

Moholy-Nagy  
Művészeti Egyetem  
Doktori Iskola

## **Az archaikus fotóeljárások szerepe és lehetőségei a digitális korszakban**

---

DLA értekezés

Károly Sándor Áron

Témavezetők: Kopek Gábor, Tillmann József Attila

Kaposvár, 2009

Köszönöm mindazoknak, akiknek áldozatos munkája  
lehetővé tette ennek a dolgozatnak és a mestermunkának a megszületését.

Témavezetőimnek, **Kopek Gábor DLA**-nak és **Tillmann József Attila PhD**-nak,  
akik tanulmányaim alatt és után fáradhatatlanul munkálkodtak látóköröm szélesítésén,  
gondolkodásom cizellálásán, egy korszerű látásmód kialakításán.

A **Moholy-Nagy Művészeti Egyetemnek** és **Doktori Iskolának**

a képzésem alatt nyújtott anyagi és szellemi segítségért.

A mestermunka létrejöttében hálás köszönettel tartozom **Schrammel Imrének**,  
akinek órái rávilágítottak a különböző művészeti ágak közötti összefüggésekre,  
az alkotói lét szépségére és nehézségeire.

A dolgozat megírásában és kutatásaim során nyújtott segítségért köszönet illeti  
a **Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Karát** és annak főigazgatóját, **Dr. Leitner Sándor DLA**-t,  
kollégáimat és hallgatóimat, **Prékopa Ágnes PhD**-t,  
a **Magyar Fotográfiai Múzeumot** és igazgatóját, **Baki Pétert**,  
a **Magyar Fotóművészek Szövetségét**, **Dr. Albertini Béla CSc**-t, **Haris László fotóművészt**,  
**Dr. Cseicsner Endréné Hegedűs Erikát** és **Földvári Györgyöt**.

Köszönet első mesteremnek,  
Horváth József fotóművésznek (1905-2001).

**A mestermunka a Nemzeti Kulturális Alap  
támogatásával készült.**

# Tartalom:

---

<b>Bevezető</b>	<b>4</b>
<b>I. Hagyomány és modernizmus.</b>	
Hogyan élhet tovább a hagyomány a modernizmusban, hogyan találhat magára a modernizmus a hagyományban?	<b>7</b>
<i>I.1 A digitális képmódosító eljárások megjelenése a     kortárs művészetben, fotográfiában</i>	<b>11</b>
<i>I.2 Archaikus és digitális fotóeljárások a magyarországi     kortárs fotóművészetben</i>	<b>23</b>
<i>I.3 Fotografika vagy intermedialitás?     Az archaikus fotóeljárások, grafikai technikák és a digitális     képalkotás a művészetoktatásban</i>	<b>38</b>
<b>II. A mestermunka és előzményei</b>	<b>44</b>
<i>II.1 Dr. Walter múzeuma</i>	<b>47</b>
<i>II.2 A mestermunkáról.     Játék térrel és idővel, háborúval és békével</i>	<b>49</b>
<i>II.3 Áldokumentarizmus</i>	<b>58</b>
<b>III. Összefoglaló</b>	<b>71</b>
<b>IV. Függelék</b>	<b>73</b>
<b>Summary</b>	<b>99</b>
<b>Irodalomjegyzék</b>	<b>102</b>
<b>Képjegyzék</b>	<b>105</b>

## Bevezető

---

A jelenlegi változó világban, az élet valamennyi területén a sebesség és a gyorsaság az, ami meghatározza mindennapi életünket. Ez a gyors változás figyelhető meg a fotográfia valamennyi szférájában a „digitális kor” beköszönésével. Eldőltnek látszik és tényként kezelhető, hogy a fotográfiával foglalkozó művészek nagy része a digitális képfeldolgozás területén találta meg azt az alkotási közeget, amelyben tevékenységét hatásosan és hatékonyan kifejtheti.

A digitális technológiák megjelenése gyökeresen megváltoztatta a fotográfiát, és a fotográfusok analóg-archaikus technikákhoz való viszonyulását. Ezzel együtt megváltozott a művészettörténészek és az emberek fotográfiával való kapcsolata is. A tömegtermelés korában, amikor a képek mindenütt kitöltik tereinket, egyre inkább elvárás az alkotó felé, hogy minél újabbat, minél gyorsabban produkáljon. Ez a folyamatos versenykényszer a fotográfia képi minőségének uniformizálódásához vezet, ezáltal azt krízishelyzetbe hozva. Számos példa bizonyítja, hogy a fotográfiai kép megújulásának a lehetősége épp a digitális képfeldolgozásban rejlik.

Dolgozatomban olyan eseteket vizsgállok, amelyekben nyilvánvalóvá válik, hogy a különböző fotográfiai technikák használatából eredő különbségek áthidalhatóak, szervesen illeszkedhetnek egymásba.

Feltételezem, hogy az analóg-archaikus technikák ötvözése a digitálissal új minőséget, sajátos képi világot hoz létre. Ennek a minőségeknek a lényege a képalkotó pontok – a pixelnek és az ezüstnek – eltérő megjelenésében rejlik. Az új minőségnek egyik sajátos tanulmányozási területe lehet a művészetoktatás, amelynek során egy új képi látásmód alakulhat ki. A fiatal alkotógeneráció fotótechnikai ismeretei egyre inkább a digitális képalkotáshoz kapcsolódnak; az analóg tudás igény hiányában elveszőben van. Ennek a tudásnak az átadására lehetnek hivatottak azok a művészeti oktatási intézmények, amelyek mintegy kísérletezőképpen felvállalják, hogy beépítik oktatási

gyakorlatukba a lassan már feledésbe merülő fotografiai technikákat; és megvizsgálják annak a lehetőségét, hogy ezek a digitális képalkotó eljárásokkal ötvözve milyen sajátos képi jegyeket hordoznak. Így alkalom nyílik arra, hogy ez a technikai tudás, ha megfelelő tehetséggel párosul, egyedi tartalmú alkotásokat hozzon létre. Azért választottam dolgozatom témájaként ezt a még kevésbé feltárt területet, mert mind oktatóként, mind alkotóként kíváncsi vagyok arra, hogy hazánkban a digitális korszak kezdetén milyen változások jöttek létre, illetve születtek; ugyanakkor a művészeti oktatásban mire van igény és lehetőség.

Nem képezi dolgozatom tárgyát az a vélt vagy valós versenyfutás, ami az analóg és a digitális fotográfia hívei között folyik. Ez a művek szempontjából teljes mértékben lényegtelen, ennek semmilyen jelentőséget nem tulajdonítok. Annál inkább érdekes és vita tárgyát képezheti az, hogy bizonyos művek hatásos megjelenítéséhez, melyik fototechnikai eljárás a legmegfelelőbb.

Szubjektív választás alapján tárgyalom azoknak a külföldi és magyarországi alkotóknak a munkáját, akiknek munkásságában a két technikai szemlélet (hagyományos és digitális) közötti különbség nem széthúzó, hanem inkább összetartó erő.

Mestermunkámban a katonai apparátus bevonásával a tér és az idő fogalmával játszom. Valósághű montázsaimat számítógéppel, míg magukat a munkákat hagyományos, analóg-archaikus fotóanyagokkal valósítottam meg. A képek ezáltal megszabadulnak a digitális környezetre jellemző „pixelridegségtől”, és egy új egyedi tartalommal, sajátos megjelenéssel gazdagodnak. A munkák hagyományos anyagokkal való megvalósítása azok dokumentum jellegét erősíti, bár ez a dokumentum jelleg napjainkban – a fotográfia igencsak manipulálható korában<sup>1</sup> – erősen megkérdőjelezhető. A dokumentarizmus műfajától eltérően ezek a manipulált „áldokumentumok” egy sajátos auto-

---

<sup>1</sup> A fotografiai kép manipulálása már a kezdetektől lehetséges. A digitális képfeldolgozó eszközök megjelenése viszont egy tökéletesebb, gyorsabb és hihetőbb kivitelezést tesz lehetővé.

nóm művészi hozzáállást, a társadalmi kérdésekre és problémákra való reflektálást feltételeznek az alkotók részéről. A mestermunkához kapcsolódóan – az alkotói indíttatás összehasonlítására – tárgyalom azoknak a számomra fontos hazai és külföldi alkotóknak a munkáit, a társadalmi kérdésekre érzékenyen reagálva munkásságukban kimerítik az áldokumentum fogalmát.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

Hogyan élhet tovább a hagyomány a modernizmusban,  
hogyan találhat magára a modernizmus a hagyományban?

*„ ... kezdetben magad vagy, kietlen és puszta anyag vagy. Te magad, a te éned, a te életed, a te tehetséged, mindez csak anyag, nem alkotás, csupán puszta születés.*

*Csak akkor alkotsz, ha az anyagnak formát adsz: alkotni annyi, mint széttagolni és szakadatlanul végleges és szilárd határokat kialakítani az anyagban, mely végtelen és puszta.*

*Azért alkotsz, hogy művedben megismerd a tárgyak formáját és tökéletességét. ...*

*... Válassz el, válassz el!”*

Karel Čapek

Értelmezésem szerint ez az idézet megfogalmazza mindazt, ami minden alkotó számára a legfontosabb az alkotómunka szempontjából. Egy mély és átfogó gondolat az alkotásról, alkotóról és az alkotói folyamatról. Čapek gondolatai azzal egészíthetők ki, hogy ez a szakadatlan tagolás keresés és elválasztás, a nyers anyag formába öntése az alkotó számára az önmegismerést, az anyag különleges egyedi tartalommal való felruházását is jelenti. Az anyagot formába önteni annyi, mint megismerni önmagad, kifejezésre juttatni a gondolataidat, az egyéniségedet.

Mint minden művészeti közegben, a fotográfiában is fontos szerepet tölt be a technika, a közlés médiuma. Ugyanakkor a mű kvalitásának meg-

## I. Hagymány és modernizmus

---

határozójaként a koncepció, amelyet a mű által akarunk kifejezni legalább olyan fontos, ha nem fontosabb. Egy kép és alkotója csak akkor lehet igazán hiteles, ha a technikai tudás és a művész nézőpontja, elgondolása kellő arányban érvényesül a műben.

Ez a gondolat Hans Belting munkájában is felfedezhető. „*Mivel a képnek nincs teste, szüksége van egy médiumra, amelyben testet ölthet.*”<sup>2</sup> Beltingnél a **kép** fogalma az ideával, a bennünk kialakult képpel – ahogy az előbb fogalmaztunk az elgondolással – egyenlő, míg a **médium** az a közeg, amelyben a kép – a technikai tudás által – testet ölt, megnyilvánul. Bár Belting nem a mű és alkotója hitelességéről beszél, sem az idea és a forma arányáról, mégis a fogalmak, amelyek foglalkoztatják ugyanazok.

Minden aktív alkotó, aki anyaggal dolgozik – legyen az virtuális vagy kémiai –, szükségét érzi annak is, hogy az alkotói folyamatot, illetve az alkotások mibenlétét, a kép jelentését szóban és írásban is megfogalmazza. Ezt az állításomat támasztja alá Vilém Flusser gondolata „*A fotográfia filozófiája*” című esszéjében. Flusser már az írása elején pontos és teljesen elfogadható definícióját adja a képnek, legyen az fotográfiai vagy más közegben megvalósuló alkotás: „*A képek jelentésteli felületek. Kiemelnek valamit – többnyire – a „kinti” téridőből, és ezt absztrakcióként (a téridő néhány dimenzióját a sík két dimenziójára szűkítve) teszik elképzelhetővé számunkra. ... Az imagináció a képek előállításának és megfejtésének előfeltétele.*”<sup>3</sup> Gyakorlatilag nála is – mint Beltingnél – tetten érhetők a kép virtualitásának a jegyei, melyeket az imagináció teremthet meg, és kódolhat ki. Flusser a kép dekódolását az írás olvasásával hasonlítja össze, ahol a szöveget olvasva és értelmezve visszatérhetünk, és újraértelmezhetünk előző részeket. Ehhez kapcsolódóan állítható,

---

<sup>2</sup> Belting, Hans: Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok. Bp. Kijárat K. 2003. 20. p.

<sup>3</sup> Flusser, Vilém: A fotográfia filozófiája. h.n. Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK, 1990. Interneten: <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#foto> Aktív link: 2008.11.25.



## I. Hagyomány és modernizmus

---

hogy az igazán jó képek magukban hordozzák azt a vonzerőt, amely lehetővé teszi, hogy a szemlélő ne unja meg őket, és minden „újraolvasáskor” egyre több és változatosabb élménnyel, információval gazdagodjon.

A képek jelentésteli felületek, amelyek elvonatkoztatnak a kinti téri időből kiemelt és rögzített motívumoktól. Ezek a felületek, a technikán és a rajtuk keresztül ábrázolt gondolatokon kívül, az idő fogalmával is szoros kapcsolatban vannak. Az idő a fotográfiában központi szerepet tölt be. Idő (expozíciós idő) nélkül nem jöhet létre a kép, pont úgy, ahogy fény és sötétség nélkül sem. Az idő biztosítja a fényérzékeny anyag és az alkotó számára annak lehetőségét, hogy a fény és a sötétség nyomot hagyva képpé válhasson. Az idő – legyen az hosszú intervallum vagy csak egy töredék – részt vesz a kép kialakulásában, megjelenik rajta és annak utóéletében.

Egy kép létrejöttét követően új időszámítás kezdődik. Ez a kép időszámítása. A képek, ahogy megszületnek önálló életre kelnek, ezt nem befolyásolhatja már az alkotó, csak az idő és a „fogyasztó”.

A mű saját időszámításáról és életéről Karel Čapek is ír. Bár nem kizárólag a képi művekre vonatkozóan fogalmaz, sorai megfontolandók: *„És ha műved belőled származik is, önmagában kell kezdődnie és végződnie; formájának olyan tökéletesen zártnak kell lennie, hogy már semmi másra ne legyen benne hely, még a te számodra sem; az egyéniséged számára sem, becsvágyad számára sem, semmi számára abból, amiben éned önmagát megtalálja és kedvét leli. A megalkotott műnek nem benned, hanem saját magában kell megtalálnia tengelyét.”*<sup>4</sup> Ha Čapek gondolatiságát feltétel nélkül elfogadjánk, akkor ezek után nem lenne miről beszélni: sem képről, sem médiákról, sem új fogalomrendszerről, ezek már nem lennének lényegesek, ha a kép megtalálta helyét az életben. Természetesen nem lehet kép/idea

---

4 Čapek, Karel: Elbeszélések. Bp. Európa K. 1967. 538. p.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

és médium/forma viszonyát ennyire leegyszerűsíteni, hiszen az egyik nem létezhet a másik nélkül, ugyanakkor Čapek fenti gondolatai a művészet bármely területén tevékenykedő alkotónak alapot szolgáltathatnak az elmélkedésre.

A fotográfia és a fotografikus kép a folyamatosan megújuló és megújulást módszeresen kutató művészeti médiumok közé sorolandó. Bár ez a megújulást célzó keresés napjainkban – a képek mindent elárasztó világában – mintha alábbhagyott, egysíkúvá vált volna. Ezt tapasztalhatjuk mind a nemzetközi, mind a hazai fotográfiában. „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában” című esszéjében Walter Benjamin kitér arra, hogy manapság a technikai sokszorosíthatóság egyre növekvő intenzitással hódít teret. Szerinte a műalkotás hagyományos értelemben vett egyedisége elveszőben van: „... a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsovad.”<sup>5</sup>

A fotográfiával foglalkozó gondolkodók, művészettörténészek nem a médiumot, hanem a hozzá kapcsolódó fogalomrendszert látják krízishelyzetben.

Ma, amikor futótűzként terjed el a digitális fényképezés, egyesek attól félnek, hogy az analóg fotográfia el fog tűnni a művészeti porondról.<sup>6</sup> Figyelembe vehető a festészet példája, lehet, hogy a ma krízishelyzetben lévő fotográfiai képnek a megújulása épp a digitális képfeldolgozásban rejlik.

---

<sup>5</sup> Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Forrás: [http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin\\_sokszorosit.htm](http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm) Aktív link: 2008.12.15.

<sup>6</sup> 1839-ben, a fotográfia feltalálásának hivatalos bejelentésekor, a festők közül sokan tartottak attól, hogy a festészetnek, mint művészeti műfajnak vége. Ez az aggodalom ma – amikor láthatjuk, hogy a kortárs festészet éppen a fotó médiumán keresztül újult meg –, már teljesen alaptalannak bizonyult.

### *I.1 A digitális képmódosító eljárások megjelenése a kortárs művészetben, fotográfiában*

A digitális technológiák megjelenésével a képkészítés és a képekről való gondolkodás határai kitolódtak. Az új médiumok (fax, fénymásoló, számítógépes képfeldolgozás, digitális fotó, stb.) nyújtotta lehetőségek megkönnyítették az alkotók munkáját, viszont a technikák sajátosságaként megjelenő új formanyelv nem tekinthető lezártnak. Az újabbnál újabb eszközök és szoftverek megjelenésével a formanyelv folyamatosan változik, változásra kényszerítve a hozzá kapcsolódó fogalomrendszert is.

A szakírók és művészettörténészek szempontjából feltámadt az igény az eddig használatban lévő fogalomrendszerek átírására/átfogalmazására, melyekben a képről alkotott gondolatok, a médiumok, és ezeken keresztül a megjelenített műtárgyak egy meggyőző, a kortárs fogalmakat felhasználó képelméletet alkotnának. Ez a képelmélet – úgy tűnik – még várat magára, viszont az egyre szaporodó próbálkozások kaotikus állapotot idézhetnek/idéztek elő a szakemberek körében. Az eddig használatban lévő fogalomrendszer kiüresedéséről ír Lev Manovich is „*Posztmédia esztétika. Krízisben a médium.*”<sup>7</sup> című cikkében, melyben egy új fogalomrendszernek a lehetőségét és szerkezetét vázolja fel. A '80-as és '90-es évek digitális forradalmának következtében a hagyományos médiumokkal kapcsolatos meghatározások elévültek. Az új generáció, amely már a digitális fogalomrendszer ismeretében dolgozik, nem használhatja az eddig érvényben lévő kifejezéseket, fogalmakat. Egy új fogalomrendszer kialakításának egyre sürgetőbb igénye jelentkezik az alkotói oldalról is. A technikák rohamos fejlődésének világában a művészeknek is nagy segítséget nyújthat. Alapvetően viszont nem lehet egy

---

<sup>7</sup> Magyarul: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227>. Aktív link: 2008.11.25. Angolul: <http://www.artmargins.com/content/eview/manovich5.html> Aktív link: 2008.11.25.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

ilyen kérdéshez – mint a médiumok és új kategóriák felállításához – hozzányúlni addig, amíg a képről alkotott fogalmaink nem tisztázottak. Manovich-csal ellentétben Belting szerint inkább a kép oldaláról kellene megközelíteni a médiumokat is, aki a „*Kép-antropológia*” előszavában ezt írja: „... *mindenki tudja, hogy a kép mibenlétét feszegető kérdések manapság inkább a tömegmédiát, mint a művészetet illetően vetődnek fel.*” ... „*A képekről való beszéd kontúrjai újra és újra elmosódnak. (...) Új képvita van kialakulóban, amelyben a harc a definíciók monopolhelyzetéért folyik.*”<sup>8</sup> Belting ezen észrevétele ma egyre inkább aktuálisnak látszik. Álláspontom szerint az alkotóknak nem szabad ilyen kérdésekbe és vitákba belebonyolódni, mivel ez a definiálási kényszer elvonja a figyelmet – legyen bármilyen téren tevékenykedő alkotóról is szó – a lényegről, magáról az alkotásról.

A művészek többsége publikált formában ezekkel a problémákkal nem foglalkozik, de bennük is felvetődnek ilyen irányú kérdések, mert bátran és gyakran áthágják a médiumok közti időbeni és technikai határokat a megalotott kép érdekében. Mindezt nem azért teszik, hogy ezzel gondot okozzának a művészettörténetnek, illetve a művészettörténészeknek, hanem azért, mert a „kép” megköveteli ezt a típusú rugalmasságot, az interdiszciplináris hozzáállást. A médium, a technika fontos szerepet játszik a kép életében, de nem elsődleges. Nem a médium választja ki magának a képet (vagy csak nagyon ritkán), hanem a kép követeli meg magának a neki testet adó médiumot.

Ebben a részben szeretnék betekintést nyújtani azoknak a számomra fontos nemzetközi alkotóknak egy-egy munkájába és munkamódszerébe, akik a digitális képfeldolgozó eljárások megjelenésével egy sajátos formanyelvet és képi identitást alkottak maguknak a kortárs művészetekben. Ezek az al-

---

**8** Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Bp. Kijárat K. 2003. 7, 13. p.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

kotók munkájuk során gyakran használják a „hagyományos”<sup>9</sup> és a digitális fényképezés nyújtotta lehetőségeket.

A digitális technológiákat felhasználó kortárs művészeti alkotásoknál két oldalról lehet megközelíteni a munkákat és az alkotói folyamatot. A végterméket nézve fektethetünk nagyobb hangsúlyt a digitális/numerikus képfeldolgozásra, de arra is használhatjuk a számítógépet, hogy csak közvetetten vegyen részt az alkotás létrejöttében. Ebben az esetben a bemutatásra szánt mű hagyományos/pre-digitális módszerekkel készül, fenntartva annak a *műtárgy aura* megőrzésnek a lehetőségét is, amiről Walter Benjamin beszél<sup>10</sup>. Más esetekben a digitális világ nyújtotta munkafelület kihasználása lehet lényeges, egy sajátos világ megteremtésére. Ebben a munkafolyamatban a fotó másodlagos. Végigtekintve a mai kortárs fotóművészet porondján nem sok olyan alkotóval találkozhatunk, aki digitális állományból hagyományos fotóanyagokra saját kezűleg készíti munkáit. Ahogy azt megfigyelhetjük – a kortárs művészetben – a médiumok közötti utak általában csak egy irányban működnek: ami analóg anyagból digitalizálva lett, az hagyományos analóg anyagra többnyire már nem kerül, illetve fordítva ugyanígy.

A nemzetközi porond egyik legelismertebb alkotója ezen a téren, a kanadai származású **Jeff Wall**. Munkássága kulcsszerepet játszik abban, hogy a fotográfia egyre inkább szerves részévé válik a kortárs művészetnek. Munkáiban az a fotográfiával kapcsolatos elvárás illetve állítás, hogy a valóságot

---

<sup>9</sup> Lev Manovich, a hagyományos fényképezés alatt a pre-digitális fényképezést érti. (a szerző)

<sup>10</sup> „... a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad.” Benjamin, Walter: i.m.

## I. Hagyomány és modernizmus

képviseli/reprezentálja, igencsak megkérdőjelezhető. Életnagyságú és nagy-méretű képeit lightboxokban installálja, ezáltal még inkább álomszerűvé, misztikussá téve őket. Fotográfiáival kapcsolatosan Wall a filmszerűség és a dokumentumszerűség jelzőket is megemlíti, ugyanakkor – bár munkái nagyon kidolgozottak – bevallja, hogy többnyire nem a racionalitás hanem inkább az intuíció vezérli ezek megalkotásában. A



1. kép

modern világ fotográfusaként a mindennapi élet jeleneteit örökíti meg. Képeiben keverednek a riport és a szociográfiai megfigyelések elemei, de ezek elkerülik a moralizáló felhangokat. Nyitottak és titokzatosak.<sup>11</sup> Wall esetében, Barthes „Világoskamra” című esszéjében megjelenő határozott megjegyzése a fotográfiával kapcsolatosan már egyáltalán nem található igaznak. Barthes szerint a fotográfia erőtlen, alig létezik és ez azért van, mert banális. A fotográfia létezését a rajta keresztül, a benne megjelenített kettősségek révén észlelhetjük. „... két egymással össze nem függő, heterogén, nem ugyanahhoz a világhoz tartozó (nem kell egészen az ellentétig menni) elem van jelen rajta egyszerre...”<sup>12</sup>

Wall egy ilyen munkája például a „The Flooded Grave” (1-2. kép), melyen első látásra egy hétköznapi temetőről készült felvételt látunk. A kép, figyelmes „olvasás” után tárja elénk titkait. Felfedezzük, hogy az előtérben lévő vízzel telt sírgödör, melyben első ránézésre őszi faleveleket hittünk, nem levelekkel, hanem tengeri élőlényekkel: kagylókkal és növényekkel van tele.

Ugyanígy veszi észre a fürkésző szem a kép további részeit is, melyek

<sup>11</sup> Forrás: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/default.shtm> Aktív link: 2008.11.25.

<sup>12</sup> Barthes, Roland: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Bp. Európa K. 1985. 30. p.

## I. Hagymány és modernizmus

fokozzák a néző bizonytalanságérzetét. A két évig készülő képen Wall mint-



2. kép

egy 75 különálló színes diaképből készített digitális montázst tár elénk, felvetve a környezetszennyezés tényének, és a mélytengeri élőlények sorsának egyre súlyosbodó helyzetét. Bár a művész teljes mértékben kihasználja a kortárs képalkotó technológiák nyújtotta lehetőségeket, képei mind hangulatukban, mind kidolgozásukban utalnak a festészet világára. A képen a színes diák lightboxokban installálva ragyogó színvilágot alkotnak, kompozíciójában erőteljesen felismerhető a tizennyolcadik századi festészet<sup>13</sup> térrendezése. Wall – ahogy említettük –, az analóg és a digitális technológiák fúziójával hozza létre képeit. Ebben az esetben felvetődik a manuális és a virtuális munkának, alkotásnak a kérdése is. Erről Wall egy 1994-es interjúbán a következőket mondja: *„Szeretem azt, ahogy ezek a különböző eljárások találkoznak, ütköznek a képben. A technológiák egymás mellé rendelése része a tizenkilencedik századi „panoráma szellemnek” (Wall itt a nagyméretű panorámaképekről beszél.<sup>14</sup>), és a technológiai látványából eredő csodálatunk révén, ennek a lelkiületnek még mindig részesei vagyunk.” ... „A számítógépes képalkotással kapcsolatban a következő ellentmondást találtam: mennél többet használod, annál inkább növeled a kép kézműves jellegét.”<sup>15</sup>*

**13** „Wall’s images are influenced both by painting and the commercial film industry.” Ruhrberg et al.: Art of the 20<sup>th</sup> Century. Painting, Sculpture, New Media, Photography. Köln: Taschen, 2005. 676. p.

