

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Fényképben a szó
Lucien Hervé építészeti fotói

DLA értekezés

Seres Szilvia

Témavezető: Szegedy-Maszák Zoltán, dr. habil, DLA, egyetemi tanár

2012

Tartalomjegyzék

1	Bevezetés.....	3
2	A fotótörténet technikai fejlődése	5
2.1	A camera obscurától a csúcstechnológiáig	5
2.2	Műszaki fényképezőgépek.....	9
2.3	Lucien Hervé fényképezőgépei	10
3	Lucien Hervé életútja	15
3.1	Kapcsolata Müller Miklóssal.....	17
3.2	A divat világtól az anekdotikus részlet nélküliségig	22
4	Modern építészet	25
4.1	Stílusok mentén.....	25
4.2	Flâneurként – Az építészeti fotó előfutárai (Marville, Atget)	28
4.3	Alteregók a 21. században	35
5	Adolf Loos, Le Corbusier, Lucien Hervé.....	38
5.1	A felfedezés és a rácsodálkozás szerepe az építészetben	38
5.2	A purista esztétika vázlata.....	41
5.3	Az építészet evolúciója.....	45
5.4	Tér- és fényredukciók.....	48
5.5	Unité d’Habitation	50
6	Összegzés.....	56
7	Mellékletek	58
7.1	Irodalomjegyzék	58
7.2	Képek jegyzéke.....	60
7.3	Lucien Hervé interjúk (2004-2007, Párizs).....	66
7.4	Batár Attila interjú (2004, Párizs)	73
7.5	Szakmai életrajz.....	76

Köszönet Judith Hervének, Kis Sándor Lajosnak, Lelkes Lászlónak, Molnár Mártának
és Szegedy-Maszák Zoltánnak.

1 Bevezetés

Lucien Hervét 2004 májusában ismertem meg Párizsban. A találkozó apropóját 2000-ben elhunyt fia, Rodolf mozgóképes életművének archiválása és ennek átadása adta. 2004 és 2007 között számos beszélgetést rögzítettem Lucien Hervével és feleségével, Judith Hervével, valamint Párizsban élő barátaikkal (l. melléklet). Az interjúkból egy Lucien Hervé portréfilmet készítettem 2005-ben.¹ Fia, Rodolf mozgóképes hagyatékában számos családi eseményről és beszélgetésről, Hervé kiállításainak dokumentációjáról készített archív felvételt is találtam, melyek még teljesebb bepillantást engedtek a beszélgetéseken kívül a 20-25 évvel ezelőtti Hervé család mindennapjaiba.

Hervé közvetlenségével, történeteivel és emberi méltóságával, valamint fotóival nagy hatást gyakorolt rám. Sok mindenről mesélt találkozásaink alkalmával, ami még érdekesebbé tette számomra személyiségét és több kérdést vetett fel bennem az interjúk során. Azonban sok fontos kérdést nem tettem fel.² Halála után döntöttem el, hogy kutatni fogom Hervé életének azokat a részleteit, melyekkel a szakirodalom nem, vagy kevésbé foglalkozik (a Párizsba érkezése előtti időszak: családjának, fiatalkorának története). Judith Hervének köszönhetően többször lehetőségem volt kutatni Lucien Hervé párizsi archívumában is.

Dolgozatomban az építészeti fotó történetén keresztül azt vizsgálom, hogy a modernizáció új gondolatvilága, leginkább Le Corbusier avantgarde-on belüli munkássága, hogyan jelenik meg Lucien Hervé építészeti fotóiban és művészetfilozófiájában. A dolgozat nem ad teljes áttekintést az építészeti fotó vagy a fotótörténet teljes technológiai fejlődéséről – mellyel számos

¹ Több olyan eseményen is jelen voltam 2007-ig, ahova még elkísérhettem Hervét (pl. kiállítás megnyitó a Camera Obscura Galériában, az első Lucien és Rodolf Hervé díj átadója stb.).

² Elmesélt történeteiben önazonossága az évek során folyamatosan változott. Voltak visszatérő, kiemelt vagy éppen elhallgatott részek. A mindennapi gesztusok és gondolatok, a kétkedés és bizonyosság, az identitás töredezettsége és formálódása, illetve kialakulásának ellentmondásos elemei is egyfajta támpontot adtak a kutatásaimhoz. Az elhallgatott vagy kevésbé kommunikált életperiódusok közé tartozott a gyerekkora és leginkább magyarországi élete.

szakirodalom foglalkozik-, de érinti azokat a pontokat, melyek Hervé szempontjából relevánsak, mint például a műszaki fényképezőgépek, vagy az építészeti fotó funkciójának változása a modern építészet létrejöttéig. A technika történeti részben megpróbáltam rekonstruálni korának eszközei közül azokat a gépeket, melyekkel a legszívesebben dolgozott.

A híres magyar szociófotós Müller Miklóssal való találkozása és fotóriporteri munkája révén a két személyiség párhuzamba állításával bemutatom a közös családi gyökereket és indíttatást, mely mindkét emigránst Kassák Lajoshoz és köréhez vezette.³ Vizsgálom azokat a társadalmi, kulturális, politikai hatásokat, melyek Hervét Párizsban érték, s döntéseit, személyiségének további alakulását befolyásolták.⁴ Hervé egy nagyon innovatív és ugyanakkor szélsőséges században élt. 1918 és 1945 közé két világháború, forradalom, pusztítás és pusztulás, illetve az 1929-es gazdasági válság esett. Az igények és szükségletek gazdasági szükségszerűségeikkel minden területen meghozták a stílusváltást. Az emberek viselkedési mintáit és érvelési módját a politikai változások alakították, aminek köszönhető volt a világháborúk közötti évtizedekben kialakult új avantgarde építészet szemlélete és gyakorlata.⁵

³ Kassák szerepe mind Müller, mind Hervé szempontjából fontos, hiszen a személyével képviselt új gondolkodásmód, mely jövőalakító elképzeléseit társadalomkritikával egyesítette számukra példaértékű művészetet teremtett.

⁴ Magyarországi identitás háttérbe szorítása, kommunizmus, fotográfia, vallás stb.

⁵ Paul Feyerabend: A módszer ellen, Atlantisz, Budapest, 2002

2 A fotótörténet technikai fejlődése

2.1 A camera obscurától a csúcstechnológiáig

A dolgozat elsősorban Lucien Hervé művészi munkásságával foglalkozik. Ennek ellenére a technikai változások bemutatását három alapvető terület említésén keresztül kísérem meg a folyamatot elindító alkotók révén:

- a képek előállításakor használt gépek
- a nyersanyagok változása
- az objektívek fejlődése

A technikai feltételekből adódóan a korai képek témái mozdulatlanságuknál fogva gyakran táj,- épület- és műtárgy reprodukciók voltak, és ezek a témakörök jó ideig nem is változtak. Az első ismert fénykép –mely 1826-ban készült– épületegyüttest ábrázol. Niépce camera obscurájában elhelyezett júdeai aszfalttal bevont ónlemez csekély fényérzékenysége miatt; a felvétel nyolc órás expozíciós időt igényelt. A kép a család Saint-Loupde-Varennesei házának udvarát ábrázolja. Míg Niepce megalkotta a világ első fényképét, addig Daguerre dagerrotípiája volt az, amely tömegesen terjedt el.

A talbo- vagy kalotípiá kidolgozója, a negatív/pozitív eljárás felfedezője William Henry Fox Talbot 1835-ös angliai kísérleteinél közvetlen környezetében elhelyezett kis camera obscuráival rögzített felvételeket. Közben napfényes időjárási körülmények között az expozíciós időt tíz percre csökkentette, a papír fényérzékenységét is sikerült növelnie.

Hippolyte Bayard újítása 1839-ben a direktpozitív eljárás volt, ami támogató híján nem tudott versenyezni a dagerrotípiával. Louis-Désiré Blanquard-Evrard 1847-ben újításként a papírt káliumjodid, majd ezüstnitrát fürdőben fényérzékeny anyaggal itatta át. Az eljárás a tónus- és részletgazdag papírkép

mellett az érzékenyített papír későbbi felhasználását is lehetővé tette. Itt az expozíciós idő a kalo- illetve dagerrotípiához képest negyedére csökkent.

Az épületfotográfia következő fontosabb állomásaként Le Gray 1851-es viasszal bevont papír negatívja említendő, amely az utazó fotográfusok számára teremtett ideális eszközt azzal, hogy nem kellett azonnal előhívni. A tónus- és részletgazdagsága révén az üveglemez-negatívval is vetekedő papír negatívja öt-tizenöt perces expozíciójával egyszerűbbé tette a táj-, épület- és műtárgy-reprodukciók készítését. A brómezüst zselatin szárazlemez Richard Leach Maddox 1871-ben találta fel. A forgalmazott lemezek legnagyobb érdeme az utazó táj- és városkép készítő fotósok csomagjának súlycsökkenése lett.

A nyersanyag a kezdetekkor üveglemez volt, amelyet a fotósnak magának kellett előhívnia a kép elkészítése után szinte azonnal, a nedves nyersanyag kiszáradása előtt. Az első évtizedekben valamennyi lemez hosszú megvilágítást igényelt, amit az egyre nagyobb fényerejű objektívek és a lemezek érzékenysége folyamatosan csökkentett. Ezt követte a síkfilm, melyet egy betéttel lehetett az üveglemez helyett a kazettába tenni, mivel vékonyabb volt mint az üveglemez. Az üveglemez mellett így megjelent a síkfilm, majd a rollfilm. Mindkettő többféle méretben került forgalomba. Rollfilmet műszaki fényképezőgépekhez is használtak.⁶

„1884-1885-ben Eastman – a fényképezési eszközöket és készülékeket gyártó W. H. Walker közreműködésével – egy, minden forgalomban levő,

⁶ A Fotolexikon műszaki fényképezőgép definíciója az alábbi: „olyan fényképezőgép, mellyel nemcsak általános, hanem a műszaki felvételeket is a követelményeknek megfelelően lehet elkészíteni. Általános jellemzői: a nagy képméret (13 x 18 cm, 9 x 12 cm, 6 x 9 cm, 6 x 6 cm), a tág határok közötti kihuzatváltoztatás lehetősége, mozgatható és állítható objektívtartó, előlap és ugyancsak állítható és dönthető hátlap. A hátlap döntése egyúttal a képsík helyzetének megváltoztatását is jelenti; ez akkor fontos, amikor az ún. perspektivikus torzulásokat kell kiküszöbölni, transzformálni. A műszaki fényképezőgépek objektívjei egymás között cserélhetőek. A legkorszerűbbeknél mindegyik objektívhez külön központi zár is tartozik. A műszaki fényképezőgépeknek a különböző gyújtótávolságú objektívekhez univerzális képkeresői vannak, de lehetőség van emellett mind a távmérővel, mind a homályos üveggel történő élességváltásra. A korszerű műszaki fényképezőgépekben egyformán lehet alkalmazni a síkfilmet, a lemezt v. a tekercsfilmet. Mindezeket a fényérzékeny anyagokat külön kazettákba kell helyezni. A műszaki fényképezőgépek többsége szinkronizált központi zárral működik. A nagy méretek miatt elengedhetetlen az állványok alkalmazása, ezeken különleges gömbcsuklós rögzítőfejek segítségével lehet a gépet minden irányban állítani. A műszaki fényképezőgépeknek a kisfilmes gépekkel szemben az előnyük, hogy a nagy képméret miatt a negatívak szemcsészsége nem okoz nagyításbeli problémákat.” (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963, 414.o.)

szabványméretű, síkfilmmel működő géphez felhasználható tárat szerkesztett. A tárban emulzióval borított, huszonnégy felvételre elegendő papírtekercs-negatívot helyeztek el. A felorsózott negatívot kulccsal továbbították. Nem Eastman volt az első, aki megkísérelte, hogy fényérzékeny réteggel bevont papírtekercset használjon hordozóként, de ezek az újítók – Eastmannel ellentétben – nem találtak követőre. Eastman és Walker tekercsnegatívja viszont – 1885-ben – azonnal átütő sikert aratott. A tár jól és megbízhatóan működött, a finomszemcsés, zselatinemulziós papírnegatív minősége egyenesnek bizonyult. Előhívás és fixálás után a negatívot – a kálotípiák viaszolásához hasonlóan – paraffin-olajjal kezelték. Röviddel később Eastman is áttért a *lehántolt film* készítésére és *amerikai film* néven vezette be a piacra. Az új, lehántolható film egyesítette az üveglemez és a papír előnyeit, azok rossz tulajdonságai nélkül: könnyű volt, mint a papír, és áttetsző, mint az üveg."⁷

Az 1890-es években a Kodak kompaktgépek tömeges elterjedése jobb mechanizmust hozott a mechanika és a nyersanyag szempontjából is. A fényképezés ezzel – ahogyan Szilágyi Gábor megfogalmazza – 3 lépésre egyszerűsödött a többi gép tíz vagy annál is több lépéséhez képest: filmelforgatás, zárfelhúzás és exponálás, azaz zár kioldás. Az 1897-ben megjelenő nagy formátumú Kodak gépeknél már lehetett záridőket állítani.

1948-ban került forgalomba a Polaroid Land kamera. A Polaroid fényképezőgép által létrehozott kép volt az első, amely laboratórium nélkül, néhány perc alatt automatikusan kialakult. A Polaroid esetében is történik előhívás, fixálás, csak a vegyszereket paszta formájában a felvételi anyaghoz „mellékeltek.”⁸ Az első színes Polaroid kép 1963-ban készült el. A Land-féle Polaroid fényképezőgép a hagyományos film helyett egy fényre érzékeny réteggel bevont papírlapot rejtett, amelyen pár perccel az exponálás után megjelent a kép. Az instant eljárást a digitális képalkotás - ahol szintén azonnal látható az elkészített kép-, megjelenése sem tudta teljesen kiszorítani a piacról. A Polaroid tovább él,

⁷ Szilágyi Gábor: A fotóművészet története, A fényrajztól a holográfiáig, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 36.o.

⁸ Amit a gépben található két henger préselt ki, majd terített el a kép felületén egy fedő fólia és a fényérzékeny réteg között.

megmaradt mint önálló műfaj és technikai lehetőség.⁹

A Polaroid nagy segítséget jelentett a profi fotósok számára is, hiszen pl. egy Linhofhoz vagy Hasselbladhoz gyártott Polaroid kazetta segítségével lehetővé vált a beállítások munka közbeni ellenőrzése.

A cserélhető objektívek csavarmenetes rögzítése helyett kialakult a bajonettes megoldás, ami nemcsak gyorsabbá, de praktikusabbá is tette cserélhetőségüket. 1959-ben Agfa Optima névvel került forgalomba az első teljesen automata fényképezőgép.¹⁰ 1975-ban jelent meg az első digitális fényképezőgép. Az objektívek későbbi haditechnikai fejlesztései pedig csúcstechnológiai verziójukból átszivárogtak spinoff-okként a mindennapi élet területére is.¹¹

A fejlődés a sokszorosítás lehetőségét, és az egyre részlet- és tónusgazdagabb képek rögzítését tette lehetővé, melynek következtében a fényképészeti műfajok is változtak. A 20. század meghatározó fényképészeti műfajai közé a portrét, a tájképet, az életképet, az épületfelvételt és a riportképet sorolja Szilágyi Gábor,¹²

⁹ 2010-ben gyártása újrakezdődött az Impossible Project révén (www.the-impossible-project.com). Ma PX 100 és PX 600 néven gyártanak újra fekete-fehér Polaroid filmet. Újraélesztése és pozicionálása már nem a tömegeket célozza meg. Az elmúlt évek aukcióin a Polaroid képek licitjei is nőttek. Részben a Polaroid Corporationt 1937-ben alapító Dr. Edwin Land magányújteményéből 2010-ben a New York-i Sotheby's aukciósház több mint 1200 polaroid képet árverezett el 12,5 millió dollárért. Galériákban és kiállítótermekben is egyre többet találkozni polaroid eljárással készült fotókkal. Fialat fotográfusok és videoművészek előszeretettel használják újra. A kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum 2012 márciusában a polaroid technológia 65 éves évfordulója kapcsán mutatott be egy kiállítást, ahol magyar, illetve magyar származású alkotók polaroid képei voltak láthatóak.

¹⁰ 1964-ben a Pentax kifejlesztette a TTL képkeresőrendszert, amivel a ma is ismert módon a keresőbe nézve közvetlenül az objektív által rajzolt képet láthatjuk.

¹¹ David Bergman fotós Obama elnöki beiktatásakor készített 1,47 gigapixel felbontású panorámaképe az elnökről és a tömegről nemcsak az esemény megörökítéséről, hanem az ellenőrzésről is szól a tér megfigyelése mellett. A felbontásnak köszönhetően nemcsak a részvevőket azonosíthatjuk be, hanem nagyon pontos információt kaphatunk a legapróbb részletekről és párhuzamos eseményekről is (ruhák, ékszerek, ablakból figyelők, a védelmet biztosító mesterlövészek, vagy a beiktatást rögzítő kamerák stb.). Az úrkutatásból a mindennapi életbe átszivárgó GPS esetében míg a katonai GPS szinte 10-20 centiméteres pontossággal mutat meg egy helyet, addig a polgári GPS lebutított verziója 10 méteres határon belül. A katonai műholdak képei a nagy felbontású objektíveken keresztül elképesztő precizitású képeket alkotnak. Bergman panorámaképe itt található [2012.03.11.]:

gigapan.org/viewGigapanFullscreen.php?auth=033ef14483ee899496648c2b4b06233c

¹² Szilágyi Gábor: A fotóművészet története, A fényrajztól a holográfiáig, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982. Bár Szilágyi az aktfényképezést is a századfordulóra helyezi, azonban az erotikus fényképezés a fotográfia megjelenésével egyidős műfaj, mely bár rejtetten (vagy rejtettebben), de a kezdetektől jelen volt a fotográfia történetében.

míg a századfordulóra a pillanatfelvételt helyezi. A 20. század második évtizedéből pedig a divat- és a riportfotót emeli ki, amelyek elterjedésében nagy szerepet játszott a magazinkultúra kialakulása.

2.2 Műszaki fényképezőgépek

A 19. század közepén az első műszaki fényképezőgépek már majdnem arra, és olyan jól alkalmazhatóak voltak mint a maiak. Az első fényképezőgépek fából készültek. Az objektívet egy alaplapba építették be, ezt bőrharmonikával látták el, ami fényzáró, összehajtható és ugyanakkor mozgatható volt.



Kép 1. Master Technika classic 3000

Ha épületet, festményt vagy bármit, amiben párhuzamosok vannak fényképezünk, akkor lesz látványosabb ha a film síkja párhuzamos a fotózandó homlokzattal vagy festménnyel. A műszaki fényképezőgépeknél elvárás volt, hogy perspektivikusan korrekt képet lehessen velük készíteni. Ezek a gépek lehetővé tették, hogy az objektívet és a hátfalat vízszintesen és függőlegesen mozgatni és dönteni lehessen. A pixelekre bontott kép esetében a képedítáló szoftverek segítségével ma már – igaz minőségromlás árán – korrigálható a perspektívikus torzítás az utómunka során.¹³

¹³ A digitális képalkotás alkotta változásokra jó példa a Lytro Light Field kamera. Az ezzel készített képek esetében a fókuszt és élességet már utólag állítható, tehát nem az exponálás pillanatában. Bővebb információ a kameráról: www.lytro.com [2012.03.30.]

Az Akadémia Kiadó által 1963-ban megjelentetett Fotolexikon így definiálja az épületfényképezést:

„...a műszaki fényképezés egyik területe. Feladatai köré tartozik minden régi és új épület, műemlék és egyéb építmény fényképezése. Ezek műszaki ábrázolásánál elsősorban arra kell törekedni, hogy az épületek külső szerkezete élethűen legyen ábrázolva. Az épületet gyakran nem szemből, hanem egyik sarka felől fényképezik úgy, hogy két oldala látható. Így a kiugró épületrészek szerkezete is érvényesül. Az épületek világításához kedvezőbb a kissé oldalról érkező közvetlen napfény. Ellenfényben a részletek elvesznek, szórt fényben az épület tagozódása nem érvényesül kellőképpen. Színszűrőt csak akkor használunk, ha az épületen színes részletek vannak, vagy a képen sok látszik az égboltból és ebbe belenyúlnak az épület kiemelkedő részei, tornyai.”¹⁴

Tehát az épület külső szerkezetének minél élethűbb, perspektivikus torzításoktól mentes¹⁵ ábrázolása, a mélységi tagozódást jól érzékeltető és minden részletet élesen és anyagszerűen bemutató kép felelt meg a műszaki fotó elvárásainak. A fenti meghatározás alapján sokan képesek úgynevezett korrekt építészeti fotót készíteni, azonban megragadni az építészeti architektúra lényegét – képpé alakítva az alkotás szellemét és a belőle sugárzó érzelmeket, illetve megmutatva azt, amit alkotója kora lényegének lát bennük – Lucien Hervének sikerült leginkább. Ars poeticája segítségével építészeti fotói megújították magát a műfajt, miközben stílusával egyedi, a humánus szem előtt tartó képi világot teremtett.

2.3 Lucien Hervé fényképezőgépei

Lucien Hervével folytatott beszélgetéseimből, illetve a párizsi kutatásaim alapján

¹⁴ Fotolexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963, 141.o.

¹⁵ „A klasszikus értelemben vett építészeti fotográfia ugyanis megköveteli a felfelé döntött kamera esetén is a függőleges álló építészeti tagozatok függőleges és párhuzamos vonalrajzát. Ezt pedig – ma – kizárólag a dönthető képsíkú Linhof-kamerával lehet jól megoldani.”
Hargittay Bruno: *Architektúrák fényképezéséről*, 1915, 11. o.

próbáltam a fényképezőgépeit beazonosítani. Sajnos a gépei ma már nincsenek meg. Ennek oka egyrészt az, hogy elajándékozta, elcserélte ezeket, illetve a technika fejlődésével váltott, másrészt fia, Rodolf Hervé (szintén fotós) révén az eszközök gyakran keveredtek. Ma már nehezen beazonosítható, hogy mely fényképezőgépek és tartozékai voltak az apáé és fiáé.

Hervé közléseiből, az öt fotózás közben ábrázoló képeken látható gépek és az archívumában talált negatívok és kontaktok alapján, Lelkes László segítségével sikerült pontosítani a felszerelést és a nyersanyagokat, amelyeket Hervé használt.

