

Zborník príspevkov III. medzinárodnej fotografickej konferencie v Leviciach

O FOTOGRAFII SA MUSÍ HOVORIŤ

Vydavateľ	Regionálne osvetové stredisko v Leviciach
Zostavila	PaedDr. Marta Kosmályová, metodička fotografie, ROS v Leviciach
Zodpovedná	Mgr. Alžbeta Sádovská, riaditeľka ROS v Leviciach
Grafický dizajn	Mgr. Boris Beláni, ROS v Leviciach
Konferenciu moderuje	Mgr. art. Petra Cepková, ArtD.

Neprešlo jazykovou úpravou

ISBN 978-80-89781-26-3



PROJEKT Z VEREJNÝCH ZDROJOV PODPORIL
FOND NA PODPORU UMENIA



Zriaďovateľom ROS v Leviciach je



NITRIANSKY
SAMOSPRÁVNY
KRAJ

III. medzinárodná konferencia

O fotografii sa musí hovoriť

3.- 4.10.2019

Hotel Golden Eagle, Levice

CIEĽ KONFERENCIE

Cieľom konferencie je poskytnúť informačnú hodnotu, ale tiež inšpirovať, motivovať a vytvoriť vhodný priestor pre vzájomnú výmenu skúseností. Mapovanie súčasného stavu a skúmanie tendencií v súčasnom fotografickom umení.

Nemenej dôležitou súčasťou je skúmať vplyv edukácie a jej spätnú väzbu u mladých tvoriacich ľudí a mládeži.

Zistiť kontinuitu a vývinové procesy v rôznych fotografických žánroch, ktoré prezentujú súčasný trend, historické postupy a prostredie, ktoré ovplyvnili súčasné tendencie a myšlienkové procesy v tomto druhu vizuálneho umenia.

PREDNÁŠAJÚCI

- **Mgr. art. Petra Cepková, ArtD.**, fotografka, Univerzita sv. Cyrila a Metoda, Fakulta masmediálnej komunikácie v Trnave /SR
- **MgA. Ing. Branislav Štěpánek**, kurátor Mesiaca fotografie, šéfredaktor Fotonovín /SR
- **Ébli Gábor**, kurátor, historik fotografického umenia /HU
- **Szamódy Zsolt Olaf**, fotograf, držiteľ ceny Balogha Rudolfa /HU
- **Mgr. art. Martin Kleibl, ArtD.**, kurátor Múzea fotografie, Bratislava /SR
- **Marjan Krebelj, M. Arch**, fotograf, generálny riaditeľ Studia Avenir /SLO

PROGRAM

Konferenciu moderuje Mgr. art. Petra Cepková, ArtD.

3.10.2019

9.00 – 10.00 otvorenie, prezentácia a príhovor riaditeľky ROS v Leviciach,
Alžbety Sádovskej

10.15 - 11.30 2 príspevky, diskusia
Mgr. art. Petra Cepková, ArtD. /SK
Ébli Gábor /HU

11.30 -12.30 obed

12.30 - 13.45 2 príspevky, diskusia
MgA. Ing. Branislav Štěpánek /SK
Szamódy Zsolt Olaf /HU

13.45 - 14.15 prestávka

14.15 – 15.30 2 príspevky, diskusia
Marjan Krebelj /SLO
Mgr. art. Martin Kleibl, ArtD. /SK

15.30 – 16.00 diskusia, záver

18.00 vernisáž exkluzívnej fotografickej výstavy **Kamil Varga**, prierez tvorbou
Snagóga Levice, ul. Kálmána Kittenbergera 3191/1

4.10.2019

- sprievodné podujatia

10.00 -11.00 hodnotenie portfólií, Tekovské múzeum Levice
11.00 -12.00 návšteva stálej expozície Tekovského múzea „Laco Bielik august
1968 Bratislava“

OBSAH

Príhovor

Alžbeta Sádovská, riaditeľka ROS Levice.....5

„Absolútne“ v umení a vo fotografii alebo poznámka k zbierke esejí Umberta Eca

Na ramenách obrov

Petra Cepková.....6

Self Publishing in the Era of Social Media Domination

Marjan Krebelj.....17

Fotó alapú kortárs művészet magyarországi magángyűjteményekben

Ébli Gábor.....22

O tekutých hraniciach fotografie

Branislav Štěpánek.....29

Múzeum fotografie v Bratislav

Martin Kleibl.....33

„Ahogy megtanultuk és használtuk a filmet“

Szamódy Zsolt Olaf.....39

Milí čitatelia,

po minuloročnej vynikajúcej odozve a opodstatnení konania odbornej konferencie „Fotografia v kontexte súčasného umenia“, sme sa tento rok opäť rozhodli pripraviť odborné podujatie, kde sa vytvoril priestor na prezentácie, diskusie, workshopy....

Dostal sa vám do rúk zborník, ktorý vydalo Regionálne osvetové stredisko v Leviciach pri príležitosti konania tretej medzinárodnej fotografickej konferencie, ktorá niesla názov „O fotografii sa musí hovoriť“. Konferencia sa konala aj v rámci XII. ročníka medzinárodného fotografického festivalu DFLV (Dni fotografie v Leviciach 2019). Hlavným partnerom podujatia a podujatie z finančných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

Konferencia bola určená ako pre odbornú verejnosť, tak aj pre amatérov ochotných vzdelávať sa, pre študentov vysokých a stredných škôl študujúcich fotografiu.

Bolo mi potešením na konferencii privítať významných hostí, osobnosti fotografického diania nielen zo Slovenska, ale aj zo zahraničia - kurátorov, historikov umenia, pedagógov, fotografov. Ich príspevky, ktoré na konferencii odzneli, si môžete v tomto materiáli prečítať v pôvodnom znení.

Vyvrcholením konferencie bola vernisáž popredného slovenského fotografa, predstaviteľa slovenskej novej vlny, žijúcu legendu fotografie, Kamila Vargu. Táto exkluzívna výstava je sprístupnená v Synagóge v Leviciach do konca októbra.

Verím, že sme vám poskytli dobrý priestor na mapovanie súčasného stavu a skúmanie tendencií v súčasnom fotografickom umení. Verím, že ste našli inšpiráciu a motiváciu tvoriť.

Za prípravu a organizáciu podujatia ďakujem Marte Kosmályovej a za finančnú podporu aj Fondu na podporu kultúry národnostných menšíň.

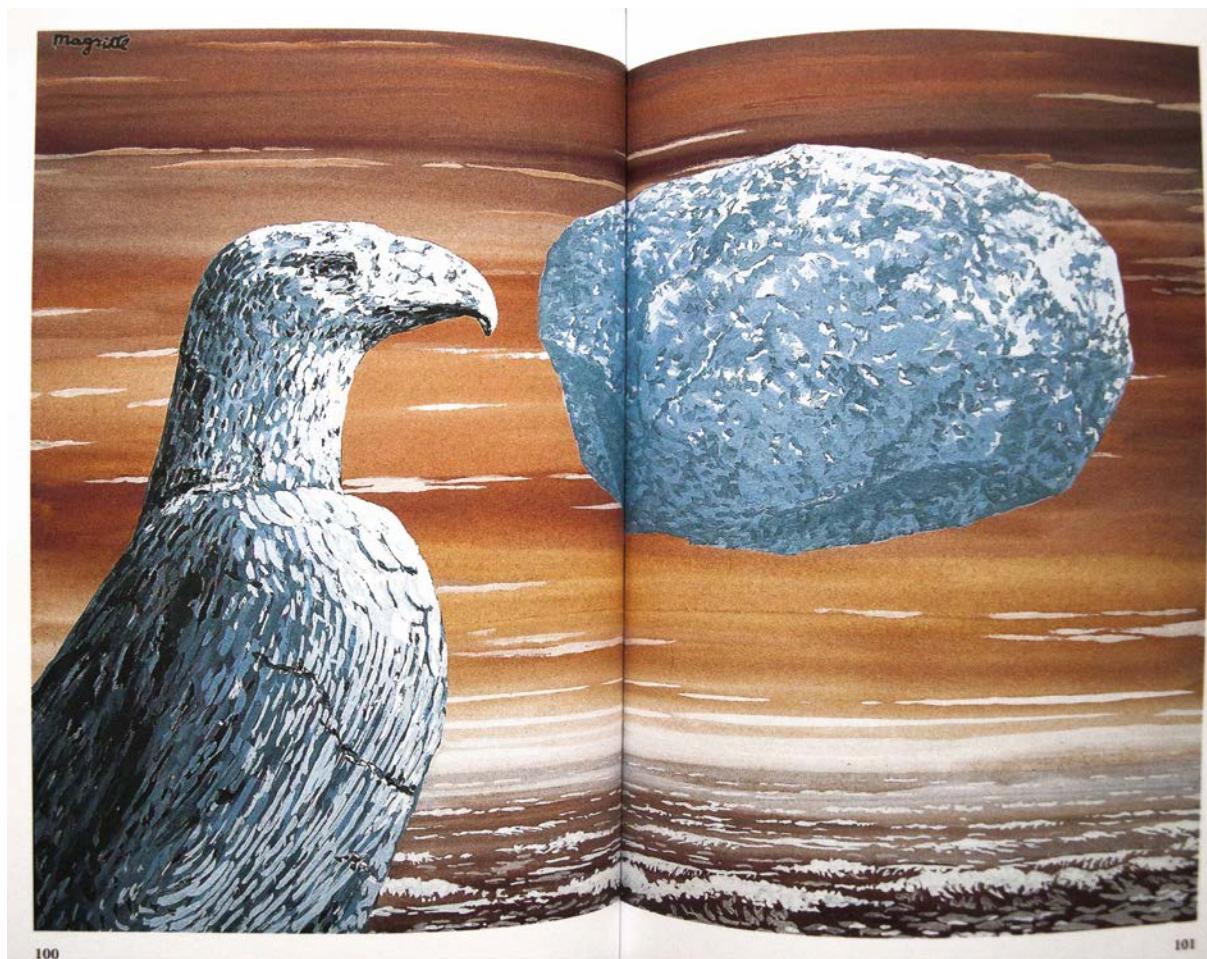
Alžbeta Sádovská
riaditeľka Regionálneho osvetového strediska v Leviciach

Petra Cepková

„Absolútne“ v umení a vo fotografii alebo poznámka k zbierke esejí Umberta Eca *Na ramenách obrov*

Moja prednáška bude skôr úvahou nad pojmom absolútnej v umení a vo fotografii. V tejto súvislosti ma napadlo isté spojenie a tak si dovolím v texte citovať a voľne parafrázovať slávneho Umberta Ecu a jeho posledného, žiaľ už posmrtného, vydanú zberku doteraz nepublikovaných esejí s názvom *Na ramenách obrov*, kde autor bravúrne a komplexne semioticky a filozoficky definuje nielen pojem Absolútnej.

