

Pfisztner Gábor ó Polyák Gábor ó Béres István

A magyarországi fotóm vészet általános helyzetér l, társadalmi beágyazottságáról és megítélésér l

1. Bevezetés (metodológiai megjegyzések)
2. A fotóm vészet helyzetér l
3. A fotóalkotások szerz i jogi védelme
4. A sajtó szerepe a fotográfia társadalmi megítélésében
 - 4.1. Bevezetés
 - 4.2. Fotóm vészet a szakfolyóiratokban
 - 4.3. A lapok fotóm vészet-fogalmáról
 - 4.4. Példányszám, olvasottság és érthet ség
 - 4.5. A lapok szerepér l
 - 4.6. A fotókritikáról
 - 4.7. Érvényesülés, public relation, kapcsolatépítés
5. A fotóm vészet egy új médiumon ó fotóm vészet az Interneten
6. Összegzés

Jegyzetek

Irodalom

Mottó: Ő í abban, hogy nagyszerű művészet született, nincs semmi része a magyar társadalomnak, a magyar viszonyoknak. A helyzet lényegében nem változott, nem lett olcsóbb a kenyér és nem született művészeti nyilvánosság. A művészetnek ma sincs célja és értelme. A műalkotások és a művészek, az értékek és a sorsok jövője ma is bizonytalan, kilátástalan - hacsak valami magasabb rendű igazságszolgáltatásban nem bízom, amely Ő deus ex machina Ő valamiképpen időről-időre beleszól a történetbe és a káoszban rendet teremt. Az emberek halandóak, az intézmények nem. A meccs végeredménye előre kiszámítható. Így az alkotómunka Ő bár nem szeretem a lapos biológiai vagy pszichológiai párhuzamokat Ő energiáit tekintve pusztán libidóhiány vagy libidófelesleg Ő kinél ez, kinél az Ő, valami ellenállhatatlan ösztönkésztetés a tevékenységre.Ő¹ (Gyetzvai Ágnes)

1. Bevezetés

Minden látszat szerint a fényképezés jelenleg töretlen Ő vagy talán inkább eddig sosem látott Ő népszerűségnek örvend Magyarországon. Számos lap jelenik meg, amely részletesen foglalkozik a technikai kérdésekkel, újdonságokkal, a legkülönbözőbb kiegészítőkkel. Emellett pályázatokat hirdetnek meg, amelyeken megkötések nélkül részt vehet bárki. De több olyan magyar nyelvű és magyarországi tagokat tömörítő közösségi oldal is létezik a világhálón, amely sok száz, esetenként ezer tagot számlál, megannyi képet tesz láthatóvá, hozzáférhetővé, és működési mechanizmusából következően folyamatosan számon kéri a munkáikat feltöltő látogató-tagok véleményét mások műveivel kapcsolatban. Szintén tekintélyes a száma azoknak a különböző honlapoknak, amelyek témája a fotográfia a legkülönbözőbb szempontok szerint. Az itt tapasztalható jelenségek Ő részvételi aktivitás, látogatottság, olvasói érdeklődés (már csak a pályázatok hivatalos és nyilvános eredményei vagy a feltöltött képek és a hozzájuk fűzött kommentek mennyisége alapján is) Ő minden bizonnyal megfeleltethető a nemzetközi tendenciáknak.

Ez a fajta intenzívnek tekinthető Őfotós közélet Ő vagy Simon Mihály szavaival ŐfotókultúraŐ (Simon 2000) Ő minden bizonnyal összefügg a digitális képrögzítési eljárások megjelenésével, továbbá azzal, hogy egyre jobb minőségben és technikai paraméterekkel gyártott, ugyanakkor elérhető árú eszközök kerülnek forgalomba, amelyeket folyamatosan tökéletesítenek és fejlesztenek. Ez önmagában talán még nem is jelentene annyira erős motivációt, mivel a képek így a hagyományos eljárásokkal analóg módon csak szűk környezetben kerülhetnének bemutatásra. Ezzel szemben a világháló ma már mindenkinek tekintélyes publicitást és visszacsatolást jelenthet a legkülönbözőbb formákban, ami az igazi értékét és jelentőségét adja ezeknek a honlapoknak. A kritika, az elemzés és a technikai segítségnyújtás instant módon

válí hozzáférhet vé, ugyanakkor kialakul egy olyan közösségi szellem, amelyben a sért ,
bántó megjegyzések nélkül is van lehet ség egymás munkáinak értékelésére, a biztatásra és a
bírálatra egyaránt.

A tanulmány alapjául szolgáló kutatásban vizsgált terület ó a magyarországi fotóm vészet² ó
szempontjából azonban ez a látszólagos siker csak viszonylagos, mivel a fotográfia mint
apparátus egészére vonatkozatható, anélkül hogy különbséget tennénk a fotográfián belül
létez különféle m fajok, irányzatok között, elválasztanánk egymástól az amat r és
professzionális, az alkalmazott és az autonóm irányzatokat és pozíciókat, értelmeznénk a
tradicionális és (az egyszer ség kedvéért itt a bevezet ben csak) médiumorientált használati
módok közötti lényeges differenciákat. A töretlen népszerű ség látszata mögött azonban ott
húzódik az a tisztázatlanság, ami az említett különbségtételek elmulasztásából is következik,
valamint abból a sajátos, talán csak és kizárólag a fotográfia területén jelentkez és igazolható
jelenség b l, amit Tímár Péter, a Képz - és Iparm vészeti Szakközépiskola korábbi
igazgatója, a Fotóm vészet f szerkeszt je úgy fogalmazott meg, hogy ša fotó azáltal, hogy
már induláskor nagyon populáris, mindenki által használt dolog lett, kapott egy gellert.ö
Ellentétben a fényképezéssel, más m vészeti ágakban a šhivatalos/hivatásosö és az šamat rö
m vész alakja élesen elkülönül egymástól. Tímár Péter szerint épp az irodalom az egyik
legjobb ellenpélda, hiszen šminden magyar állampolgár tizenkét évig tanul magyar irodalmat
és nyelvtant, és mégsem mondja, hogy irodalmár vagy költ , illetve író lenne.ö

A feldolgozott beszélgetések nyomán azonban egy egészen másfajta kép körvonalazódik,
amely közel sem ennyire der s. A kortárs magyar fotóm vészet ismertsége, elismertsége,
elfogadottsága és recepciója már korántsem t nik ilyen kedvez nek.

1.1. Metodológiai megjegyzések I. ó az interjúkról

Az alábbi tanulmány személyes, úgy nevezett mélyinterjúk alapján, azok szövegeinek feldolgozásával készült, melyek egy előre megfogalmazott kérdéssor szerint kerültek rögzítésre. A kérdéseket hat, ma is aktív, bár különböző korosztályokhoz tartozó és a fotográfiáról sok szempontból eltérő módon gondolkodó alkotó válaszolta meg. A kérdés nem csak a fotográfia mai helyzetére vonatkozó problémákra akarta ráirányítani a figyelmet, hanem egyben próbálta megvilágítani a megkérdezettek életútját, egykori és jelenlegi helyzetét, viszonyát a fotográfiai műfajokhoz, szerepét a mai magyar művészeti életben. A válaszadók Barta Zsolt Péter, Kerekes Gábor, Korniss Péter, László Gergely³, Szamódy Zsolt és Telek Balázs.

A kérdések kidolgozásánál, illetve későbbi feldolgozásuknál nem volt szempont a statisztikai elemzés és értékelés lehetősége. Inkább az volt cél, hogy a megkérdezettek személyes élményein keresztül rajzolódjon ki egy kép erről az időszakról, valamint a jellemző viszonyokról. Ebből természetesen kell következnie, hogy a személyes helyzetértékelés alapján levonható következtetések nem feltétlenül egyeznek mások tapasztalataival. Ezen megállapításokat és vélekedéseket csak óvatosan és fenntartásokkal szabad olyan tényként kezelni, amelyek általánosságban is vonatkoztathatók a kutatás célkitűzésében meghatározott témára, a fotóművészet társadalmi helyzetére. Arra viszont igen alkalmasak, hogy rávilágítsanak, milyen konfliktusokat éltek meg vagy élnek meg ma is a megkérdezett alkotók, akikben a rossz tapasztalatok gyakran keserűséget váltottak ki és nem ritkán rezignációval, elutasítással, bezárkózással, vagy sajátos, de nem példa nélküli belső emigrációval reagáltak a helyzetre.

Bármily önkényesnek is tűnik a fenti válogatás, az mégsem tekinthető teljesen indokolatlannak, bár így felvetődhet az a vád, hogy eleve prekonceptiók alapján történik bizonyos elemek és motívumok kiemelése, amelyek az elzetes elvárások igazolására szolgálhatnának. A kiválasztott alkotókat ugyan nehéz egyetlen jól körülhatárolható és egyetlen kategóriával leírható csoportba sorolni, az azonban tény, hogy bizonyos, ma Magyarországon igen erősen jelenlévő tendenciák és irányzatok képviselői eleve kimaradtak, amiből arra lehet következtetni, hogy a végső helyzetértékelés, ami nem feltétlenül feladata ennek a tanulmánynak, nem lehet teljes. Az elkészítés során a kutatás vezetői közösen határoztak arról, kinek az életpályáján és a közelmúltba vonatkozó élményein keresztül

próbálják felderíteni azokat az állapotokat, amelyek jellemző módon meghatározzák, illetve meghatározhatják a fotográfiáról is azon belül is a fotóművészetről kialakult képet. A választás alapjául nem valamiféle definíció szolgált, amely leírta volna, mi is értendő fotóművészet alatt, hogy aztán ezt kiindulásnak tekintve, olyan alkotók beszéljenek magukról, akiknek a műve (legalább részben) besorolható abba a kategóriába, amelyre a definíció vonatkozik. A szempontok között (és végső soron ez igazolja a döntést) elsősorban az adott hangsúlyt, hogy az illető milyen szerepet töltött be az elmúlt évtizedben (esetenként évtizedekben) a magyar fotográfiai közéletben, mennyire ismert, közismert és elismert a szakmán belül, ami természetesen nem feltétlenül jelenti a társadalmi elismertséget, bár végig tisztázatlan, hogy maguk a megkérdezettek pontosan mit értenek ezalatt. Így főleg olyan alkotókra esett a választás, akik is gondolkoznak bár különféleképpen a fényképezésről is, mégis csak a fotográfia egy hagyományosabb, talán kevésbé reflexív, bár az önreferenciáktól nem mentes használatát vallják magukénak⁴, ilyen értelemben eleve csak egy is ha mégoly fontos is részét jelenítik meg a magyarországi fényképezésnek. Ennek megfelelően is nyilvánvaló módon is a tapasztalataikból levonható következtetések jelentős része ugyanígy nem tekinthető általános érvényesnek, még akkor sem, ha mindettől függetlenül igen fontos és meghatározó jelenségekre mutatnak rá.

A képárnyalása érdekében az intézményi szempontok vizsgálata során megkérdezett vezetők (Beke László, Csizsik Gabriella, Kincses Károly, Petrányi Zsolt, Tímár Katalin, Török Tamás) véleménye és álláspontja, továbbá a szakfolyóiratok szerkesztőinek illetve fő szerkesztőinek (Bordács Andrea, Szipcsák Krisztina, Tímár Péter és Topor Tünde) a téma szempontjából releváns észrevételei és meglátásai is fontos szerepet kaptak. Indokolt volt ez még akkor is, ha a megkérdezettek sokféleképpen érintettek ezekben a kérdésekben, és nem feltétlenül a kívülálló kényelmes pozíciójából szemlélik az eseményeket és folyamatokat. Ugyanakkor közülük senki sem fogalmazta meg félreérthetetlenül szerepvállalását a fotóművészetről alkotott kép befolyásolásában és (át)alakításában, bár tettek erre óvatos utalásokat. Arra a látszólagos fajelméleti vitának tényleg, definíciók és értelmezések körül zajló nézetkülönbséggé stilizált pozícióharcra⁵, amely néhány év óta zajlik annak érdekében, hogy ki határozhassa meg a fotóművészetről szóló diskurzus témáját és nyelvezetét, illetve irányát, egyik megkérdezett sem tért ki, csak érint legesen említették erre vonatkozó gondolataikat⁶. Az alkotók ugyanakkor is talán meglepő, ugyanakkor nagyon is árulkodó módon is nem reflektáltak erre a jelenségre, ami pedig esetenként akár személyesen is érintheti őket⁷.

1.2. Metodológiai megjegyzések II. ó az intézményekről I

A kérdések elsősorban a fotóművészek társadalmi helyzetének megítélésére, valamint ennek változására, továbbá saját értékrendjükre, és az alkotási tevékenységük jellegére, nem utolsósorban pedig a kiállítási lehetőségekre vonatkoztak. Ezek alapján az alábbi szempontok merültek fel a helyzet vázolására. Az elfogadottság mérésének egyik legfontosabb eleme a megkérdezettek szerint az intézményi szint. Azon belül is meghatározóak a szakmai szervezetek, a kiállítóhelyek (múzeumok, galériák), illetve a magánkezdeményeként működő galériák valamint a magángyűjtemények. Ezekkel kapcsolatban további szempontként jelent meg a vásárlás, a gyűjtemény bővítése. Ez a két tényező ökonomiai szempontból is lényeges, mivel megkönnyíti, illetve esetenként ki is válthatja azokat az egyéb elfoglaltságokat, amelyekkel az alkotók a megélhetésüket valamint a munkájukhoz elengedhetetlen feltételeket biztosítani tudják.

A kiállítóhelyek esetében fontos alapinformáció a kiállítások megnyitójának illetve maguknak a kiállításoknak a látogatottsága. Mindezzel karöltve pedig újabb tényezőként jelenik meg a nyomtatott és elektronikus sajtó, amelynek szerepe a megkérdezettek szerint is különösen jelentőséggel bírna.

Az intézményi struktúrába alapvetően háromféle szervezetet soroltak. Egyrészt olyan szakmai szervezeteket, mint a Magyar Fotóművészek Szövetsége (MFSZ) és a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója (FFS), amely lényegében az elbűnnek egyfajta ifjúsági tagozata volt, és kíván maradni a Szövetség szándékai szerint a jövőben is. Emellett természetesen megemlítték még a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületét (MAOE) valamint a Magyar Fotóriporterek Társaságát is. Másrészt kivétel nélkül hangsúlyozták az Nemzeti Kulturális Alap (NKA) Fotóművészeti Szakmai Kollégiumának meghatározó jelenlétét, amelynek súlyát természetesen az intézmény által szétosztott pályázati pénzek adják. A harmadik csoportot a gyűjtemények és kiállító intézmények alkották. A kiállítási lehetőségekkel kapcsolatban viszont inkább azokat a helyszíneket említették alternatívaként, ahol évek óta rendszeresen szerveznek fotókiállítást, és a vélemények is leginkább ezekkel a meghatározó intézményekkel kapcsolatban fogalmazódtak meg. Ezek között emelték ki külön is a Magyar Fotográfusok Háza és a Mai Manó Házat, a szervezetileg immár a Műcsarnokhoz csatolt Ernst Múzeumot és a Dorottya Galériát, valamint a magángalériákat, mint a Vintage, a Lumen (Kuplung), az Impex vagy a Nessim.

Megemlítésre került természetesen a Ludwig Múzeum is, amely nem annyira a hazai, mint inkább a külföldi vagy külföldön él magyar alkotók bemutatásában kap szerepet, bár idnként ó még ha nem is önálló kiállítás keretében ó falra kerülhetnek kortárs magyar alkotók is valamilyen ó leginkább külföldi kurátor bevonásával létrehozott ó tárlat alkalmával⁸.

A magángalériák szerepe és a megélhetési lehet ségek kapcsán merült fel a vásárlás és a tudatos gy jteményépítés kérdése. A festészet terén itt az elmúlt másfél évtizedben igen jelent s mozgás volt megfigyelhet , amelyet a m vészettörténész szakma nem mindig ítélt egybehangzóan kedvez nek, de legalább mára kialakulóban van egy viszonylag stabil és komoly forgalmat bonyolító m tárgypiac, amely hosszú távon talán nem csak a m vészeket képvisel galériatulajdonosoknak nyújt el nyöket, hanem a m vészeknek is. Ezzel kapcsolatban viszont a kanonizáció, mint kínálkozó stratégiai lehet ség a gazdasági érdekek érvényesítésében, nem lényegtelen mozzanat. Ugyanakkor mégiscsak egy pozitívnak tetsz folyamat kibontakozásának lehetünk tanúi a festészeti piacon, és ezzel együtt a festészet, mint a kortárs m vészet egyik ágának megbecsülése és štársadalmi értékeő is talán kedvez en változott. Ezzel kapcsolatban egyel re nehéz lenne analógiákat megállapítani a fotográfia terén⁹.

A kiállítási gyakorlat és a kiállítási lehet ségek ó úgy t nik ó jól prognosztizálhatóan vetítik el re a kiállítások sikerét vagy sikertelenségét. Természetesen már az is relatív, hogy mi tekinthet ebben az összefüggésben ennek vagy annak. Nem meglep , hogy a sztenderd kritériumok hiánya okán (is) az alkotók ugyanakkor inkább elégedetlenek, és hajlamosak a szervezésben látni a probléma gyökerét. Ezt pedig összekapcsolják a média ó jelen esetben dönt en a napi- és hetilapok valamint a szakmai folyóiratok ó šfelel sségévelő, mivel szerintük nem reflektálnak kell módon és terjedelemben, valamint szakértelemmel az eseményekre, azokon keresztül pedig az személyükre és m veikre.

2. A fotóm vészet helyzetér l

Els ként azt nézzük meg, hogy milyen a helyzet értékelése, miként látják a fotóm vészet helyzetét az alkotók és az intézményi vezet k, f szerkeszt k.

Amikor a fotóm vészet státuszát kívánjuk meghatározni, érdemes egy nagyon karakteres véleményb l kiindulni. Bán András szakíró, kurátor, egyetemi docens szerint űa fotóm vészetnek nincsen igazán súlya a m vészeti közbeszédbenő, amelyet szerinte a szakmai kánon, a múzeumi szcena és a kiállítóhelyek, valamint a könyvkiadás határoznak meg. Tehát az alapozáció az, hogy a magyarországi m vészeti közbeszéd jelenleg nem tartalmazza ő és nem is tartalmazhatja ő a fotográfiai/fotóm vészeti űdiskurzusokatő, mert az említett három (és fél) szempontrendszer nem tudott, illet leg még kevésbé tudott ez ideig érvényesülni a fotográfiai szcénán belül.

Bán András itt ő érvényesítve egyfajta diakrón néz pontot is ő egy olyan fotóm vészetr l beszél, amely az id ben rosszul strukturálódva elakadt egy folyamatosan változó, mégis rossz állapotban. Azt nem fejt ki, hogy mi lenne ez a rossz állapot, más helyen azonban úgy fogalmaz, hogy a fotós szakma űegyfajta nagyon távoli id ben bennragadt esztétikai szocializálódás mentén, olyan saját értékeket próbál képviselni és kíván fölépíteni [í], amely a szakma nagyszámú m vel jét egy kicsit id tlen, társadalmilag kezelhetetlen, érdektelen képviségbe zárja.ő Tehát egyszerre tulajdonsága a változás dinamizmusa és a megkésettiségre hajazó kiüresedett tradícionizmus.

Bán András ítélete szerint az alapvet problémát az jelenti, hogy az, amit fotóm vészetnek nevez, a mai társadalmi közegben irreleváns, tehát egyszer en nem jelent semmit azok számára, akik befogadóként értékelhetnék ezeket a teljesítményeket.¹⁰ Tehát a probléma kett s. Nincs kell en kidolgozva, hogy mit is tekinthetünk fotóm vészetnek, azaz túl széles az az értelmezési-befogadási tartomány, amelybe beleilleszthet k az alkotások. Autonóm és privát fotóm vészet-fogalommal rendelkeznek, rendelkezhetnek mind az alkotók, mind a kritikusok, gy jt k és egyéb befogadók. Ily módon ezeknek a m veknek ő mi több, olykor egész életm veknek ő az értékelése igen nagy mértékben űszóródhatő, ami egyúttal tág teret adhat az ilyen esetben természetesen megjelen kritikai és befogadói szubjektívizmusnak.

E folyamatban nem csupán az egyéni alkotói és befogadói érzékenységek játszanak szerepet, hanem ó és erre többen is utaltak ó azok a generációs különbségek is, amelyek akár valami fajta tömörségen elrendezett vizuális látásmódhoz is vezethetnek. Erre látunk utalást abban, a hetvenes években létrejött fotografiai munkák kapcsán tett megjegyzésben is (Török Tamás), hogy ő már legalább tizennyolc éves volt, vagy húsz, amikor ezek a képek készültek, annak ez nagyon lejön, hogy miről szól[na].¹⁰ Ennek a természetes vizuális szocializációs közegként működő fotografiai közéletnek a viszonylagos reflektálatlansága az egyik oldalról a képek értelmezésének természetességét, magától értetődő segítségét jelentette, ugyanakkor a kontextuális jelentés döntő válása megakadályozta, hogy az ősgizi műalkotáshoz szükséges távolság létrejöhessen. Az időhöz és helyhez kötöttsége a szóban forgó alkotásoknak egyúttal leszárt azok halmazát is, akik lehetséges hozzáférést befogadóként szóba jöhetnek. Ez magyarázza Csizsek Gabriella (a Mai Manó Ház volt igazgatója) véleményét is talán, aki a mai ötvenes éveikben járó fotográfusok körét őszveszett generációnak nevezi, mivel szerinte az aktív művészeti időszakban ők valami ellenében hozták létre műveiket, amelyek ma már a kontextus megváltozásával csupán egzotikusak, esetleg érdekesek lehetnek, de műként ősznem mindig állják meg a helyüket¹¹.

Összegezve tehát egy olyan képi világot képvisel a őfotóm művészete (bármit is értünk alatta) ma Magyarországon, amely valami furcsa, megközelíthetetlen és érthetetlen közeg az ezredfordulón negyvenes éveik elején járóknál idősebb és a náluk fiatalabb közönség számára. Mindazonáltal, ez a sajátos képiség nem konform az intézményi törekvésekkel, a kiállítói és a vásárlói preferenciákkal. Ez lenne minden baj forrása. Ha megújulna, ha más lenne, akkor vélhetően minden megváltozna ezen a téren. Török Tamás főleg nemzetközi tapasztalataira hagyatkozva állíthatja, hogy ősa fotó jelenleg, azért akárhogy is nézzük, a vizualitást uralja.¹² Ebből a szemszögből válik világossá Szamódy Zsolt kicsit nosztalgikus megjegyzése. [í] azt reméltük fiatal korunktól kezdve, hogy a fotó is egyre elismertebb lesz, mint ahogy máshol is a képművészethez hasonló értékűként jelenik meg. Én úgy gondolom, hogy ez még mindig nem valósult meg.¹³ Nem tudni azonban, mire alapozták egykor optimizmusukat, miért bíztak a fotográfia (a fotó, nem pedig fotóművészet, vagy bármi más) helyzetének kedvező változásában. Ismerték-e vajon azokat az irányzatokat, alkotói pozíciókat, amelyek valóban visszhangra leltek akár Európában, akár az USA-ban? És ha igen, akkor egybevetették-e saját munkáikat, saját elveiket, elgondolásait azokkal? Illetve végig gondolták-e milyen szerepet játszott ebben az értékteremtésben külföldön akár az állam, akár magánjellegű kezdeményezések, vagy intézmények? Szamódy állítása ettől

függetlenül, bizonyos értelemben igaz, mivel a kortárs fotográfiai törekvéseknek csupán egy szűk szegmense az, amit Magyarországon is egyenrangúnak tartanak más képzőművészeti műfajokkal. Az egykori helyzet konzerválódásáért az idő közben megjelent digitális technikák elterjedését teszi felelőssé, ami szerinte ősteljes értékválsághoz vezetett¹².

Az alapvető kérdés, amely a háttérben kimondatlanul is meghúzódik a helyzetet határozottan negatívan jellemző megkérdezetteknel az, miért nem érdekli a mai magyar közönséget az a fajta fotográfiai teljesítmény, amit ők képviselnek (akár alkotóként, akár intézményként). Kincses Károly szerint a magyarországi helyzet egyik fő oka, hogy a fényképet [mindenki] tud csinálni a telefonjával, szemben egy festménnyel, amely sokkal nagyobb és magasabb. Ezt a jelenséget Tímár Péter is hasonlóan látja, amikor arról beszél, hogy néhány amatőr felvétel elkészítése után sokan már kimondottan szakembernek tartják magukat a fényképezésben.¹³ Szerinte ez azért megrökönyödítő, mert ugyan minden Magyarországon élő iskolaköteles embernek kötelező legalább egy évtizeden keresztül irodalmat tanulnia, mégis csak nagyon kevesen gondolják magukat kompetensnek irodalmi kérdésekben, illetve vallják magukat íróknak. Ezt csak kiegészíthetjük azzal, hogy következképp a művek kanonizációs folyamatára sincsenek hatással. Kincses ugyanakkor hozzátéveszi, hogy nem a befogadó tehet róla, hogy nem értheti, mi zajlik a fotográfia területén, hanem az alkotókat, az oktatókat, a szervezeteket, a kiadókat, az újságírókat, akik a fotóról írnak [írják], azokat tartja elsősorban felelősnek. Szerinte ez a fajta attitűd abból fakad, hogy nem tartják értéknek a fényképet. Kincses véleménye esetében is akaratlanul felmerül az a kérdés, miért nem érdeklődnek jobban és értéklik többre a fotográfiát. De erre sem ad kimerítőbb választ annál, hogy mert ilyet ők is tudnak csinálni. Ennek azért ellentmond, hogy a Kieselbach Galériában rendezett két árverésen a galéria honlapján található információk alapján igen komoly árakon adtak el egy-egy jól körvonalazható stílusirányzathoz tartozó fényképet¹⁴. Az itt jelenlévő és licitáló személyek természetesen nem jelentenek reprezentatív mintát, mégis jobban árnyalja a képet, ha nem hagyjuk figyelmen kívül ezeket az eseményeket és eredményeket.

