

**Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Képzőművészeti Mesteriskola**

**Az absztrakt fotográfia a kortárs
művészetben
DLA értekezés**

GYENES ZSOLT

2007

**Témavezető:
TOLVALY ERNŐ festőművész, egyetemi tanár**

„A Mester így szólt: – Csak a legmagasabb fokon álló bölcszet és a legalacsonyabb fokon álló bolondot nem lehet megváltoztatni.”
(Kungfutse, i. e. VI. sz., /1/)

Az absztrakt fotográfia a kortárs művészetben

„Semmi sem unalmasabb az autópályánál. Éppen a problémák körbejárkálása miatt érdemes utazni: ez ad rálátást a problémákra.”

(Vilém Flusser /2/)

Tartalom:

Bevezetés (Fogalmi alapok; Kísérlet egyféle rendrakásra – tipizálás)	3
Az absztrakt fotográfia rövid történeti áttekintése	12
Kortárs absztrakt fotóművészet (Alkotók, tendenciák: szimultán-, torzított-, lassú-, fokozott-, átható- és absztrakt látás)	19
A legújabb médiumok és az absztrakt fotográfia	36
A szerző munkáiról (Fénykalligráfiák)	42
Összegzés	47
Jegyzetek	52
Köszönetnyilvánítás	73
Felhasznált irodalom	74
Képjegyzék	83
Szakmai önéletrajz	88

Bevezetés

A dolgozat az állóképalkotás fényvel való magvalósításáról, – a fotó absztrakt képi világú képző-/fotóművészeti eljárásként **alkalmazó** megoldásairól szándékozik részletesebben szólni. Az Absztrakt Fotográfia (ezen a helyen nagybetűvel kezdődően mindkét fogalom) alig ismert területe a fotóművészetnek. Mindenütt fotográfiákkal, fotografikus képekkel találkozunk; pl. plakátok kapcsán az utcán, a magazinokban, a televízió megállíthatatlan áradatában és az Interneten. Ezek a technikai képek egyféle – behatárolt – módon építkeznek; csak egy kis szeletét használva ki a fotográfia kifejezési lehetőségeinek. Mind a kémiai-, mind a digitális úton létrejövő fotográfia számtalan más, még ismeretlen kifejezési lehetőséget rejt magában. Ez (is) egyféle *terra incognita* (3). A régi és új fúziója, vagy a tisztán digitális megoldások napjaink kihívó erejének fontos csomópontjait kell(ene), hogy alkossák. A vizuális kommunikáció alapkérdéseiről van szó.

Létezik-e egyáltalán absztrakt fotóművészeti forma? Kérdéseket teszünk fel folyamatosan, és sok helyütt a válaszok elmaradnak majd. A kérdésfeltevés további gondolatokat generál. A különböző utak bejárása legtöbbször fontosabbá válik a nehezen megragadható eredménynél. Az ezredforduló művészetében a narratív formák uralkodnak. Ezeknek a kifejezési módoknak az összessége – jellegeiből adódóan – a figurativitást preferálják.

A kortárs fotóművészet „mainstream” kifejezési formái a (neo-neo)konceptualista megközelítést, a történetmesélés különféle változatait, a tárgy/téma objektív megjelenítését, a dolgok „hiányának” vizuális be/megmutatását, az intim érzelmi és személyes mindennapi viszonyok naplószerű kifejezését, az (új)dokumentarista megközelítést és a vizuális kommunikáció ismert archetípusainak, emblémáinak újrafogalmazását helyezik előtérbe (4). Az elbeszélés jellege a művészetben a linearitást preferálja. A non-linearitáson alapuló interaktivitás (egyébként) idegennek tűnik a művészet számára. Az élet önmaga interaktív és nagyon közeli hasonlósága nem kedvez a „művi” megformálásoknak (5).

Az absztrakt vizuális kifejezési formák nem igazán tudnak mit kezdeni a hagyományos elbeszélési megoldásokkal.

Mi módon kell megközelíteni az absztrakt fotóművészetet mind a készítő és mind a befogadó eltérő perspektívájából szemlélve?

Kérdések mentén felbukkanó egyféle tézisként fogalmazzuk meg a következőket.

Ellentmond-e az absztrakció a fotográfia (legfőbb) sajátosságainak?

Minden művészeti kifejezési forma absztrakt, absztrahál. Éppen ezért célszerű megkülönböztetni az általánosan használt absztrakciótól a vizuális absztrakciót (ami

természetesen annak részét is képezi). A látható valóságból „kénytelen” építkezni minden fotográfia. A látható valóság legszélesebb területe magába foglalja a vizuális absztrakciót. Mikro- és makrovilág azonosságáról beszélni közhelynek számít. Ha további gondolatokat indukáló „bizonyosság” után kutatunk, illetve arra keressük a választ, hogy a fotográfia lehet-e absztrakt; elég a torinói lepel ősfotografikus (kemogram) voltát mindennek felett kiemelnünk.

Másik tézisünk az absztrakt fotográfia jelentőségét hangsúlyozza a vizuális művészetekben. Közép-kelet Európában még ma is érezhető az a negatív hatás, mely a non-figuratív művészet másodrangú megítéléséből fakad. Nyugaton és Amerikában az absztrakt művészet fellendülése volt érezhető az 1980-as évek végén (vö. pl. Ross Bleckner sikereivel New Yorkban). A képzőművészet (festészet) hatása minden esetben – valamilyen úton-módon – elérte a fotográfiát is. A XX. század végén sorra találkozhatunk az absztrakt fotográfiát bemutató nagyszabású kiállításokkal, hozzá kapcsolódó szimpozionokkal és kiadványokkal világszerte: Amerikában (*Abstraction in Contemporary Photography, 1989*), Németországban (*Abstract Photography, 2000*), Ausztriában (*New Reductionism, 2002*), Angliában (*Optic Nerve, 2003*), Franciaországban (*Un monde non-objectif en photographie, 2003*), Spanyolországban (*Abstracción, EXIT, 2004*) és – ismételten – Németországban (*Fotografie Konkret, 2006*).

Korunk művészetében a – műfajok felbomlását felváltó – technikai sajátosságok mentén való tipizálás tarthatatlanná vált (Manovich). A posztmedialitás korában egyre nagyobb szerepet kap a vizuális absztrakció, azon belül az absztrakt fotóművészet is.

(Fogalmi alapok)

Mit érthetünk – tömören fogalmazva – absztrakt művészet alatt? Egyrészt a tárgyakat, dolgokat nem-ábrázoló (nem-reprezentáló), másrészt az olyan művészi megoldásokat, melyek úgy alakítják át a látható formákat (modifikáció), hogy felfedhető az originalitás, de mégis a néző elvonatkoztat attól. A másik póluson a figuratív (ábrázoló) művészet áll, mely – még, ha torzít is – a látható valóságra vonatkozik (6).

A megközelítést sok esetben célszerű onnan elindítani, hogy mi *nem* tartozik a vizuális absztrakció tárgykörébe. Az absztrakt fogalom teljes mértékben kiterjeszhető és így alkalmazható olyan stílusokra is, mint pl. az ókori egyiptomi festészet, vagy a későbbi korban megjelenő bizánci mozaikművészet (7).

Tovább szűkítve és egyszerűsítve a fogalomhasználatot – kijelenthetjük, hogy abban a pillanatban, ha egy formát nem tudunk megnevezni, – „nincs rá szavunk” – (vizuális) absztrakcióról beszélhetünk. Idővel a megnevezhetetlen is megnevezhetővé válhat.

Beszélhetünk-e absztrakt fotográfiáról, mivelhogy a médium alapsajátossága az, hogy analóg viszonyt alakít ki minden egyes expozíció kapcsán a látható világgal? Ez az automatizmus más minőség, mint pl. a rajzolt/festett képnél tapasztalt áttétel, mely a szubjektum (alkotó) közvetlen megoldásaiban szembeötlő és a látható (kinti) valóságtól független.

A technikai kép kettős természete (reprodukció, de egyben mindig konstrukció, illetve manipuláció is /8/) tovább bonyolítja a rétegek felfedését, a fotográfia és „manuális kép” összehasonlításának „könnyedségét”. Minden technikai (optikai) képnél, – ha műről van szó – a manipulatív jelleg a meghatározó. A „csinálmány”, a manipulatív tulajdonság elé „odatolakszik” a reprodukív jelleg. Ez eltakarja, és így bonyolulttá teszi a fotográfia működésének könnyed felfedését.

A fotográfia médiumának a látható (kinti) valósághoz való viszonya – tehát – teljesen más minőség, mint a korábbi képfajtáknak (manuális képalkotás). Absztrakció és fotográfia így ellentmondásba kerül. Éppen ez a kiindulási alapunk arra vonatkozólag, hogy a „tisztá” absztrakt fotográfia ténylegesen a képzőművészet (hagyományosan besorolt?) területére tartozik.

Lambert Wiesing „negatív leírását” adja az absztrakt fotográfiának. „Amikor arról beszélünk, mi is az absztrakt fotó, aránylag könnyű azt megmondani, hogy mi nem: nem-ábrázoló képe egy tárgynak, egyes dolognak. Az absztrakt fénykép egy dolog, leginkább egy darab papír, melyet fotóeljárással hoznak létre, és melyen látható formák vannak, melyeket a néző egyáltalán nem, vagy csak nehézségek árán tud azonosítani, mint tárgyak, egyes dolgok ábrázolatát. Az absztrakt fotográfia ennél fogva nem egy olyan kép, mely összefüggésbe hozható egy létező, vagy fiktív tárggyal.” (9) Wiesing – inkább – a szűkebb értelemben vett absztrakt fotográfiát definiálja, mely kapcsán a látható (kinti) valósághoz való viszony eltűnik.

A meghatározási kísérletek során fogalmi hálók alakulnak ki, melyekből nehéz „kikecmeregni”. Ilyen, pl. a tárgy, dolog (objektum) értelmezése, illetve elkülönítése a látható világ és a teremtett, absztrakt képi világ kapcsán (10).

Ezen a helyen érdemes kitérnünk arra a tényre, **míszert** az utóbbi két évtizedet megelőző időszakban Magyarországon (és a hozzá hasonló politikai berendezkedésű országokban) az absztrakt fotográfia – nagy vonalakban, összefoglaló jelleggel kifejtve – a kapitalista társadalmat tükröző, „betegesen elsorvadt fotográfiával” volt egyenlő (11). Mai ésszel szinte

felfoghatatlan, hogy miképpen válthatott ki akkora negatív érzelmeket, elutasítást, meg nem értést, sőt „politikai veszélyt” pl. a Műhely '67 csoport megjelenése; azon belül is elsősorban Koncz Csaba és Lőrinczy György absztrakt fotográfiái. A Fotó című szaklap 1967-es számai sorra közölték a csoport kiállításaihoz kapcsolatos kritikákat, reflexiókat. Az ott megjelentekből idézzünk néhány gondolatot! A fotografika fotószerúsége kapcsán írta Ibos Iván: „...a szocialista művészi állásfoglalástól, a realista ábrázolási igénytől idegen, az értelmetlenségig elvonatkoztatott non-figuratív hókusz-pókuszok és a valóságot ábrázoló, de uram bocsá’, szűkebb tónusokkal operáló fotográfia közé nem lehet egyenlőségjelet tenni.”

(12) Féjja Sándort évekig foglalkoztatta (vagy zavarta) a non-figuratív fotográfia. A következő „határozott” megállapítást tette (többek között): „Az új technicista törekvések egyik-másikával – ha mint kísérletezést, játszadozást, divatot vagy egyszerűen műhelygyakorlatot nem is tilalmazunk – nem tudunk egyetérteni. De mivel éppen ezek az irányzatok (absztrakt, szürrealista, konstruktivista, non-figuráció, foto-tasizmus, op-art stb.) jelentkeznek a lehangosabb külsőségekkel, néha ellentmondást nem tűrő agresszivitással, sokakat megtévesztenek.” (13) Féjja idézett cikkében (tovább) elemezte, értékelte Koncz művészetének „beteg lelkületét” (14). Ábel Péter – többek között – Koncz Csaba fotóinak társadalmi funkcióját kérte számon és azok dekorativitását emelte ki (*l. 1. számú kép*), természetesen „modern lakásba kifüggesztve” (15). Ibos Iván – a Műhely 1967 csoport debreceni kiállítása kapcsán – hasonlóan vélekedett; a műveket – legjobb esetben – „fotó-iparművészeti alkotásoknak” tartotta (16). Salamon Iván az absztrakt művészet értéktelen divatjáról és a nyárspolgárok megbotránkoztatásáról írt, (mely – szerinte – a kapitalista viszonyok között érthető is lenne). (17)

Féjja Sándor az 1970-es években írott, *Fotóművészet és pszichológia* című könyvében külön fejezetet szánt a „nonfiguratív fotónak” (18). Definíciós kísérlete igen szegényesre sikeredett (19). „A nonfiguratív fotó nélkülözi a populatív jegyeket, tehát a megértés igényével nem közölhet gondolatokat.” – írta (nem meglepő módon). Ellentmondásokkal tarkított gondolatmenete az absztrakt fotóművészet létjogosultságának tagadását jelentette (20). Még az 1980-as évek közepén is óvatosan kezelték a témát hazánkban. Az absztrakt fotográfia akkori „tudományos szándékú” meghatározása – példának okáért – illusztrálhatja ezt (21). A XX. század egyik legprogresszívebb művészeinek – Moholy-Nagy Lászlónak a munkásságát is zárójelbe tették kis országunkban. Általában elmondható, hogy Moholy-Nagy (fotóművészeti) munkásságának kellő súlyú megítélésében még ma is hiányosságok vannak. Vállalt feladatunknak megfelelően induljunk el egy úton és kísérreljünk meg felfedni néhány összetevőt a címben jelzettekkel összhangban.

(Kísérlet egyféle rendrakásra – tipizálás)

A fotográfia kettős természetét már érintettük. Mi módon változik ez a sajátosság az absztrakt képi világú fotográfia kapcsán?

Az absztrakt fotó nem elsődlegesen reprodukció (mint az ábrázoló fénykép), nem allegorikus kép, vagy szimbólum, hanem olyan alkotás, mely leginkább önmagára utal (pl. fotogram).

(22)

Levonhatnánk a következtetést, hogy az absztrakt fotográfia fényképezési eljárással készült (absztrakt) képzőművészeti alkotás. Ezen állításunk elhamarkodottnak látszik, bár úgy tűnik nem járunk messze az igazságtól. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a fotográfia fényérzékeny felületre készül, míg a festmény nem. Technikailag elkülöníthető egymástól a fotográfia és a festészet; míg az „alkotói gesztus” szempontjából már nem olyan könnyű a helyzet (pl. Cordier chemigramjai). Az absztrakt fotográfia és a kétdimenziós képzőművészeti alkotás természetes összekapcsolódása, átfedése kapcsán jegyezzük meg; hogy nemcsak festékekkel lehet festeni, hanem fénnel is, és nemcsak „fénnel lehet írni”, hanem festékekkel is. Képzőművészet (festészet, grafika) és fotográfia technikai összevetésénél alapvető különbségekre bukkanunk (melyek – természetszerűleg – kapcsolatban vannak a látható valósághoz való eltérő viszonyukkal is). A fotográfia automatikus leképezési technikája – bizonyos értelemben – művésziellen (23). Éppen ezért kell erősíteni a konstruktív/manipulatív tulajdonságát a művészi kifejezés kapcsán.

Moholy-Nagy László a fényképezési látás nyolc változatáról beszélt (24). Gottfried Jäger három nagy csoportra osztotta fel az absztrakt fotográfiát (25). Feleltessük meg az – egyébként időben egymástól igen távol íródott – egységeket egymásnak és talán közelebb kerülünk a problémák lényegi feltárásához.

Jäger felosztása az absztrakt fotográfiára	Moholy-Nagy tipológiája a fényképezési látás változataira	Fontosabb jellemzők, technikák	Néhány alkotó	Példák
1. A látható absztrakciója	7. Szimultán látás (pl. egymásra-fényképezés) 8. Torzított látás (pl. szolarizáció)	STRUKTÚRA felület, közelkép, tónus redukció, fordított tónusok, elmosás, többszörös expozíció, léptékváltás	Strand, Stieglitz, Rodcsenko, Man Ray, Moholy-Nagy, Siskind, Callahan, Keetman, Koncz Csaba, Kerekes Gábor	2. sz. kép

2. A láthatatlan láthatóvá tétele (a „kamera szeme”)	3. Gyors látás (pl. pillanatfelvételek) 4. Lassú látás (pl. hosszú expozíció) 5. Fokozott látás (pl. makro-fényképezés) 6. Átható látás (pl. röntgen)	KITERJESZTETT EMBERI SZEM mikro-, röntgen-, hő-, kronofotográfia, nagy sebességű fotó, tudomány és művészet szoros kapcsolata	Marey, Muybridge, Bragaglia, Edgerton, Mili, Blossfeldt, Lőrinczy György	3. sz. kép
3. A tiszta látvány materializálódása (pl. luminogram, kemogram)	1. Absztrakt látás (kamera nélküli felvételek)	ÖNREFLEXIÓ fény nyoma, – pl. chemigram, schadogram/rayogram/fo togram, „fénnel való festés”	Schad, Man Ray, Moholy-Nagy, Cordier, Bruguière, Neustüss, Chargesheimer, Coburn, Kepes György, Heinz- Hajek Halke, Gyarmathy Tihamér, Lengyel Lajos, Maurer Dóra	4. sz. kép 5. sz. kép

Amennyiben az absztrakt fotográfia jelzett (kiterjesztett) definícióját vesszük alapul, egyedül a – reprodukív jellegre teljes mértékben építő – dokumentatív jellegű fotográfia nem fér bele rendszerünkbe, táblázatunkba. Ezt a fényképezési látást Moholy-Nagy egzaktnek nevezte (mint pl. a riportázst). Ez a fotográfia specifikumának, a korábbi képfajtákhoz (pl. festményhez) képest új vonásának alapja (reprodukív jelleg). A másik póluson elhelyezkedő fotogram a médium tiszta, abszolút lényegi megjelenését, gyökerét jelenti, – és itt a kör – valamilyen módon – bezárul. A technikai képek működésének feltárása kapcsán a felszínen megmutató mediális sajátosságok elfogadása téves következtetésekre vezethetnek. A valódi specifikumok megláttatása többrétegű vizsgálódást kíván, melynek alapját a technikai kép – már érintett – kettős természete adja.

A *yin* és a *yang* ellentétes elve a szövegünkben is óhatatlanul állandóan felbukkanó, összetartozó ellentétes erőkre, fogalom-párokra analógia, utalás. Az absztrakt fotográfiát kettő karakteresen elkülönülő típusra oszthatjuk. Az egyik oldalon a szürrealista megközelítésből építkező „(bio)morfologikus”, míg a másikon a konstruktivizmushoz köthető „geometrikus” megoldások találhatók. (26) Hogy melyik az árnyékos- és melyik a napos oldal, az a yin-yang rejtélyéhez fogható. (27) A művészek megközelítései a két pólus között különféle pozíciókat foglalhatnak el.

(Bio)Morfologikus absztrakció hívei	Geometrikus absztrakció hívei
Pl. Carl Strüwe Francis Bruguière Raoul Hausmann Chargesheimer (l. 6. számú képmelléklet) Andreas Müller-Pohle Jack Sal Roderick Packe Wolfgang Tillmans	Pl. Moholy-Nagy László Xanti Schawinsky Kilian Breier Gottfried Jäger (l. 7. számú képmelléklet) René Mächler Günther Selichar James Welling Christian Richter

Mielőtt röviden áttekintenénk az absztrakt fotográfia történetét, három kapcsolódó esztétikai terminust tisztáznunk kell, illetve meg kell kísérelnünk összevetésüket. Az absztrakt- mellett a *konkrét-*, illetve a *generatív fotográfia* fogalmáról van szó (28). Az (analóg) absztrakt fotográfia – a már említett Jäger féle hármass felosztás mentén korrekt módon felvázolható, rendszerbe foglalható. Az első kettő (a látható absztrakciója és a láthatatlan láthatóvá tétele) természetesebb módon kapcsolódik a kint megjelenő képi világhoz, míg a „tisza látvány”, a harmadik típus lemond erről a „kötelességről”. (29) A harmadik típus átvezet a következőbe: a konkrét fotográfiába, mely a „fotográfia fotográfiájának” mondható és fő jellemzője, hogy saját képi erejére, sajátosságaira épít. Ezeknek a fotóknak a tárgyuk (témájuk) önmaguk; így önön mediális természetük kerül előtérbe: pl. a fény és a fényérzékeny felület. A generatív fotográfia a konkrét fotográfia egyik formájának tekinthető.

„Az absztrakt fotográfia idealizál egy tárgyat, a konkrét fotográfia tárgyiasít egy ideát.” (Jäger, 2005, 19 p.) Utóbbinál a vizuális jel önmagát jelenti. A határok sok esetben elmosódnak. Man Ray fotogramjai nem tekinthetők konkrét fotográfiáknak, mert a (fotografikusan modifikált) tárgyak legtöbbször még felismerhető, **viszont** Moholy-Nagy László legtöbb fotogramja (luminogram, „fény-vetület”) a konkrét fotográfia csoportjába tartozik „tisza vizuális ön-reflexiójával”. Tehát a konkrét fotográfia kapcsán teljesen eltűnik a reprodukív/reprezentatív jelleg és így a kiterjesztett absztrakt fotográfia szélső pontján helyezhető el. A „túlsó oldalról” nézve; a (tisza) képzőművészet területén található (vö. táblázat a oldalon).

Az absztrakt fotográfia rövid történeti áttekintése

„A fényképezőgép nélküli fényképezés, egymásra helyezés, prizmák, fotómontázs, mechanikus vagy kémiai torzítás, a negatívok és a szolarizáció alkalmazása, mind a fényképezési kifejezés alapvető technikai eszközei. És emellett, helyesen alkalmazva, segítik megalkotni a fényképezés komplexebb és imaginárius nyelvét.”
(Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, 1946, /30/)

Az absztrakt fotóművészet története visszanyúlik a fényképezés kezdetéhez. Moholy-Nagy és Jäger felosztása megfelelő raszterként szolgálhat a rendszerezéshez; éppen emiatt a kronologikus áttekintéshez is segítséget nyújthat. Az absztrakt fotográfia története – azon belül is leginkább a fotogram alakulása – több korábban megjelent mű alapján összegyűjthető, kibogarázható, így annak részletes felvázolására nem vállalkozunk (31).

Rövid áttekintésünk a következő témák alapján rendeződik:

A kronofotográfia (Marey)

Mikro(szkópikus)- és röntgenfotográfia

A fotodinamizmus (Bragaglia)

Paul Strand

Vortográfok (Coburn)

Schadográfia (Schad), rayográfia (Man Ray) és fotogram (Moholy-Nagy)

Ekvivalenciák (Stieglitz)

Francis Bruguière

Fotoform, szubjektív fotográfia

Pierre Cordier

Digitális fotográfia

Utaltunk rá, hogy az absztrakt fotográfia meghatározása kiszélesítve is elképzelhető.

Igyekszünk szem előtt tartani azt az elvet, miszerint egyértelműbb legyen megközelítésünk; pontosabban a szűkebben vett absztrakt vizuális megoldásokra fókuszáljunk.

Törekvéseinkben óhatatlanul érintenünk kell „másféle” művészi megközelítéseket, előzményeket is.

Az 1800-as évek második felében megjelenő kronofotográfia előkészítette a szemet a szokatlan, új fotografikus látványhoz. Az eljárás egyben a mozgókép (mozi, film) létrejöttének egyik legfontosabb kritériumát valósította meg (32). A kronofotográfia egymás mellé kerülő, illetve egymást fedő fázisai a korábban sohasem látott „megmutatása”, az ilyenformán a látható valóságban nem tapasztalható „(meg)láttatása” volt. Ebbe a gyűjtőfogalomba tartozik a motográfia és a sztrobofotográfia (33).

A kronofotográfia létrejöttének közvetlen előzménye Eadweard Muybridge (1830-1904) 12, illetve 24 különálló kamerával létrehozott pillanatképei voltak, melyek korszakos lépést jelentettek a vizuálitás és a tudomány történetében.

Étienne-Jules Marey (1830-1904) professzor kronofotográfiai az egyik „nyelvről” egy másikra való átfordítás; az „életéről a vizuálisra” való kísérleteknek tekinthetőek (34). Ez a fajta elvonatkoztatás az objektivitás és nonfigurativitás ambivalenciájának egyféle megnyilvánulása. Marey fotópuskája, majd rögzített lemezhasználata (35) a „kiterjesztett emberi szem” korábban sohasem tapasztalható képeit hozták létre (*l. 8. számú kép*). A kronofotográfia és a későbbi fotodinamizmus (Bragaglia) közvetlen kapcsolatba hozható. Marey nem kívánt művészként fellépni a „porondon”, mégis – főleg mai szemmel – fotográfiainak jó része esztétikai szempontból is nagyszerű teljesítménynek számítanak (bár éppen Bragaglia kérdőjelezi ezt meg később).

A fotóművészeti stílusok sora a – XIX. század vége felé uralkodó – „magas művészet” fotográfiával indult, majd a századfordulón népszerűvé váló piktorializmussal folytatódott, de progresszív értelemben művészetté válása a klasszikus avantgárd idejétől eredeztethető. A XIX. században a tudomány és művészet összefonódása mindenütt tetten érhető volt. Ebből a szempontból, egyféle analógiaként, talán napjaink hasonló fúziós törekvései emelhetőek ki. A röntgen- és a mikroszkópikus fotográfia (szintén) a „kiterjesztett emberi szem”, azon belül is az előbbi az „átható-”, míg az utóbbi a „fokozott látás” kategóriájába tartozik.

A mikrofotográfia alkalmazása csaknem olyan régi időkre nyúlik vissza, mint a fényképezés maga (36). A mikro- és makrofotográfia fogalma sokszor összekeveredik és – helytelenül – egymásnak feleltetik meg. A makrofotográfia (1:1 arányú) közelfelvételt jelent (37). A mikrofotográfia kiváló (lényegterő) meghatározását, összefoglalását olvashatjuk Gottfried Jäger-től (38). Moholy-Nagy László arra hívta fel a figyelmet, hogy az elektronmikroszkóp jó példa, hogy milyen új technológiákat eredményezhet egy tudományos felfedezés; hogyan változtathatja meg az életet, mint azt Leeuwenhoek XVII. századi mikroszkópja kapcsán is tapasztalhatta az emberiség (39). A mikroszkópikus fotográfia azon túl, hogy feltárja az élő és élettelen világ belső felépítésének fontos tulajdonságait (amennyire az optika törvényei azt

engedik) – számunkra elsősorban – az absztrakt kifejező ereje miatt válik fontossá. Ez az absztrakció a felfokozott léptékváltással nyer értelmet. A láthatatlan láthatóvá válik, az ismeretlen (idő elteltével) ismertté, a megnevezhetetlen megnevezhetővé. Ilyenformán – a tudomány segítségével – az absztrakt alakzatok „figurálissá vál(hat)nak” (pl. amőbák). A mikroszkóp lencséje alatt felfedezett újabb és újabb formák, kapcsolatok vizuális kommunikációnk szerves részét alkotják. Ezeknek a feltárt alakzatoknak a hatása a képzőművészet állandó változására, alakulására is meghatározó (pl. szürrealizmus, absztrakt expresszionizmus és lírai absztrakció). (40)

A röntgenfényképezés a mozival egyidős (41). Az 1920-as évektől kezdve Moholy-Nagy László, majd később Kepes György is kiemelkedő fontosságot tulajdonított a röntgenfotográfiának, e technika újszerűségének, helyének az élenjáró vizuális művészetben (*l. 9. számú képmelléklet*). Moholy-Nagy a fotográfia akkori közel 100 éves történetében a röntgenfelvételek egyedüli progresszivitásáról beszélt (42). Kritikája a fotóművészet alakulásáról egybeesik azzal a korábbi megállapításunkkal, miszerint az experimentális (progresszív) fotográfia a klasszikus avantgárd korszakában jött létre. Moholy-Nagy egymás mellé helyezi egy kagyló röntgenfotóját, „fénnyé transzponált anyagát” és egy kamera nélküli felvételével (fotogram). (43) A negatív árnyékok és szürketónusok finom átmeneteinek azonossága indokoltá teszi az összevetést. A röntgenfotó, vagy a fotogram analóg viszonya a (kinti) látható valósághoz (reprodukció) és a negatív jellegű árnyékokon keresztül, illetve áttetsző felületeken megvalósuló eltávolodása attól (technikai manipuláció) alapkérdéseket vet fel. A „láthatatlan láthatóvá tétele” a fényképészet jellegéből adódó kettősséget húzza alá. Kepes György – az 1940-es években – a rádióhullám, illetve a röntgenfelvételek szerepét (többek között) a „transzparencia és kölcsönös áthatás” viszonylatában emelte ki (44). A XX. század képzőművészetében is előfordul a röntgenkép felhasználása, kollázsszerű beépítése a műbe (pl. Robert Rauschenberg).

Az 1994-es Esztergomi Fotóbiennálén, melynek témája a fotogram volt, több művész is építkezett a röntgenkép sajátos, „aktuális” vizuális jelentésével. A fotogram technikájának kiterjesztése, a röntgenképpel való rokonsága itt is szembeötlő (45). Az elmúlt időszakban a röntgenfotó egyik legkreatívabb felhasználását, „újrahasznosítását” tapasztalhattuk Hajdú József „Röntgenhanglemez” sorozata (1998) kapcsán (46) (*l. 10. számú kép*). Tovább időzve a röntgen-, illetve mikroszkópikus kép, a tudomány és művészet szoros kapcsolatánál érdemes még felidézni az Esztergomi Fotográfiai Biennálé 2006-os, „Világképek” című, tematikus pályázatának kiírását. Bogarászva a szöveget – ma is aktualizálható – Kepes György idézetekkel találkozunk. Ez a fotóművészeti biennálé – technikai szempontból – elsősorban

mikro- és makrofotográfiákat, elektrohullámok, rezgések, áramlások képeit, ultrahang, „röntgendifi-akciós” (47) és sztroboszkópikus, valamint extra hosszú, illetve igen rövid expozícióval készült felvételeket várt.

A fotodinamizmus egyszemélyes avantgárd mozgalmának képviselője *Anton Giulio Bragaglia* (1890-1960) volt. A mozgássorok, a dinamikus látvány fotografikus sűrítése sajátos képi absztrakciót eredményez. Megkülönböztethetünk megsokszorozott képet, elmosódott látványt és megfagyasztott pillanatot (48). Bragaglia a fotográfiában találta meg önmaga számára a legmegfelelőbb kifejezési eszközt, technikát, melyet (egyenlő súlyú, értékű) képzőművészeti formaként kezel. Ő a „lassú látás” legjelentősebb korai (fotó)művésze (*l. 11. számú kép*). A futurista fotodinamizmus kiáltványában (1911, vagy 1913) elhatárolta magát Marey kronofotográfiájától (49). Az okkultista vonásoktól sem mentes elmélete a mozgás anyagtalanságáról, a fázisok között meglévő történések kiemelt szerepéről, egyféle egyesített mozgásfolyamatról, sajátos szintézisről szól. Az aura kapcsán írta: „Ha az ember föláll, a szék még mindig a lelkével van tele...” (50).

Paul Strand (1890-1976) volt az első igazán jelentős progresszív (avantgárd) fotográfus, aki megnyitotta az utat olyan újító szellemű művészek számára, mint Alfred Stieglitz, vagy Moholy-Nagy László. Az „Absztrakció” című (51), 1916-ban készült műve a közelkép meggyőző erejével kimetszett formáival és a fény-árnyék térbontásával az absztrakt fotográfia legelső példáinak számít (*l. 12. számú kép*).

Alvin Langdon Coburn (1882-1966) vetette fel először az absztrakt fotókiállítás gondolatát 1916-ban (52). Több, mint nyolcvan évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy hasonló tematikával ténylegesen megvalósuljon egy nagyszabású bemutatkozás (53). Coburn a vorticismus (54) mozgalomhoz kötődve alkotta meg absztrakt fotográfiáit (*l. 13. számú kép*). Művei – annak ellenére, hogy a kubizmushoz és a futurizmushoz, annak festészeti megoldásaihoz kapcsolhatók, mégis – teljesen önálló fotográfiai minőséget hordoznak. Vortoszkópja segítségével létrehozott kamera nélküli felvételei az első művészi céllal létrehozott fotogramoknak is tekinthetők. Arra való törekvése, hogy a fotográfia médiumát bevonja a modern, kortárs művészetek körébe a század legprogresszívebb művészei sorába emelte (55). A fotogram (56) az absztrakt fotográfia „legtisztább”, de ellentmondásoktól sem mentes kifejezési megoldása. Fontos összetevője önmagában a médiumban, a fényérzékeny anyagon módosulva megjelenő „valóságdarab mechanikus leképezésében” érhető tetten. A probléma elemzése karakteres módon irányítja a figyelmet az absztrakt fotográfia (média-filozófiai jellegű) meghatározása felé. *William Henry Fox Talbotnak* (1800-1877), az 1830-as évektől

készült „fotogenikus rajzai” – technikai szempontból – fotogramoknak tekinthetők (l. 14. számú kép). Ami hiányzik belőlük, az a „művészi szándék”.