**14** A szerző megjegyzése.

**15** Jeff Wall, Interview with Martin Schwander, In: Campany, David: Art and photography. London: Phaidon, 2007. 270. p.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

**Andreas Gursky** – Bernd és Hilla Becher német alkotópáros tanítványaként – korunk egyik legjelentősebb és legsikeresebb fotóművészeinek számítt. Mestereihez hasonlóan szintén szabályos, matematikai pontossággal kiszámított kompozíciókat készít, viszont tanáraival ellentétben képei nem sorozatokként készülnek, ennek ellenére munkásságában egy teljes egészet alkotnak. Alkotói érdeklődése központjában már a kezdetektől az ember, és annak korunk tereihez való viszonya áll.<sup>16</sup> Képei a konceptuális fotográfia műfajába sorolandók, és akár a Becher házaspár, ő is az épített környezet egyfajta dokumentálását végzi. Nagyméretű printjeire (általában 2 métertől kezdődnek) jellemző a szigorú hálórendszerben való elrendezés, bizonyos képrészletek és képrészek digitális manipulálással való erősítése, átrendezése.<sup>17</sup> Mintha róla írta volna Rudolf Arnheim a következő sorokat: „... *a fotográfus nem mindig törekszik arra, hogy hűségesen visszaadja tárgyának térbeli elhelyezkedését. Teljesen újrendezheti az adott rendet, azáltal, hogy egyszerűen megváltoztatja a tér domináns tengelyeit.*”<sup>18</sup>

Tehát Jeff Wall és Andreas Gursky munkamódszerének egyik jellemzője az analóg és a digitális világ közötti kapcsolat, de alkotói folyamatuk teljesen eltérő. Míg Wall a festészet világához hasonló irányba viszi el a fotográfiát, addig Gursky képeire jellemző a digitális világ kaleidoszkópikus képfragmentálása. Gursky reklámfotós múltjából adódóan 5x7"-es nagyformátumú géppel készíti el negatívjait, melyeket digitalizálás után – az alkotás kifejezőerejének növelésére – helyenként módosít. Az impozáns képméret az 1980-as évek vége felé kezdenek jellemzőek lenni Gursky munkásságában, és ezzel a következetes attitűddel a művész az 1990-es évek végére új irányba

---

**16** Grosenick, Uta: Art Now vol. 2. h.n. Taschen, 2005. Holzward, Hans Werner: Art Now vol. 3. h.n. Taschen, 2008.

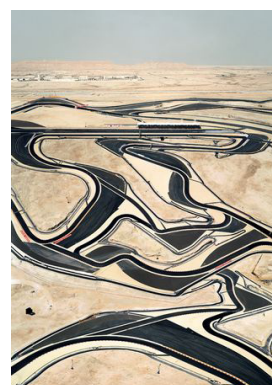
**17** A '90-es évek közepéig, Gursky nem használta digitális manipulációt képeinek készítésénél. Forrás: [http://en.wikipedia.org/wiki/Andreas\\_Gursky](http://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Gursky), Aktív link: 2009.01.21

**18** A tér költészete. Fotókritikai antológia. szerk. Yates, Steve. Bp. Typotex K. 2008. 38. p.



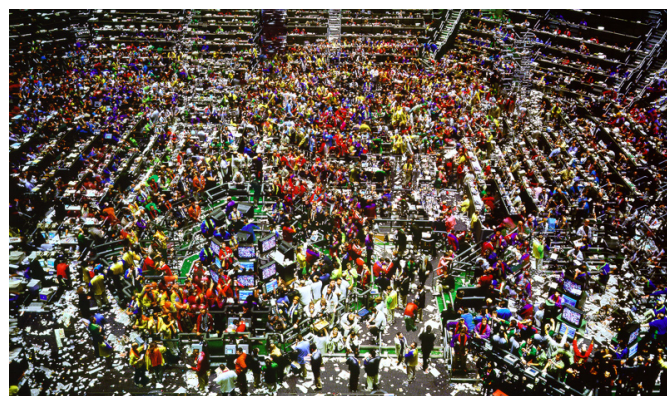
## I. Hagyomány és modernizmus

tolja el a fotográfia dimenzióit. Képei nagy méreteik ellenére nem a rajtuk ábrázolt tárgyak, épületek vagy emberek gigászi arányaival sokkolnak. Épp ellenkezőleg. A néző épp attól érezheti magát furcsán, dezorientáltan, hogy a fotókon szereplő helyszínek, események nem a megszokott emberléptékű látószögből készültek, hanem többnyire madártávlatból. Ilyenek például a különböző tőzsdéken készült képei (4. kép), vagy egy sivatagi versenypályáról készült felvétele (3. kép). Ezek a képek egy olyan alkotói attitűdöt mutatnak, amelyben a művész távol marad a fényképezés tárgyától, nem érdekli különösebben egyik részlete sem a látványnak, hanem hűvös objektivitással teljes egészésként kezeli azt. Ezzel a hozzáállással Gursky mintegy körvonalazza a korunkra jellemző tendenciákat, amikor minden globális méreteket öltött; az idő és a tér oly mértékben kiterjedt, hogy egyre kisebbnek és jelentéktelenebbnek érezhetjük magunkat. Munkáiban az emberek mikroszkopikus részei a képnek; jelentéktelennek tűnnek, ugyanakkor közelebbről szemlélve olyan individuumok akiknek egymással való viszonya saját történetet képvisel. Képei nemcsak méretükben és kompozíciójukban vetik fel ezáltal a monumentalitás kérdését, hanem a fényképezett téma alapján is. A tőzsdéket ábrázoló képeivel kontrasztban áll a Kamiokande (2007) (5. kép), mely emberi jelenléttől mentes. Ebben Gursky egy földalatti neutrino<sup>19</sup> de-



3. kép

tekort fényképez le. A képmező kiterjesztését célzó hozzáállás figyelhető meg a tőzsdéket ábrázoló képeivel kontrasztban áll a Kamiokande (2007) (5. kép), mely emberi jelenléttől mentes. Ebben Gursky egy földalatti neutrino<sup>19</sup> de-



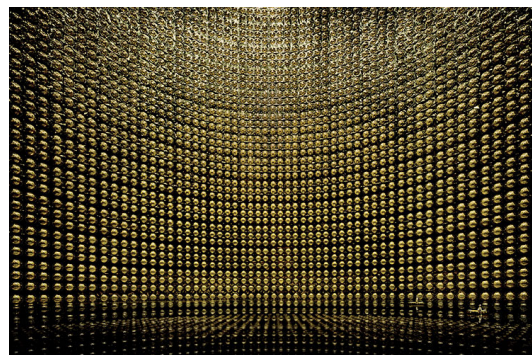
4. kép

<sup>19</sup> A neutrínók az anyag elemi részecskéi, melyeknek szinte alig van kiterjedésük, és a fény sebességét megközelítve mozognak a térben. Holzwart, Hans Werner: Art Now vol. 3. Taschen, 2008. 204. p.

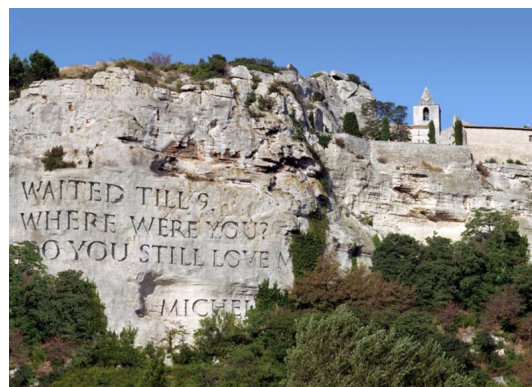
## I. Hagymány és modernizmus

meg munkái többségében a korai munkáktól kezdve (Montparnasse, 1993), és követhető nyomon munkáiban, melyeket a nagyon precíz, műszaki fotografálás tesz még hatásosabbá, megdöbbentővé.

A fotográfiák digitális technikákkal való manipulálása terén említést kell tenni **Wim Delvoye** munkásságáról is, aki pop art-os hozzáállásával saját márkanévet teremtve magának a warholi művész habitust követi. Ugyanakkor Delvoye művészeti ágakhoz való hozzáállása erősen emlékeztet a reneszánsz emberre. Műveit különböző médiumokban (szobrok, installációk, multimédia installációk, fotográfia) valósítja meg. A választott médiumtól függetlenül alkotásait ugyanazzal a magas minőségi elvárással készíti. A művész munkásságában nem a digitális montázs tölti be a főszerepet, de ilyen irányú munkái sajátos üzenetet, képi világot hordoznak magukban; utalva a városi élet, a tömegkultúra és a fogyasztói társadalom szokásaira, életére is. Nagyméretű printjein sziklafalba „vésett” intim üzeneteket láthatunk (6-7. kép), amelyeket otthon hagyunk a hűtőn vagy az asztalon.



5. kép



6. kép

*„Waited till 9. Where were you? Do you still love me? Michell (l. 6. kép)*

Ezeket az üzeneteket emeli ki Delvoye az otthon intim szférájából, nagyítja fel, helyezi el városi és természeti környezetben. Ezzel megfosztja őket minden intimitástól valóság-show hangulatot kölcsönöz képeinek,

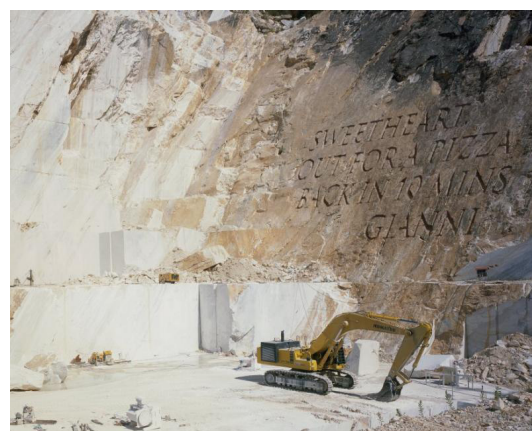
## I. Hagyomány és modernizmus

amelyek „esztétikailag élvezetesek, pszichológiailag aberráltak”<sup>20</sup>. Szintén figyelemre méltó a munkákban használt tipográfia. Ennek a kapcsán is elgondolkodtató a köz- és a magánszféra közötti párhuzam, mert a művész által használt felirattípus általában a műemlékekre vagy a sírfeliratokra jellemző. Ugyanakkor munkáit másként is értelmezhetjük. A nagyváros idegen és rideg környezetére reflektálva családiassá varázsolja azt személyes hangvételű üzeneteivel. Biztatást érezhetünk a mai rohanó fogyasztói társadalomból lassan kivesző, személyes emberi kapcsolatok ápolására.

„Sweetheart. Out for a pizza back in 10 mins Gianni”

(l. 7. kép)

A digitális képfeldolgozás nemcsak a művészeknek, hanem művek elemzőinek: művészettörténészeknek, esztétáknak, művészeti íróknak is új utakat szab. T. J. Demos: „Új perspektívák a fotográfiában” című könyv; „A fotográfia vége” (The Ends of Photography)<sup>21</sup> című bevezetőjében, a mai fotográfiai életből alapvetően három irányzatot emel ki, amelyek már többnyire a számítógépes felület (interface) által generált és bemutatott műveket hoznak létre. Képviselőjükként a következő művészeket említi meg. **David Claerbout** belga művész archív fotográfiákat használ fel nagyméretű videó projekcióihoz, amelyeket digitálisan manipulál. Vetítésein nem a filmtől megszokott időbeni linearitást látjuk viszont. Nincsenek egymásután következő képek és történet, minden egy adott képen belül, ebben az esetben archív fotográfián játszódik le. Például falevelek lengedeznek a fotó által megmerevített tájban. Ezek a munkák szintén az eddig használatban lévő művészettörténeti



7. kép

<sup>20</sup> Cotton, Charlotte: The Photograph as Contemporary Art. London, Thames & Hudson, 2007. 37. p.

<sup>21</sup> Vitamin PH. New Perspectives in Photography. h.n. Phaidon, 2007. 006. p.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

kategóriák határait feszegetik. Claerbout művei nem filmek, de már nem is a hagyományos értelemben vett fotográfiák. **Sean Snyder** amerikai művész az Irakban állomásozó amerikai katonák amatőr felvételeiből tölt le az Internet segítségével. Ezeket egy hálóban elrendezve állítja ki úgy, hogy a képek elrendezése árulkodjon a katona-fotósok ideológiájáról. Ebben az esetben az Interneten, közzétett információk és a szerzői jog kérdése is felmerül. Kie a kép? Azé aki elkattintja az exponáló gombot, aki feltölti, vagy aki le-tölti? **Rachel Harisson** mixed média asszemblázsokat készít, melyek furcsa átmenetet képeznek fotográfia és szobrászat között írja Demos (továbbiak-ban szerző), bár a művész munkáit tekintve („*I'm with stupid*”, „*Rainer Werner Fassbinder*” 2007)<sup>22</sup> több kapcsolat van a szobrászat, a hollywoodi filmek és a TV között. Természetesen a szerző ennek a három kategóriának a felállítá-sával vállalja azt, hogy túlságosan is leszűkíti a lehetséges kortárs fotográfiai irányzatokat. Példája épp azt bizonyítja, hogy a mai számtalan lehetőség által uralt művészeti életben erre a csoportosításra vállalkozni szinte lehetetlen.

A bevezető címére visszatérve, a szerző utal arra az általános érzésre, amely a fotográfia elnevezést, mint a médium leíróját kiüresedve látja. Így tehát a cím nem a fotográfiai kép végére utal, hanem a fotográfia mint el-nevezés kiüresedésére. „Az elmúlt ötven év művészeti gyakorlatát áttekintve, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ma már nincs olyasmi, hogy *”fotográfia”*.”<sup>23</sup>

De hogyan is lehetne egy egyszerű meghatározását adni a médiumnak az előzőekben felsorolt három művész bemutatása után? A szerző felteszi a kérdést, hogy vajon a fotográfia véglegesen a végéhez ért, átváltozván azzá a sok posztfo-tográfiai dologgá? Vagy ellenkezőleg, újból bebizonyította, hogy egy különleges

---

<sup>22</sup> Holzwart, Hans Werner: Art Now vol. 3. h.n. Taschen, 2008. 216. p.

<sup>23</sup> Vitamin PH. New Perspectives in Photography. h.n. Phaidon, 2007. 006. p. „Surveying the last five years of artistic practice, one might conclude that today there is no longer any such thing as „photography”.”

## I. Hagyomány és modernizmus

---

médium azáltal, hogy megújult az egyik leginkább hagyományos formájában, a dokumentum-képben.

Andreas Broeckmann írásában „*Photomontage – An essay*”<sup>24</sup>, szintén az új – digitális – médiák megjelenésével kialakult fogalmi problémákról beszél. „*Felmérvén a mai médiakultúra állapotát fontos, hogy bizonyos területek között különbséget tegyünk. Feltételezvéen egy szigorúan párhuzamos fejlődését a technikai, gazdasági és szocio-kulturális gyakorlatoknak egy mindenben merev analitikai hálóban, nem áll rendelkezésünkre a lehetőség, hogy észrevegyük azokat a különbségeket, amelyek ezek között léteznek. Példaképp megemlíthetjük/megjegyezhetjük, hogy 1996-97 környékén a digitális médiával létrejött művészet egy magas érdeklődési pontra jutott, ami úgy tűnt, hogy bejelentheti az új művészeti ágak<sup>25</sup> az intézményesített győzelmét.*”

Az új intézmények megalakulásával, melyek zászlajukra tűzték és felismerték az új média nyújtotta lehetőségeket a kortárs művészetben, biztossítottá vált egy új fiatal generáció megjelenése a művészeti porondon. Ez az új művészet, amelyet akár posztmédiá művészetnek is nevezhetünk – utalva Lev Manovichra – egy folyamatosan változó és átalakuló entitás, amely érzékenyen reagál és adaptálódik az élet új politikai, technológiai és gazdasági fejleményeire. A művészeti intézményekből frissen kikerülő generációk, média- és művészetelméleti síkon sokat profitálhattak/profitálhatnak ezeknek az éveknek a termékeny vitáiból. Ilyen volt például az 1995-ös Ars Electronica szimpozium is, amelyen olyan médiakritikusok és művészetfilozófusok vettek

---

<sup>24</sup> Forrás: <http://www.stevenochs.com> Aktív link: 2007.09.02.

<sup>25</sup> Ekkor nyíltak meg – mintegy tizenkét hónap leforgása alatt – a ZKM Karlsruhe-ban Németország, az ICC Tokió-ban Japán és az Ars Electronica Center Linz-ben Ausztria. Magyarországon a C3 (Center for Culture & Communication) 1996-ban, Forrás: <http://www.c3.hu/c3/index.html> Aktív link: 2009.02.02.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

részt, mint Paul Virilio, Peter Lamborn Wilson, Armand Mattelart, stb.<sup>26</sup>

Broeckmann szerint nézőpont kérdése, hogy valaki a mai médiakultúrát krízis helyzetben látja vagy ellenkezőleg, egy tíz éves sikertörténetnek, amely mára szerkezetének a kikristályosodását éri el. A digitális médiumokkal való alkotás egy teljesen új kulturális szektort hozott létre. Ezekkel a gondolatokkal/megállapításokkal nehezen lehet vitatkozni. Megállapíthatjuk azt, hogy lehet egy kikristályosodó szerkezetről beszélni a médiakultúrával kapcsolatosan, viszont az sem vitatható, hogy a művészetekben (nem tematikailag) az új megoldásoknak olyan nagy mértékű szerteágazása tapasztalható, hogy egyre kevésbé látható át az új terület. Ilyen leágazása lehet az új médiák nyújtotta lehetőségeknek – ha követőkre talál –, a számítógéppel manipulált fotó is, mely ellentmondva a „bevett szokásnak”, nem digitális print vagy nagyításként, hanem archaikus technikákon keresztül jelenik meg. Itt visszacsatolva az előző részben tett kijelentéshez; hogy a fotográfia megújulása manapság épp a digitális képfeldolgozásban rejlik, feltételezhető – az eddig vizsgált művészek munkássága alapján –, hogy ez a változás, amit a digitális környezetben való munka hozhat, főként a fotográfia belső terének a megváltoztatásában rejlik. A tér újrendezésének a lehetőségét, a digitális képfeldolgozás nyújtotta eszközök teszik lehetővé a legjobban. Steve Yates a következőket írja: *„A történelem egyértelműen tanúsítja, hogy a művészet akkor vesz új irányt, ha a fontos alkotók a tér problémájával kezdenek foglalkozni. A tér jelentésének átalakulása alapvető változásokat jelez. A művészetet egyre jobban foglalkoztatja a tér kérdése a végeláthatatlan fotográfiai lehetőségek okán.”*<sup>27</sup>

---

**26** „Through the media critique of people like Peter Lamborn Wilson, the Krokors and ADILKNO, of Armand Mattelart, Paul Virilio, and then a whole league of media and net critics (just look at the participants in the 1995 Ars Electronica symposium on The Wired World, the January 1996 Next 5 Minutes 2 conference in Amsterdam, or the 5th Cyberconference in Madrid in 1996), there evolved a critical language of the politics, the economics and the symbolic dimension of the new media hype-remember that we had the powerful concept of the “Californian Ideology,” described by Barbrook and Cameron as early as the summer of 1995.” Forrás: <http://www.stevenochs.com>. Aktív link: 2007.09.02.

**27** A tér költészete. Fotókritikai antológia. szerk. Yates, Steve. Bp. Typotex K. 2008. 16. p.

### *I.2 Archaikus és digitális fotóeljárások a magyarországi kortárs fotóművészetben*

„... napjaink diskurzusában a képeket vagy annyira absztrakt értelemben tárgyalják, mintha médium vagy test nélkül is léteznének, vagy egyszerűen összekeverik azokat a képi technikákkal. Egyik esetben a puszta képfogalomra, a másikon a képi technikára redukálódnak.” Hans Belting<sup>28</sup>

A kép/idea – médium/technika összefüggései egy alkotónál folyamatosan felvetődő, létfontosságú kérdések. Kérdés milyen arányban szerepel, létezik-e egyik a másik nélkül? A kortárs fotóművészetben – amikor mindent előnt a fotográfiai kép, és a technikai megoldások szinte átláthatatlanok –, mi az, ami megkülönbözteti az értékest az értéktelentől? Belting megfogalmazza a problémát, bár nem ad rá megoldást, lehetséges válasz mégis ott lappang sorai között. Ma, amikor a művészet túljutott a képek technikai megoldásokban való kimerítésén, fennáll annak a veszélye, hogy teljesen elhanyagoljuk a technikai minőséget és mindent a koncepción keresztül próbálunk megfogalmazni. A képek nem létezhetnek test nélkül, legyen az digitális vagy analóg test. A puszta idea még nem az a kép, amit mindenki megért. Ezért a IDEA és a TECHNIKA egy közös egységet kell alkotson.

A következőkben olyan magyarországi fotográfusok munkáiba nyerhetünk rövid betekintést, akik véleményem szerint alkotómunkájuk során ennek az egységnek a megteremtésére törekednek, a médiumok közül: a digitális és az archaikus technikák között is otthonosan mozognak. Így a területek közötti szabad átjárás teszi munkásságukat hitelessé, érdekessé, egyedivé.

Magyarországi viszonylatban, de a nemzetközi művészeti életben is

---

<sup>28</sup> Belting, Hans: Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok. Bp. Kijárat K. 2003. 23. p.

## I. Hagymány és modernizmus

---

sokaknak ismerős **Kerekes Gábor**. Munkásságáról, alkotói habitusáról így ír Földényi F. László: „*Legelső benyomásom az volt, hogy ezek a fényképek magának a fényképészetnek a célkitűzéseit teszik kétségessé vagy legalábbis azért a fényképészetét, amelyet ma ismerünk, s amely elveszítette a mágiával való eredendő kapcsolatát. Mert mint minden művészet, meggyőződésem, hogy a fényképészet is eleve mágikus jellegű: elsősorban nem a világ „lefényképezésére”, tárgyyszerű rögzítésére, visszaadására hivatott, hanem a lefényképezett és kiragadott elemek mögötti láthatatlan világ feltárására.*”<sup>29</sup>

E sorokban, a fotográfia lényegi kérdésére vonatkozó gondolat fogalmazódott meg. Egy követendő út, amely elvezethet a médium lényegéhez.

Kerekes 1990 utáni munkáiban már nem csak a látvány ragadja meg az ember fantáziáját, hanem a tematika is. Képei feltöltődnek azokkal a misztikus elemekkel, amelyekből a fotográfia mágiája létrejön. Ebben az esetben nem a Barthes által leírt mágikus képről beszélünk, hanem egy olyan képről, amely túllép a reprezentálás tárgyán.<sup>30</sup>

Kerekes témái között megjelenik a természettudomány és a misztika világa, természeti jelenségek és kutatási laboreszközök, rontott csillagászati felvételek, formalinban konzervált testrészek és nem utolsósorban az alkimia. Saját munkásságával és munkamódszerével kapcsolatosan Kerekes a következőket mondja: „*Munkáimmal a „Tudomány és Művészet” vagy másként archaikusan kifejezve, a „Mesterség és Művészet” kapcsolatát igyekszem újraötvözni. Tapasztalataim azt mutatják, hogy ezirányú törekvéseimmel nem vagyok egyedül.*”<sup>31</sup>

Ezzel tulajdonképpen ugyanazt az igényt fogalmazza meg az alkotó szemszögéből, amiről Belting is beszél. Mégpedig azt, hogy a kép/idea – mé-

---

**29** Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/>, Földényi F. László: A láthatatlan középpont. Kerekes Gábor képeiről. In. Fotóművészet, 1992/1, 2-3 p. Aktív link: 2008.11.25.

**30** Felismerve azt a lényeges vonását a fotográfiának, hogy a fénykép elkészítésével egy idő momentumot/szeletet ragadunk ki és rögzítünk, Barthes rátapint a fotográfiai kép mágikus voltára. Napóleon legfiatalabb öccsének a fényképét szemlélve így fogalmaz: „*Ezek a szemek, amelyeket most látok, még látták a Császárt.*” Barthes, Roland: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Bp. Európa K. 1985. 7. p.

**31** Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/>, Kerekes Gábor, „Tudomány és Művészet” avagy a „Természet Tünetei”, fotográfiákon. Aktív link: 2008.11.25.



## I. Hagymány és modernizmus

---

dium/technika egymásra van utalva, nem létezhet az egyik a másik nélkül.

„Még a virtualitásnak is szüksége van arra, hogy visszacsatlakozzon a valóságba, ahonnan a maga felszabadító értelmét kapja.” Belting<sup>32</sup>

Kerekes munkásságában mindkét elem (kép és idea) fontos szerepet kap. A magas szintű és sokszor nagyon is elvont idea mellé társul a médium felsőfokú ismerete. A mester sokszor archaikus technikák használatával fokozza munkáinak szépségét, a különleges töltésű gondolatokhoz egyedi képi hatásokat társít. Többször ő maga is megfogalmazta, nemcsak a gondolat és a kép fontos számára, hanem a képpel mint műtárggyal való személyes kapcsolat is. Az, hogy a befogadó ne csak egy szép képet lásson, hanem érezhesse rajta a szerző/alkotó keze nyomát is. Kerekesnek fontos a szeretet és alázat ezzel a művészeti ággal szemben, amit fotográfiának, fotóművészetnek hívunk, és ő szakmának is tekint.<sup>33</sup> A néző gyakran nem lehet biztos abban amit lát, egy fotódokumentumot a fotográfia őskorából, vagy egy archaizált digitális képet. „A fénykép akkor „meglepő”, ha nem tudjuk, miért készítették”<sup>34</sup> írja Barthes. Ez első ránézésre igaz Kerekes képeire is. Aki viszont nyomon követi munkásságát, tudhatja azt, hogy a művész minden képsorozata előre átgondolt, a kép mondanivalója szempontjából Nem ad helyet esetlegességnek.

Írásunk szempontjából 2002-2007 között készült három képsorozata fontos. Főleg azért, mert ezekben a munkákban az eddig vizsgált nemzetközi fotóművészeti trendekhez képest Kerekes technikai szempontból pont fordít-

---

**32** Belting, Hans: Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok. Bp. Kijárat K. 2003. 22. p.

**33** Szarka Klára: Művészi gesztusával a lehetetlent kísérti. Kerekes Gábor fotókiállítás a Budapest Galériában. Magyar Hírlap, 2000. április 18. Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/> Aktív link: 2008.11.12.

**34** Barthes, Roland: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Bp. Európa K. 1985. 41. p.

## I. Hagyomány és modernizmus

va nyúl hozzá az új és régi fotografiai médiumok használatához. Amíg az eddig tárgyalt alkotóknál azt figyelhettük meg, hogy a magas rezolúció és képminőség érdekében számítógépes nyomataikhoz nagyformátumú analóg géppel dolgoznak, addig Kerekes pont fordított irányban indul el. Analóg, archaikus technikákkal készült fotográfiáit alacsony felbontású digitális képekből valósítja meg. Az út mindkét esetben egyirányú, ugyanakkor a végtermék szempontjából nagyon különböző.



8. kép

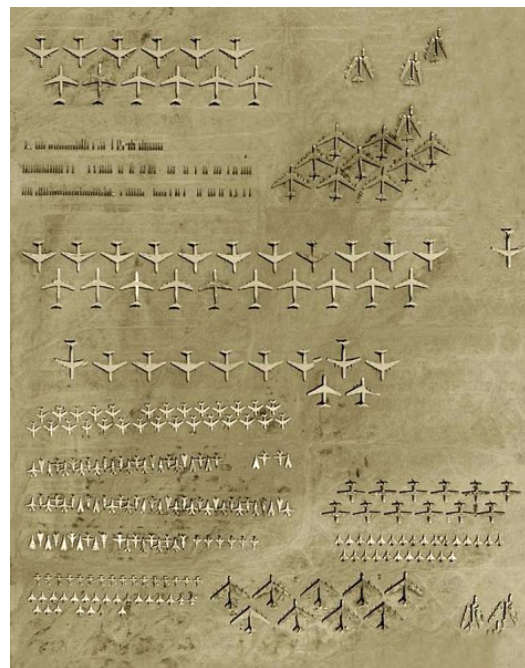
Mint említettük, Kerekes munkásságában már a kezdetektől fogva nagyon fontos szerepet töltött be a tudatosság/az ötlet, és a munkák képi/technikai minősége. Az idea és technika ideális arányának a megjelenése követhető nyomon az *Over Roswell* (8. kép) című sorozatában is, melyben a gondolat egyszerűségét a munkák magas szintű képi megjelenítése erősíti. Egy archaikus technikával<sup>35</sup> megvalósult képsorról van szó, mely digitális környezetből ered. Kerekes kíváncsi volt arra, hogy az 1947-ben az Amerikai Egyesült Államok területén lezuhant ufonauták milyennek láthatták ezt a helyszínt a magasból.<sup>36</sup> Egy satelites program segítségével az Interneten kikereste az adott koordinátákat, és rögzítette a látványt. Ezt nyomtatta ki, majd fotózta le polaroid pozitív-negatív (P/N) eljárással. A negatívokat ezüstbromid papírra kontaktolta, így hozta létre a virtuális kép látteleit.

<sup>35</sup> A mai digitális technológia – már szinte kizárólagos – térhódításával a fotográfia terén, a hagyományos brómezüst zselatin nagyításokat is nyugodtan az archaikus technikák közé sorolhatjuk. Analóg-archaikus. (A szerző megjegyzése)

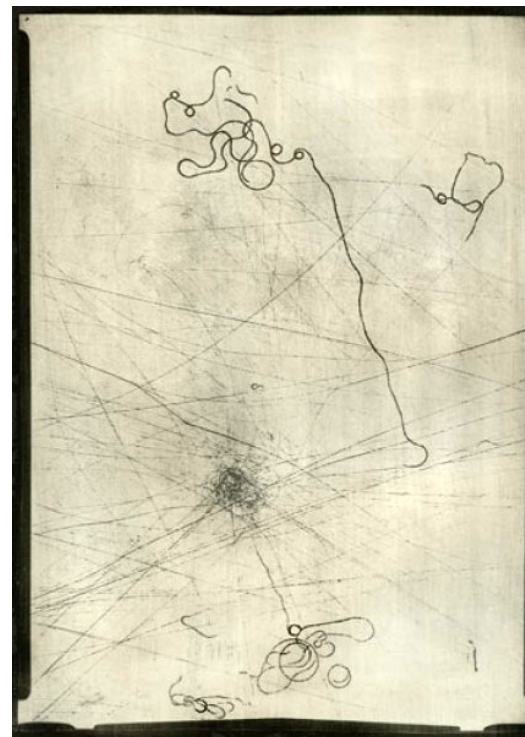
<sup>36</sup> „Magamat a roswelli ufonauták szerepébe képzelve arra voltam kíváncsi: vajon milyennek láthatták ezt a helyszínt úrmagasságból?” Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/text%20kopf.htm> Aktív link: 2008.11.06.

## I. Hagyomány és modernizmus

Az *Aircraft cemetery* (9. kép) és *Fly Off* (10. kép) című képsorozatának elkészítésében is ez a kíváncsiság vezette. Kerekes Gábor azok közé az emberek közé tartozik, akik mindig nyitottak az új dolgokra, az „új tudásra”. Az Internet nyújtotta lehetőség, hogy a világ szinte bármely része elérhetővé vált számunkra, – legalább virtuálisan – lehetővé teszi, hogy például egy fotósnak nem kell elutaznia Afrikába egy légifelvétel készítéséért. Megadja a koordinátákat, bankkártyájával kifizeti a jobb minőségű képnek az árát (kb. 30USD), és amikor a szatellit arra jár, elkészíti a felvételt, amit azután e-mailen megkap. Persze ez olyan programokkal, mint a Google Earth ingyenesen is beszerezhető. Kerekes egy ilyen program segítségével utazta be Amerikát, meglátogatva azokat a helyeket, amelyek érdekesek voltak a számára. Így készültek el azok a képek is, amelyek Tucson város repülőgéptemetőjéből metszenek ki részleteket. Egy kisebb város kiterjedésű területen elhelyezett repülőgéproncsok az űrből tekintve izgalmas mintát rajzolnak a Földre. Megtalálható itt szinte mindenféle repülőgéptípus a személyszállító gépektől a II. világháborús bombázókig és vadászgépekig. Kerekes képeinek elkészítésével és a felhasznált technikák által nem csupán esztétikai élményt akar nyújtani; ez korántsem érdekli. Mint mondja: „*Rendkívül önző módon fényképezek. Egyedül magamnak csinálom*



9. kép



10. kép

## I. Hagyomány és modernizmus

---

*a dolgokat. Ha tetszik valakinek, az jó. De csakis saját magamnak fényképezek. Saját kedvtelésekre. Saját önigazolásomra. Magam kifejezésére. Csakis erre. Borzasztó szűk korlátok között dolgozom. Mint fotográfus. Mint saját magam fotográfusa. És ebből nem engedek. Olcsóbban nem adom. Behatárol a technika, a forma, az a forma, amit mindig kitalálok magamnak. És rendkívüli módon behatárol az, amit el akarok mondani.*”<sup>37</sup> Nem elmesélni akar (élményt, érzést, emberi vagy társadalmi kapcsolatokat), hanem önmagát és helyünket keresi a világban.