Csizik Gabriella szintén úgy látja, hogy a fotónak nincsen értéke, és kimondottan furcsálja, ősmiért van ennyire mostoha helyzetben a fotó. Topor Tünde szerint ez érthető valamelyest, ha figyelembe vesszük, hogy az emberek ugyan megnézik és gyönyörködnek is adott esetben a kiállított munkákban, de nem igazán értik, mint ahogy azzal sem tudnak egyedül megbirkózni, hogy mer teljes átstrukturálódás zajlik a tradicionális műfajok és a

médiamvészet területén. Topor Tünde meglátását csak kiegészíteni tudjuk azzal, hogy talán azért is esik nehezükre a megértéshez nélkülözhetetlen munka elvégzése, mert még a fotómvészet korábban létrejött alkotásainak jelentésével és jelentőségével sincsenek tisztában, ezért azt sem tudják nyomon követni, miféle változásoknak kellene, hogy tanúi legyenek jelenleg, miként értelmezzék azt a látványt, amely úgy tényleg számukra, mindenki által létrehozható egy egyszerű eszköz segítségével is.¹⁵

Barta Zsolt Péter Kincseshez hasonlóan kiterjeszti az inkompetenciát a kurátorokra és a művészettörténészekre is. Szerinte igen sok van közöttük, akik hitelesnek tartja magát, de amikor olyan pozícióba kerülnek, hogy arról dönthetnek, hogy egy nemzeti karaktert megmutassanak a magyar művészet teljes spektrumában, akkor rengeteg dolog kimarad [így], a kortárs fotográfia, és akkor csak a riporter munkák vannak. Ez oda vezet szerinte, hogy a magyar fotográfia egy képtelen egyenlet, mert csak a sajtófotón keresztül jelenik meg a világban.¹⁶ Telek Balázs is úgy véli, hogy az átlag magyar néző egyértelműen egyre kevésbé tájékozott a művészet kérdéseiben. Ennek ellenére ő vélekedik Barta Zsolt Péter ó Magyarországon is kialakult a közönség egy nyitottabb, a művészet különféle műfajaiban járatosabb rétege, amelynél már a fotográfia is kedvezőbb fogadtatásra találhat, mint korábban. Ezzel összhangban van Telek Balázs meglátása, aki így fogalmaz: [így] sokkal inkább az látszik, hogy rétegződik a dolog és egy szűk réteg az, akit továbbra is érdekel [a fotómvészet]. [így] az emberi érdeklődés [így] nagyon kicsi [így] irányocskája az, ami igazából művészet, és annak is még kisebb része az, ami a fotó, ami azt gondolom, hogy egyébként meg normális.ö

Mindebből az látszik, hogy a megkérdezettek többé-kevésbé egymással összhangban beszélnek a helyzetről. Jól látják, de nem feltétlenül vonják le ebből a megfelelő következtetéseket. A fotómvészi megnyilvánulásai iránt nyitott befogadók csekély számával csak is tisztában vannak, akárcsak azzal, hogy ez a világ más területein sincs másként, eltekintve néhány kivételes esettől.¹⁷ Ezt a helyzetet mégis úgy értékelik, mintha ez lenne a kivétel, nem pedig az általános szabály. Ezzel együtt pedig a magyarázatot abban vélik megadni, hogy ez valami műveltségbeli hiányosság, érdektelenség, nemtörődömség, azaz kivetítik az egész társadalomra, annak ellenére, hogy tisztában vannak azzal, a művészet, azon belül pedig a fotó (legyen szó akár médiamvészetről vagy hagyományos fényképről) még inkább egy szűk, vizuálisan képzett, magasan iskolázott elit érdeklődésére tarthat csak számot. Ez ó amint arra később még kitérünk, nem jelenti szükségszerűen azt, hogy például

a kiállítások csak az ilyen befogadókat vonzanák. A fotóm vészet helyzetének változásáról szólva pedig az nyilvánvaló, hogy ebben bizonyosan történt változás az elmúlt több mint másfél évtizedben, már csak azért is, mert sok fiatalabb alkotónak a fotóhoz való viszonya is alapvetően más, mint a náluk idősebbek esetében. Ez talán általánosságban is megállapítható, még akkor is, ha tudjuk, vannak átfedések.¹⁸

Mire vezethet mégis vissza a fentiek alapján általánosnak nevezhető rossz hangulat az alkotók és az intézményi vezetők részéről? Ennek megértésében segíthet Bán Andrásnak a meglátása, aki szerint az ország kicsinysége, az ország szegénysége, az intézményi, a kulturális intézményi rendszer merevsége, a szellem pitiáner volta és egy csomók miatt beleütköztek egy mennyezetbe [a mai negyvenesek generációja, de talán ki lehetne ezt nyugodtan terjeszteni a náluk egy évtizeddel idősebbekre is]. Még nem adták föl. De ez a nagyon erős generáció fáradóban van.

Ezt a fáradtságot, ami megmutatkozik a levert hangulatú nyilatkozatokban, a rezignált hangnemből is, csak tovább erősítik a külföldi tapasztalatok, amelyek ó sokszor a helyzet felületes ismeretéből adódóan, vagy a nem mindig helytálló következtetések levonása miatt ó nagyon erős kontrasztot jelentenek a hazai helyzethez képest. Barta Zsolt Péternek személyes tapasztalatai okán nagyobb rálátása lehet a külföldi eseményekre, ezért megalapozottan állíthatja, miszerint [a helyzet az elmúlt tizenhat évben annyiban változott], hogy a fotográfia inkább a kereskedelmi oldalról került egy kicsit nagyobb reflektorfénybe, azért, mert olcsóbb, mint a festmények, a grafikai nyomatok.¹⁹ Szamódy Zsolt ugyanakkor úgy látja, hogy ezekben az országokban (talán azt is hozzá lehet tenni, hogy hagyományosan) sokkal erősebb a tradicionális fotográfia is²⁰, és megtartja értékét.

Magyarországon a helyi adottságokból következően mindig is megvolt a hajlam arra, hogy a nyugaton uralkodó viszonyokat idealizálják és romantikus hévvel igyekezzenek azokat meghonosítani, vagy utánozni. Ugyanakkor csupán azokat a tendenciákat veszik figyelembe, amelyek a helyi viszonyok között, vagy éppen innen tekintve vonzóak, szimpatikusak, vagy esetleg éppen felhasználhatók az aktuális törekvések igazolásához. Ennek a helyzetértékelésnek a visszasságai egyértelműek, nem igényelnek különösebb magyarázatot. Viszont éppen azért, mert eleve valamiféle elzárkózott elgondolás alapján vetődnek fel ezek a lehetőségek, és ebből adódóan gyakran már ekkor torzult formában, irreális elvárások fogalmazódnak meg azáltal, hogy célként tűzik ki elérésüket illetve

megvalósításukat. Az ilyen vágyképek egyben azért is veszélyesek, mert sok valóságos tendenciáról elterelik a figyelmet, illetve azokat teljesen más összefüggésben engedik csak láttatni. Éppen ezért fontos Korniss Péter megfigyelése. Saját tapasztalata szerint az 1976-ban alapított Contact Press Images ügynökséget ő amely olyan fotográfusokat is képvisel mint a legendás Don McCullin vagy Sebastiao Salgado ő ma már f ként az egyik alapító, Annie Leibovitz képeib l tartják el. A klasszikusnak tekinthet riport- és dokumentarista fotó mára elvesztette vonzerejét a sajtó számára. Ennek dacára mégis úgy gondolja Korniss, hogy ő amint azt egy korábbi el adásában elmondta ő sosem volt a fotónak olyan nagy tekintélye, mint jelenleg. Ennek dacára a fotográfusok (itt vélhet en els sorban a dokumentaristákra és a fotóriporterekre gondol) ősoha nem voltak olyan rossz helyzetben, mint most.ő Korniss nem a közönség reakcióiból vezeti le tételét, hanem arra alapozza, miként alakult az elmúlt években az ügynökségek és az általuk alkalmazott fotográfusok viszonya, hogyan honorálják elismeréssel és pénzzel a munkájukat, hány kép, illetve hány teljes anyag jut el a megjelenésig. Emellett felhívja a figyelmet egy sajátos ellentmondásra is. Meglátása szerint ugyanis a fényképezés virágzik, aminek igazolását abban látja, hogy a pályázatokon egyre többen vesznek részt, és sok fiatal tehetség bukkan fel a különféle nemzetközi kiállításokon. De tisztában van vele, hogy ezeket a fiatalokat már nem a sajtó nyilvánossága vonzza, mivel munkáik dönt többsége nem megrendelésre készül, hanem talán saját készítéséb l.

Korniss tapasztalatai az általa vázolt pozitív, illetve kedvez tlen fejl dési irányokról egyértelm en a külföldi tapasztalatokhoz köt dnek, és f leg arra a területre is vonatkoznak. Telek Balázs azonban leginkább a hazai állapotokról beszél. A külföldi helyzetet nem önmagában tekinti, hanem csak viszonyítási alapként a helyi körülmények érzékletesebb ábrázolása kedvéért. Éppen ezért úgy véli, hogy a ő nemzetközi viszonyokat össze lehet hasonlítani [a magyarországiakkal], itt folyamatában látja az ember a leszakadást.ő Jellemz nek tartja, mennyire közel esik id ben egymáshoz a jelen kutatás, valamint Haris László és Kardos Sándor filmje, ami nem lehet a véletlen m ve.²¹ Telek Balázs megfogalmazása azt sejteti, mintha a fotográfia olyan helyzetben lenne, aminek szükségszer következménye az ilyen jelleg ő feltáró és elemz ő vizsgálódás. De mindezt nem csak, és nem szükségszer en a magyarországi helyzetb l vezeti le, hanem más országokban szerzett tapasztalatai alapján, az ottani viszonyok ismeretében. Ugyanezt teszi Csizék Gabriella is, aki sok éves intézményi munkája során szerzett olyan tapasztalatokat, amelyek alapján csakis negatívan tudja megítélni a hazai viszonyokat. Franciaországi és finnországi példát említ, amikor arról beszél, hogy ősa hetvenes évek végén, a nyolcvanas években egyszer en politikai

döntés volt, hogy a fotóba pénzt fektettek, és intézményeket, gy jteményeket hoztak létre, valamint ügynökségeket támogattak. Fontosnak tartja azonban azt is, hogy ezeket a döntéseket ezekben az országokban megalapozottan, elzetes felmérések alapján hozták meg. Tisztában voltak a döntéshozók azzal, hogy olyasmit kell támogatniuk, ami a fiatalokat érdekli. Csizik Gabriella arról beszél, hogy az erre vonatkozó információkat egy kérd íves felmérés segítségével gy jötték össze. Ennek eredményeképp jutottak arra az elhatározásra, hogy érdemes foglalkozni a fotográfia támogatásával, mivel ez egy olyan része a kultúrának, amely érdekli a fiatalabb közönséget is.²² Ez az er teljes jöv re orientáltság egyúttal fényt vet a döntési mechanizmusok jellemz stratégiáira is. Arra a felel sségteljes és racionális tervezésre hívja fel a figyelmet, amely a mindenkor jelenben érvényesül döntéseket befolyásoló társadalmi er viszonyokkal akár szembe is menve, azokat proaktívan alakítva, eltéríti a látszólag kiszámítható pályákat. A felismerhet trendek között biztos szakmai alapon igazodik el, és a hatalmi centrumok között világos és támadhatatlan értékprioritás alapján tolja el a hangsúlyokat. Ezzel természetszer leg lokális érdekeket sért(het), de az egész rendszer m ködéseire kifejtett pozitív hatása okán a jöv beli egyensúly megteremtésén munkálkodik.

Az eddigi tapasztalatokkal szemben egészen másként vélekedik err l az id szakról Petrányi Zsolt. úgy gondolja, hogy a kilencvenes évek elején [í] akár a nemzetközi, akár a hazai fotográfia helyzete sem volt olyan, hogy a kortárs képz m vészeti érdekl és ek markáns m fajként definiálták volna. Annyiban egyet érthetünk Petrányi Zsolttal, hogy a fénykép a kortárs m vészetben betöltött szerepéhez képest másfél évtizeddel korábban talán kisebb figyelmet kapott, de azért arról nem lehet beszélni, hogy a fotó akkoriban ne lett volna fontos az amerikai vagy európai képz m vészeti štérben.²³ Magyarországra vonatkoztatva természetesen inkább releváns Petrányi Zsolt megjegyzése, mivel a képz m vészet ekkoriban nem nagyon vett tudomást a fotó, mint médium létezésér l. Igaz, a hetvenes évek néhány alkotóját és a körülöttük formálódó csoportokat, valamint az ebben a közegben megszület szövegeket²⁴ leszámítva, Magyarországon szinte mindig ez volt a helyzet.

A Gyetvai Ágnes megnyitószövegéb l idézett helyzetnek megfeleltethet mai viszonyok között ezért is bírnak különös jelent séggel az olyan kezdeményezések, mint az Elek Judit, Erdei Krisztina, Fekete András és László Gergely által létrehozott Lumen Fotóm vészeti Alapítvány, amely 2002-ben jött létre azzal a céllal, hogy a fotográfiát és a videót eszközként használó képz m vészek munkáinak széleskör bemutatásán és támogatásán keresztül

járuljon hozzá vizuális kultúránk épüléséhez.²⁵ Az alapítók valószínűleg ugyanúgy tisztában voltak azokkal a körülményekkel, amelyek kereteket, s egyben korlátot is szabtak alkotói tevékenységüknek, de talán azt is felismerték, hogy ezen első sorban saját maguk tudnak változtatni, amennyiben felvállalják ennek felelősségét is²⁶. A reális helyzetértékelésre utalnak a további gondolatok: „Különösen fontosnak tartjuk, hogy projektjeink a szokottnál tágabb közönség előtt kerüljenek bemutatásra (közterületi projektek, Lumen Galéria), hogy a fogékony nyilvánosság minél aktívabb érdeklődését felkeltsék.”²⁷ Külön érdemes kiemelni azt az elterjedt feltevést, hogy igenis létezik egy olyan nyilvánosság, amelyet képesek tartani arra, hogy kezdjen valamit a művekkel. Ennek érdekében hajlandók voltak az alapítók némi önkorlátozásra is olyanformán, hogy elvetették az esztétikai kérdésselvetéseket, amelyek ténylegesen csak egy nagyon szűk rétegben kell, hogy megfogalmazódjanak, illetve megfelelő válaszokat indukáljanak. Viszont azért csoportosul tevékenységük a fotográfia köré, mert úgy tartják, hogy ez a médium korunk dokumentálásának, feltérképezésének leghatékonyabb, ugyanakkor legvitatottabb eszköze.²⁸

A most harmincas éveikben járó, ó ma még a fiatalok közé sorolt alkotók önképét, saját lehetőségeik reális felmérését és helyzetük pontos ismeretét alátámasztja Török Tamás és Bán András tapasztalata is. Bán András szerint a kilencvenes évek közepétől följött két új generáció, amelyek egy nagyon más művészeti felfogást képviseltek. Kortárs művészek, a jelen mediatisztált társadalmának vizuális művészeti magatartásait gyakorolják. Török pedig úgy gondolja, hogy [éppen ezeknek] a fiatal képzőművészeknek több a lehetősége ma, mint volt a hetvenes nyolcvanas évek művészeinek. Saját lábukon mozognak, csoportokban vesznek részt, kiállítanak közösen [a Budapest Galériában is]. Sokkal nagyobb a szabadság, az ilyen jellegű szabadságuk, és ezért a tájékozottságuk is nagyobb. Török Tamás szavai azért is fontosak, mert az akárcsak néhány évvel idősebbek is már ó a társadalom egészét szemlélve egyáltalán nem meglepő módon ó a szocialista Magyarország szertefoszlott, az elmúlt évek távlatából egyre több kedves és pozitív vonással felruházott szűkebb kulturális életéhez viszonyítják a mai állapotot, valamint a jelenben első sorban inkább külső helyre, személyektől, intézményektől várják az általuk kimondottan elnyitellennek, problémákkal terhesnek vázolt helyzet megoldását.

A Kádár-kor ilyen módon válik alkalmassá a kontrasztviszonyok érzékletes kiemelésére. Ennek a társadalomban is erőteljesen jelenlévő nosztalgiának egyértelművé válik a motivációja a nyilatkozatokból. A múltból kiragadott emlékmorzsák azonban nem tekinthetők

megfelel forrásnak, mivel nem összefüggésében reflektálnak az egykori jelenségekre, csupán egy-egy pozitív élmény felelevenítésér l lehet szó, miközben teljesen feledésbe merül a rendszer minden strukturális hiányossága és hibája, ami miatt csupán látszólagos lehet mindaz a škellemes emlékö, ami itt felidézésre kerül²⁹. A Korniss Péterrel beszélget Szarka Klára Korniss saját szavait idézi: šAmúgy is, te magad mondtad, hogy az az id szak kulturális pezsgésben telt el.ő Korniss szerint ugyanis a m vészet ügy volt, ma viszont csak botrányt lehet csinálni. Vélhet en a kell figyelem felkeltése érdekében. Ez a fajta gondolatmenet igen jól ismert, a közbeszéd mindennapi fordulatai közé tartozik. A változások oka nyilvánvaló minden kutató számára, aki a médiával, a magyarországi szórakoztatóipar m ködéssel és helyzetével foglalkozik³⁰. A šlaikusokö leginkább arról nem akarnak tudomást venni, hogy a kultúripar által kínált választék sokkal egyoldalúbb és sz kebb volt, mint a rendszerváltás óta eltelt években. A kultúra fogyasztásának ma már egyértelm en átalakult szokásai ugyanakkor nem a rendszerváltást követ en változtak meg, hanem már korábban, amikor a szórakoztatás állami monopóliumán rést ütött többek között a videomagnó, ami a külföldi B-filmek világát már a vállalati klubok kis vetít termein kívül is hozzáférhet vé tette, és pedig els sorban a társadalom azon jómódú rétegeinek körében, akik addig esetleg hagyományosan többet költhettek a különféle kulturális javak fogyasztására.

Ugyanígy egy sajátos hipotézisen alapul Telek Balázs gondolatmenete, aki szerint š[a rendszerváltás el tt] az emberek sokkal jobban ismerték a neveket. [í] tudták, hogy ki az Örkény, tudták, hogy ki az Esterházy, és az emberek számon tartották azt, hogy mit mond, mit ír, megjelent, lehet-e kapni, de ha most megkérdezném ugyaneztí ö. Telek Balázs egykor és ma is népszerű személyek nevét említi, ami természetesen nem jelenti azt, hogy a nevükön túl a m veiket is ismerték volna. Ugyanakkor egy sz k, a kulturális alternatívák iránt érdekl d és fogékony körön kívül a hetvenes és nyolcvanas évek fontos m vészegyéniségeir l szintén nem sokat tudott az emberek többsége. A nevek és a m vek címe informálisan terjedt, és ellentétben az akkor is ismert színházi színészekkel, TV-s sztárokkal, rock- és popzenészekkel, élsportolókkal, legalább annyira ismeretlen volt, mint ma. Telek Balázs véleményével ellentétben nem valószínű, hogy nagy változás történt volna itt az utóbbi másfél évtizedben. Egyetlen oka lehet annak, hogy három évtizeddel ezel tt néha bekerültek a napilapokba a ma fontosnak gondolt, jelent s alternatívákat képvisel alkotók, ez pedig az Aczél György által kitalált és irányított kultúrpolitika folyamányaként kialakult módszer, mely lépten nyomon felhasználta a sajtó nyilvánosságát arra, hogy megszégyenítse, megalázza ezeket a šrendszer által nem támogatottö személyeket³¹, szem el tt tartva

vállalkozása sikerét, mert bízott az átlagolvasónak az érthetetlen, provokatív művekkel szembeni értetlenségéből fakadó elutasító reakcióira. Latabár Kálmán és Honthy Hanna valószínűleg még a nyolcvanas évek elején is ismertebb volt, mint Halász Péter, Bálint István vagy Hajas Tibor, illetve Moldova György és Vavian Fable, mint Nádás Péter vagy Esterházy Péter.

Legalább ennyire megdöbbent Barta Zsolt Péter állítása, aki a vele egy korú művészek helyzetéről szólva, mondja, hogy nekik jobb volt sőt mondjuk a nyolcvanas években, még az átkos szocialista rendszerben is, mert ha valami működött, akkor arra odafigyelek, arról beszéltek, akkor az a közbeszéd tárgya volt. Ennek a tanulmánynak nem feladata, hogy tételesen cáfolja a nyilatkozóknak ezeket az állításait, ugyanakkor talán mégsem lényegtelen rámutatni a nyilvánvaló tévedésekre. Barta Zsolt Péter állítását mi sem cáfolhatja jobban, mint Gyetvai Ágnes idézett megnyitóbeszéde. Az odafigyelés legfeljebb odáig terjedt, hogy megfigyeltek, majd betiltottak kiállításokat, zavartak koncerteket, művészi akciókat, kezdeményezéseket. Azt is tudomásul kell venni, hogy a támogatás nem első sorban, illetve nem kizárólag a művészi teljesítménynek szólt, hanem annak, mennyire ellentételezi valami a nyugatról beszivárgó alternatív kulturális jelenségek hatásait, amelyek akkoriban már Magyarországon is éreztették hatásukat. Szintén fontos tudomásul venni azt a kultúrpolitika által gyakorolt technikát, amely segítségével a rendszer számára nem konform személyeket kompromittálták saját közönségük előtt mindenféle állami megbízásokkal, felkérésekkel, hanem a teljes tiltást választották³².

A fotográfiára szűkítve a kört, semmi nem mutat arra, hogy akkor a művészi törekvések a fotón és a képművészetben belül nagyobb figyelmet vagy támogatást kaptak volna. Ugyanolyan marginális jelenségeknek számítottak, ugyanúgy egy szűk réteg érdeklődött irántuk, mint most. Egyes meghatározó események, mint az Esztergomi Fotográfiai Biennálé, talán csak azért vonzottak több alkotót és azért jelentek meg nagy számban nagyon színvonalas művek³³, mert más lehetőség akkor sokkal kevesebb kínálkozott arra, hogy bemutathatóvá váljanak a munkák. A Gera Mihály által alapított egyetlen fotóművészeti galéria a Váci utcában (ami már nem sokkal 1989 után megszűnt) szintén csak az ismert és befutott alkotók műveit állította ki (pl. Balla Demeter, Benkő Imre, a kivétel Vékás Magdolna), de ezt leszámítva ott is jobbra természetfotók, unalmas zsánerképek voltak láthatók.

Barta Zsolt Péter nem említ konkrét eseményeket, dolgokat vagy neveket. De lehet tudni, hogy az, ami akkor működött, és amire akkor odafigyeltek az olyan nevekhez köthet, mint Baricz Kati, Eifert János, Féner Tamás, Jung Zseni, Korniss Péter, Szabeni András, hogy csak néhány példát említsünk. Abból a korosztályból, amelybe is tartozik, nem nagyon található név, amely akkor általánosan is ismert lett volna, amelyhez albumok, díjak és kiállítások lettek volna köthetők akkoriban, eltekintve a kis méretű háziaktól, vidéki biennáléktól, vagy magánkezdeményezésektől, mint amilyen a Dokumentum kiállítássorozat is volt egy évtizeddel korábban. Az odafigyelés és a közös, kölcsönös beszéd emléke talán inkább köthető az Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójához, amely akkor leginkább a felsőfokú oktatás pótlására jött létre (nem is merjük feltételezni, hogy a fiatal alkotókat [is] ellenrizni akarták, már igen korán), és amelynek kezdeti éveire Tímár Péter is úgy emlékezik, hogy ott mindenki beszélt mindenkivel, és sokkal nyitottabbak voltak a tagok a többiek munkái és törekvései iránt. A Stúdió egész működése a vitákra és a párbeszédre alapult, ami a nyolcvanas évek végére a Stúdió jelentőségének (és monopol helyzetének) megváltozásával tényleg eltűnt a fotografiai közéletből, amit a ritkán megjelenő folyóiratok és az alkalmasszerűen, tendenciózusan egy téma kifejtésére rendezett konferenciák nem pótolhattak. Abban viszont igazat kell adni Barta Zsolt Péternek, hogy ő nagyon kell bányászni, hogy az ember valami jót megtaláljon. Viszont az a ténymegállapítás, amit ezzel szembeállít, ő régen erre nem kellett ügyelni, mert volt egyfajta magas művészet, amiről tudták, ő éppen azt a mennyiségi változást nem veszi figyelembe, aminek köszönhetően az utóbbi években sokkal több, a felfelé irányított egyéni kezdeményezés is megvalósulhatott, még ha csak szerény formában is³⁴.