Hervé ugyanolyan fényképezőgépet használt, mint korának fotósai. Kezdetben nagyfilmes gépekkel dolgozott. A kisfilm használata – bár a Leica már a század elejétől létezett – nem volt még elterjedt. A Zeiss Ikonja 6x9-es gép volt, fix objektívvel, némi mozgatási lehetőséggel. Az első gépe egy rokontól kölcsönkapott 6x6-os, rollfilmes Rolleiflex volt. Ezt a géptípust sok fotós, fotóriporter használta abban az időben.¹⁶



Kép 2. Lucien Hervé: Önarckép tükörből, Párizs, 1938 (A képen látható gép egy Rolleiflex.)

A később róla készített képeken látható fényképezőgépeken normál,

¹⁶ „Az első gépem – ami egy profi gép volt – az a Rolleiflex volt, azután kellett egy olyan gép, amelyeknek a lencséjét lehetett váltani. Lassanként én beszereztem ezeket a lencséket, és bírtam velük dolgozni, de részemre mindez egy tanulmány volt, mert én saját magamtól semmit nem tudtam.”, interjúrészlet, l. melléklet 51.o.

nagylátószögű, illetve gyenge teleobjektívek is lehetnek. A későbbi, Párizsban talált gépein zoom objektíveket látni, de ott is csak 85, illetve 105 mm-es a legnagyobb gyújtótávolság. Régebbi fotóin nem láthatóak telével készített felvételek, ami azt jelenti, hogy a szűkebb kivágásokat vágással hozta létre. Bár az építészeti fotográfiában a nagylátószögű objektívek nélkülözhetetlenek lettek, ha az épületek dokumentálása volt a cél, Hervé részben megmaradt a kötetlenebb fotózásnál.



Kép 3. Leica R3

Kép 4. Canon EOS5, Ultrasonic, 1191053, objektív: 28-105 mm Aspherical, 1004126



Kép 5. Régi (réz foglalatú) objektív

Erre utal az is, hogy Linhofját keveset használta. Hervé számára nagyon fontos volt az épület és tér megfigyelése mellett annak bejárása, és az épületben való megfigyelés és várakozás, amihez igyekezett olyan eszközöket párosítani, melyekkel a legszabadabban tudott mozogni. Nem kedvelte a műszaki fényképezőgépeket és Hasselbladját sem.¹⁷ Ezekhez speciális, nehéz állvány is

¹⁷ "Amikor az építészet fényképésze megkezdte pályáját, kívánatos, hogy több fényképezőgépe legyen, mint amennyit én birtokoltam annak idején. Anyagiak híján csupán egy Rolleiflexem volt.

kellett, ami korlátozta mozgásában és gyorsaságában, ezért inkább szaporább, egyszerűbb kisfilmes gépeivel dolgozott.

Egészségi állapotának folyamatos romlása miatt 1965-től már tolószékbe kényszerült és nehezen vagy csak segítséggel tudott külső térben fotózni. Betegsége szerencsére egybeesett az autofókuszos, motoros filmtovábbítású, belső fénymérésű gépek megjelenésével, amelyek már kényelmesebbek voltak, nem kellett annyit állítani rajtuk, és ezáltal Hervének ideális eszközei lettek az alkotáshoz betegsége ideje alatt. Kronológiai sorrend ugyan felállítható lenne Hervé gépei esetében, de ez lényegtelen, hiszen Hervé egyszerre dolgozott régi manuális gépeivel és újabb eszközökkel, ahogyan ez látszik több róla készült fotón is.

A negatívok és a kontakt másolatok alapján többnyire beazonosíthatóvá váltak a gépek, de a nagyításokról már nehéz következtetni a használt film méretére és a gépekre is, mert Hervé fotói végleges formátumukat mindig vágással¹⁸ nyerték el.

Hervé gyors és a kötöttséget kerülő építészeti fotós volt, aki a teljes képmezővel való komponálás helyett utólag vágta képeit. A kontakt másolatokból nem csak a gépek váltak beazonosíthatóvá, hanem jól látható, hogy milyen vágásokkal és hány képből választva alakult ki a kép végső formája. A 7-es kép Le Corbusiert

Lencsésjének szűk látószöge kényszerített arra, hogy a korlátozásnak megfelelő eljárást találjak ki. ... Azontúl, hogy nagyszámú fontos dolgot kellett képekkel kifejeznem, főleg akkor zavart a gép elégtelensége, amikor éreztetnem kellett a terek korlátlanak tűnő voltát. Később nagyméretű, 10x12,5 cm-es Linhof-gépet szereztem, de be kell vallanom, nem sokat használtam. Temperamentum kérdése ez? Valami más is közrejátszik. Ha az épület izgalmas, nincs szemünk, nincs időnk, hogy mindent szemmel kövessünk. A szem ilyenkor részeg, szüntelen táncol, itt és ott is talál látnivalót, amelyet a pillanatfelvételek csak érintőlegesen, rohanva követhetnek. Ezt nehéz egy kevésbé mozgékony, súlyos géppel rögzíteni.”

Lucien Hervé: *Építészet és fénykép*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968, 12.o.

¹⁸ „Mai álláspontom ettől eltér, s ezt leginkább Éluárd egy mondásával tudnám jellemezni: “Egy versben minden szó dolgozik”. Én is azt szeretném elérni, hogy a képeimben minden egyes vonalnak, formának, tónusnak elengedhetetlen szerepe legyen. Egyszerűsíteni akarok, de nem szegényíteni, tömören kifejezni, hogy többet mondjak el, mint egy részletező történet. Ezért válaszoltam Le Corbusier-nek arra a kérdésére, hogy hogyan lettem fényképész, úgy, hogy “ollóval”, mert azzal vágtam le a felesleget.” Batár Attila: *Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 255.o.*

ábrázolja Marseille-ben. Az ismert kép, amelyet már nagyon sok helyen láthattunk róla és a Modulorról, jól látszik hogy a kontakt másolat utolsó képéből keletkezett.



Kép 6. Le Corbusier&Lucien Hervé: The Architect & The Photographer, pl.017 ¹⁹



Kép 7. Le Corbusier a Modulorral, Marseille, 1952

¹⁹ A Thames & Hudson kiadásában 2011-ben megjelent Le Corbusier & Lucien Hervé: The Architect & The Photographer, A dialogue című könyv alapjai is a kontakt másolatok. A könyv az Unité d'Habitation-ról (1949-1962) a *Plasir de France* megbízásából egynapos kiszállás alatt elkészült 650 kép kontaktmásolatából is tartalmaz egy válogatást, melynek közlését a magazin elkészültekor elvetette. Hervé ezekből a kontaktokból hagyott Marseille-ben, melyet miután Le Corbusier megnézett, Hervét kizárólagos fotósává tette.

3 Lucien Hervé életútja

„1910-ben születtem Magyarországon. 1929-ben Párizsba mentem. Életem elég kemény volt. Mindenféle mesterséggel foglalkoztam, s közben el kellett hagynom a zenét, mind álmaimat. Ebben a korszakban, ifjúságom első felében igen sokat sportoltam, még birkózóbajnok is voltam. Nem annyira hiúságból, mint inkább azért, mert az egyszerű emberi környezetben bátorságból és emberi méltóságból ugyanolyan leckéket vehettem, mint amit Bartók Béla környezetében megéreztem. Sok mindenfélével kellett foglalkoznom: voltam banktisztviselő, modellkészítő szabászatban, ügynök, épületfestő, számvevő, titkár, újságíró, aligazgató napilapnál, idegenvezető, és a többi. Mindezek a tapasztalatok emberileg gazdagítottak. A fogságban rajzolni kezdtem, majd szökésem után festeni. 1948-ban kezdtem fényképezni. 1949-ben Le Corbusier azt írta nekem, hogy «önnek építészlelke van». Azóta vagyok az ő fényképésze. Nagyon sokat utaztam és mégis, ha egy kisvárosban találom magam, legyen az akár Szíriában, akár Franciaországban, boldog vagyok, idegen vagyok, és minden meglep. Számomra az építészet is az Embert jelenti. Az Embert, akit mindenben keresek, még akkor is, ha fényképeimen legtöbbször elkerülöm.” – írja Lucien Hervé egy 1966-os katalógus előszavában.²⁰

Lucien Hervé azok közé a magyar emigránsok közé tartozott, akik származásuk, a zsidó nagypolgári család mentalitása és életformája elleni lázadásból vágtak neki a világnak. Saját elmondása szerint gyerekkora óta egy „másfajta valóság” felé tendált. Tizenévesen a BAK-ban (Budapesti Atlétikai Klub) teljesen új világot fedezett fel az ott megismert munkások révén, akik mentalitása autentikusabbnak tűnt számára, mint saját családi és iskolai miliője.

Egész életében automatikusan kereste azokat az eszméket, amelyek leginkább szemben álltak édesanyja nagypolgári világnézetével.²¹ Ezért kereste a

²⁰ Lucien Hervé: Fotó és építészet (katalógus, Budapest Magyar Építőművész Szövetség székháza, 1963)

²¹ Minél messzebbre akart kerülni attól, amiben felnőtt. Édesapját 10 éves korában veszítette el.

munkáskörnyezetet, annak egyszerűségét, őszinteségét. Élete során mindvégig büszkén és energikusan hirdette, hogy ateista, miközben édesapja mélyen hívő, neológ zsidó volt. Barátainak legnagyobb részét papok és szerzetesek alkották.²² Intellektuális fejlődése legfontosabb mozzanatának a birkózást tartotta, illetve azt, hogy tizenévesen bekerült a világbajnokság döntőjébe.

1929-ben Párizsban ismerte meg a forradalmi mozgalom íróit: Barbusse-t, Romain Rolandot. Miután rájött, hogy nem elég, ha az embernek elvei vannak, azokért „dolgoznia” is kell, 1932-től bekapcsolódott a franciaországi magyar szakszervezeti mozgalomba, melynek vezetője lett Zalka Máté, Tarr Imre és Lőwy Géza mellett. 1933-ban belépett a francia kommunista pártba, mivel gondolkodásmódjához a kommunista nézetek álltak legközelebb. 1932-től a franciaországi magyar szakszervezet munkájában is résztvett. 1938-ban – miután nyílt fórumokon bírálta a párt akkori befolyásos vezetőit – kizárták.

1939-ben újsütetű francia állampolgárként bevonult és fotóriportokat küldött újságok számára. 1940-ben fogságba esése majd szökése – a dunkerque-i tragédiát maga is átélte – és az ellenállásban való részvétele félbeszakította az elindult fotóskarrierjét. A lágerben részt vett az illegális kommunista párt megalapításában, annak ellenére, hogy ki volt zárva a francia kommunista pártból. 1942-ben kapcsolódott be az ellenállási mozgalomba, ahol Mitterrand-nal együtt dolgozott. Sokáig illegalitásban élt, bujkált. 1947-ben másodsorra is kizárták a pártból, amelyet követően soha többet nem vett részt semmiféle szervezet életében.

Kiderült számára, hogy a megváltás, az új valóság építése a szakszervezeten, a párton keresztül nem lehetséges és az Oroszországba vetett hite is szertefoszlott. Hervé a művészetet választotta segítségül nézeteinek további megőrzéséhez és terjesztéséhez. 1949-től egészen 1965-ös haláláig dolgozott Le Corbusier-nak.

Édesanyja a Háztulajdonosok Szövetségének volt a főtitkára Budapesten. 1925-ben második házasságával követte a család asszimilációs törekvéseit.

²² 1949-ben a dominikánus pap barátja, Pere Couturier hívta fel Hervé figyelmét Le Corbusier épülő lakóházára, az Unité d’Habitationra, aminek fotózása révén megismerkedett Le Corbusier-vel.

Nemcsak épületeit, hanem minden egyes művét fotózta (festmények, skiccek, makettek stb.).²³

1965 nemcsak Le Corbusier halálát, hanem Hervé hosszan tartó sclerosis multiplex betegségének kezdetét is jelentette, mely mozgásában korlátozta. Idővel tolószékre kényszerült, bár állapota csodával határos módon 15 év után javulni kezdett. A fényképezést fokozatosan felhagyni kényszerülő Hervé képeinek kiállításával és könyveinek kiadásával kezdett el foglalkozni.²⁴

3.1 Kapcsolata Müller Miklóssal

Riporter pályafutása egy híres magyar szociofotós megismerésével kezdődött. Müller Miklós volt az, aki Hervével társulva nagy francia lapoknak kezdett el dolgozni. Míg Müller fotózott, addig Hervé írta a cikkeket. A müncheni megegyezés után azonban Müller megijedt, és elutazott, Hervé pedig magát Müllernek kiadva folytatta tovább a fotózást és cikkírást. Müller Miklós így emlékszik vissza a történetekre és közös munkájukra önéletrajzi könyvében:

„1938 őszén a háborús riadalom mindannyiunkat megrázott. Párizsban elsötétítés volt, és mindenféle félelem. München múltó megkönnyebbülésünkre volt, de természetesen tudtuk, hogy csak a kitolása annak, aminek be kellett következnie. Amit természetesen nem tudtunk, az az volt, hogy a Maginot-vonal és a francia hadsereg olyan sérülékeny és gyenge. Társulásom Elcannal²⁵ elkezdett gyümölcsöt adni. Elcan jóvágású fiatalember volt, és nagysikere volt a nőknél. A *Marianne Magazine*-t nők vezették. Állandó megbízást szereztünk ennek a hetilapnak minden számára. Mindketten elmentünk Brüsszelbe, hogy riportot csináljunk egy kis faluban, ahol megismertük az ország legnépesebb

²³ Le Corbusier épületei mellett Hervé végigfotózta a modern építészet születését többek között Alvar Aalto, Marcel Breuer, Walter Gropius, Pier Luigi Nervi, Richard Neutra, Oscar Niemeyer és Kenzō Tange munkáin keresztül. Fotói könyvekben és jelentős nemzetközi építészeti lapokban jelentek meg. Utóbbiak publikálása és specializálódása vezetett az építészeti fotó ismertebbé tételéhez és propagálásához.

²⁴ Hervé annyira alapos volt, hogy előfordult, hogy mire elkészült egy könyvvel, az az kitalálta, utána olvasott, összerakta, addigra a kiadó csődbe ment. A mai napig így maradt kiadatlan Escorial című könyve: „A kiadó a könyv megírását is rábízta, de mire én az általam szükségesnek tartott összes könyvet elolvastam, meghalt a kiadó.” Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 102.o.

²⁵ Lucien Hervé eredeti neve Elkán László. Az Hervé nevet az illegalitásban kapta.

családját. Az Eiffel toronyról is készítettünk riportot, és még sok minden másról, és őszintén szólva elkezdünk jól dolgozni és jó dohányt keresni.”²⁶

A fényképezés alapjait tehát Hervé nem akárcitől, hanem a tehetséges magyar szociófotóstól, Müller Miklóstól leste el és a továbbiakban autodidakta módon vált professzionális fényképésszé.²⁷ Müller – közös munkájuk alkalmával – egy Rolleiflexszel dolgozott.²⁸

A két magyar fotósnak nagyon hasonlóak voltak a gyökerei és motívációik is.²⁹

Müller Miklós 1931-ben került a szegedi egyetem Állam- és Jogtudományi Karára, ahol megismerkedett a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának tagjaival, többek között Radnóti Miklóssal, Ortutay Gyulával, Baróti Dezsővel, Tolnay Gáborral és Buday Györggyel. A művészeti kollégium tagjaival való szoros kapcsolat és a népi kultúra gyűjtése, valamint az őt érő szociális élmények itt alapozták meg későbbi fotóművészetét, illetve a mozgalomnak köszönhetően készültek el a 30-as években szociofotói.

„Az agrársettlement gyakorlati és gyűjtőjellegű munkássága, a kiszállások és előadások, szociográfiai és etnográfiai gyűjtés közben adódott tanulságos élmények szinte kényszerítő erővel kívánták a Művészeti Kollégium létrejöttét, hogy pontosan megformulázhassuk ennek a munkának, a gyűjtött anyagnak és szerzett élményeknek szellemi, művészeti és tudományos értelmét.” – írja Ortutay Gyula,³⁰ akivel Müller 1937-ben *Parasztságunk élete*³¹ címmel közös

²⁶ Müller Miklós (Nicolás Muller): *A megszelídített fény*, Anderle Ádám (szerk.), OKTK - Szegedért Alapítvány - Délmagyarországi Könyv és Lapkiadó Kft.-JATE Hispanisztika Tanszék, Szeged, 1994, 58.o.

²⁷ „Kölcsönkértem egy gépet, láttam, hogyan kattogtatja Rolleiflexét, megpróbáltam én is. Észre sem vették, hogy valaki más fényképez. Kölcsöngéppel, kölcsönnévvvel fényképeztem.” – Így emékszik vissza Hervé Batár Attilával való beszélgetésekor erre az időszakra és Müller Miklósról. Batár Attila: *Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 22.o.*

²⁸ A magyar fotósok, riporterek és szociofotósok javarésze ilyen használt még az ötvenes években is, bár többen dolgoztak már kisfilmes gépekkel (Leica, Contax). Hervé a későbbiekben is a 6x6-os formátumot használta leginkább, mert azt rögtön lehetett vágni, illetve későbbi világkörüli útjaira is 6x6-os és 24x36-os gépet vitt (Brazília, India) leginkább a súly miatt.

²⁹ Többek között: vallás, család, szociális érzékenység, baráti kör, kapcsolatok és hatások.

³⁰ Csaplár Vilmos: *A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma, Irodalomtörténeti füzetek, Akadémiai kiadó, Budapest, 1967, 31.o.*

³¹ Ortutay Gyula: *Parasztságunk élete, Officina, Budapest, 1937, fényképezte: Müller Miklós*

könyvet készített.³²



Kép 8. Müller Miklós: Szokolya
Kép 9. Müller Miklós: Bujáki szoknyák

Az Hervéhez hasonlóan zsidó származású Müller 1938-ban a háborús légkör, illetve az antiszemitizmus terjedése miatt hagyta el Magyarországot. Találkozásuk és a közös munka kezdete semmiképpen sem volt a „véletlen” műve. Míg Müllert a dolgozó egyszerű ember, a nép és annak világa foglalkoztatta, addig Hervét a munkások élete és közösségei érdekelték. Ortutay Gyula Hervé barátja is volt. Bár Hervé 1929-ben³³ hagyta el Magyarországot, feltételezhető, hogy ismerhette a '20-as, '30-as évek értelmiségi-ifjúsági mozgalmait. Ezekben a csoportosulásokban voltak átfedések, illetve kisebb közösségekről lévén szó tudtak egymásról és törekvéseikről, még abban az esetben is, ha valaki a fővárosban, míg más vidéken tevékenykedett.

A parasztsággal és később a munkássággal megélt élmények, így alakíthattak ki szolidaritást ezeknél a fiataloknál. Nagyon így volt ez Müller és Hervé esetében is, akik közvetlenül szereztek személyes benyomásokat az osztálytársadalom eme

³² További szociográfiai fotóillusztrációkat is készített (Féja Géza: *Viharsarok*, 1937, Szabó Zoltán: *Cifra nyomorúság*, 1938, Erdei Ferenc: *Parasztok*, 1938)

³³ Feltételezhető, hogy Hervé az antiszemitizmus megnyilvánulásaival nap mint nap találkozhatott Budapesten, ahol szélsőjobboldali terrorcsoportok aktivizálódtak. Bár Bethlen István miniszterelnöksége alatt a antiszemita erőszakhullám konszolidálódott, a világgazdasági válság nyomán kialakuló társadalmi és politikai krízis Bethlen bukását és az ország jobbra sodródását hozta, melynek következményei lettek az 1938-tól folyamatosan megszülető antiszemita törvények.

rétegeiről.

Közös a jómódú családi háttér is. Müller apja Orosházán ügyvéd volt, akinek irodájában diplomája megszerzése után Müller is elkezdett dolgozni. Budapestre költözése után ismerte meg Haár Ferencet és annak baloldali társaságát, köztük Kassák Lajost. Haár Kassák hatására került a baloldali eszmékhez és a szociális fényképezéshez közel.

Szeremlei Sámuel várostörténetének V. kötete nagyon röviden fogalmaz Hervé apjáról: „Elkán Lajos bőrkereskedő, dunaföldvári, 1865 születésű, jótékonyágáról ismeretes zsidó, József bőrkereskedő fia.”³⁴ Az Elkán családnak az Andrássy út 8. alatt volt bőrkereskedése a század tízes éveiben. A híres Plohn dinasztia műterme 1869 és 1930 között az Andrássy út 10. szám alatt volt Hódmezővásárhelyen.³⁵ Feltételezhető, hogy Hervé már itt találkozott a fényképezéssel a Plohn család szomszédságának köszönhetően. Apja kötelességének érezte támogatni a helyi művészeket is, akik közül legtöbb a kulturális hagyományokra érzékeny alkotók közül került ki.³⁶



Kép 10. Müller Miklós: Cséplés (Orosháza)
Kép 11. Müller Miklós: Cséplő munkás (Orosháza)

³⁴ Szeremlei Sámuel: Hódmezővásárhely története 1-5. [Első két kötet Bp.-en] Hmv. 1907., 191 l., 1913. Kiadja a város közönsége. Róth ny., 544, 450, 1183 l.

³⁵ Szakács Margit: Fényképészek és fényképésműtermek Magyarországon (1840-1945), Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának gyűjteményéből. (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 1987)

³⁶ 1919-ben többek között Tornyai Jánosnak is volt kiállítása náluk.

Müller Miklós Hódmezővásárhelyen járt gimnáziumba, ahonnan az Elkán család Hervé 8 éves korában, 1918-ban költözött fel Budapestre. A család hódmezővásárhelyi ingatlanjai eladásáról szóló hirdetéséből lehet Elkán Lajos vagyonára következtetni.³⁷

Közös kapocs kettejük között még Kassák Lajos. Kassák elismerte Müller Miklós fotóit, amelyekből meg is jelentetett néhányat a Munká-ban.