A lét és a világhoz való viszonyaink alapvető kérdései foglalkoztatják. A *Fly Off* című sorozatában például az utazás, a helyváltoztatás: az aminek folyamán nyomokat és jeleket hagyunk a földkéreg felszínén. Milyenek ezek a nyomok a magasból? Ugyanakkor játszik is a technikával, a képkiadásokkal mégpedig nagyon komolyan. Sok szemszögből Kerekes az ellentmondások embere. Ezekben az általa készített képsorokban rejlik a használt technikák lehetősége is. Sajátos archaizálásával egy nagyon is fotografikus nyelvet teremtett magának, melyben vállalja a fotográfiában oly sokszor és gyakran előforduló hibákat is.

Egy olyan formanyelvet keres, amelyről tudja, hogy a jövőben is érvényes lesz-írja Szilágyi Sándor, majd így fogalmaz: *„A fotográfia őskoráig visszahátráló alkotói gesztusban emellett nem kevesebbről van szó, mint a médium jövőjéről. Ezt legegyszerűbben egy paradoxon fejezi ki: a digitális képalkotás fog igazán művészetet csinálni a hagyományos fotográfiából. Hogy miért? Mert megszabadítja egy sor művészet- és műfajidegen feladattól. Az alkalmazott fotográfia (a tudományos, a reklám- és a sajtófotó) előbb-utóbb áttér a digitális technikákra, az emlékképek készítésében is a digitalizálása a jövő, és az új technikának kialakulóban van az önálló művészi felhasználása is, a multimédia és a komputergrafika műfajaiban. Így tehát a hagyományos, kémiai alapú,*

---

**37** Molnár István: Feketen fekete. Vázlatos arckép-önarckép Kerekes Gáborról. In: Fotóművészet, 1989/4, 24-27., 50-51. o. Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/text%20kopf.htm> Aktív link: 2008.11.12.

## I. Hagymány és modernizmus

*kézműves fotótechnikák (ide értve a ma - már és még - leginkább bevett brómezüst eljárást is) föl fognak értékelődni. Mindenekelőtt azért, mert fényképet, fotóműtárgyat csak általuk lehet előállítani (a multimédia és a komputergrafika adekvát megjelenési formája a képernyőn megjelenített virtuális kép), de nyilván azért is, mert egyre kevesebben értenek majd hozzá, következésképp ritkaságértékük is lesz.”<sup>38</sup>*

A digitális technika által nyújtott lehetőségeket használja ki **Bozsó András** is önarckép montázsának elkészítéséhez. Bozsó képeinek előéletében megtalálhatjuk már korábban is a fikció és a valóság között húzódó kényes határvonalakat (11. kép). Míg a városképei – helyszíni montázsok – lyukkamerával készültek, addig a most példaképpen felhozott képeim a számítógépet használja, mint képalkotó eszközt.



11. kép

*„Elsőként a technológia, az eljárás körülményeit tisztázza, következetesen kontrollált viszonyt alakít ki a képrögzítő apparátus és a valóság között, majd a valóság azon elemeit emeli át a képi világba, amelyek jelentése éppen a technológiai kontextus által emelkedik metaforikus üzenetté.”<sup>39</sup>*

Munkájában mindegy, hogy milyen médiumhoz nyúl, a képalkotás kiindulópontja minden esetben a koncepció. Itt tárgyalt munkájában (12, 13. kép *„tok rátok, barátok”* 2003<sup>40</sup> saját arcképét rekonstruálta/rekonstruáltatta, húsz magyar fotográfus barátja portréjából. A portrékat egy profi digitális kamerával készítette azonos beállításban barátairól és önmagáról, majd eze-

**38** Szilágyi Sándor: Kerek... In: (Beszélő, 2002. április) Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/> Aktív link: 2008.11.12.

**39** Jokesz Antal-Petrányi Zsolt: Fotómátrix. Interaktív DVD, Kiadó MFSZ és FFS, 2005

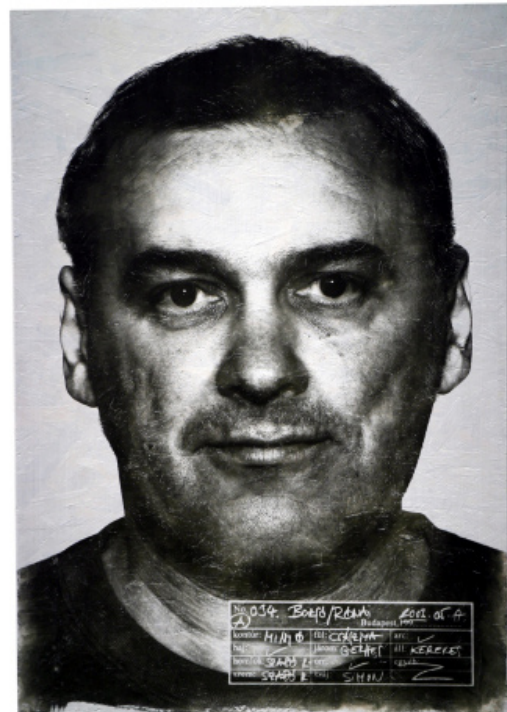
**40** Forrás: [http://balkon.c3.hu/balkon03\\_08/08szucs.html](http://balkon.c3.hu/balkon03_08/08szucs.html) Aktív link: 2008.11.25.

12. kép

## I. Hagymány és modernizmus

ket személyenként 12 összetevőre szedte szét (szem, fül, haj, homlok stb.).

Ezekből az „alkatrészekből” kellett barátainak összerakni az ő arcképét. Az így elkészült digitális montázsokat a rendőrségi archív fotók szellemében roncsolta, karcolta a számítógépes felület segítségével, majd hagyományos brómezüst zselatin papírra nagyította, ezzel mintegy szintén utalva a rendőrségi fantomképekre. A játékos kísérlet sajátos hangulatú eredménnyel járt, melynek célja többek között az volt, hogy megtudja ki hogyan emlékezik az alkotóra. Bózsó munkáiban sokszor megfigyelhető az intermedialitás (camera obscura, digitális fotó, festés a fotóra stb.), a különböző művészeti technikák használatán keresztül az időre és ennek múlásával



12. kép

az emlékezetre való reflektálás. Képei ezáltal egy sajátos határvonalat képviselnek a dokumentumok és a képzőművészet határán. Ez a sorozata – bár több mint valószínű, nem tudatos a művész részéről – hangulatában felidézi „a család”-ról készült rendőrségi felvételeket Andy Warhol 1964-es munkájában a New York State Pavilon falán.<sup>41</sup>

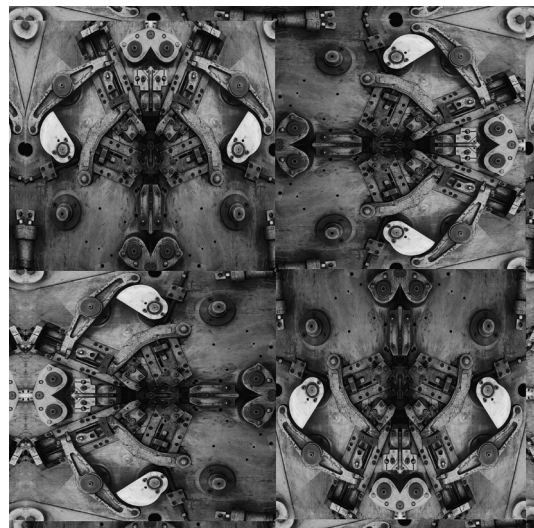


13. kép

41 Andy Warhol: „Thirteen Most Wanted Men” In. Honnef, Klaus: Warhol. h.n. Taschen, 2005.

## I. Hagyomány és modernizmus

**Drégely Imre** munkássága szintén egyedi felhangokat üt meg a magyarországi fotóművészek között. Ami közös közte és a már tárgyalt alkotók között a fotográfiához, mint művészeti médiumhoz való hozzáállása. Nem érdeklik a különböző fotográfiai irányzatok, a technika új divatjai, viszont mindet ismerve, mindegyikben otthonosan mozogva szabadon átjárja – köztük sokak számára létező – határokat. Mind tanárként, mind művészként folyamatosan lépést tart az új technikai irányvonalakkal, felhasználja ezeket alkotói munkájában, melyet játékként él meg. Ez a játék természetesen nem a gyermeki játszásra, vagy a fotográfiai anyagokkal való játékra értendő. Nem egy felelőtlen játékról van szó, inkább egy felszabadult, ugyanakkor felelősségteljes kutatásról a tárgyak világában. Drégely fotográfiáit szemlélve egy furcsa érzés kerít hatalmába: játékok, szerkezetek, felületek és semmi más. Olyan érzés ez, mint amilyen Alice-nak lehetett akkor, amikor belépett Csodaországba, vagy amikor Gulliver Liliputba csöppent. Minden különleges. Látjuk, felismerjük a tárgyakat, a képrészleteket, de valahogy mégis titokzatosak maradnak számunkra, nem fedik fel egyből jelenlétük értelmét. Munkáiban szembeötlő az ember, mint jelenség hiánya. Képeiben a különböző mechanikus szerkezetek, játékok (Transzformer), fogaskerekek már munkásságának kezdeteitől fogva jelen vannak. Ezeket a motívumokat új munkáiban is felhasználja (digitális montázs), mátrixba rendezve jeleníti meg („*Gépkép*”, 14. kép (részlet), 15. kép). Képeire jellemző a szimmetria, a logikus felépítés, de ez első ránézésre nem szembetűnő. Munkái és munkamód-



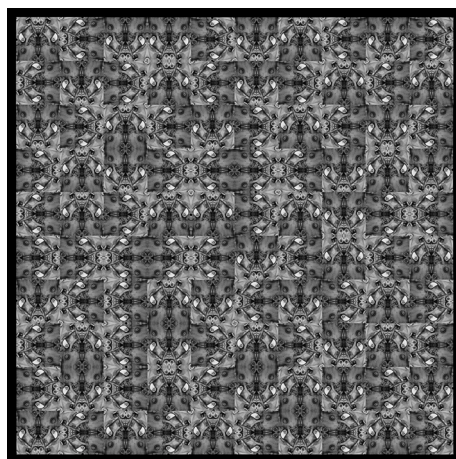
14. kép

## I. Hagyomány és modernizmus

---

szere sok közös vonást mutat Andreas Gurskyéval.

Újabb képei készítése során Drégely is él a digitális képfeldolgozás lehetőségével, mint Gursky – bár nem kizárólagosan – ő is nagyformátumú negatívokat vagy polaroid negatívokat használ nyersanyagként. Nagyformátumú printjei (100x100 cm) szintén azt a kaleidoszkópszerű hatást keltik, mint a német művész munkái. A képek egyes részeit közelről szemlélve ugyanazt az élvezetet nyújtják. Szintén hasonlóságot fedezhetünk fel a két művész között az alkotómódszert figyelve. Drégely



15. kép

szintén nem sorozatokban gondolkodik annak ellenére, hogy képei egymás mellett szemlélve ezt mutatják. Akárcsak Gurskyt, őt is bizonyos egyedi témák foglalkoztatják. Egy saját mesevilágot teremt meg magának, amelyet benépesít kedvenc tárgyaival. Ez a mesevilág viszont nem egy világunktól elrugaszkodott, a kor szellemétől biztonságos helyre menekülő attitűdöt takar. Ez inkább egy olyan komoly játék, amely az élet fontos és lényegi kérdéseire keresi a választ. Régebbi és új munkáinak hangulata egyik kedvenc zenekarának, a Ween-nek<sup>42</sup> világát idézik meg a zene minden játékoságával, vidámságával, de ugyanakkor az életre való komoly reflektálással is. Mint a Ween zenéje, Drégely képei is kis haikukként működnek. Hosszas szemlélés után egy rövid, az életre és a világban elfoglalt helyünkre való utalások. Dekoratívak akárcsak a mandalák, de ugyanakkor meditációs objektumok is.

Új képeiben („*Stardust*”, 16. kép), egyfajta dimenzió-kiterjesztéssel ál-

---

42 Ween: „The Mollusk”; „Roses are Free” Forrás: [www.youtube.com](http://www.youtube.com) Aktív link: 2009.01.26.



## I. Hagyomány és modernizmus

lunk szemben, melyben a művész a játék tárgyairól a tudomány területére kalauzol át. A munkák címeiben is megjelennek a természettudományokhoz kapcsolható fogalmak és elemek (periszkóp, hydroglobus, bőrkép, hajkép, víz stb.). Képeit ugyanazzal a játékosággal építi fel, de ezek megjelenésükben, az alkotóelemek digitális többszörözésével, elforgatásával, nagyításával és kicsinyítésével egy teljesen új, komolyabb hangvétellel hatnak.



16. kép

Mind korábbi munkáinál itt is egy analóg képet használ fel (6x7” negatív), ezzel kezd el játszani a virtuális térben, kialakítva azt a képfelépítést, mozaikszerű elrendezést amely többi munkájának is jellemző vonása. Drégely képeinek mindig velejárója a szimmetria, a centrális komponálás, egyfajta minimalizmus, amely főleg a felhasznált építőelemek számából ered. Új munkáiban a térhatás erőteljesebben jelenik meg. Nagyméretű archív printjei szinte magukba szippantják a nézőt. Munkamódszerében ugyanakkor fontos szerepet játszik a technika és ennek velejárójaként a létrehozott műtárgy minősége. Míg régebbi képeit a hagyományos archív minőségű brómezüst zselatin fotópapíron valósította meg, addig új munkáira a digitális archív nyomat a jellemző.

Mint láthatjuk, a digitális képalkotás a magyarországi fotóművészetben is (a lehetőségekhez mérten) azonnal teret nyert. Az alkotók nagy része mára már teljesen átállt a kényelmesebb és költségkímélőbb digitális fotográfiára. Ugyanakkor a fenti példák azt bizonyítják, hogy még jónéhányan vannak akik nemcsak, hogy művelik a hagyományos „kézműves” fotóeljárásokat, de beépítik, szerves részévé teszik az alkotófolyamatnak. A két – anyagában igencsak eltérő – médium használata ezekben az esetekben sajátos képi ha-

## I. Hagyomány és modernizmus

---

tást eredményez, amely az általuk felhasznált képpontoknak a különbségéből és ezeknek az átalakulásából jön létre. **A digitális környezetben használt legzetes négyzet (pixel) átértékelődik és más megjelenést kap, ha az analóg fotótechnika által használt ezüstszemcse alkotja újra.** Ez érvényes akkor is, ha a kép nem fényként (monitor, projektor, hologram) van megjelenítve, hanem tintasugaras vagy lézernyomtatón kinyomtatva. A nyomtatók által létrehozott képpontok méretei még mindig nagyjából egyformák, a tónusok és átmenetek a pontok sűrűségéből jönnek létre. A kémiai úton létrehozott képeknek a sajátossága pedig abban rejlik, hogy nemcsak a pont/raszter sűrűség hozza létre az átmeneteket, hanem az ezüstszemcsék változó nagysága is közrejátszik.

Kíváncsiságom arra vezetett, hogy megtudjam, a magyarországi fotóművészek közül hányan, és hogyan használják ki a két különböző médium keveréséből vagy használatából származó sajátos képjelek tulajdonságait, illetve milyen célok fogalmazódnak meg bennük amikor egyik médiumból a másikba ültetik át képeiket. Ennek a kíváncsiságnak a kielégítésére a Magyar Fotóművészek Szövetsége tűnt a legalkalmasabbnak, melynek tagjait egy e-mailen kiküldött kérdőív kitöltésére kértem. Az alábbiakban ennek a kérdőívnek az eredményeit láthatjuk.

# I. Hagyomány és modernizmus

Küldött kérdőívek száma: **299**  
Beérkezett kérdőívek száma: **22**

Kérdőívre adott válaszok megoszlása

Mióta fotózik?	Mióta fotózik digitális géppel?	1. Alkotásaiban használ:					2. Munkásságában használ archaikus technikát?			3. Ha keveri a digitális és archaikus technikákat:				
		Kizárólag analóg technikát	Kizárólag digitális technikát	Mindkét technikát	Keveri a két technikát	Megjegyzés	Igen	Nem	Megjegyzés	Digitális → analóg → archaikus	Analog → digitális	Analog → digitális → analog	Egyéb	Megjegyzés
2003	2003			X	X		X			X	X		Általában archaikus technika a vég	
1972	1998		X											
1974	2006		X					X						
1993	-	X					X							
1960	2002		X					X						
1975	2008			X	X			X			X		Digitális + analóg > digitális (>analog) Archaikus – analóg – digitális	
1964	2004	X							X				Camera Obscura, cyanotípiá	
1968	2003		X					X						
1975	2003			X	X		X			X	X			
1994	2006	X					X							
1990	2002			X				X			X			
1962	2002			X					X		X			
1978	2003			X	X		X	X		X	X		Digitális → analog	

## I. Hagyomány és modernizmus

Mióta fotózik?	Mióta fotózik digitális géppel?	1. Alkotásaiban használ:					2. Munkásságában használ archaikus technikát?			3. Ha keveri a digitális és archaikus technikákat:				
		Kizárólag analóg technikát	Kizárólag digitális technikát	Mindkét technikát	Keveri a két technikát	Megjegyzés	Igen	Nem	Megjegyzés	Digitális → analóg → archaikus	Analog → digitális	Analog → digitális → analog	Egyéb	Megjegyzés
1958	2004			X			X			X	X			
1995	2003			X	X		X				X			
1960	2005		X						X					
1981	2003		X			Már nem keveri a technikákat								
1982	2007			X				X						
1985	2004			X				X						
1962	2005			X	X		X							A céltól függ
1990	2000	X				Digitális technikát csak munkához és családi fotókhöz használ	X							
1986	2004			X	X		X		Camera Obscurát használt régebben					
Összesítés							10	10						
1977,59	2003,57	4	6	12	7									
31 éve	5 éve													

## I. Hagyomány és modernizmus

---

Még mielőtt elemeznénk a kapott válaszokat, meg kell jegyezni azt, hogy már a visszaküldött kérdőíveknek a száma is igencsak elgondolkodtató. A 299 tag közül 22 töltötte ki és küldte vissza a kérdőívet. Ez kevesebb, mint a megkérdezettek 10%-a. A kis részvételi arányból levonható következtetés:

- a fotográfusok többsége nem tesz különbséget a képek elkészítéséhez használt technikák között, vagy nem tulajdonít ezeknek különösebb fontosságot.
- a megkérdezettek nem értették, vagy rosszul értelmezték a kérdőív célját; annak ellenére, hogy a kérdések világosan és egyszerűen voltak megfogalmazva. Az adott válaszok elég információt nyújtottak a magyarországi fotóművészeti körökben lévő helyzetről.

A válaszadók átlagban 31 éve foglalkoznak fotográfiával, és 5 éve kezdtek el használni digitális fényképezőgépet. Kevesebb mint 50%-uk kizárólag csak egyik vagy a másik technikát használja. A válaszadók 55%-a használja mindkét technikát, míg 4 fő kizárólag analóg, 6 fő kizárólag digitális módon fényképez. Mondhatjuk, a magyar eredmények a nemzetközi tendenciáknak megfelelően (ahol a „profi” fotóművészek szintén hasonló munkamódszerrel dolgoznak) alakultak, csak esetleg időben megkésve.

Számunkra érdekes – illetve a dolgozat feltételezései szempontjából megnyugtató – lehet az, hogy a 12 főből, aki mindkét technikát párhuzamosan használja, 7 fő keverni szokta a digitálist az analóg/archaikus technikákkal. Ez azt mutatja, hogy az alkotók több mint 25%-a él ezzel a lehetőséggel.

Bár a felmérés eredményeit korántsem lehet reprezentatívnak tekinteni, mégis kiindulási alapként szolgálhatnak a kortárs fotóművészet új irányait tekintve.

### *I.3 Fotográfika vagy intermedialitás?*

#### *Az archaikus fotó eljárások, grafikai technikák és a digitális képalkotás a művészetoktatásban*

Ha a fotográfia helyzetét a művészetoktatásban az előző eredmények alapján vizsgáljuk, joggal feltételezhetjük azt, hogy a fiatal generációknak szükségük van ezeknek a médiumoknak a megismerésére, a köztük létrehozható kapcsolatok megtanulására.

Évek óta kísérletezem azzal, hogyan lehet egy munkán belül ötvözni olyan képalkotó eljárásokat, amelyek egymástól eltérő időben jelentek meg, de nyelvezetük hasonlóságot, közös vonásokat mutat. Ilyen kísérletek voltak a különböző grafikai eljárások és a fotó, a fotografikus kép közötti kapcsolódási pontok keresése. Kísérleteim alatt rájöttem, hogy a fotográfia és a grafika nyelve – bár mindkettő a rajzolással, illetve a fényvel való rajzolással operál –, nem mindig használható sikeresen egy munkán belül. A grafikának többnyire a vonalak dominálásával alkotott képei csak ritkán alkotnak párbeszédet a fotó tónusoktól gazdag ábrázolásvilágában. A két minőségnek az összehangolása egy komolyabb feladat, sok kísérletezést és nagy tapasztalatot igényel. Kiindulási alapként vehetjük Barthes a fotográfiával kapcsolatos gondolatait is, bár ezek ma már sok szempontból vitathatók. Barthes arról elmélkedik, hogy a fotográfiának egy saját formanyelvre van szüksége. Ahhoz, hogy egy önálló nyelv méltóságát elnyerje jelle kell válnia, ki kell emelnie, önálló megkülönböztető jelekre van szüksége. „*A fénykép mindig láthatatlan; bármit mutat is, bárhogyan, soha nem a fényképet látjuk.*”<sup>43</sup> Ebben az esetben egyet érthetünk Barthes gondolatmenetével, mert feltételezhető az, hogy a grafikai és a fotografikus képek egymás

---

**43** Barthes, Roland: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Bp. Európa K. 1985. 11.p.

## I. Hagyomány és modernizmus

---

mellé rendelése pont a fotográfia kialakulatlan, vagy jobban mondva nem sajátos jelrendszere miatt nem volt mindig sikeres. Amíg a grafika nyelvének alapvető jeleként vehetjük a vonalat, addig a fotográfiában ilyen jelet nem találunk. Az ezüstszemcsét – ami a fotográfiai kép lényege – már méretei miatt sem lehet megkülönböztető jelként felfogni. Viszont annál inkább a pixelt, ami nemcsak, hogy megkülönböztető jelként működhet a fotográfiában, hanem valóban sajátja lehet egy önálló formanyelv kialakításában. Ezeknek a saját jeleknek az alapos megvizsgálása, egy önálló kutatás tárgyát képezheti.

A fotográfiához tartozó fogalmaknak és képi lehetőségeknek egyik kísérleti terepe lehet a művészetoktatás. Itt a műfajok keverésével, a hallgatók egyszerre több technikával ismerkednek meg, ugyanakkor számos – megoldásra váró – képi problémával is találkoznak. A vegyes technikák használata mindig lehetőségekben gazdag alkotási közeg volt mind a kezdő, mind a tapasztalt alkotók számára.

A művészeti oktatásban, akár csak a művészeti életben, napjainkban nagy szerepet tölt be a technikák közötti átjárhatóság, az interdiszciplináris alkotói hozzáállás. Az intermedialitás nem csak a felnövekvő művészgeneráció kinevelése szempontjából fontos, hanem egy nagyon komoly alkotáselméleti/tervezési alapot szolgáltat mind a tanárok, mind a diákok részére.

A különböző anyagokkal és médiumokkal való munka ráneveli a hallgatókat egy saját rendszer, egy tervezési gondolkodásmód elsajátítására, kialakítására. Ha megvan rá a kellő időkeret, akkor egy sokrétű, az alkotóművészet több területére kiterjedő ismeretanyagot sajátíthatnak el. Megtanulhatják eszközként használni a különböző technikákat, ami nagyon fontos a további alkotómunka szempontjából. A technikák/különböző médiumok könnyen elvonhatják a figyelmet a tervezéstől és az alkotási folyamattól.

A számítógép és a szoftverek segítségével a hallgatók megtervezhetik

## I. Hagyomány és modernizmus

---

a munkafolyamatot, könnyedén és gyorsan képet kaphatnak arról, hogy mi-ként fog kinézni, illetve megjeleni végül a mű. Ebben az esetben a virtuális tér, mint vázlatolásra alkalmas hely jelentkezik. Természetesen ez a számítógépes szoftverek által nyújtott könnyítés nem pótolja és nem is pótolhatja a rajztudás hiányát, melyet már az 1920-as<sup>44</sup> években is fontosnak tartottak a fotográfiai látásmód nevelésének szempontjából.

A Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai karán, mint kötelezően választható tantárgy szerepel a fotográfika<sup>45</sup>. A tantárgy elnevezése, az általa használt alkotói eszközöket és módszereket tükrözi. A fotográfika tantárgy keretén belül a hallgatók betekintést nyerhetnek a fotó és a grafika egy-egy részterületébe, ugyanakkor a számítógépes grafikai programok – mint közbeeső munkaeszköz – használatával előképet kaphatnak a végtermékről is. A kurzus egyik célja a fotó és a grafika közös vonásainak az egymás mellé helyezése, így alakítva ki egy sajátos nyelvezetet, melyben mindkét technika helyet kaphat. A félévi feladattól függően ez lehet egy technikai ötvözet, fotográfiai és grafikai technikák, viszont ez nem mindig feltétel. A fotográfia technikái közül az archaikus eljárások a használatosak – egyszerűsége miatt –, közülük leginkább a cianotípia. Az eljárás vegyszerköltsége minimális, az emulzió sokféle papírfelületre felvihető, ezáltal alkalmas arra, hogy a sokszorosító grafika valamely eljárásával nyomatokat készíthessenek rá.

A cianotípiával együtt használt grafikai technikák közül az egyszerűbb magasnyomó technikákra (linómetszet, papírdúc stb.) van lehetőség. A mun-

---

**44** A függelékben közlök egy 1922-es cikket a Fotografia szaklapból, melyben Nagy Géza a felnövekvő fotográfus generációk kinevelésének feltételeiről ír..

**45** Bár eredeti jelentése kikeményített, kontrasztos, grafika jellegű fotó; ebben az esetben a két technika ötvözését illetve nyelvi jegyeinek a kombinálását jelenti. Tudtommal ilyen vagy ehhez hasonló kurzus más művészeti oktatást végző intézményben nincsen. Éppen ezért a kurzust én kísérleti jellegűnek tekintem, melynek eredményei igen gazdag tapasztalatot szolgáltatnak, mind az oktatóknak, mind a hallgatóknak.



## I. Hagyomány és modernizmus

kafolyamatban általában egy számítógépes tervekészítés előzi meg a manuális munkát, melynek folyamán elkészül a fotográfiai kép, ugyanakkor a grafikai elemek is összeilleszthetők. A Photoshop – mint képfeldolgozó program – lehetőségei alkalmasak arra, hogy egy látványterv készülhessen a végleges munkáról, ahol mind színekben, mind formailag „összepróbálhatók” a fotográfiai és grafikai elemek. A félév során a hallgatók megtapasztalhatják a tervezés és a munkafolyamatok minden szépségét és buktatóját, az ötlet megszületésétől a kiállításra kész munka elkészítéséig.

A kurzus sok mindenben hasonlít a külföldi egyetemeken felvehető mixed-media tantárgyakra, de ezekkel ellentétben tisztán behatárolt technikai keretek között dolgozik. Egy archaikus fotóeljárást és egy klasszikus, egyszerű grafikai technikát próbál oly módon ötvözni, hogy a két elem szervesen illeszkedjen egymásba.

