

Szakdolgozat

Márkus Barnabás

2024

Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem
Rippl-Rónai Művészeti Intézet
alapszak

A típus tanulmánya

Témavezető: Dr. Baki Péter

egyetemi docens

intézetigazgató-helyettes

Készítette: Márkus Barnabás (J3078U)

Kaposvár

2024

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	4
Előzmények.....	5
Emberek tipizáló ábrázolása.....	6
August Sander munkássága és jelentősége.....	8
Avedon és az amerikai nyugat.....	11
A Becher-i iskola hatása: Thomas Ruff és Thomas Struth.....	12
Thomas Ruff - Portrék.....	13
Thomas Struth – Családi Portrék.....	14
Az épített vagy természetes környezet tipizáló ábrázolása.....	16
A Becher házaspár munkássága és hatásai a modern fotóművészetre.....	17
Edward Ruscha – Twentysix Gasoline Station.....	19
Katharina Roters – Hungarian Cubes.....	20
Hiroshi Sugimoto tipológiái.....	21
Czigány Ákos – Bet.....	23
Állatok, tárgyak, lenyomatok tipizáló ábrázolása.....	24
Brassai – Graffiti.....	24
Szalai Dániel – Novogen.....	25
Taryn Simon – Paperworks and the Will of Capital.....	26
Kudász Gábor Arion – Memorabilia.....	27
Összefoglaló.....	28
Képjegyzék.....	29
Bibliográfia.....	33
Webográfia.....	34
Műleírás.....	36

Bevezetés

A tipológia kifejezés etimológiáját tekintve két görög szóból eredeztethető: a *typos* (mint forma, alak) valamint a *logos* (azaz szó, ige, tágabb értelemben véve mint rendezőelv) szó összeolvadásából ered. Így a szó alatt leginkább olyan megfigyeléseket, leírásokat és összehasonlításokat értünk, amelyek elsősorban az alaki, szerkezeti jegyek összevetésén alapszik. Fontos különbséget tenni a taxonómia és a tipológia között. Míg egy taxonómia felállításánál minden esetben szükség van egy rendező elvre, amely a vizsgálat alanyai közti hierarchikus rendet fejezi ki, addig a tipológia az alaki jegyekre koncentrál, és más módon segít a megértéshez. Működési elve a következő: ha valamilyen rendező elv szerint csoportosítjuk a kiválasztott dolgokat, azt tapasztalhatjuk, hogy az egymás mellé rendezés olyan információkat enged megfigyelni, amelyek fölött elsiklana a figyelmünk. Valamint a tematizált motívumok közti eltérések és hasonlóságok is szembetűnőbbé válnak. Azonban ahhoz, hogy egy tipologizálás metódusát sikeresen fel tudjuk használni fontos meghatározni, hogy milyen csoporton végezzük a vizsgálatot és milyen eltéréseket kívánunk megfigyelni. Lényeges említeni, hogy a tipológia vizsgálati módszere nem csak a fotográfiában, hanem számos természet- illetve humán tudományterület metodológiai kiegészítője. Példaként említhető a régészet egyik legfontosabb módszertani meghatározása, a kerámia-tipológia, ahol tipokronológiai jellemzőkkel kiegészítve releváns következtetések vonhatóak le egy adott leletanyag összefüggésében. De szintén megfigyelhető ez a vizsgálati metódus az antropológia, a nyelvészet, a biológia vagy akár a kémia módszertanaiban is. Alapjául az az alapvető emberi gondolkodásmód szolgál, hogy a minket ért információkat csoportokba rendezünk, majd, amikor egy már ismert dologhoz rokoníthatóval találkozunk nem minden esetben az újbóli megismerésre törekszünk, hanem a már megszerzett információk és tapasztalatok alapján alakítjuk ki viszonyulásunkat.

Szakdolgozatom célja feltárni, hogy a tipológia, mint vizsgálati módszer miként gyökerezett meg a fotográfiában. Fotográfiai áttekintést nyújtok és ismertetem azon alkotók munkásságát, akik nem pusztán vizsgálódásra használták a módszert, hanem valamilyen módon változást idéztek elő a médium tekintetében. A három fő fejezet három részre tagolja a képanyagok elemzését tartalom szerint: az emberekről, az épített környezetről, illetve a tárgykultúrával, tárgyi örökséggel foglalkozó tipológiák csoportját létrehozva. Bemutatom miként határozzák

meg ezen képanyagok esetenként mai napig a fotográfia értelmezését, valamint a médiumhoz való viszonyunkat.

Előzmények

A fotográfia feltalálásánál két indítékot különböztethetünk meg eleinte. Különösen érdekes, hogy a fénykép létrejöttéhez vezető fizikai-kémiai folyamatok már jóval 1839 előtt ismertek voltak, mégsem sikerült fényképet készíteni. Persze ennek okai számosak, azonban fontos megállapítani, hogy a fotó feltalálásához szükség volt egy erre fogékony társadalmi közegre is. Ha a Franciaországban lezajlott folyamatokat tekintjük, amit Daguerre és Niépce nevével szokás fémjelezni, a következő megállapításokat tehetjük. Az 1800-as években a polgárság Nyugat-Európában megerősödött és mint ez ilyenkor általánosan megfigyelhető, az arisztokrácia pozíciója és életvitele felé kezdett tendálni. Ennek egy megnyilvánulásának tekinthetjük azt a folyamatot, ami a dagerrotípia feltalálásához vezetett. A portréfestészet és önmagában az, hogy valakiről portré készül klasszikusan az arisztokrácia attribútuma volt a fotográfia feltalálásáig. Ennek oka egyszerűen abban keresendő, hogy portrét festetni rendkívül drága és időigényes volt, ezért már a polgárság sem engedhette meg magának. Azonban az ez iránti igény megmutatkozik a fotográfiát megelőző vizuális megoldásokban, mint például a sziluettportré és az olyan eszközök elterjedése, mint a fizionotrász. Így amikor Daguerre 1839-ben eljut a dagerrotípia feltalálásáig, és mindezt prezentálja, majd széles rétegek számára elérhetővé teszi azzal, hogy eladja a francia államnak, a fotográfia egy erre éhes társadalmi közegbe érkezik meg, és ezen társadalmi igény szerint kezdik el használni. Elég, ha megnézzük, hogy a korai képek témái nagyban a festészetből merítenek, így a két legelterjedtebb műfaj a portré- és a tájfényképezés.

Ezzel szemben egy egészen más folyamat ment végbe Angliában, W. Henry Fox Talbot munkája nyomán. Mint az ismeretes, Daguerre-rel párhuzamosan Talbot is feltalált egy képkészítési eljárást, ami egészen más végeredményt hozott létre, mint a dagerrotípia, és véleményem szerint más indítékok mozgatták ezáltal más irányba mutatnak törekvései. Talbot angol nemesi családból származott (szemben Daguerre-rel, aki közrendű volt), sokoldalú tudósemberként tartották számon. Financiális érdekeltsége vélhetően nem volt a fénnel való kísérletezésének, elsősorban a technikai kép, és az ez által létrejövő másolás lehetősége érdekelte, mivel saját bevallása szerint nem tudott rajzolni. Az általa létrehozott eljárás neve

kalotípiá, más néven sópapíros eljárás és jelentős különbség a dagerrotípiához képest, hogy nem unikális, hanem sokszorosítható képet ad, tulajdonképpen a ma is használt negatív-pozitív eljárás őse. Amiért ez releváns a tipológiák értelmezésében az az attitűd, ami a Természet Irónja című 1844 és 1846 között hat folytatásban megjelent könyvében manifesztálódik. Ezen könyvekkel a fotográfia médiumának lehetőségeit igyekezett körbejárni és bemutatni. „Az 1840-es években Talbot művészetet, tudományt, és a későbbi dokumentarista fényképészetnek keresztelt irányzatot vegyítve készített olyan felvételeket, mint a birtokán lévő szénakazalról készült tanulmányorozat. Hamar megértette, hogy a fényképészet alkalmas sorozatok előállítására, és ezek jelentése nem egyetlen felvételtől, hanem a teljes sorozatból és a képek sorrendjéből bontakozik ki”¹ És ez a hozzáállás, valamint a fotográfia tudományos felhasználásának megjelenése eredményezte az első tipológiák létrejöttét.

