

bálatásait is. Ám a háttérrel szolgáltató, „fagyosnak” kikiáltott fotó háttére ugyan ott készülhetett, de a lényeges elemek, a szereplők Ausztráliában, valószínűleg ideális hőmérsékleti körülmények között lettek felvéve, ami persze szintén nem egyszerű dolog.¹⁹ Az akció nyilvánvalóan lehetetlen lenne a bináris technológia és az internet megléte nélkül!

Ezekből a tényekből is következik a technológiai háttérben és a tömegesedési folyamatokban uralkodó változások jellege. Nem tagadható, hogy a hivatalos fotográfiai környezetben is jelentkezőnek hasonló elemek. Míg a már említett Nikon DCS100 kamera 1,3 megapixeles jellemzőjével akkor a professzionális gyakorlat kívánatos eszközzé vált, addig ma már 60–100 Megapixel a profi szint. Persze kérdés, hogy ez miképpen vagy egyáltalán jelentkezik-e a jelenlegi közlési csatornák minőségi, intellektuális színvonalában.²⁰

Végül egy pusztán technikai jellegű folyamatot említsünk. A látványrögzítés módszereinek fejlődésével párhuzamosan, illetve egyes esetekben azt megelőzve a látvány generálásának technológiája is rohamos fejlődésen, változáson ment keresztül. Ennek egyik első, jelentős teljesítménye az 1989 decemberében megjelent *Abys* című film volt, amelyben egy számítógéppel generált szörny szerepelt együtt színészekkel.

Látjuk tehát, hogy a már említett photoshop-top fotográfia, azaz a szoftveres módszerekkel befolyásolt, alakított kiindulási fénykép mellett a computer-top fotográfia is kifejlődött. Ebben az esetben nem az eredeti látvány rögzített változatának manipulálásáról, hanem fizikailag nem létező, numerikusan generált szituáció létrehozásáról van szó. Meggondolandó, hogy a filmipar ezen a területen miért hagyta messze maga mögött a fotográfiai szférát.

A jelenlegi technológiai háttér igen széles körű, messzire mutató tudományos alapokkal rendelkezik.²¹ Sajnos sok esetben a szükséges információkat továbbító csatornák (marketing, sajtó, ismeretterjesztés, oktatás) nem képesek a megfelelő mélységet ezen a területen elérni.

Szerencsére az alkotók számára a tudományos alapok ismerete nem túlzott jelentőségű. A lényeg az, hogy az ezekből következő technikai paraméterek és manipulációs akciók hogyan befolyásolják a vizuális megjelenést és ezen keresztül a befogadó réteg reakcióit. Ez az igen bonyolult hatásrendszer számos esetben kerülőutakra visz. Mindez többek között azt jelenti, hogy a fényképezőgép technikai adatai (megapixel, az élességmérés pontok száma stb.) intellektuális jelentőséget nyernek, illetve ezekkel azonosulnak. Egyszerűsítve: minél több a megapixel, annál „művészibb” a fotó.

A befogadó, illetve a személyes igények következtében tömegesen fotografáló réteg esetében sem egyszerűbb a kérdés. Itt kell visszautalni Pierre Bourdieu *Un art moayen. Essais sur les usages sociaux de la photographie* című, sajnos kevésbé ismert könyvében közzétett vizsgálati eredményekre. Ezek szerint természetesen következik, hogy a fotografálás tulajdonképpen az aktuális énkép és az adott pillanatban uralkodó intenciók vizuális formában történő öntését jelenti.

A széles körű kultúrszociológiai vizsgálatok alapján az is kiderült, hogy a személyes szférában működő magánfotózás mellett a professzionális fotó is esetenként technikai paraméterek által meghatározott célok, eredmények elérésére törekszik, illetve azok a képben minőség meghatározó szerepet kapnak. Az is kiderült, hogy a csoportos, klubokba szerveződő fotográfia is, mint az említett két határ közötti aktivitás képviselője, motívum és tech-

nikai paraméterekre irányuló mintákkal telített területté vált. Itt is megjelenik a technológia és az alkotó közötti kapcsolat jelentősége.

Ezeket a következtetéseket jelentős mértékben alátámasztotta a Magyar Fotóművészek Szövetség kezdeményezésére a nyolcvanas évek elején lefolytatott vizsgálati folyamat²² is. Az eltérő társadalmi, kulturális környezet csak erősíti Bourdieu kutatásának iránymutató jellegét, erejét.

Miről lesz szó a következőkben?

Ebben a sorozatban nincs lehetőség a fentiekben vázolt, igen összetett struktúra részletes vizsgálatára. Csak a fotográfiai technológia, az alapul szolgáló numerikus háttér és az alkotó közötti kölcsönhatás leírására lehet szorítkozni:

– Milyen lehetőségek állnak rendelkezésre fotografikus minőségű képek előállítására?

– Hogyan válik láthatóvá a kép? A technikai, technológiai folyamat érthető, de minden részletre kiterjedő leírása a cél, különös tekintettel a végeredményben jelentkező hatásokra. Ok: az általában terjesztett ismeretek (folyóiratok, reklámok, oktatás) nem teljes volta.