Hervé és Kassák Lajos levelezését olvasva³⁸ egy fontos barátság kibontakozása mellett a művészetről való szenvedélyes kommunikációjuk és annak teoretikus ellentétei elevenednek meg, többek között az irodalom és festészet formatörvényei kapcsán a realizmus révén. Érthető tehát a kapcsolat Kassákkal és körével, ahol a művészet az esztétikán túl, társadalomkritikai funkcióval bírt. Müller Miklós a parasztság, a nép oldaláról, míg Hervé a munkásság révén élte, látta meg a szegénységet és nyomort, a kizsákmányolást, mely nemcsak, hogy szolidárisá tette őket, de meghatározta művészetük alapjait is egy „szebb jövő” érdekében.³⁹

Müller fotóit nézve nagyon sok képről jut eszembe Hervé-kép vagy -képpár. A komponálás, türelem és jó reflexek mindkettőjük alkotásaiban meghatározóak. Müller szerint képeinél a következetességet a rendszerkezetek és fényhatások kutatásának eredménye adja, ahol a maga elképzelte koordinátarendszerben mozogva öntörvényű szín- és formarendből vágja ki „képalakzatait”. A másik következetesség – ami szintén hasonló Hervéhez –, hogy az ember érdekli. Az

³⁷ „Eladó ház és szőlőbirtok - A város piacsterén levő sarokház melyben hosssu évek ota 7 különböző üzlet van, hozzá tartozó 108 négyszögöl portával mely a volt Munkásy féle házból lett hozzácsatolva ugyszintén a város közvetlen kisálmás mellett amerikai alanyba oltott, mintaszerűen telepített 18 holdas szőlő, hozátartozó épületek, ártézikut és csatornázással szabadkézből eladó. Az 16 hold körül van kerítve drothálóval. Értekezni Elkán Lajos tulajdonossal.” *Vásárhelyi reggeli újság*, 1918. január 3., 4.o.

³⁸ A Kassák-Hervé levelezés egy része megtalálható a Kassák Múzeumban, valamint Lucien Hervé párizsi archívumában.

³⁹ Hervé csupán élete utolsó éveiben adta fel művészetének társadalmi szerepvállalását: „Az élet pereg, én tudom, hogy milyen kevés részünk van, tudományosan tudom, abban, hogy mi lesz a jövő, én sokáig hittem, hogy tudjuk, mi az a jövő, és segíteni tudunk, ma már eljutottam odáig, hogy egyáltalán semmit nem tudunk, soha nem is fogunk tudni, csak azt tudom, amit Démokritosz mondott, hogy a véletlen és a szükséglet minden az életben.” I. interjúmelléklet, 78.o.

embert kutatja akkor is, ha az nem látszódik a képen.⁴⁰



Kép 12. Lucien Hervé: Felszabadulás: amerikai katona és francia lány az Eiffel-toronyban, 1944

Kép 13. Lucien Hervé: Orosz hadifoglyok, Lannemezani hadifogolytábor, Franciaország, 1945

Kép 14. Lucien Hervé: Fürdőzők, Ausztria, 1956

3.2 A divat világától az anekdotikus részlet nélküliségig

Hervé életének egyik fontos szakasza volt a divatszakmában szerzett tapasztalata. 1932-ben barátok révén talált munkát tervezőként az „haute couture”-ben. Kezdetben egy francia divattervezőnő, Mme Thiebaut képviselőjeként különböző divatházaknál próbálta eladni annak terveit, majd megtanult tervezni és mesterén keresztül bejutott a divatszakmába. 1935-ig a híres Patou divatszalon tervezője volt, amíg az általános ruhaipari sztrájk szervezése és kirobbantása miatt távozni nem kényszerült a területről.⁴¹

Hervé a divat világán keresztül nemcsak a francia felső tízezer szokásaiba láthatott bele, hanem az iparágban dolgozó alkalmazottak kizsákmányolásába is. Megélhette és megérthette azt, hogy a divatot mint modern szocializációs mechanizmust egyéni igények, a kulturális miliő, a társadalmi helyváltoztatások, az értékek és a mentalitás kontinuitása vagy radikális átrendeződése teremti

⁴⁰ Soklétű képek, Beszélgetés Müller Miklós fotóművésszel, *Bárka*, 1994. 1-2.

⁴¹ Hervé dolgozott az alábbi tervezőknél is: Rochas, Lelong, Paquin, Worth, Schiaparelli, Molineux, Lanvin, Chanel. Első feleségét, Mado Ferrand-t is, aki egy varróműhely vezetője volt, a divatszakmában ismerte meg,

meg. Míg Müller Miklóst a parasztság életének és nyomorának közvetlen megfigyelése és rögzítése tette velük együttérzővé, addig Hervét a munkások kizsákmányolása háborította fel és ösztönözte érdekeik képviselőjére.

A divatfotót Susan Sontag az eszményítő képek kategóriájába sorolja. Hervét a divat kapcsán is inkább a tervezés és a vevő közötti kontextus megragadása érdekelte. Egy beszélgetésünkből idézve így emlékezett vissza életének erre az időszakára: „Engem az emberek érdekelnek, de az emberek sokféleképpen tudják magukat éreztetni. Valaki, aki sokat dolgozott a nők közt a szalonokban, az általában rögtön megérzi, hogy kin milyen parfüm van.”⁴²



Kép 15. Lucky, Dior manökenje, Párizs, 1948

Az általa elkülönített periódusai közül a divat világról készült fotók még az anekdotikus korszakához tartoznak. Erre jó példa az *Egy ruha története* című képriportsorozata, melyben a ruhakészítés folyamatát próbálta meg bemutatni a vásárlás aktusáig. Nem a technikai folyamatok, hanem az emberi kapcsolatok és konfliktusok érdekelték a ruha történetén keresztül. 1939-ben kezdett bele Hervé a sorozatba, amelyet csak a háború után fejezett be, kiegészítve további fotókkal. A sorozat Alice Sophie Cocea színésznő által viselt ruhával indult 1939-ben a Maggy Rouff divatházban, míg az 1948-ban készített fotók már Renée

⁴² Az idézet a dokumentumfilmhez készített interjúkból származik, mely nem került bele a mellékletbe.

Saint-Cyr híres francia színésznő ruhájának az elkészülését mutatták be.



Kép 16. Egy ruha története, Alicea Cocea színésznő a Maggy Rouff divatszalon próbafülkéjében, Párizs, 1939

Kép 17. Egy ruha története, Manöken Renée Saint Cry filmszínésznő számára készült ruhában, Maggy Rouff divatház kertje, Párizs, 1947

Hervé riporterként újságcikkeihez olyan témákat választott, amelyek még belefértek az újság profiljába újdonságuk vagy érdekességük miatt, de mind politikai vagy társadalmi, azaz szociálisan érzékeny felvetések voltak.

Az írás segítségével nyilvánosságot teremthetett, és képriportjai révén olyan példákat és történeteket mutathatott be, melyek célja a szavakon keresztül is a „közösségnevelés” volt. Az írás Hervé számára a nevelés eszközévé vált. Akár a cikkek írójaként, akár fotográfusként dolgozott, mindig a maga céljaira igyekezett használni a magazinokat.⁴³ Cikkeivel és képeivel az újságok cenzúráját kijátszva – ahogyan Vilém Flusser megfogalmazza a fényképész és csatorna közötti örök harcot – esztétikai, politikai és ismeretelméleti elemeket

⁴³ A legfontosabb folyóiratok listája, amelyekben Lucien Hervé fotói, írásai megjelentek: *Abitare, Architectural Design, Architectural Review, L' Architecture d' Aojourd'hui, Architekti, Art Sacré, Aujourd'hui, Bild Zeitung, Caliban, Caractères Noel, Casabella, Connaissance des Arts, Courrier des Messageries Maritime, Domus, Femina, France Illustration, Galerie des Arts, Gazzette des Beaux Arts, Horizon, House and Garden, Informes de la Construccion, Jardin des Arts, Le Point, Libres, Liliput, Maison et Jardin, Marianne Magazine, Match, Meteors, Neuf, Parametro, Picture Post, Point de Vue Images, Le Photographe, Photographers, Progressive Architecture, Record, Regard, Technique et Architecture, Time Life, Le Travail de l'Art, Time Life, Le Travail de l'Art, Vu, Die Woche*

csempészhetett be nézetei továbbításához.⁴⁴ Ezt bizonyítja, hogy Hervé soha nem megrendelésre dolgozott, hanem ő kínált témát a magazinok számára, és csak azokat valósította meg, amelyekre felkérést kapott. Önálló fotóriporterként első képeit még főleg szociális, sport és kulturális cikkek illusztrációjaként készítette.

Munkásságában 1949-ig tartott az anekdotikus történetmesélés, míg a második periódus Hervé szerint a Le Corbusier-vel való találkozásával kezdődött és haláláig tartott. A második szakaszt az anekdotamentesség, minden felesleges részlet kerülése jellemezte, amiben nagy szerepe volt Le Corbusier purista esztétikájának. Hervé elmondása szerint a kezdetekben még történeteket akart elmondani és illusztrálni, de képei még tartalmaztak apró részleteket, melyek még elterelhették a figyelmet a „lényegről”.

4 Modern építészet

4.1 Stílusok mentén

Az építészet a civilizáció arca, melynek tartalmi és technikai változása egyenetlen, és az utóbbi évszázad során jelentős változáson ment át. A változást a szerkesztőmódszerek fejlődése mutatja, mely nemcsak az épület együttesek fő vonásaiban, tereinek és tömegeinek összefüggéseiben vált felismerhetővé, hanem már egyes elemeiben is. Ahogyan Vámosy Ferenc megfogalmazza a szerkesztőmódszerek számos összetevőből és azok relációinak bonyolult eredményeként jönnek létre.⁴⁵

Az építészet a társadalom elvárásainak és kihívásainak megfelelő megoldások kivitelezője az épület funkciójától, anyagától, szerkezetétől és a tér és tömeg formájától, illetve kifejezésigényétől függően. Folyamatosan változó paraméterei alkotják a stílusok történetét az építészetben.

⁴⁴ Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája, Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK, Budapest, 1990, 39.o.

⁴⁵ Az összetevők között szerepel a tudományos és művészeti ismeretek mellett a világnézeti és természettudományos, szociológiai, pszichológiai, etikai és szakmai tényező, történelmi tradíció és konvencionális kötöttség, melyet még kiegészít a tehetség, a kor és a hely, a társadalom és az egyén összes sajátossága. Vámosy Ferenc: Korunk építésze, Gondolat, Budapest, 1974

A technikai kényszer mindig stilizálta az építészeti stílust, melyre így évszázadokon keresztül jellemző lehetett a formális rokonság. Molnár Farkas szerint míg a régebbi korokban az azonos formák visszatérése – körív, csúcsív –, állandó rokonsága okozta azt a visszatérő hasonlóságot, amelyet stílusnak nevezünk, addig a modern építészet esetében egymás mellett találhatunk már derékszögű, ferdeszögű, hasábidomú, ívesfelületű, lapos vagy gömbelfedésű, szimmetrikus és asszimmetrikus jellegű dolgokat. Az új építészet szerinte már nem stílus, hanem „azonos elméleti beállítottságból keletkező munkák összessége, melynek szelleme a mai kor világnézete, amely az összes jelenségeket a természettudomány racionális és tárgyilagos beállítottságával szemléli.”⁴⁶

A második világháború után a racionalizálás átvitele az építőiparra a szabványok megjelenéséhez vezetett. A szabványok kialakításának pedig fontos jelentősége lett. Le Corbusier szerint a modern társadalomban egységes, közös és harmonikus mértékegységre⁴⁷ volt szükség, amellyel a tömeg- és térdimenziók rendezése, a kereslet és kínálat biztosan irányíthatóvá válik. Ennek érdekében alkotta meg az emberi mértékű, harmonikus mértékrendszert a Modulort.⁴⁸

„... a Parthenon, az indiai templomok, a gótikus katedrálisok pontos méretek szerint épültek. Ezek a méretek egy kódexet, egy összefüggő rendszert alkottak, sőt mi több, egy lényeges együvé tartozást bizonyítottak. Tovább megyek: a

⁴⁶ Molnár Farkas: Az Új Építészet eredményeinek és célkitűzéseinek összefoglalása, Városkultúra/Szeged, 1934. 1. sz. pp.18-20., Közli: Építés-Építészettudomány, XXVII. kötet, 1998. 175.o.

⁴⁷ „A kitűzött célt nem szabad szem elől tévesztenünk: a termékek áradatát az egész világon harmonikussá kell tenni. Ezek egy világméretű előregyártás keretében kerülnek majd a piacra. Ennek a fejlődésnek órási jelentősége lesz az emberiség történetében. A szabványok ugyan magukban rejtik az önkényeskedés kockázatát, másrészt azonban a termelési folyamatot jelentősen olcsóbbítják.” Le Corbusier: Modulor (Fordításkézirat), szerk. dr. Vámosy Ferenc, Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 1971, 89.o.

⁴⁸ „... a «modulor» mértékeszköz, amely az emberi termetből indul ki, és a matematikát veszi segítségül. Egy felemelet karu ember térbeli elhelyezkedésének főpontjaiban –láb, köldök, fej, a felemelt kar ujjainak hegye- három intervallumot szolgáltat, amelyek egy sor aranymetszést hoznak létre, s amelyeket Fibonacci szerint jelölhetünk. Másrészt a matematika egy értéknek épp úgy a legegyszerűbb, mint a leggazdagabb variációs lehetőségeit adja: az egységet, a megkettőzést és a két aranymetszést.” Le Corbusier: Modulor (Fordításkézirat), szerk. dr. Vámosy Ferenc, Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 1971, 56.o.

vadember mindenkor és mindenütt, a nagy kulturák hordozói, az egyiptomiak, a káldeaiak, a görögök stb. építettek és ennél fogva mértek is. Milyen mérőeszközük volt? Kevés, de mindig rendelkezésre álló, igen értékes mérőeszköz, mivel azok az ember testével voltak kapcsolatosak. Ezeket a mérőeszközöket a következőképpen hívták: könyök, ujj, hüvelyk, láb, arasz, lépés, stb. Maradjunk pontosan a tárgynál: ezek a méretek az emberi test lényeges részei voltak, következésképpen már eredendően alkalmasak arra, hogy kunyhók, házak és templomok építésénél a mérés segédeszközéül szolgáljanak. De ez még nem minden: gazdagok és pontosak voltak, mivel részei annak a matematikának, amely az emberi testet meghatározza egy kellemes, elegáns és biztos matematikának, amely a harmónia minket hatalmába kerítő tulajdonságának, a szépségnek a forrása. /Annak a szépségnek, amelyet emberi fogalmak szerint jól érthetően az emberi szem képes megragadni. Valójában nincs is, de nem is volna szabad, hogy a szépségnek számunkra más kritériuma is legyen./⁴⁹

Le Corbusier a háború utáni idők sorozatgyártói számára olyan skálát kívánt adni a Modulorral, ami „sakk-matt”-ot ad a „láb-hüvelyk”-nek és a „méter”-nek is, miközben arányai révén, sokrétűsége ellenére egyetemes „harmóniatörvényt” biztosít. Ehhez alapot teremtett, hogy a stílusok történetéből eltűnt a kényszer, s ennek hatására a formális rokonságok is. A vasszerkezet a hagyományos építőanyagokhoz képest új statikai tulajdonságaival felszabadította a szerkezeteket.

A fotografiai látásmód 20. századi megújulásához jó kiindulási alapot jelentett, hogy a modern architektúra maga is alapozott a látás élményére és a szemre. A modern építészet, szobrászat és festészet alkotásaiban a térben való mozgás is erőteljesen megjelenik. Ahogyan ezt Walter Gropius megfogalmazza: az építészek által előnyben részesített transzparencia az áramló térfolytonosság képzetét próbálta létrehozni, mintha maga a tér mozogna.⁵⁰ Az új építészet teóriájából, anyagából és szerkezetéből adódóan geometrikus formavilág jelenhetett meg. A

⁴⁹ uo. 20-21.o

⁵⁰ Walter Gropius: Van-e az alakításnak tudománya? (Részlet) 162-169.o., In.: Moravánszky Ákos - M. György Katalin (szerk): A tér, Kritikai antológia, Terc Kft., Budapest, 2007

következő fejezetben az építészeti fotó előfutáiról, az építészeti fotó funkciójának változásáról lesz szó, ami elvezet az Hervé-féle modern építészeti fotóig.

4.2 Flâneurként – Az építészeti fotó előfutárai (Marville, Atget)

A 19. század a fotográfia mellett az urbanizáció évszázada is volt, mely a „modern város” eszményének megszületéséhez vezetett. Városrészek tűntek el és épültek újjá egész Európában. A második ipari forradalom a villamosság elterjedésével, a gép és autógyártás beindulásával, valamint a vegyipar megteremtésével döntő változásokat hozott és alapjaiban határozta meg a század fejlődését, miközben a fénykép nemcsak a 19. század kultúrájára, de az emberek valóságsszemléletére is hatást gyakorolt. A fényképezőgép akkor fogott neki megkettőzésének Susan Sontag szerint, amikor az emberi környezet változása felgyorsult, és rövid időn belül megszámlálhatatlan biológiai és társadalmi létforma pusztult el, de már volt egy eszköz, amellyel megörökíthetővé vált mindaz, ami elveszett.⁵¹

A talbotípiá bár papírmásolatokon keresztül már alkalmas volt – ahogyan a későbbi negatív-pozitív eljárások is – direkt illusztrációra a fényképezés hajnalán, a beragasztott fényképekkel illusztrált kiadványok még költségesek voltak. A jó minőségű tónusos nyomdatechnika a 19. században alakult ki, s ekkor vált lehetővé tömeges méretekben a fényképközlés. Ennek következtében ugrásszerűen megnőtt az illusztrált könyvek, albumok száma. Útikönyvek, városképkönyvek, múzeumok anyagát bemutató, illetve fotós évkönyvek jelentek meg széles választékban és a sokszorosításnak köszönhetően tömegek számára elérhető áron. A rotációs nyomdatechnika kialakulásával pedig a századfordulótól mindent elárasztottak a képes újságok és magazinok.

A 19. században beköszöntött ipari forradalom a tömegméretekben előállított könyv és időszaki sajtótermékek korszakát hozta el. Az építészet bemutatója és közvetítője a fotó lett, mely a fotós által reprodukálva a látványt megmutatta a

⁵¹ Susan Sontag: A fényképezésről, Budapest, Európa Kiadó, 1999, 23.o.

távoli ismeretlen vagy éppen ismert épített környezetet.

Visszatekintve az építészeti fotó kezdeteire az első épületfotók még saját formanyelv híján a 19. század festészet irányzatait másolták, sőt gyakoriak voltak a festőből lett fotográfusok. Sontag a fényképezés történetét a képzőművészettől kapott örökség, a szépítés és a tudományoktól kölcsönzött értékmentes igazságfogalommal és moralizált eszmények felőli igazmondásra törekvés küzdelmeként definiálja.

„A fényképésznek - akár csak a posztromantikus regényíróknak és riporternek - kellett lepleznie a képmutatást, és harcolnia kellett a tudatlanság ellen. A festészet – lassúsága és körülményessége folytán – nem vállalhatta ezt a feladatot, hiába vallotta annyi tizenkilencedik századi festő Millet meggyőződését: *le beau c'est la vrai* (ami szép, az igaz).”⁵²

Párizsban Charles Marville a nagy városrendezési tervek megvalósítása előtt és alatt örökítette meg a változó várost.⁵³ A dokumentációs célzattal születő fotók jól mutatják ahogyan az állam mint megrendelő ráébredt a fotóban rejlő reprezentatív lehetőségekre.

Párizsban a város zárt struktúrájának megbontásával a nyomorúságos városrészek eltűntek: sugárutakat nyitottak szélesebb közlekedési folyosókat létesítve, köztereket és parkokat alakítottak ki, házakat építettek, valamint meghatározták a homlokzatokat. Az egységes városkép érdekében jelentős infrastrukturális beruházásokra is sor került.

⁵² Susan Sontag: A fényképezésről, Budapest, Európa Kiadó, 1999

⁵³ 1853-tól Haussmann báró volt annak az évtizedekig tartó nagyszabású városrendezésnek az irányítója, mely Párizst regionális metropolisszá és a 19. század második felének európai mintafővárosává tette. Kezdetben a párizsi városépítési modellt követte az urbanizáció, míg az acélgyártás fellendülése létrehozta a chicagói magasházakat és az amerikai típusú városfejlődést.



Kép 18. Charles Marville: Percement de l'avenue de l'Opera à travers, kb. 1877

Kép 19. Charles Marville: Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève près du Carrefour de la rue Laplace, 1865-1868

Kép 20. Charles Marville: Auotor de la rue Monge-La Bièvre Rue Vieille-Notre-Dame, 1865-1868

Kép 21. Charles Marville: Réverbère sur le pont des Arts. Vue prise vers le pont du Carroussel et le Louvre



Kép 22. Charles Marville: Rue de Choiseul, Párizs, kb. 1865

Marville frontális ábrázolású, centrális perspektívájú épület fotóin így megjelennek építkezések, hidak, kertek, a Louvre termei, látképek a Szajna part Párizsáról, a Hausmannhoz köthető Opéra Garnier, a Forum des Halles vásárcsarnoka, valamint az egységesítés előtti párizsi utcák bútorzata és világa.

Míg Marville célja elsősorban az építészeti környezet változásának szisztematikus dokumentálása volt, addig a század másik kiemelkedő fotográfusának, Atgetnek fotóin keresztül már a város láthatatlanabb részei jelennek meg. A lecsupaszított és halálra ítélt, üres városrészek, utcák és terek ma már egyfajta történelmi bizonyítékait képezik az akkori átalakulásnak.



Kép 23. Eugène Atget: Rue des Chantres, 1923
Kép 24. Eugène Atget: Utcasarok, rue de Seine, 1924

Atget 1898-tól haláláig mint egy archivátor gyűjtötte az eltűnő Párizs képi relikviáit, analógiáit. Walter Benjamin szerint „joggal mondták róla, hogy úgy örökítette meg ezeket az utcákat, mint valamilyen tett színhelyét, hiszen a tett színhelye is néptelen. A bizonyítékok miatt készítenek felvételt róla. A fényképfelvételek Atgetnél kezdenek bizonyítékokká válni a történelmi

folyamatban. Ez adja rejtett politikai jelentésüket.”⁵⁴

A képek egyre nagyobb áradatában a város komplex hálózatához és entitásához való hozzáférés alapjává idővel a város egyedi téralakzatának, társadalmi organizmusának megközelítése vált, ahogyan Gyáni Gábor a történelmi megközelítés érzéketlenségéről írja egy tanulmányában: „...egy város nem csak többnyire mérhető paraméterekkel kifejezhető, az időben és főleg térben kiterjesztve érzékelhető dimenziók gyűjteménye; egy mással nem vagy korlátozottan összemérhető külön entitás is egyúttal, olyan magába zárt univerzum, melyet csak maga egyedi kvalitásaiból ismerhetünk meg.”⁵⁵

A változást jól érzékelteti Vilém Flusser Benjaminhoz képest évtizedekkel későbbi definíciója, aki a fotográfust már olyan vadászként definiálja, aki vadját a kulturális objektumok sűrűjében űzi és akinek vadászösvényeit már a mesterséges tajga alakítja ki.