Emberek tipizáló ábrázolása

Az első emberekről készült fotótipológia minden artisztikus és tudományos indíttatás nélkül jött létre Svájcban. Carl Durheim fényképész és litográfus 1852-53 között készítette el az első olyan portrészorozatot, ami egy rendőrségi adatbázis alapját képezte. Ez idő tájt komoly erőfeszítéseket tettek annak érdekében, hogy a „csavargó” életmódot folytató embereket honosítsák és integrálják a társadalomba.² Ennek egy eszköze volt Durheim sorozata. A közel 220 portréból álló képanyag litográfiák alapjául szolgált, melyeket szét lehetett osztani a rendőrök között, így lehetővé téve lehetővé a képeken szereplő személyek azonosítását. A felvételek nagyjából azonos módon profilból vagy félprofilból, félalakosan ábrázolták az embereket homogén háttér előtt.³ Habár a képek nem tökéletesen ugyan olyan kompozícióval ábrázolják a vándorokat, mégis áthatja a képanyagot az azonosságra való törekvés. És ezzel az első nagyobb volumenű gyűjtésnél megjelenik a tipológiák egy esszenciális mozzanata, miszerint valami akkor válik megfigyelhetővé és összehasonlíthatóvá, ha képeken szereplő dolgok között a változók számát minél jobban, lehetőleg egyre redukáljuk. Felmerülhet kérdésként, hogy mennyiben tekinthető tipológiának egy olyan sorozat, ami pragmatikus okokból, rendőrségi fogságban lévő emberekről nagyjából azonos módon készült

¹M. W. Marien (2010) – A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete Typotex, Budapest, 47. oldal

² <https://www.archivesportaleurope.net/explore/highlights/highlight-carl-durheims-police-photographs-switzerland/>

³M. W. Marien (2010) – A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete Typotex, Budapest, 87. oldal

felvételekből áll. Ebben az esetben nem a képek között fennálló kapcsolat, és az ez által levonható következtetés teszi azzá, hanem az indíték és a szándék, amely kijelölte az ábrázolt társadalmi osztályt.

Az ez után létrejövő tipológiák sokáig tudományos indíttatásból készültek. Az antropológia és az etnográfia hamar felismerte a fotográfia nyújtotta lehetőségeket és sokrétűen próbálták ezt kiaknázni. Azt is korán megállapították, hogy tudományos célra csak akkor használhatóak fel az adott tematikájú képanyagok, ha bizonyos rendszer szerint készítik őket. Az első ilyen szempontból irányított kutatás Oroszországban történt az 1860-as évek második felében. „*Az Orosz Földrajzi Társaság útmutatót tett közzé a különbségek tudományos vizsgálatára készülő fényképészek számára. Tudományos szempontból a teljes arcot ábrázoló, a profilokból felvett és hát teljes alakos képeket tartották a legalkalmasabbnak*”⁴

Az első igazán nagy volumenű vállalkozás Indiában zajlott, eredendően nem tudományos célból, ám később jelentősége e tekintetben megnőtt. Az India Népei című, 8 könyvből álló sorozat 468 fényképet tartalmazott és az 1860-as évek második felében jelent meg. Eredendően India akkor leköszönő kormányzója, Charles John Canning rendelte emlékalbumának, azonban sokkal többé vált. Civil és katonai fényképészek vettek részt az albumok elkészítésében, melyek végül 468 felvételt tartalmaztak.⁵ Csoportosítást végeztek abból a szempontból is, hogy a fényképek alanyait rasszok szerint sorolták be, azonban törekedtek az egységes vizuális nyelvezetre is. A képek jelentős részén egyedül ábrázolják a modelleket, frontálisan vagy félprofilból, esetleg a mesterségükre utaló tárggyal a kezükben. Ezen felül csoportképek is szerepelnek az albumokban. Itt viszont már felmerül a mesterkélttség gyanúja, mivel gyakran teátrális, megrendezetség hatását keltő jelenetben ábrázolják a képen szereplőket, ami persze csak akkor probléma, ha tudományos célból közelítenek a képanyag felé.

Ezen felül is számos tudományos indíttatású tipológia jött létre a 19. században. A legtöbbről elmondható, hogy a nyugati ember perspektívájából próbálja értelmezni és rendszerezni a világ népeességét. Nagy előrelépést jelent, hogy a távoli országok lakóit nem csak hallomás vagy írott források alapján lehet elképzelni, hanem a fotográfia által nyújtott technikai kép vizuálisan is megismerhetővé teszi őket. Persze ezen megismerés sok esetben felületes, sokszor a Nyugat-Európában addigra kialakult képet támasztja alá, így a következtetések, amire a tipológia lehetőséget adna esetenként csak látszólagosak.

⁴ M. W. Marien (2010) – *A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete* Typotex, Budapest, 161. o.

⁵ M. W. Marien (2010) – *A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete* Typotex, Budapest, u. o.

Szakedolgozatomnak nem célja az összes 1800-as években létrejött etnográfiai vagy antropológiai gyűjtést áttekinteni, de a tipológiák későbbi alakulásának tekintetében nagyon fontosnak gondolom William Carrick munkásságát említeni. A skót születésű fotográfus a század közepén Szentpétervárra költözött, ahol alsó-osztálybeli emberekről készített portrékat műtermében, teljesen homogén háttér előtt, néha azonban az utcán. Jellemző, hogy képein szintén megjelennek a modellek foglalkozására utaló eszközök, tárgyak.⁶ Ez és a ruházat fontos jelentést hordoz és segít értelmezni a képeket, azonban még mindig direkt és néha mesterkéltnak érződnek a képek, amik inkább a társadalmi osztályról, mintsem az egyénről mesélnek. Azonban a fotográfiai attitűd, ami Carrick munkáját jellemzi előrevetíti August Sander későbbi, mai napig meghatározó életművét.

August Sander munkássága és jelentősége

Ahhoz, hogy Sander törekvéseit megértsük fontos pár szóban összefoglalni a korszellemet és a tendáló művészeti irányzatokat a fotográfia tekintetében. Az 1920-as években Európa még nem ocsúdott föl az addigi legnagyobb átélt kataklizmájának válságából. Hogy mennyire elképzelhetetlen volt a kor emberének az, ami 1914 után végbement, szerintem szemléletesen jelzi, hogy 1939-ig csak Nagy Háborúként hivatkoztak a lezajlott eseményekre. És mint minden jelentős világégés, az I. Világháború is nagymértékű átalakulást hozott mind a társadalom széles köreiből, mind a művészetben. Az újszerű élmény, vagyis a gépek által megvalósuló háború, és a hihetetlen veszteségek melyet a különböző országok társadalmi elszorítottak, eltávolította az embereket az addigi művészet-felfogástól és művészi gyakorlatoktól. Így jelent meg az 1920-as évek elején Neue Sachlichkeit, azaz az Új Tárgyiasság mozgalma. Ahogy Töry Klára fogalmaz: *„Az új tárgyilagosság (Neue Sachlichkeit) mozgalma is mindennemű fényképei hamisítás, a festőiség, a romantikus szentimentális témaválasztás, a nemes eljárások, az arcképi hízelgés reakciója volt. A fotóművészet ismét -bár fejlettebben- az objektivitáshoz fordult. Helyreállította a tárgyi világ realitásának értékét, megvalósította a valóságábrázolás teljes szabadságát* ⁷ Azonban vitatható, hogy Sander munkássága az Új tárgyiaság műfajába tartozik-e, lévén a műfaj

⁶ M. W. Marien (2010) – *A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete* Typotex, Budapest, 164. o.

