

Doboviczki Attila T. ó Készman József

1. A digitális fotótechnika és a számítógépes alkalmazások térhódításának következményei az alkotói magatartás változásaiban a fotóművészet területén

2. A képzőművészeti fotóhasználat

3. A digitális technika használatának attitűdvizsgálata

Kérdésvizsgálaton alapuló helyzetkép a hazai fotográfusok technikahasználatáról

Tartalom

1. A digitális fotótechnika és a számítógépes alkalmazások térhódításának következményei az alkotói magatartás változásaiban a fotóművészet és a populáris fotográfia területén

1.1. A probléma kontextualizálása

1.2. A digitalizáció és a technikai médiumok

1.3. Az új média és jellemzői

1.4. A digitális kép és a technikai kép sajátosságai - az alkotó és az alkotás viszonyának újraértelmezése

2. A képzőművészeti fotóhasználat

2.1. Funkcionális és posztfotografikus megközelítések

2.2. A dokumentarista vita (kísérlet egy vita re-konstruálására)

2.3. Technikai bázisú alkotás-típusok a 90-es évek magyar képzőművészetében

2.3.1. Elzmények

2.3.2. A művészeti médiumok jellegzetességei; Médiaművészet

2.3.3. Képzőművészet az információs társadalomban. Felhasználói forradalom a Neumann univerzum keretei között

2.3.4. Képzőművészeti felhasználói környezet

2.3.5. Átmenetek

2.4. Új média a hazai kortárs képzőművészeti gyakorlatban

2.5. Az intermédia identifikációja

2.5.1. Hálózati médiumok, virtuális terek-interfészek

2.5.2. Számítógépes képgrafikák; animált, manipulált képek (festmények)

2.5.3. Inter- és multimédia-munkák

3. A digitális technika használatának attitűdvizsgálata

Kérdésíves kutatáson alapuló helyzetkép a hazai fotográfusok technikahasználatáról

3.1. A kutatói hipotézis; a kutatást megalapozó kérdések, közelítésmódok

3.2. A kérdésíves kutatás menete, a kérdésív felépítése

3.3. A válaszadók szociometrikus adatai

3.4. Attitűdvizsgálat

3.4.1. a fotográfiai praxis

3.4.2. analóg vs. digitális; eljárásmodok, technikák

3.4.3. szoftverhasználat

3.4.4. a digitalizáció mint probléma

3.5. Egyéb összefüggések, összegzés

Jegyzetek

Irodalom

Jelen tanulmány a Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék felkérésére készült *A fotográfiai mező szerkezete Magyarországon* c. kutatási program keretében. *A digitális fotótechnika és a számítógépes alkalmazások térhódításának következményei az alkotói magatartás változásaiban a fotóművészet és a populáris fotográfia területén* c. rész és *A képzőművészet fotóhasználat* c. rész Doboviczki Attila médiakutató és Készman József művészettörténész közös munkája. *A digitális technika használatának attitűdvizsgálata. Kérdésíves kutatáson alapuló helyzetkép a hazai fotográfusok technikahasználatáról* címet viselő esszé tanulmány szintén Doboviczki Attila munkája.

1. A digitális fotótechnika és a számítógépes alkalmazások térhódításának következményei az alkotói magatartás változásaiban a fotóművészet területén

### 1.1. A probléma kontextualizálása

A fotó, a fotografikus kép státuszának jelen elemzése két típust, két jelenséget kíván önállóan megvizsgálni: ez (a) a digitális technológia megjelenésével megváltozó fotografikus rögzítési eljárások és azok következményei, illetve (b) a képművészeti fotóhasználat.

Nyilvánvaló, hogy e két jelenségszféra két igen eltérő kontextusban bontható ki, ám jónéhány ponton találhatunk átfedést a két fogalomkör tisztázása során. Első körben ezeket a konceptuális átfedéseket igyekszünk felvázolni, melyek első sorban a kép-képiségő problémakört érintik; majd külön-külön térnénk ki a két terület jellemzésére.

Az elmúlt időkben számos tanulmány, tanulmánykötet, esszé jelent meg mindkét tárgykörben, magyar nyelven.

Az új média mint vizuális jelenség képeleméleti, művészet-elméleti, esztétikai olvasataival számos magyar hely, iskola, kutatócsoport foglalkozik.

Médiaarcheológiai, médiaesztétikai, médiaművészeti vonatkozásban az egyik legfontosabb hazai hivatkozási pontnak számít a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány, illetve az a köré szerveződő kutatói platform. Kiadványaik közül meg kell említeni többek között Peternák Miklós *Új képfajtákról* c. tanulmányát, az általa szerkesztett *Médiatörténeti szöveggyűjteményt* (Peternák 1993, 1994), a Sugár János - Ivacs Ágnes szerkesztette *Buldózer - Médiaelméleti antológiát* (Ivacs-Sugár 1997), a Sugár János szerkesztette *Hypertext - Multimédia* c. tanulmánygyűjteményt az artpoolon (Sugár é.n.). Szintén az artpool portálja ad helyet egy jelentős Flusser tanulmány-együttesnek is többek között *A fotográfia filozófiája, A technikai képek mindensége felé* c. tanulmányoknak (Flusser 1990).

Az újabb hazai webes publikációk között feltétlenül megemlítendő a mediaremix.hu webhely, mely a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék Média Oktatási és Kutató Központ publikációs helye.

Egyes folyóiratok is pl. *Ex-Symposion Dokumentum* 32-33., tematikus számai (pl. Horányi-Tímár 2003, Párbeszéd 2003), vagy a *Magyar Építőművészet* vizuális kommunikációval foglalkozó rovata (pl. Horányi 2006)- is segítik e területen az elemző, koncepciózus

tisztánlátást a kortárs fotográfia és a vizuális kultúra területén. Az *exindex* kortárs művészeti folyóirat portálján több kortárs reflexió is rendszeresen helyet kap, így többek között Lev Manovich *Posztmédiáesztétika* c. esszéje is itt került magyar nyelven publikálásra. E mellett a hazai szakmai folyóiratokban, például a *Balkon* Kortárs Művészeti Folyóiratban rendszeresen jelennek meg a jelen kutatás számára releváns képeleméleti, fotóelméleti, művészetelméleti, médiaesztétikai cikkek, kritikák, tanulmányok, fordítások (pl. Groys 2000, 2006; Bolz 1998).

Itt most csak érint legesen térnek ki az olyan, képeleméleti vonatkozású munkák felsorolásába, mint amilyen pl. Belting *Képanthropológiája* (Belting 2004), Crary *A megfigyelő módszerei* c. (Crary 1999), a Nagy Edina szerkesztésében megjelent *A kép a médium művészet korában* c. tanulmánykötet kortárs német szerzők esszéiből (Nagy 2006), a Nyíri J. Kristóf által szerkesztett *Atlantisz-kiadványok* - pl. *A 21. századi kommunikáció új útjai* - tanulmánykötetek (Nyíri 2001), vagy éppenséggel a Műcsarnok gondozásában megjelent médiaesztétikai-művészetszociológiai Nicolas Bourriaud tanulmányok (Bourriaud 2006, 2007).

A teoretikus szakirodalmak mellett a koncepciózus feldolgozást és bemutatást el segítő kutatások sorából is ki kell emelnünk néhány eseményt. Ide sorolható többek között a fent említett C3 által megvalósított *A pillangó hatás* (1996), a *Média Modell* (2000), a *Látás, kép és percepció* (2002) c. kiállítások és a hozzájuk kapcsolódó kutatások, kiadványok, események<sup>1</sup>. Csakúgy itt említendő meg a Trafóban megrendezett *Digitális Pillantás (1998)* c. kiállítás, a Millenárisban megrendezett Waliczky Tamás retrospektív kiállítás (2005), vagy éppen a Műcsarnokban bemutatott Peter Weibel kiállítás (2005) is feltétlenül megemlítendő a digitális média, az új média képművészeti használatának, értelmezésének vonatkozásában.<sup>2</sup>

E rész tanulmány első fejezete megpróbálja áttekinteni és definiálni azokat a változásokat, melyek a digitalizáció, a digitális technológia, az új média térnyerése kapcsán a képhasználat, a képkalkotói praxis és a jelenségszféra episztemológiai szintjén zajlottak, zajlanak. Ebben a vonatkozásban igyekszünk behatárolni a digitális technológia és a technológiai médiumok viszonyát, az új média jellemzőit és a digitális kép vs. technikai kép sajátosságait az alkotóalkotás összefüggésében.

## **1.2. a digitalizáció és a technikai médiumok**

A digitális képalkotói technika vonatkozásában a kérdést akként vezetném fel, hogy egy kor rendelkezésére álló technikai apparátusa miképpen képes meghatározni annak ábrázolás- és kifejezőmódját.

Ez a fajta problémafelvetés egyfelől eredeztethető a *Torontói Iskola* praxisából, mely különböző korok eltérő kommunikációs szokásainak kulturális tanulmányozásából vont le messzemenő következtetéseket. A *másodlagos szóbeliség* vonatkozásában ő is bár jóllehet fotográfiával jellemzően sem McLuhan, sem Ong (így) nem foglalkozott a fotográfiát tekinthetjük a tömegméretvé váló képrepertoár letéteményesének (McLuhan 2001, Nyíri 2001). S ugyan *W. Ivins* a közép- és újkori polgárosodó társadalom képességének betöltésében a rézmetszetre való áttérésnek szán kiemelt szerepet, az igazi áttörést a fotográfiai eljárás mód felfedezése, finomodása, tömegméretvé válása okozta (Ivins 2001).

Másfelől a fenti kérdés megfogalmazásában további segítséget jelent *J. Crary A megfigyelő módszerei* c. tanulmánya (Crary 1999), melyben többek között a kamera obscura példáján keresztül elemzi a középkor látás- és ábrázolásmódját. Crary mindeközben azt írta, hogy egy technikai eszköz használata milyen episztemológiai változásokkal jár együtt.

*André Bazin A fénykép ontológiája* c. tanulmányában (Bazin 1994) a fényképezésnek a festészetre gyakorolt hatását emeli ki, mely úgy mond felszabadította a képzőművészeteket a hasonlóság kötelezettsége alól. Ezzel együtt ezt a sűrűsödő a fotográfia veszi át: ezek a valóság ábrázolásának *Alberti-féle* - a tükör-ablak metaforában kifejezésre juttatott - fotografikus módzatai, a valóság, a valóság egy szegmensnek minél hitelesebb, mikrokozmosz-szerű leképezése, a reprezentációs látás-elméletnek a kifejeződése.

E.H. Gombrich az ábrázolást meghatározó kulturális tudattartalmakat teszi vizsgálat tárgyává, szerinte az ábrázolás egyúttal egyfajta vizuális modell megteremtésére történő kísérlet is egyben (Gombrich 1982). A fotográfiára vonatkoztatva a megállapítást a fotó eltérő intencionális karaktereit azonosíthatjuk be: pl. dokumentatív, konceptuális, absztrakt, mágikus, í

A kortárs hermeneutikai recepciók egy egészen más pozícióból tekintenek a fotóra; a képi fordulat, amely vitának kibontása messze meghaladja a vizsgálgó kereteit, a résztanulmány szempontjából legalább két vonatkoztatási pontot kínál: az egyik a kép-használattal összefüggésben a kép-fogalom kiterjesztése, a másik pedig a fotónak, a fotográfiának - azaz a képnek - tudományos médiummá válása (Belting 2004, Bredekamp 2006).

Az új média egyik alapvető ismérve, ahogy a hagyományos médiaelemek, struktúrák egy magasabb szint szervezésébe integrálódnak. A fotó a digitális kép a különböző

verziókban, mutációkban jelentkezik, s ami legalább ilyen fontos, megváltozott funkciókkal is rendelkezik, pl. hyperlinkként, interfészként, etc. A posztstrukturalista médiaesztétika értelmezésében mindez azt is jelenti, hogy a hagyományos médium-fogalom ó legalább is anyagszer ségében ó értelmét veszti, hiszen a hordozó kvázi ugyanaz lesz. Így válik lehetségessé azonos kontextusban különböz képformák értelmezése. Mindebb l viszont az következik, hogy a különböz képformák értelmezéséhez egy új fogalmi- metodológiai megközelítés is szükséges (Manovich 2004).

Ha a felvezet kérdést ezek alapján újrafogalmazzuk, akkor azt lehet megvizsgálni, hogy milyen fogalmi-hermeneutikai változásokat generált a digitális technológia, a fotografikus kép használatában. Az alábbiakban a tanulmány els sorban nem technológiai-technikai vonatkozásban kíván a digitalizáció, a digitális kép kérdéskörével foglalkozni, sokkal inkább egy sajátos, médiumelméleti aspektusból tesszük a fotót, a fotográfiát vizsgálat tárgyává.

A digitális technológiák, a kompjúterizáció az élet számos területét érintették. A fogyasztói és az információs társadalom sajátos rétegz dése, hogy viszonylag kis befektetéssel az alapszint eszközpark szinte mindenki számára, korlátok nélkül elérhet vé válik. A fejlesztések, a tömegtermelés és a piac felhasználóbarát szemléletmódot vonzott magával, szemponttá vált a kezelés közérthet sége. Ezzel együtt csökkent a technika mérete: a személyi számítógép mint multifunkcionális képszerkeszt eszköz, valamint a hozzá csatolható perifériák (kamera, nyomtató, szkennel, etc.) lehet vé teszik kisebb alkotóközösségek, egyszemélyes stúdiók kialakítását is. A képalkotói eszközpark sajátos átalakuláson ment át: a professzionális technika és irány mellett egy, a széles fogyasztói rétegeket megcélzó képalkotó-apparátus is megjelent, korlátos min ségi paraméterekkel: webkamerák, mobiltelefonba integrált kamerák, etc. A digitális fotográfia területén a min ség f jellemz je, mozgatórugója az egységnyi megapixeles felbontás. Ezt jól mutatja az ezt jelöl szám, amelyet mint egy sajátos indexet évek óta nyomon követhetünk, ahol tart mostó aktuálisan a fotótechnológiai fejl dés.

E változások a fogyasztói aspektuson túl számos változást eredményeztek a képhasználat vonatkozásában. A változás egyik iránya a hagyományos, síkfilmes fotótechnológia és a digitális technológia szétválása, a fotográfia technológiai alapú specializálódása, egyfajta sajátos, szubkulturális jegyekkel rendelkező képalkotói közösségi mentalitás létrejötte. A képalkotásnak ez a típusa ó noha a kommersz, hétköznapi fotográfiában a síkfilmes technika visszaszorulása ellenére még mindig jelent s mértékben van jelen -, sajátos presztízst vívott ki

magának az elmúlt néhány évben. A szakmai specifikáció egyfajta sajátos képalkotói-médiaarcheológiai tudás fenntartására irányul, túl azon, hogy valóban van-e, s mekkora a min ségi különbség a síkfilmes és a digitális technológia által létrehozott kép között. E különbség definiálásakor két alapvet ő típust lehet meghatározni.

Az els ő esetben a síkfilmes vs. a digitális képek természetére vonatkozó tulajdonságokat, míg a másik esetben a képalkotói eljárások ő ide érte az utómunkálatokat is ő során alkalmazható eljárás módokat, technikákat vehetjük sorra

Mindenképpen szükséges foglalkozni a hordozó médiumspecifikus tulajdonságaival az analóg fotográfia vs. digitális kép összefüggésben. A fotótechnológiai-szakmai ismeretek, médiaarcheológiai tudás mentén az egyes fotó-típusokra, az alkotás folyamatára, a létrejöv ő fotográfiára vonatkozó mediális karakterisztika vázolható fel.

A fogyasztói impulzusok a populáris fotográfia területén is új típusú képalkotói gyakorlatok kialakulásához vezetett. Példának okáért a digitális fotótechnika alaptulajdonságai közé tartozik a szinkronitás és reverzibilitás; eszerint az elkészült kép azonnal visszanezhet , szerkeszthet , törölhet ő az egyes parancs-sorok, algoritmusok visszavonhatóak, adott esetben automatizálhatóak. Ehhez hozzájárul még a fotótárolási kapacitás, az elkészült fotók számának ugrásszer ő megnövekedése. A korábbi rollfilmes, általában 36 képkocka helyett egy-egy CD (csak hogy egy tárolási alapegységet vegyünk figyelembe) akár több száz, több ezer imaginárius fotó archiválására képes.

Az a képalkotói őfegyelemő, mely az analóg képalkotás folyamatában egy el re elgondolt cselekvéssor tudatos véghezvitelét jelenti, már a predigitális képalkotói technológiában is megjelentek. Az automata fényképez ő gépek jelezték azt az alkotói habitust, mely már nem követeli meg a felhasználótól azt a szakmai tudás-minimumot sem, mely a fotografálás sikerét, az éles, őjó képő elkészítéséhez a fókusz, a zársebesség, az írisz helyes beállításának a függvénye. Az egyszer használatos fényképez ők már a film bef őzésének ismeretét sem követelték meg a felhasználótól. Az analóg képalkotáshoz viszonyítva tovább őb ővöl a fotográfia apparátus-igénye.

Az analóg hordozón a kép kémiai folyamatok nyomán válik láthatóvá, melyet különböző verzióival, lenyomataival együtt definiálunk képként. Ezzel szemben a digitális kép imaginárius, létrehozására, tárolására, pusztá meg szemlélésére különböző típusú eszközökre, hordozó felületekre, interfészekre van szükség. A hagyományos értelemben vett fotográfiai kép ő azaz a kézbe fogható, papír alapú kép ő fogalma alakul át, a fotó különböző verziókban (outputokban), funkcionálisan eltér ő megjelenési formákban (interfészekben) jelenik meg monitoron, fotóprintként, adathordozókban ő Fentiek következtében az egyéni használó

rendelkezésre álló számítógépes képállomány hatványozottan növekedett meg az elmúlt évek során.

Lev Manovich *Az avantgarde mint szoftver* c. tanulmányában az avantgárd mozgalmak és a digitális technológián alapuló technikai és kulturális változások között kísérel meg párhuzamot vonni. E párhuzam alapjául az szolgál, hogy az 1920-as években ó a kilencvenes évekhez hasonlóan ó szintén az új médiumok (els sorban a fotó és a film) nagy szerepet játszottak az avantgárd mozgalmak, ezzel együtt egy új látásmód kialakulásában. Tegyük hozzá nyomban, hogy amíg az avantgárd a húszas években a valóság reprezentációjának új módjait hozta el, addig az új avantgárd már nem azzal foglalkozik, hogyan látjuk a világot, hanem meta-médiaö-ként a régi médiát használja els dleges alapanyagként (Manovich 1999).

A digitalizáció els dleges az adat rögzítése, tárolása és feldolgozásának, kezelésének folyamatában hozott újszer eljárásokat. A digitális technológia eredményeképpen a szerkesztési/alkotói folyamatok reverzibilissé váltak, ezek egy-egy lépése, szakasza bármikor megismételhet, reprodukálható. A képi megformáltságra jellemző formai tulajdonságok, esztétikai és technológiai min ségek, valamint az egyes munkafázisok egy olyan, az alkotó-alkotásra visszautaló szándékot közvetítenek, amelyben ó macluhani sarkítással ó a médium is els dleges jelentéstöltettel rendelkezik. A digitális kultúrára jellemző képi utalások, az egyes filterek-effektek, szerkesztési, vágási szüzsé-elemek alkalmazása önmagukban is határozott állásfoglalást, világszemléletet jelenítenek meg, ahol a kép magán viseli az alkotói eljárás kézjegyét, miközben a képalkotás eszközigénye is tovább polarizálódott. A képi- és designkultúra ma sokkal inkább szoftveres eljárások vizuális kihívásokra történő megfeleltetését jelenti. A digitális technológia alapjaiban változtatta meg a hagyományos képi kifejezések strukturális és formai alapjait. A vizuális konstitúció során új szerkezeti elemek jelentek meg. A képi megformálásban megjelenő rétegzések (layerek), az új típusú képkonstitúciós eljárások, szerkesztési- és montázs-lehet ségek, a 2D és 3D animációk, egyéb karakterkészletek egy sor formai, tartalmi és jelentéstöbbletbeli megújulást jelentenek. Ezek a tárgyi megfogalmazások egy sajátos technikai gondolkodás és látásmód lenyomatait is bírják együttal. A már többször hivatkozott Lev Manovich a *The Language of new media* c. könyvében a Photoshop szoftvert is elemzés tárgyává teszi. Többek között azt vizsgálja, ahogyan egy-egy filterbe-parancssorba integrálva a képalkotói hagyomány különböző eljárásai integrálódnak. Pl. a tipográfiai szerkezetek, a layer-technika, etcí (Manovich 2001).



### 1.3. Az új média és jellemzői

Az új médiumok legalapvetőbb tulajdonságából az az, hogy digitálisan tároltak és fakad a kultúrát legmélyebben befolyásoló hatása. Az e technológiából származó következményeknek is vagyis hogy a képek, hangok, szövegek és adatok különálló egységekként kezelhetők és szinte tetszőlegesen kombinálhatóak is a hatása, hogy a kultúra standardizálódik és differenciálódik, szétaprózódik, kollázs-szerűvé válik, egyben felgyorsul, vizualizálódik és a kommunikáció alapegységei, a kommunikátumok és az aktusok mennyiségileg megszorodnak.

Az új média egyik további jellemzője a különböző szinteken elkülönül reprezentáció: a különböző média-elemek (képek, hangok alakzatok) különálló minták együtteseként jeleníthetnek meg, egy magasabb szinten létrehozott objektum esetében az alkotóelemek megőrzik identitásukat (pl. hypertext, multimédia esetében). A média elemek különálló mintákban, ezek kollektívában, kombinációiban jelennek meg. Ezek azonban környezetfüggők; gondoljunk itt arra, hogy egy adott kommunikátum, minden alkotás megjelenítéséhez adott esetben szervesen hozzátartozik annak környezete, meghatározott hardveres és szoftveres feltételrendszerrel rendelkezik (egy adott technika, pl. monitor, vagy egy adott szoftveres környezet, pl. Quick Time, etc.). Egy másik jellemzője a numerikus reprezentációs forma és következményei. Ez azt jelenti, hogy adott médiatermék egységes és szabványosított adatszerkezetéből fakadóan formálisan (matematikailag) leírhatóvá válik, ezáltal algoritmusos manipulációnak vethető alá. Ez a két jellemző alapelvek lehetnének, hogy bizonyos, a média létrehozásával, manipulációjával kapcsolatos műveleteket automatizáljanak, kiküszöbölve az emberi beavatkozásokat a kreatív folyamat egyes részeinél. A médium maga variábilissá válik, melynek jellemzője, hogy az új média objektumok is ellentétben a hagyományos média alkotásaival, nem rögzítettek és állandóak, hanem különböző verziókban léteznek. A digitálisan tárolt média-elemek számos szekvenciába illeszthetők össze, ill. testre szabhatóak (Manovich 2001).

A "probléma" tehát és leginkább onnan gyökerezethet, hogy az új médiumok technikailag generált nyelvezetet örökölték. A digitális képi technológiák által létrehozott képek vagy egy korábbi képalkotási eljárás újrakódolásai - ilyen a digitális fotó -, vagy egy teljesen új képi forma megjelenítései: VRML, fraktál. A programnyelvek és szoftverek ennek analógiájára két típusúak: adott, létező képet átdigitalizálva nyitottá teszik a bármilyen további

eseménysor számára, illetve algoritmusok által generált képek (pl.: swf, CAD, etc). E két alapvetően eltérő képtípus között számos öszzvérő képtípust is kifejlesztettek, ill. kombináltan alkalmazhatóak (pl. animated gif).

Az alapvetően digitális képtípusok megjelenésében a már fent említett szoftver, és a hardveres környezet a meghatározó. Ugyanakkor a felhasználói környezet és a felhasználás célja befolyásolja a képek tömörítési kódját, méretét, típusát: a különbözőség oka sok esetben például a képek számítógépes, hálózati, nyomdai, interaktív, mozgóképes, animációs, etc. felhasználásától függ. A kódolási eljárások sokszínűsége, valamint az egyes eltérő szoftverek, programnyelvek közötti különbség és az azok közötti átjárhatóság az alkotói variabilitás motorja. Ugyanakkor feltétlen meg kell említeni, hogy a digitális képi technológiák teszik lehetővé először, hogy a különböző természetes és ember által alkotott képi élmények összemérhetővé váljanak. A természetes fény, a színek, árnyékok természetek mérhetővé, matematizálhatóvá válása és ezek vizualizációja nyitott utat teljesen új képtípusok, virtuális képi világok megformálásának irányába.

A kép most mint hypermediális elem most új funkcióval rendelkezik: interfésszé válik. A kép mint hiperhivatkozás, koncentrált jelentésstruktúraként, jelentésszerű képességével más típusú kapcsolódási viszonyt létrehozására képes, mint pl. a szöveg.

Vilém Flusser szerint többek között az új típusú kódolási eljárások következménye a képek technikai-tudományos-(kommerciális) újrafelfedezése. A képek most az elmúlt évszázadokban kialakult ábrázoló, illusztráló szerepükkel új kapcsolódási viszonyt jelentenek a modell és valóság között. A képek struktúrájukból eredően sokkalta erőteljesebb információhordozók, mint a szövegek, szinkronban kínálják az információt, és a tekintet, amely a képen végigpásztáz, egy olyan üzenetet diakronizál, amely már készen van, ott van, szemben a szövegekkel, melyek viszont diakronikus információkat hordoznak, és a szemnek kell az üzenetet szinkronizálnia. Az analfabéta környezethez hasonlóan újfent a képek töltik be a nyilvános közvetítő szerepét, amelyek révén információkhoz juthatunk (Flusser 1990).

A kép és a vizuális információ mint jelenség és mint vizuális élmény egy olyan érzeti/emocionális szinten válik a befogadó sajátjává, amely szint saját világképének elsődleges vonatkoztatási keretét jelenti. Az ebbe épülő kulturális minták, sémák és szignálok alakítják ki a vizuális kultúra alapvető stenderdjeit. Ekként a kultúra, a kommunikáció és az információáramlás viszonyrendszerében is alapvető változások zajlottak le. Korunk technológiai-kommunikációs kultúrája (kulturális technológiája) bevonja a hagyományos

mozzanatok (fotó, fotografikus szüzsé) az informatikai szerkezet jelkombinatorikájába, átírja, átalakítja ket. Egyúttal az idézhet ség esélyeit javítja: idézhet vé teszi a (technológiai) hagyomány rezdüléseit is. A diskurzusok megszorodásának kedvez, hogy ugyanazok a médiumok, amelyek lehet vé teszik a kulturális különböz séget és kialakítják a globális kommunikációs szabványokat, kiválóan alkalmasak, s t, egyenesen generálják a független, kisebbségi használatot is.