Atget párizsi fotóin szinte mindenhol megjelennek az utcák és terek nevei, számai. A nyomok, melyek visszavezetnek, segítik a ma nézőjének vagy kép készítőjének beazonosítását. A valaha többet mondó, a városfelület elemeit hierarchikus és szemantikai rendbe állító kronologizáló és történelmi hitelesítést adó szavak különleges toponímiák, amelyek ma idővel elszakadva a valós helyektől függőben hagyott „jelentéseként” lebegnek és irányítják sétáinkat Michel de Certeau francia történész szerint.⁵⁶

Certeau megkülönbözteti a város „panoptikus”, látványként kitáruló terét a város részvételen, mozgáson, tapasztalaton alapuló terétől. Az építészeti fotó – bár szinonímája a város „panoptikus terének” –, a látványt mégis a fotós a város részvételen, mozgáson, tapasztalaton alapuló terétől kapja, hiszen az építészet magában foglalja az emberi mozgás irányításának a művészetét: a test mozgását

⁵⁴ Walter Benjamin: „A fényképezés rövid története”, in: *Angelus Novus*, szerk. Radnóti Sándor, ford. Pór Péter, Magyar Helikon 1980. 700-701. o. (németül G. Sch. II. 1. 378. o.)

⁵⁵ Gyáni Gábor (szerk): *A modern város történelmi dilemmái*, Csokonai História Könyvek, Debrecen, 1995.

⁵⁶ Michel de Certeau, „Walking in the City”, in *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: U. of California Press, 1984, 93.o.

a terek, míg a szem mozgását a tér és fény tagolásával.⁵⁷



Kép 25. Eugène Atget: J. Quille & Fils, ancien Hôtel, 20 Rue Ferdinand Duval, 1910

Kép 26. Eugène Atget: Zigler, entrée de l'ancien Hôtel, 25 rue des Blancs-Manteaux, 1910

Kép 27. Eugène Atget: Hôtel Lenoir de Mézières, 19 rue Michael Le Comte, 1908

Kép 28. Eugène Atget: Entrée du passage des Singes, 6 rue des Guillemites, 1911



Kép 29. Eugène Atget: Boulevard Saint-Denis, 1926

Kép 30. Eugène Atget: Saint-Sulpice templom, 1926

Atget staffázs nélküli képein nem hatnak zavaróan a fák vagy az oszlopok, melyeket a kép közepére komponál. Nem célja a teljes épület vagy város

⁵⁷ Fritz Schumacher: Az építészeti alkotás érzéki hatásai (részlet), 134-141. In.: Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk): A tér, Kritikai antológia, Terc Kft., Budapest, 2007

részeinek valóság-hű megörökítése, az állami reprezentáció kiszolgálása. Ha bemegy egy épületbe, annak részletei fogják meg figyelmét, melyből analógiagyűjteményeit gyarapítja (l. lépcsők, korlátok, kopogtatók). Nem az egészet ábrázolja, hanem annak részleteit, szubjektíven szelektálva.



Kép 31. Eugène Atget: Üzlet, 25 rue Charlemagne, 1911
Kép 32. Eugène Atget: Kukázók, Porte d'Asnières, Cité Trébert, 1913



Kép 33. Az óriás, Fête de Trône, 1925
Kép 34. Üzlet, Boulevard de Straousburg, 1921

A gépek és a repülés korszakában a teljes térélmény feltárulhatott, ami jól követhető az építészeti fotók néző-pont változásaiban is.⁵⁸ Míg 1839-től 1880-ig

⁵⁸A közlekedés felgyorsulása a termékek egyre gyorsabb és kényelmesebb cseréjének a lehetőségét is magával hozta. Le Corbusier repülőgép-imádása egyrészt ennek a felismerésnek is köszönhető. A közlekedés sebességének megváltozása miatt is propagálta egy egyetemesen

töbnyire a frontális ábrázolások, ember nélküli képek, szűkebben komponált környezet, az egész épület megmutatása volt a jellemző, addig 1910-re régi és új szimbiózisában eltűnik a frontális ábrázolás, előtérbe kerülnek a kreatív nézőpontok és épület részletek, a gépek fotózása mellett.⁵⁹

A teljes térélmény feltárulása, a vertikális dimenzió fontossá válása a művészi látásmódot is megváltoztatta. A repülőgépekről és a toronyházakról a fotós már madárperspektívából láthatta a várost.⁶⁰

A részletek a magasból felületekké, összefüggő rendszerekké és egységgé olvadtak össze (makro- és mikrofelveletek). Az akkor elinduló térélmény-változás mára teljesen láthatóvá és kontrollálhatóvá vált, gondoljunk csak a kéműholdak 500 kilométeres magasságból 70 centiméteres pontossággal készített fotóira vagy a Google Earth-re, melynek megjelenése nemcsak a térinformatikában és térképészetben jelentett fordulópontot, hanem a társadalmi látásmód megváltoztatásában is. Úgy láthatunk vele és úgy lehetünk jelen, ahogyan eddig sohasem, és olyan tömérdek mennyiségű adat, digitális információ vált láthatóvá és tárolhatóvá adatbázisokban, ami új kontextusokat alkotva már a web 3.0 és a szemantikus web irányába mutat.

4.3 Alteregók a 21. században

Blogokban, könyvekben amatőröktől és professzionális fényképészekről számos fotó jelent meg arról (és vált tendenciává), hogy a fotós régi fotók helyszíneit felkeresve újrafotózza ugyanabból a szögből vagy pontról az évtizedekkel vagy

megalkotott szabvány létrejöttét.

⁵⁹ Robinson, Cervin: *Architecture transformed: A history of the photography of buildings from 1839 to the present*, New York, N.Y.: Architectural League of New York Cambridge, Mass. London: MIT Press; cop. 1987

⁶⁰ Az első légifelvétel készítője 1856-ban Nadar volt, akinek hosszas kísérletezés után nedves kollódiumos eljárással, léggömbje sötétkamrájában sikerült képet készítenie.

egy évszázaddal korábbi helyszínt (már ha tudja).



Kép 35. Charles Marville: Percement de l'avenue de l'Opéra, Paris, kb. 1877

Miközben beazonosít a kép alapján, megkeresi a (tett)helyet, a kép készítőjének alteregójává válik.⁶¹ Átveszi nézőpontját és ez által az egymás mellé állás/állítás által újra felfedezi és dokumentálja a változás bizonyítékait a történelem megállíthatatlan folyamatosságáról, amihez bizonyítékkul használja a múlt valóságát a jelen pillanatnyiségében. Az építészeti fotó a történelem dokumentálója is, s ennek a folyamatnak a kapcsolata a jelennel és általunk nézőkkel teljesezhet ki.

A mai okostelefonok, melyek már az alap fényképezésfunkció mellett GPS-t is tartalmaznak, általában az elkészített fotókat társítják a telefonunkban lévő digitális térképhez és egy képzeletbeli utazásra bármikor visszatérhetünk, látva a különböző időben, de ugyanazon a helyen készült képeinket és történeteiket

⁶¹ Például a már Atget képeinél említett beazonosíthatóság az utcanevek és házszámok vagy a megmaradt épületek révén segíti az alteregókat.

(geotagged fotók).



Kép 36. Gellért Szálló Szabadság híd fortepan_9540 ~1940 – 2011,

Kép 37. Szent István park fortepan_13786, ~1957 – 2011,

Kép 38. Margitsziget víztorony fortepan_5447, ~1969 – 2011

Mint mozaikok egészítik ki egymást az ily módon sorozattá váló képeink, ahogyan a számok is –től –ig jelölik az utcákat, csak itt életünk idő- és térélményei követhetők vissza mintegy digitális személyazonosságot teremtve.⁶²

Amíg kezdetekben az épület- és városábrázolás jobbára művészi zsánereké volt csupán építészeti háttérrel, vagy panorámaszerű várostáj, addig az urbanizáció következtében létrejövő folyamatok változásait a fotósok képeiken már

⁶² Erre jó példa Lelkes László 1973-ban készült sorozata, melyben Pest és Buda egyesítésének 100. évfordulójára Klösz György felvételei alapján „új” fotókat készített. Akkor még teljes érdektelenség övezte a régi városfotókat. A Klösz-anyagról a múzeumon kívül senki sem tudott. Annyira nem volt érdekes Lelkes László akkori ötlete, hogy a Corvina Kiadó semmi fantáziát nem látva a kiadásában, helyette a „Budapest Anno” könyvet jelentette meg. 2004-ben adta ki a Vince Kiadó Klösz–Lugosi Budapest 1900-2000 című kiadványát.

További példa még a Paris, Avant/Après: 19eme siècle/21eme siècle Patrice de Moncan és Charles Marville képeivel a Les Editions du Mécène kiadásában. Szemán Ábel 1945-ös fotók helyszínei alapján készült 2011-es képei vagy a Fortepan.hu képeit Creative Commons licenccel feldolgozó gyűjtemények:

www.flickr.com/photos/mrsultan/sets/72157626149118210/with/5525887555

Ide sorolható továbbá Czene Márta 2007 óta nem sokat fejlődött mobiltelefonra és online közösségre építő Régi fényképek újrafotózása című projektje. (<http://czenemarta.hu/interaktiv.html>). [2012.04.02]

dokumentatív, reprezentatív szándékkal rögzítették.⁶³

5 Adolf Loos, Le Corbusier, Lucien Hervé

5.1 A felfedezés és a rácsodálkozás szerepe az építészetben

Az építészet nem a betonon, acélon vagy a föld alkotóelemein alapul – vallja Daniel Liebeskind –, hanem a rácsodálkozáson, mely városokat és tereket hoz létre. Szerinte az építészet története a „rácsodálkozásról” és „kíváncsiságról” szól, számos történet összegzéseként. Az építészet ezért egyfajta extázis, hogy a jövő jobb lehet. Ez a hit pedig az, ami előreviheti a társadalmat.⁶⁴

Adolf Loos, Le Corbusier és Lucien Hervé építészeiről való gondolkodásának lényeges fontos plusz dimenziója az érzelem, ami fontos az építészeti tér megélésével és felfedezésével kapcsolatban. Minden kor társadalmi-gazdasági rendszere megteremti a maga sajátos városát a rá jellemző törvényszerűség szerint. „... a mindennapi életüket élő emberek másképpen alkotják meg önmaguk képüket a városról és ez a másképpen megalkotott kép nagyon különböző városokat hoz létre, azaz a közigazgatásilag ott lévő, egy adott fizikai területet elfoglaló város mindig másképpen és másképpen válik az „elképzel” várossá, az egyedül valóságos várossá, amiben élni lehet.”⁶⁵ A tér, amelyben élünk pontosan ezért nemcsak mindennapjaink tevékenységeihez kapcsolódó helyek strukturált hálózata: házak, utak, terek, közművek elegye, hanem személyes emlékeink, érzelmeink, nosztalgiáink és kapcsolataink gyűjteménye is egyben. Miközben a társadalom alakítja a várost, egyben maga is mindig alakul annak hatása alatt.

Adolf Loos díszítés ellen folytatott hadjárata egyfajta szociális felszabadító funkcióval és társadalomkritikával kapcsolódott össze. Elméleti munkásságával

⁶³ A 20. század végének iparvidékeit archíváló, 2004-ben Hasselblad Alapítvány díjas Bernd és Hilla Becher képein megjelenő csend és staffázs nélküliség már a megszűnt ipari létesítmények emlékművé válását mutatja.

⁶⁴ Daniel Libeskind's 17 words of architectural inspiration
http://www.ted.com/talks/lang/en/daniel_libeskind_s_17_words_of_architectural_inspiration.html [2011.12.04.]

⁶⁵ Niedermüller Péter: A város: kultúra, mítosz, imagináció, *Mozgó Világ*, 1994/5

nagy hatással volt a huszadik századi építészeti gondolkodásmódra és különösen



Kép 39. Looshaus, Michaelerplatz, Bécs, 1910

Le Corbusier-re. Loos tagja volt a L'Esprit Nouveau⁶⁶ körének, így 1912-es cikkét a *Díszítés és büntény* Le Corbusier már az újság második számában közölte. A modernekhez hasonlóan a „belülről kifelé formálás” elvét valló Loos a használó kényelmi és pszichés igényeit állította a középpontba, és az építészet alapvető feladatának az érzelmek és „hangoltság” anyagok segítségével történő kifejezését tekintette.⁶⁷ Loos „Raumplan”-jának újdonsága, hogy az épület alaprajzát két dimenzióban képzelte el, így a térkapcsolatok funkcionális szervezése látványosabbá és mozgalmasabbá válhatott.

Újítása alapja a modern építészet legnevesebb építészei által kidolgozott szabad alaprajz és áramló tér elképzelésének.

Moholy-Nagy szerint: míg régebben mérhető, arányos architektonikus

⁶⁶ A L'Esprit Nouveau-val Le Corbusier célja a háború utáni alapfogalmak tisztázása lett az új rend megteremtésének érdekében.

⁶⁷ „Minden anyag saját formanyelvvel rendelkezik, egyik anyag sem veheti igénybe a maga számára egy másik anyag formáit. Mert a formák az egyes anyagok felhasználhatóságából és előállítási módjából alakultak ki, az anyaggal együtt és az anyag révén jöttek létre. Egyetlen anyag sem engedi meg a formakörébe való beavatkozást. Aki mégis erre vetemedik, azt a világ csalónak bélyegzi. A művészetnek azonban nincs köze a hamisításhoz, sem a hazugsághoz. Útjai ugyan tövisesek, de tiszták.” A felöltöztetés elve, 1898, 47. o., In. Adolf Loos: Ornamentika és nevelés

tömegekből alkottak zárt testeket, addig ma térélményeink a téri viszonylatok be- és kiáramlásán alapulnak. Egyidőben hatja át egymást a belső és a külső, a fent és a lent, és az anyagokban rejlő erőviszonylatok így lépnek láthatatlanul működésbe.

„a téralakítás ma sokkal inkább a térrészek olyan egymásba szövődése, amely valamennyi dimenzióirány többnyire láthatatlan, de világosan érezhető mozgás-relációiban és a fluktuáló erőviszonylatokban gyökerezik. ez a téralakítási mód a mérhető testi határfelületekkel, a mérhetetlent áramló erőterekkel tagolja. így a téralakítás a szüntelenül áramló egzisztenciák csomópontjává lesz: a tér közvetlen tagolása, kiszakítva és belehelyezve valamennyi létező tágas tartályába – a térnek és nem az építőanyagnak a megformálása. Az építőanyag csak segédeszköz, amennyiben téralkotó és tagoló viszonylatok hordozójaként alkalmazható, a legfontosabb alakító eszköz maga a tér, amelynek törvényszerűségeiből az alakításmódnak következnie kell.”⁶⁸



Kép 40. Steiner ház, Bécs, 1910

A funkcionális alaprajz, egyszerű tömeg és téralakítás Loos amerikai tanumányújtján szerzett tapasztalataiból ered. A haladó amerikai építészeti eszméket megismerő Loos ezáltal lett az európai forma tradícióval szembeni racionalizmus hirdetője. Puritanizmusa fontos előfutára volt a kiforrott, modern építészetnek.

⁶⁸ Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig, Corvina, Budapest, 1968, 201. o.



Kép 41. Müller ház, Prága, 1930
Kép 42. Müller ház (részlet), Prága, 1930

5.2 *A purista esztétika vázlata*

Ozefant es Jeanneret⁶⁹ A purista esztétika vázlata című írása a MA 1923. VIII. évf. 4. számában jelent meg. A purizmus Le Corbusier Amédée Ozefant-nal közösen kialakított művészetfelfogása, melynek lényege hogy kikapcsolja a szépet mint egyéni, általánosítást nem tűrő ítéletet a közvetlen érzéklet szilárdságára építve. A purista esztétika fiziológiai érzéklete annak révén fix, hogy hiányzik belőle a fatális érzéklet.

„Vörös színt látok; átélem a vörös színre jellemző érzékletet, melyet végzetesen megszab a vörös (és mely merőben különbözik a zöld szín érzékletétől.) Ez a világ minden emberében közös és egyforma; változó csak a tetszés vagy nem-tetszés, amit vele kapcsolatban ez vagy az az ember érez. Itt látható tisztán az első elem, melyre az esztétika megalapozásánál támaszkodni kell és lehet, mint fix eszközre az esztétika szolgálatában. A második ilyen elem a forma. Ha valakinek, legyen az európai, vagy vad, megmutatok egy biliárdgolyóhoz hasonló gömböt, az illető egyének mindegyikében ugyanazt a gömbalakusághoz tapadó

⁶⁹ Le Corbusier 1918 és 1928 között készült festményeinél a Jeanneret aláírást használta.

érzéklete fogom kiváltani. Ez az érzéklet elsődleges, kvalitatív, konstans, változtathatatlan lesz.”⁷⁰

Ugyan megkülönböztetik a gömböt látó vademberhez képest az európai ember játékhoz kapcsolt öröm vagy bosszúság érzetét, mely a primer érzékletéhez kapcsolódik, de az első érzéklet fix mivoltát az automatikusan ható fiziológiai effektus határozza meg.

„Annak tanulmányozása, ami az érzékletekben fix és általános, ami az érzékleteknek belső tulajdonsága, lehetővé teszi az esztétika megalapozását a szép értékeitének segítségül hívása nélkül. A kép tehát «indulatkeltő gépezet».”⁷¹

A purista esztétika Le Corbusier festészetéhez kötődően született meg. A Modulort megelőlegző, átfogó művészetfelfogásában a magasabbrendű érzés előidézője már itt is a matematikai rend objektivitása lett.⁷² Mivel az elsődleges formák és színek állandóak, a purizmus közlési formája egyetemes. Le Corbusier az organikus sajátságok kivonásával lírikus, konvenciómentes plasztikai nyelvet teremtett, a művész feladatául pedig az objektív és állandó rögzítést adta.⁷³

Hervét állandó szociális érzékenysége motiválta művészeti fejlődésének különböző fázisaiban. Két dolgot szeretnék kiemelni a vele folytatott

⁷⁰ Ozenfant és Jeanneret: A purista esztétika vázlata, MA, 1923. VIII. évf. 4. sz., ford.: Gáspár Endre, In.: Kassák Lajos: Új művészek, facsimile kiadás, Budapest, Európa - Corvina, 1977 (A könyv az 1922-ben Bécsben megjelent kötet facsimile kiadása.)

⁷¹ Ozenfant és Jeanneret: A purista esztétika vázlata, MA 1923. VIII. évf. 4. szám

⁷² „... egy «kiszámítható» szépben hisznek és abban a lehetőségben, hogy ezt a «szépet» matematikai eszközökkel mindenütt el is érhetik.” Le Corbusier: Modulor (Fordításkézirat), szerk. dr. Vámosy Ferenc, Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 1971, 132.o.

⁷³ „Az elsődleges formák és színek ÁLLANDÓ tulajdonságok, melyek egyetemességükben lehetővé teszik egy közölhető plasztikai nyelv megteremtését. De primer erők felhasználása nem helyezi a szemléltőt a keresett matematikai rend állapotába. Ehhez természetes vagy mesterséges formák asszociációira van szükség, melyek másodlagos érzékleteket lesznek felkeltendők. A purista festészet az állandó formák letisztításából ered, és nem a téma kópiája, hanem pikturális teremtés, mely a témából kivonja organikus sajátságait; célja a tárgy materializálása a maga teljes általánosságában és változtathatatlanságában... Plasztikus és egyben lírikus teremtés, mely plasztikus rendbe szervezi a dolgok állandó és lényeges fizikai sajátságait egy speciális tulajdonsággal összhangban, melyet szavakkal nehéz meghatározni, s mely éppen az a lírai állapot, melyet a művészetben a világrendszerrel egybehangzó dolgok az egybehangzásuk folytán támasztottak.” A purista esztétika vázlata, MA 1923. VIII. évf. 4. szám

beszélgetéseimből (2004-2007, Párizs), melyek ars poeticájának fontos alapját képezik. Az egyik: Rembrandt, akinek választása és „utánzása”, illetve az általa való tanulás már meghatározó gyermekkori élménye volt a redukció kialakításában. A svájci protestáns családból jött Le Corbusier eleve magával hozta a puritanizmust; Hervének el kellett sajátítania azt.

„Én a művészetten keresztül, vagyis, hogy mindent bevalljak, Rembrandton keresztül jutottam el odáig, hogy megtanuljam redukálni a látványt. Én borzasztóan átéltem, úgy értem, hogy megpróbáltam – egész kisgyerek voltam –, hasamon feküdtem, és megpróbáltam lerajzolni az ő képeit. ... a témái közel álltak hozzám. A Louvre-ban mindig visszatértem Rembrandt-hoz, mert Rembrandtban megtaláltam azt a kifejezőerőt, azt az összesűrítést, ahol nincsenek felhozható miértek.”⁷⁴

Henry Moore, a 20. század egyik legmeghatározóbb szobrásza számára a legemberibb és legeggyüttérzőbb művész – ha példát kellene felhoznia – Rembrandt lenne, mert ő volt az, „...aki a legjobban megértette a mindennapi embereket, aki mindenkivel együttértett. Egyetlen olyan művéről se tudok, amelyet «komisznak» lehetne nevezni. Egyes műalkotások úgy ábrázolnak egy alakot, hogy a festő ellenszenvet kíván kelteni a nézőben – mondjuk, ha Júdást festi meg. De ha Rembrandt megfestette volna Júdást, Júdásnak lett volna valami olyan emberi tulajdonsága, ami az ember szeretne benne.”⁷⁵

A másik kulcsszó a redukción kívül Hervé életének és alkotói motívációjának megértésénél az átélt érzés. Ehhez kapcsolódik egy grenoble-i emléke. Hervé, hogy eltűnjön a németek szeme elől a hegyekben vállalt munkát az Union Électrique-nél. A cég gátakat épített vízierőművek számára. Munkájából adódóan télen is el kellett jutnia egy 3400 méter magasan lévő helyre (az ott dolgozó munkásokat kellett ellenőriznie, hogy minden rendben van-e velük), ahova egy egy méteres gáton keresztül tudott csak eljutni. Ennek nem volt korlátja. Emberfeletti küzdéssel és akarattal tudta csak megközelíteni a csúszos, korlát

⁷⁴ interjúrészlet, I. melléklet 63.o.