Érdekes és visszatérő motívuma ennek a múltbéli révedés beszédmódnak a nyilvánosság, ami által a közbeszéd részévé válhatott a művészet³⁵. Ennek szerepe ismételt az, hogy minél inkább egyértelművé váljon ennek a nyilvánosságnak, a művészeti eseményekő át- és kibeszélésének, megvitatásának a hiánya (aminek funkciója hagyományosan és történetileg is a társadalmi kontextus megteremtése volt, a társadalom helyes viszonyulásának kialakítása az elzártság értékek elemzés segítségével). Barta Zsolt Péter úgy véli, hogy amennyiben mégis valamiről szó esik, az a legjobb esetben is mellébeszélést eredményez, illetve az álláspontok merev védelmezésével jár együtt. Ezzel kapcsolatban Telek Balázs is arról beszél, hogy ő azért kéne valahogy tenni, hogy elinduljon végre [Magyarországon is valami], és publicitást kapjanak a dolgok, amik létrejönnek. Jelen pillanatban ez nem történik meg, a legegyszerűbb lépések nem történnek meg. Pedig most már lenne miről. mondja erre Barta

Zsolt Péter. És az emberek mégsem orientálódnak, mivel szerinte a nagy kultúrembereink, kulturális vagy művészetileg fontos emberek semmilyen formában nem nyilatkoznak.³⁶ Úgy véli, hogy a megnyilvánulások már csak a kultúrharcnak valamilyen eredményeképpen fordulnak elő, ettől eltekintve hiányzik az értelmiség bármiféle visszajelzése [í] a társadalmi [és] kulturális eseményekre. Barta Zsolt Péter nem túl árnyalt reflexiójának talán valamelyest ellentmond az, ahogyan Korniss Péter látja ezt a helyzetet. Szarka Klára úgy tapasztalta, hogy a művészettörténészek, esztéták, elméleti emberek milyen kevésbé nyitottak [a fotográfia iránt]. Erre reagál Korniss azzal, hogy ez azért van így valószínűleg, mert valamiféle teória felől közelítenek, nem pedig a fotóból indulnak ki. Az esetükben valamelyik elmélet keresi meg a neki megfelelő fotográfiai alkotásokat. ő mondja.

Egy teljesen másik pozícióból fakad a helyzet ellentétes értékelése Petrányi Zsoltnál, de pozitív hangok felbukkannak másoknál is. Petrányi szerint a fotó szerepének erőteljes növekedését már abban is érzékeltetni lehet, ahogyan az tapasztalata szerint hatással van a fotografikus gondolkodásmód a festészet újabb irányzataira. Legalább ekkora szerepet tulajdonít annak a jelenségnek, ahogyan az alkalmazott és a művészeti területek egymásra hatással vannak, nem ritkán teljesen egybefolyhatnak³⁷, abban hogy a fotó szerepe és jelentősége erőteljesen megnőtt.³⁸ Hasonlóképpen látja a helyzetet Telek Balázs is, akinek az a tapasztalata, hogy a fotográfia a [művészetben belül] önállóan látszik, [és] a szakemberek is valóban elfogadják, hogy ez művészet, ez egy művészeti ág. Petrányi Zsolt szerint a fotóművészet [í] nemcsak szakmai sikerre tett szert [az utóbbi években], de nagyon erősen közönségsiker is lehet érzékeltetni, [í] ami már a gyűjtési kedvben is megjelenik, akár Magyarországon [is].

Egyrészt tehát az a vélemény, hogy a hagyományos anyaghasználat mellett kitartó dokumentarista vagy tárgyközpontú fényképezés művészi rangja még ma is problémás, ezért rosszak a pozíciói is a megkérdozettek szerint. Másrészt viszont a fotó egy újfajta használata, amely a jelen viszonyainak mediális reprezentációs sémáiból (is) meríti témáit, eszközeit, motívumait, egyre fontosabbá válik, egyre nagyobb szerepet kap a művészi alkotói folyamatban, és a befogadói oldal visszajelzései is kedvezőbbek, amint arra Petrányi Zsolt utalt. Emiatt meglepő Tímár Katalin véleménye, aki a kedvezőtlen helyzetet nem csupán a hagyományos fotóhasználatra szűkíti le, hanem, aki nem kizárólag (és nem is elsősorban) fotográfiával foglalkozik, hanem általában a vizuális kultúrával, azon belül pedig a művészet és a vizuális kultúra összefüggéseivel, kimondottan sötét képet fest a jelenlegi hazai

körülményekről. Szerinte a vizuális kultúra nagyon rossz helyzetben van Magyarországon, és igen rossz az itt érvényesülni kívánók érdekérvényesítő képessége is.³⁹ Úgy gondolja, hogy az elmúlt években az általa rendezett kiállításokkal igyekezett abba az irányba hatni, hogy valami változást érjen el a szemléletmódban, abban, ahogy a közönség viszonyul a művészetnek ehhez a sajátos formájához, de utólag úgy véli, hogy ezt nem sikerült elérnie.⁴⁰

Az érdekérvényesítés egy másik aspektusát veti fel Telek Balázs, aki szerint ez nem elsősorban a művész dolga lenne. Amit hiányol itt, az azoknak a művészeti menedzsereknek a jelenléte és tevékeny szerepvállalása, akiknek tapasztalata alapján már jó pár éve aktívan jelen kellene lenniük a pályán. Ennek a tudatosan felvállalt tevékenységnek a hiányából fakad az a jelenség, amit Telek és Kincses Károly is problémásnak tart a fotográfiahoz való viszony alakulására gyakorolt negatív hatása miatt. Telek úgy látja, hogy ma már az is sikerre vezethet egy alkotót, aki függetlenül műveinek értékétől, a munkája minőségétől, ha jó marketinget folytat, ha a sarkára áll, és akkor azt mondja, hogy tessék, itt vagyok. De hozzáteszi, hogy legalább valaki ezt csinálja. Azt viszont már kevésbé tartja szimpatikusnak, ha valaki önmagát állítja, veri az asztalt, vagy nem veri, de azt mondja, hogy én vagyok a legjobb, bocs. [í] És nincs pardon. Így adja el magát, és ez hihetetlenül bejön Magyarországon. Más megfogalmazásban és máshonnan közelítve, mégis ugyanerre a jelenségre mutat rá Kincses. Mert ameddig az értéktelen és az értékes olyan mértéktenül vegyül, addig kinek-kinek egyéni ambíciója, kapcsolatrendszere, politikai kapcsolattartása szerint alakul a magyar fotográfia. Azért nincs vészharang, merthogy még hihetetlenül sok tehetség van. És ezért úgy látszik, mintha nem ködne ez a dolog. Közben azért, ha bármelyik pontján mélyre fúrunk, akkor szert találunk a felszín alatt. Ezekre a tehetségekre pedig, akik fotográfiai képet hoznak létre, vagy munkáikat egyéb módon meghatározza a fényképhasználat, nem jellemző, hogy ebben még is élneek és egyes esetekben eltekintve, amikor tudható, hogy kizárólag művészi tevékenységükben biztosítják megélhetésüket. Ezért mondja Telek Balázs, hogy Magyarországon nincsen professzionális fotóművészet, hanem vannak nagyon magas színvonalon működő szakemberek, akiknek úgy egyébként még megvan az a kis »hibájuk«, hogy nemcsak a megélhetésben gondolkodnak [í], hanem valami több is kell nekik. Ha lenne ugyanis professzionális fotóművészet, teszi hozzá, akkor [í] az ember megélné abból, hogy csak azzal foglalkozna, hogy ezeket a dolgokat létrehozza [í]. Ezzel összhangban van Szípcs Krisztina véleménye, aki saját és múzeumi tapasztalatai alapján utal erre az ellentmondásos állapotra.

Ebben az összefüggésben különös jelentőséget nyer Bán András személyes élménye, ami egy rotterdami útjához fűződik. Egy ottani művészcsoporthoz tett látogatás kapcsán mondja, hogy „[í]gy nem luxusművészetet műveltek [téli takarékoskodtak a fűtéssel]. A művészet ilyen, nem túlfűtött helyeken zajlik. De a szabad és mindentől független kezdeményezéseknek azzal a tartásával bírtak, ami szerintem, hozzátartozik a művészleányhoz ebben a modernnek a romantika óta tartó időszakban.”

Bán András megjegyzésében ugyan nem mondja ki, de egyértelműen kihallható belőle, hogy a magyarországi alkotók részéről nem mindig adekvátak és nem feltétlenül igazolhatóak a társadalommal, az intézményekkel szemben megfogalmazódó elvárásaik. Legalábbis retorikai szinten nem, ahol a problémák verbálisan torzítva jelennek meg, miközben pedig az érintettek jelentős része megtalálja a módját annak, hogy kifejezésre juttassa a művészeti szempontból releváns mondanivalóját. Bán András viszont nem tesz említést arról, ami esetleg éppen a hollandiai példa kapcsán felmerülhetne, hogy az továbbra is megoldatlannak tekinthető, miként kerülnek nyilvánosságra ezek a teljesítmények, hogyan és milyen formában jutnak a befogadó tudomására.⁴¹ Ennek egy alternatíváját kínálja Magyarországon az Impex, illetve a Lumen Alapítvány és az általa kezdeményezett projektek, amelyek a megélhetési kérdést nem oldják meg, de ez nem is lehet velük szemben reális elvárás.

3. A fotóalkotások szerzői jogi védelme

A szerzői jogi törvény a szerzői jogi védelem alatt álló művek közé sorolja a fotóművészi alkotást [Szt. 1. § (2) i)], amelyre egyrészt a szerzői jog általános szabályai vonatkoznak, másrészt a törvény az egyes műfajokra vonatkozó fejezetében néhány sajátos rendelkezést is tartalmaz (X. fejezet).

A művészi és a szerzői

A szerzői jog két alapvető kategóriája a szerzői és a művészi, a szabályozás fő célja pedig a szerzőnél teljesebb rendelkezési jogának garantálása a művel szemben.

A szerzői jogi védelem nem korlátozódik meghatározott műtípusokra, a szabályozási koncepció teljesen nyitott az alkotói kreativitás és a technikai fejlődés jövőbeli eredményeire. A törvény a művészi közelebbre csak a lehetséges műtípusok példálózó felsorolásával meghatározott irodalmi, tudományos és művészi alkotásokat védi. A szabályozás nyitottságát biztosítja, hogy az irodalom, a tudomány és a művészet minden alkotása védelmet élvez, függetlenül attól, hogy a szerzői jogi törvény azt kifejezetten említi-e [Szt. 1. § (1)-(2)].

Tartalmuktól és megjelenési formájuktól függetlenül mindazok az alkotások szerzői jogi védelem alatt állnak, amelyek egyéni, eredeti jellegűek. Az egyéni, eredeti jelleg teremt meg a szerzőt és az alkotás között azt a szoros kapcsolatot, ami megalapozza a jogi védelem szükségességét. Az egyéni, eredeti jelleg a szerző szellemi tevékenységéből, kreativitásából fakad. Megnyilvánul egyrészt annak tartalmában, másrészt annak formájában (Lontai, 2001. 34.). Az egyéni, eredeti jelleg nem foglal magában mennyiségi, minőségi, esztétikai elvárásokat, nem függ az alkotás színvonalára vonatkozó értékítéllel [Szt. 1. § (3)]. Egyéni, eredeti jellege lehet valamely mű átdolgozásának, feldolgozásának vagy fordításának is, ezért az így létrejövő mű szintén szerzői jogi védelem alatt állhat [Szt. 4. § (2)].

Egy fotóművészi alkotás egyéni-eredeti jellege leginkább

- az ábrázolt helyzet, pillanat sajátosságában;
- a választott beállításban, a téma nézőpontjának egyediségében;
- a fotó elkészítéséhez használt technikai megoldásokban (pl. expozíciós idő, speciális optika, szűrők használata)

testesülhet meg (Szinger-Tóth, 2004, 225.). Az egyéni, eredeti jelleg a fotó elhívása, illetve utómunkálataival is ide értve a digitális képek szoftveres módosítását (pl. a felvétel fény-árnyék

viszonyainak megváltoztatása, a színegyensúly eltolása, a kontrasztok módosítása, speciális szoftveres szerk alkalmazása, grafikai elemek hozzáadása) során is elállhat.

A szerző jogilag védett fotóalkotás az egyszerű, szerző jogilag nem védett fénykép (pl. egy átlagos turistafénykép, a családi fotó) tehát az egyéni, eredeti jelleg pontosan nem leírható követelménye alapján határozható el. Vitás esetekben a szerző jogi védelem meglétére a Szerző Jogi Szakértői Testület ad szakvéleményt (Szinger-Tóth, 2004, 226.).

Számos fotó esetében korántsem egyértelmű annak szerző jogilag védett műjellege. A riport- és tárgyfotókkal kapcsolatban a tényleges felhasználás nem követeli meg a művészi értelemben vett egyéni, eredeti jellegét: inkább a műfajban az sem az egyediség, a gondolati tartalom, hanem a funkcionalitás jegyében történik. (Szinger, 2005.) A műmesterségbeli tudás önmagában viszont nem alapozza meg a kreatív szellemi alkotásokat védő szerző jogi oltalmat. A korábbi szerző jogi törvény (1969. évi III. törvény) a fotókat ún. űrokonjogi védelem alá vonta, ami alapján a fotó megjelenését, illetve a nyilvánosságra hozataltól számított 15 éves védelmi idő alatt a fényképek bármilyen felhasználásához a készítő hozzájárulása volt szükséges. E jogintézmény azonban a hatályos szerző jogi törvényben ő szemben több külföldi törvénnyel ő már nem szerepel. Jelenleg a szerző jogilag nem védett művek engedély nélküli (után)közlése olyan tisztességtelen, az üzleti tisztesség követelményeibe ütköző gazdasági tevékenységnek minősülhet, amivel szemben a tisztességtelen piaci magatartás és a versenykorlátozás tilalmáról szóló 1996. évi LVII. törvény alapján van helye fellépésnek.

Ugyancsak vitás a tudományos fotók szerző jogi megítélése. E fotók is alapvetően funkcionális jellegűek, azonban általánosságban nem zárható ki, hogy az elkészítés módja, a kép űmegkomponálása ő olyan kreativitást igényel, ami alapján a fotó már egyéni, eredeti jelleget mutat.

Hasonló kérdések az alkalmazott (bármilyen dokumentációs, adattörzítési célú) fotográfia más területein is felmerülnek. Abban az esetben, ha a fotó szerző jogi védelem alatt nem áll, felhasználásának szabályait kizárólag a felek közötti megállapodások szabályozzák. Az így létrejött fotó fölötti rendelkezési jog a tulajdonjogon alapul, felhasználásának feltételeit sok esetben valamely munkavégzésre irányuló jogviszony határozza meg. Egyes esetekben (pl. rend őrségi fotók) a felhasználás feltételeit speciális jogszabályok határozzák meg (Szinger, 2005).

A szerző jog alanya a szerző, azaz az, aki a művet megalkotta [Szt. 4. § (1)]. A szerző minden esetben ő alkotásra kizárólag képes ő természetes személy. Valamely műnek lehet egy vagy több szerzője. Aszerint, hogy a mű megalkotásában részt vevők hogyan

gyakorolhatják a művel kapcsolatos jogaikat, a törvény különbséget tesz közös mű, az együttesen létrehozott mű és a gyűjteményes mű között; a fotók esetében a többszerzős művek nem jellemzők.

A szerző jogai

A szerzőt a mű létrejöttétől kezdve, minden további bejelentési, regisztrációs vagy egyéb eljárás nélkül megilleti a szerzői jogok összessége [Szt. 9. § (1)]. A szerzői jogi szabályozás a jogérvényesítés lehetőségét ésszerű és méltányos időbeli korláthoz, az ún. védelmi időhöz köti. A védelmi idő a szerző életére és halálától számított hetven éves időtartamra terjed ki. A hetvenéves védelmi időt a szerző halálát követő év első napjától, szerzőtársak esetében az utoljára elhunyt szerzőtárs halálát követő év első napjától kell számítani [Szt. 31. § (1)-(2)].⁴²

A fotóművészeti alkotásokat is érintő fontos korlátja a szerzői jog gyakorlásának, hogy megrendelésre készült képmás tekintetében a szerzői jog gyakorlásához az ábrázolt személy beleegyezése is szükséges (Szt. 72. §).

A szerző személyhez fűződő jogai

A személyhez fűződő jogokat a művet a szerző személyiségének megnyilvánulásaként védik. A szerzői jogi törvény a szerzői minőséghez kapcsolódó személyhez fűződő jogokat kimerítően határozza meg, ide sorolva a nyilvánosságra hozatal jogát, a névjogot, valamint a mű csorbíthatatlanságához, integritásához való jogot.

A nyilvánosságra hozatal joga (Szt. 10-11. §) alapján kizárólag a szerző határozhat arról, hogy műve nyilvánosságra hozható-e. A nyilvánosságra hozatallal a mű meg nem határozott személyi kör, azaz elvileg bárki számára hozzáférhetővé válik. A nyilvánosságra hozatal a szerzői jogi védelemnek nem feltétele. A szerző rendelkezési joga a mű nyilvánosságra hozatalához adott engedély visszavonására is kiterjed, köteles azonban az ezzel okozott kárt megtéríteni.

A névjog (Szt. 12. §) alapján a szerző követelheti, hogy a művében és a műre vonatkozó közleményben, a mű részletének átvétele, idézése vagy ismertetése esetén, valamint a mű át- vagy feldolgozásán, illetve fordításán ó a felhasználás jellegétől függetlenül a szerzőként feltüntessék. A névjog azt a lehetőséget is magában foglalja, hogy a szerző a művét akár az első nyilvánosságra hozatalkor, akár csak később ó nevének megjelölése nélkül vagy felvett

néven hozza nyilvánosságra.⁴³ A névjog egyúttal a szerzői minőség kétségbe vonhatatlanságát is garantálja.

A mű integritásához való jog (Szt. 13. §) a jogosulatlan beavatkozásokról védi. Az Szt. szerint a szerző személyhez fűződő jogát sérti művének mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása vagy más olyan megváltoztatása vagy megcsorbítása, amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes. A mű integritása akkor is sérül, ha azt valamilyen sértő, a művel összeegyeztethetetlen környezetben helyezik el; ennek jellemző esete a mű jogosulatlan reklámcélú felhasználása. A digitális technológiák a fotók módosítását meglehetősen egyszerű feladattá teszik, azonban e módosítás az esetek túlnyomó többségében önmagában nem értve pl. a megjelenéshez szükséges, a kép tartalmát nem érintő technikai módosításokról beszélhetünk.

A szerző személyhez fűződő jogai személyhez kötöttek. Személyhez kötöttségük következtében e jogokat sem ingyenesen, sem visszatérően átruházni nem lehet, és a szerző halála esetén sem szállhatnak másra [Szt. 9. § (2)]. A személyhez kötöttség alól a törvény két kivételt tesz:

- A szerző meghatározott személyhez fűződő jogainak védelmében a felhasználó is felléphet, ha ahhoz a szerző a felhasználási szerződésben kifejezetten hozzájárult (Szt. 15. §).
- A szerzői jogi törvény a szerző halála után is biztosítja a jogérvényesítés lehetőségét (Szt. 14. §). A védelmi időn belül érvényesítésükre az jogosult, akit a szerző irodalmi, tudományos vagy művészi hagyatékának gondozásával megbízott, ilyen hiányában az önmaga vagy ha a megbízott nem intézkedik az, aki a szerzői vagyoni jogokat öröklési jogcímen megszerezte. A védelmi idő eltelté után a szerző emlékének megsértése címén az érintett közös jogkezelő szervezet (ld. később) vagy szerzői érdekvédelmi szervezet is felléphet olyan magatartás miatt, amely a védelmi időn belül sértene a szerző jogát arra, hogy a művére vagy a művére vonatkozó közleményen szerzőként feltüntessék.

A szerző vagyoni jogai

A vagyoni jogok biztosítják a kreativitás gazdasági értékének törvényes elismertetését, a művet mint gazdaságilag értékes és értékesíthető produktumot védik. A mű gazdasági értéke abban rejlik, hogy létezik valamilyen igény a mű hasznosítására, szerzői jogi értelemben vett

felhasználására. A vagyoni jogok e felhasználásokkal kapcsolatban garantálják a szerző kizárólagos rendelkezési jogát.

A szerző jogi védelem alapján a szerzőnek kizárólagos joga van

- a mű egészének vagy valamely azonosítható részének
- anyagi és nem anyagi formában történő bármilyen felhasználására és
- minden egyes felhasználás engedélyezésére [Szt. 16. § (1)].

A szerzőt a felhasználási engedély fejében díjazás illeti meg, amelynek ó eltérő megállapodás hiányában ó arányban kell állnia a felhasználáshoz kapcsolódó bevétellel. A díjazásról a jogosult csak kifejezett nyilatkozattal mondhatja le [Szt. 16. § (1)].⁴⁴

Ahogy a személyhez fűződő jogok, úgy a szabályként a vagyoni jogok sem ruházhatók át, másként sem szállhatnak át, és azokról lemondani sem lehet [Szt. 9. § (3)]. E jogok esetében azonban a törvény ó többek között a gazdasági és technológiai változásokra tekintettel ó sokkal szélesebb kivételeket enged. A vagyoni jogok elidegeníthetősége a szerző számára azt a lehetőséget biztosítja, hogy a felhasználások engedélyezése mellett magát az engedélyezési jogot is átruházza; az elidegenített vagyoni jogokkal a jogszerző a továbbiakban rendelkezhet [Szt. 9. § (6)]. A vagyoni jogok elidegenítésnek csak a törvényben meghatározott esetekben és feltételekkel van helye; a törvény lehetővé teszi többek között a reklámozás céljára megrendelt művel kapcsolatos vagyoni jogok elidegenítését. A vagyoni jogok továbbá örökölhetők, róluk halál esetére rendelkezni lehet, a vagyoni jogokat öröklés útján megszerző személyek pedig azokról egymás javára rendelkezhetnek [Szt. 9. § (4)-(5)]. A vagyoni jogok a védelmi időn belül érvényesíthetők, a szerző, illetve annak jogutódja által.

A szerző és a felhasználó közötti kapcsolatot alapesetben felhasználási szerzős rendezi (Szt. 42-55. §§), amelynek keretében a szerző egyedi engedélyt ad művének felhasználására, a felhasználó pedig köteles ennek fejében díjat fizetni. A szerzős lényeges tartalmát a törvény is szabályozza, ettől azonban a szerzők felek egyezkedéssel akár eltérhetnek. Mivel a szerzős többnyire nem a szerző és a végfelhasználó, hanem a szerző és a művet a nyilvánossághoz eljuttató ó az elnyösebb gazdasági pozícióban lévő vállalkozás (kiadó, hangfelvétel-előállító, rádió- vagy televízió-szervezet, stb.) között jön létre, ezért a törvénynek a felhasználási szerzősrel kapcsolatos rendelkezései a szerző számára elnyösebb jogi pozíciót biztosítanak.⁴⁵

A művek tömeges felhasználása lehetetlenné teszi azt, hogy a szerző minden egyes felhasználást egyedileg engedélyezzen. Szükség van ezért a jogérvényesítésnek a szerzők és a felhasználók számára egyaránt megfelelő, egyszerűbb lehetőségeire. A felhasználás jellege, illetve körülményei miatt egyedileg nem gyakorolható szerzői jogok, illetve szomszédos

jogok és adatbázis-el állítói jogok érvényesítése az ún. közös jogkezelés (Szjt. 85-93. §§) keretében történik. A közös jogkezelést a jogosultak által e célra önként vagy kötelező törvényi elírás alapján létrehozott szervezet (egyesület) végzi. Közös jogkezelés esetén a felhasználó a jogkezelő szervezettel kötött felhasználási szerződésben kap engedélyt a mű felhasználására, és a jogkezelő szervezet felé teljesíti a díjfizetési kötelezettséget. A közös jogkezelést végző egyesület az egyes felhasználási módok tekintetében rendszeres időközönként megállapítja a jogdíjakat és a felhasználás egyéb feltételeit, gondoskodik a befolyt jogdíjak felosztásáról, és a közös jogkezelés körébe tartozó igényeket a bíróság eltt saját nevében, saját igényeként ő érvényesíti. A szerzői jogi törvény számos felhasználást kötelezően a közös jogkezelés körébe von.46

A fényképek felhasználásának szerzői jogi feltételei

A fotók felhasználásának jogi feltételei jelentősen különböznek az első nyilvánosságra hozattal egybekötött felhasználások és a már nyilvánosságra hozott felvételek másodlagos felhasználásai esetében.

Az első nyilvánosságra hozatal keretében történő felhasználás

Amennyiben egy fotó szerzője korábban nem hozta nyilvánosságra a felvételét, a felhasználónak (pl. kiadónak) vele közvetlenül kell szerződést kötnie. Egy ilyen felhasználási szerződésben a feleknek célszerű legalább az alábbi kérdéseket rendezniük (ld. Szinger, 2005.):

- A felhasználót a szerződés alapján megillető jogok, a felhasználás módjának (pl. nyomtatott és/vagy elektronikus formában, színes/fekete-fehér kivitelben történő többszörözés, terjesztés), mértékének (pl. a közlések száma, archiválás), idejének, helyének (pl. külföldi terjesztés lehetősége) korlátozása.
- A szerződés kizárólagossága: a szerződés csak kifejezett kikötés esetén vállalja, hogy a szerződés hatálya alatt a ugyanazon felvételre más felhasználónak nem felhasználási engedélyt.
- Esetlegesen utalás arra, hogy a felhasználó az általa megszerzett felhasználási engedélyt harmadik személynek átengedheti-e.
- Meg kell állapodniuk a feleknek a szerződés megillető jogdíj mértékében, amely lehet

egyösszeg vagy százalékos mérték , illetve a kettő kombinációja is.

- A felhasználó elvégezheti a fotón az alkotás lényegét nem érintő , de a felhasználáshoz szükséges változtatásokat (pl. méretezés, konvertálás). Ez azonban nem sértheti a mű integritását, azaz nem vezethet a szerző személyére sérelmes módosulásokhoz, és nem vezethet olyan átdolgozásához, aminek az eredményeként az eredeti mű hőz képest önálló, szintén egyéni, eredeti jelleggel rendelkező mű jön létre. Az ilyen mértékű átdolgozás joga a felhasználót csak kifejezett kikötés esetén illeti meg.
- A felhasználási szerződésben adott engedély nem terjedhet ki a szerző későbbi idején ismeretlen felhasználási módokra.

