülése vagy ellehetetlenülése is. Ebben a tekintetben teljesen mindegy, hogy „lágy fókuszról" vagy „éles fókuszról" beszélünk. Az akkori kortárs művészet fotóhasználata felől nézve ez a fotográfia, amelyet akár az amerikai fotográfusok, akár a német fotográfusok és nyomukban sokan mások képviselnek a két világháború között, lehetne modern művészet. De szembesülni

kell azzal, hogy egy öncélú, önelvű szépség jelenik meg ezekben a fotográfiákban, gondoljunk a tükörfényes papírra, a gyönyörű fényekre, csillogásokra, nemcsak a papíréra, hanem azokra a fényekre, amelyek megcsillannak a víztükrön vagy az üvegen vagy az ezüst étkészleten, és a fekete tónusokra.

A másik lényeges probléma az, amit az 1930 és 1939 között alkotó, publikáló, kiállító, külföldi pályázatokon számtalan díjat nyerő, komoly nemzetközi elismertségnek is örvendő Seiden Gusztáv is megfogalmaz egy 1936-os írásában. Fölteszi a kérdést, hogy mi a stílus, illetve mi az egyediség vagy az egyéniség záloga, illetve lehetősége a fotográfiában, miben áll az eredetiség abban az értelemben, hogy olyasmit tud létrehozni, amit más még addig nem. Arra is vonatkozik Seiden Gusztáv kérdése, hogy mi választja el a fotóművészt a nem fotóművésztől. Látjuk, hogy folyamatosan tetten érhető egy érdekes vívódás. Egyrészt azért, hogy a nagy betűs művészet részévé váljon az, amit fotóművészetként tételeznek, másrészt pedig azzal küszködnek, hogy állandó jelleggel igazolják saját művészi tevékenységük különállóságát, különlegességét, eredetiségét, és elhatárolódjanak minden más fotográfiai tevékenységtől. Például Pécsi Józsefnél néha elég nehéz megkülönböztetni a reklámfotókat a viccesnek szánt, az avantgárd kritikájaként megformált fényképektől. Lényegében nincs különbség a kettő között, talán nem szerepel a termék neve az utóbbin. Ezt a problémát még érdekesebbé teszi, hogy Ansel Adams is hasonlóan fogalmaz évekkel később. Arra a belátásra jut, hogy a látvány alapján nem eldönthető, hogyha van egy jól megcsinált fénykép és nekem az tetszik, nem tudom megmondani, hogy aki csinálta, az fotóművész vagy nem. A legelején már föltettem a kérdést, hogy hogyan tudom ezt a kettőt szétválasztani, hol a határ a kettő között, illetve milyen kritériumok alapján tudom megtenni ezt a szétválasztást.

Ugorjunk megint időben. Az 1950-es évek elején Németországban megjelenik egy irányzat, amely explicit módon magát fotóművészetként tételezi. Ez Otto Steinert fotográfus nevéhez kapcsolható, aki tanárként is tevékenykedett ezekben az években, és két kiállítást is szervezett, 1951-ben, majd 1954-ben. Mindkettőnek az volt a címe, hogy *Szubjektív fotográfia*.[31] A kiírásban egyetlen dolog szerepelt, illetve egy fontos kritérium volt, bármit be lehet adni, bármilyen munkával lehet pályázni a kiállításra, ennyiben nyitott volt, és itt jön a lényeg, bármivel, ami nem sajtófotó, vagy riport vagy valamifajta dokumentarista fotográfia, illetve nem alkalmazott fotográfia. Az egész irányzatot tekintve ez leginkább Bernd és Hilla Becher számára jelentett hátrányos megkülönböztetést, akinek a munkáját a konceptuális művészet, az amerikai *concept art* európai megjelenéséig nem tudták hová helyezni. Nem számított fotóművészetnek, mert tornyok, daruk, bányagépek szerepeltek a képeken, és az nem volt elég művészi. De a művészet intézményrendszere sem tudott vele mit kezdeni. Akkor nyílt fel sokak szeme, illetve hullott le róla a hályog, amikor a konceptuális művészet és a tőle elválaszthatatlan teoretikus problémafelvetés fogadtatásra talált Európában. Egyszerre csak tudták, hogy hol van a helye. Az, hogy miért, nem lényeges ebben az összefüggésben.

Ott van egy kifejezetten fotóművészetként tételezett irányzat, amellyel elég nehéz a korábban említettek, tehát a dadaizmus és a szürrealizmus „fotóhasználata" miatt valamit kezdeni. Természetesen azért is, mert a divatfotót és a sajtó- és dokumentarista fotót, és tegyük hozzá, a szociofotót leszámítva gyakorlatilag bármit bele lehet sorolni, bármit. Nem tudom, hogy milyen szempontok alapján válogattak, mert szerepeltek elmosódott, életlen képek és experimentális fotók is, amelyeken fényjátékok láthatók, enyhén fotogramra emlékeztetnek, de azért mégsem stb. Minden, ami nem az megtalálható, ahogy az előbb említettem.

A másik izgalmas dolog a korszak sajtófotográfiája. Kertésszel kapcsolatban használják azt a számomra vicces meghatározást, hogy életriport. Nem tudom, mit jelent, de erre ráaggatják a humanista jelzőt az 1950-es években. Ide tartozik, amint említettem, a fotóriport, bizonyos értelemben ennek egy kiterjesztett változata, a fotóesszé, és ez lesz a korszak „fotóművészete" amellett a szubjektív fotográfia mellett, vagy inkább annak ellenében, amelyről Otto Steinert beszél Németországban. A humanista fotográfia „központja" Párizs és az Amerikai Egyesült Államok. Ez többek között olyan kiállításoknak köszönhető, mint az 1955-ben Ausztriában megrendezett első Magnum kiállítás, amely funkcióját tekintve nem fotóművészeti kiállítás, hanem propagandatárlat. Arra szolgált, hogy az önállósodó, függetlenedő Ausztriát meggyőzzék, hogy a nyugati világot jellemző életforma sokkal vonzóbb, mint a szovjet. Az nem szerepelt

az államszerződésben, hogy kivel kerüljenek bilaterális viszonyba gazdaságilag és kulturálisan, Moszkvával vagy Washingtonnal.[32]

A másik ilyen kiállítás, ami ugyanebben az évben nyílik meg, és hosszú-hosszú éveken keresztül vándorkiállításként bejárja az „egész" világot, a 60-as években még Moszkvába is eljut, az *Ember családja*, a híres *Family of Man* című kiállítás, amely lényegét tekintve szintén nem fotóművészeti kiállítás. A fotót a kiállítás kurátora, Edward Steichen csak felhasználja, mégpedig ugyanúgy propagandacélokra, mint a Magnum kiállítás esetében az ottani kurátorok.[33] A kiállítás-sorozat első eseményének a „kontextusa" a Modern Művészet Múzeuma (MOMA). Ez meghatározza, hogy az a fotográfia, amit ott látunk, sajtófotó, életriport, humanista fotográfia, mind fotóművészetté válik, mert föl van írva az épületre, hogy művészeti múzeum. Ha múzeum, akkor Vilém Flusser logikáját követve[34] csak esztétikai tárgyként, azaz műtárgyként tudjuk őket szemlélni.

A másik fontos dolog, amit figyelembe kell venni, hogy az 1960-as években az akkori kortárs művészetben egészen új tendenciák jelennek meg. Az absztrakt expresszionizmus az 1950-es évek végére „elfárad". Állítólag Andy Warhol megkérdezte a galeristáját, hogy fröcskölős képeket csináljon vagy hozzon inkább mosóporos dobozt. A galerista azt válaszolta, hogy hozzon mosóporos dobozt. Ha egy hét alatt eladják, akkor azt kell csinálni. Ez volt a *Brillo*. Ezt a galerista mesélte egy interjúban, nem biztos, hogy városi legenda. Valóban így történt-e, azt persze nem tudni, de rámutat arra, hogy mi az átmenet az absztrakt expresszionizmusból a *pop-art*ba a galerista emlékei alapján. Itt viszont már nincsenek „műfajok", és nincs „médiumspecifikusság". Gondoljunk arra, ahogy Warhol vegyíti a különféle képelőállító technikákat. Sokszorosító grafikát, a festést, a sokszorosító grafikán belül a szitanyomatot, a fotográfiát. Ezeket színezi stb. Később dolgozik polaroiddal, videóval, bevásárolja magát egy tévésorozat, a *Love Boat* egyik epizódjába, és 45 percen keresztül vonul a „sleppjével". Annak a résznek ő a főszereplője.

Ennek a művészetnek két érdekes és kiemelkedő jellemzője van. Az egyik a performativitás, például a *body art* esetében, azon túl a *performance* vagy a *happening*. A másik pedig processzualitás. Az alkotási folyamat, ahogy létrejön a mű, a gondolat megfogalmazódásától addig, amíg valamilyen módon bemutatásra kerül, legalább olyan jelentőségű, ha nem nagyobb, mint a tárgy, amit aztán megvásárolhat a MOMA. Tom Wolfe fölháborodik azon, amikor a Modern Művészet Múzeuma megvesz egy A4-es gépelt kéziratot, mint műalkotást. Ezen, és a vételáron is, felháborodik, hogy ez most tulajdonképpen mi. Ez az időszak az, amikor megjelenik maga a *concept art* (fogalmi művészet) is. A képviselői sokkal radikálisabban használják föl a fotót, mint a *body art* művészek vagy a *land art* művészek vagy egyéb más neoavantgárd irányzatok. Fölteszem itt a kérdést, hogy valóban „csak" használatról van-e szó vagy sokkal inkább arról, hogy dolgoznak vele. Nem pusztán arról, hogy van egy fénykép, amelyet beemelnek a műbe. Annak a mű szempontjából lényegi a jelentősége. Ha másért nem, akkor azért, mert csak azzal jeleníthető meg valami, amit közvetíteni kíván a művész. Ebben az értelemben a fotónak „tárgyként" nincs jelentősége, érdektelen, hogy mi a fotópapíron látható egyedi kép (mint kép), mert az bármikor megismételhető, újranagyítható, újra előállítható egészen addig, amíg a negatív meg nem semmisül.

Beke László az 1972-es cikkében utal is arra,[35] hogy ez az az időszak, amikor a fotóművészek, akik valamilyen módon kötődnek a hagyományos „médiumspecifikus" megközelítéshez, elkezdenek új megnevezéseket használni. Elhatárolódnak másfajta „fotóhasználatoktól", mint amilyen jellemzően az ő fotóhasználatuk. Mivel a „médiumspecifikusságba" már nehéz belekapaszkodni, mondván, hogy az a másik valami nem „fotóművészet", egyetlen dolog marad, amit használhatnak, ez pedig a nyelv. Így jönnek létre az olyan furcsa torzszülemények, mint a „művészi fotóhasználat" vagy a „fotó alapú művészet", vagy a „művészek, akik fotót használnak".[36] Föltehetjük a kérdést, hogy valójában ez mit is jelent, van-e ennek értelme. Jelent-e bármit az az állítás, hogy „fotóalapú művészet"? Próbáljuk meg behelyettesíteni a fotót olyan dolgokkal, eszközökkel vagy anyagokkal, amelyeket az akkori vagy a mai kortárs művészek használnak. Mit jelent az, hogy „zsíralapú művészet" vagy „zsírt használó művészek"? Mit jelent az, hogy „Volkswagen busz alapú művészet" vagy „farkas alapú művészet" vagy „sertés, esetleg tűzoltóautó alapú művészet" vagy „fáradt olajat használó művész" vagy „cápát használó művész"?[37] Van ennek az állításnak bármi értelme? Fölvetődik a kérdés, hogy akkor miért is problémás ezzel egy időben arról beszélni, hogy létezik olyan, hogy fotóművészet. Találtam erre az egészre egy izgalmas analógiát. Induljunk ki abból, hogy van „fotóművészet" és van „művészi fotóhasználat". Akkor azt is lehetne mondani, hogy van a *land art*, amely használ mindenféle munkagépeket, mondjuk, markolót, meg úthengert és dömpert meg kőtörőt. És vannak, akik mesterien tudnak dömpert vezetni, meg úthengert vezetni. Föltehetjük a kérdést, hogyha elég jól vezeti az illető az úthengert, akkor ő úthengerművész-e annak analógiájára, hogy a „fotóalapú

művészetet” összevetjük valamiféle „fotóművészettel”. Mi a funkciója az eszköznek a mű létrehozásában? Ez eszköz-e, vagy pedig végtermék, végcél? Médium? De hisz most mondtuk, hogy a médium most itt zárójelbe van téve. Erre még visszatérek.

A másik dolog az, hogy megjelennek olyan koncepciók a kortárs művészetben, amelyek valamilyen módon egy művészettörténeti fogalom használatára reflektálnak, és ennek a reflexiónak az egyik legjobb eszköze a fotográfia. Itt szembesülünk azzal, hogy kezd elmosódni a radikális különbség a „kortárs művészet mint fotóhasználat” meg a „fotóművészet” között, hiszen például az „új tájképről”[38] szóló kiállítás szereplői, Bernd és Hilla Becher, Lewvis Baltz, Robert Adams technikai szempontból hibátlan fényképeket készítenek. Nem úgy használják a fotográfiát, ahogy Joseph Kossuth, aki lefényképez egy széket, és mindegy, hogy néz ki, csak ott legyen a falon. Itt van valami, ami egy furcsa köztes állapotot képvisel, mert nem pusztán „fotóművészet”, de nem is tisztán „fotóhasználat”, hisz egy konceptuális felvetésen alapul, egy gondolatmenet húzódik a háttérben, amelynek a kibontására, megmutatására a művész, tetszik vagy nem, a fotográfiát használja fel eszközként. Ezzel egy időben lényegében a fotográfia részben a konceptuális művészet révén, azon keresztül az intézményrendszer része lesz, tehát muzealizálódik, később elkezdik gyűjteni. Ugyanakkor megjelennek azok a galériák, amelyek fotótörténeti szempontból jelentős képeket gyűjtenek, mint Howard Greenberg New Yorkban. Ugyanígy azt láthatjuk, hogy a MOMA is elkezd fotográfiákat gyűjteni, és nemcsak a történeti szempontból érdekes fotográfiákat, hanem kortársaktól is vásárol. A MOMA esetében nagyon fontos, hogy itt egy jól körülhatárolható tematikájú fotográfia az, ami bekerül ezáltal az akkori kortárs művészeti intézményrendszerbe és kontextusba.[39]

Összefoglalásként azt lehet mondani, hogy a fotográfia valójában egy lesz a sok médium között az 1970-es évektől. Föl lehet tenni persze a kérdést, hogy milyen értelemben „médium”. Nem arról van szó tehát, hogy a médiumot indexre tennénk, pusztán arról, hogy nem a „médium” alapján kategorizáljuk a művészi alkotásokat. Nem mondunk ellent magunknak. Egy lesz tehát a sok lehetőség, a sok eszköz, médium közül a kortárs művészetben, és éppen ezért egyre kevésbé tűnik relevánsnak a megkülönböztetés a „művészet” és a „fotóművészet” között. Főleg azért, mert az 1970-es évek közepétől egyre gyakrabban találkozunk olyan, akár konceptuális művekkel is, amelyek fotótechnikai szempontból vagy a fotóművészek szempontjából a legapróbb igényeket is maximálisan kielégíthetik. Gondoljunk Hiroshi Sugimoto elképesztő fényképeire. Ez a szétválasztás ebben a pillanatban, az 1970-es évek vége felé, az 1980-as években értelmét veszti, és zárójelbe kéne, hogy kerüljön. Mégsem ez történik majd. Az a tanulság itt a korszakhatáron, hogy bármennyire is fontos a technika és a kivitelezés, minden esetben alárendelődik a koncepciónak, amit a mű meg kíván mutatni, vagy ami alapján fölépül.

Az eszközhasználat mindig „kritikai” és mindig „reflektív”. Pusztán egy a sok lehetséges eszköz közül, de soha nem önkényes választás eredménye, hanem mindig szükségszerű. Tehát nem azért használják a fényképezést, mert ahhoz értenek, a videóhoz meg nem, és nem azért videóznak, mert nem tudnak fényképezni, ami amúgy abszurd. Ez teljesen irrelevánssá válik. Cindy Sherman első sorozata kapcsán, amellyel világhírű lett, föltehetjük a kérdést, hogy azt, amiről szól, hogyan lehetett volna másképp bemutatni, ha nem 18x24-es fekete-fehér zselatinos-ezüst nagyításokon, amelyek föl voltak rajszöggel tűzve a falra, és amelyeknél az installálás (vagyis az, ahogyan fölrajzszögezték a képeket a falra, keret és paszpartu nélkül, szorosan egymás mellé) rendkívül fontos, és nem esetleges. Nem azért így lett installálva, mert nem volt rá pénz, hanem mert ezzel utal valamire, ami lényeges. Ezt nem lehet megfesteni vagy levideózni. Nem lehet előadni egy performansz keretében és így tovább. Látjuk, hogy teljesen irrelevánssá válik ez a fajta szétválasztás.

Ezen a ponton pedig kísérletet teszek egy szinkron megközelítésre. Beszéljünk az elmúlt két, két és fél évtizedről. Tagadhatatlan, hogy a fotográfia egyre nagyobb jelentőségre tesz szert, nemcsak a művészetben, hanem azon túl is, dacára, hogy sokan a halálát vizionálják, és valamilyen értelemben egy fotográfia utáni korszakról beszélnek. Ezek nem rossz felvetések, megállják a helyüket, de nem tartoznak ide. A digitalizáció sem, mert nem feltétlenül jelent radikális váltást, inkább különféle hibridek jönnek létre, „vegyes” dolgok. Azon belül az, hogy mennyiben fotó még, mennyiben szintetikus kép, ebből a szempontból indifferens. A digitalizáció sokkal inkább új lehetőségeket teremt, semmint korlátot jelentene.

Megint csak föl lehet tenni a kérdést, ahogy az elején, hogy akkor aktuálisan nézve, és még mindig a „fotóművészet" fogalomnál tartunk, hogyan közelítsünk ahhoz, amit kortársnak nevezünk. A használati mód felől, azaz hogyan használja a kortárs művészet a fotográfiát? Ez azért kifejezetten nehéz, mert szét lehet bizonyos kategóriákat vagy csoportokat választani, de azért alapvetően azt látjuk, hogy a használat módja, az, hogy ki és miért nyúl a fotográfiához, ahogy erre az előbb utaltam, szükségszerű és nem önkényes, hanem következik a koncepcióból és következik a problémafeltevésből, mindig tartalmazza azt, hogy miként tekintünk „médiumként" a fotográfiára. Mi az a „médiumfogalom", ami itt jelentőséggel bír? Például a fotogram esetében elsősorban az anyagszerűsége, gondolom. Az elején már emlegetett Erwin Wurm esetében például, ahogyan a pillanatot rögzíti, kimerevíti, elnyújtja és hosszú távon befogadhatóvá teszi, illetve Thomas Demandnál, ahogyan a kép a háromdimenziós anyagi valóság helyére áll. Meg lehet említeni azt a fajta „médiumkoncepciót", amelyet Marshall McLuhanhez szoktunk kötni, és amelynek komoly pártolója volt a maga módján Vilém Flusser is. Ez esetben az információközlő „eszközt" választja témául a művész, például Cindy Sherman vagy Richard Prince. A fotográfia az eszköz, amivel dolgozik, egyúttal a téma, amire reflektál, és annak a különböző, a populáris kultúrában megjelenő különféle használati módjai azok, amelyek ebben a korszakban a kiinduló problémát jelentik a művészeknek.

A másik dolog, amit itt figyelembe kell venni, hogy meg lehet-e közelíteni ezt a problémahalmazt a kortárs művészet definíciója felől. Ha azt mondjuk, hogy van „fotóművészet" és van „a művészet", akkor meg kell határozni, hogy mi az a művészet, amivel szemben ez a másik fotóművészetként továbbra is érvénnyel bír. Ennek az a hátulütője, hogy túl sok minden szorulna kívülre, ami nem fotóművészet, viszont művészet. Nagyon sok olyan „fotóalapú" munka lenne, amelynek a státusza módfelett bizonytalan. Mi van akkor, amikor például Jeff Wall, aki eleinte tagadja, hogy ő fotóművész lenne, aztán van egy megvilágosodása, tehát megtér, és onnantól fotóművészként beszél magáról. Olyannyira, hogy a korai konceptuális korszakát a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején gyakorlatilag megtagadja. Nem azt mondja, hogy nem történt meg, csak azt nem tekinti az életműve részének. Szerintem pedig sokkal izgalmasabb, a hetvenes évek végén készült munkáival együtt annál, mint amit a nyolcvanas évek közepétől eddig létrehozott. Tehát bizonytalanná válik sok mindennek a státusza, sok minden kiszorul.

A másik kérdés viszont továbbra is adott, hogy ha fotóművészetről beszélünk, akkor hol a határ a „művészi fotó" és a „nem művészi fotó", illetve a művészetként tekintett fotó és a nem művészetként tekintett fotó között. Az alapján, ahogy a médiumot a kortárs művészetben használják, lehet azt kommunikációs eszközként, anyagként tételezni. És itt van Hans Belting antropológiai koncepciója, amely szerint a médium a kép teste. A fotográfia esetében azonban a test tudomásul vétele hagyományosan mindig problematikus. Ő azt mondja, hogy a médium transzparenssé válik, láthatatlanná, nem vesszük tudomásul, hogy mi az a test, amiben elénk jön a kép. Ha viszont csak a testről beszélünk, akkor az egész mű csak egy technikai probléma. A filozófus Peter Osborne, akit erőteljesen foglalkoztat a művészetelmélet, azt mondja, hogy nem meghatározó a médiumfogalom a kortárs művészetben, azonban azt is állítja, amit én is említettem korábban, hogy a fotográfia viszont rendkívül fontos szerepet kap. Ezért fölteszi a kérdést, hogy mi a fotográfia, mi az, ami azt a sokféleséget, amit ő „fotografikusnak" (*photographic*) nevez (tehát a fotográfia szót nem használja, hanem annál egy tágabb fogalmat[40]), mi az tehát, ami ezt a sokféleséget összekapcsolja. Azt mondja, biztos, hogy ez nem a „medialitása". Itt ő is tárgyalja a Greenberg által megalkotott médiumspecifikusság fogalmat. Ezzel állítja szembe azt, hogy ezeknek a fotografikus dolgoknak a közös nevezője, ami egységbe fogja őket, az az „indexikusság".[41] Ezzel egyetlenegy apró probléma van. A digitális fotográfia használatával elvész ez az „indexikusság" a képrögzítési folyamat egy bizonyos pontján. Érdekes, bár nem túl eredeti, amikor Osborne arról beszél, hogy két koncepciót lehet felvázolni. Az egyikben a „fotó mint művészet" jelenik meg, a másik pedig, ami inkább az ő koncepciója, hogy a „fotó a művészetben" jut szerephez. Ha viszont nem arról beszélünk, hogy „a fotó mint művészet", akkor félretettük a „fotóművészet" fogalmat, és akkor maradt az, hogy a kortárs művészeten belül a fotográfia egy, bár szükségszerű, választási lehetőség a sok egyéb között, akár médiumnak hívjuk, akár technikának, akármi másnak.

„A fotó mint művészet" egyik jelentős képviselője Jeff Wall, a legfontosabb teoretikusa pedig Michael Fried brit kritikus.[42] Hogy miért Jeff Wall a megtestesítője és Fried a szószólója ennek az irányzatnak, arra Jeff Wall ad választ valamikor a nyolcvanas években egy interjúban, amikor arról beszél, hogy visszanyúl egy 19. század közepén megfogalmazott koncepcióhoz. Ez nem mástól, mint Charles Baudelaire-től származik, aki meghirdette a modern élet festője programját. Wall azt mondja, hogy ő tulajdonképpen a modern élet festője, csak nem fest,

mivel a korszak uralkodó médiuma már nem a festészet, hanem a fotográfia. Ezért ragaszkodik a táblaképhez, az önmagában zárt entitáshoz, ami múzeumi tárgyként falra akasztandó, és csak és ott, abban a helyzetben, azon a módon befogadható, ami gyakorlatilag a mű „újraauratizálását”[43] jelenti. A mű reprodukciója többé nem tekinthető semmilyen értelemben sem azonosnak a művel, már csak a méretéből és az anyagából, illetve a megjelenítési módjából adódóan sem. Viszont, ha azt mondjuk, hogy ez az új a táblaképnek a visszatérése, és itt a táblakép nem a koncepció részeként és valamiféle kritika tárgyaként jelenik meg ebben az egészben, akkor tulajdonképpen nyugodtan állíthatjuk Jeff Wall 1980-as évek közepétől létrejött művei kapcsán, hogy ez egy „új piktorializmus”. Én még ide sorolom Gregory Crewdsont és minden „*staged*” meg „narratív” fotóst, akik Jeff Wall „modorában” hozzák létre a maguk munkáit, amiből, és ezt többen is megfogalmazták, létrejön egy újfajta akadémizmus. Ez gyorsan és egyszerűen tanulható és utána nem kell más hozzá, csak nagy türelem, szervezőképesség és pénz. Ha ez a három rendelkezésre áll, akkor gyakorlatilag gyárthatók a képek. Erre Crewdson kiváló példa, aki egyébként nagy mestere ennek, és nem állítom, hogy ehhez nem kell szaktudás.

Ehhez kapcsolódóan van itt egy érdekes, bár mellékes felvetés. Ez pedig arra vonatkozik, hogy mi a probléma bizonyos értelemben a „narratív” fotográfiával egy ponton túl. Ez kiderül már abból, amit Sternberger a már említett cikkében ír egy 1896-ban készült képre utalva. Azt állítja, hogyha megfejtjük, mi van a képen, tehát be tudjuk azonosítani a figurát, a történetet stb., és mindegy, hogy mitológiáról vagy Kafkáról vagy egy amerikai novellistáról egy másik művészettörténeti alkotásról beszélünk,[44] akkor a kép úgy működik, mint egy képrejtvény. Fölismerem-e, be tudom-e azonosítani a dolgokat, és össze tudom-e rakni ebből a történetet, és ha igen, akkor onnantól kezdve a kép önmagában már nem annyira izgalmas, mert hiszen a történet sokkal fontosabbá válik. A kép ugyanis, szerintem, akkor jó, ha benne történnek meg bizonyos dolgok. Ha ezek a képen kívül maradnak, akkor onnantól különösebben nem lesz érdekes.

Lezárásként pedig fölsorolnám azt a hat pontot, amely alapján Osborne a fotográfiát meghatározó médiumnak, eszköznek stb. látja a kortárs művészetben, és aminek kapcsán azt mondja, hogy a fénykép, nem pusztán kép, hanem egyben eszköz is, amelyhez mindenféle tevékenységek kapcsolódnak. Ezzel utal a különböző társadalmi funkciókra, és emiatt mondja majd, hogy a „fotográfia a művészetben” annyiban tekinthető művészetnek (és „nem a fotográfia mint művészet”[45]), amennyiben ez posztkonceptuális gyakorlat. Ennek a lehetőségfeltételeit hat pontban sorolja föl.[46] Nem térnék ki arra, hogy mélyebb összefüggéseiben mit is jelent mindez. Az első pontban a művészet konceptuális jellegéről beszél, arról, hogy fogalmakból jön létre, ezek kapcsolatából, példaként megjelenített bemutatásából, ami által megvalósul a művészet és nem művészet szétválasztása.

A második pont szerint a műnek van egy felszámolhatatlan, megszüntethetetlen, de radikálisan nem megfelelő esztétikai dimenziója. Valamilyen módon mégiscsak láthatóvá kell válnia, tehát van egy anyagi valósága, ahogyan megvalósul, ahogy létrejön, ennek van anyagi, térbeli, időbeli aspektusa, és ebben a tekintetben mindig vannak esztétikai minőségek, amelyek hozzá kapcsolódnak.

Ugyanakkor, és ez a harmadik pont, Osborne azt mondja, hogy az „anyag” használata a szépségelvűség értelmében esztéticizmusellenes, azaz nem esztétizáló, és az ilyen használat mindig feltételezi a szükséges kritikai viszonyt, hogy ne nézzük giccsnek. Mert nem arról van szó, hogy nem lehet „szép” a mű, hanem arról, hogy a szépségnek mélyebb értelme van, szükségszerűen következik a mű létrehozásából vagy a mű koncepciójából, vagy egyáltalán abból, ahogyan a mű van. Vannak művészek, akik tudatosan használják a giccset, tehát szándékosan giccset hoznak létre. Mégsem mondjuk, hogy milyen giccses, mivel benne van ez a fajta kritikai viszonyulás.

A negyedik pont a mű transzkategoriális jellege. A lehetséges anyagi formái majdnem végtelen módon kiterjeszthetők, tehát megváltoztatható, beemelhető, kiegészíthető, továbbgondolható.

Az ötödik a mű radikálisan elosztó, disztributív egysége,[47] amely az egyes művet jellemzi minden egyes anyagi megvalósulásában bármely időpontban.

A hatodik pontban pedig azt mondja, hogy ez az egység alakítható (megváltoztatható) az időben (történetileg tekintve), amennyiben új viszonyok közé kerül a mű utóélete során, megváltoztatja a jellegét, illetve retroaktívan visszahathat a korábbiakra is. Ezek a jellemzők Osborne

szerint szorosan összefüggenek, logikailag egymásból következnek és egymás után.

Az első pont értelmében fölvethetnénk, hogy mit kezdjünk mégis a napi tapasztalattal, azzal, ami van. Egyrészt ahogyan beszélünk róla (a fotográfiáról), az ellentmond mindannak, amit eddig említettem. Számtalan szakfolyóiratban vagy nem szakfolyóiratban, kiállítási katalógusban, beharangozóban stb. lépten-nyomon találkozunk a „fotóművészet", „fotóművész", „fotóművészeti alkotás" kifejezéssel. Ez természetesen nem tiltható meg, és nem is áll senkinek szándékában betiltani a fogalom használatát, és nem is diszkreditálható. Néhány dolgot azonban érdemes itt figyelembe venni. Az egyik az intézményi motiváció, az, hogy egy galéria miért lesz „fotóművészeti galéria". A másik viszont, hogy a műnek van kritikai recepciója. Ha van olyan, hogy fotóművészeti alkotás, akkor a kritikus odaül a mű elé, elkezdi nézni, elkezd gondolkodni, majd leírja, hogy milyen belátásokra jutott vele kapcsolatban. Ekkor két lehetőség van. Vagy azt mondja, hogy jó, vagy azt, hogy rossz, illetve érdektelen, indifferens, viszont a létét elfogadja. Azt mondja, hogy létezik olyan, hogy „fotóművészet", de ami létrejön, az nem túl izgalmas. Számos olyan kép is van, ami bekerül a művészeti intézményrendszerbe annak ellenére, hogy korábban máshol volt a „helye". Ezek a képek jelen pillanatban fotóművészeti alkotásként galériákban láthatók: divatfotó, alkalmazott, illetve tárgyfotó vagy építészeti fotó, de lehetne még sorolni a fotográfiai műfajokat. Az is lényeges, hogy a kortárs művészet nagyon sok mindent vesz át a populáris kultúrából, a tömegkultúrából, és ami így megjelenik a kortárs művészetben, egy idő után leszivárog a „fotóművészetbe". Ez a folyamat természetesen lehet fordított irányú is. Fölvetődik a kérdés, hogy akkor hol a különbség, és annál a problémánál tartunk, amivel Arthur Danto birkózik *A közhely színeváltozása*[48] című könyvében, hogy hogyan teszünk különbséget a művészi alkotás, meg az ugyanúgy kinéző nem művészi alkotás között. Ebben az esetben hogyan teszünk különbséget a „kortárs mű" és a „fotóművészeti alkotás" között, ha egyszer külsőleg gyakorlatilag megkülönböztethetetlenek. Ha elfogadjuk ennek a sokféleségnek a létét, akkor olyan megállapításokat tehetünk, hogy jó, de nem tekinthető kortársnak abban az értelemben, ahogyan ez megfogalmazásra kerül, vagy azért, mert hiányzik belőle a „kritikai reflexió", vagy azért, mert nem akar semmit sem kezdeni azzal az aktuális helyzettel, amiben műként létrejön. Nem kötődik a művészettörténeti hagyományához, esetleg csak a fotográfiai hagyományokhoz, vagy nem kötődik semmilyen hagyományhoz, mindentől különválva valamilyen önálló entitásként létezik. Szembesülnünk kell azzal, hogy ezeknek a képeknek egy jelentős része, ahogyan ezt korábban fölvázoltam, még a modern művészethez sem sorolható, mert nincsen összhangban azzal a „modern művészet" koncepcióval, amelyet általában el szoktunk fogadni. Korábban fölvetettem például, hogy az öncélú szépség miatt hajolhatunk arra, hogy esetleg giccsnek tekintsük, és ne a Sontag féle „*camp*" értelmében, ahol a játékosság, az öntörvényűség, a szándékosság, a szándékos túlzás, a szándékolt rossz megjelenítés vagy béna kivitelezés teszi *camp*pé a dolgot, nem pusztán giccsé.

Sokan mondják, hogy a fotográfia a látás művészete. Készséggel elfogadom, de azt gondolom, hogy talán a művészetnek ma nem az a feladata, hogy az önmagában szépet és az önmagában fenségest önelvűen és öncélúan felmutassa. Jay M. Bernstein amerikai filozófus egész könyvet szentel annak a problémának, hogy amikor szekularizálódik a művészet, tehát kikerül az egyház és az udvar gyámkodása alól, onnantól kezdve állandó a legitimációs kényszer.[49] Mindig igazolnia kell saját létjogosultságát. Ebből a szempontból a láthatóvá tétel, a felmutatás értelmében vett láthatóvá tétel, ami egykor az ikonfestészetben vagy a totemeknél meghatározó, mára kevésnek tűnik, és többek között éppen azért, mert Osborne szerint, amennyiben persze fenntartjuk, hogy a mű magában álló módon is érvényes, a művészet feladata sokkal összetettebb, minthogy pusztán rámutasson valamire, ami önmagában szép, vagy a fotográfia által válik széppé.

[1] Az ArtBázison 2016. április 8-án tartott *KÉP{E}ZÉS* beszélgetéssorozat 10. részeként elhangzott előadás szerkesztett változata. A beszélgetéssorozatot a Kortárs Művészetért Alapítvány szervezte, az előadásokat a Fotoklikk rögzítette és szerkesztette.

[2] A lábjegyzetek, valamint a zárójelbe írt kiegészítések utólagos megjegyzések, az előadáson nem hangzottak el.

Érdemes utalni arra, amit Arthur C. Danto említett a „kortárs művészet" meghatározása kapcsán. Azt állította, hogy a *pop art* megjelenéséig, ha valaki megkérdezte, mi a művészet, azt minden további nélkül lehetett példázni az elkészült művekkel. Ezt követően, szerinte, viszont már nem állt fenn ez a helyzet, így csak más alapon, az ő meglátása szerint filozófiai érveléssel lehet a kérdésre választ adni. Ehhez lásd többek között Danto: *After the End of Art: Contemporary*

Art and the Pale of History, Princeton, Princeton University Press, 1995.

[3] A fotográfiával kapcsolatban.

[4] Mindketten ugyanabban a vallásban hisznek, annak alapvető dogmáit elfogadják stb.

[5] A páli fordulat, amikor Pál apostol megtér a keresztény hitre a Damaszkusz felé vezető úton.

[6] „Art in the Face of Radical Evil", *October* Vol. 125, Summer 2008, 3–23.

[7] Őt egy bíróság bűnösnek találta egy eljárás során, és annak alapján ítélte halálra.

[8] Azt kell tudomásul venni, hogy Avedon tudatosan használja ki a „modelljeit" azzal, hogy egy olyan régióból válogatja őket, amelynek a lakóit a keleti parti (USA) nagyvárosi elit (New York) lenézi, megveti. A „modellek" olyan pózokat vesznek föl, amelyekhez a mintát a „vizuális kultúrából" veszik, és amelyről azt gondolják, megfelelő, ha az ünnepelt fényképész akar róluk portrét. Ezen pedig a közönség, amelynek kilétével, összetételével Avedon kezdettől tisztában van, majd csak nevet. Nhem Ein esete azért súlyosabb, mert egy kiállítási kontextusban a halálra szántak szenvedése, kiszolgáltatottsága válik „az esztétikai élvezet" tárgyává, ami nem fikció, hanem egykor nagyon is a valóság része volt.

[9] Ehhez fontos szempontokkal szolgál Alexander Dumbadze és Susanne Hudson (szerk.): *Contemporary Art, 1989 to the Present*, Wiley-Balckwell, 2013.

[10] És/vagy performanszait?

[11] Az eredeti weboldal azóta megváltozott, a korábban használt programnyelv helyett ma már másik segítségével van leprogramozva az oldal, ez tükröződik a megjelenésében is, ami nagyban megváltoztatta az egész jellegét, nem úgy néz ki, mintha… erre utal a nyitófelületen, hogy az Atlas Group Raad projektje volt 1989 és 2004 között. link: https://www.theatlasgroup1989.org/

[12] Az elmúlt években mégis elég erős irányzattá vált (Magyarországon is) az úgy nevezett *post painterly abstraction* (lefordíthatatlan, leszámítva az absztrakciót, mert valami olyasmit jelent, hogy festészet utáni absztrakció, az pedig mi?).

[13] Az előadáson, tévesen, Ralph Waldo Emersonra hivatkoztam, de az idézet nem tőle származik, mentségemre szolgáljon, hogy a keresőkben alig találni olyan hivatkozást, amely ne az ő nevét tüntetné fel, holott az itt hivatkozott mondatot Peter Henry Emerson írta le 1889-ben megjelentetett könyvében, in: *Uő.: Naturalistic Photography For the Students of Art*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1889. Itt 254–255. oldal. Az eredeti szöveg így hangzik: „Do not call yourself an »artist-photographer« and make »artist-painters« and »artist-sculptors« laugh; call yourself a photographer and wait for artists to call you brother."

[14] Ehhez hozzátartozik, hogy a kontextus, Raad esetében a weboldal, meghatározó szerepet játszik ebben, anélkül nehezebb lenne a szétválasztás, egyes fényképeknél épp az a gond, hogy ez a kontextus állandóan változik, miközben a felvételen látható „tartalom" (vagy ahogy Hans Belting nevezi, az *image*) ugyanaz marad, legalábbis látszólag.

[15] Itt többek között a „dokumentarizmus" mint műfaj és mint stílus közötti különbségtételre gondolok, amely Ewans felvetése volt.

[16] Susan Sontag említi egy helyütt, hogy azért vagyunk hajlamosak minden régi fényképet művészi alkotásnak tekinteni, mert régi, és egyedinek számít, ha nincs meg a negatívja.

[17] Henry Peach Robinson: *Pictorial Effect in Photography: being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*, London, Piper & Carter, 1869.

[18] Caravaggio festményein az a megrendítő, hogy ez a változás az, amit megmutat, a megvilágosodást, azt, ahogy a hitből fakadóan láthatóvá lesz az, ami korábban nem volt az.

[19] Bár írt a világkiállításról is, ez az szöveghely az 1859-es *Salon*ról írt kritikájában olvasható, ahol arra panaszkodik, hogy a fotográfia miként válik a „természetutánzók" szerint „a" művészetté, valamint itt veti fel, milyen szörnyűek azok a beállított képek, amelyek történelmi eseményekre utalnak. A francia eredeti: „Curiosité Esthétiques", *in*: *Œuvre Complète II*. Paris, Michel Lévy Fréres, Libraires Éditeurs, 1868. 25–260.

[20] Ez egy kép Henry Peach Robinson egyik „sorozatából".

[21] Név nélkül: „The Photographic Society", *Athenaeum*, N° 1910, June 4, 1864, 779. A szöveg a *Fine Art Gossip* [Művészeti pletykák] részben jelent meg, a teljes szöveg angolul: „So rich are her likenesses in tone … that they attain … the value of works of art. These productions are made »out of focus« as the technical phrase is, and although sadly unconventional in the eyes of photographers, give us hope that something higher than mechanical success is attainable by the camera."

[22] 1887-ben alapították Club der Amateur-Photographen néven, majd átnevezték 1893-ban Camera-Club in Wienre, folyóiratuk a *Photographische Rundschau* volt, amely 1887-től jelent meg és az amatőrök központi lapjaként nevezte meg magát.

[23] Ekkor tartott Lichtwark előadást erről az irányzatról, amelyet aztán megjelentetett könyv formájában is, *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*, Halle a. S., W. Knapp, 1894. Sternberger írásához *Uő.*: „Über die Kunst der Photographie", *Die Neue Rundschau*, 45. Jg., Bd. 2, 1934. 412–435. (Ill. (Hrsg.) Wolfgnag Kemp: *Theorie der Photographie*, Bd. 2. München, Schirmel/Mosel, 1999.), az előadásban tévesen hangzik el, hogy művészettörténész lett volna, bár az irodalom és filozófia mellett tanult művészettörténetet is, Heidegger létfilozófiájából doktorált, utána újságoknak dolgozott, a háború után pedig a nyugatnémet politikaelmélet egyik legfontosabb alakjává vált.

[24] *Neue Sachlichkeit* (angolul *New Objectivity*), az is érdekes lehet, milyen belátásokra jutunk, ha közelebbről megvizsgáljuk ezeknek a jelentését, figyelembe véve azt, milyen jelentéssel bírtak ezek a szavak az adott történeti korszakban.

[25] *Straight Photography*, ennél legalább annyira lényeges, hogy miként értjük a *straight* szót, és mire vezethető vissza esetlegesen a szóválasztás:

[26] Vladimir Birgusnak köszönhető ez a megnevezés: *Czeck Photographic Avant-Garde, 1918–1948*, The MIT Press, 2002.