⁷⁵ Henry Moore: A szobrászatról, Helikon, Budapest, 1981, 106.o.

nélküli gáton a célját a hihetetlen magasságban. Egyszerre látta a gyönyörű látványt és érezte a félelmet, élte át a fenséges érzetét. Ez a kép és a hozzá társuló érzés ott maradt benne egész életében, bár fényképezőgép nem volt nála, hogy rögzíthesse a látványt. A belső kép azonban kitörölhetetlenné vált.⁷⁶



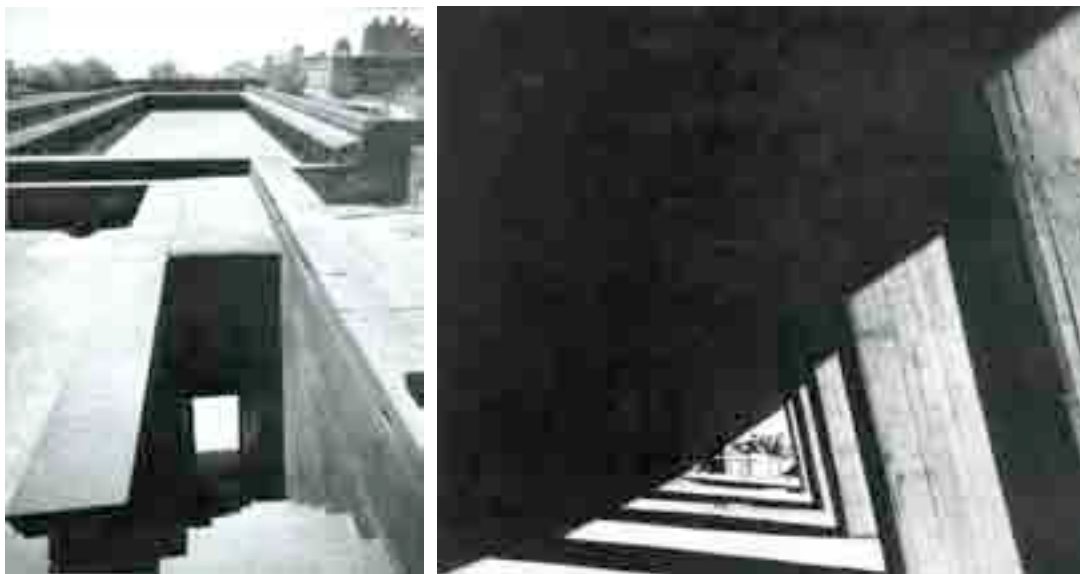
Kép 43. Le Corbusier és Lucien Hervé Csandigarhban a Legfelsőbb Bíróság épületében, India, 1955

Emiatt akart úgy fényképezni, hogy a képpel kifejezze azt, amit az adott pillanatban érez, és ne csak kifejezze, hanem vissza is adja ezt az érzést a kép nézőjének.

⁷⁶ „Érettebben és tudatosabban fényképezek, de nem másképp. Ma is annak a megvalósítására vágyom, amire annak idején, az Alpokban járva rádöbentem: összhangba hozni a látottakat azzal, amit érzek.” Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 256.o.

5.3 Az építészet evolúciója

Hervé szerint az építészet látszólagos mozdulatlansága ellenére is állandó evolúcióban van. Az építészet a társadalom elvárásaival változik, s így az építészeti fényképet determinálja a korszak, amelyben él.

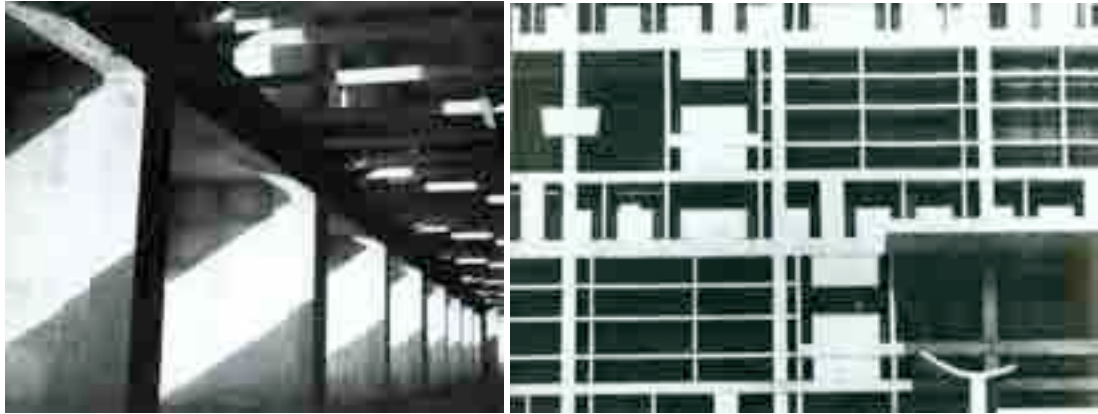


Kép 44. Fatehpur Szikri, mogul város, 16. század, India
Kép 45. Unité d'Habitation, fölszíni pillérsor, Marseille, 1949

Mivel az építészeti váltásokat, irányzatokat egy adott kor igényei, problémái, kihívásai hívják életre Hervé számára az építészeti fotó nem másolat az adott monumentumról, hanem ennél sokkal több. Ahogyan ő definiálta: „utazás”.

„A fényképész a természete szerint mozdulatlan épületen mozgalmas és izgalmas útra indulhat, s meglepő dolgokat fedezhet fel. E felfedezések azonnal feltárják az adott társadalom teljes műszaki fejlettségét, és rámutatnak az ember helyére a társadalomban, szabadságának határait, az általa elfogadott, érvényes értékekre. Megmutatják számunkra az építőanyagok, a szerkezetek és az építészeti módszerek eredetét. Igazolják, hogy a különböző architektúrák képesek kifejezni a természet ébresztette emberi érzelmeket, sőt a világról alkotott felfogásokat is.”⁷⁷

⁷⁷ Hervé, Lucien: Építészet és fénykép, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968, 5.o.

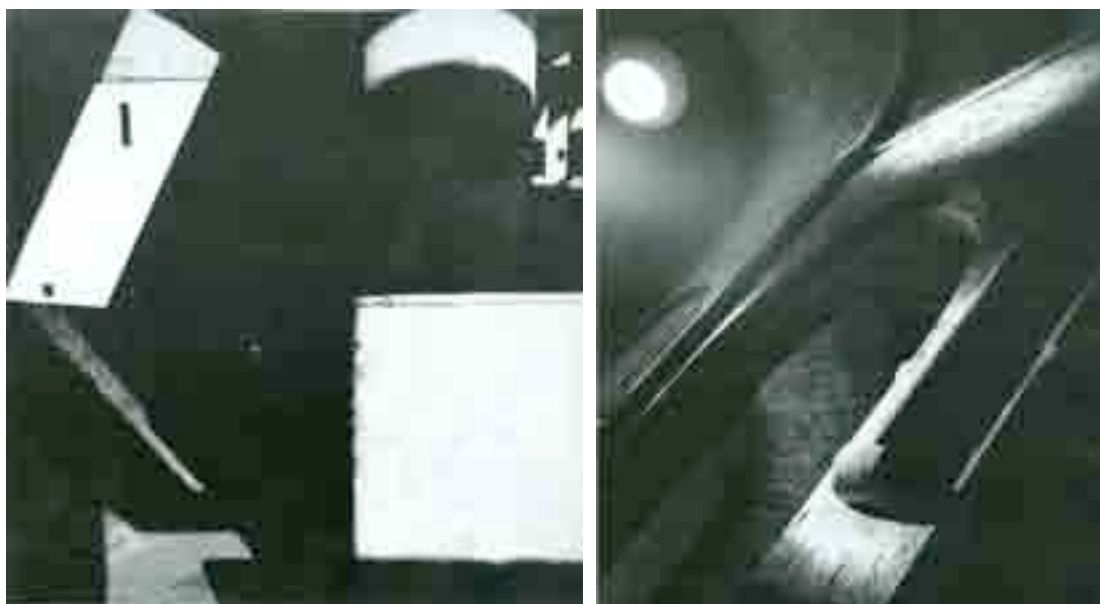


Kép 46. Unité d'Habitation, vasbeton pillérsor, Marseille, 1949

Kép 47. Secretariat, homlokzati részlet, Csandígarh, 1961

Hervé a építészeti fotó egyetlen hagyományos kritériumának sem kívánt megfelelni. Nem ad az épületről ideális vagy „hízelt” képet és nem dokumentatív szándékkal fotózza. Ahogyan Kassák írja Hervének ő az objektumot már képszerűen komponálja, ahol nem a tárgy hűségét keresi, hanem a tárgyból nyerhető hatóerőt próbálja rögzíteni. Mindezt az épület belőle kiváltott érzelmeinek tolmácsolása révén.⁷⁸

⁷⁸ „Sajnos, amit a képzőművészetről mond, azzal nem tudok egyetérteni. Egész más feltételei, formatörvényei vannak az irodalomnak, min a festészetnek. Maga mikor realitásról beszél, akkor bizonyos irodalmiságot akar bekapcsolni a képbe. Hivatkozik például a 12. századra, de megfélekedezik arról, hogy akkor a festői ábrázolás maximális teljesítmény volt, pszichológiával és novellisztikus tartalommal telítetten. Az ember azóta másképp látja a világot és másképp szól róla. Gondoljunk csak a fényképezésre, milyen más volt valamikor ennek a műfajnak is ábrázoló tendenciája és milyen más szempontok szerint kombinált és konstruált egy mai felvétel. Jónéhányat ismerek a Maga képeiből és bizony, Maga már válogat a motívumokban, új nézőszöveget keres, egyes részleteket tudatosan kiemel, másokat elejt, azért, hogy a felvétel a lényegét tudja megmutatni. Nem stilizál, nem deformál, hanem az objektumot képszerűen komponálja. Tehát már nem a tárgy hűségét keresi, hanem a tárgyból nyerhető hatóerőt akarja rögzíteni úgy, hogy én a szemlélő a legmagasabb szinten értékelhessem a Maga modelljét. Objektív géppel dolgozik és ezen keresztül is iparkodik a Maga szubjektív érzését és véleményét érvényesíteni. Tehát a Maga fényképe már semmiféleképpen sem azonos sem elindulási pontjában, sem végeredményében a fényképezés kezdeti korának darabjaival.” Idézet Kassák Lajos Lucien Hervének írt leveléből. A levél forrása Hervé párizsi archívuma, ahol sajnos a levélnek csak egy részletét találtam meg, így pontos dátumot nem tudok megadni hozzá.



Kép 48. Legfelsőbb Bíróság, tetőrészlet, Csandígarh, 1955
 Kép 49. Cisztercita apátság, boltív ablakkal, 12. század, Le Thoronet, 1951

Hervé az *Építészet és fénykép* című könyvében meghatározza az építészeti fotót, valamint a fényképész feladatát. Előbbit három kategóriába csoportosítja.

1. Azok a képek, amelyek a leghűbben ábrázolják az épület látványát, illetve annak lényegesnek tartott részeit, ami legtöbbször a homlokzattal azonos.⁷⁹ Ez ellentmond Le Corbusier azon tételének, miszerint „az építészet az egybefoglalt tömegek korrekt és nagyszerű játéka a fényben.”⁸⁰

2. A nézőben kellemes, de csak felületes érzést kiváltó, az épületről „hízalgó” látványú részleteket tartalmazó fotók.

3. A fényképész az építész víziójának intenzív reprodukciójával mint egy tolmács interpretálja a téralkotó művészet lényegét. Ebbe helyezi önmaga munkásságát is.

Az első kategóriánál Hervé kifogása, hogy a fotós meghamisítja a kép

⁷⁹ „Az említett első esetben az épület lehető legjobb ábrázolásához, a leglényegesebbnek tartott látvány rögzítésekor, a fényképész tökéletesített fényképezőgépekkel rendelkezik, amelyek billenthető beállításukkal még a reális, perspektivikus rövidüléssel ferdülő párhuzamos vonalak helyreállítását is lehetővé teszik.” Lucien Hervé: *Építészet és fénykép*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968, 7-8.o.

⁸⁰ Lucien Hervé: *Építészet és fénykép*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968, 7-8.o.

arányviszonyait azzal, hogy nem veszi figyelembe az optikai csalódást és így a nézőből óriást csinál. Az itt születő képek –véleménye szerint – olyan absztrakt, steril dokumentumok, amelyek a szakemberekhez szólnak, akik ez alapján bírálják és kritizálják. A második kategóriánál az épület és kép közötti összefüggés feltárását hiányolja, ami miatt a „tetszés” semmilyen kritikával nem párosulhat.

A modern építészet megszületésével az építészeti fotós már nem csak dokumentál, hanem reprodukciójával beavatkozik, értelmez, elemez, kritizál és emlékeztet arra, hogy a térben megjelenő építészet is társadalmi folyamatok, tevékenységek összegzett térbe vetülése. Hervé esetében ez a funkció a „tolmács” szerepével és az egyetemesség igényével is kiegészült.⁸¹ Feladata lett a társadalom látásának fejlesztése az igazi építészeti kultúra felismerésére és befogadására, amely a régi formák és szabályok révén már nem volt lehetséges.⁸² Hervé ehhez vette alapul Le Corbusier purista esztétikáját, ahol az organikus sajátságok kivonásával lírikus, konvenciómentes plasztikai nyelvet teremthetett.

5.4 Tér- és fényredukciók

Hervé mivel az épületbejárásai során aprólékos megfigyeléseket tesz fotósorozataival irányítja a figyelmet. Képein a harmóniát és disszonanciát a képkivágás, a fény-árnyékok és formák, felületek, anyagok ritmusa teremti meg. Redukcióval felépített formaviszonyait – amelyek az épületről kialakult érzéseit közvetítik – a komponálás intellektuális folyamata adja, amely az épületbejárás szellemi kalandjának izgalmából születő formák és részleteik

⁸¹ „A fényképészről is függ, hogy a nagyközönség közelebb kerüljön az építészet mesterségéhez és művészetéhez. Az a szerepe- a maga módján-, hogy segítséget nyújtson az építészeti alkotás helyes megítéléséhez. Hiszen az építészet igen gyakran – a múltban és a jelenben egyaránt- a különböző népek alkotóerejének bizonyítéka. Bizonyos mértékben a fényképész betöltheti a lelkes tolmács szerepét. Ő lehet az emberiség e fontos produkciójának interpretálója és propagálója.” Lucien Hervé: *Építészet és fénykép*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968, 11.o.

⁸² „Egyetlen régi forma sem segít, ha az új körülmények közt ébredt érzelmeket akarjuk kifejezni. Minden valódi, őszinte művészetben a «mondanivaló»-t úgy kell megjelentetni, hogy abban újsága, újszerűsége is megnyilvánuljon. A több mint kétezer éve kimondott igazság: sosem gázolunk be ugyanabba a folyóba, mert változott, mint mi is – érvényességét ma sem veszttette el. Ez a dialektika egyik alaptörvénye. Ha nem határoztuk el, hogy nyelvünk megújításán fáradozunk, máris beleegyeztünk más nyelvének használatába, s csak üres formákat halmozunk, közhelyeket.” Lucien Hervé: *Építészet és fénykép*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968, 9-10.o.

szabad absztrahálásával jön létre.



Kép 50. Szövőgyárosok székháza, Ahmadábád, 1955
Kép 51. Csillagvizsgáló, Dzsai Szingh, 18. század, Dzsai pur, 1961

„Minden architektúra a szó értelmébe rendszer, értékek hierarchiája, ahol minden közreműködik az egész kifejezésére, s a beépített vagy üresen hagyott terek ritmusa, viszonya adja meg az egyik vagy másik részlet jelentőségét. Lényegében az architektúra sok elemből állhat; ezek bölcs keverése s az architektúra egyes részeinek uralkodóvá tétele különleges hangsúlyokat teremt. Az anyagok, a szerkezetek milyensége (textúrája stb.), a komoly erő vagy éppen a könnyedség érzékeltetése, a szándékok világos volta, a természeti törvények követése vagy a kiszabadulás terhük alól, a térbe-tájba illeszkedés, új terek felidézése, ritmusok hangsúlya, ellentétei, a moduláris arányok, az emberi léptékhez idomulása, és még sok-sok más tulajdonság nyilvánul meg egymást követve vagy egyszerre a néző előtt, aki ezeket az elemeket mintegy egymással társalognak látja, állandó mozgásban, egy bizonyos egyensúly felé haladva. Látja, amint az épület tömegei egymás után szerves szükségletekké bontakoznak ki.”⁸³

Le Corbusier az építészetet folyamatosan átélt élményként és nem

⁸³ Lucien Hervé: Építészet és fénykép, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968, 11.o.

„szinkronisztikus jelenségként” definiálja.⁸⁴ Hervé épületekről alkotott sorozatai – melyek redukciójával minden felesleges és nem építészeti elemet mellőznek – ezt a folyamatos élményt közvetítik absztrakt formáikkal.

Hervé építészeti fotói a hagyományos ábrázolásoktól eltérnek. Ennek alapja az absztrakt látványelemekre redukált kép. Redukciójánál az épület előre kiválasztott meghatározó formáit kifejező fényviszonyok segítségével rögzíti. Így Hervé képalakításának fő jellemzői az árnyék teremtette képi feszültség, az absztrakció, a geometria és a minimalizmus.

5.5 *Unité d’Habitation*

Az elemzésemhez képeket számos fotója közül a legelső Le Corbusier épületről készített sorozatából választottam, amelyeket más fotósok – szintén az Unité d’Habitationról készített – képeivel hasonlítok össze. Az elemzések megállapításai azonban jól nyomon követhetők Hervé más épületről készített fotóin is.

Hervé 1949-ben találkozott először Le Corbusier-vel, akinek élete épp ekkor érkezett fordulópontjához. Európa újjáépítése során egyetlen egy urbanisztikai projektjét sem valósíthatta meg, azonban megépíthette Marseille-ben az első Unité d’Habitationt, melynek gondolata 1922 óta foglalkoztatta.

Le Corbusier első épülete volt az, ahol a forma kifejezésének közös nevezőt adó Modulor⁸⁵ arányossági rácsát először alkalmazta.⁸⁶ A 130 méter hosszú és 56

⁸⁴ „Színjátékok sorozatából áll, amelyek egymásba fonódnak, térben és időben követik egymást, mint ahogyan egyébként egy zenedarab is lezajlik.” Le Corbusier: Modulor (Fordításkézirat), szerk. dr. Vámosy Ferenc, Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 1971, 73.o.

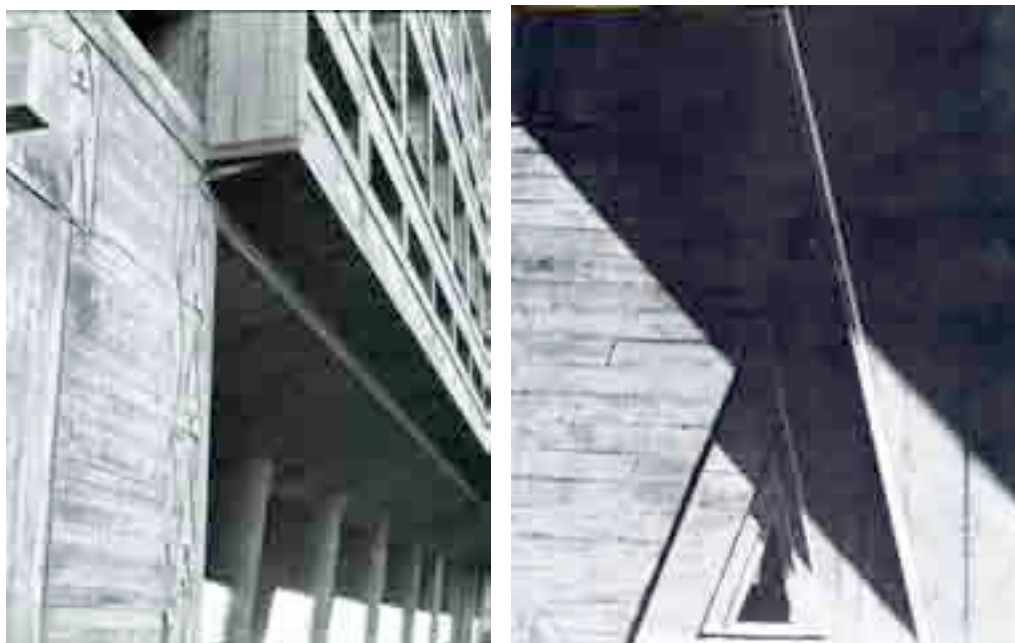
⁸⁵ „Valóban az épület minden részében valamennyi külső oldal, a belső terek, a padlók és mennyezetek, valamint a falfelületek jelentős hatást gyakorló kömgdolgozását, egészen a legkisebb részletekig is, a méretek összefüggése határozza meg és minden nézet, következésképpen minden élmény egymással kapcsolatba van hozva. Ilyen eljárásnál az ember közel érzi magát a természet alkotásaihoz, amelyek belülről kifelé bontakoznak ki és minden részletet, minden kifogástalanul harmonikussá vált szándékot a három dimenzióban egyesítenek.” Le Corbusier: Modulor (Fordításkézirat), szerk. dr. Vámosy Ferenc, Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 1971, 78-79.o.

⁸⁶ A Modulor volt 1965-ös haláláig valamennyi tervének alapja.

méter magas „lakógép”-ben 15 méter alapján 350 lakást alakítottak ki mintegy 1600 ember számára.

1949-ben a dominikánus pap barátja, Père Couturier hívta fel Hervé figyelmét Le Corbusier épülő lakóházára. Hervé több mint 600 felvételt készített Marseille-ben az Unité d’Habitationról, amelynek kontakt másolatai láttán Le Corbusier ezt írta neki vissza egy levélben: „Önnek építész lelke van”.

Ahogy Daniel Liebeskindet idéztem korábban, az 1949-ben Marseille-be érkező Lucien Hervé Unité d’Habitationnal való találkozásának nagyon fontos eleme volt a „felfedezés és rácsodálkozás”.



Kép 52. Lucien Hervé: Unité d’Habitation, Marseille, 1939

Kép 53. Lucien Hervé: Unité d’Habitation, pillérsor, 1955

Hervé fotóin keresztül felfedezte Le Corbusier tereiben a korszerű gondolkodásmódot, a fény és a levegősség által is variálható tereket, a modulor arányrendszerét, a felületek és faktúrák szépségét.