Texty v spomínamej knihe boli Ecom napísané pri príležitosti konania sa konferencie La Milanesiana v rokoch 2001 – 2015 a sú čírou esenciou jeho sveta, ktorý rozkladá do sféry filozofie, literatúry, estetiky, etiky a médií. Už úvodná prednáška *Na ramenách obrov* rozpráva historiu príbehu o trpaslíkoch, ktorí vidia ďalej, pretože stoja na ramenách velikánov, ale výstižne napríklad definuje aj vzťahy medzi otcami a synmi v kontextoch avantgárd, postmodernej a new age, a z toho vyplývajúci a dobre známy fakt súčasnosti, že žijeme v dobe, keď neexistuje „žiadny jednotný model“. V istom zmysle aj súčasné umenie a fotografia rovnako stoja a akosi nevyhnutne sa opierajú o slávne diela velikánov našich dejín umenia a civilizácie. Eco nerieši sociálne a psychologické mechanizmy, ale znaky a významy. Eco je tu skôr zábavný ako objavný. Intertextualita je jedným z určujúcich rysov postmodernej a Eco je zasa jedným z prominentných predstaviteľov postmodernej. Najdlhšia citácia pochádza z jeho vlastného románu *Foucaultovo kyvadlo*, kde Eco píše, že "vesmír sa dá lúpať ako cibuľa a cibuľa je vlastne iba škrupinou či vrchnou kôrou, predstavme si nekonečnú cibuľu, ktorá by mala stred všade a obvod nikde". A tak Eco rôzne javy odlupuje význam po význame, vrstvu za vrstvou. Nesmieme považovať za frustrujúce pokial' pod poslednou vrstvou nič nie je, pretože ako sám autor tvrdí: „Skutočný zasvätenec vie, že najmocnejším tajomstvom je to, ktoré nemá žiadny obsah.“¹



Obr. č. 1: René Magritte, *Poznanie absolútna*, 1965, súkromná zbierka

Seriózna diskusia a prednáška o Absolútnom a Relatívnom by mala trvať najmenej 2500 rokov. Vo chvíli, keď si Eco položil otázku, čo všetko môže znamenať termín „absolútno“, nachádza Magrittov obraz *Poznanie absolútna* (Obr. č. 1), ale aj reklamné obrázky na vodku Absolut (Obr. č. 2 a 3), pričom vážne i sarkasticky poznamenáva a poukazuje na zdanie, že Absolútno dobre predáva.²



Obr. č. 2: Absolútne diela Andyho Warhola a Keitha Haringa



Obr. č. 3: Jan Saudek, *Absolútna Johanka z Arku/Absolut Saudek Jan Art Vodka Postcard from Italy No. 129, 1998*

Magritte hľadal špecificky metafyzickú formu tak blízku Georgiovi de Chiricovi, ktorú nachádza v priepastných asociáciách na základe sugescie, je fantastický, rušivý i snový zároveň. Dadaisticky manipuluje identitu predmetov, pričom ich prepúšťa z otroctva nami zaužívaných kontextov poznania napr. v slávnom diele *Toto nie je fajka* (Obr. č. 4). Kreuje

totálny zmätok, ktorý však v sebe nesie ambivalentné konštanty absolútneho poriadku, popierania reality a klamu zároveň, pretože nič nie je takým, akým sa zdá.



Obr. č. 4: René Magritte, *Zradnosť obrazov/Toto nie je fajka*, 1929

Pojem Absolútne by sme podľa jeho filozofickej definície mohli popísť ako niečo, čo je zbavené akýchkoľvek pút a hraníc, čo samé v sebe nesie svoje vlastné opodstatnenie, teda niečo veľmi podobné Bohu. Nakoľko sme však bytosti závislé na niečom inom, a teda odsúdené zomrieť, máme zúfalú potrebu domnievať sa, že existuje niečo, čo nezanikne, a čo je teda Absolútne. V Absolútne sa identifikujeme s Bohom, s niečím, čo sa ešte naplno nezavŕšilo: nekonečného rastu a seba definovania. A teda vlastne nikdy nebudeme môcť Absolútne poznáť, pretože sme jeho súčasťou.³

V mojej prednáške si dovolím také menšie synkretické hľadanie súvislostí (veľmi skromne po vzore Umberta Eca). V hudbe by som pojednosťana prirovnala k tvorbe Erika Satieho (alebo Johna Cagea a Philipa Glassa), v maľbe k Vincentovi van Goghovi alebo Casparovi Davidovi Friedichovi. Nie náhodou sú to práve umelecké hnutia ako romantizmus,

impresionizmus, postimpresionizmus, fauvizmus, expresionizmus či abstrakcia, ktoré tak výrazne emočne pohli našou spoločnosťou. Erik Satie v mnohých smeroch predbehol svoju dobu a je označovaný za predchodcu impresionizmu, neoklasicizmu, konceptuálneho umenia a ambientnej hudby. Spolu s Dariusom Milhaudom experimentoval s hudbou, ktorej hovorili „furniture musique“, ktorá v sebe miešala zvuky pozadia a prostredia celkovo. Hudbu skladal tak, aby ju bolo možné počúvať z rôznych uhlov. Avšak, môže byť nejaká hudba komplexnejšia než tá, ktorá zohľadňuje maximálne prepojenie všetkých možných zvukov?



Obr. č. 5: Vincent van Gogh, *Hviezdna noc*, 1889

Umelecký myšlienkový proces mystického zvnútornenia, podobne ako u Magritta, môžeme badať napr. aj v diele van Gogha, ktorý *Hviezdnu noc* (Obr. č. 5) namaľoval za bieleho dňa a to len zo svojich spomienok na nočnú oblohu, čo dokazuje jeho absolútну schopnosť vnímať pôsobenie farieb v našom príliš reálnom svete ako „gotické chrámové okná“, pričom

u van Gogha nie je obloha „len“ oblohou. Jeho obloha je totiž všeobecným univerzom pohybu, neustále sa meniacim vzťahom času a priestoru, dobra a zla, keď v kozmickom dianí odrazu prestala existovať istota, podobne ako v teórii relativity Alberta Einsteina. Tento obraz rezonuje v mnohých ľuďoch svojou nadčasovosťou a pritom Vincent ho maľoval v akomsi nútenom azyle duše striedanom paranoidnými záchvatmi. Jeho „halucinácie reality“ sú však podľa mňa omnoho bližšie k pravde a skutočnému svetu, než aký budeme schopní kedykoľvek okúsiť my „relatívne duševne zdraví“. Van Goghovo dielo je „absolútne“ v jeho celistvosti, pretože nie je stále a všetko je rozvínené v ťaživom pohybe bytia.

Dosahovanie absolútnej by bolo možné prirovnáť ku snu, kedy máme dojem, že ho dosiahneme, v skutočnosti je to však iba zdanie vyvolávajúce pocit závrate. Nepoznáme žiadnu jeho vlastnosť a teda môžeme iba predpokladať, že ich má všetky. Avšak je možné pomenovať a vizuálne stváriť to, čo nedokážeme pochopiť. V snahe ich pochopiť, sa nás zmocní pocit neschopnosti, ktorý vyjadril už Dante v poslednom speve *Raja* (keď prijal prehru svojej pýchy chcieť vyjadriť nekonečno), podobne ako romantický maliar Caspar David Friedrich.⁴



Obr. č. 6: Caspar David Friedrich, *Autoportrét/Pútnik nad oceánom hmly*, 1818

Caspara Davida Friedricha (Obr. č. 6), popredného predstaviteľa krajinomaľby nemeckého romantizmu som si vybrala do selekcie prezentovaných autorov z dôvodu vnútornej podobnosti v siahaní po absolútne vo výtvarnom umení. Hlavným námetom jeho tvorby je spiritualizovaná príroda, akési dielo Božie, vlastné stotožnenie bytia s prírodou, ktorú miloval, teda je to absolútna harmónia. Osamelosť a bezmocnosť je tu v kontraste s romantickou veľkolepostou a s otvoreným priestorom bez hraníc, nekonečne sa valiacim prúdom hmly ako oceánu strhávajúcim so sebou všetko nepodstatné. Napriek tomu je v čomsi podobný van Goghovi či Magrittovi. Dokonca osudové a hraničné zúfalstvo z Nachtweyových fotografií (Obr. č. 7) je skryté v tichu hmly valiacej sa pod Friedrichovým pútnikom. Ťaživé a zdanlivé víťazstvo malého jedinca v tak krutom svete a nekonečné more neveštiace nič dobré. Víchor je silnejší ako v *Hviezdnej noci*, no o nič menej napäť ako v *Poznaní absolútnej*. Nachtweyove siroty na fotografiách sú v tomto kontexte obetami ľudského egoizmu a straty miery. Kruto a veľmi priamo sa nám svojim zúfalým tichým krikom vysmievajú do tváre za našu bezbrehú ľahostajnosť. Tu je určite Boh mŕtvych.



Obr. č. 7: James Nachtwey, *Sirota v inštitúcii pre nevyliečiteľných*, Rumunsko, 1990

Umenie metaforami mätie, podobne ako je tomu vo svete snov. Ak sú premisy takéto, tak by sme sa mali skryť do sna a utiecť od reality. Avšak sám Nietzsche pripúšťa, že nadvláda umenia nad životom by bola klamstvom, aj keď nanajvýš radostným. Umenie si totiž môže hovoriť, čo chce, pretože Bytie samotné prijme akékoľvek vysvetlenie, nakoľko nemá základ. Toto dohasínajúce Bytie sa podľa Nietzscheho rovná smrti Boha. Z tejto ohlásenej smrti niektorí vyvodzujú falošný dôsledok v duchu Dostojevského: ak Boh neexistuje alebo už nie je, je dovolené všetko. Ale ak neexistuje peklo ani raj, potom je potrebné spasiť sa na zemi tým, že ustanovíme láskavosť, pochopenie a Kantov mravný zákon v sebe spolu s hviezdou oblohou nad hlavou.⁵

Je teda možné veriť v Absolútne a pritom tvrdiť, že je nepredstaviteľné a nedefinovateľné? Určite áno, ak nemožnú predstavu Absolútnej nahradíme pocitom Absolútnej, a teda vierou, ktorá je podstatou dúfaných vecí. Slovami Franza Kafku „*je možné hovoriť s Bohom, ale nie o Bohu*“, alebo je zdrom neopísateľných emócií mystika Jána z Kríža, ktorá môže vyústiť do zavŕšenej formy jedinej možnej pravdy, pretože veriť, že existuje niečo pravdivé, má pre prežitie ľudí zásadný význam.⁶

Počas písania tejto prednášky som dospela k záveru, že nemôžem mnou vybraté obrazové ukážky z dejín žánrovo vymedziť, nakoľko pojem absolútnej sa ich dotýka vo viacerých kontextuálnych rovinách. Iste môže niekto namietať, že do tejto selekcie by sa patrilo zahrnúť aj iných autorov, ja osobne však práve v tvorbe daných vidím tú najsilnejšiu spojitosť. Čo teda podľa mňa spája práve autorov ako René Magritte, Vincent van Gogh, Caspar David Friedrich, James Nachtwey, Jozef Sedlák, či Joel-Peter Witkin? Či už sa ich diela dotýkajú večných tém, témy smrti, religióznych tém, etických noriem či obyčajného ľudského zúfalstva, majú z môjho pohľadu spoločné siahanie po absolútne, akejsi dokonalosti bytia a nekonečne. Sedlákova interpretácia Kristovej ruky odkazujúca na Ukrižovanie (Obr. č. 8) nie je ničím iným ako bolestným výkrikom tvarovaným v zhluku klincov, ktoré sú symbolom našej kolektívnej viny. Je absolútnym symbolom kresťanskej ikonografie, dôkazovým materiálom dejín umenia ako aj vyabstrahovaným sakrálnym artefaktom (zrealizovaným technikou viacnásobnej expozície - porovnanie s reálnou hrou mŕtvych tiel u Witkina).



Obr. č. 8: Jozef Sedlák, *Ruka*, z cyklu *Balady*, 1998

Boh je možno mŕtvy, ale Nietzsche nie. A tak teda Absolútno zrejme neexistuje, a pokiaľ aj existuje, nie je možné si ho predstaviť, ani ho pochopiť, avšak našťastie máme jeho možné interpretácie. Veci musia nejakým spôsobom existovať – a dôkazom je nielen to, že všetci ľudia sú smrteľní, ale tiež to, že ak sa pokúsim prejsť stenou, rozbijem si nos. Smrť a tá stena sú jedinou formou Absolútnej, o ktorej nemôžeme pochybovať.⁷ To isté nám naratívne ponúka Witkin (Obr. č. 9) apropiovaním slávnych umeleckých diel Hieronyma Boscha, Francisca Goyu, Diega Velázqueza, Sandra Botticelliho či Pabla Picassa, keď sa v istom zmysle „hrá na Stvoriteľa“, hoci aj v barokových konšteláciách mŕtvych tiel, ktoré sú interpretované ako čosi medzi svätošťou, perverznosťou a rúhaním sa. Tieto morbídne a bizarné alegórie sú obnaženým tajomstvom na hranici Absolútnej.