[27] Clement Greenberg: *Modernist Painting*, Forum Lectures (Washington, D. C.: Voice of America), 1960, nyomtatásban: *Arts Yearbook* 4, 1961 (változatlan), *Art and Literature*, Spring 1965 (változtatásokkal), később bekerült több válogatáskötetbe is.

[28] Még hozzá kell tenni a konstruktivizmust is.

[29] Duchamp 1922-ben írt válaszát Alfred Stieglitz és Edward Steichen *Manuscripts magazin*ban feltett kérdésre Wolfgang Kemp idézi a *Theorie der Photographie* második kötetében.

[30] Heidegger ezt a *Besinnung* című kötetében írja (*Gesamtausgabe* Bd. 66.), egész pontosan azt, hogy a művészetek eddigi műfajai feloldódnak, és már csak a címük alapján léteznek, vagy későn érkezett, jövő nélküli „romantikusok" lényegtelen és nem valóságos tevékenységi körei, minden valami mássá lesz, a „költemények" például „kifejezésekké", Heidegger mindezt ironikusan és éles kritikával írja (31.).

[31] Ehhez érdekes részletek találhatók, többek között Karl Pawek éles kritikája, Anne Kotzan, Ludwig Windstosser: „Fotográfiai modernizmus a második világháború után" című cikkében, *Fotóművészet*, 63. évf. 1. szám (2020). Steinertet két irányzat inspirálta, egyrészt a Bauhaus és a konstruktivizmus, másrészt az új tárgyiasság. Az, ahogy ő dolgozott, a kettő elegyéből származott.

[32] Lényeges, hogy a kiállítási anyag válogatásánál minden bizonnyal az is szerepet játszott, hogy erős nosztalgikus érzéseket ébresszen a nézőben az akkor még csak 37 éve felbomlott Osztrák-Magyar Monarchia iránt (nem véletlenül szerepeltek felvételek Magyarországról és Dalmáciából, amelyet véletlenül sem Jugoszláviaként tüntettek fel).

[33] Vélhetően az egy évvel később a szuezi válságban életét vesztő David Seymour (David Szymin) válogatta össze a képanyagot.

[34] Itt *A fotográfia filozófiája* azon részére utalok, ahol a „terjesztés csatornáiról" ír, amelyek nagyban meghatározzák, miként is tekinthetünk a rajtuk keresztül hozzánk eljuttatott „információra".

[35] *Fotóművészet*, 1972/2.

[36] Lényeges, amire már Beke László rámutat, hogy például az USA-ban a „fotóművészek" alkotják meg ezeket a nyelvi szörnyszülötteket, míg Magyarországon majd a művészettörténészek használják, hogy kategorizálhassák a „fotóalapú" műveket.

[37] Az itt említett példák az 1990-es évekből valók, a tűzoltóautó, illetve a fáradtolajjal feltöltött hatalmas medence a londoni Saatchi Galériában volt látható például 1997-ben.

[38] Az előadáson ez tévesen szerepelt, helyesen *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, amelyet 1975-ben rendezett William Jenkins, és egy tanulmányt is írt: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Catalogue. Rochester, NY, International Museum of Photography at the George Eastman House, 1975.

[39] Az 1967-ben rendezi meg John Szarkowski a *New Document* című kiállítást Diane Arbus, Lee Friedlander és Garry Winogrand képeiből, később Friedlandertől vásárol is a múzeum. 1976-ban pedig William Eggleston színes fotográfiáiból rendez kiállítást, de bemutatkozhat Joel Meyerowitz is.

[40] Ide sorol minden olyan technikai képelőállító és rögzítő eljárást, amely a *camera obscura* elvén alapul.

[41] Itt Charles Sanders Peirce index fogalmát használja, amelynek népszerűségét minden bizonnyal Rosalind Krauss írásának köszönhetjük („Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, Vol. 3 (Spring, 1977), 68–81, magyarul: „Megjegyzések az indexről I-II", *in*: Horányi Attila, Tímár Katalin (szerk.): *Dokumentum*, *Ex Symposion*, 2000/32–33. szám.

[42] Osborne legalábbis őket említi levezetésében.

[43] Inkább visszaauratizálását kéne mondani, ez a koncepció Walter Benjamin két írásán alapul („A fényképezés rövid története", Ford. Pór Péter, *in Uő.: Angelus novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 689–709. Lásd még: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában", *in Uő.: Kommentár és Prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969, Budapest 301–334.), amelyekben a mű aurájának megszűnését a technikai médiumokkal hozza összefüggésbe

[44] A felsorolás utalás azokra a témákra, amelyeket Jeff Wall az évek során feldolgozott.

[45] Osborne persze nem állítja, hogy Wall és a hozzá hasonlóan gondolkodó alkotók ne lennének művészek, csak problémásnak gondolja a művészetük státuszát a kortárs művészeten belül. *V. ö.* még ehhez például Terry Smith írásait a kortárs művészetről vagy Dumbadze és Hudson már említett kötetét.

[46] Fontos itt felhívni a figyelmet arra, hogy Osborne koncepciója nem áll vitán felül, ehhez lásd például Matilde Carrasco Barranco: „The Dogma of Post-Conceptual Art: The Role of the Aesthetic in the Art of Today", *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 4, 2012., továbbá Jeff Wall: „Conceptual, Postconceptual, Nonconceptual: Photography and the Depictive Arts", *Critical Inquiry*, Vol. 38, N° 4, *Agency and Automatism: Photography as Art Sincethe Sixties*, (szerk.) Diarmud Costello, Margaret Iversen, Joel Snyder (Summer 2012), 694–704.

[47] Osborne itt Kantra utal, akinél a disztributív egység a tapasztalat számára adott sokféleség olyan egysége, amelyet az értelem a fogalomalkotás révén valósít meg (de korlátozva), a mű radikálisan elosztó egysége tehát az a sokféleség, amelynek egysége viszonylagos a művön belül, miközben megvalósulása egy adott időben többféle anyag felhasználásával történhet (a disztributív egységet Kis János *A tiszta ész kritikája* magyar kiadásában széttagoló egységnek fordítja, lásd: Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. 517. [B672]). Ebből fakad Osborne „médiumellenessége". Ezt nyilvánvalóvá teszi többek között az ötödik fejezetben, ahol részletesebben is kifejti, mit ért Kant elosztó egység alatt, amely nem is valódi egység a tapasztalat „tárgyainak" szintjén. *Uo.*, 120–122., a fotográfiát mint médiumot ezért ilyen képzelt egységnek nevezi.

[48] Ford. Sajó Sándor, Enciklopédia, Budapest, 2003.

[49] Jay M. Bernstein: *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania State University Press, 1992.

ÉBLI GÁBOR

Narancshámozás a könyvtárban.

Fotó alapú kortárs művészet Pálfi György gyűjteményéből

SOROZATUNKBAN EGY OLYAN ÜZLETEMBER KOLLEKCIÓJA SZEREPEL MOST, AKI A FOTÓS ALKOTÁSOKAT A KORTÁRS MŰVÉSZETI ÜZENETÜK ÉS A MŰFAJ TECHNIKAI KÜLÖNLEGESSÉGEI MIATT EGYARÁNT FIGYELEMMEL KÍSÉRI.

Csörgő Attila: ***Narancs-tér*** (Amszterdam I.), 2003–2005, fekete/fehér spirális fotócsík két formátumban bemutatva, egyedi mű: két dimenziós kép, 53x133 cm (kerettel), 36x110 cm (keret nélkül) Fotó © Erdősi Zsófia

2008-ban és 2010-ben a Műcsarnok két nagyszabású, magángyűjteményeket bemutató kiállításnak adott otthont. Az akkori igazgató, Petrányi Zsolt termenként rendezte el egy-egy privát kollekció válogatását. A két tárlaton így tíz-tíz gyűjteményből lehetett mini-kiállításokat, egészen eltérő logikájú seregszemléket látni. Mindkét alkalommal felbukkant kifejezetten fotó alapú válogatás: 2008-ban Szabó Károly, 2010-ben Kozma Péter tulajdonából zömmel fiatal vagy középgenerációs alkotóknak a képzőművészeti fotóhasználathoz sorolható művei töltöttek meg egy-egy termet. Nem véletlen, hogy mindketten műtárgypiaci szereplők. Míg ma a gyűjtők egyre szélesebb köre számára magától értetődő, hogy a kortárs fotós pozíciók gyűjthető és gyűjtendő alkotások, a kétezres évek közepén és végén ehhez a felismeréshez még a műkereskedői tapasztalat és stratégia kellett. A galériás-gyűjtők a saját progresszív, szakmailag magas színvonalú kollekciójuk felépítése és kiállítása révén (is) kanonizálták a fotógyűjtést, a példamutatással teremtettek piacot.

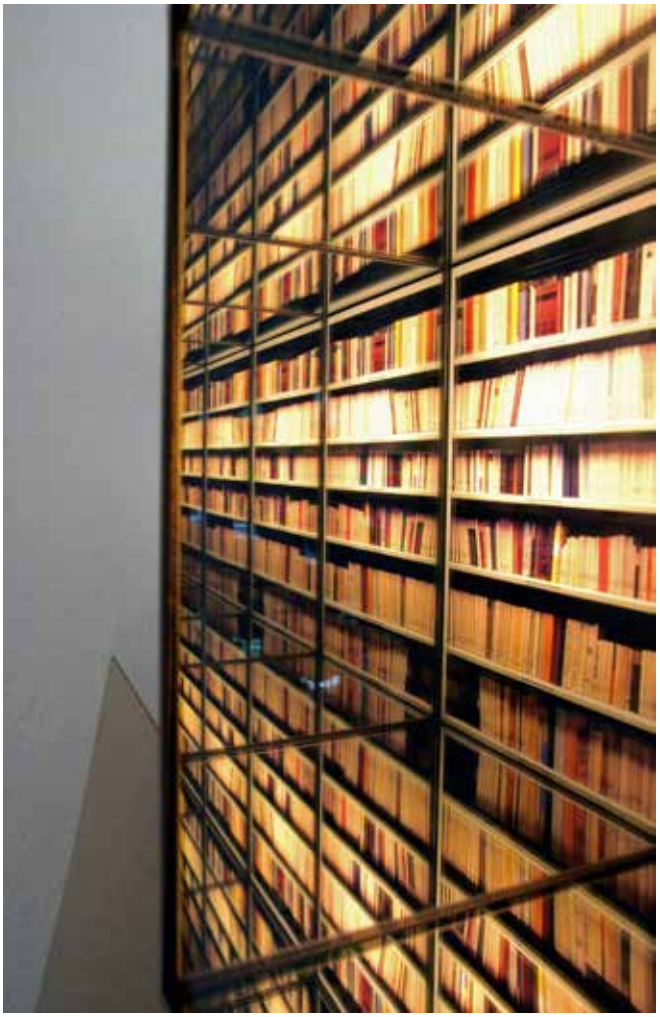
Fotó alapú alkotások egyúttal a két műcsarnoki seregszemle más termeiben is jelentős szerephez jutottak – részben éppen annak révén, hogy *nem* tisztán fotóművészeti gyűjteményként, hanem sokféle műfajt arányosan képviselő kollekciókban a festészet vagy az installációk egyenrangú partnereként voltak megtekinthetők. Így a fotógyűjtést nem önálló szenvedélyként, hanem a kortársgyűjtés természetes részeként szemléltették. Erre az egyik legjobb példa Pálfi György kollekciója volt, amely a 2010-es, *Art fanatics: Kortárs magángyűjtemények 2.* című válogatásban nemcsak önálló teremben szerepelt, hanem Petrányi Zsolt kurátori munkája mellett nagyrészt Pálfi saját válogatása és rendezése szerint, vállaltan egyéni tálalásban volt látható.

Pálfi maga írta a kis katalógusfüzetbe a gyűjteményről szóló szöveget. Hangsúlyozta, hogy gyűjtői döntései személyesek, a megszólítottság érzése a fő motiváció abban, hogy egy művet megszerezzen. Törekszik a művészt személyesen is megismerni. Keresi, hogy az alkotó önnön élményei és az általa szublimált társadalmi folyamatok hol ragadhatóak meg a műben, illetve ezekhez hogyan tud ő gyűjtőként a saját életéből vett elemekkel kapcsolódni. Ezért adta a teremnyi kiállításnak a *Mások élete* címet: a gyűjtő egy olyan antológia szerkesztőjeként, filmetűdök rendezőjeként kapott szerepet, ahol vizuális naplókat helyezett egymás mellé, amelyek az alkotóikról, magáról a gyűjtőről, és a képekhez a saját asszociációik révén kapcsolódó kiállítási látogatókról mesélnek. Alkotó, gyűjtő és befogadó egyaránt érezheti, hogy a megjelenített szituáció őróla is, de másokról is szól; ebben a szellemi térben kezd hatni a műalkotás.

Hatásos példa volt a teremben erre Gőbölyös Luca saját gyerekkori emlékeiből merítő, ugyanakkor az úttörőnyakkendő motívuma vagy a vidéki-városi lét kontrasztja révén mindenkihez szóló lentikuláris – vagyis technikája révén éppen az emlékek, benső képek egymásra rétegződését kidomborító – fotósorozata, a gyűjtő egyik meghatározó választása azon az úton, ahogy fotó alapú műveket emelt be anyagába.

Pálfi György legelső művészeti vételei még az aukciók klasszikus modern szekciójából kerültek ki, de nem hiába kapott már a gimnáziumban rajztanárától, Szotyory László festőművésztől impulzusokat a kortárs irányba, hamarosan váltott is a kortárs művészet gyűjtése felé. Eleinte itt is biztos talajon mozgott a klasszikus kortárs mesterek (Bak Imrétől Fehér Lászlóig) festményeinek megszerzésével, de az érdeklődése két tekintetben is előrelépésre ösztökélte: fiatal és középgenerációs művészeket is elkezdett figyelni, és tőlük egyre többféle műfajban, többek között fotóhasználatú műveket kezdett vásárolni.

Csörgő Attila: ***Narancs-tér*** (Amszterdam I.), 2003–2005, fekete/fehér spirális fotócsík két formátumban bemutatva, egyedi mű / gömb alakú kép, átmérő 20 cm, alumínium pálcán, magasság: 162 cm. Fotó ©Erdősi Zsófia

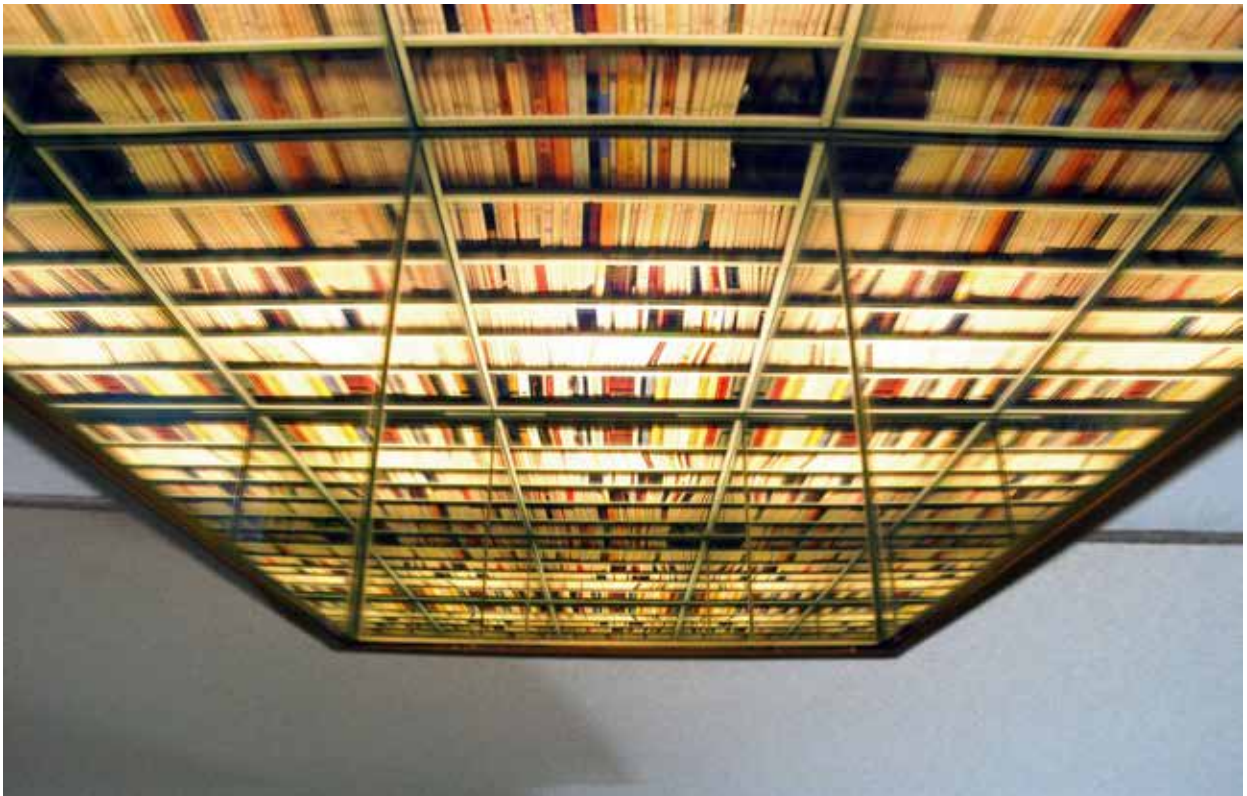


Nicolas Grospierre: ***The Never-ending Wall of Books***, from *the Library* project, 2006. Stainless steel, lamps, Lambda duratrans prints, mirrors and Venetian mirrors, 42x24x15 cm, ed. 5/5, Fotó © Nicolas Grospierre

Nicolas Grospierre: ***The Never-ending Wall of Books***, from *the Library* project, 2006. Stainless steel, lamps, Lambda duratrans prints, mirrors and Venetian mirrors, 42x24x15 cm, ed. 5/5, Fotó © Nicolas Grospierre

A váltást megkönnyítette, hogy eredeti érdeklődésének fókuszában a fotórealista festészet – például Nyáry István vagy Csiszér Zsuzsi művészete – állt, vételeinek többsége kezdettől figuratív munka volt (Cseke Szilárdtól Hecker Péterig), és ahogy a már említett *Mások élete* cím is jelezte, előszeretettel választott narratív műveket, Birkás Ákostól Hajdú Kingáig. A fotó-, sőt inkább filmszerű látásmódra kiemelkedő példa Pálfi korai vételei közül Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba *storyboard*ja is, amely egyfajta képzőművészeti forgatókönyv. Fotós kiindulópontja volt Köves Éva több kis darabból álló, összességében nagyméretű fotófestmény-installációinak is, amelyek közül Pálfi György szintén már a kétezres évek elején választott.

A narráció iránti érdeklődés mellett a fotós vételek másik mozgatórugója Pálfi György technikai vonzódása. Gyűjteményéből ide sorolható Magyar Ádám hosszú expozíciós idejű, városi tömegközlekedési jeleneteket analizáló fríze, fotó-pannója, amint technikája révén Várnai Gyula *Vállalható kapcsolat* című, 2011. évi lentikuláris printje is, amelynek az élesen változó természeti tájba he-



Várnai Gyula: ***Vállalható kapcsolat*,** 2011, Lentikuláris print, 30x45 cm (keretezett méret: 52x67 cm), Ed. 1/5, Fotó © acb Galéria

lyezett lírai fázisai témájukat tekintve ugyanakkor az emberi kapcsolatok törékenységét jelenítik meg.

A fotó természettudományos, műszaki kontextusát legpregnánsabban Csörgő Attila térfotográfiai projektje szemléleti a kollekcióban. A komplex művet az alkotó így hozta létre: „A *Narancs-tér* alapgondolata a tér minél teljesebb fotográfiai megjelenítése. Ehhez olyan rendhagyó fényképezőgépet építettem, mely a körülötte lévő teret majdnem teljes egészében lefényképezi. A fényképezőgép tervezése során két dolgot kapcsoltam össze: a tér gömbként való felfogását és a gömb síkba történő lefejtését. A körülöttünk levő teret gondolatban leképezhetjük egy gömb felületére. Ha a tér egy pontja köré képzeletbeli gömböt formázunk s e középpontból kiindulva a tér pontjaihoz egyeneseket húzunk, akkor a tér pontjait megfeleltethetjük a gömbfelszín pontjainak. Az egyenesek és a gömbfelszín metszéspontjai kirajzolják a tér gömbi képét. Ha a tér gömbként ábrázolható, akkor a narancshámozás analógiájára meg is hámozható. Egy narancs hámozása két forgómozgás kapcsolata. Míg késünkkel az Északi-sarkról egy hosszúsági kör mentén haladunk Délre, a gömb többször körbefordul az É-D tengely mentén. A hámozás eredményeként kétkarú spirálist kapunk, amely a gömb síkbeli képe. Ezen a spirálon megvan a gömbi kép, látható minden, de a folyamatossága megszakad, az összetartozó dolgok olykor egymástól távolra kerülnek. A hámozás tapasztalatait felhasználva a probléma fordítva is megközelíthető. Nemcsak a gömbfelület hámozható meg s teríthető ki síkba, hanem a sík felől is közelíthetünk a térhez. Szerkeszthető olyan síkspirál, melyet kvázi-gömbbé illeszthetünk össze. A »Narancs-tér« fényképezőgép ezért többirányú forgómozgást végez az objektív körül. A kamerába fekete-fehér, gömbbé összehajtogatott fotópapírt helyezek, melyet a hámozási módszer alapján kiszámított spirális sablon mentén előzőleg kivágok. A kamera és a benne lévő, gömbbé összehajtogatott fotópapír mozgatása és a környezet között sikerült olyan kapcsolatot létrehozni, hogy a tér folyamatos képként exponálódik a fotópapírra. Nem állóképek sorozata jeleníti meg a teret, hanem egyetlen felvétel. Az expozíció a nyersanyag érzéketlensége miatt hosszú, 45-60 perc. Egy helyszínről két képet készítek. Egyiket gömbbé hajtogatom, így az eredeti térbeli állapot újra megjelenik, míg a másik síkspirálként, síkbeli képként kerül bemutatásra. Így a térnek kétféle állapota látható egyszerre."[1] Az idehaza és külföldön is kiállított projekt eredménye egy három részből álló installáció: a szobor nagyságú, egyedi fényképezőgép mellett szintén térbeli plasztika a gömbbé hajtogatott felvétel, míg a falon kiállított táblakép a meghámozott narancsfelvétel.

Thomas Ruff: ***press++65.33***, Chromogenic print, 2016, 30x37.6 cm, Edition 1/8, Fotó © David Zwirner Gallery

Szatmári Gergely: ***Thunderbird.*** Sorozat: Meadowlands. Dátum: 2009. Méret: 60x80 cm. Edition: 5 + AP. Medium: archival inkjet print. Fotó © Faur Zsófi Galéria

A technikai érdeklődés a gyűjteményben nemcsak a fotózás műszaki vetületei révén érhető tetten, hanem a motorizáció, az autós életvitel témájában is. Szatmári Gergely felvételén kisvárosi amerikai benzinkútnál parkoló élénkvörös *oldtimer*t látunk. A Thunderbird (Viharmadár) márka egyik utolsó mohikánját az eső utáni, párás alkonyatban utcai lámpa világítja meg. A járművet a kecsesen hosszított formája, igényes fényezése a formatervezett tárgyon túl szinte átmeneti köztéri szoborrá avanzsálja a kihalt utcán. Az autós kultúra hőskorának megidézésén túl a befogadót az amerikai életérzésbe is bevonja a költői felvétel, amely a Faur Zsófi Galériától került a kollekcióba.

A műhöz izgalmas ellenpontot kínál a gyűjtő egyik viszonylag új szerzeménye, a német Thomas Ruff 2016-os fotónyomata. Ruff hosszú ideje eltesz motívumtárába amerikai újságokból kivágott felvételeket. Az eredeti nyomdatermékeket beszkenneli, a felvételeket montázzsá állítja össze, gyakran meghagyva a foltokat, a használat egyéb nyomait is az újságpapíron; majd *Adobe Photoshop* segítségével és a dadaizmus logikájának újraélesztésével összeállítja a saját kompozícióját. Jelen esetben a két autó beállítása is nyilvánvalóvá teszi, hogy egykori reklámfotók újraértelmezéséről van szó, amit még jobban hangsúlyoz, hogy az akkori sajtótermék egy megnyerő női modellt is bevetett az éhes cápa vicsorítására hasonlító hűtőrácsú autó hatásának emelésére. Ma aligha lenne „politikailag korrekt" egy ilyen férfi-nő dinamikájú reklám, amelynek fotós újrafeldolgozása így annál érdekesebb szociológiai lenyomat is.

Ruff kompozícióját az egyik vezető nemzetközi galériás, a New Yorktól Hong Kongig több helyszínen működő német David Zwirner állította ki Londonban 2016 telén, és ennek nyomán vásárolta meg az Art Basel vásáron Pálfi György. Az elmúlt években már rendszeresen vesz külföldi műveket. Ez a nemzetközi nyitás a természetes érdeklődésen túl arra vezethető vissza, hogy a 2008 őszén kirobbant gazdasági válság szembesítette őt – amint számos más gyűjtőt is – a magyarországi kortárs művészeti piac belterjességével. Szűk a másodlagos piac, a hazai galériák ritkán biztosítják az elsődleges piacon értékesített művek utánkövetését: ha egy tulajdonos szeretne megválni bizonyos műveitől, nem tudja azokat újra értékesíteni. Nagy a fluktuáció a művészek és a galériák között, egy-egy kialakuló művész-galériás együttműködés tartós jövőjében nehezen bízhat meg a gyűjtő.

Gitte Villessen: ***A Script for a Silent Movie / Forgatókönyv egy némafilmhez* ed. 2/3,** fotó, 36x54 cm, 2007, Fotó © Kisterem Galéria

Agnes Denes: ***Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill,*** *Downtown Manhattan - Aerial View*, 1982, C-print, 40.64x50.8 cm, Ed. 2/6, Fotó © acb Galéria

Pálfi György, munkája és érdeklődése alapján egyaránt sokat utazik és a 2010-es évektől kezdve művészeti vételeit is egyre inkább külföldi galériáknál, gyakran nagy vásárokon bonyolítja le.

A technikai fókusznál maradva, a párizsi SAGE Galériától vette meg a másik globális hírnevű német fotósnak, Wolfgang Tillmans-nak az éjszakai égboltról készített felvételét (2012). Szó sincs merő asztronómiai fényképezésről. Tillmans olyan gyorsra állítja kamerája érzékelőjét, hogy az csillagok százait képes megörökíteni, egyúttal éppen ennek a technikai beállításnak köszönhetően számos pixel is égitestszerű jelnek tűnik. A valós csillagok és a felvétel műszaki paramétereiből adódó előhívási jelek keverednek, a befogadó a fizikai tér leképezése és a művészi-technikai illúziókeltés köztes mezejében találja magát.

Vélt valóság és művészi kép metszetében mozog az 1974-ben Finnországban született Miklós Gaál fotós világa is. A helsinki művészeti egyetemen diplomát szerzett, nemzetközileg ismert alkotó *Version of History* című sorozatának egy darabját Pálfi György a Viltin Galériától vásárolta meg, miután régóta követi Gaál és általában is az úgynevezett Helsinki Iskola munkásságát. Vajon tényleges utcai felvonulást vagy makettet, ólomkatonákat látunk a képen? Gaál 1999 óta dolgozik olyan kamerákkal, amelyek a mélység-élesség manipulálásával olyan kérdéseket tudnak a befogadók számára felvetni, hogy a fotó a történelmet örökíti-e meg vagy utólag konstruáljuk a történeti tudatunkat az események vizuális emlékanyagának szerkesztése, művi-művészi előállítása révén? Technikai és történelmi érdeklődés ilyen kombinációjához hasonló a gyűjteményben Nicolas (Mikolaj) Grospierre könyvtár-kutatási projektjének egy felvétele is, amelyet a gyűjtő a lengyel Raster Galériától vett meg a bécsi kortárs művészeti vásáron. A lengyel-francia művész 1975-ben Svájcban született, egyetemi végzettségeit Londonban és Párizsban szerezte, neves társadalomtudományi intézményekben. 2008-ban a Velencei Építészeti Bien-

Agnes Denes: ***Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill,*** *Downtown Manhattan - The Harvest*, 1982, C-print, 40.64x50.8 cm, Ed. 2/6, Fotó © acb Galéria

nálén a legjobb nemzeti kiállításért Arany Oroszlán-díjat kapott. A fényképezés olyan művészeti eszköz számára, mint tudósnak a toll (vagy manapság a klaviatúra): kutatási témák foglalkoztatják, és ezek eredményét ő éppen nem írásban, hanem képekben teszi nyilvánossá, de nem önmagában a fényképek látványvilága motiválja. *The Library* című projektjében Jorge Luis Borges ismert írása nyomán annak eredt a nyomába, milyen tudástár a könyvtár. Fő kérdése, hogy egyetlen könyv, egy könyvespolc, egy egész folyosónyi polc, majd végül egy komplett könyvtár milyen struktúrát képez. Itt jelenik meg mégis a látvány, a fotózás technikai apparátusa, hiszen a könyvek sokaságából létrejövő bábeli tudástemplom, a könyvtár hatalmát a fénykép láttatja.

Pálfi György már gyűjtésének az elején választotta nemcsak Grospierre alkotását, hanem más, szintén a fotós képi nyelvet használó és kutatás-alapú műalkotásokat is. Egy fiatal dán művész munkásságát budapesti kiállításokon ismerte meg. Az új évezred elején Gitte Villesen visszanyúlt a kilencvenes évek házivideóinak spontán, nem-professzionális jellegéhez, illetve a történeti némafilmek azon tulajdonságához, hogy a beszéd hiánya miatt nagy szerepet juttattak a metakommunikációs gesztusoknak. Mivel hosszabb budapesti tartózkodása során Villesen is szembesült az akkoriban még erős nyelvi korlátokkal, az emberi kapcsolatokban ő is sokat hagyatkozott non-verbális elemekre, és ezt kívánta kiemelni munkáiban is. A *Forgatókönyv egy némafilmhez* című fotóinstallációja a Műcsarnok megbízására készült az *Álmok égő tájain. Kortárs észak-európai művészet* című kiállításra (2007). A művész Kodolányi Sebestyén filmrendezővel és fotóssal együttműködésben dolgozott. A FÉSZEK Művészklub történetét feldolgozó műben az azóta elhunyt Molnár Éva művészettörténészt látjuk, aki a Kádár-korszakban a független gondolkodás kis szigeteként működtette a kiállítóteret és főleg annak könyvtárát, ahová nemzetközi folyóiratokat járatott, s így az a művészek titkos Mekkájaként funkcionált. A fotókból

Miklós Gaál: ***Version of History***, 2008, c-print, 129x108 cm keretben, speciális művészpéldány, egyedi fotó © Viltin Galéria

készült installáció a kelet-európai társadalomtörténet részeként vizuális napló a klub helyiségeinek patinás belsőépítészetéről, szűrt megvilágításáról, előkelő és egyben fojtott atmoszférájáról, az érintettek érzelmi kötődéséről, aminek szilánkjai *oral history* gyanánt törnek elő a műben.

A kutató, társadalmi ügyekben aktív művész fotóhasználatának további típusára példa a magyar-amerikai Dénes Ágnes manhattani projektjéről készült két felvétel. Az aktivista művész 1982-ben, az azóta tragikus körülmények között megsemmisült Világkereskedelmi Központ ikertornyai építése nyomán parlagon hagyott ingatlanon telepített egy hivatalos köztéri művészeti projekt keretében búzát, majd annak termését is részben maga aratta le. Megszervezte a teljes, igen komplex folyamatot, ide értve a búzatábla ipari öntözését és más ellátását. A nagy visszhangot kiváltó ügy felhívta a figyelmet a természeti környezet és az iparosodott városi lét feszültségére, világszegénység és egy tehetős elit kontrasztjára, amint a művészek felelősségére is. Vajon a projektet csupán megörökítette a fotóanyag, amelyből a képpárt az acb Galériától vette meg Pálfi? Ha a felvételeket megnézzük, messze a dokumentáción túlnyúló kompozíciókat látunk. A Manhattan délnyugati csücskében fekvő hatalmas telek sivár, holdbéli táj – közepén a frissen megművelt gabonatáblával. A dömperek által a lepusztult építési környezetbe vájt nyomok mintha a mi lelkünket, testünket is karcolnák. A hideg, szürke ipari sivatag közepén melegbarna szigetként hívogat a búzatéglalap. A légifelvétel az ingatlanberuházás negatív hatását drámaian helyezi szembe a művész természetet újraalkotó gesztusával. A másik fotó éppen ellentétesen, talajközeli

perspektívából, a nemrég elkészült toronyházakat, illetve ezek ellenpontjaként a piros foltként szorgosan arató kombájnt állítja fókuszba. A fotók így a komponálás szimbolikus eszközeivel nem(csak) dokumentálják, hanem értelmezik, sokjelentésű műtárggyá transzformálják a projektet.

A gyűjteményből említett alkotók fotóhasználatát tágan véve a művészeti kutatás (*artistic research*) kategóriához lehet sorolni. A művész társadalmi elkötelezettséggel igyekszik egy-egy témát minél mélyebben feltárni, s ezt a közvéleménnyel nem politikusi beszédek, újságírói cikkek vagy civil szervezetek tüntetései formájában, hanem fotóprojektek segítségével osztja meg. Ilyen Pálfi György legfrissebb szerzeménye, az 1944-ben született Massimo Vitali műve is, amely a bécsi Hilger Galériától került a kollekcióba. A londoni egyetemet végzett, mai életét Olaszország és Németország között megosztó, nemzetközi rangú fotós húsz éve a szabadidő tömeges emberi eltöltése és a természet konfliktusát – kiemelten a túlzsúfolt tengerpartok világát – fotózza, egy antropológus vizuális naplójaként.

Mi ezekben a művészeti-kutatási projektekben a gyűjtők szerepe? A kiállás. Morális és anyagi értelemben egyaránt. Pálfi György is azért választ ilyen fotókat, mert úgy érzi, ezek az ő véleményét is megtestesítik. Ezzel a visszajelzéssel további bátorítást ad a művésznek (és a galériásnak) valamint példát mutat más gyűjtőknek, a szélesebb közönségnek is.

[1] Csörgő Attila: *Narancs-tér. Fotóobjekt.* Műleírás (részlet)

Massimo Vitali: ***Mondello Paddle Boats #2783***, 2007,
C-print, Dibond on Aluminium, 92x112 cm | 36 1/4x44 in, Ed. 35. Fotó © Galerie Hilger.

ANNE KOTZAN

ANALÓGIÁK
BERND ÉS HILLA BECHER, PETER WELLER, AUGUST SANDER

IPARI TÁJAK, ÉPÍTMÉNYEK, ARCKÉPEK

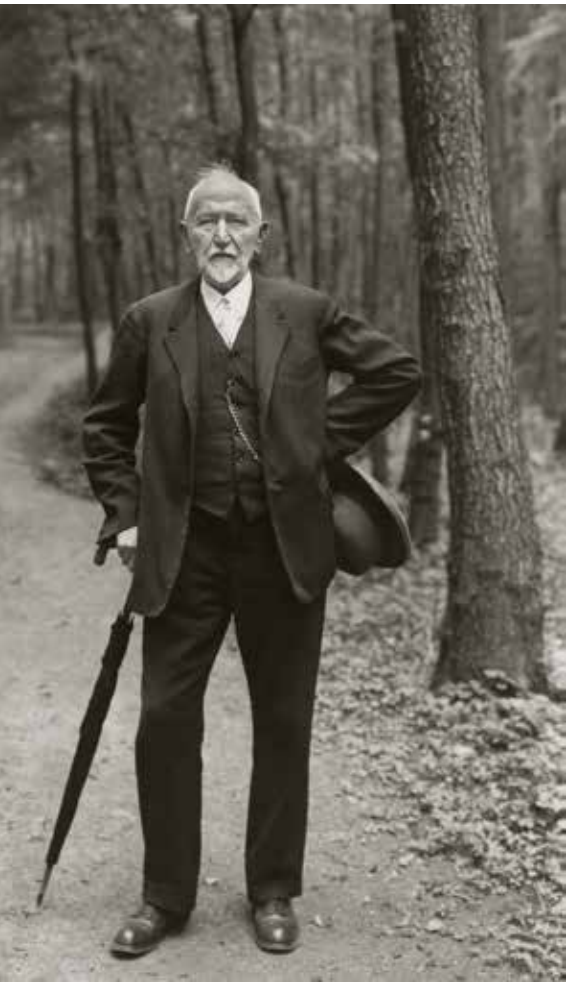
August Sander: ***Daughter of a Mine Foreman***, ca. 1906
© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archive, Cologne; VG Bild-Kunst, Bonn, 2020

August Sander: ***Mine Director***, 1930 © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archive, Cologne; VG Bild-Kunst, Bonn, 2020

> „Amiként a középkori katedrálisok annak a korszaknak a világnézetéből keletkeztek, vagy ahogy a 18. századi kastélyok megtestesítették a feudalizmust, ezek a képződmények felfoghatók saját koruk kiforgatott másaként, társadalmunk önreprezentációjaként."
>
> Bernd & Hilla Becher, 1971

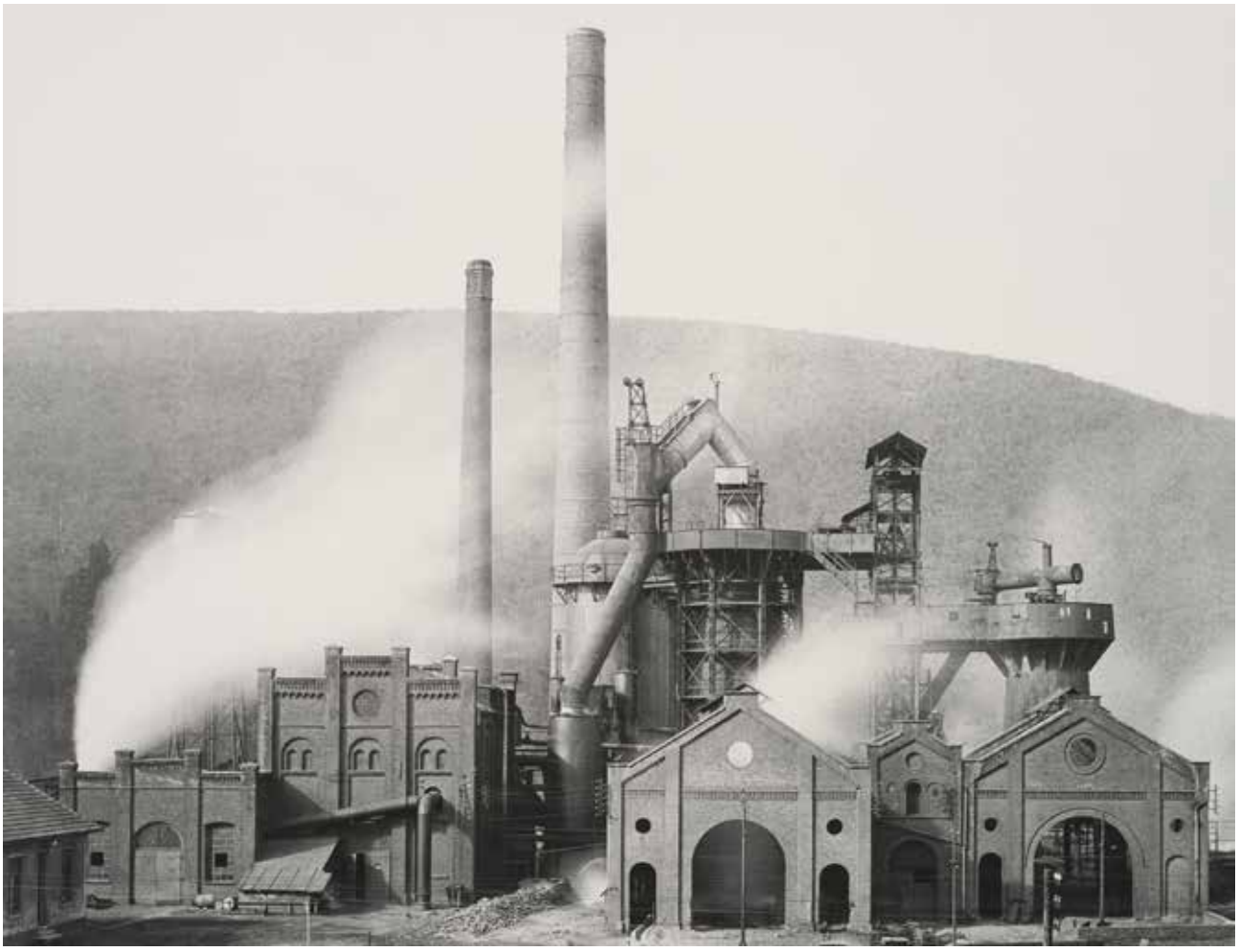
A kölni Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln (a kölni Sparkasse kulturális alapítványának fotográfiai gyűjteménye) aktuális *Analógiák* című kiállításának a hátterét a Siegerland vidéke, valamint Siegen városa adja, amely fokozatosan olvad bele a vele határos, szélesen terpeszkedő Westerwald középhegységébe. Ebben a régióban a kelták óta jellemző volt a bányászat, lényegesen korábban tehát, mint a jól ismert Ruhr-vidéken. Itt keresendők Bernd Becher, Peter Weller és August Sander gyökerei. Élettörténetükben számos párhuzamot figyelhetünk meg. Mindhárman autodidakta fényképészek, képeikre pedig nagy hatással van a környező tájék. Weller és Sander még dolgozott bányában ércválogatóként, és mindhárman a Rajna-vidéken, Düsseldorfban, illetve Kölnben dolgoztak életük utolsó szakaszában. Személyesen nem ismerték egymást, a két idősebb fotográfus mégis nagy hatással volt a fiatal Bernd és Hilla Becher munkájára, akiket ma világszerte a Düsseldorfi Iskola alapítóiként ismernek.