⁷ Töry Klára (2004) – *A fényképezés nagy alkotói*, MUOSZ, Budapest

Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://maimanohaz.blog.hu/2013/02/25/az_uj_targyiassag_vilaga

ritkán foglalkozott emberábrázolással. Témái általában a csendéletek, tárgyak és formák voltak, különös hangsúlyt fektetve az anyagszerűsége (gondoljunk csak Edward Weston vagy Karl Blossfeldt képeire). Pusztán a folyamat tekintetében érdekes, hogy az addig sok esetben különböző tudományágak alárendeltjeként működő tipológiai ábrázolás hogyan vetkőzte le az őt övező konvenciókat, és miként hozhatott létre Sander keze nyomán egy igazságon alapuló társadalmi tükröt az évtized közepére.

August Sander 1876-ban született a poroszországi Herdorf-ban.⁸ A kezdetekben fotóasszisztensként dolgozott, így sajátítva el fényképezés alapjait. 1910-ben Kölnbe költözött, és portréstúdiót nyitott, melyet 1914-ig nagy sikerrel működtetett. Azonban a háború és a gazdasági válság hatására kénytelen bezárni műtermét, és vándorfényképésznek áll. Így lehetősége nyílt képeket készíteni a német társadalom közel minden rétegéről. Vállalkozásának - hogy elkészíti a német társadalom korrajzát - ambíciózusságát a sorozat címe is jól mutatja: *A XX. század emberei*. Eredetileg 45 kötetből álló, 2500 képet tartalmazó sorozatot tervezett, amiből csak egy könyv, az *Antlitz der Zeit (Korunk Arcai)* című, 69 felvételt tartalmazó kötet jelenhetett meg, mivel az idő előrehaladtával Sander munkásságát egyre nyilvánvalóbban elutasította az alakuló nemzetszocialista rendszer.⁹ Indoknak Sander fia, Erick politikai beállítottságát használták.¹⁰ Azonba munkája problematikusága ennél messzebb vezetett. A nemzetszocialista párt által terjesztett világ- és társadalomkép egyszerűen ellentétes volt Sander törekvéseivel és eredményeivel. Ugyanis képein nem az uralkodó fajt látjuk, hanem egyszerű embereket, minden társadalmi csoportból, a koldustól a bírorig. Egy olyan valós láttelepe volt ez a német társadalomnak, amely semmilyen ideológiának nem volt megfeleltethető, olyan mélyen szövi át a valóság ábrázolása által létrejött igazság. Könyvét szintén 1934-ben betiltották, a már megjelent példányokat a nyomdai klisékkel együtt elkobozták és megsemmisítették.¹¹ Azonban a háború alatt is fényképezett, és utána az őt megillető elismerésben részesült. Képei könyvekben jelentek meg, negatívjai a csodával határos módon átvészelték a háborút.

⁸ Baki L. (2022): Egy betiltott fotóalbum képei – August Sander: *A XX. század emberei*, Punkt, 2022. 07. 03. Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://punkt.hu/2022/07/03/egy-betiltott-fotoalbum-august-sander-a-huszadik-szazad-emberei/>

⁹ Tőry Klára (2004) – *A fényképezés nagy alkotói*, MUOSZ, Budapest

Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://maimanohaz.blog.hu/2013/04/29/august_sander_509

¹⁰ Erick Sander az 1920-as évek elejétől a Német Kommunista Párt tagja. Habár 1928-ban kitiltották a pártból, továbbra is ismert marxista, ezért 1934-ben letartóztatják, majd 1935-ben börtönbe zárják. Később, 1944-ben 6 hónappal a szabadulása előtt életét veszti.

¹¹ M. W. Marien (2010) – *A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete*, Typotex, Budapest, 309. o.

Sander a társadalmat csoportokra osztotta, ezek alapján rendezte a megjelent könyvek fejezeteit is. Alapvető csoportosítási elv volt, hogy a képen szereplő ember vidéki vagy városi, ezek után pedig foglalkozás, vagy a társadalomban elfoglalt hely szerint rendszerezett. (például: földművesek, kisvárosi polgárok, mérnökök, ügyvédek és így tovább.) Külön fejezetet szentelt a nőknek is, valamint abban az esetben is külön fejezetet hozott létre, ha családokat vagy társaságokat ábrázolt. Minden modell valamely társadalmi osztály tipologizáló értelmezésére nyújt lehetőséget. Sander egy klasszikus portrémegközelítést választott, nem a kornak megfelelő formanyelvet.¹²

Jellemzően természetes fényben fényképezte modelljeit, általában környezetükkel együtt, ritka a homogén háttér előtt készült felvétel. Esetenként attribútumaikkal, esetleg állataikkal. Megfigyelhető, hogy ahogy a társadalmi osztályok rendszerében felfele haladunk egyre egyszerűsödnek a képek és redukálódnak az eszközök, és a környezet is mindinkább homogenizálóik. Azonban ezen portrék lényege és jelentése soha nem ezekből tevődött össze, az előbb említett képi elemek csak plusz réteggként rakodnak a képre. Hangsúly mindig az emberen, leginkább a testtartásán és az arckifejezésén van. Jellemzően egészalakos képekről beszélhetünk, ritkább a félalakos, de közel minden esetben szemből készültek. Képei nem formálnak véleményt és nem ítéleznek. Az egész életmű az objektív megfigyelésen alapszik, a dokumentarista attitűd és a tipologizáló értelmezésből levonható következtetések összeadódásával nyer értelmet. Ami külön érdekessé teszi, hogy nem csak fotográfiai szempontból jelentős munkásságról van szó: a szociológia számára a mai napig egy páratlan értékű gyűjtemény és kordokumentum.

Fontos megemlíteni, hogy az eddig említett sorozatokat nem tipológiként említették saját korukban. A kifejezést a Becher házaspár kapcsán merült fel először, ők használták saját sorozataikra, melyekkel az ipari örökséget és látképeket dolgozták fel. Ezen a ponton érdemes említeni Helman Lerski *Hétköznapi Arcok*, *Átváltoztatás Fénnyel* vagy *Zsidó Arcok* című sorozatát. Lerski ezen sorozatait szintén az 1930-as évek Németországában készítette, és már a címekből is arra következtethetnénk, hogy fotótipológiákról van szó. Azonban véleményem szerint ezek a sorozatok nem tipológiák. Mert habár Lerski mindig pontosan deklarálta, hogy milyen társadalmi csoportot vizsgál képeivel, (a hétköznapi arcok esetében szegény, vagy esetleg alsóbb osztálybeli embereket, de véletlen sem hírességeket, mert úgy gondolta, az ismert emberek megjátsszák magukat a kamera előtt, míg az egyszeri emberek

¹² Ahhoz, hogy megértsük mennyire nem a kor tendenciáit követte elég, ha Helmar Lerski portréira gondolunk.

őszintén viselkednek fényképezés során.) a fotográfiai gyakorlata lehetetleníti el a képek tipologikus értelmezését. Sokat kísérletezett azzal, hogy a fénnnyel, illetve a kép kivágás és egyéb kompozíciós elemek használatával hogyan képes egy arcot érzelemmel, többletjelentéssel megtölteni.¹³ És lévén ezek mind a fotográfus kezében lévő eszközök, talán a képanyag túl szubjektívvá válik ahhoz, hogy valamilyen következtetést le lehessen vonni a vizsgált közegről és túl szerteágazó, hogy egy összképet alkothassunk. Inkább Lerski víziói elevenednek meg az amúgy csodálatos fényképeken.