Másodlagos felhasználások

Abban az esetben, ha korábban már nyilvánosságra hozott fénykép újbóli közzétételére vagy egyéb felhasználására kerül sor, a szerzővel kötött egyedi felhasználási szerződés az engedélyszerzésnek nem kizárólagos módja. Ahogy korábban erről szó volt, a tömeges felhasználásokhoz, illetve az egyedileg nehezen engedélyezhető felhasználásokhoz engedélyt szerezni a közös jogkezelés keretében lehet. Ez arra az esetre is megoldást jelent, ha a felhasználás ismeretlen forrásból (internetről) beszerzett fotóra irányul, amelynek alkotója nem felkutatható. A fotóművészeti alkotásokkal kapcsolatos közös jogkezelést a HUNGART Vizuális Művészek Közös Jogkezelési Társasága Egyesület látja el. A HUNGART évente kiadott jogdíjközleményben⁴⁷ állapítja meg a jogdíjakat, melyek a felhasználási módokhoz (újságban, folyóiratban, magazinban, könyvként kiadott műben, katalógusokban, naptárakban, levelezőlapokon megjelenő , illetve különnyomatokon, diákon, CD- vagy kazettaborítón, CD-ROM-on, reklámbrosúrán, prospektuson, bélyegen, telefonkártyán stb. történő felhasználás), a példányszámhoz, illetve a felhasználás mértékéhez (jellemzően a kép méretéhez) igazodnak. A közös jogkezelés az érintett művek és felhasználási módok esetében önkéntes. A szerző tehát dönthet úgy, hogy minden egyes felhasználásra személyesen kíván engedélyt adni, illetve úgy is, hogy jogainak gyakorlását ügynökségekre, kiadókra bízva. Ez a lehetőség a felhasználóra azt a kötelezettséget rója, hogy az engedélyszerzés előtt tájékozódjon az adott mű engedélyezési lehetőségeivel kapcsolatban.

Az egyes felhasználási formák szabályozása

A törvény részletesen szabályozza a legjellemzőbb felhasználási formákat, amelyeket tehát a szerző felhasználási szerződés vagy közös jogkezelés útján a szerző vagy a tőle engedélyt szerzett felhasználó végezhet. A szerző kizárólagos rendelkezési joga a törvényben nem nevesített, jövőbeli felhasználási formákra is kiterjed. A következőkben az egyes felhasználási formákkal kapcsolatos alapvető szabályokat tekintjük át.

Többszörözés

A mű minden további felhasználását annak többszörözése (Szt. 18. §) teszi lehetővé. A többszörözés a szerzői jogi törvény szerint

- a mű anyagi hordozón való rögzítésével, illetve
- a rögzített műről egy vagy több másolat készítésével valósul meg.

Bármilyen anyagi hordozón a mű így akár a számítógép háttértárolóján vagy memóriájában a mű való rögzítés többszörözésnek minősül. A rögzítés történhet bármilyen módon, bármilyen technikai megoldással, véglegesen vagy ideiglenesen, közvetlenül az eredeti mű rögzítésével, vagy közvetetten, másolatról.

A mű többszörözésének minősül különösen a nyomtatással megvalósuló mechanikai rögzítés és másolatkészítés, a filmes vagy mágneses rögzítés és másolatkészítés, a hang- vagy képfelvétel elállítása, a sugárzás vagy a vezeték útján a nyilvánossághoz történő közvetítés céljára való rögzítés, a mű tárolása digitális formában elektronikus eszközön, valamint a számítógépes hálózaton átvitt művek anyagi formában való elállítása.

Terjesztés

A terjesztés (Szt. 23. §) a mű eredeti vagy többszörözött mű példányainak a nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tételét jelenti, forgalomba hozatallal vagy forgalomba hozatalra való felkínálással.

Terjesztésnek minősül különösen a mű példány tulajdonjogának átruházása, a mű példány bérbeadása, valamint a mű példányok az országba forgalomba hozatali céllal történő behozatala.⁴⁸ A terjesztés jogának megsértését jelenti a mű jogsértéssel elállított példányának kereskedelmi céllal történő birtoklása is, ha a birtokos tudja vagy neki az adott helyzetben általában elvárható gondosság mellett tudnia kellene, hogy a példány jogsértéssel állt el.

ŠKimerülő annak a m példánynak a terjesztési joga, amelyet a jogosult a tulajdonjog átruházásával ó az Európai Gazdasági Térség területén ó forgalomba hozott: ennek a m példánynak az újabb forgalmazása már nem függ a jogosult engedélyét l.

Néhány m típusra, köztük a fotóm vészeti alkotásra vonatkozóan a törvény rendelkezik az ún. követ jogról is (Szjt. 70. §). E szerint eredeti m alkotás tulajdonjogának m keresked közrem ködéssel történ visszterhes átruházásakor szerz i díjat kell fizetni. A követ jog csak a m alkotás tulajdonjogának els ó a szerz részér l történ ó átruházását követ en érvényesül. A törvény meghatározza a követ jog alapján a szerz t a vételárból megillet díj arányát. A díjat a m keresked fizeti meg a képz m vészeti és iparm vészeti alkotásokra vonatkozó szerz i jogok közös kezelését végz szervezetnek.

A m nyilvános el adása

A m nyilvános el adása (Szjt. 24. §) a nem anyagi formában történ felhasználás alapesete.

A m el adása annak érzékelhet vé tételét jelenti jelenlév k számára

- személyes el adóm vészi teljesítménnyel, šél el adássaló (például színpadi el adás, hangverseny, szavalóest, felolvasás keretében), vagy
- bármilyen m szaki eszközzel vagy módszerrel (például a filmalkotás vetítése, a m hangszóróval való megszólaltatása, illetve képerny n való megjelenítése).

Nyilvános az el adás, ha az a nyilvánosság számára hozzáférhet helyen vagy bármely más helyen történik, ahol a családon és annak társasági, ismer si körén kívüli személyek gy lnek vagy gy lhetnek össze.

A m nyilvánossághoz közvetítése

Az elektronikus kommunikációs eszközökhöz kapcsolódó tipikus felhasználási mód a nyilvánossághoz közvetítés, ami általánosságban a m érzékelhet vé tételét jelenti távollév k számára valamilyen technikai eszköz segítségével.

A nyilvánossághoz közvetítés alapvet módja a sugárzás (Szjt. 26. §), ami a m érzékelhet vé tétele távollév k számára hangoknak, képeknek és hangoknak vezeték vagy más hasonló eszköz nélkül ó azaz a sugárzást végz szervezet és felhasználó között közvetlenül ó megvalósuló átvitelével (részletesen ld. Sár, 1999.). A sugárzás megvalósulhat a hangok és képek technikai megjelenítésének, azaz például a digitalizált m sorjelnek az átvitelével is.

A sugárzás a televíziós és rádiós m sorok tipikus felhasználási módja, amely els sorban a földfelszíni m sorszórást foglalja magába. Ugyanakkor a törvény szerint a sugárzás m hold útján is megvalósulhat, amennyiben a m hold útján sugárzott m sor a nyilvánosság körében közvetlenül fogható.⁴⁹ Mivel a m holdas m sorszórás jellemz en több országot érint, a m holdas sugárzással kapcsolatban egyértelm en szabályozni kell, hogy hol történik szerz i jogilag releváns felhasználás. Ennek hiányában a m sort sugárzó szervezet a sugárzott m vekkel kapcsolatban a m holddal elért minden egyes országban köteles lenne felhasználási engedélyt beszerezni és jogdíjat fizetni. A szabályozás az Európai Gazdasági Térségnek azt a tagállamát tekinti a felhasználás helyének, amelyb l a közvetlenül fogható m sor m holdas sugárzása történik.

Sugárzásnak min sül a kódolt sugárzás is. A felhasználás kódolt sugárzásnak min sül, ha a m sort hordozó jeleket maga a sugárzást végz szervezet vagy a nyilvánossághoz továbbközvetít (m sorelosztó) szervezet bármilyen módon átalakítja, hogy a hozzáférést a nyilvánosság valamely sz kebb körére korlátozza.

A vezeték útján vagy bármely más hasonló eszközzel vagy módon történ közvetítésére a sugárzásra vonatkozó rendelkezéseket megfelel en alkalmazni kell [Szjt. 26. § (7)]. A sugárzásra vonatkozó rendelkezések alkalmazhatók az olyan új kommunikációs lehet ségekre is, mint a mobil kommunikációban megjelen tartalomszolgáltatás, és a televíziós és rádiós m sorok Interneten történ valós idej továbbítása (webcasting, streaming). A sugárzásra vonatkozó szerz i jogi szabályozást összességében minden olyan nyilvánossághoz közvetítésre alkalmazni kell, amelyeknél a közvetítés ő tartalma egyidej leg válik a néz k/hallgatók számára érzékelhet vé, azaz az egyes m vek között nem, legfeljebb az egyes adók közül lehet választaniö (Szinger - Tóth, 2004. 162. o.).

Lehívásra hozzáférhet vé tétellel valósul meg a m nyilvánossághoz közvetítése, ha a m vet vezeték útján vagy bármely más eszközzel vagy módon úgy teszük a nyilvánosság számára hozzáférhet vé, hogy a nyilvánosság tagjai a hozzáférés helyét és idejét egyénileg választhatják meg [Szjt. 26. § (8)]. E rendelkezésében a törvény azt az interaktív felhasználási módot határozza meg, amikor a szerz i jogi jogosult a m vet nyilvánosan hozzáférhet helyen tárolja, a felhasználó pedig azt egyedi kezdeményezéssel lekérheti (online felhasználás). Ennek legjellemz bb esete a m nek egy web-szerveren történ elhelyezése vagy fájlcsere (peer-to-peer) rendszerben való hozzáférhet vé tétele, de az internetes felhasználások mellett ez a szabályozás vonatkozik például az igény szerinti videó (video-on-demand) szolgáltatásokra is.

A saját mű nyilvánosságához közvetítése a fentiekén kívül megvalósulhat bármilyen egyéb módon is [Szt. 26. § (8)].

Átdolgozás

Átdolgozás a mű minden olyan megváltoztatása, amelynek eredményeképpen az eredeti műből származó más mű szintén egyéni, eredeti mű jön létre (29. §). Átdolgozás különösen a mű fordítása, színpadi, zenei feldolgozása, filmre való átdolgozása, valamint a filmalkotás átdolgozása. Nem átdolgozás a mű technikai átalakítása (például digitalizálása, tömörítése), ha ez a tartalmát változatlanul hagyja.

A kiállítás joga

A szerzői jogi törvény a fotóművészeti alkotásokra is kiterjeszt egy további sajátos felhasználási formát, a kiállítás jogát (Szt. 69. §). E szerint a többek között a fotóművészeti alkotás tulajdonosa köteles a művet a szerzői jog gyakorlása végett id legesen a szerző rendelkezésére bocsátani, ha ez méltányos érdekét nem sérti. Képzőművészeti, fotóművészeti, építészeti és iparművészeti alkotás kiállításához a szerző beleegyezése szükséges. A mű kiállítása esetén a szerző nevét fel kell tüntetni.

A szabad felhasználás

A szerzői jognak az is feladata, hogy egyensúlyt teremtsen a szerző érdekei és a felhasználók, fogyasztók érdekei között. Indokolt esetben a felhasználók érdekei korlátozzák a szerző rendelkezési jogát. A szerzői jogi törvény a művek felhasználásának azokat az eseteit, amelyek nincsenek a szerző engedélyéhez és díjfizetési kötelezettséghez kötve, szabad felhasználásnak nevezi. Azonban szabad felhasználás körébe tartozó felhasználás is csak annyiban megengedett, illetve díjtalan, amennyiben nem sérelmes a mű rendes felhasználására és indokolatlanul nem károsítja a szerző jogos érdekeit, továbbá megfelel a tisztesség követelményeinek és nem irányul a szabad felhasználás rendeltetésével össze nem férő célra [Szt. 33. § (1)-(2)].

Szabad felhasználásnak minősül az idézés. A mű részletét a mű átvevő műjellege és célja által indokolt terjedelemben és az eredetihez híven a forrás, valamint az ott megjelölt szerző

megnevezésével bárki idézheti [Szt. 34. § (1)]. Az idézés joga alól a fotóm vészeti ó valamint a képz - és iparm vészeti ó alkotások kivételt jelentenek; e m típusok esetében az idézés szükségszer en a m egységének meg rzését veszélyezteti [Szt. 67. § (5)]. Irodalmi vagy zenei m nek az idézést meghaladó terjedelm átvételére iskolai oktatási célra (szemléltetés érdekében), valamint tudományos kutatás céljára a forrás és az ott megjelölt szerz megnevezésével kerülhet sor, feltéve, hogy az átvev m vet nem használják fel üzletszer en [Szt. 34. § (2)]. Ugyanakkor a fotóm vészeti alkotás ó valamint a képz m vészeti, építészeti, iparm vészeti és ipari tervez m vészeti alkotás képe ó tudományos ismeretterjeszt el adás, továbbá iskolai oktatás céljára a szerz hozzájárulása és díjazás nélkül felhasználható [Szt. 68. § (2)].

A szerz i jog természetes személyek részére lehet vé teszi, hogy magáncélra a m r l másolatot készítsen (Szt. 35. §). A törvény nem határozza meg közelebbbr l a šmagáncéló fogalmát, ugyanakkor kimondja, hogy az ilyen másolatkészítés jövedelemszerzés vagy jövedelemfokozás célját közvetve sem szolgálhatja [Szt. 35. § (1)].⁵⁰ A magáncélú másolatkészítésre tekintettel a hang- vagy képhordozón, valamint fénymásolással vagy más hasonló módon, papíron vagy más hasonló hordozón többszörözhet m vek szerz i jogi jogosultjait szerz i jogi átalánydíj ó ún. šüres kazetta jogdíjő és reprográfiai jogdíj ő illeti meg, ami végs soron a másolatkészítésre használt hordozó, illetve eszköz árában jelenik meg, és közös jogkezelés útján kerül elosztásra (Szt. 20. §). A reprográfiai jogdíjat a reprográfiaira szolgáló készülék gyártójának, külföldön gyártott készülék esetében pedig a jogszabály szerint vám fizetésére kötelezett személynek, vagy ő vámfizetési kötelezettség hiányában ő egyetemlegesen a készüléket az országba behozó személynek és az azt belföldön el ször forgalomba hozó személynek kell megfizetnie. A díjat a közös jogkezel szervezet állapítja meg. A befolyt díjaknak a költségek levonása után fennmaradt összegéb l negyven százalék a könyv- és folyóirat-kiadókat illeti meg. A fennmaradó hatvan százalékból a szakirodalmi, tudományos m vek szerz it huszonöt, a többi irodalmi m szerz it huszonöt, a képz m vészeket és a fotóm vészeket tíz százalék illeti meg.

A magáncélú másolatkészítés szabadsága egyes m típusok és többszörözési módszerek vonatkozásában ó sok esetben a digitális technológiákkal való visszaélés megakadályozása végett ó korlátozott. Az egyik ilyen korlát szerint nem min sül szabad felhasználásnak ó függetlenül attól, hogy magáncélra történik-e ó, ha a m r l más személlyel készíttetnek másolatot számítógépen, illetve elektronikus adathordozóra.

A szabad felhasználás esetei közül kiemeljük még a médiát érint tájékoztatási célú szabad felhasználásokat (Szinger - Tóth, 2004. 45. o.; Szt. 36-37. §§). Ezek körében a törvény

többek között úgy rendelkezik, hogy a forrás feltüntetésével szabadon felhasználható bármely mű az id szer , napi eseményekről való tájékoztatás céljára, a televíziós műsorszolgáltatásban bármely képművészeti, fotóművészeti, építészeti, iparművészeti vagy ipari tervezőművészeti alkotás díszletként szabadon felhasználható. A kifejezetten díszlet és jelmez céljára készült műveknek a televíziós műsorszolgáltatásban való felhasználásához azonban a szerző engedélye és nevének feltüntetése szükséges. [Sztj. 36. § (4)]

A szabad felhasználás további esetei az iskolai, könyvtári, múzeumi, archiválási célú felhasználások, a nyilvános előadáshoz kapcsolódó szabad felhasználások, a fogyatékos személyek igényeit szolgáló felhasználások, valamint a bizonyítás céljára történő felhasználások (Szinger - Tóth, 2004. 36. o.)

A szerzői jog megsértésének következményei

A szerzői jogok ó mind a személyhez fűződő, mind a vagyoni jogok ó megsértése esetére a jogalkotó polgári jogi és büntető jogi ó továbbá vámp jogi ó szankciókat helyez kilátásba. Jogosulatlan a felhasználás különösen akkor, ha arra törvény vagy az arra jogosult engedélyt nem ad, vagy ha a felhasználó jogosultságának határait túllépve használja fel a művet [Sztj. 16. § (6)].

A polgári jogi szankciók egy része nem függ a jogsértő felróhatóságától, azaz kiszabásuk objektív feltétele a szerzői jogok megsértése. Ezek az objektív szankciók a következők [Sztj. 94. § (1)]:

- a jogsértés megtörténtének bírósági megállapítása;
- a jogsértés abbahagyására kötelezés és a jogsértő eltiltása a további jogsértéstől;
- elégtétel adása a jogsértő részéről, nyilatkozattal vagy más megfelelő módon, szükség esetén megfelelő nyilvánosság biztosításával (a jogsértés jellegétől függően az Internet is megfelelő nyilvánosságnak minősülhet);
- a jogsértő kötelezése arra, hogy szolgáltatson adatot a jogsértéssel érintett dolgok vagy szolgáltatások előállításában, forgalmazásában, illetve teljesítésében résztvevőkről, a jogsértő felhasználásra kialakított üzleti kapcsolatokról;
- a jogsértéssel elért gazdagodás visszatérítése a szerző részére;
- a sérelmes helyzet megszüntetése, a jogsértést megelőző állapot helyreállítása a jogsértő részéről vagy költségén, továbbá a kizárólag vagy elsősorban a jogsértéshez használt eszköz (pl. CD-író) és anyag, valamint a jogsértéssel előállított dolog

megsemmisítése (pl. a jogsért audio- vagy videó-fájlok végleges törlése), illetve jogsért művoltától megfosztása (pl. a szoftver licenccijának megfizetése).

A polgári jogi felelősség szabályai szerint a jogsért felróható magatartásához kötött a kártérítés. A szerzőt és az egyéb szerzői jogi jogosultakat a jogsértés következtében mind vagyoni, mind nem vagyoni károk érhetik. A szerzői jogi törvény kifejezetten rögzíti, hogy kártérítésre alap az is, ha a szerző személyéhez fűződő jogait megsértik. A kártérítéssel kapcsolatban az általános polgári jogi szabályok irányadók.

Az Interneten elkövetett szerzői jogi jogsértésekkel szemben hatékony és az Internet-szolgáltatók érdekeit is figyelembe vevő fellépést biztosít az amerikai Digital Millennium Copyright Act-ben kidolgozott ún. értesítési-eltávolítási eljárás (notice and take down), amit a magyar jogrendszerben az elektronikus kereskedelmi törvény szabályoz (Ektv. 13. §). A szabályozás lényege, hogy az Internet-szolgáltató mentesül az általa továbbított, tárolt vagy hozzáférhetővé tett idegen tartalommal okozott szerzői jogi jogsérelemért, illetve kárért viselt polgári jogi, büntető jogi és egyéb felelősség alól akkor, ha a sérelmet szenvedett fél értesítése alapján, a törvényben meghatározott határidőn belül ő mérlegelés nélkül ő eltávolítja vagy zárolja a jogsértő tartalmat. A tartalom közlése ellen kifogással élhet; a szolgáltató ekkor újra hozzáférhetővé teszi az információt. Ha a felek közötti vita így nem rendeződik, akkor végül a bíróság dönti el, hogy történt-e jogsértés, és az információt el kell-e távolítani. Az értesítési-eltávolítási eljárás a szolgáltató számára azzal biztosít egyértelmű jogi helyzetet, hogy nem ruház rá semmilyen döntési jogot és kötelezettséget. A szolgáltató érdemben nem avatkozik bele a felek vitájába, vele szemben semmilyen fellépésnek nincs helye.

Bűncselekményt (vétséget) követ el az, aki az irodalmi, tudományos vagy művészi alkotás szerzőjének a művén fennálló jogát hasznoszerzés végett, vagy vagyoni hátrányt okozva megsérti [Btk. 329/A. § (1)].⁵¹ Mivel aligha képzelhető el olyan eset, hogy a jogsértés ne okozzon vagyoni hátrányt, és a bűncselekmény megvalósulása nincs értékhatárhoz kötve, elvileg minden szerzői jogi jogsértés büntető jogi következményekkel járhat. A kiszabható büntetés két évig terjedő szabadságvesztés, közérdekű munka vagy pénzbüntetés. Az egyes cselekmények társadalomra veszélyessége azonban sokszor nem éri el azt a mértéket, ami indokolná a büntető jogi szankció alkalmazását.

A jelentős vagyoni hátrány okozása és az üzletszerűség a hatályos szabályozás szerint súlyosító körülmény; ebben az esetben a büntetés büntetett miatt három évig terjedő szabadságvesztés. A büntetési tétel öt évig terjedő szabadságvesztés, ha a szerzői vagy szerzői joghoz kapcsolódó jogok megsértését különösen nagy vagyoni hátrányt, illetve két évtől nyolc

évig terjed szabadságvesztés, ha a szerzői vagy szerzői joghoz kapcsolódó jogok megsértését különösen jelentős vagyoni hátrányt okozva követik el [Btk. 329/A. § (2)-(3)].

4. A sajtó szerepe a fotográfia társadalmi megítélésében

4.1. Bevezetés

A társadalmi helyzet megítélésének egyik fontos indikátora lehet a sajtó által kínált nyilvános térben való szereplés gyakorisága, illetve ellenkező esetben, ennek elmaradása, esetleg már a lehetőség hiánya is. Nem szorul magyarázatra, hogy milyen szerepet játszik, illetve játszhat a média valaminek a megjelenítésében, tekintet nélkül arra, miként szól róla. Ugyanakkor, rövid távon a tartalom és természetesen az írás hangvétele sem hagyható figyelmen kívül. Emiatt azonban könnyen túlzottan felértékelődik ez a szerep, vagy esetenként kizárólagossá is válhat annak a jelenlétnek az értéke, amit a sajtó nyújthat, és ami mögött háttérbe szorul minden más tényező, amely pedig ugyancsak fontossá válhat ebben az összefüggésben. Így adódhat az a fajta elégedetlenség a megkérdozett alkotók és egyes intézményi vezetők részéről, amely egyértelműen megnyilvánul a nyomtatott és az elektronikus sajtó legkülönbözőbb produktumaival szemben. Noha a rendszeres, de még az időszakos szereplés is nyilvánvaló elnyökkel jár, tényleges kihatása az érintettek helyzetére inkább csak hosszabb távon érvényesül igazán, ugyanakkor rövidtávon azonnali beszédtemát kínálhat, és hivatkozási alapként szolgálhat. Szerencsés esetben ez a megjelenés párbeszédet indukálhat, és ugyanebben a közegben, vagy esetleg a média más szegmenseiben lehetőséget adhat a kialakuló párbeszéd lefolytatására. Mindennek a hiánya és a hallgatás, pedig azt az érzést keltheti, hogy jelentéktelen, hiábavaló és felesleges az, ami létrejön. De ennél még aggasztóbb, hogy ily módon az annyira lényeges és gyakran további motivációt nyújtó reflexió is elmarad. Ugyanakkor a sajtó szerepének téves értelmezése és jelentőségének túlbecsülése (de lebecsülése legalább annyira) eltorzítja a vele kapcsolatban megfogalmazódó elvárásokat, és a tevékenységét minősítő ítéleteket.

Attól sem lehet eltekinteni, hogy milyen körülmények között készülnek a különféle, a fotóművészet témakörében releváns sajtótermékek, valamint az elektronikus sajtóban készülő sorok. Nem lehet figyelmen kívül hagyni a pénzügyi háttérrel, azokat a korlátozó tényezőket, melyek a pénzügyi feltételekből adódnak, és amelyek legalább annyira tagadhatatlanok és kényszerítő erejűek, mint a közönségben a tartalom iránt megfogalmazódó

igények és elvárások, amit a szerkesztők sem hagyhatnak figyelmen kívül. Ezek a tényezők alapvetően kihatnak a sajtóműködésére, és arra, hogy milyen szerephez juthatnak a fotóművészet magyarországi reprezentációjának szempontjából meghatározó nyilvánosságot biztosító felületként.

A fenti összefüggések megvilágítása érdekében négy kiválasztott folyóirat szerkesztőjével, illetve főszerkesztőjével készült interjú, amelyekben elsősorban a működésre, a szerkesztési elvekre, a tartalmi szempontokra és a lap fotóművészetéhez való viszonyára vonatkoztak a kérdések. A négy lap az Art Magazin, a Balkon, a Fotóművészet és az Új Művészet, melyek rendszeresen jelentetnek meg írásokat a vizsgált témában. A kutatás ugyanakkor nem terjedt ki sem a napi-, sem a hetilapokra, de az interneten megjelenő magazinokra sem. Ugyanígy nem vizsgáljuk itt azokat a magazinokat, amelyek ugyan kizárólag fotográfiával foglalkoznak, de elsősorban a hírekre, technikai aspektusokra helyezik a hangsúlyt, illetve főszerkesztőként a formai kérdéseket, a látványra vonatkozó esztétikai szempontokat, a megvalósítás lehetőségeit tárgyalják, és ahol fontos szerepet kap a mesterfogások megvitatása is. Az itt publikált felvételek javarésze a lelkes, és nagy technikai tudással bíró amatőröké mellett a fotográfiával hivatásszerűen foglalkozó alkotóktól származik ugyan, mégsem sorolhatók azon képek körébe, amelyeket ebben a tanulmánykötetben a fotóművészet terminussal jelölünk.