A Moholy-Nagy által használt fotogram kifejezés terjedt el leginkább az avantgárd korszakot követően, de az ugyanabban az időben „feltalált” schadogram és rayogram megegyező művészi technikát jelöl. A fotogram történeti és más szempontok szerinti (pl. technikai-esztétikai) rendszerezése nagyobb szakirodalmat tudhat maga mögött napjainkig (57).

Christian Schad (1894-1982) elsősorban kétdimenziós hulladék-anyagokat, rongydarabokat, papírszeleteket helyezett a fényérzékeny felületre. A különféle textúrák játéka ötvöződik, összeeseng a dadaista, felszabadító gesztussal műveiben (l. 15. számú kép).

Man Ray (Emmanuel Rudnitzky, 1890-1976) szintén hétköznapi tárgyakkal építkezett (l. 16. számú kép). Rayogramjaiban a kölcsönös áthatások, a háromdimenziós megjelenés is szerepet kapott. Sikerült ezt a technikát a költői nyelv szintjére emelnie: nála a fekete és a fehér összjátéka a nappalnak és az éjszakának kétértelmű szintézisfeléjét teremtette meg (58).

Moholy-Nagy László (1895-1946) fotogramjaiban a konstruált absztrakt fény vált főszereplővé, a tárgy maga háttérbe szorult. Fő formái, elemei az egyenes és a kör (59) a transzparencia hatására feloldódtak és ennek segítségével más, új dimenziók nyíltak meg (l. 17. számú kép).

A fotogram műfaja kiváló terepe a kísérletezéseknek, melyben pl. a feketék, szürkék és fehér fokozatok végtelen skálája vonultatható fel (60).

Alfred Stieglitz (1864-1946) – az 1920-as évek elejétől –, felhőkről készített képei megnyitották az utat a kamerával bátran kísérletező, későbbi (absztrakt képi szemléletű) művészek számára (61) (l. 18. számú kép). Az „Ekvivalens” sorozat legtöbb darabjában csak egy minimális „fogódzót” kap a néző arra vonatkozólag, hogy tulajdonképpen mit is lát, mekkorák a térbeli arányok (pl. erről, a kép kompozíciójába egy alig belógó faág ad csak támpontot). Ezeken a műveken a „természet tiszta, költői absztrakciója” uralkodik.

Az avantgárd művészek sorában különös figyelmet érdemel az amerikai *Francis Bruguière* (1879-1945) munkássága. Konstruált, kamerával készített beállított fotográfiái, fénygrafikái a fotóművészet peremére kalauzolják a nézőt (l. 19. számú kép). A fényképezőgép átalakításának, „preparálásának” lehetőségét az elsők között hangoztatta, illetve alkalmazta művészi gyakorlatában (62).

A második világháborút követő időszak sok tekintetben a klasszikus avantgárd „elfeledett” vívmányainak újrafelfedezését jelentette. A fotográfia technikai újdonságai (pl. a színes film elterjedése szélesebb körben) adtak alapot újabb kifejezési formák megjelenéséhez is (63).

Otto Steinert 1950-ben hozta létre a Fotoform csoportot Németországban, mely rövidesen „szubjektív fotográfia” néven kiszélesedett, és helyet kapott benne minden kreatív megközelítés. Az elkövetkező évek, évtizedek a grafikus megoldású (64) és absztrakt (mintájú) fotográfiák divatjának kora volt. Sok művész (újra) felfedezte a természetben megbújó absztrakt formák különösségét, érdekességét. Ez legtöbbször közelebbi (szűkebb) képkivágásokat is jelentett. Szép példa erre *Peter Keetman* (sz. 1916) „Olajcseppek” című műve (l. 20. számú kép)(65). Az 1950-es években (újból) nagy figyelmet fordítottak a „fényrajzok” különféle megoldásaira is, mint pl. az oszcillációs fotóra, vagy a fénykalligráfiára (66). A korszak „újításai” a következőkben foglalható össze: a kép egy részletének felnagyításával durva szemcsézettség elérése, bemozdult kamerahasználat, többszörös expozíciók, erős kontrasztok, fotomontázs, fényrajzok, XIX. századi technikák újrafelfedezése, alkalmazása (67). Azokat a megoldásokat használták előszeretettel, melyek egy „normális” fényképezőnek technikai hibának számítanak. A tudomány és művészet szoros kapcsolatából születő régi és újabb technikai megoldások is helyet kaptak, mint pl. a röntgen- és a termo-fényképezés. Az újra felfedezett „cliché verre” technikának legmarkánsabb huszadik századi művészi alkalmazója *Heinz Hajek-Halke* (1898-1983) volt (l. 21. számú kép) (68). A több, mint másfél évtizeddel később megjelenő, magyarországi „Műhely 1967” csoport a Fotoform eredményeit mutatta fel az itteni közönségnek. A fotogram szélesebb köréhez sorolható kemogram (69) sajátos, egyéni technikai/kifejezési változatát alkotta meg *Pierre Cordier* (sz. 1933) kemigram (chemigram) néven. Nála a formanyelv megújítása a médium hordozóanyagának manipulálásából eredeztethető. 1956-ban találta fel a kémigramot (70), majd a hatvanas években a foto-kémigramot. Az előbbinél – kamerahasználat nélkül – , a fényérzékeny felület meghatározott pontján szelektíven ható (vegy)szerek hatása alkotja a formákat, tónusokat. Az utóbbi eljárásnál a kémigram kombinálása egy fényképpel történik. A végeredmény, a képi hatás mindkét esetben absztrakt, félabsztrakt (l. 22. számú kép). A chemigram, mint „hibrid” technika, – a fotográfia és a festészet sajátos fúziója – a „posztmediális” megoldások előfutárának is tekinthető. Az 1990-es évek második felében megjelenő, majd az ezredforduló éveit követően általánosan elterjedté váló digitális fotográfia újabb kérdések megválaszolására készíti az érdeklődőt, olvasót. A (bináris számokba kódolt) új technológia kapcsán az analógia a látható kinti világgal megszűnt, illetve annak eredete felfedhetetlenné, „bizonyíthatatlanná” vált. Ami kezelhető, legkisebb egységeire (pixelek) tökéletesen szétszedhető, az bármilyen más formában (tökéletes módon) össze is rakható. Létrehozható olyan virtuális kép, melynek a „fotószerűsége” (hiperrealizmusa) eddig sohasem tapasztalt (pl. Tasnádi László bizonyos

művei). A hagyományos, kémiai alapú rögzítés gyakran összekapcsolódik a digitális megoldásokkal (pl. negatív szkennelése, digitális manipulálása, majd printelése). A hagyományos (kémiai) képmódosító eljárások szerepét (nagy részben ezidáig) átvette a Photoshop virtuális eszköztára (71). A digitális technika megjelenésével a fotografikus formák keresik új művészi kifejezési lehetőségeiket. A látható valóság, virtualitás és vizuális absztrakció sok esetben feloldódik egymásban (*l. 23. számú kép*).

Kortárs absztrakt fotóművészet

„ ...az úgynevezett experimentális fotográfus (...) tudatosan fáradozik azon, hogy előre láthatatlan információkat állítson elő, azaz, valami olyasmit hozzon ki az apparátusból és tegyen át képbe, ami nem szerepel a programban. Tudja, hogy az apparátus ellen játszik. De még ő sincs tudatában gyakorlata horderejének: nem tudja, hogy általában a szabadság kérdésére az apparátusok kontextusában keresi a választ. ” (Vilém Flusser /72/)

A korábban bemutatott táblázatunk ismételten segítséget nyújt a rendszerezéshez, habár azt a „torzított látásnál” a „természet absztrakciója” fogalmával kiegészítettük. Bizonyos újabb, posztmediális kategóriával illelhető művészeti megoldások „nem férnek bele” a rendszerbe, így azokat később, külön tárgyaljuk.

Hármas csoportosítás (Jäger)	Moholy-Nagy tipológiája szerint	Kortárs művészek
A látható absztrakciója	Szimultán látás	David Hockney (sz. 1937, brit) Susan Rankaitis (sz. 1945, amerikai) Jason Salavon (sz. 1970, amerikai)
	Torzított látás és a természet, illetve tárgyak, dolgok vizuális absztrakciója	Hiroshi Sugimoto (sz. 1948, japán) Richard Misrach (sz. 1949, amerikai) Donald Sultan (sz. 1951, amerikai) Frank Grisdale (sz. 1954, kanadai) Susan Derges (sz. 1955, brit) Uta Barth (sz. 1958, amerikai) Steffen Kluge (sz. 1964, német) David Burdeny (sz. 1968, kanadai) Xavier Damon (sz. 1969, francia)
A láthatatlan láthatóvá tétele	Lassú látás	Hubert Kretschmer (sz. 1950, német) Robert Vizzini (sz. 1952, amerikai) Roderick Packe (sz. 1961, brit) Michael Wesely (sz. 1963, német) Neil Reddy (sz. 1963, angol)
	Fokozott látás	Heather Angel (sz. 1941, angol) Haris László (sz. 1943, magyar) Jochen Lempert (sz. 1958, német) Daro Montag (sz. 1959, angol)
	Átható látás	Tomy Ceballos (sz. 1959, spanyol) Hajdú József (sz. 1961, magyar) Wim Delvoye (sz. 1965, belga) Stephen Reusse (sz. 1965, német)
A tiszta látvány materializálódása	Absztrakt látás (kamera nélküli felvételek)	Bruce Conner (sz. 1933, amerikai) René Mächler (sz. 1936, svájci) Floris M. Neusüss (sz. 1937, német) Maurer Dóra (sz. 1937, magyar) Kunie Sugiura (sz. 1942, japán)

		Jerry Burchfield (sz. 1947, amerikai) Anne Ferran (sz. 1949, ausztrál) Andreas Müller-Pohle (sz. 1951, német) Henri Foucault (sz. 1954, francia) Christopher Bucklow (sz. 1957, angol) Adam Fuss (sz. 1961, brit) Wolfgang Reichmann (sz. 1962, osztrák) Christopher Giglio (sz. 1964, amerikai) Eperjesi Ágnes (sz. 1964, magyar) Jayne Hinds Bidaut (sz. 1965, amerikai) Marco Breuer (sz. 1966, német) Ute Lindner (sz. 1968, német) Tim Otto Roth (sz. 1974, német)
--	--	---

a. „*Szimultán látás* egymásra helyezés révén; automatikus fotómontázs eljárás.” (73)

A montázs a művészeti megoldások, kifejezési formák alapvető sajátossága. Az elv sokféle technikai megvalósításban realizálódhat (pl. foto/kollázs, fotómontázs /74/). A montázs a gondolkodás elvével rokon; különféle, akár egymástól nagyon távol eső elemeket társítunk, kapcsolunk össze. Így mindig új, sajátos összefüggések jönnek létre. A mondatszerkesztésünk is hasonló karakterű. A montázs kapcsán a látható világ egységként (megnevezhetően) felfogható elemeit rendeljük, sokszor ütköztetjük egymáshoz, egymással. A „szikra” új minőségeket hoz létre; az eredeti tartalmak eltávolodnak jelentéseiktől és sok esetben vizuálisan is absztrahálódnak.

A montázsrelvvel a fotóművészetben is széles körben találkozhatunk. A szűkebb értelemben vett fotómontázs és fotókollázs gyakorlatán túllépünk, és így helyet kapnak pl. az egymásra fényképezések, vetítések különféle megoldásai is. Az automatizmustól a tudatos(abb) szerkesztésekig széles spektrum sorakoztatható fel. A kortárs művészi fotóhasználatban kevés igazán eredeti, karakteres, új (állóképi) megoldással találkozunk. Az alkalmazott vizuális

művészeti területek, elsősorban a reklám egyik „legerősebb” eszközét, meggyőző erejét, a „valóság megjelenítését” látja a fotografikus montázsban.

Moholy-Nagy László, Man Ray és Kepes György utódjának is tekinthető a brit képzőművész, *David Hockney* (sz. 1937). Munkásságában – említett elődjeihez hasonlóan – kitüntetett szerepet kap a fotóhasználat. A fotográfia és festészet állandó párbeszéde követhető végig művei kapcsán; a két művészeti forma egymásra reflektál.

A kamera „természetes absztrakciója” abból fakad, hogy alapvetően másképpen működik, mutat meg dolgokat, mint a szem. Szemünkkel körüljárjuk a térben megjelenő formákat, bizonyos részekre nagyobb figyelmet fordítunk, azokat kiemeljük, a többről akár tudomást sem veszünk. A kamera objektivitása nem engedi meg az ilyenféle szimultaneitást, minden részletet alapvetően egyforma hangsúllyal rögzít; ami eléje kerül óhatatlanul képi elemmé válik. A progresszíven alkotó művész dolga az, hogy a fotográfia ezen (reproduktív) képességeit kijátssza és a manipulatív oldalt erősítse. A látszólag legobjektívebb eszköz, a fotográfia eltávolodik a megélt, kinti valóságtól, és a manipulatív megjelenítés „igazzá”, valószerűvé, sőt valósággá válik. Ahhoz, hogy az időben lejátszódó mimézis teret kapjon sajátos módszerhez kell nyúlni. Pl. az egynézőpontúságot a kubisták többnézőpontúságával kell felváltani (75). Hockney fotográfiái létrehozzák ezt a szimultaneitást; a különböző szemszögek egyesítését. A pillanat elveszti értelmét és „másféle” időbeliség kerül előtérbe. David Hockney „Anyá I.” című műve jól illusztrálja a leírtakat (*l. 24. számú kép*). A szem mozgásának, a térben való helyváltoztatásnak, a különböző képkivágásoknak, kiemeléseknek szintézise, a formák síkban való kiterítése, a reproduktív jelleg háttérbe szorítása mégis a valóság hiteles megjelenítését hordozza. A dolgok „tapinthatóvá”, de ennek ellenére (vagy ezzel összefüggésben) távolinak látszanak.

Realitás és absztrakció eggyé válásának vizuális fotografiai megvalósításai más művészeknél is alapvetővé válnak. Az idő megfoghatatlanságának vizuális sűrítése az emlékek világába kalauzol bennünket. A minden egyes fotográfia egy (újabb) halál, - ma már közhelynek számító kijelentés.

Az amerikai *Jason Salavon* (sz. 1970) az időben kiterjesztett (kép)sorozatok egészét sajátosan jeleníti meg, mint vizuális absztrakciót műveiben. Ezt az egymásra rétegződést a legújabb digitális technika, illetve szoftverek segítségével éri el. A végeredmény – a kiindulásnak megfelelően – szintén fotografikus kép. Többféle úton, módon alkot; pl. egy teljes mozifilm minden egyes másodpercében rögzíti a képet, majd egymásra „nyomtatja” ezeket az állóképeket (76). Ez a fény-narratíva a luminogram technikájával is rokonságba hozható. Salavon művészete a populáris kultúra termékeit használja fel tárgyának, így arról (is) tudósít,

asszociációkat, „aktuális gondolatokat” ébreszt. Az „Eladó házak” című sorozatában egy mű 117 bedigitalizált újságképből áll, melyek egy környék eladásra szánt épületeinek (talált) fotói. A speciális szoftver a hasonló szín és formai elemeket olvasztja össze; így pl. megkapjuk a Chicago környéki (absztrahált) formákat és színeket tárgyunk vonatkozásában (az ég pl. sötétebb Seattle-ben, mint Chicago-ban, a Miami környéki házakon felismerhető a ranch-stílus) (77). Salavon talán legemblematisabb szériája a Playboy magazin középső oldalainak felhasználásával, újraalkotásával született meg (Every Playboy Centerfold, *l.* 25. *számú kép*). 120 kihajtható képet egyesített az 1960-as évektől az 1990-es magazin-számokig. Az elmosódott kompozícióban felismerhető még a női karakter; a tipikus Playboy modell hosszú hajával, világos bőrével, vékony alkatával és a meztelen test színét ellenpontozó kékes háttér is jellemző. Salavon módszere automatikus, melyben a digitális technikának nagy jelentősége van. Ez a fajta hűvösség oldódik fel az impresszionisztikus (félabsztrakt) vizuális megjelenésben és a színek dekorativitásában. A végeredmény korunk mediatizált, virtuális világa kritikájának is tekinthető, egyféle késői pop-art-geisztusként is kezelhető. A kritikai élű emblematikusságot átszövi a neokonceptualista megközelítés is. Jason Salavon az ezredfordulót követő években készült munkáiban hasonló szemléletet követ, bár az automatizmus kissé szigorúbb megjelenési formákat mutat. „Tárgyai” továbbra is konzumkultúrából származnak; mint pl. zenei video(klipe)k vagy a női fehérneműk. A végeredmény, az újraszervezett információk mandala vagy éppen horizontális csíkok, szalagok formájában absztrahálódnak; egyféle sematikus világábrázolás tanúi lehetünk (78). Jason Salavon alkotásmódját összevethetjük Michael Wesely „lassú látásával” (1. részletesebben később). Mindketten sűrítenek. Salavon művei (tényleges) montázsok, mert az elemek ütköznek, (azontúl „átlagolódnak”), addig Wesely-nél az idő folyamatos sűrítmenyeként jelenik meg, nincsen diszkontinuitás.

Salavon alkotásmódja a posztmediális technika köré is kapcsolható, ahol a közvetített, vetített, talált képsorozatok a számítógép segítségével tudnak sajátos egységekké, művekké formálódni.

Ha magyarországi analógiát keresünk, akkor elsőként Türk Péternek az 1970-es években készült konceptualista „fotómozaikjai” (pl. „Osztályátlag”) juthatnak eszünkbe (79). Türk gondolkodásmódja megfelel a számítógép adta lehetőségeknek; és Salavon „átlagoló” módszerének előzményeként is tekinthető. Másik példa Eperjesi Ágnes automatizmusa, aki az 1990-es évek közepétől a konzumkultúra termékcímkeit nagyítja le/ki, helyezi ezzel új kontextusba.

Hockney és Salavon eredeti művészetén kívül sokan építenek a montázs, a szimultán látás erejére napjainkban is. A legtöbb megoldás a már látott, ismert avantgárd, illetve neoavantgárd eszköztárból merít (*l. 26. számú kép*).

Röviden összefoglalva a szimultán látás témakörét, – a montázs (tehát) absztrakció; a látható valóságtól való karakteres eltávolodás, de egyben a valóság „hiteles” megragadásának nagyszerű eszköze (is). *A teljesség bemutatása egyféle absztrakció, az absztrakció teljességre való törekvés.*

b. „*Torzított látás – optikai tréfák, melyeket automatikusan lehet előállítani*

– prizmákkal felszerelt lencsén keresztül exponálva, tükröző tükrökről vagy a torzográfól (distograph)”

– a negatív mechanikus és kémiai manipulációjával az előhívás alatt vagy után, olajcsöppeket, szappant stb. alkalmazva; megvilágítással, melegítéssel, vagy fagyasztással eltorzulást (recésséget), szolarizációt stb. eredményezve. (Moholy-Nagy László)”

A Moholy-Nagy féle felosztást kiegészítjük a „természet (ill. tárgyak, dolgok) vizuális absztrakciója” körébe tartozó fotóművészeti megoldásokkal. Az „optikai tréfák” eszköztára jórészt kimerült. A torzított látás és a természet produkálta vizuális absztrakció területe összekapcsolható. Az utóbbira jóval több példát találhatunk a kortárs művészetben.

Karakteres megoldásokkal találkozhatunk (témánkhoz kapcsolódóan) a fény, a hosszú expozíciókkal „elkapott”, az ember hiányát előtérbe helyező, meditatív hangú, a keleti filozófiákkal összekapcsolható, redukált, elmosódott képi világú, fotografikus megjelenítésekben.

Hiroshi Sugimoto (sz. 1948) japán művész legjellegzetesebb munkái a horizont szimbolikus jelentésekkel telített formáit dolgozzák fel; ezt ismétlik következetesen. Jan Dibbets mondta egy interjúban: „A horizont lenyűgöző szuperrealitás, amely absztrakcióként létezik.” (80) Sugimoto fekete-fehér tájképei a minimalizmus eszköztárával építkeznek (nem is tehet nagyon mást választott témája megformálásaiiban). A tenger és az ég végtelen találkozása a kép középvonalára esik (*l. 27. számú kép*). A keleti filozófiák egyszerűsége törekvése, tisztasága és kiegyensúlyozottsága tükröződik – a szürkék végtelen fokozataira és a sajátos fények játékára épülő – fotográfiáin. A hosszú expozíció egyféle piktorialista hatást generál (81).

David Burdany (sz. 1968) – Sugimoto-hoz hasonlóan – a tenger és ég találkozási „küszöbének” bemutatását helyezi művészetének fókuszába. A világ különböző pontjain járva

az univerzális hasonlóságot keresi a téma kapcsán kvadrát formátumú kompozícióiban. Itt is archetípusokkal van dolgunk. A fény minősége még fokozottabban válik főszereplővé a hosszú expozíciók alatt (*l. 28. számú kép*). Az időtlenség, üresség sajátos megfogalmazása meditativitásra készíti a nézőt (82). A horizont léptékének feloldódása itt is a – már érintett – szuperrealitás és absztrakció kettőségének hordozója.

Richard Misrach (sz. 1949) szintén a természetben találja meg művészetének tárgyát. A fény a színek visszafogottabb harmóniájával egészül ki. Az ég, vagy a víz nála külön kerül bemutatásra. Elsősorban felfelé koncentrál, ahol is az ég, a csillagok, a bolygók kerülnek érdeklődésének középpontjába (*l. 29. számú kép*). A hosszú expozíciók a camera obscura képeinél sajátos, – időben kiterjesztett, ilyen formán egyféle montázs-szerű, artisztikus – fényviszony-hatást eredményeznek. A realitás és absztrakció együttese nála is erős feszültséghordozó.

Szintén a természetben rejlő filozofikus tartalmak sajátos megfogalmazója a brit *Susan Derges* (sz. 1955). A keleti filozófiák és a spiritualitás hatása érezhető művei kapcsán. A megfigyelt tárgy és megfigyelő egyféle kölcsönös hatását kívánja (ő is) projektálni (83). Direkt fény-lenyomatokat (fotogramokat) készített a fodrozódó víztükrőről (*l. 30. számú kép*). A sötétben készült képek fényforrása egy kis lámpa volt (84).

A mindennapok esztétikájának képviselője az amerikai *Donald Sultan* (sz. 1951). Jellemzőek nagy méretű, fekete háttérű képei, melyeken a múlandóság könnyed pillanatai „szilárdulnak meg”. (*l. 31. számú kép*).

A líraibb megoldások képviselője *Uta Barth* (sz. 1958). Sajátossága munkáinak a diptychon szerkezetű, vagy annál is több panelben, illetve sorozatban való gondolkodás, installálás. Művei fő ismertetőjegye a jellegzetesen elmosódott képi világ, ahol a „festői kifejezés” egyféle meditativ hanggal párosul (*l. 32. számú kép*). A hiány főszereplővé válik, az utalás természete kerül előtérbe. Kérdések merülnek fel a fotográfia médiuma alaptulajdonságaival kapcsolatban is. (85) Barth az életlen, elmosódott képi megjelenítést a mindennapok tapasztalatával veti össze, azonosítja. (86)

Szintén karakteres képi világot teremt meg *Xavier Damon* (sz. 1969) francia fotóművész. A felismerhető formák teljesen feloldódnak a színek, fények intenzív játékában és „könnyed” informel látvány a végeredmény (*l. 33. számú kép*). Művei megjelenése festményszerű.

A „tiszta fény” használatában Moholy-Nagy László követőjének mondható *Steffen Kluge* (sz. 1964). Tükröket, prizmákat használ segédeszközül, és az improvizációnak is nagy szerep jut „fény-akciói” során (*l. 34. számú kép*).

c. „*Lassú látás* egy időszakra kiterjedt mozdulatok rögzítése révén, meghosszabbítva az időexponálásokat; például egy éjjel az úton végighaladó autó reflektorai által okozott ragyogó nyomok; virtuális tömeg. (Moholy-Nagy László)”

A „virtuális tömeg”, az idő materializálódása, mely önmagában lehetetlen vállalkozás; csak illúzió lehet.

Robert Vizzini (sz. 1952) az archaikus, nemes eljárásokhoz (pl. platinum print/platina másolás /87/) és a camera obscura használatához tér vissza (*l. 35. számú kép*). Megfigyelhető napjaink – digitális technikával átítatott – művészetében a régi, elfeledett technikák újraélesztése. A természetes vágy a „kézzel foghatóra”, a tényleges anyaghasználatra és a sokszorosított művészi termékek egyformaságából való kitörésre ezen megoldások alkalmazásában realizálódik/realizálódhat. Vizzini a természetben található szépség és harmónia posztmodern irányú megfogalmazója. A tudatos (pl. kvadrát formába történő komponálás) és az esetleges elemek (pl. mozgások – kiszámíthatatlan, de sejtetően behatárolható – nyoma), illetve a sajátos fényviszonyok együttesen alakítják ki a sajátos hangulatú monochrome képeket. A fénypászták elegáns kalligráfiaként épülnek fel.

Michael Wesely (sz. 1963) technikai módszere, – mely kapcsán akár három évig tartó expozícióval is fotografál – a Guinness Book-ba kívánczik (lehet, hogy meg is található benne). Számunkra a mű minősége, a végeredmény sokkal fontosabb a bravúrnál. „Nyitott zár / Open Shutter” című new yorki kiállításán fal nagyságú műveket láthatott a közönség (*l. 36. számú kép*). A MoMA három évig tartó rekonstrukcióját végigkísérő expozíciók az épületrészek, a múzeumi környék „lelkét” varázsolják, sűrítik a képekre. Minden apró történés tetten érhető; – a környező épületek látszólagos változatlansága és a megújítottak állandó változása, sőt eltűnése. A változó fények sajátos absztrakt mintákat, sávokat vetítenek az érzékeny felületre. A gigantikusan finom felbontás fokozza a látható valóság ilyen módon való absztrahálását (vö. hiperrealizmus). Pillanat, három év történései, objektív rögzítés és sűrítés fogalmai eredetileg értelmüket veszítik és egymásba mosódnak.

Hubert J. Kretschmer (sz. 1950) a gesztus-festészet, illetve az absztrakt expresszionizmus módszerével összevethető módon, a fotográfia sajátos médiumával építkezik úgy, hogy pl. (be)mozgatja kameráját (*l. 37. számú kép*). Absztrakció és realitás között oscillál.

„Szeizmografikus” módszere sok követőre talál napjaink digitális fényképezésében. (88) Sajátos meditatív és hipnotikus jellegű, horizontálisan hullámzó, intenzív színekkel építkező fotográfiákat készít *Roderick Packe* (sz. 1961). A színes fények konkrétá válnak. A szemhéj

mögött megjelenő, állandóan változó látvány fotografikus megragadása „lehetetlen” vállalkozásnak minősül (ezekre utal Packe is).

Az utókép festészeti eszközökkel való művészi megfogalmazása a valóság, reprezentáció és a festészet médiumának összefüggéseiben tárható fel (vö. Keserü Ilona festményeit az 1980-90-es évekből /89/l. 38. számú kép). Packe művei az utóképhez hasonló megjelenést hordozzák (l. 39. számú kép). Jonathan Crary „A megfigyelő módszerei” című művében a szubjektív érzékelés kialakulását vizsgálja. Az utókép elválasztása az objektív érzékeléstől a testhez kötődik (90). A valóság és az efféle vizuális absztrakció, projekció – a korábban már érintett – reprezentációs „problémák” magját alkotja. A „referenciális illúzió leleplezésével” összefüggésben ezekben a gondolatokban, elméletekben az absztrakt fotográfia létjogosultságának megerősítését látjuk. (91) Roderick Packe munkái a XIX. század eleji művészek és tudósok (pl. Goethe, Plateau) kutatásainak egyik mai, „bizonyíték erejű” megvalósulásai. A szemháj mögött megjelenő fény-nyomok (fotografikus) álomszerűsége a vizuális absztrakció és a látható valóság reprezentálása között ingadozik, „rezeg”. Az elsuhanó sávok, azok dinamikus megjelenése az absztrakt expresszionizmus és a gesztusfestészet megoldásaira emlékeztetnek. Az intenzíven ragyogó, izzó spektrum-színek kavalkádja – a hosszú expozíció következtében – elmosódott nyomokat hagy a fényérzékeny anyagon. Álló- és mozgókép határterületei egymással felelgetnek („still movies / films” /92/). Packe művei bizonyos természetben található fényjelenségekre emlékeztetnek; mint pl. a hajnal, illetve a naplemente különös világa, az északi-sarki fény (aurora borealis), vagy a ködben megjelenő fény/szín-törések, -jelenségek, és -tükröződések. Sorozatai (93) enigmatikusak. Ebben a vonatkozásban a technikai képek előfutáira is gondolhatunk, mint pl. a tükör- és a vele szorosan összekapcsolható árnyképre.

Neil Reddy (sz. 1963) szintén „csak a kamera szemének” teremtett világ művészi prezentálói közé tartozik (l. 40. számú kép). Az érzékelés objektivitásától leválasztott „belső fényei” geometrikus utókép-formákat alkotnak (94).

d. „Fokozott látás

- makro- és mikrofényképezés révén;
- szűrővel való fényképezés révén, amely – az érzékennyé tett felület kémiai változásával – megengedi, hogy a fényképezési lehetőségek különböző módon megnövekedjenek a végtelen távoli ködbe vagy párába burkolt tájképek felfedésétől kezdődően a teljes sötétségben való exponálásig – infravörös fényképezés;
- madártávlat, békaperspektíva és halszemoptika.

e. *Átható látás* x-sugarak révén; röntgenfelvétel. (Moholy-Nagy László)”

A Moholy-Nagy féle felosztás ebben a vonatkozásban szélesebb szeletet fog át, mint ami a kortárs művészetben fellelhető. Az olyan torzítások, mint pl. a békaperspektíva, vagy a halszemoptika jórészt kimerítette „készletét”, illetve maníros megjelenítéssé vált; így nem játszhatnak kiemelkedő szerepet napjaink művészetében.

Heather Angel (sz. 1941) ismert természetfotográfus, aki erős egyéni stílust alakított ki a műfajon belül. Vizuális érzékenysége kimagasló; és ennek köszönheti a választott műfaj sajátosságain túlmutató megoldásait. Negyven éve tartó munkásságában kiemelt szerepet kap a nagyon közeli felvételek készítése (*l. 41. számú kép*). A pisztrángok petéi, egy kagyló színjátzó felülete, a hűsevő növény Kirlian fotográfiája (95), az édesvízi laposféreg szimbiózisa egy levélmaradvánnyal vagy egy kaméleon szemének közelije mind a léptékváltással értelmezett természet (látható valóság) képi megjelenítése. A makro-közeliék átértelmezik tárgyukat, témájukat; új jelentésrétegek nyílnak meg a befogadó számára. Angel legtöbb fotográfiáján a természet absztraháló képi megjelenítése érhető tetten (pl. egy canyon hóval borított felszíne, egy elefánt sajátos képkivágásban, fények naplementekor).

Haris László (sz. 1943) szintén a makrofotográfia léptéket váltó, felfedező erejével építkezik. Számára a látható valóság tárgya emberi alkotások; festmények felszínének vizuális gazdagsága, „történetmesélő” képessége (*l. 42. számú kép*). Művészi kifejezése többszörösen áttételes. A kiválasztott festmény, mű, – melyhez személyes kapcsolatok fűzik eredeti alkotóján keresztül – a képkivágással, a monokróm átírással és a „láthatatlan láthatóvá tétele” kapcsán új minőséget teremt; önálló, erős, absztrakt képi világú alkotássá válik. A nagy méret (100-300 cm) lehetőséget nyújt a néző számára a mű terébe való „belehelyezkedésre”, ezáltal – relatív módon – „összezsugorodni” képes általa. Eszünkbe jut a – flusseri jövő-vízió kapcsán megfogalmazott – „parányivá válás” gondolatköre is (96). Haris különféle nagy betűkkel jelöli sorozata egyes darabjait, melyek földrajzi kontinensekhez köthető filozófiai gondolkodásmódokhoz kapcsolódnak (97). Festmények részleteinek nagymérvű felnagyítása Darío Urzay technikáját is eszünkbe juttatják.

A csodálható természet vizuális megjelenítésének – Angel-hez képest – egy másik útját választja *Daro Montag* (sz. 1959). A fotográfia kiszélesítésének egyik példája alkotói módszere. Montag a filmet direkt módon alkalmazza, amely kapcsán az organikus folyamatok kölcsönhatásba lépnek a hordozóanyaggal. Ezeket a munkákat „bioglyphs”-eknek hívja (*l. 98/ l. 43. számú kép*). A mikro-organizmusok megtámadják a film emulzióját; a bomlás képalkotó tényezővé válik. A fény szerepét erősebben átveszi maga a (biológiai/kémiai) folyamat. Az

ilyen történéseket rögzíti Montag. A mikroszkópikus elemek felnagyított változatai az informel művészet részét alkotják.

Jochen Lempert (sz. 1958) sajátos technikájának alapját szintén az organikus formák egyféle automatikus leképezése alapozza meg. A véletlen itt is nagy szerepet játszik. A tudatos irányítás, mint egy laboratóriumban hozza létre a kereteket. Egyik, szekvenciákra építő munkájában a planktonok fénykibocsájtó képessége alkotja a változatos formákat a negatívon (/99/ l. 44. számú kép). Az eljárás az ún. beporzós technikához is hasonlít. Luminogramjai (100) közvetlen dokumentumként, de egyben önálló jelentésű művekként közelíthetők meg.