Avedon és az amerikai nyugat

Talán bő 70 évvel később, az Amerikai Egyesült Államokban született meg az a sorozat, amely egészen más szemszögből, de mégis a sanderi hagyományok útján hozott létre egy emberekről szóló tipológiát. Richard Avedon, New York-i divatfotós 1978-ban utazott először Texas-ba egy a praxisától jelentősen eltérő projekt miatt. A divat és portréfotósként komoly megbecsülésnek örvendő Avedon egyes források szerint egy elejtett félmondat nyomán ment nyugatra. Fontos tudni, hogy ebben az időben az amerikai nyugat konvencionális megítélése nem állt összhangban a valósággal. Míg a közkeletű kép romantizálta a vidéki, és főleg nyugati területeket (mint a cowboyok földje, az amerikai szabadság-tudat központja, és az ehhez hasonló képzetek), addig a valóság merőben más volt. Magának Avedon-nak se volt konkrét elképzelése, hogy mi fogja Texasban várni, lévén nagyvárosi emberként feltehetően nem rendelkezett elég információval ahhoz, hogy valós képet alkothasson.

Azonban az első 1979-es látogatása után elköteleződött a projekt mellett. Az ezt követő hat nyáron át stábjával egy autóval utaztak végig az amerikai Nyugaton, és fényképeket készített egy 8x10 inches kamerával.¹⁴ Nem bármiféle preconcepciók alapján megalkotott romantikus képeket, hanem a mindennapok egyszerű embereit ábrázoló beszédes portrékat. Bányászokról, szobalányokról, vágóhídi munkásokról, csavargókról és így tovább. Ahhoz, hogy a figyelmet a modellekre irányítsa, minden fölösleges elemet eltávolított a képekről: fehér háttér előtt, jellemzően félalakos, frontális képeket készített, és ez a háttér esszenciális része a sorozatnak.

¹³ Tőry Klára (2004) – *A fényképezés nagy alkotói*, MUOSZ, Budapest
Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://mamanohaz.blog.hu/2013/04/22/helmar_lerski

¹⁴ S. Pénichon (2008) – The Making Of in the American West, *Journal of the American Institute for Conservation* p. 176 DOI: 10.1179/019713608804539574 Letöltés dátuma: 2024. 04.28.
https://www.academia.edu/34449568/The_Making_of_In_The_American_West

A sokszor koszos munkaruhában álló emberek, kormos arcú bányászok vagy olajos kezű szerelők elemelkednek a hófehér háttérrel, mely kiragadja őket az idő kontextusából, már-már esztétizálva jelennek meg a képeken. Ami Avedon munkáját összeköti Sander portréival az az a kivételes figyelem, amit az emberek testtartására, arckifejezésére és ruházatára irányít. Persze vannak olyan képek, ahol az egyének kezében megjelenik egy tárgy (esetenként egy nyúzás alatt álló csörgőkígyó) ami a modell foglalkozására utal, azonban legtöbbször csak a ruházat és a képaláírás segít megválaszolni a kérdést, hogy kit látunk a képen. Ám a sorozat igazi értelme nem abban rejlik, hogy megfejtjük kit látunk a képen és mi a foglalkozása. Ez csak azon elemi ösztönünket elégíti ki, hogy amikor egy képet nézünk tudni szeretnénk, hogy kit vagy mit látunk rajta. Reális képet mutat egy olyan társadalmi rétegről, akiről kevés szó esik és a lehető legmesszebb állnak a vidékről alkotott pátoszos képtől. A hétköznapi egyszerű emberei jelennek meg, akik a régiót lakják.

Avedon és stábja 6 év alatt 189 várost keresett fel 17 államban, megközelítőleg 750 személyről készült fénykép.¹⁵ A leexponált filmeket nap végén New York-ba küldték kidolgozásra, ahonnan kontaktokat küldtek vissza, így már az utazás alatt elkezdtek szelektálni a felvételeket. Közel 17000 negatív készült, azonban a sorozatot 1985-ben bemutató első kiállításon csak 124 fénykép szerepelt. A kiállításon nagyméretű képeket helyeztek ki, életnagyságnál nagyobbak voltak a szereplők. Kezdetben sokan bírálták a felvételek miatt: azzal vádolták, hogy valójában csak kihasználta ezeket az embereket, és nem róluk szól az sorozat. Kritizálták a vélt voyeurista megközelítése miatt is. A valóság véleményem szerint egészen más. Avedon nagyszabású kísérletet tett az amerikai vidéket övező pátosz lebontására és a közvélemény valósággal történő szembesítésére. Később sorozata megkerülhetetlen mérföldkövé vált, ma élete egyik legjelentősebb munkájaként tartják számon. 1985-ben, a kiállítással azonos címen (*In the American West*) könyv formájában is publikálásra került.

A Becher-i iskola hatása: Thomas Ruff és Thomas Struth

Németországban az 1960-as években jelentős folyamatok indultak el Hilla és Bernd Becher munkássága nyomán. A későbbiekben leírt alkotók jelentősége nem csak csak életműükben érhető tetten, későbbi oktatói tevékenységük is komoly hatást gyakorol az 1990-es évek

¹⁵ L. Wilson (2003) – *Avedon at work: In The American West*, University of Texas Press, Austin p. 122
Letöltés dátuma: 2024. 04.28. <https://archive.org/details/avedonatworkinam0000wils/mode/2up>

fotóművészetére. Bernd Becher-t 1976-ban a düsseldorfi művészeti akadémia első fotográfia professzorává nevezik ki.¹⁶ Számos jelentős alkotó volt tanítványa, azonban az emberekről készült tipológiák tekintetében két diákja kiemelkedő: Thomas Ruff és Thomas Struth.

Thomas Ruff – Portrék

Thomas Ruff (1958) 1977-től 1985-ig tanult fotográfiát a düsseldorfi akadémián. Számos munkája meghatározó, akár a mai napig. Több sorozata tekinthető tipológiának, melyekről a későbbi fejezetekben még szót ejtek, azonban emberek tipologizáló ábrázolása a *Portrék* című sorozatában jelenik meg. Ezen sorozatát 1981-től készítette. Mint említettem, ezen kívül is készített tipológiákat, de két szempontból is kiemelkedik ezek közül ez a sorozata: egyrészt ezzel ért el igazán komoly sikereket, aminek következtében a művészeti életbe markánsan be tudott törni, másrészt talán itt a legszembetűnőbb a Becher házaspár tanításainak eredménye. A sorozat elkészítéséhez Ruff embereket (részben barátait és osztálytársait) kért fel, hogy pózoljanak számára. Egyenletes megvilágítást alkalmazott, általában frontálisan, ritkán félprofilból ábrázolta modelljeit. Képei leginkább igazolványképekre emlékeztetnek, modelljei érzelem és kifejezésmentes arccal néznek a kamerába, hétköznapi ruhákba öltözve. A sorozat korai szakaszában színes háttereket használt, később ezt fehérre cserélte. Nagyformátumú kamerával készítette a felvételeket, általában színes nyersanyagra (a sorozat korai képei között azonban találunk néhány fekete-fehér felvételt). A megkülönböztetett jelentőségét a prezentáció módja adja. Böven életnagyságnál nagyobb méteres nyomtatokat készített a képekről, és ezek kerültek kiállításra. A képek méretéből adódóan minden apró bőrhiba, minden pórus és ránc láthatóvá vált. A képek felnagyításával és a befogadás mikéntjével megváltoztatta az értelmezési lehetőségét is. Az igazolványkép-szerű, hatalmas felvételek idegenül hatnak egy galéria falán, eredeti funkciójukat elvesztik. Azonban a képek a semleges arckifejezés és az egységes megvilágítás okán nem fednek fel semmit az ábrázolt ember személyiségéről. Ez az az ellentmondás, amin a sorozat alapszik. Az igazolványképek legfontosabb okmányaink esszenciális részét képezik, azonban, ha értelmezési közegükből kiragadjuk őket a következőket tapasztaljuk: nem rendelkeznek semmilyen jelentéssel, a nekik tulajdonított tiszta