– Hogyan és milyen fázisokban lehet ebbe a technológiai folyamatba beavatkozni és egyes, célzott alkotói ideákat láthatóvá tenni? ■

Jegyzetek

¹ A kulturális, intellektuális jelentőség mellett a jelenlegi körülmények között uralkodó financiai dinamika sem hagyható figyelmen kívül. Érdekes lenne megvizsgálni például a Mona Lisa financiai jelentőségét is. Hány ezer ember élt és él meg ma is ezekből a financiai hatásokból?

² Don Thompson: *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, 2010, ISBN-13: 978-0230620599.

³ Először elutasították és nem jelenhetett meg a Society of Independent Artists kiállításán (New York, 1917). Nagy szerencsére azonban Alfred Stieglitz lefényképezte és publikálta a fotót a *The Blind Man* című folyóiratban.

⁴ Egy példa lehet erre a Fotóművészetben megjelent cikksorozat: Montvai Attila: *Egy fotográfus a fotográfiáról: talán újra kellene gondolni, hogy mi a fotó!* 1. rész. *Fotóművészet*, 2010/2.

⁵ Lásd *Fotóművészet*, 2015/4.

⁶ Az úgynevezett Neumann-architektúra és az erre alapozott számítógép volt az első mai értelemben vett numerikus rendszer.

⁷ Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy*, 1962.

⁸ A rendfenntartó szerep fontosságát jelzi az arc, rendszám, és egyéb természetes jellegzetességek automatikus felismerési lehetősége.

⁹ Jim Arvo és Dave Kirk készítette a képet.

¹⁰ Montvai Attila: *Synthetic reality*, 5th International Conference on Photography, 1998 Kolkata.

¹¹ Pierre Bourdieu: *Un art moyen essai sur les usages sociaux de la photographie*, 1966.

¹² Ez tette lehetővé a photoshop top, a 3rd Max top és még sok más top fényképezés lehetőségét.

¹³ Meg kell említeni, hogy a „valóságkép” egyes vonásai közösségi, interpretatív elemeket tartalmaznak. Két, egymással a szó szoros értelemben harcoló ideológia rendszer „valóságai” alapvetően eltérhetnek egymástól, és ez ezek halálához vezethet.

¹⁴ Ez vezet ahhoz, hogy marketing célok miatt kialakították a félprofesszionális kategóriát.

¹⁵ Ennek következtében nem túlzás megjegyezni, hogy a fotográfia „kulturális” irányzatainak a fejlődése a részvényesek érdekeitől is függ!

¹⁶ Jelenleg is folyik egy bírósági eljárás Kanadában egy holland férfi ellen egy kanadai tizenéves lány halálba üldözése miatt. Ez a zsarolási akció az interneten és a Facebookon zajlott le.

¹⁷ Lásd a YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=mxtVkMXR0Wg> filmet!

¹⁸ Lásd: <http://skoklostersslott.se/en/visit/castle>.

¹⁹ A fagyos(?) sztori természetesen elterjedt hirdetési alap lett, még Magyarországon is.

²⁰ Többek között ez is a következő részek egyik témája.

²¹ Az alapok a bonyolult matematikai módszereket követelő jelfeldolgozás, valószínűségelmélet területeire vezetnek.

²² Montvai Attila: *Fotográfia és kultúra*, ISBN 963092603 2, 1985.

Vol. 2016/2 of *Fotóművészet* begins with an interview made by **Sándor Bacskai** with photographer **Márton Perlaki** – *Besides planning, I follow mostly my own intuitions*. “Before starting any work I used to be very excited, I clung to my conceptions tenaciously, it did not matter at what price but the result had to be good, and this attitude was the root of many conflicts. Yet, the photographer’s task is to keep the team together. The imagined sketches just serve as starting point, to which it is not worth clinging at any price. I believe, by now I have learned how to communicate, I am much more composed, therefore I am able to concentrate much better.” ■

In “*Meddling, or about the shutter time and the spoon*” **Gábor Németh** reports on **György Stalter**’s photos: “Many years ago he put a lot of (photographic) papers aside, he says. But, I ask, it ought to have spoiled for long, am I right? He gives a quizzical glance at me from behind his glasses. He starts to talk to me like to a child, arguing that a hard paper is a bit softer, but after such a long time blacks would indeed disappear from a soft paper, then some »bsk« come as well, I keep nodding, I can’t understand one single word of it, I am indeed about falling asleep in a minute, just like a child. Finally, suddenly he says, to throw away unused papers is like throwing flowerseeds into the dustbin, but this wakes me up.” ■

In *Stale green sci-fi. The nature and the layers of post-modern town* **Rita Somosi** examines **Márk Martinkó**’s photo series: “The urban environment of his works and the vegetation appearing here and there in it, shows us the areas of postmodern towns becoming empty. The vision-like photos, doesn’t matter if we are talking about his REM or »Artificial green« series, are all put together of the elements of reality. It is not easy to state whether it is dystopia or reality what the artist wants us to see. By the carefully selected scenes and planned compositions the scenery transforms itself, and their contents of meaning broaden by the various emphases and gesture of stressing.” ■