August Sander: ***Small-town Family***, 1911 © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archive, Cologne; VG Bild-Kunst, Bonn, 2020



A különböző művészegyéniségek munkáinak térbeli szembeállítása a kiállításon felszínre hoz tartalmi és módszertani megfeleltethetőségeket, amelyek a Becher házaspár életművének az alapját jelentik, és egyúttal betekintést engednek az SK Stiftung gyűjtői tevékenységébe is. A háromszög ismeretlen tényezője kétség kívül Peter Weller.

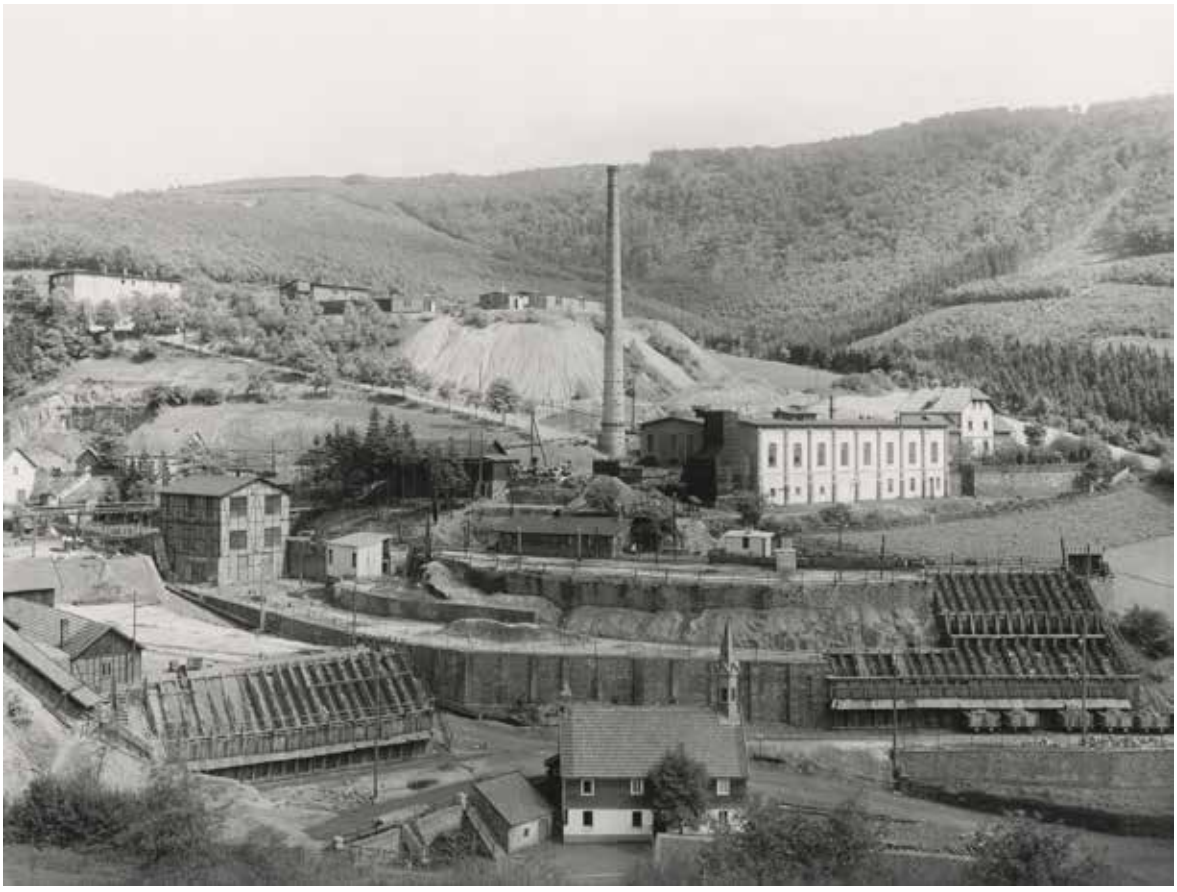
Weller 1868-ban született a Westerwald egy kis településén, Hommelsbergben, és 1940-ben Düsseldorfban halt meg. Mindössze tizenöt éven keresztül foglalkozott fényképezéssel, és nyilvánvaló tehetsége ellenére is csak mellékfoglalkozásként. Tizennégy évesen ércet válogatott, később a Bindeweide bányában szakképzett vájárként dolgozott. Itt lett később kereskedelmi alkalmazott 1891-ben, majd 1896-ban előléptették a Krupp-féle Bányaigazgatóságra. Nem ismert, hogy miként kezdett el fényképezni, feltehetőleg a századfordulón sajátította el a fényképezés mesterfogásait. Habár 1888-tól már hozzáférhető volt az első kereskedelmi forgalomban kapható tekercsfilm, mégis a nagy formátumú kamera mellett döntött, amelyhez 12,5x16 cm-es üvegnegatívokat használt. Ekkor kezdte szisztematikusan, lényegre törően és pontosan rögzíteni az őt körülvevő világot. Lefényképezte az aknákat és a kohóműveket a jellegzetes tornyokkal, a hozzájuk kapcsolódó kiszolgáló épületekkel, vasúti vágányokkal, amelyek gyakran belesimultak az egészet körülölelő tájba és egybefonódtak a közelben elterülő bányászházakkal. Ez a korszak számított a siegerlandi vaskohászat fénykorának, amely messzire visszanyúló hagyományával meghatározta a régió identitását és az emberek önbecsülését. Wellernek a bányászatot dokumentá-



Peter Weller: ***Marienhütte Ironworks near Eiserfeld/Sieg***, 1909–1914. Courtesy Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne in cooperation with the Siegerländer Heimat- und Geschichtsverein e.V.

ló képanyaga, ellentétben Becherékével, nem korlátozódik az ipari létesítményekre. Kamerájával felkereste a bányászokat, néha még a földfelszín alá, a tárnákba is követte őket. Lefényképezte például a bányászokat a Bindeweide bánya előtt, ahol maga is ércválogatóként kezdett dolgozni, akik a műszak kezdete előtt csákányokkal, karbidlámpával és egyszerű kalapban várakoznak a tárna bejárata előtt. Amilyen közvetlennek hat a felvétel, annyira jelentős egyeztetésre volt szükség az érintettekkel a nagy formátumú kamera használata miatt. Különösen a tárnákban, rossz fényviszonyok mellett készült felvételek mutatják, milyen fontos volt számára egy-egy jellegzetes testtartás. Mivel jól ismerte a munkafolyamatokat, ezért nagyon élethűen tudta rendezni az egyes helyzeteket. Képei ma híven tanúsítják a kemény és bizonytalan munkaviszonyokat. Igaz, annak idején is komoly elismerést szereztek. Egy Altenkirchenben rendezett kiállításon 50 felvételét mutathatta be, és három évvel később részt vehetett az Essener-Sauerland kiállításon. Egy 1915-re tervezett másik kiállítás viszont meghiúsult a háborús események miatt. Utolsó felvételei ebből az időszakból származnak, amelyeken katonák láthatók pályaudvarokon vagy járványkórházakban.

1919-ben a háború után 800 üvegnegatívot ajándékozott a helyi történeti és hagyományőrző egyesületnek (Siegerländer Heimat- und Geschichtsverein),[2] majd Lüdenscheidbe költözött, ahol 1923-ig a helyi mozgóképszínházat (Lüdenscheider Kinematographisches Zentral-Theater) vezette. 1933-ban Düsseldorfba települt, ahol átvette egy mozi üzemeltetését, majd 1937-ben megalapította saját vállalkozását, a Central-Theater Weller & Co-t. Így nem vált meg teljesen a fényképezéstől, inkább csak a mozgókép felé fordult.



Peter Weller: ***Sizilia and Sachtleben Mine near Meggen/Lenne***, 1903–1914 Courtesy Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne in cooperation with the Siegerländer Heimat- und Geschichtsverein e.V.

Peter Weller: ***Wilhelmine Mine near Freusberg/Sieg*** (detail), 1903–1914 Courtesy Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne in cooperation with the Siegerländer Heimat- und Geschichtsverein e.V.

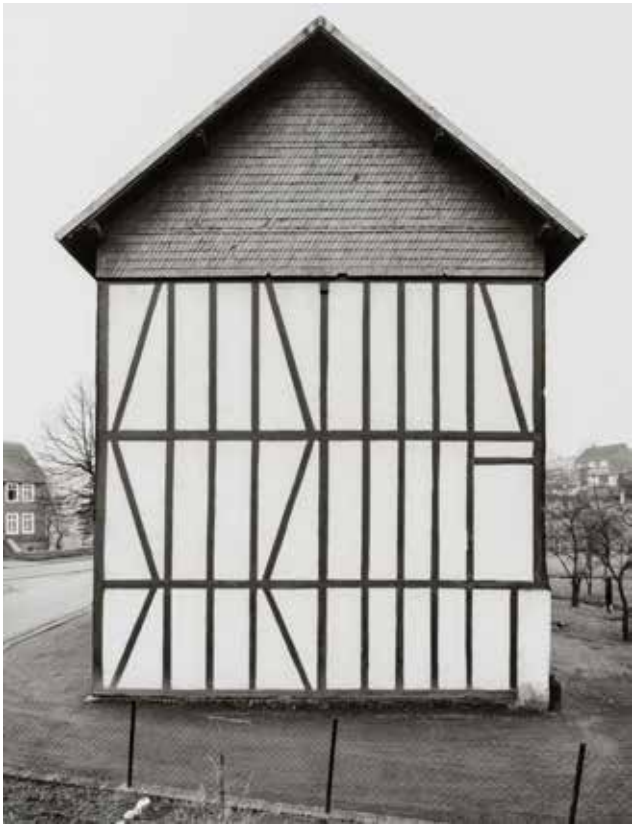
Bernd Becher, aki 1931-ben Siegenben született és 2007-ben Rostockban halt meg, talán érzett némi rokonságot Wellerrel, amikor a hagyományőrző és történeti múzeumban felfedezte a felvételeit. A Siegerland, amelynek vidékét meghatározta a bányák látványa, az ő otthona is volt. Neki viszont már azzal kellett szembesülnie, ahogy egymás után bezárják őket, és már küszöbön állt ennek a kétezer éves kultúrtörténeti korszaknak az elkerülhetetlen lezárulása. „A gyerekkor emlékezete az iparvidék kellős közepén […] jelentős hatással volt rá. Ennek akart alakot adni művészi eszközökkel."[3] Becher az 1950-es évek végén először még csak lerajzolta az aknatornyokat, hogy megörökítse és így megmentse őket a végleges megsemmisüléstől. 1957 óta tipográfiát tanul a düsseldorfi művészeti akadémián, ahol egy évvel később megismerkedett Hilla Becherrel, a fotográfussal, aki 1934-ben született Potsdamban, és 2015-ben halt meg Düsseldorfban. Ezt követően közösen kezdtek el dolgozni Becher szülőhelyén, a Siegerlandban, de ekkor már fényképezőgépet használtak. Első témájuk mégsem a bánya volt, hanem a környékre jellemző favázas házak, amelyeket szemből és középpontosan rögzítettek. A sorozat egyes felvételeihez mindig ugyanazt a nézőpontot választották, amely a jellegzetes szerkezetet az oromzat felől mutatja, esetleg oldalirányból vagy a sarok felől, ezáltal téve összehasonlíthatóvá az építményeket. A módszeres eljárásmódban egyértelműen felfedezhető August Sander életművének hatása Becherékre. Sander, aki sajátos dokumentarista megközelítésével és kimondott tisztelettel közelített a 20. századi emberekhez, miközben saját környezetükben fényképezte őket, hogy azután hét tematikus mappába rendszerezve katalogizálja a felvételeket: *A földműves*, *A kézműves*, *A nő*, *A foglalkozási rendek*, *A művészek*, *A nagyváros*, *Az utolsó emberek*. Számára az volt a lényeges, hogy lehetőleg tipikus és tényközlő arcképeket készítsen egy-egy társadalmi csoport képviselőiről. „Sander első megjelent műve, az *Antlitz der Zeit* [A kor arca] (1929), már régebb óta kötelező olvasmánynak számított Becheréknél."[4] Becherék az ipari építményekre alkalmazták Sander felismerését, mely szerint a tárgyilagos és pontos portrét motívumai vizuális tipizálásának alapvetéseként használja.

August Sander, aki 1964-ben Kölnben halt meg, szintén a Sigerland szülötte volt. 1876-ben jött világra Herdorfban, gyalog mindössze tíz perc távolságra a legközelebbi bányától. A régióban jellemző módon első munkatapasztalatát ércválogatóként szerezte. Daniel Jung, a nagybátyja és egyben a bánya igazgatója, ajándékozta neki 1892-ben az első fényképező felszerelést, nem sejtve, hogy ez határozza majd meg az akkor 16 éves fiatalember szakmai jövőjét. Az ifjú Sander autodidakta módon sajátította el a fényképezés technikáját, és nem sokkal később már felvételeket készített a természetben, otthon vagy épp a munkahelyén. Talán érezte, mennyire meghatározza az ember egyéniségét a szakmája és a társadalmi környezete, és mennyire hamisan hatott az akkoriban szokásos műtermi portréfelvétel. A jelenlegi kiállításon bemutatott képek mind Herdorf környéken készült felvételek, és jórészt ismeretlenek a közönség előtt. Viszont megmagyarázzák a kezdetben még a piktorializmushoz ragaszkodó Sander útját, aki akkor már saját stúdióval rendelkezett Linzben, egészen a tárgyilagos dokumentatív képfelfogásáig. Az anya még romantikusan jelenik meg a rokka mellett (1910), miközben nagybátyja, Daniel Jung, az erdőben (1930) már tárgyilagos józansággal, és immár halhatatlanná válva bányaigazgatóként megörökítve unokaöccse mappájában látható. Sander képeinek kettős funkciója lehet, amennyiben tipikus, ugyanakkor személyes arcképként is olvashatók.

August Sander és Peter Weller elméletileg találkozhatott is volna egymással, mert miközben az egyik családját látogatta meg 1906 és 1910 között, a másik a bányákat dokumentálta Herdorfban. A találkozásra sosem került sor, a kiállítás mégis összekapcsolja a két elszánt, ám mégis előre tekintő fényképészt, akik mindketten nagy hatást tettek a Becher házaspárra. Weller mindenesetre ismeretlen maradt volna a régió határain túl, ha Bernd és Hilla Becher nem ébredt volna rá, milyen jelentőségűek és minőségűek dokumentum értékű fényképei. Kimagasló a Marien-kohóról készült felvétel, amely Becherék ösztönzésére egyike lett annak a nyolc képnek, amelyeket 1977-ben bemutattak a documenta 6-on, és ezzel Peter Weller hírnevét a halála után nemzetközileg is megalapozták.

Becheréket minden bizonnyal magával ragadta Weller ipari tájakat ábrázoló felvételeinek esztétikája, ami összhangban volt saját elképzeléseikkel. „Épp a tájképeknél csak olyan motívumokat fényképeztünk, amelyek jó képet is eredményeztek. Egyáltalán nem csak a dokumentálás szellemében jártunk el […]. A tájképek inkább tiszta kompozíciók, mint bármi más. Az egyes tárgyaknál vannak meghatározott kritériumok, amelyek megengedik, hogy helyesen adjuk vissza a formát."[5] Az egyes nehézipari létesítmények, mint az aknatornyok, a gáztartályok, silók mellett kereken 200 ipari létesítmény fényképei tartoznak az életműbe. „1961-ben kezdte a házaspár a herdorfi San Fernando tárnánál egy ipari építmény fotografikus leírását."[6]

Bernd & Hilla Becher: ***Framework House, Siegen Industrial Region, Wilnsdorf***, 1970 © Estate Bernd & Hilla Becher, represented by Max Becher, courtesy Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – Bernd und Hilla Becher Archiv, Cologne, 2020



Bernd & Hilla Becher: ***Framework House, Siegen Industrial Region, Salchendorf***, 1961 © Estate Bernd & Hilla Becher, represented by Max Becher, courtesy Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – Bernd und Hilla Becher Archiv, Cologne, 2020

A siegerlandi kezdetekből a Becher házaspár számára olyan hosszú távú munka bontakozott ki, amely tartós hatást gyakorolt a 20. századi művészetre és a fényképezésre is. Erről egykor minden bizonnyal álmodni sem mertek volna. „Ebbe a munkába a képek felett érzett puszta öröm miatt kezdtünk bele […], fel akartuk fedezni ezeket a formákat és össze akartuk gyűjteni őket a fényképezés segítségével. Minél inkább haladtunk előre, annál világosabbá vált, hogy meg kell értenünk ezeknek az általunk dokumentált technikai berendezéseknek a működését, hogy a gyűjteményünket funkcióik, valamint keletkezési idejük és szerkezeti elveik szerint rendszerezhessük."[7]

Fordította Pfisztner Gábor.

[1] Bernd & Hilla Becher: *Zeche Hannover*, Text: Gabriele Conrath-Scholl, Schirmer/Mosel, 2010, 5.
[2] Peter Weller fotográfiai hagyatéka jelenleg tartós letétben a Photographische Sammlung/SK Stiftung Kulturnál található Kölnben.
[3] Bernd & Hilla Becher: *Bergwerke und Hütten*, Text: Heinz Liesbrock, Schirmer/Mosel, 2010, 6.
[4] A Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur vezetőjének, Gabriele Conrath-Schollnak a megjegyzése az *Analogien* [*Analógiák*] című kiállítás bemutatóján a sajtó képviselői részére, 2020. 09. 28-án.
[5] Bernd & Hilla Becher: *Bergwerke und Hütten*, Text: Heinz Liesbrock, Schirmer/Mosel, 2010, 8.
[6] Bernd & Hilla Becher: „Zeche Concordia, herausgegeben von der Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 279", *Verbindung mit der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur*, Berlin/Köln, 2006, 12.
[7] *Uo.* 13.

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

Piti Marcell variációi a tájképre

Piti Marcell sorozatokban gondolkozik, amelyek készítése és alakítása időnként évekig tartó munkafolyamat. Képcsoportjainak fő elemei fényképek, pontosabban: valamikor valaki által valamilyen kamerával készült felvételek, de a kiállítási falon egymásra helyezett rétegekkel, a fotókönyv formátummal vagy akár a térbe helyezett tárgyakkal a fénykép két dimenzióval lehatárolt határait is szereti feszegetni. Munkáiban érezhető a fényképészet klasszikus tudása, a kísérletezésre és a fotóra mint médiumra való reflektálás iránti vonzódás. Egymást követően készít olyan közömbös hangulatot idéző sorozatokat, amelyek elrejtik saját személyes érzelmeit, vagy bemutatják a jelenkori magyar társadalomban megfigyelhető jelenségeket, viszont valamennyi alkotásában közös elem az ember és a táj, az ember és a környezetének kapcsolata. Piti Marcell fiatal alkotó (1990-es születésű), a Kaposvári Egyetem Fotográfia Szakán végezte az alapképzést, majd a MOMÉ-n, 2017-ben kapott mesterszakos diplomát. A továbbiakban az elmúlt öt évben készült öt sorozatot, a *Public Image* (2015), a *Belső tájak*, (2017), a *Fences* (2019), az *Apaföld* (2020), valamint a Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj keretében a Capa Centerben bemutatandó, azonban a koronavírus miatt félbeszakadt *Maga ura* című fotósorozatát szeretném ismertetni.

Piti Marcell: ***Apaföld install 1***, 2020, 4x1,2 m, tapéta © MyMuseum Gallery

A *Belső tájak* című diplomamunkájának középpontjába az identitást formáló helyhez és tájhoz való kötődést, valamint az emlékezés mechanizmusait helyezte. A színes és fekete-fehér, a keretezett-keretezetlen, a nagy- és kismméretű fényképek egymás mellé és egymásra helyezése egy „asszociációs háló" révén „naplószerű emlékművet" alkotott.[1] A címben kifejezett szembeállítás jelzi, hogy az alkotó számára a táj nem egy tőlünk független, objektíven leképezhető látvány, hanem egy emlékekkel és élményekkel szorosan összekötött érzés, melybe, hogy visszaadhassa, az alkotónak bele kell nyúlni a tájba, el kell rendezni az elemeket, be kell állítani a fényeket. Ennek a képcsoportnak a stílusa évekkel később majd visszaköszön a *Maga ura* sorozatában.

Saját közvetlen környezetétől elvonatkoztatva 2011-ben, még főiskolás diák korában, Piti Marcell egy virtuális utazásba kezdett. Arra kereste a választ, hogy vajon lehet-e készíteni Budapesten New York-i hangulatú városképet? Ha kizárólag a vizuális érzékelésünkre hagyatkozunk, és nem érezzük egy hely hőmérsékletét, páratartalmát, nem szagolhatjuk az ottani illatokat és nem halljuk az ott körülvevő hangokat, akkor meg tudjuk-e határozni, hogy mely földrészen, milyen kulturális környezetben járunk? Ezt a felvetést folytatva látott hozzá 2015-ben a *Public Image* sorozatához, ami egy folyamatos, lezáratlan projekt, egyfajta utazás a *Google Utcaképpel* (*Google Street View*). Olyan városokat mutat be nekünk, ahol ő maga még nem járt és ehhez olyan fényképeket használ, amelyek egyfajta köztulajdont képeznek (valójában a Google 2007-ben beindított szolgáltatásának szabadon letölthető tulajdonát). Alkotása során a mások által főleg feltérképezés funkcióval készített fényképeket teszi magáévá, illetve ismerőssé az idegen városokat. Sorozatának alapelemei a *Google Utcaképpel* megnézhető felvételek, ahol a személyiségi jogok védelme miatt a pontosan beazonosítható elemeket (emberek arcát, kocsirendszámokat) az adatbázis algoritmusa automatikusan elhomályosítja. A posztprodukciós manipulációt az alkotó megtoldja azzal, hogy az eredetileg színes felvételeket fekete-fehérré redukálja, majd átfordítja negatívvá, vagyis az eredetileg nyílt hozzáférésű információszolgáltatás céljával készült fényképekből az átalakítás folytán további adatok vesznek el, és csupán a feliratok, az építészeti és utcai elemek maradnak meg tájékozódási referenciákként.

Ha csak nincs bennünk egy automatikus negatív-pozitív megfordítási látás, akkor azt hihetnénk, hogy éjszakai képeket nézünk, este hazatérő, közömbösen vonuló dolgozókkal vagy hajnalban iskolába induló egyenruhás diáklányokkal, éjszakára parkolóban várakozó iskolabuszokkal, kihalt utcákkal és játszóterekkel, az éj csendjében elősettenkedő kóbor kutyákkal. A *Google Utcaképben* bizonyára hosszas órákon át ólálkodó művész időnként kifejezetten lírai kompozíciókra bukkan a panorámakamerával szerencsésen elkapott pillanatok között. A New York-i vízparton elmélkedő *rückenfigur*, vagy egy parkban a fatörzsek, a faágak és árnyékaik fehér hálózatában kottából harmonikázó alak a mostanában neoromantikusnak nevezett fényképészet kategóriájába is beleillene. Máskor humorral találkozunk: egy esküvői ruhaszalonba belépő görnyedt hátú idős úr, vagy a kisgyerekével pózoló, a New York-i Szabadság-szobor mozdulatát utánzó anyuka és az őt fényképező, a kép bal csücskében belógó szelfibotos mobil mind arra készteti a befogadót, hogy a képek nézése során egy gyors történetet találjon ki. A humor a személyiségi jogok védelmében alkalmazott számítógépes eljárás megzavarásában is tetten érhető, a kép a képben műfaj esetében nem minden arc felel meg az algoritmusnak: míg a moszkvai utcai arcképrajzolók kirakott példáin a felismerhetetlenségig homályosak a feltehetően hollywoodi sztárokról készült gyorsportrék, a főút mellé kihelyezett óriásplakáton megjelenő arcoknak csak egy része felismerhetetlen.

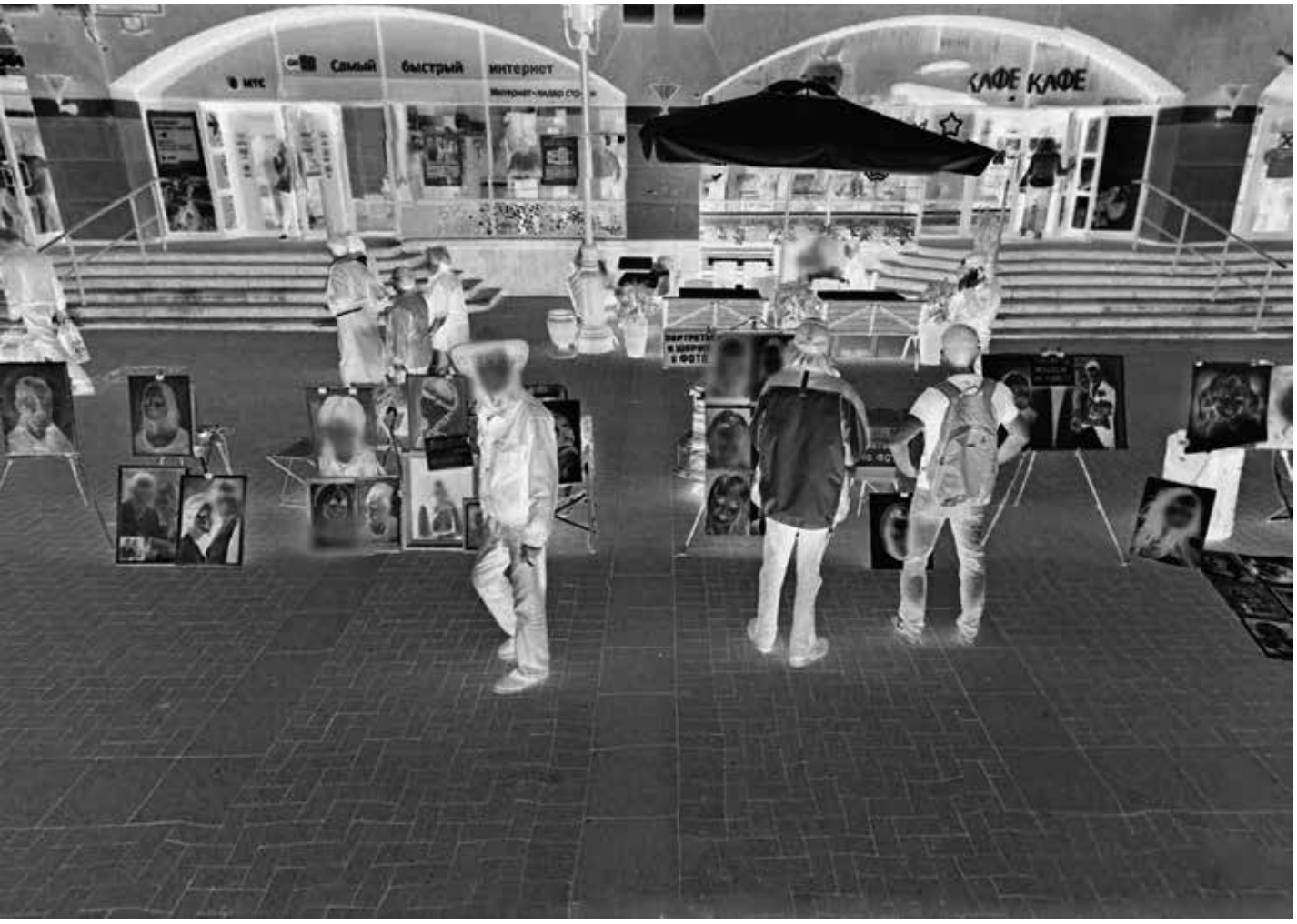
Piti Marcell: ***Untitled No_17*** (a *Belső tájak* című diplomamunkából), 2017, 60x90 cm, giclée print fenyő keretben

Piti Marcell: ***Fences***, Berlin izraeli nagykövetség, 2019

A *Google Utcakép* célja a feltérképezés, a teljes lefedés, egyfajta enciklopédikus adatbázis létrehozása. Azzal, hogy a külön-külön felvett és a térképhez rendelt fényképeket Piti Marcell kiemeli az adatbázisból, tulajdonképpen a fotó mint médium definícióját ragadja ki a kontextusból. Emellett a fénykép, különösen az immerzív képalkotások történetét viszi tovább azzal, hogy sorozatából álútikönyveket készít. A 19. századi karosszékes utazók a térélményt magában hordozó sztereóképek révén érezték át az Alpok fenségességét vagy a távoli városok egzotikusságát. A *Google Utcakép*ben hasonló térélményben van részünk, amikor a panorámaképeket mozgatva 360 fokban körbenézhetünk az utcák kijelölt pontjain. Öt könyvből álló szettjének (*Tokió*, *New York*, *Mexikóváros*, *Moszkva*, *Párizs*) borítóira az alkotó egy-egy logószerű, saját maga által tervezett motívumot helyezett, amelyet az adott város utcaképeiből ragadott ki és alakított dizájnos elemmé (például a *Mexikóváros* borítón az íves átjáró falára graffitizett kőkapu ábrája). Az öt logó azokat a világvárosokkal azonosított városérzéseket tömöríti magába, melyek az utcák virtuális bejárása során alakultak ki. Ez adja a *Public Image* személyességét, hiába a címben olvasható nyilvános jelző, hiába tudjuk, hogy csak köztereket látunk, a válogatás és az átalakítás révén egy magyar alkotó budapesti karosszékében világvárosokról alkotott képeit látjuk viszont. 2018-ban az öt album tartalmát egyetlen könyvvé összesítette és a városok beazonosítása nélkül az alkotó tulajdonképpen visszatért a projekt eredeti indító kérdéséhez, vagyis, hogy egy utcarészlet mennyire képes érzékeltetni egy adott város hangulatát.

Piti Marcell: ***Public Image Moszkva No 42***, 2015 © MyMuseum Gallery

Piti Marcell: ***Public Image New York No 49***, 2015 © MyMuseum Gallery



Piti Marcell: ***Public Image Moszkva No 13***, 2015 © MyMuseum Gallery

Piti Marcell: ***Public Image Tokió No 69***, 2015 © MyMuseum Gallery

Piti Marcell: ***Public Image Tokió No 37***, 2016 © MyMuseum Gallery

Piti Marcell: ***Public Image Tokió No 61***, 2018 © MyMuseum Gallery

Piti Marcell: ***Apaföld install 2***, 2020, 70x100 cm, giclée print fa dobozkereten © MyMuseum Gallery

Szorosan kapcsolódik a *Public Image* sorozathoz a *Fences*, amely *2019-ben* a Rencontres d'Arles nemzetközi fotófesztiválon Virágvölgyi István rendezésében a *Walls of Power* csoportos kiállításon[2] is látható volt és szintén a *Google Utcakép* fényképeit használja alapanyagul. Ezeken a felvételeken a Google által alkalmazott algoritmus, amely alapvetően az arcok és rendszámok elhomályosítását eredményezi, a nemzetbiztonsági szempontból kiemelkedő fontosságú diplomáciai központokra is kiterjed. Így homályosodik el Belgrádban az amerikai, Berlinben az izraeli nagykövetség épülete, vagy ha éppen az épület felismerhető marad, az azt körülvevő felfegyverzett katonák gesztusaiból tudjuk, hogy fényképet készíteni ezeken a helyeken elvben nem szabad. A köztéri fényképezés tiltása mögött persze eltérő történetű helyekhez eltérő asszociációk járulnak, hiszen más indítékkal tiltották egyes helyeken a felvételeket Magyarországon a Kádár-rendszerben és más félelem húzódik amögött, ha a New York-i vagy a londoni metróban csak engedéllyel lehet fotózni. Piti Marcell sorozata azonban kevésbé

a fotózás tiltását, mint a határ állítását, az elkerítést, a hozzáférés gátlását helyezi előtérbe, ennek háttere pedig már nem a magyar 20. századi történelemben, hanem a jelenben, a határfalak világszerte megfigyelhető építési hullámában és a menekültválságban érhető tetten.

A debreceni MODEM-ben 2020 őszén Váczi Lillával közös *Termő/föld* című kiállításon Piti Marcell az *Apaföld* sorozatával szerepelt,[3] amelyen másfél évvel korábban kezdett dolgozni. Egy elhúzódó alkotófolyamattal több-kevesebb mértékben együtt jár, hogy a munkák új jelentésréteggel egészülnek ki, és ilyen értelemben, a sorozatban benne van az idő múlása is. Mintegy fűzért alkotva, az egyes műveknek saját kronológiájuk van a képcsoporton belül, ami nem csak az alkotófolyamat, hanem a jelentés alakulásának különböző pillanatait jelenti. Eredeti kiindulópontja a *Public Image* sorozathoz köthető annyiban, hogy a *Google Utcakép* adatbázisban nem hozzáférhető, vagyis azzal, hogy kocsival nem bejárható, kvázi nem látható és nem létező utakat szeretett volna dokumentálni, hozzáférhetővé és virtuálisan bejárhatóvá tenni. Piti Marcell számára, ahogyan Váczi Lillának is, az alföldi táj azonban nemcsak ismerős, de emlékeket hordoz: „Az emlékezés kiismerhetetlen rendszerében a tájak csomópontok. Olyan helyek, ahol több út vagy vonal találkozik."[4] Idővel az alföldi, pontosabban a tanyasi világ tárgykultúrája iránti érdeklődés vált hangsúlyossá. Ebből született az öt fehér, és a három fekete alapon, amolyan légüres térben lebegő tárgyakat ábrázoló fénykép. A fehér alapú képeken megjelenő tárgyak – hokedli, barack, betonnal kitömött megmetszett fatörzs, lyukacsos vályogfal – a befelé fordulást, az idő múlását, a mezőgazdasági életből adódó nehézségeket, a folytatás akadályozását érzékeltetik. Ezzel szemben a fekete alapú képeken némileg ellentétes sejtetéssel megjelenik az új élet vagy az előrehaladás lehetősége: az alföldi tájban gyakran látott eldobott benzines kannában egy madárfészek látható, míg a középső képen egy ablakon keresztül a dél-alföldi széles horizont tárul elénk. Egy sarokfalra installált, pasztell-rózsaszínű tapétán elhelyezett fényképeken ismét a tanyasi tárgykultúra jellemző tárgyait láthatjuk. Egyedül itt és a holland tájkép kiszívott színű fotóreprodukciójánál jelenik meg szín az *Apaföld* sorozatban. A kiállítótérben talán legdominánsabb mű azonban a három fatörzzsel megtámasztott széles látószögű panorámakép, melyen egy bedőlt falú és tetejű ház látható. A térbe állított három fatörzs negatív fehér formaként megismétlődik a fényképen, ahogy a ház egyik falát támogatják.

Piti Marcell: ***Belső tájak, diploma installáció***, 2017, vegyes technika

Piti Marcell: ***Maga ura***, No 02, 2020

Piti Marcell: ***Maga ura***, No 07, 2020

Piti Marcell: ***Maga ura***, No 05, 2020

Hasonlóan személyes hangvételű, de ezúttal más családok környezetükkel alakított kapcsolatába ad betekintést Piti Marcell legújabb és még befejezetlen *Maga ura* című sorozata. A túlnyomórészt kültéri fényképek a tájképes portré műfajba sorolhatók, azoknak a festményeknek a leszármazottai, amelyek a földesurakat a birtokukkal együtt ábrázolják, ilyen például Thomas Gainsborough *Mr & Mrs Andrews* (1750) című híres alkotása is. Csak éppen míg Gainsborough festményén a házaspár mellett prominensen látható földbirtok az egyre növekvő gazdagságukra utal, addig a Piti Marcell kompozícióin látható alakok a saját birtokukon keményen dolgozó mezőgazdasági munkásokként szerepelnek. (Közös azonban, hogy valamennyi ábrázolt személyen érezhető a saját sorsa és élete alakításából eredő büszkeség.) A felvételeken látható szereplők négy családból származnak. Olyan fiatalok, akik leginkább saját döntésük eredményeként az archaizmust a modernséggel, a természetességet a mesterségessel keverik, és a fenntarthatóság jegyében ökotanyákon élnek és dolgoznak: biokertészek, állattenyésztők, tájvédelmi őrök és fazekasok. Munkájuk célja nem az árutermelés, hanem az önellátás. A fényképek készítése mögött rejlő alkotófolyamat időigényes és többrétegű, egyrészt a családokkal eltöltött idő során az alkotó betekinthetett az ökogazdászok sajátos életfilozófiájába, környezetükhöz – tájhoz, állatokhoz – kötődő egyéni kapcsolatukba. Másrészt maguk a felvételek is időigényes beállítási folyamatról tanúskodnak. Színpadias hatásúak a természetes megvilágítást olykor kiegészítő fények, a tárgyak és az alakok pedig geometrikus idomokként jelennek meg, a mozdulatokon érződik a felvétel készítéséhez szükséges hosszabb kitartás. A beállított jelleget a klasszikus formanyelvből kölcsönzött elemek is erősítik, a sokszor szimmetrikus kompozíciók a képsíkjával párhuzamos síkokból épülnek fel. Ezeken a fényképeken élénk, erős színek dominálnak, ami a gyerekekkel és erejük teljében lévő dolgozó fiatalokkal együtt a természetben rejlő lehetőségek kihasználására ad reményt és az *Apaföld* komorabb, múltba forduló képeivel erős kontrasztot alkot. Piti Marcel elmúlt öt évben készített valamennyi sorozata az ember vagy egy közösség által definiált – tanyasi vagy városi, ismerős vagy ismeretlen – tájat állítja középpontba. A médium és a különböző fényképészeti műfajok jellegzetességeire és funkcióira is reflektál, miközben korunk környezetünkhöz való ambivalens viszonyát tárja elénk.

[1] Somosi Rita: *Egy új generáció margójára. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Fotográfia szakos végzős hallgatói*, 2017/3 LX. évf. 3. sz. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201703/egy_uj_generacio_margojara, utolsó megtekintés: 2020. 12. 13.
[2] Arles, 2019. július 1. – augusztus 25.
[3] 2020. szeptember 5. – október 4.
[4] Czvetkó Fruzsina kurátori bevezető szövege, http://www.modemart.hu/kiallitas/termo-fold/

SURÁNYI MIHÁLY

KÉPZELETÜNK KONTAKTJAI

DIÓSI MÁTÉ: *EXITUS 3.1*

„Az állat tehát látja, hogy van halál, menekül is a veszély elől, de tudomást, úgy látszik, azért mégse vesz róla, mert nem tud tudomást venni semmiről, hiányzik belőle a tudomásulvétel átka, vagy adománya. Értitek ezt a szavamat? Mert minden, ami adatik nékünk: átok és áldás együttvéve.”[1]

Füst Milán

Diósi Máté: ***Kréta Tercier 02.*** 2018,
Fotóemulzió, strucctojás, fa, üveg, 14x14x30 cm

Diósi Máté: Kréta ***Tercier 03***. 2018,
Fotóemulzió, strucctojás, fa, üveg, 14x14x30 cm,

Diósi Máté: ***Kréta Tercier 07***. 2018,
Fotóemulzió, strucctojás, fa, üveg, 14x14x30 cm

Sajátos keretbe foglalta idén a COVID járvány Diósi Máté a pusztulással és a halállal foglakozó kiállításait. A Hybridartban éppen akkor lett vége a *Fog of War* sorozatot bemutató kiállításnak, amikor a tavaszi intézményi leállás elkezdődött. Az őszi *EXITUS 3.1.* kiállítás, amelynek az Újlipótvárosi Galéria adott volna otthont, és Diósi utóbbi években készült három sorozatát mutatta volna be, éppen azon a napon nyílt volna meg, amikor az őszi intézményi bezárások elkezdődtek.

Ez utóbbi kiállítás lett volna hivatott egységben bemutatni azt a három sorozatot, amelyet Diósi Máté a halál és pusztulás fogalmai köré alkotott.

A trilógia első része, a 2018-ban készült *Kréta-Tercier* sorozat szintén a Budapest Photo Festival keretében került bemutatásra a 2019 tavaszán megrendezett Fresh Meat kiállítás részeként.[2]

A strucctojások belső felületére exponált képekből álló sorozat, azon a hipotézisan alapul, hogy a 65 millió évvel ezelőtti meteor-becsapódás fénye és egy hüllőtojáson lévő apró lyuk létrehozhatta a világ első technikai képét. Az *Exitus* anyag ezen első sorozata még a technikai képre koncentrál, a lehetséges *camera obscurá*ra és a fényre, amelyben az akkori élővilág egyedei, porráégésük előtt, még egyszer és utoljára rögzítésre kerülhettek.

Az emberiség előtti világ egyik utolsó pillanata, amelynek a főszereplői majd évmilliók után a szórakoztatóipar szereplőiként kelnek új életre, gyermekeink, unokáink kedvenc játékszerivé válnak.

A trilógiának ebben a sorozatában gondosan megtervezett 10 objekt elsősorban a technikai kép iránti érdeklődést tükrözi.

Diósi a halál és a pusztulás személyes vonatkozásaihoz szintén közelebb kerül a 2018-ban készített *After All* sorozattal.[3]

Ez az anyag technikai szempontból heterogénebb, ami időnként fel is lazítja a gyászra való koncentrálást, de itt már a közvetlen emberi környezetünkben, a szeretteink, az ismeretlenek és az ismerőseink között kaszáló halálról beszél.

A sorozat feketékben bővelkedő képei mintha talált képek lennének. Egy ismeretlen ember múltjának ismeretlen jelentőségű elemei. Egy nagymama elmosódott képe, egy férfi, akiről már senki sem tudja, hogy ki is volt, de a képe fennmaradt, egy épület, amelyről már azt sem tudjuk, valamikor mire használhatták, használóik mikor tűntek el az időben.