Mindegyik kurzus alatt egy adott terv valósul meg sajátos tematika alapján. Ez megpróbál a hallgatók igényeivel és a kortárs művészeti irányvonalakkal is összhangban lenni. A 2007-2008 tanév első félévében a rajz és vizuális kommunikáció tanszék II. éves hallgatóinak feladatkiírása „*Vaszary Reloaded*” (Vaszary Újrátöltve) volt. Vaszary János születésének 140. évfordulója alkalmából, a mester egy – a hallgató által kiválasztott – munkáját kellett feldolgozni. A feladatkiírás szerint három munkát kellett készíteni. Egy 30x40, egy 30x30 cm-es cianotípiát, és egy A4-es méretű cianotípiát (17. kép), amelyre magasnyomással grafikai motívumok kerülnek. Ezt az alkalmazott grafikaként



17. kép

## I. Hagyomány és modernizmus

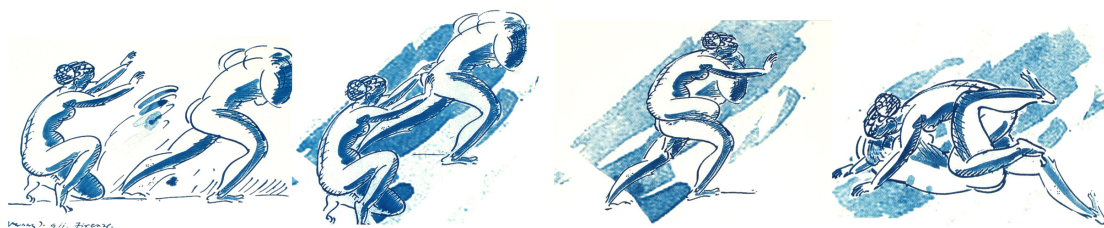
is felfogható munkát úgy kellett megtervezni, hogy a grafikai motívum (betű, szöveg, ábra) szervesen illeszkedjék a lenagyított képbe, kiegészítse azt. A munkafolyamat első fázisaként Photoshopban elkészítették a hallgatók a munka végleges tervét. Külön rétegeken a monokróm fotót vagy montázst, és külön rétegen a tipográfiai részt. Az elkészült digitális képekről, nyomda-technikai filmek készültek az archaikus fotótechnika részére.

A feladat címében utaltam a „*Mátrix*” című filmre, ehhez igazodva kellett a hallgatóknak az őket foglalkoztató – a mai világ és a digitális képfeldolgozás által rájuk ható – tartalmakkal megtölteni munkáikat. (18, 19. kép)



18. kép

Feladatkiadáskor, és általában pedagógiai munkám során mindig fel szoktam hívni a hallgatók figyelmét arra, hogy a témához fűződő viszonyuk nem kell feltétlenül pozitív legyen ahhoz, hogy jó minőségű munkák készüljenek. Felfogásomban nem létezik a rossz téma fogalma. Hozzáállás kérdése, hogy valaki képes-e jó választ adni a feltett kérdésre. Igaz viszont, ha rossz a kérdés akkor a válasz is rossz lehet.



19. kép

Ezért kifejezetten örültem azoknak a válaszoknak, amelyek valamilyen szinten felrúgták a témakiírást – a mester egy munkáját dolgozták fel – és másképp közelítettek a feladathoz. (20. kép) Ezt én anti-témának neveztem el, mely a témával vagy esetleg a tanár elgondolásával szembeni ellenállást tük-

## I. Hagyomány és modernizmus

---

rözi. Ez természetesen nem feltétlenül baj. Sőt a közös munka folyamán ezekből az esetekből lehet mindkét félnek a legtöbbet tanulni.

Tapasztalataimat összegezve úgy látom, hogy a hallgatóknak szükségük van egy olyan komplex interdiszciplináris tantárgyra, melynek keretén belül megpróbálhatják keverni az eddig tanult formanyelveket, illetve megismerkedhetnek olyan technikákkal és munkamódszerekkel, amelyek eddig idegenek voltak számukra. Szintén nagyon fontos az, hogy a virtuális/számítógépes munka mellett helyet kapnak olyan képalkotó technikák, melyek kezűgyességet és bizonyos anyagismeretet követelnek. Ez a manuális munka, épp úgy mint a tanulmányrajz edzi a vizualizációs képességet, a tervezőfolyamatok átlátását és logikus felépítését.



**20. kép**

## II. A mestermunka és előzményei

---

Mestermunkám központjában a katonai apparátus, a civil társadalom háborúhoz fűződő viszonya áll; a háború önmagában, mentesen a különféle politikai kontextusoktól és történelmi körülményektől. A háború mely minden időben velünk van meghatározza életünket, gazdagítja vagy szegényebbé teszi azt. Régóta foglalkoztat az emberiségnek ez a kényszere, mely időről időre arra készíti, hogy valamilyen ürüggyel halomra ölje embertársait.

Egy lehetséges választ találhatunk Virginia Woolf 1938-ban megjelent művében (*Three Guineas/Három guinea*), melyben a háború eredetéről elmélkedik<sup>46</sup>. Woolf szerint a háború a férfiak szórakozása. A háborút azért kedvelik a férfiak, mert az számukra egy „olyasféle dicsőség, szükséglet, kielégülés” amelyet a nők többsége nem élvez. A katonaelet és a katonaság a „férfiasság erőpróbája”. Ezt régen is így fogták fel, és az első világháborúig valóban ez volt az általános szemlélet. (Emlékszem, nagymamám mesélte, hogy Székelyföldön – ahol dédszüleim éltek – ha valaki nem ment el katonának vagy nem vitték el valamilyen oknál fogva, élete végéig nem kapott magának menyecskét. Mivel asszony csak férfi mellé való!)

A ma háborúi lényegesen távol állnak ettől. Hideg, kiszámított, a technika eszközeivel vívott háborúk ezek, melyeknek kiváltó oka általában a hatalom, valaminek a birtoklása és a pénz iránti vágy. Paul Virilio a híres urbanista filozófus viszont másban látja a háború gyökereit, melyek ennél sokkal összetettebbek. A háború a kereskedelem és a városok kialakulásának szüleménye. Húvös logikával vezeti le a háború és az intézményesített katonaság megszületését a városok kialakulása folytán. Ez a háború mára totális méreteket öltött, épp olyan része az életünknek mint az evés, az ivás vagy az alvás. Fogyasztói vagyunk a társadalomban és pont olyan részesei – tudatosan vagy öntudatlanul – akár csak a katonák vagy a politikusok.<sup>47</sup> Ma az állandó háborúzás, a fejlett technika

---

<sup>46</sup> Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. Bp. Európa K. 2004.

<sup>47</sup> Paul Virilio, Sylvère Lotringer: *Tiszta háború*. Bp. Balassi K. -BAE Tartóshullám, 1993

## II. A mestermunka és előzményei

---

idejében a sebességgel van összefüggésben. A sebességgel egy másik nagyon fontos probléma vetődik fel, az idő és az időbeliség problematikája. Virilio példák során vezeti le azt, hogy ma már egyre inkább nem geográfiailag határozzuk meg pozíciónkat a világban, hanem időbelileg. Ma a távolságok – a technika fejlődésének következtében – nem földrajzi távolságban, hanem időbeli távolságban mérhetők.

Montázsaimban erre is utalok amikor egy adott geográfiai helyszínen más térből és időből kölcsönzött, a háborút szimbolizáló katonai eszközzel jelentetem meg azt. Az idő, a háború következményei és a halál foglalkoztatnak. Eleinte a háborúval kapcsolatos ellenszenvem abból eredt, hogy nem tudtam túllépni azon a nyomorúságon, amelyet maga után hordoz. Munkáimat viszont már olyan benyomások hatása alatt készítettem, amelyek kinyitották szemem és rájöttem, hogy a háború borzalmait másképp is fel lehet fogni. A teljes reménytelenség helyett meg kell találni azokat a kapaszkodókat, amelyek pozitívumként élhetők meg. Virilio ezt így fogalmazza meg: *„A háború volt az én Egyetemem.”*

A témához kapcsolódó szépirodalmi művek közül különösen kettő volt nagy hatással rám. A mondás, mely azt állítja a szenvedés nemesít, teljesen igazolódni látszik Kuncz Aladár művében<sup>48</sup>. Az első világháború alatt foglyotáborokba deportált többnyire osztrák-magyar és német civilek sorsát követhetjük végig Franciaország területén. Kuncz regényében a háború egy teljesen más arcát láthatjuk távol a harcterek borzalmaitól, a politikai konfliktusoktól és a civil lakosság megpróbáltatásaitól. A foglyok életének és életkörülményeinek a megismerése során az egyének tragédiáival ismerkedhetünk meg, ugyanakkor szemtanúi lehetünk olyan értékek születésének, amelyeknek kiváltó oka épp a háború. Mind a foglyok között, mind az „ellen-

---

<sup>48</sup> Kuncz, Aladár: Fekete kolostor. Bp. Ferenczy K. 1995.

## II. A mestermunka és előzményei

---

séges” civil lakosság között vannak olyan egyéniségek és történetek, amelyekre még békeidőben is azt mondhatnánk „ember/emberséges”. A fogolytábor életében a legnemesebb és legmélyebb barátságok alakulnak ki, magasröptű filozófiai fejtegetések születnek. A regény egyes részei komoly pszichológiai problémákat boncolgatnak. Megfigyelhetjük a háború pusztítását nem a harctéren, hanem az emberi lelkekben: egészséges elmék teljes elborulását, az élni akarás feladását, amikor a szabadság iránti reménytelen vágy oda vezet, hogy a hőn áhított béke és szabadulás eljövételével, az ember inkább saját pusztulását választja, mert tudja, a fogságon kívül nincs már számára élet. A fekete kolostorban az író nem direkt módon ábrázolta a háborút, nincsenek benne olyan borzalmas képek, mint az Oroszlánkölyökben, a Búcsú a fegyverektől vagy a 22-es csapdájában mégis az a kép ami az olvasásban a háborúról kialakul, hiteles megjelenítése minden borzalomnak és különleges értéknek, amit ez magában hordoz. Mestermunkám – bár megjelennek benne a modern háború eszközei – szintén nem operál a háborús horror képek elemeivel, amelyeket manapság a világhálón láthatunk. Ezt a képek komor, sötét hangulata helyettesíti. Képeim „békés csendéletek”, idillikus környezetben, melyeken mint akár Jeff Wall képén<sup>49</sup>, nem tűnik fel első látásra a szörnyű valóság. Wall képén a horrorisztikus elemek felismerése az első benyomás után következik. A képolvasás szempontjából – hatásukban – ilyenek P. J. Witkin munkái is, melyeken az emberben nem tudatosul első ránézésre, hogy a festményszerű csendéleten megcsönkített emberi testrészeket lát.

---

<sup>49</sup> Jeff Wall „Dead troupes talking” digitálisan montírozott képén, az orosz hadsereg katonái kedélyesen vagy elgondolkodva beszélgetnek egymással haláluk után. Forrás: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/img1.shtm> Aktív link: 2008.11.25. A kép felépítésében és hangulatában nagy hasonlóságot mutat Robert Capa „Pihenő katonák” című képével.

## II. A mestermunka és előzményei

### II.1 Dr. Walter Múzeuma

Munkám előzményeként feltétlenül szükséges megemlíteni „Dr. Walter Múzeumát”, melynek ötlete 2002-ben született. Ahogy már volt róla szó, a halál, háború, tér és idő viszonya már nagyon régóta foglalkoztatnak. A köztük lévő összefüggések képi megfogalmazása mindig inspiráló volt a művészek számára. Belting így ír erről: *„A test újra és újra szembesül az idő, a tér és a halál állandó tapasztalatával, amelyeket priori módon, képekkel ragadunk meg.”*<sup>50</sup> Mindannyian meg akarjuk jeleníteni az ábrázolhatatlant, akárcsak az őseink, aki abban hitt, hogy ha megrajzolja a zsákmány leölését, akkor sikeres lesz a vadászat. Talán mi is azt hisszük, ha ábrázoljuk a halált, nem fogunk többet félni tőle, vagy legyőzhetjük az időt?



21. kép

Dr. Walter Múzeuma utópia. Egy elképzelt jövőben játszódik, olyan jövőben amikor a háború és az emberi erőszak már nem létezik. Mint Örkény egypercesében<sup>51</sup> elvesztette eredeti értelmét, használata a Múzeum falain belülre korlátozódik. A múzeumot azzal a céllal hozzák létre, hogy tudósítsa a kor emberét a múltban elkövetett hibákról. Azokról a hibákról, amelyekből tanulni kell, amelyeket nem tanácsos még egyszer elkövetni.

Ez az alábbi spekulatív elgondolás alapján lehetséges. A két időpont között (jelen-jövő) egy olyan méretű világhatalom következik be, amelynek során minden tárgyi és írásos dokumentum, ami a háborúval és az erőszak bármilyen formájával kapcsolatos megsemmisül. Csak „Dr. Walter Múzeuma” (21. kép)

<sup>50</sup> Belting, Hans: Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok. Bp. Kijárat K. 2003. 14. p.

<sup>51</sup> Örkény István: Nézzünk bizakodva a jövőbe. Forrás: <http://mek.oszk.hu/06300/06345/06345.htm#50> Aktív link: 2009.01.27.

## II. A mestermunka és előzményei

– az általam elkészített munkák – maradnak épségben. A múzeum nevét, a német kézfegyver nevéből (Walter P88 Compact) alkottam meg. Dr. Walter a gyógymód minden betegségre és fájdalomra, ő minden betegséget hatásosan és végérvényesen meggyógyít. A kiállítási anyag, mely egyben egyetemi diplomamunkám is, több részre oszlik. A nagyméretű számítógépes nyomatok beszkenelt fegyvereket, katonai eszközöket ábrázolnak (22, 23. kép). Felcímkézésük az archiválásra, dögcedulákra, vagy fontos történelmi dátumokra utal. Ezek az „eszközök” melyek halált osztanak vagy éppen megvédenek a haláltól, nagyon ambivalens jelleggel bírnak. Önmagukban szépek és egyben ijesztőek is, ugyanakkor használva őket, pusztító hatásuk emlékeztet az emberi lét törékenységre. A képek célja emlékeztetni minket, és ennek a kitalált utópisztikus jövőnek az emberét, történelmünk során elkövetett hibáinkra.

A diplomamunka elkészítése során több olyan technológiai megoldás is foglalkoztatott, amelyet doktori tanulmányaim alatt és a mestermunka elkészítése során továbbvittem, illetve felhasználtam. Ilyen volt a grafika és a fotó ötvözésének a lehetősége, melyben nagyméretű vászonra szitázott képekkel kísérleteztem, illetve az archaikus fotografiai eszközök (camera obscura) és technikák ötvözése a digitális képfeldolgozással. Ez utóbbi munkamódszert finomítottam tovább, a képek tematikáját is valamilyen szinten megőrizve doktori mestermunkámban is.



22. kép



23. kép



### II.2 A mestermunkáról.

#### *Játék térrel és idővel, háborúval és békével*

Mestermunkámban a fotográfia régi és új dialektusait állítom párhuzamba és a jellegzetes kifejezési formák között próbálok kapcsolódási pontokat létrehozni. Az archaikus technikák<sup>52</sup> és a digitális képkészítés/képfeldolgozás más-más arányban és sorrendben való kombinálása rengeteg lehetőséget nyújt, és egyúttal egy teljesen egyéni utat rejt magában.

Bár jelenleg még nem beszélhetünk a fotográfia egy új ágáról – mint ahogy van fekete-fehér, színes, vagy digitális fotó –, mégis határozottan állíthatjuk, hogy általa új minőségek jönnek létre. Ezeknek a minőségeknek a lényege az alkotófolyamatban, és a különböző alkotási fázisoknak a kihangsúlyozásában rejlik. Egyes munkafázisok kiemelésével, előnyben részesítésével nagyban befolyásolható a művészeti produktum kvalitása is. Egy munkán belül nem lehet a digitális és az analóg munkafázisoknak egyformán fontos szerepet tulajdonítani. A végterméket figyelve egyes munkafázisoknak (például digitális montázs) csak közvetve van kapcsolatuk a végső munkával és ennek megjelenésével.

Egyre több – az analóg fotón nevelkedett – kortárs alkotó kezdi magáénak érezni a digitális képfeldolgozás nyújtotta lehetőségeket, és építi be saját képi világába. Ugyanakkor próbálja megtartani azt az alkotói attitűdöt is, amelyen felnőtt. Sajnos ennek ellentétéként sokan vannak azok, akiknek gyökeresen megváltozik a képi világuk, az alkotáshoz való hozzáállásuk azáltal, hogy filmes gépüket digitálisra cserélik. Ez a drasztikus váltás – legyen az tudatos vagy véletlenszerű – a legtöbb esetben új képi világ

---

<sup>52</sup> Archaikus technikák alatt értem: régi negatív illetve pozitív eljárások (argentotípiá, sópapír, cianotípiá stb.), camera obscura mint archaikus eszköz, és ma már az analóg - ezüst alapú - fotó is.

## II. A mestermunka és előzményei

---

kialakulásához vezet. Bár ezen észrevétel nem vizsgálat tárgya e munkában, úgy érzem egy mondat erejéig említést kellett tennem róla, mivel a digitális fotózás nyújtotta – csekély anyagi vonzattal járó – lehetőségekkel, a képek ránk zúduló áradata oly mértékben megnőtt, hogy lassan már nem tudunk különbséget tenni ezek vizuális minősége között.

Jelen munka nem kíván állást foglalni az analóg-archaikus vagy a digitális fotográfia mellett, mivel magától értetődően mindkettőnek megvan a létjogosultsága, szerepe a művészetben a különböző alkotási területeken. Inkább azt igyekszik bebizonyítani, hogy a különböző technikákból eredő különbség áthidalható. Ezek a különbségek csak szemléleti különbségek, össze lehet kapcsolni őket, és az így létrejövő alkotások egy sajátos képi világ megteremtésére adnak lehetőséget.

Mestermunkám a valós és a valótlan fogalmaival játszik. Képeimben – ahogyan álmainkban is – ötvöződnek a valós és a valótlan elemek, vagy különböző valós elemek egymással találkozáskor valótlan, meseszerű szituációt eredményeznek. Ezek az áldokumentumok, egy az emberiség történelme folyamán mindig jelenlévő problémára irányítják a figyelmet. A játék, melyben a háború eszközeit saját mindennapi életünkbe emelem be, a média által sugárzott erőszaknak a jelenlétére utal. A televízió hírműsorai által közvetített katasztrófa vagy háborús tudósítások olyannyira részei életünknek, mint a bútorok. Olyan, mint Satie-nak a bútorzenéje<sup>53</sup>: egy idő után észre sem vesszük, de mégis jelen van és hat érzéseinkre és tudatunkra.

Képeimmel egy olyan szituációt akarok létrehozni, amelyben a néző elgondolkozhat azon, hogy a kép, amit lát, valós vagy valótlan.

Azt a tényt, hogy ma az emberi erőszak megítélésében már any-

---

**53** Eric Alfred Leslie Satie (Honfleur, 1866. május 17. – Párizs, 1925. július 1.) francia zeneszerző és zongorista. Forrás: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Erik\\_Satie](http://hu.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie) Aktív link: 2009.01.27.

## II. A mestermunka és előzményei

---

nyira közönyösek vagyunk, hogy lassan el sem ítéljük, következik abból is, hogy a média által közölt hírekben az erőszakos cselekmények, az atrocitások és a háború teszi ki a műsoridő legnagyobb részét. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy az emberek egyetértenek az erőszakkal. A hírforrások irányítói határozzák meg: a „nézőközönség” erre kíváncsi, ennek van hírértéke, így a borzalom beszivárog mindennapjainkba, a belénk nevelt kényszeres kíváncsiságot továbbgenerálják.

Az ingerküszöb ilyen arányú emelkedése nem azt jelenti, hogy kihalt az emberekből a humánus. Inkább annak tulajdonítható, hogy a mindennapi megélhetési gondok, – az a tény, hogy a legborzalmasabb háborúk, „a két világégés” már több mint fél évszázados távolságra vannak tőlünk – eltompították empátiakészségünket.

Ennek az empátiakészségnek a hiányára próbálom felhívni a figyelmet, ugyanakkor képeim egy egyszerű kérdést tesznek fel. Mi van ha...? Munkáimban az emberek valóságérzetével, tér és időérzékével akarok játszani. Kíváncsi vagyok arra, hogyan reagál a néző abban az esetben, ha nem a TV-ben, hanem a megszokottól eltérően (távoli országok) saját békés környezetében (strand, sétálóutca, lakótelep) szemlélheti a hadigépezetek működését. Felismeri a környezetet és azt a tényt, hogy itt valami rendkívüli történik, vagy ugyanúgy elvonatkoztat tőle, mint ahogy a TV-ben nézett hírektől vagy filmekről?

A háborúk és nagy méretű természeti csapások/katasztrófák, mindig fordulópontot jelentettek, hatással voltak a művészet fejlődésére. Egy ilyen fordulópont volt 2001-ben a New Yorki World Trade Center elleni terrortámadás. Sontag, a 2001 szeptember 11-i támadásra utalva azt írja a szemtanúk beszámolóiról, hogy azok az eseményeket így írták le: „*olyan volt, akár egy filmben.*”<sup>54</sup> Ellentétben azzal, ahogy a hollywoodi háborús filmtörténet

---

54 Sontag, Susan: A szenvedés képei. Bp. Európa K. 2004. 27. p.

## II. A mestermunka és előzményei

négy évtizede előtt mondhatták a tragikus események szemtanúi „*olyan volt, akár egy álomban.*” Mindkét esetben közös a valóságérzet hiánya. Képeimet szemlélve, bárki nyugodtan mondhatja és érezheti azt, hogy nincs bennük semmi különös vagy megdöbbentő. Viszont közelebbről vizsgálva elgondolkodtató az, hogy békés környezetünkbe hogyan és miért kerül bele a háború jelképe. Mestermunkám egyik képén (24. kép) a mi Balatonunkat, a mi fonyódligeti strandunk láthatjuk háttérben a Badacsonnyal. Még az is lehetséges volna, hogy mi magunk is ott legyünk a képen a strandolók között.



**24. kép**

Ekkor tehetjük fel a kérdést, hogy kerül oda a robbanás, a tengeralattjáró? Miért? Azért, hogy elgondolkodjunk. Ha csak egy rövid pillanatra is, eljatszunk a gondolattal, mi lenne, ha ez igaz lenne?

Bár képeim kelthetnek olyan érzetet egyesekben, hogy a háború itt esztétizálva van és alkotójuk rajong a harci gépekért; nem ez a célom. Annak ellenére, hogy úgy gondolom az ember társai kiirtására csodálatos, borzalmas eszközöket képes létrehozni. Képeimen nem szemléltetem a háború borzalmait, a harci gépezetek pusztító következményeit, ezek csak elképzelhetők akkor, ha a néző tovább folytatja a felvetett gondolatokat. Az ötlet minden képen ugyanaz, képről-képre csak a helyszínek, az eszközök és néha az idődimenziók közötti viszony változik.

Az ember alkotásai azt bizonyítják, hogy a változás az egyetlen folytonosság, amely rendelkezésünkre áll. A képek az ember változékonyságának is bizonyítékai. Egy képen belüli két különböző idődimenzióknak az ábrázolása

## II. A mestermunka és előzményei

új lehetőség a játékra. Itt a legjobb játéktér a digitális felület, a számítógépes montázs. Ez teszi lehetővé a leghihetőbben, hogy egy képen belül két különböző – hosszú és rövid – expozíciós időnek a képi hatását ábrázolja az ember (25. kép). Képeimben nem cél a „szépelgés”, a képek romantizálása, esztétizálása, de előző tapasztalataim szerint ez a legburkoltabb és legdiszkrétebb tálalása annak a játéknak, amelyet folytatni akarok.



25. kép

Ma a „látványosság társadalmá”-ban élünk Ahhoz, hogy egy helyzet érdekessé és valóssá váljon a számunkra, látványossá kell alakítani.<sup>55</sup> Vajon attól jó egy kép, hogy látványos? Mestermunkám elkészítésének az elején „horror elemeket” is beépítettem munkáimba, annak ellenére, hogy ezek hatásosak lettek, több okból kifolyólag elvettem azokat. Az egyik ilyen ok volt, hogy elhidegültem az ilyen típusú képektől. Amúgy sem elemem a borzalmak konkrét, horrorisztikus ábrázolása. Másodsorban az ilyen típusú képek közvetítését megteszik a hírforrások. Felfogásomban ezek a képek nem alkalmasak arra, hogy a háború és a testi, lelki erőszak borzalmait átadják, vagy finom asszociációkat indítsanak el ilyen irányban, mert ezt megakadályozza az általuk kiváltott hatás. Egy pár évvel ezelőtt sok olyan weboldal működött („illegálisan”), amelyeken többnyire amatőr felvételeket lehetett nézni különböző véres eseményekről vagy katasztrófákról.

Sok ilyen képet és filmet néztem meg annak idején az Ogrish weboldalon<sup>56</sup> – többnyire szuvenírvadász katonák által készítve – és rájöttem, hogy a

<sup>55</sup> Sontag, Susan: i.m.

<sup>56</sup> Az egykor [www.ogrish.com](http://www.ogrish.com)-on működő siteon akár online is lehetett borzalmakat, baleseteket, kivégzéseket, brutális képeket és filmeket nézni. Azóta az oldalt valószínűleg betiltották, a régi címet beírva egy „cenzúrázott” oldalra vagyunk irányítva. Az Ogrish utódja szintén egy „shock site” bár a közölt anyagok szempontjából sokkal visszafogottabb: <http://www.liveleak.com/> Aktív link: 2009.01.27. Az oldalról és működésének körülményeiről bővebben, a <http://en.wikipedia.org/wiki/Ogrish.com> oldalon. aktív link: 2008.11.25.

## II. A mestermunka és előzményei

---

borzadályon és a fizikai rosszulléten kívül más hatásuk nincsen. Mindamellett az érzés keltette fiziológiai hatások is elmúlnak, miután az emberben kialakul az immunitás irányukban. Ha elegendő ilyen kép megnézésére kényszeríti magát az ember, akkor egy idő után ezek már semmilyen hatással nem lesznek rá. Talán sokkal hatásosabb egy, az első ránézésre esztétikus kép, ami utólag tudat alatt fejti/fejtheti ki hatását.

Susan Sontag a háborúval kapcsolatosan, a pacifisták egyes megnyilvánulásairól a következőket írja: *„Egyesek sokáig azt hitték, ha a borzalmat eléggé megelevenítik, az emberek zöme végül felfogja, milyen szörnyű esztelenség a háború.”* Például Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!* 1924 és 1930 között tíz kiadást ért meg<sup>57</sup>. Friedrich könyve ugyanúgy működött mint napjainkban az Internet és a TV. Bármilyen nemes is volt a szándéka, célját nem érte el.

Ha eddig a képekről és ezek céljáról beszéltem, had ejtsek pár szót a médiumról/médiumokról is, amelyben ezek megvalósulnak. Mivel a függelékben egy részletes munkanapló foglalkozik a technikai folyamatokkal és megoldásokkal, jelen esetben a munkamenet alatt kialakult indíttatásokról és felismerésekről beszélek. Munkáimban nem cél a technikai bravúrok felsorakoztatása, egy kép nem a felhasznált technikáktól vagy azok komplexitásától lesz jó. Viszont aki már dolgozott hasonló munkamódszerrel, tudja, hogy a sikerek és kudarcok egy munka születésénél mennyire befolyásolják az egyéniséget és az alkotói felfogást, mely a képpel együtt alakul és teljesedik ki.

A háttérképek nagyformátumú nyomdatechnikai síkfilmre készültek lyukkamerával. Digitalizálás után a Photoshop képfeldolgozó program segítségével alakult ki a végleges kompozíció. Itt kerültek rá a képekre a háborús elemek (katonai szerkezetek), melyeket a világhálóról – többnyire kü-

---

<sup>57</sup> Sontag, Susan: A szenvedés képei. Bp. Európa K. 2004. 20. p.

## II. A mestermunka és előzményei

lönböző országok hadseregének honlapjairól és más háborúval foglalkozó honlapokról – származnak. Ennél a munkafázisnál a különböző terek és időintervallumok egymás mellé állítása volt az első felvetődő első gondolat. Ezen túl különös képhatást és ugyanakkor technikai képzetet értem el azáltal, hogy sok képen két különböző expozíciós idő jelent meg (26. kép), amely szintén a tér és a fizikai idő viszonyát és egymással való kapcsolatát vetette fel.

A lyukkamerás kép hosszú expozíciós ideje mellett (a mozgó emberek, tárgyak bemozdulnak, elmosódnak) megjelenik a felhasznált internetes fotó rövid expozíciós ideje (egy repülőgép éppen átlépi a hangsebesség határát) (25. kép). Sok kép ezen elv alapján készült. Az elkészült montázsokból, mint egy analóg filmtekerés esetében kiválasztásra kerülnek a „jól sikerült” képek. A montázkészítés folyamata legalább annyira izgalmas, mint az analóg laborban való munka a vegyszerekkel. Ahhoz, hogy az ember egy hihető képet hozhasson létre elengedhetetlen a rajztudás, a tér és a perspektíva pontos ismerete, illetve az, hogy az alkotó bele tudja magát képzelni egy nem létező, de háromdimenziós térbe. Photoshopban montázst készíteni a rétegek és a maszkok segítségével olyan, mint a szobrászat. Két külön elemből kell egy háromdimenziós, kétdimenziós képet létrehozni. A kész digitális állományokat újra kell analogizálni/tárgyasítani azért, hogy utána saját kezű nagyítások készülhessenek róluk. Azon túl, hogy számomra nagyon fontos a munkának folyamatos kézben tartása és az anyaggal való kapcsolat, nem csak a műben megjelenő személyesség kérdése miatt választom az analóg saját kezű nagyítást és az archaikus technikákat.