#### **1.4. A digitális kép és a technikai kép sajátosságai - az alkotó és az alkotás viszonyának újraértelmezése**

A digitális kép jellegzetessége, hogy ha egy kép digitális formában megjelent a számítógép képerny jén, a megfelelő program segítségével bárki tetszése vagy saját céljai szerint alakíthatja. Egy adott kép rengeteg különböz formában menthet el, az újabb alakításoknak nincsenek korlátai. Bárki, aki egy számára elérhet digitális képen manipulációkat végez, alkotónak tekinthet , különböz képek elemeinek (vagy egészüknek) egyesítéséb l újabb képek hozhatók létre, elmosva ezzel még az egyes képek közötti határt is. Természetesen mindez értelmezhet az alkotás egyfajta degradációjának is, amelyben az alkotás kimerülne készen kapott (bár jókora méret ) kép-nyersanyagon történ egyszer átalakításokban, mégsem valószínű, hogy err l van szó. Egyrészt mindenki lehet ugyan alkotó a digitális környezetben, ám intencióik nyomán alkotásaikat széles skálán lehet megkülönböztetni. Másrészt ez a fajta képalkotás sem nevezhet alacsonyabb rangúnak, mint a valóság leképezésén alapuló, hiszen a kompozíció létrehozása központi jelent ség , nem mechanikus aktus ó a digitális technika pedig egyszer en teremti meg ennek nagy mérték szabadságát.

Nem véletlen, hogy szoros párhuzam mutatkozik a szövegszerkeszt és a képszerkeszt megnevezésben. A szerkesztés (editálás) olyan általános m veletet jelöl a digitális technikában, amely nyersanyagától függetleníthet . A szövegszerkeszt n megjelen szöveg lényegesen képlékenyebb, mint a papíron megjelen , éppúgy, ahogyan a képerny n megjelen kép a papíron, vásznon vagy más hordozón megjelen nél.

A digitális képek jól hasonlíthatók a szövegekhez: a képek alkotása a digitális formában ugyanolyan szerkesztési (manipulációs) m veletekb l áll, mint a szövegek szerkesztéséé. Közös vonásuk, hogy a kép illetve szöveg el állítása nem függetleníthet a szerkesztés folyamatától, azaz maga a szerkesztés lesz a termék el állításának módja. Hasonlóan nem beszélhetünk végleges szövegr l vagy képr l, csak különböz képp elmentett változatokról. A

digitális formában elérhet képeken és szövegeken a megfelelő programok birtokában mindenki saját elképzelése szerint végezhet átalakításokat, különböző forrásokból származó teljes szövegeket/képeket vagy azok részleteit szabadon ötvözheti és az így létrejövő példányok pedig újabb átalakításokra alkalmasak, mivel elmentett változatukban csupán egy pillanatnyi állapotot rögzítenek.

A végső állapot problémája szorosan összefügg az eredeti és a másolat összeolvadásával. A digitális képek korlátlanul, min ségromlás nélkül másolhatók, melynek során egymástól megkülönböztethetetlen példányok jönnek létre. A képszerkesztő használata folyamán egymástól eltérő példányokat lehet létrehozni, lehetetlen lesz azonban megjelölni, melyik kép számítható eredetinek, melyik pedig másolatnak. A digitális képek értelmezésében két szakasz megkülönböztethető: a digitális kódolás és a kódok leolvasása, a kép megjelenítése. Mindezt rávilágít arra, hogy miért nem beszélhetünk a digitális képek esetében eredetről vagy másolatról. A kód leolvasása szempontjából teljességgel lényegtelen, hogy személy szerint ki állította elő a felhasználásra kerülő kódot. Eredeti és másolat distinkciója tehát digitális környezetben nem alkalmazható.

A képeket mint alkotásokat az alkotó személyéhez szokás kötni, ám a digitális kép esetében – ellentétben a zenével – a közvetítő (előadó) személye érdektelen marad. Ez még a hagyományos fényképnél is így van, amelynél, bár kétféleképpen is alkotásként kezelhető – mivel a negatív vagy diapozitív elkészítésénél, illetve annak nagyításánál, kivetítésénél álló sosem a konkrét nagyítás elkészítője, hanem a kép exponálója számít. A digitalizálást megelőzően tehát a kép, az alkotó és az eredetiség fogalma szorosan összekapcsolódik: az alkotás akkor eredeti, ha konkrétan létrehozója személyéhez fűződik. Ebből a szempontból a digitális képek esetében egyenesen az alkotó eltéréseiről beszélhetünk.

A digitális képek esetében az eszköz (számítógép) kauzális eljárása teljesen egynemű (pusztán információfeldolgozás), az intencionális eljárás viszont apró kauzális eljárások útján a képet folyton megújítja. A képszerkesztés során a képek folyamatosan összekapcsolódnak, nincsen végleges intenció, a kauzális láncolat lezáratlan. Mivel nincs végleges változat és a kép folyamatosan újraalakítható, az alkotó intenciói teljes szabadságot élveznek, egyetlen képet könnyen lehet többféle célra alkalmassá tenni részleteinek vagy tulajdonságainak különböző változásaival, azaz a képek alkalmazásának korlátai megszűnnek látszanak. A manipuláció a használati karaktert helyezi előtérbe: a képet a kívánt felhasználás határozza meg. A képet a leképezett analogonjaként kezelve az értelme vagy a jelentése megváltozik. A kontextusból kiemelve a kép pusztán kompozícióvá változik, amely rengeteg használati módot megenged,

ezért a digitális képfeldolgozás, a manipuláció hatalmas alkalmazási vagy éppen m vészi lehet ségeket rejt magában.

A képek tehát olyan tulajdonságokat vesznek fel, amelyek sok tekintetben élesen szembeállíthatóak a hagyományos képfogalommal. Nem beszélhetünk kész képekr l, csupán változatokról. Nem beszélhetünk a kép alkotásának folyamatáról, hanem képszerkesztésr l. Az alkotó szabadon felhasználja az elérhet képrészeket vagy képrészleteket, saját vagy más képének különböz változatait készítve el, melyek lezártág helyett pillanatnyi állapotot tükröznek. Az egyes képek felhasználási lehet ségeit nem az adott formájuk, hanem átalakításuknak lehet sége határozza meg. A kép egyszerre alkotás és nyersanyag más képek számára. A digitális kép sokkal inkább tükrözi a digitalizálás, az univerzális eszközként felfogott számítógép és a világháló karakterét mint a hagyományos képét.

*šA digitális képeket akkor tudjuk a legjobban megragadni, ha sem nem rituális objektumokként (mint a vallási festményeket), sem nem a tömegfogyasztás tárgyaiként (mint a fényképeket és képeket Walter Benjamin analízise szerint), hanem mint a világot körülölel nagysebesség hálózatokon cirkáló információ-fragmentumokat fogjuk fel, amelyek letölthet k, transzformálhatók és újrakombinálhatók akárcsak a DNS, hogy saját dinamikájával és értékkel rendelkező új intellektuális struktúrákat lehessen belük el állítani. (hasonló karakterrel rendelkeznek a szövegszerkesztvel manipulált szövegfragmentumok és a számítógépes rendszerekkel manipulált hanggy jtemények).ö (Benjamin 1969, Seel 1995)*

A kommunikáció modern formái nem csupán kedveznek a képek terjedésének, hanem sok tekintetben megkívánják a képek nyújtotta adottságokat. A világhálón megjelen digitális képek egy ilyen kommunikációs rendszer részeként közvetítik az ismerteket. A digitális képek ebben az esetben tökéletes képnyelvként viselkednek ó mivel azonban egyszer átalakíthatóságuk, variálhatóságuk és sokrét alkalmazhatóságuk a képfogalom változását is eredményezi, bizonyos értelemben a tökéletes kép prototípusát is képviselik. Tökéletesek abban az értelemben, hogy alkalmazásaik céljainak rugalmasan megfelelnek és a kommunikációban hatásos eszközként viselkednek, miközben nem szabnak határt a kreatív képalkotás, a transzformációk és szerkesztési m veletek számára. A modern médiumokra vonatkozó esztétikai gondolkodás a manipulálható képeket a saját világot el nyben részesít ember jellemző eszközének tartja. A digitális kép a valóság közvetítésének csupán egyik (egyre

nagyobb teret nyer) médiuma, amely sajátosan a számítógépen alapuló kommunikációs technika terméke. Az elektronikus képtovábbítás technológiája addig kiaknázhatatlan lehet ségek sorát valósítja meg: a képek el állítása mindinkább automatikussá válik, kevesebb ráfordítást igényel és szállítása (elektronikus jelek formájában) csak a hálózat vagy a m sorszórás eszközeinek kiépítését teszi szükségessé, nem pedig más szállítóeszközök folyamatos használatát. A digitalizálás ebben a folyamatban egy újabb lépést képvisel: a *bináris kód* mint egységes reprezentációs forma a képek számára megteremti a felhasználás legegyszer bb, közvetlen módját, a világháló pedig lehetővé teszi a képek univerzális, helyt l független alkalmazását. A korábban kimondottan szövegeken alapuló kommunikációs technikák egyre nagyobb mértékben alkalmaznak képeket, ami egyaránt eredményezi a szövegek fellazulását, és ugyanakkor közérthet bbé, áttekinthet bbé válását. Ez a számítástechnikában és a digitalizációban csúcsosodik ki, amikor is a grafikus felületek különböző szimbólumok segítségével leegyszer sítik a programok használatát, illetve a képek beültetésével átalakítják a szöveg hagyományos tördelését, újfajta írás- és olvasásmódot hoznak létre. A digitális kép igazi jelent sége tehát nem csupán a képfogalom, a kép mint entitás tulajdonságainak átalakulásán, hanem a szöveggel való kapcsolatának, viszonyának megváltozásán keresztül ragadható meg.

Jelen kutatás ebbéli ó esztétikai, fenomenológiai ó vizsgálatra nem tér ki, nem ad lehet séget. (A fotó és szöveg, kép és narratíva viszonyának kérdéskörét érintjük a harmadik fejezetben, a populáris fotográfia egy esettanulmányában.)

## 2. A képzés mvészeti fotóhasználat

A tanulmány fenti részében a fotográfiai alkalmazásokat és a fotóalapú képalkotást a digitalizáció szempontjából tettük vizsgálat tárgyává. A digitalizáció a vizuális kultúra területén (is) igen hangsúlyos változásokkal, következményekkel bír mind az alkotói magatartás, mind a képhasználat vonatkozásában, és nemkülönben a képzés mvészetek területén. A tanulmány e része arra vállalkozik, hogy ezen változásokat mind esztétörténeti, mind a képzés mvészeti praxis szintjén analizálja.

S bár jelen vállalkozás általánosan vett sikerítő a fotómvészet vs. képzés mvészeti fotó viszonyának definiálása jelentheti, reflexióink során nem tekinthetünk el e kérdéskör kommunikatív, intézményi aspektusától. Jóllehet ebben a vonatkozásban az egyes résztanulmányok - pl. az intézményi vizsgálat részfejezet, vagy az oktatás részfejezet - számos releváns információt és esetleírást tartalmaznak, a szigorúan e tárgykörökben felvetődő kérdéseket itt tárgyaljuk.

A képzés mvészeti fotóhasználat kapcsán mindenképpen ki kell térni a hatvanas-hetvenes évek mvészeti mozgásainak és általában hiánypótló és feldolgozásaira. Ebben a vonatkozásban az egyik elsődleges hivatkozási pont a Ludvig Múzeumban megrendezett Hajas Tibor életmű kiállítás és az ehhez kapcsolódó tanulmányok, szövegek, kritikai reflexiók (Hajas 2005). Pécsi vonatkozásban a Pécsi Műhely fotó alapú munkái a közelmúltban jelentek meg Vintage Galériában. Ennek kritikai feldolgozása még várat magára.

A fotográfiai beszédmódok változása jól jellemezhető a majd negyedszázados múlt visszatekintő *Dokumentum* kiállítások kapcsán. A *DOKK*, a *Dokumentum 5* és a *Dokumentum 6*. kiállítások és a hozzájuk kapcsolt események és szimpóziumok, kerekasztal-beszélgetések, kiadványok, tanulmányok és a fotográfia és a fotográfiai kánon útkeresésének, kibontakozásának az elmúlt időszakból származó legértékesebb kutatási anyagai közé tartoznak.<sup>3</sup>

Egy másik szpózióból Szilágyi Sándor *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotómvészetben 1965-1984* c. munkája (Szilágyi 2007) vállalkozik a fotográfia, és ezen belül a neoavantgárd fotó, a konceptuális fotó olvasására.

A kortárs fotográfia tematikus-konceptuális értelmezésére követhet nyomon az vállalkozott a Fialat Fotóm vészek Stúdiója Egyesület közrem ködésével kiadott Fotomátrix CD-Rom is, Petrányi Zsolt és Jokesz Antal szerkesztésében (Jokesz-Petrányi 2005).

Jelen kérdéskörben több, tudományos igény konferenciára is sor került az elmúlt évtizedben. Ezek közül feltétlen megemlítend ek az 1999-es *Fotóhetek* során megtartott *Fotóelméleti szimpózium*, a Fotóm vészek Szövetsége rendezésében (Fejér-Szarka 2000), a fentebb említett *Dokumentum* események, a *Photographie & corps politiques ó Photography & Political Bodies. Fotográfia és Politikai test c.* nemzetközi szimpóziumsorozathoz kapcsolódó konferencia<sup>4</sup>, vagy éppen a jelen kutatás keretében megrendezett *A fotó a kép-korszakban c.* m helykonferencia<sup>5</sup>.

A képz m vészeti médiumhasználat a neoavantgarde óta egyik központi kérdéskörét jelenti a m vészetelméleti diskurzusnak. Meghatározó kérdés, hogy a 60-as évekt l a képz m vészet számára a fotónak mely típusai, milyen lényegi funkciói váltak fontossá. Ez els sorban a švalóságö megörökítésének, dokumentálásának képessége, ill., hogy ezzel összefüggésben a fotográfiai látásmód a švalóságö megismerésében milyen új lehet séget jelent. Ugyanakkor a fotódokumentum - a tárgyra vonatkozó primer információkon túl ó általában olyan kontextusokkal/narratívákkal is rendelkezik, melyek a kép létrehozásának további feltételeit és körülményeit, intencióit is szignálják. Ezek a posztfotografikus interpretációk nem a fotografikus-reprezentáció *jel-jelöl* közvetlen viszonyát, indexikusságát helyezik homloktérbe, sokkal inkább a fotó mcluhan-i (*The medium is the message*) interpretációját, a fotográfia šképességeinekö médiatudatos kiaknázását. Ebben a vonatkozásban a kép jelentését jellemz en az azt felépít , és az arra ráépül narratívák, kontextusok alakítják. Ezzel korrelál a fotografikus kép, a kép fogalmának azon kiterjesztése, mely a képz m vészeti praxisban az intermediális m típus révén jutott érvényre. E m típus integratív karakterét egyfel l egy kötetlen képalkotói *apparátus* jellemzi, másfel l a m alkotás *konceptuális*, fogalmi-metodológiai felépítésének jut hatványozott szerep. A képz m vészeti fotó státuszának vizsgálata során a továbbiakban a fénykép *funkcionális megközelítése, posztfotografikus interpretációja* nyújt vezérfonalat.



## 2.1. Funkcionális és posztfotografikus megközelítések

A műalkotások funkcionális megközelítése ó pl. Németh Lajos, Hegyi Lóránd történeti műtipológiája (Németh 1973, Hegyi 1986) ó a hetvenes-nyolcvanas években vált a hazai képművészeti-művészettörténeti diskurzus részévé. Beke László a fénykép lényegi funkciójaként (intencionalitásaként) négy alapkategóriát jelölt meg. Az első a valóság megörökítése, a *dokumentálás* funkciója, majd a *mágikus funkció*-t, ahol a fotón végzett változtatásokat a kép tárgyára vonatkoztatja. A *reproduktív funkció*-nál kiemeli, hogy a fénykép technológiai sajátosságai miatt azonos minőségben újratermelhető és terjeszthető. A *metaforikus funkció* jellemzője, hogy a fotó bizonyos művészeti kontextusban magát a művészetet testesíti meg, s adott esetben magát a kommunikációt is jelentheti. Beke érveléséből kitűnik, ahogyan a fotó valóság-reprezentációs-, ill. a művészi megismerés számára nyújtott képessége révén a képművészeti praxis részévé vált. Ez a neoavantgarde médiumorientált expanziója, ahol a fotó használata új típusú gyakorlatokat, műformákat indukált, melyek a kép szüzséjében, a kép szintaktikai szintjén érhetőek tetten. Természetesen az új mediális kifejezésforma hatása a hagyományos képművészeti, festői eljárásokra. Példának okáért az újrealisták programjában is megjelenik a fotó használata, a természetesség alkotói/leképezési mechanikájának vizsgálata során. A fotó mint kiindulópont, a valóság hű látvány reprodukálásának eszközeként jelenik meg. Amíg például Méhes László, Major János végletekig precízen fotószerényen fest, addig Lakner László inkább érzékeltet - festői eszközökkel - reflektál a fotó jelenlétére, Baranyai András kollázs-szerényen be is emel a képbe fotó-elemeket, átírva, átfestve egyes részleteit, elemeit (Beke 1997).

Itt említendő meg, hogy Beke Hajas Tiborral 1976-ban tartott közös előadást a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban *A fotó mint képművészeti médium* címmel. Az új fotó alaptémái a médium maga és a médium nyelve, a fotóval eszközölhető identitáskísérletek, ill. a fényképpel elérhető vizualitáson túli kontextusok (Hajas 2005). Beke - s vele fémjelvezve a neoavantgárd fotóhasználat - megpróbál kilépni a dokumentarista fotografiai kánonból, ám vonatkoztatási kerete továbbra is a fotó dokumentatív funkciója köré épül.

Az alkotói intencióra, az alkotói szándéokra vonatkoztatva ekként lehet a kérdést fókuszálni: valóban a fotó csak a képi technológia alkalmazás módjának (alkotói) narratívája és az objektív eltti történések (a leképezett valóság) narratívájának együttese? Valóban ezek

hozzák létre azt a metaforarendszert, amely a kép felületén megjelen új vizuális valóság megjelenésének a kulcsa? (Jokesz-Petrányi 2005)

A fotónak, a fotográfiának ez a definitív meghatározása eleve figyelmen kívül hagy olyan, a m alkotás identitását, státuszát meghatározó kontextusokat ó az alkotói és jellemz en a befogadói szándéktól šfüggetlenő eseményeket -, melyek az elmúlt néhány évtizedben a vizuális kommunikáció kutatásának új irányait jelentik. Mindez leginkább abból a szempontból izgató kérdés, amennyiben a - m vészettörténeti, kritikai, a hétköznapi tudásból (stb) származtatható ó különféle interpretációkat már nem kizárólag a m alkotásokra ráépül narratívákként határozzuk meg, hanem a m alkotások tényleges megalkotásában szerepet játszó intencionális funktorokként.

## **2.2. A šdokumentarista vitaö (kísérlet egy vita re-konstruálására)**

A képz m vészeti és a fotóm vészeti kánon egyidej megidézésével, kritikai olvasatával kísérel meg a dokumentarista fotóm vészeti hagyománnyal szemben új pozíciókat felkínálni a az általam itt most az egyszer ség kedvéért *dokumentarista-vitának* elnevezett diskurzus, melyet a az alábbiakban igyekszem elemzés tárgyává tenni.

A švitaö történeti rekonstruálása nyilvánvalóan nem célja jelen tanulmánynak, ám f bb eseményeinek, megnyilvánulási fórumainak, s nem utolsó sorban a vita érveinek felvázolása mindenképpen rávilágít a fotográfia, s sz kebben a képz m vészeti fotóhasználat kortárs irányaira, a teoretikus reflexiók f bb beszédmódjaira.

A vita f bb er vonalait jól jellemzi az 1999-es *Fotóhetek* során megtartott *Fotóelméleti szimpózium* (Fejér-Szarka 2000). A lefolytatott diskurzus több problematikus pontra is ráirányította a figyelmet: (a) milyen m vészettörténeti, -elméleti hagyományba illeszthet a hazai fotóm vészet? (b) milyen jellemz tendenciái vannak a technikai-, technológiai (társadalmi-kulturális) változásoknak? (c) miképpen változik meg a fotóhoz való viszony, ill. a fotó milyen új helyzetek-viszonyok šleírásáraö válhat képessé? (d) hogyan képes minderre reagálni a fotós, fotóm vész társadalom? (e) intézményi vonatkozásban milyen változások zajlanak, ill. prognosztizálhatóak a fotográfiában?

Az alapvet kérdések a fénykép szerepét, helyét igyekeztek megvilágítani, s jellemz en a valóság és a róla alkotott kép összefüggésében az ezredfordulóra megváltozott képalkotói státusszal foglalkoztak. Az el adások közt két f bb vonulat tapintható ki. Egyfel l a

fotográfia egyfajta šválnság-jelenségeitő lehet nyomon követni, a fotó megváltozott használatának, a változó technikai-technológiai feltételeknek az átalakulását; az eladások egy jellemző része a megváltozott helyzet leírására alkalmas fogalmi-terminológiai, episztemológiai-metodikai kihívásokra reagál (többek közt *Peternák M., Horányi A., Tímár K., Sugár J. í* ). E diskurzus ugyanakkor ó s ez az itt kibontakozó vita egy sajátos jellemző je ó messzemen en támaszkodik a képz m vészeti kánonra, az avantgárd m vészetelméleti-m vészettörténeti hagyományra (többek között az *avantgarde-hoz való viszonyt elemezte többek közt Beke L., Bán A., Albertini B. í is*). Másfel l éppen a fotót és a fotós társadalmat ért š *egzisztenciális* változások kerültek a szimpózium homlokterébe. A fotóban bekövetkező m faji, stílusbeli, látásmódbeli változások mellett az intézményi kérdések hangsúlyos megjelenését a fotográfiai szcēna önreflexív megnyilvánulásaként ismerhetjük fel.

A Documentum 5. kiállítást kísérő koncepcióban Horányi Attila és Tímár Katalin már sokkal tendenciózusabban, koncepcionálisan igyekeztek meghatározni, miképpen változott meg a képek és ezen belül a fénykép helyzete a kilencvenes évek végére.

Itt jelenik meg a fotó státuszában ó identikusságában, autenticitásában ó bekövetkező változás: nem fotográfiáról, fényképr l, hanem *fénykép jelleg* képekr l beszélnek. Egy következő problémakört a megszorodott privát képek, snapshotok jelenségéb l származtatják, azaz azt teszik vizsgálatuk fókuszba, ahogyan a vizualitás az információhordozás, -közvetítés egyik alapvető eszközévé vált ó a reklámtól a számítógépes kommunikációs felületekig. Ez egy megváltozott kép fogyasztói mentalitáshoz vezet, a képek nézésére, befogadására szánt idő rövidüléséhez. Ezzel együtt a képek koncentrált képalkotói figyelemr l beszélhetünk, azaz a kép készítő je sokkal tudatosabban veszi figyelembe a befogadói attitűdöt, tudatosan építkezik erre. További következményként veszik sorra a magaskultúra-tömegkultúra oppozícionális feloldódását; ebben a vonatkozásban azt emelik ki, hogy a m vészi fotó és az alkalmazott/reklám fotó státusza szituációhoz és megrendelőhöz kötődik. Mint ahogyan külön hangsúlyozzák azt az episztemológiai változást is, melynek során a képek a *špusztató* intellektuális megismerésb l az érzéki tapasztalat forrásává válnak. Ez már csak azért is fontos szempont, mivel ezekben az interakciókban figyelembe kell venni a befogadói szubjektum helyzetét, struktúráját. Végül a képek értelmezhetőek szociális/kulturális konstrukcióként is, azaz a képeknek létezik, létezhet szociális/kulturális jelentése akár annak elállítója, akár témája, akár a néző szempontjából (Horányi-Tímár 2003).

A *Dokumentum 5* c. kiállítás zárónapján Horányi Attila és Tímár Katalin egy nyilvános szakmai beszélgetést is moderált a résztvevő művészekkel (Horányi-Tímár 2003). A beszélgetés jellemzően a fotó dokumentarista kérdéseivel nem-tartalmi vonatkozásban foglalkozott. A kérdések egyik köre a fotografikus kép megjelenési formáira, médiumaira reflektált. Van-e adekvát, autentikus megjelenési formája egy képnek? Mit jelent ez az autenticitás a fotó és a fotó utáni képek vonatkozásában?

A beszélgetés egyik jellemző szakasza, amikor a résztvevők a műalkotás státuszát igyekeznek definiálni. Arra keresték a választ, hogyan változott meg az alapmű és a másolat viszonya. A művek egy jelentős része számára ugyanis a mű tárgyiasság nem elsődleges, illetve direkt módon keresi a megjelenés különféle módjait, lehet segítség. Az alkotói szándék között ez esetben az is megjelenik, hogy ugyanaz a kép eltérő megjelenési formákban, formátumokban is megjelenjen.

*„Amit Benjamin elképzelt, az nem történt meg, hiszen a képek fogyasztása nem demokratizálódott. A széles tömegek ma is csak a reprodukciókhoz jutnak hozzá, az eredeti műalkotások féltésértéke pedig még tovább nőtt. Arról pedig beszélünk már - és ne tagadjuk a fontosságát -, hogy bizonyos médiaspecifikus esetekben nagyon is fontos a képeket eredetiben és eredeti kontextusukban látni. Öt exponálja teoretikus síkon a kérdést Tímár Katalin.*

A műalkotás és a fájl megkülönböztetése egy új fogalompárként jelenik meg a vitában; a nem tárgyasult, imaginárius mű, melynek több megvalósulási formája, outputja van. A műalkotás státuszára nézve ennek az a következménye, hogy egy műalkotás, amely különböző helyeken megjelenik (pl. galéria, képeslap, óriásplakát (így) már nem ugyanaz a mű, s még csak nem is egy eredeti másolatáról lehet beszélni, hanem eltérő műalkotásokról az adott kép használatának, kontextusának függvényében. Ennyiben a digitális képeknél eredeti műnek a fájl tekinthető. Ugyanakkor minden ilyen munkát, művet valamilyen hordozó segítségével lehet láthatóvá tenni. Az interfész ez a megjelenési felület, melyen keresztül a mű láthatóvá válik, ez pedig fentiek szerint használatának függvényében eltér.