¹⁶ Stadel Museum weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.
<https://becherklasse.staedelmuseum.de/en>

őszinteség, amivel az embereket ábrázoljak nem több, mint hoax, mert ez a mesterkéltségre támaszkodó, az igazságtartam csak az útlevelek és jogosítványok világában érvényesülnek. Ha fényképként tekintünk rájuk, mesterkéltségre támaszkodóknak tűnnek. Azonban egységében mégis egy generáció távolságtartó, már-már rideg lenyomatának tekinthetők. De így sem fednek fel sokat a képeken szereplők személyiségéből, és ezzel egy a fotográfiát övező régi tézist cáfol: nem minden esetben segít a megismerésben az, ha valakit vagy valamit lefényképezünk.

Későbbi sorozata *Egyéb Portrék* címen jelent meg 1994-ben. Vizuálisan a megtévesztésig hasonlít a Portrék sorozatban szereplő képekhez, azonban egészen más indítatásból készült. Már korábbi portréiból készített kompozit képeket egy rendőrségi eszköz segítségével. Ezzel annak a lehetőségét veti fel, hogy akár ilyen arcok létezhetnek/létezhetnek is. És habár vizuálisan minden elemében egy tipológiára emlékeztet, nem tekinthető annak, mert nem valami megfigyelésével és összehasonlítással kíván egy következtetésig eljutni, hanem a médium határait jelöli meg az alkalmazott képkészítési módszerrel.

Thomas Struth – Családi Portrék

Struth szintén Becher tanítvány volt Düsseldorfban 1976-tól kezdve. Szakdolgozatomban szempontjából leginkább Családi Portrék I-II. című sorozata érdekes. Véleményem szerint ezen munkái megvalósulásukat tekintve sokban hasonlítanak a korai embereket ábrázoló tipológiákra., ugyanis nem tisztán fotográfiai indítatásból jöttek létre. Struth az 1980-as évek elejétől dolgozott a sorozaton barátja és mentora, Ingo Hartmann felkérésére. Hartmann pszichoanalitikusként dolgozott, és időnként arra kérte pácienseit, hogy hozzanak magukkal egy családi felvételt. A felvételek elemzésével a családban működő dinamikákat próbálta feltárni. Ezen gyakorlata vezetett ahhoz, hogy felkérte Struth-ot, hogy dolgozzanak együtt.¹⁷ Így kezdett el Struth családi portrékat készíteni, és többi munkájára is jellemzően ez a folyamat nem tekinthető lezártnak, napjainkig tart. A kezdetben említett hasonlóság a korai tipológiákkal itt érhető tetten. A fotográfia ez esetben nem egy önmagáért való dolog, hanem a vizualitáson keresztül egy tudományág vizsgálati módszerévé válik. Azonban Struth sorozata bőven túlmutat ezen. A családot, mint a társadalom legkisebb egységét vizsgálja. Saját közegükben fényképezte modelljeit, otthonaikban vagy munkahelyi környezetükben,

¹⁷ Thomas Struth weboldala, Letöltés dátuma:2024. 04. 28.

https://www.thomasstruth32.com/bigsize/photographs/family_portraits_1/index.html

természetes fényben, nagyformátumú kamerával. Ez hosszú expozíciós időt igényelt, ami a modellektől mozdulatlanságot, egyfajta gesztus-nélküliséget követel.¹⁸ De ez a mozdulatlanság, a kitartott, elnyújtott pillanat kölcsönöz egyfajta sajátos pszichológiai mélységet a felvételeknek, ami a képeken szereplő emberek (tágabban értelmezve generációk) közti kapcsolatról mesél. Későbbi, Családi Portrék II. sorozatában nagyobb csoporton értelmezi a család fogalmát. Nem csak Európában készít felvételeket, hanem Észak- és Dél Amerikában, illetve Ázsiában is.¹⁹ Így vizsgálva különböző kultúrákban a kialakult családmodelleket, és a generációk közti kapcsolatot.

¹⁸ Deutsche Börse Photography Foundation weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.
<https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/thomas-struth.php>

¹⁹ Thomas Struth weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.
https://www.thomasstruth32.com/bigsize/photographs/family_portraits_2/index.html

Az épített vagy természetes környezet tipizáló ábrázolása

Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy mely tipológiák tekinthetők a legnagyobb hatásúnak a fotográfia tekintetében, kézenfekvőnek tűnhet a Becher házaspár munkásságát említeni, vagy Edward Ruscha benzinkutakról készült sorozatát. Ezen képanyagok széles körben, a médiummal foglalkozókon túl is ismertek, az alapvető vizuális műveltség részét képezik. Azonban, ha a tipológiákat kronológiai rendben nézzük, azt a megállapítást tehetjük, hogy az épített vagy természetes környezettel foglalkozó tipológiák relatíve későn, jóval az emberekkel foglalkozó sorozatok után születtek meg, és még később szintetizálódtak. (Ez az egységesedési folyamat döntően a már említett becheri munkásság eredményének tekinthető) Annak okai, hogy az emberábrázolással ellentétben ez miért csak a XX. század közepén kristályosodik ki, véleményem szerint a kultúrtörténetben keresendők.

A fotográfia kezdetben a festészet tér- és tájábrázolásából indult ki, és ezen készítését csak a piktorializmus után, a modernizmus megjelenésével és az avantgard tendenciák terjedésével kezdi levetkőzni. Valamint itt nem játszottak szerepet oly erősen tudományos okok, mint az emberábrázolás esetében. Ennek ellenében is születtek olyan sorozatok, amiket bizonyos szempontból tipológiának tekinthetünk, de fontos megjegyezni: nem vizuális tekintetben.

Két alkotót emelnék ki ennek példaként: Thomas Annan-t és Charles Marville-t. Mindkettőjüket hasonló feladattal bízták meg, Annan-t Glasgow-ban, míg Marville-t Párizsban az 1860-as években. Feladatuk az volt, hogy az említett városok modernizációjának következtében elbontásra ítélt kerületeket dokumentálják.²⁰ Mindketten jelentős képanyagot hoztak létre, Marville például megközelítőleg 450 fényképet készített a bontásra ítélt városrészekről.²¹ Azonban ezen képanyagok kizárólag elméleti síkon tipológiák, vizuálisan nélkülöznek mindennemű törekvést, ami egy egységes és összehasonlítható képanyag létrehozását eredményezte volna. A hangsúly a dokumentáláson volt, a még meglévő azonban a közeljövőben eltűnő és átalakuló dolgok megörökítésén. Azonban a képek helyszínének kiválasztása, mint rendezőelv tipológiává rendezi ezen képeket: a típust az elbontásra ítélt, elavult városrész építészeti jellemzői és terei képezik.

²⁰ M. W. Marien (2010) – *A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete* Typotex, Budapest, 164-165 o.

²¹ Orthos Logos weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.
<https://orthoslogos.fr/photographie/album-du-vieux-paris/>

Ahhoz, hogy a mai értelemben használt tipologikus ábrázolás megjelenjen, majd 100 évnek kell eltelnie. Érdekesség, hogy a már említett alkotók ugyanazon évben, 1963-ban mutatták be munkáikat. És habár Ruscha vitathatatlanul nagy hatást gyakorolt a kortárs művészetekre, az épített környezetről szóló tipológiákat egyértelműen a Becher házaspár tökéletesítette, ezzel az egész műfajt meghatározva.