Az Unité d’Habitationról készített képein hangsúlyozza az épület esztétikumát

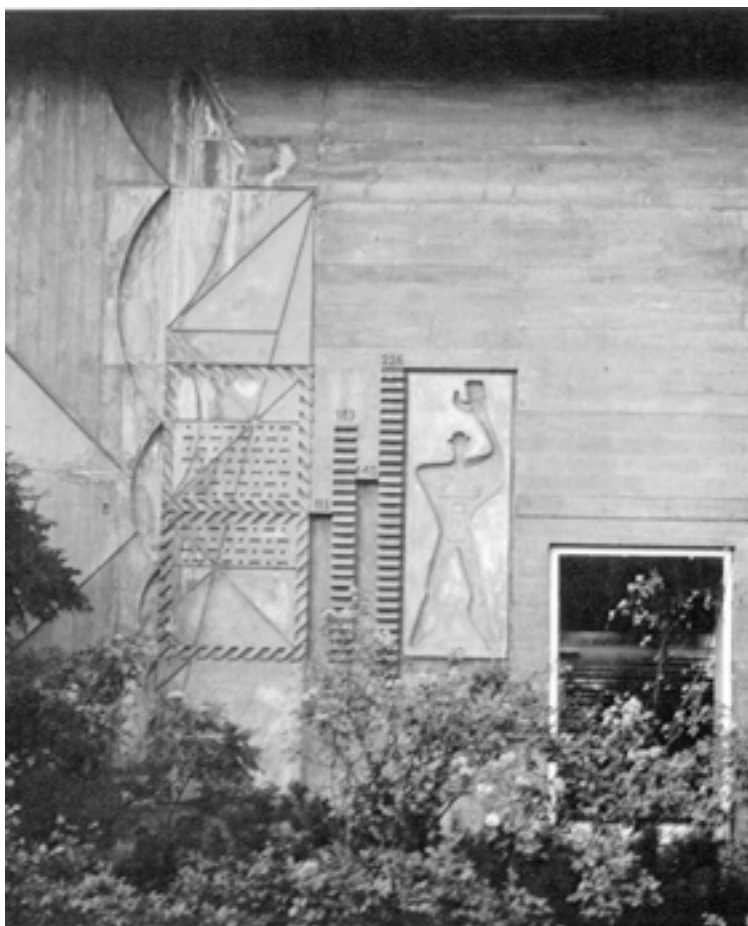
adó betonfelületek nyersességét és a zsaluzás adta textúra dekorativitását (52-es és 53-as kép) a felesleges ornamentika képző szemlélettel szemben. Fotóin az épület méreteinek összefüggés-rendszere határozza meg nézőpontjait, ahol már eleve minden részlet kapcsolatban van a Modulor arányrendszere révén.



Kép 54. Unite d'Habitation, West Berlin, Fotó: Yukio Futagawa



Kép 55. Unite d'Habitation, Marseille Fotó: Foundation Le Corbusier



Kép 56. Modulor, Unite d'Habitation, West Berlin, Fotó: Yukio Futagawa



Kép 57. Unite d'Habitation, Marseille, Fotó: privat gyűjtemény



Kép 58. Unite d'Habitation, Marseille, Fotó: ismeretlen szerző

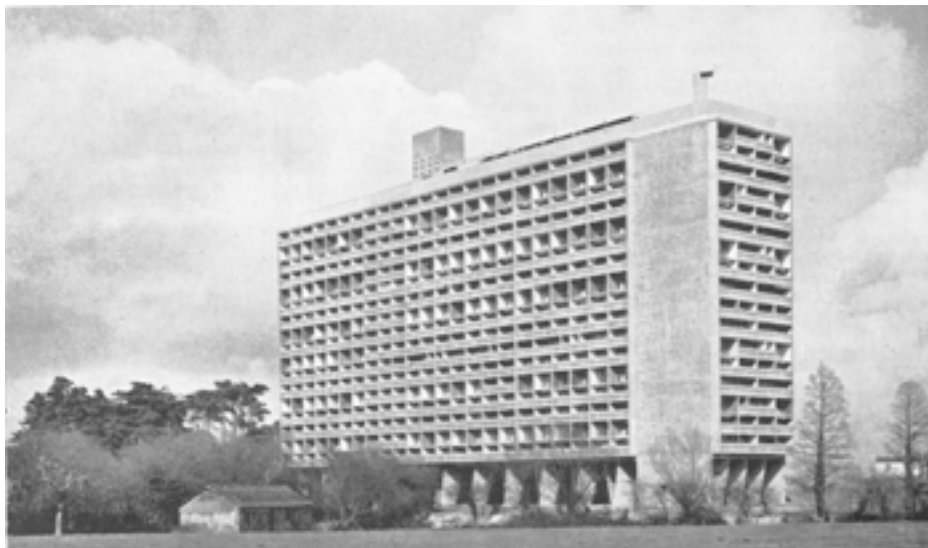
Egy fotós, ha épületet kell megörökítenie, akkor – ha teheti – megnézi az alaprajzot, vagy kimegy és meghatározza milyen tájolású a homlokzat. Annyit minimálisan megállapít, hogy mikor és honnan, mennyire süti a nap, és megcsinálja a képet. Az, hogy lát-e benne többet és képes-e tovább bontani, érzék kérdése is.

Más fotósok képei a berlini és marseille-i Unité d'Habitationról láthatóan az Hervé által felsorolt első két kategóriába tartoznak. Az épület teljes látványának visszaadása, dokumentálás a fotós célja. Az épületet többnyire csak kívülről ábrázolják, és képeik staffázs elemeket is tartalmaznak.⁸⁷ Némelyiknél felismerhető a műszaki fényképnek megfelelő frontális ábrázolás és perspektivikus torzulásuktól való mentesség igénye is. A fotós nem bontja tovább a témát, és nem reflektál a kép és az épület összefüggéseinek feltárására.

Ehhez képest Hervé mindig bemegy az épületbe, hogy a teljes térélmény feltáruljon számára. Bejárja, és a néző számára az épület egészét a külső és belső

⁸⁷ „Vannak építészeti fotósok (Lucien Hervé), akik számúzik képeikől az embert, fát, autót, egyszóval a staffázst, és megkísérlik a struktúrák elvont nyelvén elmondani az architektúra titkait.” Hargittay Bruno: *Architektúrák fényképezése*, A Fény, 1915 (10. évf.)

tér részleteiből próbálja visszaadni.⁸⁸ Fotóin az épület és kép közötti összefüggések eredményeként vizuális erőrendszer egyensúlya alakul ki, és megszületik az a harmónia, ami Hervé számára az építészetben a szépet és igazat képviseli. Redukciója megteremtéséhez konstruktív gondolkodásra, egyensúly iránti érzékre, kitartásra és a lényeg megragadására volt szüksége.



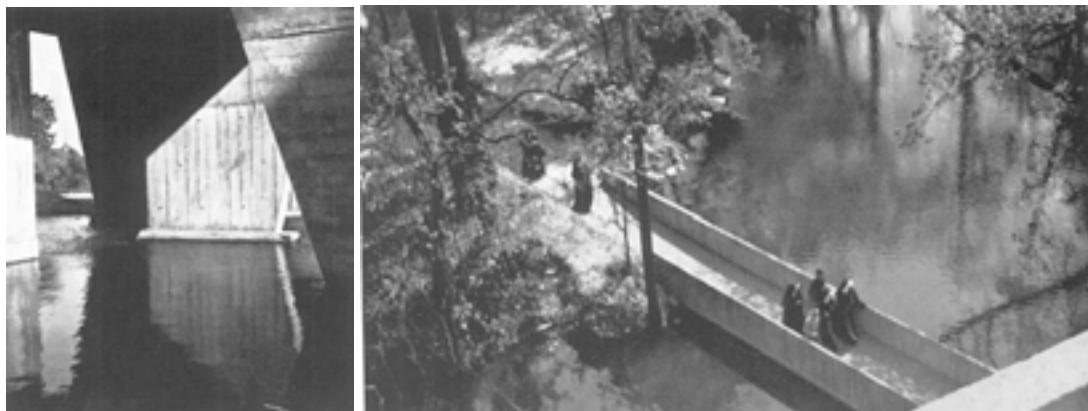
Kép 59. Unite d'Habitation, Marseille, Fotó: Lucien Hervé

Hervé a 59-es képen is az épület teljes látványát mutatja meg. Láthatunk az épülethez kapcsolódó kis házat, ami talán egy felvonulási épület, vagy az építész irodája lehetett. Párhuzamba állítja az újat, az átmenetivel, vagy mondhatjuk a „régivel” és az épületet körülvevő természet is csak annyira jelenik meg, míg nem válik zavaróvá. Az építménytől való távolság⁸⁹ és a melléképület belekomponálása a képbe lehetővé teszi a valós arányok érzékeltetését. A képnek nincs felesleges előtere (l. 55-ös, 57-es, 58-as kép).

Hervé az épületre koncentrálnak és minden másodlagos elemet ennek rendel alá. Más fotósok képeit nézve zavaróak és indokoltalanok a képkivágások, melyek adott esetben éppen csak lehetővé teszik a kép belezsúfolását a fotóba (57-es kép).

⁸⁸„A 90-es években egy ház fotó általi percepcióját például Hans-Georg Gadamer éppolyan autentikus, lehetséges befogadói aktusként interpretálta, mint a tér valós bejárását.” Szegő György: Munkahelyek, Európai építészeti pályázat 2005, *Fotóművészet*, 2005/3-4

⁸⁹ Hervé első fényképezőgépével a fix, normál objektíves Rolleiflexszel készítette fotóit az Unite d'Habitationról.



Kép 60. Unite d'Habitation, Marseille, Fotó: Lucien Hervé

Kép 61. Unite d'Habitation, Marseille, Fotó: Lucien Hervé

6 Összegzés

1946 májusában Le Corbusier Einsteinnel értekezett Princetonban a Modulorról: „Igen kedvesen, még azon az estén Einstein, a „Modulor”-ról ezt írta nekem: «Ez egy arányossági skála, amely nehezzé teszi a rosszat és könnyűvé a jót.» Egyesek azon a véleményen vannak, hogy ebből az értékelésből hiányzik a tudományos meggyőződés. A magam részéről azt hiszem, hogy ez a vélemény rendkívül világosan látó. Olyan baráti gesztus ez, amelyet egy nagy tudós nyújtott felénk, akik egyáltalában nem vagyunk tudósok, csupán katonák a csatatéren. A tudós ezt mondja nekünk: “Ez a fegyver jó a megmérhető dolgok birodalmában, de az arányosságában is, és önök munkájában nagyobb biztonságot ad.”⁹⁰

Le Corbusier és Hervé nemcsak harcosok voltak, hanem a modern kor harmóniakutatói is. A világháborúk után a társadalmi méreteken felvetődő szükségletekre választ adó építész társadalomformáló erejűvé vált. A modern építészetben a funkció vált döntővé. A formának eszmei funkciója és vizuális követelményei lettek. Az újjáépülő „egységet kereső világ”-ban a harcot Le Corbusier a Modulorral próbálta segíteni, ahol a monumentálisnak vélt arányokat az emberi lépték váltotta fel.

⁹⁰ Le Corbusier: Modulor (Fordításkézirat), szerk. dr. Vámosy Ferenc, Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 1971, 60.o.

Hervé számára az újkori építészet programja a tervezett társadalmi átalakulás megvalósulásának eszközét jelentette. Épületekről készített fotóinak ezért allegorikus jelentése van, kifejezve és közvetítve társadalmi és politikai állásfoglalását. Hervé nemcsak a fotó vizuális nyelvi szókincsének és nyelvtanának újraértelmezésében alkotott maradandót, hanem átemelve a modernizmus és Le Corbusier elméleteit igyekezett látásra nevelni. Le Corbusier purista esztétikájának geometriai elemekre alapozott egyetemes nyelvének átvétele segítette abban, hogy egy konvenció mentes, a plasztika állandó elemeivel, az érzékek és szellem egyetemes tulajdonságaival operáló formanyelvet alakítson ki.

Hervé a modern építészet megszületésének dokumentálója volt, és fotói nagyban hozzájárultak az új építészet eszméjének propagálásához és elfogadtatásához. Képei a dokumentatív szemlélet helyett már hozzáadott értékkel egészítették ki az építész munkáját. Hervé és Le Corbusier párosával kialakult az az építész-fotós alkotói attitűd, amelynek célja az új valóság kifejezése lett a múltat utánzó-követő formalizmussal szemben, a jelen hamisítása ellen. Redukciójukat akár a fotóban, akár az építészetben azonos tulajdonságaik alapozták meg, azaz mindkettőjük esetében a konstruktív gondolkodás, az egyensúly iránti érzék, a kitartás és a lényegkiemelés. Jövővíziójuk a 1940-es évektől megújította és autentikus tartalommal töltötte meg az építészeti fotó műfaját.

7 Mellékletek

7.1 Irodalomjegyzék

Eugène Atget: Paris (1857-1927), Taschen, 2000

Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993

Walter Benjamin: „A fényképezés rövid története”, in: *Angelus Novus*, szerk. Radnóti Sándor, ford. Pór Péter, Budapest, Magyar Helikon, 1980

Michel de Cervantes, „Walking in the City”, in *The Practice of Everyday Life*, U. of California Press, Berkeley, 1984

Csaplár Ferenc: A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma, Irodalomtörténeti Füzetek, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967

Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája, Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK, Budapest, 1990

Hans-Georg Gadamer: Épületek és képek olvasása. Ford. Loboczky János.

In: A szép aktualitása. Vál. Bacsó Béla, T-Twins Kiadó, Budapest, 1994

Gyáni Gábor (szerk): A modern város történeti dilemmái, Csokonai História Könyvek, Debrecen, 1995.

Hargittay Bruno: Architekturák fényképezése, *A Fény*, 1915 (10. évf.)

Lucien Hervé: The Architecture of Truth, Thames and Hudson, London, 1957

Fotolexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963

Lucien Hervé: Építészet és fénykép, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968

Lucien Hervé: Az építészet nyelve, Corvina Kiadó, 1983

Lucien Hervé – Bernard Noël: Intimité et immensité, Téménos, Paris, 1994.

Lucien Noël: Le Beau Court la Rue, Géricim, Paris, 1970

Lucien Hervé: The Architecture of Truth, Phaidon, London, 2001.

Cervin Robinson-Joel Herschman: Architecture Transformed, A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present, The Architectural League of New York, New York, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1987

Illés Ilona, Taxner Ernő (szerk., sajtó alá rend.): Kortársak Kassák Lajosról, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1975

Kassák Lajos: Új művészek, facsimile kiadás, Budapest, Európa - Corvina, 1977

Kerékgyártó Béla (szerk.): Adolf Loos ornamentals és nevelés, válogatott írások, Terc Kft., Budapest, 2004

Kubinszky Mihály: Adolf Loos, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967

Le Corbusier: Modulor (Fordításkézirat), szerk. dr. Vámosy Ferenc, Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 1971

Le Corbusier: Új építészet felé, Corvina, Budapest, 1981

Le Corbusier, as Artist, as Writer, Griffon, Neuchâtel, 1970

Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig, Corvina, Budapest, 1968

Molnár Farkas: Az Új Építészet eredményeinek és célkitűzéseinek összefoglalása, Városkultúra/Szeged, 1934. 1. sz. pp. 18-20., 2. sz. pp. 34-36., Közli: *Építés-Építészettudomány*, XXVII. kötet, 1998. p. 175.

Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk.): A tér, Kritikai antológia, Terc Kft., Budapest, 2007

Charles Marville, Centre National de la Photographie, Paris, 1996

Müller Miklós (Nicolás Muller): A megszelídített fény, Anderle Ádám (szerk.), OKTK - Szegedért Alapítvány - Délmagyarországi Könyv és Lapkiadó Kft.-JATE Hispanisztika Tanszék, Szeged, 1994

Niedermüller Péter: A város: kultúra, mítosz, imagináció, *Mozgó Világ*, 1994/5

Jacques Sbriglio: Le Corbusier & Lucien Hervé: The Architect and the photographer, A dialogue, Thames & Hudson, London, 2011

Susan Sontag: A fényképezésről, Budapest, Európa Kiadó, 1999

John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000

Szakács Margit: Fényképészek és fényképezőműtermek Magyarországon (1840-1945), Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 1987

Szeremlei Sámuel: Hódmezővásárhely története 1-5. [Első két kötet Bp.-en] Hmv. 1907., 1911., 1913. Kiadja a város közönsége. Róth ny., 544, 450, 1183 l.

Szilágyi Gábor: A fotóművészet története, A fényrajztól a holográfiáig, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982

Tillai Ernő: Városkép – városfotó, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1981

Vámosy Ferenc: Az építészet története, A modern mozgalom és a késő modern, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002

7.2 Képek jegyzéke

1. Master Technika classic 3000
Forrás: http://www.linhof.de/master_technika_classic_e.html [2012.04.20.]
2. Önarckép tükörből, Párizs, 1938
Forrás: Le Corbusier – Lucien Hervé: Contacts, Editions du Seuil, Paris/Getty Publications, Los Angeles /Thames & Hudson, London/ Schirmer/Mosel, München, 2011, 9.o.
3. Leica R3/Lucien Hervé fényképezőgépei közül, Fotó: Seres Szilvia, Párizs, 2009
4. Canon EOS5, Ultrasonic, 1191053, objektív: 28-105 mm Aspherical, 1004126/Lucien Hervé fényképezőgépei közül, Fotó: Seres Szilvia, Párizs, 2009
5. Régi (rész foglalatú) objektív, Fotó: Seres Szilvia, Párizs, 2009
6. Contacts: le Corbusier, Lucien Hervé, Seuil, 2011, pl.017, fotó: Lucien Hervé
7. Le Corbusier a Modulorral, Marseille, 1952, Fotó: Lucien Hervé
Forrás: Seres Szilvia: A láthatatlan láthatóvá tétele, Modern struktúrák Le Corbusier és Lucien Hervé munkásságában, *Balkon*, 2011/3
8. Szokolya, fotó: Müller Miklós
9. Bujáki szoknyák, fotó: Müller Miklós
10. Cséplés (Orosháza), fotó: Müller Miklós
11. Cséplő munkás (Orosháza), fotó: Müller Miklós
Forrás: Ortutay Gyula: Parasztságunk élete, Officina, Budapest, 1937

12. Felszabadulás: amerikai katona és francia lány az Eiffel-toronyban, 1944,
fotó: Lucien Hervé
13. Orosz hadifoglyok, Lannemezani hadifogolytábor, Franciaország, 1945,
fotó: Lucien Hervé
14. Fürdőzők, Ausztria, 1956, fotó: Lucien Hervé
Forrás: Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 46.o,
47.o., 230.o.
15. Lucky, Dior manökenje, Párizs, 1948, Fotó: Lucien Hervé
Forrás: Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 16.o.
16. Egy ruha története, Alicea Cocea színésznő a Maggy Rouff divatszalon
próbafülkéjében, Párizs, 1939
Forrás: Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 23.o.
17. Egy ruha története, Manöken Reneé Saint-Cyr filmszínésznő számára készült
ruhában, Maggy Rouff divatház kertje, Párizs, 1947
Forrás: Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993, 53.o.
(A sorozat először a *Histoire d'une robe... et de 91 paires de mains*, *Marianne Magazine*, n° 12, 14 juin 1939, p. 42-46. oldalán jelent meg.)
18. Charles Marville: Percement de l'avenue de l'Opera à travers, kb. 1877
19. Charles Marville: Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève près du Carrefour de
la rue Laplace, 1865-1868
20. Charles Marville: Auotor de la rue Monge-La Bièvre Rue Vieille-Notre-Dame,
1865-1868
21. Charles Marville: Réverbère sur le pont des Arts. Vue prise vers le pont du
Carroussel et le Louvre

Forrás: Marie de Thézy: Chares Marville, Centre National de la Photographie, Paris, 1996

22. Charles Marville: Rue de Choiseul, Párizs, kb. 1865

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 14.o.

23. Eugène Atget: Rue des Chantres, 1923

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 171.o.

24. Eugène Atget: Utcasarok, rue de Seine, 1924

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 169.o.

25. J. Quille & Fils, ancien Hôtel, 20 Rue Ferdinand Duval (4e arr.), 1910

26. Zigler, entrée de l'ancien Hôtel, 25 rue des Blancs-Manteaux (4e arr.), 1910

27. Hôtel Lenoir de Mézières, 19 rue Michael Le Comte (3e arr.), 1908

28. Entrée du passage des Singes, 6 rue des Guillemites (4e arr.), 1911

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 62.o.

29. Boulevard Saint-Denis (16e arr.), 1926

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 70.o.

30. Saint-Sulpice templom (6e arr.), 1926

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 71.o.

31. Üzlet, 25 rue Charlemagne (4e arr.), 1911

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 164.o.

32. Eugène Atget: Kukázók, Porte d'Asnières, Cité Trébert, (17e arr.), 1913

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 195.o

33. Az óriás, (20e arr.), 1925

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 217.o.

34. Üzlet, Boulevard de Straousburg (10e arr.), 1921

Forrás: John Szarkowski: Atget, The Museum of Modern Art and Callaway, New York, 2000, 184.o.

35. Charles Marville: Percement de l'avenue de l'Opéra, Paris, vers 1877

Forrás: <http://www.lefigaro.fr/photos/2009/03/27/01013-20090327DIMWWW00367-paris-avant-et-apres-haussmann.php> [2012.02.02.]

36. Gellért Szálló Szabadság híd, ~ 1940 – 2011

37. Szent István park, ~1957 – 2011

38. Margitsziget víztorony, ~1969 – 2011

A képek forrása: www.ablakamultra.hu [2011.11.29.]

39. Looshaus, Michaelerplatz, Bécs, Fotó: Roberto Schezen

40. Steiner ház, Bécs, Fotó: Roberto Schezen

41. Müller ház, Prága, Fotó: Roberto Schezen

42. Müller ház (részlet), Prága, Fotó: Roberto Schezen
Forrás: Adolf Loos: Architecture 1903-1932, Seuil, 1996, 57.o., 63.o, 79.o., 143.o.
43. Le Corbusier és Lucien Hervé Csandigarhban a Legfelsőbb Bíróság épületében, India, 1955, Fotó: ismeretlen
Forrás: Seres Szilvia: A láthatatlan láthatóvá tétele, Modern struktúrák Le Corbusier és Lucien Hervé munkásságában, *Balkon*, 2011/3
44. Fatehpur Szikri, mogul város, 16. század, India, Fotó: Lucien Hervé
45. Unité d'Habitation, földszinti pillérsor, Marseille, 1949
(Tervezte: Le Corbusier), Fotó: Lucien Hervé
46. Unité d'Habitation, vasbeton pillérsor, Marseille, 1949,
(Tervezte: Le Corbusier), Fotó: Lucien Hervé
47. Secretariat, homlokzati részlet, Csandigarh, 1961
(Tervezte: Le Corbusier) Fotó: Lucien Hervé
48. Legfelsőbb Bíróság, tetőrészlet, Csandigarh, 1955
(Tervezte: Le Corbusier), Fotó: Lucien Hervé
49. Cisztercita apátság, boltív ablakkal, 12. század, Le Thoronet, 1951,
Fotó: Lucien Hervé
50. Szövőgyárosok székháza, Ahmadábád, 1955
(Tervezte: Le Corbusier), fotó: Lucien Hervé
51. Csillagvizsgáló, Dzsai Szingh, 18. század, Dzsaiapur, 1961, fotó: Lucien Hervé
52. Unité d'Habitation, Marseille, 1939, (Tervezte: Le Corbusier), fotó: Lucien Hervé

53. Unité d'Habitation, pillérsor 1955 (109.o.), (Tervezte: Le Corbusier), fotó:
Lucien Hervé

Forrás: Batár Attila: Lucien Hervé, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1993

54. Unite d'Habitation, West Berlin (1956-57), (Tervezte: Le Corbusier),
fotó: Yukio Futagawa

Forrás: Le Corbusier, Thames and Hudson, London, 1970, 48-as kép

55. Unite d'Habitation, Marseille (Tervezte: Le Corbusier),

Fotó: Foundation Le Corbusier

Forrás: Mary Hollingsworth : Architecture of the 20th century, Crescent Books,
New York, 1988, 109.o.

