

Fénykép és történetiség¹

„...bármilyen fénykép legfelületesebb vizsgálata is felfedi a fotó identitásának összetettségét, a nyugodt felület alatt megbúvó skizofrén zűrzavart. Most olyan történészekre van szükségünk, akik hajlandóak elismerni ezt a létállapotot, és készek nyomon követni a következményeit harag és részrehajlás nélkül.”

Így fogalmaz *Negative / Positive* című kötetének zárszavában Geoffrey Batchen.² Ha egy képnek többféle megjelenése, mérete, sőt készítője lehet – amint az a különféle kontaktok és nagyítások elkészítése révén a negatív-pozitív dichotómiából legalábbis következik –, akkor a fénykép identitása egyszerre osztódik és sokszorozódik.³ Hiszen a reprodukálhatóság miatt a fényképek széles körben terjedhetnek el, egyúttal ugyanaz a képi tartalom számtalan méretben és formátumban is fennmaradhat.⁴

A többszörözhetőség azonban csak az egyik eleme annak a – Batchen által „skizofrén zűrzavarnak” (schizophrenic turmoil) nevezett – létezőmódnak, melynek főbb jellemzőit alább vázolólok.

A fényképezés ideje

Jóllehet a fényképezés anyakönyvezése, 1839 óta és még a digitális fotózás korában is használunk olyan régi szavakat, mint kamera és objektív, a látszólagos azonoság megtévesztő. A fényképek ugyanis „idővel változnak, és nem lehet mindenfajta fényképezést egyetlen modellre redukálni”.⁵

A pillanatfelvétel (snapshot) népszerűsége vagy a Cartier-Bresson-i döntő pillanat (le moment décisif) fotófelfogásának elterjedtsége ellenére például a fényképezés ideje valójában cseppet sem értetődik magától. A hosszú expozíció a kezdeti

¹ A címben egyes számban használt „fénykép” szó alatt ezúttal sem absztrakt fényképet, hanem fényképeket értek.

² Batchen 2021: 259.

³ Batchen 2021 o. n.

⁴ Például Kerny István 1915-ben vándorcigányokról készített korponai felvételének változatai. Az üvegnegatívról, illetve a felvétel későbbi változatairól lásd Stemplerné 2012.

⁵ Baetens 2007: 53

felvételek technikai szükségszerűsége, melynek következményei – az elmosódott, mozgásban levő alakok – sokáig inkább elkerülendő, törlendő részleteknek számítottak, később tudományos és művészi projektek tudatosan választott módja, mely épp az időtartam leképezésére és kifejezésére, illetve a környezet megfigyelésére szolgál.

Csillagászok által kedvelt képalkotási mód például az égitestek mozgásának rögzítésére. A ma ismert leghosszabb ilyen célú, kísérleti expozícióra példa Regina Valkenborgh lyukkameravá tett cideres dobozzal készített fényképe, mely a kelő és lenyugvó Nap mozgását rögzítette nyolc éven keresztül – 2012 augusztusa és 2020 szeptembere között – a Bayfordbury obszervatórium egyik teleszkópkupoláján.⁶

A magyar Deim Balázs kortárs művészi gyakorlatában a hosszú expozíció már magának a tartamnak a lefényképezésére szolgál; konceptuális időképein így jelenik meg egy óra, egy nap, egy hét és egy év fényképe.⁷ Deim már *Surveillance System* című, 2013-as projektje során forgalmas fővárosi helyszíneket fényképezett; hónapokig készült felvételeiről eltűnt a mindennapi nyüzsgés és az illanó emberi jelenlét, hogy csak a terek állandó elemei, az épületek és közlekedési lámpák hagyjanak jól látható nyomot a villanypóznákra, zászlótartó oszlopokra és más magas helyekre kitett sörösdoboz-lyukkamerákba rejtett fotópapíron.