A *Dokumentum 6* c. kiállítás<sup>6</sup> tematikájában sokkal inkább a műben megjeleníthető tartalmakra fókuszált. A rendezők arra keresték a választ, hogy a fiatal alkotók milyen újszerű képet adnak környezetükről - naplószerű, életmódot feldolgozó vagy értelmező alkotásaikon keresztül. Éppenséggel a dokumentarista fotográfia tanulságainak alapján - abból merítve, arra építkezve, de azon túllépve - egy új szemléletmódot kutatnak, amely a kortárs világ

leírójává, felfedez jévé válhat. *šAz általuk exponált kép többnyire manipulálatlan, mégis a szubjektív irányába mutat oly módon, hogy a m vész személyisége a valóság képi tükrében jelenik meg ő olvasható a kurátori koncepcióban (Jokesz-Petrányi 2004)<sup>7</sup>.*

A kurátorok ó *Jokesz Antal* és *Petrányi Zsolt* - szerint a fotó funkciójának hangsúlyeltolódása a valóságra való reflektáltságban jeleníthet meg, ám ehhez hozzátartozik a valóságról alkotott médiakép is. Így a fotográfia nem pusztán a valósághoz, hanem a többi médiumhoz, képekhez kötött referenciájában értelmezhet . A fénykép ennyiben tehát nem autonóm, hanem kontextusokban létezik. Az alkotó és a befogadó viszonya azoknak a képeknek, képhasználatoknak a függvényében alakul, mely a valós, ill. mediatizált környezetüket meghatározza<sup>8</sup>.

Ez a referencialitás jelenik meg a fotó űtartalmi, szemantikai szintjén: az új képiségre való hivatkozás alapját az képezi, ahogy a hagyományos fotográfiai metaforarendszer, eszközkészlet kiterjed, megújul, ill. újabb reflexiók, technikák jelennek meg az alkotói repertoárban. Változások történnek különböz képhasználati, életvilágbeli habitusok mentén, a megfigyel /értelmez pozíciói mentén, a felhasználói szokások, technikák mentén, melyeket konceptuálisan, a tartalmi hangsúlyok átrendez ése mentén ragadhatunk meg. Jokesz-Petrányi gondolat kísérlete során egy fogalmi hálót állítottak fel eme jelenségek deskriptív elrendezésére. A szerz k a *létélmény-identitás, személyiség-karakter, helyszí- néz pont, koncepció-fikció, fotó-médium* fogalmakat jelölik meg a kortárs fotográfiáról zajló diskurzus lehetséges hermeneutikai keretének.

Ennél sokkal koncentráltabb problémakör behatárolására vállalkozott az elmúlt évben megrendezett *Fotográfia és politikai test* c. konferencia<sup>9</sup>. A tartalmi hangsúlyok - a politikum, a társadalmi kérdések mentén történ ő újrendez éseinek vizsgálata közben olyan alapvet problémakörök kibontására vállalkozott, mint hogy mennyiben alkalmasak például a posztfotografikus eszközök a társadalmi tapasztalat kritikai leírására; hogyan változnak meg a leírás metodikái a fotó, a fotografikus képek és fotó-szer leírások következtében. A konferencia a fotót egyértelm en határtudományos helyzetben, a m vési kifejezés eszközeként és a társadalomtudományos megismerés tárgyaként jelenítette meg.

Innent l kezdve adott a kérdés: a társadalomtudományi reflexió ó az empirikus kultúratudomány ó miképpen képes fogalmilag hozzájárulni a vizuális kommunikáció egy ágensének, a fotónak társadalmi-kulturális deszifrózásához. Megfordítva a kérdést: a fotó hogyan illeszthet a társadalomtudományi gyakorlatba, illetve miképpen válik az empirikus

kultúratudományok korpuszává. Hogyan institucionalizálódik a fotó, mire szorítkozik a képhasználat, milyen eltér értelmezési kontextusok, beszédmódok, metodikák következnek annak eltér használatából - és hogyan lehet ezeket a módszertanokat, gyakorlatokat megfeleltetni egymásnak?

A *šdokumentarista-vita*ö, mint látható, számos, igen értékes szempontot vet fel a hazai (posztfotografikus) m vészettörténet, képelmélet vonatkozásában. A lezajlott vitában ugyanis több olyan kérdéskört különíthetünk el, melyek a jellemzően a kortárs képelmélet fajsúlyos területeit jelentik. Ezek közül mindenképpen kiemelendő a megváltozott képhasználatra vonatkozó reflexiók. Ebben is két típust érdemes elkülöníteni; az egyik az alkotói praxis irányából közelít a kérdéshez, míg a másik egy szélesebb, a társadalmi-kulturális-technikai változások mentén kísérli meg értelmezni a jelenségekört. További hangsúlyeltolódás figyelhető meg a kontextus-fogalom értelmezésében, használatában; a fotográfiát meghatározó narratív elemek felértékelődése, er teljesebbé válása jellemzi a fotográfiai kánont. Ezzel együtt jelenik meg a fotó (a kép) fogalmának kiterjesztése is, *a fotóalapú, fotó utáni képalakotói* alkotói attitűd. A fotót, a fotográfiát az intermediális megközelítés az alkotói repertoár, felkészültség, kifejezésforma *šcsupán*ö egy lehetséges eszközének tekinti. Egy további kérdéskört a digitalizáció mentén bekövetkező episztemológiai változások jelentenek; ebben egyszerre jelennek meg a kép státuszában bekövetkező változások, illetve a változások mentén átalakuló vizuális kultúra egyes jelenségei.

A vita ugyanakkor ó természetéből következően ó számos kérdést nyitva hagyott. Ilyen problémakörnek tekinthető a m vészeti intézményrendszer kérdése, az *artworld* fogalmának megjelenítése fenti diskurzusban. Ennek nyomai éppenséggel a kortárs gyakorlatban érhetőek tetten: a kutatás képz m vész interjú alanyainak (pl. Gyenis Tibor) egyidejű jelenléte a képz - és a fotóm vészeti intézményrendszerben.

A vitára és annak hozadékaire sokkal inkább abból a szempontból érdemes rátekinteni, ahogyan a vita egyes elemeinek illetően felszínre hozása, egyes eredményeinek pozicionálása még él bbé és megfoghatóbbá teszi azokat a formanyelvi és fogalmi összefüggéseket, melyek a fotográfiai mező kutatásában, illetve a vizuális kultúra jelenségeinek egyes vizsgálata során, vagy éppen a szélesebb körben értelmezett kultúrakutatás számára válhatnak hasznossá.

## 2.3. Technikai bázisú m alkotás-típusok a 90-es évek magyar képz m vészetében

### 2.3.1. El zmények

A technikai hordozóhoz kötött, ún. új m vészeti médiumok felbukkanásának és elterjedésének történeti vizsgálata napjaink képz m vészeti mozgásainak megértéséhez elengedhetetlenek t nik. A m vek és m típusok leíró bemutatása, a munkák jellegzetességeinek feltárása, az adott alkotások tipológiai megközelítése mint a jelenségcsoport szinkron keresztmetszete a jelenség történeti alakulásának nyomkövetésével együtt vázolja fel a technikai bázisú m alkotás-típusok fejlődéstörténetét.

Egy ilyen kutatás szándéka szerint konkrét m alkotások és m típusok révén a kortárs képz m vészetben megjelen kifejezési formák egymáshoz való viszonyát, a határterületek közti viszonyt vizsgálja. Arra keresi a választ, milyen válaszok adhatók a m vészet modern kifejezésformái hatásmechanizmusát, származásterületeit és stratégiáit firtató kérdésekre.

Az anyag feldolgozásakor az átfogóbb jellegzetességek megállapítása, általános jelenségek és tendenciák feltárása a cél. A közelmúlt m vészetében a jellegzetes m vészi magatartásformák, tipikus képfajták és alkotói stratégiák, a helyek és m helyek, intézmények bemutatása, ismertetése ugyanolyan fontossággal bír.

A vizsgált id szakban (a kései 80-as évektől a 90-es évtizeden át napjainkig) a m vészeti szféra tárgyait paradigmikus esztétikai szituáció vette körül, amelynek elemzésére a hazai m vészeti színtér meglehetősen késéssel vállalkozott. Az értelmezési és meghatározási próbálkozások alapvetően nem a m vészet-tudomány, hanem jobbra a filozófia, a társadalomtudományok területén indultak meg.

A *high tech* - angol eredetű kifejezés szó szerinti jelentése magas szintű technológia, amely stíluselnevezésként Joan Kron és Suzanne Slesin *High -Tech* című könyve révén vált ismertté. Az eredeti high-tech történetileg a hetvenes évek második fele óta élt tendencia a m vészetben. El zmények a XX. századi képz m vészetben és építészetben, az olasz futurizmus és az orosz konstruktivizmus gépiádatában, a modernista építészet funkcionális szemléletében találhatók (Kron és Slesin 1984).

A stílus jellemzője az elemek között létesített strukturált (strukturív) viszonyrendszer, a gépszerűség és az átlátható szerkezet. A technikai-technológiai fejlődés, a digitalizáció a 80-as és 90-es évek során mindenképpen az elektronika révén teremtett új lehetőséget a high-tech megjelenésformái terén. A számítógépes képfalkotó eljárások megjelenése alapjaiban érintette a kép- és m -fogalom esztétikai megítélését, megváltoztatva az egyediség-sokszorosíthatóság,

techné-m alkotás kérdésében vallott m vészeti felfogást. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy megjelenésekor valamennyi képalkotó eljárás, technika a maga korának high-tech-ét képviselte; így például a sokszorosító grafikai eljárások a XV-XVI. században, a fotó a XIX sz-ban, a videó és komputer a XX-ban.

A high-tech mint stílusirányzat els sorban az építészetben hozta létre legragyogóbb eredményeit, azonban tágabb értelemben a képz m vészeti alkotások jól elkülöníthet csoportjára is használható megjelölés. Ebbe a viszonylag újsütet m alkotás-típusba sorolt munkák a barkácsolással, tákolással létrehozott m vekkel (ld. Bukta Imre, Lois Viktor, Csörg Attila munkáit) ellentétben nem alkotójuk mesteremberi tudására épülnek, hanem valamely technikai, fizikai, elektronikus hordozóhoz kötött tudományos ismeretre. Továbbra is dönt azonban a definícióban megadott átláthatóság, transzparencia, amely itt els sorban azt jelenti, hogy a m vek alkotója tudatosan alkalmazza valamelyik technikai médium sajátosságait a m létrehozásában.

Ez a fajta megközelítésmód a technikát és tudományt a m vészet szerves részének tekinti, a gépet- struktúrát gyakran metafórikusan értelmezi, és a rendszerszemléletet, matematikát, fizikát totalizáltan hagyja érvényre jutni az érzéki m alkotásban.

Így a néz -befogadó és a m között újfajta interakció jön létre, amelyben a m létrehozására irányuló, azt lehetővé tev munkatevékenység ó pl. programozás, számítógépes manipuláció - közvetlenül nem jelenik meg abban a formájában, ahogyan egy low-tech m alkotás esetében.

Az elmúlt évtized legnagyobb m vészeti tanulsága az volt, hogy a képz m vészeti m fajokat, eljárásokat, technikákat, módszereket a m vészek eleve szélesebb spektrumban gondolkodó képvisel i hajlamosak médiumnak tekinteni. Talán akkor járunk közelebb a valósághoz, ha úgy fogalmazzuk, hogy a korábban hierarchikusan szervez d , strukturálisan felépített m vészetszemlélet mostanra horizontálisan szétterült. A kifejezési formák egymáshoz való közeledése nyilvánvaló, kódjaik felcserélhet k, a m vészet határain belül szabadon beilleszthet k.

A 90-es évekre koncentráló kutatás alapvet en a következő m -típusokat érinti:

- Számítógépes nyomtat
- Óriásprint, óriás(fotó)-nagyítás /c-print/
- Hálózati m vek
- Inter- és multimédia-munkák
- Számítógépes képgrafikák - animált, manipulált képek(festmények)



- Videó, videó-projektor alkalmazások
- Film

### 2.3.2. A m vészeti médiumok jellegzetességei; Médiam vészet

A médiam vészet kifejezés a m alkotások m fajlag elkülöníthet csoportjára vonatkozik, olyan jelenségre, amely napjainkban zajló, él változás a m vészeti színtéren.

Történetileg a hatvanas évek második felére tehető kifejezett megjelenése, ám a m vészeti hordozókat médiumnak tekint szemléletmód minimum fél évezredre vezethet vissza. A médiam vészet terminus eleinte fként a kísérleti fotográfiára, a képz m vészeti célra használt fotóra és filmre, valamint a megjelen , új eszközre, a videóra vonatkozott. Az elektronikus alapú hordozókra épülő m vészi kifejezésformák, az er sen technikai bázishoz kötött alkotástípusok általános, összefoglaló jelölésére használják hagyományosan a *ø*médiam vészetø megnevezést. Kés bb megjelentek a számítógépen el állított m alkotások: grafikák, animációk, szimulációk, majd térbeli installációk, videósobrok, stb. is.

A kilencvenes évekt l egyre gyakrabban merül fel a medializált képtípus fogalma: ha képz m vészeti célra egy másféle képhordozó (fotó, reklám, film, stb.) felhasználásáról van szó, azaz egy meglév technikai médiumot egy újabb technikával ó legyen az ipari, mechanikus vagy digitális ó átdolgoztak, akkor beszélünk medializált vizualitásról. Mindezzel jelent s átrendezésre került sor a hagyományos m faji rendszerben, az új terminusok meghatározásában máig sem teljes az egyetértés. F bb vonalakban elfogadható, hogy a közvetít közegek kombinációját felhasználó m mixed média, az egyértelm en meghatározható m fajok határterületeit érint m intermédia, miként az is el fordul, hogy bármelyik említett jelenséget multimédia megnevezéssel jelölik.

Ami mégis rendszerben tartja ezeket az irányzatokat, az egy *šolyan tevékenységegyüttes, amely a tudomány-technológia-m vészet háromszögében zajlik* (Mihancsik 1997).

A médiam vészetben a létrehozott m alkotás tartalma mellett jelentésének szerves része maga a közvetít közegek, a médium sajátosságainak, kontextusának figyelembevétele: *šminden, amivel ki tudjuk fejezni magunkat, médium, és a médium jelenléte nem passzív, hanem alapvet en befolyásolja az üzenetet* (Mihancsik 1997).

A m vészeti gyakorlatban az els reflexiók egy új médiumra viszonylag korán jelentkeztek. Az alkotók rugalmasan alkalmazkodtak az új környezethez, érdekl déssel fordultak a gépek,

technikai eszközök kínálta lehet ségekhez. (Az állandó innováción alapuló nyugati művészet egyébként is folyamatosan követi a technológiai fejlődést, megújulása egyik forrásának tartja, ill. reflektív viszonyt alakít ki a techno-szférával) Korai megjelenési formák a fénymásolók alkalmazásának esetei ó ekkor még mint sajátos grafikai eljárásként tekintettek rá -; majd az egyre nagyobb teljesítmény , jobb minőség , professzionális berendezések tömeges elterjedésével adekvát képzési elgondolások manifesztálódtak a gépi leképezés és megjelenítés technológiájában (ld. Xerox-csoport). A technológia terén bekövetkező változások korai megnyilvánulásaival, az első, kezdetleges számítógépekkel egyidőben merült fel a kompjuter ó új, a bevett művészi technikáktól, műfajoktól eltérő alkalmazásának igénye. (Az Intermédia-szak alapítás utáni első tanárai közé tartozó Szegedy-Maszák Zoltán például a ZX Spectrum nevű személyi számítógép segítségével ismerkedett meg a felhasználás lehet ségeivel. A 80-as években, 90-es évek elején meglehetősen kevés hazai művész rendelkezett számítástechnikai alapismeretekkel.) A felhasználói felfogás kreatív alkalmazása nem kizárólag, főként nem elsősorban a képzési körökbe került ki, hanem a számítástechnikusok, programozók, mérnökök, vagy egyszerűen a monitor előtt ülő laikusok voltak a fő kezdeményezők. A technikai alapú megjelenítési eljárások természetes hátterét a műszaki szakemberek jelentették, akik segítséget nyújtottak az alkalmazások elsajátításában. Az első elektronikus, digitális elven létrejött munkák fesztiváljait (*Digitart I, II*, 1986, 1990), az első kiállításokat jobbra a reáltudományok képviselői hívták életre Magyarországon. (Az MTA SZTAKI kulcsszerepet töltött be a művészek képzésében, géppark biztosításában, a művek megjelenítésében, nyilvánosságuk megteremtésében)

A közönség és művészek számára ezeken a bemutatkozásokon még a technika varázsa volt a fő vonzerő, háttérben maradt a művészi alkotások elemző értékelése, a látvány és a tartalom összehangolása. A felhasználói forradalom minden esetre bebizonyította, hogy a gép önálló művészi alkotóeszközzé nőtt ki magát a modern társadalomban.

A számítógép alkalmazásának legdinamikusabban fejlődő ágazata a grafikus, illetve animációs szoftverek közvetlen képzési felhasználása volt. A technika és a kreatív formálás új, soha nem látott szintézise látszott kialakulni már a 80-as években. A mintegy két évtizedre visszatekintő számítógépes fogyasztói forradalom kezdetei idején még nem látszott a folyamat vége, ugyanakkor úgy tűnt, valami egészen más, nem alkalmazott, hanem (akkoriban még) meg nem fogalmazható művészi minőség van kialakulóban. A számítástechnika fejlődése új lehetőségeket kínált a művészeknek: a színpaletta milliós nagyságrendű tónusokra bővülése, az animálási és konvertálási lehetőségek változatossága

olyan eszközcsoportot hozott létre, amely a korlátlan (esztétikai) módosítás varázspálcáját adta az alkotók kezébe.

Az alkalmazástól való nagymértékű függés, a művészi gépi rutinok (effektek és layerek), a készen kapott sémák sajátos helyzetet teremtettek a számítógépes környezetben dolgozó művészeknek. Korán felmerült a viszony a programozókkal való viszony racionalizálásának igénye. A helyzet radikálisan különbözött a máitól, amikor a programozó: megfizetett segédmunkatárs, nem kell kommunikálni tudniuk egymással gépid ben mérük a művel állításához szükséges operatív munkát.

### **2.3.3. Képző művészet az információs társadalomban**

Felhasználói forradalom a Neumann univerzum keretei között.

Az elmúlt évtized pontosabb megértéséhez elengedhetetlen annak a folyamatnak a vizsgálata, szellemi és társadalmi vonatkozásainak feltárása, amelynek keretében az információs forradalma végbement. Az új információs eszközrendszer megjelenése a kortárs képző művészetben, fontosabb elemeinek kutatása nem nélkülözheti az új technológiák kialakulásának jellegzetességeire irányuló történeti vizsgálódásokat.

A telekommunikáció és a számítástechnika rohamos fejlődése, valamint a két terület összekapcsolódásából adódó új kommunikációs, illetve információ-hozzáférési lehetőségek alapvetően megváltoztatták életünk számos területét. A változások rendkívül gyors és expanzív jellegére utal az információs forradalom kifejezés. A társadalom információs környezetének radikális megváltozását érzékelteti az *információs társadalom* fogalom is.

Az utóbbi tíz év változásai a számítástechnika terén joggal tekinthetők minőségi paradigmaváltásnak. Jóllehet Magyarországon a tényleges *információs társadalom* még csak most szerveződik az elektronikus hálózatok világában, nálunk is felbukkantak és működnek azok a részelemek, jelenségek, amelyek meghatározzák a felhasználók technikai bázisát, egyben a tudatformák változatait, a gondolkodás módjait is. A technika lehetőségeiből döntő befolyást gyakorolt a képző művészet kifejezésformáira, a művészi stratégiákra, ezzel a hazai artworld egészére. A művek vizuális reprezentációja nem tudta kivonni magát az informatikai boom alól, és megjelentek a modus operandi túlmutató jelenségek is: új értékminták, magatartásminták és környezetminták bukkantak fel, így az infoszféra elterjedésével kerülése mintegy mellékhatásként (by-products) a művészi személyiség értékfelfogásában,

normamegtartásban, viselkedésben megnyilvánuló intellektuális, etikai, emocionális és esztétikai alapszerkezetét egyaránt érintette.

#### **2.3.4. Képzés m vészeti felhasználói környezet**

A hagyományos alkotói környezet, a m terem többnyire zárt, *monomediális* világ; általában a lakás, vagy épület félrees helyén található, gyakran minimális komforttal felszerelve és kopott, elhasználdott berendezéssel. Raktár jellegével, anyagaival, festékeivel, katalógusaival egyike a m vészeti mikrovilágoknak, egymástól többnyire ugyanúgy elhatárolódva, mint a rajta kívül rekedt *médiaszféra* univerzumától. Az informatizálódó társadalom nyitott kommunikációs környezetében a m terem szerepe megváltozik.

A *mikrovilág* kifejezés kicsi, természetes és saját, közvetlenül megnyilvánuló, személyes mikrokozmoszokat jelent, adott és választott, öröklött és mesterségesen kialakított, egyénileg és csoportosan könnyen bejárható, kiismerhet világokat. A képzés, alkotás, menedzselés területén ezek a kicsi, áttekinthet világok (tanulási program, feladat, szimulációs rendszer, szituációs gyakorlat) teszik lehetővé az alapos, elmélyült, közvetlen ismeretszerzést, kizárva a "küls világ" zavaró komplexitását.

A *hipervilág* szimbóluma és fizikai bázisa a háló(zat). Részben virtuális, részben fizikailag létező tartalmakat és kapcsolatrendszert jelent a Gutenberg-galaxis, a Marconi-konstelláció és az elbbieket fokozódó mértékben integráló Neumann-univerzum információ-halmazában. Médiaszféra, amelybe születésénél fogva belekerül és belemerül az ember. Ezt a multi-mediális univerzumot egy hipertext alapú, asszociatív elven m kód rendszer szervezi egységbe és jeleníti meg folytonosan változó, dinamikus, virtuális mintázatokban.

Az információs társadalom szervező centrumában a szöveg [text] helyezkedik el, mégpedig annak eredeti, komplexebb latin jelentése szerint, amely így a különböző kódolású információk szövedékét foglalja magába. A társadalom informatizálódása együtt jár a szöveg módosulásaival, ennek következménye a tágabb értelemben vett "olvasás" és az információhordozó megváltozása.

A szöveg megváltozása és az olvasás módjának a változása új eszközöket igényel. Középpontba kerül a számítógép, amely - alapvetően új funkcióként - integrálja az egyes médiumokat és lehetővé teszi a hálózati kapcsolatokat.

### 2.3.5. Átmenetek

A számítógépek művészeti-kreatív felhasználásának evolúciója - *Paul Starr*-nak az amerikai társadalomra felállított fejlődési szakait figyelembe véve - három nagyobb szakaszra osztható:

- Az első szakasz a '80-as évek közepéig tartott. A számítógépeket elsősorban programozás tanítására, illetve egyszerűbb oktatóprogramok futtatására használták (Computer Assisted Instruction, CAI). Ez volt a harszó korszak, elkötelezett tanárok és lelkes diákok szubkultúrája (korai számítógépes munkák, grafikák, ld. Frey Krisztián munkái).

- A második szakasz a nyolcvanas évek végén, a korai 90-es években kezdődött, a személyi számítógép, a grafikus felhasználói felület és általános célú, könnyen kezelhető szoftverek megjelenésével. Az iskolákban a gépeket külön szaktanteremben helyezték el. Az informatika tantárgy megjelent a művészeti képzés tanterveiben, és a diákok megismerkedhettek a számítógép-használat alapelemeivel. Egyre több művésztanár, oktató fedezte fel a számítógépben rejlő lehetőségeket szaktárgya vonatkozásában.

Ekkor születik *A számítógépes művészet kiálltványa* (Waliczky 1990), megrendezik az első digitális művészeti kiállításokat (*Digitart I., II.*, Budapest).

- A harmadik szakasz a 90-es évek második felében kezdődött, és világszerte napjainkban teljesebben ki, felel meg a mozgóképi a multimédia kiépítés gépek megjelenése és az Internet rohamos terjedése, a képezelés és grafikai programok elterjedése (Photoshop, Illustrator, Quark, Corell, Freehand, stb.) valamint a World Wide Web-jelenség. A folyamat során a számítógép a művészi tevékenység perifériájából a centrumba kerül (komputer a művésztanteremben, ill. maga a komputer a művészi állításának színhelye), mindenütt jelenlévővé és így általánosan hozzáférhetővé válik, a szakmai érintkezés felel meg szervező, kapcsolatfenntartó, valamint tartalom-szolgáltató eleme. Az alkalmazott grafika szinte kizárólag digitális, elektronikus úton készül. Ez a korszak egyben a technikai médiumok hagyományos műfajokban történő megjelenésének, a mediatisált művészet általánossá válásának időszak. Innovatív jelleg: megújul a (figurális) festészet, a grafika, végül a plasztika. Legújabbban megfigyelhető a multimédia programok dominanciája, a flash- és más animációk széleskörű elterjedése; ezzel együtt a művészi gondolat átcsoportosulása a Web-művészet területére.

A médiaművészek számára a kreativitás terepe a WEB-művészet területére helyeződik át. Az állandó frissességen, megújuláson és tájékozódáson alapuló tevékenység megváltoztatni

látszik a médiamvészet általános definícióját. A változás egyik sarokpontja a művek és programok interaktivitása, változékonysága. Ki tud kifinomultabb programot létrehozni? Olyan szuper-konstrukciókat, amelyek állandó, automatikus változásra képesek a felhasználótól teljesen függetlenül.

Alapvetően megváltozik a műalkotás státusa: néhány, véges számú technikai utasítás következtében elálló, operatív nyelv alkalmazásával létrehozott jelenség lesz.

Egy újszerű fogás, egy érdekes látásmód, vagy fragmentum kiemelése élves elnyit a remixel, rekontextualizáló alkotói magatartásban. Egyre kifinomultabb részletekből álló, számos apró technikai mesterfogást egyesítő művek jönnek létre, amelyek a kiindulásnak választott művekből mint minták és metódusok korlátlan készletéből eseteket képeznek. A multiplikáció hatásaként elkerülhetetlen a technikai és felhasználói ismeretek bizonyos fokú elsajátítása, így a művész mint programozó, vagy ügyes szoftveres jelenik meg.