Obr. č. 9: Joel-Peter Witkin, *Bozk*, 1982

Na záver už iba pári slovami Umberta Eca: „*Snažiť sa za každú cenu odhaliť neporušiteľné a nedosiahnuteľné tajomstvo je iba uslintoná nenásytnosť. Nikdy sa neuspokojíme s tým, čo má každý priamo pred nosom, pretože sme deti nešikovného a lajdáckeho Demiurga.*“⁸

Poznámky:

- 1.) Němec, J.: *Recenze: Umberto Eco v přednáškách řeší znaky a obrazy, odlupuje význam po významu.* In: magazin.aktualne.cz. [online]. [cit. 12.09.2019]. Dostupné na: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/umberto-eco-na-ramenech-obru-argo-kniha-recenze-italie/r~9131c05c0ce711e982ca0cc47ab5f122/>>.
- 2.) Eco, Umberto: *Na ramenách obrov*, Praha: Argo, str. 99, 2018. 448 s. ISBN: 978-80-257-2627-3 (voľná parafráza)
- 3.) Tamtiež, str. 102
- 4.) Tamtiež, str. 105-106
- 5.) Tamtiež, str. 127-128
- 6.) Tamtiež, str. 109
- 7.) Tamtiež, str. 130
- 8.) Tamtiež, str. 350

Zoznam obrázkov:

Obr. č. 1: René Magritte, *Poznanie absolútnej*, 1965, súkromná zbierka. In: Eco, Umberto: *Na ramenách obrov*, Praha: Argo, str. 100-101, 2018. 448 s. ISBN: 978-80-257-2627-3

Obr. č. 2: Absolútne diela Andyho Warhola a Keitha Haringa [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <<https://www.widewalls.ch/absolut-art-affordable-artworks/>>

Obr. č. 3: Jan Saudek, *Absolútnej Johanka z Arku/Absolut Saudek Jan Art Vodka Postcard from Italy No. 129*, 1998 [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <<https://www.hippostcard.com/listing/absolut-saudek-jan-art-vodka-postcard-from-italy-no-129/13663638>>

Obr. č. 4: René Magritte, *Zradnosť obrazov/Toto nie je fajka*, 1929 [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <<http://golconda.webjet.sk/o-nas/>>

Obr. č. 5: Vincent van Gogh, *Hviezdna noc*, 1889 [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <<https://www.vangoghgallery.com/>>

Obr. č. 6: Caspar David Friedrich, *Autoportrét/Pútnik nad oceánom hmlí*, 1818 [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <https://www.artble.com/artists/caspar_david_friedrich/paintings/wanderer_above_the_sea_of_fog>

Obr. č. 7: James Nachtwey, *Sirota v inštitúции pre nevyliečiteľných*, Rumunsko, 1990 [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <<http://www.jamesnachtwey.com/>>

Obr. č. 8: Jozef Sedlák, *Ruka, z cyklu Balady*, 1998 [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <<https://ejmap.sk/?issue=1-2019>>

Obr. č. 9: Joel-Peter Witkin, *Bozk*, 1982 [online]. [14.09.2019]. Dostupné na: <<https://www.rockwell-center.org/wp-content/uploads/2015/01/WITKIN-kiss.jpg>>

Marjan Krebelj

Self Publishing in the Era of Social Media Domination



“We accept the love we think we deserve” — Stephen Chbosky, *The Perks of Being a Wallflower*

“I’m an old man, and I’m no warrior. But during my years watching the rise and fall of those in power, I’ve learned that great men do not wait for their greatness to be recognized.

“If you wish to have the respect that you yearn for, then you must grab it and fight off

anyone who would say otherwise. If you wish to be a duke, you act like a duke. If you wish to be commander-in-chief, then act like a commander-in-chief."

This was not the sort of speech that a younger Mata Zyndu, certain that each man had a proper place assigned to him in the chain of being, would have believed in. But he realized with a start that his thoughts had changed.

Didn't Kuni Garu become a duke simply by acting as one? Didn't Huno Krima become a king simply by declaring that he was one? He, Mata Zyndu, heir of the proudest name in all the Islands, was a greater warrior than either of them, and yet here he sat, unhappy that people had not come to beg him to lead them.

Excerpt From: Ken Liu, "The Grace of Kings"

I. PRELUDE It is 2013 and I happen to have a successful blog at my.opera.com service which was hosted by the company that produced the world famous Opera browser. The community was vibrant and blogs flourished. But with time things changed and the company found itself unable to compete with the growing smartphone market. Since the community of blogs was an unnecessary asset, the staff decided to dissolve it and shut down the servers. Users were given a 6 months' notice to migrate their blogs to WordPress (or some other platform), but after that all the creativity that thrived on those pages would be gone. That made me think about how fragile our digital worlds are. It doesn't even take a natural or political catastrophe for our data to disappear, it is enough that the company which owns the physical infrastructure goes bust. No company is immune to that. Even today's giants like Facebook or Google can be a subject to such devastation. Anyone still remembers Google Plus? It is hard to imagine just how much of our creativity is being stored on servers like that of Instagram, Wordpress, Youtube, Vimeo and many others. And it can all go away, literally by the turn of a switch. The only way to preserve at least some of it is to put them into older and slightly more robust physical forms. Not all digital works can be preserved as such (many of them are interactive), but at least some of them can. Words and photographs are certainly preservable, to some degree even video. So shortly after I migrated my blog to WordPress, I decided to print some of my favourite articles in book form. The technology of digital printing allows us to print books on demand in almost any number of copies, including (but not limited to) the smallest numbers, like one book. In that time,

I discovered online services which can provide just that and so in the beginning of 2015, I printed my first self-published book of my favourite blog posts. The experience to hold a book of my own writing in my hands, to smell it and have enough copies to be given away as a gift, was amazing and I wanted to repeat it at first chance.

- II. THE IDEA REVISITED** It is now 2018 and my photography has expanded into a business company of one. In order to gain more costumers, there is a constant need to be present on social media, post a lot of photos, videos, articles and other materials which might attract people to my services, exhibitions, prints or collaborations, and thus turn them into /make them my potential costumers. In this day and age one must publish on a daily basis. As I glanced through many posts I have recently created, the experience of 2013 and 2015 came back to me. Most of these posts were trivial, but some of them were actually good and worth preserving. So why not print them? This time I chose the form factor of a magazine and found a local partner (print house Digifot, Lendava) to help me out. The idea was that every 4-6 months I collect the most interesting posts from my social media accounts and put them into magazine form. With time I realised that not all posts can be transformed into a print so I started converting them into full-sized articles. One trap that I almost fell into at the beginning (and became fully aware of with the 2nd issue) is making a bulletin that features my (social?) activities of the past months. It is important NOT to do that. Who would read that? Who even cares? Instead it is much better to write *real* articles that people actually want to read. Articles which people would pay for to read, like we pay for the articles we buy with each copy of National Geographic or any other magazine (that we buy). In terms of graphic design, I always loved certain mediums; books, magazines and posters are definitely my favourites, and since I was a small child I had a passion to collect those objects simply for the way they looked, felt and even smelled. To this day I still keep a nice collection of old books, I also have lots of different magazines (which I almost never read but always look at) and even a huge number of movie posters which I sometimes stole from theatres. If it looked great, then it would be an irresistible temptation to own it or hang it on my wall. That is all just to illustrate how much I love a good graphic design and how much I now enjoy being a part of the creative process. I really *really* love magazines and every second I spent designing my own was a second fully lived. I can honestly say I would do it even if I knew that no one would ever see it. Even if it was just me and I was my only reader, I would still do it simply for the experience of doing it. I just love making magazines! (apropos: that might be a good mindset to create anything, actually... whatever you do, you have to enjoy the process and regard the final result as a *mere* bonus) So in 2018 we first did a test issue using my blog posts as placeholders, just to see how the design is

working and how the print would turn out. Then, at the end of the year, I wrote a collection of articles that all related to the works of my studio during the past months and published it as a magazine. There were still some mistakes in the design (and even in the concept of the magazine) that would be corrected with the next issue. I learned just how hard it is to make a bilingual design (Slovenian and English). It is much better and much easier to make two separate prints for each language respectfully. The response was amazing. People are thrilled to get it, because it really shows your dedication to your own work and the level you are aiming at. It also shows appreciation for the client or any other recipient of the magazine. No Facebook or Instagram post can compete with that.

III. THE DISTRIBUTION Now here comes an unexpected twist. Since I make two or three issues per year and the articles are about my projects, then by definition these articles are also about my clients, partners and coworkers. So instead of trying to distribute the magazine by more conventional means, I decided to reward each client or partner that is featured in the magazine with 5 or 10 copies of it, and a kind request to distribute it to *their* costumers, peers or friends. Of course I have no way of knowing to whom this will be given, I can't even know if they will fulfil the promise, but I think it is still worth the shot. People who are involved with this magazine now constitute an invisible hive of likeminded people and we mutually promote and complement each other by handing out the copies of this magazine. It is a wonderful feeling, but more importantly, it is enough that only a single one of those random people becomes my new client and the whole thing becomes viable even on financial terms. In fact, publishing one's own magazine is now an idea I actively pitch to my costumers for their own businesses. If in the old times one had an idea of a magazine, then one would have to print a huge volume of copies, spend a lot of money and risk a lot of resources. With print on demand that risk goes away and costs become manageable even on the smallest scale. For now this is the model of distribution I am working with. With time I might consider another, but on the small scale (about 80 copies) I don't think it is meaningful to push for anything else.

IV. THE REAL STAKES Let us return to the quotation at the beginning of this article. In the novel by Ken Liu, there is this fictional land of many kingdoms which are at some point in time all overtaken by one *evil* empire. All of the previous kings and dukes are killed or pushed into poverty and dark times last for decades. In the midst of that, some members of previous royalty do survive in hiding. Mata Zyndu was just a child when the empire decapitated his father's throne. The boy was then raised by his surviving uncle to become a perfect warrior, a fine scholar and a liberator, in short: a new king. But when the resistance and fight for independence actually did break out, a host of other

characters surfaced to higher ranks - merchants, peasants and even thieves, who seized the opportunity of disturbing times. They quickly became self-proclaimed dukes of liberated lands. Mata Zyndu, who trained and studied his whole life to fit into this role, was left out. He surely was recognized for his warrior abilities, but in terms of his bloodline entitlement nobody really bothered to call him or give him positions that would fit his credentials. Surely that made him furious, so when he asked this old sage for advice on the injustice he felt, he got a surprising answer: *"If you wish to have the respect that you yearn for, then you must grab it and fight off anyone who would say otherwise. If you wish to be a duke, you act like a duke. If you wish to be commander-in-chief, then act like a commander-in-chief."* Isn't this a mistake we all make? Aren't we all conditioned to feel like we are not yet enough and only fit to do something when an outside authority grants us permission to? We are not enough when in first grade, we must pass it to the second grade, then to third (and so on), then we must pass the entrance exams for high school, then to university, then finish a master's thesis, a PhD... It never ends. When is one allowed to live? When is one allowed to act on one's own accord? Just how much waiting has to be done and how many outside "authorities" do we have to plead to? According to that old sage: none. If you think you are capable of something, just grab it and it is yours. Don't wait! In the same way this magazine and the act of self-publishing made me realize that I can do it myself. I can wait for National Geographic or any other magazine to call me for an assignment, and I can die waiting without ever hearing that phone call, or I can make *my own National Geographic*. Sort of. That is not to say I would reject it; I am still very much up for it and if the editor does call me I will grab it with my both hands.