Diósi Máté: ***After All 7***, 2018, zselatinos ezüst nyomat, 42x60 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***After All 11***, 2018, negatív szkennelve, giclée print, 70x100 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***After All 17***, 2018, zselatinos ezüst nyomat, 50x100 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***After All 12***, 2018, zselatinos ezüst nyomat, 42x60 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***After All 10***, 2018, zselatinos ezüst nyomat, 42x60 cm, Ed. 1/3

A fotópapír darabokra exponált részletekből összeálló egészet látszólag csak a kép tartja egyben úgy, hogy közben a jelentés elvesztésének a folyamatát saját magukon tárják fel nekünk. Képek, amelyeket talán éveken keresztül rejtett egy kabátzseb, vagy egy pénztárca, hogy az utókornak már ne is jelentsen mást, csak azt az üzenetet, hogy akiről/amiről készült, egyszer létezett.

Még pusztulni tudó képek (analóg nagyítások), melyek véges időtartamig, de megörökítenek valamit, figyelmeztetnek arra, hogy az elkészítés pillanatától az enyészet útján vannak. Maga Diósi Máté, a civilizáció túlhaladottságáról, a tárgyak és képek amortizációjáról, ír ezzel kapcsolatban.

A képek feltehetőleg jelentéssel bírtak valaki számára, de nem tudhatjuk kinek. Számos szál kötötte össze a megőrzőt a megőrzöttel, de ezek a szálak még akkor is fokozatosan eltűnnek, ha az a valaki, mindent elmondhatott volna nekünk. A szálak megszakadnak, az érzések, tudások elvesznek, hogy helye elegyen más érzéseknek és tudásoknak, melyek majd ugyanerre a sorra jutnak.

Diósi Máté: ***FOW – Fog of War 01***, 2019, Zselatinos ezüst kontakt szkennelve, Giclée print, 50x70 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***FOW – Fog of War 10***, 2019, Zselatinos ezüst kontakt szkennelve, Giclée print, 50x70 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***FOW – Fog of War 05***, 2019, Zselatinos ezüst kontakt szkennelve, Giclée print, 50x70 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***FOW – Fog of War 12***, 2019, Zselatinos ezüst kontakt szkennelve, Giclée print, 50x70 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***FOW – Fog of War 14***, 2019, Zselatinos ezüst kontakt szkennelve, Giclée print, 50x70 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***FOW – Fog of War 15***, 2019, Zselatinos ezüst kontakt szkennelve, Giclée print, 50x70 cm, Ed. 1/3

Diósi Máté: ***FOW – Fog of War 17***, 2019, Zselatinos ezüst kontakt szkennelve, Giclée print, 50x70 cm, Ed. 1/3

Februárban a Hybridart Galériában láthattuk Diósi Máté legújabb, az előző kettőhöz kapcsolódó sorozatát, *FOW – Fog of War* címmel.

Disztópikus tájképek sorozata egy világról, valahol a jelen és a teljes enyészet között. Diósi Máté saját bevallása szerint is mindig igyekszik a fotográfia eszközeivel a társadalmi kérdésekre is reagálni. A másik vonulat, amely az eddigi munkásságában fontos volt az a kísérletezés, a média kifejezőkészségének folyamatos tágítása. Ez a sorozat ebbe a két irányba tett erőfeszítéseinek eddigi legkomplexebb szintézise.

A képek mindegyike valamely számítógépes játék képernyőképének részlete. Azt talán jellemzőnek lehet tekinteni, hogy a háborús, illetve erőszakos játékok a legelterjedtebbek a világon, akár a legnagyobb online felületet nyújtó *Steam*, akár az Amazon által menedzselt *Twitch.tv* statisztikáját tekintjük. A tíz legnépszerűbb játék közül 9 zajlik háborús terepen.

Ilyen típusú játékok képernyőinek részleteiről készített Diósi Máté kontaktmásolatokat, amelyekről nagyítások készültek, majd ezeknek a képeknek a szkennelésével fejeződött be az eljárás. Diósi meghagyta a kép részeként a nagyítás során használt ragasztócsíkok képét is, így a *techné* is a része lett a képnek, kiemelve az elhatároltságukat a valós környezettől.

A kiragadott tájak egy lepusztult, magára hagyott világ képei. Emberi alak csak imitt-amott tűnik fel rajtuk. Az eljárásból fakadóan nincsenek éles kontúrok, és árnyalatokban sem gazdagok. A sorozatnak csak egy képe van, ahol érintetlenség látszik és a néző nem tudja eldönteni, hogy ez csak egy jelzés valamiféle reményre, vagy inkább az a fontos benne, hogy ezen sincsenek emberi alakok. Ez, a szinte idilli környezetben álló kápolnát ábrázoló kép a kiállítási térben is egymagában szerepelt.

Tekinthetünk a sorozatra, mint egy vízióra egy olyan jövőről, ahol már nincs harc, a védők eltűntek, a támadóknak semmilyen érdeke nem fűződik ahhoz, hogy az objektumokért harcoljanak. A játszma lezajlott, az elhagyott, behavazott térben már csak apró összecsapások zajlanak.

De tekinthetünk rájuk úgy is, mint egy tudósítás képeire, egy tudósításra abból a virtuális valóságból, amelyet az emberi civilizáció megteremtett. Ebben az értelemben ezek a képek a játéktervezők fantáziájának a kontaktmásolatai.

Nyugtalanító mindkét gondolat, akkor is, ha arra gondolunk, hogy minden generáció megálmodja a saját jövőjét, és akkor is, ha erősen koncentrálunk arra, hogy a tudósítás a virtuális világnak csak egy szegletéből érkezett.

Soha nem fogjuk tudni eldönteni, mennyi az igazság abban, hogy minden generáció megálmodja a saját jövőjét, de ha ebből a szempontból tekintünk Diósi Máté munkáira, elgondolkodtató, hogy egy fiatal fotográfus ilyennek láthatja azt, illetve erről tudósit minket. Bár a vízió már régóta velünk van.

A romlás ült tort ezeken az emberi alakokat esetleg csak árnyékként tartalmazó képeken. A civilizációnk termékei, a városaink, a jövő *hi-tech* épületeinek romjai. Elhagyatott helyek, melyeket hó borít és az életnek, az életünknek semmi jele. Ez nem a *Stalker* titokzatos és fenyegető világa, ez primer pusztulás, titokzatosság nélkül.

A pálmafás tengerpart fölött, ahova első asszociációként lubickoló tömeget, színeket, napsütést és zsivajgást asszociálnánk, magányos vadászrepülő kering, a pálmafák között robbanások füstje.

Már a tárgyak is elfáradtak ebben a kegyetlen apokaliptikus használatban. Nem küzdenek az enyészettel. A kordét már senki sem fogja húzni, és csak idő kérdése, hogy az égre törő hajdani város és az út szélén álló ZIL roncsai meddig lesznek láthatók. A hegyeink életideje millió években méretik, hasonlítsanak az Alpokra, vagy bármi másra, szenvtelenül nézik az ember felbukkanásának és eltűnésének rövid intermezzóját.

A sorozattal egyébként Diósi egy specifikus magyar fotográfiai hagyomány folytatójává is válik. A városi tájkép mint a pusztulás metaforája Kerekes Gábor és Szerencsés János hetvenes években készült sorozatai óta szerves és jellegzetes része a magyar fotográfiának. Maga a képtípus azóta is elevenen él, nyomait felfedezhetjük Drégely Imre képein, vagy Péter Ildikó már bőven a kétezres években készített munkáin is.

A sorozat címe egyébként egy máig létező katonai fogalom, amit Carl von Clausewitz vezetett be, és a halála után, 1832-ben kiadott *Vom Kriege*[4] című, tízkötetes művének az angol fordításában bukkan fel ebben az alakban 1873-ban.[5] A fogalom a helyzetelemzés bizonytalanságát jelenti, amely abból fakad, hogy a szembenálló feleknek a másikról nincsenek információi. Azt a folyton létező bizonytalanságot, hogy sohasem lehetünk abban biztosak, hogy az ellenfélről való tudásunk elégséges-e, nincsenek-e olyan képességei, amelyekről nincs tudomásunk.[6]

Valahogy így állunk a jövőnkkel is. A sorozat készítésének idejében (2019) a koronavírus járvány fogalma még ismeretlen volt és amit februárban tervezhettünk, májusra már jelentős módosításokra szorult.

Diósi Máté: ***After All 14***, 2018, negatív szkennelve, giclée print, 70x100 cm, Ed. 1/3

Bulgakov *Mester és Margarita* című regényében Woland a következő szavakat mondja hallgatóinak a két világháború közötti Moszkvában:

„Engem azonban a következő kérdés foglalkoztat: ha isten nincs, akkor vajon ki irányítja az ember életét, és általában a földi eseményeket?

– Maga az ember irányítja – sietett a válasszal Hontalan; kissé ingerült volt a hangja, mert nem egészen értette a kérdést.

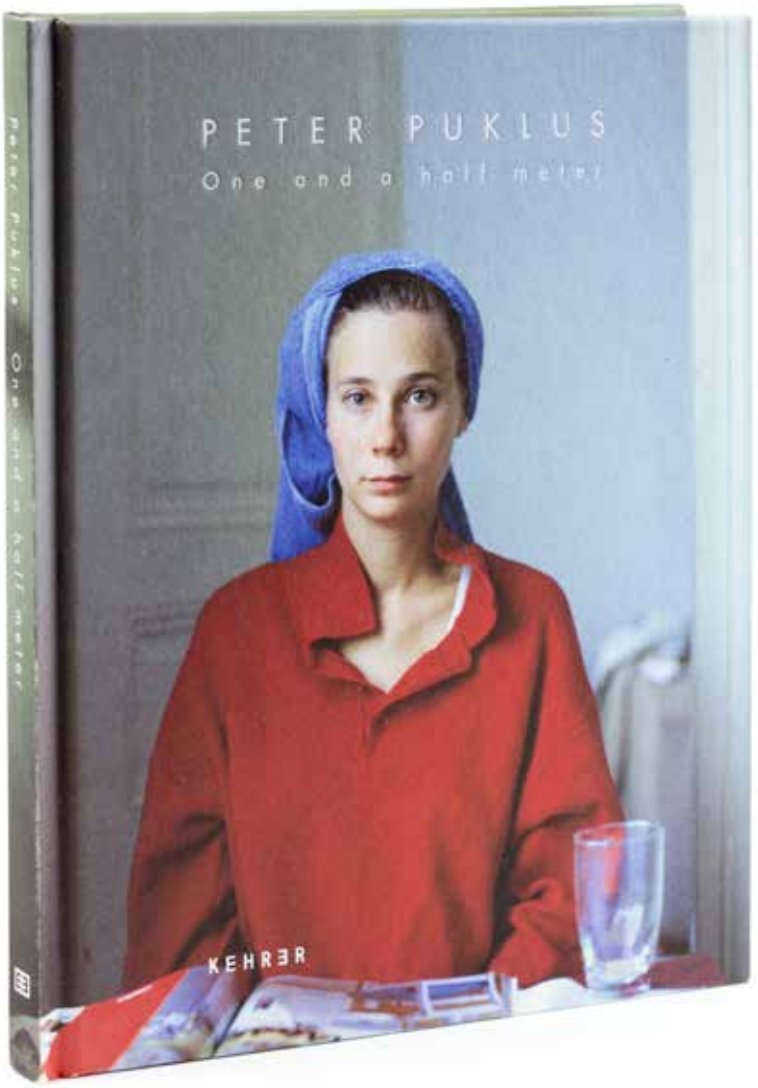
– Bocsánat – mondta az ismeretlen szelíden. – Ahhoz, hogy valaki irányítson, szükséges, hogy pontos tervekkel rendelkezzék valamelyes nem túlságosan rövid időszakra. Engedje meg mármost, hogy megkérdezzem: hogyan irányíthatja az ember a földi dolgokat, ha még nevetségesen rövid időre, nos mondjuk, egy ezredévre sem készíthet tervet… de ez még semmi: hiszen a saját holnapjáért sem kezeskedhet!”[7]

Nem tudjuk, hogy a világ milyen utat járt be addig, amíg abba az állapotba jutott, ahogy ez Diósi Máté és kortársainak vízióiban megjelenik. Ez a nemtudás, ez a *Fog of War* rejthet egyszerre csapdát és lehetőséget.

[1] Füst Milán: *Ez mind én voltam egykor*, 1977, Magvető, Budapest, 23.
[2] A *Kréta Tercier* sorozat a 2018-as Esztergomi Fotográfiai Biennálén került először a közönség elé.
[3] A sorozatot először az Ybl Miklós Kreatív Házban volt látható a Felfedezők 2.0 kiállítás részeként 2019-ben.
[4] Carl von Clausewitz: *Vom Krige, Hinterlassenes Werk*, 1832, Berlin, Ferdinand Dümmler
[5] Carl von Clausewitz: *On War*, Ford. Graham, J.J., 1873, London, published by Nicholas Trübner
[6] Hasonló, előre nem látható bizonytalanság, értelemben használják a fogalmat a játékok tervezői is.
[7] Mihail Bulgakov: *A Mester és Margarita*, Ford. Szőllősy Klára, 1978, Európa, Budapest, 13.

GELLÉR JUDIT

FOTÓKÖNYVEK. BESZÉLGETÉSEK. IV.



Puklus Péter: ***One and a half meter***, Kehrer Verlag, Heidelberg, Germany, 2012

„ez ott van mögötte”

Puklus Péter: *Handbook to the Stars* – Second Edition[1]

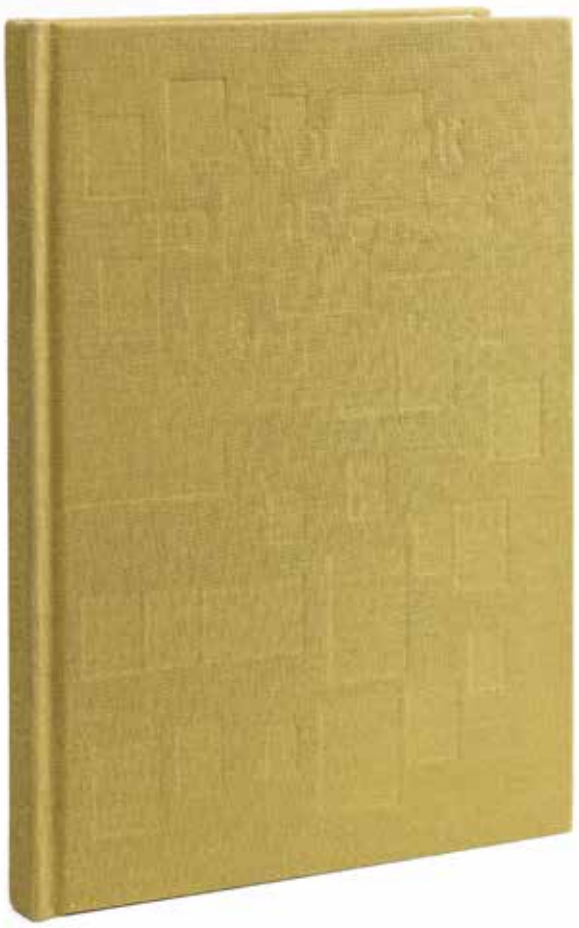
Gellér Judit: *Beszélgetésünk apropóját és aktualitását az adja, hogy a* Handbook to the Stars *című könyved a második kiadásához érkezett idén. Ha jól emlékszem, az első 2012-ben, nyolc éve, egy selmecbányai kulturális intézet kiadásában jelent meg. Hogy kerültél kapcsolatba ezzel az intézménnyel?*

Puklus Péter: Selmecbányán működik a Štokovec–Space for Culture nevű kulturális intézmény, amelyet egy pár, Zuzana Bodnárová és Svätopluk Mikyta vezet. Zuzana kurátor, Svätopluk pedig ismert képzőművész, aki rendszeres kiállítója az engem is képviselő Glassyard Galériának Budapesten. 2011-ben hívtak meg magukhoz egy rezidenciaprogramra. Sokféle programjuk volt már akkor is: workshopokat tartottak, gyerekekkel foglalkoztak, fesztivált szerveztek, és volt ez a rezidenciaprogramjuk is. Az akkori épületük nagyon izgalmas helyszínen, a helyi vasútállomás területén volt, amelyet úgymond ők üzemeltettek. Rendkívül inspirálóan hatott az egész

környezet: egy kisváros egy dimbes-dombos vidéken az alacsony Tátra lábainál, ahol a vasútállomás maga egy kulturális központ. Ők árulják a vonatjegyet és főzik a kávét, miközben jönnek-mennek a nemzetközi művészek. Három hónapos ösztöndíjat kaptam, a Visegrádi Alap támogatásával dolgoztam, a program végén pedig egy beszámoló kiállítást kellett volna rendezni, de megfogalmazódott egy ötlet, hogy a pénzt egy könyv készítésére használhatnánk fel. Ezt a kérést engedélyeztetni kellett a Visegrádi Alapnál, és amikor végigfutott az egész procedúra és jóváhagyták, akkor elkezdtünk dolgozni a könyvön.

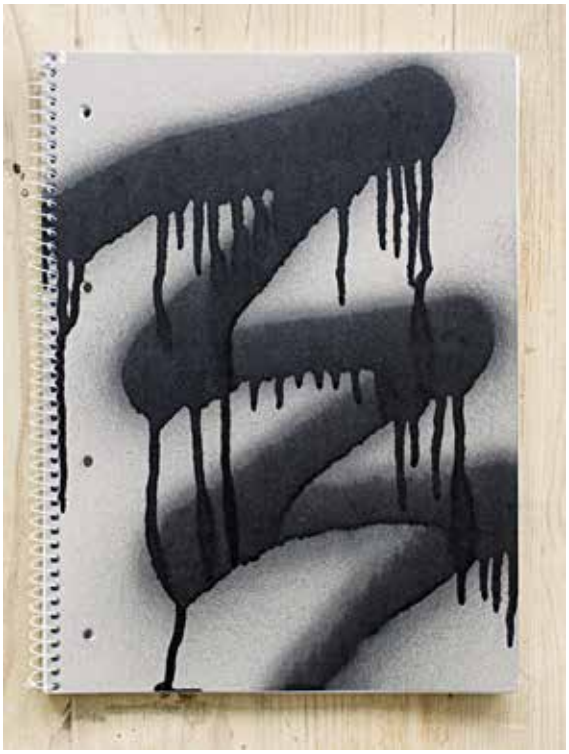
G. J.: *A könyvet tulajdonképpen szoborként is szoktad installálni. Ezért fogytak el az első kiadás példányai?*
P. P.: Az eredeti kiadási mennyiség 300 darab volt, a 32 könyvből álló installációból pedig kettő készült, vagyis összesen 64 példányt használtam fel. Szóval nem ezért fogytak el [*nevet*]. A 240 megmaradó példány eladását nagyon nagy sikerként éltem meg, főleg azt a részét, hogy mivel a könyv részben egyéni kiadás volt, ezért a saját telefonomon csipogott a PayPal, amikor valaki épp megvette könyvet. Közvetlenül, azonnal éreztem az eladás hatását és a bevétel száz százalékát megkaptam. A projektnek az a része nagyon érdekes volt, hogy egy ilyen folyamatot az elejétől a végéig, a képkészítéstől egészen addig, amíg a pénz beérkezik, kézben tudok tartani.

Puklus Péter: ***Kék konyha – Ákosnál,*** (Másfél méter című sorozat), 2004, cibachrome nagyítás, 50x50 cm, Budapest © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából



G. J.: *Az installáció már a könyv szerkesztésekor a koncepció része volt, vagy később jött az ötlet?*
P. P.: Nekem is nagyon nehéz elképzelnem, hogyan nem jöttem rá előtte, hogy ha elkészülnek a könyvek, később újra lehet majd építeni őket installációként. Az eredeti koncepció az, hogy van egy nagyméretű térkép, az úgynevezett csillagtérkép, ami be van hajtogatva a könyvbe. Ezen a másfélszer kétméteres, különleges módon összehajtott térképen kisebb-nagyobb képek vannak, ez van beleforgatva a könyvbe. Akkor jöttem rá, hogy a könyveket egymás mellé téve újra lehet alkotni ezt a térképet, amikor megérkezett az első doboz a nyomdából és fizikailag a kezemben voltak a könyvek. Ekkor derült ki számomra, hogy az újjáépítés nemcsak lehetséges, de ez az izgalma az egésznek, és ettől lesz különleges.

Puklus Péter: ***Handbook to the Stars***, Štokovec, Space for Culture and Biennale für aktuelle Fotografie, 2012.



Puklus Péter: ***Handbook to the Stars***, Štokovec, Space for Culture and Biennale für aktuelle Fotografie, 2020. (második kiadás)

Puklus Péter: ***Maquette of a Monument Symbolizing the Liberation***, saját kiadás, Budapest, 2014.

G. J.: *A másik könyved, a* Másfél méter[2] *a MOMÉ-n készült diplomamunkád fotóiból állt össze. Hogyan sikerült elérned azt, hogy egy nagy nemzetközi kiadó, a Kehrer Verlag adja ki?*

P. P.: Ehhez egy kicsit ugrálni kell az időben. 2005-ben diplomáztam a fotográfia szakon és a *Másfél méter* című könyvet 2012-ben adta ki a Kehrer, tehát eltelik közben hét év. A könyv valóban a diplomamunkámon alapul, de abban a hét évben azért nagyon sok minden készült, többek között a *Handbook to the Stars* sorozat és könyv is, de más projekteken is dolgoztam. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az első projektem a második könyvem és fordítva, tehát van egy ilyen csavar az egészben.

A Kehrer Kiadóhoz úgy kerültem, hogy ezt a hét évet a diploma és a könyvkiadás között egy karrierív és egy stratégia felvázolásával töltöttem, hogy mit kell csinálnom a továbblépéshez. Így értem el azt, hogy lett egy nemzetközi színtéren jelenlévő galéria-képviseletem Németországban, a Robert Morat Galéria. Roberttel 2010-ben találkoztunk először a Paris Photo-n, ahol azt mondta, hogy tetszik neki az anyag, de csak akkor lehet nála kiállításom, ha van egy könyvem, mert anélkül senkinek nem rendez kiállítást. Megkértem, hogy segítsen ebben, és a Kehrer kiadót ajánlotta. Találkoztam Klaus Kehrerrel, aki azt mondta, hogy csinál nekem könyvet, ha van kiállításom. Ezt a kettőt kellett összehangolni ahhoz, hogy egyszerre készüljön el a könyv is és a kiállítás is. Nagyon szép nap volt, amikor délelőtt megérkeztek a könyvek, este pedig megnyílt a kiállítás.

G. J.: *A galériád képviselőjével, Robert Morattal hogyan ismerkedtetek meg?*

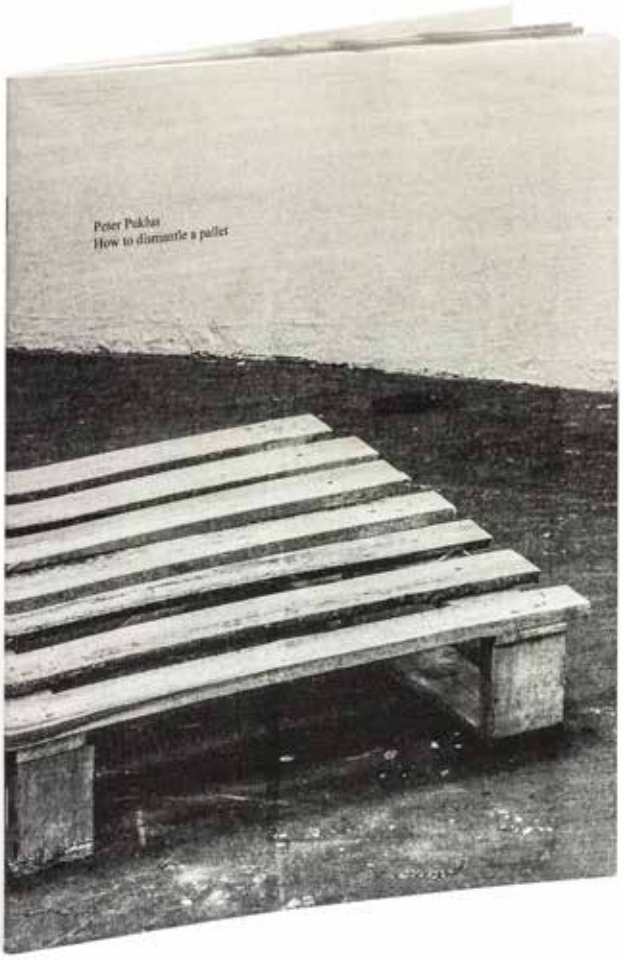
P. P.: Hát, én azt csináltam akkor, amit tilos: írtam neki egy *cold e-mail*t. A diploma utáni években olyan galériákat, múzeumokat, intézményeket, kurátorokat, kiadókat, magazinokat gyűjtöttem, akikkel szerettem volna együtt dolgozni. Egy eléggé hosszú és bonyolult Excel-táblázatot készítettem azokról, akikkel el tudom képzelni a közös munkát. Elkezdtem PDF portfóliókat gyártani és mindenkinek egyenként személyes e-maileket kiküldeni. Mindent jelöltem a tábláztam, hogy kinek küldtem, és mit válaszolt. Robert volt az egyik, aki a nagyon sok elküldött levél közül a nagyon kevés válasz egyikét elküldte. Robert mindig megkér, hogy ne meséljem el ezt a történetet senkinek, mert nem vet rá jó fényt, hogy pont ezt az egyes számú tiltó szabályt ő is és én is áthágtuk. Mégis lett belőle egy már több mint tíz éve élő és gyümölcsöző kapcsolat.

G. J.: *Miért mondod azt, hogy tilos ezt csinálni,* spam*nek (levélszemétnek) számít?*

P. P.: Az ezekben az intézményekben dolgozó emberek rengeteg ilyen megkeresést kapnak és nagyon kicsi az esélye annak, hogy átjutsz egy szűrőn, emellett egy idő után nagyon idegesítő ilyen leveleket kapni. Ha megnézel néhány weboldalt, láthatod, a kapcsolat menüben ki van írva, hogy nem fogadnak kéretlen portfóliókat. A másik dolog az, hogy a kétezres évek elején még nem voltak gyakoriak a fapados járatok, egy repülőjegy ára egy havi fizetésnek felelt meg, ezáltal egy fiatal művész számára egy kapcsolatépítő párizsi, berlini vagy londoni út nagyon komoly összegnek számított. Akkoriban az Amazonról rendeltem könyveket, amelyekből megpróbáltam megtudni, hogy más mit tanácsol, és erre hivatkozva mondom azt, hogy ez tilos. A harmadik dolog, ami ezt mondatja velem, az egy 2016-os tapasztalat, amikor New Yorkban voltam rezidenciaprogramon, és ilyen, „hívatlan" módon próbáltam kapcsolatot építeni például kiállításmegnyitókon, és ott is totális elzárkózódást tapasztaltam.

G. J.: *Köszönöm, hogy ezt megosztottad, szerintem ez egy nagyon fontos tapasztalat és tanács mások számára is. Visszatérve a könyvekhez, 2014-ben jelent meg a* Felszabadulást szimbolizáló emlékmű makettje,[3] *ami egy iskolai füzetre emlékeztető, spirálkötéssel készült könyv. Miért ezt a kötészeti módot és megjelenési formát választottad?*

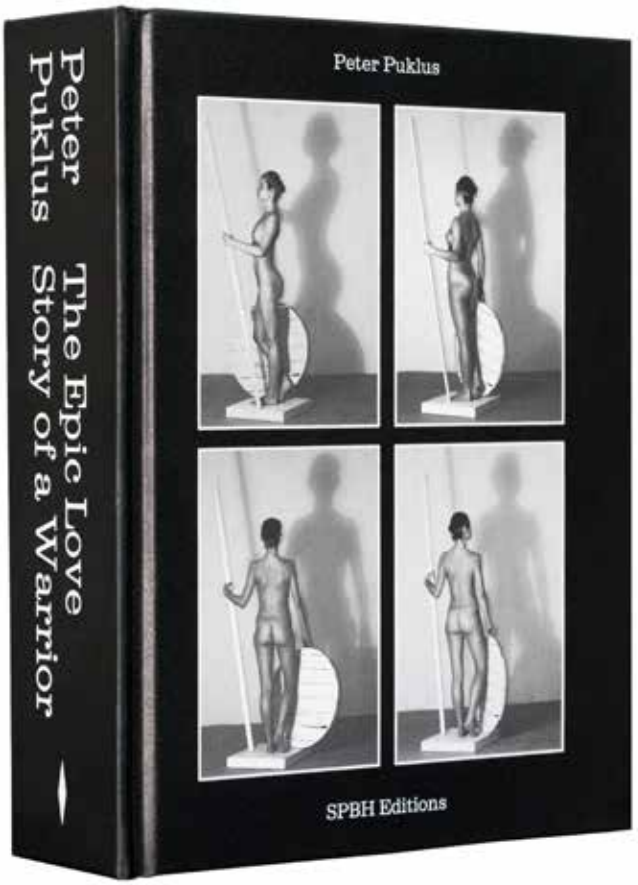
P. P.: 2014-ben szintén egy három hónapos rezidenciaprogramon veszek éppen részt Bécsben, a Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) szervezésében, jó pár évvel azután, hogy kiadtam a legutolsó könyvemet. Nagyon szeretnék valami újat, már nagyon dolgozom rajta, nagyon sok ötletem van, és nagyon várom azt a lehetőséget, hogy kiadhassam. De mivel ez a lehetőség nem nagyon jön, rájövök, hogy ezt nem várni kell, hanem meg kell csinálni a saját lehetőségeim szerint. Tulajdonképpen kipróbálok ott egy ötletet, amiről tudom, hogy majd benne lesz egy jövendő nagyobb könyvben. Elmegyek a legközelebbi papírboltba, iskolai matekfüzeteket veszek, kitekerem a füzetek spirálját és a lapokat beteszem a rezidenciaprogram egyetlen fekete-fehér nyomtatójába, kinyomtatom rájuk a képeket, aztán visszatekerem a spirált. És van egy könyvem, ami egy picit megnyugvást is jelent, hogy mégis meg tudtam csinálni a saját erőmből egy kis kiadványt. Tíz példány készült belőle, egynapos projekt volt az egész, reggel fotóztam, estére kész lett a könyv. Utólag úgy értelmezem, hogy valójában egyfajta terápiás megnyugvás volt az elkészítése.



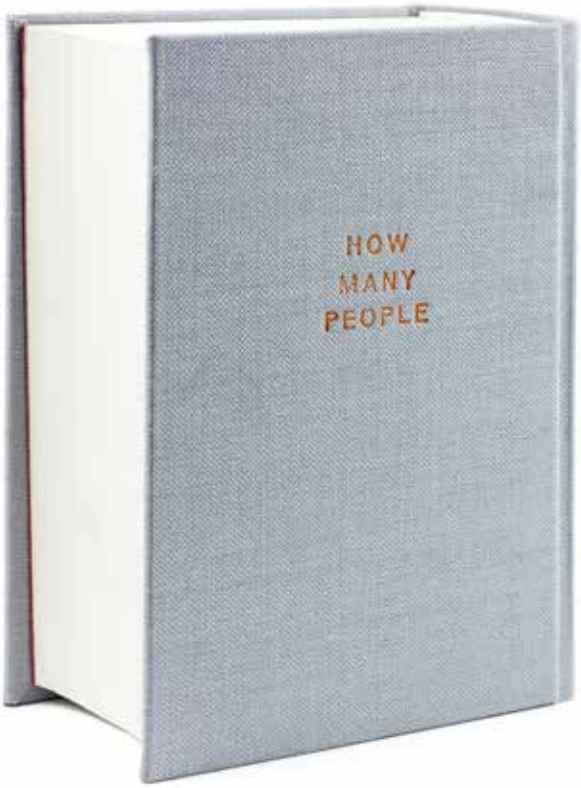
Puklus Péter: ***How to dismantle a pallet***, saját kiadás, Budapest, 2018.

G. J.: *Itthon a Trapéz galériában kiállításként mutattátok be a fotókat és a könyvet is. Egy tízpéldányos könyv esetében mi a cél, eladod vagy elajándékozod őket? Egyről úgy tudom, hogy a Zines of the Zone mobilkönyvtárában elérhető.*

P. P.: Ilyen kis példányszámnál nem volt szempont az eladás. Ez a projekt arról szól, hogy egy szobor forgásának a huszonnégy állomását, nézetét láthatjuk. Három szobor készült és az egyik cél a szobrok eladása volt. Azt találtam ki, hogy aki megveszi a szobrot, kap egy ajándék példányt a könyvből. A többi könyvet egyszerűen elajándékoztam, egyet például a Zines of the Zone számára.



Puklus Péter: ***The Epic Love Story of a Warrior***, Self Publish, Be Happy (SPBH) Editions, 2016.



Puklus Péter: ***How many people***, saját kiadás, Budapest, 2015.

G. J.: *A* How many people[4] *című könyvedet nem ismerem, fizikai valójában sem láttam, csak a honlapodon. Mesélsz róla egy kicsit?*

P. P.: Ez a könyv nagyon összefügg a megelőző és az ezt követő könyvemmel. Szintén egy ötletet valósítottam meg, amely egy nagyobb projektnek, a *The Epic Love Story of a Warrior*nak a részlete. Ennek a komplex projektnek voltak olyan részei, amelyeket ki tudtam próbálni és fizikai formába önteni, hogy lássam, miként működik, kézbe foghassam és ne csak a számítógépen lássam. A *How many people* egy olyan könyv, amelyben egy orosz költőnő, Marina Cvetajeva versét használtam. Azt találtam ki, hogy a leendő projektemben az oldalszámok helyett az ő egyik cím nélküli versének a karakterei lesznek a könyvemben. Ez a vers 1426 karakterből áll, ami azt jelenti, hogy ha megvalósítom, akkor ennyi oldalasnak kell lennie a fotókönyvnek, ami azért, valljuk be, túlságosan ambiciózusnak tűnt, de mégis meg akartam nézni, hogy milyen lenne. A *How many people* cím a vers első sorának az angol fordítása. Ez a könyv gyakorlatilag teljesen üres, csak a karakterek vannak benne és csak egyszer vagy kétszer volt látható kiállításon. A honlapomon pedig azért szerepel, mert fontosnak tartom megmutatni, hogy hányféle könyvet készítettem eddig. A könyvkiadási spektrum elég széles skálája szerepel itt, sokféle dolgot próbáltam ki és tapasztaltam meg az egypéldányos saját kiadású könyvtől kezdve a nagy nyugat-európai könyvkiadó vállalat által kiadott sok példányos darabokig.

G. J.: *Hogy találtatok egymásra a Self Publish, Be Happy kiadóval? Ők adták ki a* The Epic Love Story of a Warrior[5] *című könyvedet, melyben megvalósul ez a koncepció és a fotókkal együtt igencsak vaskos könyv lett belőle.*

P. P.: Igen, megvalósul a koncepció, de jóval kevesebb: 468 oldalas lett. Nyilván logikus és racionális döntések eredménye, hogy a három versszakos versből csak az első szerepel benne. Fontos különbség, hogy az eredeti ötletek között van például olyan, hogy bibliapapírra nyomtatva készüljön a könyv. Ez egy nagyon finom, vékony, 50 grammos, szinte átlátszó papír. Nagyon jól működik rajta a szöveg, de nagyon pontosan kell nyomtatni, hogy ne legyenek zavaróak a másik oldalra nyomtatott sorok. Fotóhoz pedig végképp nem megfelelő alapanyag. Az 1426 karakteres, fotók nélküli verzió ugyanolyan vastag könyvre jött ki, mint a végső verzió, a 468 oldalas fotókönyv a 100 grammos papíron.

Bruno Ceschellel, a Self Publish, Be Happy kiadó vezetőjével pedig szintén egy véletlen folytán találkoztunk. 2015-ben Amsterdamban tartok előadást az akkor még a színtér tündöklő zászlóshajójaként számon tartott *UNSEEN* fotófesztivál kiemelt művészeként. Az előadáson beszélek az aktuális, folyamatban lévő munkámról is, és amikor vége az előadásnak, megnézem a telefonom, és ott vár egy üzenet Bruno Cescheltől, hogy végignézte az eladásomat és kint vár a bejáratnál. Kimegyünk meginni egy kávét és elkezdtünk beszélgetni arról, hogy érdekli a folyamatban lévő projektem és lehetne belőle könyvem nála.

Puklus Péter: ***Golden Decadence***, (*The Epic Love Story of a Warrior* című sorozat), 2013, Analogue print on color-paper; processed with ReAnalog negative, 36x24.7 cm, Budapest © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából

G. J.: *A könyvnek a szerkesztésébe, megjelenésébe ebben az esetben a kiadó mennyire szól bele? Teljes egészében a te koncepciód valósul meg? Milyen kompromisszumokat kell kötni?*

P. P.: Ez esetben egy olyan szerencsés helyzet alakult ki, hogy az elvárások legnagyobb része kompromisszumképes emberekkel találkozott. Egyrészt nekem sem voltak annyira extrémek az elképzeléseim, tehát azt nyilván beláttam, hogy az 1426 oldal rendkívül túlzó és radikálisan csökkenteni kell, de mindez szerencsére találkozott egy olyan szemlélettel a SPBH kiadón keresztül, akiknél a 468 oldalas könyv ötlete egyáltalán nem verte ki a biztosítékot, egészen addig, amíg ennek az anyagi oldalát egyensúlyban tudtuk tartani.

Ebben az együttműködésben az volt a jó, hogy megértették az elképzeléseimet, az ötleteimet, és tudtak rá reagálni. Bruno egy olyan dizájnercsapatot tudott adni nekem a Tankboys nevű terveződuó, Marco Campardo és Lorenzo Mason személyében, akik teljes mértékben megértették, hogy mit szeretnék. Végtelenül jó és barátságos együttműködés alakult ki, és nyilván az egész tele van kompromisszumokkal, mégis organikus volt a közös munka.

A vége nem alakult jól, mert az elején nem írtunk le semmit, csak Skype-on beszéltük meg, hogy mi lesz, hogy lesz, a végén pedig már mindenki máshogy, sőt nagyon máshogy emlékszik, és nagyon sok ezer euróról megy a vita. Legalább egy e-mailben rögzítenünk kellett volna mindezt, de nem tettük. Gyönyörű emlék, egy fantasztikus élménynek kellene lennie, mégis nagyon sok pénzről vitáztunk a végén. Szóval, ez ott van mögötte. Nem igazán lehet erre felkészülni, mégis annyira fel kellene készülni rá. Mindemellett azt gondolom, hogy a saját területén belül, szerénytelenül is mondhatom, tényleg nagyot tettünk le az asztalra.

Puklus Péter: ***Candelabra***, (*The Epic Love Story of a Warrior* című sorozat), 2014, Analogue print on color-paper; processed with ReAnalog negative, 36x24.7 cm, Bakonykuti © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából

G. J.: *A* The Epic Love Story of a Warrior *könyvet 2016-ban a Paris Photo – Aperture Foundation PhotoBook Awards kuratóriuma az év tíz legjobb könyve közé választotta. Milyen további eredményeket értetek el, milyen utóélete volt a könyvnek?*

P. P.: Igen, ez volt az egyik legfontosabb kézzelfogható és dokumentálható eredménye, de számomra talán fontosabb a metaszinteken megragadható következménye, az az érzés, amikor valakinek átadsz egy ilyen könyvet. Ez egy nagyon erős valuta. Például a budapesti galériámban dolgoztunk valakivel, aki nem pénzt, hanem ezt a könyvet kérte tőlünk fizetségként. Ezek az események fontosabbak a díjaknál. Azt érzem, hogy a következő pár éven belül nem fogok tudni ennél nagyobbat és jobbat csinálni. Egyúttal egy kicsit megnyugvást is ad, hogy még egy pár évig nem kell nagyon bizonyítanom semmit. Nyilván nem szabad hátradőlni teljes mértékben, de azért ez a munka olyan volt, mint amikor az ember létrehoz egy széket és egy kicsit leül erre. Lehet gondolkodni, élvezni a hatását és megnyugodni.

G. J.: *Igen, de azért nem mondhatjuk, hogy tétlenkedsz. Egyéni kiállításod volt a Trafó és a Glassyard galériákban, több csoportos tárlaton vettél részt és közben elkezdtél egy új projektet, a* The Hero Mother – How to build a house [*A hős anya – Hogyan építsünk házat*] *című munkádat is, amely 2017-ben elnyerte az Images Vevey fődíját. Ennek kapcsán is készült egy fotózine…*

P. P.: Az igazat megvallva ez egy egyre nehezebb téma kezd lenni. *A hős anya* projektet azért kezdtem el, mert Melinda akkor válik édesanyává, én meg egyúttal apává, amikor a *The Epic Love Story of a Warrior* című könyv készül, és ez a két dolog egy időben zajlik. Melinda nemrég merte

Puklus Péter: ***Modelling for the monument symbolising the Hero Mother,*** (*A hős anya – Hogyan építsünk házat* című sorozat), 2018, archival pigment print, 200x150 cm, Budapest © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából

elmondani nekem, hogy 2016-ban, a második gyermekünk születésekor én annyira benne voltam a könyvkészítésben, hogy közben nagyon nem voltam benne a család életében. Ami neki iszonyatosan fájdalmas és traumatikus veszteség volt, én meg észre sem vettem, mert ott van a könyv és közben ott van a pici gyerek és születik a második. És ez igazából nekem is fájdalom és veszteség, mert csak most esik le, most derül ki, miközben dolgozunk a helyzet feloldásán. Néha teljesen más a valóság, mint amit a weboldal vagy a megjelenések mutatnak. Szeretném, hogy konzisztens és konzekvens legyen az, hogy alkotó művész és ember is vagyok, mégis messze vagyok ettől.