A Becher házaspár munkássága és hatásai a modern fotóművészetre

Hilla és Bernd Becher megkérdőjelezhetetlenül az egyik legnagyobb hatású életművet hozták létre. Bernd Becher 1931-ben született, a németországi Sieg-vidéken nőtt fel, ahol jelentős volt a bányászat.²² Apjához hasonlóan díszítőfestő lett, majd később tipográfiát és grafikát tanult. Fiatalkorától kezdve érdekelték az ipari létesítmények, ezeket diákkorától kezdve próbálta megörökíteni tanulmányrajzokkal. Azonban a rajzolás lassúnak bizonyult a bontások üteméhez képest, így fordult a fotográfia felé. Hilla Becher (született H. Wobeser) ezzel szemben képzett fényképész volt. Potsdami polgári családból származott, fiatalkorában műteremben dolgozott, később a Düsseldorf Művészeti Akadémián szerzett végzettséget. 1961-ben házasodtak össze, és ugyanebben az évben vették meg első, 13x18-as kamerájukat. Munkásságuk összeforrt, és a végeredmény tekintetében lényegtelen, hogy melyikük exponálta le a felvételt. Mindkettőjüket vonzotta az új tárgyaság irányzata - kiemelkedően nagy hatást gyakorolt rájuk Sander életműve²³ -, valamint mindketten vonzódtak az ipari objektumokhoz és egyet értettek abban, hogy dokumentálni kell őket mielőtt eltűnnek.

1959-től kezdve örökítették meg az ipari létesítményeket. Olyan ipari tereket és egységeket, melyek jobbára a háború előtt épültek és a korban már teljesen elavulttá váltak. Tették mindezt saját érdeklődésük okán, bármiféle megbízás vagy felkérés nélkül. Ráadásul ezen tevékenységük a korban nem hordozott magában semmilyen kenyérkereseti lehetőséget, így az elején Hilla Becher fényképész munkáiból éltek, és amikor lehetőségük volt rá, útra

²² A. Kotzan (2016): *A tipologikus tekintet – Hilla Becherre emlékezve*, Fotóművészet, 2016/4
Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201604/a_tipologikus_tekintet

²³ Pfisztner G. (2004): *Emlék-Művek, A Hasselblad-alapítvány díjazottjai: Hilla és Berndt Becher*, Fotóművészet, 2004/3-4 Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.
https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200434/emlekmuevek

keltek és szisztematikusan fényképeztek. Meghatározó az a következetesség, amit egész életüket végig kíséri. Amikor találtak egy helyszínt, először vázlatokat és polaroid képeket készítettek, hogy kiválasszák a megfelelő ábrázolási módot.²⁴ Tárgyas, letisztult képeket hoztak létre, centrális kompozíciót alkalmazva. Az esetek jelentős részében borús időben fényképeztek. Így elérték, hogy minden apró részlet láthatóvá váljon a felvételeken. Ez a következetesség tette lehetővé, hogy képeik egymás mellé, hálóbba rendezhetővé váltak. Ez az egymás mellé rendezés teremti meg az objektumokon túlmutató értelmet, ami a megfigyelés és a dokumentálás gesztusa által beemeli az idő síkját az elkészült sorozatba. A lefényképezett építmények emlékművekké válnak, eredeti funkciójukat elvesztve a múltból, elmúlt társadalmi helyzetekről és törekvésekről tesznek tanúbizonyságot. Eleinte csak Németországban készítettek felvételeket, végig járva és szisztematikusan dokumentálva a nehézipar tradicionális helyszíneit, mint például a Ruhr- vagy Seig-vidékeket. Később tevékenységüket kiterjesztették Nyugat-Európa számos országára és Észak-Amerikára is. Munkájuk igazán nagy figyelmet az 1969-ben megjelent *Névtelen Szobrok* című könyv, majd az 1972-ben rendezett Documenta 5-ön való részvétel után kapott. Érdekes módon először nem a kortárs fotóművészet figyelmét vonták magukra, sokkal inkább a konceptuális művészetek terébe kerültek.

Munkásságuk hatásai sokrétűen érezhetőek a kortárs fotóművészen, túlzás nélkül állítható, hogy iskolát teremtettek. Egyrészt abban az értelemben, hogy a fotótipológia műfaját egy azelőtt nem létező rendszerbe illesztették, ami a mai napig példaértékű. Először a tipológia kifejezést is ők használták saját munkájuk vonatkozásában. Képeiken érthető meg a tipológiák néhány sajátos jellemzője, mint például az, hogy az egymás mellé rendezés miként ad lehetőséget az értelmezési keret kitágítására, vagy az, hogy milyen jelentőséggel bír a konzekvens képi megfogalmazás. Másrészt iskolateremtőnek tekinthetők abban az értelemben is, hogy a Bernd Becher nevével fémjelzett oktatói tevékenységük (amit a már említett Düsseldorf Művészeti Akadémián valósítottak meg) olyan alkotókat eredményezett, mint például Andreas Gursky, a már említett Thomas Struth és Thomas Ruff, vagy Candida Höffer. Szerepet játszottak azon felfogás elterjedésében, amely a fotóalbumot egy önálló, értékkel bíró médiumként kezelte. De talán a legfontosabb az, hogy átlépték a dokumentarista megközelítés és a konceptuális művészetek között húzódó vonalat, és nyilvánvalóvá tették:

²⁴A. Kotzan (2014): *Útitársak negyven éven át – Berndt és Hilla Becher fotográfusok és a Lothar Schirmer könyvkiadó*, Fotóművészet, 2014/1 Letöltés dátuma:2024. 04. 28.
https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201401/bernd-es-hilla-becher-fotografusok-es-a-lothar-schirmer-kiado

ez a két szemlélet nem zárja ki kötelezően egymást, valaminek a dokumentálása túlmutathat önmagán.

Edward Ruscha – Twentysix Gasoline Stations

Edward Ruscha huszonhat benzinkutat ábrázoló sorozata könyv formájában jelent meg 1963-ban. Első volt a Ruscha által kiadott könyvek sorában, és a legmeghatározóbb a mai napig. Ahhoz, hogy jelentőségét megérthessük fontos tudni, hogy elsősorban nem fotográfusként, hanem pop up művészként tartható számon. (Valamint festői munkássága is közismert.) A sorozat jelentősége nem is feltétlen a képeken alapszik, hanem elsősorban a gesztuson, hogy könyvként jelent meg. Maga a koncepció egyszerű volt: míg Ruscha az amerikai 40-es úton eljutott oklahomai szülőházából Los Angelesbe lefotózta az útba eső benzinkutakat. Érdekesség, hogy a benzinkutak nem időrendi sorrendben találhatók a könyvben, így a lineáris rend felbomlik, és azt engedi sejteti, hogy nincs jelentősége a képanyag szempontjából.²⁵ Fekete-fehér képeket látunk a kiadvány lapjain, de fontos megjegyezni: a képek minden szempontból ellenpólusát képezik a Becher házaspár által fémjelezhető konzekvens tipológiai ábrázolásnak. Nem azonos szögből, változó időjárási viszonyok között, de még csak nem is ugyan abban a napszakban készült felvételekről van szó. Ezzel viszont az idő érzékelhetővé válik a sorozatban, meg sem próbálja kiragadni a látottakat az idő kontextusából, sőt. Hangsúlyt kap annak múlása, ezáltal érzékelhetővé válik az úton levés folyamata. A képek kilógnak a kor fotográfiai tájképábrázolásának hagyományából, tulajdonképpen épp az ellentétét képezik. Nem törekszik Ansel Adams-i magaslatokba emelni a képek minőségét, nem esztétizálja a látottakat. Maguk a benzinkutak, mint választott téma egyfajta játékoságra engednek következtetni a kor viszonyai között. A képek alatt aláírásként a benzinkút neve, a város és az állam megjelölése van egyedül feltüntetve.