But while I wait, I shall not be idle. I will do it on my own. And surely enough, if my own magazine is good enough, it actually raises the chances of being published elsewhere too. In the best case, it can get a life of its own and lead to opportunities, experiences and creative projects we don't not even dream of and are unattainable otherwise.



Ébli Gábor

Fotó alapú kortárs művészet magyarországi magángyűjteményekben

A rendszerváltás után megélenkülő magyar műtárgypiacon lépésenként alakult ki a ma tapasztalható érdeklődés a fotós alkotások iránt. A kilencvenes években a klasszikus modern művészet, azon belül is a festészet dominált a gyűjteményekben. Lassan mozdult el az ízlés a kortárs, annak részeként a nem olaj-vászon munkák felé. 1994-ben nyílt meg a BOLT Galéria, amelynek két tulajdonosa, Detvay Jenő és Hangyál Judit az általuk képviselt fotós művészektől egy gyűjteményt is összeállított és 1998-tól több helyen bemutatott. Ez a Frankl Alionától Bányay Péterig húzódó anyag volt az első nyilvános kortárs fotókollekció a magyar közegben.

A kétezres években egyre többen ismerték fel, hogy a korszellem kifejezéséhez fotó alapú munkákra is szükség van a gyűjteményekben. Szabó Károly antikvárius, műkereskedő a klasszikus fotók értékesítése mellett kortárs fotókollekciót állított össze (Gerhes Gábortól Szabó Dezsőig), eleinte zömmel a Vintage Galériára támaszkodva. Ez a gyűjtemény 2007-ben a Kieselbach Galériában kiállításra került, és egy piacvezető modern művészeti aukciósház ilyen kiállása a kortárs fotó mellett a szűk szakmánál szélesebb közönséghez is hírét vitte a fejleményeknek. Az aukciósház fotóművészeti árveréseket is indított (2007. tavasz, majd ősz; 2008. tavasz), ám a bontakozó fotópiacot derékba törte a 2008. ősz gazdasági válság.

A 2010-es évek közepére újra magára talált a magyarországi kortárs (fotós és nem fotós jellegű) műtárgypiac, továbbá markánssá vált egy újabb jelenség, a neoavantgárd újrafelfedezése. Mivel a hatvanas-hetvenes évek konceptuális alkotói nagymértékben dolgoztak fotós eszközökkel, Maurer Dóra, Perneczky Géza és mások egykor munkáinak felértékelődése még jobban tudatosította a mai vásárlókban a fotós gondolkodásmód jelentőségét. Szilágyi Sándor könyvének (*Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984*. Budapest, Új Mandátum Kiadó) megjelenése 2015-ben döntő lökést adott Alföldi Róbert fotógyűjteményének kialakulásához. S mivel a kollekciót



látványos rendezésben, illusztratív katalógussal együtt bemutatták 2016-ban a Mai Manó Házban, hatása még szélesebb lett; mára kifejezetten trend lett a neoavantgárd (fotó)művészet gyűjtése.

A magyar származású klasszikus modern fotósok nemzetközi sikere eközben szintén egyre ismertebb lett a hazai közönség számára – akár külföldön tevékenykedő műkereskedők, mint Mórocz Csaba példája, akár a kecskeméti Fotómúzeum anyagából a Szépművészeti Múzeumtól kezdve számos más intézményben rendezett és nagy médiavisszhangot kiváltó tárlatok nyomán. Tartósan külföldön élő gyűjtők jeles fotógyűjteményeket tudtak kialakítani: például az 1989-től Párizsban dolgozó Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit házaspár Brassaitól Lucien Hervéig számos emigráns magyar fotóstól szerzett korabeli műveket. Háromnyelvű katalógussal kísért kiállításuk 2017-ben indította a Budapest FotóFesztivál privát fotókollekciókat prezentáló sorozatát.

A fotó iránti mai érdeklődésnek így legalább három generációs forrása különíthető el: a kortárs művészeten belül zajlik egy ilyen műgyűjtői nyitás, a neoavantgárd történeti értékké válása külön kiemelte a fotós szemléletmód relevanciáját, illetve az emigrációban túlzás nélkül világírt szerzett magyar alkotók példája is azt sugallja egyre többeknek, hogy a mai fotós alkotók is gyűjtésre érdemesek. Néhány gyűjteményben mindenkor korszakból találhatók fotó alapú munkák. Az anonimitást őrző tulajdonosai által Arcana (rejtett tudás) névre keresztelt és a Budapest Galériában 2019 tavaszán bemutatott gyűjteményben



Moholy-Nagy László, André Kertész és Martin Munkácsi képezi a klasszikus, Vető János vagy Koncz András a hetvenes évek ellenkultúrájához tartozó, míg Csontó Lajostól Ember Sáriig egy széles merítés a középgenerációtól a fiatalokig húzódó kortárs fotó alapú művészettel.

Az eddigi bekezdésekben a fotó műtárgypiaci felfutásának egyes aspektusait emeltem ki, egy-egy gyűjteményt társítva példa gyanánt. A mégoly eltérő kollekciókban közös, hogy csak (kis) részben használható rájuk a „fotóművészet” kifejezés. Zömmel képzőművészeti fotóhasználatra látunk példákat. Mivel a fotós technikai eszköztár és vizuális gondolkodásmód megkerülhetetlenné vált a kortárs művészettel, ma magára valamit is adó (magyar) kortárs magángyűjtemény nehezen képzelhető el fotós pozíciók nélkül. A „fotós szem” kötelezővé válása frappánsan tette érhető volt Szép Péter gyűjteményének fejlődésében. A kollekció több helyszínen bemutatásra került 2008-ban, ehhez grafikailag is karakteres katalógus készült, s pont a feldolgozási folyamat részeként tudatosodott a gyűjtőben az igény a fotó iránti nyitásra, amelynek jegyében meg is vette Kudász Gábor Arion jótsefvárosi sorozatának egy példányát, s így az a már majdnem kész katalógus végére be is került; utóbb a gyűjtemény számos további fotós munkával gazdagodott a Nessim Galériából.



Gerő László jól szemléleti azt a gyűjtői hozzállást, hogy itt nem annyira a fotó gyűjtéséről, nem egy műfaji választásról van szó, hanem bizonyos téma, kérdésfelvetések fotós megközelítésben értelmezhetők a legjobban. Ezekben a kollekciókban zömmel nem is fotóművészek, hanem (képző)művészek szerepelnek, akik fotós és nem fotós művészeti apparátussal egyaránt dolgoznak. Gerő László gyűjteményének 2018. évi kiállítása a szentendrei Művészettelől arra mutatott mintát, hogy a tulajdonos számára a művész testének médiummá válása, az akcióművész a gyűjtőpont, s mivel a hetvenes évek ilyen performatív jelenségei (Hajas Tibor művészete) nemcsak dokumentálásra, hanem szuverén interpretálásra is kerültek fotókon, ezek a felvételek egy darabszámra és méretre sokszorosan nagyobb és alapjában festészeti jellegű kollekciónak az alapkővei lettek.

Fotóművészet és képzőművészet ilyen kölcsönhatása mefragadható úgy is, hogy ma médiatudatos kortárs művészetről beszélünk. A „kortárs” itt olyan értékfogalom, amely nem csupán élő, mai művészettel jelent, hanem a kor-társ szellemiséget, reflexivitást, s ennek részeként fotós, mozgóképes és más (egyre inkább digitális) képalkotási módok térnyerését a képzőművészettel, illetve fordítva, a képzőművészeti témák elterjedését a fotós közegben. Ezt a természetes egybemosódást fémjelzi Kozma Péter gyűjteménye. A filmes-kreatív vállalkozást vezető üzletember László Gergelytől Puklus Péterig fiatal alkotók széles mezőnyétől gyűjt különböző fotós alapú eljárásokkal készült munkákat, amelyek az „operatőri” (képalkotó) és a „rendezői” (installációs) szemléletre megannyi példát hoznak a filozofikustól a közéleti tematikáig. A kArton elnevezésű galériaként is funkcionáló irodatéren túl ez a kollekció megtekinthető volt 2010-ben az Art Fanatics kiállításon a Műcsarnokban.

A kiállítás előzménye, az ugyancsak Petrányi Zsolt akkorai igazgató által válogatott és rendezett Mecénásnapok (Kortárs magángyűjtemények 1. alcímmel, míg a 2010-es tárlat 2. sorszámot kapott, utóbb a sorozat nem folytatódott) 2008-ban szintén markáns kiállást mutatott a fotóhasználatok felé. Az első tárlaton is szerepelt egy kifejezetten a manipulált fotóhasznáatra, diszkurzív művészettfoglalomra épülő gyűjtemény (Erdős Gábor, Eperjesi Ágnes és mások munkáival) és a kiállított további tíz privát kollekciónak is több mint a fele merített fotó alapú munkákból.

A (poszt-)konceptuális és a társadalomkritikai indíttatású fotóhasználat nem zárja ki a fotón belüli esztétikai dilemmák kutatását. A Hetényi–Gonda Gyűjteményből 2019 tavaszán két párhuzamos kiállítás jött létre Budapesten. A FUGA-ban a közhelyi történelmek feldolgozása (Kis Varsó, Société Realiste) vagy a hatalmi-többségtől eltérő identitások fotós kifejezése (Ujj Zsuzsi, Horváth M. Judit) mellett helyet kaptak kompozíciós kérdéseket kutató művek is (Ósz Gábor, Kerekes Gábor), illetve a Vízivárosi Galériában a fiatal generációtól felszabadult, akár humoros fotómunkák is szerepeltek (Bakonyi Bence, Vékony Dorottya.)

A hagyományos fotós funkciókban rejlö megújulást bizonyítja Kertész Csaba portrégyűjteménye. Ennek 2020 elejére tervezett budapesti kiállításán többségében fotóművészek (Tóth István, Molnár Edit) által az elmúlt ötven évben készített portrékat lehet majd látni. A szuggesztív felvételek pszichológiai erejét növeli, hogy az ábrázoltak maguk is mind művészek, a zenei és a képzőművészeti élet rangos szereplői. A kortárs szekciót Szilágyi Lenke vagy Lugosi Lugo László portrésorozatai képviselik a gyűjteményben.

A Körmendi Anna és Csák Máté házaspár által Kincses Károly, a Magyar Fotográfiai Múzeum volt igazgatója tanácsai mentén összeállított gyűjtemény szintén a „képzőművészeti fotóhasználat” felfogástól bizonyos távolságot tartva, inkább a szorosan vett fotóművészethez sorolható. Balla Demetertől Vékás Magdolnáig huszonegy fotográfus több mint ötszáz kompozícióját tartalmazza az először 2013-ban a Kogart Házban egy százhatalmú tételes válogatásban, az Analóg című vaskos könyv kíséretében bemutatott kollekció. Itt nemcsak egy szűkebb fotóművészeti definíciót és a már befutott nevekre fókusztáját láthatjuk, hanem egy tudatosan kanonizáló gyűjtési stratégiát is: kiválasztottak egy művészket és tőlük egyenként nagyszámú művet, míg a többi kollekció inkább folyamatokra figyel, és művészek széles körétől egyénenként eltérő számú, akár csupán néhány művet tartalmaz.

Bár szakmailag más műfaj, még a privátfotó ázsiójának emelkedése is összefüggésbe hozható a fotóművészet vagy a fotó alapú kortárs művészet presztízsének növekedésével. A Kardos Sándor által kezdeményezett Hórusz Archívum már a kilencvenes években szakmai nyilvánosságot kapott, míg a Fortepan Gyűjtemény – a Magyar Nemzeti Galériában 2019-ben tartott nagyszabású kiállítása mellett elsősorban a szabad digitális felhasználása révén – ma széles körben tudatosítja a vizuális művészet értő fogyasztóiban, hogy a fotó, még a névtelen privátfotó is, érték, gyűjtendő műtárgy a dokumentációs és az esztétikai értéke alapján.