56. Unite d'Habitation, West Berlin (1956-57), (Tervezte: Le Corbusier),
fotó: Yukio Futagawa

Forrás: Le Corbusier, Thames and Hudson, London, 1970, 49-es kép

57. Fotó: privát gyűjtemény

Forrás: Peter Gössel: Architecture in the twentieth century

Benedikt Taschen, Köln, 1991

58. Unite d'Habitation, Marseille (Tervezte: Le Corbusier), Fotó: ismeretlen
szerző

Forrás: Carlo Cresti: Le Corbusier, Sadea Sansoni, Firenze, 1969, 33.o.

59. Unite d'Habitation, Marseille (Tervezte: Le Corbusier), Fotó: Lucien Hervé

Forrás: W. Boesiger, H. Girsberger: Le Corbusier 1910-65, Verlag für Architektur,
Zürich, 1991, 151.o.

60-61. Unite d'Habitation, Marseille (Tervezte: Le Corbusier), Fotó: Lucien Hervé

Forrás: W. Boesiger, H. Girsberger: Le Corbusier 1910-65, Verlag für Architektur,
Zürich, 1991, 151.o.

7.3 Lucien Hervé interjúk (2004-2007, Párizs)

(Részletek)

– Azzal kezdtem, hogy meg akartam érteni, mi a művészet értelme, és amikor megérkeztem Bécsbe, akkor megvettem Kant összes kötetét. Nagyon gyorsan rájöttem, hogy az, amit a művészetről mond, az teljesen téves értékelése a művészetnek. Az, amit az ember érdek nélkül élvez, az abszolút semmit nem jelent, mert érdek nélkül nézi azt, amit néz. Azt, amit az ember néz, legyen az egy báb, legyen az egy tücsök, annak valami oka van, hogy nézi az ember. Egy egész más világban él egy tücsök, mint egy ember. A kettő hallja egymást, de ez nem jelenti azt, hogy egyformán énekelnek, és ez érvényes mindenre.

– Én a művészetten keresztül, vagyis, hogy mindent bevalljak, Rembrandton keresztül jutottam el odáig, hogy megtanuljam redukálni a látványt. Én borzasztóan átéltem, úgy értem, hogy megpróbáltam – egész kisgyerek voltam –, hasamon feküdtem, és megpróbáltam lerajzolni az ő képeit. Később rájöttem arra, hogy Dürernek és Holbeinnek az albumaiban, amiket megvettem drága pénzen, rengeteg olyan rajz van, amit tollal lehet csak visszaadni. Úgyhogy hozzászórtam ahhoz, hogy valamit, amit én egyáltalán nem ismerek, a tollnak a mozgását, hogy azt kerestem mindenben, ami a legnagyobb, legjobban eltért attól, amit én tudok csinálni. Mindaddig azt hittem, hogy árnyékozással és hasonló trükkökkel, amiket az iskolában tanul az ember, el tudja érni azt, amit csak vonalakban. Egy Dürer-rajz csak vonalakból állt. Tollvonalakból. És mindig kerestem azt, ami nem volt a lényegem. Szóval én rengeteget tanultam azáltal, hogy csak tollal rajzoltam.

– Az első dolgozat, amit középiskolában az osztályfőnököm adott, az az Isten fogalma. Én pedig azt írtam, hogy az Istent az ember teremtette saját képmására. Kifordítottam a szentírásoknak az értelmét. Számomra ez teljesen normális volt. Annál inkább, hogy az apám nagyon hívő volt: mivel ő meghalt, abból a néhány dologból, amit magam is hallottam, vagy amit nekem visszamondtak, abból

rájöttem, hogy a hívésnek vannak olyan megjelenései, amik messze állnak a bigottságtól. Az ember kénytelen nagyon sokszor a halállal szembenézni. Én nem félek a haláltól, sose féltem, mert egyáltalán nem vagyok vallásos. Szóval én nagyon sok vallásos emberrel voltam együtt az életben. Hinni tulajdonképpen nem hiszek. Viszont az emberekben hiszek, olyan értelemben, hogy minden emberből lehet legjobbat és legrosszabbat csinálni. Az én kötelességem megpróbálni a legjobbat csinálni.

- Én gyerekkorom óta egy új valóság felé tendáltam. Fényképeimmel inkább, mint a párttal. Mert a pártnak a munkája kritikussá vált egy bizonyos időponton túl, és abban, amiről mi azt hittük, hogy egy új valóság, rengeteget csalódtam. A fényképeimen azáltal sikerült elérnem - remélem -, hogy a fotóimon nincs semmi, ami érdektelen, hogy minden szónak jelentősége van. Egy fényképben a szó egyszer egy fekete, egyszer egy szürke, szóval mindennek egy összefüggő jelentősége van, és ezt ma is tartom, annak dacára, hogy a világ épp az ellenkezőjét mutatja.

- Én saját magam sose voltam gúnyos, habár mindenből én is játékot csináltam, főleg a szavakból. Nagyon szerettem Karinthyt, éppen azért, mert ő állandóan a szavakkal játszott, és ezt lassanként átvettem, anélkül hogy ebből én értéket csináltam volna. Sok barátom, akiket később megismertem, és akikkel együtt laktam, nagyon lebecsülte a szójátékokat. De nekem a szójáték az egy játék volt, és ez megmaradt mostanáig is, most is hajlandó vagyok belekötni egy szóba, azt kifordítani, befordítani, és ebben átéltem lassanként a tanult dolgoknak az értéktelenségét.

- Rájöttem arra is, hogy a világban vannak olyan szabályok, amik kellenek. És a tényekből szabályok lesznek. Ha elkezdesz festeni, rájössz arra hamar, hogy a fehér az egy olyan anyag, ólomanyag, amely nagyon hamar rozsdásodik bentről, és ha a fehéret - úgy, mint ahogy azt az impresszionisták csinálták - keverik jobbról balra, az nagyon hamar elveszti a színét, és a képeik elvesztették azt a csodálatos zenei jellegüket, ami volt. Azok az új értékek, hogy az ember minél tisztább maradjon, és hogy jobb a dolgokat kétségbe vonni, mint elvállalni azzal,

hogy nagy ember írta. A tanításnak a lényege nem abban van, hogy az ember elmeséli a másoknak, amit tud, hanem megértett dolgokat, mint például ebben a szobában, ha körülnéznek, ebben benne van Le Corbusier-nek az a tétéle, hogy a szín nem dekorál, hanem teret szuggerál.

– Volt egy barátom, akinek az unokaöccse megérkezett Párizsba, és aki azt mondta, te munkát keresel, itt van egy fiú – Müller Miklós –, aki fényképész, állj össze vele, ő nem ért franciául, te majd írod a szöveget, és ketten együtt tudtok dolgozni, és ilyen alapon találtunk egy nagy francia lapnál, a Marianne Magazine-nál munkát. Akkor volt a müncheni megegyezés, s a Müller megijedt és elutazott, és engem itt hagyott. És én, aki magamat Müllernek neveztem – ilyen alapon ismertek –, tovább dolgoztam. Megpróbáltam először egy első fényképet csinálni, egy olyan önarcképet. Az volt az életem első hivatásos fényképe. Én nem választom el a képeimet saját magamtól. Evvel azt akarom mondani, ahhoz, hogy egy kép igaz legyen, engem kell hogy képviseljen. Az, hogy ki tudjam a képeimből – egész véletlenül készült képeimből – azt hozni, ami a lényegem, ahhoz egy munka kellett. Szóval ez a munka a fényképész egész életének a munkája. Az első gépem – ami egy profi gép volt – az a Rolleiflex volt, azután kellett egy olyan gép, amelyiknek a lencsáját lehetett váltani. Lassanként én beszereztem ezeket a lencsákat, és bírtam velük dolgozni, de részemre mindez egy tanulmány volt, mert én saját magamtól semmit nem tudtam. Én mindig törekszem arra, hogy a legkevesebb szóval a legtöbbet fejezzem ki. Le Corbusier, mikor feltette nekem a kérdést, hogy hogy lett maga fényképész, én azt mondtam, egy ollóval.

– Megpróbálok mindent elkerülni, ami anekdotikus. Sikerül-e vagy nem, az sokszor attól függ, hogy véletlenül mit kapok le. Azt mondom, hogy véletlenül, de nincs véletlen. Azt a kisfiút, akit Delhiben lefényképeztem, akinek az arca teljesen átlátszó, a nagyításban megváltoztatom azáltal, hogy a vízszintes árnyék teljesen feketévé teszi. ... A két mezítláb, amelyik hanyagon egymás mellett van, sokkal többet mond, mint ha az arca is benne volna. Az arcával együtt már teljesen más lenne. Én megpróbálok a fényképeimet leredukálni. Amikor megláttam először azt a képet, akkor rögtön azt a címet adtam neki, hogy a *Vádló*. ... Részemről ez vádlása a társadalomnak. Én ezt szeretném elérni azáltal, hogy redukálom a

dolgokat. Az emberek taníthatóak.

– Teljesen szabadon dolgozhattam Le Corbusier-nek. Köztünk ab ovo jött egy dolog, mikor bementem a műtermébe engedélyt kérni, hogy bemehessek a marseille-i házba, és volt a falon egy felhívás, hogy az építész urak – hölgyekről nem volt szó –, minden képet, amit fényképeznek, adjanak le a műterembe. Én ezt komolyan vettem, viszont amikor leutaztam Marseille-be, akkor borzasztóan le voltam égve. Úgyhogy tudtam, hogy csak egy éjszakányi hotelre lesz pénzem. Tudtam, hogy egy nap alatt kell mindent lefényképeznem. Ugyanakkor, amikor az utolsó emeleteken a lépcsők még nem léteztek, és létrákon kellett felmászni, és vigyázni a gépre, az egyensúlyra és mindenre. Sikerült 650 képet készítenem. Egy fényképész volt szemben, annak volt egy laborja, és megengedte, hogy ott dolgozhassak. Lehúztam mindenről egy kontaktot, és az összes kontaktomat elküldtem Le Corbusier-nek. Egy pillanatra sem gondoltam volna, hogy egy olyan ember, mint Le Corbusier, erre válaszolni fog. Ugyanazokat a fényképeket adtam oda az újságnak, amelyik engem leküldött. Annak a folyóiratnak a főszerkesztője azt mondta, maga ebből semmit nem értett meg. Mondtam, hogy sebjaj, én úgyse szeretem a maga újságját, ez polgároknak való újság, akik a pénzüket el akarják helyezni. Most találkoztunk először és utoljára. Viszont néhány napra rá kaptam egy kétoldalas levelet Le Corbusier-től, amely azzal kezd, hogy átnéztem a hatalmas anyagot, amit nekem beküldött, tiszta szívből gratulálok, magának építész lelke van. Ez sokkal több volt, mint amit vártam. S attól kezdve abbahagytam a festést és csak fényképeztem. Így lettem fényképész. Dolgoztam mellesleg Gropiussal, Breuerrel. A Le Corbusier-nek elkészített és a köteteiben megjelent fotókkal eldőlt a végzetem. Rengeteget tanultam tőle, de az a tanítás abban rejlett, hogy ha valami nem tetszett neki, azt megmondta, ha valami tetszett neki, azt kérte több ízben megmutatni Gropiusnak, Mies van der Rohénak, embereknek, akiket ismert. Jean Prove-nak, akinek a barátsága élete végéig élt, van is tőle egy kétoldalas levelem, amely az utolsó, amit nekem írt, és amelyben azt írja, hogy mindenki tudja, hogy mik a maga érdemei Le Corbusier-vel szemben.

– Nekem van egy könyvem a *Le Beau Court la Rue*, ami egy idézete Légernek,

amely idézetet kieszedtem az írásából, és ezt választottam a könyvem címének. Ez a könyv azt akarta bemutatni, először egy kiállítás keretében, aztán könyvben, aztán pedig belevontam idézeteket, összefűztem modern zenével, és épp azt akartam bebizonyítani, hogy a szép az egy legtöbbször rosszul fogalmazott fogalom. Az, hogy a házmesterné azt mondja valamire, hogy az szép, az nem jelenti azt, hogy az szép. Evvel nem azt akarom mondani, hogy én lenézem azt, amit mond, hanem azt meg kell tanulni. A szépet az ember kibontja, akkor lesz szép. Attól, hogy mindenki elfogadja azt, hogy a gótikus templomok szépek, attól még nem lesznek szépek. Abban lehet csalás is. ... Mikor bemész Satres-ba, a jobb oldalon van egy nagyon vastag oszlop, amelyik márvány. Maga a márvány szó egy hazugság. Hazugság, mert a XII. században nem volt márvány, és amennyiben volt, azt arra használták egyesek, ritkán, mint Michelangelo, hogy megfaragják szobornak, de egy templomban a XII. században nincs márvány. Ha Sartes-ba bemész, és szembetalálsz magad a kör alakú vastag oszloppal, azt nyilván a XVII. vagy a XVIII. század tette oda. Szóval egy hazugság. Én pedig nem tudom eltérni, hogy az, amit én szépnek látok, hazugságra legyen alapozva. Teljesen megértem, hogy miért vannak a csúcsívek, de kell, hogy az valóság legyen. Az, hogy van ez a két méter széles oszlop márványból, és teljesen kerek, ez eleve is már egy hazugság. Azt a XVII. század elfogadta, a XX. század megpróbálja feltenni a miértjét mindennek, nem fogadhatja el, mert tudja, hogy ez hazugság.

– A legtöbb ember, aki azt mondja, hogy ez szép, ez nem szép, abban nem bízok, mert a dolgoknak a szépségein sokat kell gondolkodni. Azok nem maguktól lesznek szépek. Engem Rembrandt gyerekkorom óta izgatott, nem csak azért, mert a témái közel álltak hozzám. A Louvre-ban mindig visszatértem Rembrandt-hoz, mert Rembrandtban megtaláltam azt a kifejezőerőt, azt az összesűrítést, ahol nincsenek felhozható miértek.

– Most dolgozok egy könyvön, ami Moliere Don Juanján alapul, amit 1660-ban írt, vagyis amikor a Napkirály négy éve lett nagykorú, és mindaddig küzdenie kellett az anyjával. Úgyhogy sokkal elnézőbb volt, és később el sem lehetett volna képzelni, hogy olyan dolgokat megengedjen, hogy Moliere írhasson. A könyvet szétvagdosztam, ugyanúgy, mint a többi 78 000 idézetnél, amit összegyűjtöttem:

Baudelaire, Montaigne, Démokritosz. Én nem vagyok művelt, és nem is akarok annak kinézni, viszont ahhoz, hogy az ember ezeket összeszedje, rengeteget kell olvasni. Én mindig is úgy olvastam, hogy két pontot tettem azok köré a mondatok köré, amiket akartam, hogy a teljesen kívülálló gépíró legépeljen, és így jött össze 78 000 ilyen idézet. Ebbe benne van Einstein, Szent Teréz, Szent Tamás.

– Azért használok idézeteket, mert Moliere meg mer mondani ilyeneket, mondjuk, hogy jobban szereti azt, aki agyafúrt, mint a királyt, aki nem őszinte. 1660 előtt ilyet nem mert volna még mondani, mert addig a király anyjával volt állandó viszályban. Akármilyen erősek az ő írásai, vagyis a színdarabjai, egyik sem múlja felül a szememben a *Don Juannak* az erősségét.

– Az a vicc benne, hogy a fotók – rögtön majd mondok példákat – hozzáadnak a szöveghez. Például van a szövegben szó a házasság szentségéről. Egymás mellett áll egy bika és egy tehén. Néznek bele a képbe. Egy más helyen én felhasználok azt a mondatát, hogy én a szabad szerelem híve vagyok. Szóval ezek olyan modern mondások, amik 2000-ben éppolyan erősek, mint 1660-ban voltak. Sőt.

– Vannak érzések, amiket te látsz, amik a véletlenül múlnak olyan értelemben, hogy mikor elkezd havazni, ott azokban a hegyekben, ahova én elbújtam a németek elől, ott munkát kellett vállalnom. S a munka engem oda kényszerített, hogy ellenőrizzem azokat a különböző munkahelyeket, ahol a munkásokat etetni kellett, az egyik 800 m magasságban volt, a másik 1800 m magasságban, s a harmadik 3400 magasságban. Én arra köteleztem magam, hogy egyszer egy héten mindegyiket vizitálom. És megnézem, hogy rendesen esznek-e, vagy jól, mindent megkaptak, amit nekünk felszámított a vendéglős. A fiúk hálásak voltak, és ezt úgy akarták megmutatni, hogy csináltak nekem egy csákányt, amivel egyúttal döfni lehetett, és beleütni a sziklába. Ez nekem borzasztó hasznomra volt, amikor elkezdett havazni. Az utolsó, 3400-as munkahely egy kb. 10 km-es tónak a végén volt. Úgyhogy oda át lehetett csónakázni. De amikor elkezdett fagyni, akkor nem volt szó csónakázásról. Akkor át kellett mennem a meglévő, első felépült gáton, ami kb. 1 méter széles volt, de nem volt semmilyen karfája. Így kellett azt a 10 km-t a tó másik oldaláig megtennem, hogy ott felmásszak a

hegy tetejére, alul nem lehetett járkálni, mert lavinák percenként voltak.

– Autodidakta módon váltam fotóssá, és ez is szerencsém volt, olyan értelemben, hogy Le Corbusier, aki szintén saját magát autodidaktának vélte, sokkal jobban szerette magát autodidaktákkal körülvenni, mint kész építészekkel, mert a kész építészekben már benne volt a tanítás általi elferdülés.

– A lakásban, amikor bejöttünk ide első alkalommal, az anyósommal úgy összeveszttem, hogy kiugrott az autóból, és otthagyt bennünket. Én azt mondtam, hogy ebből a lakásból lehet valamit csinálni. Ő viszont látta a bordóval, mintákkal befedett, nagyon sötét szobát, amiben semmi élet nem volt és azt tanácsolta, hogy ne vegyük meg. Jutka mellettem volt, és anyósom dühös volt, és kiugrott a kocsiból. Végül nekünk lett igazunk, amiben én igazoltam azt, amit Le Corbusier írt, hogy a színeknek nem az a szerepük, hogy dekoráljanak, hanem az, hogy teret csináljanak. Olyannyira, hogy ez az ún. előszoba, amikor a festők itt voltak, és mindent fehérre festettek, kezdetben egész lehetetlenné vált. Úgyhogy én avval kezdtem, hogy először is a két ajtó fölé építettem egy szekrényt, és annak az alja fekete volt. Hihetetlen, a fekete, amit csúnya színnek tartanak, mennyire életet adott ennek a hosszú folyosónak, és akkor lassanként berendeztük az előszobát. Felépítettem itt ezt a könyvszekrényt, amelyik rezerválva volt az összes könyvhöz, ami kellett az Escorialhoz, szóval tudtam, amikor kerestem egy mondatot, rögtön tudtam, hogy hova forduljak. Aztán, amikor hozzáépítettük a többi részt, akkor volt egy olyan rész, amelyik csak egyházi problémákról szólt, abban benne voltak Szent Teréznek az összes írásai...

– Igazat adtam Le Corbusier-nak, hogy a szín nem érdekességet, vagyis nem dekorációt jelent, hanem azt, hogy a színeknek az összjátéka, a vonalak összjátéka, beleértve a földet, a plafont, hogy abból egy egységes új teret teremtettem. Ez volt a fő célom.

– Az élet pereg, én tudom, hogy milyen kevés részünk van, tudományosan tudom, abban, hogy mi lesz a jövő, én sokáig hittem, hogy tudjuk, mi az a jövő, és segíteni tudunk, ma már eljutottam odáig, hogy egyáltalán semmit nem tudunk, soha nem

is fogunk tudni, csak azt tudom, amit Démokritosz mondott, hogy a véletlen és a szükséglet minden az életben.

7.4 Batár Attila interjú (2004, Párizs)

(Részletek)

Batár Attila: Én jóval előbb láttam Hervé képeit, mint hogy vele találkoztam. Akkor még Magyarországon éltem, és az Építész Pincében volt egy kiállítása Paul Valerynek a szövegére építve. Ott akkor az volt a benyomásom, hogy aki ilyen módon tudja az épületeket fotózni, az egy rendkívül humánus ember lehet, mert az épületek azokon a képeken megelevenedtek, és az volt az érzésem, hogy tényleg a szövegnek megfelelően ezek a házak éltek, vagy ahogy ő mondja, „énekeltek”. Egy új világ tárult ki. Én építész vagyok, és számomra így látni az épületeket, és így gondolkodni az építészetről, az azt jelenti, hogy mögénéz a falaknak, és ott emberi életet lát, és ezeket az emberi életet akarja visszaadni a fényképein keresztül. Ez volt az első „találkozásom” Hervével.

Ezután sok-sok évre rá, 1990-ben találkoztam vele, akkor egy nagy kiállítása volt, és akkor bemutatták. És akkor hadd mondjam el, hogy a megismerkedést megelőzte az, hogy a Passuth Krisztinához mentem egy alkalommal pár hónappal azelőtt, és azt vettem észre, hogy az a híd, amelyik alatt hozzájuk lehetett menni, már nincs meg. És amikor fölmentem a Krisztinához, akkor mondtam, hogy mi lett a híddal? Az egy olyan érdekes híd volt, egy betonhíd, nem volt szép abban az értelemben, hogy szépnek mondtam volna, de egy kemény erőteljes, szinte brutális híd volt, egy olyan erőt mutatott, ami megfogott. És akkor azt mondja Krisztina, hogy te vagy a második ember, akinek tetszett ez a híd, mert ez egy szörnyű híd volt. Mondtam, ki az a másik ember, s erre mondta, Hervé. Lucien Hervé, a fotográfus? Mondta: az, az. Meg akarsz ismerkedni vele? Mondtam, igen, nagyon szeretnék. Így összeismerkedtünk ezen a kiállításon, és ennek a folytatása lett az, hogy meghívtak, Hervé és Jutka, hogy jöjjenek fel a lakásukra, és beszéljünk.