A röntgenfotográfia művészi felhasználása izgalmas területe a vizuális kifejezésnek (l. még korábban írottak). Moholy-Nagyéktól kezdve Rauschenbergen át (101) napjainkig számtalan képző- és fotóművész kísérletezik ezzel a sajátos technikával. Röntgen és fotogram egyféle átfedéséről beszélhetünk; így a röntgenkép átmenetet alkot a kamera nélküli fotográfiához. *Tomy Ceballos* (sz. 1959) – sok más társához hasonlóan – egész alakot képez le röntgensugár segítségével (l. 45. számú kép). A klasszikus (kontraposzt) beállítás, a törékeny női alkat más dimenzióba kerül az „átvilágítás” kapcsán (102). Szépség, élet, halál, mulandóság kettős arculatai fogalmazódnak meg.

A belga *Wim Delvoy* (sz. 1965) „sex-rays” sorozata erős provokatív éllel rendelkezik. A nemi érintkezés különböző válfajait jeleníti meg nagy méretű röntgenképein (l. 46. számú kép). Az aktusok így sajátos „távolságba kerülnek”, – bár naturális voltak kitörölhetetlen bizonyítékként mutatkozik meg. A megfogalmazás humoros, olykor groteszk elemekkel tarkított (103). Delvoy „Gothic Works” című (posztmodern) sorozatában az erotikus tartalmú röntgenképek középkori üvegablakok installációjaként jelennek meg. A kontraszt tovább fokozódik, melyet a hideg kék színek, fények is erősítenek (104).

Stephan Reusse (sz. 1965) termográfiákat, pontosabban „termovíziókat” készít (/105/ l. 47. számú kép). A hideg kékek, vagy meleg narancsok színvilágára és a sajátos atmoszférára épülő képek a XIX. századi fantom fényképek világát idézik meg. Ezt erősítik tovább Reusse választott témái, mint pl. az üresen álló szék (106), vagy egy bezárt farkas – fel-alá sétálgató – képsorozat. Művészet, tudomány és a legújabb médiumok bevonása, fúziója a posztmediális megoldások körét hozza felszínre. A hőképek a „szem nélküli látás” (Manovich) tágabb témaköréhez köthetők, mint pl. az ultrahangos, infravörös, vagy mágneses rezonanciára épülő ábrázolások (107). Az absztrakció változataként tekinthető az ilyen típusú „értelmes kapcsolat” a látható/hallható stb., tehát érzékelhető, kinti valósághoz. A technikai képek –

többször említett – kettős természetének (reprodukció és manipuláció/ábrázolat) sajátos formájára egyik legjobb példa a radar technikája (108).

f. „*Absztrakt látás* a fény által teremtett közvetlen felvétel révén; a fotogram, amely a fényérték legfinomabb fokozatait, mind a chiaroscurót, mind a színest, felfogja. (Moholy-Nagy László)”

A fotogram lényegre törő meghatározása szerint: „optikai berendezés nélkül készült fény-kép, a fényképezés fényérzékeny anyagainak, a fény és a felülettel érintkező megvilágított tárgyak együttthatásának lenyomata.” (109) Ha a klasszikus („primer”) fotogram megoldásait – amikor pl. egy tárgyat helyezünk a fényérzékeny anyagra és megvilágítjuk – kiszélesítjük, úgy ebben a körben tárgyalhatjuk pl. a kemogram, termogram, a xerox vagy a röntgenfotó néhány karakteres változatát is (110). A fotogram-készítés napjainkban is új kihívásokra készítetik a fotográfusokat, képzőművészeket. Az új médiumok megjelenése egyre szélesítik a technikai, kifejezésbeli határokat a „tisztá” megoldásokban is. A kamera nélküli fotográfia tárgya – mint minden fényképé – a „valódi, létező valóság”, mely – itt a legtöbb esetben – kontakt viszonyba kerül a fényérzékeny anyaggal. A lenyomat (az „automatizmus” kapcsán) valami létének a „bizonyítéka”. A sajátos médium működése kapcsán, a (rögzítési, előhívási, nagyítási) folyamatok láncolatában – minden lépésben – távolabb kerülünk ettől a kinti, látható valóságtól (a tárgytól). Az eredmény – ebben az esetben – vizuális félabsztrakció, vagy absztrakció.

A kortárs művészek fotogram használatának karakteresen szembeötlő megoldása az, amikor a teljes emberi test kerül közvetlen kapcsolatba a fényérzékeny anyaggal, és így megegyező méretű negatív kontaktok születnek tárgyával. Az ilyen kifejezési formák hasonlóságot mutatnak a röntgen-technika egész embert megjelenítő műveivel (bár az utóbbi sugarai „áthatolnak” minden anyagon).

A teljesalakos fotogramok készítésének (korai) képviselője *Robert Rauschenberg* (sz. 1925). Kísérletezik alternatív fotográfiai előhívási módszerekkel; köztük a kemogrammal. Sok művénél nem használ nagyítógépet, vagy kamerát (ezért is tárgyaljuk ennél a témakörnél). Egyszerű kézi lámpát alkalmaz fényforrásként, és – Jackson Pollock festési módszerét is idézve – „táncolja körbe” – akciója során – pl. a fényérzékeny anyagon fekvő modellt (*l. 48. számú kép*). Blueprint papírra (111) készült, 1950-es egészalakos művén a karakter finom lenyomata sejlik elő az égkék háttérből (*l. 49. számú kép*). Az árnykép a legősibb

megoldásokra utal; a technikai kép előzményeire, mint a lenyomat-árnyék-tükörkép összefüggéseire, de – természetesen – reflektál Talbot fotogenikus rajzaira is.

Az egész alak kontakt módon való komponálásának markáns művészi példáit alkotja meg *Henri Foucault* (sz. 1954) is. Munkái több részből, panelből tevődnek össze, ezzel is hangsúlyozva a technikai (fotografikus) kép manipulatív jellegét, képszerűségét (*l. 50. számú kép*). Negatív alakjai „lebegnek” a „fotografikus térben”.

Hasonló technikai-képi megoldásokkal építkezik *Bruce Conner* (sz. 1933) is, – aki egybefüggő hordozón (tekerccspapíron) rögzíti metaforikus alaphangú műveit (*l. 51. számú kép*).

A kamera nélküli fotográfia művészi kifejezési lehetőségeinek – Moholy-Nagy, Man Ray és Hajek-Halke óta – talán legnagyobb egyénisége *Floris M. Neusüss* (sz. 1937). Munkássága a fentebb említett elődök szellemi örökségén alapszik. Neusüss szakírói munkássága is kiemelkedő a fotogram témakörében (112). Egészalakos fotogramjai Rauschenberget idézik (*l. 52. számú kép*). Elődeihez hasonlóan kiemelkedően progresszív művész; kísérletező kedve széles kört mutat (pl. ecsetet, szivacsot használ a kémiai anyagok felhordására, vagy rögzítetlenül hagyja munkáit, melyek így az évek folyamán változtatják színüket, tónusukat). Neusüss professzor elsők között készített igazán nagy méretű fotogramokat (*l. 53. számú kép*). A panelekre szétbontó, majd képpé szerveződő, egészalakos foto/kemogramkészítők széles táborába tartozik *Wolfgang Reichmann* (sz. 1962) is (*l. 54. számú kép*).

A fotogram és kemogram természetes fúzióját túllépve (*l. 55. számú kép*) eljuthatunk az egyedi eljárások szélesebb köréhez. Rég elfeledett (pl. nemes) eljárások felélesztése, vagy újak kikísérletezése, a legújabb technikák bevonása az egyedi minőség megvalósítását alapozhatják meg. A legrégebbi és a legújabb ötvözései a kevert technikai megoldások miatt a posztmedialitás tárgykörébe tartozhatnak (*l. 56. számú kép*).

Jayne Hinds Bidaut (sz. 1965) a „minden fénykép egy kis halál”, másképpen szólva: „a modell szimbolikus halálának felidézése” (113), – igaznak tűnő tartalmára reflektál művészete kapcsán. Bidaut nőies finomságú, visszafogott tónusokkal, elegáns vonalú rajzolatokkal, patinával és „hibákkal” építkező árnyképeinek tárgyai emberi és állati csontvázak. A *tintype* egyedi technikáját alkalmazza (114), mely adekvát módon illeszkedik mondanivalójához; az elmúlás felett érzett sajátos, enyhe bánatán (*l. 57. számú kép*).

A valóság és képzelet között mozgó egyedi vizuális világot hoz létre – a New Yorkban élő – *Kunie Sugiura* (sz. 1942). Fotogramjaiban fellelhető a kalligráfia finom vonalvezetése és az egyszerű geometrikus szerkezetek (pl. körök, ellipszisek), illetve az organikus formarészletek

együttes megjelenése (*l. 58. számú kép*). Egészalakos kamera nélküli felvételei művészek és más ismert személyiségek „negatív árnyképei”, portréi (115).

A klasszikus avantgárd optimizmusát szimbolizáló körformát (pl. Moholy-Nagy fotogramjainál) – a Második Világháború után – inkább felváltotta az egyetemességet szimbolizáló, a mikro- és makrovilágra reflektáló, a globális problémákra is utaló ellipszis alakja (pl. Kepes Györgynél). Sugiura művein kívül más, kortárs alkotóknál is feltűnik az ellipszis meghatározó kompozíciós formája (*l. 59. számú kép*). Az egészalakot (meg)komponáló kamera nélküli alkotás kimagasló példája Sugiura egyik munkája, ahol az alakra „aggatott” égők saját fényükkel rajzolják ki a formát, melyet pozitív tónusba fordít át, ezzel is erősítve az illúzió kettős természetét (*l. 60. számú kép*). Érdekes kettősséget hordoz a megoldása: ahol a test érintkezik a papírral, ott a hátulról jövő fény nem fejtheti ki hatását a fényérzékeny anyagra. A testre akasztott lámpákkal viszont előjönnek a formarészletek is (116); „áttételes fotogram” a végeredmény

A posztmodern eklektika jegyében készülnek *Adam Fuss* (sz. 1961) fotogramjai. Nagyméretű képein a víz (pl. *Now!*, 1988 /117/), vagy a füst (pl. „*My Ghost*” sorozat) válik főszereplővé. Donald Sultan, vagy Susan Derges bizonyos művei mutatnak rokonságot vele. Fuss képei azért emelkednek ki a legtöbb, a „természet absztrakciója” témakörbe tartozó hasonló megoldások közül, mert pl. a víz, vagy a füst „akciója” során „levállik” eredeti (vizuális) jelentéséről, és új asszociációkat ébreszt; új rétegek, terek nyílnak meg az aktív befogadó számára. Egy másik sorozatán vízben lebegő csecsemők mozdulatainak árnyképe jelenik meg („*Invocation*”, 1992). Ez Eperjesi Ágnes később készült, „*Újszülöttek*” (1993-96) című fotogram-szekvenciáját juttatja eszünkbe. Fuss egyedi nagyítási/előhívási technikákat használ, és alkalmazza a camera obscura sajátos kifejezési lehetőségeit is (118). Színes (leginkább monokróm) fotográfiai főszereplője maga a fény, mely metafórikusan ragadható (csak) meg. Ebben a nagy kísérletező fotográfusok méltó követője (119). Önmaga a fényről, mint misztériumról beszél egy interjúban (120). Sajátos, furcsa, kettős jelentésű, ornamentális vizuális hatású fotogramsorozatot készített nyulak kibelezett részeinek, zsigereinek átvilágított színes megjelenítése kapcsán (*l. 61. számú kép*). A foltok, vonalak futása az absztrakt expresszionisták festésmódját idézi, mint Jackson Pollock-ot, vagy Sam Francis-t. Az állat testének melege, nedvei közvetlen kapcsolatba lépnek a fényérzékeny felülettel, és ez is hozzájárul az egyedi vöröses-kékes és sárgás színek megjelenéséhez. Egy modern kor utáni ikonográfia születésének tanúi lehetünk. Összefoglalva művészetét elmondhatjuk, hogy a misztikus-reális, az absztrakt-organikus és az élő-halott kettős megjelenésével, erős emocionális (át)hatással „fűszerezve” alakítja ki ismerősnek tűnő, de csak rá jellemző műveit.

Kevesebb eredeti vonással, de mégis fontos momentumként vesz részt a „fotóművészet mezején” *Eperjesi Ágnes* (sz. 1964). A már korábban említett „Újszülöttek” című fotogramsorozata Anton Stankowski 1954-ben alkotott „Nudogram”-jainak késői változataként szólítható meg (121). A „megfagyasztott” csecsemő-mozdulatok installálása a szülészet-hullaház merőben ellentétes és mégis összetartozó gondolkörét juttatja eszünkbe (*l. 62. számú kép*). Jóval több eredetiséget vélhetünk felfedezni Eperjesi cukrospapírok, illetve csomagolófóliák ábráinak kivetített (foto)gramjai kapcsán, melyek vizsgálódási köre a vizuális (tömeg)kommunikáció alaptermészete felé irányulnak (122).

Az egyedi színes technikák képviselője *Christopher Bucklow* (sz. 1957). Féralakos fotogramjaihoz a nap (természetes) fényét használja, ezzel is visszakanyarodva a legősibb fotografikus megoldásokhoz (*l. 63. számú kép*).

„Szellemidéző” képeket készít *Anne Ferran* (sz. 1949). Muzeális értékű, áttetsző női ruhadarabok „lennyomatai” sajátos installációként jelennek meg egy kiállításon (123). A kopott, régi ruhák vizuálisan átértelmeződnek fotogramjain; az ember jelenléte és hiányának kettőssége fogalmazódik meg (*l. 64. számú kép*). Adam Fuss „My Ghost” sorozatának darabja hasonlóságot mutat Ferran műveivel (124).

Maurer Dóra (sz. 1937) az 1970-es évektől kezdve foglalkozik fotogrammal, fotográfiával (125). Analitikus munkáiban az absztrakció, valóság, jel, nyomhagyás és fény viszonyrendszerei köré kapcsolható problémaköröket vizsgál. Az eltakarás, elfedés motívuma is fontos szerepet játszik műveiben. A fotópapíron át „letapogatott” hőmérő képén a fény – mint egy festékszóró pisztoly – jeleníti meg a fotópapír alatt rejtőző hétköznapi tárgy átértékelődött, némiképpen költőivé formált „pszeudo-domborművét, halotti maszkját” (*l. 65. számú kép*) /126/.

A megfoghatatlan, „túlvilági történések elkapásának” mestere *Christopher Giglio* (sz. 1964). Régi televíziókészülékek katódcsövének elhaló, konkrét fényét rögzíti (kontakt módon) a fényérzékeny felületre (127). Az elektromosság működése valódi értelmének megfoghatatlansága, misztikussága vetül le az absztrakt formájú, minimális elemekkel építkező fotogramokon. Realitás és absztrakció kettősségeként nagyszerű analóg formák jönnek létre, melyek önmaguk a realitás (*l. 66-67. számú képek*).

René Mächler (sz. 1936) a kamera nélküli fotográfia minimalista megoldásainak legkarakteresebb alkotója. Készít cliché-verre-eket, lumino-, illetve fotogramokat és a videogram feltalálója (128). Mächler a végtelenségig leredukált (geometrikus) konstrukcióikat hoz létre a fény és a fényérzékeny felület kölcsönhatásával (*l. 68. számú kép*).

A svájci fotográfus minimalizmusa ellenére gazdag tartalmakat jelenít meg. Ennek legfőbb oka a tónusok – más technikákkal szinte elérhetetlen (?) – végtelenül széles spektruma (129). Mind az – esetleges elrendeződésű – ezüstszemcsék, mind a festék legkisebb egységei, ha a látható küszöb alá esnek (normális léptékben, segédeszközök nélkül), akkor szemünkkel nem tehetünk különbséget finomságuk, részletgazdagságuk között. Az analóg fotografikus leképezés kapcsán valahogyan „érezzük” a finomabb felbontást, tónusgazdagságot. Az alkotó szubjektuma nem fedheti el az objektív, látható valóság végtelen gazdagságát. A képek tényleges, fizikai egységekre bonthatók; mégis – az előbb írtakkal összhangban – az ezüstszemcse „maga a látható valóság része”; finomabb, mint a kézzel alkotott (130). A finomság ilyen formán való kezelhetetlensége a látható valóságtól való eltávolodást, absztrakciót eredményez (vö. a hiperrealizmus „valószerűtlensége”, mely „kettős illúzió” a látható valóságnál „élesebb, részletgazdagabb” kidolgozással).

Jerry Burchfield (sz. 1947) „fény-nyomatait” egy egészen más világot tükröznek, mint Mächler-é; – Talbot 1835-ben levelekről készített „fotogénikus rajzainak”, illetve a korai botanikai „fény-rajzoknak” mai megfelelői (*l. 70. számú kép*). A növények egzakt (fotográfiai) megjelenítési módja – melyből kiiktatódik a készítő közvetlen szubjektív beavatkozása – messze fölülmúlja a szabadkézi rajzok hasonló minőségekre törekvését. A modifikáció – leginkább – a síkszerű leképezésben, a (be)keretezésben és a sajátos elszíneződésekben érhető tetten (foto-kemogramok).

A kémiai, illetve hővel történő fotografikus manipulációk „kortárs mágusa” *Marco Breuer* (sz. 1966). Égeti, olvasztja a felületeket, és különféle szerves anyagokat használ. Az eredmény – a roncsolások következtében létrejövő – sajátos esztétikai minőség (*l. 71. számú kép*).

A fotogram „tárgyi konkrétságától” fokozatosan jutunk el – a redukció, a luminogramok és kemogramok világán át – az „önmagát konkrétságában megmutató” (informel) képekig.

Andreas Müller-Pohle (sz. 1951) a felismerhető formák teljes tagadásával alkotta meg „Cyclogram” című sorozatát (*l. 72. számú kép*).

Ute Lindner (sz. 1968) a rögzítetlen fénykép azon tulajdonságára épít, hogy – aránylag – gyorsan változtatja megjelenését. A részletgazdag felületek erodálódása, játéka izgalmas vizuális élményhez vezet, és ez fokozódik, ha egy kiállítás kapcsán hónapokig, folyamatában követhető a változás. A fotóemulziót Lindner két nagyméretű üveg közé helyezte és öt hónapon keresztül láthatta a mű alakulását a közönség (*l. 73. számú kép*).

Sajátos inter-/posztmediális megoldást alkalmazott *Tim Otto Roth* (sz. 1974) video-fotogramja kapcsán az Interneten 2000-ben (*l. 74. számú kép*). Az ehhez hasonló kísérletek a jelen kornak adekvát művészi/mediális kifejezési formahasználatára irányulnak.

A legújabb médiumok és az absztrakt fotográfia

„Az iroda és a klub egyaránt ugyanarra a gépre (a digitális számítógépre) támaszkodik. Ami a kettő között különbséget tesz, az a szoftver”

(Lev Manovich /131/)

A technikai kép problematikája áthatja a teljes művészetet. A fotográfia volt az első olyan technikai médium, mely jelentős, új problémákat exponált. A fotográfia filozófiája (132) alapvető kérdéseket boncolgat ezirányban. A technikai képek fajtái közé tarozik pl. a film, videó, xerox és holográfia is. A digitális környezetet is ebbe a problémakörbe sorolják (133). Ezzel az új médiummal óvatosan kell bánni. Az eredet megszűnése, az analógia eltűnése egy teljesen más, új technikai-kifejezésbeli megoldásrendszert indukál.

Az új képfajtákat (technikai/optikai képek/médiumok) mediális szempontból el lehet különíteni, de már a dadaizmustól kezdve felmerül a művészeti techno-médiumok sajátos fúziójának megjelenése (134).

A szöveg és kép információgazdagságának térbeli, – némiképp metaforikus – összevetése rávilágít a legújabb médium/ok sajátos „textúrájára” is. A – lineáris sorokkal telített – könyv gerince is sorokból tevődik össze, melynek információgazdagsága körülbelül megegyezik a hasonló méretű kép gazdagságával, mely szintén lineáris sorokba szerveződő pontok (szemcsék, raszterek, pixelek) leképezett rendszere. A könyv tartalmának absztrakt képe: a gerince; – felfedése (képben való elképzése) elolvasásával realizálódik. A kép felfedése, megmagyarázása lineáris sorokba való leírásával születik meg (Flusser). A ragozással építő írás „gügyög” a gyors, komplex megmutatásban. A ragozni képtelen kép – viszont – legjobb esetben is „dadog” az idő kezelésében; linearitása, „történeti jellege” megszűnik (135). A gondolatkörhöz kapcsolható továbbá – az álló- és mozgókép „mássága” kapcsán – , hogy „egy fotó könnyedén magában foglal egy egész filmtekeretsét” (136). A film inkább a szöveghez hasonló (lineáris olvasatú). Egy film megnézése kapcsán, ha egyetlen-egy kép maradandóan megmarad bennünk; akkor a film „emlékezetes volt”.

Az apparátus, a „gondolkodást szimuláló játékszer” (Flusser) az önmagára reflektáló kísérleti fotográfiában kitüntetett szerepet kap. Az apparátus kódolt képességeit minden szinten megkísérli felrúgni a művész; ez technikájának, hozzáállásának alapvető tulajdonsága. „Annak a művészetnek, amelyik szembenéz a jelennel, és kész arra, hogy teherbíró modelleket fejlesszen ki a jövő számára, át kell látnia és át kell alakítania azt. Egy olyan társadalomban élünk, amelyben a technikai haladás robbanása egy értelem nélküli vákuumot hagy maga után, melyet a fogyasztható tömegmédiá csak elkendőz, de nem tud igazából kitölteni. Bruno Munari már 1938-ban megfogalmazta, hogy a technika lehetőségeinek mellőzése a művészek számára nem lehet kiút, ellenkezőleg: ’el kell kezdeniük megérteni a gépek mechanikus nyelvét és természetét. Ki kell zökkenteniük a gépeket, azáltal, hogy szabálytalan módon

működtetik őket. Magukkal a gépekkel, azok sajátos eszközeivel kell műveket teremteniük...”

Az elektronikus gépek, az új technika használatának – az 1960-as évektől született – médiaművészeti példája a xerox, illetve az elektrográfia, ahol a kísérletező művészek mindent elkövetnek azért, hogy a program képességeit felborítsák, kimozdítsák abból az állapotból, amire valók, készültek (137).

Korábban is utaltunk rá, hogy a „hagyományos” (nem experimentális) fotográfia reprodukív jellege (természetéből adódóan) szembeötlő. A kísérleti/absztrakt fotó reprodukív jellege viszont háttérbe szorul. A másoló jelleg a médiumok alapműködéséhez tartozik (vö. mimézis). A vizuális absztrakció kapcsán az „apparátus kimozdításának” sokkal erőteljesebbnek kell mutatkoznia.

Szükség van a „művire” (vö. művészet, art/ificial); erre a sajátosan teremtett világra. A sosem látott megmutatása valóságosságával (az analógia gerjeszti) válhat hitelessé.

Miután a kiterjesztetten definiált absztrakt fotográfia (Moholy-Nagy hét különböző fényképészeti változata a nyolcból) lényegében lefedi a kísérleti fotográfia területét, ezt a típusú fotográfiát – megkülönböztetve az „egzakt látástól” és az apparátus viselkedését előtérbe helyezve – egy új médiumnak is nevezhetnénk. De ne hamarkodjunk el a – leegyszerűsítőnek mutató – kijelentésünk tartalmát hangsúlyozni.

Lev Manovich „Posztmédia esztétika – Krízisben a médium” című művében új tipológia felvázolását javasolja a médiumok felöli megközelítést le/felváltva (138). Érdemes ezen a helyen felidézni gondolatmenetének néhány meghatározó momentumát. „A huszadik század utolsó harmadában a különböző kulturális és technikai változások együttes hatására kiüresedett a modern művészet egyik kulcsfogalma: a médium. A művészetet festészetre, papírmunkára, szobrászatra, filmre, videóra, stb. tagoló médiumalapú fogalomrendszer helyét nem vette át a művészeti gyakorlat új topológiája.” A folyamat, amely idáig vezetett már a dadaizmusban gyökerezik. Az assamblage, happening, installáció, performansz, akcióművészet, koncept, mixed-media és intermédia mind olyan művészeti formák, melyek a jelenlegi helyzet alapjait teremtették meg. Ezekben az új médiumokban az anyagok vagy keveredtek, vagy a mű anyagtalánítását célozták meg (konceptuális művészet).

A digitális forradalom is fenyegette/fenyegeti a médiumok mentén történő rendszerezést. A számítógépes környezetben felodódnak a hagyományos médiumok; – pl. festészet-fotográfia, vagy animáció-video fuzionál egymással. A multimédia alló-, illetve mozgókép, szöveg és hang különböző médiumát keveri, hozza egymással elválaszthatatlanul kapcsolatba. A World Wide Web önmaga vált egy gigászi, megfoghatatlan multimédiává. A műtárgy identitása és

médiума közötti hagyományosan erős kötődés megszakad; – ugyanazon mű különböző verziói jönnek létre (akár) különböző médiumokon, más-más közönségnek (stb).

Ezen a helyen kapcsolódunk ahhoz is, miszerint a digitális technika, az információ újfajta kezelése alapjaiban változtatja meg az alkotói metódusunkat (is). Előtérbe kerül pl. a variáció-lehetőség, az szelekció könnyedsége, a felhőtlen kísérletezés öröme, a médiumok közötti szabad átjárhatóság (139).

Manovich „posztmédia esztétika” programjából a következőket emeljük ki:

A művész információ/adat-szervező. Ha a kultúrát, a médiumokat és az egyedi kulturális terméket szoftverként fogjuk fel, akkor a felhasználó/befogadó számára felkínált műveletekre összpontosíthatunk. A kulturális szoftver következetes nem rendeltetésszerű használata az experimentális művészet területét indukálja. Erre már Flusser is felhívja a figyelmet „A fotográfia filozófiája” című műve befejező gondolataként.

Fokozatos eltolódás figyelhető meg a művészettörténetben a szerzőtől a néző/befogadó irányába. Az autor a műfaj (tartalom) felől közelíthető meg. A huszadik században a szöveg kerül előtérbe, mely a médium (hardver) szerinti csoportosításokat helyezi fókuszba.

Napjainkban az olvasó/nézőre, annak viselkedésére, a szoftverre helyeződik át a hangsúly. A kör bezárulhat.

A mű egyedisége nem „fér bele” a médium alapú (modern) rendszerezésbe. A szoftver formálja a szerzőt, a szöveget és az olvasó/befogadót is. Így megkülönböztethetünk „szerzői-, illetve olvasói szoftvert”; melyek – természetesen – összefüggnek. Napjainkban jellemző a meglévő kulturális szövegek újraalkotása (remixe), mint pl. a DJ, illetve VJ kultúra jellegzetes megoldásai.

Nem lehetséges-e, hogy minden műalkotás, – de főleg az absztrakt képi világú – egyféle remix; a látható valóság „újrakeverése”?

„Nem szabad automatikusan azt feltételeznünk, mintha a realizmusnak kitüntetett kapcsolata lenne a valóságossal”. /140/)

Nézzünk néhány művészt, művet a témához illeszkedően!

A vegyes technika (mixed-media) alkalmazása a fotográfiában – aránylag – ritkábban fordul(t) elő. Ennek oka a médium „arisztokratizmusa”, mely kirekeszti az ilyen jellegű törekvéseket; és a képzőművészet körébe utalja azokat (ez inkább a közép-kelet-európai megközelítés sajátja). A fotográfia nem vesz tudomást arról, hogy önmaga része a képzőművészetnek; vagy – egyféle megközelítésben – oda sorolható. Az amerikai *Thomas Barrow* (sz. 1938) festékes-spray használatával átalakított képei Man Ray – az 1910-es évek végén készített – „aerográfiáit” is eszünkbe juttatják (*l. 75. számú kép*). Mindkét alkotó – a

fotogram módszeréhez hasonlóan – „rögzíti” a tárgyak sziluettjét, lenyomatokat létrehozva. Barrow negatív árnyékai ismétlődő formákban jelennek meg és elvesztik eredeti (tárgyas) jelentésüket.

A huszadik század második felének és napjaink jelentős, elsősorban a fotográfia médiumát használó képzőművésze (141), a német *Katharina Sieverding* (sz. 1944), aki különböző eljárásokkal alkotja képeit, pl. átvilágítással, szolarizációkkal, fotogram- és videotechnikával. „A felület mindig csak egy elő- vagy utórét a sok közül, melyet még többféle színű fényvel színez és illuminál, majd további képek kerülnek rá többszörös megvilágítással”(142). A fények „összeadódása, szorzódása”, az erős szolarizáció túlvilági („nukleáris energiát sugárzó”) fényeket jelenít meg jónéhány sorozatán (143). A léptéket váltó, modifikált, közeli arcok a térképhez hasonlóvá lesznek, ahol az „intim” részletek „erőszakos módon jól olvashatóvá” válnak. Sieverding azért alkalmazza gyakrabban a szolarizáció (144) „elidegenítő” technikáját, hogy „kioltsa a fotográfia reprodukív jellegét” (145). Analóg fotográfiai felfogása megelőlegezte a digitális manipulációkat. Legutóbbi művei – a digitális beavatkozással – sem változtattak vizuális megjelenésükön.

Az 1997-es Velencei Biennálé német pavilonjában bemutatott *Steigbilder* (Papírkromatográfia) sorozata az „orvosi képtechnológiák tárgyiasítási mechanizmusát” helyezi előtérbe (*l. 76. számú kép*). A Sieverding művészetének egyik alapját képező ismétlődés hármasszoros paneljeiben is erősítést kap (*l. 77. számú kép*).

Az „új absztrakció” következetes képviselője, az amerikai *James Welling* (sz. 1951), aki műveiben ugyanazokat az egyszerű, geometrikus elemeket variálja. Egy „laboratóriumot” hozott létre, melyben a „körülmények ugyanúgy reprodukálhatók”. A médiumok átjárhatóságával építkező eljárása a következőkben foglalható össze: készít egy kisméretű fotogramot (kivágott kartoncsíkok „egymásra-dobálásával”), beszkeneli, majd felnagyítja, Photoshoppal manipulálja (elsősorban a kontrasztokat), majd készít egy nagy felbontású digitális negatívot a végleges nagyításhoz (melynek tónusai így megfordulnak). Variációkat hoz létre, melyekből a folyamat során választja ki a végsőket (*l. 78. számú kép*). Welling eljárása tipikusnak mondható a posztmediális technika körében. Szellemisége olyan elődökhöz köthető, mint pl. Moholy-Nagy László, Xanti Schawinsky, Gottfried Jäger vagy René Mächler.

A holland *Winfred Evers* (sz. 1954) szintén a hibrid (vegyes) technikák elkötelezettje (146). „Mozgó állóképei” számítógépes szoftver segítségével (részlegesen) „megtekert” fotó alapú konstrukciók (melyekben a fotószerűség még megmarad). (*l. 79. számú kép*).

A végeredmény szempontjából, a fotóalapú mixed-media egyik legérdekesebb kortárs képviselője, a spanyol *Darío Urzay* (sz. 1958). A fotográfia, a komputer és a (szkennelt) festmény egybeolvasztva nyer formát részletgazdag művei kapcsán (l. 80. számú kép). Az organikus formák egyféle „tudományos-fantasztikus” illuzionizmussal keverednek a nagy méretű képeken. A mozi vászon készítette elő szemünket az ilyen léptékváltásokhoz, ahol az intim részlet „nem kerülheti el figyelmünket”.

Napjaink fotó-képzőművészetében a bemutatott példákhoz hasonló, vagy teljesen új megoldások egyre szaporodnak, ezzel is megújítva, új, adekvát tartalmakkal gazdagítva az állókép-művészetet (147). Olyan klasszikussá vált képzőművészek is alkalmazzák a legújabb megoldásokat, mint pl. *Arnulf Rainer*, vagy a new york-i *Ross Bleckner*. Rainer legutóbbi éveiben készült műveiben a kémiai alapú fotóátfestéseket felváltották a fotó alapú lézernyomat át/ráfestések, míg Bleckner romantikus-melankólikus világa kézzel festett (digitális) tintasugaras nyomatokban ölt formát (148).

Sajátos megoldásokkal találkozhatunk *Tasnádi László* fotóreliefjei kapcsán (l. 3. oldalon található képet). Fekete-fehér negatívra fotózott témák háromdimenziós virtuális domborműveinek homorú oldalát „projektálja”. A hatás csak ezen a „kevert” módon valósítható meg, mely további kérdéseket vet fel az analóg-digitális, valódi-virtuális és valószínű, illetve illúzió fogalmak mentén.

Témánk zárásaként vegyünk (még) egy egyszerű (fiktív) példát: egy vegyes technikával (pl. fotó-applikáció, akril-festés, tus, vászon) készült képet (vagy annak részletét) digitálisan lefotózzuk, majd a számítógépbe Photoshop-pal módosítjuk (effektek), majd újból kinyomtatjuk, ceruzával „megdolgozzuk”, majd beszkeneljük (...) és folytatható a sor egészen odáig, hogy lenvászatra kinyomtatjuk és („vissza”)keretezzük azt.

Az álló- és mozgókép közötti határ is tovább oldódik. A digitális (álló)kamerával készült absztrakt fotográfiák pillanatok alatt megelevenedhetnek, – de ez már egészen más utakra vezet.

A szerző munkáiról

„A Mester így szólt: – Nem törődöm azzal, hogy az emberek nem ismernek. Azzal törődöm, hogy nem ismerem az embereket.”

(Kungfutse, i. e. VI. sz., /149/)

„When one works with the idea of light, one’s working with a metaphor that’s endless and huge and unspecific, because you’re talking about it but we can never grasp it.”