A Budapestre költözést még csak tervező, egyelőre Kecskeméten található Fotómúzeum, illetve a fővárosban tudatosan egymás közelében elhelyezkedő Mai Manó Ház és a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ mellett a fotó alapú művek piacát, a műgyűjtők választásait jelentősen befolyásolja intézményként a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet (ICA-D), amely a poszt-konceptuális, a fotós és más médiaművészeti eljárásokra fogékony kortárs művészet úttörő magyarországi kiállítóhelye és szakgyűjteménye. Pozitív hatást gyakorol az is, hogy a Ludwig Múzeum mellett már a Magyar Nemzeti Galéria újrarendezett állandó kiállításán is az 1945 utáni rész jócskán tartalmaz fotós munkákat. Bár privát, nagymértékben intézményesültnek számít az Irokéz Gyűjtemény is, amely Debrecenről Veszprémig számos helyen, többféle katalógussal kiállításra került és médiaművészeti nyitottsága (Szarka Pétertől Várnai Gyuláig) révén számos más gyűjtőt ösztönöz ilyen nyitásra.

Intézményi hatású és kifejezetten a fotó vásárlását, gyűjtését népszerűsítő az évente októberben megrendezett Art Market Budapest, amely a központi vásár mellett rendre egy külön fotós szekciót is kínál, valamint 2015 óta minden évben úgy mutat be egy magányűjteményt, hogy az lehetőleg kiemelten méritsen fotós alkotásokból. 2018 őszén az A38 kultúrhajón két budapesti házaspár közös kiállításon Visegrádi Négyek tematikájú válogatást mutatott be gyűjteményeik zömmel fotós részeiből. Ez a nemzetközi nyitásra is külön figyelmet irányított, hiszen főleg a Somlói–Spengler Gyűjtemény a szerteágazó magyar anyaga (Birkás Ákostól Komoróczky Tamásig) mellett jelentős internacionális fotó alapú válogatást is tartalmaz, dél-afrikai (Robin Rhode) művészektől török (Inci Eviner) pozícióig. Más gyűjtőknél is felbukkannak már külföldi fotós alkotások, de amennyire jellemző a közelmúlt a fotó alapú művészet térenyerésével a magyarországi kortársgyűjtésben, annyira igaz az is, hogy ez egyelőre dominánsan hazai alkotásokra korlátozódik.

Összességében harminc körüli az érdemi fotó alapú merítést tartalmazó magyarországi privát kollekciók száma. Ezért is indított ezek bemutatására cikksorozatot a Fotóművészet című folyóirat, beillesztve egy-egy mintaértékű közép-európai példát is, például a prágai PPF vállalati fotógyűjteményt, hiszen feltűnő, hogy a magyarországi céges gyűjtemények közül egy sem szakosodott még fotó alapú művészetre.

Ezen felül szinte minden komolyabb magyarországi kortárs műgyűjtemény tartalmaz



fotót is használó műveket, a széles kortásművészeti választások részeként. A neoavantgárdtól a mai fiatal alkotóig a fotós kifejezésmód elfogadottá, számos irányzat esetében keresetté vált a magyarországi gyűjtők körében. Ennek megfelelően a kortárs galériák (szinte) mindegyike képvisel fotót (is) használó művészeket, míg tisztán fotóra szakosodott galéria jelenleg alig működik idehaza, hiszen nem a műfaji alapú fotógyűjtés dominál.

Bár ezzel elhalványult, mégsem szűnt meg a különbség a fotóművészet és a tágabb képzőművészet között. A kortárs művészet ernyőfogalma alatt nagyfokú a két kategória átjárhatósága, számos művész szabadon mozog a fotós vagy nem fotós eszközök között a mondanivalójának függvényében. Ugyanakkor jó néhány alkotó kifejezetten fotós apparátust használ, s ezzel egyértelműen kötődik egy fotós identitáshoz, miközben a szélesen vett kortásművészeti szcéna kérdéseire keres válaszokat. Az egyes gyűjtők egyéni döntése, hogy a fotó alapú alkotásokat mennyire az üzenet és mennyire a művészeti nyelv felől értelmezik.

Ébli Gábor (1970, Budapest) esztéta, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) Elméleti Intézetében tanít. Somlói-Spengler Gyűjtemény, Eva Kotat'ková, Cím nélkül, a Controlled Memory Loss sorozat része, 2010, c-print, 28x40

Hetényi–Gonda Gyűjtemény, Stalter György, Berettyóújfalu, 40x30, zselatinos ezüst nagyítás, 3/10, 1980

Gerő László Gyűjtemény, Birkás Ákos, Kép és néző, 1975-77, 1/6, 40x30, 2009

Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjtemény, Lugosi Lugo László, Szén sorozat, 1993

Branislav Štěpánek

O tekutých hraniciach fotografie

Je pozoruhodné, koľko rôznorodých a protirečivých odpovedí dostanete na jednoduchú otázku, čo je vlastne médium fotografie, ak sa spýtate rôznych ľudí z radov fotografických priaznivcov. Nechcem v tomto príspevku rozoberať filozoficko-teoretické aspekty, zaujíma ma predovšetkým z praktickej stránky. Pokúsime sa načrtnúť, prečo je otázka hraníc fotografického média dôležitá, ako je rôznymi ľuďmi rôzne vnímaná, a prečo má zmysel o nej uvažovať, hoci jednoznačnej odpovede sa pravdepodobne nikdy nedopátrame. Hovoríme samozrejme o fotografii ako o druhu vizuálneho umenia – rôzne iné technické formy fotografie (napr. astrofotografia, mikrofotografia, röntgenografia, forenzá fotografia a ďalšie) nás v tomto kontexte nezaujímajú – výnimkou by bol len prípad, že by sa samotné stali umeleckým dielom. I v rámci umeleckého ohraničenia fotografie existuje množstvo rozporuplných názorov, do akej miery sú jednotlivé druhy fotografického prejavu relevantné a „umelecké“. Skutočne som si už aj od rešpektovaných osobností vypočul alebo prečítal vety ako napr.: „fotoreportáž nie je predsa žiadne umenie, ale remeslo“, „plytká fotoamatérská tvorba kriví vkus, v galériach a na stránkach časopisov nemá čo hľadať“, „fotografia je pre akčných umelcov a performerov len záznam“, „základom umeleckej hodnoty fotografie je spoločenská cena námetu, materiálna hodnota predlohy a formálne zvládnutie fotografie“. Vizuálne príklady, ktoré sme k výrokom priradili, snáď dostatočne poukazujú na potrebu opatrnosti v univerzálnych tvrdeniach.

Rozporuplnosť, zdá sa, postihuje fotografiu väčšmi než iné umelecké druhy, snáď aj z toho dôvodu, že v rámci jej inštitúcií neexistuje ustálená hodnotová hierarchia. Zástupcovia rôznych záujmových skupín vnímajú fotografické médium cez úplne protirečivé kvalitatívne, estetické a hodnotové kritériá. Priblížme si aspoň štyri najdôležitejšie skupiny.

Pravdepodobne najrozšiahlejšia skupina fotografov sa organizuje v rámci štátom podporovanej kultúrno-osvetovej činnosti vo fotokluboch, a taktiež prostredníctvom zastrešujúcej národnej organizácie – Zväzu slovenských fotografov založeného v roku 1968 (poznámka – počiatky spolkovej činnosti siahajú až do obdobia po druhej svetovej vojne). ZSF je členom medzinárodnej federácie umeleckej fotografie FIAP združujúcej viac než 80 národných fotografických zväzov. K fotoamatérom tradične priradujeme i komunity neregistrovaných, voľne pôsobiacich umelcov v online priestore a na fotografických serveroch, kde zverejňujú a navzájom komentujú svoje fotografie.

Ďalšou dôležitou skupinou sú fotografickí profesionáli. Združujú sa v dvoch asociáciách, v Združení slovenských profesionálnych fotografov pôsobiacom v rámci Slovenskej výtvarnej únie (ZSPF) a v Asociácii profesionálnych fotografov Slovenskej republiky (APFSR). Druhá menovaná je registrovaná v rámci medzinárodnej Federácie európskych fotografov (FEP). Čo sa týka členov, ide o profesionálnych umelcov tvoriacich v oblasti úžitkového umenia – produktovej fotografie (od šperkov až po autá), fotografie architektúry, módy, kalendárovej

fotografie, fotografovania umeleckých objektov (napr. skla alebo sôch), fotografovania prírody a krajiny.

Špeciálnou podskupinou fotografických profesionálnych umelcov sú reportážni a dokumentárni fotografi, ktorí väčšinou nie sú registrovaní v umeleckých profesijných asociáciách – napríklad z radov minuloročných laureátov cien Slovak Press Photo je presne nula registrovaných.

Stručný prehľad uzatvárame skupinou umelcov tvoriacich voľné umenie v médiu fotografie. Väčšina z nich absolvovala formálne vzdelanie na fotografickej, resp. inej umeleckej vysokej škole. Časť sa žíví profesionálnou tvorbou, časť užitou výtvarnou tvorbou, napríklad predajom diel pre výzdobu interiérov, časť pôsobí v rámci kultúrnej prevádzky a svoju tvorivú činnosť financuje z grantov, časť pôsobí v pedagogickej praxi, resp. v akademickej sfére na školách a vzdelávacích inštitútoch, a len minimum fotografov sa na Slovensku dokáže presadiť na galerijnom trhu a predávať výsledky svojej voľnej tvorby múzeám, galériám, zbierkovým inštitúciám či súkromným zberateľom. V rámci skupiny dochádza k vymedzovaniu medzi „čistými“ fotografmi a výtvarnými umelcami tvoriacimi (aj) v médiu fotografie. Zjednodušene, časť fotografov s umeleckým pozadím či vzdelaním nechcú, aby ich nazývali fotografmi. Dôvodom je slovenská kunsthistorická tradícia a horšie finančné ohodnotenie „fotografov“ oproti „vizuálnym umelcom“ na kultúrnom trhu, hoci hranice sa (aspoň čo sa týka kunsthistórie) postupom času zmývajú.

Každá z menovaných skupín má svoj vlastný systém kultúrnej prevádzky a financovania, úplne nekompatibilný s ostatnými. Vlastnú štruktúru fotografických (umeleckých) súťaží, vlastné „umelecké tituly“, vlastnú sieť výstavných inštitúcií, a napokon i svoje vlastné charakteristické výtvarné vyjadrovanie zapadajúce do mentálneho rámca jej priaznivcov a podporovateľov, o ktorom je presvedčená, že je tým pravým „umením“. Ktoré je však skutočne to pravé, ťažko vysvetliť a zdôvodniť, pretože v rámci fotografickej obce nie je zavedený konzistentný pojmový aparát. Napríklad pojem „umelecký fotograf“. Zatiaľ čo u fotoamatérov ide o označenie najvyššej a najčistejšej formy fotografického prejavu, medzi školenými umelcami je to pejoratívny pojem, z ktorého naskakuje husia koža. Akademici podobne neradi spájajú umelecký prejav s profesiou „fotoreportéra“, „dokumentaristu“ či „fotografa“. Obdobný sémantický problém majú aj ďalšie pojmy – „umelecká fotografia“, „fotografický salón“, „amatérsky/ profesionálny fotograf“, a takto môžeme pokračovať – mimo svojich skupín ide o pejoratívne označenia.

Potom sme svedkami absurdnej situácie, že autori z obavy pred zosmiešnením používajú krkolomné označenie „vizuálny umelec tvoriaci okrem iného aj v médiu fotografie“ – napokon sme ho už niekoľkokrát použili aj v tomto teste. Vymedzenie sa dá pochopiť napríklad u Magdy Stanovej, ktorá skutočne nefotografuje, pričom jej diela vykazujú všetky atribúty fotografického myslenia a vyjadrovania, sú súčasťou akejsi fotomediálnej ontológie. Menej pochopiteľná je v tomto ohľade napríklad Lucia Nimcová, ktorá sa sama nenazýva fotografkou, pritom ťažisko jej oceňovanej tvorby je fotografické. Iný príklad, nedávno zomrel slávny fotograf Robert Frank, a v rade nekrológov som si prečítal, že ho niektorí

mylne považujú za „fotografa dokumentaristu“, hoci on bol „umelec“. Ako keby išlo o hanlivé pomenovanie! Prečo by dokumentarista nemohol byť umelec?