A kiválasztott négy folyóirattal kapcsolatban leginkább arra irányult a vizsgálódás, hogy mivel foglalkoznak általában, milyen szerep jut a fotónak, mint médiumnak, illetve mint művészi eszköznek. Ugyanígy fontos szempontként merült fel, hogy milyen jellegű írásokat jelentetnek meg leggyakrabban, illetve mik a fontosabb célkitűzések ezen a téren. De arra a kérdésre is kerestük a választ, hogy milyen viszonyban állnak a szerkesztőségek, valamint az egyes szerkesztők az alkotókkal, továbbá lehet-e arról beszélni, hogy az alkotók tudatosan alakítanák ezt a viszonyt, és igyekeznének azt saját javukra fordítani. Egy újabb lényeges kritérium volt, hogy mennyire van súlya az egyes folyóiratoknak, az ott megjelent írásoknak, azaz mennyire figyelnek rájuk mindazok, akik szakmai okokból érdeklődnek a fotóművészet különböző megnyilvánulási formái iránt. Ezen belül a kritika műfajába sorolható írásokkal kapcsolatban merült föl a legtöbb kérdés (bírálat, illetve ellentmondásos vélemény).

Talán ezzel is összefügg a folyóirat-szerkesztők többször hangoztatott szándéka, hogy megőrizzék függetlenségüket és színhelyüket, azaz ó amint utaltak is rá ó nem érzelmi, hanem

tisztán szakmai alapon alakítják ki véleményüket, álláspontjukat, és fogalmazzák meg akár elismerő, akár elmarasztaló ítéleteiket.

Az érintett szerkesztőségek ugyanakkor a legnagyobb igyekezet mellett sem képesek a nemzetközileg is ismert magazinokhoz vagy folyóiratokhoz hasonló példányszámokat, illetve olvasottságot elérni, akárcsak az ezzel együtt járó népszerűséget és ismertséget biztosítani, ami nem is lehet szándékuk. Ezeknek a lapoknak a hatóköre korlátozott, ami nemcsak nyelvi vagy földrajzi, hanem kulturális okokra is visszavezethető. Nyilvánvaló módon nem kelhetnek versenyre sem a TV-adók, sem a rádióállomások nézettségi, ill. hallgatottsági mutatóival. Nem kizárt persze az sem, hogy egyes alkotóknak, vagy események szervezőinek sikerül megmehódítani az elektronikus médiát is. Ennek a fajta szmediális népszerűségnek azonban ára van, amit a szakmaiság rovására kell megfizetni. Ezzel az alkotók is tisztában vannak.

4.2. Fotóművészet a szakfolyóiratokban

A médiának a magyarországi fotóművészet társadalmi elismertségében játszott szerepe vizsgálatához egy kizárólag a fotográfiával, azon belül, pedig a fotóművészi problémáival foglalkozó folyóirat, a Fotóművészet, valamint három, egymástól sok szempontból különböző művészi periodika, az Art Magazin, a Balkon és az Új Művészet került kiválasztásra. A döntést megalapozó szempontok között szerepet kapott az, hogy milyen rendszeresen jelentetnek meg írásokat, amelyek a fotóművészi használati módjával, illetve egy olyan művészi programmal foglalkoznak, amelynek médiuma a fotó. Fontos volt továbbá, hogy határozott elképzeléssel rendelkezzenek arról, miként határozzák meg a fotográfián belül azt, amit a művészetnek tartanak. Legalább ilyen kiemelt szerepet játszott az, hogy mennyiben járulnak hozzá a fotó általuk preferált irányzatának értékeléséhez, tényszerű és tárgyyszerű művészetelméletileg is megalapozott tárgyalásához.

A tanulmány készítésénél viszont nem vettük figyelembe sem a napi- illetve a hetilapokat, sem pedig az elektronikus médiát, mivel ezek kívül esnek azon a körön, ahol alkotók és művésztörténészek, vagy épp kurátorok érvényes módon részt vennének a fotóművészetrel szülő párbeszédben⁵². Tettük ezt annak ellenére, hogy a megkérdezett alkotók valamint intézeti vezetők többsége fontosnak tartotta legalább a nyomtatott sajtónak ezeket a

kiadványait abból a szempontból, hogy miként járulnak hozzá (vagy éppen nem) a fotómvészeti diskurzushoz, egyáltalán annak megalapozásához, a fotómvészeti rendszeres értékeléséhez és népszerűsítéséhez. Mindenképp érdekes lett volna megtudni, egyáltalán hogyan gondolkodnak ezeknek a lapoknak az érintett szerkesztői, szerzői a fotográfiáról, ami az esetlegesen megjelenő cikkek alapján nem mindig derül ki egyértelműen. A jelen tanulmány viszont elsősorban arra koncentrál, hogy a szaklapok miként viszonyulnak a fotómvészethez, miként vélekedik róla és látja helyzetét és lehetőségeit, illetve hogyan értékeli ezt.

Az csupán az, ha nem is véletlen az a koincidencia, hogy a megkérdezettek többsége egymástól függetlenül, de mégis csaknem egyöntetűen a fent említett periodikákat említette, még akkor is, ha véleményük igen különböző volt az egyes orgánumokról.

Szamódy Zsolt szerint nem egyszer megválaszolni azt a kérdést, hogy melyek azok a médiák, amelyek szakmai szempontból fontosak. Elsősorban a Balkont említi, de hozzáteszi, hogy igen kevés cikk jelenik meg a fotográfiáról. Külön hivatkozik az Élet és Irodalomban a Lugosi Lúgós László által jegyzett kiállítás ismertetésére, melyeknek igen nagy jelentőséget tulajdonít. Petrányi Zsolt a Fotómvészeti emeli ki, míg Telek Balázs hozzáteszi a Digitális Fotót is. Egyben azt is hangsúlyozza, mennyire különböző a felfogása az egyes sajtóorgánumoknak a fotográfiáról és azon belül a fotómvészetről. Velük ellentétben igen leütő a véleménye Barta Zsolt Péternek és Török Tamásnak. Az előbbi szerint nincsenek fontos médiák. Fotográfiával nem nagyon foglalkoznak. A televíziós műsorok java része megszűnt. A Fotómvészeti ugyan rangosnak tekinti, mert az utóbbi időben nagyon jó, szakmailag rendben volt. Mégsem lehet médiának tekinteni, mert évente kétszer jelenik meg.⁵³ Szamódy sem mulasztja el külön kiemelni a Fotómvészeti, de azért nem lényegtelen szerinte, hogy azt Tímár Péter csinálja, ami nem baj, mert jól csinálja, de egy ember. Török Tamás viszont úgy értékeli, hogy ez a lap nem alkalmas arra, hogy eligazítson a kortárs fotóban. Viszont lényegesnek tekinti, hogy vannak benne fotók, amivel egyben arra is utal, hogy nem vélekedik a magyarországi lapkiadás olyan folyóiratokban, amelyek igényes kivitelben és jó nyomdai minőségben, megfelelő hivatkozással közölnék a fotómvészeti munkák reprodukcióit. Úgy véli, hogy a Balkonnál szerinte még a többi laphoz képest is korlátozott az az olvasói réteg, amelyet meg tudnak szólítani az írásaikkal, és legalább ilyen lényegesnek gondolja, hogy teljesen személyes kapcsolatrendszerekre épül a dolog. Ez utóbbi állításnak nem mond ellent Szipcs Krisztina

sem, amikor arról beszél, miként kerülnek bele bizonyos anyagok az egyes lapszámokba, bár nem talál kivetni valót abban, ha szerzők jelentkeznek azzal, hogy írnanak egy-egy kiállításról vagy alkotóról. Török Tamás az Új Művészettel sem kíméletesebb, amely szerinte szintén nem [í] alkalmas arra, hogy eligazodjál a kortárs művészeti szcénában. Persze, nem feltétlenül látják helyesen az idézett személyek az egyes lapok szerepét, és azt sem feltétlenül látják át, miként strukturálódnak, illetve milyen elvek szerint foglalkoznak a szerkesztőségek az egyes témákkal, mennyiben játszanak ebben szerepet az egyéni preferenciák, személyes kötődések, ismeretségek, ellenszenv, vagy pusztán a szerkesztői józanság és mértékletesség⁵⁴.

A négy lapot tekintve a Fotóművészet helyzete alapvetően eltér a többiétől, mivel kizárólag a fotográfiával kapcsolatos problémákra összpontosít, a művészeti kérdések mellett, a történeti aspektusokra, az archiválás témakörére és felfigyel a művészi alkotásokkal összefüggésben felmerülő technikai kérdésekre. Ahogy Bordács Andrea is említi, a kilencvenes évek elején a fotóművészetet, az iparművészetet, a képzőművészetet és az építészetet is külön folyóirat reprezentálta. A Fotóművészet egykor a Magyar Fotóművészek Szövetsége lapja volt, de ma már függetlenül működik ettől a szervezettől. Felfigyel a szerkesztője, Tímár Péter ezt az eredetet úgy értelmezi, és jelenleg is az a lap egyik legfontosabb vállalása, hogy a lehetőségekhez képest a magyarországi szakma egészét megjelenítse. Ezért esetenként nem is feltétlenül művészi vagy tartalmi szempontok szerint döntenek egy-egy írás létrejöttéről, hanem annak jövőbeni, lehetséges történeti jelentősége és forrásértéke alapján. Ide sorolhatók azok az interjúk, amelyek a legkülönbözőbb fotográfusokkal készültek, és amelyek jelentős része archiválás után kutatható a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeumban.

Az Art Magazin a négy lap közül a legfiatalabb, most jelenik meg ötödik éve. [í] fotó csak helyi közélettel kerül be, mondja Topor Tünde felfigyel a szerkesztő. Ennek oka, hogy [amint az a] lap profiljából, vagyis abból [következik], hogy régivel is foglalkozik, meg újjal is, [í] a felfigyel a szempont, hogy kapcsolódik-e valami eseményhez ez a dolog. A terjedelmi korlátok miatt tehát nem tudnak mindig minden eseményt figyelembe venni. Ennek dacára, hogy a szerkesztői koncepcióból adódóan a fotóról nem külön művészeti ággént gondolkoznak, mégis bemutatják [í] milyen hagyományai vannak ennek, és maga a fotó műfaj, mint külön művészet miként hozott létre. A jelen helyzetre reflektálva viszont úgy látja Topor Tünde, hogy [í] kicsit érdektelen a mi számunkra, hogy az, aki csak így fotósnak vallja magát, mit csinál. Éppen emiatt azt az átmenetet szeretnék bemutatni, ami az általuk tradicionálisnak

tekintett fotóm vészet és a mai mediális m vészet fotóhasználata között esetleg megfigyelhet , annak érdekében, hogy jobban érthető váljanak a jelen m vészi megnyilvánulásai. Ennek legfőbb indokát éppen abban látja, hogy ű[í] a kortárs m vészetben értelmetlenek ezek a felosztások, hogy festészet, meg szobrászat. [í] Igazából a közties m fajok, meg a mediális m vészet és f leg a fotóalapú m vészet az, ami dominál.ö Ugyanakkor a hagyományosnak tekinthet fotóm vészet esetében úgy látja Topor Tünde, hogy űott olyasmit kell megmutatni, aminek már reagálnia kell erre a megújult helyzetre, hogy érdekes legyen.ö

Az Új M vészetnél szerzőként és szerkesztőként is aktív Bordács Andrea a tartalmi szempontokat firtató kérdésre válaszolva mondja, hogy ű[í] az Új M vészet erényének tartom, hogy elég sokféle ízlés ütközik benne m vészetrel, m vészetpolitikáról, ami miatt úgy is t nhet, hogy nem teljesen egységes.ö Ezt visszavezeti arra, hogy űnagyon különböző attitűd emberek vannak ott.ö Tímár Péter számára sem mellékes, hogy minél többféle hang szólaljon meg a lapban. űarról beszél, hogy tudatosan választotta ki maga köré a különféle gondolkodású szerzőket, akik a fotográfia, azon belül a m vészet jellegéről, értékéről, illetve a fotográfiai minőségekről is eltérően gondolkoznak. Az Új M vészetre viszont nem volt korábban jellemző, hogy fotográfiai jellegű munkákkal foglalkozzanak a szerzői, mivel ennek a periodikának a profilját oly módon határozták meg, hogy az egykori M vészet utódként a magyarországi képzőművészet kérdéseivel foglalkozzon. Az utóbbi időben azonban itt is változás figyelhető meg, mert ű[í] a fotóm vészetnek is megváltozott a pozíciója.ö Ennek ellenére az űsa típusú fotóm vészet most se tartozik az érdeklődési körünkbe, ami hagyományos táj vagy portréfotó, hanem ami képzőművészeti vonatkozású fotóóó f őzi hozzá Bordács Andrea. Topor Tündéhez hasonlóan űis abban látja az okát a fotográfiai alapú munkák gyarapodó megjelenésének, hogy ő els sorban az alkotói oldalon ő kialakult egy másfajta gondolkodás, egy másfajta (ha nem is teljesen új és eredeti) viszonyulás ehhez a médiumhoz, ami f őként konceptuális jellege miatt válik érdekessé arra, hogy a m vészeti folyóiratok is figyelemre méltassák.

A Balkon 1993 óta az egyik legjelentősebb m vészeti és m vészetelméleti folyóirat Magyarországon. A lapnál ezt úgy értelmezik, hogy nem csak tisztán képzőművészettel foglalkoznak, hanem ű[í] az egyéb m vészeti ágakkal is, legalább érintőlegesen.ö ő mondja Szipcs Krisztina, a lap egyik f ő munkatársa. Szerkesztőtársai és a f ő szerkesztő álláspontját is

közvetíti, amikor hozzáteszi, hogy [í] ezek közé tartozik az úgy nevezett autonóm fotóm vészet is. De ami nekünk talán még érdekesebb, az a képz m vészeti fotóhasználat.ö

A másik három lappal ellentétben a Fotóm vészet nem határoz meg olyan értelemben értékpreferenciákat, hogy különbséget tenne a tradicionális, vagy a kortárs m vészetben meghatározóvá vált mediális fotóhasználat között, ami alapján azután rangsorolna, vagy kihagyna bizonyos dolgokat. A kortárs fotóm vészetben jelentkez különféle megnyilvánulásokra (legyen az bármilyen) ugyanakkor odafigyelnek a szerz k, de Tímár Péter nem tekinti a lap feladatának a mindenkori trendek megjelenítését olyan arányban, amennyire azok aktuálisan éppen túlsúlyba kerülnek. úgy véli, hogy ez csak akkor lenne vállalható, illetve abban az esetben lenne értelme, ha több magazin lenne piacon, amelyek ezeknek a meghatározó irányzatoknak a megjelenítését teljes spektrumukban átfognák. [í] ha egyetlen ilyen lap van, amelyik úgy ahogy felvállalja a fotográfia egészét, ott én ezt nem engedhetem meg magamnak.ö ó teszi hozzá⁵⁵.

Az összes folyóiratnál megfigyelhet az a tendencia, hogy az írások jelent s része ó amint arra Topor Tünde is rámutatott ó f ként kiállításokhoz kapcsolódik, azon belül is inkább a hosszabb ideig nyitva tartó eseményekhez. Ennek f képp két oka van. Az egyik, hogy ezáltal viszonylag nagy lehet a különféle munkák és m vészi pozíciók diverzitása, másrészt viszont sokszor csak a kiállításokhoz kapcsolódóan lehet hozzájutni többletinformációhoz, és nem utolsó sorban a kiállítással kapcsolatos tudósításhoz illusztrációként használt képek jogdíjmentes reprodukcióihoz. Az albumok vagy konferenciák sokkal kisebb szerepet játszanak. Az albumok pedig leginkább a könyvrovatban kapnak helyet rövidebb ismertetéssel, amennyiben létezik ilyen a lapban. Kivételes esetekben viszont megjelenhet akár hosszabb írás is.

4.3. A lapok fotóm vészet-fogalmáról

Az, hogy ki mit ért fotóm vészet alatt, igen nagy eltéréseket mutat. Ismét csak utalunk a tanulmánykötet el szavára, amelyben ennek a fogalomnak egy részleteiben is kidolgozott meghatározására és különféle szempontok szerinti elemzésére kerül sor. Mégis lényeges ó mint az alkotók esetében is ó külön kitérni erre, mivel mindenképp jellemz az egyes periodikákra a szerkeszt k és f szerkeszt k által elfogadott meghatározás, és az, ahogyan

ezzel kapcsolatban a fotográfia más területeiről is gondolkoznak. A fotóművészetről vallott nézetek kétségtelenül befolyásolják azt, mi kerül be egy-egy lapba ebben a témakörben, de azt is ó és talán ez még lényegesebb a kutatás egésze szempontjából, hogy mi az, ami kimarad. Nem kerül külön tárgyalásra, de fontos megemlíteni, hogy nem egyöntetű a vélekedés arról, a fotó pusztán médiumként mennyiben számít a művészet körében, és mekkora szerepet kap a technika, valamint a technikához való viszony abban, hová sorolódik egy-egy alkotó és műve ezen a palettán.

A három művészeti magazint képviselő interjúalanyoknál ez a meghatározás többé-kevésbé egybeesik, míg a Fotóművészet esetében természetesen sokkal tágabban értelmezik ezt a fogalmat. Tímár Péter szerint nehéz azt eldönteni, hogy mi tartozik ide, az viszont annál egyértelműbb, hogy mi nem művészet. Számára az a legfontosabb, hogy a Fotóművészetnél a személyes ízlésbeli korlátok ne játszanak szerepet abban, mi kerülhet be egy lapszámba. Úgy véli, az is fontos, hogy az általa kedvelt irányzatoktól távol eső dolgokat is észrevegyék és támogassák a lapnak dolgozó szerzők. Ezért tartotta fontosnak, hogy olyan emberekkel dolgozzon együtt, akiknek az értékvalasztása és gondolkodásmódja nagyban eltér az övétől.

Szipcs Krisztina inkább abban látja a fő problémát, hogy még most is nehéz elfogadtatni: a szobrászat és a festészet mellett a fényképezés is része a képzőművészetnek. A Balkon pedig a fotóművészet (mint autonóm alkotói forma) keretein belül inkább a képzőművészek főfőalapú munkáival szeretne foglalkozni. [í] nem akarjuk leírni a Fotóművészet babérjait, vagy más ehhez hasonló lapokét, amelyek most már egyre kevesebben vannak, ha vannak még egyáltalán. ő mondja. Annak megkülönböztetését, hogy mi az, ami autonóm fotóművészet, és mi az, ami valamiféle képzőművészeti fotóhasználat, sem tartja tisztázottnak. Ennek ellenére inkább olyan fotómunkákat helyeznek az előtérbe, amelyeket a képzőművészethez sorolnak. [í] ezek a képzőművészet körébe tartoznak, nem egy külön, valami fotóművészeti bugyorba. ő véli Szipcs Krisztina.

Az Art Magazinnál sem így nagyon hagyományos értelemben vett fotóművészetet vallják magukénak, a fotóról, mint művészetéről egy más szempontrendszer szerint beszélnek. A mértékadóak többek között azok az, amit [í] a Velencei Biennálén, a Documentán meg a FIAC-on, vagy a különböző galériákban látunk [í]. ő magyarázza Topor Tünde. Bordács Andrea hasonló módon határozza meg az általa is preferált művészeket és alkotóikat a körét, mint Szipcs Krisztina vagy Topor Tünde. A fotográfiának is azt a részét részesíti előnyben,

Š[í] amiben van koncepció, ami pontosan képz m vészet, aminek csak egy médiuma a fotó, nem a fotótechnika, nem a technika [í]ö az, ami els sorban szerephez jut benne. A hagyományos portrét vagy a tájképet például már nem sorolja ide. De fontosnak tartja megemlíteni, hogy azért a šfotós szakmán belüli is van abból konfliktus, hogy mi is a fotóm vészet.

Topor Tünde úgy látja, hogy az aktuális kortárs m vészetben a fotó megörökít , kompozíciós sémákat követ , iskolákhoz köthet felfogása nem jelenik meg, legfeljebb parafrázisként. A Kieselbach Galériában tartott árverésen kiállított képekre hivatkozva azért megállapítja, hogy š[í] a Kerekesnek [Kerekes Gábor] nagyon szép fotói voltak, és az tényleg a fotóm vészet körébe utalható, annak tényleg semmi köze ehhez az úgy nevezett mediális m vészethez.ö Ennek dacára ő meglátása szerint ő ez is komoly értéket képvisel, csak a fotográfiának egy másik korszakához köthet , és az egykor elfogadott švonalat viszi továbbö.

Bordács Andrea egy másik ellentmondásra is felhívja a figyelmet. A külföldi kiállításokon látható, híres emberekr l készült portrékat említve mondja, hogy [í] ezt itt Magyarországon nem tekintenék fotóm vészetnek, ugyanakkor meg fotóm vészetként van definiálva a világban [í]. A Paris Photo-n is sorban mennek el elég nagy összegért ilyen képek.ö Ebb l világossá válik, hogy idehaza sokkal sz kebben határozzák meg azokat a kereteket, amelyek alapján valami elhelyezhet a šfotóm vészetö fogalmán belül.

Tímár Péter éppen ellenkez el jellel tartja fontosnak ezeknek a kereteknek a megrajzolását és egyértelm vé tételét. Szerinte nem elhanyagolható az a jelenség, hogy sok folyóirat a fotótechnikai cikkeinek illusztrálására bemutatott képanyagot is el szeretettel min síti fotóm vészetnek. Holott itt csupán a m szaki adottságok kiaknázásának lehet ségeit demonstráló felvételekr l van szó, amelyek semmilyen módon nem köthet k a m vészet köréhez, legyenek bármily látványosak és technikailag tökéletesek. Az ilyen lapoknak a népszerű sége talán éppen a publikált képeknek köszönhet en tagadhatatlanul nagyobb, mint az itt vizsgált folyóiratokénak.

4.4. Példányszám, olvasottság és érthet ség

Az interjúk során megkérdezett alkotók és intézményi vezetők azt tartották az egyik legfontosabb szempontnak a folyóiratokkal kapcsolatban, hogy mennyire olvasottak, illetve milyen számosságú az a közönség, amelyhez eljutnak. A példányszámmal ellentétben, ami mindig pontosan megadható egy konkrét szám esetében, az olvasottság mindig sokkal nehezebben mérhető, mivel csak hozzávetőlegesen kalkulálható, hogy hányan vesznek kézbe egy-egy lapszámot⁵⁶.

Sokkal összetettebb probléma, hogy minek köszönhető egy-egy, lényegében szakfolyóiratnak is minősülő, relatíve alacsony példányszámú kiadványnál a viszonylag magas olvasói szám, akárcsak az, hogy mi tekinthető reális elvárásnak ezekkel a publikációkkal szemben. A megkérdezett szerkesztők ebben a kérdésben elég tisztán látják a helyzetet. Szípcs Krisztina tapasztalata az, hogy a művészet iránt érdeklődők a 18 és 35 év közötti korosztály, főként főiskolások, egyetemisták, közöttük is elsősorban azok, akik valamiképp tanulmányaik révén közelednek a művészetekhez. Szerinte az idősebbek különböző elfoglaltságaik vagy a család miatt már koncertre, múzeumba, kiállításokra sem nagyon járnak, ezért az ezekkel kapcsolatos szövegek sem igazán érintik őket. Azok viszont, akik már befektetési okokból érdeklődnek a hazai (kortárs és régi) művészet iránt, szerinte inkább az Art Magazint választják, mivel nekik már másfajta információk számítanak, nem az elméleti fejtegetések. Ő úgy gondolja, hogy ezekért a folyóiratokért, mint a Balkon is, csak nagyon kevesen adnak pénzt. Akiet foglalkoztat az, ami itt olvasható, inkább könyvtárban veszik kézbe, és csak akkor költenek rá, ha olyasmit találnak benne, ami a későbbiekben is kiemelten fontos lehet nekik.

Az olvasottság sokféleképpen növelhető. Egy lapot fel lehet sokkal népszerűbb dolgokkal is tölteni, és magyarázza Szípcs Krisztina is, de az mindenképp a tartalom színvonalának romlását vonja maga után. [1] ez már egy sokkal általánosabb probléma, a magas kultúra és a populáris kultúra problémája. Nagyon sokat foglalkoznak azzal, hogy van-e egyáltalán szükség a magas kultúrára, vagy hogyan tud az egyáltalán tovább élni a Disneylandesítés közepette. Ő mondja nem kevés iróniával.

Bordács Andrea az olvasottsági adatok esetében lényegesnek tartja annak figyelembe vételét is, hogy mely művészeti lapok jelennek meg vidéki nagyvárosokban. Szípcs Krisztina viszont inkább az internetes változat és archívum fontosságát hangsúlyozza, mivel a Balkon esetében feltételezhetően ez okozhatta az olvasószám jelentős növekedését⁵⁷.