Fontos fejlemény az alkotói környezet módosulása. A képzőművészeti gyakorlat mindennapjaiban (munkahely, egyetem, háztartás) egyre több nagy teljesítmény számítógép jelenik meg. Az informatika ma már nem első sorban tantárgyként vagy műveltségterületként határozható meg, hanem az alkotói környezet szervezésének egyetemes infrastrukturális háttérrendszere. Az új elektronikus médiák lehetővé teszik mind a hagyományos, mind a technika-orientált felfogásnak megfelelő művészi stratégiák kialakítását.

Melyek azok a fejlemények, amelyek a képzőművészet és az új technológiák kreatív találkozását elősegítették? Mivel az elektronikus médiákat használó művészi tevékenység nem választható el a technológia fejlődésétől, az alábbiakban rövid történeti áttekintésre, a legfontosabb fogalmak ismertetésére teszünk kísérletet.

#### **2.4. Új média a hazai kortárs képzőművészeti gyakorlatban**

Amennyiben elfogadjuk tényleges és nem pusztán naptári dátumnak kezdetként az 1990-es évszámot (az intermédia-szak indításának ötlete), a művészi tevékenység két, egymással párhuzamos területre terelhet: egyik a per definitionem technikai médiumokkal foglalkozó, specializált művészet (Intermédia-, és vonzástartomány) világa, a másik pedig a vele párhuzamosan (és természetesen szorosabbó távolibb kapcsolatot tartva) kibontakozó változások a magyar művészeti színtéren, amelyek eredményeként új képfajták, műtípusok és médiumok jöttek létre, vagy jelentek meg a kortárs képzőművészetben (Peternák 1993, Beke 1994).

Melyek azok a alkotás-típusok, vagy megjelenési módok, amelyek tipikus jelenségként a 90-es évek hazai (és nemzetközi) művészetében jelen vannak? (Zárójelben néhány meghatározó hazai képviselője, reprezentánsa)

- Számítógépes nyomtatás (komputer-print)

(Szarka Péter, Ravasz András, Beöthy Balázs, Komoróczy Tamás, Németh Hajnalka)

- Óriásprint, óriás(fotó)-nagyítás (c-print), képzőművészeti fotóhasználat

(Bakos Gábor, Nagy Kriszta, Szabó Dezső, Csontó Lajos, Eperjesi Ágnes)

- Hálózati művek, virtuális terek-interfészek

(Szegedy-Maszácz Zoltán, Fernezely Márton, Langh Róbert)

- Inter- és multimédia-munkák

(Sugár János, Bölcskey Miklós, Vécsei Júlia, Pál Csaba, Till Attila, Lendvai Ádám)

- Számítógépes képgrafikák; animált, manipulált képek (festmények)

(Nagy Gábor György, A. Nagy Gábor, Csáki László, Rácmolnár Sándor, Király András)

- Videó, projekciók-vetítések, képernyő-alkalmazások

(Beöthy Balázs, Komoróczy Tamás, Koroknai Zsolt, Németh Hajnalka, Seres Szilvia, Szacsva György)

## **2.5. Az intermédia identifikációja**

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán (Magyar Képzőművészeti Egyetem) 1993 óta létező új képzőművészeti szak indult, az Intermédia, amely magyar vonatkozásban az első ilyen jellegű egyetemi szintű képzés volt. Akkoriban több intézmény (első sorban felsőoktatási intézmények, alapítványok) próbált médiával foglalkozó, az elektronikus média számára szakembereket képezni, - vagy éppen média-kutató programot elindítani.

A főiskola Intermédia tanszékének megalakítása hosszadalmas eljárási folyamatok beérésének eredménye. Az 1990 óta megkezdett oktató-és kutatómunka az 1993-as tanév kezdetére

jutott olyan szakaszába, mikor az önálló m vészeti szakként való m ködés megvalósulhatott. A szak ötéves képzési idej m vészképz ; tevékenysége középpontjában az új médiumok m vészeti használata, a tudomány, a technika és a m vészet egységben látására törekv szemlélet áll. A hallgatók oktatása az elméleti és gyakorlati kutatás mellett a képzés els perceit l fogva anyag- és eszközközelben (kamera, vágóasztal, stúdió, számítógép) zajlik.

A tanszék olyan multimédia kutató-intézetként aposztrofálta magát, ahol ó kezdetben csak perspektivikus távlatba helyezve - elérhet a (m vészi használatba vételre alkalmas) csúcstechnológia, az általánosan használt és a már eljárat elavult eszközök is ó több, egymással kapcsolatban álló stúdióban.

Az intermédia (mint az elnevezés is mutatja) a monomédiával<sup>10</sup> szemben a m velhet m vészeti ágak, technikák közötti interakció gyakorlata, ahol bármelyik mint a lehetséges választások egyike jelenik meg.<sup>11</sup> A képzés nem egyszer en valamelyik kit tetett tevékenységi terület kizárólagosságára, hanem azok együttesére, egymásra hatásukra, kölcsönösségükre épül.

A médium-köziséget nagyjából akkor képzeljük el szemléletesen, ha a három tevékenységformát (tudomány-m vészet-technika) három, egymással metszeteket képez matematikai halmaz formájában vázoljuk<sup>12</sup>.

A szak megalakulásakor létrehozói az intermédia jellegét és céljait úgy határozták meg, mint a m vészképzés kiterjesztését olyan m formák és m vészeti technikák felé, amelyek a 20. századi képz m vészetben jelentek meg (fény- kinetikus, és elektronikus m vészet, multimédia, új kommunikációs technikák, interdiszciplinaritás). A m vészet funkciómódosulásának akceptálása és tudatosítása mellett igyekezett felkészülni az információs társadalom kulturális szféráiban való aktív jelenlétre. Más kérdés, hogy a kezdeti évekre jellemz eszközhány- és szegényes felszereltségen túl az információs társadalom kiépülése tekintetében még napjainkban (2002) is csak a jövő id használata indokolt.<sup>13</sup>

Peternák Miklósnak, az Intermédia tanszék vezetőjének a tanszék tízéves tevékenységét összegz , és egyben programadó írásából az *intermédia* következő jellemz it olvashatjuk ki (Peternák 2000):

- szintetizáló, összeolvasztó karakter
- dinamikus jelleg, az id tényez médiumként való használata (médiumtudatosság)
- nyitott rendszer-nyitott m
- komplexitás



- innováció-hajlam (az intermédia mint avantgárd?)
- interaktivitás, színesztéziás hatás

Az eltelt évek során némi finomításra került a tanszék oktatási filozófiája. Az intermédia fogalom és név az újabb értelmezésben két, egymással szoros kapcsolatban álló területet takar:

- médiumok közötti pozíciót, és
- a művészi határkutatást (elkötelezettség)

A koncepcióban számos olyan vonás fedezhető fel, amely a klasszikus, történeti avantgárd (távolságtartás, egyszerre közel és távol a lehetséges befogadótól) pozíciójából szemléli a művészet összetevőit:

*... a diszciplínák és médiumok közötti pozíció nyújtja azt a kívánatos távolságot, ahonnan beláthatók és feltárhatók bármely technikai újítás művészi lehetőségei csakúgy, mint a művészettel kapcsolatos társadalmi kívánalmak és szokások, vagyis e helyről érdemes hozzáférni a válaszok vagy akár a kérdések kereséséhez is* (Paternák 2000)

Az internetes munka 1996-tól indult el, önálló szerverrel és website-tal (<http://www.intermedia.c3.hu>).

A tanszéki számítógépes oktatást a külföldön jelentős hírnevet szerzett Waliczky Tamás a karlsruhei Zentrum für Kunst und Medien ösztöndíjasa majd oktatója - indította el, később Szegedy-Maszák Zoltán vette át a kurzusok irányítását, de a kezdetektől fontos szerepet játszanak az oktatásban a tanszékre meghívott vendégoktatók, előadók (Nyírő András, Győreszecs Sándor, George Legrady, Kapitány András, Nagy Róbert, Fernezely Márton, Légrády Miklós, Tölgyesi János és mások. A tanszék oktatói: Paternák Miklós, Szentjóbey (StAuby) Tamás, Sugár János, Waliczky Tamás, írástudó).

### **2.5.1. Hálózati művek, virtuális terek-interfészek**

A virtuális, vagy elektronikus formában létező installáció példája Szegedy-Maszák Zoltán néhány számítógépes munkája. Az így létrejött művek közös ismérve a rendszer- és reflexió-

specifikusság, ahol kitüntetett jelentősége van annak a médiumnak (digitális kód-virtuális m), amelyben készültek (Peternák 1999). A médiumtudatos mvészi magatartás eredményeként a néző-felhasználó elsőslegesen interfészekkel találkozik, néhány rövid szöveges vagy képes (ikonok) instrukció, ismertetés kíséretében. Szegedy Maszák kezdetben mint hallgató, később mint az intermédia-tanszék oktatója, amint a technikai feltételek adottak voltak, megkezdte a web-oldal készítő programok tanulmányozását és elsajátítását, - így mindig egy lépéssel a hallgatók előtt járva mélyedt bele a képi információként megjelenő digitális-technikai nyelven történő megértésébe.

A hálózaton keresztül elérhető *Cryptogram*<sup>14</sup> egy olyan interaktív installáció, amely a felhasználók szövegeit virtuális szobrokká alakítja. A benne összehordott információ és aktív program lehetővé teszi, hogy egyfajta kommunikációs rendszerként működve bármilyen, a számítógépbe érkező digitális üzenet virtuális szoborrá alakuljon. A program teljesen automatikusan háromdimenziós alakzatként jeleníti meg az inputált szöveget. A weblapon megtekinthetők a látogatók által korábban létrehozott szövegszobrok, így valósággal galériában sétálva érezhetjük magunkat.

Míg a *Cryptogramban* egy függő tényező (program) adott algoritmus szerint térszerű illúziót hoz létre, addig Szegedy-Maszák másik számítógépes mve, a *Demedusator*<sup>15</sup> szabadon hagyott, információkkal feltölthető üres hely egy szabadon belakható virtuális világ, melyet a felhasználók töltenek fel tartalommal. A *Demedusator* a kommunikáció digitális fóruma, ahol a benne elhelyezett információ-tartalmak térbeli (vagy egyéb) rendezés alapján egymással kapcsolatba léphetnek. Ez tehát egy olyan aktív, ad hoc interakciókra lehetővé adó installáció, amely chatroom-architektúra-szerűen épül ki, s tényleges megjelenéséhez egyáltalán létezéséhez elengedhetetlen feltétel a néző-felhasználó szíves közreműködése.

Szintén az Interneten elérhető, a digitális számsorok elektronikus testén át hozzáférhető Weber Imre három ún. virtuális installációja<sup>16</sup>. Az installáció m fajtát egyébként is sokszor használó Weber három mve nem m kódési módozatában, hanem létezőmódjában virtuális: Szegedy-Maszák *Cryptogramja* virtuális alapanyagból állítja elő szoborszerű alakzatait, ezzel szemben Weber installációi ténylegesen, fizikai valóságosságukban egykor létezett installációk dokumentumai. Munkáinak egy csoportja egyszer archívum, pusztán az installáció vizuálisan megőrzött képeként van jelen a honlap linkjén. Ezek az elmúlt szobrok mint digitális viaszlenyomatok őrzik meg a valóságukban rég nem létező tárgyak gondolatiságát<sup>17</sup>. Ellenben újszerű motívum a honlap szövegének egy pontja, ahol *Í él és fejlőd a közösség* öként, alkotóm helyként nevezdik meg a link, mintha csak azzal, hogy

ráklikkeltünk és megnéztük Weber munkáinak fotóit(!) magunk is részesévé válnánk az alkotói folyamatnak<sup>18</sup>. *Hálózati mobil* című munkája virtuális térbe helyezi az eredendően valóságos tér elmúló szobrainak kétdimenziós képi megfelelőit. Mit jelent ez? Weber ó illetve a számítógép - a háromdimenziós installációról, valamint környezetéről készült felvételeket összevágja, újrakeveri. Többnyire bemozduló, öbezígű részletelemek tördelik új meg új nézetbe a térinstalláció képét, ezzel a tárgyak valóban mintegy visszatérnek a térbe, újból megtalálva önmagukat, eredeti lételemüket, a teret, - miközben mindvégig a képernyő vagy a papírkép kétdimenziós síkjában maradunk!

A virtualitással foglalkozik installatív munkái többségében a Magyarországon élő fiatal német művész, Eike is. Maga a virtualitás mibenléte áll kutatásai középpontjában. Értelmes rendszernek tekinthető-e a labirintusban futkározó egér a labirintussal? Mi lenne, mit látnánk olyan fejjel, amelyen a szemek egy kilométer távolságra ülnek egymástól? Képzeljünk el egy szobát a virtuális térben, - hogyan nézhet ki benne egy asztal, ahol nincs szükség alátámasztásra, mert nincsen gravitáció? Ő ilyen és hasonló kérdések foglalkoztatják Eikét. Műveivel gondolkísérletek; egy nehezen közelíthető világot, a gépi logika világát próbálja meg teoretikus szimulációval érzékletessé tenni, vagyis fény és időbeli szegmensek mentén strukturalni az észleleteket - lásd. pl. a *No Man's Land* c. videó-installációját (1997)<sup>19</sup>, amelyben egy televíziós képernyő kékesen sugárzó képe a fényforrás, és egy tükörtest doboz oldalai többszörözik meg, alakítják át a látott teret).

*Dancing place* című videó-installációja egy speciális helyre, meghatározott helyszínre (a Vízivárosi Galéria) készült (falra vetített) videó-projekció. Eike a videón egy lánnyal táncol, a két mozgó alak a galéria terének részletében felülnézetben látható. Mozgás a térben. Tudjuk-e miről beszélünk, mi a tér? Egy kontinuum az, amit a kiterjedt testek sorbarendezése és általánosítása útján nyerünk, vagy valami rajtunk kívül álló fizikai entitás? Ez a bizalmatlanság a tér úgymond technikai fogalmával szemben többnyire ahhoz vezet, hogy megpróbáljuk a teret az idővel magyarázni. Eike nyomán a tér az, amit be-lakunk, be-járunk, be-mozgunk. A *Dancing place* olyan térbe harapó, térre igényt tartó videóinstalláció, amely a galéria és empóriumra nyújtotta látványra exponált. Eike tánca, mint ezredvégi násztánc, nélkülözi a hangokat. Mindenesetre a tánc mindig is a tér felfedezésének és birtokbavételének egy módja volt, ezért is lehetett olyan fontos a konstruktivisták számára<sup>20</sup>.

A művész egy másik, újabb munkájában (*Body-Sound*, 2001) megfordítja a hang és mozgás szokásos sorrendjét: a művész be-bevonat néző saját mozgásával hangokat kelt<sup>21</sup>. Eike szándéka szerint a mozgás a térben időstruktúrát ad, ami a hangok és mozgások egyszerre történő szemléltetésével térbeli mintázatként (installáció) rajzolható fel.

## 2.5.2. Számítógépes képgrafikák; animált, manipulált képek (festmények)

A 80-as évek második felében pályára lépő m vésznemzedék ismert alakja, Rácmolnár Sándor meglehetősen későn, a 90-es évek végén csatlakozott a technikai médiumok (számítógép) segítségével történő m teremtés diskurzusához. Rácmolnár kiváló grafikusként lett ismert, aki a valóság jellegzetesen fanyar, szarkasztikus humorral átírt figuráit abszolút hagyományos módon, szabadkézi rajzzal hozta létre m vein.

Képző m vészeti tevékenysége mellett természetesen más területen elhelyezkedve kereste kenyerét, nevezetesen számítógépes grafikusként a Spektrum / HBO televíziónál. Tv-spotok, hirdetések grafikai tervezése során ismerte meg alaposabban a számítógép által nyújtotta lehetőségeket. Ezek a lehetőségek mindenképpen azt jelentik, hogy a képzési programok szokásos effektjein túl beépített karakterkészleteket tartalmaznak, amely felkeltette a m vész (m vészi) érdeklődését.

A szokásos karakterkészletek (pl. betűkészletek, vagy font-ok) közül is kitűnik a Dingbats, ami egy grafikus számára alapvetően szatírikus helyzetből született a számítógép-konstruktorok fejében.

Rácmolnár megtalálta azt a lelőhelyet, ahol technikai precizitással és gyakorlatiassággal felhalmozva és ezért már-már groteszk töménységben megtalálható úgyszólván minden szimbólum és jel, amit az emberi kultúrák az évezredek során létrehoztak. Ez a számítógépes Dingbats karakterkészlet. A szettek között válogatva a klaviatúra billentyűi mindig más és más jelcsoport tagjait hívják elő. Van egyiptomi hieroglifa-sorozat, karácsonyi díszítőelemkészlet, indián népművészeti motívumtár, védjegy-gyűjtemény és még számtalan egyéb kategória. Rácmolnár ezeket a tartalmuktól teljesen megfosztott, már csak grafikai elemként létező szimbólumokat veszi elő, hogy új világot építsen belőlük. Nem egyszer en arról van itt szó, hogy a rajztudásáról, a hagyományos festészeti technikákban való jártasságáról már oly sokszor számot adott m vész most mintegy gesztusként félretéve az ecsetet, csak számítógépet használva szembesíteni akar bennünket azzal, hogy milyen is lehet korunk automatizált, előre gyártott elemekből dolgozó m vészete. A Dingbats karakterkészletet azzal a nagyon is gyakorlati céllal dolgozták ki, hogy a rajztudással nem rendelkezők is képesek legyenek - ha a szükség úgy kívánja - valamiféle alapszintű grafikai termék előállítására. Rácmolnár munkái azonban nem az elgépiesedés, a lassacskán már a m vészt is nélkülözni tudó m vészeti karikatúrái. Nálá a legfontosabb a szimbólumok lényegének megváltozása. Észreveszi, hogy a szimbólumok rendeltetése kezd megváltozni. Már egy néhány évvel korábbi montázs-sorozatában melyben az asztrológia, a tenyérjövés és egyéb ősi praktikák

jelképeit vegyítette tartalmuktól függetlenül, pusztán esztétikai alapon, felhívta a figyelmet arra, hogy a szimbólumok kezdik elveszíteni korábbi lényegüket: jelentésközvetítő erejüket, s egy új lényeg, a pusztán esztétikai minőség hordozóivá válnak.

A megtalált új kifejezésforma első nyilvános megjelenése a 2000-ben szintén debütáló @®©-óriásplakát kiállításon volt (*Dingbats*). Itt a hordozó felület a műfaj (óriásplakát) jellegéből fakadóan adott volt, ami nem változtatja meg a munka (jelen esetben kép) eredendő hordozóját, a számítógépes szoftvert: a vizualitás számára képként megjelenő tulajdonképpen digitális adatok sokasága, amely a monitor képernyőjén, vagy valamely sík hordozó felületén reprezentálódik. Erről a pontról indítja támadását Rácmolnár: csavarint egyet a dolgokon, az elkészült képet visszarántja a hagyományos művészeti technikák közegébe, és műanyag lapra a jól megszokott szita-technológiával rányomatja a felnagyított dingbats-okat, végül keretbe helyezi és mattüveg lappal fedi le.

### **2.5.3. Inter- és multimédia-munkák**

A technológia korszak képzőművészetében továbbélő manualitás, az együttélő high-tech és low-tech példája Koroknai Zsolt művészetének utóbbi 5-6 éve. Korábbi munkásságát a grafikai eljárások megújítására való törekvés, az akció és projekt jellegű alkotások jellemzik. Erősen intellektuális indíttatású műveivel a 20. század végi ember és környezete viszonyának megragadására törekszik; társadalmi, biológiai folyamatokat modellez meg (pl. *Belső történések*, installáció, 1998<sup>22</sup>). Nehezen kategorizálható tárgyegyüttesei, kinetikus installációi létrehozásánál talált tárgyakat, ipari anyagokat, drótokat, csöveket felhasználva épít össze mobilokat, működő organizmusokat. Anyaghasználatára jellemző még a változást, a közeget közvetítő víz és viasz. Ezzel együtt visszatérő mozzanat munkáiban a jelhagyás, a jelek értelmezhetővé tétele, megfejthetővé tétele, a kommunikáció műkódési elveinek, folyamatának vizsgálata. 1997/98-tól jelenik meg munkáiban az infravörös, vagy látható hullámhossztartományban működő, beépített (ipari) kamera, amely rendszerint a működő vonal kívülről projektálja a működés testében zajló folyamatokat, vagy azok fragmentumait, illetve kapcsolatot teremtenek a működés részelei között<sup>23</sup>. Számos munkája videó-jellege mellett (videó-installáció) interaktív tér objekt is, pl. *Földrajz és Történelem* című, Pető Hunorral közös munkája egy mobil-galéria a szó legszorosabb értelmében is, amennyiben nem más, mint egy utánfutó. A mobil mozgásérzékelővel van ellátva, és egy videó-vetítést indít el, amelyben az

utánfutó notórius tárgyfunkciójáról, tájban való land art-os körmozgásáról készült videó látható: a m földrajzi-történelmi lánc-sorokat indít el.

Pál Csaba kísérletező típusú munkái, vizsgálódásai a m vészet funkciójának, intellektuális lehetőségeinek határait kutatják. Vizsgálja továbbá, hogy a m létrehozásakor a tárgy tekintendően eldőlgesnek, vagy a m létrehozására irányuló tárgyi folyamat. Installációs munkáiban a fogalmiság és a materiális megvalósítás érdekes viszonyban áll: a vizsgált fogalom, mint a m váza formaként tárgyasul. Legtöbb installációja tehát anyagi-tárgyi modell, amely a gondolat formáinak megjelenítését kísérli meg: *Rezg körök*, Bercsényi Kollégium Galériája, 1995; *M -terem kiállító*, M -terem Galéria, 1996; *Funktorok*, Fészek Galéria, 1996, *Leképzés*, Óbudai Társaskör Galéria, 1996, *Közvetített pontok*, 1997, Balassi Könyvesbolt Galériája; *Monokhord*, Liget Galéria, 1998.

Filozófiai, logikai fogalmak és oppozíciók, gondolati struktúrák, teoreémák m vészi modellezésére és megjelenítésére vállalkozik. E gondolat-modellek többnyire síkban, vagy sík el tt tartva jelennek meg a m vész munkái nyomán. Kedvelt eszköze a számítógéppel módosított f-f fénykép, amelyet többszörös technikai-mediális áttételen rak át. Külön fejlesztett alkalmazás a fénydoboz: mint afféle laterna magica, vagy black box, amely a fénnnyel való kölcsönhatásban a tárgyak, eszközök érdekes vetületeit hozza létre. Olyasmit, amelynek megszokott látványához, vizuális megjelenéséhez szoktunk hozzá, s most a tárgy képének optikai áttétele folytán más formában jelenik meg.

### **3. A digitális technika használatának attitűdvizsgálata**

Kérdésíves kutatáson alapuló helyzetkép a hazai fotográfusok technikahasználatáról

#### Tartalom

3.1. A kutatói hipotézis és a kutatást megalapozó kérdések, közelítésmódok

3.2. A kérdésíves kutatás menete, a kérdésív felépítése

3.3. A válaszadók szociometrikus adatai

3.4. Attitűdvizsgálat

*3.4.1. a fotográfiai praxis*

*3.4.2. analóg vs. digitális; elméleti kérdések és gyakorlati válaszok*

*3.4.3. digitális episztemológia*

*3.4.4. szoftverhasználat*

*3.4.5. a digitalizáció mint probléma*

3.5. Egyéb összefüggések, összegzés

### 3.1. A kutatói hipotézis; a kutatást megalapozó kérdések, közelítésmódok

Jelen rész tanulmány célja a fotóművészek körében tapasztalható azon attitűdváltozásoknak a feltérképezése, melyek a digitalizáció hatására következtek be. Feltételezésünk szerint ez a változás jelenleg is, egyszerre több szinten zajlik; a tanulmány ebben a vonatkozásban az alkotói körülmények megváltozására, az apparátus összetételének és ezzel összefüggésben a *szakma-kultúra* megváltozására koncentrálna. Arra, hogy a digitális technológia térhódításának következményeként a fentebb, az első fejezetben taglalt episztemológiai változás milyen más típusú gyakorlatokat, más típusú képalkotói tudást, más típusú elméleti reflexiókat indukál.

A kutatás abból a fentebb kifejtett állításból kíván kiindulni, hogy a technikai apparátus megváltozása sajátos módon együtt járt a tudás szerkezetében zajló változásokkal. A tanulmány ebben a vonatkozásban is megpróbál kérdéseket megfogalmazni, abban az irányban, hogy miképpen szerveződik, institucionalizálódik az új típusú technológia használatához szükséges tudás; milyen intézményi feltételei és lehetőségei vannak az e típusú tudáshoz való hozzáférésnek.

A kérdéskör leképezés lényegi kérdéssorainak azok tekinthetők, amikor az analóg- és a digitális technológia különbségeit az alkotói folyamatok összevetésében taglaljuk. Az egyes kérdéseket kortárs médiaesztétikai, médiumelméleti, képelméleti megközelítések alapján igyekeztünk megfogalmazni. Itt első sorban *Lev Manovich*, *Vilém Flusser* munkáira hivatkozhatunk, továbbá a fenti elméleti munka egyes következtetései szolgáltak alapul az egyes kérdések, kérdéskörök definiálásához. Az apparátus kérdését ebben a környezetben igen kiterjesztve kezeltük; a fotótechnikai, fotótechnológiai eljárások mellett ide soroltuk a számítógépes- és szoftverhasználatot, és ami még fontosabb, az ehhez szükséges elméleti és praxis-típusú tudásrepertoárt.

Ezzel szemben a sajátos-speciális fotótechnikai, fotótechnológiai eljárásokat az elemzés egész kitért spektrumában, korlátozva taglalja csak. Ennek oka, hogy ezek részletekbe mennek, az egyes szubjektív eljárás módokra rákérdező kérdéssor vélelmünk szerint a fotóesztétika és az egyéni alkotói praxisok területére vitte volna el a kutatást.

Az egyes előre meghatározott válaszok mellett rendszerint meghagytuk a szabad, önálló véleményformálási lehetőséget is, mellyel számos válaszadó rövidebb-hosszabb megjegyzések erejéig szólhat. Ezek a sokszor kritikai él, sokszor provokatívan elutasító jellegű válaszok azt a meggyőződésünket erősítették, hogy a feltett kérdések és az ezekre megfogalmazott választások - nem csak számunkra fontosak, hanem hogy ezek egész szakmán belül sem egyértelműek, azaz jelenleg is szakmai vita tárgyát képezik-képezhetik.