Mint említettem, a sorozat igazi jelentősége abban áll, hogy könyvként jelent meg. Ráadásul igen alacsony áron, így könnyen elérhető volt. Először 400 számozott példányban jelent meg, azóta azonban több újra nyomást is megélt.²⁶ A későbbi példányok viszont nem kerültek számozásra, mivel Ruscha nem egy limitált, nehezen elérhető könyvet szeretett volna

²⁵ M. White (2013): *Edward Ruscha 'Twentysix Gasoline Stations' 1963*, a Tate weboldala Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

²⁶ C. Phillpot: *The Late Edition: Twenty Years of Dissemination at Printed Matter*, Printed Matter weboldala Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

https://web.archive.org/web/20080928165456/http://printedmatter.org/catalogue/recs.cfm?list_id=224

létrehozni, hanem egy széles körben elérhető magas minőségű terméket. Ezen kívül még két könyve jelent meg, amiben a fotótípológia eszközéhez nyúl: *Thirty-four parking lots in Los Angeles* (1966) valamint *Nine swimming pool and broken glass* (1968). Munkái sokkal inkább a konceptuális művészet térnyerésével, mint kurrens fotografiai tendenciákkal magyarázhatóak.

Katharina Roters – Hungarian Cubes

Katharina Roters, német születésű fotográfusnő munkája 2014-ben jelent meg. Tipológiája a köznyelvben kádárkockának nevezett vidéki házak ornamentikáiról végez gyűjtést. A sorozat megértéséhez fontos tudni, hogy az előző rendszerben csak ezekre adtak ki építési engedélyt. A II. világháború pusztításait követően jelentős lakásépítési folyamatok indultak el vidéken is. Minthogy azonban csak a Tervtanács által engedélyezett 2-3 típusú volt megvalósítható, az 1945 utáni falusi építészet szakítani kényszerül gyökereivel. A Kárpát-medencét jellemző táj-jellegű építészet egyik pillanatról a másikra eltűnt. Ennek politikai oka volt: az új szocialista világban egységesíteni kívánták a társadalmat. Így a területekre vagy etnikumokra jellemző egyedi építészeti törekvéseket ellehetetlenítették, helyét szabványosított házak vették át országszerte.

Roters Szolnoki József médiaművésszel együtt azonban érdekes megállapításra jutott. Miközben az embereket minden eszközzel próbálták uniformizálni, felerősödött az egyediség igénye. Ez a lakóházak tekintetében a homlokzat díszítésében nyilvánult meg. A felvételeken kádárkockákat látunk szemmagasságból, frontálisan, azonos perspektívából lefényképezve.²⁷ A változó az ornamentika, amely minden épületen különböző. És hogy az összehasonlításhoz megfelelő környezetet teremtsen, minden redundáns elemet (mint például villanyvezetékek, parabola-antennák) eltávolított a képekről.²⁸ Roters festőként hivatkozik magára, és ez a sorozatban is megnyilvánul: nem csak a díszítések, hanem a színek is nagy hangsúlyt kapnak. Végeredményként pedig levonható, hogy amíg a legagresszívan próbálták központosítva homogenizálni a társadalmat, addig egy olyan önkifejezési mód jött létre, ami minden

²⁷ Bán A. (2020): *Rend a lelke*, Fotóművészet, 2020/1 Letöltés dátuma:2024. 04.28.

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/202001/2001_rend_a_lelke

²⁸ Baki L. (2021): *A legvidámabb barakk egyedi díszítőművészete – Magyar kockák Katharina Roters képein*, Punkt, 2021. 08. 08. Letöltés dátuma:2024. 04. 28.

<https://punkt.hu/2021/08/08/a-legvidamabb-barakk-egyedi-diszitomuveszete-magyar-kockak-katharina-roters-kepein/>

tekintetben szembe megy a kor támogatott, ideológiákkal megalapozott szocialista-realista művészetfelfogásának. Különösen érdekes, hogy mindez nem művészi szembenállásként, hanem egyfajta aktív átlag-emberi pozícióból valósul meg artistikus szándék nélkül.

Érdekes felvetés a sorozat kapcsán a floating gap fogalma. A kifejezés egy emlékezettel kapcsolatos megfigyelésen alapszik: míg a jelenről és a távoli múltból kielégítő információ-mennyiség áll rendelkezésünkre, addig a közelmúlt általában nincs rálátásunk. Nem találunk róla kutatásokat, feljegyzéseket, és ritkán próbálják meg összegezni a történeteket. Roters és Szolnoki könyve ezen a helyzeten változtat: tipológiájuk feldolgozza az 1950-es évektől jellemző építészeti tendencia szubjektív társadalmi megélését.

Hiroshi Sugimoto tipológiai

Hiroshi Sugimoto japán származású fotóművész. Az 1970-es évek közepétől Amerikában élt. Jellemző sorozataira, hogy tipológiáknak tekinthetők, de alaposabb vizsgálat után könnyen arra a megállapításra juthatunk, hogy esetenként túlmutat a műfaj keretein. Erre talán a legegységértelműbb példa az 1978-tól készített filmszínházakban készült sorozata.

Sugimoto az 1920-as, 1930-as években épült filmszínházakat keresett fel a sorozat elkészítéséhez. Nagyformátumú kamerával fényképezett, jellemzően a vetítő magasságából. Az expozíciós időt mindig a vetített film hossza határozta meg, oly módon, hogy mindig addig exponált ameddig az adott film tartott. A képek közepén a mozivásznon helyezkedik el, amin az expozíció hosszúságának következtében az egész film rögzült. Ettől a vászon fura, meghatározhatatlan szerkezetű, elmosódott szélű felületként jelenik meg a felvételeken mivel sem az anyaga nem felismerhető, sem a film nem látható rajta. Később kibővítette a sorozatot és számos autós mozit keresett fel Amerika szerte ugyan ebből a célból. Kulturális többlettartalmat ad a sorozathoz a helyszínek kiválasztása, ugyanis az autós mozik az amerikai élet sajátos és fontos terét adták az 1950-60-as évektől kezdve, a motorizáció elterjedésének tüneteiként. Mikor ezeket a helyszíneket Sugimoto felkereste, virágkoruk rég lecsengett, egy letűnt kor emlékei voltak csupán.²⁹

²⁹ Pfisztner G. (2001): *Hiroshi Sugimoto, az Erna és Victor Hasselblad alapítván fotográfiai díjának nyertese*, Fotóművészet, 2001/5-6, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.
https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200156/hiroshi_sugimoto_az_erna_es_victor_hasselblad_alapitvany_fotografiai_dijanak_nyertese

A képanyag vizuális tartalmát és konzekvens megközelítését tekintve nyugodtan gondolhatnánk úgy, hogy Sugimoto filmszínházai nézve egy fotótipológiát tanulmányozunk. Ugyanolyan képek, azonos szögből készítve, minden annyira pontos, hogy tökéletes alapot adhat a filmszínházak és autós mozik vizsgálatához. Azonban, ha ezen az úton indulunk el figyelmen kívül hagyjuk a képek közepén, a mozivászonon lezajló eseményeket. Ugyanis nem csak a mozi belső tereinek lehetünk szemtanúi, hanem egy olyan különös és egyben ritka fotótörténeti pillanatnak, amikor a fénykép tér-idő paradoxonához egy lépéssel közelebb kerülünk. A hosszú expozíció következtében egy negatívon, a vetítövászon felületén tömörül össze az idő. A filmszínházak enteriőre pedig ennek a különleges eseménynek nyújtanak impozáns környezetet. Tehát bizonyos szempontból tipológiának tekinthető a sorozat, de mégis túlmutat rajta. Nem hatásában, mint a Becher életmű, hanem megközelítésében és gondolatiságában. Így ez értelmezésem szerint egy, a tipológia eszközével élő konceptuális fotósorozat, amely a tér, az idő és a fénykép médiumának összefüggéséről szól.