A kiragadott pillanat eszményével ugyancsak szembeállíthatjuk a több negatívból összemásolt vagy több pozitívból összeállított, majd egyben lefényképezett, ún. kompozit fényképeket. Ezek készítésekor az egyes felvételek külön ideje és az összeállítás ideje is találkozik a képek felületén. Gustave Le Gray híres tengerképeire gondolhatunk az 1850-es évekből, amikor a technikai kényszer miatt a francia fotográfus két negatívból hozott létre megejtően szép, „összemásolt” tájképeket.⁸

Strelisky Sándor, az összemásolás budapesti nagymestere több példával is szolgál arra a gyakorlatra, hogyan lehet(ett) kijátszani a felszerelés technikai korlátait és az udvari fényképezés szabályait. Bál *az udvarnál* című képét „mai fogalmaink szerint álrportképnek is nevezhetnénk”.⁹ Lehet, hogy volt ilyesféle fogadás a millenniumi ünnepek során, de annak élő megörökítése az akkori fotótechnika (és a fényképész hiányzó engedélye) miatt nem volt lehetséges; maradt tehát az eseményrekonstrukció bevált módszere. Strelisky gondosan beállított műtermi portrékat készített tehát a bál valós vagy lehetséges résztvevőiről, aztán az egyes figurákat egy képre másolta össze. A külön alakokról készített önálló felvételek kö-

⁶ Davis–Marks 2020.

⁷ Kopin–Deim 2022.

⁸ Lásd például: Felhőtanulmány, világos-sötét, cca. 1856. Gustave Le Gray / Bibliothèque National de France.

⁹ Baji 2019.

zül pedig ma több is megtalálható a Nemzeti Múzeumban; a bálba képzelt szereplők ezért is azonosíthatók. A „nagy ügyességgel és gyakorlott ízléssel szerkesztett csoportképet” a kortárs szerkesztő „fényes jelenetnek az utánezataként” jellemezte, mely „csak művészi szerkesztés, nem pedig valami valóban megtörtént jelenet ábrázolása”, ám – ahogy 1900-ban Strelisky egy, a Park klubban zajlott estélyt ábrázoló montázsra kapcsán írták – „kellő fogalmat nyújt” az eseményről.¹⁰



1. kép. *Bál az udvarnál*, 1896, celloidin, Strelisky Sándor műhelye,
[Forrás](#): Magyar Nemzeti Múzeum

Strelisky a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának 50 éves jubileuma alkalmából 1903-ban készített csoportképéhez már száz zenész fényképét rendezte el a Vigadót imitáló, festett háttér előtti pódiumon. Az aprólékos gonddal összeállított kép, akár feltehetően az összes többi hasonló kompozíció is, ami a cégnél készült, nem egyetlen ember, hanem a műhely kollektív alkotása lehetett.¹¹

¹⁰ Az ezredévi ünnepélyek idejéből. Csoportkép Strelisky fölvételei és összeállítása után. *Képes Folyóirat – A Vasárnapi Ujság füzetekben*, 21. kötet. 124; MNM TF lelt. szám: 3082/1958; Estély a Park Klubban (cikk és kép). *Képes Folyóirat – A Vasárnapi Ujság füzetekben* 28. kötet (Budapest, 1900), 687.; Strelisky összemáskolt képeiről és munkásságáról lásd Baji Etelka: *Strelisky. Egy fényképészdinasztia száz éve*. Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001. Köszönöm Tomsics Emőke pontosítását és észrevételeit.

¹¹ Baji 2019.



2. kép. A Budapesti Filharmoniai Társaság zenekara, 1903, Strelisky Sándor műhelye,
[Forrás:](#) Magyar Nemzeti Múzeum

Az imént említett fényképek esetében, ha csak a képi tartalmat vesszük figyelembe, nem értve a létrehozás körülményeit és miértjeit, könnyen eshetünk a felületesség bűnébe; egyértelmű nyomként tételezünk valamit, ami több fázison – akár kézen is – átment, mielőtt látványként publikussá válva, majd múzeumi tárgyként fennmaradva valaminek az emlékeként, vizuális lenyomataként, netán kiragadott, jelentéstartó pillanataként rögzült a fejünkben és a leltárkönyvekben.