Szóval *A hős anya* kapcsán elkészül 2018-ban a *How to dismantle a pallet* című zine, aminek nagyjából ugyanaz a funkciója, mint a spirálfüzetnek pár évvel korábban.

G. J.: *Sokat gondolkodtam azon, hogy miként éled meg azt, hogy a munkáid ennyire személyesek. Szűkszavúak, mégis vallomásszerűek, tulajdonképpen már a* Másfél métertől *kezdve. Hogy éled meg ezt a fajta kitárulkozást? Mikor döntöttél és hogyan gondolkodsz erről a személyességről?*
P. P.: Igazából nem tudok válaszolni erre a kérdésre, mert nem emlékszem arra a pillanatra, vagy arra a folyamatra, hogy mikor döntöttem ezt el. Arra emlékszem, hogy van egy egyetemi évfolyamtársam, akivel közeledve a diplomához, arról beszélgetünk, hogy mit kéne csinálni. Ez az egyik legnehezebb kérdés a fiatal művészek számára, hogy mégis miről beszéljek? Akkor merült fel bennem az, hogy mi lenne, ha saját magamról beszélnék és emlékszem, hogy valaki nagyon támogatta ezt az ötletet. Csináld meg, ha ez érdekel, lehet, hogy másokat is érdekelni fog, de ha nem, akkor sincs semmi. Így indult el, hogy elkezdem saját magamat és a környezetemet bemutatni.

G. J.: *Szerintem itthon szinte stílust, vagy műfajt teremtettél ezzel.*
P. P.: Hát, külföldi példaként ott van Nan Goldin. Itthon pedig 2005–06 körül volt egy felfutása ennek a dolognak már előttem is vagy velem egyidőben. Hermann Ildi, Elek Judit Katalin is foglalkozott ilyesmivel, mondjuk ők naplószerűen dolgoztak.

G. J.: *A weboldalad angol nyelvű, ahogy a könyveid is. Mindig a külföldi befogadókra, a nemzetközi piacra gondolsz, vagy ez miért alakult így?*
P. P.: Nem láttam értelmét, hogy magyar verziót csináljak a weboldalból, mert dupla munka minden. Duplán kell frissíteni és így is eléggé el vagyok maradva. Ez egy kicsit elitista hozzáállás, de közben ezen a területen kell tudni angolul. Az üzenetben benne van az, hogy távolabbra tekintek, ugyanakkor ez politikai döntés is valahol, hogy az ember csak magyarul vagy csak angolul kommunikál. Érdekes lehetőséget teremt arra, hogy metaszinten üzenjen. Ez is egy kísérlet, egy játék az ötletekkel, a visszajelzésekkel, a reakciókkal.

G. J.: *Volna egy általánosabb kérdésem a fotózás és könyv viszonyában: neked mi a munkamódszered? Az az elsődleges cél, hogy készül majd egy könyv, és ahhoz készíted a fotókat, vagy fordítva, van egy koncepció, ami mentén vannak fotóid, és ebből testesül meg a könyv?*
P. P.: Erre ma már nehéz őszintén válaszolni. Én lettem az az alkotó, akinél egyértelművé válik, sőt hangoztattam is magamról nagyon sokszor, hogy fotókönyvben gondolkodom, mert akkor tekintem a projektet lezártnak, ha megvan a könyv is hozzá. Ebbe most egy kicsit belefáradtam, talán azért is kezdtem el festeni, mert szabadságot ad. Történik egy váltás itt *A hős anyával* kapcsolatban, ami egyáltalán nem fotóprojektnek és végképp nem fotókönyvnek indult. Pihenésnek, önterápiának szántam, mégis, már szerkesztés alatt van és jövő áprilisban megjelenik. Az a tudatos építkezés, amely kívülről látszódik, a valóságban és a belsőben egy iszonyatos nagy lelki-szellemi munka. Próbálom kívülről nézni, hogy milyen szép az, hogy a belső káoszt megpróbálom desztillálni egy ilyen eredménybe, de közben nagyon nehéz. Össze is vagyok kicsit zavarodva.
Valamikor az volt a módszerem, hogy amikor a projekt eljutott egy bizonyos szintre, ahol volt már annyi kép és volt annyi húzóereje a képek halmazának, hogy lehetett könyvben gondolkodni, akkor elkezdtem. Minden projekt sok címváltoztatáson ment keresztül és sok-sok makett készült, mielőtt elnyerte volna a valódi, végleges formáját. A *The Epic Love Story of a Warrior* esetében vagy nyolc makett készült, a *How many people* az egyik, de makettnek tekintem a spirálfüzetet is.

Puklus Péter: ***How to build a house***, (*A hős anya – Hogyan építsünk házat* című sorozat), 2017, archival pigment print, 42x29 cm, Budapest © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából

Puklus Péter: ***Build your house on the rock***, (*A hős anya – Hogyan építsünk házat* című sorozat), 2016, archival pigment print, 42x29 cm, New York © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából

G. J.: *Milyen előnyeit és hátrányait látod a fotókönyvnek? Mit tanácsolsz azoknak, akik az első könyvük elkészítése előtt állnak?*

P. P.: A hátrányok között mindenképp megemlíteném azt, hogy a könyvkiadás már egy jó ideje trendi és divatos dolog lett. Emiatt van egy kényszer, hogy fotókönyvet kell csinálni, holott szerintem nem biztos, hogy kell. Ezzel visszacsatolok egy kicsit a beszélgetés elejére, hogy nekem rögtön a pályám elején azt mondták, hogy akkor lesz kiállításom Nyugat-Európában, ha van könyvem, vagyis ellentmondok magamnak, mégis azt látom, hogy ma mintha feleslegesen sok könyv készülne. Kicsit olyan, mint amikor bemész a reptéren egy parfümüzletbe: kettőt, hármat megszagolsz, de a negyediknek már nem érzed az illatát. Ezért jobban kellene szelektálnia az alkotóknak saját maguknak is. Nem kell mindennek könyvben szerepelnie. A fotókönyv nagyon jó formátum, de nem az egyetlen. A legfontosabb kérdés, amit fel kell tenni, hogy miért kell az a könyv? Az én válaszom saját magamnak az volt, hogy egy történetet szeretnék elmesélni, és ennek a könyv egy tradicionális és időtálló formája.

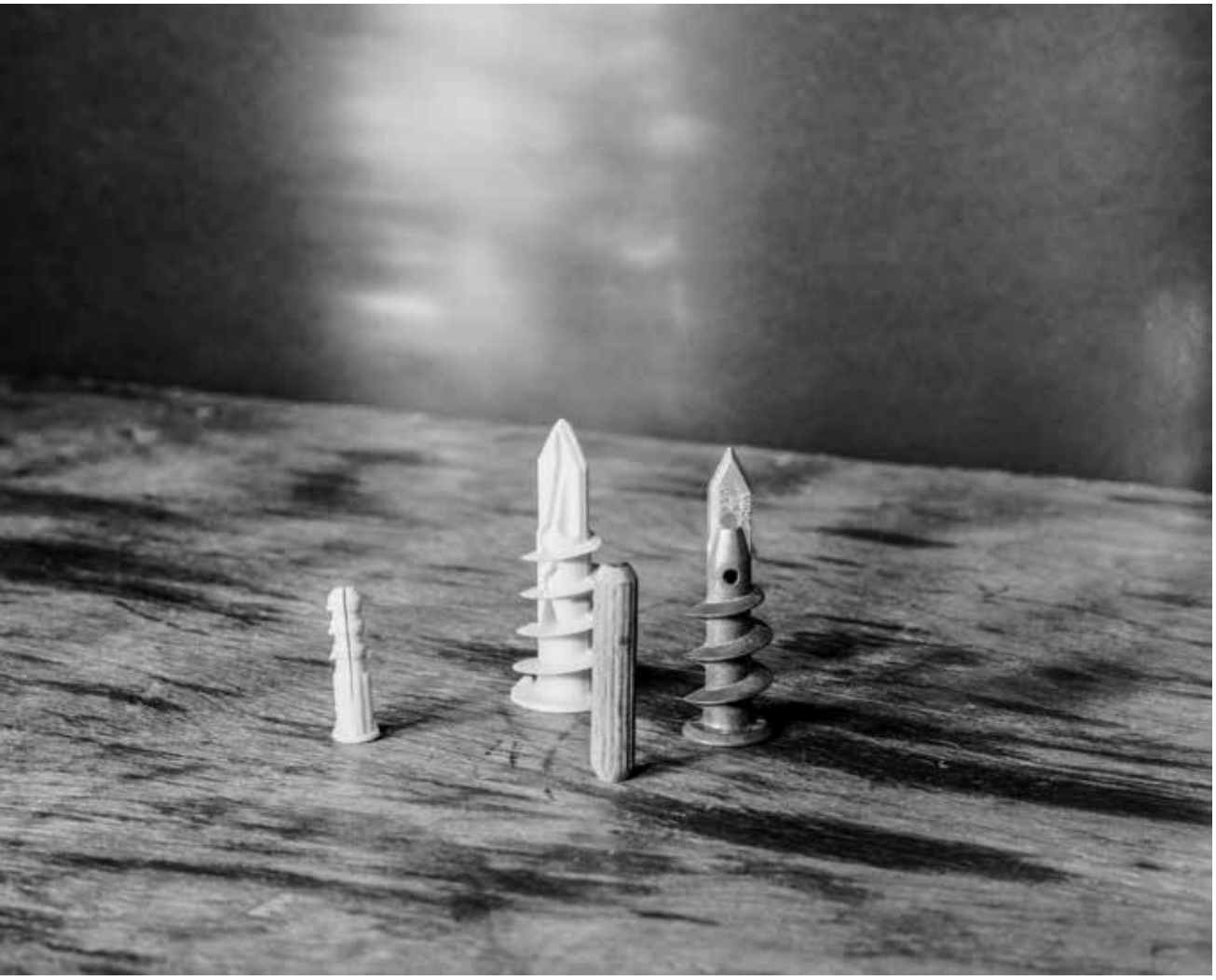
[1] Puklus Péter: *Handbook to the Stars*, Štokovec, Space for Culture and Biennale für aktuelle Fotografie, 2020. Szöveg: Claudia Küssel. Borító- és könyvterv: Palo Bálik. 64 oldal, 16x21 cm

[2] Puklus Péter: *One and a half meter*, Kehrer Verlag, Heidelberg, Germany, 2012. Szöveg: Bill Kouwenhoven. 96 oldal, 17x21,2 cm

[3] Puklus Péter: *Maquette of a Monument Symbolizing the Liberation*, saját kiadás, 2014, 74 oldal, 21×29,7 cm

[4] Puklus Péter: *How many people*, saját kiadás, 2015. Szöveg: Marina Cvetajeva, Fordítás: Ilya Shambat, 1426 oldal, 15x20 cm

[5] Puklus Péter: *The Epic Love Story of a Warrior*, Self Publish, Be Happy (SPBH) Editions, 2016. Szöveg: Marina Cvetajeva, Fordítás: Ilya Shambat, 468 oldal, 15x20 cm



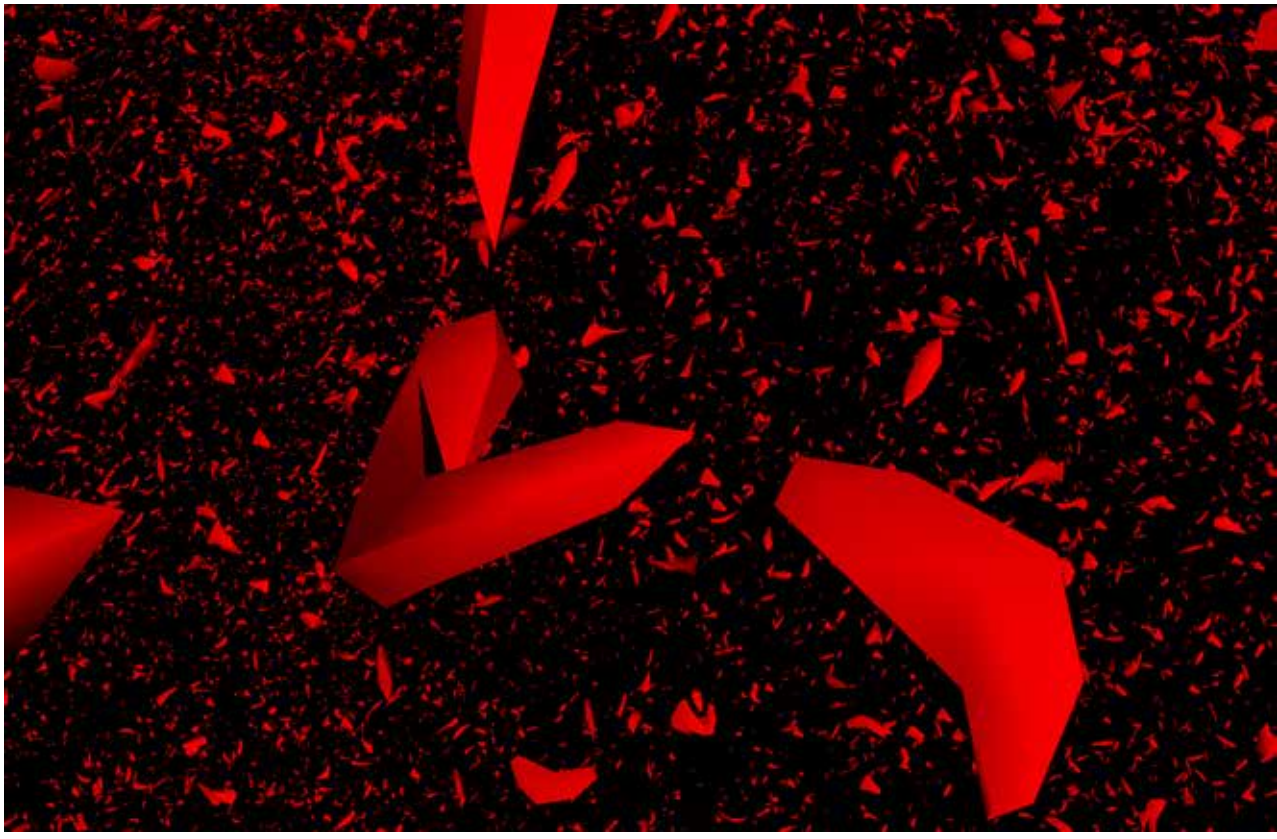
Puklus Péter: ***Family portrait***, (*A hős anya – Hogyan építsünk házat* című sorozat), 2016, archival pigment print, 42x65 cm, New York © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából

KOZMA ZSOLT

A SZUPERPOZÍCIÓ ESZTÉTIKÁJA

A KÍSÉRLET TÉTJE

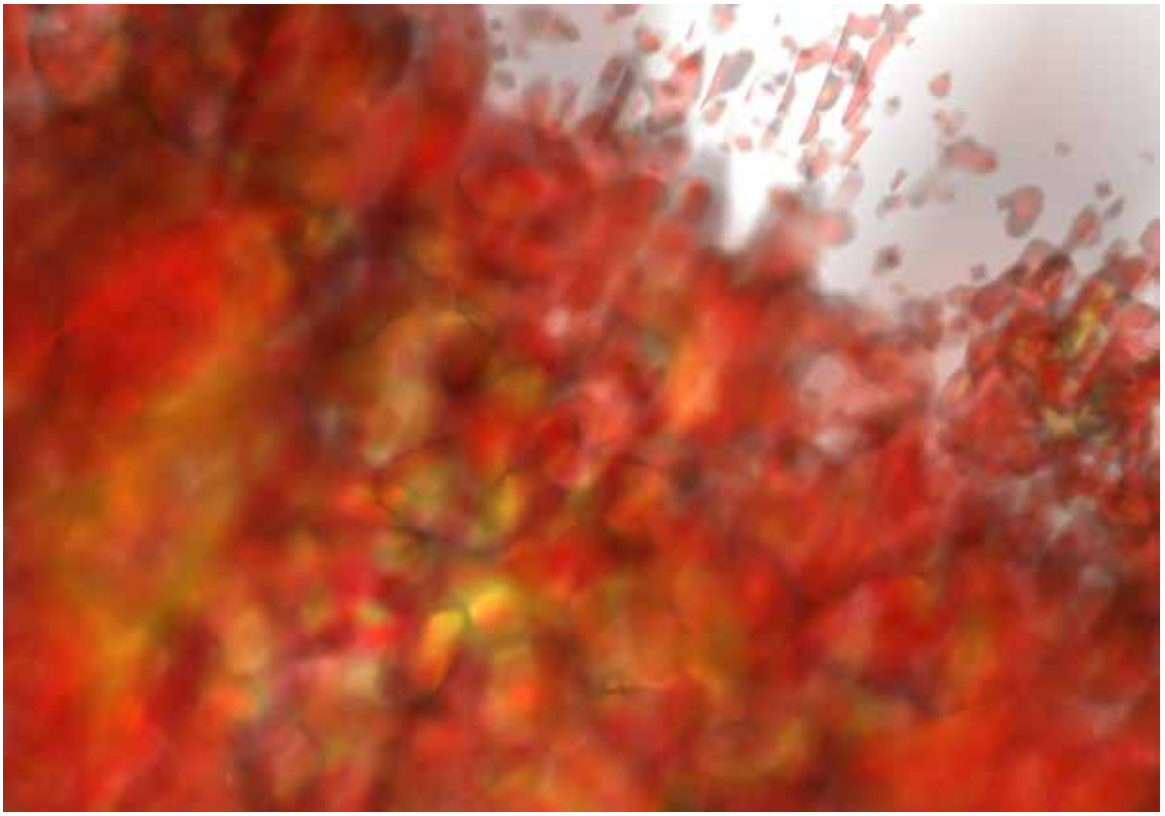
VADÁSZI ZOLTÁN MUNKÁIRÓL



Vadászi Zoltán: ***Levegő CT Scan 3D modell álló kép***, (*1/0* sorozat), 2019 digitális print, 70x50 cm © MyMuseum Gallery

„A mérnöki munkám mindig nagyon szorosan kapcsolódik a művészeti munkáimhoz. Az egyik nélkül nem létezik a másik – nem illusztrációja egyik a másiknak, hanem párhuzamosan futnak. A mérnöki témaváltásaim »game changerek« a művészi kísérleteimben, és megfordítva: a művészi kísérleteim a hagyományos diszciplináris kereteken kívüli irányok felé nyitják meg a tudományos-technikai gondolkodásomat.”

(Idézet a művésszel az alábbi írás születésének idején folytatott beszélgetésből.)



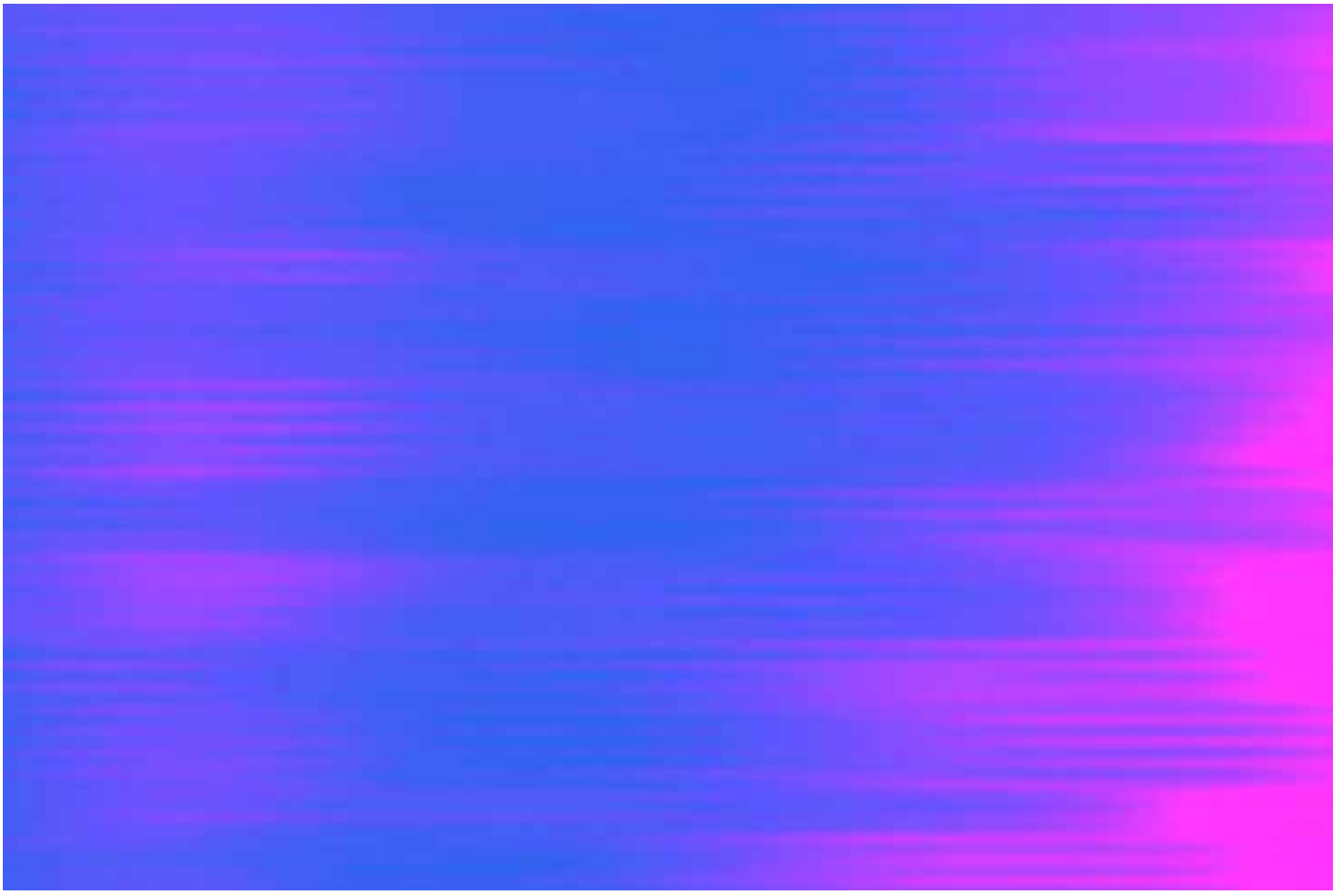
Vadászi Zoltán: ***Levegő MRI 3D modell álló kép***, (*1/0* sorozat), 2019 digitális print, 70x50 cm © MyMuseum Gallery

Ez az írás lassan készült el. Hogy ez miért (lehet) érdekes? Azért, mert a folyamatát egy olyan tényező is lassította, ami egy másik művészről szóló esszé esetében a tartalom szempontjából irreleváns lenne, ám az adott esetben megváltoztatta a szöveg tartalmát és a struktúráját is.

Ez a tényező pedig az a tapasztalat, amikor az embert betolják egy csőbe, ahol úgy tizenöt percig mozdulatlanul fekszik, közben változó magasságú és erősségű gépi hangokat hall, jó esetben nem fogja el a klausztrofóbiás pánik, de a szorongás végigkíséri a folyamatot: a tudat, hogy egy gép most egészen részletes, háromdimenziós képet alkot a testéről, és ennek a képnek a tétje egy ítélet, amely meghatározza az elkövetkező hónapjait – a gyógykezelése módját. Azaz, egy nem túl szerencsés véletlen folytán az írás születésének időszakában egy MRI vizsgálatra kellett mennem, amit egy pontosan olyan géppel készítettek, amilyenekkel Vadászi Zoltán éveken át orvosbiológiai mérnökként foglalkozott, és emellett azokat a munkáit is készítette, amelyek a kapcsán a Capa Központ 2019-es porfolió *review*-ján megismerkedtünk, és amelyekről többek között most írni készültem. Ráadásul a helyzetem ebben a pillanatban tökéletesen megegyezett azzal, amit Vadászi az MA tanulmányait lezáró szakdolgozatában a beteg számára még nyitott, és számára téttel bíró párhuzamos lehetséges valóságok szuperpozícióként ír le.[1]

1/0*; *1/0 3D

A fenti élethelyzet a szokványos fordítottja volt tehát. Először művészeti kontextusban ismertem meg az orvosi képalkotás produktumait, Vadászi *1/0* és *1/0 3D* című sorozatait. A 2019-es portfolió *review*-n, majd pedig már kurátorként[2] foglalkoztam az MRI-vel, a CT-vel és az ultrahanggal szkennelt, a levegőt mint objektív realitást láthatóvá tévő álló- és a gépek hangjától kísért mozgóképekkel, s csak ezután – az esztétikai-diszkurzív, majd pedig a kiállításban interpretáló tapasztalást követően – egy újabb értelmező szakaszban, az írás idején vált közvetlen élménnyé az alkotóeszközök tudományos funkciója. Ez az a funkció, ami Vadászi számára evidencia, és amellyel kapcsolatos tudását és felismeréseit, illetve az azokból levont filozófiai (ismeretelméleti, ontológiai) következtetéseit, vagy inkább kérdéseit esztétikai formába rögzítve megnyitja előttünk, és egyben saját tapasztalásra, értelmezésre inspirál.



Vadászi Zoltán: ***Levegő Ultrahang Scan***, (*1/0* sorozat), digitális print, 2019, 70x50 cm © MyMuseum Gallery

Párhuzamos valóságok?

Az *1/0* és az *1/0 3D* sorozatot Vadászi 2018-ban kezdte készíteni. Az orvosi képalkotó eszközökkel a szem számára láthatatlan entitást, a szkennelőben folyamatosan változó valóságként jelenlévő levegőt szkennelte, és az így kapott 3D-s képeket nagyméretű digitális printek és hanggal kísért videók formájában, illetve 3D nyomatokként tárgyiasítva mutatja be. A rendkívüli változatosságú, mágikusan vonzó látványvilágok feltárulása, vagyis szemmel láthatóvá transzformálódásának aktusa éppen a megfigyelőtől független fizikai valóság létére, lehetőségére, illetve lehetséges létmódjaira kérdez rá. A megfigyelési, leképezési folyamatból ugyanis Vadászi – kimondott szándékaként – a gép révén kivonja az embert, azaz a megfigyelő által képviselt determinációt, amely az állandó változásban lévő realitásfolyamatban egyszerre lehetséges valóságok egyikében rögzítené a rendszer állapotát (omlasztaná össze a hullámfüggvényt). Az állókép természetesen itt is egy pillanatot, egy állapotot rögzít, de mivel a folyamatban nem vett részt tudatosan választó megfigyelő, legalább is tudjuk, hogy az adott szegmentumban Shrödinger macskája él is és nem is.

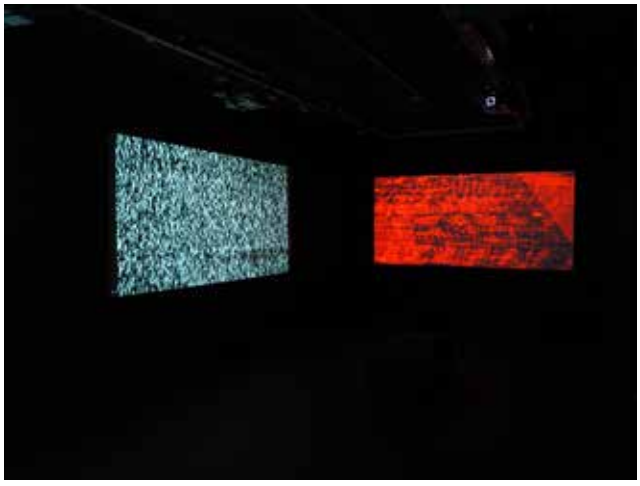
A kvantummechanikával, annak lehetséges elméleti és egyre inkább gyakorlati következményeivel napi szinten foglalkozó mérnök-művész fizikailag unikális valóságról, a folyamatról és az időről szóló kérdései a diszciplína fejleményeinek fényében szükségszerűen vezetnek el a párhuzamos valóságok lehetőségéhez. Mindezt ma, amikor a vonatkozó kísérletek fényében például kvantumszinten bizonyítottnak tűnik a fénysebességnél gyorsabb adatátvitel lehetősége, és fizikusok Magyarországtól a Harvardon, Oxfordon, Stanfordon vagy az MIT-n át arra keresik a választ, hogy hol a határ a kvantumfizika és a makrofizika között, és nem kevesen közülük reális lehetőségnek tekintik a párhuzamos valóságok és univerzumok létét.

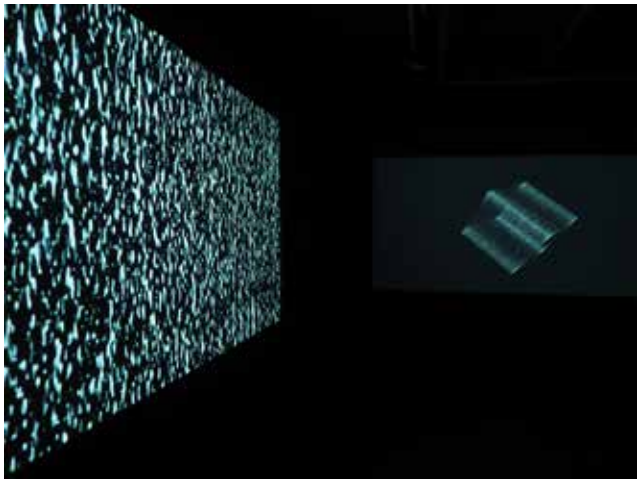
Párhuzamos ciklusok?

A természettudósok tehát a kvantummechanika előtt meghatározó világkép(ek)en nevelkedett értelem számára egyre nehezebben követhető távlatokat nyitnak, illetve úgy tűnik, hogy igazolják a tér, az idő, a végtelen, a valóságok és a megismerhetőség korábban csak elméleti (fizikai, matematikai, filozófiai) szinten kifejtett egyes tételeit. Ez pedig külön súlyt ad az olyan művészeti gondolkodásnak és az abból származó alkotásoknak, amelyek a hétköznapi értelem számára megélhetővé és megtapasztalhatóvá transzponálják a tudomány következményeit.

Ebből a szempontból Vadászi munkáinak két vonatkozását szeretném kiemelni. Az egyik egy világosan kirajzolódó belső összefüggés a művész ciklusainak sorában, a másik pedig a külső művészeti kontextus – az az alkotói pozíció és attitűd, amely Vadászit másokkal rokonítja, illetve munkáit másokéival dialógusba állíthatja. Másképpen szólva, mi képzelhető el az eddigi munkákat áttekintő kiállítás egyik lehetséges szervezőelveként, illetve mi motiválhatja a művész munkáinak csoportos kiállításba való bevonását (nyilván rengeteg ilyen aspektus van, itt csak a fenti gondolatmenet szempontjából legnyilvánvalóbbat fogom megemlíteni).

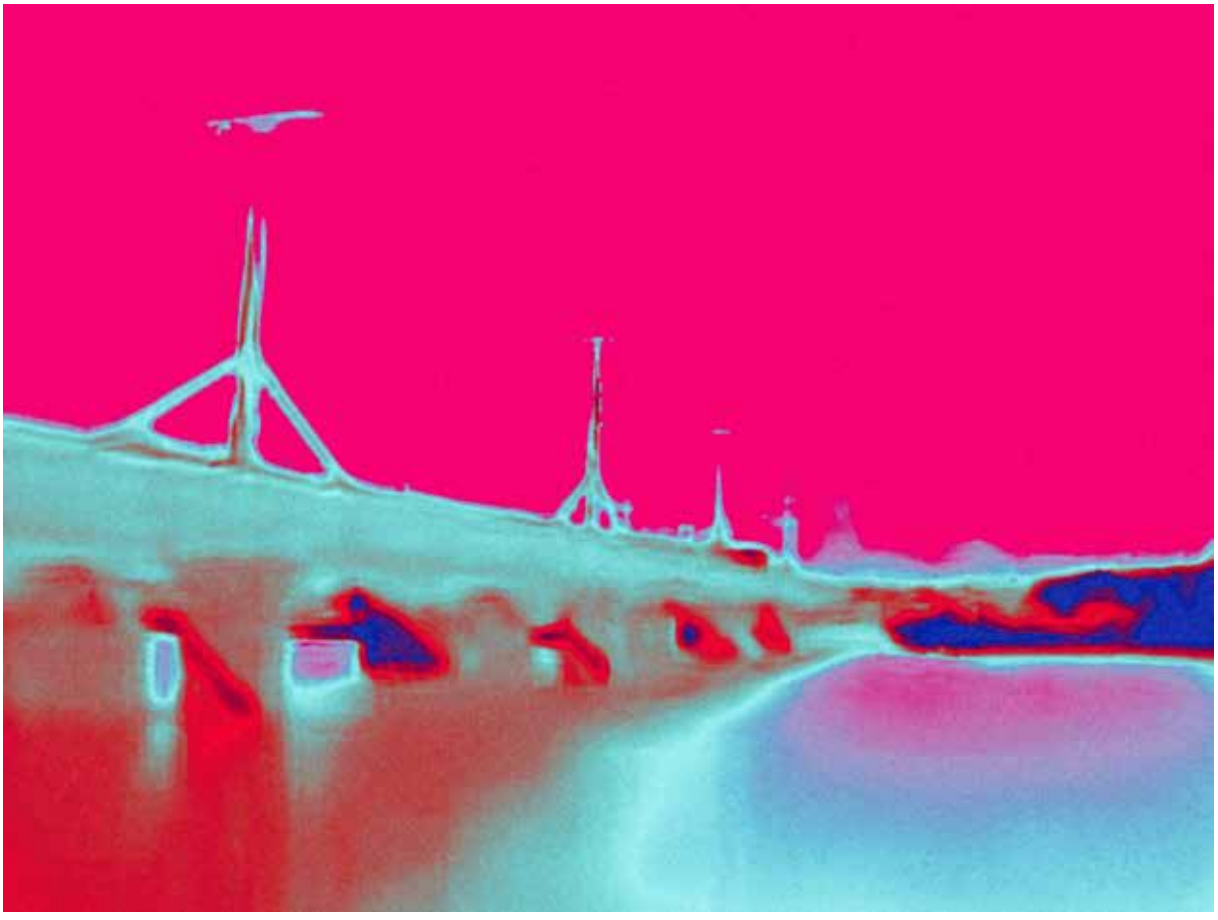
Az idén 38 éves Vadászi Zoltán a munkáit nyolc sorozatba rendezi.[3] Bár a sorozatoknak természetesen van időrendjük, a csoportokat nem ez, hanem a koherens esztétikájuk és a megfigyelt jelenség leképezésére alkalmazott technikai módszer határozza meg. A technika tehát tartalommá válik, és a megfigyelt és (re)prezentált folyamatok, jelenségek és állapotok mint témák részét is képezi. És, bár az említett tematikus, technikai és esztétikai koherencia fennáll, a sorozatok nem tekinthetők lezártnak, sokkal inkább nyitott, párhuzamos világoknak, amelyekbe vissza lehet lépni, amelyek folytathatók. A hibaesztétika által meghatározott *adverse events* sorozatban (kezdés éve 2015) a túlexponált polaroid fotókon a szkennelés közben Newton-gyűrűk jelennek meg. A túlexponálás, majd pedig a szkennelés részben kontrollálható, részben viszont esetleges, azaz a leképezés folyamán mutatkozó hibák a leképezőnek (szubjektum és technika) és magának a leképezés aktusának

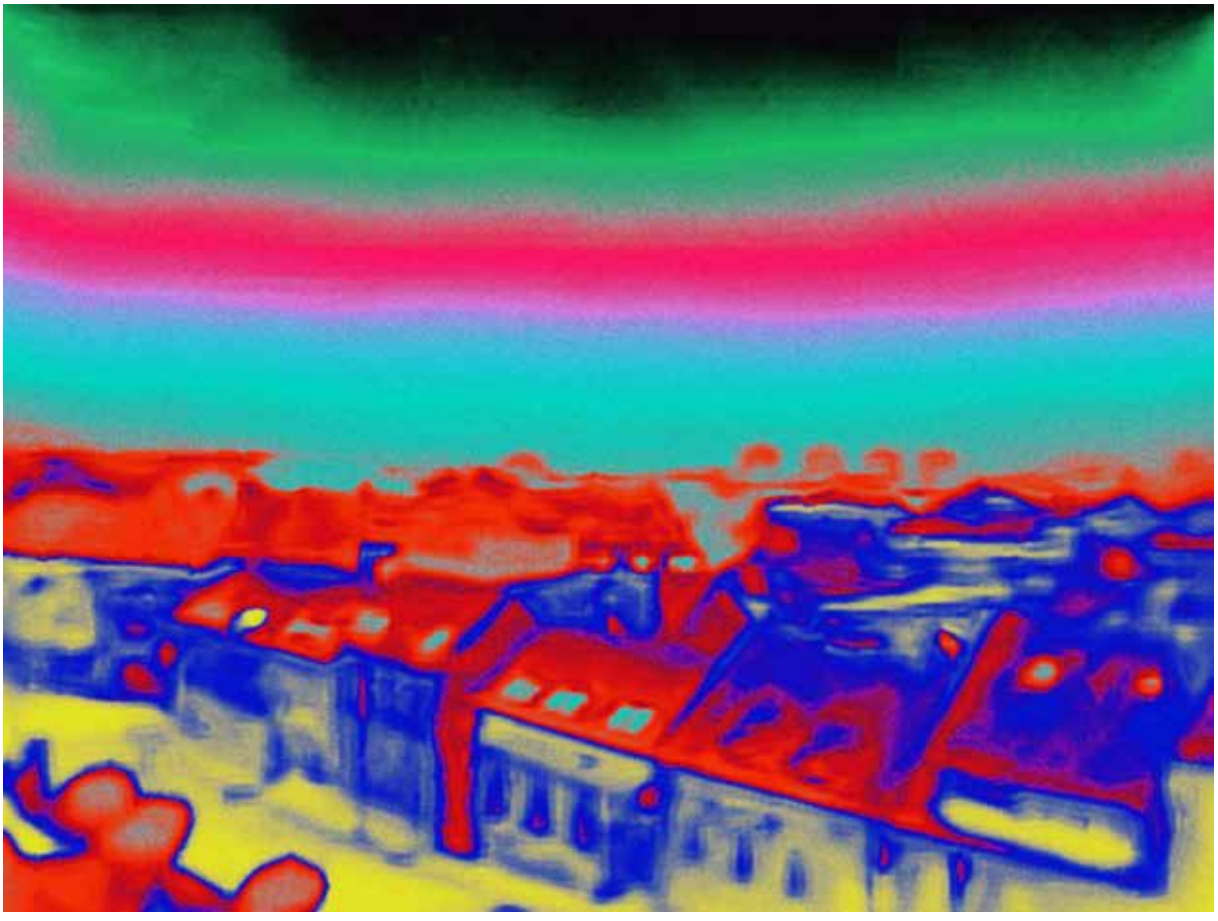


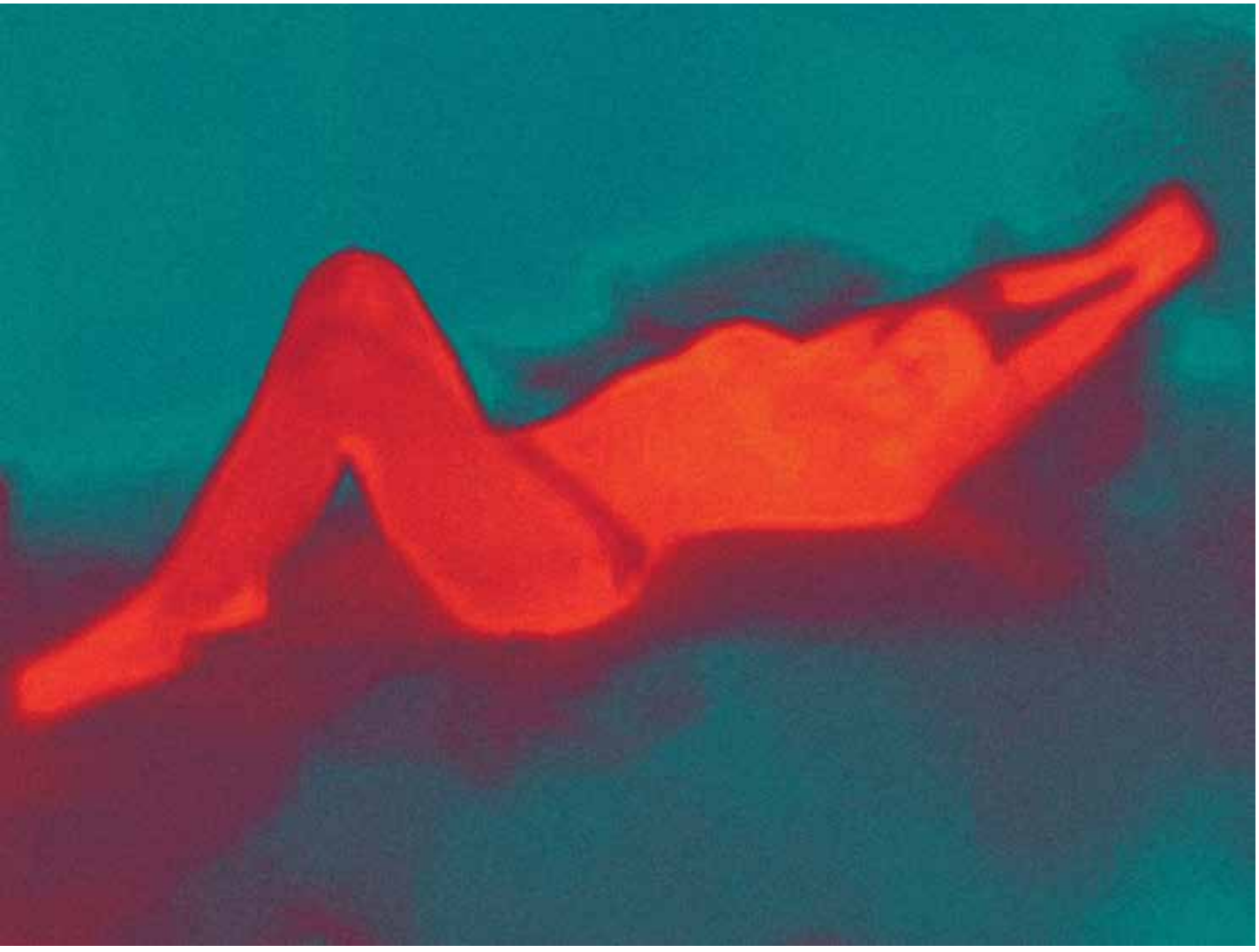


Vadászi Zoltán: ***Levegő Scan Videó***, (*1/0* sorozat), enteriőr, M.A. Diploma kiállítás, 2019, Kaposvári Egyetem

Vadászi Zoltán: ***Levegő Scan Videó***, (*1/0* sorozat), enteriőr, M.A. Diploma kiállítás, 2019, Kaposvári Egyetem







Vadászi Zoltán: ***unseen #8***, hőkamerás felvétel, digitális print, változó méret, 2020

Vadászi Zoltán: ***unseen #16***, hőkamerás felvétel, digitális print, változó méret, 2020

Vadászi Zoltán: ***unseen #6***, hőkamerás felvétel, digitális print, változó méret, 2020

Vadászi Zoltán: ***Adverse Events NGY14***, (*adverse events* sorozat), polaroid scan, 2016 © MyMuseum Gallery

a tárgyához képesti tökéletlenségét, vagy inkább szükségszerű következetlenségét jelenítik meg.[4] A fentebb már tárgyalt *1/0* és az *1/0 3D* sorozatok (kezdés éve 2018) a párhuzamos valóságok lehetőségét megnyitó szuperpozíció értelmezéséhez talál technikát és esztétikát. Az *unseen*[5] sorozatban (kezdés éve 2019) Vadászi infravörös hőkamerát használ, a képek tárgyának szabad szemmel nem látható és a szabad szemmel érzékelt tartomány leképezésére szolgáló eszközökkel nem megmutatható tartományba eső részét jeleníti meg. Ezek a sorozatok és a többiben esztétikai egységgé rendeződő téma-technika világok, azok egységessége és párhuzamos nyitottsága, egyidejű lehetségessége és lehetőségei egyben a művészi szuperpozíció metaforájának is tekinthetők. Ezt a megközelítést alapozza meg, hogy Vadászi egyszerre van jelen a művészet és a tudomány területein. Az eddigi életműről szóló kiállítás egyik rendezőelve lehet tehát annak a bemutatása, hogy milyen lehetséges tárgyvilágok keletkeznek Vadászi (metaforikusan értelmezett) szuperpozíciójából – amellyel evidenciaként lép túl a művészet és tudomány szokásos, hagyományosan feloszthatóként és áthidalandó dichotómiaként tételezett különválasztásán. Egy ilyen kiállításban tehát érdekes és következetes lenne legalább jelzés szinten megmutatni olyan tárgyakat (talán technikai eszközöket, de még inkább azok produktumait) is, amelyeket a művész tudományos-mérnöki tevékenysége egyébként hagyományosan a művészeten kívüli tartományba utalna.