“Is it possible to separate the »outside« and the »inside«? Can the often gloomy norm- and expectation-system of the outside world be isolated in principle from the personality, intimacies of our inside world? Don’t we violate our self-estimation by separating them many times »in line«? The answer is very simple, and at the same time very complicated. If it were separable, then there would be neither clinical psychology, or social psychology nor psychoanalysis” **Zsolt K. Horváth** notes about the exhibition **Life – spaces**. ■

“The photo art is a complicated steadily changing rhizome, with the open interplay with unpredictable consequences of countless elements” **György Cséka** argues in *Comments on photo art*. “It is such a labyrinth which you enter into, no matter having a map in your hand, made with great precision by people who have earlier been in this labyrinth, it won’t always put you on the right road, because the roads, the trails are changing, they are somewhere else, they would mislead, and the system is highly responsive even to those walking in the labyrinth. It’s a system the rules of which you would understand, construct and rewrite in most cases only later. Since we have neither adequately precise terms, definitions, nor ample always relevant descriptions, i.e. we don’t have and won’t have photo arts identification handbook, there is one thing we can do:...” ■

Gábor Pfišztner’s essay planned to be a multi-part work is meant to analyse the relationship between **photo art and contemporary art**: “I will try to outline what definitions are actually feasible that are called contemporary arts, not necessarily following or accepting the viewpoints preferred by the »art industry«. I’ll touch upon another interesting discussion the subject of which is mediality (if once there exists intermediary and media-art, then the notion of medium can neither be discarded without any consequences), taking the various definitions and interpretations of the notion, one after the other into account.” ■

Judit Gellér scrutinizes the topic of **Archives** created with the objective of collecting, classifying, sorting, structuring, and undergoing a change at the moment: “While the foxed pages of old, paper-based archives are slowly decaying, the new digital archives, although in their immaterial and ephemeral character, still counteract this process. The new archives do not exist in their physical reality. The pictures transform into numbers and data. The new archives are stored in clouds, on virtual data carriers; the place of photosensitive material has been taken over by sensors.” ■

János Palotai selected two exhibitions from the Vienna spring supply. One is: “Albertina put on show a segment of the Japanese photo art from 1960 to 1975 and within it the short-lived progressive review **Provoke**, the influence of which could be felt for decades. Between the protest and the performance, indicates the sub-title of the exhibition.” The other one: “Commemorative exhibition in the Museum Moderner Kunst about the Vienna actionism in the sixties, titled *Körper, Psyché und Tabu*.” ■

In her two-part essay – *In defence of the authenticity of historical photographs* – **Katalin Jalsovszky** discusses the problems of archiving and publishing Hungarian holocaust photos via concrete examples: From the Hungarian holocaust photos modified in contents by restoring, one can see most frequently the one made by Tamás Veres in November 1944 in Budapest. Tamás Veres as escaped inmate of a forced labour camp ended up in Raoul Wallenberg’s surroundings, who employed the 21 years old young man as photographer. Thus he was the only one who had the opportunity to make photos of the Swedish diplomat’s man-rescuing activity and of the persecution of Jewish people during the Nazi terror in Budapest. The negatives got lost in the chaos of the siege of Budapest. The fact that some of the photos survived is thanks to Wallenberg who forwarded some of the photos enclosed to his diplomatic reports and letters sent by diplomatic courier to Sweden. But unfortunately none of those photos can be found from the nineties in Sweden. ■

In *Everyday life of Márton Munkácsi* **Etelka Baji** presents a bunch of photos unknown so far to the Readers of *Fotóművészet*: “Since my last article published in 2010 another 10 photos have come across me, and we managed to put all of them on file in the Historical Photographic Archives of the Hungarian National Museum. Unfortunately and undeniably, the photos do not belong to Munkácsi’s best photos. Anyway, it is important to report on the worldwide known Hungarian press photographer’s photos put lately in the Hungarian collection, and that these photos have also become well-known pieces of the Hungarian photo history.” ■

“Langer & Comp. whose name has been changed more than once in the past years, produced and sold its characteristic wooden-frame cameras in Vienna in the Austro-Hungarian Monarchy” reports **Zoltán Fejér** on the **Langer-Elso camera** in his article about the history of photographing technique. – “One can argue, a common characteristic of the wooden-frame camera on our pictures is that the elaborateness and the quality of workmanship of these cameras cannot be compared to that of the Werner cameras designed and sold by Lechner-Müller.” ■

Attila Montvai started a new series of articles – *How many megapixels had Michelangelo’s hammer had? Or is photo technology a creator means?* Here is an excerpt from the first part: “Computer technology plays a role of vital importance in visual communication and photography, as well. The first step in the direction of sweeping changes in visual culture was made in 1975, when Martin Newell researcher at the Utah University, created the 3-D mathematical model of a tea cup. In 1987 a picture of photographic quality designed with numerical methods based on this 3-D model opened a way to the binary technology based on recording of the scene, the so-called digital photography.” ■