Fontos tehát értenünk, hogy kezdettől fogva léteztek olyan beavatkozások, melyek lehetővé tették a fényképek utólagos, nem csupán művészi célú formálását. Ám már az utómunka előtt minden fotográfus *manipulál*, amikor kamerájával kimetsz az általa látott valóságból egy darabot, amit a saját (objektívje) szemszögéből tár elénk. A fényképeknek éppen ez az eredendő szubjektivitása vonzza gyakran a (történelmi) figyelmet; hiszen e szubjektivitás révén a fotó „illusztrálja”,¹² „megeleveníti”, jobb esetben kiegészíti a már más források alapján megírt múltképeket. A szemtanúként elgondolt, „közvetlenül a valóságra nyíló” fénykép azonban nem magától értetődő módon tárja fel titkait.

¹² Szalma 2014: 22.



3. kép. Fotósok fényképezik, amint Ruth Bryan Owen rendkívüli megbízott, az első diplomáciai missziót vezető amerikai nő a dán királyhoz hajtat. Kopenhága, 1933, ismeretlen fényképész felvétele / Associated Press Photo, zselatinos ezüst papír pozitív, press print, [Forrás](#): Magyar Nemzeti Múzeum

A fénykép materialitása

A képi tartalom ugyanis csupán az egyik, lényeges sajátja az archív fényképeknek, melyek élmények és ismeretek¹³ rafináltan kódolt – a szövegekkel egyenértékű – tárolói, és maguk is többféleképpen olvashatók. Hiszen időben és térben létező társadalmi tárgyak, ezért anyagszerűségük történetisége is vizsgálható, sőt párhuzamba állítható a képi tartalommal.¹⁴

Elizabeth Edwards vizuális antropológus, muzeológus és fotótörténész nyomán a materialitás fogalmát két értelemben használhatjuk: egyrészt egy adott analóg fénykép hordozóját értve rajta, legyen szó dagerrotípiáról, zselatinos ezüst pa-

¹³ Perenyei 2023: 4.

¹⁴ Edwards 2002: 67.

pír pozitívról, kisfilmes negatívról, diáról stb., másrészt a kép megjelenítési módját – például vizitkártyaként, albumban, újságpapíron vagy keretben a falon.¹⁵

Vagyis a tárgyi környezet részeként felfogott fényképek befogadásának módjai sem lényegtelenek. Ezért kutatásunk során nemcsak attól a felfogástól tanácsos el-távolodnunk, mely a fényképeket „közvetlenül a világra nyíló ablakoknak tekinti”, függetlenül például attól, hogy a képernyőn vagy a kijelzőn látható digitális változatuk milyen hordozóra készült valaha, hanem mint azt Edwards hangsúlyozta, „a nagy mű egyedülállóságának művészettörténeti modelljétől” is. Így a fényképek nemcsak képekként érthetők, hanem „társadalmilag jelentős tárgyakként” is, melyek „különböző terekben jelentek meg, eltérő jelentéseket kapva, miközben az időben és térben egymással kapcsolatba kerülő emberek más és más kontextusban fogyasztották őket”.¹⁶