(Adam Fuss, 1992, /150/)

Az elmúlt néhány évben alkotói munkásságom főbb jellemzői a következőkben írható le. A szabadon futó vonalak, kalligráfiák keleti (elsősorban japán) hatásra kerültek érdeklődésem

körébe. A gondolati letisztultság, a teljességre való törekvés vizuális megragadása egyféle improvizációként valósul meg, aminek következtében az adott érzelmi létállapot is projektálódik a felületekre (*l. 81. számú kép*). A vonalak redukálódnak, a jel egyszerűsödik, vele együtt a lépték növekszik, így a gesztus, a test mozgásának szerepe előtérbe kerül. Az improvizáció az alkotó teljes külső-belső énjét, lényegét igénybe veszi (*l. 59. számú kép*). A kiindulásból több út ágazódik el. Az ecset futását (kemogram) felváltja a fényvel való írás/rajzolás. A fény-kalligráfiák útjába kerülő, konkrét forma együtt jelenik meg az absztrakt játékokkal. Az akció jellege felerősödik és rögzítése mozgóképre is kívánczik. A realitás sajátos képi megjelenése a fotográfia sajátosságaiból adódik (pl. hosszú expozíció, a történés teljes folyamatának állóképen való /idő/sűrítése) /*l. 82. számú kép*/. A konstruált absztrakt forma más dimenziók felé viszi a hasonló megoldásokat (*l. 3. számú kép*). Variációs lehetőségként jelenik meg az utókép-hatásra is reflektáló panelek megvalósítása (*l. 83. számú kép*). A fotópapírt felváltó vászon új perspektívák felé irányít. A digitális technika újabb kifejezési lehetőségek számára nyitja meg a kapukat. Az utóképek létező absztrakcióként jelennek meg a megfigyelő/néző számára. Az objektivitás feloldódik és a néző szubjektuma generálja ezt a valóságot. Az úton tovább haladva a fény-kalligráfiák leválnak a tárgyról és főszereplőként jelennek meg. Minimális tükröződő felületek segítenek a tónusok gazdagságának elérésében. Az akció egyféle dokumentációja videó(installáció)ként az időben való kiterjesztés erejével kap más, új értelmet.

Több, mint húsz éve tartó művészi munkásságom központi problematikája – tehát – a fény szervezése. Ennek megvalósításához kiváló médium a fotográfia. Az a médium, mely lenyűgözően gyors. Az igazi instant jelleg a digitális fényképezéssel valósult meg. A fotografikus képnek – semmivel össze nem hasonlítható – tónusgazdagsága van, – ami a fehértől a szürkék végtelen skáláján keresztül a mélyfeketéig terjed. A fekete-fehér absztrakt megjelenése megalapozza a vizuális elvonatkoztatást. A színek túlságosan is hasonlíthatnak a látható valósághoz (151).

A „fényvel való írás” számomra – tehát – ténylegesen egyféle rajzolást, írást jelent. A fény vonalai kalligrafikus módon ívelnek, egymásba fonódnak, takarják egymást, kitérnek egymás útjából, „vitatkoznak”, egyesülnek, hogy véglegesen kioltásuk egymást ... A „díszítés” nem öncélú; érzelmeket szándékozik megjeleníteni (152). A keleti kalligráfiák felülmúlhatatlan kecsességét, finomságát, egyszerűségét a nyugati művészet régóta csodálja (153). A lépték megnövekedésével a kalligráfia íve felveszi az egész alkotó-test mozgását; művész (és néző) belehelyezkedik a kép egészébe (154). Legutóbbi munkáim előzményei – ebből a vonatkozásból – olyan fénykalligráfiák, ahol a mozgó fényforrás valamilyen formát rajzol

körbe, de egyben önálló, absztrakt íveket is formál. A fény útjába álló forma teste, annak megmutatott részletei és a fény-kalligráfia (melynek létrehozója egy preparált zseblámpa) szoros formai-tartalmi kapcsolatban vannak egymással. A kb. egyperces akciók minden momentuma sűrítve őrződik meg a fényérzékeny felületen. Az adott lelkiállapot is tükröződik ezeken a képeken. A szimmetria óvatos kimozdítása és a letisztult formák, tónusok alkalmazása (szintén) a keleti gondolkodáshoz való kötődés egyféle megnyilvánulásának is tekinthető (155).

Munkáim a líraibb megközelítéseket hordozzák; a szigorú geometria idegen habitusomtól (156). A képzőművészeti (festészeti) példák folyamatosan inspirálnak. Fotográfia és más médiumok közti határ sok esetben csak egy vékony mezsgye, melyhez, ha egyre közelebb kerülünk annál keskenyebbé válik, idővel el is tűnhet.

A fotográfia reprezentáló képessége nem érdekel igazán; viszont konstruktív-manipulatív oldala annál jobban. Tudjuk; realitás és absztrakció nem választható élesen ketté (ismételten az a bizonyos vékony mezsgye). A szembeötlő manipuláció előtérbe helyezi – minden fotográfiánál – azt a kérdést; hogy mit is látunk tulajdonképpen? Keressük az analógiát, ez a médium sajátosságához is hozzátartozik. Érdekel az a pont, ahol fotográfia leválik saját mediális alaptulajdonságairól és – az előbb említett kérdés felvetése nélkül is – „működik az üzenet”. A képi elvonatkoztatás egyik nagyszerű eszköze – számomra is – a szolarizáció, vagy szolarizációs hatás bevonása. Változatai közül a – kevésbé elterjedt – pozitív szolarizáció érdekesebb (157). A szolarizált kép részlegesen negatívba fordítja a tónusokat, míg a körvonalak felerősödnek, kettős tónust kapnak. A pozitív megoldás „finomítja” ezt a „durva” beavatkozást; és egyféle bizonytalan hatást is kelt (pozitív?, negatív?). Az analóg szolarizálás kiszámíthatatlan, nehezen reprodukálható folyamat. Ez érdekességének, nagyszerűségének egyik alapja, biztosítéka. Számítógéppel (pl. Photoshop) sokkal könnyebb a hatást elérni; bár az említett esetlegesség mértéke alul marad az analógétól. Megfelelő kézben digitálisan is lehet egyéni, „hiteles” szolarizált, vagy ahhoz hasonló művészi hatásokat elérni.

A fény misztikuma hatalmas léptékű, megfoghatatlan, azzal együtt, hogy túlzottan misztifikálnánk. A legújabb munkáimban fő szerepet játszó mozgó fény materializálódik a felületeken (*l. 84-89. számú képek*). A fény-vonalak és felületek leginkább hullámzó mozgást végeznek. A fekete-fehérre való (grafikus) redukció a „lényegi tisztaság” szándéka felől realizálódik. A fény (öröm, transzcendens, isteni), a mozgás (szenvedély, dinamika, élet, tér-idő) és az árnyék (sötétség, gátlás, anyag), mint „ős-alkotóelemek végzik dolgukat” a képek kapcsán is. Moholy-Nagy „fényvel telített” művészete (fény-tér, fény és erő stb.) a vizuális művészetek új területei számára nyitották meg a kapukat; így napjainkban is nagy figyelmet

érdemelnek. Amennyiben a XX. század a „fény évszázada” volt a művészetben, úgy a XXI. – talán – az elektronikus fényé, de leginkább a pixeleké.

Munkáim kapcsán fontos tényező a nagy méret megvalósítása, hogy a néző belekerülhessen a formák, tónusok terébe; így elveszen a „fotográfia kinézet”. Az első sorozatban létrejött 60x80 cm-es képméret nem elégített ki (a méret azonnali növelésének technikai gátjai is voltak). Az egyik megoldás az expozíció kapcsán a fényérzékenység csökkentése (50 ISO-ra, aminek következtében a méret 80x107 cm-re nő). Tehát ezen a módon a felbontás valamelyest javul. A képek formai-tónusbeli sajátosságai (pl. „all-over”) és a – már említett – kisebb méret több kép „összerakását”, panelekben való gondolkodást indukál. Ezeknek szerves előzményei kísérleti munkáimban voltak (*l. pl. 59., 81. és 83. számú képeket*). A fentieknek megfelelően született meg a *Díptychon (1,2)*, majd a *Triptychon* című munka (*l. 87-89. számú képek*). A kettős kép inkább az (összecsukható) írotáblákra utal, mint oltárképre. Az expresszív kanyargó „fény-tekervények”, – melyek megjelenése organikus, de egyben valami „gépies jellegű” (drótszerű) – a láthatatlan horizont-pontba futnak, abba az irányba tekeregnek. Felfokozottabb érzelmek projektálódtak a vászon felületére. A három részre tagolt mű egy nyugodtabb állapotot; (horizontális) mozgást mutat. A panelek közötti illeszkedés szándékolatlan pontatlan; ezzel is hangsúlyozva a munkák lazább kapcsolódását, „improvizatív jellegét”, viszonyát egymáshoz (158).

Az absztrakt fotográfia kortárs művészei után kutatva bukkantam rá olyan (további) alkotókra, akiknek művészete, vagy annak valamelyik lényeges eleme fontos számomra is. Robert Vizzini mozgó fényforrásai, szigorúan keretezett, de a fénykalligráfia esetlegességeire építő kompozíciói, vagy Roderick Packe in former „utóképei”; „all-over” fénypásztái megerősítéseket adtak munkámhoz. Ugyanúgy fontossá vált számomra Hubert Kretschmer vagy Andreas Müller-Pohle „improvizatív” kamerahasználata, sőt utóbbi „szem-keze”, aki exponálásakor nem néz bele a keresőbe. Mindannyian a líraibb vonalat képviselik; tónuskezelésük széles, gazdag ívű.

Sorozatom elkészítésének folyamatát a következőkben foglalhatom össze. Először is megteremttem stúdiómban egy olyan „laboratóriumot”, amelynek körülményei bármikor reprodukálhatók. Kizárólag teljes sötétben dolgozok (mely lehetőségeimhez mérten az esti-éjszakai munkát jelentik). A „laboratórium” fontos eleme, a képek „tárgya” egy égőkből álló sor. Az égők mozgó fényforrásokból állnak, melyeknek (nagyjából) szabályozható a működése. A felvételhez digitális kamerát használok. Az ellenőrzés azonnal adott, mely nagy mértékben megkönnyíti a munkát, szelektálást, a folyamat közbeni változtatások irányát. Megkíséréltem analóg fényképezőgépet (6x6-os és Leica-méretű) is használni. Azonkívül,

hogy a minőség/felbontás (egyenlőre még) valamivel jobb, semmi más előnyét (sőt!) nem tapasztaltam a hagyományos technikának a digitálissal szemben ebben a projektben, - úgyhogy elvettem az azzal való kísérletezést. A fények háttereként alufóliát alkalmazok (sajátos derítésként; a fények „megbolondítására”). Aránylag hosszú expozíciókat állítok be (4-10 másodperc). Az „akció” lényeges meghatározó sajátossága, hogy a mozgó (nagyjából kiszámítható felvillanású) fénypontok és az egész testem mozgásának „találkozásai, eltérései, kisiklásai” vetülnek a fényérzékeny felületre, (majd számokba kódolódnak a digitális gép belsejében). Egyetlen egy pillanatig sem nézek a kamerába, „vakon” fényképezek. A mozgás íve, finomsága, vagy zaklatottsága meghatározó módon rögzül. Kivétel nélkül zene szól a felvételek közben. Az utóbbi időben a zene annyira előtérbe került, hogy a „rituálé” alapját szolgáltatja, meghatározza. Tematikus, visszatérő darabjaim: Steve Reich: Zene ütőhangszerekre, énekhangokra és orgonára, John Cage: Third construction, Josihisa: Hierophonies, Xanakis: Peaux és Márta István: Babaházi történet. Az elektroakusztikus hangzás, a repetíció és rítus ismeretlen kapukat nyit meg. A zeneválasztás az adott hangulattól is függ. A különféle mozgások, dinamikus megoldások a mozgókép sajátosságai felé „kacsingatnak” (159). A képek exponálása közben folyamatosan szelektálok, sőt törölök is, hogy a későbbiekben ne befolyásoljanak bizonyos kevésbé sikerült megoldások (ez teljesen megváltoztatta korábbi fényképészeti módszeremet, amikor hosszú óráknak, de inkább napoknak kellett elteltie, hogy értékelhessen az ember). A kiválasztott fotográfiák bekerülnek a számítógép „fekete dobozába”, ahol elindul egy átalakítási folyamat (Adobe Photoshop-pal). A fotográfia-alap végig megmarad. Először is deszaturálom a képek színvilágát (ez lényegében a színtartalom „kivonását” jelenti) /160/, majd többszörös átfordítással „szolarizálom” tónusait. Egy nagyon kevés barnás színezet megmarad; a monokróm hatás így „teljes”. Finomítások után méretezem a végső formátumra (elkészítve a vakkeretnek való ráhagyást is) a műveket. A nyomtatás vászonra történik. Többféle anyaggal próbálkoztam már (pl. len-, különféle „Artist” jelölésű vásznak, – a piac behatárolt). A megjelenés, a nyomtatás szempontjából nincsenek nagy különbségek; de a tartósságára vonatkozólag semmi biztosat nem tudhatunk. Kültéri (vízálló) tintát választottam a nyomtatáshoz (Inkjet Print). A gyártók hosszú évtizedeket „garantálnak” a szín- és tónusmegtartás szempontjából. Majd meglátjuk! Ezen a helyen jegyzem meg, hogy a (fotó)printek technikai megjelölésénél nagy pontatlanságok, keveredések is tapasztalhatók (161). A képeim végső megjelenési formaként vakkeretre kerülnek (hátdalról való tűzéssel).

A sorozat/ok címe változott az elmúlt hónapok folyamán, melyek minimális, „homályos” információként; támpontként értelmezhetőek a képekhez. A – korábban használt – négy

számjegy a digitális fényképezőgép által kreált (kronológiát is mutató) jelzések, mely kiegészült két betűvel (DE). A betű és számok „szigorúsága” egy „mechanikusan” ismételtető folyamatra is utal (vö. a számítógép automatizmusával). A jelölésnek személyes vonatkozásai is vannak. A katonaságnál mindenki fegyver-száma, mint „beégetett billog” kellett, hogy rögzüljön az első naptól kezdve az utolsóig. Huszonöt év után ma is emlékszem a két betűre és a négy számra (DE6703). Negyed évszázaddal a kötelező katonai szolgálat után ezek a képek a kitörölhetetlen jeleim, melyeknek emlékezet(em)be kell maradniuk. Munkáim – szándék szerint – egy olyan „költői” sorozatot alkotnak, melyben a fény – organikus (pl. zsigerek) és gépies (pl. drótok) megjelenésű; az eredetétől eltávolodó – vizuális jelei szerveződnek közös terekbe (162).

Összegzés

„Ha minden fájdalmat lecsillapítanánk, minden szenvedést eltompítanánk, akkor ugyan meghaladnánk a gazdaságot, és hátat fordíthatnánk neki, hogy filozofálhassunk, csak ebben az esetben semmi sem lenne már, amiről filozofálhatnánk.” (Vilém Flusser /163/)

Az alábbi táblázat egyféle rendszerezés alapjául szolgál.

<i>Jäger hármass felosztása</i>	<i>Moholy-Nagy tipológiája</i>	<i>Az absztrakció szintjei</i>	<i>Az absztrakció természete</i>	<i>Technikai „szintek”, fajták</i>			<i>Művészeti ágak (hagyományos alapon)</i>
I. A látható (természet) absztrakciója	7. Szimultán látás 8. Torzított látás	REDUKCIÓ	NATURÁLIS	Kamerahasználat	Kollázs (montázselv) Torzító tükrök, felületek		Fotóművészet
II. A láthatatlan láthatóvá tétele	3. Gyors látás 4. Lassú látás 5. Fokozott látás 6. Átható látás						

III. A tiszta látvány materializálódása (tiszta absztrakció)	1. Absztrakt látás	TRANSZ-FORMÁCIÓ	ARTIFICIÁLIS	Kamera nélküli felvételek	Röntgen Fotogram	Cliché verre	Képzőművészet
		KREÁCIÓ	ARCHETÍPIKUS / SPIRITUÁLIS		Luminogram	Chemigram/ Kemogram	(Poszt-média)
Posztmediális megoldások („új vegyes technikák”)						Installáció	

A Moholy-Nagy László és Gottfried Jäger féle – egymásnak megfeleltetett – felosztást továbbra is szerepeltetjük. Az új vegyes technikák, – melyek alapját a digitális megoldások képezik – külön egységként jelennek meg. Moholy-Nagy és Jäger tipológiája a médiumok mentén, a fotográfia sajátosságaiból kiindulva rendszereznek, míg a posztmediális megoldások túllépnek a tiszta medialitáson. Ennek az utóbbinak a jelentősége egyre erősödik napjainkban (*l. pl. 80. számú képmelléklet*).

A kinti látható valóság és a kreált kép viszonylatában különböző szinteket vázolhatunk fel. A legelső a redukcióhoz köthető. A redukció csökkentést, (le)egyszerűsítést, illetve átszámítást jelent(het); ami a vizualitás gyakorlatára fordítva leginkább a részletek kiemelését és kontrasztosságot jelöl (*l. pl. 30. számú képmelléklet*). A leggyakoribb fotografikus megoldások ezen a területen a léptékváltással, közelfelvétellel és grafikus hatásokkal építkező kifejezések. A kinti látható valóság még valamilyen mértékben felismerhető, az „eredet” felfedhető, a kép tárgya megnevezhető. A felismerhetőség mértéke széles skálát mutathat. A redukció ereje a torzított-, a lassú- és fokozott látás kapcsán egyre erősödhet. A vizuális absztrakció következő szintje a transzformáció fogalomrendszeréhez köthető. Ez már olyan leképezést jelent, amely erősebb megváltoztatással, átalakítással/átalakulással jár (*l. pl. 51. számú képmelléklet*). A kamera nélküli felvételek kapcsán az eredeti tónusok inverzbe fordulnak át, a formavilág torzul (pl. fotogram), illetve a kémiai beavatkozás (pl. kemogram), vagy a fény egyre inkább önmaga válik főszereplővé. A fotográfia jellemző jegyeként említhető „analóg-automatikus viszony” a kinti látható valósághoz képest „lazul”; a szubjektum (alkotó) beavatkozásának mértéke szemmel láthatóan felerősödik, karakteres

vonásként jelenik meg. Fotográfia és képzőművészet határterületén mozgunk. A hagyományos felosztások kezdik elveszíteni értelmüket. A kinti látható valósághoz képest a legtávolabb a (teljesen) kreált fotográfiák kerülnek. Fotográfiáról még addig a pontig beszélhetünk, míg fényérzékeny anyagra készítünk képet. A „tisztá absztrakció” kapcsán teljesen eltávolodunk a látható valóságtól és a tárgy „önmaga valóságává” válik. Ez a „tárgy” a legtöbb esetben maga a fény, minimális „ütköző felület” beiktatásával. (*l. pl. 68. számú képmelléklet*). Tehát egy tiszta, önmagára reflektáló transzformációról beszélhetünk (pl. luminogram). A kreáció teljes átalakítást, teremtést jelent; így az alkotás egy magasabb/legmagasabb fokát is üdvözölhetjük általa.

Összhangban a vizuális absztrakció szintjeivel beszélhetünk annak természetéről is. A redukció leginkább a természettel, a kinti látvánnyal kapcsolatos, rá vonatkozó. A transzformáció inkább a művészet szabályai szerint működik; tehát mesterséges, mesterkéltné, mű(vi). A kreáció az ősképeken, legbelső szimbólumokon vezetve a testetlen, anyagtalan (szellemi/lelki) világhoz kapcsolódik.

Technikai kifejezés/művészet révén, az absztrakt fotográfia ebben a vonatkozásban is feltérképezhető, megfeleltethető. A kamerahasználatot fokozatosan felválthatja a kamera nélküli fényképezés. Átmenetet képezhet – a rajzolóképzőművészet analógiájára – pl. Coburn vortográfja, vagy az olyan kísérleti megoldások, amikor a kamera „drasztikus preparálásoknak” van kitéve (*l. 90. és 91. számú képeket*). Egyre erősödő modifikációt tapasztalhatunk. A fotográfiának nem feltétele a kamera alkalmazása, csak leggyakoribb kifejezési-technikai megoldása. A fényképezőgéptől a kamera kiiktatásáig vezető úton a röntgen technikájának (*l. pl. 45. számú képmelléklet*) használata szintén egy sajátos formát jelöl, amely átvezet a fotogram/luminogram területére. Kifejezetten képzőművészeti megoldásoknak tekinthető a cliché-verre eljárás (*l. pl. 21. számú képmelléklet*), a kémikemogram (*l. pl. 22. számú képmelléklet*) és a (fotó)installáció (*l. pl. 73. számú képmelléklet*). A továbbhaladás a sorban a „direkt időalapú” művészi megoldásokban rejtezik, melyek teljesen új területek, minőségek tárgyalását jelentik (mozgóképek, interaktív munkák stb.). Mi módon foglалható össze az absztrakt fotográfia? A kinti látható valóságtól való jelentős eltávolodással előtérbe kerül a művészi kifejezés jellege, minősége. A fotográfia kettősségéből adódóan (reprodukció és manipuláció) ez az összefüggés bonyolultabbá válik. A médium képi valószerűsége illúzióként jelenik meg. A fotográfia „képességei” önmagukban a látható valóságtól való távolodást hangsúlyozzák (pl. keretezés, fekete-fehér átírás, raszteres felbontás, a „pillanat megragadása”). A pillanat megragadása szintén illúzió csupán; – annak vizuális eszközökkel való (valószerű) rögzítése pedig végképpen az. A

dokumentum-/riportfotó pillanat-megragadása a sűrítés csalfa illúziójával kecsgetet. Henri-Cartier Bresson fotográfiái – melyek a riportfotográfia művészi szintjének legmagasabb fokát képviselik – nem dokumentálnak jóformán semmit. A megragadott pillanat teljes absztrakcióként fogható fel. A varázslat éppen ebben rejlik (*l. 92. számú kép*). A csak utánozni szándékozó, a „valóságot közvetítő” dokumentumfotó megmarad az „egyszerű” vizuális kommunikáció szintjén. Hogy miről kommunikál, az más lapra tartozik. Egyébként a „legtávolabbi vizuális absztrakció” is a látható valóságra vonatkoztatható, tagadásával is arról „beszél”.

A fotográfia technikai művészet. Stiláris megoldásai (poszt)mediális tulajdonságai kapcsán megközelíthetőek. A fotografikus absztrakció kifejezésbeli változatainak technikai alapjait a következők mentén foglalhatjuk össze.

- Erős közelképek, makrofotográfiák léptékváltással (Elveszik a „tájékozódás” abban a vonatkozásban, hogy mit is, minek a részletét látjuk valójában is. Az ismeretlen idővel megnevezhetővé /is/ válhat...)
- A technikai (mediális) képességek „kimozdítása”, a médium nem megszokott, eltérő használata (Experimentális művészet, illetve vö. még DJ/VJ kultúrával)
- A „szoftver képességeinek” előtérbe helyezése (Posztmédia esztétika)
- A „digitális gondolkodás” – végtelenül sok „egyszerű választások”, számolások komplexitásának minőségi megjelenése (Vö. Türk Péter és Jason Salavon műveivel, koncepciójával)
- A nem mindennapi, de létező tapasztalatok felerősítése (Pl. Uta Barth életlen képei)
- A végtelen mélységélesség „valóság-ellenessége” (Pl. camera obscura)
- A hosszú expozíció valótlán fényviszonyai, melynek kapcsán „sűrített tér-idő leképezések” valósulnak meg

Külön kell kiemelni az utókép(hatás) szerepét témánk kapcsán. Az érzékelés nem objektív; „független látásról” beszélhetünk. Az utóképek a megfigyelő testéhez tartoznak (J. Crary).

Egy absztrakt optikai élmény, a látható valóság új formája jön létre általa. Az utókép valóságos, de nem megragadható; nem leképezhető, nem tárgyiasítható.

Realizmus és valóság kapcsolata nem automatikusan analóg. A tenger pl. egyszerre absztrakt és valóságos; nem előre elképzelt; – archetipikus.

A vizuális absztrakció – természetéből adódóan – különös érzékenységet tanúsít a forma/struktúra irányába.

A látáshoz általában fény szükséges. Ha a radar működési példáját vesszük alapul, megállapíthatjuk, hogy képnek tekinthető minden olyan dolog, melyet leírhatunk két térbeli

egység pontról pontra való megfeleltetésével. Ehhez nem kell fény. A rádióhullám útjába kerülő (mozgó, élő) tárgyról visszaverődik a hullám és egy felületen (monitoron) megjelenik az analógián alapuló kép. A pixelek fényereje teszi láthatóvá a képet.

(Postscriptum)

A vizuális absztrakció fotografikus megjelenése – tehát – nagy mértékben magából a fotográfia médiumának sajátosságaiból fakad (pl. képkivágás, hosszú expozíció, fekete-fehér). Az ellentmondás (a látható világ reprodukciója és az absztrakció vonatkozásában) feloldódik és a médium adekvát módon „működik” ebben a kifejezési tartományban is.

Fotografikus absztrakció és realitás között csak egy nagyon vékony sáv húzódik.

A művészet célja végtére is az, hogy folyamatosan kérdéseket tegyen fel és keresse a választ arra, hogy mi végre is vagyunk, léteünk (tulajdonképpen) a világon. A művészet, kultúra a legrégebbi, az „igaz tudás és emlékművek” átörökítése kell, hogy legyen úgy, hogy folyamatosan előre tekintsen (164).

A világról való vizsgálódásaink laboratóriumi színterévé válik a kamera; a *kamra*, – laboratóriumi körülményeket szimuláló elsötétített „helyiség”. A benne történő, megteremtődött vizuális jelenségek a világ összefüggéseinek, történéseinek egyféle reprezentációi.

Az absztrakt fotográfia aktualitása éppen abban rejlik, hogy a „main stream”-nek kikiáltott megoldásoktól különbözik. Csendessége figyelmet érdemel és a jövő felé mutat...

Napjaink kép-túltermelési válságában a képkészítő művészek felelőssége növekszik, bár először is saját házuk tájékán kell(ene) körülnézni. (165)

Jegyzetek

1. Lun Yü – Kung mester beszélgetései, Bibliotheca, Budapest, 1943, 90. p.
2. Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 100. p.,
<http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>
3. Gyenes Zsolt: Terra incognita – A kísérleti fényképezésről. Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1993.
4. Charlotte Cotton a következő hét cím kapcsán osztja fel a kortárs fotóművészetet: „1. If This is Art 2. Once Upon a Time 3. Deadpan 4. Something and Nothing 5. Intimate Life 6. Moments in History 7. Revived and Remade” (Cotton, Charlotte: The Photography as Contemporary Art, Thames and Hudson world of art, London, 2004).
5. „ars (latin)=művészet; gyakorlással elért készség, a szűkebb értelemben vett művészet, vagyis a tudásnak és ama ismereteknek a köre, melyekre azért van szükség, hogy sikerrel lehessen gyakorolni valamely mesterséget, művészi tevékenységet vagy valamely tudományt. A késő ókori, sztoikus *artes* (az *ars* plur.) és a *scientiae* (tudományok) átfogták az „artes liberales” (szabad művészetek) gyakorlati és elméleti tartalmát.” (Rathmann János: Idegen szavak a filozófiában, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988)

- „art (angol)=művészet, tudomány, ügyesség, tehetség, készség, furfang, mesterkedés, (US) rajz, illusztráció; artificial (angol)=mesterséges, mű-, utánzott, művi, szintetikus, mesterkéltné, megjátszott, csinált, fiktív, koholt, utáncolat” (Országh László: Angol-Magyar nagyszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990).
6. Edward Lucie-Smith: *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, London, 1984
 7. „Abstract Art – Term used to describe nonrepresentational or nonnaturalistic forms of expression. It is a relative rather than an absolute description, so that an object may be more or less abstract, varying from the slightly less than naturalistic to the unrecognizable. The term is generally applied to most of the modern movements, for example, Fauvism, de Stijl, cubism, and abstract expressionism, but it may also be applied to such older form as Egyptian painting, Romanesque painting, Byzantine painting and mosaics, and other styles to the degree that these also 'abstract' or reduce the original object to a series of nonphotographic shapes, lines, or colors.” (McGraw-Hill Dictionary of Art, Edited by Bernard S. Myers, McGraw-Hill Book Company, New York, 1969).
 8. *konstrukció* 1. vminek a szerkezete, berendezése, megszervezési módja, felépítése 2. szerkesztés, megszerkesztés; tervezés, megtervezés 3. terv, tervezet, elgondolás, elképzelés
manipuláció 1. kézzel végzett művelet; kezelés, bánásmód (anyaggal) 2. a közvéleménynek a tömegtájékoztató eszközök útján való befolyásolása 3. mesterkedés, fondorlat; gyanús tevékenység
(Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai Kiadó – Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1983)
Míg a konstrukció az elgondolást-tervezést-szerkesztést; addig a manipuláció az anyaggal való bánásmódot hangsúlyozza. Utóbbi a művésztől „nem idegen” fondorlat, gyanús tevékenység problematikáját is felveti. A digitális technikák kapcsán a konstrukció, mint az anyagszerűségtől való „megszabadulást”, és így a sajátos szervezési módot jelentheti; míg a manipuláció az új technika tömegmediális szerepével hozható kapcsolatba (vö. Manovich „posztmédiáesztétikájával”).
 9. Lambert Wiesing: *What Could Abstract Photography Be?* In. Gottfried Jäger (ed.): *The Art of Abstract Photography*, 82.p., Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart, 2002
 10. „object (angol)=tárgy, dolog, szándék, cél(pont), feladat, céltárgy, objektum, akadály, kifogás, ellenvetés, tiltakozás” (Országh László: Angol-Magyar nagyszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990); „objektum (latin)=1. tárgy; a külső anyagi világ része, az emberi megismerés és tevékenység tárgya 2. egyes dolog, épület, műtárgy, létesítmény” (Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai Kiadó–Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1983).
 11. Féjja Sándor: „Egy kiállítás képei”, *Fotó*, 1967 augusztus, 354. p.
 12. Ibos Iván: *Fotószerű-e a fotográfika?*, *Fotó* 1967 április, 151. p.
Az idézet arra a problémára is rávilágít, hogy a képi redukció még valamennyire elfogadottá vált, de a „teljes elvonatkoztatás” nem férhetett bele semmilyen „keretek közé”.
 13. Féjja Sándor: „Egy kiállítás képei”, *Fotó*, 1967 augusztus, 354. p.
 14. „Furcsa világ ez, sivár, kietlen, rideg, beszűkült világ. Élettelen, de nem elhunyt, inkább halvaszületett. A lélek nélküli (vagy beteg lelkű!?) vastárgyakkal sehogy sem sikerül megbarátkoznom. (...) A fényképek művészettörténeti vagy fotoesztétikai vizsgálata – az adott színvonal miatt – nem látszik célszerűnek. (...) Nem keresi az okokat, az erkölcsi hovatartozást, mert a látvány okozta ősbibb eredetű emóciók hatására minden más szempont elhalványul. A képi ingerek feldolgozásának *értelmi* műveletei: a kritikai és etikai megítélés, a gondolatok egybevetése – az igazán művészi fotó ezekre mindig apellál – már egy magasabb rendű és későbbi fejlődés eredményei. (...) A téves elmélet még tovább erősödik, hiszen a kiállítási sikerek, a közönség s bizonyos szakemberek elismerő véleményei csak megerősítik a káros, a deformált képzeteket.” u.o., 354-356. pp.
 15. Ábel Péter: *Három út*, *Fotó*, 1967 augusztus, 357-358. pp.
 16. A szerző a következőket írja: „*Foto-iparművészet*. (...) Egyelőre maradjunk meg ennél. Nem tudok a MŰHELY 1967 anyagában nagy horderejű világszemléleti koncepciókat felfedezni. De ha a szerzők ragaszkodnak hozzá és kijelentik, hogy van benne, csak meg kell keresni, bevallom én csak ezt találtam bennük: elfordulás az embertől, megcsömörlést, reménytelenséget és

- reményvesztettséget, a létkérdésektől menekülő szellemiséget, egy tévesen felismert világképet és tévesen értelmezett szabadságot – amely már szabadossággá fajul –, az értelem ellenőrző szerepének kikapcsolását mint művészi elvet ...” Ibos Iván: Akasszátok fel..., Fotó, 1967 október, 448. p.
17. „Összegezésül: ne feledjük: az a modern, ami egy adott kor társadalmának fejlődését segíti. Ami nem, ballaszt; s bármennyire újszerűnek lássék is, divat csupán. A non-figuráció is csak az. Értéket pedig csak munkával lehet létrehozni. Nyegleséggel, a belső nihilt takaró hangzatos szavakkal csak látszateredményeket, azokat is legfeljebb ideig-óráig.” Salamon Iván: Egy katalógus margójára. Fotó, 1967 október, 449. p.
 18. Féjja Sándor: Fotóművészet és pszichológia, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1975.
 19. u. o., 103. p. : „A pusztán színekből komponált fénykép nonfiguratív: nem ábrázol felismerhető objektumot. Ha egy fotó szelf színvilága csupán fekete és fehér árnyalatokból áll, természetesen akkor is nonfiguratív a kép. (...) ...a valóság képi ábrázolásának végső határát jelzik a nonfiguratív fényképek.”
 20. u. o., 107. p. A gondolatsort így folytatja a szerző: „A nonfiguratív fotó hatása gyakran a *bizarréria-élmény* révén érvényesül, a szokatlanság, a felismerhetetlenség öröme hat az emóciókban. Máskor, akaratlanul is afféle rejtvénynek szemléljük a fotót... (...) A nonfigurativista szimbólumteremtés művészi festményénél tehát az archaikus tartalmainkkal függhet össze, fotónál egyelőre csak elvileg tételezhetjük fel ezt... (...) A művészi igényű nonfiguratív fotó tehát tudatalatti motivációját tekintve legjobb esetben is *képzőművészeti termék*... (...) ...a nonfiguratív fénykép mögött hiába keressük alkotóját...”. 110-112. p.
 21. „*Absztrakt fénykép*, nonfiguratív fénykép. A valóságtól elvonatkoztatott (absztrahált) kép megalkotása a fényképezés módszereivel.
Nonfiguratív fényképezés, absztrakt fényképezés. A fényképen a téma egyes – a fotós által jellemzőnek és általánosíthatónak tartott – jegyeinek felvételi v. kidolgozási trükkökkel való olyan fokú kiemelése, amelynek során a valóság már felismerhetetlenné válik. A képet így geometriai formák, foltok és színek összhangja alkotja. Művészi értékét sokan kétségbe vonják. A ~ egyik jelentős művelője a magyar származású Moholy-Nagy László volt.” (Új fotolexikon. Főszerkesztő: Morvay György; Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1984).
 22. „... it is not primarily reproductions (icons), not allegorical pictures (symbols), but structured pictures (symptoms, indices, indexial signs) that are the end-products of Abstract Photography. The photographs are thus basically photographic objects of themselves.” (Gottfried Jäger: *The Art of Abstract Photography*, 34. p., Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart, 2002)
Jäger elsősorban a „tiszta” (teremtett) absztrakcióról beszél.
 23. „A fotográfia, mint hideg felület, bizonyos értelemben művészietlen; átlátszó, akár az üveg, így a néző tekintete áthatol rajta, egyenesen a felszín mögötti tematikus színházba, anélkül, hogy a briliáns ecsetkezelés egy pillanatra is megállítaná.” (idézi O’Doherty Rudi Fuchs-t, Brian O’Doherty: *ARCidő – Katharina Sieverding és (talán) Oscar Wilde*, in Katharina Sieverding – *Close Up*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006., 37. p.)
 24. Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*, 207-208 pp., Műcsarnok – Intermédia, 1996
 25. Gottfried Jäger: *The Art of Abstract Photography*, 33. p., Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart, 2002
 26. Michael Köhler „biomorfikus- és geometrikus” absztrakcióról beszél (Köhler: *Non-Objective Photography Today*, in *The Art of Abstract Photography*, 217 p.)
További példa okáért a Bauhaus műhelyében is tapasztalható volt a kétféle (szürrealisztikus és geometrikus) absztrakció konfliktusa. Az egyik oldalon pl. Gropius és Moholy-Nagy, míg a másikon Kandinszkij és Klee állt. (vö. Forgács Éva: *Bauhaus, Jelenkor* Kiadó, Pécs)
 27. „A *yin* szó eredetileg a hegy árnyékos oldalát, a *yang* pedig a napos oldalát jelentette. (...) Egy *yin* és egy *yang*: ezt nevezzük *daonak*. (...) ...*dao* (út,elv), mint a két ellentétes princípium váltakozásának törvénye...” (Tőkei Ferenc: *Kínai filozófia, Ókor / I. kötet, Magiszter Társadalomtudományi Alapítvány*, Budapest, 2005., 37-38 pp.)
A Jin-Jang-iskola azt tanítja, hogy „minden kozmikus esemény két őselv, a *jín* (nőies, gyenge, sötét) és a *jang* (férfias, erős, világos) változó játéka következtében történik.” (Kunzmann–Burkard–Wiedmann: *Filozófia – Atlasz*, Athenaeum Kiadó, Budapest, 1999, 15 p.)
 - 28.