Az olvasottság természetesen összefügg az olvashatósággal is. Ez az, amire Török Tamás is egyértelműen utal a Balkonnal kapcsolatban. Az olvashatóság azonban nem feltétlenül annak függvénye, mennyire izgalmas, fordulatos egy szöveg, vagy mennyire közelít a nyelvzete a köznap nyelvhasználathoz, mennyiben alkalmazza a jól bevált és ismert szófordulatokat, egyéb köznyelvi eszközöket. Az olvashatóság a szakmán kívüliek számára elsősorban az érthetőséget jelenti, továbbá azt, mennyire érzik, érezhetik magukénak azt, amiről az írás szól, illetve miként és mennyiben törekszik arra a szerzője, hogy megszólítsa olvasóit. Az olvasás és a megértés problémaköre ennél sokkal összetettebb, és ennek vizsgálata semmilyen módon nem feladata ennek a tanulmánynak. Azt azonban látni kell, hogy a megjelenő szövegek érté befogadása, továbbá recepciója nem kizárólag a szövegek keretében történhet, mert nem elég közérthető. Ennek az okát abban lehet keresni, amiről Szűcs Krisztina korábban beszélt: a potenciális olvasót nem nagyon foglalkoztatja a művészet problémája, ha pedig igen, akkor inkább a saját szemével tekint rá, és ennek megfelelően választja meg az olvasnivalót is. Nem véletlenül gondolja úgy Szűcs Krisztina, hogy ha neki szerkesztőként határozott elképzelése van arról, hogy milyen szakmai és nyelvi színvonalú írások vállalhatók a lap számára, akkor amellett ki kell tartani. Ők azért nem fogunk deduktív szövegeket lehozni, hogy jobban értsék az emberek. A Balkont nem óde tulajdonképpen egyik itt vizsgált folyóiratot sem ó csupán a jelen befogadói magatartásait szem előtt tartva szerkesztik. Ezek az írások már a közeljövőben is forrásértékválhatnak. Topor Tünde ugyanakkor épp azt tartja az Art Magazin egyik fontos vonásának, hogy egy színészmagazin a művészetrel, ami kicsit eltávolodik ettől a nagyon szakmai nyelvzettel, amivel el lehet venni az emberek kedvét attól, hogy művészeti írásokat olvassanak. Hasonlóképp gondolkozik Tímár Péter is, aki szerint a Fotóművészet fontos törekvése, hogy a szó jó értelmében közérthetőek legyenek az írások, és a dolog olvasmányos legyen. Viszont tisztában van azzal, hogy ez taszíthat egy bizonyos szintre, jobbára elmélettel foglalkozó kutatói réteget.

A szakmaiság, valamint az elmélyült és lényeges ismeretek közvetítése természetesen nem egymást kizáró fogalmak. Mégis, Telek Balázs nagyon hiányolja az irodalmi a fajta elvont gondolkodás vagy szellemi nívót, ami megfelelne sokak elvárásának. Az alkotók azonban hajlamosak arra, hogy saját magukat azonosítsák az átlagos olvasóval. Tehát itt sem feltétlenül valós tapasztalatokon alapulnak azok az igények, amelyeket például a lapokkal szemben támasztanak. Telek Balázs nem titkolt kívánságát Szűcs Krisztina szerint, azonban éppen a Balkon teljesíti, amely elméleti lap, tehát elvárás a szövegekkel szemben, hogy elméletileg megalapozottak legyenek, és ne csak egy napilap szintű beszámoló legyen, hanem

a kiállítással, az eseménnyel kapcsolatos elméleti problémák kerüljenek valahogy a felszínre. Telek Balázs hiányérzetét viszont az okozhatja, hogy az említett napilapok olvasottságával (vagy a TV csatornák nézettségével) a Balkoné nyilván nem összevethető. A televízióadók m sorszerkesztőinek a nézettség okán egészen más szempontokat kell szem előtt tartaniuk, mint amilyeneket Telek Balázs általában hiányol a médián keresztül hozzáférhető soroknál. Ezekre viszont az a hozzáállás jellemző, amiről Szipecs Krisztina múzeumi szakemberként és kiállítások rendezőjeként számol be. Tapasztalata alapján ugyanis a TV-adóknál dolgozó szerkesztők állandóan valami teljesen művészetén kívüli szempontot keresnek, ami egy ilyen felszínes megközelítéshez vezet, ami inkább a bulvársajtó szempontja. Ami művészet, az önmagában nem elég érdekes számukra, az nem egy olyan művészi, amit föl lehetne pumpálni, ami az átlagos nézőt érdekelhetné. Telek Balázs, aki korábban többször is szerepelt televíziós beszélgetésekben, pontosan látja a tv-s műsorok lehetőségeinek korlátait is. A rövid műsoridő miatt mondja, tulajdonképpen csak a felületek érinthetők. Telek említ viszont korábbi példát (MTV-nél a 'Árnyékfogó')⁵⁸ arra, miként lehetett szerinte olyan műsorokat készíteni, amelyek megfeleltek azoknak az elveknek, amelyeket számon kér a mai sajtóorgánumokon. Ebből az következik, hogy ha az gondolatmenetét követjük, hogy a lehetőségek adottak lennének, csupán megfelelő akarat kellene ahhoz, hogy a megfelelő színvonalú tartalom megjelenhessen, amivel kedvezően lehetne befolyásolni a nézők műsorfogyasztási szokásait. Telek Balázs ugyanis úgy gondolja, hogy az emberek főleg ostoba dolgokkal mulatják az időt és már nincsen kedvük ahhoz, hogy a figyelmüket komolyabb témákra összpontosítsák. Szipecs Krisztina kimondottan az elektronikus médiában tapasztalható felületesség ellensúlyozása érdekében tartja lényegesnek, hogy egy művészi teljesítményről, az alkotóról vagy kiállításáról olyan írások is születessenek (még annak árán is, hogy csak a hozzáértők nyelvén íródik), amelyek szerzői utánajárnak olyan információknak és felkutatnak olyan forrásokat is, amelyeknek a bemutatására egy-egy például a Telek Balázs által is említett rövid TV-műsorban nincsen lehetőség.

A folyóiratoknál a tartalom a szerkesztők és a szerzők közös elhatározása szerint alakul. Ezért nincsenek könnyű helyzetben a szerkesztők sem, mert ahogy Topor Tünde mondja, próbálunk szerzőt találni, ami egyébként nehéz. Ennek legfőbb okát abban látja, hogy kevés olyan művészeti író van, aki nem csak a kollégái számára tud fogalmazni, hanem élvezhető, élményszerű formában az érdeklődő olvasóknak is. Bordács Andrea is ezt tartja az egyik legnagyobb kihívásnak, bár más okokat sorol fel. Azoknak a száma, akik értő módon tudnak a művészetről írni, talán ha ötvenen vannak, az becslése szerint. Csaknem

mindegyiket személy szerint ismerve, már előre tudja, ki miként viszonyul az egyes témákhoz, eseményekhez. A másik korlátozó tényező pedig a szakterület. Tapasztalata szerint nem egyszerű feladat a kettőt összeegyeztetve [í] olyan szerzőt keresni, akinek ez a korszak, ez a téma beleillik az érdeklődési körébe, de viszonylag független tud maradni [í].

A szerzők nagy része hozzá van szokva ahhoz, hogy saját tudományos területének szakterminológiáját használja, amikor a tudományos folyóiratokban publikálja cikkeit. Ezért például az Art Magazinnál arra igyekeznek [í] rávenni őket, hogy tudásukat egy kicsit közérthetőbben is át tudják adni. Ő maga magyarázza Topor Tünde. A megkérdezett művészek által kifogásolt, a médiában szerintük (is) tapasztalható bulvárosi stílust viszont kifejezetten elnyösnek tartja, ha azt megfelelő módon kezelik. Ezáltal ki tudnak emelni képeket vagy meghatározó kulcsmondatokat egy-egy kiállítással kapcsolatban, annak érdekében, hogy [í] legalább picit rákapjanak [az olvasók], vagy egy picit legyen valami érdekes, ami miatt [a kiállítást] meg kell nézni. Ő nem véletlenül tartja ezt jó értelemben vett művészetmarketingnek, aminek a lap fogyaszthatóvá tétele mellett az a kimondott célja, hogy a szaktudományos felvetéseken [innen] az alapvető dolgokra mutasson rá, foglalkozzon a technikai kérdésekkel és a fő irányzatok jól körvonalazható ismertetőjegyeivel. Szerinte a Műértés, illetve az Art Magazin megjelenése előtt nem találkozhatott a szakmán kívül álló közönség olyan fórummal, [í] ahol normális szövegeket lehetett volna olvasni a művészetről [í].

A jelen helyzetben úgy látja, hogy nem sok értelme lenne létrehozni egy radikális, a műkereskedelem és a közfelfogás ellenében működő művészeti lapot. Volna ugyan realitása egy ilyen, főleg fiatalok által készített, és elsősorban az saját köreibet megmutató és megszólító kiadványnak [ő mondja ő], de szerinte még így sem találnak utat a tömegekhez.

4.5. A lapok szerepéről

Nem független teljesen az olvasottságtól az, hogy milyen hatással van mindaz, ami a vizsgált folyóiratokban megjelenik. Egy-egy sajtóorgánum nem feltétlenül csak a tájékoztatást tekinti céljának, hanem nem ritkán azt is, hogy azok az elvek és értékek, amelyeket képvisel és megjelenít, minél nagyobb hatással legyenek az olvasókra, illetve szélesebb olvasói réteghez juthassanak el. Igaz ez természetesen a művészeti folyóiratokra is, ha nem is olyan értelemben, mint ahogy az a politikai folyóiratoknál vagy az életmódmagazinok, esetében tapasztalható. Természetesen fontos a tájékoztatás, de az is legalább olyan lényeges, hogy

saját értékpreferenciáik, az általuk javasolt alkotók és művek kerüljenek leginkább el térbe, amint erre Topor Tünde felhívja a figyelmet. Szipcs Krisztina is úgy találja, hogy a Balkon már pusztán a létevel is bizonyítja az ilyen periodikák jelentőségét, hisz így legalább nyoma marad egy-egy kiállításnak, még akkor is, ha lehet ségeik korlátozottak. [í] ha nem lennének ezek a fórumok, hanem mindenki csak csinálná a maga dolgát, nyílnának kiállítások, de nem írna róluk senki, [í] akkor nem lenne semmi visszhangja a dolgoknak. mondja. Saját és más lapoknál dolgozó társaik munkájának igazolását látja abban, hogy ha valaki keresett [í] egy adott művészről valami anyagot, akkor nem volt semmi más, csak a Balkon vagy a Műértés, illetve az Új Művészet, és passz. Az már magában is biztosít valamiféle tekintélyt ezeknek a lapoknak, hogy kutathatók és forrásként szolgálnak, mivel rajtuk kívül nincsen más fórum, ahol ezek az információk fellelhetők⁵⁹. De abban is kiemelkedő szerep hárul rájuk, véli Szipcs Krisztina, hogy az alkotóknak az anyagi segítség mellett szükségük van a művészettörténészek, de a kritikusok támogatására (és vélhetően ugyanannyira bírálataira, az általuk megfogalmazott értelmezési kísérletekre, reflexiókra) tehetségük kibontakoztatásához.

Topor Tünde, aki szerint szélpocsolyásodik a művészet, ha nem foglalkoznak vele a lapokban, szintén azt tapasztalta, hogy [í] ha van egy kiállítás, akkor nagyon örül mindenki, ha írnak róla. Bár úgy találja, hogy nem történik meg a közönség napra kész és tartalmas informálása azzal kapcsolatban, amit egy-egy kiállításon láthat majd. Bordács Andrea is azt tartja, hogy [í] fontos, milyen sajtója van [a kiállításoknak], már legalább az informálódás szintjén, mert onnan tájékozódnak, mi az ami kedvet tud csinálni. Tehát a megjelenő ajánlók, kritikák, ismertetőik lényeges szerepet játszanak abban, hogy a potenciális közönség megnéz-e egy-egy kiállítást, elmegy-e egy galériába. Ugyanakkor viszont az a tapasztalata, hogy [í] a galériák nem akarják tudomásul venni, hogy az referencia, ha valamiről cikk jelenik meg. Szipcs Krisztina felhívja a figyelmet arra, hogy ha a kiállításokkal csaknem egy időben megjelenik egy-egy írás, akkor az ő mint az általa említett példa esetében mégiscsak egyfajta referencia a művészeknek, de a kiállításszervezőknek is.

Mások, mint Topor Tünde és Tímár Péter, is úgy vélik, hogy ezeknek a lapoknak egyfajta küldetésük van abban az értelemben, hogy elfogadtassák és népszerűsítsék a fotóművészet legkülönbözőbb formáit, irányzatait. De mindketten hozzátesszik, hogy ennek a hatékonysága csak feltételezhető, vagy egyáltalán nem is tudható. Bordács Andrea is úgy gondolja, hogy [í] egy komolyabb gyűjtő vagy bármilyen vásárló egyrészt tájékozott, de ha nem, akkor is

azt azért nézi, hogy miről mit írtak. Ezáltal válhatnak ezek a folyóiratok értékteremtővé, mondja. Ennek azonban csak a potenciális műtárgyvásárlók szemszögéből van igazán jelentősége. Mert, amint Tímár Péter tapasztalata alapján említi, a folyamatot az alkotók felől nézve, egy-egy jól összeállított portfólióval, az egyes portfólió-bemutatókon megszerezhető személyes kapcsolatokkal sokkal többet el tudnak érni a művészek annál, mint amit a lapok az általuk biztosított publicitás segítségével nyújtani tudnának nekik. Mindez annak dacára igaz, hogy a visszajelzésekben tudja, hogy az olvasók jelentős része mindig várja a lap megjelenését. Ezeknek az olvasóknak a jelentős részét azonban maguk az alkotók, illetve elsősorban gyűjtéssel nem foglalkozó, de azért a fotográfia iránt érdeklődők teszik ki.

Egy másik sajátos jelenségre is felhívja Tímár Péter a figyelmet, ami szerinte már a hazai gyakorlatban is megmutatkozik, és ami egyértelműen összekapcsolható a médiával. [í] tanulságos a művészettörténetet nézve, hogyan történnek el az értéktelen dolgok. mondja. A mai helyzet kicsit más, mert most olyan technikai és anyagi apparátus van mögött, hogy valamit bevigyenek a köztudatba, hogy szinte ki lehet radírozni minden mást, és csak azt az egyet lehet. [í] most nehezebben fognak kiesni az értéktelen dolgok. Ennek az általa felvázolt helyzetnek másik fontos eleme az, amint mondja az, hogy [í] kicsi az esélye annak, hogy azt, aki nem került bele ebbe a gépezetbe, majd valaki beviszi oda. Bordács Andrea saját kutatómunkája közben tapasztalta ennek a helyzetnek a negatív vonásait. [í] ha olvasok valamit a nyolcvanas évekről, mintha tíz-tizenkét művész létezett volna akkoriban. [í] több ízlés élhetne egymás mellett. Mert mindig van egy ilyen ízlésdiktátum.

A megkérdezettek számára más esetekben is kézenfekvőnek tűnik az összehasonlítás más típusú médiumokkal, a napilapokkal vagy a televíziókkal, és nem csupán a nézettség, valamint az olvasottság tekintetében. Bordács Andrea felveti, hogy a jóval nagyobb példányszámokat produkáló napilapok nem sok szerepet játszanak abban, hogy minél szélesebb befogadói réteghez jusson el információ a kortárs művészetről, azon belül pedig a fotóművészetről, mivel ott [í] többnyire hetente egyszer van ilyen kulturális rovat és akkor a legnagyobbat durranó kiállításokról szoktak írni. Még esetleg a Műcsarnok[ról] meg a Szépművészeti [Múzeumról], de főleg ami probléma, intézményi probléma [í]. Telek Balázs viszont már nem a bulvár média nyelvén, hanem az ide sorolható lapokban rejthet lehetőségekről beszél. A szakfolyóiratok korlátozott lehetőségeivel szemben említi, hogy [í] a legnagyobb példányszámban eladott magazinok [dolga lenne], hogy foglalkozzanak a kultúra kérdéseivel, és a nívós kultúra itt megjelenjen. Ugyanakkor csak utal arra, hogy ezt

olyan formában képzelem el, ami természetesen az alkotók számára is vállalható, de arra sem tér ki, milyen is lenne ennek tényleges megvalósítása, miként is lehetne (fotó)művészi kérdéseket színvonalasan, közérthetően, de mégis elmélyülten tárgyalni a szépletykalapok megfelelő rovataiban. Viszont felhívja egy másik, szintén nem elszigetelt, a művészet területét érintő, és valójában köztudott ellentmondásra a figyelmet. Úgy véli, hogy csak kényszerből foglalkoznak a TV- és rádióadók művészi kérdésekkel, kiállításokkal, alkotói pályákkal, és azt is olyan napszakokra időzítik (általában az éjszakai, a műsorzárás előtti órákra), amikor már nem nézi senki [í]. Szerinte ez csupán arra jó, hogy önmagukat igazolhassák a műsor szerkesztők: [í] mi csinálunk azért műsort. Ennek a jelentősége úgy látja, elenyész, mivel úgyis csak azokat szólítja meg, akik amúgy is foglalkoznak ezekkel a kérdésekkel.

Barta Zsolt Péter bírálja minden tekintetben ő a legkeményebben a fotóművészethez való viszonya miatt a magyar médiát. Egyenesen megdöbbenek tartja, hogy magyar művészekről a New York Times-ban megjelenik egy írás, amit követően újabb kiállítási lehetőségeket kapnak, míg a magyar sajtó nem számol be ugyanarról a rendezvényről, bármily rangos helyen legyen is a tárlat. De amíg ott ő mondja, ez minden további nélkül megtörténhet, addig itt ilyen nem fordulhat elő. Itt a Népszabadságban szerepeltem, a Duna TV-n, az MTV 1-en, az MTV 2 propagandam sorában, semmi sem történik utána. Tehát voltaképp annak sincs jelentősége, hogy a médiában szerepeljen az ember, mert nem történik semmi. Barta Zsolt Péter úgy véli, hogy az lenne az elfogadható állapot, ha a médiában való megjelenés kiállítási lehetőségekben vagy műtárgyvásárlásokban csapódna le, mint ahogy az, tapasztalata szerint például az USA-ban, megtörténik.

Szintén beszél arról, hogy a művészek vagy művészek kanonizációjában milyen szerepet játszhat más művészi ágak közismert és megbecsült alkotóinak a tevékenysége. Furcsa ellentmondásnak tartja, hogy számos, Nyugat-Európában jól ismert magyar fotóművész idehaza alig jelenik meg, alig kap [í] publicitást, mert nem abban a közművészetben utaznak, ami könnyen azonosítható [lenne]. Ebben közrejátszhat az is, hogy nagyra tartott írók a nevükkel szentesítenek olyan alkotókat, akik egyébként művészileg nem alkottak maradandót, vagy különlegesen ő véli Barta Zsolt Péter. Ebben az összehasonlításban ő teszi hozzá, ő viszont más alkotók már kevésbé tartanak jelentősnek, és ez kihat természetesen a szerkesztők döntéseire is akkor, amikor valakit meg kell hívniük egy-egy műsorba. Kizárt dolognak tartom, hogy Günter Grass egy fél-amatőr fotográfusról [írjon].

4.6. A fotókritikáról

A fotóművészet társadalmi elismertségét elemző részben már felmerült a kritikaírás kérdése, akárcsak a megkérdozett alkotók és intézményi vezetők által megfogalmazott bírálat, amelyben elítélték a folyóiratok gyakorlatát, hogy nem közölnek szvalódi értékítéletet megfogalmazó, akár negatívan is minősítő kritikákat. Emellett határozottan kifogásolták a különféle sajtóorgánumok szerintük kifejezetten barátságatlannak tekinthető viselkedését és reagálását a fotóművészzel kapcsolatos eseményekre. Véleményük alapján ugyanis, a média feladata abban állna, hogy tájékoztasson, elemezzen, értékeljen, így pedig közvetett módon a folyamatos jelenlétet biztosítva, ha nem is maguknak az alkotóknak, de legalább a fotográfiának hozzájárulhatna a fotóművészet jobb megismertetéséhez, és egyáltalán a fotográfia, mint önálló művészeti ág elfogadtatásához. Első sorban az alkotók, de az intézményi munkatársak is úgy érzik, hogy a sajtó nem figyel oda eléggé rájuk, a kiállításokra, azokra az eseményekre, amelyek a művészet színhelyein történnek. A megkérdozett főszerkesztők és szerkesztők Topor Tünde kivételével, akinek véleménye ebben a kérdésben eltér a többiekétől, viszont ezzel ellentétben állítják, hogy rendszeresen publikálnak, folyamatosan igyekeznek lehetőségeikhez képes figyelemmel kíséreni a fontosabb eseményeket, azokról amennyire például egy kéthavi lap esetében egyáltalán lehetséges napra készen beszámolni róluk. Abban viszont egyetértenek a bírálóikkal, hogy az a fajta kritikai hang, amely keményen megítélné tárgyát, nem igazán jellemző rájuk. Ennek okait azonban nem az érdektelenségben látják. Ugyanakkor viszont az alkotókkal szemben nem hangzik el a kérdés, miként reagálnának az ilyen éles hangú megnyilvánulásokra, hogyan fogadnák, amennyiben nem csupán általánosságban, hanem konkrét személyekre és műveikre irányulva fogalmazódnának meg.

Meglepő ugyanakkor az is, hogy bár látszólag tisztában vannak a sajtót bírálók a vizsgált folyóiratok lehetőségeivel, de a TV-m sorok szerkesztői gyakorlatával, illetve azokkal a szempontokkal is, amelyek erősen befolyásolják azt, továbbá azzal, hogy mindez milyen közönséghez jut el (amit szintén kritikával illetnek), mégis úgy vélik, hogy az ilyen kritikus hangvétel írásoknak komoly hatása lehetne. Fontos itt utalni arra az ellentmondásra, amely a korábban idézett vélemények szerint a periodikák csekély jelentősége és a határozott véleménynyilvánítás iránti igény megfogalmazása között feszül. Nem lenne ugyanis

semmiféle jelentése az utóbbinak, ha igaz a korábbi állítás, azaz alig olvassa valaki ket. Nem alaptalan tehát az a vélekedésük a folyóiratok megkérdőjelezett munkatársainak, hogy az írók bírálata nem kellően megalapozott. Bordács Andrea így reagált erre: [í] én ezt egy abszolút kulturális közhelynek tartom.ö

Török Tamás mindazonáltal jól érzi, hogy egy olyan kritikai szcenárióról beszél, [í] ami lehet, hogy igazából sosem volt.ö Példaként említi a nyolcvanas évek Magyar Nemzetének művészeti rovatát, de hivatkozik a hetvenes években többször publikáló Pernecky Gézára is, [í] aki napi kritikával meg tudta írni azt, ami szükséges volt egy kiállításhoz [í]ö. De egyébként is úgy találja, hogy ma egyáltalán nincsen olyan szerkesztőség, ahol igazán értenének a kritikáíráshoz, és különben sem az olyan lapok feladata lenne ez, mint a Balkon vagy az Új Művészet, mert ez elsősorban a napi sajtó kötelessége lenne. Ezzel ért egyet Topor Tünde is, aki a két világháború közötti gyakorlatra hivatkozik, amikor a napilapok már elre beszámoltak egy-egy kiállításról, az ott megjelenő alkotásokról, a művészekről, hogy átkedvet csináljanak a közönségnekö.

A szerkesztők ugyan nem igazán tudnak magyarázatot adni arra, miért nem vállalják fel a szerzők a keményebb, szókimondóbb fogalmazást, azzal azért tisztában vannak, hogy ez tényleg nem jellemző rájuk. Szipcs Krisztina is inkább sajnálatosnak tartja, hogy a náluk megjelenő szövegek nem elég kritikusakö, holott [í] a szerkesztőségnek nem ez a szándéka.ö Bordács Andrea szerint náluk azért jelen van a kritikai hang, de fontos mellette a tájékoztatás, és gyakran készülnek interjúk. Tímár Péter viszont azt mondja, hogy a lapnál kimondottan az a koncepció, hogy [í] mi nem ostromozunk semmit. Ha valamit nem tartunk jónak, akkor az esetek túlnyomó többségében arról inkább nem írunk.ö Csupán két-három esetet tudna megemlíteni, hogy tesztet tesz hozzá, amikor egyöntetesen rossz véleménnyel volt valamiről a szerkesztőség, és mégis közölték a szöveget. Bordács Andrea is hasonlóképp látja a helyzetet, mert [í] az ember arra fordít energiát, ami tetszik neki, vagy ami tetszik neki, az mély benyomást tett rá [í]. Ami érdektelen, azt vagy meg sem nézi, vagy nem foglalkozik vele.ö Tehát a hiányolt kritika elmaradásának oka az is lehet, hogy a szerzők szerint nem minden érdemes arra, hogy azzal egyáltalán foglalkozzanak. Ezzel szemben érvel viszont Kincses Károly, aki úgy találja, hogy a szerzők érdektelenek. Barta Zsolt Péter viszont azt hangoztatja, hogy nincs ilyesmi a sajtóban egy olyan kinevelődött értelmiségi réteg, aki erről pontosan megírná, hogy mi ez, hová tartozik [í]ö. Telek Balázs inkább azt kifogásolja, hogy [í] a politically correct, amikor lehet úgy fogalmazni, hogy az egyik oldalról se legyen

támadható ó jelent s akadály a egy olyan fajta véleményalkotásnak, ami mérvadó lehet.ö Véleménye szerint az, aki így igyekszik megfogalmazni mondandóját, elveszti a hitelességét. Ezáltal pedig többé nem lehet abban a helyzetben, hogy valakir l kategorikus ítéletet hozzon. Elég sommásan fogalmaz, amikor kijelenti, hogy ha űí] valaki nem tud véleményt alkotni valamir l, és azt nem tudja vállalni, az ne akarjon írni.ö Szerinte ebben az esetben felmerül a kérdés, hogy az ilyen szerz űí] mit akar megosztani másokkal?ö Kincses Károly is Telek Balázshoz hasonlóan gondolkozik, amikor azzal vádolja a fotóval foglalkozó újságírókat, hogy űí] könnyű pénzszerzési lehet séget látnak abban, hogy írnak egy kis színest a fotográfiáról, mert flekkdíjban fizetik ket, de [tesznek] arra, hogy a szakma attól jobb vagy rosszabb lesz.ö Szerinte nem is akarnak mértékadó kritikusokká válni, akikt l rettegnie kellene a kiállítónak, így lehetséges az, hogy űí] mindenki fotóm vész, aki csak kiírja a [í] falára, hogy XY fotóm vésznek kiállítása van.ö Kincses gondolatmenetét követve, a kritikát író szerz nek tehát az lenne a kötelessége, hogy megalapozott bírálatával egyértelm vé tegye, ki tekinthet mérvadó módon m vésznek. Bordács Andrea szerint viszont az is jelent valamit, ha a szakfolyóiratok valakir l nem írnak semmit.