Egy fénykép jelentéseit egyszerre határozza meg tehát a képi tartalom és a fizikai forma.¹⁷ Ez a megközelítés máris többféle (történeti) vizsgálat előtt nyitja meg az utat. Kutathatók lesznek például a fotótechnikai változások és ezek hatásai a társadalmakra; a fényképezés és a kultúrák összefüggései; a fényképek és a felszerelés elterjedése (a terjesztő fotóügynökségek networkje, hatások, kapcsolódások, különböző útvonalak és aktorok működése); a fényképek mint termékek és felhasználásaik; a fotográfia metamorfózisai, fényképen kívüli tárgyasulásai; az ezerarcú magánhasználat; fotográfusok, gyűjtők, szerkesztők és kurátorok mint felhasználók, olvasók mint fogyasztók; a hatósági fotóhasználat; az alkalmazott fotó terepei; a vizuális kommunikáció alakváltásai, a „mindennapok képisége”; a családi fotóalbumok narratív sémái, értelmezési lehetőségei¹⁸ és a nyilvánosság-
nak szánt fotókönyvek vagy a tömeges turistafotók; az uralkodó szabványok, a domináns, piacvezető formátumok és az alternatív fényképezési vagy anyaghasználati lehetőségek; a retus, a képmanipuláció, a feljavítás vagy eltörlés módozatai és miértjei, a cenzúra és propaganda változékony gyakorlata.

Reflexió alá vonható a művészettörténeti (és erősen műkereskedelmi indíttású) vintázkópia fogalma vagy a press printek mint a képes sajtó nyersanyagai az analóg fotográfia időszakában. Ez utóbbiak megjelenési módja „az egyik legfontosabb információ arról, hogy mit változtattak rajtuk menet közben, még mielőtt az olvasó szeme elé kerültek volna”.¹⁹ A megjelent átdolgozások, sajtóillusztrációk kezdettől fogva igazodtak az olvasók feltételezett ismereteihez, esztétikai és politi-

¹⁵ Fisli 2020: 9.

¹⁶ Edwards 2001: 196.

¹⁷ Fisli 2022: 108.

¹⁸ Biró 2020.

¹⁹ Fisli 2022: 108.

kai igényeihez. „Ennek felismerése a szükséges lépés ahhoz, hogy egykorú működés módjukat és használatukat megérthessük, ha ma – egészen más kontextusban – találkozunk velük. Szemben tehát a népszerű ismeretterjesztő, történelmi magazinok vagy dokumentumfilmek egykorú szerkesztői gyakorlatokra emlékeztető, de »lényegében ahistorikus fotó-felhasználásával, mely gyakran az archív fotók (és filmfelvételek) megvágásával, színezésével, tükrözésével jár együtt«, képi forrásaink tárgyi mivolta is lényeges.”²⁰

A fénykép muzealizálása

Innen pedig csak egy lépés, hogy belássuk, hogy maga a fotóarchívum is tekinthető – heterogén – tárgyegyüttesnek. Az archívum pedig, kitéve a változó közérdekklődésnek és történelmi paradigmáknak, „mint materiális tárgy, társadalmi, gazdasági és politikai diskurzusokkal telítve, többféle módon tárja képeit a néző elé”.²¹

Ezért megkerülhetetlen tehát az adott fotó(ka)t őrző fényképgyűjtemény, azaz a fényképgyűjtés történetiségének belátása és a következtetések levonása. Honnan a kép? Ki, miért és hogyan készíthette? Hogy került aztán a gyűjteménybe? S ott miért, milyen módon és formában őrizték meg és tették közzé? – kutatásaink során ezek a kérdések sem megspórolhatók.

A 20. századi fotóelméletek sem vetíthetők vissza automatikusan a korábbi fényképezési gyakorlatokra. Pedig a fotóelmélet oly sokat idézett nagyjai, mint Walter Benjamin, André Malraux, Susan Sontag, John Berger vagy Roland Barthes döntően határozták meg „a” fotográfiáról folyó diskurzusokat. Ám e kiváló irodalmárok – mutat rá Jan Baetens – különbségeik ellenére mégiscsak egyetlen diszciplína felől érkeztek.²²