26. kép

## II. A mestermunka és előzményei

---

Miközben filmre reprodúzom a digitálisan lenagyított képeket majd erről a középformátumú negatívról nagyításokat és síkfilmeket készítek – az archaikus technikák számára –, a következő problémákkal és képi folyamatokkal találom szemben magam.

Mivel a fotózás – legyen az analóg vagy digitális – sem rögzül minden amit látunk, úgy a nagyításnál és reprodúzásnál is folyamatosan a részletgazdagság folyamatos csökkenésével állunk szemben. Miért jó ez a képek szempontjából? Első sorban azért, mert ezáltal a digitális kép tökéletessége, képi jeleinek – a pixeleknek – sterilitása feloldódik. A kép egyre inkább eltávolodik attól a megjelenésétől, amellyel a digitális felületen rendelkezett; elemei jelszerűsödnek, közelebb kerülnek a grafika és a fotó archaikus képi megjelenéséhez.

A valóság (látható valóság) és a kép valóságának az összefüggésében egyetérthetünk abban, hogy a fénykép nem ábrázolja és nem is ábrázolhatja tökéletesen a valóságot. Ez így volt már a fényképezés kezdetén is, amikor a kezdetleges technológiák következtében a képek csak halvány lenyomatai voltak annak, amit az emberi szem észlelt. Az analóg fotóeljárások digitális technológiákkal való keverése még jobban elrugaszkodik és elvonatkoztat a képi valóságtól. Az analóg kép digitalizálása, számítógépen való megmunkálása majd újra analogizálása/feldolgozása archaikus, kézműves fotóeljárásokkal egy többlépcsős eltávolodás a képi elemek valóságától.

Minél több lépcsős ez az alkotói folyamat (analóg-digitális-analóg és megint digitális), annál inkább más jelentést kölcsönöz a képnek. Minden munkafolyamatban egy sajátos, egyedi képvilág jön létre. Képeimen minden lépésnél redukálódnak a tónusok, a képi elemek egyre inkább jelekké egyszerűsödnek. Ahhoz viszont, hogy a végeredmény még mindig hordozza magában a fotográfia jegyeit (főképp a tónusgazdagságra gondolok itt),



## II. A mestermunka és előzményei

---

mindegyik munkafolyamatnál a maximális technikai minőség elérésére kell törekedni. (Nagyfelbontású digitális gép, középformátumú filmes gép, vegyszerek, anyagok hőmérséklete és technikai feldolgozás pontos betartása.)

A képeken ezek a jelszerű elemek, éppúgy hivatottak a technika által felvetett kérdéseket megválaszolni és új lehetőségeket felvetni, mint maguk a képek amelyek a háború jövőbeli kérdéseire és kilátásaira próbálnak reflektálni.

Függelékbe kerültek azok a mestermunkával kapcsolatos technikai kísérleteket és tapasztalatokat, amelyeknek a dolgozat fő szövegében nem lett volna helyük. Ez a szubjektív munkanapló azoknak szolgálhat segítségül, akiknek van már tapasztalatuk a hagyományos fekete-fehér labortechnikában illetve a digitális fotózás területén, és most a régi kézműves eljárásokkal szeretnének megismerkedni, esetleg ötvözni akarják a kétfajta módszert.



*27. kép*

### II.3 Áldokumentarizmus

Az áldokumentum, és hozzá kapcsolódóan az áldokumentarizmus, egy sajátos művészeti kifejezési forma. Annak ellenére, hogy mint fogalom nem új keletű, nagy szerepet tölt be a kortárs művészetben és ezen belül a fotóművészetben is. Miért van ez? Míg a dokumentarizmus a külső világot és annak adott tényeit rögzíti, – vagy a szubjektív dokumentarizmus a külső világ tényeit az alkotó/fotós belső szűrőjén keresztül képezi le – addig az áldokumentarizmus, egy teljesen más alkotói attitűdöt takar.

Áldokumentum, mint kifejezés magában hordozza jelentését is. A dokumentum illetve a dokumentarizmus fogalmak jelentésének tükrében ez valótlán, nem igazi dokumentumot takar. Ily módon az áldokumentum nagy rokonságot mutat a sci-fi és a mese műfajával. Ebben a részben az áldokumentummal, mint fogalommal foglalkozom. Megpróbálom felvázolni azokat az eseteket, amelyekben indíttatástól függően, különböző kategóriákat állíthatunk fel ezzel összefüggésben. Mi készíthet egy alkotót arra, hogy áldokumentumokat/áldokumentarista képeket készítsen?

- módosított dokumentumfotók elkészítése, melyek nem hamisítják meg az eseményeket, de egy jobb, komponáltabb kép érdekében már nem a teljes valóságot ábrázolják.

- politika, háború, gazdaság, etnikai különbségek, természeti csapások stb. megfogalmazása a művészetben.

- magánmitológia: az alkotó személyes érzelmek és fantáziavilágának képi megfogalmazása.

A **módosított dokumentumfotókkal** kapcsolatban a fotográfia hőskorából vehetünk példákat. Sontag az első haditudósítókra<sup>58</sup> hivatkozva leírja,

---

**58** Roger Fenton, Timothy O'Sullivan, Mathew Brady, Alexander Gardner, Felice Beato, In. Sontag, Susan: A szenvedés képei. Budapest: Európa, 2004.

## II. A mestermunka és előzményei

---

hogya a ma már ikonként működő felvételeknél – amelyek a krími háborúról, az amerikai polgárháborúról, vagy az indiai zendülésről készültek<sup>59</sup> – több képet megrendeztek annak az érdekében, hogy egy fotogenikusabb beállítást kaphasson a fényképész.

Érdekes módon ezek a felismerések mindig csalódást okoznak a nézőnek és ebből kifolyólag a képek veszítenek hitelességükből. Ugyanakkor – mondja Sontag – Goyának a „*Los desastres de la guerra*” („*A háború borzalmai*”) rézkarcsorozatában, vagy más háborút ábrázoló grafikai vagy festészeti műveknél meg sem fordul a fejünkben, hogy a hitelességet megkérdőjelezzük, mivel ez egy manuális munkától nem elvárás. Miért lenne kevésbé hiteles, egy a jobb kép érdekében módosított jelenet lefotografálva, mint lerajzolva, ha a cél nem a hű ábrázolás, hanem egy gondolat vagy érzés közvetítése?

Igencsak aktuális problémafelvetések főleg a mai digitális világban, amikor a képhamisítás terén már minden lehetséges. Ezt gyakorlatilag nevezhetjük áldokumentumnak is, de szubjektív dokumentumnak is, mivel a fotográfus nem az objektív tényeket rögzíti, hanem saját szűrőjén keresztül ábrázol. Szintén Sontagtól olvashatjuk a következőket: „*Ha csak azokat a felvételeket fogadjuk el hitelesnek, amelyek úgy készültek, hogy a fényképész a kellő pillanatban lövésre kész géppel épp a közelben tartózkodott, nem sok győzelmi fotó megy át a vizsgán.*” (In. „*A szenvedés képei*”)

A **művészetben (művészeti/művészi indíttatásból készült)** megjelenő áldokumentumokkal kapcsolatban első sorban a manipulálatlan, nagyon ambivalens dokumentumokra hoznék egy példát.

**An-My Lê** vietnámi születésű fotóművész 1975-től él az Amerikai Egye-

---

<sup>59</sup> Fenton, Szevasztopol közelében készült képén („A halál árnyékának völgyében”) az úttól eredetileg balra eső ágyúgolyókat az útra helyezték, Bradyék – Gettysburgnál készített fotóján („Egy lázadó mesterlövész végső leshele, Gettysburg”) a halott konföderációs katonát egy látványosabb, a kép szempontjából előnyösebb helyre vitték. Beato 1857-es felvételén a Szikandarbagh palotáról, emberi maradványokat szórt szét az udvaron, egy drámaibb hatást kívánva ez által elérni.

## II. A mestermunka és előzményei

sült Államokban. Munkásságára nagy hatással volt a vietnámi háború. Azóta is a háború, illetve a vele kapcsolatos politikai események, ideológiák foglalkoztatják. Sorozataiban dokumentumfotókat készít nagyformátumú kamerával, de ezek a dokumentumfotók soha nem valós időben vagy helyszínen születnek abban az értelemben, amelyben a reprezentált eseményeket nézzük. A tér és az idő fogalma nála is fontos szerepet játszik.

Munkássága két háborúra koncentrálódik, amely meghatározó volt a XX. század második felének amerikai történelmében: a vietnámi illetve az afganisztáni háború. *Small Wars*<sup>60</sup> (28. kép) című sorozatában azokat a háborúkat és eseményeket rekonstruálja, amelyek már megtörténtek.



28. kép

Például egy Virginiai erdőben a résztvevők azonnal töltik az idejüket, hogy csatákat rekonstruálnak a vietnámi háborúból. Valóság és fikció, dokumentarizmus és áldokumentarizmus között mozog „29 Palms” (29. kép) című képsorozata is, amelyen az amerikai tengerészgyalogosok az Iraki bevetés előtt a kaliforniai sivatagban gyakorlatoznak. A helyszíneken semmi nem valós, minden csak a gyakorlatok céljait szolgálja. Kicsit emlékeztet ez a sorozat Roger Fentonnak a Krími háborúban – gyakran – berendezett képeire. Ugyanakkor nem a hagyományos értelemben vett riportfotókról van szó. Ez már az eszközválasztásból is kitűnik, ugyanis a nagyformátumú kamerahasználat<sup>61</sup> visszarepít időben a fotográfia kezdeteihez, az amerikai polgárháborúhoz, Mathew Brady és Timothy O’Sullivan munkásságához. Viszont Robert Capa munkásságával ellentét-

<sup>60</sup> Forrás: [http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my\\_le\\_small.php](http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my_le_small.php) Aktív link: 2008.11.25.

<sup>61</sup> A dolgozat első részéhez visszaautalva, érdekes megfigyelni Lê munkamódszerében azt, hogy bár képeit nagyformátumú kamerával készíti, a megvalósításban mégis, sokszor a digitalizáláshoz és a nagyméretű printhez folyamodik, mint megjelenítési forma. (Lásd. Jeff Wall vagy Andreas Gursky munkamódszere, I.1 fejezet.)

## II. A mestermunka és előzményei

ben, itt hiányzik az igazi veszély. Ebben az értelemben a képeket tekinthetjük áldokumentumoknak is, annak ellenére, hogy az események valóságok. Áldokumentumok, mert egy olyan háborút dokumentálnak, amely még nem történt meg. A „*Small Wars*” sorozat pedig olyan csatákat örökít meg, amelyek már lezajlottak. Lê képein, a múlt-jelen-jövő fogalmaival operál, a valós eseményeket más kontextusba helyezi.



29. kép

Hasonló a munkamódszere **Sarah Pickering**<sup>62</sup> angol művésznék is, aki 2005-ben végezte a Royal College of Art MA képzését. Pickering, An-My Lê-hez hasonlóan nem közvetlenül a háborút jeleníti meg, hanem az arra való felkészülést/gyakorlatozást. „Explosion” (30. kép) című sorozatában, ellenőrzött katonai robbantásokat fotóz. Fontos számára a feszültség, amely fik-



30. kép

ció és valóság között húzódik<sup>63</sup>. Képeiben azt keresi, hogy milyen szerepet játszik a fantázia mindennapi életünkben és a háborúra való felkészülésben. A különböző szimulációkat – legyen az robbantás vagy gyakorlatozás, háborúra való felkészülés, vagy akciófilmhez felvétel – megörökítve, Pickering utalást tesz a fotografiai információ megbízhatatlanságára is. Képei olyan dokumentumok amelyek rámutatnak a háborúra való felkészülésben, és a katonai életben jelenlévő teatralitásra<sup>64</sup>. Munkáiban, ironikus utalást tesz a

62 Forrás: <http://www.sarahpickering.co.uk/> Aktív link: 2008.11.25.

63 Vitamin PH. *New Perspectives in Photography*. Phaidon: (2006) 2007. 212. p.

64 Forrás: [http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/war\\_fare.php](http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/war_fare.php) Aktív link: 2008.11.25.

## II. A mestermunka és előzményei

katonaság és a politika viszonyára.

**Lynne Cohen** fotóján (*Police Range*, 1986)<sup>65</sup> (31. kép), szintén megtévesztéssel van dolgunk. Első ránézésre egy megszo-  
kott rendőrségi lőpályát látunk, a mozgó célpontok  
viszont amikre lőnünk kell megtévesztő szituációban  
és mozdulattal vannak ábrázolva. A „rosszfiú” pisztoly-  
lyal a kezében üzletembernek tűnik, míg az ártatlan  
járókelő úgy néz ki mint akinek fegyver van a kezében.



31. kép

Szintén manipulálatlan áldokumentumokkal van dolgunk azoknál az alkotóknál, akik fotózáskor terepasztalt, illetve helyszíni montázst használnak képeik elkészítéséhez. Itt egyáltalán nem törekvés a teljes hihetőség, az élethű ábrázolás, bár sokszor ezek a felvételek igen megtévesztők. Ilyenkor a *trompe-l'oeil* műfajával rokoníthatók. Olyan alkotók munkáiba tekintünk be, akik autonóm mondanivalójukat, amely a háborúval vagy az erőszakos cselekményekkel kapcsolatos, sajátos módon fogalmazzák meg. Mint már az előzőekben említettük, az ilyen típusú alkotások általában politikai vagy szociális indíttatásúak. Görbe tükröt tartanak elénk, társadalmi problémákra hívják fel a figyelmet. **David Levinthal** például, egy történelemkönyvhöz készítvén illusztrációkat, Hitler katonai előrenyomulásáról a Szovjetunióban<sup>66</sup> (32. kép), kis játék méretű modelleket és háttereket használ. A meghamisított jelenetek nem törekszenek a teljes illúzióra, viszont az expozíció közben bemozdított és akaratlagosan rosszul exponált képek egy, a riportfotóhoz közel álló képi világot,



32. kép

<sup>65</sup> Campany, David: *Art and Photography*. h.n. Phaidon, 2007. 83. p.

<sup>66</sup> Campany, David: i.m. 55. p. (Gary Trudeau könyvéről van szó, „Hitler Moves East: a Graphic Chronicle, 1941-43”, Forrás: <http://www.davidlevinthal.com/works.html> Aktív link: 2009.01.27.)

## II. A mestermunka és előzményei

---

hangulatot hivatottak teremteni. A nemzetközi porondon több jeles művész foglalkozik terepasztalos áldokumentumok készítésével. Így Thomas Demand, Philippe de Gobert, Loris Cecchini, Lois Renner és Andreas Gursky is készített ilyen képeket.<sup>67</sup> Bár a fent említett művészeknek nem kifejezetten a háború illetve az erőszak a témakörük.

Magyar viszonylatban elsősorban **Szabó Dezső** munkáit említeném, aki sorozataiban Terepgyakorlat (1998), Black box (1999), Helyszín (2000), Forgószeél (2001), Expedíció (2001), Égképek (2002), Domborzat (2003) Plein Air (2003), Törésvonal (2004), Time Bomb (2006), a fent említett témakörökkel foglalkozik. Lényegre törően tapint rá a művész indíttatására Hornyik Sándor. Írásában a következőket mondja: *„Szabó képei lényegében és állítólag a média képei, így vélhetőleg (és ha minden jól megy) a terrorizmus ellen beszélnek, pontosabban annak pusztítását mutatják meg. Másrészt viszont a pusztulás és a halál képei valami elementáris szinten (halálöszön, jouissance, miegymás) hatással vannak az emberre, perverz örömet okoznak (állítólag) és kielégítik tudásvágyunkat.”*<sup>68</sup> Két dolgot emelnék ki Hornyik gondolataiból, melyek megvilágítják/megvilágíthatják a művészek indíttatását, az erőszakkal illetve a háborúval kapcsolatos áldokumentumok készítésére. Az egyik, hogy képein keresztül az alkotó a terrorizmus illetve az erőszak ellen próbál szólni, a másik, hogy ezek a képek, melyek a halált ábrázolják valamilyen formában, vagy vele kapcsolatosak; nagy hatással vannak az emberre. Szinte perverzióba hajó kíváncsiságunkat és tudásvágyunkat elégítik ki. Ez a kíváncsiság persze nem feltétlenül azt jelenti, hogy a fizikai megismerésre/megtapasztalásra is vágyik az ember.

Erről a háborúval/halállal kapcsolatos perverzióról ír Sontag is, meg-

---

<sup>67</sup> Készman, József: Trompe-cerveau. Szabó Dezső: Helyszín, Balkon, 2000/ 3-4

<sup>68</sup> Forrás: [http://www.balkon.hu/2007/2007\\_4/07hornyik.html](http://www.balkon.hu/2007/2007_4/07hornyik.html) Aktív link: 2008.11.25.

## II. A mestermunka és előzményei

---

jegyezve a következőket: *„Egy másik országban dúló szerencsétlenségeket szemlélni ízig-vérig új kori élmény, több mint másfél évszázada halmozzák elénk a téma hivatásos, erre szakosodott bűvárai, akiket újságíróknak nevezünk. A háború immár nappalink kép- és hangjátéka.”*<sup>69</sup> És ez lassan éppolyan elengedhetetlen, mint a napi étkezés. Ha a hírekben nem szerepelnek ilyen események, csalódottnak és becsapottnak érezzük magunkat.

Szabó Dezsőt a fotó képzőművészeti alkalmazásának lehetőségei foglalkoztatják, a hagyományosan értelmezett fotográfia és képzőművészet között húzódó határvonalak elmosása. Munkáiban szívesen játszik a különböző dimenziókkal, a valós és valótlan közötti különbséggel, ennek az eltörlésével. *„Munkáimnak ez a csoportja a fotográfia tárgyára-tartalmaira és szociológiájára koncentrál, a valóságteremtés és újratereztetés, a valóságsíkok közötti átjárás és az ezáltal szerzett tapasztalatok alapján történő újrakonstruálás mechanizmusára.”*<sup>70</sup> Terepgyakorlat (1998) című munkájában, melyet Gálik Andrással közösen készítettek, ugyanezeket a képpel/fotóképpel kapcsolatos elveket követik. Munkáikban a fotó mint médium jelen van, de a fotográfiai cselekvés más szerepet kap. Szabó Dezső: *„Flusser ír arról a Fotográfia filozófiája című művében, hogy végül is az ember egy apparátust, egy végtelenül mechanikus cselekvést hoz létre. Elkezdtem fotózni, de nálam minden egyes exponálás egy morális döntés eredménye volt. Számomra Andy Warhol módszere mutat rá a leggyönyörűbben a dolog lényegére, ahogy a ragasztószalaggal a kezére erősített polaroid kamerával véletlenszerűen exponált. Mindegyik kép jó, mondja Flusser, és Warhol gépiességeszménye, a teljes véletlenszerűség kifejezi a fotó lényegét és felmutatja ürességét.”*<sup>71</sup>

---

**69** Sontag, Susan: A szenvedés képei. Bp. Európa K. 2004. 24. p.

**70** Forrás: [http://www.dnmart.hu/hu/alkotok\\_hu.php?ev=2007&nyelv=hu&aid=42](http://www.dnmart.hu/hu/alkotok_hu.php?ev=2007&nyelv=hu&aid=42) Aktív link: 2008.11.25.

**71** Forrás: <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/0708/08ter.htm>. Aktív link: 2008.11.25.



## II. A mestermunka és előzményei

„Time Bomb” (2006) (33, 34. kép) című munkájában lehetséges terrorcselekmények eredményeit láthatjuk.

Saját munkáiról és alkotói hozzáállásáról Szabó Dezső a következőket mondja : „Ezek a munkák érintik a technikai kép(ek) analóg/digitális filozófiai problémáját. Ezért képeim nemcsak a festői és/vagy dokumentarista hatás érdekében ilyen szemcsézettek. Szándékom, hogy bemutassam, a fotóemulzió nemcsak egy képhordozó felület, hanem maga is a kép, annak szerves része. A fotó használata (szemben a digitális képpel) pedig megfelel a makettépítésnek mint analóg szimulációs módszernek.”<sup>72</sup>



33. kép



34. kép

Bár nem háború a témája, mégis az áldokumentumok közé sorolható – a szintén terepasztalt használó – **Illés Barna** munkássága is. Illés tematikája eltávolodik a mindennapi élet kérdéseitől, és inkább egy álombéli világ felé fordul. Fontos számára a tudomány világa; kísérletek, expedíciók, felfedezések, mélytengeri és kozmikus utazások jelennek meg képein. Ilyen például a Nektár-tenger című sorozata.<sup>73</sup> (35. kép)



35. kép

**Bozsó András** lyukkamerás képein a tér egyedi képi hatást kap. A lyukkamera folytonos mélységélessége/képéletlensége, szervesen ízesíti az előtérben megjelenő terepasztalt a háttér valóságával. A képi arányok a lyukkamera hatására megváltoznak, a kis tárgyak

<sup>72</sup> Forrás: [http://www.dnmart.hu/hu/alkotok\\_hu.php?ev=2007&nyelv=hu&aid=42](http://www.dnmart.hu/hu/alkotok_hu.php?ev=2007&nyelv=hu&aid=42). Aktív link: 2008.11.25.

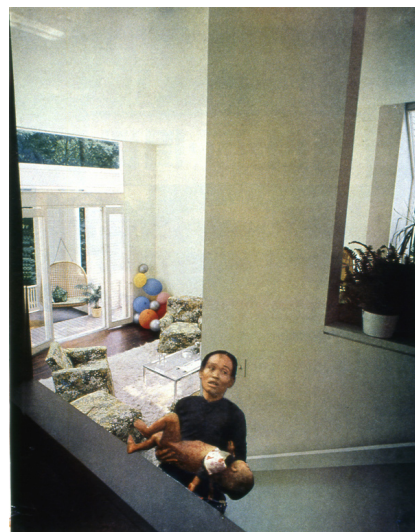
<sup>73</sup> Forrás: [http://www.travelexp.hu/portfolio\\_barna\\_m.html](http://www.travelexp.hu/portfolio_barna_m.html) Aktív link: 2008.11.25.

## II. A mestermunka és előzményei

nagyobbnak tűnnek, mint a háttérben szereplő dolgok. (11. kép, 29. p.)

Szintén fontos ágát képezi az áldokumentarista irányzatnak, az a vonulat, melyben az alkotók áldokumentumaikat a kollázs technikájával valósítják meg. Itt különbséget kell, hogy tegyünk azok között, akiknél a kollázs technika használata nem a valóság-hű ábrázolásra törekszik, és azok között, akiknél pont a megtévesztés a cél, a mű attól lesz hiteles.

**Martha Rosler** amerikai művész a háború horrorisztikus sajtófotóit használja fel montázsai elkészítéséhez. „Bringing the war home” (1966-72) (36. kép) című képsorozatában, magánlakásokba, otthoni környezetbe vág be képeket a vietnámi háborúból. Képeiben nem



36. kép

törekszik a hiteles hamisításra, hanem mintegy elvetve azt, eleve úgy készíti őket, hogy azokon első látásra látszódjon a két képi alkotóelem közti különbség. Az otthon meleg környezetébe bemontírozott – gyermekével az ölében rohanó – apuka vagy a rohamozó katonák első látásra elkülönülnek a háttértől. Mások a fények, az objektív látószöge amivel a képek készültek, sőt még a kép nézőszöge is. Ez az attitűd a mondanivalóra, a gondolat tisztaságára koncentrál a képi megtévesztés helyett.

Illúziókeltőbb viszont a festői hatású Constable átdolgozás **Peter Kennard** munkája<sup>74</sup> (37. kép). Kennard Londonban élő művész, a Royal College of Art tanára, és a politikai fotómontázsra szakosodott. Fent említett munkájában, egy 1821-ben készült John Constable festményt használ fel,



37. kép

<sup>74</sup> Campany, David: Art and Photography. h.n. Phaidon, 2007. 197. p.

## II. A mestermunka és előzményei

melybe egy nukleáris rakétát montíroz. A montázs a priori megtévesztő, mivel a bemontírozott rakéta színvilágában teljesen illeszkedik a festői környezetbe. Természetesen ez a digitális montázs előnye, melyet az ember céljaira felhasználhat. Martha Rosler munkáinál ez nem volt cél. Az ollóval való kivágás okozta esetlegesség viszont annál inkább. Kennard ezzel a munkájával, az angol felvidéken lévő amerikai katonai bázisokra és a nukleáris rakéták fenyegető veszélyére kívánja felhívni figyelmet.

Bevezetőjének a „fotográfia tény és fikció közötti” részében<sup>75</sup> T. J. Demos kitér a ma „dokumentumfotót” (inkább pszeudo-dokumentumfotó) művelő alkotókkal kapcsolatban, Roland Barthes 1980-as művében – a Camera Lucidában – szereplő megjegyzésére. „A fotográfia nem (vagy nem feltétlenül) arról beszél, ami nincs többé, hanem csak arról, ami egészen biztosan volt.”<sup>76</sup> Ezen állítás a digitális technika nyújtotta lehetőségekkel átértékelődött. A fotográfia már nem csak arról beszél ami egészen biztosan volt, hanem arról is, ami soha nem volt, és soha nem is lehet. Ha mégis, akkor ez csakis a jövőre vetítve, mint Verne regényeiben.

Végül a művészeti mondanivalóval rendelkező és ilyen indíttatású áldokumentumokkal kapcsolatban, a reális montázs készítői között meg kell említeni **Jeff Wall** nevét. Wall munkásságára már volt utalás a dolgozat első részében. Most egy a háborúhoz kapcsolódó munkájával foglalkoznék röviden. A *Halott katonák beszélgetnek* című képén<sup>77</sup> (38.



38. kép

kép), Wall a háborúk és horrorfilmek képi konvencióit olvasztja össze előző

<sup>75</sup> Vitamin PH. *New Perspectives in Photography*. h.n. Phaidon, 2007. 009. p.

<sup>76</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Bp. Európa K. 1985. 96. p.

<sup>77</sup> *Dead Troops Talk* (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986) 1992.

Forrás: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/img1.shtm> Aktív link: 2009.01.29.

## II. A mestermunka és előzményei

korok történelmi festészetének a kánonjával, ekképp alakítva ki egy groteszk látványt. A kép egy hallucinációs jelenet, melyben a harctéren épp megölt katonák újraélednek és párbeszédbe elegyednek egymással. Mint az a címből is kiderül, a katonák egy, az 1980-as afganisztáni háborúban megtámadott szovjet felderítő osztaghoz tartoznak. A kép mindegyik szereplője másféleképpen reagál a halál és a feltámadás megtapasztalására. Gondosan felépítve – akár egy film vagy egy epikus festmény –, a kép egy stúdióban készült a hozzá elengedhetetlen eszközökkel, effektusokkal és színészekkel. A katonák külön kis csoportokban vagy egyenként lettek lefotózva, majd végül digitális montázzsal készült el a kép. Bár a végeredményt nem befolyásolja, a munkamódszer szempontjából érdekes, hogy a montázst megelőzően több száz egyedi diafelvétel készült az egyhavi munka alatt.

A képen, mindegyik csoport és figura egy külön történetet mesél el, mely utalhat akár életbeli énjükre is. Egyesek teljesen bolondok, mások csak melankolikusán bámulnak maguk elé. (39. kép) Wall a következőket mondja



**39. kép**

a képről, és a rajta szereplő relációkról: *„Egy bizonyos lebegést, légiességet akarom belevinni képembe de minden komolytalanság nélkül. Minden harminc ember közül legalább hárman teljesen örültek. Tehát nagy a valószínűsége annak, hogy haláluk után is azok maradnak. De az is lehetséges, hogy nem voltak előtte örültek,*

## II. A mestermunka és előzményei

---

*de azzá váltak haláluk pillanatában.*”<sup>78</sup> Wall-nak mindig is fontos volt a költői, képzeletbeli és a formai viszony, mely a filmben és a hagyományos festészetben fellelhető. A digitális képalkotás lehetővé tette számára, hogy megjelenítsen párhuzamos vagy képzeletbeli univerzumokat. Regis Michel<sup>79</sup>, a Jeff Wall retrospektív kiállítás alkalmával megrendezett szimpóziumon, munkásságával kapcsolatosan három kulcsfontosságú dolgot emelt ki. Először is azt, hogy Wall – annak ellenére, hogy a kereskedelemben használatos light boxokat használja munkái megjelenítésére – munkásságában a médium és a műtárgy fetisizálva van. Annak ellenére, hogy a kommersz light boxokat kritikai közeledésként lehet értékelni. Másodszor Wall esztétizálja de ugyanakkor semlegesíti a politikát. Itt Michel különbséget tesz a meglátás és a megmutatás között, mivel Wall láthatólag rámutat az igazságtalanságra, miközben úgy tesz mintha nem venné észre. Harmadik észrevételként Michel visszautal a baudrillard-i érvhez, hogy az illúzióban és a megrendezésben való túlzás szó szerint obszcén, és kiszívja az emberi testből az életet. Ez egy találó észrevétel, mivel Wall képén az alakok – annak ellenére, hogy feltámadtak – élettelenek.

Az áldokumentumok harmadik csoportjába soroltam a **magánmitológia** tárgykorét. Itt az alkotó nem reflektál semmilyen külső ingerre/behatásra, hanem saját világát fogalmazza meg, saját világot alkot.