Szamódy Zsolt leginkább azt tartja elviselhetetlennek, hogy az újságírók felületesek és pontatlanok, csupán a figyelemfelkelt részletekre összpontosítanak, és azt is olyan módon űnterpretálják, hogy annak már kevés köze van az eredetileg elhangzottakhoz. Telek Balázs is arról beszél, hogy a szerz k nem arra helyezik a hangsúlyt, ami szerinte igazán érdekelhetné az olvasót, vagy legalábbis felkelthetné az érdekl dését, gondolkodásra késztetné.

A fentieket tekintve felmerülhet, mennyire megalapozottak ezek a bírálatok és kifogások. Valóban ennyire óvatosan fogalmaznának a cikkírók, és valóban nem érdekl ket az, amir l írnak? Bordács Andrea és Tímár Péter is épp az ellenkez jét állítja, és a Balkon gyakorlata is ellent mond ennek. Annak a fajta értékpreferenciát is közvetít (sulykoló?) megmondásnak, amit Kincses Károly számon kér, a szerkeszt k és f szerkeszt k sem szívesen adnak teret. űí] ameddig arra is sz kös a hely, hogy azt dicsérjük, amit kell, akkor nem vesszük el a helyet meg a lehet séget mástól csak azért, hogy valakit beledöngöljünk a talajba.ö ó véli Tímár Péter. Ugyanakkor fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy nem azért gondolkodik így, mert nem vállalná a véleményét. Éppen ellenkez leg, mindennapos tapasztalatai alapján alakult ki benne az a meggy z dés, hogy űí] nincsen már hitele annak, hogy kritizálnak.ö Nem véletlenül hangoztatja, hogy űí] dupla felel sség negatívumot mondani.ö Ugyanígy,

Bordács Andrea is csak akkor tartja valóban elfogadhatónak a kritikát, [í] ha az alá van támasztva. Szerinte fontos az, hogy a szerző komolyan vegye azt a művészt, akiről ír, és ezért is tartja lényegesnek, [í] hogy egy-egy poén kedvéért ne cikizzük, csak azért mert jól hangzik az a mondat [í]. Szerinte valakit csak nagy hozzáértéssel és megalapozottan lehet megbírálni, és azt is csak akkor, ha az feltétlenül indokolt. Másrészt viszont azt állítja, hogy [í] nem csak az Új Művészetben, hanem mindegyik lapban van kritika. Ugyanakkor az a benyomása, hogy [í] ezeket csomóan nem olvassák. Így rácsodálkoznak, még adott esetben a művészek is, hogy róluk jelent meg cikk [í]. Tipikus magatartásnak tartja, hogy csak akkor járnak utána egy-egy írásnak, ha [í] sajtóhagyomány útján elterjed, hogy [a kérdéses alkotót] jól megkritizálták [í].

Szipcs Krisztina, aki szintén azon a véleményen van, hogy [í] az építő jellegű, tehát nem a ledorongoló, lealázó kritikának nagyon nagy szerepe lenne [í], az okokat is tudni véli, miért csak a legkritikább esetben vállalják a szerzők, hogy ne csak négy szemközti vagy szűk baráti körben adjanak hangot nemtetszésüknek. [í] nem artikulálódik, hogy ki az, aki kritikus, ki az, aki egy intézményben dolgozik, ki az, aki egy iskolában tanít. Hanem mindenki mindent csinál, ettől végül is össze nem egyeztethető szerepekben van legtöbbször. Nagyon nehéz éles tollú kritikusként lenni egyfelől, másrészt pedig kiállításokat tervezni és saját tanítványokat ott bemutatni. Első sorban tehát ezeket a személyes szempontokat fedezi fel mögött, hogy a legtöbben igencsak udvariasan fogalmazznak.

Topor Tünde viszont egészen más területeken látja fontosnak az Art Magazin szerepét. [í] Mi nem kritikai lapként szeretnénk megnyilvánulni [í]. Azt viszont [í] is igyekszik elkerülni, hogy olyasmivel kelljen foglalkozni az adott keretek között, amit [í] nem tartanak fontosnak vagy jónak.

A kritika hiánya, amit tehát az alkotók és intézményi vezetők (ó egy-két kivételtől eltekintve) felrónak a média egészének, az [í] szempontjaik szerint helytálló, amennyiben itt a fotóművészet társadalmi elismertsége, valamint az alkotók személyének elfogadottsága a tét. A napilapok esetében jobbra verifikálhatónak tartják megállapításokat [í] melyek részletesebb vizsgálatára itt nem nyílt mód [í] csak megkövetésekkel vonatkoztathatók a kutatásba bevont folyóiratokra. A lapkészítők egyértelművé teszik, hogy a kritikának csak egy bizonyos formáját találják egyáltalán elfogadhatónak, de az adott keretek között, amelyeken belül szűkös mozgásterük biztosított, fontosabbnak tartják, hogy elsőként a számukra is nagy

jelentőség dolgokkal foglalkozzanak. Ugyanakkor érdemes felidézni Bán András megjegyzését az NKA szerepével kapcsolatban, amellyel arra utalt, hogy támogatni csak olyan dolgokat lehet, amelyek létre akarnak jönni. Ez, némi módosítással azt jelenti a folyóiratok esetében, hogy csak arról fognak írni, ami megfelel annak a mércének, amit az egyes periodikák maguk határoznak meg, és amivel mindent mérnek, amiről írásokat jelentetnek meg. Ennek a mércének a megítélésében természetesen lényeges eltérések mutatkozhatnak attól függően, hogy a mérés vagy a megmértetés a tét. Ugyanakkor ennek a mércének az érvényességét vagy megalkotójának szakmai kompetenciáját lehet vitatni vagy teljességgel kétségbe vonni, mindez azonban nem változtat azon, hogy ő a vizsgált magazinok esetében jelen pillanatban és körülmények között mégiscsak ez tekinthető mértékadónak.

4.7. Érvényesülés, public relation, kapcsolatépítés

Az alkotókkal és intézményi vezetőkkel folytatott beszélgetések során felmerült egy New York-i művész, Andres Serrano⁶⁰ neve példaként arra, mennyit számít a tudatos kapcsolatépítés, a folyamatos kontaktus a média különböző szereplőivel, akiknek megfelelő befolyása lehet arra, hogy mi, és milyen módon jelenjen meg elektronikus vagy nyomtatott formában. Serranót médiatudatos művészként említik, aki tisztában van azzal, mit is jelent egy alkotó számára az a nyilvánosság, amit ilyen módon elérhet, még akkor is, ha művészetének értékét a szakma nem mindig fogadja osztatlan elismeréssel.

Az is tény, hogy a média szerepének kiemelkedő jelentőségére már évtizedekkel korábban felfigyeltek egyes művészek (természetesen Magyarországon is), és többen közülük jól értettek ahhoz, miként fordíthatják saját elnyükre azt, amit ez a fajta nyilvánosság nyújthat nekik. A sajtó, amint az Japán, USA-beli és nyugat-európai kiállítóhelyek, művészek, designerek, de építészek esetében is tapasztalható, jelenleg nem hagyható figyelmen kívül, és az információ feléje való közvetítése önálló feladatkörrel nem tartozik ki magát. A *public relation* nem csupán egy jól hangzó fordulat itt, hanem valóban működő és tudatosan alkalmazott eszköz arra, hogy a közönség napra készen tájékozódhasson a művészettel kapcsolatos, tudományos érdeklődési témákról, kérdésekről, továbbá arra, hogy minél többek érdeklődését felkeltse ezek iránt, pusztán azáltal, hogy hírként prezentálva fontossá teszi őket. Ezeknek az információknak, híreknek az értéke természetesen szintén vitatható, ez a gyakorlat bírálható, de mindenképpen működő képes, és hatékonyan biztosítja a folyamatos, de legalábbis kívánt mértékű jelenlétet a média nyilvános terében.

Emiatt fontos kérdés, hogy mennyiben tapasztalható hasonló Magyarországon, és miként vélekednek róla a megkérdezett személyek. A válaszok alapján egy furcsa, és nem minden elemében érthető, bár a nyilatkozók szemszögéből nézve elfogadható ambivalens viszony körvonalazódik. Egyrészt látják és érzik azt a lehetőséget, ami a sajtó által számukra is potenciálisan megragadható, másrészt viszont kimondottan elítélik a véleményük azokról, akik valóban élnek is ezekkel a lehetőségekkel. Erre utal Telek Balázs kijelentése, hogy Magyarországon az érvényesülés egyik hatékony módja az, ha valaki tudatosan a középpontba helyezi magát, és mindezt kellő szhangorvelő teszi. Kincses Károly pedig ezzel az attitűddel kapcsolatban mondja, hogy [] addig, amíg a tömegkommunikációban annak a kiállítása jelenik meg a legnagyobb számban, aki a legtöbb partin vesz részt és a legtöbb

újságíróval van személyes nexusa, vagy akik a legjobban meg tudják fizetni azokat az újságírókat, akik már pénzért írnak egy-egy kiállításról, addig mehet a francba az egész.ő Kincses Károly arra viszont nem tér ki, hogy lát-e valamiféle összefüggést a min ség hiánya és a šmédiaszerepléső, illetve a min ség és a médiaszereplést l való távolmaradás ó esetleg tüntet távolságtartás ó között. Az érték kizárja-e a megjelenés lehet ségét, illetve fordítva, a megjelenések gyakoriságával fordított arányban áll-e valamiféle elvárható m vészi tartalom, min ség vagy érték?

Tárgyilagosabb ebben a kérdésben Barta Zsolt Péter, aki tisztában van azzal, hogy szükség van a tudatos kapcsolatépítésre. šHa valaki nem iparszer en foglalkozik ezzel, [í] akkor nem történik semmi.ő ó állapítja meg. Viszont mégis az újságírókat és szerkeszt ket teszi felel ssé azért, ami nem akar megtörténni, és nem azt a következtetést vonja le, hogy a m vészeknek és az intézményeknek legalább akkora szerepet kellene vállalniuk a kapcsolatfelvételnél. Mert szerinte š[í] úgy van, hogy önmaguktól a sajtó képvisel i vagy az írott illetve az elektronikus sajtó megfelel szerkeszt i nem reagálnak egy ilyen egyszer dologra.ő Az USA-ban, de Európa sok országában is a múzeumok és a galériák már régen felismerték, hogy saját ügyükhöz nekik kell megnyerniük az újságírókat, és folyamatosan motiválni kell ket. Ezt lehet természetesen bírálni, de mégis érdemes tényként kezelni.

šNincsenek hírek, mert nem olyan jelleg a dolog, hogy hírek legyenek [í].ő ó mondja Török Tamás, miközben rámutat egy fontos szempontra. A m vészet nem az a közeg, ahol rendszerint nagy hírérték dolgok történének, legalábbis Magyarországon. De ebb l is csak azt a következtetést vonja le, hogy ismeretség nélkül nem nagyon lehet semmit elérni.

Tímár Péter épp ellenkez leg, inkább az alkotók részér l lát valamiféle érdektelenséget, amit nevezhetünk nemtör dömségnek is, bár említ kivételeket is, f leg a tapasztaltabb, id sebb generáció tagjai közül. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy a helyzet š[í] javulni fog. Ahogyan fölfogják az emberek, hogy mir l szól a világ, úgy ez elkezd m ködni.ő Szerinte egyre több olyan šfotóső van, aki számol ennek a kapcsolatépítésnek a jelent ségével, és š[í] van, aki igyekszik, hogy ez m ködjön.ő Bordács Andrea ó aki a Dorottya Galéria kiállításainak rendezésében is rendszeresen részt vesz ó szintén arról beszél, hogy a galéria kiállításai megnyitójának szervezésekor külön figyelmet fordít arra, hogy értesítse a sajtót, hogy a napi és hetilapokon, TV-adókon kívül a nagy példányszámú ingyenes hírmagazinokhoz is eljusson a szükséges információ. Topor Tünde úgy tartja, hogy š[í] ez egy teljesen m köd

szisztéma.ö Viszont neki az a meglátása, hogy ez által nem ritkán igen kínos helyzetbe is kerülhet egy-egy szerkesztő, mert ha nem akarnak valamit közölni, akkor igen nehéz már kibújni a kötelezettség alól. Ellenkező esetben, kimondottan elnyös számukra egy ilyen együttműködés. Viszont arra a kérdésre, hogy elfordult-e már az, hogy fotóm vész megkereste volna a szerkesztőket, hogy valamilyen formában kapcsolatot keressen velük, egyértelműen válaszol: ŐVelünk ez még nem fordult el.ö De természetesen ezt is elképzelhet nek tartaná.

A folyamatos kapcsolattartás lehetőségére, amint az Topor Tünde és Tímár Péter szavaiból is kitűnik, elvileg minden alkotónak egyformán reális esélye van. A szerkesztők nem zárkoznak el eleve minden megkeresés előtt, a saját maguk szabta keretek között nyitottak mindenki felé. Ezért is gondolja úgy Tímár Péter, hogy akinek [í] van annyi esze, hogy tudja, ez mit jelenthet, az úgy is csinálja. Biztos, hogy ez egy ilyen kiválasztódás.ö A tehetség ugyan fontos adottság, de ma már legalább annyira lényeges belátni azt, hogy sok szempontból nélkülözhetetlen a média nyújtotta nyilvánosság. Ez a nyilvánosság azonban nem magától jön létre, hanem tudatos szakmai tevékenység eredményeképpen érhető el.⁶¹ A média talán valóban részrehajló, mivel a saját szempontjait és érdekeit tartja első sorban szem előtt, de ő amint a vizsgált folyóiratok is mutatják, ő nem kizárt valamiféle együttműködés kialakítása⁶². De azt is szem előtt kell tartani, amire Bordács Andrea hívja fel a figyelmet, hogy [í] ne legyen nagyon agresszív nyomulás, mert az itt [Magyarországon, a média világában] hihetetlen ellenállást tud kiváltani.ö Ha másért nem, azért mindenképp ő egyfajta önvédelmi reakcióként, mert arra is ügyelnie kell egy-egy szerkesztőnek, [í] hogy ne legyen valaki túlreprezentálva.ö Emiatt, természetes módon kialakulhatnak ellentétek is, amint azt Tímár Péter is hangsúlyozza: [í] ha valaki nagyon kizárólagos híve valamelyik területnek, az minket utál azért, mert mást is leközlünk.ö

Mindemellett a f szerkesztők és a szerkesztők folyamatosan törekednek arra, hogy megőrizzék az önállóságukat. Még a látszatát is szeretné mindegyikük elkerülni annak, hogy úgy tűnjön, bárkinek a meghosszabbított szócsöve, amint Szipcs Krisztina fogalmaz. Ugyanígy, ellentétben állnak Kincses Károly vádjával Tímár Péter szavai, miszerint szintén igyekszik távolságot tartani annak érdekében, hogy mindig szabadon dönthessen arról, mi kerül bele a lapba. A többek által elítélt nyomulás, az színtenzív kapcsolatkeresés, vagy a mesterségesen generált sztülzött jelenlét önmagában nem elegendő, és az elhangzott véleményekben megfogalmazott állításoknak ellentmondva, gyakran inkább kontraproduktív.

5. A fotóm vészet egy új médiumon

A fotóm vészet bemutatási felületei esetében mindenképp szólni kell arról, amely az elmúlt másfél évtized új fejleményei nyomán ó dönt en a technikai innovációból fakadóan ó a publicitásnak a régi médiumok mellett immáron autonóm módjává vált, és ó különösen bizonyos életkori szegmensekben ó az egyik legfontosabb információhordozó eszköz lett.⁶³ Az Internet szerepének taglalása a magyarországi fotóm vészet esetében nem választható el attól a tényt l, hogy a kilencvenes években Magyarországon a telefóniának és a digitális hálózati kapcsolatoknak a korábbi ó európai összehasonlításban is elmaradottnak számító ó állapota gyors változáson ment keresztül. Ez a technikai expanzivitás megteremtette annak lehet ségét, hogy elkezdhessen kialakulni egy, a digitális hálózati technológiára alapozott fotográfiai sjsajtó.⁶⁴

Az Internet sajátosságaiból következ en, ez lényegileg spontán módon történt. A viszonylag alacsony bekerülési összeg, ami az šalapításhozó kell, lehet séget adott arra, hogy egyrészt a már meglév szaklapok, folyóiratok a saját digitális változatukat elkészíthessék, másrészt olyan kezdeményezések indulhassanak el, amelyek ó a nagyobb költségek okán ó eleve nem számoltak printmediális megjelenéssel.

Jelen alfejezetben két olyan kezdeményezést vizsgálunk meg, amelyek esetében a lényegi elem az Interneten kifejtett aktivitás, és ily módon arra példák, hogy hogyan lehet az adott szervezet többirányú m ködését ezen új šhordozónő integrálni.

5.1 A fotografus.hu - Alapítvány a Magyar Fotográfiaért

Az Alapítvány a magyar Fotográfiaért nem profitorientált, kulturális alapítvány, amely 2002 nyarán jött létre. Az alapítvány nyitott: magánszemélyek, alkotói csoportok és szervezetek is csatlakozhatnak hozzá támogatóként, amennyiben egyetértenek a céljainkkal. Az alapítvány m ködése nyilvános. Hosszú távon azt szeretnék elérni, hogy a virtuális galériában, a *www.fotografus.hu* weboldalon átfogó képet adhassanak a kortárs magyar fotóm vészeti irányokról. Teoretikus és kritikai cikkgy jteményükkel, illetve vitafórumaikkal pedig egy virtuális fotóm vészeti folyóiratot kívánnak létrehozni. šKizárólag az autonóm m vészi kommunikáció céljával született fotográfiaival foglalkoznunk; ezen belül is a hagyományos, kémiai alapú fotográfiaival. Érdekl désünk körén ezért kívül esnek mind a komputergrafika és a multimédia, mind az alkalmazott fotográfia (sajtófotó, természetfotó, színházi fotó, reklámfotó stb.) bármily nagyszer vagy izgalmas teljesítményei.⁶⁵

Virtuális galériájukban három fotómvészeti műfaj képviselőit mutatják be: a szubjektív dokumentarizmus, a képzőművészeti indíttatású fotográfia, illetve ez utóbbin belül az alternatív, kézműves technikák művelőit. Az alkotók között egyaránt találhatók nemzetközileg elismert művészek és egyelőre még csak ígéretes tehetségek. Az alkotók és a bemutatkozó képek kiválasztásáért a két kurátor vállalja a felelősséget; a portfóliók összeállításáért és karbantartásáért maguk a szerzők. Az alkotók életrajza, kiállítási és publikációs listái és portfóliója szerepel a virtuális galériában.⁶⁶

Az alapítvány a virtuális galérián túl fotókiállítások és fotós témájú konferenciák szervezésével, a Dunaújvárosi Fotóbiennálé szervezésével, a fotóművészet történetéhez kapcsolódó kutatások támogatásával, szakmai tanácsadással és pályázatok összeállításához technikai jellegű segítségnyújtással, és mindenekelőtt a fotóművészet oktatásával foglalkozik.

5.2 A Fotóklukk.hu portál

A Fotóklukk.hu fotós portál, amely a magyar fotográfia egyik legjelentősebb gyűjteményét, a Magyar Fotográfiai Múzeumot és a fotós közélet híreit egymás mellett jeleníti meg, valamint helyet ad a hazai virtuális fotográfia közösségi kiteljesedésének. A Magyar Fotográfiai Múzeum eredeti célja az volt, hogy megteremtse a virtuális nemzeti fotómúzeum alapjait, vagyis lehetővé tegye, hogy összes múzeumi szolgáltatását interneten is igénybe lehessen venni. Ezzel a múzeum kilép saját épülete falai közül, és a nemzeti fotóvagyron és a hozzá tartozó információrendszer egy jelentős szeletét prezentálja. A közvetlen múzeumhasználat (személyes látogatás, kutatás) mellett lehetővé kívánja tenni, hogy a múzeum különböző részlegeiben rögzített adatokhoz, információkhoz számítógépen keresztül közvetlenül és azonnal, idő- és térbeli korlátozottság nélkül lehessen hozzáférni. A portál egyéb tartalmait minden professzionális vagy amatőr szinten dolgozó, vagy a médium iránt érdeklődő, azzal bármilyen napi kapcsolatba kerülő internethasználó számára eligazodást nyújtanak, szolgáltató, szórakoztató, információs funkciót egyaránt ellátnak. A fotós közélet adatait, híreit a Fotóklukk.hu használóinak közössége bocsátja rendelkezésünkre, amelyeket ért szerkesztőgárda felügyeli.⁶⁷

A látogatottság, az olvasottság tekintetében a Fotóklukk a következőképpen jellemezhető: a honlapot 2007. tavaszán 1200-1400 látogató látogatta napi rendszerességgel, és további közel

8000 olvasó kap napi értesítést a honlapon történő változásokról többféle hírlevélen és változáskövető felületen keresztül (Hetihír, Napihír, Gyorshírnök, RSS napihír, PDA és Desktophír - ebben a Hírlevelek, RSS napihír és a PDA és Desktop verzió oldalakon). A hírleveleket a legjelentősebb fotografiai egyesületek, klubok és egyéb szakmai egyesülések levelező listáira továbbítják naponta. A honlapon rendelkezésre álló információkat rendszeresen olvassák, böngészik, ami havi 150-200 oldal/egyedi látogatót jelent.⁶⁸

6. Összegzés

A média esetében lehet beszélni tudatos szerepvállalásról, ugyanakkor a média felelősségét firtatni a teljesületlen elvárások és az egyén negatívan megítélt helyzete miatt, mindenképp csak egy téves eltelevésből fakadó csalódottság következménye. Mindazonáltal jól látszik, hogy a csalódottság miatt érzett sértettség határozottan befolyásolja a médiáról kialakult képet, amely így fokozatosan, egyre erőteljesebben torzul. Evvel szemben viszont, a fiatalabb alkotók, akik ennek médianak a működési mechanizmusát már nem csupán értik, de esetenként maguk is alakítják⁶⁹, szintén használják is, a maguk javára fordítva azt. Ők ezért nem is nagyon foglalkoznak azokkal a jelenségekkel, amelyeket idősebb alkotótársaik még súlyos problémaként, konfliktusforrásként élnek meg. Mivel nincsen olyan tapasztalatuk, amely szerint a kontraszelektív média- és szociálpolitikai döntések határoznák meg egyesek pályáivét, nem pedig a személyes ambíciók, ezért Ők nem keresnek külső okokat, hogy ezekkel verifikálják átmeneti sikertelenségeiket, kudarcaikat.

Másrészt viszont, a megkérdezett alkotóknál a sok régi reflex és egykori tapasztalat nem ritkán attól is visszatárhathatja Őket, hogy kezdeményezzenek, és keressék a kapcsolatot a média szereplőivel. Eleve, a média mintha valami fajta ellenséges tényezőként jelenne meg az horizontjukon, ami előle inkább megátárlnak és távolról bírálják, minthogy inkább megpróbálnák okos taktikával meghódítani és használni az általa kínákozó lehetőségeket.

Ugyanakkor az sem kizárt, hogy várákozásaik azért sem teljesülhetnek, mert azok alapján a médianak valójában csak a közvetítő szerepét kellene játszania köztük és a társadalom között. Szípcs Krisztina fogalmazza meg azt, hogy a társadalmi elfogadottságot nem azon keresztül érzékelik, hogy van-e, és hány kiállításuk, illetve az mennyire sikeres, hanem azon keresztül, hogy személy szerint milyen pozíciót foglalnak el. Ez viszont ótehetjük hozzá ónyilván azon mérhető le, milyen hangnemben beszélnek róluk és milyen gyakorisággal jutnak szereplési lehetőségekhez, többek között éppen a médiában. Amikor pedig ez más sajtóorgánumban visszhang nélkül marad, azt kifejezetten negatívan értékelik, és ezért minden megjelenési lehetőséget csupán egyszeri alkalomnak, elszigetelt jelenségnek állítanak be.

A folyóiratoknál megkérdezett író szerkesztők és szerkesztők joggal érzik túlzottnak a velük szemben megfogalmazott bírálatot, legfőképp azért, mert ezek nem térnek ki azokra a tényezőkre, amelyek lehatárolják a szerkesztők mozgásterét, és nem veszik figyelembe

azokat a szűkös anyagi feltételeket sem, amelyek ö egy-két kivételt eltekintve ö csak ilyen módú ködést tesznek lehetővé. Nyilvánvalóan ez húzódik meg a háttérben, és ezért nincsen több olyan, nyomtatásban megjelenő sajtóorgánú, amely művészettel, ö azon belül hangsúlyosan a ö fotó művészettel foglalkozna. Így viszonylag szűk az a keresztmetszet, amelyen keresztül a hazai fotó művészet egészének kellene teljes vertikúrában és állandóan látszania.