Mi történik azonban, ha történészként fordulunk a fényképek felé? Számot vehetünk máris azzal, hogy melyek a domináns fényképhasználatok, és hogyan befolyásolják azt, ahogy a fényképekről adott korban gondolkodunk. Nem csupán tekintélyes értelmezők jelölhetik ki a csapásirányt; sokszor technikai, ipari kényszerek és üzleti megfontolások is alakítják a fotófelfogásokat. A fekete-fehér képek például a nyomdatechnika korlátai miatt hosszan uralták a kiadványokat, amelyeken keresztül eljutottak az olvasókhöz, ám az eredeti felvételek a 19. században inkább (barnás, lilás stb.) monokrómok vagy – a 20. század elejétől – olykor már színesek is voltak. A 20. század közepének nagy sajtófotó-történelmi korszakában pedig az előhívás-feldol-

²⁰ Fisli 2022: 108. és Fisli 2020: 10–11.

²¹ Edwards 2002: 68. Idézi Fisli 2020: 9–10.

²² Baetens 2007: 57.

I. PLENÁRIS ELŐADÁSOK

gozás gyorsasága miatt a fekete-fehér filmeket használták világszerte. Cseppet sem meglepő, ha a múlt „fontos pillanataira” többnyire fekete-fehérben emlékezünk...

Ma pedig az sem marad hatás nélkül, hogy az online fotóarchívumok oldalain megosztott digitalizált fájlok sokszor adott platformhoz, a kijelzőhöz és a userekhez kalibrált tónusban, keretezésben, címkékkel és feljavítva láthatók, a valós fényképtárgy szakadásai, gyűrődései, foltjai, kagylótörései és kontextusa(i) nélkül. Pedig nem érdektelen a fényképtárgy teste és saját története, s így származása sem, legyen szó művészet(történet)i vagy néprajzi, történeti (illetve ún. vernakuláris) gyűjteményekről. Történészként tehát tudnunk kell, milyen formátumban és hol lelhető fel az általunk leírt fénykép (van-e hírszöveggel ellátott press printje, netán negatívja, egyáltalán létezik-e több változata); így elkerülhetjük, hogy a sajtóban megjelent, sokszor vágott, retusált és átszövegezett illusztrációkat tekintsük egyedüli forrásnak anélkül, hogy a beavatkozások történetiségét (f)elismernénk.

Tisztában kell lennünk tehát a fényképhasználatok és az elkészült felvételek nyilvánosságának különbségeivel is. A sajtóillusztrációk vagy az olykor közös megnézésre szánt sztereófényképek kétségkívül sokakhoz eljutottak a maguk idejében, de az „eredeti” press printek vagy a privát képek legtöbbször csak kevesekhez. Jó példa a nyilvánosság különbségeire az egyik városligeti Bosco automatában 1896-ban készült gyorsfénykép, melyen egy hattagú társaság látható. A felvétel ferrotípus, és mint ilyen, egyedi kép. Elkészültének oka vélhetően az újdonságnak számító szerkezet kipróbálásának szándéka lehetett, másrészt az ezredévi kiállítás meglátogatásának megörökítése, vagyis egykori emléktárgyfunkciója szerint így is megnevezhető: „Millenniumi emlék 1896 Budapest”.



4. kép. Vidám társaság gyorsfényképen (Hutjra Ferenc állatorvos, orvos, patológus, Tangl Ferenc fiziológus, humán és állatorvos, Preisz Hugó [?] állatorvos, orvos, bakteriológus és családtagjaik), Budapest, 1896, [Forrás](#): Magyar Nemzeti Múzeum

Vélhetően ezért is őrizték meg egykori tulajdonosai, akiktől később a múzeumba került. A valaha tömegesen előállítható, aprócska tucattárgy ma a legnagyobb magyar történeti fényképgyűjtemény egyik különlegessége. Amikor néhány éve a vidám társaságról készült felvétel, immár felnagyítva, a Nemzeti Múzeum kerítéskiállításán is helyet kapott, egy újságíró tudósításában magyar összefiként nevezte meg, pedig ez a kép egyáltalán nem szelfi.