A kortárs magyar művészet viszonyában, ez talán leginkább **Gellér B. István** „*A növekvő város*” című munkájában érhető tetten<sup>80</sup>. A művész 1978 óta folyamatosan készíti áldokumentumait, amelyek egy nem létező ősi

---

**78** „I wanted to involve an element of levity, but without comedy... In any group of thirteen men, three at least are going to be complete fools. So it's likely they would remain fools even after death. On the other hand, maybe they weren't fools before, and only became so once they were killed.”

forrás: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/img1.shtm>. aktív link: 2008.11.25.

**79** Regis Michel művészettörténész, a Louvre fő kurátora, Forrás: [http://www.fnewsmagazine.com/2006-feb/gallery\\_1.html](http://www.fnewsmagazine.com/2006-feb/gallery_1.html) Aktív link: 2008.11.25.

**80** Források: <http://www.gellerbistvan.hu/>; [http://balkon.c3.hu/2006/2006\\_11\\_12/11geller.html](http://balkon.c3.hu/2006/2006_11_12/11geller.html); [http://balkon.c3.hu/balkon\\_2001\\_03/geller\\_text.htm](http://balkon.c3.hu/balkon_2001_03/geller_text.htm) Aktív linkek: 2008.11.25.

## II. A mestermunka és előzményei

---

kultúra feltárásának eszközei. Ez az individuális mitológia területére tartozó alkotás egy komplex művészeti alkotófolyamatot képez. Gellér a művészeti médiumok közül szinte az összeset (grafika, videó, fotó, festészet, kerámia, szobrászat stb.) felhasználja, mint feltárásának eszközeit. Munkáin keresztül megismerkedhetünk ennek a nem létező ősi kultúrának a szokásaival, lakóinak antropológiai leírásával, írásrendszerével, gyakorlatilag mindennel, ami egy kultúrához és annak életéhez kapcsolható. Gellér művében megjelenik az a kép-ember/ember-kép viszony, amiről Belting – a „*Kép antropológiá*”-ban ír. Belting állítása szerint a kép fogalma kizárólag antropológiai fogalom lehet. Ez a következő összefüggésekben lehet érdekes: a képet az ember hozza létre, emeli ki környezetéből, és róla szól. Az érzelmeiről, gondolatairól és tetteiről, a világhoz való viszonyáról. *„Ha antropológiáról beszélünk, azzal nem kötődünk egyetlen meghatározott szaktudományhoz sem, hanem interdiszciplináris megértésre irányuló kívánságunkat juttatjuk kifejezésre.”*<sup>81</sup> Ezt teszi munkájában Gellér is, és – bár eddig nem volt ennek tudatában – jelen írás szerzője is erre törekszik. A interdiszciplinaritás fogalma áthatja munkánkat, szabadon mozoghat az ember térben és időben, nem kötik meg a médiumok korlátjai

Mivel hazai szinten sok olyan alkotó van, aki az individuális mitológiához kapcsolhatóan készít áldokumentumokat, jelen esetben – a dolgozat kereteit és témáját tekintve – nem tárgyaljuk munkásságukat. A munka volumenét és az alkotás létrehozásával eltöltött időt tekintve, talán Gellér B. István az, aki feltétlenül említést érdemel.

---

**81** Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Bp. Kijárat K. 2003. 14. p.

### III. Összefoglaló

---

Jelen írás fő célja a digitális és az archaikus fotóeljárások keverésében rejlő lehetőségek körüljárása volt. A tárgyalt nemzetközi és hazai alkotók munkáin keresztül egy átfogó képet kaphattunk arról, hogy ki hogyan és milyen mértékben használja ezeket az eljárásokat, amelyek működési elvük alapján hasonlóak, viszont anyagaik és az anyaghasználat következtében kialakult képi nyelvezetük különbözik egymástól. Ezen példák fényében nem kérdéses az, hogy a digitális kor beköszöntével van-e szerepe az archaikus technikáknak; figyelembe véve azt is, hogy mekkora igény van ezekre a régi, manuális eljárásokra.

Alapvetően a digitális és az archaikus fotográfiai technikák együttes használata, egy olyan kísérleti terep, amely még nagyon sok lehetőséget rejt magában.

A dolgozat és a mestermunka ezek közül a lehetőségek közül elsősorban a képalkotó pontoknak, a pixelnek és az ezüstszemcsének az egymáshoz viszonyított különbségét vetette fel. Hogyan alakul egy digitális pixelekből összetevődő kép, ha ezüstszemcsék által jelenítjük meg? Ezeknek a lehetőségeknek a feltárása a jövőben is a művészek fő feladata, egyik lehetséges kísérleti területe pedig a művészeti oktatás.

Az digitális és archaikus technikák keverésének itt nem tárgyalt egyéb lehetőségei és képi minőségeik, további kutatómunkát igényelnek. A téma aktualitása és felvetése megalapozza a további kutatási irányokat, ezért jelen mű egy olyan kezdetnek tekinthető, amely – a munkamódszer elterjedésével, illetve a fiatal generációk felnevelésével – tovább folytatható.

Szintén érdekes lehet és továbbgondolást igényelnek azok a fotó és médiaelméleti gondolatok, amelyek a mű megírásával és a dolgozatban szereplő művészetfilozófusok észrevételeivel fogalmazódtak meg. Így a fotográfiával és más médiumokkal kapcsolatos fogalmak újragondolása a digitális terminusok fényében, a kép mint dokumentum, és ennek hitelessége a digitális képalkotás tükrében, a mű-

vész és a műtárgy helye a digitális világban/műtárgykereskedelemben.

A dolgozatot összességében tekintve, jogosan fogalmazódhat meg az olvasóban az a kritikai észrevétel, hogy ennek egyes részei és ezeknek arányai nincsenek szoros összefüggésben egymással. Ez nem is volt cél a szerző részéről. Sokkal inkább az, hogy egy olyan keresztmetszetet adjon az őt érdeklő fotografiai problémákról, amelyek jelen vannak és meghatározhatják, a kortárs fotografiai irányzatok lehetséges útját, alakulását.

Mivel digitális tudásunk – a technika, a szakirodalom és a szoftverek fejlődésével – folyamatosan naprakész, továbbra is fontosnak érzem a függelékben leírt analóg fotótechnikai és elméleti tapasztalatok bővítését, mind személyes tudásom, mind a jövő fiatal fotográfus generációinak kinevelése szempontjából.

Jelen munkát egy kérdéseket felvető/nyitva hagyó, de ugyanakkor átfogó képet adó műnek tekintem, amely megalapozza a további kutatások lehetőségét a témában.



## IV. Függelék

---

A függelékbe került „szubjektív munkanapló” megírását, a mestermunkával kapcsolatos munkafolyamatok leírásának és összegzésének az igénye hívta életre. Ezt az összegzést hiánypótlónak szánom azok számára, akik hasonló munkamódszerrel szeretnének dolgozni, de nincs kedvük vagy idejük elvégezni azt a kutatómunkát, amely a különböző receptek, technikai leírások és számítások felkutatásához-kipróbálásához feltétlenül szükséges.

Aki valaha autodidakta módon megpróbált megtanulni egy vagy több archaikus technikát, valószínűleg tapasztalhatta, hogy receptek százai állnak manapság rendelkezésünkre mind az Interneten, mind a szakmai könyvtárakban. Azt, hogy melyiket válasszuk mindig hosszas fejtörés előzi meg. Az is könnyen megtörténhet, hogy a receptekből, de legtöbbször az eljárásból „kifelejtődtek” olyan szakmai titkok, amelyek feltétlenül szükségesek a jó eredmény eléréséhez.

Jelen írást nem tekintem teljesnek, mivel kifejezetten csak olyan a technikákat és munkafázisokat taglal amelyek a mestermunka elkészítéséhez szükségesek voltak. Azt az ismeretanyagot közlöm itt, amelyet a különböző szakirodalmakban nem sikerült megtalálnom, vagy bizonyos eljárásokat, munkamódszereket magamnak kellett kikísérleteznem. Az ide kapcsolódó forrásokat, amelyek eddig is rendelkezésünkre álltak és munkám kiindulópontjaként használtam, a kellő helyen – lábjegyzetben – közlöm azzal a céllal, hogy a kísérletező kedvű fiatal alkotók bejárassák saját útjukat és kiegészíthessék saját tapasztalataikkal.

Helyet szorítottam olyan gondolatok közlésének is, amelyeknek írásom főszövegében nem volt indokolt megjeleníteniük, de úgy gondolom, mégis szélesebb körben is ismertekké kell válniuk. Ezek az alkotással kapcsolatos gondolatok és ismeretek, hasznos információkkal szolgálhatnak mind tanár kollégáim, mind a művészeti képzésekben résztvevő hallgatók számára.

A szakfényképészek másik csoportjában mindössze tizenhárman vettek részt. Kiss Pál, kiállításon új ember, művészi meglátású fényképező, 281—282 sz. olajátnyomású akttanulmányai Zichy Mihály klasszikus rajzaira emlékeztet. Vonalvezetése, kompozíciója, a husnak bársonyossága, a hátnak plasztikus hajlása elsőrangú, melyben megvan a finom női forma teljes kifejező ereje. 283. sz. „Áhitat” a mélységes, komoly hangulatu olajátviteles képe, érdekes, ujszerű megvilágítással, hatásosan van megalkotva, 286 sz. pompás kékszinű téli tája univerzális témafelfogásról, biztató zseniálításról tesz bizonyosságot. Kollekciónak e négy darabjával elfogultság nélkül megérdemelte volna az aranyérmét.

Ábrahám István 264. sz. „Falu részlete”, Tóth Károly 308 sz. „Három fa” című képe, Landau Erzsébet néhány portaitja, Werner Irén rutinos, finom hatású képeikkel tudásuk javát adták.

\* \* \*

A „Romániai Fényképészek Országos Szövetsége” alig néhány hetes megalakulásának egyik elkövetkezendő célja: a hivatásos fényképezők komolyabb produktív törekvéseit előmozdítani. Belföldi és külföldi számottevő szakférfiak tanulságos írásainak e lapban való közlésével, a legjobb anyagok ismertetésével hasson. Erdély és Románia többi kapcsolt részeinek fényképezőit oda nevelni igyekezzék, hogy mielőbb egy országos kiállítás keretében mutassák be tudásuk legjavát. Vigyázni kell azonban a szövetség vezetőségének arra, nehogy kiállításuk anyagát egy fotoesztétikai fogalmakban tájékozatlan, személyi befolyások által elfogult jury bírálata bizza. Tanulssággal szolgáljon az 1921-ben lezajlott „Budapesti szakfényképészek országos kiállítása”, melyet az ottani szakegyesület rendezett, és a szövetség tagjai jurymentesen küldhették be műveiket. Ezen kiállítás erkölcsi sikerét sem a magyarországi, sem a külföldi szaksajtó nem ismerhette el.

### **Hogyan neveljük az új generációból jó fotografusokat.**

Irtta: Nagy Géza, Arad

Régi bajunkon, mely a fényképész segéd munkás k. b. 60%-ának képzetlenségében mutatkozik, csak oly módon tudunk segíteni, ha őket szakmánk minden ágazatában foglalkoztatjuk és a gyakorlati oktatás mellett lehetőleg ugyanegy műveletnél elméleti oktatásban is részesítjük.

Tanulónk a műterembe való belépés napjától egy bizonyos ideig a megfigyelő szerepére szorítkozzék. Ilyenkor az ambiciótól duzzadó ifju könnyen irányítható. Ezt az időszakot kell fölhasználnunk nevelésére. És ez egy kis jóakarattal minden fáradság vagy idővesztés nélkül keresztül vihető, ha egy művelet közben tanulónknak egy kis magyarázattal szolgálunk a művelet céljáról, helyes megoldásáról és előállításáról; de mindjárt figyelmeztetjük egy helytelen eljárás esetén bekövetkező hibákra. Egyszerűen igyekezzünk neki szakmánk minden ágazatáról kimerítő szellemi oktatást is nyújtani; ha ezen elméleti oktatást elmulasztjuk, ezen esetben tanulónk csak a gyakorlati munkát figyeli és sajátítja el. Itt álljunk meg egy kissé! Ha egy műteremben maga a főnök segéd nélkül munkálkodik, ezen esetben tanulója munkarutinját igyekszik elsajátítani és mivel nem képzelhető el egy főnök sem, aki a fotografálást elméletileg ne ismerné, „föltételezzük”, hogy tanulója a helyes eljárást látva szeméi előtt lefolyni, egy kevés intelligencia birásával belőle az átlagnál jobb munkás

lesz, de nem fogja tudni megállapítani, hogy mért dolgozik így és nem másképp, mert hiányzik a gyakorlati tudással párhuzamos szellemi fejlettsége. De vegyünk egy más műtermet, ahol már több alkalmazott dolgozik, ahol a főnök nem dolgozik, vagy legtöbb esetben csak irányít. Ezen műtermekből kerül ki a legtöbb egyoldalú munkás. Itt a tanuló legtöbb esetben nem a főnök, hanem a segéd tudását sajátítja el; ha a segéd képzett és vesz magának fáradságot az oktatásra, mint az a mi korunkban meg is volt, úgy a tanuló oly alapot nyer, a melyen szorgalmasan tanulva, előre haladhat. De ha a tanuló cikkem elején említett 60% munkásainak irányítása alá kerül, úgy a saját hibáján kívül nem válhatik belőle jó munkaerő.

S itt rájövünk az én igazságomra, hogy a tanulónak maga a főnök kell, hogy szellemi oktatást nyújtson, mert erkölcsileg a főnök felelős a gyermekért, kit szülei reménnyel tele biznak rá, hogy gyermekükből embert faragjon.

Tanulót ne vegyünk műtermünkbe, ha nem érezzük át az evvel járó kötelességet, tartsunk ily esetben szolgát. És, ha tanulót óhajtunk műtermünkben alkalmazni, ragaszkodjunk a négy középiskolát végzett ifjakhoz és ezek közül is azokhoz, akiknek némi rajztalentumuk van, mert ez némi garanciát nyújt, hogy a már intelligenciát nyert ifjúból kellő oktatás mellett jó fényképészt neveljünk.

Kötelezzük a szülőt, hogy gyermekét tanulói ideje alatt az ipariskolán kívül rajzóra adja az evvel foglalkozó festőművész vagy tanárhoz, mert az ipariskolában nyert oktatás nem segít elő a szakmában föltétlenül megkövetelt kézügyesség és formaérzék elsajátításához. Rajzképzése azért válik szükségessé, hogy a fölvételnél való segédkezése közben észre tudja venni a különböző fényhatásokat és fokozatos haladással már véleményt tudjon magának alkotni egy arc megvilágítása s a modell előnyös beállítása körül. Sok szaktárs nem tartja lényeges szükségletnek tanulójánál a rajz tudását. Én részemről ezt mellőzhetetlennek tartom, ugyiszintén a másik főkellékét, a kémiai is.

Bizonyára tapasztalták kollégáim, hogyha egy festő fölkereste műtermünket egy-egy modeljének lefotografálása végett és mi a festőnek a beállítás és megvilágítás terén szabadkezet engedtünk, 100 esetben 99-szer jól világított és modelljét előnyösen a természetesnek megfelelően állította be. Tehát a festő nemcsak ecsettel a kezében vásznon, hanem a mi műtermi kellékeinkkel is helyesen világít. . . Vajon eltudunk magunknak képzelni egy festőt rajztudomány nélkül? A rajz növeli a szellemi képességet, az érzéket a helyes beállítások és megvilágítások terén. A rajz növeli az ismeretet és a helyes formaérzéket, mely ismeret föltétlen szüksége a retuschnak. E tudás nélkül nem tudok magamnak retuschört elképzelni, mert a fényt a negatív és pozitíven nem látja eszközlendőnek. — Mindezen okok miatt adassuk tanulóinkat rajzóra, kötelezzük őket a megjelent és megjelenő szakkönyvek elolvasására és e téren tevékenységüket őrizzük ellen. Ha ezt cselekszük, magunknak válik hasznára, mert egy így nevelt ifju munkáját, nagyon sokszor hasznosíthatjuk.

A tanulónak minden műtermi munkát végeznie kell, ez alól mentesíteni őket nem szabad, mert ez a fegyelmezés egyik kelléke; azonban nem szabad őket magáncélra valamint alkalmazottaink magáncéljaira felhasználni, mert nem olyan sok az a három év, amely idő alatt szakmáját meg kell tanulnia; iskola, rajzóra, műtermi munka ugyanis sok időt vonnak el a tényleges, a tanuló időből, hátha még más egyéb munkákra is felhasználjuk, úgy minden lehet belőle, csak fotografus nem.

Bár 10 évvel ezelőtt még közhelynek tűnhetett a fent közölt cikk<sup>82</sup>, a mai fotográfus oktatásban mintha kezdenénk megfeledkezni a rajz fotográfiai látásmódformáló szerepéről.

**A mestermunka** elkészítésénél a lehető legmagasabb szintű szakmaiság volt a prioritás, ugyanakkor már az elején eldöntöttem, hogy azokat a technikai hibákat, amelyeket a véletlen eszközöl a képek készítése során, beépítem a végső munkába. A véletlen beleszólása az alkotófolyamatba, és ennek elfogadása alázatot és nyitottságot, a hibák erénnyé kovácsolása tapasztalatot igényel az alkotó részéről. Az alkotás egy folyamatos harc önmagunkkal.

### ***I. Camera Obscura***

Alkotómunkámban 1998 óta használom ki a lyukkamerás fényképezés sajátos képi világa adta lehetőségeket. Mindig saját tervezésű és építésű – egyszerű anyagokból készített – lyukkamerákkal dolgoztam. Régebben fotópapírt használtam felvételi anyagként, ezt a negatív képet kontaktoltam, de a digitalizált állományról való nyomtatás sem volt ritka. A lyukkamerás képekkel való digitális montázkészítés ötlete ekkor vetődött fel először.

Jelen munkában is lyukkamerás felvételek a tájképek, henger alakú kamerával készítve. A kamerában használt nyersanyag AGFA P330p típusú nyomdatechnikai síkfilm, a negatívméret 9x12 cm. A nyersanyag a henger falára van rögzítve, azzal a papír ragasztószalaggal, amelyet a festők is használnak kitakaráshoz. Ebből kettéhajtva kétoldalas ragasztónégyzetek készíthetők. Előnye, hogy könnyen leválik, de ugyanakkor jól ragaszt, nem hagy nyomot a filmen, és a betöltő zsákban kis helyet foglal.

---

**82** Nagy, Géza: In. Fotográfia. I. évf. Kolozsvár, 1922. december 30., 8. p.

A lyukkamera építéséhez a következő számításokat szükséges elvégezni, ha tökéletes képminőségre törekszünk<sup>83</sup>:

1. A helyes lyukátmérő kiszámítása. Minden fókusztávolsághoz, tartozik egy optimális lyukátmérő.

$$d = \sqrt{0,0016 \times F}$$

ahol:  $d$  = lyukátmérő

$F$  = gyújtótávolság

Például ennek a számításnak az eredménye egy 50 mm-es fókusztávolságú kamera esetében, 0,28 mm. Ez kerekítve, **0,3 mm**. (0,25 alatt lefelé - 0,25 felett felfelé kerekítünk)



2. A lyuk fényerejének kiszámítása (blendeérték):  $f = \frac{F}{d}$

ahol:  $f$  = fényerő

$F$  = gyújtótávolság

$d$  = lyukátmérő

pl.  $f = F/d = 50/0.28 = 178$

3. A fényerőértékek (blende) levezetése. Felfelé  $\sqrt{2}$ -vel szorzunk, lefelé  $\sqrt{2}$ -vel osztunk.

Pl. felfelé  $8 \times \sqrt{2} = 11,31$  kerekítve 11

Lefelé  $\frac{8}{\sqrt{2}} = 5,6$

<sup>83</sup> F. Schmidt: A gyakorlati fotografozás kézikönyve. Bp. K. M. Természettudományi Társulat, 1906. 139. p.  
Morvay György-Szimán Oszkár: Fozozsebkönyv. Bp. Műszaki K. 1965. 48. p.  
Kerekes, Gábor: Camera obscura. In. Foto Mozaik, 2001 október. 32. p.  
<http://www.pinhole.cz/en/> Aktív link: 2008.12.01.

## IV. Függelék

A blendeértékek a következők: 1.4; 2; 2.8; 4; 5.6; 8; 11; 16; 22; 32; 45; 64; 90; 128; 181; 256; 362; 512; 724; 1024; 1448 stb.

4. Az expozíciós idők: 500; 250; 125; 60; 30; 15; 8; 4; 2; 1"; 2"; 4"; 8"; 16"; 32"; 1'4"; 2'8"; 4'16"; 8'32"; 17'2"; 34'4"; 68'8"; 1h16'16"; 2h32'32"; 5h3'32"

Az alábbi táblázat segítségül szolgálhat az expozíció paramétereinek megállapításához fénymérő segítségével. Meg kell jegyezzük azt, hogy ezek az értékek – bármilyen pontos számításokra is törekszünk – csak irányadók. A kézzel szűrt lyuk soha nem lesz teljesen pontos, míg a fényérzékeny anyagok minősége is öntéstől és gyártótól függően változhat. Ha viszont elkötelezzük magunkat egy anyag illetve egy kamera mellett, rövid kísérletezés után bátran támaszkodhatunk majd erre a táblázatra. Kiindulópontnak 100 ASA-nál, az 5.6 blendét és 125 expozíciós időt választottam.

ASA \ Blende	3200	1600	800	400	200	100	50	25	12	6	3
1,4						2000	1000	500	250	125	60
2					2000	1000	500	250	125	60	30
2,8				2000	1000	500	250	125	60	30	15
4			2000	1000	500	250	125	60	30	15	8
5,6		2000	1000	500	250	125	60	30	15	8	4
8	2000	1000	500	250	125	60	30	15	8	4	2
11	1000	500	250	125	60	30	15	8	4	2	1"
16	500	250	125	60	30	15	8	4	2	1"	2"
22	250	125	60	30	15	8	4	2	1"	2"	4"
32	125	60	30	15	8	4	2	1"	2"	4"	8"
45	60	30	15	8	4	2	1"	2"	4"	8"	15"
64	30	15	8	4	2	1"	2"	4"	8"	15"	30"
90	15	8	4	2	1"	2"	4"	8"	15"	30"	1'
128	8	4	2	1"	2"	4"	8"	15"	30"	1'	2'
181	4	2	1"	2"	4"	8"	15"	30"	1'	2'	4'
256	2	1"	2"	4"	8"	15"	30"	1'	2'	4'	8'
362	1"	2"	4"	8"	15"	30"	1'	2'	4'	8'	15'
512	2"	4"	8"	15"	30"	1'	2'	4'	8'	15'	30'
724	4"	8"	15"	30"	1'	2'	4'	8'	15'	30'	1h
1024	8"	15"	30"	1'	2'	4'	8'	15'	30'	1h	2h
1448	15"	30"	1'	2'	4'	8'	15'	30'	1h	2h	4h
2048	30"	1'	2'	4'	8'	15'	30'	1h	2h	4h	8h
2896	1'	2'	4'	8'	15'	30'	1h	2h	4h	8h	16h
4096	2'	4'	8'	15'	30'	1h	2h	4h	8h	16h	32h
5796	4'	8'	15'	30'	1h	2h	4h	8h	16h	32h	
8192	8'	15'	30'	1h	2h	4h	8h	16h	32h		
11584	15'	30'	1h	2h	4h	8h	16h	32h			
16384	30'	1h	2h	4h	8h	16h	32h				Idő

Kis henger alakú lyukkamera. Blende: 213. Ø 0,3mm.

A kamerába helyezett felvételi nyersanyag annak ellenére, hogy pánkromatikus, mint minden más nyomdatechnikai film, a hagyományos negatív anyagoknál kontrasztosabb. A nyomdatechnikai filmek érzékenysége 3 ASA körül mozog (a fotópapír érzékenységének felel meg), jelen esetben – a próbák alapján – 100 ASA fényérzékenység volt a helyes. A fénymérésnél és a negatív kidolgozásánál, a zónarendszer<sup>84</sup> alapján exponáltam és hívtam a filmet. Az általam használt filmhívó a KODAK D76 vagy az ennek megfelelő ILFORD ID11. Hívást megelőzően a filmek fél percre, 22-25 °C hőmérsékletű vízben elő lettek áztatva. Ekkor a zselatin megduzzad, másképp veszi fel a hívót, és ezáltal finomabb és gazdagabb tónusok érhetőek el. Fontos a széles tónusterjedelemre való törekvés, mert a végtermék eléréséig, minden munkafázis árnyalatvesztéssel jár.

### ***II. Digitalizálás***

A digitális montázsok elkészítéséhez, a negatívokat digitalizálni kell. Mivel a negatívméretnek megfelelő negatív szkennerek nem álltak rendelkezésemre, a képeket 18x24 cm-es méretben lenagyítottam, majd a nagyításokat szkenneltem be. A digitális fájlformátum minősége messze elmaradt a várakozásoktól. Mivel a nagyítások elkészítésénél a nagyított kép tökéletes fedettsége volt a prioritás, elfelejtődött az, hogy a jövőre nézve sok részlet elveszhet. Ugyanakkor a négy felület, amin a fény átviszi a képet – film, üveg, papír, szkennerek üvege – négyszer annyi port is vonz magához, amit utólag retusálni kell.

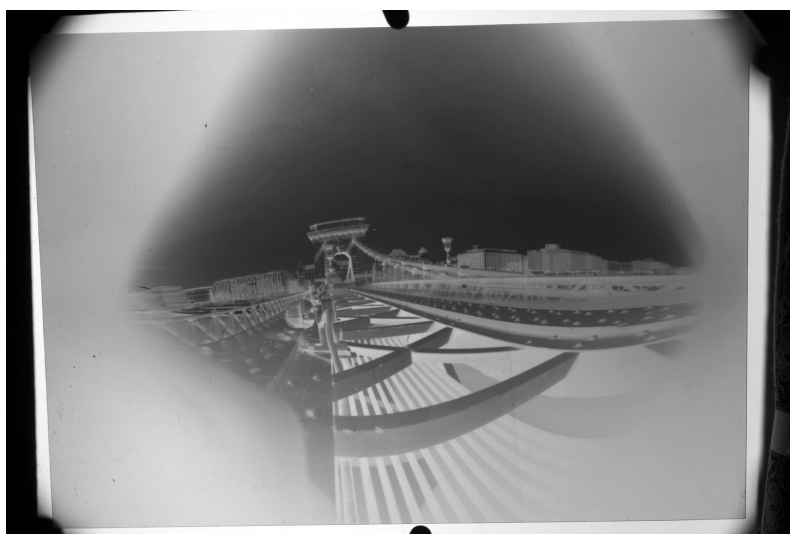
Jó megoldásnak – mint majd annyiszor a munka folyamán – a reprodúció bizonyult. A negatívot egy sima fehér rajzlapra nagy méretben (100x70 cm) nagyítógéppel kivetítettem, majd ezt a kivetített képet fotóztam le digitális kamerával. A digitális kamera fájlformátuma természetesen RAW volt.

---

**84** Szilágyi, Sándor: Ansel Adams zónarendszere. Pelikán, 1995.  
<http://www.salzgeber.at/disc/zone.html> Aktív link: 2008.12.01.

### III. Digitális montázs, Photoshop

Mivel a RAW formátumú képeket – amelyek felfoghatók a digitális technológia negatívjaiként is – munka előtt konvertálni kell, a fényképezőgépről való letöltés után egy RAW átalakító programban kell feldolgozni. Ez jelen esetben a Photoshopba beépített ilyen jellegű program. A mentés minden esetben a nagyobb árnyalatgazdagságot adó TIFF formátumban történjék. A kép



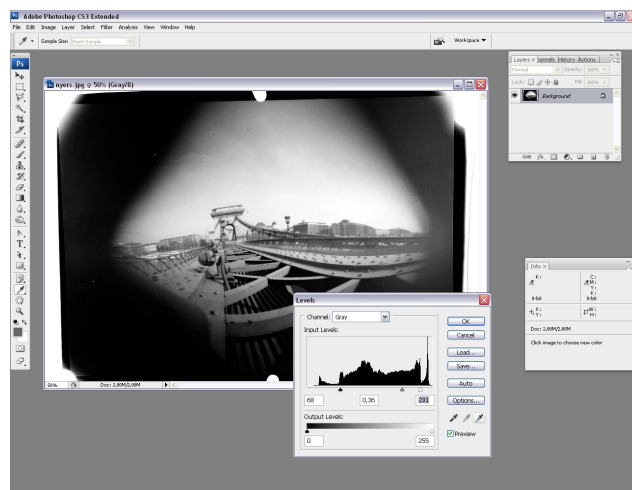
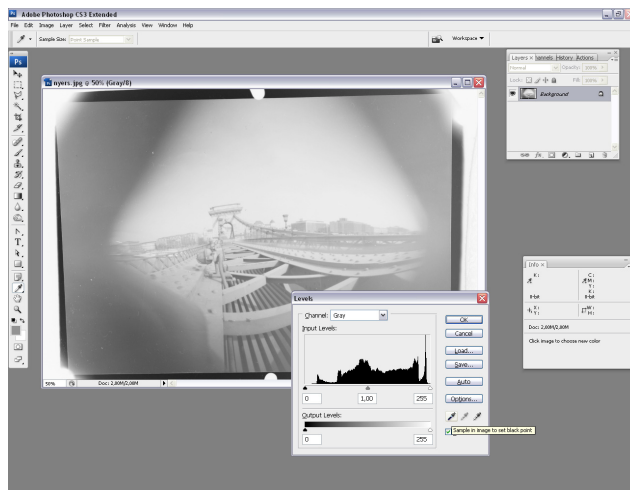
megnyitása után a következő módosításokat kell elvégezni: átfordítás pozitívba, görbék (levels) beállítás, képkivágás (crop) kiválasztása. Zárójelben jegyzem meg, hogy a

Photoshopban való munka nagyon sokban hasonlít az analóg fotólabor felépítéséhez. Gyakorlatilag, aki rendelkezik analóg fotográfiai labortapasztalattal, az egyből észreveszi, hogy ezt a programot szinte egy az egyben analóg elődjéről mintázták. Természetesen a számítógépes munka sokkal kényelmesebb időtakarékosabb, és nem utolsósorban sokkal precízebb montázmunkát lehet vele végezni.