### **3.2. A kérd íves kutatás menete, a kérd ív felépítése**

A kérd ív összeállítása során egy sz k, öt f s el zetes kérd íves lekérdezést folytattunk a Pécsi Tudományegyetem M vészeti Kar oktatóinak és hallgatóinak bevonásával, ennek tanulságai alapján állítottuk össze a kérd ívet (lásd. 1 sz. melléklet).

A kérd ívet úgy terveztük meg, hogy az egyes kérdések közvetlen szakmai segítségnyújtás nélkül, az ún. önkitölt s módon is könnyen kezelhet ek, megválaszolhatóak legyenek. Ennek következtében el zetes válaszokat fogalmaztunk meg szinte mindegyik kérdéskörben, úgy, hogy rendre ösztönöztük az önálló válaszadás lehet ségét is. Az egyes kérdések egymásra épülésével és a kérdések témájának intenzitásával igyekeztünk egyfajta szakmai izgalmat is felszínre hozni, hogy felkeltsük a válaszadók érdekl dését és ezzel is növeljük a visszaérkez kérd ívek esélyét, mivel az emailen kiküldött kérd ívek visszaérkezésének esélye a szakmai tapasztalatok szerint igen csekély, mindössze 3-5 százaléknyi.

A kérd íves lekérdezéshez a Magyar Fotóm vészek Szövetsége közel 120 f s internetes levelez listáját használtuk fel (Ezúton is köszönet illeti Marton Bea segítségét). A MFSz-re nem pusztán annak jól szervezett levelez listája okán esett választásunk, hanem sokkal inkább azért, mivel ez a szervezet reprezentálja els sorban a kutatás f irányának, a fotóm vészetnek a szerepl it, ill. el zetes információink alapján számoltunk azzal, hogy az MFSz tagjai közül jónéhányan tagjai más szakmai szervezetnek is.

A kérd ív az alábbi f bb kérdéscsoportok mentén épült fel:

- szociometrikus adatok (šAö kérdéssorok)

az intejúalanyok kora, neme, állampolgársága (A/1)

- iskolázottság (A/2)

középiskolai, ill. fels fokú tanulmányok szak-, szakirány megjelölésekkel

itt a kapott válaszok alapján tovább differenciáltunk a szakirányú közép- és fels fokú tanulmányok mentén

- foglalkozás, ill. szakmai tevékenység megjelölése (A/3)

ez a kérdés a fotográfia hivatás-szer gyakorlásának beazonosítására szolgált

- szakmai - intézményi betagozódás (A/4, 5, 6)

tagság szakmai szervezetekben, kitüntetések, szakmai díjak, ösztöndíjak

ez a kérdéssor a válaszadók szakmai reputációjára, szakmai státuszára hivatott rákérdezni

- a fotográfiai praxissal kapcsolatos általános kérdések (B/1, 2, 3, 4)

itt olyan típusú kérdéseket fogalmaztunk meg, melyek a napi effektív munkával eltöltött időre vonatkoznak

- fontosnak gondoltuk a válaszadók műfaji alapon történő azonosítását; s bár ebben a vonatkozásban a válaszok csupán főbb kategóriák mentén történtek, mégis, ezek lényegi támpontot szolgáltatnak műfaji- és szakmai alapállások és az apparátus *birtoklásának* összevetése szempontjából (B/5)

- igyekeztünk kitérni az apparátus rétegzettségére; az analóg és a digitális technika mellett kérdeztünk rá a válaszadók további felszerelésére, stúdiótechnikájára, házi-könyvtárának méretére, az általa rendszeresen fogyasztott folyóiratokra, szakmai portálokra. (B/6, 7)

Mindezen kérdések egy általános szakmai kép megrajzolásához szükségesek, melyek mentén egyes alkotói attitűdök tipizálhatóak, karakterizálhatóak.

A továbbiakban került sor az analóg- és a digitális technika, az ezzel kapcsolatos episztemológiai- és attitűdváltozások feltérképezésére:

- a két technológia párhuzamos használatának kérdése; ennek okai, gyakorlati szempontjai alkották a kérdéssor - és a lehetséges válaszok - első szintjét (C/1, 2, 3, 4),

- egy következő szinten igyekeztünk lényegi különbségeket megfogalmazni a válaszadók számára az analóg- és digitális fotótechnológia összevetésében. E kérdéssorokban külön kitértünk a szoftveres beavatkozás kérdésére, a preferált szoftvertípusokra, a jogtisztaság kérdésére, a szoftveres beavatkozásban rejlő problémákra, a számítógépes adattárolás kérdésére (C/5, 6, 7, 8),

- egy további szinten a digitalizáció hatásait igyekeztünk lemérni; azt, hogy a válaszadók mennyiben tekintik mérvadónak a számítógépes képkultúra hatását az általános vizuális kultúrára (C/9),

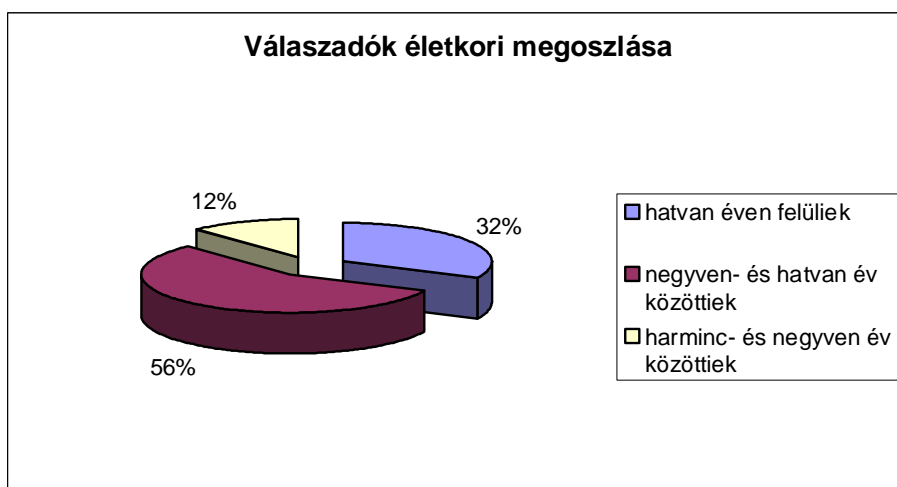
- végezetül azt kívántuk megtudni, hogy az új technológiákra vonatkozó tudást a válaszadók milyen úton sajátították el; mennyiben szervezett az e típusú tudáshoz való hozzáférés, ill. egyénenként ki-mennyi időt tölt el számítógépes-képszerkesztő tevékenységgel (C/10, 11).

A kiküldött kérdőívekből a mai napig 25 db érkezett vissza, ezek közül valamennyi használható (néhány kérdőív ugyan egy-egy kérdésre nem adott választ, ám ez statisztikai értelemben nem okoz problémát). A visszaérkezett kérdőívek száma még így is messze meghaladta elzáró elvárásainkat. S bár egy ekkora nagyságrendű válaszból, valamint az

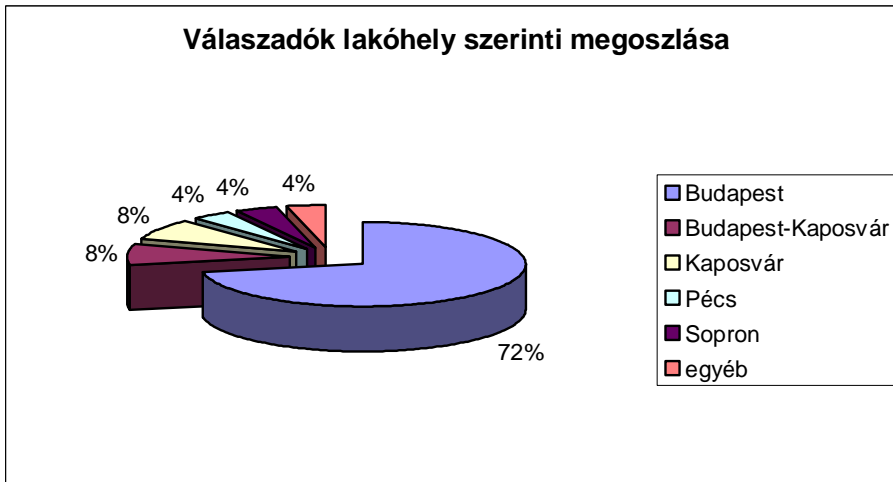
ebb lesz a tanulásokból nyilvánvalóan nem alkothatunk egy átfogó vizsgálati képet fenti kérdésekre vonatkozóan, mégis, a kapott válaszok jól reprezentálják az ezekre adható válaszok típusait, a szcénára jellemző változásainak főbb irányait, mozgatórugóit.

### 3.3. A válaszadók szociometrikus adatai

A válaszadók zöme férfi, mindössze egy női válaszadó volt, mindannyian magyar állampolgárok. A válaszadók átlagéletkora 52,5 év, *nyolc f* 60 éven felüli, *tizennégyen* 40 és 60 év közöttiek, *hármán* 30 és 40 év közöttiek. Válaszaik alapján átlagosan 16 éves korukban készítették első felvételeiket, átlagosan 25 éves koruktól megkezdtek hivatás-szerűen a fotográfiát.



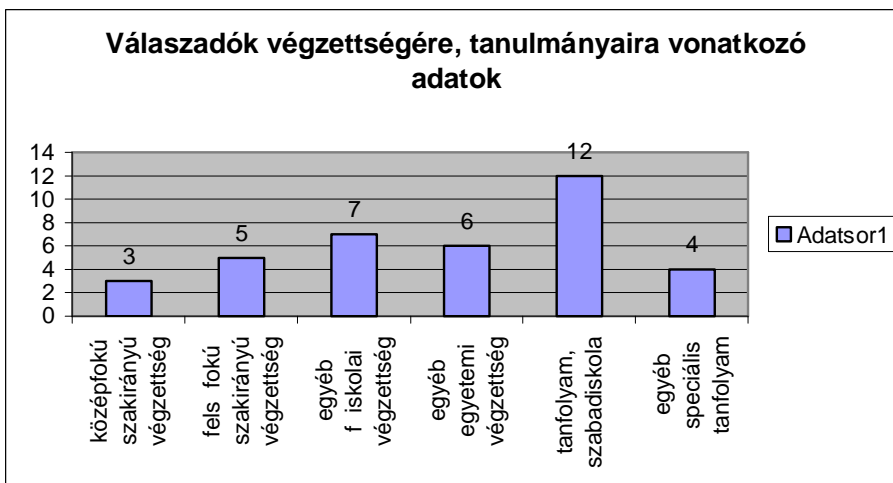
A válaszadók lokációjára vonatkozóan azokat a helyeket tekintettük relevánsnak, amelyek a válaszadó szakmai tevékenységének gyakorlása szempontjából, életvitelszerűen meghatározóak. Ennek alapján a válaszadók közel kétharmada, *18 f* él Budapesten. Közülük *kétten* Kaposváron és Budapesten is tevékenykednek egyidejűleg. Budapest közvetlen vonzáskörzetében további *2 f* él, Kaposvári illetékesnek *2 f* tekinthető. További *2 f* él vidéki, nyugat-magyarországi nagyvárosokban, megyeszékhelyeken (Sopron, Pécs). *Egy f* él helyét nem lehetett beazonosítani.<sup>24</sup>



A válaszadók közül *hároman* végeztek középfokú szakirányú, fotográfiai tanulmányokat; ketten a Képz - és Iparm vészeti Szakközépiskola fotószakát jelölték meg. *Egyikük* kés bb az Iparm vészeti Egyetem videószakát is elvégezte.

Fels fokú szakirányú ó f iskolai, egyetemi - végzettséggel *öten* rendelkeznek, *két f* rajztanári képesítéssel rendelkeznek, *egy f* a fentebb jelzett Iparm vészeti Egyetem videószakát, *egy f* a Prágai M vészeti Egyetem (FAMU) fotószakát, *egy f* szakirányú DLA fokozatot is megjelölt.

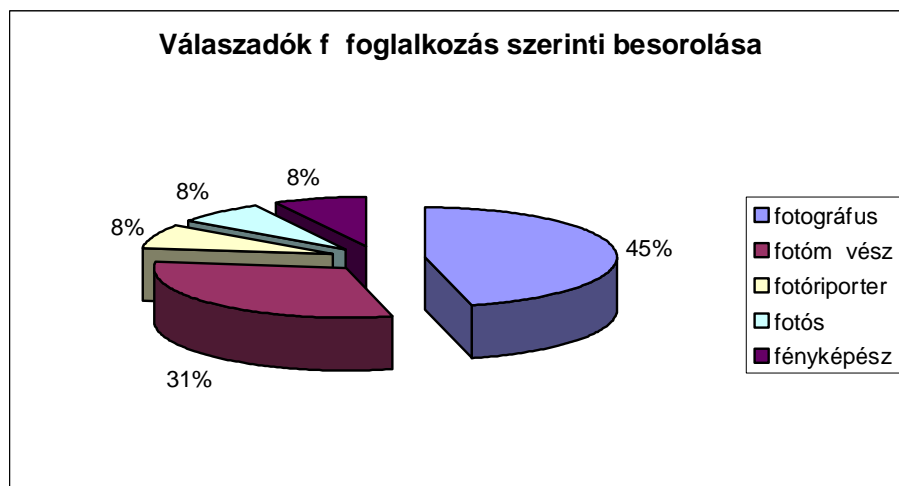
*Heten* jelöltek meg egyéb f iskolai, *hatan* egyetemi végzettséget. Ezekb l az adatokból kiemelkedik a m szaki végzettség ek száma, az egyetemi végzettséggel rendelkező k közül *öt f* mérnöki végzettséggel bír (építész-, vegyész-, villamosmérnök).



Egyéb szakirányú tanfolyamot, szabadiskolai tanulmányokat *tizenkét f* jelölt meg, jellemzően *83 %-ban* azok, akik nem rendelkeztek szakirányú közép-, ill. felsőfokú végzettséggel. Az itt megjelölt, nevesített intézmények: 6-os számú Ipari Szakmunkásképző Iskola, fényképész szak; Magyar Televízió, segédoperatőri iskolája; Szellemkép Szabadiskola; MÚOSZ fotóriporter tanfolyam; Népművelési Intézet fotótanfolyama; ELTE mozgóképtanári szak. *Négy f* megjelölte speciális, számítógép-kezelési, képszerkesztési tanfolyam elvégzését is.

Arra a kérdésre, hogy a válaszadó mit tekint fő foglalkozásának, főbb tevékenységének *20-an* válaszoltak.

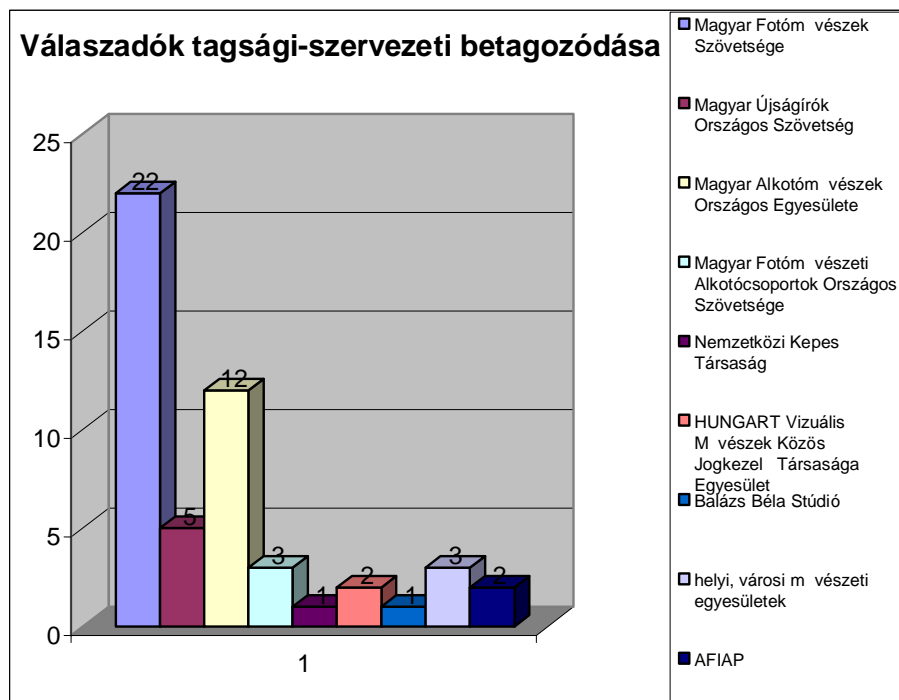
A válaszadók közül *18 válaszadó* tekinti elsődleges foglalkozásának, fő tevékenységének a fotográfiát; igaz, az önazonosításban számos kategória megjelenik: fotográfus (*hatan*), fotóművész (*négyen*), fotóriporter, fotós, fényképész (*egy-egy f*). További, megjelenő kategóriák: divatfotós, reklámfotográfia, kísérleti- és dokumentarista fotográfia, vállalkozó, köztisztviselő, optometrista-kontaktológus, illusztrátor, képszerkesztő, képművész, művésztanár, egyetemi oktató, lapszerkesztő, kiállító fotóművész, üzletvezető, tudományos és művészeti főigazgató-helyettes, szakíró.



A válaszadók *88%-a*, *huszonkét f* vallotta magát a Magyar Fotóművészek Szövetsége tagjának, ez az adat a felhasznált adatbázis szempontjából közömbös.

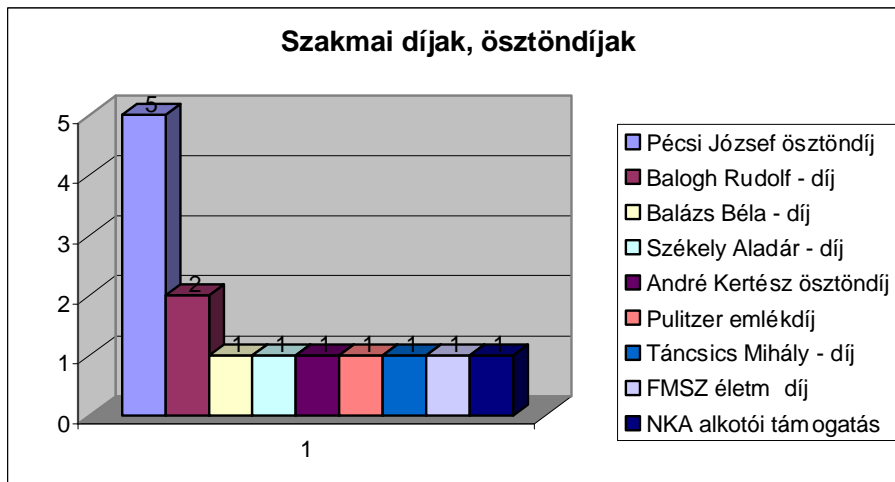
Az MFSz tagság mellett *öt* válaszadó (az MFSz tagok *22 %-a*) tagja a Magyar Újságírók Országos Szövetségének, *tizenketten* (az MFSz tagok *55 %-a*) a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, *hárman* a Magyar Fotóművészeti Alkotócsoporthoz Országos Szövetségének. Egyéb, *egy-két f* s tagsági viszonyok: Nemzetközi Kepes Társaság (*1 f*),

HUNGART Vizuális M vészek Közös Jogkezel Társasága Egyesület (2 f ), Balázs Béla Stúdió (1 f ). Hárman tagjai helyi, városi m vészeti egyesületeknek, ketten nemzetközi min sítést is megadtak (AFIAP).



A szakmai-m vészeti díjak kérdését árnyalja az a tény, hogy a néhány állami szakmai elismerés mellett számos független díj, hazai- és külföldi elismerés van jelen a fotográfia ezen területén. Mi itt els sorban az állami szakmai díjakat, kitüntetések tekintjük mérték- és mérvadónak jelen kutatásban. A fotóm vészek szakmai presztízsének - a kapott válaszokból is kiszüremked en érzékeny pontja - ez a kérdéskör. Voltak olyan, érezhet en dacos válaszok, melyek egyenesen erre utaltak: *š nem nyertem soha ösztöndíjat, š nem pályáztam.*

A válaszadók közül *öten* rendelkeznek, rendelkeztek Pécsi József fotóm vészeti ösztöndíjjal, *ketten* Balogh Rudolf-díjjal, *egy f* Balázs Béla-díjjal (egyúttal Érdemes és Kiváló M vész), *egy f* Székely Aladár-díjjal (egyúttal a Magyar Köztársaság Érdemes M vésze), ill. *egy f* André Kertész ösztöndíjjal is rendelkezett. További díjak, szakmai elismerések: Pulitzer emlékdíj, Táncsics Mihály díj, FMSZ életm díj, Köztársasági érdemrend Tisztikeresztje, Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatás *egy-egy f* .



Mint remélhet leg sikerült láthatóvá tenni, a válaszadók a fotóm vész alkotói szcéna rétegzettségének-rétegz désének szempontjából igen változatos képet mutatnak. Ezt a körülményt azért volt fontos bemutatni, mivel kevés hivatkozási pontot találunk a szcéna teljes rétegzettségének statisztikai mutatói irányában. A másik célja ennek a rövid jellemzésnek éppen az volt, hogy bemutassuk és érzékelhet vé tegyük a fotóm vészeti szcéna reprezentativitásnak f bb volumeneit.

A továbbiakban a fotóm vészeti gyakorlattal és a digitalizáció következményeként taglalt attit dváltozásokkal foglalkozunk.

### **3.4. Attit dvizsgálat**

Az attit dvizsgálat célja megvizsgálni azokat a fentebb elméleti szinten kibontott változásokat, melyek a digitalizáció hatására következtek, következnek be a professzionális fotográfusok körében, a fotográfiai praxisban. Mint látható, ez a jelenség napjainkban sem zárult le, s mint azt fentebb már jeleztük, a kérd ívek kiértékelése során is találkoztunk olyan véleménnyel, melyek az err l szóló diskurzusok, szakmai reflexiók jelenlétére, befejezetlenségére utalnak. Mint az a résztanulmány elméleti részében b vebb kifejtésre került, a digitalizációnak nem pusztán az els dleges technikai apparátus átalakulás a következménye. Feltételezésünk szerint a digitális technológia számos, az els dleges eszközpark és a perifériák jelent s megváltozását, átstrukturálódását hozta magával. Az a technikai apparátus, mely az analóg ó kémiai ó eljárás módokat, és az ezekhez szükséges stúdió-labor infrastruktúrát jelentette, alapvet en megváltozott. Noha látszatra a stúdiók

alapfelszereltsége ó lámpák, reflektorok, állványok, derítők, egyéb eszközök ó nem változott, ezek min ségbeli fejl dése folyamatos. Ugyanez mondható el a fényképezés optikai fejl désér l; jóllehet a géptestek mára 50-60 Megapixeles felvételekre alkalmasak, a digitális technológia fejl désével szimbiózisban fejl dnek tovább az objektívek is. S jóllehet ezen résztanulmány semmi esetre sem kíván technikai-fizikai-informatikai fejtegetésekbe bocsátkozni, érdemes néhány, a kutatásba bevont fogalmat, fogalomkört tisztázni.

Az egyik ilyen alapvet fogalomkör a képek státuszára vonatkozik. Az elektronikus-, a digitális kép egyik alapvet tulajdonságai annak imaginárius mivolta. Az, ahogyan egy kép számok-kódok formájában létezik, mind annak rögzítéséhez, mind annak megjelenítéséhez egy apparátusra van szükség. Ennek egyik további következménye, hogy a kép különböző verziók formájában létezik, monitoron, weblapon, eltér nyomtatási formátumokban. Egy kicsit hasonló ahhoz, ahogyan egy negatív képr l többféle nagyítás születik.

Egy másik ilyen fogalomkör a fentebb említett apparátus mentén artikulálható. Ez azt jelenti, hogy a hagyományos tárgyi eszközpark virtualizálódik; a tárgyak mellett megjelenik a szoftver mint eszköz, ill. megjelennek a digitális technológia következtében új és újszer technikai eljárások, lehet ségek. Ilyennek lehet tekinteni többek között azt, ahogyan az alkotói folyamat során egyes lépések reverzibilissé válnak, azaz egyes lépések visszavonhatóak, szinte korlátlan számban megismételhet ek. Ilyennek tekinthet a felvételek számszer megugrása, megnövekedése.

Egy másik fogalomkörbe az analóg és a digitális fotótechnikai eljárások összevetésének, összehasonlításának kérdését érdemes bevonni. Ez a kérd ívek kiértékelése során vált hangsúlyossá, miután több olyan megnyilatkozással is találkoztunk, melyek szerint a két eljárásmodot nem lehet, nem is érdemes összehasonlítani. Ugyanakkor hasonló, sokszor ugyanazok a lépések, eljárások adódnak mindkét esetben (adjusztálás, retusálás, stb). Ezek alapján nyilvánvaló, hogy a szubjektív-evaulatív elemeket elhagyva operacionális szempontok is megjeleníthet ek ebben a közegben.

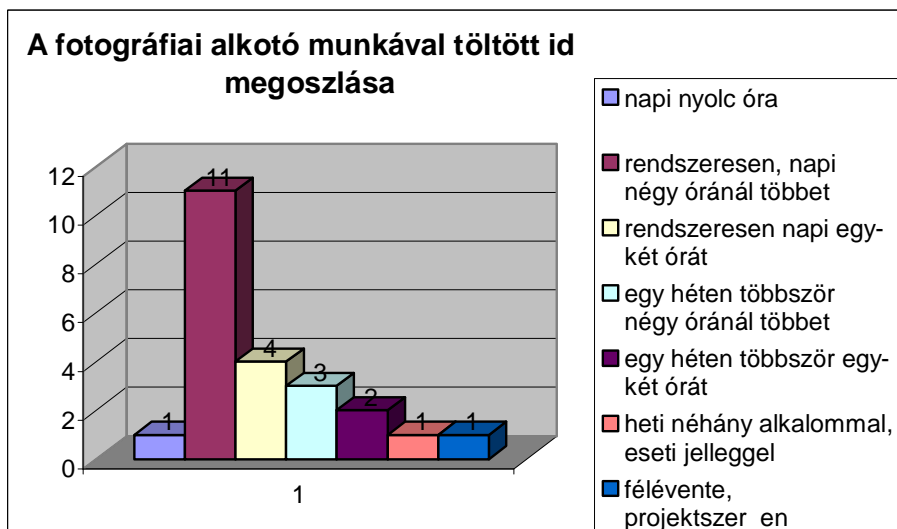
### ***3.4.1. a fotográfiai praxis***

A fotográfiai gyakorlatra vonatkozó kérdések közül az els az alkotók effektív munkával töltött idejére vonatkozott.