„Abstract Photography

Photography in which the medium and its objects, undergo a conscious process of abstraction; both are reduced to their intrinsic and essential properties; any contingent factors are neglected. Three separate modes or practices can be divided: (1) abstracting the visible (by reducing a complex visual information); (2) visualizing the invisible (by intensifying information through image-given methods); (3) concretizing pure visibility (by creating new visual information). While images of the first two modes still contain extra-pictorial references, the latter renounces all such obligations. It neither depicts 'reality', nor represents 'reality', it produces 'reality'. The last mode marks the transition from abstract to concrete photography.

Concrete Photography

Photography, which produces 'reality' and turns her own fundamental principles and laws into its very subject: it is photography of photography. Its works are characterized by their self-referentiality and autopoiesis: they exclusively thematize their own pictorial conditions. External 'reality' is ignored (iconoclasm, symbolism). Concrete photographs are objects of themselves, as signs they are indices, symptoms. They are generated by fusion of her very pure and own media: light, photosensitive material and the photographis 'apparatus'. Like other concrete arts (in painting, music, poetry, film) concrete photographs opens a specific form of art.

Generative Photography

A form of Concrete Photography, which refers to generative Esthetics (BENSE 1965 (2)). It works thematize the production of „ästhetische Zustände” (esthetic states) by methodically analyzing this act of production „into many finitely distinguishable and describable single steps.” This leads to the notion of *Programmierung des Schönen* (programming the beautiful; BENSE 1960), in which the artistic ideas and forms rely on algorithms. Works of Generative Photography are as far as closely related to works of generative computer graphics. The noticeable feature of generative photographs is their systematic-constructive and serial form. It was in 1968 that such works first made their public appearance.”

Gottfried Jäger-Rolf H. Krauss-Beate Reese: *Concrete Photography/Konkrete Fotografie*, 252-253 pp.

29. A fotográfia médiumának sajátosságaiból adódik, hogy minden esetben egyféle modifikációk sorozatával találkozunk. Pl. a pillanat „megfagyasztása”, vagy a fotogram negatívan torzult árnyékai ugyanolyan (képi) absztrakciónak mondhatók a látható kinti valósághoz képest.
30. Múcsarnok – Intermédia, Budapest, 1996, 209. pp.
31. A téma részletesebb, kitekintőbb, szélesebb feldolgozásához segítséget nyújthatnak pl. a következő művek: Michael Langford: *The Master Guide to Photography*. Straight photography (342-346 pp.), Dynamism (357-360 pp.), Structuralism and Abstraction (361-368 pp.), Metaphor and Symbolism (369-373 pp.); Helmut and Alison Gernsheim: *A Concise History of Photography*. Fotoform (227-242 pp.); Maurer Dóra: *Fényelvtan – A fotogramról*.
32. A mozi létrejöttéhez három (fő) problémát kellett megoldani. Az egyik a fotografikus kép (Niépce, Daguerre, Talbot), a második a fáziskép, vagy pillanatfelvétel (Muybridge, Marey) és a harmadik a megfelelő vetítés (Reynaud). A három dolog megfelelő, zseniális ötvözése a Lumière fivéreknek sikerült (1895).
33. „*Chronophotography* – Collective term for photographic processes representing time and motion. (...) Chronophotography can be divided into two processes: *Motography: Continuous Exposure* – Uninterrupted exposure records the sequence of motion as a whole. (...) The process is also known as trace photography... (...) A further variant is the cinegram, better known as the picture of the finish. Fast sequences of motion are visually stretched and can thereby be better seen and analyzed. Its technical means is a slit, which continuously moves in front of the film during exposure and parallel to the movement of the object. (...) *Strobophotography: Intermittent Exposure* – Photographic process to record and illustrate time and motion sequences in phases; it is also referred to as phase photography. Specific tools are the stroboscopic shutter of the strobo camera, whereby a winged diaphragm rotates in front of the lens, opening it only intermittently, and the strobo lighting, which makes use of a strobo flash.” (The Art of Abstract Photography, Ed. Gottfried Jäger, 287-288. pp.)

Diafragma = fényrekesz, a fényképezőgép fényszűkítő nyílása (Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára, Akadémiai Kiadó-Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1983).

34. Michel Frizot: A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey (Médiatörténeti szöveggyűjtemény I., Összeállította: Peternák Miklós, Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszék, Budapest, 1993., 14. p.).
35. „Először a furcsa fotó-puskát (1882) dolgozza ki, ez egy valódi puska, amelynek tölténydobját kör alakú fotólemez helyettesíti, és az egész arra szolgál, hogy repülő madarakat vegyen célba vele; később jön a kronofotográf rögzített lemezzel (1882), egy egyszerű sötétkamra, amelynek a zárja egy ablakos forgólemez. Az objektív előtti ablak minden áthaladása fölvesz egy, az előzőhöz képest eltolódott képet a mozgó tárgyról.” u. o., 14. p.
36. „Alig múlt egy hónap Arago többször említett bejelentése óta, *Al Donné* Párizsban fényképezőgépet szerelt mikroszkópjára. 1840-ben a párizsi Akadémiának mikroszkópi daguerreotypeket mutatott be. Ugyanezen időben *Dancer* Londonban „napmikroszkóp”-ban keletkezett képet fényképezett. (...) *Richard Hodgson* már 1841-ben mai felfogás szerint is jó mikrofotográfiákat készített. (...) A mikrofotográfia nevezetesebb úttörői a párizsi *Nachet* és *Bertsch*, a német *Gerlach*, *Th. Stein*, az angol *Shabolt*, *Huxley* és az amerikai *Woodward* voltak.” (Horváth Árpád: Camera obscura – A fényképezés és film története, Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1965, 164. p.)
37. makrofelvétel – fényk közelfelvétel; a tárgy képe a fényképen 1:1 arányú v. a természetesnél nagyobb méretű
mikrofotográfia – gör el., fényk 1. mikrofényképezés; a mikroszkópban látott kép rögzítése fényképre 2. az így készült fénykép; makrofelvétel
(Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára, Akadémiai Kiadó-Kossuth Könyvkiadó, 1983.)
38. „The combination of a microscope and a camera, in order to depict minuscule objects. The light microscope permits 'useful' picture scales of 25:1 up to 1500:1. For objects smaller than the waves of light (e.g. viruses) and which can no longer be seen under a light microscope, the electron and the scanning electron microscope (SEM) were developed. Although its importance for scientific purposes is readily apparent, microphotography has only been marginally used for artistic work to date (Reumuth, 1954; Strüwe, 1955).” (The Art of Abstract Photography, Ed. Gottfried Jäger, 288. p.)
39. Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, Műcsarnok-Intermédia, Budapest, 1996, 206. p.
40. Magyarországon pl. Gyarmathy Tihamér művészete szorosan kapcsolható ehhez a szemléletmódhoz. A „természet rejtett arcát” (Kállai Ernő) tárja fel. „Felfokozott színerejű képein, grafikáin, amelyeken gyakran alkalmaz kalligrafikus motívumokat, a makro- és mikroszféra megjelenítéséhez a geometrikus és organikus formákból szerkesztett rendszerhez folyamodik.” (Mezei Ottó: Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben, in René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája, Corvina Kiadó, Budapest, 1984., 281. p.) Gyarmathy fotogramjai, „projektogramjai” a festményein tapasztalható problémakör adekvát megjelenései (a másik médiumon).
További (legfőképpen szürrealista) művészek kapcsolhatók (lazábban) a mikrofotográfia által felfedett világ „vizuális élményeihez”: Joan Miró, André Masson, Arshile Gorky, Max Ernst, Jackson Pollock, Oscar Dominguez, Paul Klee, Vaszilij Kandinszkij, Hans Bellmer, Jean-Loup Cornilleau, Dado, Joseph Crépin, Enrico Donati, Hantai Simon, Jindrich Heisler, Josef Istler, Yahne Le Toumelin, Henri Michaux, Reigl Judith, Yves Tanguy, Mokry-Mészáros Dezső, Vajda Lajos, Papp Oszkár, Illés Árpád, Molnár Sándor és Csáji Attila.
41. „Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) fizikus, a würzburgi egyetem professzora 1895-ben fedezte fel az x-sugárzást, amelynek fotográfiai alkalmazásáért 1901-ben Nobel-díjjal jutalmazták. Az első képen ez a nagyon rövid hullámhosszú, láthatatlan elektromágneses sugárzás egy kéz csontozatát örökítette meg.” (Média Modell, Műcsarnok, C3, Budapest, 2001, 40. p.)
42. „A fényképezés feltalálása óta – hihetetlenül széles körű elterjedése ellenére – sem elméleti téren, sem a technikai gyakorlat terén semmi lényeges nem történt. Minden azóta bevezetett újítása – a röntgenfotó kivételével – a Daguerre idején (1830 körül) uralkodó művészi-reproduktív felfogáson alapszik: a perspektíva szabályainak megfelelő, természetű ábrázoláson (másoláson). Azóta valamennyi festői jellegű korszaknak megfelelt egy epigon jellegű, a mindenkor festői irányzatokhoz alkalmazkodó fényképezési módor.” (Moholy-Nagy László: Festészet, fényképezés, film. Corvina Kiadó, Budapest, 1978, 25. p.)

43. u. o., 66-67. pp.
44. „A röntgenfelvételek a látható világ új aspektusait tárták fel. Keresztül lehetett hatolni olyan dolgokon, amelyek mind ez ideig rejtve voltak az emberi szem előtt, s amelyek most láthatóvá váltak. A transzparencia itt új jelentést kap, mert a tárgyak mélységét többek között optikai sűrűségük szerint ítéljük meg.” (Kepes György: *A látás nyelve*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 77. p.)
45. Balla Demeter: *Virágok anyámnak I-II.*; Gyenes Zsolt: *Harlekin és Sipeki Gyula: Jobb lábam kisujjának története* (ide kapcsolható még Sipeki – a kiállításon szerepeltetett – ultrahangfotói is). *Fotóművészet*, '94.3-4.
46. Szűcs Károly írja: „Hajdú József először a gyermekkori tüdőszűrések alkalmával találkozott röntgenfelvételekkel. Később munkahelyén, a Postamúzeumban látott hasonló negatívokat, de ezek nem orvosi vonatkozásuk ürügyén kerültek oda, hanem mint a II. világháború során használatos hanghordozók, pontosabban mint 78-as fordulatszámú hanglemezek. Ugyanis a harmincas évek végétől, a hadigazdálkodás anyagihiánya következtében a kiselejtezett röntgenlemezeket egyes képzetesebb amatőrök és a Magyar Rádió, mint lemezalapanyagot újrahasznosította. (...) Hajdú felfedezte ezen ősi „multimédia” multivizuális szépségét, és úgy döntött, hogy tovább bonyolítva a helyzetet, fényképeket (kontakt másolatokat és az eredeti negatív fény-árnyék világát megőrző nagyításokat) készít a röntgennegatív-hanglemezekről. (...) Hajdú ezekkel a fotográfiákkal az archivált formából átlép a transzformált emlékezet felé, bizonyos talált tárgy (object trouvé) fotográfiát gyakorolva, amelynek eredményeképp már nem hulladékként vagy a fanatikus gyűjtők és muzeológusok ócska kacatjaiként jelennek meg előttünk a lemezek, hanem a fotográfia által felszínre hozott, 'átöltöztetett' összetett alkotásként.” (Média Modell, Múcsarnok, C3, Budapest, 2001)
47. „A ma oly általánossá vált röntgen-szűrővizsgálatok során nem közvetlenül röntgensugárral fényképeznek. Tömegfelvételek alkalmával a nagyméretű – a testrész méreteinek megfelelő nagyságú – röntgenfilm roppant drága lenne, ezért közvetve fényképeznek.” (Horváth Árpád: *Camera obscura – A fényképezés és film története*, Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1965, 175. p.)
48. A megsokszorozott kép (multi images) során a mozgás folyamata pillanatokra (fázisképekre) bomlik fel. Technikailag a sztroboszkóp-hatás (illetve sztroboszkóp-vaku használata) érvényesül. A „feltördelt” mozgássor egy képen (negatívon) jelenik meg. Ide köthető Marey fotográfiái, vagy pl. Harold E. Edgerton: *A karmester botja* című, az 1930-as években készült műve. Az elmosódott fotografikus látványnál (movement blur) a tárgy/alak mozgása nem tagolódik részekre, hanem egybemosódva jelenik meg (pl. Bragaglia fotodinamizmusa). A mozgás pillanatának megfagyasztása (frozen detail) kapcsán a nagyon rövid pillanat jelenik meg a fotográfián (pl. Edgerton: *Mit gondolt volna – ezt látva – Tell Vilmos?*, 1964).
49. „Egyáltalán nem törődünk a kinematográfia és a kronofotográfia céljaival és sajátosságaival. Nem érdekel bennünket a már felbontott és elemzett mozgás rekonstrukciója. Minket a mozgásnak csak az a területe foglalkoztat, amelyet észlelünk, amelynek emléke még mindig ott reszket a tudatunkban.” (Caroline Tisdall–Angelo Bozzola: *Bragaglia futurista fotodinamizmusa*, In *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, 70. p.)
Bragaglia állítása szerint a kiáltvány 1911-ben keletkezett és jelent meg, de ennek ellentmond, hogy első fellelhető nyoma 1913-ból való (Tisdall–Bozzola: *Bragaglia futurista dinamizmusa*, 74. p.). Más források szerint a kiáltvány 1911-ben jelent meg.
(www.noemalab.org/.../Bragaglia_fotodinamica.html, Anton Giulio e Arturo Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*, 1911.; illetve www.schicklerart.com/.../HTML/2_bragaglia.html, *Fotodinamismo futurista /Futurist Photodynamism/*. Rome, Editore Nalato, 1913. Second edition. Illustrated with 15 halftone plates of Bragaglia's photographic work. 48 p.)
50. u. o. 69. p.
51. Strand: *Abstraction, Shadows of a Veranda, Connecticut, 1916* (20th Century Photography, 687. p.).
52. „Kezdetben javaslok egy kiállítást az absztrakt fotográfia köréből. A részvétel feltételeiben világosan le kell szögezni, hogy olyan munka nem fogatható el, amelyben a kép tárgya iránti érdeklődés nagyobb, mint a rendkívüli szempontokhoz való érzék. Mindenekelőtt a forma és a

struktúra iránti érzéknek van jelentősége, és ki kellene használni az alkalmat arra, hogy az elnyomott és váratlan eredetiség kifejeződésre juthasson.” (Coburn: A képszerű fotográfia jövője, In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, 79. p.)

53. Abstrakte Fotografie: Die Sichtbarkeit des Bildes (Absztrakt Fotográfia: A kép láthatósága), Kunsthalle, Fachhochschule Bielefeld, 2000. (The Art of Abstract Photography, 7. p.)
54. „Vortographs are abstract images of crystals taken using three mirrors which split the image into myriad sections. They were exhibited at The Camera Club, London, in 1917. The term Vortograph was derived from the Vorticist Movement, founded by Ezra Pound and Wyndham Lewis, which celebrates the speed and mechanisation of modern life. Coburn’s images are a fine expression of Vorticist sensibilities, embracing the formalism of Cubism and Futurism in a series that is considered central to the development of Modernism in photography.”
(www.nmpft.org.uk/unknownpleasures/gallery_4.asp)
Vortex = örvény(lés), kavargás, forgatag (Ország László: Angol-Magyar nagyszótár)
55. „... miért ne szabadulhatna meg a fényképezőgép is a konvencionális ábrázolóművészetek béklyóitól, és miért ne merészelhetne valami frisset, eddig még nem próbáltat? Miért ne volna kihasználható a mozgás tanulmányozására szubtilis sebessége? S egy lemez többszörös exponálása, hogy egy mozgó tárgyat felvegyen? Miért nem használták ki eddig az elhanyagolt vagy figyelmen kívül hagyott látószögekből adódó perspektívákat? Egészen komolyan teszem fel a kérdést: miért kellene továbbra is kis mindennapi felvételeket készíteni olyan tárgyakról, amelyek a tájak, arcképek és alaktanulmányok skatulyáiba besorolhatók? Gondoljunk csak arra, milyen örömet okoz, amikor olyasmit csinálunk, ami nem osztályozható, aminek a felső és alsó részét nem lehet megkülönböztetni!” (Coburn: A képszerű fotográfia jövője, In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, 77. p.)
56. „Cameraless photography. Negative silhouette of an object on photosensitive material. During exposure, light source and object are either static or are moved. (...) The photogram and its neighboring categories represent an independent pictorial genre in twentieth-century art and photography.” (The Art of Abstract Photography, 286. p.)
Maurer Dóra a „primer fotogram” többféle elnevezéséről, változatairól ír: pl. foto-pis, halogram, lithogram és photopictogram (Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001, 236. p.)
57. Pl. Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, vagy Neusüss, Floris, M. (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder. Fotografie ohne Kamera (Cologne, 1990).
58. René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája, 238. p.
Hasonlókat ír Moholy-Nagy is Ray egyik művéről: „A mindennapi jelenség itt az anyag újszerű alkalmazása révén sejtelmessé alakul.” (Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film, 73. p.)
59. Érdekes összevetni Kepes György, – Moholy-Nagy szellemi társának, bizonyos szempontból követőjének – hasonló technikával készült műveit. Kepes a változó kor (neoavantgárd) szellemének megfelelően inkább elliptikus formákat használt, de ugyanakkor nála is – a különféle transzparenciák szerepe meghatározó volt. Konstruktivizmusa organikus formákkal oldódott fel.
60. A fotogram körébe sorolható a következő néhány megoldás is: fotofrottázs, polaroid-fotogram, a papír öntüze (mint fényforrás), víz alatti fotogram, fixálatlan kép-elszíneződés, többszörös árnykép, projektogram és klottfotográfia.

A következő táblázat egyféle „fotogram-szótár” kialakításához is alapokat nyújthat.

Természetes és/vagy mesterséges anyagok használata	Térfotogramok	„Természetnyomatok”	Különböző fényforrások alkalmazása				
Sík(szerű)	Háromdimenziós	Érzéke-	Napo-	Termé-	Egy,	Álló,	Mű (pl.

Fényt (részlegesen) áteresztő	Fényt át nem eresztő (jellegzetes, vagy jellegtelen karakterű)	Fényt (részlegesen) áteresztő	Fényt át nem eresztő	nyitott felületek térben elhelyezve	zás kitakarrással	szetes fénnyomat textílián (klottfotográfia)	vagy több	vagy mozgó helyzetű	neon, televízió), vagy természetes (Nap, Hold, tűz)
-------------------------------	--	-------------------------------	----------------------	-------------------------------------	-------------------	--	-----------	---------------------	---

61. „I wanted to photograph clouds to find out what I had learned in forty years about photography. Through clouds to put down my philosophy of life – to show that my photographs were not due to subject matter – not to special trees, or faces, or interiors, to special privileges, clouds were there for everyone – no tax as yet on them – free.” (Aperture Masters of Photography – Alfred Stieglitz. Könemann, 1997., 28. p.)
62. „Különös képeket készíthetünk, ha kiemeljük az objektívet a gépből, papírral fedjük a nyílást és a papírba ábrát vágunk. Fantasztikus fényábrák jönnek így létre. (...) Az ezüstpapírt, amely igen jó fényvisszaverő-képességekkel rendelkezik, szintén felhasználhatjuk, ha fényabsztrakciókat akarunk létrehozni.” (Idézi Bruguière-t Szilágyi Gábor „A fotóművészet története” című művében, 275. p.)
63. Moholy-Nagy László kevésbé ismert, – 1937-től készült – színes fotókísérletei előfutárként említhetők. Témánkhoz kapcsolódóan fénykalligráfiái érdemelnek kiemelt figyelmet (pl. Blue and White Penlight Drawing; Pink Traffic Abstraction; Pink, Red, and White City Lights. – Fiedler, Jeannine: Laszlo Moholy-Nagy, Phaidon Press Limited, London, 2001.)
64. A fotográfika kifejezés sokféle megoldást takarhat. Az 1950-es és 60-as években elsősorban a kontrasztokra „kikeményített”, így a valóságban láthatókhöz képest legtöbbször végletekig leredukált tónusok megjelenítését, az ezt irányzó fotográfikus beavatkozást érthetjük rajta.
65. Hasonlóan jó példa erre a megközelítésre: Toni Schneiders „Légbuborékok jégben”, 1953 (Helmut és Alison Gernsheim: A Concise History of Photography, Thames and Hudson, 1965, 1971, 227. p.).
66. Pl. Gjon Mili: Picasso, 1949, (The Photo Book, Phaidon, 2000, 314. p.); Peter Keetman: Oscillations, 1950; Andreas Feininger: Navy Rescue Helicopter Taking Off at Night, 1957; György Kepes: Light-Drawing, 1950, (A Concise History of Photography, 228-242. pp.)
67. Keetmanon, Schneidersen, Milin, Feiningeren, Steinerten és Kepesen kívül olyan fotóművészek köthetők ehhez az irányzathoz, mint pl. Caroline és Hans Hammarskiöld, Raymond Moore, Clarence J. Laughlin, Brett Weston, Heinz Hajek-Halke, Sir George F. Pollock, Aaron Siskind, Norman Tudgay, Harry Callahan és Bill Brandt (A Concise History of Photography, 227-242. pp.)
68. Frederick James Havell és James Tibbitts Willmore sokszorosító találmányát, a „cliché verre”-t a XIX. század közepétől alkalmazták olyan festők (is) mint, pl. Corot, Millet, Delacroix, majd Picasso.
- Az eljárásnak kettő karakteresen elkülöníthető változatát írhatjuk le; az első, melynél kormozott üveglapra készülő (vonalas) rajzot sokszorosítunk, míg a másikonál áttetsző réteget hordunk fel a lapra és abba karcolunk, kaparunk formákat (ennél a tónusbeli minőségek, foltok kiemelt szerepet kapnak). Mindkettőnél negatívot kapunk (a színes fotópapír, fényérzékeny felület használatánál komplementer színek jelennek meg a másolásnál).
- „The first, linear, was effected simply by covering the glass plate with a smoked etching ground, the drawing then scratched through and the glass used as contact negative for photographic printing. The second, tonal, required that the picture be painted on the glass with a semi-opaque varnish. By varying the thickness of the coating, the amount of light coming through in the printing could be controlled and a full range of tones obtained.” (Aaron Scharf: Art and Photography, Penguin Books, 1986.)

A cliché verre technika egy „modern” változata a fóliára készült, tussal kezelt „cliché cellophane” / „klisé fólia”. Ilyeneket készített pl. Sameer Makarius (Bibliai témák sorozat – Izsák és Ábrahám; Káin és Ábel; Salome; Noah, Bethsabé, 1961), vagy Lengyel Lajos (Cuppantott tónusok, 1969; Tusfoltok negatív árnyéka, 1969) is.

69. „Kemogram: festés a fényképezés vegyszereivel. Fényhatás nélkül a vegyszerek nem hagynak nyomot. A fény irányításának ebben az esetben nincs szerepe, egyszerűen világosságra van szükség, ami a hívó- és a fixír hatására szürke és fekete tónusokat eredményez a fényérzékeny felületen. A vegyszerekkel való manipulálás a folyadékok részleges felviteléből és – ritkán – anyaguk részleges megváltoztatásából állhat. A felvitel kézzel, ecsettel, de fröcsköléssel, folytatással, szórással, valamely vegyszerrel átitatott anyagnak a felületbe „pecsételésevel” is történhet. A vegyszerrel való festés rögzíthet gesztusokat, anyagmozgásokat, a különböző vegyszerek egymásra hatásából származó nyomokat.” (Maurer Dóra: Fényelvten – A fotogramról, 238. p.)
70. „The chemigram, says Cordier, result from the encounter of two chemistries: one is solid, that of the photo-sensitive surface; the other is liquid, that of the developer and fixer. The developer is the equivalent of the pencil: it produces the blacks and the colours. The fixer, used before the developer, neutralizes its effect and thus produces the white; its role is similar to that of an eraser which, in this case, precedes the pencil. Like a camera, the localizing substances determine the forms and structures of the chemigram. These substances are numberless: they can be hard, soft, oily, sticky or brittle. By varying these three elements separately or together (photo-sensitive surfaces, localizing substances and developer-fixer) the possibilities available to the chemigram process are infinite.” (World Photography, Ed. Bryn Campbell, Hamlyn, 1981, 19. p.)
„The chemigram combines the physics of painting (varnish, wax, oil) and the chemistry of photography (photosensitive emulsion, developer, fixer); without the use of a camera, enlarger and in full light. (Cordier 1988). It isn't a photograph in the sense of 'light that writes' but rather an image with hybrid characteristics. (...) He (Cordier) distinguishes three categories of chemigram: (1) chemigram without localizing products, (2) chemigram with localizing products, (3) photo-chemigram. (...) In the last one, photo-chemigram make it possible to treat a photograph or a drawing by using silkscreen or photosensitive varnish.” (Jäger-Krauss-Reese: Concrete Photography, Kerber, 2005, 253. p.) Cordier igen vázlatosan írja le eljárásainak lényegét; így azok az alkotó egyedüli titkának maradnak meg.
71. Pl. szolarizáció/solarize, tónus megfordítás/invert, retikuláció/reticulation, kamera nélküli felvétel/szkennelés, képtorzítás/distort, elszínezés/color balance, halványítás/brightness, fotografika/threshold/posterize, fotó-relief/bas relief.
72. Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája, 66. p., Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990.
Erre a problémára reflektál Klaus Urbons is, amikor a művészi kreativitás szélesebb spektrumát vázolja fel, mint amire a gépek lehetőséget nyújtanak. Egyébként éppen ez a keret segít a mediálításban, a sajátos nyelv kialakításában (Copy Art, Magyar Műhely Kiadó, 2005, 162. p.)
73. Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, 208. p.
74. A fotokollázs a technikára utal, aminek lényege, hogy különféle fotórészleteket, darabokat „szerelünk össze”, ragasztunk fel egy sík felületre, papírra a montázs elv figyelembevételével. A fotomontázs szintén technika, de ez sajátosan fotográfiai megoldás, amikor a laborálás, előhívás, nagyítás során egy fényérzékeny anyagra (fotópapírra) „hozzuk össze” a különféle fotografikus elemeket, szintén a montázs elvre fókuszálva. Gyakori megoldások itt a kitakarások, a képelemek egymás mellé nagyítása.
75. „A kubizmus azért különbözik a régi festészettől, mert nem a másolás művészete, hanem a gondolaté, mely egészen a teremtésig akar emelkedni. (...) Szeretem a kortársi művészetet, mert mindenekelőtt a fényt szeretem; s ezt minden ember mindennél jobban szereti: ezért találta fel a tüzet.” G. Apollinaire (Mario De Micheli: Az avantgardizmus, Képzőművészeti Alap Kiadványai, Budapest, 1978, 333-335. pp.)
76. The Grand Unification Theory (Part One: Every Second of Star Wars), 1996/1997, Cibachrome (www.salavon.com/GUT/GUT_StarWars.shtml)
77. 117 Homes for Sale, Chicagoland, 1999 (www.mocp.org/.../2003/03/midwest_photogr_4.php)

78. Modern Lifestyle Mandala (Automotive, Floral, Lingerie and Home Furnishings versions), 2002; (www.petermillergallery.com/archivesmore.php?i...), „Express Yourself”, MTV’s 10 Greatest Music Videos of All Time, 2003, digital C-print mounted on plexiglas, 27x38” (artscenecal.com/.../Articles1203/CR1203.html)
79. Türk Péter: Osztályátlag 1., 1979, fotó, 79,5x69,5 cm; A vizuális információ változásai egy portré részecskéinek szisztematikus szétoztásával 1.4, 1978; A részek a fejük tetején állnak az egészben, fotó, montázs, 70x70 cm, 1975-77; Egymásra vetítések – rajzolások (csendéletek) 1-4, vetítés, ceruza, papír, pasztell, 50x70 cm, 1985.
„A művész ugyanannak a fényképnek a másolatait azonos számú apró négyzetekre bontja, majd ezeket arányosan szétoztja 4, 9, 16, illetve 25 részre. Ahogy sokasodnak az arcok, úgy tűnik el fokozatosan egyéni jellegzetességük.” (Türk Péter: Vizuális információ egy portréről 1.4, 1977, fotó-montázs, magángyűjtemény; in Beke László: Műalkotások elemzése, Diapozitív-sorozat a gimnáziumok 1-3. osztálya számára, Diafilm, 1994)
80. A horizont a legszebb vonal (Képzőművészeti szöveggyűjtemény I., Válogatta: Tolvaly Ernő). Dobbats a következő módon folytatja gondolatmenetét: „Minden, ami ebbe a képbe még bekerül, az romantikus: egy kő, egy fa... Nádas, nádszálak milliói, a tenger, hullámok milliói, ez a végtelen, ez kétdimenzióssá válik. A tenger absztrakt valami, egyszerre absztrakt és valóságos, romantikus és neutrális, közömbös. Eleve létező idea, nem előre elképzelt. Archetípus, minden benne van.” (241. p.)
81. „My standard style is sharp photographs, but recently I’ve been experimenting with intentionally out-of-focus shots. I set up the position of the film and lens of my camera so that the focal points is twice the point of infinity. Of course, this is very technical and impossible, but I can set my camera this way and it becomes an ideal only the camera can see, so the result is that nothing is sharp. It’s very painterly, and I don’t know how much further I can go with it.”
www.assemblylanguage.com/reviews/Sugimoto.html
Ezen a helyen jegyezzük meg, hogy a piktorealista, illetve új-piktorealista fotóművészeti megoldások nem az életlen fotóra építenek, hanem az éles és életlen együttes használatára.
82. „My work focuses on the study and exploration of quiet, innocuous spaces at dusk and dawn, where the land is momentarily held – emerging from and receding into darkness. I search for ephemeral moments when space, light, and texture come together to give pause.”
www.kostuikgallery.com/dynamic/artist.asp?Art...
83. A fényképezés bebizonyította, hogy az érzékelés nem objektív; így a személyiség és az élmények új lehetőségei kerülhettek előtérbe (vö. Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.)
84. „I thought that it would be wonderful to work directly with the landscape and wondered whether it was possible to do that at night, when the whole landscape could become a huge darkroom. I had been looking at rivers a lot as I moved to Dartmoor and I wondered if I could take photographic paper out at night and immerse it in the river, to see if would be possible to make direct prints.” www.resurgence.org/.../issues/derges223.htm
85. „The dynamic brings to mind one of the traditional questions raised about minimalist art: what has happened to the subject/where is the subject located when you are looking at an empty room a seemingly blank wall? The answer, of course is that viewer is the subject in/of this work. (...) In both the *Ground* and *Field* series there are multiple possibilities: to respond to the photographs as images of something, as objects in a room with particular visual and physical relationships, and as critical inquiry into the nature of photographic reproduction and its limits.” www.jca-online.com/barth.html
86. „What I am thinking about is the reading and description of the use of blur in my work as ‘painterly’. I think this is quite inaccurate. Blur, or out-of-focusness due to shallow depth of field, is an inherent photographic condition; actually it is an inherent optical condition that functions in the human eye in exactly the same way it does in a camera lens. It is part of our everyday vision and perception, yet for the most part we are not very aware of it, as our eyes are constantly moving and shifting their point of scrutiny. We do not ‘see’ it unless we make a conscious effort to observe the phenomenon. The camera can ‘lock-in’ this condition and give us a picture which allows us to look at (and focus on) out-of-focusness.” (u. o.)