A kép pozitívba fordítása (invert) után, a tónusárnyalatokat, több módszerrel is be lehet állítani. Ezek a következők: Szintek (levels), görbék (curves), kontraszt (brightness/contrast). A program tud automatikus szint és kontrasztbeállításokat is, de ezeknek a használata nem mindig vezet a manuálisan beállított eredmény jó minőségéhez. Jelen esetben a szintbeállításokat alkalmaztam. Itt meghatározhatjuk, hogy hová essenek a csúcs-

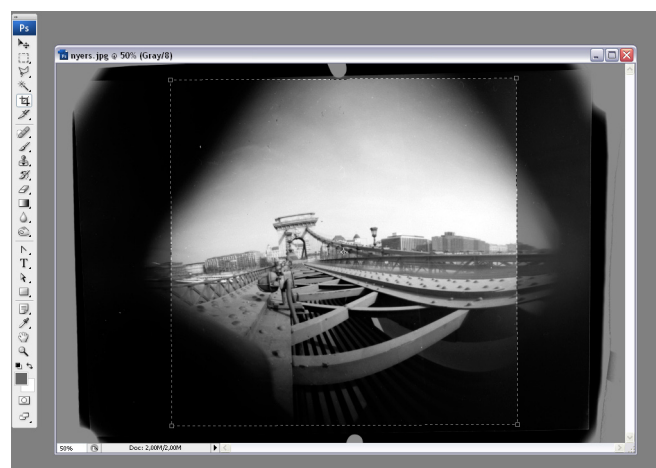


fények és a fekete, illetve azt, hogy a középtónusok milyenek legyenek.

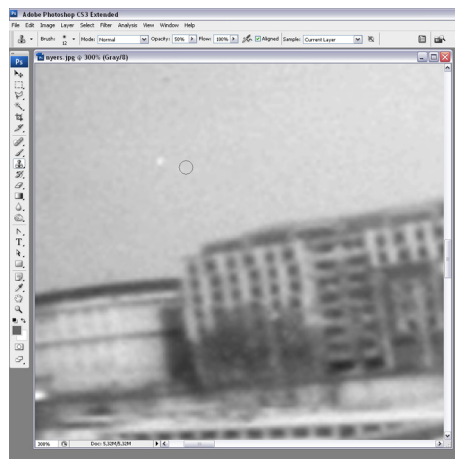


A tónusbeállításokat követően lehet eldönteni a végső képkivágást és a nyomtatási/nagyítási méretet. Mielőtt elkezdődhet a montázs elkészítése, a háttérrel minden szempontból véglegesíteni kell. A tónusok beállítása és a képkivágás végső megszabása után, ki kell retusálni azokat a hibákat amelyek a kép szempontjából zavaróak és feleslegesek. Azzal tévhittel ellentétben, amely sok emberben megtalálható a számítógépes retusálással kapcsolatosan – mégpedig az, hogy ez könnyebb, és gyorsabban megy, mint az ecsettel és tussal való analóg retusálás – meg kell állapítani, hogy ez a fajta retus is ugyanannyi időt és türelmet igényel.

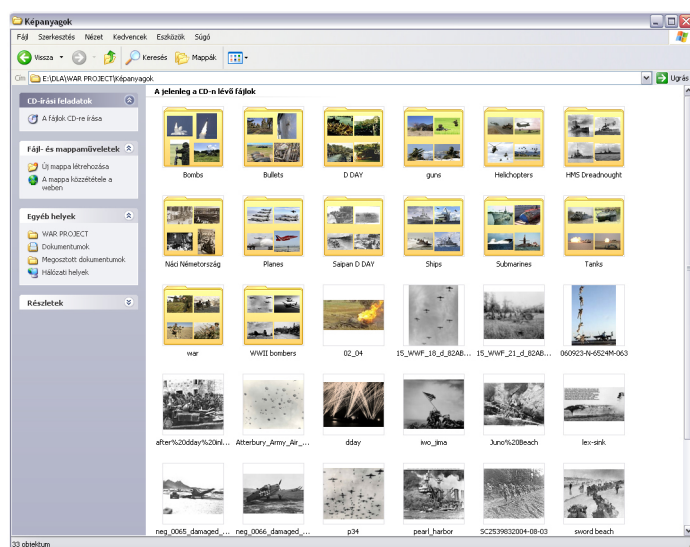
Ugyanakkor az ecsetméretek és ezek erősségének változtatásával, olyan tökéletes retust lehet eszközölni, amelyet az analóg retusálásnál valóban nehezen és sok-sok munka árán lehet elérni. A retusálásnál nagyon fontos, hogy a hozzá való mintákat mindig a hiba mellől, vagy



hasonló tónusú/színű felületről vegyük. Ha ki kell egészíteni, vagy újra kell rajzolni valamit a képen, akkor itt is nagyon nagy hasznát lehet venni a rajztudásnak és a helyes térlátásnak. A digitalizálás leírásának elején említettem, hogy a nagyított és beszkenelt képek minősége nem volt kielégítő. Ez annak köszönhető, hogy a felületek, amelyeken a fénynek át kellett haladnia ahhoz, hogy végre digitális információ legyen belőle, túl sok port hordoztak magukon. A kivetített kép digitális reprodukálásával csak azok a karcolások és hibák maradtak, amelyek a filmen illetve a nagyítógép üvegén voltak. Mivel a cél a képek dokumentumjellegének növelése és archaikus képhatás elérése volt, ezeknek a „koszoknak” egy része grafikai elemként is be lett építve.



Ebben a fázisában a kép készen áll arra, hogy hozzáadjuk a másik elemet, és elkészítsük a montázst. A montírozandó elem kiválasztásánál, a következő dolgokra kell nagyon odafigyelni, mivel ezek hiányában képünk már nem lesz javítható: a bevágandó képnek a háttérképhez képest ugyanolyan vagy megközelítőleg ugyanolyan látószögű objektívvel kell készülnie, a kamera nézőpontjának és a megvilágításnak szintén azonosnak kell lenni. Ha ezekre a részletekre nem fordítunk figyelmet, montázsunk nem lesz hiteles. Munkáim nagy részénél ezek az elvek voltak mérvadók, ezért a montírozandó képek kiválasztásánál nagyon gon-

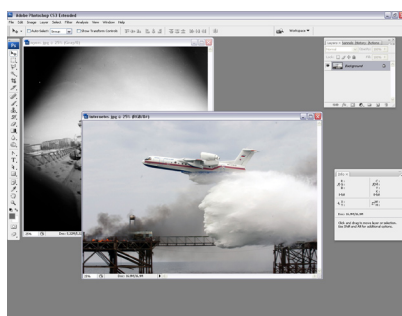


dosan kellett eljárni. Amint sikerült kiválasztani a megfelelő képet, kezdődhet a montázsmunka, mely szintén nagy türelmet és sok alázatot igényel. A



Photoshop egyik nagy előnye a rétegekkel való munka lehetősége. A rétegek itt ugyanúgy működnek mint az analóg montázsban a szendvicsnegatív. A bemontírozott kép optikával rendelkező géppel készült, és

azért, hogy ez szervesen beilleszkedjen a lyukkamerás kép életlenségébe, egy szűrő segítségével megfelelő mértékben életleníteni kell (gaussian blur). Ezen túl a maszkok használatával lehetőség nyílik arra, hogy a rétegek között az



alkotó átmeneteket készítsen. A Photoshopban használatos rétegek közötti maszk működése szintén az analóg fotóból ismert kitakarás technikájára emlékeztet, azzal a különbséggel, hogy a maszkolást itt nem fénnel és sötétséggel, hanem fekete és fehér festékkel végezzük. Ha egy

rétegen maszkot hozunk létre, akkor fekete festékkel kilyukasztjuk a képet – és átlátszik az alatta levő réteg –, ha valamit elrontottunk, akkor fehér festékkel újra láthatóvá tehetjük a kitakart részeket. Az alábbi illusztráción láthatjuk egy montázs elkészülésénél használatos

rétegeket. A felső három réteg már az elkészült kép, míg a láthatatlan rétegek munkaközi rétegváltozatok és biztonsági változatok az eredetiről. Mielőtt a rétegekkel elkezdünk dolgozni, mindig ajánlatos biztonsági másolatot készíteni mind az alapképről, mind arról, amelyet be akarunk montírozni. A munka végeztével a ké-



pet előkészíthetjük a digitális laborban való kidolgozáshoz, amelyhez tanácsos előtte megérdeklődni, hogy az általunk választott labor milyen minőségben és tömörítésben kéri a képeket. Ahogy az analóg fotózásnál a negatívot, egy digitális montázs elkészítésénél is ajánlatos megőrizni a *photoshop negatívunkat*, a PSD fájlt.

### ***IV. Digitálisból analóg***

Az elkészült digitális állomány újra analóg anyagokra való transzponálásához a képeket le kell nagyíttatni. A nagyítás méretével a reprózási utáni negatív finomabb felbontását lehet szabályozni. Minél nagyobb a reprózási kép, annál finomabb a felbontás és fordítva. Jelen esetben a nagyítások 20x20 cm-es méretben készültek, fényes papírra. A fényes papírt nehezebb csillogásmentesen bevilágítani, mint a matt papírt, de a fekete tónusok szebbek, mélyebbek. A tökéletesen simára kasírozott képek, középformátumú MAMIYA RB67-es géppel, 50 ASA ILFORD lettek reprózáva.



### *V. Analóg pozitív eljárások*

Baritált nagyítás.

Az analóg nagyítással és a különböző az archaikus technikákkal kivitelezve, a képek egy új képi jelentésréteggel gazdagodnak. Volt már róla szó, hogy minden egyes munkafázisban képi motívumok vesznek el és születnek. Ahogy a szemünkön keresztülhaladó fény is máshogy képezi le a külső világból visszaverődő fénysugarakat, úgy az egyik felületről a másikra való transzponálása a képnek is folyamatosan alakítja azt. Analóg-digitális-analóg-analóg. Minden alkalommal új képhatások jönnek létre amelyeket megtartunk, vagy elvethetünk. Nagyításnál a munkafolyamat, a képi jelek kiemelése és formálása a cél.

A reprózaskor átmentett tónusokat és részleteket változtatható gardációjú (polygrade/multigrade) fotópapírra célszerű nagyítani, mert így az alkotó eldöntheti nagyításnál a kívánt lágyítási illetve keményítési fokokat. Nem kívánva elmélyülni a multigrade papírok tanulmányozásában – melyre szakirodalom bőven található<sup>85</sup> –, csak az általam használt munkafolyamatot mutatom be.

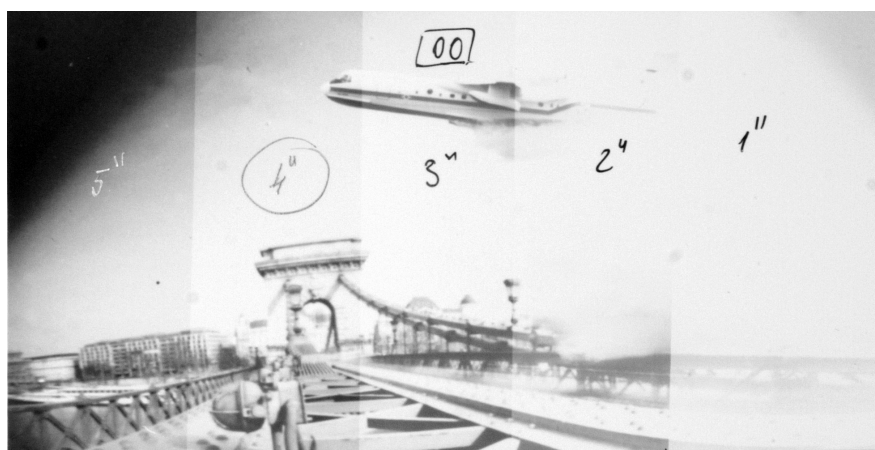
A papír alapú (baritált) fotópapírok kidolgozása nagy műgondot igényel. A szakirodalomban talált alapokon kívül viszont rengeteg gyakorlat és önálló munkarend kialakítása is fontos. Nem minden szentírás, ami papíron van. Ilyen példának okáért a próbapapír mérete is, amelyet a nagykönyv a nagyított méret felében határoz meg. Tapasztalat szerint helyes eredményt ad a végső méret egyharmada is. A multigrade papírok nagyításánál a legjobb eredményeket az úgynevezett osztott szűrőzés technikájával lehet elérni, melyben rendszeresített színes fóliák használatával, a fény szűrésével

---

**85** Fényképészet. szerk. Baki, Péter: Magyar Fotóművészek Szövetsége, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007. Brezina, Zoltán: Fekete-fehér fotók laborálása magas szinten. Budapest, Miro-Flex Kft., 2001.

be lehet állítani a kívánt keménységi fokozatot. Munkáim elkészítéséhez ILFORD szűrőket és ILFORD Multigrade IV FB Fiber fotópapírt használtam.

Először a **00-ás** szűrővel próbacsíkot készítünk. Próbánkat oly módon helyezük el, hogy az a kép számunkra fontos zónáin áthaladjon, legyenek benne világos részletek, csúcspontok, de sötét tónusok és



feketék is. Ez a szűrő a kép szürke, világos tónusaiért felel. A képen nem lesznek mély feketék, a tónusok a világosszürkétől a sötét szürkékig terjednek. Kiválasztjuk azt a csíkot és expozíciót, amelyen a világos tónusokban már megjelennek a részletek. Ahhoz, hogy próbánk hiteles legyen ugyanúgy kell kidolgozni, mint a végleges nagyítást. A hívási idő 3 perc, fixálás 10 perc (friss fixírt használva), mosás legalább 10 perc folyó vízben vagy gyakran cserélve, szárítás. Ez után értékeljük ki a kapott eredményt. Következő próbacsíkokunk készítésénél le-

exponáljuk a kiválasztott időt a 00-ás szűrővel (00=4"), majd a legkontrasztosabb **5-ös** szűrővel készítünk expozíciós próbákat. Ugyanúgy kidolgozzuk próbánkat, mint az



előbb, és kiválasztjuk azt a csíkot, ahol a kontraszt elvárásainknak megfelelő.

Ebben az esetben 00=4", 5=10".

Mielőtt a végső nagyítást elkészítenénk – ellenőrzésképpen –, még egy 1/3 méretű papírra leexponáljuk a kiválasztott expozíciós értékeket. Szárítás után láthatjuk azt, hogy kell-e valamelyik szűrővel kompenzálni az expozíciót, vagy az eredmény kielégítő. Ha a kép hangulata megfelel elképzeléseinknek, akkor elkészíthetjük a végső nagyítást, melynél a baritált papírkidolgozáshoz megadott idővel dolgozunk. A lágyabb tónusok érdekében,

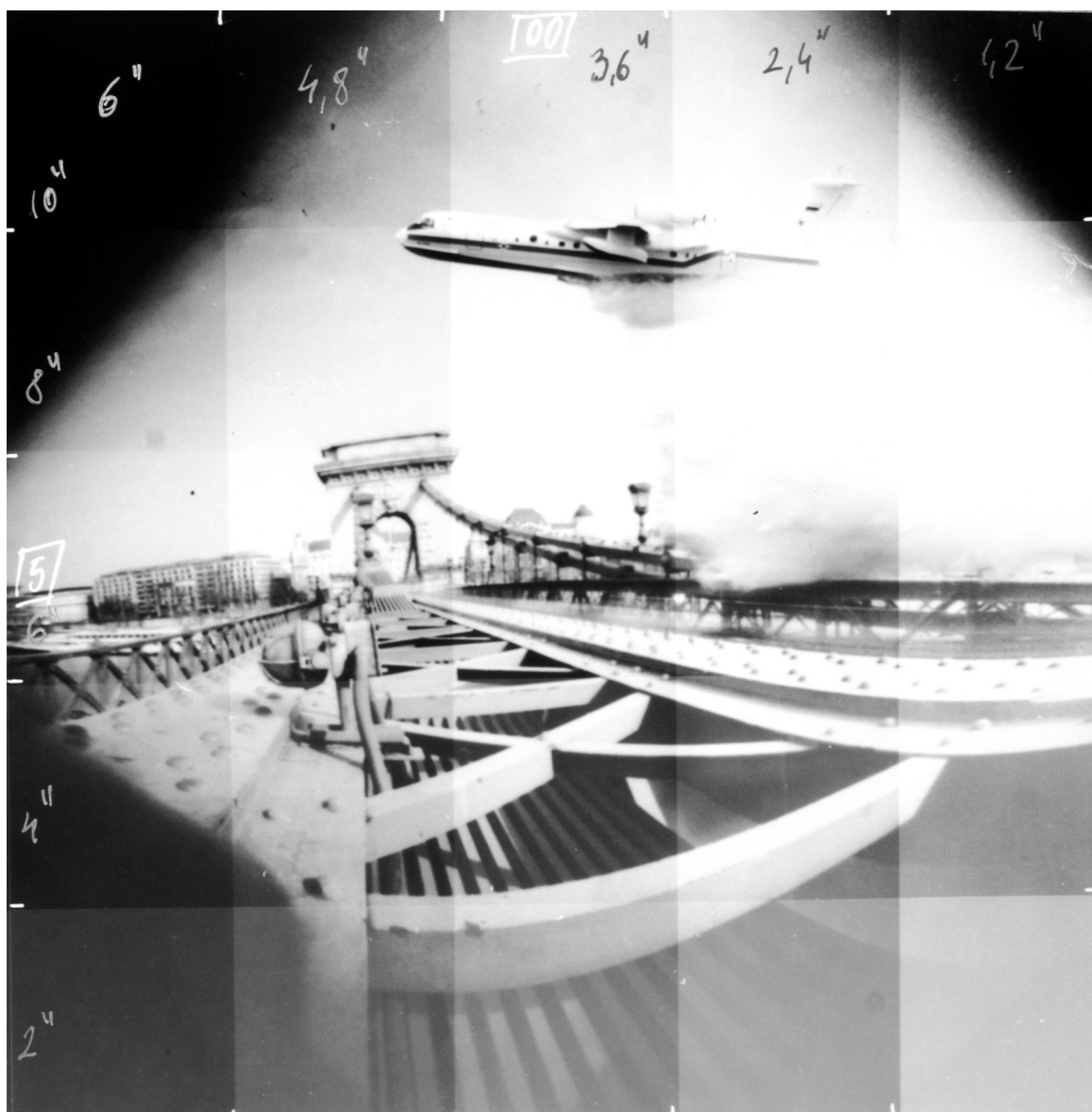


hívás előtt a leexponált fotópapírt 20-24°C-os vízben kb. 1 percig előáztatjuk, hívás 3 perc, stoppfürdő kb. fél perc, fixálás 10-30' a fixírolat elhasználtságának függvényében, végső mosás minimum 1 óra folyó vízben vagy a vizet negyedóránként cserélve. Szárítás, üveglapon enyves ragasztószalaggal. Itt ügyelni kell arra, hogy a ragasztószalagra szivaccsal felvitt víz ne legyen túl sok, vagy túl kevés. Mindkét esetben azt eredményezi, hogy a ragasztó nem fog a papírhoz ragadni, a kép kihúzhatja magát vagy elszakadhat száradásnál. Száradás után a ragasztószalag mentén levágjuk nagyításunkat az üvegről. A kép négy sarkán kis bemetszést végzünk, hogy a papírban fennálló

feszültség ne a képet hanem a ragasztószalagot szakítsa el. Képünkről a ragasztószalagos részeket levágjuk, mert a savat tartalmazó ragasztószalag idővel károsíthatja azt.

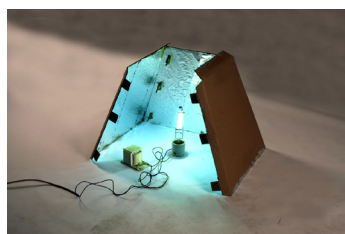
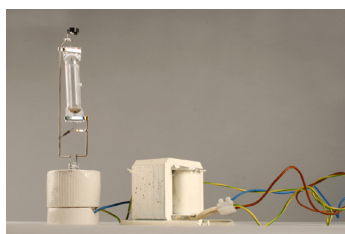


Próbát osztott szűrőzéshez az alábbi módon is lehet készíteni, de ennek értékeléséhez sok tapasztalat és gyakorlott szem kell. Megtörténhet, hogy a helyes expozíció olyan kockára esik, ahol nincsenek fontos tónusok.

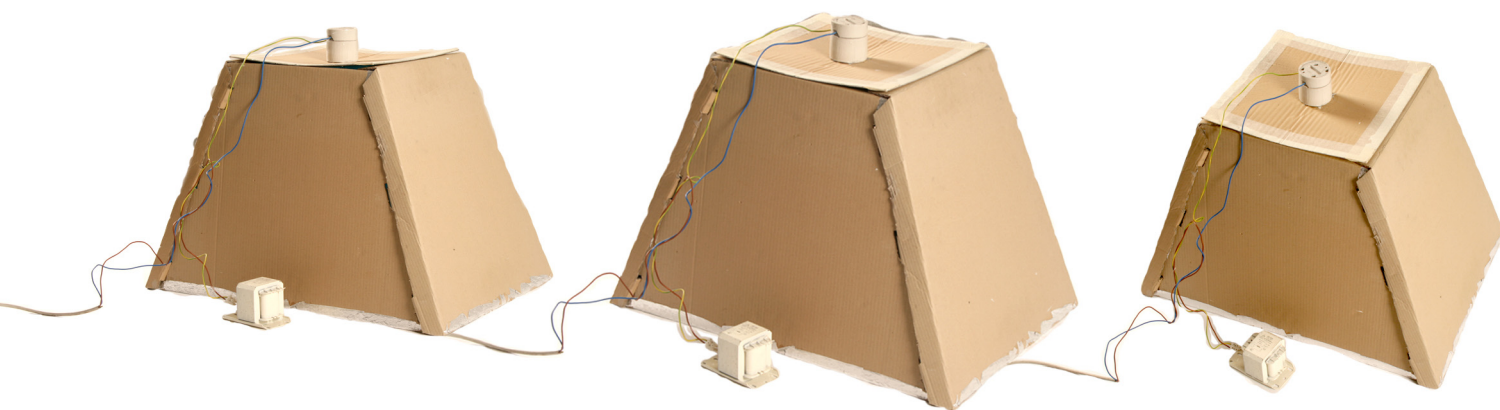




Az archaikus eljárások nagy része csak az UV sugárzásra érzékeny, ezért exponálásuk napfényen, vagy UV lámpa segítségével történik. Az álta-



lam használt lámpa, egy 550W-os higanygőz égőből lett kialakítva. Egy higanygőz lámpa védőbúráját letörve, egy kvarclámpát kapunk amely tiszta UV fényt sugároz. A védőbúra letörését óvatosan és védőfelszerelésben kell csinálni. Gyémántreszelővel egy kis lyukat reszelünk a búra tővébe, ezáltal a nyomáskülönbség a lámpában kiegyenlítődik. Ezután gyémánt üvegvágóval körbevágjuk és óvatosan, hogy a belsejében lévő kvarcüveget meg ne sértsük, kis, de határozott ütésekkel letörjük a búrát. Ha megpróbáljuk egyetlen ütéssel, vagy a nyomáskülönbség kiegyenlítése nélkül letörni megtörténhet, hogy az berobban és megsérül a kvarcüveg, amiben a higany van. Ennek a lámpának egy védősátort kell készíteni, amely megóvja a környezetet az UV károsodástól. Vigyázat, a lámpa működésekor ózon keletkezik, az UV fény pedig károsítja az élő szövetet. A kvarclámpához kézzel hozzányúlni nem szabad.



Az eljárásokhoz szükséges eszközök: milliliter pontossággal mérő mérőhenger vagy fecskendő, 0.1 g. pontossággal mérő mérleg, vegyszer-mérő tégely, lombik oldatkeverésre, vegyszerlapátka.



**Cianotípiá**<sup>86</sup> *kéknyomat, kékkép, cyanotype, blueprint (ang.), cyanotypie, blaupause, blaudruck (ném.).*

Szükséges vegyszerek:

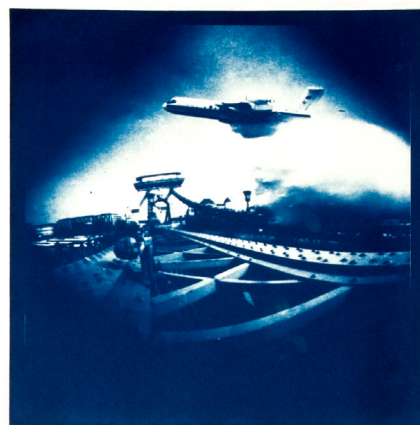
**Vas(III)ammóniumcitrát**<sup>87</sup>;

*ferri(d)ammoniumcitrát; citromsavas vasoxidammonium;*

*ferridammoniumcitricum*  $[(C_6H_5O_7)_3Fe_2(NH_4)_3]$ , zöld

**Vörösvérlúgosó**<sup>88</sup>; *káliumferricianid; kaliumferricyanatum;*

*kaliumhexacyanoferrat(III),*  $K_3[Fe(CN)_6]$



**86** F. Schmidt: A gyakorlati fotografozás kézikönyve. ford. Csopely László Bp. K. M. Természettudományi Társulat, 1906. 323. p.  
Morvay György-Szimán Oszkár: Fozozsebkönyv. Bp. Műszaki K., 1965. 547. p.  
Horváth, István: Fotótítkaim. Különleges sötétkamra technika. Bp. 1992. 151. p.  
<http://archfoto.atSPACE.com/index.html> Aktív link: 2008.12.04.  
<http://homepage.usask.ca/~gjh289/photo/faq.html> Aktív link: 2008.12.04.  
<http://fotomult.c3.hu/> Aktív link: 2008.12.04.  
<http://w3.enternet.hu/kgj/recipe%20kopf.htm> Aktív link: 2008.12.05.

**87** Antal Miklós: A fényképezéshez és a fénynyomási eljárásokhoz használt vegyszerek ismertetése. Bp. Athenaeum, 1921.

**88** Lentz Nándor - Kindl Ervin: Fotovegyszer lexikon. 3. javított kiadás. Bp. Műszaki K. 1962.

A cianotípia egy kétoldatos eljárás, melyhez az oldatokat 24 órával felhasználás előtt kell elkészíteni. Az oldatok jól záródó barna üvegben egy hétig is eltarthatók. Az emulziót érzékenyítés előtt ajánlott bekeverni 1:1 arányban.

**A oldat:** ferriammóniumcitrát 10 g.

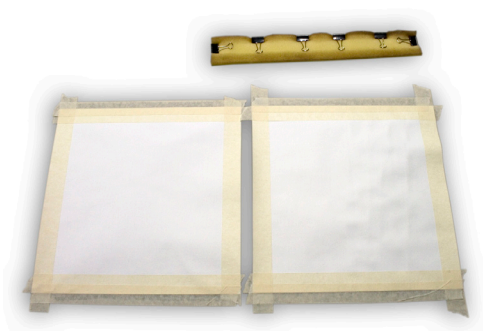
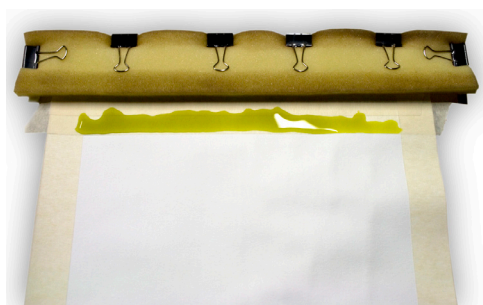
desztillált víz 50 ml.

**B oldat:** vörösvérlúgsó 4 g.

desztillált víz 50 ml.