Vadászi Zoltán: ***Adverse Events NGY7***, (*adverse events* sorozat), polaroid scan, 2016 © MyMuseum Gallery

Both Ways

Ezzel megérkeztünk ahhoz a ponthoz, amely Vadászit a kortárs művészeti kontextusban bizonyos alkotókkal rokonítja. Az itt adódó természetes kapcsolódásokat remekül példázza a *Both Ways* című, Triesztben 2019 őszén megrendezett nemzetközi kiállítás,[6] amelynek témája a természettudományos kutatás és a művészet kapcsolatának kurrens értelmezése és lehetőségei, s amelybe a magyar kurátor, Bálványos Anna Vadászi Zoltán *1/0*-ját is beválogatta. Az itt bemutatott magyar művészek közül számomra leginkább Waliczky Tamás művészi kutatásaihoz áll közel Vadászi felfogása. Bálványos Waliczkytól olyan eszközöket – pontosabban a művésznek azokról szóló animációját – mutatott be, amelyek a Velencei Biennáléról is ismertek, lehetővé tennék a nem létező, de lehetséges képrögzítési módokat, a mára beidegződöttektől eltérő látásokat, azaz a vizuális ingerek értelmezési folyamatának felszabadítását, újratanulását szolgálják potenciálisan, és valójában nem léteznek. Ezeket a fiktív eszközöket Waliczky a lehetséges látványmodellek leképezésének igényei szerint mérnöki precizitással „megtervezte". A Vadászival való kapcsolódás nyilvánvaló, ugyanakkor a mostani gondolatmenet szempontjából még inkább idekívánkozik Waliczky *Szobrok* című 1996-os háromdimenziós számítógépes grafikája. A virtuális szobrokat a művész időkristályoknak nevezi, amelyek olyan pillanatokból, a háromdimenziós tér és az idő olyan metszeteiből épülnek fel, amelyeket az ember térben és

Vadászi Zoltán***: unseen #2***, hőkamerás felvétel, digitális print, változó méret, 2020

időben való mozgása rajzolna ki, ha az idő egészét és a tér minden pontját egyszerre látó isteni szemlélethez hasonló pontból tekinthetnénk a folyamatra. A kristályok minden metszete egy időpillanat önálló tárgyiasulása.

A Waliczky munkájában alakot öltő vágy Vadászi szuperpozíció értelmezéséhez kapcsolható, csakúgy, mint a trieszti kiállításon nem szereplő, de a tudomány, a filozófia és a művészet területeit összekapcsoló, maga tervezte gépekkel gondolat- és tárgykísérletező Csörgő Attila számos műve, például a néhány későbbi munkája kiindulási pontjaként szolgáló *Forgástest pohár* (1992). A munka két párhuzamosan álló csavarból, egy forgó alapból és egy rájuk irányított lámpából áll. Az alapzat középpontjától a két csavar egyenlő távolságra van. Az alap időnként forogni kezd, s a két időbeli végpont, a csavarok elmozdulása és álló helyzetbe való visszatérése között a forgás (mozgás) és a világítás hatására egy bizonyos sebesség felett a becsapott szem nem csavarokat, hanem egy körkörös alapú szerkezetet, egy „üvegpoharat" lát. Amikor a forgás megáll, a metamorfózis visszafordul, az „üveg" újra fémmé alakul, a pohár szögekké rendeződik vissza. A tér-, fény- és folyamatérzékelés határainak és az ideális testeknek ezekkel összefüggő vizsgálata, a nehezen látható és kiszámítható tudományos alapokon való megfigyelése és leképezése Csörgő munkáinak visszatérő témája. Természetesen Csörgő munkája egyben Vadászi szuperpozíciójának ellenpontozásaként is felfogható, amennyiben itt a valóságérzékelésre való rákérdezésnek meghatározó eleme a folyamat tervezése, befolyásolása, a kísérletező hangsúlyos beavatkozása.

Vadászi Zoltán: ***unseen #4***, hőkamerás felvétel, digitális print, változó méret, 2020

[1] „A paciens szemszögéből azonban folyamatosan végtelen számú kimenetel létezik párhuzamosan és egy időben a felvételkészítés után: amikor a vizsgálatot végző radiográfus elsőként interpretál, a radiológus szakorvosi szakvélemény után, amikor a vélemény írott formában is rögzítésre kerül, egészen addig a pontig, amíg a kezelőorvosa nem közli vele személyesen a vizsgálati eredményt és a várható prognózist." *Az objektív valóság megkérdőjelezhetőségének vizuális vizsgálata.* MA szakdolgozat, 2019, Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Kar, Fotográfia szak. Témavezetők: Ősz Gábor, Szatmári Gergely. Külső konzulens: Török Tünde.

[2] *Variációk a láthatatlanra* – Bilak Krystina, A Fehér Vera, Vadászi Zoltán meghívásos hármas egyéni kiállítása. Inda Galéria 2019. november 28. – 2020. február 14.

[3] *1/0*, *1/0 3D* (2018-), *under that name* (2017-), *unseen* (2019-), *transhuman* (2018-), *media question* (2018-), *found footage* (2015-), *adverse events* (2015)

[4] Bár részei hétköznapi nyelvre is lefordíthatók, az „*adverse event*" egyébként maga is orvos-kutatási terminus. Egy gyógyszerkísérletben, az engedélyezés előtti szakaszban a hatásmegfigyelés során az anyagok által kiváltott nem kívánatos hatásokat jelenti. Transzplantációknál pedig az átültetés nyomán esetlegesen jelentkező negatív hatást, járulékos károsodást.

[5] Az egyszavas angol cím itt megint többféle értelmezésre ad lehetőséget, és nyit meg ezzel kongruens referenciakereteket. A magyar fordítás dilemmája – fordíthatjuk nem-látottnak, de ehhez kötődő okságot implikálva láthatatlannak, nem láthatónak is – jól mutatja ezt.

[6] *Both Ways*, 2019. augusztus 29. – szeptember 6., Trieszt. A *Science in the City* fesztivál részeként, szerb, román, horvát, olasz és magyar résztvevőkkel. A magyar kurátor Bálványos Anna, Ludwig Múzeum. A kiállító magyar művészek: Lepsényi Imre, Révész L. László, KristofLab –Szabó Kristóf, Szabó Ottó Robotto, Tarr Kálmán, Vadászi Zoltán, Várnai Gyula, Waliczky Tamás.

KEMENESI ZSUZSANNA

A LEGÜNNEPELTEBBEK ÜNNEPELTÉK

SZEMÉLYES TÁVOLSÁG
Besnyő Éva kiállítása
2020. szeptember 12. – december 13.
Kassák Múzeum

Besnyő Éva: ***Önarckép***,1929, Budapest, Maria Austria Instituut (MAI)

Besnyő Éva (1910–2003) két világháborút élt meg, talán ezért is a társadalmi problémák feltárásához kapcsolódik a neve. Azonban arról az érzékenységről sem feledkezhetünk meg, amelyet önarcképei sugallnak. Ahogyan Besnyő Éva írja: „Kevésbé vagyok fotográfus, inkább ember."[1] Az otthona, a ház ahol élt Budapesten, jólétről tanúskodott, a berendezés minden tárgya szalonéletet tár elénk.[2] Ebből a miliőből mosolyogva fehérlett elő az aprólékos gonddal, művészi tökéllyel varratott ruha. A hamvas szépsége teljes pompájában lévő hölgy magas, vékony, tekintete határozott, mint a ceruzavonás. Polgári, jómódú családból származik. Besnyő Éva apja Dr. Besnyő Béla ügyvéd arról írt cikket 1907-ben, hogy mit jelent egy asszony számára a férj nevét viselni.[3] Dr. Besnyő Béla 1928 és 1930 között Pécsi Józsefnél taníttatta lányát[4].

Amerre csak járt, elképzelhető, mekkora feltűnést keltett Besnyő Éva – elegáns volt megoldásaiban is, komoly és karakterével beragyogta a teret. Az esztétikum dominanciájáról szól önarcképeinek sora. Amit ábrázol, és ahogyan ábrázol, az esztétikumot dicséri. Az önarcképein a különféle szépségfogalmak egyesülnek, az élet, az ember és a művészet szépsége. Társadalmilag elkötelezett, tudatos fotográfus volt.

"Munkás vagyok. Egy fotográfus."[5] – mondja később Besnyő Éva, akit a kezdetektől jellemezett a társadalom eszköztára iránti nyitottság és közélet iránti érdeklődését soha nem veszítette el. Szakmai identitására jellemző, hogy reflektív alkat volt, de amikor fényképezett tapintatosan fogalmazott.

A társadalomtörténeti témák, a társadalmi mozgalmak, akciók, tömeggyűlések, kongresszusok foglalkoztatták. Gyűjtötte ezeket a pillanatokat, az életdrámák apró villanásait.

Besnyő Éva: ***Önarckép***, 1931, Berlin, Maria Austria Intituut (MAI)

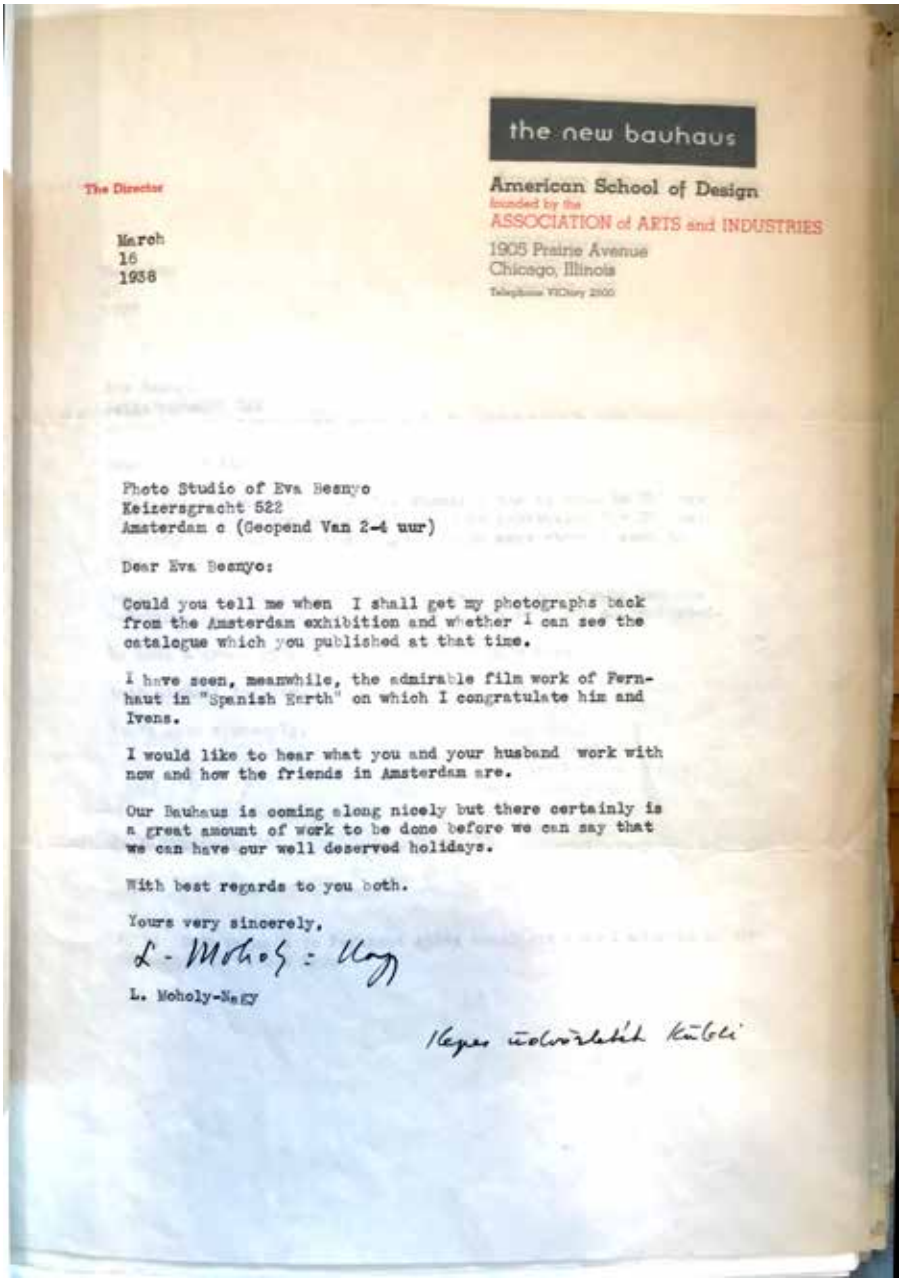
Installáció – Személyes távolság – Kassák Múzeum, Budapest
Kepes György: ***Besnyő Éva***, 1930–31.
Besnyő Éva: ***Kepes György***, 1930–31.

A tehetséges és ambiciózus Besnyő Éva Kepes György sugallatára és unszolására költözött Berlinbe. „Magyarországon a diagonálisak a levegőben voltak, Berlinben keresztülfutottak rajtam."[6] – írta. Kepes György jelenlétében Besnyő Éva megváltozott és csak a szakmájának élt. Mély vonzalom fűzte Kepes Györgyhöz, aki szintén rajongott érte. Az önmaga sorsát irányítani képes és akaró ember iránt érzett mély szellemi rokonságot. Az ötlet, hogy Budapestről ne Párizsba, hanem Berlin felé vegye az irányt, onnan ered, hogy ekkoriban vonzó intellektuális közeg volt jelen Németországban. Moholy-Nagy László (1895–1946) huszonhét évesen lett a weimari, majd a dessaui Bauhaus professzora. 1927-ben jelent meg *Festészet, fényképészet, film* című könyve. Kepes György (1906–2001) 1930-tól volt az asszisztense. Végül Kepes György a chicagói New Bauhaus és a MIT oktatója lett. Kepes György Besnyő Évát Pécsi József műterméből ismerte és két remek évet töltöttek Berlinben munkával.[7]
Besnyő Évát Berlinben René Ahrlé reklámstúdiójában laboránsként foglalkoztatták, de modellként is számítottak rá. Ezt követően Dr. Peter Weller már fotóesszék készítésével is megbízta.

Ebben a berlini időszakban készült a *Wannsee-i strandon* című képe. Wannsee városrész Berlin délnyugati Steglitz-Zehlendorf kerületében van. A nagyrészt tavak ölelésében fekvő városrész a berliniek és a turisták kedvelt kirándulóhelye.
Kepes György mellett Robert Capa társaságát is élvezhette Besnyő Éva Berlinben. Friedmann Endre (Robert Capa, 1913–1954) eredetileg ugyanabban az utcában, ugyanabban a házban nőtt fel Budapesten, mint Besnyő Éva.[8] 1931-ben Berlinben ismét találkoztak. Ő vetette fel Robert Capának, hogy foglalkozzon fotográfiával és a Dephot sajtóügynökségnek is beajánlotta.[9]
Robert Capát Kepes György tanította fotográfiára. De Kepes György úgy is a kedvébe járt, hogy barátját megajándékozta egy Pécsi Józseftől kapott kamerával. Kepes György rendszerint együtt dolgozott Pécsi Józseffel és közreműködött az 1930-ban, Berlinben kiadott könyve, a *Photo und Publizität – Photo and Advertising* előkészítésében mint munkatárs és mint modell egyaránt.
Kepes György továbbá részt vett Moholy-Nagy László asszisztenseként a *Fény-tér* modulátoráról forgatott film elkészítésében is és számos színházi, operai előadás

díszletének tervezésében. Kepes György berlini évei alatt tipográfiai és kiállítási installációk tervezőjeként működött közre a Moholy-Nagy László irányította munkában.
Miután Besnyő Éva René Ahrlé és Dr. Peter Weller számára dolgozott Berlinben, saját fotóstúdiót nyitott, majd elköltözött Berlinből Amszterdamba első férjével, John Fernhout operatőrrel. John Fernhout dolgozott Joris Ivens filmjében, amelyet a spanyol polgárháború és Kína Japán megszállásáról forgattak. Besnyő Éva John Fernhout-val kötött házassága révén egy elismert holland művészcsaládban találta magát. John Fernhout édesanyja Charley Toorop festőművész, Jan Toorop szimbolista festő lánya volt. Besnyő Éva másodszor Wim Brusse-hoz ment feleségül. Fordulatot jelentett a fotográfus életében az is, hogy találkozhatott Brassaïval és Cartier-Bressonnal is.
Előkerült egy levél a Leideni Egyetem Könyvtárából, amelyet Moholy-Nagy László írt Besnyő Évának. Érdekesség, hogy a Kassák Múzeum tárlatával egy időben került sor az *Új Bauhaus. Moholy-Nagy élete és öröksége* című amerikai film budapesti premierjére a II. Országos Képzőművészeti Filmnapok keretében.

Wannsee-i strandon, 1931, Maria Austria Instituut (MAI)



the new bauhaus

American School of Design
founded by the
ASSOCIATION of ARTS and INDUSTRIES
1905 Prairie Avenue
Chicago, Illinois
Telephone VICtory 2500

The Director

March
16
1938

Photo Studio of Eva Besnyo
Keizersgracht 522
Amsterdam c (Geopend Van 2-4 uur)

Dear Eva Besnyo:

Could you tell me when I shall get my photographs back from the Amsterdam exhibition and whether I can see the catalogue which you published at that time.

I have seen, meanwhile, the admirable film work of Fernhaut in "Spanish Earth" on which I congratulate him and Ivens.

I would like to hear what you and your husband work with now and how the friends in Amsterdam are.

Our Bauhaus is coming along nicely but there certainly is a great amount of work to be done before we can say that we can have our well deserved holidays.

With best regards to you both.

Yours very sincerely,

L. Moholy-Nagy

L. Moholy-Nagy

Képes üdvözletét küldi

Moholy-Nagy László levele Besnyő Évának, 1938. március 16.

A New Bauhaus American School of Design (Chichago, Illionis) intézményének fejléces papírján címezte Moholy-Nagy László Besnyő Éva fotóműtermébe a levelét. Az 1938. március 16-iki levél az 1937-es amszterdami fotókiállítást említi, melyet többek között Besnyő Éva kezdeményezett és szervezett, s melynek katalógusa, a *Foto ,37* a Kassák Múzeumban látható. Moholy-Nagy László fotográfiái is szerepeltek 1937-ben a Stedelijk Museumban rendezett kiállításon Amszterdamban. A *Foto ,37* sajtótájékoztatóján készült kép is látható a Kassák Múzeumban, a képen John Fernhout, Besnyő Éva és Wim Brusse látható, amint nyilatkoztak a VARA rádiónak.

Ekkor, 1937-ben David Röell volt a Stedelijk Múzeum igazgatója.[10] Paul Schuitema és Cas Oorthuys társaságában dolgozott Besnyő Éva a kiállításon. Erőfeszítései kapcsán nemcsak a holland fotográfia képviselői, hanem Brassaï, Cartier-Bresson és Moholy-Nagy is kiállított. A volumenét tekintve ötven holland fotográfus szerepelt a Stedelijk Múzeum kiállításán és megközelítőleg ezerötszáz fotó volt kiállítva. Külön-külön termet szenteltek a fotótörténetnek, a színes fotográfiának, a portréknak és a tudományos fényképeknek. Ennek a kiállításnak a katalógusáról érdeklődött Moholy-Nagy László Besnyő Évának írt levelében. A levél egyben gratuláció is John Fernhout és Joris Ivens *Spanish Earth* című filmjéhez, melyet Moholy-Nagy László is látott.

Besnyő Éva megrendelői a hollandiai fotóstúdiójában modern művészek és építészek voltak. Emellett a holland Alkalmazott Művészek Szövetségében (GKF) Besnyő Éva is alapító tagja volt a fotó szekciónak, erre 1945 után került sor.[11] Alkotótársai Sem Presser, Maria Austria, Ad Windig és Paul Huf.[12]

Vajon az emberi kapcsolatokat lehet fizikai törvényekkel modellezni?

Barabási Albert László hálózatkutató szerint igen: eredetileg fizikusnak tartja magát, s emiatt törvényekben gondolkodik. Azonban Barabási Albert László felvetése szerint a folyamatok törvényszerűségei társadalmi szinteken már annyira zajosak, hogy hajlamosak vagyunk a szabályok létezését megkérdőjelezni. Az emberi kapcsolatokra is igaz Barabási Albert László szerint, hogy „[…] vannak különböző szerveződési szintek, és nagyon nehéz az egyik szintről a másikra átlépni. Lehet persze atomokat használni, hogy megértsük a molekuláris szerveződéseket; molekulákat használni, hogy megértsük a kémiai reakciókat; lehet kémiai reakciók segítségével megérteni a metabolizmust; a metabolikus hálót arra használni, hogy megértsük a sejt viselkedését; a sejtről gondolkozva pedig eljuthatunk az élővilágig és onnan, több további lépcsőn keresztül a társadalomig."[13] Amiben gondolkodni lehet, az a kapcsolatok mennyisége és minősége. Besnyő Éva többek között Kepes György, Robert Capa társaságában forgott már pályafutása korai szakaszában, és bízhatott erős morális iránytűjűkben. A látás nyelve mellett a társadalmi folyamatokra iránymutatásukban. Besnyő Éva figyelmét. Kellett hozzá az eredendő érzékenysége, mégis megkérdőjelezhetetlen kortársai szerepe. Besnyő Éva nem csupán a sajtó sokszor leírt vagy idézett eseményeit örökítette meg, hanem saját belső életének mindennapi kisebb-nagyobb történéseit is. A művelődéstörténet szempontjából éppen ezek a nagyközönség számára teljesen elzárt, ismeretlen szűk világról szóló híradások jelentik az igazi értéket és újdonságot. Besnyő Éva az, akinek közlései által élettel telnek meg az üres terek, utcák, parkok, a környék. Festetics Mária udvarhölgy naplójából idézve: „arra nincs időm, hogy naplómban mindent, ami történik, megörökítsek, de hát nem is történelmi művet írok, csupán saját tapasztalataimat. Törekvésem nem arra irányul, hogy mindent leírjak, ami igaz – vagy amit annak tartok –, csupán arra, hogy amit leírok, igaz legyen!"[14]

Besnyő Éva társadalmi ingerküszöbét elérő fotográfiák a Dolle Mina holland mozgalom köreit érintik, úgymint a nők a munkaerőpiacon és az oktatásban. A Dolle Mina név Wilhelmina Drücker nevéből származik, aki a századforduló holland nőmozgalmának legjelentősebb alakja volt. Szobra előtt égették el a modern irányzatok képviselői fűzőiket és melltartóikat a test felszabadításának jelképeként. De ez már nem a fotográfia saját problémája, ez a társadalom kérdésfelvetései közé sorolható, még ha billegnek is a képek az értelmezés besorolása szerint. Besnyő Éva a modernitást képviselő építészeti fotókat, portrékat, leporellókat és bélyegterveket is készített.

Besnyő Évának 1953-ban kiállítása nyílt New Yorkban a Museum of Modern Artban. Minden oldalról csodálat jutott osztályrészéül.

Meggyőző erő sugárzik belőle, minden tolakodás nélkül.[15] Azt kérdeztem magamtól, lehetséges volna-e „nemet" mondani neki akkor, ha rá akarna venni arra, hogy „egyetértsek" valamivel.

[1] Kassák Múzeum – *Személyes távolság* – Besnyő Éva fotográfiái kiállítási enteriőr. Albertini Béla: „Beszélgetés Besnyő Évával. A Műcsarnokban rendezett kiállítás kapcsán." 1986. október 2. – november 9., *Fotóművészet*, 1987/1., 3–8., 46–47. 47.

[2] Podhorányi Zsolt: *Dámák a kastélyban*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2018.

[3] Dr. Besnyő Béla: *Az asszony neve. A nő és a társadalom*, 1907.

[4] Albertini Béla: „Beszélgetés Besnyő Évával", 1986. október 2. – november 9., *Fotóművészet*, 1987/1., 3–8., 46–47.

[5] Diepraam, Willem: *Eva Besnyö*. Amszterdam, Focus, 1999, 104.

[6] Marion Beckers és Elisabeth Moortgat (szerk.): *Eva Besnyö. Budapest, Berlin, Amsterdam. Photographien 1930–1989*, Berlin, Das Verborgene Museum, 1991, 214.

[7] Fél évszázaddal később, 1987-ben, Besnyő Éva és Kepes György közös albumot adott ki berlini fényképeikből *Más szemmel* címmel. Eredetileg: *Eva Besnyö, György Kepes. Mit anderen Augen. Berlin, 1928–30*, Edition Photothek Band XX, Dirk Nishen Verlag, Berlin, 1987.

[8] Budapest, Városház u. 10.

[9] Az amszterdami Zsidó Történeti Múzeumban Besnyő Éva és Robert Capa közös kiállítása 2007-ben volt látható. Besnyő Éva 1930-as években készült női portréi, a 40-es, 50-es években művészekről, írókról, színészekről készített portrésorozatai kerültek bemutatásra.

[10] https://nl.wikipedia.org/wiki/Foto_%2737

[11] *Éva Besnyő - The Choice Collection 2003*. Maria Austria Foundation. Rendezte: Leo Erken, https://vimeo.com/76940322

[12] Jelenleg is a jogkezelő Maria Austria Instituut birtokában vannak Besnyő Éva üveglemezei, laborfelszerelése, negatívjai és képei. A *Fotóművészet*ben közölt képekért köszönet jár a Mária Austria Instituutnak. Külön köszönet illeti Juhász Anna Máriát és Csatlós Juditot a Kassák Múzeumban rendezett kiállítás kurátorait odaadó segítségükért.

[13] Szám Katalin: „A tudás felelőssége, hogy tisztán kommunikáljon. Beszélgetés Barabási Albert Lászlóval", *Képmás Magazin*, 2020/10., 10.

[14] Festetics Mária (1839–1923) grófnő, udvarhölgy naplójának Budán és Gödöllőn papírra vetett részei. Tolnayné Kiss Mária: *Egy udvarhölgy naplójából*, Gödöllői Királyi Kastély Múzeum Gödöllő, 2009, 5.

[15] *Uo.*: 27.

FARKAS ZSUZSA

Magyar magángyűjtők

Beszélgetés Dr. Sereg Péterrel

Dr. Sereg Péter jogász, okleveles közgazdász miskolci származású gyűjtő, aki jelenleg az Igazságügyi Minisztérium Kiemelt Jogi Ügyek Főosztályának főosztályvezetője. Az úgynevezett antik fotók iránti érdeklődése több mint tíz évvel ezelőtt kezdődött el egy eredeti, Giuseppe Ambrosetti műtermében készült Kossuth Lajost ábrázoló fénykép megvásárlásával. Az elmúlt évtizedben egy gondosan összeválogatott és tárolt gyűjtemény állt össze. Egyes darabjait a *flickr* csoportban (*Old Hungarian Photos*), és a *facebook* oldalán mutatja be. Tematikailag annyiban különbözik az eddigi gyűjtőktől, hogy a portrék mindegyikéről a 19. század híres embereinek arcképei köszönnek vissza. A gyűjtemény kialakítása során az elsődleges szempont az volt, hogy eredeti, műtermi jelzettel ellátott fényképet helyezzen az albumába. Ennek következtében a gyűjtemény jelentős része a híresség – Kossuth Lajos, Liszt Ferenc, Jókai Mór és második felesége, Jászai Mari, Blaha Lujza, Zichy Jenő stb. – által dedikált példány is egyben, ami még inkább egyedibbé teszi a kollekciót. A hat eredeti Kossuth ábrázoláson kívül olyan híresség ekről készült arcképekkel is találkozhatunk, mint Ferenc József, Andrássy Gyula, Klapka György, Teleki László, Eötvös József, Türr István, Apponyi Albert, Wekerle Sándor, Munkácsy Mihály, Madách Imre, Mikszáth Kálmán, és Mauks Ilona. Jelen keretek között válogatásra kényszerültünk, hiszen a hat Kossuthról készült portré mellett három politikus és három művész arcképének bemutatására van lehetőségünk. Mi vonzza a Kossuth arcképekhez? – tettem fel a kérdést a gyűjtőnek. A Kossuth-ábrázolások iránti érdeklődése Kossuth Lajos monoki szülőházában kezdődött 2007-ben, ahol a Földes Ferenc Gimnázium által meghirdetett történelem-versenyre gyűjtött anyagot Monok híres szülöttjéről. Az emlékházban látott fotók olyan mély benyomást tettek rá, hogy elhatározta, egyszer neki is lesz eredeti felvétele Kossuthról. Ez az ígéret vált valóra 2010-ben, amikor megvette az első Kossuth-fotóját.

Londoni Sztereó Társaság: ***Kossuth Lajos portréja***, az 1855-ös felvétel 1859-es kiadása, vizitkártya

Kossuth Lajos (1802–1894) arcképei számos múzeumba, magángyűjteménybe bekerültek, feldolgozásuk több alkalommal összegződött. Alapvetésül most Rózsa György ikonográfiája szolgált, mely 1994-ben jelent meg,[1] továbbá Csorba Csilla[2] és Cs. Lengyel Beatrix[3] kutatásai és megjelent írásai tették pontosabbá a fényképészeti adatokat. Eltekintünk a neves személyiség életpályájának ismertetésétől, hiszen azt részleteiben és írásai olvasatában mindenki jól ismeri. Az első most bemutatásra kerülő képet a londoni sztereoszkóp társaság terjesztette, az eredetileg 1855-ben készült sztereó felvételt a kor divatjának megfelelően vizitkártya alakban is terjesztették, így ez az ábrázolás vált a legismertebbé a nyugati világban. A drapéria előtti könnyed könyöklés az államférfiúra utaló öntudatos beállítással Kossuth Lajos forradalmi eszmékben való eltökéltségét szimbolizálta. Kossuth Londonban a helyi szokásokhoz igazodó polgári redingotot viselt, míg Amerikában kormányzói díszru-

Giuseppe Ambrosetti: ***Kossuth Lajos portréja***, 1877, kabinet kép

hájában, tollas kalappal a kezében, karddal örökítette meg magát.[4] Az eredeti portré az Edinburgh Stereographia Company által készült 1855-ben, amelynek egyik változata az Ihász Dániellel közösen készített páros kép, ahol a közöttük álló oszlopot szép mintázatú terítővel takarták le. Az arckép annyira népszerű volt, hogy a Londoni Sztereó Társaság is forgalmazta, de már önálló vizitkártyaként. (A hátoldal felirata: *Album portrait. Under the Patronage of her Majesty.* London Stereoscop Comp. 54. Cheapside, 2 Doors from Bow Church.) A két társaság közti jogi viszonyt ugyan nem ismerjük, de vélhetően az edinburgh-i felvétel korabeli pozitívjairól készült negatívok szolgálták a vizitkártya készítést. Ezáltal kapcsolódtak be abba a folyamatba, amely azt is elősegítette, hogy a vizitkártyákat albumokba gyűjtsék. A családi fotók, a híres emberek, a színészek, a művészek, a nevezetességek, az úti jegyzetek más-más albumba kerültek a tehetős családoknál az 1850-es évek végétől.

A kormányzó iránti rajongás a kiegyezés után nyíltan vállalható volt. 1867 után egyre erősödött az igény, hogy a politikust a Kossuth-imádók láthassák, portréját megvehessék. 1867 szeptemberében a pesti kirakatokban feltűnt Kossuth fényképe. Ez a „legújabb" életnagyságú arckép Torinóban készült, mintául szolgált a képzőművészek számára. 1874-ben Koller Károly pesti fényképész színezett arcképet készített Kossuthról. Valójában egy kisebb fényképet nagyított fel életnagyságúra és ezt színezte ki. Ez az üvegfestésű kép szolgált az olajnyomatok számára mintaként, melyet Calderoni István optikus kirakatában mutattak be a nyilvánosságnak. A honvéd menház bizottsága kérte meg Kossuthot, hogy az arcképét árusíthassák. Azzal a föltétellel engedte ezt meg, hogy minden eladott példányból egy forintot fizessenek a honvéd menház javára. Brandes&Wolf hannoveri gyárában készítették el azokat az olajnyomatokat, melyek 1875 májusában érkeztek Budapestre. Kossuthot folyamatosan ostromolták hívei, hogy arcképet kérjenek tőle. Simonyi Ernő személyi titkár közölte 1876-ban, hogy Kossuth arcképét bárki megrendelheti Ambrosetti fotográfusnál Torinóban, a Po utca 43. szám alatt. Egy kép ára „kabinet alakban 3 frank, bármentesen küldve 1 frt 50 kr" volt. Kossuth még Madarász Viktor neves festőművésznek sem engedte meg, hogy róla reprezentatív portrét fessen. Az elutasítást így magyarázta. „Ami porból lett, hogy porrá legyen, az ne bitorolja a maradandóságot, melyre csak a tetteknek s eszméknek van igényök."[5]

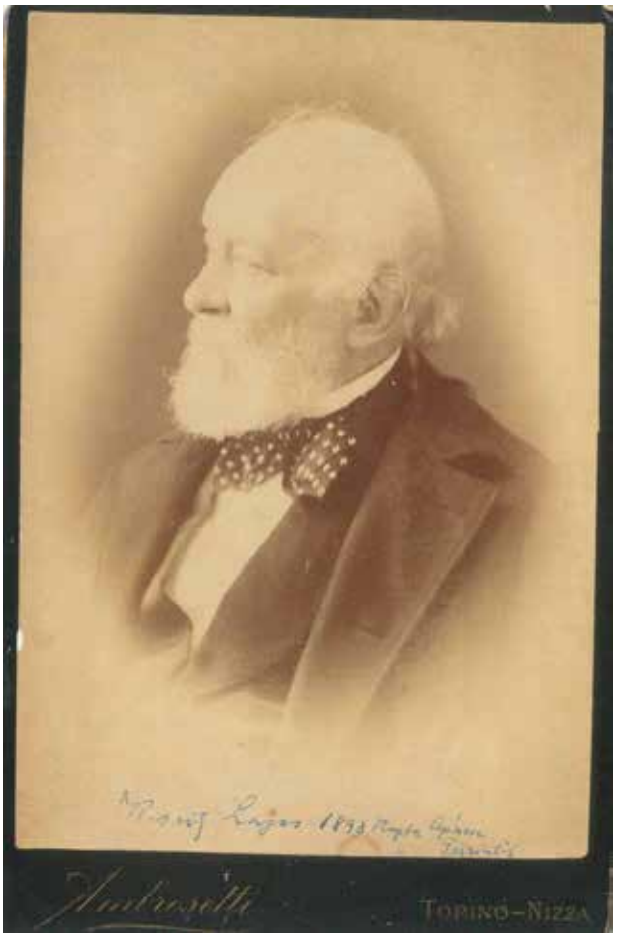
Giuseppe Ambrosetti (1841–1890) valószínűleg többfajta beállítást kipróbált és a politikus maga választotta ki a karját elöl összekulcsoló portrévariációt, mely a nagyközönség elé került. Számos dedikált példányt ismerünk, hiszen a ceglédi választók százas küldöttségének minden tagja kapott ajándékba egy-egy darabot 1877. január 24-i látogatásuk emlékére. A portrék általános ajánlását minden újság közölte: „[...] méltóztassanak a fényképeket szívesen fogadni, emlékül öreg hű szolgájoktól, aki amíg csak élek, mindig hálás megilletődéssel fogok emlékezni a szeretet és a bizalom megható nyilatkozatára, mellyel viszontagságos életem alkonyát megvigasztalni méltóztattak. S ha a megpróbáltatások napjaiban még sokat hányatott Hazára várnak s csak épen is készülőben vannak néha a barocconei remete arczmására vetni tekintetüket, jusson eszükbe annak jelszava is: »törhet, de nem hajlik«".[6]

Giuseppe Ambrosetti: ***Kossuth Lajos portréja***, 1883, kabinet kép

Giuseppe Ambrosetti: ***Kossuth Lajos portréja***,1890, kabinet kép

Ambrosetti 1883 augusztusában három különböző felvételt készített az idős politikusról, amelyek fekete kartonon, és ovális kivágatokban mellképre szabva is forgalomba kerültek. Az itt bemutatásra kerülő kép kissé elázott állapotában is tükrözi a torinói fényképész azon törekvését, hogy megtalálja a legmegfelelőbb beállítást. A felvételen Kossuth Lajos dedikálása olvasható, amely Dr. Kanyurszky Györgynek szól, aki egyetemi tanár, orientalista kutató és pap volt.

Csorba Csilla feltételezi, hogy ugyanabban az évben készült a következő kép, hiszen az ünneplő ruhája ugyanaz. Ezen Kossuth pöttyös csokornyakkendőt visel. Ebből a képből is szívesen ajándékozott látogatóinak, akik a hószakállú idős politikusról mint az egyik legszebb öregemberről beszéltek. A gyűjtő példányának fekete karton anyaga erre utal és a fotón látható felirat későbbi. A felvétel közismert ugyan, de az ovális kivágat és az arany kartonozás további adalékként gyarapítja az ikonográfiát. Rózsa György a pöttyös csokornyakkendős portrét 1889-re keltezi, hat példányt sorol fel, de azok feliratait nem közli. Önálló tételként kezeli a szembe forduló mellkép 21 féle variációját. A gyűjtő példányát *Mellkép fej bal profilban, babos nyakkendőben* címmel önálló számozott tételként adja meg.[7] Cs. Lengyel Beatrix felsorol számos



Giuseppe Ambrosetti: ***Kossuth Lajos portréja***, 1890, kabinet kép

Ellinger Ede: ***Kossuth Lajos portréja***, 1892, kabinet kép

feliratot, ezek alapján ő a pöttyös csokornyakkendős arckép készülését 1890. február 12. előtti időre helyezi.[8]

A gyűjtő új, év végi szerzeménye Ambrosettinek az a felvétele, amelyen Kossuth a kamerába néz. Oldalt jól leolvasható Calderoni száraz pecsétje, amely jelzi, hogy Pesten árusították ezt a közkedvelt portrét. Ambrosetti sok más fényképészhez hasonlóan beszámozta negatívjait, a kép hátoldalán találjuk a tintával, kézzel írott megrendelési számot: 55.168.