87. „A platinamásolás a (XIX.) századvég művészfényképezőinek kedvelt, platina-papírra történő pozitív másolási eljárásai közé tartozik. (...) A féltónusokban gazdag platinapapír a talbotípiát követő másolópapírok közül a legszebbnek bizonyult. Az egyre dráguló platina azonban nagymértékben korlátozta terjedését és felhasználása a XX. század első éveiben fokozatosan csökkent.” (Szilágyi Gábor: A fotóművészet története, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982, 153. p.)
88. Kretschmer analóg fényképezőgépet használt az 1990-es években. A hatást könnyen el lehet érni digitális kamerákkal, és ma már számtalan hasonló vizuálisan megjelenő példát találhatunk az Interneten, könyvborítókra vagy a reklámújságok lapjain is.
89. Keserü 1989, Keserü Ilona katalógusa, Múcsarnok, Budapest, 1989.
 „Korábban sokat foglalkoztam a fénytörés tiszta színeivel, a festékből kikeverhető lehető legnagyobb szín-intenzitással. Ezek mintáit keresve vettem észre a szemhéjon belüli látványt, amely azóta legerősebb színélményeim közé tartozik. Ráadásul mindig más, attól függően, ami a külső látványból előhívja. De azután is változik, ha behunyt szemmel figyelem, állandó mozgásban van kétféleképpen is: lassan felfelé száll és színben folyamatosan transzponálódik. Így igazából mozgó médium kell a feldolgozásához, meg azért is, mivel a fényszínek: más színskála, mint amit a természetben érzékelünk, és ami pigmentekkel kikeverhető. A fény által átvilágított színes üveglapok és a képernyő ragyogó fényszínei hasonlítanak hozzá. Az utókép-látványok mozgó, hemzseggő, elúszó, világító, történő folyamatok. Mindez ugyanakkor valóság, ami létezik. Nem biztos, hogy megragadható, tárgyiasítható. (...) A nyitott szemmel látható KÉP és az UTÓKÉP összekapcsolása érdekel, mert feloldja, eltünteti a 'téma' fontosságát, mindegy, mi a tárgya a vizsgálódásnak, az ember teste, egy tárgy, egy táji részlet, stb. A megfigyelés és kutatás témája és forrása: lehetséges-e a felfokozott intenzitású külső - belső látványi folyamatokat a festészet és a számítógép együtt alkalmazott eszközrendszerével érvényesen megjeleníteni?” (Keserü Ilona, 2002, <http://vision.c3.hu/hu/home.html>)
90. „A színes köröknek, amelyek lebegni látszanak, hullámzanak, és különböző kromatikus átalakulásokon mennek keresztül, nincsen megfelelőjük sem a sötétkamrán belül, sem azon kívül; ezek, amint azt Goethe hosszasan elmagyarázza, 'fiziológiai' színek, amelyek teljes egészében a megfigyelő testéhez tartoznak és 'a látás szükségszerű velejárói'.” (Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 85. p.)
91. „A látást lényegében úgy definiálták újra, mint azt a képességet, hogy hatással lehetnek ránk olyan érzékletek, amelyeknek nincs szükségszerű kapcsolatuk egy tárggyal, és így veszélyeztetik a jelentés koherens rendszerét.” (Crary: A megfigyelő módszerei, 108. p.) ...a valóság új formái jöttek létre, és ebben a keretben új igazság fogalmazódott meg az emberi szubjektum képességeiről.” (109. p.) „Az utókép – érzéklet jelenlét hiányában – és annak későbbi módosulása a független látás, a szubjektumon belül és általa létrehozott optikai élmény elméleti és empirikus szemléltetésének példáját állították elénk. Másodszor, és ez legalább annyira fontos, mindez bevezette az időiséget mint a megfigyelés elkerülhetetlen összetevőjét. A *Színtanban* Goethe által leírt legtöbb jelenséghez hozzátartozik az időbeli kibontakozás: „a szegélye máris kékülni kezd... a kék lassan befelé szorítja a bíbort... a kép ezután lassan elfogyatkozik.” (115-116. pp.)
 „... (Joseph Plateau) kutatásai megerősíteni látszottak Goethe és mások korábbi elgondolásait arról, hogy az utóképek nem lépcsőzetesen oszlanak el, hanem pozitív és negatív állapotokon mennek keresztül, mielőtt végleg eltűnnének.” (125. p.) „...**a test a kromatikus események színtere és előállítója; ez a felfedezés azt is lehetővé tette számukra, hogy absztrakt optikai élményt képzeljenek el, olyan látást, amely nem reprezentál vagy utal a világban levő dolgokra.**” (156. p., kiemelés tőlem)
92. www.juliennewebster.com/pack01.htm, www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic_nerve.asp
93. Series One, 1996; Series Ten (The Unknown Masterpiece), 2002; Series Nine, 2005.
www.hackelbury.co.uk/.../packe/packe_10sm.html
94. „To make images like those shown in the *Optic Nerve* exhibition, Neil Reddy shines coloured light through configurations of holes in metal foil in a specially made light box and during long exposures, adjusting the focus of the lens and the angle of the camera, he directs, manipulates, stretches and distorts the 'photographic moment', creating what has been called 'a light show in miniature which only the camera witnesses'. The resulting photographs constitute afterimages of light itself that are sometimes reminiscent of the patterns of 'closed-eye vision' that can be

generated by closing ones eyes after looking into bright light or pressing on closed eyelids to create phosphene patterns of internal light that dance in the head.”

www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic_nerve.asp

95. „Photoelectric and Photoelectronic Design: Pictorial processes based on a combination of photographic and electric or electronic elements. This domain includes electrophotography, in which exposure induces the electrostatic charging of a coated carrier material. Photocopy and xerocopy follow the same principle. (...) A special area which should be mentioned and which, again and again, arouses discussion is corona or aura photography, also as Kirlian photography after its inventor. Through an exchange in charges on photographic material, it tries to show and record psychic states.” (The Art of Abstract Photography, Ed. Gottfried Jäger, 295. p.)
Kirlian = Semjon D. Kirlian

A természet transzcendens erőinek felidézése pl. Marie-Jeanne Musiol „Fénytestek” című 2005-ös munkája. Az élővilág energiáit jeleníti meg növények elektromágneses aurájáról készített fotókkal (Fénytestek / Bodies of Light, világítódobozok, világítórendszer, DVD hang nélkül, 10 perc, Rezonancia – Elektromágneses testek, Ludwig Múzeum, Budapest, 2006)

Marie-Jeanne Musiol, Bodies of Light, 2005

A wall of images gradually lights up to reveal the natural energy of the living world. Consisting of 60-100 light boxes triggered by an electronic eye Bodies of Light gradually increases in intensity creating an experience of cosmic illumination, before going back to dark until a new visitor comes in. Marie-Jeanne Musiol experienced the limits of photographic representation while working in Auschwitz in the 1990's. After experiencing such a charged site she began exploring means to directly record the luminous imprints of electromagnetic fields around biological bodies.
(www.resonance-electromagneticbodies.net/rotte...)

96. „A modernitás legutolsó stádiumában a hatalmassá válás tendenciáját észlelhetjük. A gépektől a birodalmakig, a sportolói csúcsteljesítményektől az igényekig minden hatalmassá növekedett. Jelenleg erre való reakcióként megfigyelhetjük a parányivá válás feljövőben levő tendenciáját.” (Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 79. p., <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>)
97. „Miközben a festmények makrofotóit készítettem, észrevettem, hogy a számomra fontos részletek alapvetően kétfélék. Csakúgy, mint a világ. A képek egy részén erőteljes gesztusok, energikus mozdulatok harcolnak egymással. A harc nyomán a környezet a győztes formájára alakul. Dinamikus egyensúly van ezeken a képeken. A hangsúly azonban a dinamizmuson van, az egyensúly inkább csak egy áhított, féltett cél, mely a harcok nyomán folyton megghiúsulni látszik. Az Európában élő ember, az európai kultúra analógiája ez számomra, ezért a képek az „E” jelzetet kapták. A nagy E és az utána következő sorszám adja a kép címét. Misztikus nyugalom, a környezettel harmonikus alig-mozdulatok lenyomatai láthatók a „K” képeken. Itt valódi egyensúly van, melyet nem veszélyeztetnek öncélú harcok. A „K” jelzet a világgal harmóniában élő keleti élet-szemlélettel való rokonságra utal. A kép címe: K és az utána következő sorszám.” (Haris László), Kortárs Magyar Fotográfia 2001, katalógus, Mecseki Fotóklub, Pécs, 20. p.
98. glyph [glif] *n* 1. (épít) rovatkoló díszítés, véset, horony, gliphé [görög épületen] 2. (értelmes) jel (Országh László: Angol-magyar nagyszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990.)
99. „In recent times Lempert extends his track explorations on the high seas. He pours living seawater on 35 mm black and white film. The enlarged sequences on silver bromide show the fixed lucid tracks of animal plankton which reacts on motion by emitting a sustainable light.”
<http://www.photogram.org/position/lempert/>
100. A luminogram lényege, hogy a fény tárgy beiktatása (vagy annak minimális módosító hatása) nélkül fejt ki hatását, így a fény önmaga „materializálódik”. Sokféle variációját különböztethetjük meg. (l. pl. Maurer Dóra: Fényelvtan, 237-238 pp.)
101. Robert Rauschenberg: *Booster* 1967, colour lithograph, screenprint on Curtis Rag machine-made paper, National Gallery of Australia, Canberra.
http://coincidences.typepad.com/still_images_and_moving_o/2004/08/httpwwwphotogra.html
102. „Semmi sem olyan sértő az Én-imagó számára, mint a röntgen vagy más egészségügyi képtechnikák, amelyek a testet annak legalapvetőbb életére, mint tárgyra redukálják.” (Norman

Bryson: Mi van akkor, ha egyáltalán nem is vagyunk alanyok? Sieverding absztrakciójáról, in Katharina Sieverding – Close Up, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006, 17. p.)

103. Dick 2, 2001; Pipe 1, 2000 (www.artnet.com/artist/5088/wim-delvoeye.html)

104. Euterpe, 2001 (www.artnet.com/artist/5088/wim-delvoeye.html)

105. „The Thermovisions are created by combining photography and thermography. The two processes are analogous: While the camera records light waves, the thermograph registers heat differences. The apparatus consist of a heat sensor connected to a computer. This converts the sensor data into an image that can be seen on the computer screen. Reusse photographs the screen picture with a camera to obtain a negative from which his cibachromes can be printed. Forms with low temperatures appear on the screen in bluish colors, while high temperatures result in a range of colors from orange to white.” (The Art of Abstract Photography, 221. p.)

106. A kép kapcsán eszünkbe jut Bragaglia gondolatai a „székről és a lélekről”.

107.

„E technológiák azonban nemcsak hogy a perspektivikus ábrázolás korábbi szerepét vették át, hanem ugyanazon elvekre is épülnek. E témában senki sem fogalmaz olyan világosan, mint Jacques Lacan. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis (A pszichoanalízis négy alapelve) c. munkája egyik fejezetében – 'On the Gaze as Object Petit' (A nézésről mint kis tárgyról) – kijelenti, hogy a perspektíva a látható dolgok területén túlra is kiterjed. Lacan először is felhívja a figyelmünket, hogy képnek tekinthető minden olyan dolog, melyet leírhatunk 'két térbeli egység pontról pontra való megfeleltetésével'. Hogy valamiről képet nyerjünk, nem szükséges a fényre vagy a látható dolgok világára szorítkoznunk. Arra sincs szükség, hogy a képet a háromdimenziós valóság kétdimenziós ábrázolására szűkítsük. A tárgyat egy másik tárggyal is helyettesíthetjük, illetve a kétdimenziós formát más formával. Mindössze egy szabályra van szükségünk, hogy megteremtjük a kapcsolatot a leképezett tárgy pontjai és a kép pontjai között. 'A geometrikus perspektíva témája – folytatja Lacan – az csak az űr feltérképezése, nem a látvány.' A perspektíva épp ilyen szabály, a tárgy és a képe közötti kapcsolát megállapításának speciális módszere. Pontosan fogalmazva a perspektivikus módszer lényege, hogy egy térbeli pontot (melyet általában nézőpontnak nevezünk) egyenesek segítségével összekötünk a tárgy több pontjával, és ahol az egyenesek egy adott síkot metszenek, ott létre jön a kép. Hogy a perspektíva – akár az emberi szem, akár a kamera szerkezetének bevonásával – a fényre épül, az véletlen. A fény egyenes vonalon terjed, ezért alkalmas a perspektivikus kép megteremtésére. De ilyen képet fény nélkül is létrehozhatunk...” (Lev Manovich: Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika, 10 p., <http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html>)
Ehhez a témakörhöz – illetve a „termovízióhoz” is – kapcsolódik a kanadai Marie-Jeanne Musiol: *Fénytestek* (Bodies of Light) című, 2005-ben készült sorozata, melyben az élővilág energiáit jeleníti meg növények elektromágneses aurájáról készített fotókkal. Ezzel Bragaglia filozófiájához is közelítő művészi gyakorlat megvalósítójává válik. (REZONANCIA – Elektromágneses testek, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006.)

108. „A Radar szó a Radio Detection and Ranging (rádiólokalizáció) rövidítése. A hanghullámokhoz hasonlóan a rádióhullámok is visszhangot keltenek, amikor visszaverődnek az útjukba került tárgyról. A radar a rádióhullámot a kívánt irányba sugározza. A tárgyról visszavert hangot a radar antennája fogja föl. A sugárzás és a visszhang vétele közötti idő megmutatja a tárgy távolságát; az antenna iránya a visszhang vételekor megmutatja a tárgynak a radarhoz viszonyított pozícióját. A lokalizált tárgyak fényes pontokként jelennek meg a radarkezelő által figyelt kijelzőn. A radar a látás XX. századi racionalizálásának legjobb példája. Nem lát és nem mutat mást, mint a tárgyak helyzetét, térbeli pontok háromdimenziós koordinátáit, amelyek leírhatnak tengeralattjárót, repülőt, madarat vagy rakétát. Se a szín, se az anyag, de még a forma sem számít. Albertinak a látható világ gazdagságára nyíló ablaka helyén a radarkezelő mindössze egy képernyőt lát, a sötét mezőn néhány fényes folt tűnik föl. A látás nominalizmusának szerepe – melyet a perspektivikus kép több más funkcióval együtt jelenített meg – itt elszigetelt és absztrakt lesz. A radarképnek egyetlen szerepe van, de ezt hatékonyabban tölti be, mint bármely korábbi perspektivikus technika vagy technológia.” (Lev Manovich: Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika, 9 p., <http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html>)

109. Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001, 235. p.
110. Az 1994-ben, Esztergomban megrendezett IX. Fotóbiennálé témája a Fotogram volt. A művészek munkái (technikai értelemben is) széles skálát mutattak: pl. hangyagram (Balla András), közvetett fotogram (Soltész István), rongynyomat, gramfotó (Herendi Péter), camera obscura használata (Szegedy-Maszák Zoltán), cliché verre (Pásztor Gábor), fotokemigram (Nagy Tamás), röntgenfotó (Balla Demeter, Sipeki Gyula), polaroid fotogram (Eperjesi Ágnes-Várnagy Tibor), fénykarc (Fazekas Lajos), közvetlen kontakt (Gáll Szabolcs, Kalmár Lajos), foto-kemogram (Gyenes Zsolt), xerox (Halbauer Ede), szendvicsnega (Kalmár Lajos), fénynyomat/klottfotográfia (Polgár Csaba), ultrahangfotó (Sipeki Gyula), porkontakt (Síró Lajos) és fellazított síkfilm megdolgozása (Tumbász András). Fotóművészet '94.3-4.
111. „Blueprint see Cyanotype – A photographic printing process based on iron salts which produces prints with a bright blue background. These prints are notable for being perhaps the most chemically stable of all early processes. Their chief commercial use has long been for engineers or architects.” (The Photography Book. Phaidon Press Limited, London, 2000., 504-505 pp.)
 „A cyanotype is a photographic print distinguished by its bright blue color. Cyanotype images are embedded in the fibers of a paper support, instead of being suspended on top as in albumen prints or gelatin silver prints. Like albumen prints and salted paper prints, cyanotypes are „printed out”, meaning that the image is created by the action of light alone on light-sensitive paper, without the use of chemical developers. The process involves soaking a sheet of paper in a solution of iron salts, then exposing the paper in contact with a negative. The part of the paper exposed to light turns blue, while the unexposed areas remain white. The image is fixed by washing the paper in water, which rinses off unexposed chemicals and intensifies the blue color. The process was invented in 1842 by Sir John Herschel.” (1000 Photo Icons – George Eastman House. Taschen, Köln, 2002., 737-738 pp.)
112. Floris M. Neusüss: Fotogramme – die lichtreichen Schatten. Fotoforum Kassel, Galerie, Sammlung und Edition für schnelle Medien, 1983.
 Floris M. Neusüss–Renate Heyne: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln, DuMont Buchverlag, 1990.
113. A fénykép és halál, elmúlás párhuzamával többen is behatóbban foglalkoztak, mint pl. André Bazin, Paul Virillio, Sigfried Kracauer, Jean A. Keim és Bóna László.
 „Egy váratlan paradoxon azt kívánja, hogy elvárjuk a fényképtől, így védve meg az ember fizikai személyét, megőrizve képmását, a haláltól. Márpedig mihelyt rögzíti a fényérzékeny felület a pillanatot, az már egy letűnt múlt része, ezután csak az emlékezés idézheti fel. Az idő elvégezte könyörtelen munkáját; a kép, ami megmarad, egy befejezett pillanat képe. Első megközelítésre úgy fogadjuk, mint élő pillanat ábrázolását. Mégis, gondolkodás után arra kényszerülünk, hogy elismerjük, a folyamat kimerevítette az időt, és a szemünk előtt nincs más, mint egy befejezett korszak képe, amelyet a rajta levő személyek soha többé nem nyernek vissza ugyanazoknak a megmerevedett mozdulatoknak a formájában: egy halott pillanat bemutatásánál vagyunk jelen; a fénykép, a halál szimbóluma, örök. Ahogyan azt kifejezően megfogalmazta Claude Roy: 'Egy kép nem mindig csendélet, de mindig a természet egyfajta halála.'” (Jean A. Keim: A fényképezés és a halál, in Fotóelméleti szöveggyűjtemény, Enciklopédia Kiadó, 1997, 150 p.)
 „A halál általában félelmetes, mert az az ismert élet átváltozása az ismeretlenbe. A világ megduplázása viszont a halál kijátszása.” (Bóna László: Holtvilág, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989, 69. p.)
 „A tükörképek és árnyékok világa ugyanolyan, mint az emberi testről készített bábumasolatok világa. Az ember tükörképe és árnyéka által közvetlen kapcsolatban áll halott önmagával. Olyannyira, hogy szabadulni sem tud tőle.” (u.o. 72. p.)
114. „A tintype is a non-reflective, one-of-a-kind photograph on a sheet of iron coated with a dark enamel. Its most common use for portrait photography. Like ambrotypes, tintypes rely on the principle that underexposed collodion negatives appear as positive images when viewed against a dark background. Less expensive and more durable than either ambrotypes or daguerreotypes, tintypes did not require protective cases and were often kept in simple paper frames or folders. Tintypes first appeared in the United States in 1856 and remained popular well into the 20th century.” (1000 Photo Icons, Taschen, Köln, 2002, 745-746. pp.)

115. Pl. From the Artist Papers series (photograms): Jasper Johns B, 2001 és Robert Wilson B, 2002. <http://www.tonkonow.com/sugiura.html>
116. Hasonló gondolatokat Katharina Sieverding is megfogalmazott: „Nem én vagyok a fényadó – ellenkezőleg: fizikai akadály vagyok a nagyító fénye előtt. Ahol fehér zóna van a testemen, ott nem vetülhetett a papírra fény, mert a testem közvetlenül érintkezett a papírral, s a fénysugarak nem tudtak áthatolni rajta, hogy érinthessék a papírt.” (Katharina Sieverding és Alanna Heiss beszélget, in Katharina Sieverding – Close Up, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006.)
Természetesen az idézett folyamat a fotogram természetéhez tartozik, mégis további (filozófiai) gondolatokat erjeszt.
117. „Fuss outsized photogram records time and energy rather than material form. His large sheet of photographic paper, floating in a tray of water, was exposed to a bright flash of light at the very moment 'Now!' when he splashed a bucket of water onto it. The plunging of the water on the paper's 'landscape' and the rippling concentric waves and myriad individual droplets on the water's surface were all recorded on Fuss's sheet, but the abstract pattern seems rather to record the birth of a solar system or the splitting of atoms.”
http://www.metmuseum.org/works_of_art/viewOne.asp?dep=19&viewmode=0&isHighlight=1&item=1994.144.8
118. A camera obscura (lyukkamera) egy sajátos vizuális absztrakció médiuma. A mélységélesség végtelensége (a szűk nyílás következménye) és a „sűrített fények” megjelenése (mely a hosszú expozíció következménye) mással össze nem téveszthető fotográfiák megalkotásának lehetőségét hordozza.
119. „We're so conditioned to the syntax of the camera that we don't realize that we are running on only half the visual alphabet... It's what we see every day in the magazines, on billboards, and even on television. All those images are being produced basically the same way, through a lens and a camera. I'm saying there are many, many other ways to produce photographic imagery, and I would imagine that a lot of them have yet to be explored.” Adam Fuss
www.twinpalms.com/Pages/forthcoming/fuss.html
120. „In an interview with Ross Bleckner conducted in 1992, Fuss explained the role of light in his imagery: 'Light is a physical sensation. If you look at it with purely scientific eyes, it's a particle that behaves like a wave or a wave that behaves like a particle. No one knows exactly what it is. It travels very fast. It has something to do with our perception of time... When one works with the idea of light, one's working with a metaphor that's endless and huge and unspecific, because you're talking about it but we can never grasp it. The light of the sun represents life on Earth. Light represents the fuel that is behind our existence... It's a mystery.'” Máshol – némi elragadtatással – folytatja a gondolatsort: „Light is a metaphor: where you have a dark place, and where that place becomes illuminated; where darkness becomes visible and one can see. The darkness is me, is my being. Why am I here? What am I here for? What is this experience I'm having? This is darkness. Light produces understanding.”
www.phhfineart.com/Artists/Fuss/default.asp
121. Anton Stankowski (sz. 1906): Nudogram, 1954, Gelatin silver print, 59,7x48,3 cm. (20th Century Photography, Taschen, 1996, 642-644. pp.)
122. „Régóta gyűjtöm a legkülönbözőbb termékek csomagolásait, a zacskók, fóliák, tasakok képes használati utasításait. A dolog a rendszerváltás idején kezdődött, akkoriban az áramvonalasabb új grafikák mellett még tartotta magát a régi dizájn is a raktárkészlet erejéig. Gyűjteményemnek így csomagolástörténeti, kultúrtörténeti vonatkozása is van. A gyűjtést a mai napig folytatom. Az itt bemutatásra kerülő 'Szorgos kezek' kollekción törlőkendők, gumikesztyűk rajzos használati utasításaiból áll össze. Az egész világon konszenzus van a tekintetben, hogy mit érdemes letörölni egy törlőkendővel és mit ajánlatos gumikesztyűbe bújtatott kézzel végezni. A csomagolóanyagokat fotonegativként használom, ezért vásárlásaim fő szempontja az, hogy a fólia és a rásztatott grafika alkalmas legyen negatív helyettesítésére. A gyártás során adódó nyomtatási hibák, elcsúszott illesztések új grafikai elemként jelentkeznek. A fordított

tónusérték, a léptékekkel nagyobb méret és a komplementer színvilág különös intenzitást adhat a csempére kerülő képeknek.” Eperjesi Ágnes

www.koronczi.hu/site/szetnyilt Doboz/index2.htm

A „posztmedialitás média-ellenes használata” érhető tetten itt is, amikor a médiumok elvesztik eredeti használati tulajdonságaikat, szerepüket, és egymással sajátos fúzióba lépnek. A végeredmény – a korábbi raszterek, besorolások szerint – maghatározhatatlanná válik.

123. „Anne will spend eight weeks at the National Museum, retrieving items from the archives to make her work. Once the photograms are made, they will be transferred onto film and installed in a chest of drawers for display in the Museum. Each drawer will be in effect a light box that illuminates the film from beneath, leaking light, so that people can open the drawers and see the images inside.” <http://www.abc.net.au/arts/visual/stories/s586494.htm>
124. From the Series My Ghost, Unique silver gelatin photogram, 24x20 cm, 1999.
fototapeta.art.pl/2003/afs.php
125. „A fotó nem az egyik, a többivel egyenértékű média Maurer lenyomatokat – folyamatokat – viszonylatokat vizsgáló vizuális tevékenységében. A fotó totálisan áthatja ezt a tevékenységet. A fotó konkrétságát Maurer olyan absztrakciónak fogja föl, melyből logikusan következik, hogy a fotó alkalmas eszköz a szisztematikus munka primér érzéki, esetlegességeket megengedő fázisához: ez a ’rajzolás kamerával’.” Bán András (In Maurer Dóra: Fotóleltár – 1979, Pécsi Galéria kiállítási katalógusa, 1979.)
126. www.intermedia.c3.hu/.../fotogram/luminogram.htm
127. „In his *Cathode Rayogram* series, Christopher Giglio pays homage to Man Ray’s series of photograms, which the elder artist called ’Rayograms’. As the light source, Giglio has chosen the cathode ray tubes found in older television sets. By placing a sheet of light-sensitive film directly on the screen as he turns off the television, Giglio manages to capture the final flashing signal. The resulting negative is then enlarged to create a celestial and colorful abstraction. Though his photos look otherworldly, Giglio is most interested in grounding his work in the real world. ’The fact that is something that is really happening, I don’t even consider it a manipulation.’”
www.carleton.edu/.../NOTphotograph/giglio.html
Giglio módszere, gondolkodása kapcsán eszünkbe jutnak Várnagy Tibor az 1980-as évek második felében készített kontaktjai (pl. Nyálkontakt, 1989). Várnagy „képernyő-kontaktjai” kapcsán írja: „1985-ben készítettem az első szériát úgy, hogy adás közben a tv képernyőjére tettem a fotópapírokat. Az így nyert kontaktfelvételek természetesen elvesztették azt a fotográfiai élességet, ami miatt egyedinek vagy konkrétaknak látjuk őket. Kiderült, hogy a képek rétege mögött, amelyek a dokumentumként értékelt információkat hordozzák, közönséges emblémák vannak.” (Várnagy Tibor: Fényképek, kamera nélkül, In Fotó, 1990, április)
128. A fotó és a videó technológiájának kombinációja. Mächler színes papírra „vetíti le” a videóképet.
129. Moholy-Nagy László több helyen is ír a fotográfia tónusgazdagságával kapcsolatos sajátos tulajdonságáról:
„A fényképészet mint ábrázoló művészet nem jelent pusztán természetmásolást. (...) Új minőségérzetre teszünk szert a fény-árnyék, a sugárzó fehér, az áramló fénnel telített fekete-szürke átmenetek, a legfinomabb szövedék egzakt varázsa iránt; akár egy acélszerkezet bordázatáról, akár a tenger tajtékzó habjairól van szó – és mindezeket egy másodperc töredéke, század- vagy ezredrésze alatt rögzítettük.” (In *Festészet, fényképészet, film*, Corvina Kiadó, Budapest, 1978, 30. p.)
„A fotogram a fényképezési eljárások egyedülálló jellegzetességét használja ki – a tónusértékek nagy terjedelme kényes hűséggel való megörökítésének a képességét. A fokozatok szinte végtelen sora, a finom különbségek a fedettségben, a fényképészeti kifejezés alapvető tulajdonságaihoz tartozik. A gradáció (fokozatosság a szürkeskálán) szervezett használata fotografikus minőséget teremt. A fotogramot a fényképezés kulcsának lehetne nevezni, mert minden jó fényképnek ugyanolyan finom, a fehér és fekete szélsőségek közötti fokozatokkal kellene rendelkeznie, mint a fotogramnak.” (In *Látás mozgásban*, Műcsarnok-Intermédia, Budapest, 1996, 188. p.)
130. Ha kísérletképpen összevetjük René Mächler idézett művét pl. Hencze Tamás: Fehér fény, 2001 (olaj, vászon, 200x80 cm; Kaszás Gábor: Festőhengermű, in *Új Művészet*, 2005. február) című képével, megállapíthatjuk, hogy a hasonló intenzitású, finomságú fehér-szürke-fekete

átmenetek, – mely mindkettőnél hosszú sávokban jelentkeznek – nem lehetnek hasonló minőségűek. Hencze egy átmeneti mechanikus technikát alkalmaz, a kéz és a henger együttesét (mely analógiaként a rajzolókészülékeket juttatják eszünkbe). Ez a sajátos technika nem veheti fel a versenyt a fény misztikus erejével (ahol a fény minősége – analóg módon – automatikusan rögzül). Az összehasonlítás nem a kétféle eljárás minőségi, művészi különbözőségét tárgyalja (ami, hangsúlyozzuk nincsen is), hanem a kétféle médium alaptulajdonságainak eltérésére, más-más „előnyeire” igyekszik felhívni a figyelmet (*l. 68. és 69. számú képeket*).

131. Manovich, Lev: Posztmédia esztétika – Krízisben a médium.

Internet: http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html

132. Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája – a mű eredeti címe: Für eine Philosophie der Fotografie, tehát a Fotográfia egy filozófiája!

133. Peternák Miklós: Új képfajtákról, Balassi Kiadó, Budapest, 1993.

134. Az 1990-ben, a JAK füzetek 51. számaként megjelenő Médium-Art című könyvben is szép példái sorakoznak a „probléma” kapcsán: pl. Attalai Gábor: Asszony, veled írom sorsom, Fenn és lenn ugyanaz; Kismányoky Károly: Betűzene 1-4.; Kurdi Imre: én és Vlagyimir; Körmendi Lajos: Öndokumentáció 1-2.; Petőcz András: Roncsolt szöveg 1, 3., Cigarette, Jolán-imitációk 1,3., Suttogások 1-2., Képeslap; Székely Ákos: mágikus lap; Török László-Zalán Tibor: Cenzúrázott lapok 34-35. és Lakner László: Egy tárgy neve. „Köztes állapot, a *medium-art* terepe.” (Fráter Zoltán, 7. p.) A médium-art inkább magára a kifejezésre, a szerzőre (minőség) irányítja a figyelmet és nem a techno-médiumra, annak külső megjelenési formájára.

135. Flusser – többek között – a képeknek a szövegeken aratott győzelméről beszél: „A képen számtalan sok vonal nyomul fel egy felszínre, ezért hordozhat egy kis kép több információt, mint egy vastag kötet könyv.” (Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 79. p., <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>)

136. Brian O’Doherty: ARCidő – Katharina Sieverding és (talán) Oscar Wilde (in Katharina Sieverding – Close Up. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006., 36. p.

137. Klaus Urbons: Copy Art, 151. p., Magyar Műhely Kiadó, 2005.

„Ez a helyzet egyenesen azt a kényszert sugallja, hogy az új médiumok fejlesztésén dolgozó technikusoknak meg kell tanulniuk azt, hogy az általuk kreált eszközök használatához művészekre van szükség. Azoknak a művészeknek pedig, akik még inkább elfordulnak ettől a médiumtól, fel kell ismerniük, hogy mindenekelőtt ezek az új médiumok azok, amelyekre a jövő alkotói támaszkodhatnak, és hogy ebben részt venni legalább annyira ésszerű, mint lenyűgöző feladat.” (u. o., 160. p.)

„A copygráfia a műfajában egyedülálló és eredeti módon alkalmas montázsok, mixek, hibridizálások, sorozatok, vegyes-média, reprodukálás és recycling előállítására.” (u.o., 161. p.)