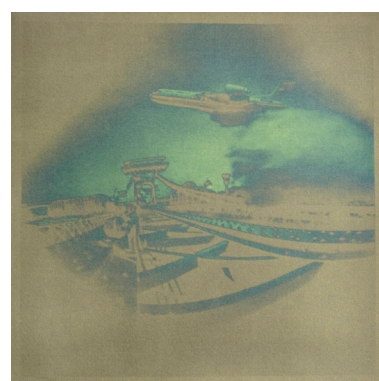
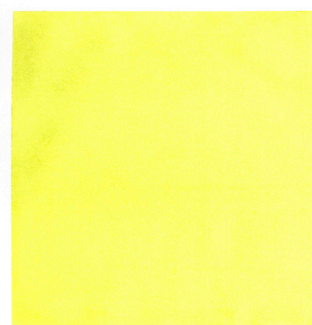
Minden archaikus technikánál nagyon fontos a víz minősége és az eszközök tisztasága. Vegyszerkeverésre a legalkalmasabb a desztillált víz (gyógyszertárban kapható), de használható forralt és ioncserélt víz is (ez benzinkutakon szerezhető be). A víz tisztaságát és alkalmasságát egy csepp ezüstnitrát oldattal lehet leellenőrizni. Ha a vízbe cseppentett ezüstnitrát oldat színtelen marad a víz felhasználásra alkalmas, ha tejszerű elszíneződés képződik, akkor vizünk szennyezett.

A két oldatból mindig csak annyit keverjünk be, amennyit felhaszná-



lunk. A cianotípia gyakorlatilag sok felületre felvihető a vászontól a papírig. Ügyeljünk arra, hogy a papír jól enyvezett és famentes legyen. Ha nem elég enyvezett, a vegyszer túlságosan beszívárog a papír rostjai közé, és ezáltal képünk kontrasztszegény lesz. A papír enyvezésére és a papírrostok lezárására a következőkkel kezelhetjük az érzékenyítendő felületet: 1-5%-os zselatinoldat egyenletes felhordásával (ez lehet étkezési zselatin is) a zselatin-

tint formaldehid hozzáadásával (100 ml. zselatinoldathoz 3 csepp formaldehid) ajánlott cserzeni, ezáltal keményebb lesz, és a gombák is elpusztulnak benne. Keményítő oldat készítésével szintén lezárhatjuk a papírostokat. Legcélszerűbb rizskeményítőt használni, de tökéletesen megfelel a kukoricavagy burgonyakeményítő is, amit az élelmiszerboltok árulnak. Az oldat összetétele a következő: 1.8 g. keményítő, 100 ml víz. 30 ml. szobahőmérsékletű vízben feloldjuk a keményítőt, majd 70 ml. forrásban lévő vizet öntünk hozzá. Ezután az oldatot 3 percig forraljuk ügyelve arra, hogy az alja ne hogy megégjen. Ha kihűlt, széles ecsettel vagy az előző oldalon látható szivacs raklival, egyenletesen felkenjük a papírra. Egyenletes réteget csak úsztatással kaphatunk. A papír érzékenyítését is eképpen végezzük, szobavilágításnál. A frissen érzékenyített papír színe citromsárga, sötét, száraz helyen egy hétig eltartható. Cianotípiára kiválóan alkalmas az *akadémia* papír, illetve a különböző *akvarell* papírok is. Száradás után a papír expozíciója próba alapján állapítható meg, helyes negatív esetében mérettől függetlenül ez 10-15'. Napfényen, derült égbolt mellett, az expozíció 30-40' körül mozog. Az expozíció függ a lámpa teljesítményétől is, ebben az esetben 500 W-os égő kb. fél méterrel a papír síkjától. A helyesen exponált papíron a sötét tónusok acélszürkék, a csúcsfények világos zöldek. Mivel a cianotípia kontakt eljárás, M 1:1 méretű negatívra van szükségünk. A használt negatív közepes fedettségű, enyhén kontrasztos kell legyen. A negatív alkalmasságát úgy lehet



megállapítani, hogy egy szórt fényvel megvilágított fehér háttér előtt szemléljük. Ha a kép tónusai mindenütt egyenletesen és jól kivehetően látszanak, de a fény-árnyék ellentétek is markánsak, akkor negatívunk megfelelő. A kép hívása és fixálása vízben való mosással történik. Folyóvízben, vagy a vizet



gyakran cserélve, kópiánkat addig mossuk, amíg a sárga színeződés el nem tűnik belőle. Exponálás során a fény érte helyeken a három vegyértékű vas(III)ionok két vegyértékűvé redukálódnak, és mosáskor a vörösvér-lúgsóval kék csapadékot képeznek. A vegyszerarányok növelése az oldatokban sötétebb denzitású kék színezethez vezet. Szárítás üvegre feszítve, vagy miután a papír felülete nem vizes (nem csillog rajta a víz de a papír anyaga még nedves) vastag kartonok között préselve történik. Száradáskor a kék mélyülni fog, mert a kialakult kék csapadék oxidálódik. A kék alapot még jobban kiemelhetjük, ha másolatunkat híg, 1%-os sósavban fürdetjük. Ha a kívánt fokozatot elértük, a képet újra kimossuk majd szárítjuk. Ne fürdessük képünket sósavas oldatban, ha azt még színezni szeretnénk.



Cianotípiánkat barnára is színezhetjük, ha először híg szódaoldatban kihalványítjuk, majd csersavoldatban fürdetjük.

**Szódaoldat:** 1 rész szóda - 40 rész víz (125 g. szóda - 5 l. vízhez)

**Csersavoldat:** 1 rész csersav - 32 rész víz (156 g. csersav - 5 l. víz)



Szóda; *nátriumkarbonát, natrium carbonicum*  $\text{Na}_2\text{CO}_3$

Csersav; *tannin, acidum tannicum, cserzősav*  $\text{C}_{14}\text{H}_{10}\text{O}_9$

A szódában való halványításnál, a képünk majdnem teljesen eltűnik. Amikor már egyenletesen kifakult, pár percig folyó vízben mossuk, majd a csersavba merítjük. A lépéseket megismételhetjük, ekkor a barna tónus vál-



tozni fog. Az oldatokban való kezelés sorrendje felcserélhető, kezdetünk a csersav oldatban is. Ekkor a tónusok másak lesznek. A képet kihalványítva is hagyhatjuk. A csersav minden esetben el fogja színezni a papírt. Ecsettel megtehetjük, hogy csak részlegesen halványítsunk illetve kezelünk csersavval. Ekkor több színt kaphatunk ügyelve arra, hogy a vegyszerek ne folyjanak meg.



**Kallitípi**a Van Dyke szerint<sup>89</sup> *kallitípi*a, *kallitypi*a, *szépie*ljárás, *vas szépie*nyomat; *kallitype*, *brownprint*, *argentotype*, *sepia iron tracing paper* (ang.).

Szükséges vegyszerek:

**Vas(III)ammóniumcitrát**; *ferr*(d)*ammoniumcitrát*; *citromsavas*

*vasoxidammonium*; *ferridammoniumcitrícum* [(C<sub>6</sub>H<sub>5</sub>O<sub>7</sub>)<sub>3</sub>Fe<sub>2</sub>(NH<sub>4</sub>)<sub>3</sub>], zöld

**Borkósav**; *acidum tartaricum* (CH·OH·COOH)<sub>2</sub>·H<sub>2</sub>O

**Ezüstnitrát**; *argentum nitricum*, pokolkő AgNO<sub>3</sub>

**A** oldat: ferriammóniumcitrát (zöld) 3 g.

desztillált víz 10 ml.

**B** oldat: borkósav 0.5 g.

desztillált víz 10 ml.

**C** oldat: ezüst nitrát 1.2 g.

desztillált víz 10 ml.

A vegyszereket itt is felhasználás előtt 24 órával kell bekeverni, az oldatok barna jól záródó üvegben egy hónapig is eltarthatóak. Az érzékenyítést keményítővel kezelt papíron (akadémia), szennyeződésektől mentes, nem fémfoglalatú ecsettel, vagy szivaccsal végezzük. Az egyenletesen felhordott emulziót lehetőleg gyorsan, szárítószekrényben vagy hajszárítóval megszáritjuk, ezzel akadályozván meg, hogy az anyag túlságosan beszívárogjon a papírrostok közé. Az érzékenyítést (recept szerint) sötétkamra világításnál végezzük és szárítás után is így dolgozunk vele.



<sup>89</sup> Horváth, István: Fotótitkaim. Különleges sötétkamra technika. Bp. 1992. 156. p.  
<http://fotomult.c3.hu/pozitiv/argentotopia/index.html> Aktív link: 2008.12.05.

Tapasztalataim szerint normál munkatempóban, szobavilágításnál is nyugodtan lehet dolgozni, mivel ez az anyag is főleg UV-fényre érzékeny. A megszártott papír a cianotípiánál világosabb sárga színű. Mivel ez az eljárás a cianotípiánál érzékenyebb, rövidebb expozíciós időt igényel. Az általam használt UV lámpával, 5-10'. A helyesen exponált képen, a sötét tónusokban a papír színe vörösesbarna, a kép határozottan kivehető de nem túl sötét. Hívásnál a fehér részekben még sötétednek a részletek, fixálásnál a kép világosodni fog.



A kép előhívása, a cianotípiához hasonlóan vízben történik. A folyóvízes mosást vagy a víz cserélését addig folytatjuk, amíg a tejszerű színeződés, ami a papír felületéről leoldódik, teljesen el nem tűnik (kb.1-2'). Ez a tejfehér csapadék az ezüstnitrát. Ha ezt maradéktalanul nem mossuk ki a papírból, akkor idővel beexponálódhat, illetve a fixírünket szennyezheti. Előhívás alatt a kép barnássárga színe vörösesbarnára változik, a világos részekben még jelennek meg részletek.





Előhívás után a papír felületéről a vizet lecsorgatjuk, majd **8-10' fixálás** következik 10%-os nátriumtioszulfát; *fixirnátron, rögzítőszó, natriumthiosulfuricum, antiklór, tiokénsavas nátrium*  $\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$  oldatban.



A fixír 10%-nál ne legyen töményebb, mert a kép idővel kihalványul. Fixálás alatt a kép sárgásbarna színe lassan eltűnik és a világos részeken megjelenik a papír fehérje. A túl hosszú fixálás szintén a kép kihalványodásához vezethet. A fixír elhasználódását a színén is látni lehet, amikor az amúgy víztiszta vegyszer barnássárgává válik. Fixálás után 40-60 perc végső mosás következik, majd ezután szárítás a már leírtak szerint. Száradáskor a kép megint sötétedik egy kicsit, a sötét tónusok markánsabbá válnak.

Mivel a kallitípiá egy nagyon tónusgazdag eljárás (eredményei megközelítik a platina eljárás eredményeit), a vegyszerarányok megváltoztatásával kontrasztkülönbséget illetve különböző tónusokat tudunk elérni.

Így ha az **A oldatban** növeljük a ferriammóniumcitrát mennyiségét, képünk lágyabb és meleg vörösesbarna tónusú lesz. A borkősav mennyiségének növelése a **B oldatban** egy kontrasztosabb, ellentétben gazdag képet eredményez. Ha az ezüstnitrát mennyiségét növeljük meg a **C oldatban**, akkor képünk egy hidegebb neutrálisabb tónust kap. Ugyanezt megtehetjük az oldatarányok változtatásával is, de ezzel a módszerrel eredményeink nem

lesznek annyira markánsak, mint az oldatkonzentráció megváltoztatásával.



Balról jobbra:

**A** oldat ferriammóniumcitrát 6 g. (3 g. helyett)

**B** oldat borkősav 0.5 g.

**C** oldat ezüstnitrát 1.2 g.

**A** oldat ferriammóniumcitrát 3 g.

**B** oldat borkősav 1.5 g. (0.5 g. helyett)

**C** oldat ezüstnitrát 1.2 g.

**A** oldat ferriammóniumcitrát 3 g.

**B** oldat borkősav 0.5 g.

**C** oldat ezüstnitrát 2.4 g. (1.2 g. helyett)

## Summary

---

Today speed and agility are the fundamental attributes that define our everyday life. Acceleration, precipitated in part by the “Digital Era”, can be observed in every field of photography. It ultimately seems that most of the artists using photography have concluded that digital imagery is the best medium for their work.

The appearance of digital technologies fundamentally transformed both the attitudes towards photography, and the relationship between photographers and their analogue and archaic photographic techniques. Within this scope, the perceptions held by art theorists and even the common man has changed. In an era of mass production, when images fill our space, there is a greater expectation for the artist to produce as quickly as possible and as much as possible. The constant race, for more time and more space, is leading to a crisis of photographic quality that often leads to monotony of image.

In contrast it has also been proven, by many examples, that digital image processing can rejuvenate the language of photography. In my thesis I try to demonstrate that the dissimilarities that arise from using opposing photographic techniques, can be bridged and can interlock with each other.

Let us assume that the amalgamation of analogue-archaic photographic techniques with digital, creates a certain special image quality. The essence of this quality lies in the dissimilar appearance of the dots assembling the images in each of the techniques used independently (pixels vs. silver grains). The field of education can provide the most fertile ground in regard to the experimentation in, and the study of, this new quality. It is here that a future generation of artists can be guided towards a new visual understanding. Today the knowledge base of photography is moving more and more, if not exclusively, towards digital image making. The analogue photographic techniques, in absence of popularity, are fading fast. It is up to the art in-

stitutes to continue to pass on this disappearing knowledge and to insert it into their pedagogical practice; one method is in experimentation in the combination of processes, evaluating nuances that images acquire. When technical knowledge fuses with talent there is the opportunity to achieve artwork of a unique quality. I have chosen this less explored territory because as an artist, and a teacher, I am curious at the beginning of the digital age about the changes that have become relevant at both national and global levels. My desire is to discover the requirements and the potential of teaching art through this.

The imagined or real conflict between the followers of analogue and digital photography does not form part of my discussion. This battle over the quantitative quality of a photographic image I consider to be irrelevant and take no interest in. These physical facts are much better suited for a spur to the discussion over the choice of technique for a given particular instance of work creation.

I discuss the work of artists (International and Hungarian) who use a combination of both the digital with the analogue-archaic in a heterogeneous image making method of image creation.

In my own work I use military devices as symbols for playing with the concepts of time and space. I realise my illusionist montages with the aid of digital image processing and materialise the works using archaic photographic materials. By this method my work loses the “cold” appearance of the purely digital, and achieves the desired temporal distortions.

The realization of the work using traditional photographic materials intensifies documentary characteristics; it also being true that documentary characteristics in the digital era, – given the unlimited possibilities of the digital lie – are becoming more and more questionable. Distinct from the

documentary genre these “fake documents” can posit a subjective response by the artist. It becomes a meditation on social and political questions. As a part of my thesis I also discuss the work of those Hungarian and international photographers who incite debate, by their art, in those very delicate questions concerning war, aggression, terrorism, and the notion of “fake document”.

## Irodalomjegyzék

---

- *A tér költészete. Fotókritikai antológia.* szerk. YATES, STEVE Bp. Typotex, 2008.
- BÁN ANDRÁS és BEKE LÁSZLÓ: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény.* h.n. Enciklopédia K. 1997.
- BARTHES, ROLAND: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Bp. Európa K. 1985.
- BAUER GYÖRGY: *A születő új tiszta pillanata.* h.n. Artphoto-Pressz K. 2002.
- BEKE LÁSZLÓ: *Médium/Elmélet.* Bp. Balassi K. - BAE Tartóshullám-Intermedia, 1997.
- BELTING, HANS: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt.* Bp. Balassi K. 2000.
- BELTING, HANS: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok.* Bp. Kijárat K. 2003.
- CAMPANY, DAVID: *Art and photography.* London, Phaidon, 2007.
- COTTON, CHARLOTTE: *The Photograph as Contemporary Art.* London, Thames & Hudson, 2007.
- EXIT 27 MAGAZINE; *Uniformes.* Madrid. [www.exitmedia.net](http://www.exitmedia.net) aktív link: 2008.12.08.
- FLUSSER, VILÉM: *A fotográfia filozófiája.* h.n. Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK, 1990.
- *Fotográfiai viszonyok. Novellák, írások, elemzések, gondolatok a fotográfiáról.* szerk. DETVAY, HANGYÁL. Bp. Bolt G. K. 2007.
- GROSENICK, UTA: *Art Now vol. 2.* h.n. Taschen, 2005.
- HOLZWART, HANS WERNER: *Art Now vol. 3.* h.n. Taschen, 2008.
- HORVÁTH ISTVÁN: *Fotótitkaim.* Bp. 1992.
- KINCSES KÁROLY: *Hogyan ne bánjunk el régi fényképeinkkel.* Magyar Fotográfiai Múzeum, 2000.
- MILTÉNYI TIBOR: *Progresszív fotó.* Bp. Szellemkép, 1994.
- MISSELBECK, REINHOLD: *20'th Century Photography.* h.n. Taschen, 2007.
- MORVAY GYÖRGY - SZIMÁN OSZKÁR: *Fotózsebkönyv.* Bp. Műszaki K. 1965.
- OLIVARES, LISA: *100 Spanish Photographers 3ª edición.* Madrid, EXIT Publicaciones, é.n.
- ROSENBLUM, NAOMI: *A World History of Photography 3'rd edition.* New York, Abbeville Publishing, 1997.
- RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Art of the 20'th Century. Painting, Sculpture, New Media, Photography.* Köln, Taschen, 2005.
- SCHMIDT, F.: *A gyakorlati fotografózás kézikönyve.* Bp. K.M. Természettudományi Társulat, 1906.

- **SONTAG, SUSAN:** *A fényképezésről.* Bp. Európa K. 2007.
- **SONTAG, SUSAN:** *A szenvedés képei.* Bp. Európa K. 2004.
- **VERESS FERENCZ:** *Fényképeszeti szaklapok.* Kolozsvár, 1882-1883
- **VIRILIO, PAUL - LOTRINGER, SYLVÈRE:** *Tiszta háború.* Bp. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, 1993.
- **Vitamin PH,** *New Perspectives in Photography.* bev, szerk. **T. J. DEMOS** h.n. Phaidon, 2006.
- **WARNER MARIEN, MARY:** *Photography. A Cultural History.* London: Laurence King Publ., 2002.

### **Elektronikus irodalom, Internet:**

- **AN-MYLÉ:** *Small Wars.* Forrás: [http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my\\_le\\_small.php](http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my_le_small.php) Aktív link: 2008.11.25.
- **BENJAMIN, WALTER:** *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* Forrás: [http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin\\_sokszorosit.htm](http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm) Aktív link: 2008.12.15.
- **Debord, Guy:** *The society of the Spectacle.* Forrás: <http://www.bopsecrets.org/SI/debord/> Aktív link: 2009.02.22. Film: [http://www.ubu.com/film/debord\\_spectacle.html](http://www.ubu.com/film/debord_spectacle.html) Aktív link: 2009.02.22.
- **FLUSSER, VILÉM:** *A fotográfia filozófiája.* Forrás: <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#foto> Aktív link: 2008.11.25.
- **FEKETE VALI:** *A lelet-lét és teremtés, avagy fejezetek a Növekvő Városból* Forrás: [http://balkon.c3.hu/balkon\\_2001\\_03/geller\\_text.htm](http://balkon.c3.hu/balkon_2001_03/geller_text.htm) Aktív link: 2008.11.25.
- **FLUSSER, VILÉM:** *A technikai képek mindensége felé.* Forrás: <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html> Aktív link: 2009.02.22.
- **FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ:** *A láthatatlan középpont. Kerekes Gábor képeiről.* In. Fotóművészet, 1992/1, 2-3 p. Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/> Aktív link: 2008.11.25.

- **GELLÉR B. ISTVÁN:** *A növekvő város.* Forrás: <http://www.gellerbistvan.hu/>  
Aktív link: 2009.02.02.
- **GELLÉR JUDIT:** *Miképp nő a Növekvő város.* Forrás: [http://balkon.c3.hu/2006/2006\\_11\\_12/11geller.html](http://balkon.c3.hu/2006/2006_11_12/11geller.html) Aktív link: 2009.02.02.
- **HORNYIK SÁNDOR:** *Tiltott zóna - Szabó Dezső időzített bombája.* Forrás: [http://www.balkon.hu/2007/2007\\_4/07hornyik.html](http://www.balkon.hu/2007/2007_4/07hornyik.html) Aktív link: 2008.11.25.
- **JOKESZ ANTAL - PETRÁNYI ZSOLT:** *Fotómátrix.* Interaktív DVD, Kiadó MFSZ és FFS, 2005
- **KEREKES GÁBOR:** „Tudomány és Művészet” avagy a „Természet Tüneténei”, *fotográfiákon.* Forrás: <http://w3.enternet.hu/kgj/> Aktív link: 2008.11.25.
- **MANOVICH, LEV:** *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium.* Magyarul: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227> Aktív link: 2008.11.25. Angolul: <http://www.artmargins.com/content/eview/manovich5.html>. Aktív link: 2008.11.25
- **MOCP:** *War Fare.* Forrás: [http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/war\\_fare.php](http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/war_fare.php) Aktív link: 2008.11.25.
- **MONORY M. A. - TILLMANN J. A.:** *Ezredévi beszélgetések.* Forrás: <http://www.c3.hu/~tillmann/beszalgetesek/beszalgetesek.html> Aktív Link: 2008.12.18.
- **PÁLDI LÍVIA:** *Terepgyakorlat. Beszélgetés Szabó Dezsővel és Gálik Andrással.* Forrás: <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/0708/08ter.htm> Aktív link: 2008.11.25.
- **PICKERING, SARAH:** Forrás: <http://www.sarahpickering.co.uk/> Aktív link: 2008.11.25.
- **SZŰCS KÁROLY:** *Önvisszaverődés. Reflexinger.* Műcsarnok, Budapest 2003. június 17 – augusztus 3, Forrás: [http://balkon.c3.hu/balkon03\\_08/08szucs.html](http://balkon.c3.hu/balkon03_08/08szucs.html) Aktív link: 2008.11.25.
- **WALL, JEFF:** *Photographs 1978-2004.* Forrás: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/img1.shtm>. Aktív link: 2008.11.25.



## Képjegyzék

---

- 1. KÉP: JEFF WALL:** *The Flooded Grave*. 1998–2000, Transparency in lightbox 228.5 x 282 (90 x 111) FORRÁS: <http://kev.elbowroomdesign.com/wp-content/uploads/2007/11/floodedgraveyard.jpg> AKTÍV LINK: 2009.01.21.
- 2. KÉP: JEFF WALL:** *The Flooded Grave*. (részlet) 1998–2000, Transparency in lightbox 228.5 x 282 (90 x 111) Forrás: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section5/img2.shtm> Aktív link: 2009.01.21.
- 3. KÉP: ANDREAS GURSKY:** *Bahrain I*. 2005. Chromogenic color print, 9' 10 7/8" x 7' 2 1/2" (301.9 x 219.7) FORRÁS: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7806&page\\_number=13&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7806&page_number=13&template_id=1&sort_order=1) AKTÍV LINK: 2009.01.21.
- 4. KÉP: ANDREAS GURSKY:** *Chicago Board of Trade II*. 1999, C-print mounted to plexiglass in artist's frame 73 x 95 inches Forrás: [http://images.artnet.com/artwork\\_images\\_706\\_44325\\_andreas-gursky.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images_706_44325_andreas-gursky.jpg) Aktív link: 2009.01.21.
- 5. KÉP: ANDREAS GURSKY:** *Kamiokande*, Forrás: <http://cereality.files.wordpress.com/2007/04/gursky-kamiokande.jpg> Aktív link: 2009.01.21.
- 6. KÉP: WIM DELVOYE:** *Waited till 9*. 2000, 100 x 125 cm, C-print on aluminium Forrás: <http://www.wimdelvoye.be/photography.php#> Aktív link: 2009.01.21
- 7. KÉP: WIM DELVOYE:** *Sweetheart*. 2003, 100 x 125 cm, C-print on aluminium Forrás: <http://www.wimdelvoye.be/photography.php#> Aktív link: 2009.01.21.
- 8. KÉP: KERÉKES GÁBOR:** *OVER ROSWELL-1 4*. 2002, ezüstbromid, 14x11 Forrás: <http://www.nessim.hu/muveszek/6> Aktív link: 2009.01.19.
- 9. KÉP: KERÉKES GÁBOR:** *Aircraft cemetery – 2*. 2007 ezüstbromid Forrás: <http://www.nessim.hu/muveszek/6> Aktív link: 2009.01.19.
- 10. KÉP: KERÉKES GÁBOR:** *FLY OFF 5*. 2007, antrakotípiá, 23x17 Forrás: <http://www.nessim.hu/muveszek/6> Aktív link: 2009.01.19.
- 11. KÉP: BOZSÓ ANDRÁS:** camera obscura, brómezüst zselatin, 50x60.
- 12. KÉP, 13. KÉP: BOZSÓ ANDRÁS:** *Tok, rátok, barátok*. 2003, Jokesz Antal-Petrányi Zsolt: Fotómátrix interaktív DVD, Kiadó MFSZ és FFS, 2005.

- 14. KÉP, 15. KÉP: DRÉGELY IMRE:** *Gépkép.* 2006, 100x100 cm, Giclée print.
- 16. KÉP: DRÉGELY IMRE:** *Stardust.* 2008, 100x142 cm, Giclée print.
- 17. KÉP: HOLUP MÁRK JÁNOS:** *Vaszary Reloaded.* cianotíпия & linómetszet, 21x29.7, Kaposvári Egyetem MFK, Rajz Tanszék, 2007-2008/I. félév.
- 18. KÉP: VÖRÖS ÁDÁM:** *Vaszary Reloaded.* cianotíпия, 30x30, Kaposvári Egyetem MFK, Rajz Tanszék, 2007-2008/I. félév.
- 19. KÉP: KISS ALEXANDRA:** *Vaszary Reloaded.* cianotíпия, 30x40 (4 db.) Kaposvári Egyetem MFK, Rajz Tanszék, 2007-2008/I. félév.
- 20. KÉP: SÁRA PETRA:** *Vaszary Reloaded.* cianotíпия, 30x40, Kaposvári Egyetem MFK, Rajz Tanszék, 2007-2008/I. félév.
- 21. KÉP: KÁROLY SÁNDOR ÁRON:** *Dr. Walter Múzeuma.* logo, 2002.
- 22. KÉP: KÁROLY SÁNDOR ÁRON:** *Gázmaszk.* c-print, 100x70, 2002.
- 23. KÉP: KÁROLY SÁNDOR ÁRON:** *Walter P88.* c-print, 100x70, 2002.
- 24. KÉP: KÁROLY SÁNDOR ÁRON:** *Fonyódliget.* brómezüst zselatin, 50x50, 2008.
- 25. KÉP: KÁROLY SÁNDOR ÁRON:** *Oropesa del Mar.* brómezüst zselatin, 50x50, 2008.
- 26. KÉP: KÁROLY SÁNDOR ÁRON:** *Kaposvár.* brómezüst zselatin, 50x50, 2008.
- 27. KÉP: KÁROLY SÁNDOR ÁRON:** *Port Aventura.* brómezüst zselatin, 50x50, 2008.
- 28. KÉP: AN-MY LÊ:** *Night Operations III.* From the series „29 Palms”, 2003-4, silver gelatin print, 66x94.2 cm. Vitamin PH, *New Perspectives in Photography*, Phaidon, (2006) 2007, 155-2. p.
- 29. KÉP: AN-MY LÊ:** *Mechanized Assault.* From the series „29 Palms”, 2003-4, silver gelatin print. Forrás: Vitamin PH, *New Perspectives in Photography*, Phaidon, (2006) 2007, 155-1. p.
- 30. KÉP: SARAH PICKERING:** *Shellburst Day.* From the series „Explosion”, 2005, C-print, 82x188 cm, 213-1. p., *Napalm.* From the series „Explosion”, 2005, C-print, 82x188 cm, 213-2. p. Forrás: Vitamin PH, *New Perspectives in Photography*, Phaidon, (2006) 2007.
- 31. KÉP: LYNN COHEN:** *Police Range I.* 1990, Gelatin-silver print, Forrás: <http://www.track16.com/exhibitions/oi/cohen-l.html> Aktív link: 2009.01.27.

- 32. KÉP: DAVID LEVINTHAL:** *Hitler Moves East*. kodalith film, Forrás: <http://www.davidlevinthal.com/works.html> Aktív link: 2009.01.27.
- 33. KÉP: SZABÓ DEZSŐ:** *Time Bomb VIII/II*. 2006, 120x180cm, C print. Forrás: <http://www.vintage.hu/index.htm> Aktív link: 2009.01.27.
- 34. KÉP: SZABÓ DEZSŐ:** *Time Bomb VIII/V*. 2006, 120x180cm, C print. Forrás: <http://www.vintage.hu/index.htm> Aktív link: 2009.01.27.
- 35. KÉP: ILLÉS BARNÁ:** *Nektár Tenger No.7*. (2001), Forrás: <http://www.fotografus.hu/hu/fotografusok/illes-barna/nektar-tenger-2001> Aktív link: 2009.01.28.
- 36. KÉP: MARTHA ROSLER:** *Balloons 1967-'72*. Forrás: <http://gregcookland.com/journal/2007/11/martha-rosler.html> Aktív link: 2009.01.27.
- 37. KÉP: PETER KENNARD:** *Haywain with Cruise missiles*. Forrás: <http://www.blackratpress.co.uk/product-haywain-with-cruise-missiles.php> Aktív link: 2009.01.27.
- 38, 39. KÉP: JEFF WALL:** *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986) 1992*. Transparency in lightbox 2290 x 4170 mm. Forrás: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/img1.shtm> Aktív link: 2009.01.29.