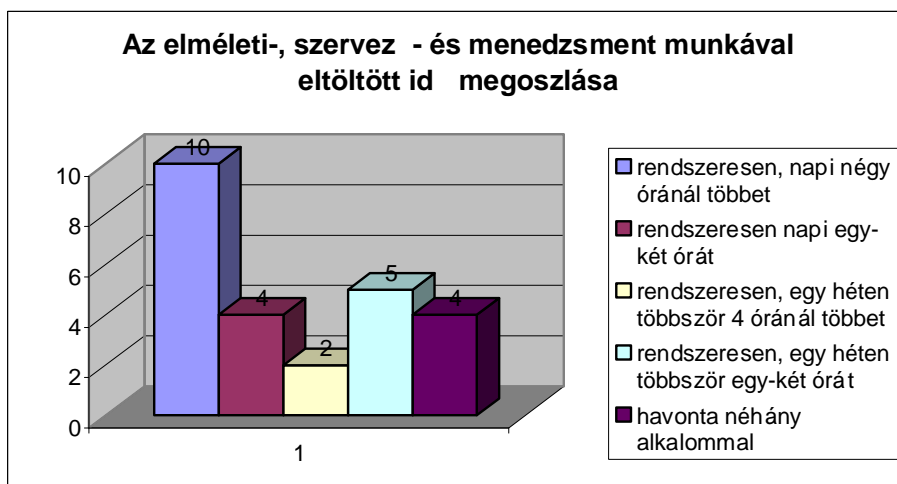
A felkínált és kapott válaszok szerint *11 f* rendszeresen napi négy óránál többet tölt el fotográfiával kapcsolatos gyakorlati-alkotó munkával. A további válaszadók közül



rendszeresen napi egy-két órát 4 f ; egy héten többször négy óránál többet 3 f ; egy héten többször egy-két órát 2 f ; heti néhány alkalommal, eseti jelleggel 1 f ; félévente, projektszer en 1 f foglalkozik fotográfiai alkotó munkával. 1 f külön kiemelte a napi nyolc órás munkával eltöltött id t.



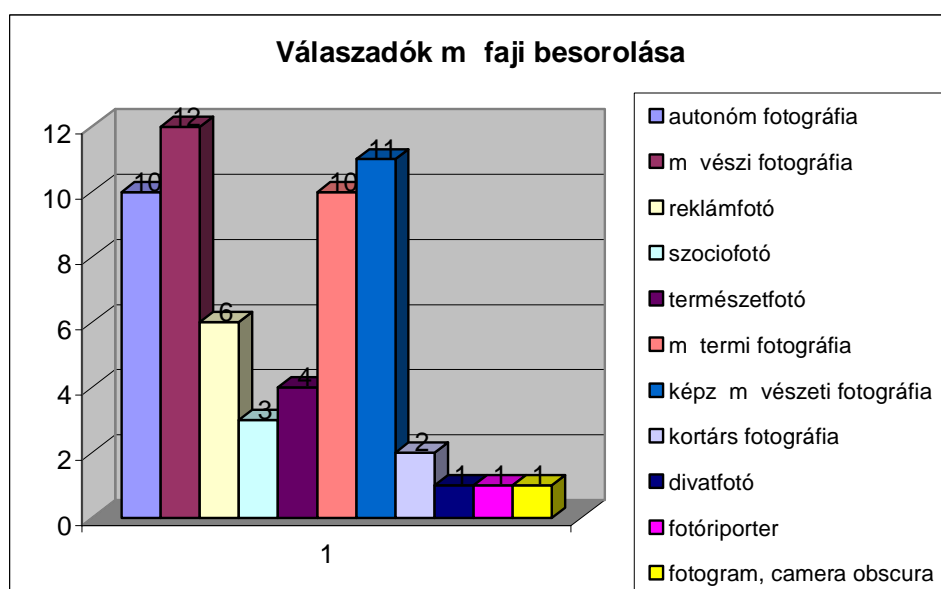
Tanulságos ezzel összevetni a fotográfiával kapcsolatos elméleti-, szervez - és menedzsment munkával eltöltött id terjedelmét. A felkínált és a kapott válaszok szerint rendszeresen, napi négy óránál többet 10 f tölt el. Rendszeresen napi egy-két órát 4 f ; rendszeresen, egy héten többször 4 óránál többet két f ; rendszeresen, egy héten többször egy-két órát öt f ; havonta néhány alkalommal; 4 f eseti jelleggel foglalkozik fotográfiával kapcsolatos elméleti-, szervez - és menedzsment munkával.



Mindezen válaszok azt mutatják, hogy az alkotók idejüknek jelentős részét fordítják a fotográfiai-, fotóművészeti alkotói praxis mellett ennek menedzselésével, szervezésével kapcsolatos munkákra.

A válaszadók műfaji keretek közé sorolása az alábbi eredményeket hozta, természetesen egy válaszadó több műfaji kategóriát is bejelölhetett:

autonóm fotográfia: 10 f ; művészeti fotográfia: 12 f ; reklámfotó: 6 f ; szociofotó: 3 f ; természetfotó: 4 f ; műtermi fotográfia: 10 f ; képzőművészeti fotográfia: 11 f ; kortárs fotográfia: 2 f ; divatfotó: 1 f ; fotóriporter: 1 f ; alkalmazott fotogram, camera obscura: 1 f

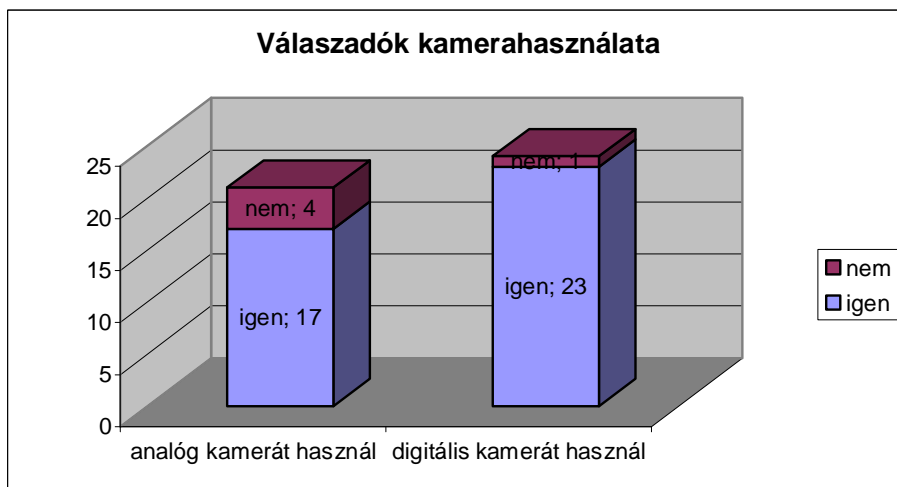


Igen heterogén és nehezen elemezhető válaszokat hozott az alkotók felszerelésére vonatkozó kérdéskör. Itt azt próbáltuk körvonalazni, hogy milyen az alkotók birtokolt technikai apparátus összetétele (mind analóg, mind digitális vonatkozásban), ill. nem kötelező válaszként ezen eszközök árát is igyekeztünk megtudakolni, megbecsülni.

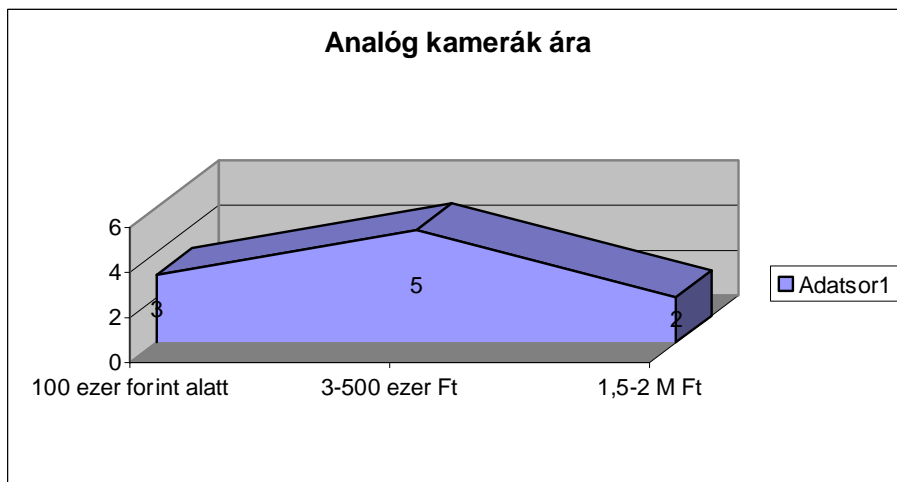
A tanulmány itt nyilván nem vállalkozhat arra, hogy az egyes fényképező-kamerák összehasonlító vizsgálatába, elemzésébe bocsátkozzon, sokkal inkább az itt kapott információk alapján egyes hangsúlyokat igyekszünk megjeleníteni.

Azt kérdeztük a válaszadóktól, hogy milyen típusú kamerát használnak elsősorban, ill. milyen egyéb felszereléssel rendelkeznek, továbbá arra kértük őket, becsüljék meg ezek árát. Az analóg kamerák esetében huszonegy válasz érkezett, ebből négy állította azt, hogy egy

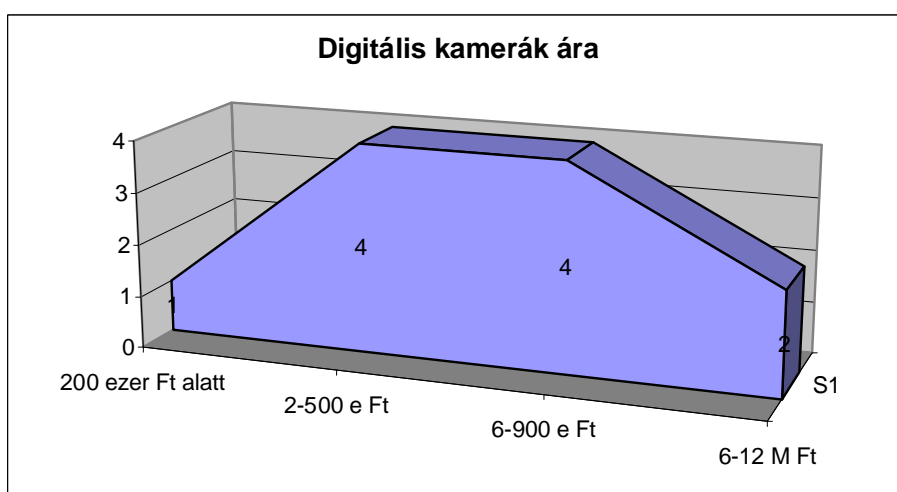
ideje már nem használ analóg kamerát. A digitális kamerák esetében *huszonnégy válaszadó* közül *egy f* állította, hogy nem használ digitális kamerát. Az egyéb felszerelésekre vonatkozóan *huszonegy* válasz érkezett. Ezek értékbecslésére fenti sorrendben *10-11-8 f t l* érkezett összesség szer válasz.



Az analóg kamerák típusa, márkája szinte alkotónként változik; itt számottevő tendencia nemigen mutatható ki. A márkák között a *Linhof, Hasselblad, Horsemann, Bronica, Mamiya, Nikon, Leica, Sinar, Canon, Asahi-Pentax, Plaubel Makina, Yashica, Chinon* egyaránt megtalálható volt, mint elsődlegesen használt analóg kamera, a különböző típusokban. A beérkezett válaszok szerint ezek ára igen széles spektrumban mozog: a 100 ezer forint alatti kategóriától (*3 f*), a 3-500 ezer forintos (*5 f*) kategórián keresztül a másfél-két millió forintos kategóriáig ível a kamerák becsértéke (*2 f*).



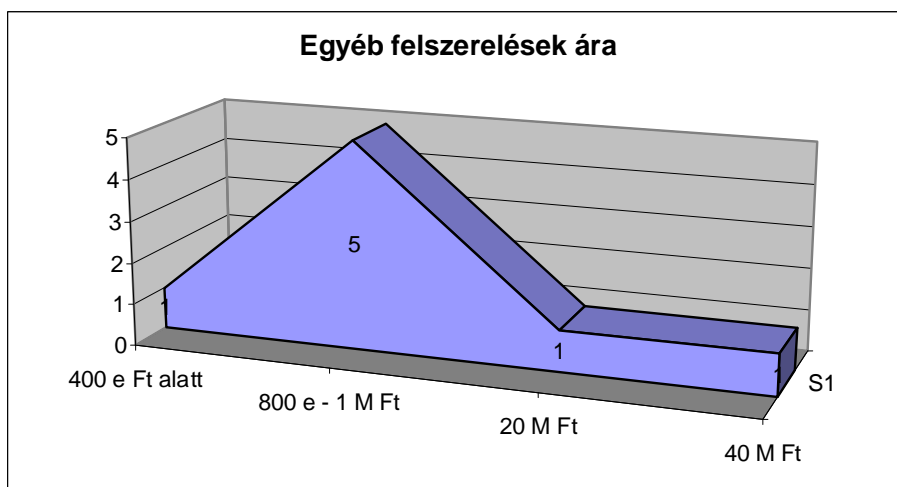
A digitális kameráknál már sokkal szűkebb a szórás a márkák tekintetében. A válaszok a digitális kameráknál két márka fölényét mutatják: tíz válaszolónál találkozunk Nikon kamerával (D3, D70, D80, D90, D100, D200, D300 típusok), kilenc válaszolónál Canon kamerával (G2, EOS 5D, DS mark II, 30D, 450D típusok). További márkák: Fuji S2, PhaseOne, Sinar, Sony DSC P-10). A készülékek árai itt sokkalta szélesebb spektrumban jelentkeznek; az ún. amatőr kategóriától 200 ezer forint alatt (1 f) a 2-500 ezer forintos kamerákon (4 f), a 6-900 ezer forintos kamerákon (4 f) túl találunk 6, ill. 12 millió forint értékű kamerákra utaló adatokat is (2 f).



Hasonlóan szélsőséges adatokkal találkozunk az egyéb infrastruktúra, reflektorok, nagyítógépek, számítógép, egyéb felszerelések vonatkozásában.

A válaszadók (20 f) nyilvánvalóan nem készítettek, nem készíthettek leltárt teljes felszerelésükről, ugyanakkor jellemzően valamennyien rendelkeznek teljes stúdió-felszereléssel. Hat válaszadó külön kiemelte a saját stúdió meglétét is. A számítógép mint infrastruktúra a válaszadók kilencven százalékánál 18 f - megjelent, ebből négy f külön jelezte, hogy Macintosh számítógéppel rendelkezik. További felszerelések felsorolása: fekete-fehér labor; stúdióvakuum, m termi vakuum, szoftverek, objektívek, hátterek, kiegészítők, A3+ formátumú tintasugaras nyomtató, reflektorok, profi labortechnika, kalibrált profi monitor, nagyítógépek, m fénylámpák, állványok, ernyők, scanner.

Az egyéb felszerelések ára is hasonló szórást mutat: a 400 ezer forintos (1 f) nagyságrendtől a jellemzően 800-1 millió forintos (5 f) nagyságrenden túl a 20, ill. 40 millió forintos (2 f) összegig terjed ezen eszközök becsült értéke.



Az digitális kamera első használatát firtató kérdésre tizenhat válasz érkezett. 1998 előtt ötven használtak már digitális kamerát, 2000 és 2004 között már valamennyi válaszadó kipróbálta és használja ezt a technológiát.

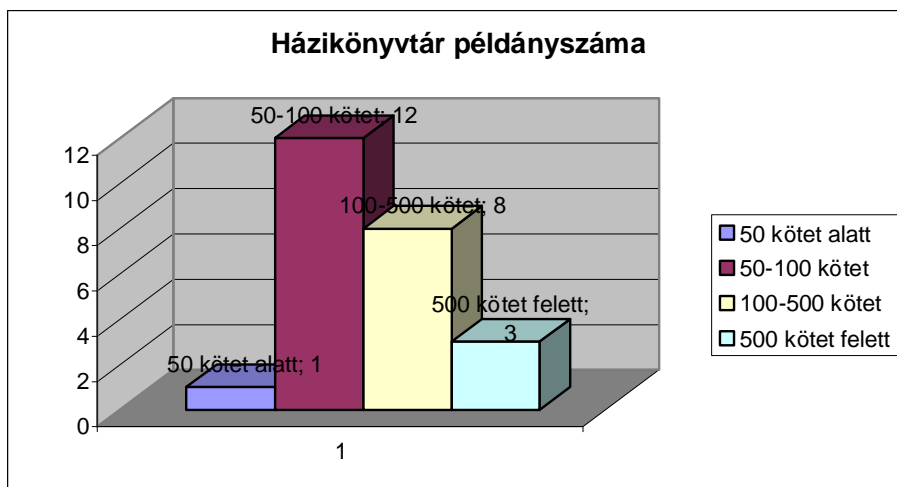
Mindezek a számok és adatok a szcéna ó anyagi értelemben is eltér ó további rétegz dését mutatják. A két legmagasabbra értékelt apparátussal két személy rendelkezett ó mind a kamerák, mind az egyéb felszerelések vonatkozásában. Egyik mint vállalkozó m teremfotósként, másik mint fotográfus m terem- és reklámfotósként határozta meg tevékenységének m faji kereteit. Mindketten a kilencvenes évekt l használják, 1996, ill. 1998-óta, egyikük már csak digitális technológiával dolgozik.

Arra a kérdésre, hogy a válaszadó az alkotói folyamat során milyen, a saját munkájára jellemző sajátosságokat tud megnevezni, az alábbi feleletek érkeztek (5 f t l):

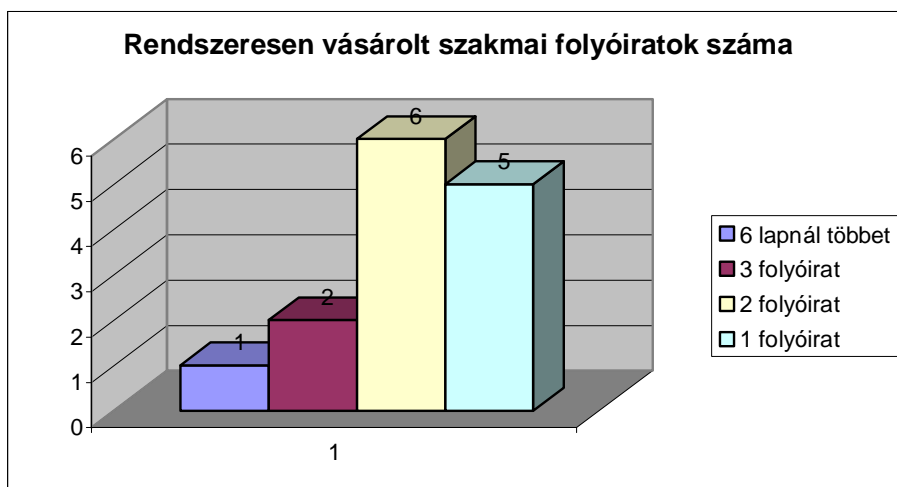
*š A kísérletez fotográfiai munkáim miatt, rengeteg technológiával ismerkedek ill. használom ket.ö - šM vészeti printelés küls cégnélő - š analóg+digitális (kézi festés)ö - š Szellemi-gondolati fázis, Felvétel készítés, Feldolgozási munka, Nyomtatás.ö - š Talált tárgyak, helyek, fények keresése, találása.ö*

Ezeket a válaszokat nehéz önmagukban értékelni. Az szubjektív alkotói motivációk, intenciók jelen kérd íves kérdésb l nem bonthatóak ki. Ezek feltárására a kutatás más területei minden bizonnyal részletesebb, kifinomultabb válaszokat adnak. Ugyanakkor két dologra mindenképpen érdemes felhívni a figyelmet. Az egyik az analóg és a digitális technológia egymás mellettisége, az, ahogyan két technológiát ötvözve használja az alkotó. A másik az, ahogyan az alkotói munka folyamatába a digitális technológia szervesen beépül.

Az apparátus fogalmát ó mint korábban jeleztük ó kiszélesített értelemben használtuk. Így természetesen kérdeztünk rá a fotóművészek házi-könyvtárára, az általuk járatott folyóiratokra, a rendszeresen látogatott szakmai portálokra. Az első esetben kapott *huszonöt válaszból* az derül ki, hogy 50 kötet alatti házi-könyvtárral *egy f*, 50-100 kötetel *tizenkét f*, 100-500 közötti állománnyal *nyolc f*, 500 kötet feletti házi-könyvtárral *három f* rendelkezik. *Egy f* a teljes könyvvállományát egy fotóművészeti intézménynek adományozta.

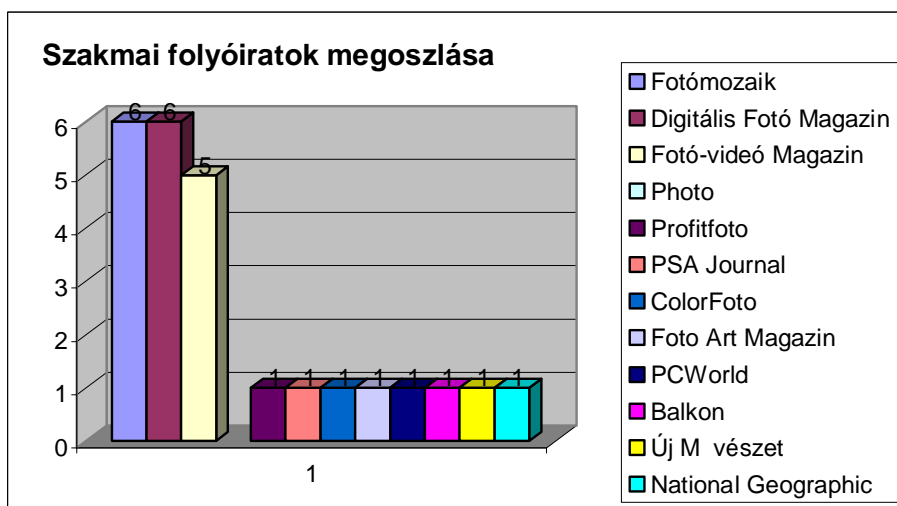


Arra a kérdésre, hogy milyen szakmai folyóiratokat járat, ill. vásárol rendszeresen 14 értékelhető válasz érkezett. *Egy f* az, aki 6 lapnál többet járat-vásárol rendszeresen, *kettő* 3 folyóiratot, *hat f* 2 típusú lapot, *öt* 1 típusú szakmai sajtóterméket vásárolnak rendszeresen.



A válaszok alapján lemérhet , hogy melyek preferált szakmai lapok;

*Fotómozaik: 6 f ; Digitális fotó magazin: 6 f ; Fotó-videó magazin 5 f ; 1-1 f : Photo, Profifoto, PSA Journal, ColorFoto, Fotó Art Magazin, szem, Pcworld, balkon, új m vészet, National Geographic.*



A rendszeresen látogatott szakmai portálokat firtató kérdésre *nyolc* értékelhet válasz érkezett; ezek a portálok a következők: [www.maimano.hu](http://www.maimano.hu), [www.fotomuveszek.hu](http://www.fotomuveszek.hu), [www.fotografus.hu](http://www.fotografus.hu), [www.fotoklikk.hu](http://www.fotoklikk.hu), [www.nessim.hu](http://www.nessim.hu), [www.dpreview.com](http://www.dpreview.com), [www.luminous-landscape.com](http://www.luminous-landscape.com), [www.the-digital-picture.com](http://www.the-digital-picture.com), [www.imaging-resource.com](http://www.imaging-resource.com), [www.fotovilag.hu](http://www.fotovilag.hu), [foto.lap.hu](http://foto.lap.hu), [www.fotoszem.hu](http://www.fotoszem.hu).

A felsorolt tizenkét weboldal kétharmada magyar, egyharmada külföldi szakmai portál. Bár megjegyzendő , hogy az itt nem értékelt válaszok között többen utaltak arra, hogy rendszeresen szörföznek, els sorban hazai és külföldi alkotók, szakmai szervezetek, gyártók oldalait keresik fel.

### **3.4.2. analóg vs. digitális; elméleti kérdések ó gyakorlati válaszok**

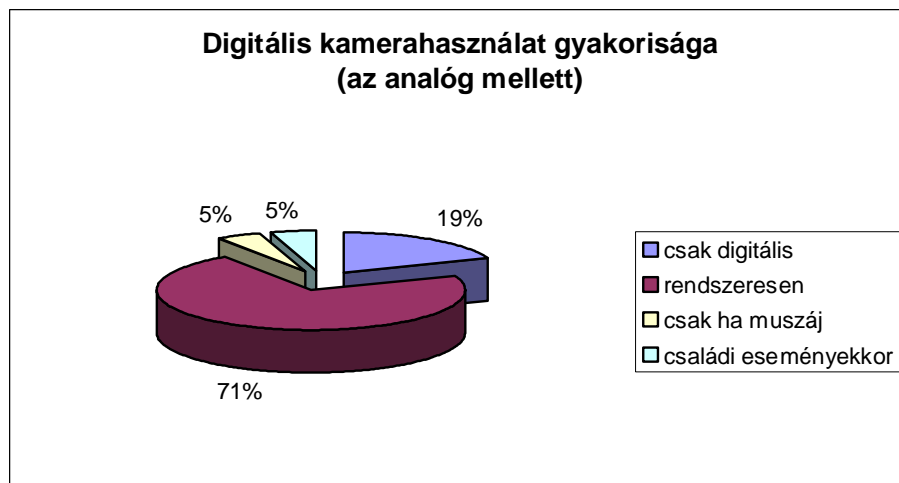
A kutatásnak ebben a részében az analóg és a digitális technika párhuzamos-együttes használatára igyekeztünk rákérdezni. A két alkotói folyamat eltér eszközigénye, a lehetséges eltér funkciók és alkotói lehet ségek állnak a kérdések középpontjában. Ennek

folyományaként egyes konkrét munkafázisokra, az utómunkákra, a szoftveres beavatkozásra irányulnak a kérdések és a felkínált válaszok.