A beszélgetés során többet megtudtam róla, kiderült Le Corbusier-val való kapcsolata. Számomra Le Corbusier építészete mindig nagyon izgalmas volt. Azt gondoltam az Hervével való beszélgetés során, hogy szívesen csinálnák egy tanulmányt Hervé és Le Corbusier kapcsolatáról. Ezt ő szívesen vette. Amikor kérdezgettem, kiderült, hogy itt sokkal többről van szó, mint Hervéről és Le Corbusier-ról vagy a kapcsolatukról, hanem itt egy hallatlan izgalmas emberről van szó, akinek az életét szeretném megismerni, és azután ez, ahogy így beszélgettünk, kiterjedt nemcsak az egész építészetre, hanem kiterjedt Hervé életére. Hervé mesélt, visszahozta a múltat, számomra olyan múltat, amiről persze fogalmam sem volt, de amelyben rengeteg hasonlóságot fedeztem fel az ő élete és az én életem között, annak ellenére, hogy 15 év van közöttünk. Az eredmény egy könyv lett, ami azt hiszem, rá két évre született meg, és Magyarországon kiadták. Rendkívül sok örömet jelentett, amelynek során rengeteget nevtünk, és ez nyilván hozzátartozik Hervé karakteréhez, hogy mindent humorral kezel, látja a fonákságait az eseményeknek, a helyzeteknek, az embereknek, imád szóvicceket csinálni. Tulajdonképpen ez nem munka volt, nem könyvírás, hanem egy röhej-folyamat.

Merem mondani, hogy egy barátság van közöttünk, amelyik ma is tart. Ezzel kapcsolatban megemlítem még, hogy megkértem Hervét, hogy egy akkor készülő könyvemhez készítsen fotókat. Mert ez a könyv is először csak egy tanulmány volt, meg is jelent jóval előtte a Holmiban, de mindig motoszkált a gondolat bennem, hogy ebből könyvet kellene csinálni. Hervé vállalta, hogy ennek a könyvnek a fotóit megcsinálja, és be kell vallanom, hogy egy kicsit izgultam. Mert akkor már ismertem annyira Hervét, hogy ő úgyis azt csinálja, ami jólesik, én pedig szerettem volna azt, hogyha valahogy azért az, ami a Mölker Steig⁹¹, amiről ez a könyv szól, tehát Bécs városának egy negyede, azért az benne legyen.

Na most ezért izgultam, hogy benne lesz-e, mert úgyis saját feje szerint csinálja meg a dolgokat, másrészt izgatott az is, hogy vajon mit fog meglátni, mert hiszen az jellemző Hervére, hogy amit meglát, azt a fejében rögtön átalakítja. Valami

⁹¹ Batár Attila: *A történelem mint tervező – Egy bécsi utca, a Mölker Steig*. Terc Kiadó, Budapest, 2001

mást lát meg benne, valami mást hoz ki belőle, és ez a más engem is izgatott. Vajon mit fog ő meglátni? Ezek az ő általa megfogalmazott látásmód-képek megvannak ebben a *Mölker Steig* című könyvben. Ami Hervé fényképezési módjára jellemző, az az, hogy ő valami sajátosat lát meg mindenben, és erre a sajátosra irányít minden figyelmet, egyszerűen olyan bátorsággal hagyja el a számára lényegtelen részleteket, hogy azt a legfontosabbat kifejezze.

– Ez a könyv hét térről beszél egy utcán keresztül, amelyik egy dombon megy keresztül. A hét tér különböző jellegű. És én ezeknek a tereknek a jellegéről írok, és azt akartam, hogy erről ő is valahogy adjon tájékoztatást. De fittyet hányt arra, hogy ott mi van, és azt fényképezte, ami számára érdekes, és amikor a fényképeket megnéztem, akkor megtanultam, hogy bizony érdemes odafigyelni, arra, amit ő csinál. Lehet, hogy az első pillanatban egy lényegtelennek tűnő részlet, de kiderül, hogy ebből a lényegtelennek tűnő részletből jobban, többet meg lehet érteni abból a hangulatból, ami abban az utcában vagy azon a téren van, mint ha egy teljes képet hozott volna le.

– Itt van egy ilyen részlet, a macskakövek, amelyek hát macskakövek, macskakövek, de ha nézem, akkor az jut eszembe, hogy hogy kopognak ott a léptek. Ez egy olyan hely, ahol nem sokan mennek keresztül, ritkán, mert nem ismerik. De a lényege pont az, hogy a véletlenül odavetődő ember végigmegy, és ott a csendben nagyon jól lehet hallani azt a kopogást, ami mutatja, hogy bizony elvértve kerül ide csak valaki. Ez a kiemelés valaminek, tehát nem egyszerűen arról van szó, hogy egy szép részletet vesz ki, vagy egy számára jellemző dolgot, hanem sokkal többet mond el, a kövekre irányítja a figyelmet, és éppen ezt a csendet húzza alá.

– Én azt gondolom, hogy az egyik legfontosabb, amit Hervétől tanultam – azon kívül, amit már mondtam, hogy a lényeglátás és koncentráció a legfontosabb –, én mint építész már az első, nem személyes találkozásom alkalmával azt tanultam tőle, hogy az építészetben is fellelhető a humanizmus, és arra kell törekedni az építészetben.

7.5 Szakmai életrajz

Seres Szilvia

(Budapest, 1974.10.30.)

Tanulmányok:

- 2011- egyéni fokozatszerző, Doktori Iskola, Magyar Képzőművészeti Egyetem
- 2008-2011 Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program
- 2003-2005 médiatervező, Média Oktatási és Kutató Központ (MOKK), Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar, Szociológia és Kommunikáció Tanszék
- 1995-2002 Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Esztétika szak
- 1998-2000 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia szak, mesterképző
- 1993-1998 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia szak

Szakmai tapasztalat:

- 2011- szakvezető, Média design, Médiaművészeti Intézet, Kommunikációs és Művészeti Kar, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola
- 2005 Nemzeti Audiovizuális Archívum, interface tervezés
- 2005-2010 szerkesztő, riporter, rendező, Magyar Televízió
- 2004-2005 online kommunikációs tanácsadó, Carnation Rt.
- 2007 Magyar Internet Szövetség, program megfogalmazás
- 1996-2004 C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány magyar videó művészeti archívumának projekt vezetője, program koordinátor

Pedagógiai tapasztalat:

- 2011- szakvezető, Média design, Médiaművészeti Intézet, Kommunikációs és Művészeti Kar, Budapesti Kommunikációs és üzleti Főiskola
- 2009-2010 Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet
- 2001- 2006 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Tanárképző Intézet, (médiá szakirány)

Tagságok:

- 1997- Balázs Béla Stúdió tag
2000- MAFSZ, MAOE tag
2009- MUOSZ tag

1996-tól 2004-ig dolgoztam a C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítványánál, ahol elsősorban videó művészettel mint a médiaművészet részével, illetve az Internet fejlődésének irányát látva a hálózati adatbázis és mozgóképes archívum összekapcsolásának lehetőségével foglalkoztam. 1999-ben munkatársa voltam a *Perspektíva* Nemzetközi Médiaművészeti és Történeti Kiállításnak, 2000 szeptemberében féléves vetítés sorozat összeállítója voltam az Örökmozgó Filmmúzeumban, mely a magyar videó művészet elmúlt három évtizedéről adott áttekintést a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete és a Műcsarnok együttműködéseként a millenniumi rendezvények keretén belül szerveződő kiállítás sorozat első darabja a *Médiamodell Új képfajták - Interaktív technikák* című rendezvény keretén belül.

2001-től 2002-ig Forgács Péter a *The Danube Exodus: the Rippling Current of the River* címmel a Getty Intézetben (Los Angeles) 2002 augusztusában nyíló kiállításának munkatársa: a Magyarországon, a C³ Kulturális és Kommunikációs Központban folyó munkálatok projekt vezetője voltam. A projekt során kidolgoztuk a Dunai Exodus online adatbázisát (www.danube-exodus.hu). A magyarországi installáció létrehozásában is részt vettem 2006-ban, mely a Modern Művészetek Palotájában került bemutatásra *A dunai exodus - A folyó beszédes áramlatai* címmel. 2001-ben a Városi Színház Halász Péter: *SLICC* című színházi előadásához kapcsolódó mozgóképek készítője és azok lejátszását segítő interface tervezője voltam.

2004-ben elindítottam Nótári Péterrel közösen a *Mi a zene 2005-ben?* című eseménysorozatot (workshop, experimentális zenei pályázat, vitaestek/workshop.pararadio.hu). Rendezőként 2005 óta készítek dokumentumfilmeket.

Médiaművészként 1994 óta állítok ki hazai és külföldi kiállításokon.

2010-ben kitalálója és kurátora voltam a nagysikerű Szubjektív Budapest Térképek projektnek (pályázat, konzultációk, kiállítás). A kiállítás az OSA Archivum Centrális Galériájában 2010. október 20 és december 2-a között volt megtekinthető.

Webprojektek - hálózati munkák:

- 2004 **Mi a zene 2005-ben?**
workshop.pararadio.hu
- The Danube Exodus: The Rippling Currents of the River by Péter Forgács** - www.danube-exodus.hu - A Labirintus projekt munkatársa a USC's Annenberg Center for Communication volt.
- 2000 **Videótörténet, videóművészet, videóarchívum**
www.c3.hu/collection/videomuveszet/index.html
- Mai napok**
www.c3.hu/~szseres/mainapok/main.swf
- 1999 **Perspektíva**
www.c3.hu/perspektiva/
- A kultúra áru**
www.c3.hu/~szseres/kultura/index.html
- 1998 **Alternatív médiatörténet viccekből**
www.c3.hu/~szseres/altmedtortenet/index.html
- 1997 **A konceptuális művészet hatása Magyarországon**
www.c3.hu/collection/koncept/
- Az 1966-1980 közötti magyarországi avantgarde művészet kronológia kísérlete** (A kronológiát Maurer Dóra, Peternák Miklós, Seres Szilvia és St.Auby Tamás állította össze.)
www.c3.hu/collection/koncept/index2.html

CD:

- 1995 Genes of Architecture Working Space II., Academie van Bouwkunst Rotterdam Arnhem Groningen, HR&O, 1995
- 1998 A pillangó hatás, Jelenkoordináták, Alternatív médiatörténet viccekből, C³ Kulturális és Kommunikációs Központ – Múcsarnok, 1998

Videográfia:

A szépművészetek az Impresszionizmustól a Szponzorizmusig és a Művészeti Sztrájk 1990-93 a Gen. 3. 1-24 tükrében
3x23 perc, fekete-fehér, videó dokumentáció, 1993-1997
1/95, fekete-fehér, 1 '25, 1995
Indirekt direkción, fekete-fehér, 1'25, 1995
A kultúra áru, színes, 4 '20, 1995
(Társalkotók: A. Ádám József, Kiss Éva Emese, Rajz Helga Eszter, Tálosi Gábor)
Letapogatás, fekete-fehér, 1', 1995
Függőben, színes, 3 óra (vágott, vágatlan verzió), 1995
(Társalkotók: A. Ádám József, Tálosi Gábor)

Filmográfia:

Lucien Hervé portré, dokumentumfilm, színes, 55 perc (2005)
Konzerv, az underground kultúra metamorfózisa, dokumentumfilm,
színes, 55 perc (2006)
Mai napok, animációk, (2006)
2005-től 2010-ig több száz kulturális és művészeti műsor, riport, portré a Magyar Televízió csatornáin (M1, M2).

Egyéni kiállítások:

1997 "A Szépművészetek az Impresszionizmustól a Szponzorizmusig és a Művészeti Sztrájk 1990-93 a Gen. 3.1-24 tükrében"
(23, fekete-fehér, videó dokumentáció, 1993-1997) - Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest

2012 Laza optimizmus, Mélycsarnok, Múcsarnok

Válogatott csoportos kiállítások:

1994 A fénymásolás népművészet?, Telefax kiállítás, Kaposvár
1994 Lehetne 4Mb-al több? - Mozsár Műhely, Budapest

1995 NOOTROPIC/WEB group
1995 The Genes of Architecture Budapest-Bécs-Berlin-Rotterdam,
Working Space II., Bécs
1995 Sajnos István szövegei - Liszt Ferenc tér/Artpool, Budapest
1995 Tanulmányi raktár - Szépművészeti Múzeum, Budapest

1996 SuperExpressz, Art Expo - Wörösmarty tér, Budapest
1996 Internet Galaxis '96 - Budapest Galéria, Budapest

- 1996 A kultúra áru - Vákuum TV, Tilos az Á, Budapest Macromedia
(7, SVHS, színes, 1995, készítették: A. Ádám József, Kiss Éva Emese, Rajz Helga Eszter, Seres Szilvia, Tálosi Gábor)
- 1997 Internet Galaxis '97 - Szépművészeti Múzeum, Budapest
1997 Open Film Festival - Blue Box, Budapest
1997 Szanatórium, projekt 1. - Országos Pszichiátriai Intézet II., Budapest
1997 Venezia Poesia '97 - MU Színház, Budapest
1997 Szanatórium 2, projekt - P60 (Artpool), Budapest
1997 Videológia - Múcsarnok, Budapest
- 1998 Internet Galaxis '98 - Iparművészeti Múzeum, Budapest
1998 Szép idő, INTER/MEDIA/ART - Ernst Múzeum, Budapest
1998 Bel Tempo / Nice Time, Palazzo della Regione, riva del Mandracchio, Trieszt
- 1999 MA Fine Art Show, the London Institute Gallery, London
1999 INTERMÉDIA Induktív csomópont, P60 (Artpool)
- 2000 Fikciós valóság, Budapest Galéria, Budapest
2000 Internet.galaxis.2000, Néprajzi Múzeum, Budapest
2000 RETINA 2000, VII. Nemzetközi Film és Videó fesztivál, Sellye
2000 Mai napok, Média Modell, Múcsarnok, Budapest
2000 Válogatás AUDIO-VIDEO-DISCO, Balázs Béla Stúdió, Budapest
- 2002 I. International Forum of Experimental Film, Video and New Media Technology, Dubrovnik, Croatia
- 2003 RETINA 2003, Nemzetközi Film és Videó fesztivál, Szigetvár
2003 14TH International Electronic Art Festival, VideoBrasil
2003 Young Video-Art-Positions in Vienna & Budapest
2003 Festival Signes de Nuit, Cinema Balzac, 2003, Párizs
2003 AURA, A technikai reprodukálhatóság korszaka után, Médiaművészeti kiállítás, Millenáris Park, D csarnok, Budapest
- 2004 MEDIA - FACTORY / MÉDIA - GYÁR, Nemzetközi Kortárs Művészeti Találkozó, Zsolnay Gyár, Pécs
2004 SYNTAX ERROR | RUN STOP RESTORE, Dutch-Hungarian Cultural Year - Architectural exhibition in The Netherlands Pre-concept
- 2005 Mi a zene 2005-ben?, Trafó, Budapest
- 2006 Bizsu, Jövő Háza, Médiaművészeti kiállítás, Millenáris Park, Budapest
2006 Lucien Hervé portré - bemutató, Ludwig Múzeum, Modern Művészetek Palotája
- 2008 Lucien Hervé portré, Magyar Fotográfusok Háza - Mai Manó Ház, Budapest

- 2009 Crosstalk Video Art Festival Budapest, Gödör
2009 Lucien Hervé portré, Duna Televízió
2009 Konzerv, az underground kultúra metamorfózisa, Duna Televízió
- 2010 Szubjektív Budapest Tér-képek projekt, Centrális Galéria, OSA Archivum
- 2011-2012 Recreartists projekt – nyílt workshop és kiállítás (defo labor, FUGA)

Válogatott bibliográfia:

- Virtuális szobrok az Interneten, *Magyar Műhely*, 1997. 36. évf. 102. szám
- Készman József: Intermediák, Médiaskanzen, *Balkon*, 1998/7-8
- Kovács Ágnes Veronika: Kiállítási körkép Londonból, *Népszava*, 1999.11.15.
- Szegedy-Maszák Zoltán: Intermedia NEAR Computer, Intermedia katalógus, Barabás KKT., Budapest, 1999.
- Tatai Erzsébet: Hermész öröksége, Intermedia katalógus, Barabás KKT., Budapest, 1999.
- Mélyi József: Tét nélkül? Fikciós valóság – fiatal művészek kiállítása a Lajos utcában, *Exindex*
- Szegedy-Maszák Zoltán: Digitális médiumok az Intermedia Tanszéken, *Balkon*, 2000/7-8
- Kapsza Ágnes: Médiaművészet a Műcsarnokban, Vásárolnék szélcsöndet, *Hetek*, Országos Közéleti Hetilap, IV. évfolyam, 39. szám, 2000. szeptember 23.
- Tatai Erzsébet: Konceptuális művészet, (koncept művészet Magyarországon), Kortárs Művészeti Lexikon, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002
- Erdősi Anikó: Anyagtalan aura - AURA, a technikai reprodukálhatóság korszaka után, *Balkon*, 2003/12.
- Sinkovits Péter: Médiagyár, Negyedik típusú találkozások, *Interjú a MediaFactory kurátoraival, Új Művészet*, 2004/7.
- Haranghy Orsolya: Mi a zene 2005-ben?, Nyilvános vitaest a ParaRadio szervezésében, *Free Magazin*, 2004/10
- Modern zenei ernyőszervezet alakulhat, *Origo*, 2004. szeptember 22.
- Mi a zene 2005-ben? - nyilvános vitaest a Trafóban, *Origo*, 2004. szeptember 20.
- Mi a zene 2005-ben? - Experimentális zenei pályázat, *Híradó Online*, 2004.
- Pararadio-workshop Hortobágyival, *Origo*, 2004. november 1.
- Kísérleti haladás, *Origo*, 2004. december 6.
- Illés Anikó: Mi is az a nő? Mi is az a KOGART?, *Beszélő*, 2005. november
- Lukács Andrea: Van-e trombózis Budapest vérkeringésében?, *HVG*, [2011-12-10]
- Rejtett útvonalak, szubjektív Budapest tér-képek kiállítás, bevezetem.hu, [2011-12-10]

Novotny Anna: Te hogy látod Budapestet?, HG, Origo, [2011-12-10]
Budapest, ahogy még nem láthattad, Index, [2011-12-10]
Csordás Lajos: A városhajlító és társaik szubjektív térképeiből
nyitott tárlatot a Centrális Galéria, *Népszabadság*, 2010.11.06.
Kovács Bálint: "Egy szimfonikus költemény" (Szubjektív Budapest Tér-képek a
Centrális Galériában), *Magyar Narancs*, 2010.11.11.
Mélyi József: Budapest, keresztül-kassul, *ÉS*, 2010.11.19.
Bordács Andrea: Alternatív bedekker, Szubjektív terek és térképek,
Új művészet, 2010/12
Vass Norbert: Tovatúnt klausztrofób eufóriánk
fidelio.hu/kiallitas/kritika/tovatunt_klausztrofob_euforiank [2012-01-18]
Laza optimizmus a Mélyben
www.hirado.hu/Hirek/2012/01/24/16/Laza_optimizmus_a_Melyben__videoval.aspx
[2012-01-27]
Somogyi Zsófia: Próba nélküli színház, *Műértő*, 2012. február
Laza optimizmus a Mélyben
http://www.hirado.hu/Hirek/2012/01/24/16/Laza_optimizmus_a_Melyben__videoval.aspx
[2012-02-15]
Barts Livia: Holnap megváltom a világot, elmosom a bögréket is
www.kortaronline.hu/2012/02/holnap-megvaltomi-a-vilagot-elmosom-a-bogreket-is/2703
[2012-02-15]
Laza optimizmus, *HVG*, 2012. február 8.
http://m.hvg.hu/hvgfriss/2012.06/201206_kiallitas_virslibikini_laza_optimizmus
[2012-02-19]
Rekreátorok - Végre itt az új slágertermék, a Karmatikus Kvantum-Diszlokátor!
www.magynarancs.hu/snoblesse/rekreatorok-78388 [2012-01-27]

Publikációs jegyzék

- Seres Szilvia: Képversek, *Magyar Műhely*, 1996, április 20., 35. évf. 98. szám
Perspektíva. Katalógus. C³ – Műcsarnok, Budapest, 2001.
- Seres Szilvia: Video art, Kortárs Művészeti Lexikon, Enciklopédia Kiadó,
Budapest, 2002
- Seres Szilvia: Videóművészet Magyarországon, Kortárs Művészeti Lexikon,
Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002
- Seres Szilvia, Peternák Miklós: Videótörténet, videóművészet, videóarchívum
(www.c3.hu/collection/videomuveszet/index.html) [2011-12-10]
- Seres Szilvia: Az 1966-1980 közötti magyarországi avant-garde művészet
kronológia kísérlete
(www.c3.hu/collection/koncept/index2.html) [2011-12-10]
- Seres Szilvia: Tilos Művészet 1966-1988 [2011-12-10]
(www.c3.hu/collection/tilos)
- Seres Szilvia: A szoftver a kép, a hardver a gép, *Médiamix*, 2006/01
- Seres Szilvia: Szabad Kultúra, *Médiamix*, 2006/04
- Seres Szilvia: Családtörténetek az Interneten, *Médiamix*, 2006/05
- Seres Szilvia: "KARRIEREM IGAZÁN SOSEM VOLT...", Kiadatlan interjú Halász Péterrel,
Színház, 2006/06
- Seres Szilvia: Tibbi a Ligetben, Várnagy Tiborral beszélget Seres Szilvia, *Balkon*,
2006/08
- Seres Szilvia: Remake Bécsben és Budapesten, *MédiaMix Online*, 2007.05.05.
[2011.12.10.]
- Seres Szilvia: „Érdekes váratlan baleset.” – skype interjú Forgács Péterrel,
MédiaMix Online, [2007.08.14.]
- Seres Szilvia: A sziget fele nem félsziget, *MédiaMix Online*, 2008.03.27
- Seres Szilvia: Szubjektív Budapest Tér-képek, A nagyváros szimfóniájától
Budapest vértérkép hálózatáig/From the Symphony of a Metropolis to the Blood
Network Map of Budapest, OSA Archivum/Közép-európai Egyetem, 2010
- Seres Szilvia: A láthatatlan láthatóvá tétele, Modern struktúrák Le Corbusier és
Lucien Hervé munkásságában, *Balkon*, 2011/3