Na vysvetlenie, prečo tento pojmový chaos vzniká, je zaujímavé porovnanie s hudbou. Nikto sa nepozastavuje nad tým, že za hudobníka označíme rovnako Jevgenija Kissina, Erica Claptona i Martina Jakubca. A hoci je takmer isté, že každý z menovaných hudobníkov by dokázal so svojím hudobným nástrojom zabávať svadobných hostí, väčšina vizuálnych umelcov by svadbu nafotografovať nevedela, je to jednoducho úplne iný segment zručnosti.

Inštitucionálne zázemie pre podporu fotografie by malo spájať, ale na Slovensku paradoxne prispieva k triešteniu slovenskej fotografickej scény. Napríklad Zväz slovenských fotografov podľa svojich stanov háji záujmy fotografickej kultúry ako celku (vrátane podpory tvorcov, organizovania výstav a súťaží, vydávania teoretických i umeleckých publikácií a pod.). Prianie je tu však otcom myšlienky, v skutočnosti z radosť členov fotografickej obce reprezentuje len málokoho, a so školeným výtvarným (fotografickým) umením nemá vôbec nič spoločné. ZSF a jeho „nadriadená“ organizácia FIAP oceňujú tvorbu svojich členov udeľovaním titulov a čestných vyznamenaní pripomínajúcich akademické tituly, napríklad AZSF, MZSF, AFIAP, EFIAP, MFIAP, EsFIAP. Držiteľmi sú i niekoľkí významní československí fotografi a teoretici, čestní členovia ZSF Jaroslav Čiljak, Ľudovít Hlaváč, Karol Kállay, Martin Martinček, Ladislav Noel, Magdaléna Robinsonová, Ján Šmok, Vladimír Vorobjov a ďalší. Pre porovnanie, federácia európskych profesionálov FEP udeľuje úplne iné tituly: EP, QEP, MEP. V Českej republike je niekoľko významných držiteľov, ktorí dosiahli hodnotné tvorivé výsledky aj vo voľnej tvorbe (napr. Zdeněk Lhoták, Jan Pohribný, Miroslav Vojtěchovský).

Dnes väčšina akademicky vzdelaných vizuálnych umelcov nielenže tieto tituly ani nepozná, ale pokiaľ by aj zistili, o čo ide, určite nebudú chcieť byť s nimi spájaní. Dôvodom môže byť isto i verejná prezentácia lídrov menovaných organizácií, úplne nezlučiteľná s inými skupinami. Predseda ZSF a významný fotograf Ľubomír Schmid je otitulovaný niekoľkými vyznamenaniami FIAP a ZSF. Pre slovenskú fotografickú kultúru vykonal ako organizátor obrovský kus práce, za ktorú mu patrí zaslúžené uznanie. Je aktívny aj autorsky, zrealizoval desiatky samostatných a skupinových výstav, a svoje diela ponúka na predaj na internete v cenovej hladine od 100 po viac ako 1000 eur. V podobných cenách realizovala aukcie fotografií rešpektovaných domácich i zahraničných autorov SOGA. Avšak už zbežný pohľad na „umelecké fotografie“ Schmidu, ako ich sám nazýva, prezrádza, že žiadna seriózna galéria by ich nikdy nevystavila. Taktiež členovia APFSR sú orientovaní na komerčnú tvorbu, ktorá je všetkým možným, len nie výtvarným umením. A ak sa aj niektorí o výtvarnosť snažia, výsledok nebýva vo výtvarnej obci relevantný. Príkladom môže byť Katarína Grajcaríková, členka APFSR, ktorá sa v rámci voľnej tvorby venuje fotografovaniu ľudí rôzne poznačených na tele chorobou či úrazom. Silná téma je však spracovaná štýlovo nevyhranene a v konečnom dôsledku nepresvedčivo, a prípadnému bežnému konzumentovi bez patričného tréningu nepomôže ku kultivácii vlastného vkusu.

Platí to ale aj naopak – tvorcovia s formálnym akademickým vzdelaním používajúci vedecké a pedagogické tituly sú v očiach profesionálov často „tí, ktorí ani len nevedia nafotiť svadbu“, a titul je pre získanie základky skôr príťažou.

Ako vidno, v rámci fotografického média sú oveľa dôležitejšie než vonkajšie hranice práve tie vnútorné, pričom asi by bolo priliehavejšie nazývať ich zákopmi, do ktorých sa jednotlivé bubliny uzatvorili. Väčšina súčasnej kvalitnej produkcie (z pohľadu autora textu) vzniká v prostredí školených umelcov pôsobiacich v slobodnom povolaní, resp. v akademickom prostredí. Bolo by veľmi ľahké povedať, že ide o jediný relevantný segment. A bolo by to zároveň veľkou chybou. História fotografie nás učí, že mnohokrát práve tvorba fotoamatérov či užitá tvorba profesionálov predstihla strnulú a neinvenčnú produkciu akademických fotografov či profesionálnych výtvarníkov, a najlepšie tak dokázala vizuálne sprostredkovať príbeh určitej historickej epochy v danom čase a na danom mieste. Chcete príklady? Typicky v obdobiach politickej neslobody (socialistický realizmus na prelome 50. a 60. rokov, normalizácia) bola tvorba veľkej časti školených profesionálov výrazne schematizovaná a do popredia zrazu vystúpili amatéri a autodidakti s oveľa presvedčivejším vizuálnym jazykom. Spomeňme si na Stana Pekára, Antona Podstraského, Ferdinanda Valenta, Jaroslava Sýkora, a z českých napr. Viktora Kolářa a Miroslava Tichého. Kľúčovými autormi fotografickej kultúry na Slovensku sú absolventi filmových odvetví, najmä filmovej kamery. Z tohto prostredia vzišli Ján Cifra, Juraj Šajmovič, Alexander Strelinger, Juraj Chlpík, Martin Kollár, z mladšej generácie napr. Soňa Maletzová. Inokedy zasa fotografické médium dokázalo vohnať čerstvý vietor do sveta tradičného výtvarného umenia, viď práce Ruda Sikoru, Michala Kerna, Vlada Kordoša, Ľubomíra Ďurčeka či skupiny BAHAMA.

Pre fotografickú kultúru sú dôležité všetky tieto tendencie. Vznikajú na podhubí zložitej a meniacej sa spletu inštitucionálnych i osobných vzťahov, a úlohou historikov, kritikov a publicistov je sledovať ich a vyzdvihovať tie podstatné trendy. Preto treba dávať v rámci fotografického diskurzu priestor stredoškolskej študentskej tvorbe, amatérskej fotografii, užitej tvorbe, prepájaniu fotografie s výtvarným umením, a dôležité je tiež neobchádzat ani netradičné formy ako videoart či použitie fotografie v inštaláciách a konceptuálnom umení. Podstatné je uvedomiť si, že sú to predovšetkým vnútorné hranice, ktoré fotografickú kultúru rozdeľujú a limitujú, keď bránia výtvarnému (fotografickému) dialógu. Zmysel majú len vtedy, ak budú podnecovať k tomu, aby ich autori sami prekračovali, a tak sa rozvíjali. Čím viac budú jednotlivé segmenty fotografického diania prepojené, tým bude kultúra bohatšia.

Martin Kleibl

Múzeum fotografie v Bratislave



1. Situácia pred založením Múzea fotografie

Potreba existencie inštitúcie venujúcej sa výhradne zbierkotvornej činnosti fotografie na Slovensku dlhé roky absentovala a bola „dlhodobým, desaťročia trvajúcim nesplneným snom mnohých fotografických osobností”¹. Pred rokom 1989 neboli zo strany štátnych inštítúcií až na výnimky záujem o vytváranie fotografických zbierok. Po revolúcii sa síce situácia zmenila a dôraz na propagáciu a vystavovanie fotografie sa podstatne zvýšil (okrem iných hlavne vďaka podujatiu Mesiac fotografie prebiehajúceho od roku 1991), ale stále tu nebola inštitúcia špecializovaná na tvorbu fotografickej zbierky. Už v roku 1993 Václav Macek (riaditeľ Mesiaca fotografie a Stredoeurópskeho domu fotografie – SEDF) spolu s ďalšími osobnosťami fotografického diania na Slovensku upozornil na nutnosť inštitucionalizovať médium fotografie a vytvoriť priaznivé podmienky na tvorbu fotografických zbierok. Ideou vytvorenia takejto platformy nemalo byť „iba“ uchovanie diel žijúcich aj nežijúcich fotografov, ale v istom zmysle aj snaha o zvyšovanie povedomia a hodnoty média fotografie v očiach verejnosti. Nie nepodstatnou úlohou sa však malo stať vytvorenie platformy na odbornú reflexiu, výskum a odhalovanie zabudnutej histórie fotografie. Tak, ako sa mnohokrát prepisovali dejiny fotografie aj vo svete objavením „stratených“ autorov, alebo objavením doposiaľ nepoznaných diel, mala práve takáto inštitúcia ponúknuť priestor odborníkom, ktorí by sa venovali aktivitám tohto druhu. Ako prirodzené sa javilo zastrešiť inštitúciu Múzea fotografie pod už fungujúci Stredoeurópsky dom fotografie, ktorý prevádzkuje občianske združenie FOTOFO pod vedením Václava Maceka, a ktorý má od roku 2011 k dispozícii celú budovu na Prepoštskej ulici v historickom centre Bratislavы.

¹ ŠTĚPÁNEK, B. *Stredoeurópsky dom fotografie*. Fotofo : Bratislava, 2018. ISBN 978-80-85739-77-0. s. 387.



2. Založenie Múzea fotografie

Založeniu Múzea fotografie predchádzala výzva vo Fotonovinách v roku 2014, v ktorej sa píše: "Miesto Múzea fotografie je v štruktúre inštitúcií venujúcich sa kultúrnemu dedičstvu nezastupiteľné. V posledných rokoch svitla nádej, že aspoň užitá časť fotografickej tvorby (reklama, fotografia architektúry, nábytku, jedla, skla atď.) nájde svoje miesto v pripravovanom Múzeu dizajnu, ale pilier fotografickej kultúry – dokumentárna, manipulovaná, voľná tvorba – sa nikde mimo SNG systematicky a cieľavedome nezbiera. Takže sa často nenávratne strácajú hodnoty, ktoré vytvorili predchádzajúce generácie. Vytvorenie profesionálneho Múzea fotografie si vyžaduje cieľavedomé budovanie zbierky, ktorá by podala komplexnú správu o dejinách slovenskej fotografie"². Výzvu podporilo niekoľko osobností z radov fotografov a teoretikov: Pavol Breier, Judita Csáderová, Milota Havránková, Ján Krížik, Ľubo Stacho, František Tomík a ďalší. Prvotným cieľom tejto inštitúcie malo byť vytvorenie zbierky diel, ktoré mali byť získané darom od autorov, prípadne dedičov.

² In *Fotonoviny*, roč. 2014, č. 27, s. 20. ISSN 1337-6454

V roku 2014 začalo Múzeum fotografie svoju činnosť. Václav Macek povolal Marínu Žiakovú, ktorá mala za úlohu osloviť dohodnutých autorov a prevziať od nich diela, ktoré darovali do depozitu. Boli vypracované darovacie zmluvy a licenčné zmluvy a diela boli uložené do miestnosti na treťom poschodí Stredoeurópskeho domu fotografie. Po dvoch rokoch Marínu Žiakovú nahradil Martin Kleibl (autor tohto príspevku), ktorý zhromaždené diela nanovo skatalogizoval, zaviedol elektronickú databázu diel a vynovil zariadenie depozitu, aby uloženie diel spĺňalo požiadavky správnej archivácie.