A digitális technológia egy, a fotografiai ó és az általános - képalkotó praxis számos eljárását integrálta magába. Ilyennek tekinthet ek azok az általános kép-konstrukciós beavatkozások, mint a szín- és fénykorrekciók, az egyes speciális filterek-effektek, képkivágások-nagyítások. Ugyanakkor a számítógépes képkonstrukció kib víti ezeket a lehet ségeket, új eljárásokra, képalkotói megoldásokra ad lehet séget. Nyilvánvaló, hogy ezen eljárások jelent s része nem összemérhet az analóg fotografiai eljárások jó néhány megoldásával; így például a fotogram, a camera obscura sajátos képi világát sem olyan egyszer digitális képalkotói alapon rekonstruálni (itt most nem az animációt és a virtuális képalkotói megoldásokat taglaljuk). Ugyanakkor az analóg- és a digitális képalkotói eljárások között számos hasonló megoldás, képalkotói eljárás van jelen, melyek összehasonlíthatóak, összemérhet ek.

Jelen kérdéssor els pontja arra vonatkozott, hogy milyen rendszerességgel használnak a válaszadók az analóg mellett digitális technikát.

Az el re megadott válaszlehet ségekre *huszonegy válaszadó* közül *tizenkilencen* válaszolták azt, hogy rendszeresen használnak az analóg mellett digitális technikát, ezek közül négyen nyilatkozták azt, hogy már csak digitális technológiát használnak. *Egy f* akkor használ csak digitális technikát, ha muszáj. *Egy f* nyilatkozta azt, hogy csakis családi események alkalmával, ill. képek továbbítására, kommunikációra használ digitális technikát ( az az adatközl , aki válasza szerint nem használ digitális kamerát).

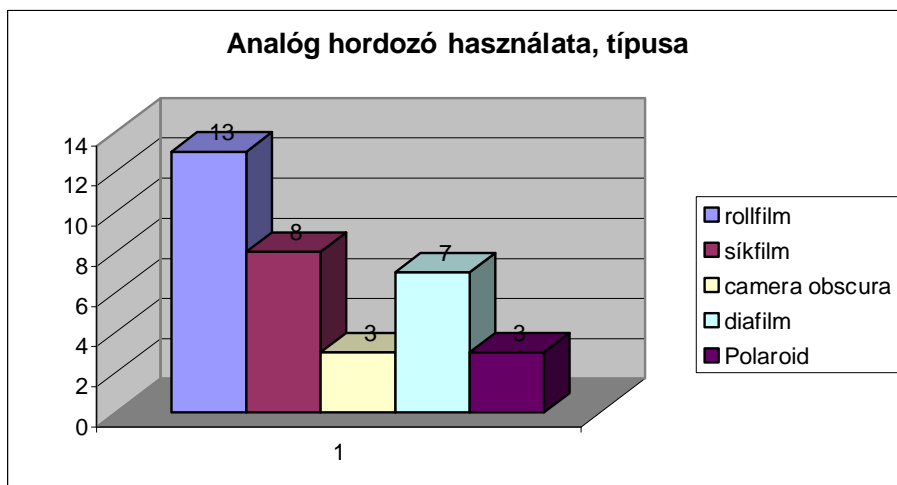




Árnyalt képet mutat az analóg hordozók használatának a kérdése; ki-milyen analóg hordozóra dolgozik els dlegesen?<sup>25</sup>

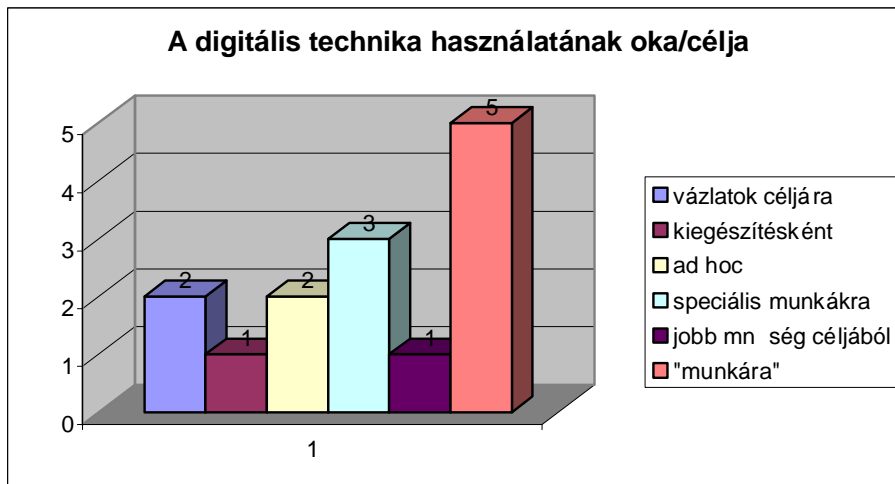
A kapott válaszok megoszlása (több válaszlehet ség is adott volt, összesen *21-en adtak választ erre a kérdésre*):

*13 f* használ rollfilmet; *8 f* használ síkfilmet; az camera obscura használatát fentiek ellenére *3 f* jelölte meg; diafilmet *7 f* használ; *3 f* használ Polaroidot, ill. Polaroid-negatívot; a már csak digitális technikát használók közül többen megjegyezték, hogy korábban dolgoztak kisfilmre, diára, ill. készítettek fotogramot.



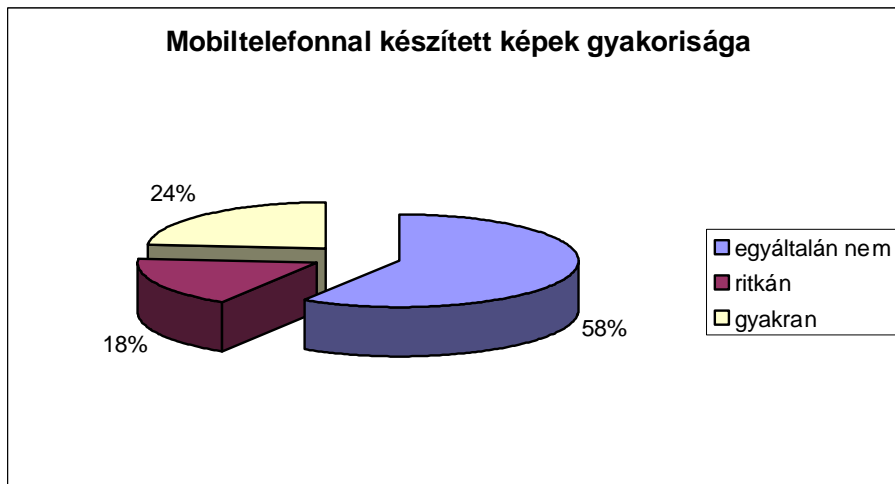
Arra a kérdésre, hogy az analóg technika mellett milyen célra használják a válaszadók digitális kamerát, *tizennégy* válasz érkezett:

Vázlatok céljára *2 f* , kiegészítésként *1 f* , ad hoc használatra *2 f* , speciális munkákra *3 f* használ az analóg mellett digitális kamerát. A speciális munkáknál *egy válaszadó* megemlíti az esküvő és egyéb rendezvények szerepét. Ugyanakkor *hat válaszadó* saját megjegyzéssel élt; *egy válaszadó* a jobb min séget emeli ki, *öten* pedig egész egyszer en a munka célját jelölik meg.



Ezek a válaszok az analóg- és a digitális technológia közötti határok eliminálását sejtetik; azt, hogy egy-egy munka megszületésének céljából a technika mint - egy lehetséges ó eszköz van jelen, a munka eredményessége, sikere, megvalósulása szempontjából csak másodlagos. S bár a munka kivitelezésének, egyszerűségének/bonyolultságának szempontjából vélhetően nem elhanyagolható körülmény az alkalmazott technika, technológia minősége, az eredményesség, a képesség szempontjából másodlagos.

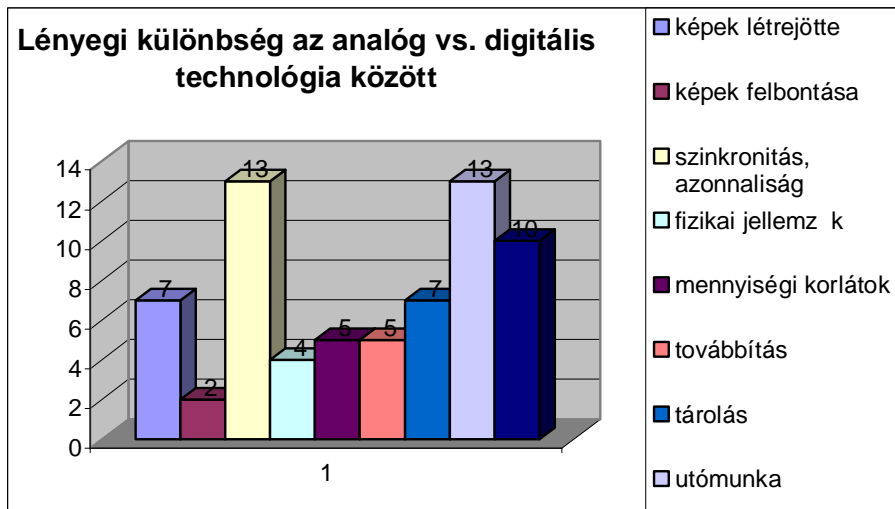
A következő kérdésben arra kerestünk választ, hogy a legszélesebb körökben elterjedt mobiltelefon és az abba esetenként integrált kamerák használata milyen fajsúlyt képvisel. Itt igen visszafogott használattal találkoztunk. A válaszadók közel 70%-a rendelkezik képrögzítésre alkalmas mobiltelefonnal (17 f). Azok közül, akik rendelkeznek ilyen készülékkel, 10 f (60%) egyáltalán nem készít fényképfelvételt, 3 f (kb. 15%) ritkán, 4 f (kb. 25%) gyakran használja mobiltelefonját fotók készítésére.



Ez már csak annál is elgondolkodtató kérdés, mert a mobiltelefon olyan, mindennapi használati tárggyá vált, melyet szinte mindig, mindenhol magával visz használója. S jóllehet az ezekben integrált kamerák messze elmaradnak a fentebb taglalt professzionális és egyéb kamerák tulajdonságaitól, ezen eszközök megjelenése és fejlődése szintén számottevő hatást gyakorolt a mindennapi képhasználatra (lásd. Nyíri 2001).

A következő kérdéssor az analóg és a digitális technológia közötti lényegi különbségeket igyekezett feltárni. A kérdéssorra *huszonnégyen* adtak választ, itt is több válasz volt lehetséges.

A képek fizikai/kémiai létrejöttének alapvető eltérését *heten*, a képek felbontásában *ketten* látták a különbséget megragadhatónak. A képek szinkronitására: azaz a képek elkészültének időbeli eltéréseiben/örendelkezésre állásában, az azonnaliságra *tizenhároman* vezették vissza az eltérés okait. Az elkészült képek fizikai jellemzőiben *négyen*, az elkészült képek mennyiségi korlátaiban *öten*, a képek továbbításának eltérő lehetőségeiben *öten*, a képek tárolásának módjában *heten*, az utómunka eljárás módjainak különbségében ugyancsak *tizenhároman*, a képszerkesztési eljárások eltérő lehetőségeiben *tízen* láttak lényegi különbséget analóg és digitális technológia összevetésében.



Ennél a válasznál is kiütközött a digitális technológiával szembeni ambivalens álláspont. Egy válaszoló nem tekintette relevánsnak a kérdés-felvetését sem: *ŠA kérdésre nincs szakmai válasz, ugyanis értelmetlen. A további felhasználásban van érdemi különbség, a technológiai különbségeknek nincs lényegi jelentése.ö*

Egy másik válaszoló éppen a gondolkodásmódbeli különbségeket hangsúlyozza. *ŠMás logikával másképp állok hozzá egy analóg képhez mint egy digitálishoz. A felelősség kérdésében, a döntés komolyságában is különbség van.ö*

További válaszok: *ŠA digitális technológiát már jobbnak tartom.ö ŠA digitális gép eszköz a fotográfus kezében.ö*

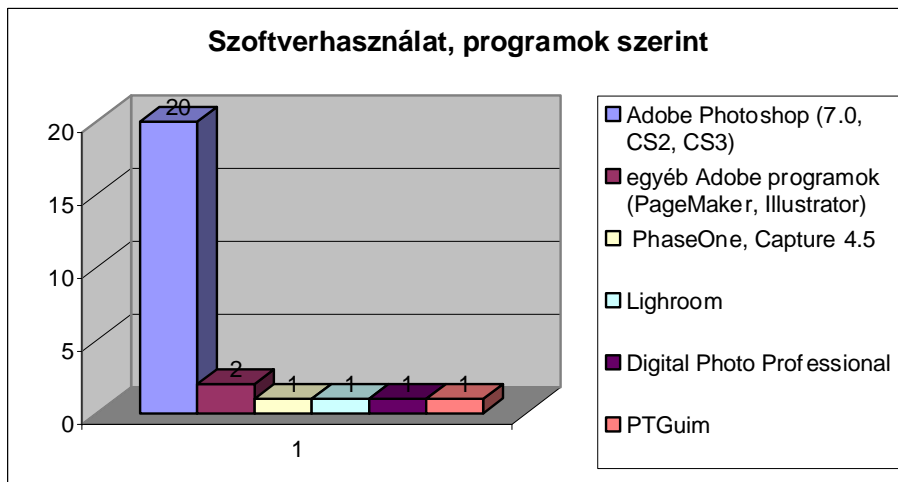
### 3.4.3. szoftverhasználat

Ezek a válaszok a kérdéskör és a szakmai vita nyitottságára, le nem zárultára hívják fel a figyelmet. A digitális technológia térnyerése az elmúlt évtizedben számos új kihívás elé állította a fotós szakmát, annak tagjait. Az egyik ilyen új kihívás a megváltozó technikai apparátus mellett a szoftveres képalkotói, képszerkesztési eljárások megjelenése. Ezt a kérdéskört igyekeztünk az alábbiak szerint körüljárni.

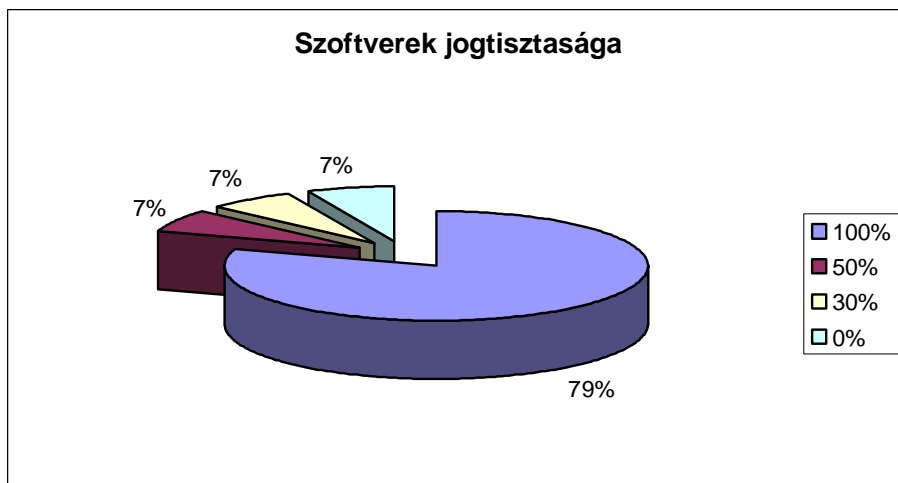
Azt a kérdést tettük fel, hogy a válaszadók használnak-e, és milyen szoftvereket használnak, képszerkesztésre, utómunkákra, ill. tárolásra, albumok készítésére, esetleges további munkákra; ezen szoftverek hány százaléka tekinthető jogtisztának. A képszerkeszt

szoftverek használatával kapcsolatban 21 f adott választ. 1 f adott nemleges választ, a többi húsz válaszadó használ képszerkesztő szoftvert. A képszerkesztő szoftverek megoszlása tanulságos (egy válaszadó több szoftvert is megnevezhetett):

Adobe Photoshop (7.0, CS2, CS3): 20 f ; egyéb Adobe programok (PageMaker, Illustrator): 1-1 f , ill. PhaseOne, Capture 4.5, Lighroom, Digital Photo Professional, Aperture, PTGuim 1-1 f .



Ezen szoftverek jogállásáról 15-en nyilatkoztak, százalékos arányban határozva meg a szoftverek jogtisztaságát. Tizenketten 100%-ban, egy-egy f 50%-30%-0%-ban határozta meg szoftvereinek jogtisztaságát.



A képek tárolására, albumok készítésére vonatkozóan tízen válaszoltak; az alábbi szoftverek használatát jelölték meg: Extensis Portfolio, Infraview, ACDSsee, DPP, Nero, Microsoft XP, Microsoft Vista. Ezen szoftverek jogállásáról heten nyilatkoztak, százalékos arányban határozva meg a szoftverek jogtisztaságát. *Hat f* 100%-ban, *egy f* 0%-ban határozta meg szoftvereinek jogtisztaságát.

Egyéb, képek használatával kapcsolatos, szoftvereket *három f* jelölt meg, ezek: Fractal Design Painter; NIKON szofverek, Aflash, Indiodesign, Premiere, Dreamweaver, Flash. Ezeket a programokat mindhárom válaszoló 100%-ban jogtisztának nevezte meg.

Itt már megjelennek átmeneti képtípusok, képformák is, hiszen a flash-programok, a Dreamweaver, az AdobePremiere mozgóképek, interaktív felületek szerkesztésére-készítésére alkalmas programok.

A következő kérdéssor a szoftveres beavatkozás, az utómunka el nyeit igyekezett felszínre hozni, el zetesen felkínált válaszok alapján.

A kérdésre *tizenkilencen* adtak választ, az alábbiak szerint (itt is egyszerre több választ lehetett megjelölni):

*tizennégyen* a retustechnikát jelölték meg, mint a szoftveres munka egyik fontos el nyét,

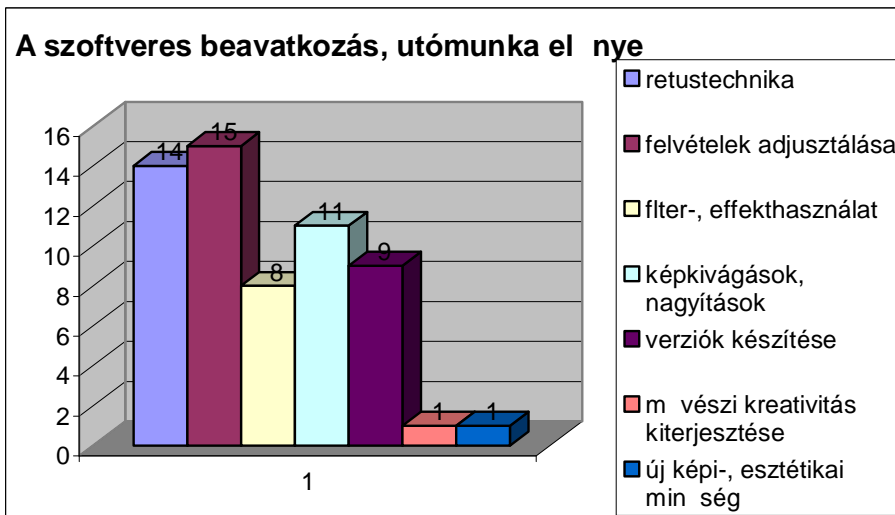
*tizenötön* a felvételek šadjustálását, a fényer k, kontrasztok, színkorrekciók utólagos beállítását tartották fontosnak,

*nyolcan* a *különböz* effektek, filterek használatát,

*tizenegyen* a képkivágások, nagyítások készítésének lehet ségét emelték ki,

*kilencen* az adott kópiáról *különböz* verziók készítésének lehet ségében látták megragadhatónak a szoftveres beavatkozás, utómunka el nyeit.

Ugyanakkor itt is születtek további válaszok; *egy válaszadó* a szoftveres munkában *š a m* *vész*  *kreativitásának nagyobb lehet ségét és így értéktöbblet hozzáadását* látja, míg *egy másik válaszadó* *egy š új kép, esztétikai min ség létrehozatalát*.



A digitális technológia bizonytalan médiának *únstable media* ó tekinthet . Ez a meghatározás nem csak a folyamatosan változó feltételekre vonatkozik, hanem a technológia és az adatok sérülékenységére is. Az alábbi kérdéssor ennek tudatosságára és az adatok tárolására igyekezett rákérdezni, ki-milyen megoldást tart ideálisnak a digitális képek tárolására.

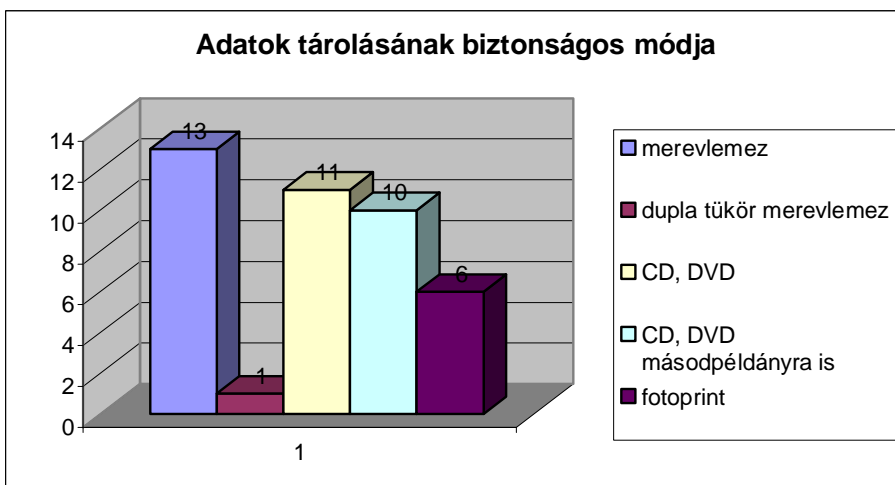
A kérdésre *huszonegy válasz* érkezett (szintén több választ lehetett adni):

*tizennégyen* merevlemezen tárolva (*egy f* dupla tükörlemezen),

*tizenegyen* CD-re, DVD-re írva,

*tízen* CD-re, DVD-re másodpéldányt is készítve,

*hatan* kinyomtatva (pl. fotóprint) tartják ideálisnak a digitális képek tárolását.



#### **3.4.4. a digitalizáció mint probléma**

Igyekeztünk felmérni, ki-miben látja a digitális technika, a digitalizáció problémáit.

Ebben a kérdéskörben *huszonnégy válasz* érkezett (szintén több választ lehetett adni).

*hat f* abban látta a problémát, hogy a pixel (képpont) alapú technológiában: a nagyfelbontású képek még messze alulmaradnak a síkfilmes eljárás felbontásának

*tízen* abban vélték meglátni a problémát, ahogy a technológia fejlődése folyamatos innovációt kíván,

*öten* a digitális képek visszakereshetőségében, katalogizálásában,

*nyolcan* a digitális úton készült képek számának ugrásszerű megnövekedésében,

*nyolcf* a digitális technológiának az általános kép- és vizuális kultúrára gyakorolt hatásában látták megfogalmazódni a probléma főbb elemeit.

Itt is születtek önálló válaszok:

*négy f* nem tartja problematikusnak a digitális technológia következményeit. További válaszok, felsorolás-szerűen:

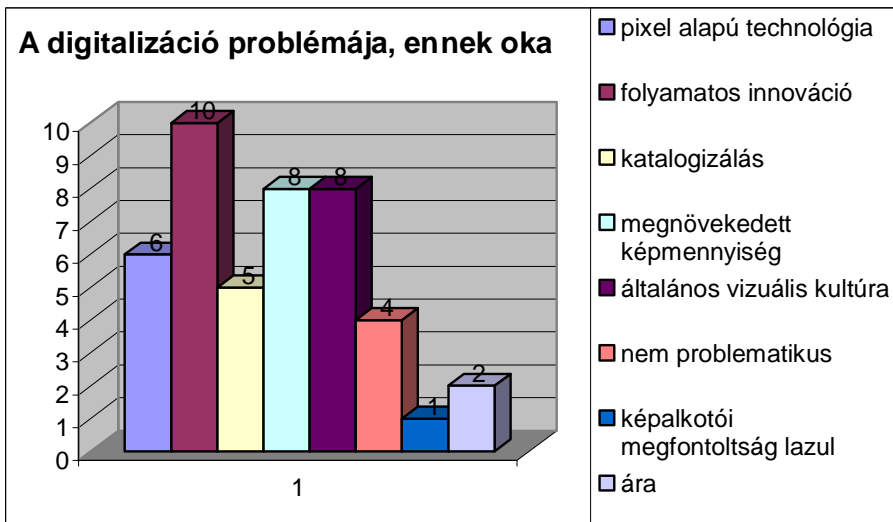
*šA digitális fényképezés mindenkit könnyelművé tesz, a š drága film sokkal meggondoltabb komponálást igényelt.ö*

*šA jó minőség legalább egy nagyságrenddel drágább, mint az analóg technikában. Nincs kiforrott technika.ö*

*šSzámomra a nagyfelbontású digitális hátfal anyagilag elérhetetlen, de a munkáim során igazán nincs is szükségem rá.ö*

*šNem helyettesíti az analóg technikát másra való.ö*





Egy további fontos szempontnak szántuk, hogy megtudjuk, ki milyen formában tett szert az új technológiára vonatkozó tudásra. Ebben a kérdésben *huszonkét válasz* érkezett.