Felhasznált irodalom

- Horváth Anita (2006): A fotók szerzői jogának története és aktuális kérdései, Kézirat (Szakdolgozat)
- Lontai Endre – Faludi Gábor – Gyertyánfy Péter – Vékás Gusztáv (2004): Szellemi alkotások joga. Eötvös József Kiadó, Budapest
- Lontai Endre (2001): Magyar polgári jog. Szellemi alkotások joga. Eötvös József Kiadó, Budapest
- Szinger András – Tóth Péter Benjamin (2004): Gyakorlati útmutató a szerzői joghoz, Novissima Kiadó
- Szinger András (2005): Fotók a küszöbön, in: Digitális Fotó Magazin, március, április, május

1 Gyetvai Ágnes megnyitászövege Birkás Ákos, Károlyi Zsigmond, Kelemen Károly, Méhes Lóránd és Vető János közös műterem-kiállításához, 1983. április 19. (Rabinex Stúdió) in: AL 4. 1983. április, 38-40. (internetes változat: <http://www.artpool.hu/Al/al04/Gyetvai.html>)

2 A beszámolóhoz mellékelt szövegében Hornyik Sándor kifejti, mit is értünk, érthetünk fotóművészet alatt jelen pillanatban Magyarországon, esetleg világszerte. A szó jelentése nem tekinthető statikusnak, a fényképezés története során többen is igényt tartottak annak meghatározására, mit jelent a fotóművészet, akár csak ennek a meghatározásnak a kizárólagosságára. Ennek hozadéka többek között az a tisztázatlanság, ami ma is jellemzi a kifejezés recepcióját és használatát.

3 László Gergely nem csupán művészként, hanem a Lumen Alapítvány egyik létrehozójaként és a Lumen Galéria egyik szervezőjeként vállalkozott a beszélgetésre.

4 Ez alól egyedül László Gergely tekinthető kivételnek, aki a megkérdezettek között a jelenleg alkotó fiatal generációt képviseli, ennek megfelelően alkotói felfogása, a fotóművészetről alkotott fogalmai, az intézményi szerepvállalás és a párbeszéd különféle módozatai terén más felfogást képvisel, egy más paradigmában gondolkodik, amely szöges ellentétben áll az idősebbek ilyen irányú tapasztalataival és elvárásaival egyaránt.

5 Ide vonatkozóan pl. az Ex Symposion 2000. 32-33. számában megjelent írás Tímár Katalintól, amelyre többek között Radnóti Sándor válaszolt az Élet és Irodalom 2001. 16. számának Agora rovatában, illetve a 2003. évi Fotóhónapban megrendezett Dokumentum 6 kapcsán szervezett vita a veszprémi Csikász Galériában, amelynek szerkesztet szövege, valamint a vitát kiváltó írások a Várucca Műhely 2004. 1-2. Dokumentum 6 című számában olvashatók.

6 Tímár Katalin ugyan konkrétan említi a vitát, de annak lényegi mozzanatairól nem beszél.

7 Itt kivételként tekinthető Korniss Péter állásfoglalása, amelyben egyértelművé teszi, hogy miért nem ért egyet ezzel a vitával, illetve azzal a módszerrel, ahogyan ez a vita zajlik, és ahogyan a felek esetenként kizárólagosságot követelnek maguknak a fotóművészet terének és kereteinek meghatározásában.

8 A rendszer működésével kapcsolatban Tímár Katalin, a Ludwig Múzeum kurátora nyilatkozott. Itt az ő általa mondottakra támaszkodom.

9 Fontos visszautalni a Bevezetőben vázolt tisztázatlanságokra a fotográfia egészének terén belül, ami egyben a népszerűség és elismertség vitatott státusát is eredményezi.

10 Úgy gondolja Bán András, hogy a művészet és a fotóművészet között nem volt sosem átjárás és a mai napig sincs. A fotó hetvenes évekbeli helyzetét a képzőművészettel összevetve azt mondja, hogy „a képzőművészek oldalán kifejezetten harcos, irányzatos, bizonyos fajta akkori aktuális művészeti értékeket képviselő, mondjuk avantgárd-párti aktivista vagy akció-műkritikus voltam, addig a fotóra ez így nem igaz. Részben azért, mert ilyesfajta értékek akkor, a hetvenes évek közepén nemigen voltak a fotóban.” Arra azonban nem tér ki a kérdező (és a kérdezett sem), hogy akkor milyen értékek voltak a hetvenes évek közepén a fotóban, illetve milyen fotóban milyen értékekről lehetett vagy kellett volna beszélni.

11 Ez alól kivételként egyedül Benkó Imrét említi (aki idősebb is ennél a korosztálynál), holott bizonyára akadt volna még több olyan, ma az ötvenes éveiben járó alkotó, akit megnevezhetett volna. Maga az „elvesztett generáció” kifejezés sem túl szerencsés, mert egy múltbéli – és így már nem megváltoztatható – helyzethez kötve szemléli az alkotókat, noha minden bizonnyal többen ebből a generációból a későbbi pályaszakaszukban már másfajta, dekontextualizált szemléletmódot vallottak.

12 Nem egyértelmű, mire gondol Szamódy Zsolt, amikor értékválságról beszél. A hagyományos eszközökkel (pl. lyukkamera) és alapanyagokkal dolgozó, azokat esetleg maguk előállító fotográfusok művei iránt a kereslet nem lehet olyan rossz, a külföldi alkotók és gyűjtők között többen foglalkoznak ilyen típusú képekkel. A digitalizálás inkább

nemesebbé teszi ezeket a képeket, mivel egyre kevesebben lesznek képesek és hajlandók ezeket az eljárásokat elsajátítani és használni. Más külföldi „művészek” – Jeff Wall, Andreas Grusky vagy az orosz AES+F csoport – sikerei (kiállítóként és a műtárgypiacon is elismert alkotóként) inkább azt mutatja, hogy a digitális technikák nem csökkentették az értékeket, és hasonlóképp elválasztható egymástól a „tisza búza” és az „ocsú”. Amennyiben a digitális képkészítő eszközöket használó amatőrök tevékenységére utal és arra a gyakorlatra, ahogyan jelentős részük műveit másokkal megosztja az interneten keresztül, akkor talán tévúton jár, mivel az ezzel való bármiféle összevetés csupán egyes, sajátos értékeket valló személyek szemében uralkodó értékválságra enged következtetni. Az amatőr mozgalom sok évtizeddel ezelőtt volt talán utoljára hivatkozási pont a fotóval foglalkozó művészek számára, de az már akkor sem volt tekinthető relevánsnak.

13 Mi több, erre inspirálják őket azok a közösségi oldalak, amelyeken csak akkor lehetnek folyamatosan tagok és tölthetik fel következőképp képeiket, ha a többiekéről folyamatosan véleményt nyilvánítanak.

14 <http://www.kieselbach.hu/>

15 Ezzel a nehézséggel még ott is szembesülhetnek a nézők, ahol a fotó már legalább 20. század hatvanas éveit óta jelen van a kortárs művészetek között (pl. Lee Friedlander, Diane Arbus és Garry Winogrand közös kiállítása 1967-ben a New York-i Modern Művészetek Múzeumában). Erre utal Philip Gefter az International Herald Tribune-ban megjelent írásában Friedlander kiállításával kapcsolatban (2005).

16 Ez a megfogalmazás legalább arra enged következtetni, hogy Kincses szélsőséges véleményével szemben, a magyar fotográfiának legalább egy olyan szegmense van, amelyet becsülnek, és méltónak tartanak arra, hogy külföldön bemutassák.

17 Ezek a kivételes esetek elsősorban meghatározó nevekhez kapcsolódnak, mint Gursky, Sherman, Serrano, Crewdson, Jeff Wall. Nem szabad azonban elfeledni, hogy az a folyamat – és egyben ezeknek a személyeknek az alkotói pályája (Gursky és Crewdson kivételével) a hetvenes évek második felében indult. Az, hogy mennyire váltak részévé a mindennapi művészeti beszédnek, nagyban függ a fotográfia és a művészetek kívül álló tényezőktől. Ugyanakkor egy-két fontossá váló név, amely összekapcsolódik a fényképhasználattal, valamint a körülötte kialakuló elméleti és nem ritkán politikai viták mindenképp hatással voltak arra, hogy az elmúlt csaknem három évtized alatt miként változott meg a fotó szerepe a művészetek belül, és mennyiben kap nagyobb figyelmet minden tekintetben. Itt szintén nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy olyan fotográfusok, mint Annie Leibovitz, is felkeltették az érdeklődést a fénykép, mint autonóm mű iránt.

18 A teljesség igénye nélkül, csak egy-két nevet kiemelve – a fiatalabbak között meghatározó Illés Barna vagy Gyenis Tibor szerepe, de meg lehet említeni olyan, náluk is fiatalabb alkotókat (akiknél a műfaji besorolás sem egyértelműen meghatározható), mint Erdei Krisztina, Fekete András, vagy Szász Lilla, illetve Hermann Ildi. Másrészt viszont sok olyan fiatal dolgozik, akik sok szálon kötődnek a tradicionális fotográfiai képhez és képalkotó technikákhoz, témákhoz (a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának sok új tagja). De legalább ennyire figyelemre méltó a kaposvári egyetem néhány, még diploma előtt álló hallgatója, akik szabadon és konvencióktól mentesen elegyítik a hagyományos és új elemeket technikában, képalkotásban és gondolatvilágban egyaránt (pl. Cuhorka Ádám).

19 Nagy általánosságban igaza lehet Barta Zsolt Péternek, bár a már említett külföldi „sztárok” munkáinak árverési árai talán még külföldön is meglepetést keltettek. Nem véletlen, hogy idehaza hivatkozási alapul és pozitív példaként szolgált például a Kieselbach Galéria első fotóárverését bevezető előadás során.

20 Bár nem határozza meg pontosan mit ért ezalatt, vélhetően az analóg technikával filmre készült, végső soron papírra nagyított képeket eredményező gyakorlatot.

21 Haris László, dokumentum és animációs filmrendező, fotográfus (v. ö. Szilágyi Sándor: Formabontók I. 2007.). Kardos Sándor operatőr, rendező, a Horus Archívum létrehozója. Közös filmjük a Dokumentumfilm a fotográfia helyzetéről (50 perc).

22 Valószínűleg azzal magyarázható ez az érdeklődés (amint ez a korábban idézett nyilatkozatokból is kiderülhet), hogy a fotó nem feltétlenül elitista, illetve nem minden formájában az. Látszólagos problémamentessége és vélelmezett közérthetősége miatt bizonyos rétegei egyszerűbben megközelíthetők és könnyebben befogadhatók, mint a kortárs művészet más formái.

23 Érdekes itt akár Nan Goldinra, Philip-Lorca diCorcia-ra vagy akár a düsseldorfi Becher-tanítványokra utalni, de kiemelendő az a megélt figyelem is, amivel a nyolcvanas években például Cindy Sherman vagy Sophie Calle felé fordult a kritika, illetve esetenként más, társadalomtudományokkal foglalkozó kutató is.

24 Vö. az Art Pool archívumában található, részben Szilágyi Sándor által is hivatkozott szövegeket (Szilágyi i. m.)
25 A Lumen Fotóművészeti Alapítvány honlapján olvasható célkitűzésekről:

http://photolumen.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=92&lang=hu

26 Egyébiránt hasonló okokból formálódott a Telek Balázs által említett TeKoDeMa csoport is, amely négy alkotó – Telek Balázs, Kóczián Gábor, Demeter Ádám, Major Lajos – közös munkájából, együttgondolkodásából jött létre.

27 Érdekes megemlíteni, hogy Telek Balázs, aki nem sokkal idősebb a Lumen Fotóművészeti Alapítvány létrehozóinál, ezt a fajta nyitottságot itthon már egyáltalán nem érzékeli. Míg „az emberek nyitottak [a fotográfiára], sok ember érdeklődik a fotográfia iránt. Magyarországon az alkotók el vannak ettől szokva. Ez szinte idegen...”

28 Lumen Alapítvány honlapja i. h.

29 Vö pl. a 2007-ben Kornis Mihály: Kádár János utolsó beszéde c. könyve kapcsán kialakult vitát Radics Viktória: Hősök és árulók. Egy hamis beszédmódról in: Magyar Narancs, 2007. január 25., cikke nyomán. Továbbá Ruff Tibor: Hősi erkölcsi hullá (Válasz Radics Viktóriának) in: Magyar Narancs, 2007. február 8. (<http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=14311>), Vári György: Nincs mindenkinek igaza (Válasz Radics Viktóriának) in: Magyar Narancs, 2007-02-01 majd Radics Viktória válasza: Galambleveles (Válasz Vári Györgynek és Ruff Tibornak) in: Magyar Narancs, 2007. február 22. (<http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=14367>), továbbá Vári György: Az árnyalásról in: Élet és Irodalom, 13. sz. 2007. március 30. (<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=AGORA0713&article=2007-0401-2216-55RREL>)

30 Vö: pl. Művészet és hatalom: a Kádár-korszak művészete. Szerk. Kisantal Tamás, Menyhért Anna Budapest: JAK; L'Harmattan, 2005. A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fialat Művészek Klubjában, 1980, április 10-12., Dokumentumválogatás. Balassi, Bp., 2002.

31 Vö: pl. Szabó László: Happening a kriptában, in: Népszabadság Vasárnapi Melléklet, 1973. december 16. (<http://www.artpool.hu/boglar/Szabo.html>)

32 Vö. György Péter: <http://www.c3.hu/scripta/beszelo/99/02/11gyor.htm>, továbbá: u.ő: Avantgárd az Aczél-korszakban: Föld alatt, föld felett. Magyar Napló II évf. 8. szám (1990. február 22.). Az ó-új világ Magvető Könyvkiadó, cop. 1997

33 Vö. Török Tamás a legutóbbi biennáléra beadott művek színvonalával kapcsolatban úgy emlékszik, hogy a minőségi hiányosságok miatt nem tudták tartani magukat a rendezők az eredeti témakiíráshoz.

34 Vö. Török Tamás korábbi megállapításával a fiatalok önszerveződéséről és egyéni kezdeményezéseikről.

35 Itt természetesen, amint fent már utaltam erre, vagy a támogatott alkotók műveiről lehet szó, illetve a másik véglet, a tiltott alkotók betiltott munkáiról, kiállításairól annak érdekében, hogy negatív példaként szembeállítsák a szocialista ideállal, és lehetővé tegyék az általános elutasítást. Kivételt ez alól talán csak az irodalom jelentett (vö. Balassa Péter írásait például Nádasról Esterházyról)

36 A médiáról szóló fejezetben erre a problémára még kitérünk, ott foglalkozunk árnyaltabban a kérdéssel, vajon miért nincsen média-nyilvánosság, vagy ha létezik, akkor az miért nem kielégítő a megkérdozettek szerint (vö. Kincses Károly nyilatkozatát az értelmiség értetlenségéről és érdektelenségéről).

37 Petrányi elsősorban a divatfényképezés és a sajtófotó kölcsönhatását emeli ki. Ennek mibenlétéről itt nem beszél, nyilván nem is feladata ebben az összefüggésben ezt mélyebben feltárni.

38 Igaz, ezek nem új jelenségek Európában és az USA-ban, amint erre már korábban utaltam. De fontos itt külön kiemelni, hogy nem ritka az, ahogy egyes alkotók az alkalmazott területet elhagyva az autonóm alkotás felé fordulnak. Ez ugyanakkor sok - itt nem vizsgálható - problémát is felvet, amint azt jól mutatja pl. Bettina Rheims és Serge Bramly közös munkája a Chambre Close és az Inri sorozat esetében is.

39 A teljesség kedvéért hozzá kell tenni, hogy ő ennek okát abban véli fölfedezni, hogy a „két irányzat” közötti belső harcokra megy el az energia, nem pedig arra fordítódik, hogy kifelé egységes kiállást tegyen lehetővé a saját érdekek megjelenítéséért. Az általa és Petrányi Zsolt által is két különböző irányzatra osztott „fotóművészet”, a „bizonyos fotóművészet[et képviselő alkotók] és a fotót használó képzőművészek között” feszülnek az ellentétek. Arról nem beszél Timár Katalin (és persze más sem), hogy miért és miképpen kezdődtek ezek a „belső harcok”, és kinek milyen érdekei fűződtek ehhez. Ennek a tanulmánynak nem lehet feladata ezt a vitát nyomon követni és a vitázó felek pozícióit, érveit, érdekeit megvilágítani. Ezért itt csak utalunk a korábban hivatkozott két fő mozzanatra, amelyek hol a sajtó nyilvánosságán keresztül jelentek meg, hol pedig vitaestekhez kapcsolódtak.

40 Később még utalunk az általa megnevezett okokra: a média hallgatagságára, a kritika hiányára, és ebből következően a látogatottság alacsony szintjére.

41 Az Nemzeti Kulturális Alapról beszélve Bán András utal arra, miként látja ő ezt a helyzetet. Erre később visszatérek az intézmények említésénél.

42 A törvény ezen kívül a védelmi idő számításának sajátos eseteit - pl. együttesen létrehozott művekhez, név nélkül nyilvánosságra hozott művekhez, hátrahagyott művekhez kapcsolódó - is meghatározza (Sztj. 31-32. §§).

43 A név nélkül vagy felvett néven nyilvánosságra hozott művek esetében a művet először nyilvánosságra hozó gyakorolhatja a szerzői jogokat (Sztj. 8. §).

44 A szerzőnek a felhasználás eredményéből való arányos részesedéshez fűződő jogos érdekének védelme végett a bíróság módosíthatja a mű felhasználására vonatkozó szerződést (ld. később), ha a szerződéskötést követően jelentősen nő a mű felhasználása iránti igény, és ennek következtében feltűnően nagygyá válik a felek szolgáltatásai közötti értékkülönbség (Sztj. 48. §).

45 A felhasználási szerződés részletes szabályozását nem tárgyaljuk.

46 A kötelező közös jogkezelés esetei közé tartozik a zeneművek digitális hordozón terjesztett multimédia műben vagy elektronikus adatbázisban való többszörözése, a magáncélú másolásra tekintettel fennálló díjigény, nyilvánosságra hozott zeneművek és irodalmi művek nyilvános előadása, a nyilvánosságra hozott irodalmi és zenei művek nyilvánosságához közvetítésének joga, ide értve a lekérésre hozzáférhetővé tételt, valamint a továbbközvetítés engedélyezése.

47 <http://www.hungart.org/dijszabas.htm>

48 Filmalkotás, hangfelvételen foglalt mű, valamint szoftver esetében a mű egyes példányainak a nyilvánosság részére történő haszonkölcsönbe - ingyenes használatba - adása is engedélyköteles terjesztésnek minősül. Más műtípusok haszonkölcsönbe adása nem engedélyköteles, de a szerzőt azzal kapcsolatban is megfelelő díjazás illeti meg [Szjt. 23. § (7)].

49 A műhold útján sugárzott műsor a nyilvánosság körében közvetlenül fogható minősül, ha a rádió- vagy televízió-szervezet felelősségével és ellenőrzése alatt műsort hordozó jeleket juttatnak el a műholdhoz, majd onnan a Földre megszakítatlan közvetítés útján azzal a céllal, hogy a jeleket a nyilvánosság vehesse [Szjt. 26. § (2)].

50 (2) Jövedelemfokozás célját szolgálja a felhasználás, ha alkalmas arra, hogy a felhasználó (pl. üzlet, szórakozóhely) vevőkörét vagy látogatottságát növelje, vagy pedig, ha az üzlethelyiséget látogató vendégek vagy más fogyasztók szórakoztatását szolgálja. Jövedelemszerzésnek minősül különösen a belépődíj szedése, akkor is, ha egyéb elnevezés alatt történik. Díjazásnak minősül a fellépéssel kapcsolatban ténylegesen felmerült és indokolt költségeket meghaladó térítés is. [Szjt. 38. § (2)]

51 Bitorlás bűncselekményét követi el, aki más szellemi alkotását sajátjaként tünteti fel, és ezzel a jogosultnak vagyoni hátrányt okoz, valamint az, aki gazdálkodó szervezetnél betöltött munkakörével, tisztségével, tagságával visszaélve más szellemi alkotásának hasznosítását vagy az alkotáshoz fűződő jogok érvényesítését attól teszi függővé, hogy annak díjából, illetve az abból származó haszonból vagy nyereségből részesítsék, illetve jogosultként tüntessék fel (329. §)

52 Kivételek természetesen itt is megemlíthetők, mint az exindex.hu, illetve a prae.hu, bár ezek a honlapok viszonylag rövid ideje működnek, így velük kapcsolatban nehéz még határozott irányokról, egyértelmű törekvésekről beszélni.

53 A Fotóművészet 2007-ig évente három duplaszámban jelent meg, azóta pedig negyedévente egy lapszám készül el.

54 Vö. ezzel kapcsolatban például Bordács Andrea megjegyzését később a lap és az egyes alkotók kapcsolatáról, valamint arról a jelenségről, mennyiben keresik meg őket egyes művészek „promóciós” okokból.

55 Nem véletlenül jegyzi meg Szamódy Zsolt, hogy túl kevés lap jelenik meg, Szerinte „Lehetne több is.”

56 Általában négy-öt fővel számolnak a felméréseknél. De valószínű, hogy egy szakfolyóiratnál ez a szám még ennyire sem adható meg pontos közelítéssel, mivel nem veszi el olyan gyorsan az aktualitását. A megjelenő írások gyakran szolgálnak forrásként, másodlagos szakirodalomként további kutatásokhoz, tanulmányokhoz, ezért hónapokkal vagy évekkel később is több olvasóval lehet számolni. Az tény, hogy ez az elismertség az aktualitás értékelésének szempontjából már nem lehet releváns.

57 Ezzel összefüggésben fontos utalni arra, hogy az NKA is fokozottan támogatja a különböző folyóiratok internetes megjelenését. A fotó vagy a táblakép reprodukcióban való közlésére viszont az internet által biztosított felület nem alkalmas maradéktalanul, mivel azok a technikai paraméterek (monitor felbontása, színhelyesség, tónuskülönbségek, csúcspontok és árnyékok megjelenítése), amelyek nélkülözhetetlenek a befogadás teljessége érdekében, nem feltétlenül és magától értetődő módon adták minden egyes felhasználónál. Itt nem csak az élvezet csökkenése miatt fontos ez, hanem azért is, mert a mű értelmezése szempontjából sem tekinthető mellékesnek.

58 A Magyar Televízió Árnyékfogó című műsora, amely Haris László rendezésében Lugosi László és Kardos Sándor közreműködésével készült, összesen 12 részből állt.

59 Nem lényegtelen ugyanakkor, hogy ezek a folyóiratok, sok más tudományterület elméleti lapjaihoz hasonlóan, lehetőségeiken belül és a rendelkezésre álló eszközeikkel sok esetben a könyvkiadásban tapasztalható hiányosságokat igyekeznek pótolni azzal, hogy olyan dolgokról írnak, amelyek másként egyáltalán nem lennének hozzáférhetőek.

60 Andres Serrano Robert Mapplethorpe-al együtt a National Endowment for the Arts ösztöndíjasa volt. 1989-ben a D'Amato és Helm republikánus szenátorok felszólalása nyomán kirobant Culture War néven elhíresült botrány következtében az addig igencsak jelentéktelen művész, Serrano egy csapásra közismert alkotóvá avanszált. A szenátorok felháborodását a „Piss Christ” című képpel váltotta ki, amely a saját vizeletébe helyezett, pár centérral megvásárolható műanyag feszületet ábrázolt. Serrano ezt megelőzően, megszabadulva súlyos drogfüggőségétől, egy reklámügynökségnél dolgozott asszisztensként. Ebben a közegben nyilván gyorsan átlátta, milyen szerepe van a hatékony marketingtevékenységnek, és azt mennyiben segíti elő a sajtó jól irányított nyilvánossága.

61 Érdekes itt felidézni Telek Balázs véleményét, aki szerint nem a művész dolga lenne, hogy saját magát „menedzselje”. Szerinte erre készülnek fel a művészeti menedzserképzőkben tanuló egyetemi hallgatók. Ugyanakkor felteszi a kérdést, hogy hol vannak azok, akik az elmúlt tíz évben az ilyen szakokon végeztek?

62 Ezzel kapcsolatban érdekes Török Tamás megállapítása, miszerint Kincses Károly már személyiségénél fogva is alkalmas arra, hogy valamit a mai médiával szemben támasztott elvárásoknak megfelelően ismertessen vagy állításai elég vitathatók, tehát felkeltik mások figyelmét is.

63 Jelen kutatásban Mester Tibor elemez részletesen egy fotós tematikájú közösségi portált.

64 Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy az az ellátottság béli megkétszerezés, ami jellemezte Magyarországot, mintha konzerválódott volna az Internet-használat esetében is. Nemzetközi összehasonlításban még nem lehetünk büszkéek a nethasználó közönség létszámára. Noha az elmúlt néhány évben megugrott pl. az adminisztrációs-pénzügyi jellegű netes ügyintézés aránya itthon is, még mindig alacsonyabb az aránya, mint a legtöbb európai országban.

65 <http://www.fotografus.hu/alt.php?id=7>

66 A Fotografus.hu - Alapítvány a Magyar Fotográfiáért virtuális galériájának alkotói: Barta Zsolt Péter, Benkő Imre, Boros György , Bozsó András, Csontó Lajos, Drégely Imre, Elek Judit Katalin, Erdei Krisztina, Fabricius Anna, Frankl Aliona, Gesztesi Katalin, Gulyás Miklós, Gyenis Tibor, Göbolyós Luca, Hajdu András, Halas István, Hermann Ildi, Illés Barna, Farkas Antal Jama, Kemenesi Zsuzsanna, Kerekes Gábor, Kudász Gábor Arion, Missetics Mátyás, Miskolczi Emese, Molnár Zoltán, Mucsy Szilvia, nagy Tamás, Pácser Attila, Rajcsányi Artúr, Sióréti Gábor, Síró Lajos, Soltész István, Szabó Sarolta, Szalontai Ábel, Szász Lilla, Szilágyi Lenke, Szűcs Enikő, Telek Balázs, Tóth Szilvia, Vancsó Zoltán, Vékás Magda, Vizkelety Márton, Zátonyi Tibor, Zöld László.

67 <http://www.fotoklikk.hu>

68 <http://www.fotoklikk.hu/latogatottsag>

69 Vö. például a theRoom magazint létrehozó fiatal fotográfusok és tervezők csoportjának működésével.