Hiányzik ugyanis belőle a szelfik egy igen lényeges eleme: a megosztás. 2013-ban az *Oxford Dictionary* úgy határozta meg az év angol szavává választott selfie-t: fotó, amit valaki webkamerával vagy okostelefonnal önmagáról készít, és feltölt egy közösségimédia-platformra. A szelfi tehát hibrid jelenség, amelyben elegyedik az önarcképkészítés és a személyközi kommunikáció – írja Alise Tiefentale, művészettörténész.²³ Erre a jelenségre utalva ő ezért a „networked camera” kifejezést használja, mondván, e hálózati vagy összekapcsolt kamera sohasem önmagában áll. A szelfi részei a térre és időre vonatkozó – automatikusan generált – metaadatok, a készítő és közvétevé által hozzáadott címkék (hashtagek) és a többi felhasználó által esetlegesen hozzáadott kommentek is.

A szelfi megoszthatósága, elterjedése a világhálón a hozzáférést tekintve gyökeresen más gyakorlaton alapszik tehát, mint a 19. század végének gyorsfényképei.



5. kép. Egy Bosco automatával készített ferrotípia gyorsfénykép hátoldala, Budapest, 1896, [Forrás](#): Magyar Nemzeti Múzeum

Mi következik ebből? Ha visszamenőlegesen szelfinek címkézzük a teljesen másfajta fotóhasználat szerint készült ferrotípiát (vagy más egyéni és csoportos önarcképeket), retroaktíve kiittatjuk az eredeti fényképtárgy különbségeit. Lényegében szem elől tévesztjük a rajta szereplő embereket, akik számára mást jelentett a fénykép(ezés) és a nyilvánosság, mint nekünk.

²³ Tiefentale 2016: 74–82.

I. PLENÁRIS ELŐADÁSOK

A millenniumi gyorsfénykép lefegyverző, ismerősnek tűnő közvetlensége változatlan, ha ennek tudatában tekintünk rá,

„s talán még inkább felértékelődik, ha összevetjük e csoportos önarcképen szereplő tudósok ismert, nyilvánosságnak szánt, későbbi ábrázolásaival. A komor, tekintélyes mellképek ugyanis a tudomány művelőinek társadalmi pozícióját mutatják, megfelelnek a kor elvárásainak. Ez az automata által készített vidám csoportkép azonban kivétel; a játékos kísérletezőkedv lenyomata, s engem épp kendőzetlen szabálytalansága, a normák alóli kiszökkenése miatt ejt rabul, valahányszor csak a szemem elé kerül.”²⁴

A különbségtétel képessége hozzásegíthet bennünket ahhoz, hogy jobban értjük a fényképezés változékony gyakorlatait. Az imént vázoltakra vak kutatói praxisok kritikája pedig saját lehetőségeink higgadt felméréséhez vihet közelebb egy skizofrén zűrzavar közepén.

Források

Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára (MNM TF)

Cigányok ülnek a szekér előtt, dinnyét esznek, Korpona, 1915. Kerny István felvétele, ltsz. MNM TF ME I.a. 2005.319.1.

Vándorcigányok, 1915, Kerny István felvétele, MNM TF ME I.a. 83.113.

Cigányok dinnyét esznek, 1915 után, Kerny István felvétele, ltsz. MNM TF ME I.a. 2005.324.1.

Bál az udvarnál, 1896, Strelisky Sándor műhelye, ltsz. MNM TF ME I.a. 3082/1958 fh.

A Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara, 1903, Strelisky Sándor műhelye, ltsz. MNM TF ME I.a. 94.197.

Fotósok fényképezik, amint Ruth Bryan Owen rendkívüli megbízott, az első diplomáciai missziót vezető amerikai nő a dán királyhoz hajtat. Koppenhága, 1933.05.29., Ismeretlen fényképész felvétele / Associated Press Photo, ltsz. MNM TF NK 2022.37.1.