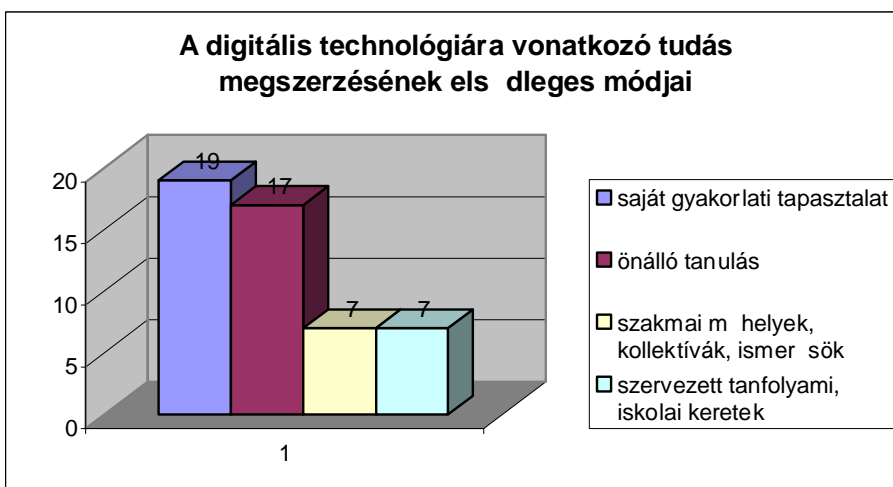
*tizenkilencen* saját gyakorlati tapasztalatukat,

*tizenheten* az önálló tanulást,

*heten* szakmai m helyeket, kollektívákat, ismer sőket,

*heten* szervezett tanfolyami, iskolai kereteket

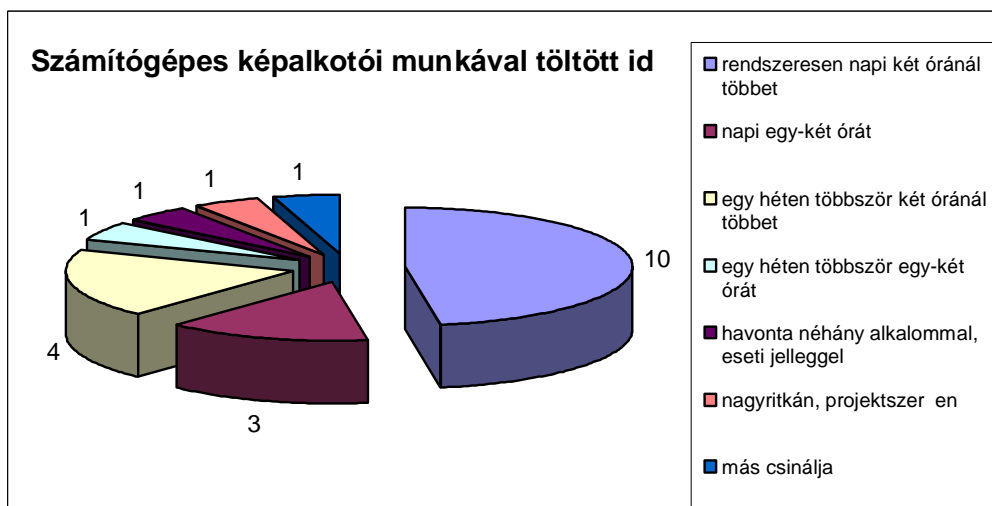
jelöltek meg mint a digitális technikával, technológiával kapcsolatos ismeretek els dleges forrását.



Egyes szakmai folyóiratok megemléztetését *nyolcan* tartották fontosnak (3 *Digitális fotó magazin*, 1 *PSWorld*),  
 szakkönyveket *öten* (*AdobePhotoshop könyvek*),  
 az *Internetet* egy *f* tartotta e célból számottevő ismeretszerzési forrásnak.

Végezetül a számítógépes munkával eltöltött időre kérdeztünk rá, ki-mennyi időt tölt a fotográfiával kapcsolatos - számítógépes munkával (képszerkesztés, rendszerezés, egyéb alkotói munka).

Erre a kérdésre összesen 21 válasz érkezett. A felkínált és kapott válaszok szerint 10 *f* rendszeresen napi két óránál többet tölt el fotográfiával kapcsolatos számítógépes munkával. A további válaszadók közül rendszeresen napi egy-két órát 3 *f*; egy héten többször két óránál többet 4 *f*; egy héten többször egy-két órát 1 *f*; havonta néhány alkalommal, eseti jelleggel 1 *f*; nagyritkán, projektszerűen 1 *f* foglalkozik számítógépes alkotói munkával. 1 *f* válaszában arra tett utalást, hogy helyette *ezt a munkát más csinálja*.



### 3.5. Egyéb összefüggések, összegzés

A kutatás alapján a vizsgált korpuszon belül számos releváns megállapítást és ebből kiindulva számos érvényes következtetés fogalmazható meg.

Az egyik általános, a kutatói hipotézisre reagáló megállapítás, hogy a digitalizáció mint technikai változás valóban jelentős hatást gyakorolt a fotóművészi praxisban: mind az

alkotói körülményekben, mind az apparátus összetételében nagymértékű átalakulások, változások zajlottak le. S jóllehet a válaszadók között számos utalást találunk analóg- és digitális technológia párhuzamos használatára, a ritka kivételtől eltekintve általánosnak mondható a digitális technológia jelenléte, térhódítása. Erre hivatkozással elégséges csupán az apparátusra vonatkozó kérdéssort megidéznünk, ahol a huszonnégy válaszadó közül mindössze egy fejezték ki, hogy nem használ digitális kamerát (csupán családi rendezvényeken), ill. ezzel szemben négyen már egyáltalán nem használnak analóg kamerát. Ugyanakkor huszonegy válaszadó közül húsz rendszeresen használ számítógépet, képszerkesztő szoftvert.

Egy másik kutatói hipotézis a szakma-kultúra megváltozására vonatkozott. Arra, hogy a digitális technológia térhódításának következményeként a fentebb, az első fejezetben taglalt episztemológiai változás milyen más típusú gyakorlatokat, más típusú képalkotói tudást, más típusú elméleti reflexiókat indukál.

E kérdés megválaszolása során már sokkal árnyaltabb válaszokat kapunk, mint az előző kérdéskörben. Az alkotói praxis vonatkozásában számottevően és objektíven értékelhetjük az előző érintett apparátus összetettsége, átalakulása. A praxisban bekövetkező változások egyik lényegi eleme a képalkotói utómunka, a labormunka folyamatának megváltozása. A számítógépes képalkotással-képszerkesztéssel eltöltött idő arányaiban hasonló kiterjedtséget mutat, mint a fotográfiai alkotó munkával eltöltött idő. Ezt a kérdéskört árnyalják tovább a digitális vs. analóg technika összehasonlítása, és a szoftveres utómunkálatokra vonatkozó kérdéssorok. Ennek során reflektáltan kerül felszínre az új eszközre vonatkozó praxis-típusú tudás, illetve nyílik lehetőség az egyes tudás-típusok, tudás-területek tényszerű kifejtésére (szoftver-típusok, jogtisztaság, utómunkálatok, etc).

Ugyanakkor a szakma-kultúra megváltozásában megellegezett képalkotói tudás mint elméleti, reflektált tudás valódi vita-helyzetet körvonalazott. A kapott válaszokból az derül ki, hogy ezen a területen a fotográfus szakma egy része kimondottan szarisztokratikusabb, konzervatívabb (mint mondjuk a fotózz.hu tanulmány alanyai). Egyfelől jelen van egy olyan vélemény, mely a digitalizációt, annak hatásait kevésbé tekintik problémátusnak, kevésbé tekintik mélyrehatóknak a vizuális kultúrára gyakorolt hatását. Egy másik álláspont egyértelműen a hagyományos, analóg technika mellett foglal állást; jóllehet a két technológia párhuzamos jelenléte/használatát elfogadottnak tekinthetjük. Egy következő álláspont azt a alkotó-típust képviseli, mely eszközként, külön gyakorlatként kezeli a két típusú technológiát. Ez a halmozottan összetett viszony minden bizonnyal abból a tudástöbbletből eredeztethető, mellyel a professzionális fotós társadalom a két típusú technikai gyakorlatra vonatkozóan

rendelkezik. Az érvek és ellenérvek felsorakoztatása nem a kérdés eldöntésében játszik szerepet, ó mármint, hogy melyik technika használhatóbb, jobb, etc -, sokkal inkább az ennek során felszínre kerül érvek és hivatkozások megjelenítésében, ezek értékelésében.

Nagyon tanulságos eredményeket hozott az új technológiára vonatkozó tudás intézményesülésének a vizsgálata. A vizsgálatból kiderül ugyanis, hogy a fotós társadalom nagymértékben magára-egymásra van utalva ebben a tanulási folyamatban. S bár a válaszadók szinte kivétel nélkül rendelkeznek valamilyen szakirányú iskolai, tanfolyami végzettséggel, s tagjai szakmai szervezeteknek is, a válaszadók közel háromszoros arányban tekintik az önálló tanulást, a saját gyakorlati tapasztalatot az els dleges tudásszerzési módnak a szakmai m helyek, szervezett tanfolyamok mellett.

Jelen felmérés jöllehet nem vállalkozhatott a szcéna ó szociológiai-statisztikai értelemben ó reprezentatív vizsgálatára, a kérd ív szociometrikus adatsorai egy heterogén, összetettségében diffúz alkotói kört jelenítenek meg. Ebben a vonatkozásban nem tekintettük célnak, hogy a szakma egyfajta f sodrába tartozó alkotóktól származzanak a válaszok, s azt sem, hogy kizárólagosan csakis a magas szakmai reputációval rendelkező alkotók attit dváltozásait vizsgáljuk meg.

Remélhet leg sikerült egy használható, általánosítható képet felvázolni az attit dváltozások mentén megragadható f bb jelenségekb l, jellemző problématerületekb l, vélemény-típusokból.

## Irodalom

BACSO BÉLA (szerk)

1997. *Kép-fenomén-valóság*. Kijarat Kiadó, Budapest.

BÁN ANDRÁS ó BEKE LÁSZLÓ

1997. *Fotóelméleti szöveggy jtemény*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.

BAUDRILLARD, JEAN

2004. *Die Abwesenheit der Welt. Fotografien*. Kunsthalle Fridericianum Kassel.

BAZIN, ANDRÉ

1994. Mi a film? In. Peternák Miklós (szerk): *Médiatörténeti szöveggy jtemény*. Barabás Ilona KKT, Budapest.

BEKE LÁSZLÓ

1994. *M vészet/elmélet*, Balassi-BAE Tartóshullám-Intermédia, Budapest.

1997. *Médium/elmélet*, Balassi-BAE Tartóshullám-Intermédia, Budapest.

BELTING, HANS

2004. *Képtantropológia. Képtudományi vázlatok*. Fordította Kelemen Pál. Kijarat Kiadó, Budapest.

BENJAMIN, WALTER

1969. A m alkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In. u. .: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 301-334.

BOLZ, NORBERT

1993. *Am Ende der Gutenberg-Galaxis: die neuen Kommunikationsverhältnisse*. Fmk, München.

1998. A marketing mint m vészet. Mit tanulhatunk Jeff Koonstól? Fordította. Sebők Zoltán. *Balkon*, 1998/7-8., 7-9.

BOURDIEU, PIERRE

1982. A fénykép társadalmi definíciója. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Tömegkommunikáció Kutatóközpont, Budapest, 250-308.

BOURRIAUD, NICOLAS

2006. *Relációesztétika*. M csarnok, Budapest.

2007. *Utómunkálatok*. M csarnok, Budapest.

CRARY, JONATHAN

1999. *A megfigyel módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Fordította Lukács Ágnes. Osiris, Budapest.

DOBOVICZKI ATTILA T.

2004. Új látásmód ó új média. *Tudásmenedzsment*, 2004/2.

DOKK ÉS DOKUMENTUM

2003. *Kerekasztal beszélgetés, jegyzet*. Veszprém, Csikász Galéria, 2003. december 12.  
[http://photolumen.hu/images/veszp\\_beszeltetes.rtf](http://photolumen.hu/images/veszp_beszeltetes.rtf) (2008-02-21)

FEJÉR ZOLTÁN ó SZARKA KLÁRA (szerk)  
2000. *Fénykép az ezredfordulón. Tendenciák a XX .század végi fotográfiában*. M szaki Könyvkiadó, Budapest.

FLUSSER, VILÉM  
1990. *A fotográfia filozófiája*. Fordította Veres Panka és Sebesi István. Tartóshullám, Budapest.  
é.n. *A technikai képek mindensége felé*. Fordította Maleczki József.  
<http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html> (2008-02-21)

GROYS, BORIS  
2000. A m vészeti kommentár helyzete ma. Fordította Seb k Zoltán. *Balkon, 2000/12*.  
[http://balkon.c3.hu/balkon\\_2000\\_12/groys\\_text.htm](http://balkon.c3.hu/balkon_2000_12/groys_text.htm) (2008-02-21)  
2006. A médium nevében: az avantgárd m vészete és politikája. Fordította Seb k Zoltán.  
*Balkon, 2006/10*.  
[http://balkon.c3.hu/2006/2006\\_10/1boris.html](http://balkon.c3.hu/2006/2006_10/1boris.html) (2008-02-21)

GOMBRICH, ERNST H.  
1982. *Illúzió a természetben és a m vészetben*. Gondolat Kiadó, Budapest.

GYÖRGY PÉTER  
1998. *Digitális éden*. Magvet Könyvkiadó, Budapest.

HAJAS TIBOR  
2005. *Szövegek*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.

HÁY JÁNOS (szerk)  
1994. *Lehetséges-e egyáltalán*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

HÁZAS NIKOLETTA (szerk)  
2001. *Változó m vészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.

HEGYI LÓRÁND  
1986. *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvet Könyvkiadó, Budapest.

HIGGINS, DICK  
1966. Intermedium. *The Something Else Newsletter*, 1966/2

HINE, CHRISTINE  
2000. *Virtual ethnography*, Sage, London.

HORÁNYI ATTILA  
2000. Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia. *Ex-symposion, Dokumentum 2000/32-33*.  
<http://www.exsymposion.hu/cikk/928/0> (2008-02-22)  
2006. *Vizuális kultúra: dilemmák és feladatok*. Magyar Épít m vészet, 11.  
<http://magyarepituveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=515> (2008-02-18)

HORÁNYI ATTILA ó TÍMÁR KATALIN

2003. Elöljáróban. *Ex-symposion, Dokumentum 2000/32-33.*  
<http://www.exsymposion.hu/cikk/904/0> (2008-02-22)

HORÁNYI ÖZSÉB (szerk)

2004. *A sokarcú kép.* Typotex, Budapest.

HOWARD, RHEINGOLD

1994. Mindennapi élet a cyberspace-ben. *Replika 15-16.*, 1994/12 293-332.

IVACS ÁGNES ó SUGÁR JÁNOS (szerk)

1997. *Buldózer. Médiaelméleti antológia.* Média Research Alapítvány, Budapest.

IVINS, WILLIAM JR.

2001. *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció.* Enciklopédia Kiadó, Budapest.

JOHNSTON, MARK

1996. *Great Photographers on the Internet.*

<http://theonlinephotographer.blogspot.com/2006/06/great-photographers-on-internet.html>  
(2008-02-22)

JOKESZ ANTAL ó PETRÁNYI ZSOLT

2004. A valóság visszavág. *Új M vészet*, 2004/7.

2005. *Fotomátrix.* CD-ROM. Fialat Fotóm vészek Stúdiója Egyesület, Budapest.

KÉSZMAN JÓZSEF

2003. *Technikai bázisú m alkotás-típusok a 90-es évek magyar képz m vészetében.* Kézirat, Kállai Ern ösztöndíj kutatási program.

KOLONICS ORSOLYA

É.n. *Mi fán terem a lomográfia?* Szakdolgozat, MIE - Vizuális Kommunikáció Tanszék, grafika szak.

KRON, JOAN ó SLESIN, SUZANNE

1984. *High Tech Industry Style and Source.* Crown Publishing Group, New York.

MANOVICH, LEV

1999. Avant-Garde as Software, In, Stephen Kovats (szerk): *Ostranenie.* Campus Verlag, Frankfurt - New York.

[http://hipercubo.uniandes.edu.co/redes03/pdf/manovich/avantgarde\\_as\\_software.pdf](http://hipercubo.uniandes.edu.co/redes03/pdf/manovich/avantgarde_as_software.pdf) (2008-02-22)

2001. *The Language of New Media.* MIT Press, Cambridge-London.

2004. *Posztmédia esztétika.* Krízisben a médium. Fordította KissPál Szabolcs.

<http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227> (2008-02-22)

MCLUHAN, MARSHALL

2001. *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte.* Fordította Kristó Nagy István. Trezor Kiadó, Budapest.

MIHANCSIK ZSÓFIA

1997. Kötelező feccségés. Peternák Miklóssal és Sugár Jánossal Mihancsik Zsófia beszélget.  
*Beszél* . 1997/10.  
<http://beszelo.c3.hu/97/10/petern.htm> (2008-02-22)

MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS

1992. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Cambridge.

MONTVAI ATTILA

1984. *Fotográfia és kultúra*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

NAGY EDINA (szerk)

2006. *A kép a médiumvészet korában - Válogatás kortárs német esztétikai, médiaelméleti és művészettörténeti írásokból*. L'Harmattan, Budapest.

NÉMETH LAJOS

1973. *Minerva baglya*. Magvet Kiadó, Budapest.

NYÍRI J. KRISTÓF (szerk)

2001. *A 21. század kommunikációja. Mobil információs társadalom*. MTA Filozófia Kutatóintézete, Budapest.

2001. *A 21. századi kommunikáció új útjai*. MTA Filozófia Kutatóintézete, Budapest, 2001

PAPACHARISSI, ZIZI

2002. A virtuális szféra. *Médiakutató* 6. 2003 tavasz.

[http://www.mediakutato.hu/cikk/2003\\_01\\_tavasz/07\\_virtualis\\_szfera](http://www.mediakutato.hu/cikk/2003_01_tavasz/07_virtualis_szfera) (2008-02-22)

PÁR BESZÉD

2003. Pár beszéd. Kerekasztal-beszélgetés Horányi Attila és Tímár Katalin moderálásával. *Ex-symposion, Dokumentum* 2000/32-33.

<http://www.exsymposion.hu/cikk/1061/0> (2008-02-22)

PETERNÁK MIKLÓS

1993. *Új képfajtákról*. Balassi-Intermédia, 1993,

1999. Számokba rejtett üzenet. Szegedy-Maszák Zoltán komputer-művészet. *Új Művészet*, 1999/12-14.

2000. Mi az intermédia? *Balkon*, 2000/7-8, 10-11. o.

REICH ÉVA

2003. *A digitalizáció térnyerése a fotográfiában*. Szakdolgozat, PTE FEK, Művelődési és Felnevelési Menedzser Szak, Pécs.

SEEL, MARTIN

1995. Fotografien sind wie Namen. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1995/3. 465-478.

SONTAG, SUSAN

1999. *A fényképezésről*. Európa Kiadó, Budapest.

SUGÁR JÁNOS

é.n. *Hyper text + multi média*.



<http://www.artpool.hu/hypermedia/> (2008-02-22)

SZILÁGYI SÁNDOR

2007. *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.

VÁLYI GÁBOR

2007. Hálózati közösségek és kommunikáció. In Halácsy Péter - Vályi Gábor - Barry Wellman (szerk.): *Hatalom a Mobiltömegek kezében*. Typotex, Budapest, 113-130.

WALICZKY TAMÁS

1990. A számítógépes művészet kiáltványa, In: DIGITART katalógus, Budapest.

WEIBEL, PETER

1997. *Művészet túl / Jenseits von Kunst*. Ludwig Múzeum, C3, Budapest.

1999. *Jean Baudrillard: Fotografien 1985-1998*. Hatje Cantz Verlag ó Neue Galerie Graz.

WELLMANN BARRY ó GUILA, MILENA

2007. A netszörfözők nem utaznak egyedül: virtuális közösségek mint valódi közösségek. In Halácsy Péter, Vályi Gábor, Barry Wellman (szerk.): *Hatalom a Mobiltömegek kezében*. Typotex, Budapest, 143-186.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> *A pillangó-hatás*, M csarnok, Budapest 1996. Nemzetközi eseménysorozat a budapesti Soros Kortárs Képzőművészeti Központ rendezésében. Copyright © SCCA  
*Média Modell. Intermédia és új képfajták és interaktív technikák*.  
M csarnok, Budapest, 2000. augusztus 31 és szeptember 24.  
*Vision. Látás, kép és percepció*. Nemzetközi kiállítás, szimpózium, vetítéssorozat, hálózati projekt, kiadványok  
M csarnok, Budapest, 2002 október 18 és november 17.
- <sup>2</sup> *Digitális pillantás*. Trafó és Kortárs Művészeti Ház. 1998. december 12-  
Peter Weibel: *A nyitott művészet 1964-1979*. M csarnok 2005. március 24. és 2005. május 29.  
Waliczky Tamás: *Válogatott munkák 1986-2003*. Pixel Galéria, Millenáris Park, Budapest, 2005. december 18 és 2006. március 19.
- <sup>3</sup> DOKK, Fiatal dokumentarista fotográfia Magyarországon, Magház, Budapest. Kurátor: László Gergely.  
*Dokumentum 5 szimpózium*, Mai Manó és Magyar Fotográfusok Háza, 2001. március 6. - április 16.  
*Dokumentum 6, A mindennapok színváltozása*, Mai Manó és Magyar Fotográfusok Háza, 2004. május 15. - június 13.
- <sup>4</sup> *Photographie & corps politiques és Photography & Political Bodies. Fotográfia és Politikai test c.* Nemzetközi szimpóziumsorozathoz kapcsolódó konferencia (Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszék, Budapest, 2007. április 12 és 13.)
- <sup>5</sup> *A fotó a kép-korszakban. Kortárs képtudományi olvasatok; korrespondenciák a magyar fotográfiában c.* helykonferencia (PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Pécs, 2007. február 9-10).
- <sup>6</sup> Dokumentum 6. Kurátorok: Jokesz Antal és Petrányi Zsolt.  
*Távolságó Dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézet (2004.04. 23-tól 05. 23-ig)*  
(Csoszó Gabriella, Elek Judit, Charles Fréger(Fr), Göbolyös Luca, Razvan Ion(Ro), Iosif Király(Ro), Ioanna Nemes(Ro), Lucia Nimcová(Sk), Nikolai Howalt(D), Ewa Wolanska(Pl))  
*ŰA mindennapok színváltozása* Mai Manó Ház (2004.05. 14-től 06. 13-ig)  
Elek Judit, Erdei Kriszta, Kudász Gábor Arion, László Gergely, Fekete Zsolt, Zana Krisztián, Szabó Sarolta, Szász Lilla, Tóth Szilvi, Fabricziusz Anna, Fodor János.  
Jelen kiállításhoz is kapcsolódott egy elzárható vita: Dokk és dokumentum 2003.
- <sup>7</sup> [http://www.maimano.hu/andrekereszterem/20040514\\_dokumentum6/index.html](http://www.maimano.hu/andrekereszterem/20040514_dokumentum6/index.html)
- <sup>8</sup> Ebben a vonatkozásában Horányi A. snapshot-tanulmánya jó példa képhasználat változásaira (Horányi 2000).
- <sup>9</sup> *Photographie & corps politiques és Photography & Political Bodies. Fotográfia és Politikai test*. Nemzetközi szimpóziumsorozathoz kapcsolódó konferencia, Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszék, Budapest, 2007. április 12 és 13.
- <sup>10</sup> A monomédia-kifejezés StAuby Tamás leleménye.
- <sup>11</sup> A kifejezés eredete Dick Higgins tanulmánya (Higgins 1966).  
Az intermédia-kifejezés szintetizáló jellegénél fogva alkalmas névnek tekinteni az egymástól távolinak tekintett jelenségek összefogására.
- <sup>12</sup> Irányzatok és tendenciák szemléltetése diagramok segítségével ld. *Olaj/vászon*. (kat.) M csarnok, Budapest, 1997.

---

<sup>13</sup> Informatikai szempontból akkor beszélhetünk információs társadalomról, ha a háztartások minimum 25%-a hálózatba van kapcsolva, illetve azokból elérhető a világháló. Magyarországon jelenleg (2001) a háztartások 3-8%-a rendelkezik Internet-hozzáféréssel.

<sup>14</sup> <http://www.c3.hu/cryptogram/> (2008-02-23)

<sup>15</sup> <http://demedusator.e3.hu>

<sup>16</sup> MTA SZTAKI World Wide Web Galériája. in. <http://www.sztaki.hu/providers/weber/>

<sup>17</sup> Hogy valami eredeti archiválásáról és dokumentálásáról van szó, árulkodik Weber Imre megjegyzése a lap élén: *Ő Olyan tárgyakról van szó, melyek magukba foglalják a tárgy általános és univerzális jelentését, belépve egyúttal a humán építészeti térbe és ugyanakkor kilépve a kozmikus-természeti térbe.* (u. o.).

<sup>18</sup> Így lesz a *Gemeinschaft*ből *Gesellschaft*!

<sup>19</sup> Bemutatva az FKSE *Rejt kód* c. csoportos kiállításán. Ernst Múzeum, 1997. Kurátor: Petrányi Zsolt.

<sup>20</sup> Tudjuk, hogy Mondrian milyen szenvedélyes táncos volt, aki a táncban függőleges-vízszintes alapviszonyait próbálta meg a gyakorlat felülettel megtölteni.

<sup>21</sup> Bemutatva: *Klíma, Szervíz, Out of Time*, Műcsarnok, Budapest, 2001. A padlóba épített érzékelőkön keresztül egy számítógép értékeli a mozgás (lépések) helyét, ritmusát, gyakoriságát és ez alapján játszik le hang- és ritmusképleteket.

<sup>22</sup> Bemutatva: Óbudai Társaskör Galéria, (Nagy Csabával), 1999 február 16 ó március 3.

<sup>23</sup> Pl. *SelfBody* c. installáció, 1999, Galerie Barakk, Berlin.

<sup>24</sup> A válaszadók lokációjának beazonosításra vonatkozóan kisebb, utólagos kutatást kellett folytatnunk, mivel ez a kérdések összeállításánál ez a kérdés sajnálatos módon kimaradt. Ehhez egy kis megjegyzés is tartozik; a kérdéseken szerepeltettük, hogy ezek megválaszolása anonim. Több válaszadó vetette fel ugyanakkor, hogy miképpen lehet anonim a válasz, ha és amennyiben beazonosítható email-címekről érkeznek vissza a megválaszolt kérdések. Igyekeztünk megnyugtatni őket, hogy az anonimitás elsősorban az adatsorokra, azok tartalmára és ezzel összefüggésben az adatközlő személyére vonatkozik. Ugyanakkor ezek a címek használhatóak voltak a válaszadók lokációjának utólagos beazonosítására, mely nem jelenti a kérdések adatsorainak utólagos manipulációját.

<sup>25</sup> Ebben a kérdéssorban egy baki maradt, melyre az egyik válaszadó hívta fel a figyelmet; nevezetesen a sík-, a rollifilm, a dia, és az egyéb kísérleti megoldások mellé a felsorolásban odakerült a camera obscura is, ami ebben a vonatkozásban félrevezető, hibás. Ezt a hibát orvosoltuk a kiértékelések során.