1892-ben a Függetlenségi Párti küldöttség otthonában köszöntötte fel a 90 éves politikust. Ellinger Ede (1846 k.–1915) pesti fényképész is tagja volt a delegációnak, és 1892. szeptember 20-án egy teljes sorozatot készített a Via dei Mille-i lakásban. Íróasztala mellett állva, íróasztalára könyökölve láthatjuk a képeken. Az ismert mű most az Ellinger által gyártott kartonnal együtt, tehát valódi tárgyi mivoltában látható, ahogy Rózsa György is mindig megjegyzi: „Ellinger Ede felvétele (cégjelzéssel)”.[9] Kossuth jobb kezében levelet, a baljában pedig cigarettát tart. Érdekesség, hogy a jelen tanulmány első felvételén Kossuth bal kezének mutató ujján látható egy gyűrű, amely a harminchét évnyi öregedés következtében az Ellinger-féle felvételeken már a híres politikus kisujján látható.

Michele Schemboche: ***Kossuth Lajos portréja***, 1892, kabinet kép

Alessandro Duroni: ***Türr István tábornok portréja***, felvétele után McLean, Melhuish, Naper@Co, London 1859–1861, vizitkártya

Michele Schemboche (aktív 1860–1906) torinói fényképész készítette el 1892. december 13-án az úgynevezett utolsó felvételt. Két variáció ismert, az egyiken szembenéz a kamerával, a másikon pedig kissé jobbra fordítja a fejét. A szembe néző portré felirata, amely a neves fényképgyűjtő Gadányi György tulajdonában van: *Dernier cliché original du 13 décembre 1892*. Az oldalra tekintő változat ismert ugyan a Nemzeti Múzeum példányából, de a gyűjtő tulajdonában lévő variáción is megtalálható, ugyanaz az a francia feljegyzés.[10] Rózsa György és Cs. Lengyel Beatrix rendkívüli alapossággal összeállított Kossuth-ikonográfiája csak szűk körben ismert. Rózsa a festményeket, grafikákat és fényképeket együtt közölte, időrendi sorrendben. Rezignáltan írta a bevezetőjében: „Valamennyi változat és példány összegyűjtése és feldolgozása fáradtságos és időigényes feladatot jelentene, és az áttekintést beláthatatlan időre kitolná."[11] A legnépszerűbb képek alkotják az általa összeállított tipológiai családokat, amelyekről számos másolat készült. Cs. Lengyel csak a fényképekből állított össze egy terjedelmes katalógust, amelyhez bőséges jegyzetanyagot csatolt. Az összehasonlítások alapját ez a kötet képezte.

Mi vonzza dr. Sereg Pétert a politikus arcképekhez? – tettem fel a másik kérdést a gyűjtőnek. A politikusok arcképei a történelemtagozatos középiskolai tanulmányainak és a történelem iránti érdeklődésnek köszönhetően kerültek a gyűjtés fókuszába. Izgalmas felfedezni azoknak az embereknek az arcképeit és életútjait, akik a 19. században meghatározták Magyarország politikai és jogi irányait.

A neves személyiségek arcképeinek pontos meghatározásához feltétlenül szükséges ismerni azok teljes életútját, életük jellegzetes állomásait, kapcsolódását a portrékészítéshez, fennmaradt hagyatékukat, közölt arcképeiket. Sajnos az életrajzok általában igen mostohán bánnak a fényképekkel, számos esetben semmilyen adatot nem adnak meg a reprodukált képekhez. Türr István (1825–1908) tábornok életrajza nem eléggé feldolgozott ahhoz, hogy egy-egy új kép könnyen elhelyezhető legyen az élettörténetben. Itt most egy olyan képpel találkozhatunk, amelynek egy térdkép variánsa az *Olaszhoni emlék* című kötetben is reprodukálásra került.[12] A fényképező mester az olasz Alessandro Duroni (1807–1870): *Álló térdkép, nagykockás nadrágban*, 1860-as évek meghatározással került be a kötetbe.[13]

Dr. Sereg Péter felvételén pedig egy különös angol cég jelzi magát, amely Londonban működött mint hármas társulás: McLean, Melhuish, Naper@Co. A londoni National Portrait Gallery fényképész adatai alapján ez a társulás 1859 és 1861 között állt fenn.[14] Arthur Melhuish (1829–1895) kimagasló személyiség volt, aki Thomas McLean és Robert Napper társaságával vállalkozást hozott létre. 1861-ben Napper elhagyta a társulást és helyette Frank Haes (1933–1910) lett az új tag. Albert herceg volt Melhuish patrónusa az 1850-es évek végén. Türr István élettörténete, amely ebben az időben rendkívülien izgalmas volt Garibaldi mellett, nem teszi lehetővé a felirat megfejtését. A képek vándorlásával kell inkább számolni, a híres emberek arcképeit igen sokszor egy-egy élelmes vállalkozó

lemásolta. A jogi útvesztőket elkerülve ilyen esetekben sokszor a verzón semmilyen feliratot nem találunk. Ebben az esetben másról van szó, hiszen a két cég közötti megegyezésre, szerződésre utal az angol feliratok használata.

Míg Türr Istvánt kétszer ítélte halálra az osztrák hatalom, gróf Andrássy Gyulát (1823–1890) csak egyszer a szabadságharcban való részvétele miatt. A jelképesen felakasztott arisztokrata mint „szép akasztott", kora egyik legszebb férfijának számított Párizsban az emigrációban. 1867 és 1870 között miniszterelnök, majd 1871-től 1879-ig az Osztrák-Magyar Monarchia közös külügyminisztere volt. Számos alkalommal lefényképezték ünnepi díszruhákban a különféle kiemelkedő politikai alkalmakkor. Dr. Székely József (1838–1901) bécsi műtermét szívesen látogatta, így az ott készült felvételek variációi jól ismertek. A most bemutatásra kerülő portré is ott készült 1875 körül, amely alapján a 61 éves politikust Benczúr Gyula 1884-ben térdképként lefestette.[15] A vörös díszruha aranyhímzéseinek díszítettsége sokkal jobban kivehető a fényképen.

Ferenc József osztrák császár és magyar király (1830–1916) számos alkalommal lefényképeztette magát. Borovi Dániel kiváló dolgozatában összegezte Ferenc József ábrázolásait a *Fotóművészet*ben, kiemelten foglalkozott azokkal a reprezentatív alkotásokkal, amelyek magyar műtermekben készültek.[16] Ferenc József 1888. március 6-án kereste fel Koller Károly (1838–1889) műtermét a Harmincad utcában. Megérkezését várva tömeg vonult a műterem elé és egy amatőr lefényképezte a jelentet az utcáról. Ezt a pillanatot Koller litografált formában fényképeinek hátoldalán használta fel. Ekkor 12 különböző állásban örökítették meg a királyt. 1892-ben, a koronázás 25. évfordulója alkalmából, Ferenc József ismét felkereste a műtermet, ekkor már Koller utódai, Forché Román és Gálfy István készítették a portrésorozatot. Erről a *Vasárnapi Ujság* így ír: „A felvételi terembe egyedül lépett, s mint a felvételeket készítő fényképész írja, magatartása az egyes exponálások ideje alatt csöndes, nyugodt volt, akár álló, akár ülő helyzetben."[17] A fotók sokszorosítására Forché és Gálfy engedélyt kapott az uralkodótól, és azok reprodukciói kevéssel később az illusztrált sajtóban is megjelentek. A király hiteles ábrázolásának hozzáférhetősége ezzel nagymértékben nőtt, akárcsak a lehetőség, hogy a felvételek uralkodóportrék előképéül szolgálhassanak. – írja Borovi Dániel.[18] Az ekkor közölt képeken a király három kitüntetést visel, míg 1903-ban az újabb fényképezés alkalmával már négy kitüntetése volt. Teljesen azonos a ruha, a csákó és a beállítás.[19] Az öregedő király kedves mosolya a variációk számát gyarapítja. Az itt bemutatásra kerülő portré előlapján a „Koller utódai" felirat és az „1903" évszám szerepel, amely az említett a fényképezkedésre és a jogok gyakorlására utal. „A király Budapesten. A király ma reggel 7 órakor misét hallgatott, azután nagyobb sétát tett a várkertben. Tizenegy órakor lakosztályába vonult vissza s államügyekkel foglalkozott. Ő felsége egy órakor gróf Paar Ede főhadsegéd kíséretében a Koller tanár utódai Harminczad-utczai fényképészeti műtermébe ment, ahol ő felségéről több felvételt készítettek."[20]

Dr. Székely József: ***Andrássy Gyula portréja***, Wien, 1875 k., kabinet kép

Koller utódai: ***Ferenc József magyar király portréja***, 1903, kabinet kép

Kozmata Ferenc: ***Liszt Ferenc portréja***, 1878 k., kabinet kép

Az utolsó három kép kiváló művészeink portréi. Kozmata Ferenc (1846–1902) lefényképezte az idős Liszt Ferencet, és azokból számos példányt készítetett. A fellelhető ikonográfiák alapján a kép 1878 körül születhetett. Több variáció ismert, a közeli arckép után mellképek és térdképek is, ülő helyzetben mutatják az idős művészt.[21] Érdekesség, hogy a fotó hátoldalán német nyelvű dedikáció olvasható Liszt Ferenctől, amely szintén Dr. Kanyurszyk Györgynek szól.

Ferdinand Mulnier (1817–1891) párizsi mester Munkácsy Mihályt megörökítő arcképei közül a Munkácsy ikonográfia alapján ismert volt egy kép, amelyet 1878 előttre datáltak.[22] Az ovális alakú portré a festőt profilból ábrázolja. A dr. Sereg Péter tulajdonában lévő két további variáció ebbe a sorozatba tartozik, a nyakláncán szerencsepatkót viselő művész két arcképe magabiztos ember benyomását kelti. Egy ugyanekkor készült teljesen szembenéző ovális variáció bekerült a kortársakat (*Galerie contemporaine, littéraire, artistique)* megörökítő sorozatba, mely 81 lapot tartalmaz és 1879-ben állítottak össze.[23] A kissé szomorkás tekintetű művész woodburytípia technikával készült portréja a nyilvánosság számára könnyen elérhető albumban tekinthető meg.[24]

Ferdinand Mulnier: ***Munkácsy Mihály portréja***, 1878 előtt, vizitkártyák

Strelisky Sándor (1851–1928) neves színész portréfényképező Jászai Marit *Az ember tragédiája* ősbemutatóján örökítette meg, melyet 1883. szeptember 21-én mutattak be Paulay Ede rendezésében a Nemzeti Színházban. Jászai Mari Éva szerepében tündökölt. A különböző színekben viselt ruhák közül ekkor öt (vagy még több) felvétel készült az első színésznőről, aki ezt a szerepet eljátszhatta. *Éva a paradicsomban*, *Éva a paradicsomon kívül*, *Júlia Rómában*, *Pórnő a francia forradalom alatt*, és *Egyiptomi rabszolganő* jelmezeket megörökítő *promenade* nagyságú képeket az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tár gyűjteménye és a Bajor Gizi Színészmúzeum is őrzi. Dr. Sereg Péter gyűjteményében a francia forradalom egyik jelmezét láthatjuk. 1886-ban a *Vasárnapi Ujság* dicsérettel említi a színésznő alakítását: „Jászai igaz művészettel oldotta meg e feladatát. A paradicsombeli Éva, az egyiptomi rabszolga neje, kit a fáraó magához emel, a Miltiades nemes asszonya, a római örömlány, a Tankréd eszményi hölgye, a Kepler kacér felesége, a Danton marquisnője és azonnal rá a rongyos sansculotte nő (e gyors átváltozásban tetőz a Jászai alakító ereje), a londoni polgár lány, az eszkimó neje s végül ismét az álmából ébredő Éva – annyi alakokon át (Pedig nem is említettük valamennyit).”[25]

A bemutatott képek dr. Sereg Péter örvendetesen alakuló gyűjteményének kiemelkedő darabjai, ha vannak is hasonlók egyes múzeumokban vagy közgyűjteményekben, azok online kevéssé tanulmányozhatók, így hézagpótló, ha ezeket nyilvánosság elé tárjuk.

[1] Rózsa György: „Kossuth Lajos ikonográfiája”, Körmöczi Katalin (szerk.): *„(...) Leborulok a nemzet nagysága előtt” A Kossuth-hagyaték*, Budapest, 1994, 291–456. MNM

[2] E. Csorba Csilla (szerk.): *Kossuth Lajos életének képei Szabad György tanulmányával*, HG&Társa Kiadó, Budapest, 1994. Megjelent Kossuth Lajos halálának 100. évfordulóján.

[3] Cs. Lengyel Beatrix: „Kossuth különös portréja”, *Élet és Tudomány* 49 (1994) 1642–1643.; „Kossuth legkorábbi itáliai fényképei”, *Folia Historica* 20 (1999) 109–124.; „Az utolsó arcképek. Ismeretlen Kossuth felvétel”, *Élet és Tudomány* 54 (1999) 324–326.; „Kossuth öregkori fényképei”, Basics Beatrix (szerk.): *Tanulmányok Rózsa György tiszteletére*, Budapest, 2005, 167–170.; „Olaszhoni emlék – Ricordo dall'Italia”, *Az itáliai magyar emigráció fényképeinek katalógusa*, MNM, Budapest, 2007.; „Fényképek”, *Aradi Ereklyemúzeum – Gyűjteményi katalógus*, 2. kötet, MNM, Szeged, 2012, 75–108.

[4] E. Csorba Csilla: *I. m.*, 1994, 6.

[5] Farkas Zsuzsa: „»Halandó ember romlékony vonásai«. Kossuth-ábrázolások a 19. századból”, *Historia*, 2002, 9-10. sz. 66. (R: hátsó borító belső.)

[6] *Uo.*, 66.

[7] Rózsa György: *I. m.*, 1994, 348.; Cs. Lengyel Beatrix: *I. m.*, 2007, 38–45. Számos variációt is felsorol.

[8] Cs. Lengyel Beatrix: *I. m.*, 2007, 50. A 21. sz. tétel ovális változata.

[9] Rózsa György: *I. m.*, 1994, 354.

[10] Cs. Lengyel Beatrix: *I. m.*, 2007, R: 59., megegyezik a 25.1. sz. tétellel.

[11] Rózsa György: *I. m.*, 1994, 292.

[12] Cs. Lengyel Beatrix: *I. m.*, 2007, 130.7. sz. tétel, álló térdkép 256, 261.

[13] BTM ltsz.: 20. 209/5, vizitkártya, Cs. Lengyel Beatrix: *I. m.*, 2007, 256., 261. Utal továbbá egy jelzetlen példányra, a jobb kéz magasságában elvágva megjegyzéssel.

[14] npg.org.uk/research National Portrait Galley McLean, Melhuish, Napper & Co

[15] Kozári Mónika: *Andrássy Gyula*, Gondolat, Budapest, 2018. A kötet címlapján ez a festmény szerepel, mely BTM Kiscelli Múzeum tulajdona. Adatai: olaj, vászon, 152x100 cm, de a fényképezett portrét nem közli. Szvoboda Dománszky Gabriella: *Benczúr Gyula*, Budapest, 2009, 35., MNG-Kossuth.

[16] Borovi Dániel: „»Hát még semmi sincs a vásznon?« Fotóhasználat Ferenc József és Erzsébet magyarországi portréin”, *Fotóművészet*, 2012/2., 114–124.

[17] „A király arcképei”, *Vasárnapi Ujság*, 1892. július 10., 481–482, R: 484–485.

[18] A sorozat két darabja: Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, ltsz. 64.179, 72.1247. Példányai az ÖNB-ben: 367–369f, 371–373.

[19] Köszönöm Borovi Dániel segítségét.

[20] *Független Magyarország* 1903. március 15. 247. (Számos más újság is közölte a hírt)

[21] Somogyi Klára: *Liszt Ferenc arcai*, Múzsák Kiadó, Budapest, 1986, 27. R. 26, 29, 31, 32. sz. kép.

[22] Sz. Kürti Katalin: *Munkácsy Mihály és a fotográfia*, (h. n.) 2004. 157. R: 53. Magyar fotográfia történetéből 34. kötet MFM , A fénykép adatai: Békéscsaba Munkácsy Mihály Múzeum ltsz.: 58.26.6. M

[23] Megtekinthető Fine Arts Museum of San Francisco állományában.

[24] fr.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Mulnier, data.bnf.fr./14977623/ferdinand-mulnier.

[25] *Vasárnapi Ujság* 1886. 12. sz. március 21. 181–182.

Strelisky Sándor: ***Jászai Mari mint forradalmárnő***, 1883, *promenade* nagyság

FOGARASI KLÁRA

A SZEKSZÁRDI BORGULA FÉNYKÉPÉSZCSALÁD PRIVÁT KÉPEI

A régi családi fotóalbumok iránti érdeklődés töretlen: tárgyi mivoltuk, a súlyos, sokszor impozáns méretű könyvek aranyozott szélű vastag lapokkal – már azelőtt felkeltik az érdeklődést, mielőtt magukat a fotográfiákat látnánk: a korabeli ruhákkal, tekintetekkel, gesztusokkal. De napjainkban megtörténik, hogy egy család fotóit nem eredetiben birtokoljuk, hanem csupán a digitális másolatokat. Nincs bőrkötés, rézveret, simítható felület – csak monitoron jelennek meg az arcok, mozdulatok, élettörténetek – „testetlen" tanúi az adott kornak, történéseknek, az IDŐnek. A kérdés nem költői, nagyon is valóságos: 2001 óta őrzöm a neves Borgula család három generációjának képeit,[1] és a CD anyagát lapozva egyre sürgetőbbé válik, hogy mielőbb nyilvánosságra kerüljenek – látva a régi képek iránti mohó érdeklődést a közösségi oldalakon. Ezek a felvételek akkor is kíváncsiságot ébresztenének, ha nem tudnánk, hogy a Borgula műterem fényképészei megyeszerte kliensek ezreit kapták lencsevégre majdnem egy hosszú századon át. Képek sokasága került ki műtermükből 1910-től 2004 áprilisáig. Az általuk készített fényképek a gazdag sárközi falvak sokszobás házainak tágas falait díszítették, helyenként életnagyságban. A fotográfus família tagjai nem átlagemberek, hanem sokkal inkább kivételezett helyzetűek voltak egy olyan térségben és olyan korszakban, amikor a családi fotográfiáknak a maiaktól eltérő értékük volt. A család privát fényképeivel kapcsolatos kérdések és válaszok sora ezért többszörösen fontos. Növeli a kibontható történet

A Borgula műterem 1930 (?) körül

A Borgula műterem a bejárattal szembeni irányából fényképezve

részleteinek hitelességét és értékét, hogy a képekkel való ismerkedéskor a család akkor legidősebb tagja, a 78 éves Borgula Emil jónéhány képhez kommentárokat is fűzött, a vizuális családtörténetet szóbeliekkel egészítette ki.

A képanyagból és emlékezésből így visszafejthető Borgula Ede, részletesebben Borgula Vilmos, és vázlatosan Borgula Emil fényképész működésének története.[2] A családdal való személyes találkozáskor, 2001. október 23-án a privát fotógyűjtemény volt a kiindulópont: a családi élettörténet keretében és a retrospektív emlékezésben rekonstruálódott összefüggésrendszerében, felkérésre, szóbeli kiegészítésekkel, hivatalos dokumentumokkal. Néhány adattal kiegészítve elénk tárulnak egy olyan fényképészcsalád mindennapjai, amelynek tagjai a 20. századnak azokban az évtizedeiben dolgoztak, amikor a szolgáltató fényképész-ipar a virágkorát élte. Bepillanthatunk hivatalos és magán élettereikbe, megismerhetjük a korabeli életstílusok (lakáskultúra, divat, gyermekjátékok, szokások) néhány elemét, és kevés szabadidejükben gyakorolt passzióikat. A birtokukban lévő eszköz, a fotó-apparátus – mint egy időgép-kaleidoszkóp – jóvoltából a képek váratlan mozzanatokat idéznek elénk a múltból: egyszer fontos, máskor jelentéktelennek tűnő képeket, a sorsukra bízva, és a néző emlékezetére hagyatkozva arról, hogy mit őriznek meg, és mit engednek a felejtés mély kútjába hullani.

Az eredeti képek őrzője, tulajdonosa akkor Borgula Emil volt, ő a történet narratív szálait összefogó központi szereplő, akinek emlékezetén (gondolatain és érzelmein) keresztül szűrődtek át a családhoz fűződő események. A 304 darab különböző korszakokból származó fotó mellett őriztek 16 darab régi iratot, 8 darab újságkivágást a műterem életével kapcsolatban, cikkeket, hirdetéseket, levél- és boríték fejléceket, 3 darab verzóról, illetve 6 emblémáról készült fotót, és 24 darab háttérként szolgáló fóliát. A privát szféra emlékeinek őrzése mellett a szakmai múlt dokumentumait is fontosnak tartották. De föltárul annak a városi közegnek is néhány jellemző helyszíne és pillanata, ahol éltek. Szekszárd, a megyeszékhely, életterük központja és kiindulópontja volt, amely némelykor, bizonyos pillanatokban a „nagy történelem” színterévé is vált. Az üzleti útjaikon bejárt sárközi falvakban pedig megismerhették azokat a helyi hagyományokat, amelyek napjainkra nyomtalanul eltűntek. Az őrzött képanyagból itt a fényképészeket és életük privát és nyilvános helyszíneit bemutató képekből válogattam.

A család történetének kezdete (a legkorábbi visszakereshető, igazolt dátum) Borgula Ede (a műteremalapító) és testvére, Vilmos (Ede halála után a praxis folytatója) édesanyjának eredetiben őrzött keresztelőlevelében és későbbi házasságlevelében található. Eszerint férjének (Ede és Vilmos édesapjának), Borgula Andrásnak szüle-

Borgula Andrásné – Borgula Ede halála után Vilmos fiával vitte tovább a műtermi praxist. é.n.

Borgula Ede fényképész: ***Itt repül…,*** 1912 körül.

Borgula Ede fényképész saját műtermében a Bécsben vásárolt háttér előtt, 1913 körül

tési éve: 1848 (helye Besztercebánya). Vomaszta Judit és Borgula András 1873-ban házasodtak össze, amikor a férj 25, felesége 17 éves volt.[3] Tizenöt gyermekük született Borgula Emil visszaemlékezése szerint, akik közül hatnak a nevét és születési évét is föl tudta sorolni, s még két testvér nevét. A tizenöt gyermek közül két fiú élete kötődött Szekszárdhoz.

Borgula Edéről a családi albumban tíz felvételt őriztek – kamasz és fiatal felnőtt korától kezdődően.[4] A képeken elegáns, könnyed és vidám fiatalember benyomását kelti. A Budapesten élő asztaloscsalád hatodik (?) gyermeke, a családi szájhagyomány szerint bohém természetű fiú volt. A színészettel is próbálkozott, majd fényképész lett. Az nem tudható, hol tanulta ki a mesterséget, azt viszont számon tartották, hogy Pesten, a VIII. kerületben, a József u. 43. sz. alatt volt először műterme,[5] de ezt tüdőbaja miatt vidékire kellett cserélni.[6] Az sem ismert, milyen élmény, és milyen információk alapján választotta Sárközt a letelepedéshez. A fővárostól 144 km-re fekvő Szekszárd 1910-ben, – amikor Borgula Ede ide érkezett – mindenképpen jó választásnak bizonyult, hiszen már a századfordulón az ország városias települései közé számított, noha ténylegesen bortermelő kisváros volt.[7] Ugyanakkor közigazgatási, szellemi és kulturális központ, 15000-et közelítő lakossággal. Bár külterülete falusias, de két főutcája elegáns,

Autózzunk!, Tréfás felvétel a Borgula ház udvarán.

belvárosa nyüzsgő, tekintélyes, impozáns épületekkel (Megyeház, Városháza, Pénzügyi Palota) az 1890-es években zajló urbanizációnak, és a nagy építkezéseknek köszönhetően. Borgula Ede pedig éppen itt, a főutcán vásárolt házat, melyet átalakíttatott.[8] Nagy lendülettel látott munkához, s előzetes hirdetéssel jelezte érkezését. Műtermét itt 1910. augusztus 20-án nyitotta meg.[9] A családban őrzött Tolna megyei Közlöny reklámja tájékoztat arról, milyen felvételekkel várta klienseit. Készített matt, platin, tükörfényű, pigment, bróm, selyem, bársony képeket, amerikai festményszerű, vászonutánzatú linotypiát, továbbá életnagyságú fényképnagyításokat bármely régi kis kép után is, akvarell, pasztell és olajfestményeket. Családi, menyasszonyi, egyleti, gyári és egyéb csoportképeket a helyszínen. Az eljárások, anyagok, technikák változatosságával, árban más-más igényeket kielégítve törekedett megnyerni különböző társadalmi hovatartozású, ízlésű és műveltségű megrendelőit. Új műfajokat és formákat ajánlott: legyező fényképet és arcképes levelezőlapokat. Folyamatosan megjelenő hirdetéseiben szójátékok, modern tipográfiai látványelemeket alkalmazó kiemelések szerepeltek, a szövegeit pedig az aktuális ünnepeknek megfelelően változtatta: az üzleti szempontból mérvadó szezonokhoz igazította.[10] A művészi, új, modern irányú fényképek, és a műterem új stílusú belső terei sok megrendelőt jelentettek. A sikeres üzletmenet bizonyítéka, hogy 1911 nyarán új műterem építését kezdte meg Uglár építésszel, és 1912 áprilisában már itt[11] fogadta klienseit: kényelmes váró- és öltözőszalonnal, fővárosi mintára. Bécsből matt üveget hozatott a kazettás ablakokra, valamint háttereket és a nagy fényképezőgépet.[12] Új emblémát (verzót) készíttetett a korábbi kék helyett fekete nyomással. Egész nap fűtött műteremben várta a klienseket. Számításai beváltak, ezt támasztja alá júliusban a *Pesti Hírlap*ban föladott hirdetése, amelyben fiatal retusőrt keresett „állandó kondícióra”,[13] 1913. márciusában pedig már Balatonbogláron,[14] áprilisban pedig Bátaszéken nyitott fiókműtermet.[15] Tagja volt a bécsi iparkamarának, ezért gyakran járt Bécsbe taggyűlésekre is.[16] Emellett művészi ambíciói is voltak, így részt vett az 1913-ban megrendezett Berlini nemzetközi kiállításon, ahol a 6000 résztvevő közül éremmel jutalmazták felvételét. A kiállítás később München, Bécs és Budapest kiállítótereiben is látható volt.”[17] Ugyanebben az évben a pécsi országos fényképkiállításon – a kiállított háromszáz művészi fénykép között – munkáját bronzplakettel jutalmazták.[18]

Ebből a mozgalmas, sikerekkel teli időszakból négy felvétel maradt fönn róla. Az elsőn műtermének FÉNYKÉPÉSZET feliratú bejárata előtt ül, és újságot olvas.

A Borgula család ebédlője 1930 körül

Borgula Vilmos 1913 körül

A másik felvétel a szekszárdi műteremben készült. Katonai egyenruhás, tréfás portréja mókás arckifejezésével a háború előtti „boldog békeidők" világát idézi, amikor az elkövetkezendő borzalmak még elképzelhetők sem voltak. A képet szemlélve találgathatjuk: a bakaruhában (szuronnyal!), és a fölvett pózzal kifigurázza a világától távol álló, nemkívánatos regulákat, vagy a fotó rejtett képi üzenet valamely helyi hatalmasság világháború melletti uszítására? Harmadik ekkor készült portréja szintén látványos: fényképezőgép mögül ránk tekintő klasszikus beállítás. Az exponálás pillanatának mimikájával és gesztusaival örökíttette meg önmagát (egyik keze a kioldó zsinóron, másik kezének mutatóujja a levegőben). Vajon mestersége és hivatása ikonikus pillanatát akarta fölmutatni az utókornak? A felvétel mindenképpen megerősíti bennünk azt a feltételezést, hogy gyors népszerűségét feltehetően bohókás természetének is köszönhette. Negyedik, kalapos képén komoly, messzenéző, tűnődő tekintettel látjuk Borgula Edét, talán ez a róla készült utolsó felvétel. „Betegsége ugyanis sajnos ismét kiújult. Gyógykezelésre utazott, emiatt először gépeit kínálta eladásra, nemsokára azonban már végleg fel kellett hagynia a munkával, végül 1913-ban, 28 évesen meghalt."[19] Szekszárdi fényképészeti tevékenysége mindössze három évig tartott.

A család a műterem alapítójaként tiszteli: emlékét fotóival, és a gondosan kivágott dokumentumokkal is őrzi. Korai halála miatt sok személyes emlék nem maradt fönn róla, sőt műtermi felvételei közül is mindössze hármat őriz a család. A többit szétszórta az idő, s a történelem sem volt kegyes: ha a két világháború alatt nem is sérült a műterem, a gazdasági válságok és a pénzszűke olyan lépésekre kényszerítették a fényképészeket, amelyekkel enyhíteni tudtak pillanatnyi anyagi gondjaikon. Az Ede által készített üvegnegatívokból a Néprajzi Múzeum országot járó szakemberei vásároltak 800 darabot[20] a műterem későbbi tulajdonosaitól, mielőtt kertészek üvegházépítéshez, vagy cipészek bőrpuhításhoz vásárolták volna fel őket. A múzeum így jutott azokhoz a felvételekhez, amelyek néprajzosok generációinak tagjait segítik abban, hogy Tolna megye 20. századi első évtizedének autentikus népviseletét, illetve ennek viselet-darabjait megismerhessék. A fényképezés iránt érdeklődők pedig ezek alapján kaphatnak képet a Borgula műterem alapítását követő három év termésének egy meghatározott szeletéről, nevezetesen a szolgáltatóipari tevékenység nyomán született, falusiakat ábrázoló, nagyrészt műtermi felvételekről. Míg a Néprajzi Múzeumban látható Borgula Ede által készített fényképek a 20. század eleji falusi megrendelők igényeit és ízlését tükrözik, addig a család saját életének eseményeit megörökítő képek a két világháború közötti évtizedek polgári világáról tudósítanak.

Borgula Ede gondoskodott a műterem további sorsáról, ahogy ez a megőrzött Tolna Megyei Közlöny cikkében

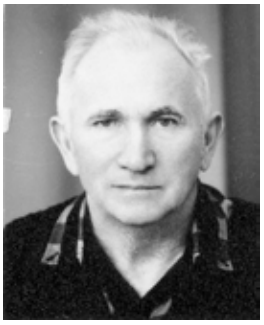
Borgula Vilmos nyugdíjas éveinek estéi a zongoránál az 1960-as években. Kettős portré.

olvasható.[21] Halála után műtermét először Barna Samu fényképész, majd Borgula Andrásné vette át. Másik fiával, Vilmossal közösen vezették a műtermet, aki nyomdászati tanulmányait hagyta ott, és cserélte föl a fényképezéssel,[22] és még Ede segédjeként sajátította el a szakmai fogásokat. Özvegy Borgula Andrásné vezette az adminisztrációt, Vilmos a műterem irányítását (a verzón mindhármuk neve szerepelt).[23] Az intézmény folytonosságának fenntartását segítő, s így a műterem életében fontos szerepet játszó özvegy Borgula Andrásnéről három felvétel maradt fönn. Az egyiken egy negyvenes (?) éveiben járó elegáns, divatos polgári viseletben lévő hölgyet látunk. Ede ólomüveg-betétes műtermi háttere előtt áll, óriási, virágokkal díszített kalapban, széles csipkegalléros ruhában, derűs arckifejezéssel. A másik családi képen, ahol Vilmossal, és leendő felesége családtagjaival látjuk, már idős, talán beteg asszony,[24] a harmadik felvételen pedig halála után látjuk a ravatalán, halotti zászlókkal, gyertyákkal és virágokkal körülvéve, és az arca is látható.[25]

Borgula Vilmosról több felvétel maradt fönn: a huszas évei elején járó, nyári szalmakalapos, sétapálcás, karcsúsított divatos zakót viselő, gondtalanul mosolygó fiatal férfitól a családi sírbolt mellett feleségét gyászoló idős, hosszú évtizedekkel későbbi portréval bezáróan mutatják az ismert fényképészt. Szerepel egy 1908-ban készült tablóképen, amely „A Magyarországi Munkások Rokkant és Nyugdíjegylete 10 éves fennállásának évfordulójára" készült. Ezekről az évekről két családi dokumentum kínál még információkat: az egyik a „Borgula Ede utóda" hirdetés széleire írt panaszos üzenet leendő feleségének („…szomorú az élet nincs öröm semmibe… stb."), a lényeges információ azonban a felső szélre íródott: „de majd ha a többi adóság ki lesz fizetve." A másik egy 1914 novemberében írt képeslap, amelyet szintén menyasszonyának címzett, s azt írja: „úgy el vagyok foglalva, hogy legtöbbnyire délben iszom meg a reggelim, este a kávémat úgy 7-8 órakor, és vacsorázom 11-12 éjjel, akkor még visszamegyek és 1-2 óráig dolgozom." Az egészsége sem tökéletes: „még nagyon köhögök, fáradt vagyok" – írja. Ugyanakkor büszkén számol be arról, hogy a november 8-iki *Tolnai Világlap*ban megjelent a katonacsoportról készült fotója, ezen kívül küldött az *Érdekes Újság*nak, s még a Tolnaiba is….[26]

Nehézségekkel teli évek ezek tehát itt is, mint az ország más pontjain és műtermeiben, amelyeket nemcsak anyagi, hanem magánéleti gondok is terheltek. Borgula Emil erről az időről így emlékezett: „Apám első felesége Veigl Stefánia volt, akitől 1914-ben elvált. Második felesége (édesanyám) Koncz Mária[27] (Miczka) egy evangelikus bronzműves lánya volt, mesterlevéllel rendelkező női szabó (az utóbbiakról van is egy csoportképünk). Esküvőjükről a T*olnavármegye és Közérdek* 1915. május 6-i számában jelent meg híradás »Borgula F.Vilmos helybeli

Borgula Vilmos felesége – Koncz Mariska (Miczka) a kicsi Emillel – 1913 körül



Borgula Emil idős kori portréja 1980 körül.

jóhírnevű fényképész tegnap tartotta esküvőjét Budapesten, Koncz Mariskával«". Első gyermekük 2 napos korában meghalt (ravatalkép készült róla). A temetési számla szerint kristálykoporsóba temették.[28] Ezután két lányuk született. Edit 1931-37-ig segédként dolgozott édesapjánál, azután mestervizsgát tett Pécsett. Németh Antal fényképész[29] felesége lett, később Várpalotán volt műtermük 1937-től 45-ig. Ezt bombatalálat érte a háborúban, de újjáépítették. 1945-ben Edit visszatért Szekszárdra, és a műteremben retusált. Másik lányuk Györgyi 1918-ban,[30] Borgula Emil pedig 1923. május 18-án született. A műterem 1915 októberében kapott villanyvilágítást. Sok volt a megrendelés, ezért fényképésztanulót, fogadószemélyzetet alkalmaztak. Színes felvételeket, olajnyomatú arcképeket az 1920-as évek végétől készítettek. Igazolványképek készítését egy órán belül vállalták, és kérésre sírkőképeket is. Fő profil a műteremben az arcképkészítés volt. 1920-ban Vilmos fióküzletet nyitott Faddon és Tolnatamásiban.

A szolgáltatóipari tevékenység mellett az 1920-as évektől 1939-ig különböző országos folyóiratokban folyamatosan jelentek meg riportszerű felvételei: leggyakrabban a *Tolnai Világlapjá*ban, de a *Képes Krónika*, a *Pesti Hírlap*, a *Képes Pesti Hírlap*, és a *Színházi Élet* számaiban is többször publikálták a képeit, utóbbinál a lap fényképészei közé számított. Társadalmi és kulturális eseményekről készített felvételeket (főhercegi, politikusi látogatásokról, zászlószentelésről, műkedvelő színielőadások szereplőiről, tűzvészről stb.). Folyamatosan jelen volt a város közéleti szereplői körében szolgáltatói tevékenysége révén, ebben a minőségében tudósított a város életéről az országos lapok olvasói számára. A családi képanyagban is őriznek néhányat ezek közül (az új harangok felszentelésekor, a Tolna megyei Vitézi Szék összejövetelén, a Vármegyeház rendezvényein és Horthy látogatásán készített felvételeit).

Önmagukról legtöbbször ők is a család fontos ünnepei alkalmával készítettek felvételeket – leánykérés, házasságkötés, gyermek születése, házassági évforduló – a szokásos műtermi gyakorlat szerint. Vilmosék esküvői párosképe, és a vele egyidőben készült két családi csoportkép után, a későbbi évtizedekből mindössze néhány – a tágabb családot együtt mutató felvétel található a gyűjteményben. Nagy családi ünnepek, események szervezésére talán nem volt idő és mód, a családi képek hiánya ezekből az évekből legalábbis erre utal. Sok fénykép készült ugyanakkor a gyermekekről. Leglíraibb felvétel a feleségéről 1923-ban készült portré negyedik gyermekével, Emilkével a karján. Hevesy Iván a korabeli arcképekről, fényképészeti stílusról és gyakorlatról a következőket írja: „[…] A 20. század 30-as éveinek arcfényképei, a legismertebb, legkiválóbbnak tartott európai és amerikai arckép-fényképezők munkái: csupa öncélú fényképi virtuozitás, csupa külsőség: a kiravaszkodott, csűrt-csavart beállítások, neo-barokk, hamis mozgalmasság, agyafúrt világítási hatások, kéjelgő előtérbe tolása a ruhák és kellékek anyaghatásának. Mindez a valódi mondanivaló teljes hiányát akarja leplezni, elszédíteni a nézőt, hogy

ne eszméljen rá az ürességre, arra, hogy az arcképekből eltűnt a kifejezés, a léleknek, egyéniségnek, jellemnek megmutatása, velük együtt a természetesség, a valósághatás, az igazság is, anélkül, hogy ezekért bármi más művészi érték kárpótlást adna."[31] Borgula Vilmos felvétele ellenpélda: itt az őszinte mosoly, s a gyermek – láthatóan a pillanat tört részéig érvényes – figyelő tekintete, miközben anyja nyakláncát cibálja – valódi intim közelségbe hozza a néző számára anya és gyermek összetartozását, és csak ennek megmutatására törekszik, kerülve minden mesterkéltséget.

Vilmos felesége, Miczka – bár a visszaemlékezésben erről nem esett szó – a képek alapján láthatóan fegyelmezett és munkabíró társa volt a fényképésznek: a gondosan, és a kor polgári divatja szerint szépen berendezett tágas lakás és műterem, a gördülékenyen vezetett üzlet, a gyermekek nevelése, s maga az egész életút ezt bizonyítja. Lánykorában, és a róla készült képeken egy polgári, városi divat szerint öltözködő, kedves, szép arcú nő látható, aki alkalmanként a sárközi népviseletet is felölti. Idősebb éveiben azonban többször hétköznapi ruhában is megörökítette a gyorsfénykép (pl. disznóvágás közben), tehát a nehezebb háztartási munkákat is végezte.

A műteremben több ízben készítettek kettős, illetve hármas portrét ugyanarról a személyről, ugyanakkor, különböző felvétellel, egy oldalra másolva. (Két fiatal nőről, Emilről, Emil feleségéről őriztek meg ilyen alkotásokat). Kedvelték a vicces gyerekképeket: például a kicsi Emilről cigarettával a kezében „betyáros" arckifejezéssel; egy kisfiúról sorozatfelvételt is megőriztek (talán képeslap készülhetett belőle, aláírt szöveggel: „Mi készül itt?" „Nem!" „Azért sem!"). A megszokott mosolygó gyermekportrék helyett az első felvételen még a gyanakvó, sírni készülő, a második felvételen a síró, kétségbeesett, a harmadikon pedig már a dühös (valószínűleg hangosan ordító) kisfiút látjuk. Polgári körökben nem volt szokás, de Vilmos elkészítette önmagáról a „szolgálati időm emlékére" (rajzzal kombinált) képeslapot, a falusi férfiak 1940-es években kedvelt műfaját követve. (Érdekessége: itt látható egyetlen nevetős, felszabadult mosollyal, szemből felvett portréja. Családi gyorsképeken ők Borguláék is megörökítették az első autót, az autós kirándulás résztvevőit, a disznóölést, a labormunkát, és azokat az időket, amikor a gyerekek kicsik voltak: a szentestét a karácsonyfával, ajándékokkal és a gyerekekkel.

Vilmos 1930-ban váltotta ki saját nevére az iparengedélyt. A műterem reggel 8-tól este 6-ig tartott nyitva, éjjel pedig a napi munkákat hívták elő – ez egész héten így volt, kivéve a hétfői szünnapot. A II. világháború alatt – mivel Szekszárdon volt laktanya – vasárnap délután előfordult, hogy majdnem egy század állított be fényképezkedni. Ez jó volt, mert a katonák rendesen tudtak fizetni, a fényképezkedés szórakozás volt nekik. Készült ekkoriban 50-60 katonafelvétel, készültek gyerekfotók, sorozatok, képek módosabb családokról is. (Barna színben 3 darab 5 pengőbe került, szürkében 4 pengő, igazolványkép 3 darab 2 pengő (egy pár csirke ára). A háború előtt nem volt ünnep- és vasárnap, mert a fényképésznek nyitva kellett lenni, akkor értek rá az emberek. Egész évben csak szenteste voltak zárva. A kuncsaftokat a kapualjban lévő, hetente cserélt fényképekkel, a ház falára és az autóra írt reklámokkal is csábították.