„A művészek kreativitása meghaladja az automaták legtöbbször merev, célorientált programjait, esetleg megváltoztatott kontextusban él velük. Így nem csoda, hogy a négy alapvető másolásművészeti technikából (*reálkópia, copy motion, copy generation és overlay/copy on copy*) három éppen azokon a mozzanatokon alapszik, amelyek a konstruktörök szempontjából a gép gyenge pontjait képezik. Ami az irodai mindennapokban értéktelen, hibás másolatként a szemeteskosárban landol, felkelti a művészek érdeklődését és kíváncsiságát.” (u. o. 162. p.) (Vö. még Manovich „iroda és klub” hasonlatával!)

„A copy motion a fényfestészet egy új fajtáját teszi lehetővé, melyet a kétdimenziós dokumentumok esetében inkább az árnyjáték egyik festői formájának nevezünk, hiszen a mozgatóval nem a fénymásoló fényt manipuláltuk, hanem az árnyékokat, vagyis a dokumentum nem reflektáló részeit.” (u.o. 194. p.)

138. Lev Manovich: Posztmédia esztétika – Krízisben a médium (Fordította: KissPál Szabolcs), (http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html)

139. Pontokba szedve a következőkben foglalhatjuk össze a digitális környezet „másságát” a korábbi, többi médiumokhoz képest:

– Számtalan példány készülhet.

- Nincs minőségromlás.
- Adott a szabadabb kísérletezés lehetősége.
- Variációk könnyen létrehozhatóak.
- A játékosság (kreativitás) előtérbe kerül.
- A „rizikó” mértéke lecsökken.
- A törlés (javítás) egy pillanat műve.
- A fázisok, egyes állapotok rögzítése gyakorivá válik.
- A változatok azonnal láthatóak.
- Csak a fontos részeket kell elmenteni, megőrizni.
- Egy pillanat alatt vissza lehet térni az eredeti kiinduláshoz, vagy valamelyik variációhoz.
- Az automatizmus, az ilyen jellegű lépések szerepe meghatározó.
- Az analógia megszűnik; bármikor, bárhova beszűrhető egy elem; könnyen bővíthető az anyag.
- Az asszociatív gondolkodás kerül előtérbe, mely kedvez az alkotói (kreatív) hozzáállásnak.
- Teljes folyamatában végigkísérhető, felidézhető a készítés/alkotás folyamata; a „munkanapló” a számítógépben van.

(Gyenes, Zsolt: ICT in art education. In *Studia Paedagogica* 28, Ed. Seija Karppinen, University of Helsinki, 2002.)

140. Abigail Solomon-Godeau: A különbözőség arca (in Katharina Sieverding – Close Up. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006., 25. p.)
141. „Számomra a fotográfia vagy a film egy lehetséges kiutat jelent a múlt művészettörténetének uralmából a művészi gyakorlat önazonosságának, attitűdjének és módszereinek új birodalmába, amelybe nőművészként léptem be.” (Élet és halál a biopolitika korában, Katharina Sieverding (KS) és Sabeth Buchmann (SB) beszélgetése, in Katharina Sieverding – Close Up, 29. p.)
142. Klaus Biesenbach: Menschenbilder / Emberképek (in Katharina Sieverding – Close Up, 5. p.)
143. „Az 1969-ben alkotott *Stauffenberg-Block* tizenhat Sieverding-arcból álló sorozat, melynek minden darabja túlnő az életnagyságon, s mindegyik más-más módon „kivitelezett”. A sorozat egyes darabjai a vörösnek olyan árnyalatát mutatják, mintha vérből rézzé válnának és fordítva. Néhány kép oly erőteljesen szolarizált, hogy ahol rendes körülmények között sötét árnyékok borítanák a felszínét, inkább mintha belülről világítana. (...) Felmérhetetlen arcok állnak előttünk: Sieverding (a filmterminológiával élve) valahol a premier plán és a szuper premier plán közötti szürke sávban felvételezi képkockáit, mintegy „felszabadítva” ezeket az arcokat, oly mértékig absztrahálva, hogy behatárolhatatlanokká, azaz *mindenné* válnak, hiszen szinte geografikus kiterjedésüknél fogva magukba foglalnak, egyszersmind megkérdőjeleznek mindent.” (Alanna Heiss: Close Up, in Katharina Sieverding – Close Up, 8. p.)
- Vö. még Amy Smith-Stewart: Kettős látás, in Katharina Sieverding – Close Up, 51. p.
144. „*Szolarizáció*. Ebben a fényképezési eljárásban a Sabbatier-hatást alkalmazzák szokatlan képek előállítására: a kidolgozás során hosszabb-rövidebb ideig újra megvilágítanak egy negatívot, s ily módon a fehér szürkévé lesz, világos kerettel. Egy, a pozitívval ellenkező hatást érhetnek el. Az *L.S.A.S.D.L.R.* 3. száma (1931) mutatta be Man Ray első szolarizációit.” (René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája, Corvina Kiadó, Budapest, 1984, 301. p.)

Szolarizálni színes nyersanyaggal is lehet, ahol a színek részlegesen (!) komplementer-negatívjaikba mennek át. Szolarizálni nemcsak a negatívot szokták, hanem a nagyított képet is lehet (bár az előbbi az „igazi” megoldás, melyről másolatok készíthetők; míg az utóbbi egyedi lapokat hoz létre). A digitális képalkotás kapcsán a szoftverek (pl. Photoshop) effektjei között megtaláljuk a szolarizációt is.

145. Élet és halál a biopolitika korában, Katharina Sieverding (KS) és Sabeth Buchmann (SB) beszélgetése, in Katharina Sieverding – Close Up, 31. p.
146. A tapasztalat igazolja, hogy az analóg és digitális technikák együttes alkalmazása hordozza legtöbbször a megfelelő végeredményt. Ennek fő okai a két médium különbözőségéből, más-más kifejezésbeli sajátosságaiból („előnyeinek kihasználásából”) és az ehhez köthető jobb minőség lehetőségéből fakad.
„He has now gone back to black-and-white, less for aesthetic than for technical reasons, as Ever’s constructions have taken on a hybrid form: The images he first records with a camera are then processed in the computer, and this is easier to do in black-and-white. With the founding fathers of abstraction such as Kandinsky, Kupka, Malevitch and Mondrian, the venture into non-objective image worlds was motivated by a certain mysticism.” (In *The Art of Abstract Photography / Die Kunst der Abstrakten Fotografie*. Arnoldsche Art Publishers, Stuttgart, 2002., 222. p.)
„Digital media, into which photography is absorbed, by repetition, offers an opportunity for design in a higher octave” (Winfred Evers, <http://www.winfredevers.nl/info.htm>)
147. A posztmediális technikák a dinamikus képzőművészetben/képalkotásban régebről megjelentek kiállításokon Magyarországon is (pl. Pillangóhatás, 1996; Perspektíva, 1999), míg az állókép viszonylatában, főleg a fotóalapú megközelítésekben ritkábban találkozunk ilyen megoldásokkal. Hazai („korai”) példák e vonatkozásban: a „Vágy” projekt (Bakos Gábor, Lakner Antal és Weber Imre), Csíkvári Péter digitális fotómontázsai, vagy Tasnádi László „virtuális fotográfiái”. A témát érinti az elektrográfia művészete (Copy Art), melynek összefogó szervezete a Magyar Elektrográfiai Társaság. Ez a csoport hirdette meg 2006-ban PIXEL néven a Digitális Nyomatok I. Országos Szemléjét (I. Pixel 2006, Digitális Nyomatok I. Országos Szemléje, katalógus, Magyar Elektrográfiai Társaság, IDC Kht., Budapest).
148. Szombathy Bálint: Oldódó gesztusokkal – Arnulf Rainer kiállítása Veszprémben (In. Új Művészet, 2005. október).
Ross Bleckner: Falling Bird, II., IV., 2002. (www.clampart.com/.../imagebleckner02.htm)
149. Lun Yü – Kung mester beszélgetései, Bibliotheca, Budapest, 1943, 29. p.
150. www.phhfineart.com/Artists/Fuss/default.asp
151. A fotográfia színes nyersanyagai eltérnek a látható valóság színeitől; mégis tökéletesen vonatkoztatjuk arra, mert megtanultuk dekódolni, megfeleltetni azokat. Ha jobban szemügyre vesszük a három nagy világcég színes nyersanyagait, úgy észrevehetjük, hogy mindegyik más-más színvilágra hangolta azokat (tehát, valószínűleg üzleti megfontolásból „összebeszéltek”). A borító, csomagolás színe is árulkodik: a Kodak a sárgákra öszpontosít, a Fuji a zöldekre, míg az Agfa a vörösekben „jő” (a természet színeihez leginkább megfelelő, hasonlatos).
152. Kepes György, Moholy-Nagy László vagy Gjon Mili fénykalligráfiai példaként álltak előttem tanulmányaim során. Pl. Kepes Gy.: Mozgó fényreklám a KLM New York-i irodaházán; Fényjáték, 1939 (Látás mozgásban, 173-174 pp.); Moholy-Nagy monochrome-színes fénykísérletei: Blue and White Penlight Drawing, 1934-40; Pink Traffic Abstraction, 1937-40; Pink, Red, and White City Lights, 1937-40. (Jeannine Fiedler: Laszlo Moholy-Nagy, 84-89 pp.); Mili: Picasso, 1949. (The Photo Book, 314. p.).
153. Az absztrakt expresszionisták, részben szürrealisták és líraibb képviselőinek műveire gondolok: pl. Franz Kline, Jackson Pollock, Wols, Jean Fautrier, Hans Hartung és Sam Francis.
154. Jackson Pollock rituális „akció-festészete”, tánca az adott érzelmi állapot mozgássorokon való kifejeződése, ahol minden mozzanat „filmszerűen” rétegződik egyetlen-egy felületen.
155. Ezen a helyen idézem Sam Francis egyik aforizmáját:

we are always at the center of space
we are always at the center of time...

these paintings

approach you
 where
 you
 are...
 my starting point
 has no dimension

 neither in time
 neither in color
 space
 or death
 but is a unified
 even wave with intensity

- Sam Francis: Aphorisms, 1984; The Last Works, Los Angeles County Museum of Art, 1995.
156. Ebben a vonatkozásban olyan képzőművészek munkái állnak hozzám közel, mint a melankólikus, monokróm színeket alkalmazó, a fény miszticizmusát „felemelő” Ross Bleckner (Untitled 1-8, 1993, Watercolor on paper, Galeria 56, Budapest, 1993), vagy az automatikus írást az 1950-es években a legmagasabb szinten művelő, lírai Reigl Judit (Vegyí egyesülés fáklyája, 1954, Hermetikus tűz, 1954, mindkettő olaj, vászon, A szürrealizmus enciklopédiája, 241-242 pp.); vagy a kissé expresszívabb, az utolsó sorozatában „teljesen felszabaduló”, improvizáló Sam Francis (The Last Works, 1994, Los Angeles County Museum of Art, 1995).
157. A szolarizáció művészi alkalmazásának nagy mestere Man Ray volt. Főleg a pozitív szolarizált képei hordoznak különös hangulatot, „válnak el tárgyuktól”. A költőiség legmagasabb fokával találkozhatunk szolarizált művei kapcsán (is): pl. Flowers, 1931; Nude, 1933; Nude with Hands Behind Head, n.d.; Enough Rope, 1944; Hand with Egg, 1946. (Aperture Masters of Photography – Man Ray)
158. Példaként Gémes Péter (1951-1996) néhány műve lebeg előttem (pl. Tekercs, I-IV., 1991; Oszlopok, 1995; Napló – Piramis, 1995). Először 1991-ben, a Pécsi Kiszgalériában megrendezett önálló kiállításán láttam Gémes műveit. Nagy hatást gyakorolt rám a nagy méretű, negatív képeinek (melyek sötét tónusukkal pozitívnak tűnnek; vö. szolarizáció) furcsa, egyetemes érvényű világa. A panelek hatalmas méretű művekké álltak össze. Alkalmazott világítástechnikájáról csak a közelmúltban olvastam, és konstatáltam, hogy hasonló, mint amit pár évvel ezelőtti akt-sorozatomnál alkalmaztam (az alapvető technikai különbség, hogy Gémes negatívként nagyította ki a – montázs-szerűen összeállított – fotóit). „Test-fénylenyomatai” röntgenszerű árnyképek, melyek a lélek „hátborzongató” megidézései. Sokan vannak olyan kortárs alkotók, akiknél (szintén) fontos szerepet játszik a kép-pár, vagy több kép „laza kapcsolata”, együttes szerepeltetése (pl. Uta Barth, vagy Darío Urzay).
159. „Mint hogy a fényjelenségek mozgás közben általában nagyobb differenciálási lehetőségeket nyújtanak, mint statikus állapotban, minden fényképészeti eljárás a filmben (a fényprojekciók mozgási viszonylataiban) éri el csúcspontját.” (Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film, Corvina Kiadó, Budapest, 1978, 30. p.)
160. A szaturálás, szaturáció régies jelentése szerint: „valamilyen igénynek teljes (jóllakásig való) kielégítése” (Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára). Hát én megfosztom képeimet ettől a „jóllakott érzéstől”, hogy frissen, egészségesen induljanak útra.
161. Pl. A C-print megjelölést sok esetben elektronikus printek (tintasugaras/Inkjet, lézer) helyett használják, holott az színes fotónagyítást jelent hagyományos fotópapírra. Létezik olyan eljárás, mely digitális állományról hagyományos foto-hordozóra készül, az „még” C-print (pl. Kodak Professional Endura papírra). A digitális/elektronikus Inkjet Printek, mint az Iris-Print, a Duraflex-Print (Kodak) és a Lambda Print (Durst) igen jó minőséget jelentenek nagy méretekhez is. A festékek tónus/szín tartósságára 30-50 évet „garantálnak”. (The Art of Abstract Photography, Arnoldsche, 2002, 296. p.)
162. „Minden valóságnak megvan a dallama. A fotós művészete azt jelenti, hogy a számára legnyomatékosabb dallamba behallgat és ezt a dallamot a felület irrealitásába varázsolja. A

fényképezésben tehát nem technikai készségről van szó, hanem ezenkívül még és különösen egy költői hatás költői előérzetéről.”

Vaclav Navratil (Jaromir Funke: A fotogramtól az emócióig, In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, 115. p.)

163. Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 87. p.

(<http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>)

164. „Laotse, Kungtse, Buddha, Zarathustra, Hérakleitos, Pythagoras, – csupa Janus; egyik arcával a multba néz, és nevet, másik arcával a jövőbe néz és sír. A sötétség elkerülhetetlen; s vele együtt a romlás, az egyre növekvő szegénység, az eldurvulás, az erkölcstelenség, rendetlenség és zavar. Elkerülhetetlen. Mégis meg kell próbálni. Semmi remény; ennek ellenére semmit sem szabad feladni. Pythagoras a kiváló férfiakat maga köré gyűjti és az őskor tudását hirdeti; Hérakleitos dühöng; Buddha a megszabadulást tanítja; Laotse nyolcvanegy versben leírja azt, amit tud, és elhagyja hazáját. Tudják, hogy nem érnek el semmit, de teszik. Kungtseről az egyszerű toronyőr azt mondja: 'ő az az ember, aki tudja, hogy nem megy, mégis tovább csinálja.' Egyiknek sem sikerült az, amit akart. Ennek ellenére soha senki előtt egy pillanatig sem volt kétséges, hogy ezekben az emberekben az isteni szellem nyilatkozott meg. A pythagoreusokból mindössze filozófiai iskola lett, de Pythagorasról azt suttogták, hogy Apollón fia volt. Herakleitos állítólag megzavarodott, de nem lehet róla beszélni áhitat nélkül, akárcsak Zarathustráról, vagy Buddháról. S amikor a határon levő hivatalnok Kung mestert megismerte, felkiáltott: 'Nincs baj, barátaim! Nincs még elveszve semmi. Azt hittem Isten szava már örökre elnémult a földön, s most itt ez, a nagy harang!'

Kétségtelen, ami azóta történt, annak az időnek egyre súlyosbodó következménye. Kétségtelen, hogy azóta van válság. És még valami kétségtelen: időszámításunk előtt körülbelül hatszáz év körül az őskor szellemét utolsónak jelentő nagy emberek azt, ami azóta történt, látták és tudták.” (Hamvas Béla: Bevezetés, in Lun Yü – Kung mester beszélgetései, Bibliotheca, Budapest, 1943, 6-7. pp.)

165. A gondolathoz kapcsolódóan: Elekes Károly: Tuning (in Új Művészet, 2006. április) és Stanisław Lem: Summa Technologiae (Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 307. p.)

Köszönetnyilvánítás

Elsőként köszönettel tartozom témavezetőmnek, *Tolvaly Ernő* festőművész, egyetemi tanárnak. Köszönöm *Aknai Tamás* PhD művészettörténész, egyetemi tanár, teoretikus konzulensem segítségét.

Továbbá köszönet illeti a Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Karának vezetését, elsősorban Dr. *Leitner Sándor* DLA képzőművészt, a kar főigazgatóját, aki támogatásával megkönnyítette a doktori eljárásban való részvételemet.

Külön köszönet illeti a svájci *René Mächler* képző-és fotóművészt, aki pótolhatatlan szakkönyveket ajándékozott számomra az értekezés elkészítéséhez.

Irodalom, források

Aperture Masters of Photography – Alfred Stieglitz. Könemann, 1997.

Aperture Masters of Photography – Man Ray. Könemann, 1997.

ARATÓ FERENC–GYENES ZSOLT: *A fénykép egy másik filozófiája.* Kézirat, Magyar Mozgóképfilm Alapítvány, Budapest, 1994.

- The Art of Abstract Photography / Die Kunst der Abstrakten Fotografie.* Ed. JÄGER , GOTTFRIED, Arnoldsche Art Publishers, Stuttgart, 2002.
- ASHTON, DORE: *Abstracting Thoughts from Abstraction.* Exit 14, 2004, Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo>.
- BARTHS, ROLAND: *Világoskamra.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.
- BAZIN, ANDRÉ: *A fénykép ontológiája.* In *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 1995.
- BICZÓ DEZSŐ: *Műhely '67.* In *Fotóművészet*, 1987/4.
- BÓNA LÁSZLÓ: *Holtvilág.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- CAREY, ELLEN: *Artist's Statement – Photography Degree Zero.* Internet: <http://www.ellencarey.com/work/entryframes.html>
- COTTON, CHARLOTTE: *The Photograph as Contemporary Art.* Thames and Hudson, 2004.
- CRARY, JONATHAN: *A megfigyelő módszerei.* Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Fénykép az ezredfordulón.* Szerkesztette: SZARKA KLÁRA, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 2000.
- Fényképtár – Lengyel Lajos.* Szerkesztette: GERA MIHÁLY, Magyar Fotóművészek Szövetsége / Intera Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- Fiatalkor Fotóművészeti Stúdiójának Negyedik Kiállítása.* In *Fotó*, 1990, június.
- FIEDLER, JEANNINE: *Laszlo Moholy-Nagy.* Phaidon Press Limited, London, 2001.
- FLUSSER, VILÉM: *A fotográfia filozófiája.* Tartóshullám, Budapest, 1990.
- FLUSSER, VILÉM: *A technikai képek mindensége felé.* Internet: <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>
- Fotóelméleti szöveggyűjtemény.* Összeállította: BÁN ANDRÁS ÉS BEKE LÁSZLÓ, Enciklopédia Kiadó, 1997.
- Fotogramok, 1994.* In *Fotóművészet*, 1994, 3-4.
- Fotográfia az absztraktról.* Szerkesztette: BÁN ANDRÁS, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1982.
- Fotómátrix.* CD-ROM, Írta, szerkesztette: JOKESZ ANTAL–PETRÁNYI ZSOLT, Magyar Fotóművészek Szövetsége FFS, 2005.
- FOX, HOWARD N.: *Sam Francis – The Last Works.* Los Angeles County Museum of Art, 1995.
- FRIZOT, MICHEL: *A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey.* In *Médiatörténeti szöveggyűjtemény I.*, Összeállította: PETERNÁK MIKLÓS, Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszék, Budapest, 1993.
- GERNSHEIM, HELMUT AND ALISON: *A Concise History of Photography.* Thames and Hudson, 1965, 1971.
- GYENES ZSOLT: *Az absztrakt fényképezésről.* Kézirat, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 1990.
- GYENES ZSOLT: *Fény-kép, -tér és -írás.* In *Kortárs művészet - Pécs*, Alexandra Kiadó, Pécs, 2005.
- GYENES ZSOLT: *Fotóművészeti stílusok.* Kézirat, KOMA, Budapest, 2003.
- GYENES, ZSOLT: *ICT in art education.* In *Studia Paedagogica* 28, Ed. Seija Karppinen, University of Helsinki, 2002.
- GYENES ZSOLT: *Kreatív gyakorlatok.* BMÖPI, Pécs, 2000.
- GYENES ZSOLT: *Mozgóképek/Média.* Főiskolai jegyzet, Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar, 2005.
- GYENES ZSOLT: *René Mächler pécsi kiállításának megnyitászövege.* Kézirat, Csopor(t)Horda Galéria, Pécs, 2002. szeptember 19.
- GYENES ZSOLT: *Terra incognita – A kísérleti fényképezésről.* Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1993.
- GYENES ZSOLT: *Az ötödik előtt – Kortárs Magyar Fotográfia, Pécs, 1995–2001.* In *Kortárs Magyar Fotográfia 2003*, katalógus, KMF Alapítvány, Pécs, 2003.
- HORVÁTH ÁRPÁD: *A fényképezés és a film története.* Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1965.
- Informatikai eszközök a vizuális nevelésben.* Szerkesztette: GYENES ZSOLT, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003.
- JÄGER, GOTTFRIED: *Abstract Photography.* Exit 14, 2004, Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo>.
- JÄGER, GOTTFRIED-KRAUSS, ROLF H.-REESE, BEATE: *Concrete Photography / Konkrete Fotografie.* Kerber Verlag, Bielefeld, 2005.
- JEFFREY, IAN: *Photography – A Concise History.* Thames and Hudson Ltd, London, 1981.

Kartográfusok – Művészek és a térkép. Műcsarnok, Budapest, 1998.

Katharina Sieverding – Close Up. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006.

KEPES GYÖRGY: *A látás nyelve.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1979.

Keserü, Ilona. Katalógus, Accademia d'Ungheria in Roma, 2002.

Koncz Csaba, Lőrinczy György, Nagy Zoltán – Hármass kiállítás 1965-ből. Katalógus, Budapest Galéria, 1995.

Konstruktive fotografie – Fotogramme 1956 bis 1992 – René Mächler. Edition Bild, Katalógus, é. n.

Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I-II., Szerkesztette: LENGYEL ANDRÁS ÉS TOLVALY ERNŐ, A & E '93 Kiadó, 1995, 2002.

Kortárs Magyar Fotográfia, katalógusok. 1995-2003, Mecseki Fotóklub, Kortárs Magyar Fotográfia Alapítvány, Pécs.

KUNZMANN–BURKARD–WIEDMANN: *Filozófia – Atlasz.* Athenaeum Kiadó, Budapest, 1999.

LANGFORD, MICHAEL: *The Master Guide to Photography.* Alfred A. Knopf, New York, 1982.

MANOVICH, LEV: *Posztmédiá esztétika – Krízisben a médium.* Internet: http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html

MANOVICH, LEV: *Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika.* Internet: <http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html>

„Már nem érdekel a fotográfia” – *Interjú Henri Cartier-Bressonnal.* Fotó, 1990/9.

MAURER DÓRA: *Fényelvtan – A fotogramról.* Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001.

MAURER DÓRA: *A fotogram hazai története.* In *Fotóművészet*, '94/3–4.

MAURER DÓRA: *Töredékek a fotogramról.* In *Fotóművészet*, '92/1.

Média Model . C3 Alapítvány, Budapest, 2001.

Médium-Art. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990.

Mesiác Fotografie – Month of Photography. FOTOFO, Bratislava, katalógusok 1993, 1994.

MICHELI, MARIO DE: *Az avantgardizmus.* Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978.

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: *Festészet, fényképészet, film.* Corvina, Budapest, 1978.

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: *Látás mozgásban.* Műcsarnok – Intermédia, 1996.

Moholy-Nagy László munkássága. Az életrajzot írta: BEKE LÁSZLÓ, Corvina Kiadó, Budapest, 1980.

A neoavantgarde. Szerkesztette: KRÉN KATALIN, MARX JÓZSEF, Gondolat, 1981.

Neue Geschichte der Fotografie. Könemann, 1998.

OLIVARES, ROSA: *The Enigma of Abstraction.* Exit 14, 2004, Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo>.

PASSERON, RENÉ: *A szürrealizmus enciklopédiája.* Corvina Kiadó, Budapest, 1984.

PETERNÁK MIKLÓS: *Új képfajtákról.* Balassi Kiadó, Budapest, 1993.

PFISZTNER GÁBOR: *Virtuális fotóillúziók.* In *Fotóművészet*, 2002/3–4. sz.

Pintores Argentinos del Siglo XX, Serie complementaria: Fotógrafos Argentinos del Siglo XX/16, Makarius. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

PULTZ, JOHN: *The Body and The Lens – Photography 1839 to the Present.* Perspectives, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1995.

Rezonancia – Elektromágneses testek. Ludwig Múzeum kiadványa, Budapest, 2006. Internet: www.resonance-electromagneticbodies.net/rotte...

Ross Bleckner. Katalógus, Galeria 56, Budapest, 1993.

Sameer Makarius. A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 58., Pécs, 1987.

SCHARF, AARON: *Art and Photography.* Penguin Books, 1986.

SEBŐK ZOLTÁN: *Az új művészet fogalomtára.* Orpheusz Kiadó, 1996.

SONTAG, SUSAN: *A fényképezésről.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.

STURCZ JÁNOS: *Neogeo. Peter Halley, Ross Bleckner, Philip Taaffe.* In Janus félúton, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1999.

Swiss Photographers from 1840 until Today. Katalógus, Pro Helvetia, Swiss Foundation for Photography, Zurich, é. n.

SZILÁGYI GÁBOR: *A fotóművészet története.* Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982.

The Photography Book. Phaidon Press Limited, London, 2000.

TAFT, ROBERT: *Eadweard Muybridge és munkássága*. In Médiatörténeti szöveggyűjtemény I., Összeállította: PETERNÁK MIKLÓS, Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszék, Budapest, 1993.

TASNÁDI LÁSZLÓ: *Tárgyi kötöttségek nélküli alkotói szabadság – Beszámoló és tanulmány*. In Fotóművészet, 2005/5–6. sz.

URBONS, KLAUS: *Copy Art – Fénymásolás-művészet*. Magyar Műhely Kiadó, 2005.

VÁRNAGY TIBOR: *Fényképek, kamera nélkül*. In Fotó, 1990, április.

VICENTE, MERCEDES: *What is abstract?* Exit 14, 2004,
Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo>.

VICULIN, MARINA: *Nenad Gattin, Fotografije*, katalógus, Galerija Klovičevi Dvori, Zagreb, 2006.

VIRILIO, PAUL: *Az eltűnés esztétikája*. Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992.

WOEST, JUNE: *Robert Rauschenberg: the Chemistry of the Photographic*. 2001, Internet:
<http://www.hccs.cc.tx.us/Jwoest/Research/photography.html>

World Photography. Ed. CAMPBELL, BRYN, Hamlyn, 1981.

20th Century Photography – Museum Ludwig Cologne. Taschen, Köln, 1996.

1000 Photo Icons – George Eastman House. Taschen, Köln, 2002.

További felhasznált források (Internet)

afterimage / utókép

psylux.psych.tu-dresden.de/.../afterimage.html

<http://instruct1.cit.cornell.edu/courses/govt375/afterimage/Works/NYClight.jpg>

www.nathan.com/photography/afterimage/

www.susanschwalb.com/pages/paint.html

www.eichgallery.dabsol.co.uk/98light.html

www.at-c.org/?p=30x1.2

<http://vision.c3.hu/en/artists/keseru/index.html>

Angel, Heather

www.naturalvisions.co.uk

www.heatherangel.co.uk

www.womenphotographers.com/portfolio.cfm?phot...

www.uklandscape.net/interviews/HAngel.htm

Barrow, Thomas

<http://www.geh.org/fm/mismis/htmlsrc14/index.html#67:0111:0002>

http://www.museumofnewmexico.org/mfa/ideaphotographic/artists_barrow.html

Barth, Uta

www.invisiblecity.org/writing/sublime.html

www.artnet.com/.../higgins/higgins1-29-16.asp

[www.alisonjacquesgallery.com/barth_window wor...](http://www.alisonjacquesgallery.com/barth_window_wor...)

www.renabranstengallery.com/Barth_Tour05.html

www.jca-online.com/barth.html

www.presentationhousegall.com/past1997.html

Bidaut, Jayne Hinds

http://imsc.usc.edu/haptics/LostandFound/contemporary_jhb.html

Bleckner, Ross

www.clampart.com/.../imagebleckner.htm

www.centralparknyc.org/20861/26149

www.theretreatinc.org

www.nyss.org/watercolor/Painters/Bleckner.html

Breuer, Marco

<http://www.traywick.com/gallery/breuer-errata>

<http://web.mit.edu/lvac/www/exhibitions/WINTER/2001/breuer.html>

<http://www.artistsspace.org/webspace/1997/july97/breuer.html>

Bucklow, Christopher

<http://www.phhfineart.com/Artists/Bucklow/default.asp> http://www.mamfw.org/f_html/bucklow.html

<http://www.edwardmitterrand.com/artists/Bucklow/index.php>

Burchfield, Jerry

<http://www.scapesite.com/ARTISTS/burchfield.html>

http://www.geh.org/fm/mismis/htmlsrc24/m198218590001_ful.html#topofimage

Burdeny, David

www.kostuikgallery.com/dynamic/artist.asp?Art...

www.photoeye.com/.../HTMLNewsletter20030627.cfm

www3.telus.net/mrags/0307peripheries.htm

www.worldinfocus.us/WIFgraphics/Galleries/200...

Ceballos, Tomy

www.atomyc.com/

www.visionarte.com/.../Paginas/indifocom.html

Conner, Bruce

<http://www.laweekly.com/ink/00/49/art-harvey.php>

<http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa73.htm>

Damon, Xavier

www.artfacts.net/.../artistInfo/artist/20757

<http://www.xavierdamon.com>

<http://www.bistart.com/BistArt0502/EReviewsXDamon.htm>

http://www.lavigie.net/article.php3?id_article=18

www.xasdera.com/valerie/xavierdamon_en.html

art.webesteen.pl/8/damon.php

www.terrasf.com/custom/terra_craigslit.html

Delvoye, Wim

www.jmcolberg.com/weblog/archives/2003_10.html

www.artfacts.net/.../exhibition/9729

www.artnet.com/artist/5088/wim-delvoye.html

Derges, Susan

www.azurevision.co.uk/.../waves2.html

www.artnet.de/.../www.artnet.de

www.resurgence.org/.../issues/derges223.htm

Eperjesi Ágnes

<http://www.sztaki.hu/providers/eper/works/photograms/newborns.html>

www.intermedia.c3.hu/~fgrof/fotogram/roszak.htm

www.koronczi.hu/site/szetnyilt Doboz/index2.htm

www.museum.hu/.../temporary.asp?IDT=2827&ID=978

www.vintage.hu/.../eperjesi/indexnew01.htm

Evers, Winfred

<http://www.winfredevers.nl/info.htm>

www.fotomuseum.ws/.../artists/homes_4.htm

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/64491#Biography>

<http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/fpressrelease.pl?id=1044462014&day=1044486000>

<http://www.ikon-magazin.de/reader/fab/index/dmiddle/kuenstler/evers/index.htm>

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F07E5DA103FF934A35750C0A9659C8B63>

Ferran, Anne

<http://www.abc.net.au/arts/visual/stories/s586494.htm>

Foucault, Henri

<http://perso.wanadoo.fr/henri-foucault/expos/expositori.html>

<http://www.baudoin-lebon.com/fiche-artiste.php?nom=FOUCAULT&prenom=Henri>

<http://www.henri-foucault.com>

Fuss, Adam

www.artnet.com/artist/6627/adam-fuss.html

fototapeta.art.pl/2003/afs.php

www.phhfineart.com/Artists/Fuss/default.asp

www.clampart.com/.../imagefuss01.htm

www.stylusart.com/noticias/adamfuss/obra3.htm

www.phhfineart.com/Publications/FussCris.asp

www.cornerhouse.org/.../browsecat.asp?cid=10&p=2

thinkingaboutart.blogs.com/art/2005/03/

www.albrightknox.org/.../acq_2002/Fuss.html

www.artfacts.net/.../exhibition/7988

fototapeta.art.pl/2003/afs.php

www.twinpalms.com/Pages/forthcoming/fuss.html

phillipsdeputy.liveauctioneers.com/lot874610.html

www.mfa.org/exhibitions/sub.asp?key=15&subkey=563

www.artnet.de/.../www.artnet.de

www.vam.ac.uk/.../guide.php?guideid=gu019

www.gcschool.org/.../auction/FussUntitled.htm

www.cheimread.com/exhibitions/1999/fu993.htm

www.theconnection.org/photogallery/fuss/

www.artline.com/.../fraenkel/fraenkel.html

www.photovisionmagazine.com/.../rev.fuss.html

invisiblecity.org/writing/sublime.html

imaginginfo.cygnus.proteus.com/publication/ar...

http://www.metmuseum.org/works_of_art/viewOne.asp?dep=19&viewmode=0&isHighlight=1&item=1994.144.8

www.sfai.edu/Event/Event.aspx?eventID=641&nav...

www.friendsofphotography.org/bookstore/index....

www.p4a.com/itemssummary/169837.htm

<http://www.universityartgallery.ucsd.edu/Pages/CDRom%20connections/TINAP/Framesets/Intro.html>

Gémes Péter

<http://www.miskolcigaleria.hu/Biennale-XX/bie89-gemes.jpg>

http://www.ludwigmuseum.hu/ludwig_h_e/oldal_2004/kortarsunk/gemes.jpg

www.btmfk.iif.hu/gemes.html

dokumentumtar.c3.hu/lindex.php?l=hu&id=381&do...

www.filmkultura.iif.hu:8080/.../gemes.hu.html

www.artportal.hu//index.php?mc=2&sc=4&muvelet...

http://www.balkon.hu/balkon_2000_09/gemes_foto.htm

<http://www.mucsarnok.hu/main.php?lang=hu&cm=more&fid=90>

Giglio, Christopher

www.christopher-giglio.com/contact.html www.carleton.edu/.../NOTphotograph/giglio.html
www.exitmedia.net/prueba/eng/...