Hattagú csoportkép gyorsfényképen (Hutýra Ferenc állatorvos, orvos, patológus, Tangl Ferenc fiziológus, humán és állatorvos, Preisz Hugó (?) állatorvos, orvos, bakteriológus és családtagjaik), Budapest, 1896, Bosco automatában készült gyorsfénykép (ferrotípia), ltsz. MNM TF P 96.474

²⁴ Fislí 2019.

Bosco automatában készült gyorsfénykép (hátdoldala), Budapest, 1896, s MNM TF P 96.474

Hivatkozott irodalom

- Baji Etelka 2019: Amikor még egy zenekar fotójához egyenként kellett fényképezni a zenészeket. Strelisky Sándor, az összemásolt képek mestere. *Fidelio* – www.fidelio.hu – utolsó letöltés: 2023. június 15.
- Baetens, Jan 2007: Conceptual limitations of our reflection on photography: the question of “interdisciplinarity”. In: James Elkins (ed.): *Photography Theory*. New York–London–Cork, 53–73.
- Batchen, Geoffrey 2021: *Negative / Positive. A History of Photography*. New York
- Bíró Eszter 2020: Performativitás és érzelem – Egy új fényképfeltárási módszer kialakulása: Annette Kuhn, Marianne Hirsch, Emiko McAllister és Martha Langford találkozása. In: Fisli Éva (szerk.): *Fotográfusnők*. Budapest, 184–193.
- Davis-Marks, Isis 2020: A Cider-Can ‘Camera’ Captured Eight Years in a Single Photograph. The ethereal snapshot, recorded by a drink can left in an observatory for almost a decade, may be the longest-exposure image ever taken *The Smithsonian Magazine* <https://www.smithsonianmag.com/> – utolsó letöltés: 2023. június 15.
- Edwards, Elizabeth 2001 (2002): A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumokban. *Néprajzi Értesítő* (84.) 39–55. (Varga Judit fordítása)
- Edwards, Elizabeth 2002: Material beings. Objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies* (17.) 1. 67–75.
- Fisli Éva 2019: Nem szelfi. *Fidelio* – www.fidelio.hu – utolsó letöltés: 2023. június 15.
- Fisli Éva 2020: Fényképtárgy. Egy szó és ami mögötte van. In: Fisli Éva (szerk.): *Fényképtárgy*. Budapest, 7–17.
- Fisli Éva 2022: Nyersanyagból történetek. Spanyol polgárháborús sajtóillusztrációk a harmincas évek Magyarországon. *Per Aspera Ad Astra* (8.) 2. 99–112. <https://doi.org/10.15170/PAAA.2021.08.02.06> – utolsó letöltés: 2023. június 15.
- Kopin Katalin – Deim Balázs 2022: 1 másodpercig és 1 évig exponált fotók Deim Balázs Múlt idő című kiállításán, 2022. 07. 11. *Punkt* – www.punkt.hu – utolsó letöltés: 2023. június 15.
- Stemlerné Balog Ilona 2012: A vintázskópiáról II. www.mafot.blog.hu *Disputa* 2012. 06. 23. – utolsó letöltés: 2023. június 15.
- Perenyei Monika 2023: *Bírálat Sidó Anna Tünde: Amatőr fotográfia és családi emlékezet. Id. Brenner József fotóinak hatása családjá emléknegörökítési és emlékezői gyakorlataira (1898–1930) című doktori (PhD) értekezéséről*, kézirat, 2023.

I. PLENÁRIS ELŐADÁSOK

Szalma Anna-Mária 2014: *A fénykép a mindennapi életben. Fényképkorpuszok antropológiai elemzése*. Kolozsvár.

Tiefentale, Alise 2016: The networked camera at work: why every self-portrait is not a selfie, but every selfie is a photograph. In: Mičule, Sante (ed.): *Riga Photography Biennial* (1), 74–82.