A két világháború alatt a műterem nem rongálódott meg, sőt akkor is működött, voltak megrendelések (hússal, terménnyel fizettek érte a megrendelők). Borgula Emil szerint Vilmos virilista volt.[32] A minőségi munkát fontosnak tartották: eldobták, ha valami nem sikerült. (A régi ház és a kert 350 négyszögöl volt. Az előtér kövezett, később kis virágoskerttel (bukszus, kána, futórózsa, különböző virágok). Hátul a szép udvarban dísznád, szaletli, szivárványos kút. Az egész utca odajárt, mert jó vize volt. A nagy pince légópinceként is működött. 5 literes üvegekben ott tárolták a hívót.) Privát életük fontos részei voltak az autók. Vilmos az elsőt 1926-ban vásárolta – „egy nyitott Peugeot sportkocsit, ezt 1929-ben lecserélte egy Hanomagra, ennek az oldalán volt a műterem reklámja. 1935-ben vásárolt egy angol gyártmányú zárt Singer márkájú gépkocsit, 1938-ban pedig egy Fiat Balillát, 1939-ben pedig egy Fiat 500-ast (Topolinót) vásárolt. De a sok vidéki megrendelés miatt a motorok is nélkülözhetetlenek voltak, ezért 1936-ban 100-as lábhajtású Csepel-, később 10-es Mátra motort vásárolt."[33] (Külön fényképalbumot készítettek az autókról, motorokról – a járművek típusát, kapacitását, jellemzőit pontosan tudták, Emil is emlékezetből idézte őket.) Ezt a rajongást egy családban őrzött önironikus, tréfás felvételen is megjelenítették, bizonyítékaként annak, hogy fogékonyak voltak a képi humorra. A létrákból, padokból összeállított tákolmány – mint autó – megszerkesztése és lefotózása, melyet egy kisfiú „vezet" komoly arckifejezéssel, felnőtt férfi „utasai" pedig – bricsesznadrágban, öltönyben a létrák között – vele tartanak a játékban („mindegy milyen, csak AUTÓ legyen!" arckifejezéssel).

Vilmos a munka mellett szabad perceiben is aktív volt. Egy zongoratanárnőtől, és autodidakta módon is tanult zongorázni: a saját gyönyörűségére, és a család szórakoztatására is szeretett játszani. Némafilmek vetítését is kísérte zongorán 1935 körül, és ő írta a *Gólya* című kuplé szövegét is. Házi muzsikálást rendeztek még 1960-70 körül is minden héten: ő zongorázott, Juhász Zoltán

Szenteste Borgula Vilmos fényképész családjában 1930 körül.

(adóhivatalnok) hegedült, és volt egy bőgős is. Nyugdíjas korában egész éjszaka zongorázott, magnóra is vette, s ha nem tetszett, letörölte. De a család birtokolt több pianinót is. Vilmos 1916-tól 1941-ig, 25 évet dolgozott a műteremben. 1964-ben halt meg 82 éves korában. Borgula Emil így összegezte a visszaemlékezését: „Szigorú ember volt: csak rám nézett, s én már értettem belőle”. [34] Borgula Emil 10 éves korában tanult fényképezni, de 14 éves kora előtt csak be-be nézett a műterembe, munkaszobákba, ahol szakmunkások dolgoztak. Vilmos nem szerette volna, hogy fia fényképész legyen, mert tudta, milyen rendkívülien megterhelő ez a hivatás. De 1939–1940-ben szüksége volt a segítségére, ezért beíratta a helyi tanonciskolába. A fiú 1939-ben kapta meg a segédlevelet. Tökéletesen tudott németül, mert a ház hátsó részén lévő szoba-konyhában lakott egy német nyelvtanárnő, így taníttatása külön nem került pénzbe. Felesége, Lehmann Anna egy pék lánya volt. Három gyermekük született: Emil, Annamária és Ágnes. Közülük Ágnes és lánya, valamint Annamária lánya, Anna is fényképész lett – így a családban összesen 9 fényképész volt.

Emil egy nagylátószögű optikával (a Calderoni és Tsa cégtől), egy Voigtlander Heliar (6.3-as) jó fényerejű, mélységélességű géppel, fadobozos utazó kamerákkal (6x9-es, 9x12-es, 10x15-ös), és egy Bial and Freund Breslau (13x18-as) géppel dolgozott, a Kievvel pedig

gyereksorozatokat készített, mivel ez mozgékony kamera volt, így követhette vele a gyerekeket. A háború után nem lépett be a szövetkezetbe, de az érdekképviseletbe igen (KIOSZ, KISOSZ, IPARTESTÜLET). 1964-től 1982-ig, 18 évig szakoktatóként tanított az Ipariskolában, de dolgozott a műteremben is az újabb divatokat és igényeket követve, sőt alkalmanként a városi eseményeket is megörökítve. Utóbbinak köszönhető a Miniszterelnöki Hivatal 1946. október 9-én küldött köszönő levelet a Köztársasági Elnök szekszárdi útja alkalmából készített fényképfelvételekért. Munkássága elismeréseként kapta 1967-ben és 1968-ban a KIOSZ, 1978-ban az Ipar kiváló mestere kitüntető oklevelet, 1979-ben pedig a Magyar Népköztársaság Minisztertanácsától a Kiváló munkáért járó kitüntető jelvényt. Felesége főállásban a Budapesti Beloiannisz Híradástechnikai Gyárban dolgozott, de a színezésben, laborálásban, szortírozásban kicsit mindig segített. Nyugdíj után minden nap laborált is.

Házukat, amelyben az 1912-ben épített műterem volt, 1970-ben lebontották, néhány házzal lejjebb kellett költözniük. A használatban lévő felszereléseket átköltöztették. Az 1912 óta a padláson összegyűlt archív képanyagot (a kirakatokból fölkerült pozitívokat), és egyéb régiségeket azonban már nem tudták tárolni, ezért a kövezett udvar közepére hordták, és egy héten át elégették.

[1] 2001-ben jártam Tolna megyében, a privát fényképhasználat 20. század eleji szokásait és változásait vizsgálva. A felkeresett falvakban (Sárpilis, Decs, Őcsény, Nagyszékely), a családi fotók között ebből az időszakból legnagyobb számban a Borgula műteremből kikerült felvételek találhatók. Így természetes volt, hogy Szekszárdon magát a Széchenyi utca 16. szám alatti műtermet is fölkerestem. Itt találkoztam Borgula Emil fényképésszel és feleségével, akik majdnem 40 évig vezették Szekszárd főutcáján a megörökölt műtermet. A kép- és iratanyaggal ekkor szembesültem, a felvételeket kísérő visszaemlékezést akkor jegyeztem le, és lehetőség volt arra is, hogy a Borgula család fényképeit ott helyben beszkenneljük. Ezt a munkát Gombos Ferenc fotóművész végezte, akinek segítségét ezúton is köszönöm. Ehhez, a későbbi kutatáshoz és a képek felhasználásához is engedélyt kaptunk. A találkozáskor Borgula Emil unokája, Megyesiné Kozma Anna is jelen volt. Ő is képzett fényképész, aki a mester betegsége alatt, majd 2004-ben bekövetkezett haláláig vezette a műtermet, napjainkban pedig a fényképek őrzője és jogutódja. Az ő közlésre adott engedélyét és az adatok pontosításában nyújtott segítségét ezúton is szeretném megköszönni. A későbbiekben nem tudtam eljutni Szekszárdra és a műteremben, így a további találkozások a Borgula családdal sajnos elmaradtak.

[2] A Tolna megyei fényképészek történetét V. Kápolnás Mária dolgozta föl: V. Kápolnás Mária: „Az első fényképészek és műtermek Tolna megyében 1870–1914”, *A Wosinsky Mór Múzeum évkönyve*, XXIV., Wosinsky Mór Megyei Múzeum, Szekszárd, 2002, 385–442.; V. Kápolnás Mária: „Az első fényképészek és műtermek”, *Szekszárd a XX. század első évtizedeiben*, Szerk. Dobos Gyula, Tolna Megyei Önkormányzat Levéltára, 2005, 303–347.; V. Kápolnás Mária: „Fényképészek és műtermek Tolna megye Központi járásában a 20. század első felében”, *Wosinsky Mór Múzeum évkönyve*, 2014, 507–546. Az itt közölt adatok kiegészítésül szolgálhatnak a megye fotótörténetének ismeretéhez.

[3] Borgula András neve és címe a *Budapesti Cím- és lakjegyzék* 1902–1903-as évi betűrendes névsorában olvasható (14.évf., 9. rész, 857.). Eszerint Borgula András asztalos és Borgula Vilmos könyvkötő lakhelye: VIII. Ujvásár-tér 10/a. Az 1906-os Címjegyzékben Borgula András asztalos és Borgula Ede lakóhelyeként már a IX. kerület Gát u.7. sz. szerepel (18. évf., 974.)

[4] Életkorait tekintve hat felvétel inkább a Szekszárdra kerülés előtti években készülhetett.

[5] Az adat helyességét bizonyítja a halála utáni hivatalos értesítés: a fővárosi kerületi elöljáróságok közleményei között olvasható, hogy a kerületi elöljáróságok – mint iparhatóságok – 1913. évi november 1-től november 15-ig terjedő időszakban – Borgula Ede VIII. kerület József u. 43. sz. alatti fényképész iparengedélyét megszüntették. (*Fővárosi Közlöny* 84. szám, 2909.) Az erről szóló híradás 1914-ben is megjelent a *Fővárosi Közlöny* Üzletmegszüntetések rovatában: (25. évf. 21–40., 29. szám 1022.)

[6] Borgula Emil visszaemlékezése.

[7] Tóth Zoltán: „Szekszárd a dualizmus korában (1867–1918)”, *Szekszárd város történeti monográfiája* I., Szerk. K. Balogh János. Szekszárd, 1989, 253–349. (Jegyz. 391–402.)

[8] Első műtermét a Széchenyi utca 646. szám alatt rendezte be, amely „Grózéktól vásárolt gazdag paraszt-ház volt.” (Borgula Emil visszaemlékezése)

[9] A műterem megnyitását beharangozó hirdetést és a *Tolna Megyei Közlöny* több újságkivágását megőrizték a fényképek között. Reklámjainak részletes ismertetését lásd: V. Kápolnás Mária: „Az első fényképészek és műtermek”, *I. m. 2005.319-320.*

[10] Szükség volt a hosszabb és részletesebb reklámra, hiszen ugyanabban az utcában, tőle néhány házzal távolabb működött már két éve Kiss Jenő fényképész bejáratott műterme, aki kezdettől aktívan élt a reklám adta lehetőségekkel: valamennyi megyei és helyi lapban folyamatosan hirdetett, és a fénykép felhasználásának új formáit is kínálta (díványpárnára, selyemre, kézelő- és gallér dobozokra másolt felvételeket). Borgula Ede intenzív kampányának és a megrendelők pozitív tapasztalatainak azonban meg lett az eredménye, a városban működő konkurenciát kiszorította, Kiss Jenő felhagyott a fényképezéssel. Lásd: V. Kápolnás Mária: „Az első fényképészek és műtermek”, *I. m.*, 316–317.

[11] Új műterme a Széchenyi utca 642. szám alatt épült. (Későbbi számozásban: Széchenyi utca 12.)

[12] „1855-ös favázas gépet – R. A. Goldmann Fabrik Fotoapparat, 13304-es sorszámú, Wien, 4. Wictor G.14.” – Borgula Emil közlése.

[13] *Pesti Hírlap*, 1912. július (34. évfolyam, 155–180. szám), 1912. július 4., 157. szám, 28. A sok megrendelés és munka miatt a műtermek országszerte folyamatos munkaerőhiánnyal küzdöttek. A *Pesti Hírlap* 1913. július 13-iki számában a Borgula Fényképészeten kívül más fényképészek is kerestek (legtöbbször) retusőrt, vagy üzletvezetőt, tanulót, operatőrt (Egerben Rónai, Baján Nesselroth, Huszthy Nagykárolyban, Debrecenben özv. Gábor Jánosné, Mindszenty Pozsonyban, Kalmár Budapesten, a Rákóczi út 70. sz. alatt, Krammer fényképész Máramarosszigeten).

[14] Borgula Emil visszaemlékezését egészíti ki a *Pesti Hírlap* 1913. július 5-iki, szombati számában megjelent hirdetés, mely szerint „fényképész-segéd, fiatal retouscheur, azonnal felvétetik Borgula és Lázár Balatonboglári” (tehát társsal működtetett) műtermébe. (35. évf., 154–166. sz.) 158. szám, 30.

[15] „Ezt a műtermet később Csonka L. vette meg 1941-ben” – Borgula Emil visszaemlékezése szerint.

[16] A családi visszaemlékezés így tartja.

[17] *Tolna Vármegye és a Közérdek*, 1913. március 3., XXIII., IX. évf., 18. szám, 3. Lásd részletesebben: V. Kápolnás Mária: „Fényképészek és műtermek Tolna megye Központi járásában a 20. század első felében”, *I. m.*, 510–511.

[18] *Az Ujság*, 1913. április 1., 11. évfolyam, 77–89. szám, 1913, április 10. 85. szám, 17.

[19] 1913. október 5-én műterme átadását közölte a „nagyérdemű közönséggel”, novemberben pedig már halálhírét hozta a *Tolna Megyei Közlöny*. Lásd: V. Kápolnás Mária: „Az első fényképészek és műtermek”, *I. m.*, 326.

[20] A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteményének Borgula műteremből származó üvegnegatívjai Madarassy László gyűjtésének köszönhetően kerültek a múzeumba. (Tkvsz. 2304. Ltsz. 35614-36413.)

[21] Lásd: V. Kápolnás Mária: „Az első fényképészek és műtermek Tolna megyében 1870–1914”, *I. m.*, 325.

[22] Borgula Emil visszaemlékezése szerint. A már korábban említett Budapest lakosainak betűrendes névsora ugyanakkor Borgula Vilmost 1903-ban még könyvkötőként jelzi (lásd a 3. jegyzetet).

[23] Borgula Emil információit a *Tolna Megyei Közlöny* 1914. május 3.-tól 1915. október 24-ig folyamatosan megjelenő hirdetései is megerősítik. Lásd: V. Kápolnás Mária: „Fényképészek és műtermek Tolna megye Központi járásában a 20. század első felében”, *I. m.*,. 512.

[24] Borgula Emil leírása szerint „nagymama csíkos ruhában, kezében könyvvel ül, tőle balra, az álló fiú Koncz András, nagymama mögött Apám, zsirardi kalappal a kezében, mellette áll Koncz Mária, nagymama mellett Koncz Albinka ül (kezében újság) s tőle jobbra a lánya ül, Gerendai Albinka”.

[25] „Nagyanyám, Borgula Andrásné 1924-ben halt meg: halálhíréről a *Tolna Megyei Újság* február 16-iki számának Halálozási rovata adott hírt”. (Borgula Emil megjegyzése.)

[26] A családi dokumentumoknak ez a képeslap is része.

[27] Koncz Mária 1889. augusztus 8-án született, és 1946. szeptember 1-én halt meg. Édesapja Koncz Miklós ev. ref. bronzműves, anyja Füszter Karolina (ágostoni hitvallású). Budapesten, Kőbányán, a Kápolna utcában laktak (8134). Koncz Mária öccse, Koncz András szintén fényképész volt.

[28] A temetési számlát 1915. december 29-én állították ki, itt olvashatók a ravatali kellékek árai. Eszerint maga a kristálykoporsó 20 korona, a selyempárna, szemfedő, koszorú 30 korona, a keményfából készült fejfa 4 korona, a fehér selyem vállszalag 2 korona, a két ravatalgyertya ára 2 korona volt.

[29] V. Kápolnás Mária: „Fényképészek és műtermek Tolna megye Központi járásában a 20. század első felében”, *I. m.*, 524.

[30] Szász Sándor – egy órás – felesége lett. Három gyermekük született, Sándor és Imre, mindketten szintén órások lettek, György fiuk autószerelőként dolgozott. Györgyi 1967-ben halt meg.

[31] Hevesy Iván: *Magyar tájképek – Hevesy Iván fényképei – A magyar táj és a magyar tájkép – Gyoma*, Kner Izidor Könyvnyomdája, 1941, 37.

[32] A családi visszaemlékezés ezt tartja. A Tolna Megyei virilista jegyzékekben ugyanakkor nem szerepel sem Borgula Ede, sem Vilmos neve.

[33] Borgula Emilnek is volt 6 motorja, közöttük négyütemű pótkocsis is – sokat járt vidékre, szükség volt rá.

[34] Személyes közlés.

FEJÉR ZOLTÁN

A korszerű(tlenné vált) Robot fényképezőgép

A RUGÓMOTOROS FILMTOVÁBBÍTÁS KILENC ÉVTIZEDE FELVETETT ÖTLETÉT MEGVALÓSÍTÓ KISFILMES FÉNYKÉPEZŐGÉP LÉTJOGOSULTSÁGÁT AZ ELEKTRONIKUS KÉPKÉSZÍTÉS MEGKÉRDŐJELEZTE…

A Robot Star II Vollautomat fényképezőgép

ELŐZMÉNYEK

Negyven évvel ezelőtt Heinz Kilfitt (1898–1980) német órás és mérnök saját találmányai és műszaki megoldásai fontosságának tudatában hunyt el; örökét ennek megfelelően hagyta a képkészítés eszközeit előállító, fejlett iparra. Mára a technológiai helyzet jelentősen megváltozott, mivel a filmtekercsek alkalmazása háttérbe szorult, ezzel Kilfitt rugómotoros és elektromotoros továbbítású fényképezőgépeinek látszólagos fontossága csökkent.

Az előzmények megértéséhez vissza kell nyúlnunk az 1930-as évtized első éveire. 1932-ben a Leitz piacra dobta a Leica távmérővel egybekapcsolt élességállítású II-es típusát és megjelent a könyörtelen vetélytárs: a Zeiss Ikon cég hasonlóképpen működő Contaxa is.

Heinz Kilfitt kidolgozott egy szintén kisfilmes, de nem 24x36 mm-es képméretű, hanem 24x24 mm-es fényképezőgépet. Kilfittnek a Leicához hasonlóan lapos, de a kisebb képméret miatt még kézre állóbb gépvázat sikerült alkotnia. (A Contax vastagabb gépváza az alkalmazott anyagok miatt súlyosabb is volt.) Mindkét fényképezőgép sarkalatos pontjának az élességállításon és a cserélhető objektíveken kívül a zárszerkezet[1] számított. Kilfitt nem a filmsíkkal párhuzamosan lefutó redőnyzárra, hanem az objektív mögé beépített lamellás időzítő eszközre gondolt.

Pénze persze nem volt elképzelései gyakorlati megvalósítására, így azokat 1932-ben Hans Heinrich Berningnek mutatta be, aki a fiát, Otto Berninget is bevonta a munkába. Thiele szerint[2] a gyakorlati együttműködés 1933-ban kezdődött. Berning cége eleinte Schwelmben működött, majd 1937-ben átköltöztek Düsseldorfba.

A fotótechnika-történet nagy kérdése, hogy kinek jutott az eszébe Kilfitt eredetileg meglehetősen egyszerű gépvázába a rugómotoros filmtovábbítást beépíteni. A későbbi történések valószínűsítik azt a verziót, miszerint Heinz Kilfittnek, de olyan vélekedés is olvasható a nyugat-európai[3] és egyesült államokbeli szakirodalomban, hogy H. H. Berning volt az ötletgazda. Miután Kilfitt

1938-ig Berning alkalmazásában állt, lehet, hogy a főnöknek a beosztott ötlete jutott az eszébe.
Kilfitt 1941-ben megvásárolta a müncheni Werkstatte für Präzisionsoptik und Mechanik GmbH céget és így önállósította magát. Az időközben Robot márkanéven tűrhető karriert befutott, rugómotoros filmtovábbítású fényképezőgéptől függetlenítette magát és egy ideig az objektívkészítés felé fordult. 1948-ban dobta piacra a később fogalomszerűen híressé vált Kilar nevű, közelfényképezésre is alkalmas objektívjeinek[4] első változatát. Természetesen készített más, hasonló termékeket is. Thiele[5] ezek közül az 1947 és 1964 között gyártott objektívek közül nem kevesebb, mint tizennégyet sorol fel!

A ROBOT KAMERÁKRÓL

Az 1932-ben Kilfitt által elkészített prototípus 2003-ban felbukkant ugyan Londonban, a Christie's árverésén, de nem okozott jelentősebb gyűjtői izgalmat. Igaz, az érdeklődőket kissé megzavarhatta egy másik példány, amit Hans Dieter Abring dédelgetett egykor gyűjteményében. Azért ugyanis Bécsben, a WestLicht első, 2002. novemberi aukcióján[6] nem kevesebb, mint 4600 eurót[7] is megadtak.
A Robot I-est Berning az 1934-es Lipcsei Vásáron mutatta be. Az 1-1/500 másodpercet exponáló rotációs zárszerkezetű, 24x24 mm-es, távmérő nélküli, léptékes élességállítású kisfilmes fényképezőgépet Meyer Primotar vagy Zeiss Tessar 3,5-ös normál objektívvel hozták forgalomba. A későbbiekben a Leicánál kisebb méretű csavarmenetes objektívcsatlakozású gépvázakhoz 3 cm-től 15 cm-es gyújtótávolságok közötti objektíveket forgalmaztak. Fontos megemlíteni, hogy a Leicához is és a Contaxhoz is saját filmkazettát ajánlott a gyártó. Ezek a gépváz becsukásakor kinyíltak, így engedve szabad utat az akkoriban még meglehetősen merev, perforált celluloid filmcsíknak. Berning is követte ezt a megoldást, sőt kameráinak egy részébe a filmgyártó cégek által szabványosított kazettákat bele sem lehetett helyezni, csak saját, gyárival működtek. Hogy a zavar növekedjen, ezekből is többféle készült.
Ha belegondolunk, hogy a vetélytársak miért nem fojtották meg Berninget, akkor több érv is eszünkbe juthat. Ezek közül persze maradjunk a műszaki argumentumoknál. Az egyik hátrányos dolog, a Contax-szal és a Leicával szemben a Robot kazetta bonyolultsága volt. A másik hátrány az objektívvel egybekapcsolt távmérő hiánya, a harmadik a kisebb (és ráadásul négyzetes) képméret. A saját objektívcsatlakozás és az eltérő vázvastagság miatt Berning szerencséjére a konkurencia objektívjei sem illeszkedtek a Robotra. A műkedvelőktől eltérő igényű hivatásos felhasználók viszont megtalálták az örömüket a termékben, így azt hosszú-hosszú évtizedekig életben tartották.
A villámgyorsan exponáló és filmet továbbító (majd újra fényképezésre kész) Robot elől nem lehetett elfutni. Beépítették a német légierő, a Luftwaffe repülőgépeibe; a későbbiekben pedig bankfiókok biztonsági kamerájaként is hasznosították. Leghírhedtebb változatával a különböző országok rendőrei dolgoztak és a Robot fényképezőgéppel kiegészített traffipax-berendezésekkel a gyorshajtókat üldözték.
Beláthatjuk, hogy szabadesésben történő zuhanórepülés közben, vagy bankrablás esetén nem szokás élességet állítani – de lehet. A traffipax-szal készített felvételek egy részét ugyan az életlenség miatt kevéssé lehetett művészinek nevezni, de a hatóság a bírság kiszabásakor függetlenítette magát ettől a zavaró szemponttól.
Berning cége – kellő önbizalommal – olyan műszaki újítást vezetett be, amely ellentétben állt a korábbi gyakorlatával és megfricskázta a vetélytársak orrát. 1953-ban bemutatták a Robot Royal III-ast, amelynek különböző változatait 1969-ig gyártották. Ezek a megnövelt méretű gépvázak már beépített távmérővel és bajonettes objektív-csatlakozóval készültek. 24-400 milliméteres gyújtótávolságig tizenhat féle ilyen objektívet ajánlott a Royal-sorozathoz gyártója. Royal sorozat? Igen, ugyanis a 24x24 mm-es képméretű III-as után hamarosan, 1955-ben megjelent a Robot Royal 36, amely szakítva a Robot-hagyománnyal már 24x36 mm-es negatívot készített.

ROBOT STAR II VOLLAUTOMAT

Düsseldorfban a távmérős, teljes, 24x36 mm-es képkockás kamerák gyártásával egyidőben továbbra is készítették a korábbi modellek variációit. 1958-ban vehették kézbe a vásárlók a korábbinál masszívabbnak tűnő első „Star" modellt, amit egészen 2001-ig különböző típusok követtek. Jól jellemzi a kereslet jelentős csökkenését, hogy 1996-ban a Robot Star Classicból még ötszáz példány előállítását tervezték, de McKeown szerint[8] csak 65 darabot értékesítettek.
Milyen is ez a képeinken bemutatott fényképezőgép? A gépváz 111 milliméter hosszú, 79 milliméter magas és 34,5 milliméter vastag. Az expozíciós idők állítógombja kiáll a gépvázból, így annak legnagyobb – külső – vastagsági mérete pontosan 40 milliméter. A gépvázhoz egy 43 milliméteres átmérőjű korong csatlakozik, amelybe a 26 mm-es csavarmenetes objektívet lehet becsavarni. Meg kell jegyezni, hogy ugyan egyes Robot kamerák M26x0,75-ös, míg más típusok M26x1 mm-es objek-

A fényképezőgép oldalnézete
a film-visszatekercselő gomb felől

A gépváz kivett objektívvel

Jól látszik a ***kétlamellás zárszerkezet***

tívcsatlakozással készültek. A filmsík és az objektív befoglaló menete közötti, úgynevezett metszéki távolság viszont mindkét esetben 31 milliméter. (A Leicáé köztudottan 28,8 mm.)

Az 1,9/40 mm-es Schneider Xenar normál objektívvel a Vollautomat Star II teljes, külső vastagsága 61 milliméter. Az objektív legrövidebb tárgytávolsága 0,7 méter, amit mérőszalaggal könnyű kimérni. A keresőben a 40 és a 75 mm-es objektívnek megfelelő képhatároló keretek látszanak. Az egyes-, és örökvaku-csatlakozók az időállító gomb fölé kerültek. Az objektív mögé beépített lamellás zárszerkezet 1/500-tól 1/8 másodperces expozíciós időkig állítható be. A gépváz jobb oldalán található a zárfelhúzó-filmtovábbító gomb. Azt, hogy egy felhúzásra hány kockát továbbít a kamera, nem merem kipróbálni, mert tartok attól, hogy a gombhoz kapcsolt felhúzó-rugót túlterhelem. A képeken látható Star II Vollautomatot 1958 és 1969 között gyártották. Az 1969-ben bemutatott utód-modell, a külsejét tekintve azonos kivitelű Star 25 prospektusa áll rendelkezésemre. Ebben két változatot említenek, az egyik 25, a másik 50 filmkockát továbbított egy felhúzásra. Az ebben az időben forgalmazott, a Royalokhoz hasonló méretű, de kereső nélküli gépvázas Recorderekről azt állítja a kiadvány,[9] hogy 4 kocka/másodperc a kapacitásuk.

NÉHÁNY KIEGÉSZÍTÉS

A cikk megírásának idején két olyan hírről értesültem, amelyek jelen íráshoz és a *Fotóművészet*ben korábban – részben mások által – publikáltakhoz kapcsolódnak. Hetven évvel ezelőtt indította el a KoelnMesse a későbbiekben fogalomszerűen híressé vált fotótechnikai világvásárt a kis p-vel írott photokinát. A hazai szaksajtó az 1950-es évek közepétől tudósított az eseményről, Schwanner Endre cikkei, beszámolói pedig az 1970-es évektől jelentek meg a Fotóművészetben. Én 1996-ban írtam[10] először ezeken a hasábokon a photokina alatt látható fotókiállításokról, majd 1998-tól már a technikai újdonságokról is. A 2008-as gazdasági világválság után kölni utazásaim megritkultak, legutóbb a 2018-as sajtótájékoztatóról[11] tudósítottam. A rendezők 2020 telén arról értesítették a partnereiket, hogy hetven év után a photokina megrendezését felfüggesztették. Úgy látszik az elmúlt évek-évtizedek elektronikus képkészítése és a műszaki újdonságok bemutatásának kiismerhetetlen esetlegessége, valamint a Covid vírushelyzet megkérdőjelezte egy költséges fotótechnikai világ-rendezvény létjogosultságát.

Peter Coeln Bécsben élő osztrák grafikus-reklámfotóst 1995-ben ismertem meg. Ezután figyelemmel kísértem gyűjtői, és kereskedelmi tevékenységét, boltnyitásait. Jelen voltam a megszüntetett fotóműtermében létrehozott, WestLicht nevű fotótechnika-történeti magánmúzeumának megnyitóján, amiről a Fotóművészetben is közreadtam[12] egy cikket. Coeln hamarosan árverés-sorozatot indított a WestLichtben, amelyet a 32. aukció után átadott a Leica gyár tulajdonosának. Peter Coeln rendezvényein nemcsak jelen voltam, hanem négy különböző folyóiratban negyvenkét cikkben számoltam be azokról. 2019-ben a katalógusok anyagát egy 35 oldalas – egyelőre még kéziratos – tanulmányban[13] dolgoztam fel, és ismertettem a húszezer tétel (!) fotótechnika-történeti jelentőségét.

Coeln infarktusa után kivonult a WestLicht árverésekből és a szintén általa alapított OstLicht Fotógalériába húzódott vissza. Eleinte úgy tűnt, megelégszik az ott 2009 óta megrendezett fénykép-árverések keltette szellemi izgalommal. A fotóaukció-folyam következő, 2021. április 16-iki, 23. időpontját már közzé is tették. Én az eddigiek közül húszon voltam jelen, sajnos a két 2020-ast – május 8-án és október 2-án – az egészségügyi világhelyzet miatt ki kellett hagynom.

Az előbbiekben említett események, kiállítások és aukciók engem jelentős mozgásra-utazásra késztettek. Ezek közül ugyan a photokina-folyam egyelőre elapadt, de a nálam valamivel fiatalabb Peter Coelnt viszont nem könnyű leállítani. A cikk megírása közben értesített ugyanis arról, hogy az OstLicht aukción a régi és a kortárs fényképeken túl újból antik fényképezőgépeket is árusít. Izgalmasnak mondható választékában egy kifejezetten jó állapotban lévő Robot I-es is megtalálható! A kézirat megírásakor mintegy három folyóméternyi (vagyis élére állított archív anyag levéltári mértékegységével mért) nyomtatványt néztem át és kikerestem a cikkben hivatkozott düsseldorfi katalógust. Előző tulajdonosa Budapesten kapta Máté Úrtól, az általam is gyakran látogatott VII. kerületi, Rákóczi úti Fotóáruházban, kéziratos feljegyzése szerint 1971 augusztusában. A keresés közben felmerült bennem a kérdés: milyen mennyiségű szakmai anyaggal kell rendelkeznie egy szakírónak…?

Néhány éve egy londoni kereskedőn keresztül Roger Hicks e-mailben megkeresett és egy magyar fényképezőgép tárgyfotóját kérte tőlem közlésre. Feleségével közösen írt könyve jelen írás egyik hivatkozott[14] forrása. Kötetének ára megjelenésekor, 2003-ban a borító hátoldalára ragasztott címke szerint Stuttgartban, Werner Götze Lindemanns nevű könyvesboltjában 34,90 euró volt. Ez a mai árfolyamon 12 500 forint. Felvethető a kérdés, hogy 2021-ben ki ad Budapesten ennyit ezért a szakkönyvért? Sajnos a gyakorlat azt mutatja, hogy a kevés érdeklődő olykor a negyed-, vagy ötödárat gondolja reálisnak. Sántító érv: az internetes források ugyan olykor felületesek és néha még hibásak is, de legalább könnyen, gyorsan és olcsón hozzáférhetőek.

[1] A Leicába gumírozott vászonból, a Contaxba az ablakredőnyhöz hasonló, több fémlamellából készített redőnyzárat építettek a gyártók.
[2] Thiele, Hartmut: „Die Deutsche Photoindustrie", *Wer war Wer*, München, 2002, 30–31.
[3] Hicks, Roger és Schultz, Frances: *Rangefinder, Guild of Master Craftsman Publications*, Lewes, 2003, 54., 167.
[4] Thiele, Hartmut: *Die Deutsche Photoindustrie*, *I. m.*, 66.
[5] Thiele, Hartmut: *150 Jahre Photooptik in Deutschland 1849–1999*, München, 2001, 59–60., továbbá: Thiele, Hartmut: *Deutsche Photooptik von A-Z*, München, 2003, 19–20.
[6] Ez olyan fontos fotótechnika-történeti adat, hogy még McKeown is hivatkozik rá: McKeown's Price Guide to Antique & Classic Cameras, Grantsburg, 2004, 465.
[7] Ez mai áron egymillió-hatszázezer forint.
[8] McKeown's Price Guide, *I. m.*, 838.
[9] Das Robot-System, 8-68-UL-20.309 jelű, német nyelvű prospektus, Robot Foto und Electronic, Düsseldorf, 1968.
[10] Fejér Zoltán: „photokina '96, (fotó)Kiállításrozat – tizedszer", *Fotóművészet*, 1996/3-4.
[11] Fejér Zoltán: „Sajtótájékoztató Kölnben", *Fotóművészet*, 2018/2.
[12] Fejér Zoltán: „A WestLichtnek sikerül(t), és ott fénylik fenn", *Fotóművészet*, 2001/3-4.
[13] NKA 103102/01445, Fejér Zoltán György: A WestLicht Bécsi Fotómúzeum és árverési ház tevékenységének hatása a magyar fotótechnika-történetre, Budapest, 2019, kéziratban.
[14] Hicks, Roger és Schultz, Frances: *I. m.*

A Robot Star II Vollautomat fényképezőgép

A fényképezőgép hátlapja a gyártó emblémás címkéjével

A nyitott gépváz

A Robot filmkazetta helye a fényképezőgépben
Sz. n. 1968-as Robot prospektus a szerző gyűjteményéből

Fotók © Fejér Zoltán György, 2020.

HAMAROSAN!

A HUSZONEGYEDIK SZÁZADBAN AZ EMBEREK LELKI VÁLSÁGA GLOBÁLISAN ÉRZÉKELHETŐ PROBLÉMÁVÁ VÁLT. MILYEN APRÓ LÉPÉSEK SEGÍTHETNEK AZ EGYÉNEKNEK A MENTÁLIS EGÉSZSÉG MEGŐRZÉSÉBEN ÉS MELYEK AZ ELKÉPZELHETŐ MEGOLDÁSOK A KISEBB-NAGYOBB KÖZÖSSÉGEK, ILLETVE A TÁRSADALOM SZÁMÁRA A KRÍZIS, A SZORONGÁS, A KIÉGÉS PROBLÉMÁIBÓL VALÓ GYÓGYULÁSHOZ? RÖVIDEN MEGFOGALMAZVA A KÉRDÉST: HOGYAN LEGYÜNK JÓL? ÉS MILYEN SZEREPE LEHET MINDEBBEN A FOTÓNAK?

2019 őszén nyolc alkotót kértem fel arra, hogy válaszokat keressünk és új, elsősorban a fotográfia médiumával létrehozott alkotásokon keresztül vizsgáljuk és mutassuk be a gyógyírt jelentő utakat, lehetőségeket napjainkban. A felkérést követően pár héttel egy világjárvány tette még inkább aktuálissá kérdéseinket és a lehetséges megoldási módokat. A *Gyógyír* című kiállítás a válságból való kiutak egyéni és társadalmi lehetőségeivel, a gyógyulás témakörével foglalkozik.

Gellér Judit
kurátor

KIÁLLÍTÓ ALKOTÓK
Bartha Máté
Csontó Lajos
Fátyol Viola
Gyenis Tibor
Hodosy Enikő
Szatmári Gergely
Szász Lilla
Szombat Éva

ARCÚLAT ÉS GRAFIKAI MUNKÁK
Füredi Tamás

A járványügyi intézkedéseknek megfelelően a Capa Központ jelenleg zárva tart, a Gyógyír című kiállítás az intézmény újranyitását követően lesz látható.

1065 Budapest,
Nagymező utca 8.
https://capacenter.hu

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ

BPF

BUDAPEST PHOTO FESTIVAL

Lillian BASSMAN Anneliese Seubert, Párizs (New York Times Magazine), 1996

© Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York © Estate of Lillian Bassman

03.27.
–
05.21.

BUDAPESTFOTÓFESZTIVÁL 2021

FOTÓIKONOK – ARCHÍVUMBÓL TÖRTÉNELEM / HOWARD GREENBERG GALLERY, NEW YORK | 2021.03.27.–06.27. MŰCSARNOK

budapestfotofesztival.hu

budapestphotofestival.hu

info@budapestphotofestival.hu

BudapestPhotoFestival

budapestphotofestival

FOTÓMŰVÉSZET

Fotókritikai, fotóelméleti és fotótörténeti folyóirat
Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére,
az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódaként. 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, Műcsarnok, 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 Csizek 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.

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SUMMARY

Gábor ÉBLI: Orange peeling in the library – Photo based contemporary art from the collection of György Pálfi
Budapest-based businessman György Pálfi has been buying contemporary art for about two decades now, with photographic positions presented already at the first show of his collection, in 2008. The current article turns to his recent international acquisitions.

Zsuzsa Farkas: Hungarian Private Collectors – An interview with Dr. Péter Sereg
Dr. Péter Sereg's collection focuses on portraits of famous Hungarians in the 19th century. Zsuzsa Farkas outlines the beginnings, the growth and the aspects of the collection based on an interview with the collector.

Zoltán FEJER: The Modern (Obsolete) Robot Camera
Zoltán Fejér introduces the readers to a special method of roll film winding in the this article of our series on the history photography technology. Roll film winding with a spring motor drive was important in cases, where taking pictures in quick succession was more important, than the artistic quality. The article introduces the reader to the development, the manufacturing and the market history of Robot brand cameras.

Klára FOGARASI: The private pictures of the Borgula family of photographers in Szekszárd
Klára Fogarasi focuses on a family of photographers in this article. The family gave photographers to this town in Tolna County through several generations. The article focuses on the family's position in the town, the history of the family, their private life and the way the profession was passed on.

Judit Gellér: Photo Books. Interviews IV – "It's Behind„ *Handbook to the Stars* by – Péter Puklus – Second Edition
Judit Gellér talks to Péter Puklus in the latest part of her series on the occasion that the Handbook to the Stars was published for the second time, which is quite remarkable in itself. The reader has a rare opportunity, since the in-depth interview reveals many details about Péter Puklus's working method, his relationship with galleries and books, and his personal feelings.

Zsuzsanna Kemenesi: Celebrated by the Most Celebrated – Éva Besnyő's Exhibition *Personal Distance* by
Éva Besnyő (1910–2003) lived through two world wars, perhaps that is why her name is associated with the exploration of social problems. However, we cannot forget about the sensitivity that her self-portraits suggest. As Éva Besnyő writes: „I am rather a person than a photographer." Her self-portraits combine different concepts of beauty, the beauty of life, man and art.
Éva Besnyő has been characterized from the beginning by an openness towards the toolkit of society and she has never lost interest in public life. Her professional identity is characterized by being a reflective person, but she discreetly composed her photographs.

Anne Kotzan: Analogies – Bernd and Hilla Becher, Peter Weller, August Sander – Industrial Landscapes, Buildings, Portraits
In Cologne, the background of the exhibition *Analogies* of the Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur Köln is the Siegerland region and the town of Siegen. The exhibition presents three photographers side by side, who were born in this region and for whom the mining industry was dominant in their lives. The first pictures of Peter Weller, August Sander and Bernd Becher were taken in this countryside. They did not know each other personally, yet the two older photographers had a great influence on the work of the young Bernd and Hilla Becher, who are known worldwide today as the founders of the Düsseldorf School. The concept of the exhibition was provided by a common initial space, which gave an opportunity to explore interesting parallels.

Zsolt Kozma: The Aesthetics of Superposition – the stake of the experiment – On Zoltán Vadászi's works
Artist and biomedical engineer Zoltán Vadászi carries out his photographic experiments from an uncommon position. While artists working in the crossover areas of art and science are, in most cases, artists who use scientific tools and methods in their creative research, Vadászi comes from science and uses his expertise in cutting-edge science and technology in his artistic experiments. Nevertheless, he is certainly not a scientist first and an artist second – his presence in both fields can most adequately be described with the term "superposition", adopted here as a metaphor from quantum physics. The adequacy of the term here is reinforced by the fact that, in his project discussed in the article, Vadászi uses MRI equipment to eliminate the position of the observer in the image-making process, in order to record and demonstrate kind of superposition, also opening the spectrum for imagining and demonstrating parallel presences and simultaneous realities. Inspired by Vadászi's concept, the article proposes presenting his oeuvre as parallel, open-ended realities in a solo exhibition, rather than in a chronological or other order. The author then goes on to show how this artist's with works could potentially find their context in a group show of fellow creators, such as Tamás Waliczky or Attila Csörgő.

***Gábor PFISZTNER: What is "Fine-art Photography"? An* Attempt to Define a Concept**
The phrase "fine-art photography" is taken for granted in the professional literature in our everyday life. But what does this concept mean? What makes an image part of fine-art photography? Based on the creator's intention or because it is shown in a museum? Perhaps because we see it so many times or because it was made 150 years ago? What does this concept stand for? What are the characteristics, if any, that make us consider something belonging to fine-art photography? Gábor Pfisztner's essay attempts to raise questions about an essential conceptual issue from this aspect.

Mihály Surányi: Contacts of our fantasy – EXITUS 3.1
Máté Diósi is a characteristic representative of contemporary Hungarian photography. Mihály Surányi's article analyses Diósi's three series made in recent years. These series focus on death and destruction from different aspects. We can read about what the connection between social responsibility and media experimentation means in the works of the artist, as well as what is the significance of the phantasy of contemporary designers of computer games in the works of Diósi.

Zsuzsanna Szegedy-Maszák: Marcell Piti's Variations of a Landscape of by
Zsuzsanna Szegedy-Maszák's article gives a thorough overall analysis of Marcell Piti's work, the background of each series and the artist's working method. She sensitively analyses the concepts realized through each series and their relationship to our present life. The writing also reveals, how an artist born and raised in the digital age relates to pictures, through the way he creates images from digital raw materials.

Puklus Péter: ***Negatív Nap***, 2011, a *Handbook to the Stars* című sorozatból © a művész és a Glassyard Galéria jóvoltából