Grisdale, Frank

<http://www.frankgrisdale.com>
photo.box.sk/about.php3?id=76

Haris László

simba.ara.bme.hu/.../slides/Im006638.htm
www.pecsgallery.hu/nagygal/2001/kortars/9.html

Hockney, David

www.museodellafotografia.it/Mostre/mostre%20d...
www.artchive.com/.../hockney_mother.jpg.html
www.natures-pencil.co.uk/heroes/hockney.htm
courses.washington.edu/.../collage/edges.html
www.born-today.com/Today/07-09.htm
www.artportal.hu/lexikon/kulfoldimuveszek?muvesz=4012

Kluge, Steffen

www.uni-weimar.de/KA/ka/kluge/zimmer105.html
www.gazette.de/Archiv/Gazette-Maerz2001/Foto.html
www.fotomuseum.ws/.../artists/homes_4.htm

Kretschmer, Hubert J.

<http://www.kretschmer-hubert.de/foto/abstrakt/bilder/f01923.jpg>
www.gazette.de/.../Kretschmer.html
www.verlag-hubert-kretschmer.de/verlagsprogra...

Lempert, Jochen

www.photogram.org/.../noctilucalarge.html
www.uni-freiburg.de/.../KUNSTVER/lempert.htm
cafeaulit.com/artist/e_art_01.html

Lindner, Ute

<http://www.ute-lindner.de/shows/95rom-strat.html>

Maurer Dóra

www.intermedia.c3.hu/.../fotogram/luminogram.htm
<http://www.enciklopediakiado.hu/>
www.maimano.hu/.../20050127_maurer/cv.html
www.artserver.hu/interjuk_beke.php

Misrach, Richard

www.globevisions.com/english/books/photo_book...
www.masters-of-fine-art-photography.com/artph...
www.photoeye.com/auctions/AuctionEnlargement...
artscenecal.com/.../Articles0703/CR0703.html

Montag, Daro

www.purdyhicks.com/dm_image
www.phhfineart.com/Artists/Montag/

www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic_nerve.asp

Müller-Pohle, Andreas

http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_pro_07_cyc.shtml

Neustüss, Floris M.

http://www.museumofnewmexico.org/mfa/ideaphotographic/artists_neususs.html

<http://auden.hrc.utexas.edu/PhotoFiles/dbimages/d2k0045.html>

Packe, Roderick

www.kunstmarkt.com/.../show_praesenz.html

www.juliennewebster.com/pack01.htm

www.f5komma6.de/nw/artists.php?lang=de&artist...

www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic_nerve.asp

www.hackelbury.co.uk/.../packe/packe_10sm.html

Rankaitis, Susan

http://www.museumofnewmexico.org/mfa/ideaphotographic/artists_rankaitis.html

Rauschenberg, Robert

<http://www.nga.gov.au/BigAmericans/large/Booster.htm>

http://coincidences.typepad.com/still_images_and_moving_o/2004/08/httpwwwphotogra.html

Reddy, Neil

www.eichgallery.dabsol.co.uk/98light.html

www.phhfineart.com/Artists/Reddy/default.asp

www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic_nerve.asp

Reichmann, Wolfgang

<http://www.jmcfaber.at/inventory/contemp/wreichmann/wreichmann.htm>

Reusse, Stephan

www.kunstnet.at/feichtner/03_09_19_1.html

www.ildibattito.it/arte.htm

Roth, Tim Otto

<http://www.jenseits.net>

Salavon, Jason

www.theagitator.com/archives/2003_10.php

www.salavon.com/GUT/GUT_StarWars.shtml

www.mocp.org/.../2003/03/midwest_photogr_4.php

michael-r-nelson.com/.../2005_04_01_archive.html

www.petermillergallery.com/archivesmore.php?i...

www.howardhouse.net/artists/salavon/HH01813.html

www.photography-now.com/artists/veran_K11706.html

www.creative-capital.org/.../salavon.html

artscenecal.com/.../Articles1203/CR1203.html

Sieverding, Katharina

www.dialnsa.edu/.../Germany/sieverding.html

www.artnet.de/.../www.artnet.de

www.artfacts.net/.../exhibition/13684

Sugiura, Kunie

<http://japan.park.org/Japan/Sony/3DWorld/ZEIT/artist/sugiura/artwork/index.htm>
<http://www.tonkonow.com/sugiura.html>
http://www.judygoldmanfineart.com/Artists/KunieSugiura_files/KunieSugiura.htm

Sugimoto, Hiroshi

www.artnet.com/.../higgins/higgins1-29-16.asp
coincidences.typepad.com/.../2004/05/
www.assemblylanguage.com/reviews/Sugimoto.html
www.robertkleingallery.com/gallery/sugimoto/aaa
www.takeartcollection.com/gallery/hsugimoto-i...
www.christies.com/.../promo_gallery.asp?page=9
www.ciac.ca/a-expos-sugimoto.htm
www.museion.it/eng/922.html
www.superhappypuppy.com/Sugimoto.html

Sultan, Donald

www.umma.umich.edu/view/past/2001-sultan.html
www.artic.edu/.../alumnierevents/dsultan.html
www.dumboartscenter.org/.../sultan.html

Türk Péter

<http://www.uj-muveszet.hu/archivum/2003/junius/2003junius.htm>
www.c3.hu/scca/butterfly/Turk/2hu.html

Urzay, Darío

www.artnet.com/artist/16974/dario-urzay.html
www.distrito4.com/biografia.asp?Galeria=2&Id=19
www.xippas.com/en/artist/dario_urzay

Vizzini, Robert

www.alternativephotography.com/artists/robert...
www.farmanigallery.com/Robert_Vizzini/robert1.html
www.thespiderawards.com/AwardsPass/WINNERS-NO...

Welling, James

http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=165&artist_id=97
<http://www.universityartgallery.ucsd.edu/Pages/CDRom%20connections/TINAP/Framesets/Welling1.html>
http://www.regenprojects.com/popup_main.php?mode=artists&object_id=25
www.fotomuseum.ch/James_WELLING.218.3.html

Wesely, Michael

www.mkaz.com/photo/books/wesely_openshutter.html
http://www.moma.org/exhibitions/2004/Michael_Wesely_11-20-04.html
www.clarisita.org/index.php?blogid=1&archive=...
www.moma.org/about_moma/manhattan/wesely.html
www.artfacts.net/.../exhibition/16661
www.studio-international.co.uk/studio-images/...
www.galerie-fahnemann.de/.../wesely/la/la.html
2004.photographie.com/?evtid=104040&secid=45&...
www.infoclub.com.np/.../gallery/contemporary.htm
www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo.php?id=112

Képjegyzék

1. *Koncz Csaba sorozata, 1967.* (Fotóművészet 1987/4)
A művész ipari tárgyakat helyezett a fényérzékeny anyagra, majd kalligrafikus ecsetvonásokkal oldotta a szigorú kompozíciót. A foto-kemogram síkfilmre készült, majd arról lett fotópapírra sokszorosítva.
2. *Gyenes Zsolt: A nagy mosás,* Digitális fotográfia, Duratrans, Lightbox, 30x40 cm, 2005.

A léptékváltás, a mozgó fényforrás és a kissé bemozduló kamera együttesen alakítja ki a látható valóságtól eltávolodó megjelenést. A kompozíció Alvin Langdon Coburn 1917 körüli vortográfjait idézi.

3. Gyenes Zsolt: *Fény-minta*, Monochrome fotográfia, 30x40 cm, 2000.
A körülbelül egy perc hosszúságú expozíció kapcsán rögzül a mozgó fényforrás útja, ezzel „dokumentálva az akciót”. A szabad szemmel ilyenformán láthatatlan, a fotográfia eszközeivel teremtett világ jön létre.
4. Gyenes Zsolt: *Tojásforma*, Fekete-fehér foto-kemogram, 18x24 cm, 1994.
A foto-kemogram a teremtett tárgyak (cliché verre) és az ecset negatív árnyékát jeleníti meg, ezzel is a látható valóság és az absztrakció kettőségét ötvözve.
5. Gyenes Zsolt: *Fotogram*, Nedves eljárás, 11x22 cm, 1998.
Az archaikus eljárás sajátos színezetet és tónusokat kölcsönöz a műnek.
6. Chargesheimer (Karl-Heinz Hargesheimer): *Spiel, Lichtgrafik*, 1950.
<http://www.ifa.de/a/a1/foto/ea1schbi.htm>
7. Gottfried Jäger: *Lochblendenstruktur / Pinhole Structure # 3. 8. 14 F 4.2*, Camera obscura, 1967.
www.arnoldsche.com/showBook.php?id=69&kId=7
8. Étienne-Jules Marey: *Kronofotográfia, 1886*. (www.acmi.net.au/AIC/MAREY_BIO.html),
Marey „motion capture” ruhája asszisztensén (www.acmi.net.au/AIC/MAREY_BIO.html)
9. Wilhelm Conrad Röntgen fotója, 1895. (www.mekentosj.com/goodies/cubism/firstxray.html)
10. Hajdú József: „Röntgenhanglemez”, 1998. (<http://www.c3.hu/~bolt/artists/hajdu/index.html>)
11. Anton Giulio Bragaglia: *Pozícióváltás, 1911*. (wd.blogs.com/wisch/fotomontagephotomontage/)
12. Paul Strand: *Absztrakció, Twin Lakes, Connecticut, 1916*.
(www.metmuseum.org/works_of_art/viewone.asp?de...)
13. Alvin Langdon Coburn: *Vortograph, 1917*. (www.nmpft.org.uk/unknownpleasures/gallery_4.asp)
14. William Henry Fox Talbot: *Wrack /Tengeri moszatfű/, 1839*.
(<http://www.metmuseum.org/collections/view1zoom.asp?dep=19&full=0&mark=1&item=36%2E37%2E20>)
15. Christian Schad: *Cím nélkül, schadográfia, 1919*.
(www.intermedia.c3.hu/~fgrof/fotogram/schad.htm)
16. Man Ray: *Rayográfia /Kéz és tojás/, 1922*. (www.zonarimozione.net/.../Agata.htm)
17. Moholy-Nagy László: *Fotogram, 1920-as évek*. (www.cm.aces.utexas.edu/.../319sequences.html)
18. Alfred Stieglitz: *Ekvivalens, 1930*. (www.artfacts.net/.../exhibition/12071)
19. Francis Bruguière: *Absztrakt tanulmány #7, 1930 körül*. (1000 Photo Icons, George Eastman House, Taschen, 2002, 504. p.)
20. Peter Keetman: *Olajcseppek, 1956*. (www.fotohof.or.at/exibhist/exibpres.cfm?id=28...)
21. Heinz Hajek-Halke: *Initiation (für Franz Roh, 7.1.63), 1963*.
(<http://www.ifa.de/a/a1/foto/da1shabi.htm>)
22. Pierre Cordier: *Homage to Muybridge, részlet, photo-chemigram, é.n*.
(www.chemigram.com/fr/travexplo2d2.html)
23. Aziz+Cucher: *Synaptic Bliss: Landscape #2*, Digital C-print on Endura Metallic paper, 2003.
(<http://www.artnet.com/artist/693488/aziz--cucher.html>)
24. David Hockney: *Anyá I., foto-kollázs, 1985*. (www.artchive.com/.../hockney_mother.jpg.html)
25. Jason Salavon: *Every Playboy Centerfold, é.n*. (michael-r-nelson.com/.../2005_04_01_archive.html)
26. Susan Rankaitis: *Pale Green with Copper*, Multi-toned photogram, 90x40, 1984.
http://www.museumofnewmexico.org/mfa/ideaphotographic/artists_rankaitis.html
27. Hiroshi Sugimoto: *Mediterranean Sea, La Ciotat, 1989*, Gelatin silver print, 16 1/2 in. X 21 3/8 in.
www.christies.com/.../promo_gallery.asp?page=9
28. David Burdeny: *Full Moon Over Ecola, 2002*.
www.photoeye.com/.../HTMLNewsletter20030627.cfm
29. Richard Misrach: *Clouds (Cirrocumulus undulatus), 1996*.
www.globevisions.com/english/books/photo_book...
30. Susan Derges: *Photogram of water ripples, é.n*. www.azurevision.co.uk/.../waves2.html
31. Donald Sultan: *Smoke Ring, 2001*, Iris test print, 23"x23".
www.dumboartscenter.org/.../sultan.html

32. *Uta Barth: Field #9, 1995.* www.invisiblecity.org/writing/sublime.html
33. *Xavier Damon: Untitled, 2000, 100x120 cm., nagyított Polaroid-kép,*
www.xasdera.com/valerie/xavierdamon_en.html
Xavier Damon: Untitled, 2001, 100x120 cm. nagyított Polaroid-kép,
www.xasdera.com/valerie/xavierdamon_en.html
34. *Steffen Kluge: Lichtgraphic, é. n.* www.gazette.de/Archiv/Gazette-Maerz2001/Foto.html
35. *Robert Vizzini: Coney Island #1, 4x5 Pinhole Camera, Platinum Print, 2000.*
www.alternativephotography.com/artists/robert...
36. *Michael Wesely: 9.8.2001- 7.6.2004.* www.mkaz.com/photo/books/wesely_openshutter.html
37. *Hubert Kretschmer: Szerelmespár, é.n.* www.gazette.de/.../Kretschmer.html
38. *Keserü Ilona: Forma és utókép, olaj, vászon, 220 x 130 x 19 cm, 1989-93.,*
vision.c3.hu/en/artists/keseru/
39. *Roderick Packe: Series 1 No 18, 122x81,5 cm, 1996.*
www.kunstmarkt.com/.../show_praesenz.html
40. *Neil Reddy: From Three Feet to Infinity, no. 3, 1996.* www.eichgallery.dabsol.co.uk/98light.html
41. *Heather Angel: Eyed rainbow trout eggs (Salmo gairdneri), é.n.,* www.heatherangel.co.uk
42. *Haris László: K 6, 2001, 140x205 cm, Kortárs Magyar Fotográfia Alapítvány digitális archívuma,*
Pécs
43. *Daro Montag: K2 X, Unique Ilfochrome print, film, kiwi fuit, microbes, 102 x 76 cm, 1997.*
www.purdyhicks.com/dm_image
44. *Jochen Lempert: Noctiluca, Plankton photograms on 35 mm bw-film, 8 pieces, total length ca. 160 cm, 2002.* www.photogram.org/.../noctilucalarge.html
45. *Tomy Ceballos: La Venus Púdica, 1989.* www.atomyc.com/
46. *Wim Delvoy: Kiss 3, 2000, Cibachrome print on aluminium, ed. 5/6, 100x125 cm*
www.artfacts.net/.../exhibition/9729
47. *Stephan Reusse: Chair / Thermografie, 120x70 cm, é.n.*
www.kunstnet.at/feichtner/03_09_19_1.html
48. <http://www.hccs.cc.tx.us/Jwoest/Research/photography.html>
Robert Rauschenberg blueprint készítése közben 1951 februárjában.
49. *Robert Rauschenberg: Untitled (Sue), Blueprint, 1950.*
<http://www.hccs.cc.tx.us/Jwoest/Research/photography.html>
50. *Henri Foucault: Photographie, Tirage argentine, 205x62 cm, 2004.* <http://www.baudoin-lebon.com/fiche-artiste.php?nom=FOUCAULT&prenom=Henri>
51. *Bruce Conner: Sound of Two Hand Angel, gelatin silver print photogram, 1974.*
<http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa73.htm>
52. *Floris Michael Neusüss (Setting Up for Body Photogram), 1972, Gelatin silver print, 20,7x20,6 cm.* <http://auden.hrc.utexas.edu/PhotoFiles/dbimages/d2k0045.html>
53. *Floris Michael Neusüss: Turbulenz, Gelatin silver photograph, 10 ¼ x 11 15/16, 1985.*
http://www.museumofnewmexico.org/mfa/ideaphotographic/artists_neususs.html
54. *Wolfgang Reichmann: Me Piece 01#12, New York, 12 Gelatin silver print, 200x180 cm, Signed, titled verso Photogram on Alubond, 2002.*
<http://www.jmcfaber.at/inventory/contemp/wreichmann/wreichmann.htm>
55. *Gyenes Zsolt: Cím nélkül, kemogram, Ektacolor RC, rapid fixer, 3/40,6x50,8 cm, Vermont Studio Center, 2002.*
56. *K. S. Koo: Secret Garden, kemogram, digitális nagyítás japán papírra, Vermont Studio Center, 2002.*
57. *Jayne Hinds Bidaut: Human Skeleton, Dryplate tintype photogram, 12 plates, each 11x14 inches, 1999.* http://imsc.usc.edu/haptics/LostandFound/contemporary_jhb.html
58. *Kunié Sugiura: Hyacinth Vesicle, Unique gelatin-silver print (photogram), 40x30 inches, 1996.*
<http://www.tonkonow.com/sugiura.html>
59. *Gyenes Zsolt: Cím nélkül, kemogram, Ektacolor, rapid fixer, 11/20,3x25,4 cm, Vermont Studio Center, 2002.*
60. *Kunié Sugiura: After Electric Dress B Positive 2 (from the Artist Papers series), Four toned gelatin-silver prints, 69x44,5 inches, 2001.* <http://www.tonkonow.com/sugiura.html>

61. *Adam Fuss: Love*, Unique cibachrome photogram, 100,3x75 cm, 1992.
fototapeta.art.pl/2003/afs.php
62. *Eperjesi Ágnes: Újszülöttek*, fekete-fehér fotogramok, installáció, 150x150x600 cm, 1996-97.
<http://www.sztaki.hu/providers/eper/works/photograms/newborns.html>
63. *Christopher Bucklow: „Guest 10.21 pm 28th September 2001”*, Color photograph, 99x73.5 cm, Unique.
<http://www.edwardmitterrand.com/artists/Bucklow/index.php>
64. *Anne Ferran: Untitled*, silver gelatin photogram, 1983/245.
<http://www.abc.net.au/arts/visual/stories/s586494.htm>
65. *Maurer Dóra: Fotópapíron át letapogatott tárgy*, 1976.
www.intermedia.c3.hu/.../fotogram/luminogram.htm
66. *Christopher Giglio: Untitled, from the series Cathode Rayograms*, 52x36 inches, (type R) color photograph, 1993. www.carleton.edu/.../NOTphotograph/giglio.html
67. *Christopher Giglio: Untitled, from the series Cathode Rayograms*, 1997.
www.exitmedia.net/prueba/eng/...
Giglio sorozatában Man Ray-nek tiszteleg.
68. *René Mächler kamera nélkül készült műve (luminogram)*, 20x20 cm, 2002, a szerző tulajdona
69. *Hencze Tamás: Fehér fény, olaj, vászon*, 200x80 cm, 2001. (Új Művészet, 2005. február)
70. *Jerry Burchfield: Passiflora edulis*, lumen prints, 35x29 inches, 2002.
<http://www.scapesite.com/ARTISTS/burchfield.html>
71. *Marco Breuer: Untitled (Fuse)*, silver gelatin paper, burned, 18"x14", 1995.
<http://www.artistsspace.org/webpace/1997/july97/breuer.html>
72. *Andreas Müller-Pohle: Cyclogram 5/2/1994*.
http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_pro_07_cyc.shtml
73. *Ute Lindner: „Cyanogramm”*, changing Cyanotype chemigram between glass, 140x230 cm, 1995,
<http://www.ute-lindner.de/shows/95rom-strat.html>
A két üveg közé „szorított”, fixálatlan cianotípiát öt hónapon keresztül változtatta megjelenését a galéria-látogatók „szeme láttára”.
74. *Tim Otto Roth: Video-photograms*. <http://www.jenseits.net>
In 2000 Tim Otto Roth showed the first video photogram series as a live streaming in the Internet. This was a comment on the disposal of places by the ubiquity of web cams.
75. *Thomas F. Barrow: „Spray Paint Series”*, gelatin silver print with applied spray paint, 40,5x50,5 cm, 1981. <http://www.geh.org/fm/mismis/htmlsrc14/index.html#67:0111:0002>
76. *Katharina Sieverding: „Steigbild III/1-3; Steigbild II/1-3”*, D-prints, acrylic glass, steel, 300x375 cm to 300x500 cm, 1997. www.dialnsa.edu/.../Germany/sieverding.html
77. *Katharina Sieverding: Untitled, Weltlinie XV (Versin II)*, photograph, C-print, plexi, 3/300x150 cm, 1997(?), www.artnet.de/.../www.artnet.de
78. *James Welling: #1A, from „Abstractions”*, 26x21/89x67 cm, 1998.
www.fotomuseum.ch/James_WELLING.218.3.html
79. *Winfred Evers: Daily Poem*, Photo-based digital image, Gelatin silver print, 40x25,5 cm, 1998.
<http://www.ikon-magazin.de/reader/fab/index/dmiddle/kuenstler/evers/index.htm>
80. *Darío Urzay: Insider – Umbilical (positivado) – red drips*, Diasec, lambda print, 122x110 cm, 2001. www.xippas.com/en/artist/dario_urzay
81. *Gyenes Zsolt: Kalligráfia*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 23x80 cm, 1984-2006.
82. *Gyenes Zsolt: Sára*, Monochrome fotográfia, C-print, 50x50 cm, 2003.
83. *Gyenes Zsolt: Utókép*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 3/60x80 cm, 2005.
84. *Gyenes Zsolt: DE2377*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 60x80 cm, 2005.
85. *Gyenes Zsolt: DE2374*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 60x80 cm, 2005.
86. *Gyenes Zsolt: DE2755*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 60x80 cm, 2006.
87. *Gyenes Zsolt: Diptychon*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 2/60x80 cm, 2005.
88. *Gyenes Zsolt: Diptychon (2)*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 2/107x80 cm, 2006.
89. *Gyenes Zsolt: Triptychon*, vegyes technika, Inkjet print, Artist canvas, fa, 3/60x80 cm, 2006.

90. Gyenes Zsolt: *Kamera belsejében megjelenő kinti látvány fotográfiája*, 47x60 cm, színes fotográfia, 1990-es évek eleje.
91. Gyenes Zsolt: *Nappal szemben, az objektív levételével készült színes fotográfia*, 27x40 cm, 1990-es évek.
92. *Henri Cartier-Bresson felvétele, Alicante, Spanyolország, 1932.* (Fotó, 1990/9.)

Belső (előzék)lapokon:

Türk Péter: Osztyátlag, 1979.

<http://www.uj-muveszet.hu/archivum/2003/junius/2003junius.htm>

Tasnádi László: TLB4270 fotórelief, 2004. (Fotóművészet, 2005. 5–6 szám.)

Szakmai önéletrajz **Gyenes Zsolt**

Tanulmányok

JPTE Pedagógiai Főiskolai Kar, Pécs, rajz–földrajz szakos tanár, 1981–1985
Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, rajz–környezetkultúra szakos középiskolai tanár /
multimédia szakág, 1993–1997

Tagságok

Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest – tag
Kortárs Magyar Fotográfia Alapítvány, Pécs – kuratóriumi tag
Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója, Budapest (1990-2000) – projektvezető
SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület, Kaposvár, elnök
Magyar Mozgóképf- és Médiaoktatási Egyesület, Budapest – vezetőségi tag

Fontosabb egyéni kiállítások

Erzsébetvárosi Galéria, Budapest (Odrobina Tamással), 1991
Művészetek Háza, Pécs, 1992
Fészek Galéria, Budapest, 1993
Stílus Galéria, Budapest (Odrobina Tamással), 1993
Óbudai Pincegaléria, Budapest (Eperjesi Ágnessel, Klett Iboval és Várnagy Tiborral),
1997
Vermont Studio Center, Johnson, USA, 2002
Csokonai Galéria, Kaposvár, 2002
Közelítés Galéria, Pécs (Mojzer Tamással), 2004
Halász Rezső Fotógaléria, Pécs, 2005

Kísérleti videomunkák

Megváltozott dimenziók, Mediawave Nemzetközi Vizuális Művészeti Fesztivál, Győr-
Novákpuszta, 1994
Az éhes hernyó, Magyar Független Film és Video Fesztivál; Retina Nemzetközi Film és
Video Fesztivál, Szigetvár, 1998
Experimentumok (Indiai dobok), 46. Országos Független Film és Video Fesztivál, 1999
Képek otthonról; Klip – Jamiroquai, Retina Nemzetközi Film és Video Fesztivál, Szigetvár,
2000
Utazás, Retina Nemzetközi Film és Video Fesztivál, Szigetvár, 2003
Macsóminta (Mojzer Tamással közösen), Közelítés Galéria, Pécs, 2004
Alphabet, Retúr, SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület, Festők Városa, Kaposvár, 2005
Good morning señor, Run, Indra, Retina Gyűjtemény, Szigetvár, 2006

Művek gyűjteményekben

Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét
Magyar Elektrográfiai Társaság gyűjteménye, Budapest
Miskolci Galéria gyűjteménye
Stílus Alapítvány, Budapest
Gromek Fotógaléria, Budapest
Szín-Folt Galéria, Kaposvár
René Mächler gyűjteménye, Zuzgen, Svájc
Retina, Szigetvár
Magyar Független Film és Video Szövetség, Budapest
SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület, Kaposvár
Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója, Budapest

Díjak

Kísérleti kategória, I. díj, *Magyar Fotóművészeti Biennálé*, Ernst Múzeum, Budapest, 1995
Honorable Mention Award, Vermont Studio Center, Johnson, USA, 2001
Federal Assistance Award, U.S. Department of State, USA, 2001

Publikációk

Könyvek:

Kreatív gyakorlatok, Baranya Megyei Önkormányzat Pedagógiai Intézete, Pécs, 2000
Informatikai eszközök a vizuális nevelésben, Szerkesztő / szerző, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003
Mozgóképek és médiaismeret feladatgyűjtemény 1–2, Társszerzők: Kozák Zsuzsanna és Hartai László, Korona Kiadó, Budapest, 2004

Könyvrészlet:

Fény-kép, -tér és -írás, Fotóművészet fejezet, In Pécs kortárs művészete, Alexandra Kiadó, Pécs, 2005

Jegyzet:

Mozgóképek / Média, felsőoktatási jegyzet, Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar, 2005

Folyóirat cikk idegen nyelven:

ICT in art education, In *Studia Paedagogica* 28, Ed. Seija Karppinen, University of Helsinki, Finnország, 2002

Folyóirat cikkek, tanulmányok:

Bevezetés a mozgóképkultúra és médiaismeret iskolai gyakorlatába – néhány példa a rajzórán, In *Fejlesztő Pedagógia*, Bp., 1997/2–3.
Optikai játékok készítése a rajzórán I., II., In *Új Pedagógiai Szemle*, Bp., 1998, február, március

Mozgóképek és médiaismereti modul a szakképző iskolák 10. évfolyamára, Útmutató a modulhoz, In Mozgóképkorszak, médiatudatosság, Magyar Mozgóképek és Médiaoktatási Egyesület – Országos Közoktatási Intézet, Bp., 2002
A (kreatív) médiagyakorlatokról, In Mozgóképkorszak, médiatudatosság, Magyar Mozgóképek és Médiaoktatási Egyesület – Országos Közoktatási Intézet, Bp., 2002
A technikai forradalom a tizenévesek életében, In mozgás-változás, Kaposvári Egyetem, 2002
Az ötödik előtt – Kortárs Magyar Fotográfia, Pécs, 1995–2001, KMF katalógus, Pécs, 2003
Képzőművészetről feketén-fehéren, Holger Mohaupt kiállításának megnyitóbeszédéből, In Echo, Kritikai szemle, Pécs, 2005/4-5
Mozgóképek- és médiaismeret feladatgyűjtemény bemutatása, Társszerző: Kozák Zsuzsanna, In Szemezgető, La Ventana Kiadó, Budapest, 2005
Multimédia és/vagy művészet, Veszprémi Egyetem, megjelenés alatt

Kéziratok, katalógusszövegek, más írások:

Az absztrakt fényképezésről, Magyar Fotóművészek Szövetsége kéziratára, Budapest, 1990
Terra incognita – a kísérleti fényképezésről, Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1993
Vizuális nevelés szótára, KOMA, Tölgyfa Program, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 1997
Beszámoló egy művészetoktatási világkonferenciáról, In Sulinet – Mozgóképoktatás, Bp., 1999
A Nagy Alma: New York, In Zichy Krónika, Kaposvár, 1999
Mozgóképes kreatív gyakorlatok, In Sulinet – Mozgóképoktatás, Bp., 1999
Kör-forgás, In Török András katalógusa, Fotóhónap, Közelítés Galéria, Pécs, 2000
Projekció, In Projekció katalógus, SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület, Kaposvár, 2002
Nyitott műterem / Open Studio, katalógusszöveg, magánkiadás, 2002
Kreatív médiaiskola – Tanári kézikönyv feladatokkal a szakképző iskolák számára, KOMA, Budapest, 2002
Fotóművészeti stílusok – Módszertani könyv a művészeti neveléshez, KOMA, Budapest, 2003
Mozgóképkiskola, Szakmai jegyzet az elektronikus-grafikus képzéshez, Zichy Mihály Iparművészeti Szakközépiskola, Kaposvár, 2003
Interaktív módszertani anyag – Mozgóképek és médiaismeret, CD-ROM, KOMA, Budapest, 2005
Mozgóképek és médiaismeret, tananyag a szakiskolák részére, Nemzeti Szakképzési Intézet, Budapest, 2005

Fontosabb ösztöndíjak, tanulmányutak

Ösztöndíjak a fotóművészet, a mozgóképkultúra – média oktatása, illetve az informatikai eszközök használata a vizuális nevelés területén:

Magyar Mozgóképek Közalapítvány, Nemzeti Kulturális Alap, Soros Alapítvány, Közoktatási Modernizációs Alapítvány, Oktatási Minisztérium, Nemzeti Szakképzési Intézet, Tempus Közalapítvány, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Fialatok Fotóművészeti Stúdiója, Amerikai Nagykövetség, Fulbright – USIA, USA, Vermont Studio Center, USA, La Femis, Párizs

Külföldi tanulmányutak, továbbképzések:

Nyugat-Európa – Ausztria, Németország, Franciaország, Svájc, Olaszország (1983), USA (1995, 2002), Szlovákia (2000), Belgium (2001), Anglia (2001, 2003), Hollandia (2002) és Svédország (2003, 2006).

Nemzetközi konferenciák, workshopok:

NYIFA, New York, New York, USA (1999), Neothemi, Bp. (2002) és Párizs (2005)

Előadások

Szakmai előadások idegen nyelven:

ICT in Art Education, Neothemi, Nemzetközi oktatási konferencia, Budapest, 2002

Creativity and Media Education, Media workshop, Comenius Course, Budapest, 2002

Szakmai előadások:

Informatikai eszközök használata a vizuális nevelésben, Sulinet-Educatio, Budapest, 2003

Kreatív gyakorlatok a médiaoktatásban, Országos Médiaoktatási Konferencia, Pázmány P. Egyetem, 2003

Mozgóképek- és médiaismeret feladatgyűjtemény bemutatása, Országos Médiaoktatási Konferencia, Szolnok, 2005

Az absztrakt fotográfia néhány aspektusa a kortárs művészetben, Tudományos és művészeti napok, Kaposvári Egyetem, 2005, 2006

Multimédia és/vagy művészet, Országos Multimédiaoktatási Konferencia, Kaposvári Egyetem, 2006

Periférián – Az absztrakt fotográfiáról, A fotó a kép-korszakban; kortárs képtudományi olvasatok, korrespondenciák a magyar fotográfiában, a PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék műhelykonferenciája, Művészetek Háza, Pécs, 2007

Rendszeres előadója 120 órás tanfolyamoknak a Mozgóképkultúra és médiaismeret oktatása területén (Magyar Mozgóképek- és Médiaoktatási Egyesület, Budapest szervezésében: Budapest, Pécs, Baja, Székesfehérvár, Szeged, Zalaegerszeg ...)

Munkahelyek

Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, Kaposvár (mozgóképek-gyakorlat, film- és médiaelmélet, technikai kép, médiapedagógia, fotóművészet, elektronikus ábrázolás)

Zichy Mihály Iparművészeti Szakközépiskola, Kaposvár (posztszekunder képzés – videó, animáció, médiaelmélet, elektronikus grafika)

Elérhetőség

dyenes@gmail.com

<http://dyenes.lapja.hu>