Martin Kleibl, absolvent Katedry fotografie a nových médií na VŠVU v Bratislave sa vo svojej dizertačnej práci venoval historickej fotografii na území Slovenska, stanovil si teda za cieľ, okrem rozširovania zbierky fotografií aj vytvorenie platfromy na štúdium a prezentáciu fotografie 19. a začiatku 20. storočia.

3. Otvorenie výstavných priestorov Múzea fotografie

Pre potreby výstavnej činnosti Múzea fotografie ustúpila jedna miestnosť Galérie Martina Martinčeka na prvom poschodí SEDF a časť vstupného priestoru, ktoré okupovalo kníhkupectvo a predaj lístkov. Vstupná miestnosť bola celá nanovo zariadená podľa architektonického návrhu Pavla Chomu tak, aby sa tu zmestili knihy, ale aj šuplíkové zakladače, ktoré sú určené na niektoré expozície. Na stene sú nainštalované otočné panely s informáciami o počiatkoch fotografie a vo vitrínach ukážky dobových fotografických prístrojov, prevažne zo súkromnej zbierky Antona Fialu. Miestnosť vpravo bola určená na expozície.

Slávnostné otvorenie výstavných priestorov Múzea fotografie sa uskutočnilo 1. júna 2016 výstavou "Počiatky fotografie na Slovensku" v šuplíkových zakladačoch a vo výstavnej miestnosti boli nainštalované fotografie z výstavby Košicko-bohumínskej železnice z rokov 1871 – 72 z archívu ŽSR. Obidve výstavy kurátorský zostavil Martin Kleibl.

Múzem fotografie bolo zaradené do evidencie múzejných zariadení v roku 2018³.

³ Registračné číslo ZMP/1/2018

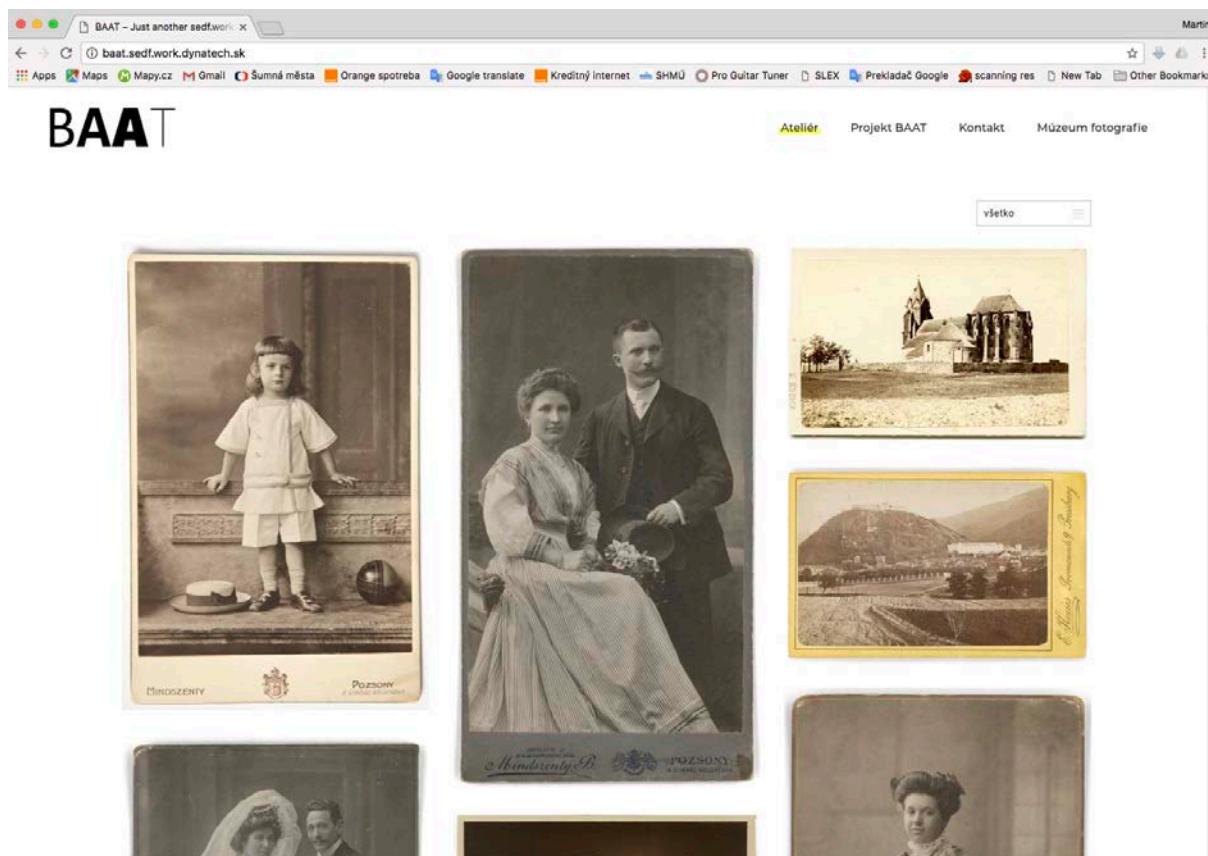
4. Ďalšie výstavy na pôde Múzea fotografie

Od roku 2016 bolo v múzeu fotografie realizovaných viacero výstav. Expozície v šuplíkových zakladačoch sa menia približne raz za rok a výstavy v miestnosti majú približne polročnú periodicitu. Zväčša sa otvárajú na začiatku júna a v novembri, kedy tvoria súčasť Mesiaca fotografie. V kurátorskej konceptii Martina Kleibla boli realizované tieto výstavy – Košicko-bohumínska železnica (2016), Počiatky fotografie na Slovensku (2016), Fotogramy (2017), Ateliér Gusztáv Matz – Spišská Nová Ves (2017), Historické fotografické techniky (2017), Bratislava a fotografia: 1839 – 1918 (2018), Šesť príbehov z dejín slovenskej fotografie – Krajina: 1839 – 2019 (2019).

Múzeum fotografie poskytuje priestor aj externým, resp. zahraničným kurátorom na prezentáciu svojich projektov, ktoré sa dotýkajú historickej fotografie. Takým bola výstava s názvom "Jean Cocteau – popoludnie na Montparnasse" (2018), ktorú pripravil slovinský kurátor Dejan Sluga, alebo výstava "Svetelné obrazy Slovenska" (2018) v koncepcii českého kurátora Pavla Scheuflera.

Pod hlavičkou Múzea fotografie bola realizovaná aj výstava "100 rokov fotografickej techniky – zo zbierky Antona Fialu", ktorá sa realizovala v SNM – Pavilón Podhradie a bola súčasťou Mesiaca fotografie v Bratislave v roku 2016. Repríza tejto výstavy prebehla v roku 2017 v Tekovskom múzeu, v rámci Dní fotografie v Leviciach.





5. Projekt BAAT – bratislavské fotoateliéry

Dlhodobejší a dodnes prebiehajúci projekt Múzea fotografie, ktorý realizuje kurátor Martin Kleibl, má za cieľ skúmať fotografiu bratislavských fotografických ateliérov v rokoch 1839 – 1948. Ide o viacvrstvový výskum, ktorého cieľom je postupne zmapovať činnosť všetkých bratislavských fotoateliérov a usporiadať informácie pomocou využitia moderných informačných technológií. Finálnym výstupom je otvorená online databáza⁴, v ktorej sa postupne sústredzujú všetky zistené informácie a kde sú pridávané zdigitalizované fotografie a rôzne materiály súvisiace s činnosťou jednotlivých ateliérov. Výskum prebieha od roku 2017 a jeho ideou je nielen zapojenie inštitúcií, ktoré majú vo svojich zbierkach materiály týkajúcich sa tejto témy, ale hlavne širokej verejnosti, ktorá môže prispieť do databázy informáciami a poskytnutím zdigitalizovaných fotografií z rodinných archívov a súkromných

⁴ online na <http://baat.sedf.sk/>

zbierok. Jeden z výstupov tohto projektu bola aj výstava "Bratislava a fotografia: 1839 – 1918" realizovaná v roku.

6. Budúcnosť a plány Múzea fotografie

Popri výskumných aktivitách Múzea fotografie je veľmi dôležité neustále rozširovať zbierku fotografií, s dôrazom na slovenských autorov. To je v podstate prvoradým poslaním tejto inštitúcie. Momentálne sa v depozite nachádza takmer 400 fotografií od 37 autorov zo Slovenska, ale aj z Čiech. Veľmi dôležitá je však ambícia vytvoriť na pôde Múzea fotografie platformu pre diskusiu na tému historickej fotografie, na jej skúmanie, prezentáciu a propagáciu. Do tejto diskusie by mali byť zapojení odborníci z celého Slovenska. Pre tieto účely by bolo do budúcnia vhodné nájsť veľkorysejšie a dôstojnejšie priestory na realizáciu týchto vízií. Múzeum fotografie by malo naďalej tvoriť súčasť Stredoeurópskeho domu fotografie, ale malo by pôsobiť viac menej samostatne. Bolo by to vhodné nielen z hľadiska priestorových možností súčasného stavu, ale je tu veľký potenciál, že by mohla táto inštitúcia fungovať v spolupráci s Bratislavským samosprávnym krajom, bratislavským magistrátom, aj mestskou časťou Staré mesto a vykonávala by funkciu atraktívnej prezentácie bratislavskej, resp. slovenskej fotografie nielen pre domácich, ale aj zahraničných návštevníkov. Pre tieto účely už boli vtipované konkrétnie dve budovy, ktoré majú v histórii bratislavskej fotografie obrovský význam a sú prítomné dodnes – Mindszentyho ateliér na Jesenského ulici a budova Kozicsovoho ateliéru na Hviezdoslavovom námestí. Ostatne, už pred viacerými rokmi sa o tieto lokality snažili viacerí zanietenci historickej fotografie, avšak márne. Ostáva nám dúfať, že súčasné zmýšľanie majiteľov a kompetentných ľudí pochopí nesmiernu hodnotu našej kultúrnej história aj v médiu fotografie a poskytne priestor na jej dôstojnú prezentáciu.

Szamódy Zsolt Olaf

„Ahogy megtanultuk és használtuk a filmet.”

Fiatalkorom óta foglalkoztatott, érdekelte a fotográfia. A gyerekkori örööm-fényképezésből lassan alakult ki, milyen irányzat, a fotográfia mely területe érdekel is valójában. Mivel iskolai tanulmányaim más irányba vittek, ezért az autodidakta út maradt számomra. Ennek többek között oka volt, hogy Magyarországon a fotográfia nem érdemelte ki a felsőfokú oktatás lehetőségét, csak jóval a rendszerváltást követően, ezen kívül, mint válogatott sportoló számára egyértelműnek tűnt a Testnevelési Főiskola. Szerencsémre még időben kerültem kapcsolatba az Esztergomi Fotóklubbal, és olyan alkotókkal, mint Balla András. Ez, mint legnagyobb hatású alkotóközösség meghatározónak bizonyult bár nagy hatással voltak rám képzőművész barátaim, Lávai Ádám, Gaál József és Luzsicza Árpád. Az Esztergomi Biennále nem csak kétévente megrendezésre kerülő kiállításként jelentős, de gondolkozásmódot formáló közösség volt.

Török László meghívott a Magyar Fotóművészek Szövetsége Első Alkotócsoport nevű közösségebe, ahol a hazai fotográfiai élet azon meghatározó alakjai voltak jelen, akik egy kreatív, kísérletező utat választottak. (A Magyar Fotóművészek Szövetsége elsőként megalakult alkotócsoporthoz. A magyar fotográfusi közélet középgenerációjának meghatározó alkotói alapították az 1990-es évek elején. Vezetői: Beke László és Török László. Első kiállításuk 1994-ben a Csoportkép a Vigadó Galériában, azóta számos hazai és külföldi kiállításon vettek részt a csoport tagjai. Noha a fotográfia minden műfaját képviselik, a csoporton belül a kísérletező fotográfia alkalmazása a meghatározó. Az alkotócsoporthoz folyamatosan arra törekedett, hogy a fiatal tehetségeket is bevonja a munkába. Jelenleg is a kortárs magyar fotográfia legaktívabb alkotóit tömöríti. Artportal)

A művészeti pályára lépőknek meghatározó, milyen mesterektől tanulhatnak, ez igaz az önképző módon fejlődő alkotókra is. Nekem szerencsém volt, mert ez az említett hatások alapján kezdtem tudatosan dolgozni a 80-as évek végétől.

Munkásságomtól elválaszthatatlan volt a közösség érdekében végzett munka, talán ennek köszönhetően lettem a Magyar Fotóművészek Szövetsége elnökségének tagja a 90-es évek végén, majd voltam elnöke 2002 – 2015 között.

2000-től részt vettet az európai nagyvárosok mintájára létrehozott hazai fotófesztivál a Fotóhónap rendezvényeinek szervezésében. A kétévente megrendezett Fotóhónapot fesztiváligazgatóként rendeztem 2006 – 2014 között, mely munka természetesen hozta magával a nemzetközi kapcsolatokat, együttműködést európai fotófesztiválokkal, majd kínai meghívásoknak is eleget tettünk.

Ez a több évtizedes út, a szervezési, kiállítási tapasztalataim alapján fogalmazom meg gondolataimat, vagy inkább kérdéseket teszek fel a fotográfia számára lehetséges jövőképpel kapcsolatban.

Nem objektív igazságokat szeretnék kijelenteni, sokkal inkább a bennem mozgó bizonytalanságokra keresek választ, az együtt gondolkozásra támaszkodó segítséget.

Az ezredfordulón bekövetkezett változások, elsősorban a digitális SLR gépek megjelenésétől és nagy mennyiséggű elterjedésétől kezdeném a vizsgálódást, hiszen ez hozott alapvető átalakulást egy amúgy is változásban levő területen.

Az ezredfordulóig mennék vissza, nemcsak azért mert a digitális technika robbanásszerű elterjedése azokban az években kezdődött. Azért is mert akkorra a fotográfus szakmát már jelentősen háttérbe tudta szorítani a mozgókép fejlődése és a televízió egyre erőteljesebb hatása. Hazai a fotográfia lehetőségeit tárgyaló konferenciákon már a fotóriport, a képes magazinok térvéstését és a fotóriporter tevékenység elszegényedését tárgyalták.

Korniss Péter szavait idézném a *Fénykép az ezredfordulón* címmel megtartott Fotóelméleti Szimpózium (Létezik-e még fotóesszé?) előadásai közül:

„Én úgy érzem, hogy egy rendszer megváltozásáról beszélhetünk a sajtófotó területén.

...a képes sajtó egész rendszerének a megváltozásáról, ami sokkal – sokkal régebben indult el, csak nálunk a rendszerváltozás tette ezt sokkal nyomatékosabbá.

... mindannyiunkban él egy álom, hogy a képriport feltámad. 1986-ban meghívást kaptam Amszterdamba egy konferenciára, amelynek az volt a címe *Comeback of the picture story*, a képriport visszatérése. A konferencia két napon keresztül tartott, és az volt az érdekessége, hogy legalább százötvenen jöttek el.

A tizenöt előadó közül én voltam a „kis hülye gyerek”, mert Magyarországon éppen akkor indult, illetve akkor virágzott a Képes Hét, a Nők Lapjában háromoldalas képriport volt, szóval nálunk volt valamiféle reneszánsza a képes sajtónak, amivel én ott dicsekedtem, és kiderült, teljesen nevetséges helyzetbe kerülök. És mindenki más előadásából az derül ki, hogy itt alapvetően megváltozott a világ, hogy ez a műfaj már nem megy.”

Mindezt azért idéztem, hogy utalhassak arra, fotografiára változását sok külső hatás is befolyásolta, de talán az elfogadható, hogy a képalkotás kérdésében a legnagyobb hatást az elektronikus kép rohamos térnyerése okozta. A digitális technika térhódítása már egy bizonyos téren gyengülő szakmát ért el és talán ezért is hozott akkora változást, amit ma érzékelhetünk.

Szilágyi Sándor már így fogalmaz 2015-ben:

„A valóság befogadását választó képalkotást azért is hangsúlyozom előadásomban, mivel a digitálisan készített kép (fotó?) már megjelenésétől fogva technikailag kitett a manipulációknak. Megrendezett, beállított felvételek már a műtermi fotókon láthatóak, sőt az expozíciós idő miatt a fotográfia hőskorára igen jellemzők voltak, de szándékuk a technikai deficit leküzdése és a valóság helyreállítása volt, míg a “könynen befolyásolható” digitális képek már eleve egy elképzelt valóság megalkotására törekszenek.”

Néhány év alatt a legtöbb tiltakozó is meggyőzte a fejlődő technika. Ez a változás érhetően a fotográfia minden területére hatott, bár a művészeti képalkotás (fine art photography) területén a legerősebb a hagyományos technikák alkalmazása továbbra is. Inkább úgy lehet fogalmazni, hogy ezen a területen van a legszélesebb kínálat mind a leképezés, mind a létrejövő művek területén. Közben az alkalmazott fotográfiai irányzatoknál ugyanúgy, mint a sajtófotó területén kizárolagossá vált a digitális technika.

Mivel minket művészeti célú képalkotás, a fotóművészeti alkotómunka érint elsősorban ezért a továbbiakban erre a területre fokusznék. Ez is rendkívül nagy és szerteágazó terület, akár a felhasznált technika irányából, akár az alkotók célja, motivációja felöl közelítjük meg a kérdést.

Rengetegen használják a digitális technika és a szoftverek nyújtotta korlátlan leképezési és képmódosító lehetőségeit, sokszor fantasztikus eredménnyel, de igen gyakran túlzásba esve engedik a technikát uralkodni. Ember legyen a talpán, aki igazságot tud tenni ebben a kérdésben. Ugyanakkor mind a hivatásos, mind a kedvtelésből fotografálók közül egyre többen fordulnak az archaikus technikák felé, a manuális munkát előtérbe hozva és ki lehet mondani, hogy a rengeteg megszülető mű között sok kiváló egyedi alkotás születik, ugyanúgy, mint olyanok is, melyek a technikai tulajdonságaikon túl nem sok képi izgalommal szolgálnak.

A képzőművészeti fotóhasználat is virágzik, a rendelkezésre álló technika minden lehetséges eszközét bevetve dolgoznak eredetileg festőként, grafikusként, vagy más képzőművészeti ág egyetemén végzett művészek.

Ez a kiteljesedés mindenkorban a technikai fejlődés javára írható, akkor is, ha nagy mennyiséggel magával hozza bizonyos szempontból a tömegtermelést és az értéktelenedés veszélyét hordozzák.

A másik kérdés, amikor az alkotók motivációja és célja szerint nézzük a kérdést.

Tehát itt most a művészeti céllal, műalkotás létrehozásaként megszületett képekre, illetve művekre utalnék, nem a bármilyen egyéb célból, további felhasználásra készült fotógrafiáról és nem az emlékkép szándékkal készített családi albumba szánt képekről. Megfogalmazódik az a kérdés, kinek a számára készülnek a képek, fontos-e a közönség, milyen az a közönség, mit remél az alkotó és nem utolsósorban mit vár el a kép befogadója? Széles körben populáris közönség számára készült, vagy csak egy szűk, kifinomult szakmai kört kívánnak megszólítani? Instagram, Facebook a cél, vagy egy jól bevezetett művészeti galéria adta lehetőség a műtárgypiacon való megjelenés céljából? Esetleg a két véglet közötti fotó kiállítási lehetőségek hosszú sora, ideértve a rendkívül népszerű fotófestiválokat és még populárisabb FIAP pályázatokat. A paletta széles, csak el kell dönteneni ki melyik irányba kíván elindulni, mert félő nem nagyon van átjárás a különböző lehetőségek között.

Ezek a kérdések merülnek fel, mikor egy művész a saját pályáját végiggondolja, illetve, mikor választ, merre is szeretne-kellene haladni, legyen az kezdő, vagy úgynevezett „érett alkotó”.

Most idézném a korábban említett szimpóziumról Benkő Imrét:

„... milyen választási lehetőségek lehetnek a riporterek számára. Mondjuk olyanoknak, mint jámagam, aki évtizedekig dolgozott a sajtóban és a 80-as évek végén alkalmam volt igazi képriportokat készíteni. Elnézést, személyes leszek, nekem a 90-es évek azt hozták, hogy kivonultam a magyar sajtóból. Bár digitálisan még most is benne vagyok és azt úgy értem, hogy igen-nem válaszokkal közlöm, elvállalok-e egy munkát vagy nem.

Egyébként úgy vagyok vele, hogy engem a fotográfia nagyon érdekel, és nem akarok ebből a hajóból kiszállni, valójában a fotográfia vizualitása és dokumentarista felfogása az, amit én szeretek. Mivel kivontam magam könnyedén tudom nézni a mai világot, nem akarok már senkit leleplezni, és tulajdonosi igényeket kielégíteni, csetlő-botló politikusokat lesni, hogy hátha lesz egy képem.

Felvetődött a kérdés, hogy van-e fotóesszé vagy nincs. Számonra van, bár számonra sem azt jelenti, amit annak idején a klasszikus fotóesszé jelentett. A történet elmondása kimarad belőle, de újfajta vizuális összefüggések jelentek meg, ami új dimenziót adhat ezeknek a sorozatoknak.”

Mondatait fontosnak érzem és ráismerek arra az irányra, amit követni szeretnék technikától függetlenül, tehát akár hagyományos filmhasználattal, akár digitális kamerával készülök fényképezni a céлом, úgy dolgozni

“Ahogy megtanultuk és használtuk a filmet.” úgy fényképezzünk továbbra is, figyelembe véve az optikai sajátosságokat, a fények nyújtotta lehetőségeket, a vizuális nyelv használatának és a képalkotásnak az örömet.

Ezért kiállok amellett, hogy a fotográfia egyik nagy ereje a valóság leképezésének lehetősége, mely kérdésben nagy szerepe van a leképezéssel törvényszerűen együtt járó absztrakcióról, és azon belül is az elvonatkoztatás fokozatának. Akkor vagyok elégedett, amikor a valóságból sikerül kiemelni egy részletet, szeletet, vagy pillanatot (nevezük, ahogy tetszik), de a kép már önálló tárgyként működőképesnek bizonyul.

Fontosnak tartom idézni Szilágyi Sándor mondait: „a digitális kamera használata mennyiben képes követni, és megtartani azokat a hagyományos fotóhasználati elveket, amelyek a fotó, mint önálló médiumhasználat megjelenésétől jelen vannak, s a valóság pillanatnyi, hű, dokumentarista célú megragadására vonatkoznak. Vagyis, hogy a technikai feltételek megváltozása nem automatikusan változtatja meg a fotográfus tekintetét, a képalkotásra vonatkozó a művészeti kialakult esztétikai és etikai elveket.”

Én azt szűrtem le az elmúlt évtizedek technikai változásairól, hogy jó nekünk a korlátlan technika, amit, ha kellő mértéktartással alkalmazunk, akkor lehet ezen az úton tovább dolgozni.

Ennek megerősítését, vagy akár cífolatát várom a „A fotografiáról beszélni szükséges” című nemzetközi konferenciától itt Léván. Kérem, beszélgettessenek velem.

Galéria II. medzinárodnej fotografickej konferencie 4.- 5.10.2018