Ezzel szemben *Seascapes* című sorozata tipológiának tekinthető. 1980-tól kezdve fényképezte a világ tengerei és a horizont találkozásait. Képeket készített többek között az Holt-tenger, a Csendes-óceán, a Karibi-tenger, az Atlanti-óceán és az Adria partjáról.³⁰A felvételeken csupán két dolog látszik: a kép alsó felében a víz, a felső részén a levegő, közepén pedig ezen két komponens találkozásánál kialakuló vonal. Mindkét felület homogén és egynemű, mentes minden drasztikus változástól. A képek időtlenséget és állandóságot sugároznak, minimalizmusukban két ősi elemet, a vizet és a levegőt ábrázolják, amik minden élő organizmust megelőzően a bolygó jelentős hányadát adták. (Valamint hétköznapiak tekintjük jelenlétüket.)³¹ Ezzel közvetve szintén az idő, az állandóság fogalmát járva köbe. Mivel a látvány, amit az expozícióval rögzít feltehetően nem változott az évmilliók alatt, ugyan így láthatták elődjaink és ugyan így fog a jövő embere elé tárulni. „A tenger horizontvonala örökké változatlan, így kívül esik az ember időérzékelésének határain, sajátos időtlenségbe meredve”³²

³⁰Ballagó M. (2024): „Egy éles horizont és egy felhőtlen égbolt” – Online is megtekinthető Hiroshi Sugimoto ikonikus sorozata, *Punkt*, 2024. 03.25. Letöltés dátuma:2024. 04. 28.

<https://punkt.hu/2024/03/25/egy-eles-horizont-es-egy-felhottlen-egbolt-online-is-megtekintheto-hiroshi-sugimoto-ikonikus-sorozata/>

³¹Hiroshi Sugimoto weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

³²Pfisztnér G. (2001): *Hiroshi Sugimoto, az Erna és Victor Hasselblad alapítvány fotográfiai díjának nyertese*, Fotóművészet, 2001/5-6, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200156/hiroshi_sugimoto_az_erna_es_victor_hasselblad_alapitvany_fotografiai_dijanak_nyertese

Czigány Ákos – Bet

Czigány Ákos kortárs fotóművész három sorozatát egységbe foglaló könyve 2018-ban jelent meg. Mindhárom sorozat tipológiának tekinthető, azonban a könyv által köztük létrejövő kapcsolat többlettartalmat ad.

Talán leghíresebb sorozata 2010-ben jelent meg *Egek (hommage a' Hiroshi Sugimoto)* címen. A képeken klasszikus budapesti belső körgangos házakat látunk, az udvar közepéről felfele, az ég felé fényképezve. Középen az ég homogén fehér négyzetként jelenik meg, így nem véletlen a címben Sugimoto említése: a látványról könnyen a filmszínházakról készült sorozatára asszociálhatunk. A vizuális megjelenésen túl összekapcsolja a két sorozatot az időhöz való viszonya is. Míg Sugimoto egy meghatározott időtartamot és számtalan történetet sűrített egy expozícióba, ezzel kétségbe vonva a fotográfiához társított általános szemléletet az idővel kapcsolatban, addig az egek fehér négyzetként való megjelenése egyfajta különös időtlenséggel ruházzák fel a képeket.

Következő sorozata *Földek* címen szerepel a könyvben. Mélygarázsok bejáratait láthatjuk, azonban az azonosság itt is megjelenik: középen a lejárát, előtte az út, ami oda vezet. Hatása ellentétes az *Egek*-nél tapasztaltaknak. Míg ott a perspektivikus torzulás, vagyis az egyenes vonalak egy enyész pont felé történő összetartása tekintetünket felfele, egy behatárolhatatlan anyagú fényes négyzet felé vezeti, itt alagutak vezetnek a föld alá, ahol néhol szürke falak, néhol teljesen fekete, semmibe vezető bejáratok találhatók.

A következő, egyben utolsó sorozat az *Otthonok* címet viseli. Ablaktalan tűzfalak szerepelnek a felvételeken, homogén fehér háttérre helyezve. Centrális kompozícióval fényképezve síkszerűen. Érdekességük, hogy a földön állnak, de nyíl-szerűen felfele mutatnak az égre.³³

A három sorozat egységének magyarázata a címben van elrejtve. A héber B betű, azaz a bet. Két közel vízszintes vonal, és egy harmadik, ami függőlegesen összeköti őket. Jelentése: ház.³⁴ Így foglalja egységbe Czigány Ákos könyve a magunk körül érzékelhető világot. Az ég és a föld, meg ami közte van: az otthonunk. Három tipológia, amely a minket körülvevő világ három alapvető fragmentumát mutatja be és szimbolizálja.

³³Czigány Ákos weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://www.akoszigany.com/homes>

³⁴Gerhes G. (2018): *Az ég, a föld, és megint a föld*, Műértő, 2018. 04. 7. o.

letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://cdn.hvgblog.hu/amu/archive/m2018041.pdf>

Állatok, tárgyak, lenyomatok tipizáló ábrázolása

Az utolsó fejezet azon tipológiák csoportja, amelyek az előző két fejezetbe nem illeszkednek. Persze ez egy meglehetősen nagy halmaz, de véleményem szerint bizonyos tendenciákat figyelembe véve rendszerezhetővé válik. Talán ezen csoport esetében legerősebb a tudományos meghatározottság, mert a fotográfia nyújtotta technikai kép kifejezetten alkalmasnak bizonyult a megfigyelésre, kutatásra és prezentálásra. Ebből kiindulva az állatokkal, növényekkel és tárgyakkal foglalkozó kezdeti tipológiák ilyen indíttatásból jöttek létre. Ennek ékes példája Wilson Bentley munkássága, akit az utókor döntően Snowflake Bentley néven ismert meg.

Bentley meteorológiai érdeklődésétől vezérelve egy életet töltött a csapadék különböző formáinak, de mindenekelőtt a hópelyhek tanulmányozásával. Az 1880-as évektől kezdve készített makró felvételeket hópelyhekről, ami a kor technikáját figyelembe véve komoly teljesítménynek tekinthető. Élete végéig több ezer hópelyhet fényképezett le, ami meteorológiai megfigyelésével került publikálásra, és korszakalkotónak bizonyult az időjárással tudományosan foglalkozók körében. Bentley életműve szemléletes példája, hogy a 19. századtól kezdve miként válik a fotográfia a tudományos megfigyelés és a világ megismerésének eszközévé.

A fotóművészet szempontjából meghatározó Brassai *Graffiti* című sorozata. Nem feltétlen hatását tekintve, hanem annak az attitűdnek a révén, mely szerint Brassai a vizsgálat eszközének a fotográfiát, módjának pedig a gyűjtést, azaz a tipizálást tekintette.

Brassai – Graffiti

Brassai (szül. Halász Gyula) 1923-tól kezdve élt Párizsban. Jelentős hatást gyakorolt életére a korban nem csak Franciaország fővárosának, hanem túlzás nélkül Európa kulturális központjának nevezhető város. Mikor Párizsba érkezik még nem tud fényképezni, Kertész támogatásával sajátítja el a szakma alapjait. Első albumával (*Éjszakai Párizs*, 1933) hatalmas sikert aratott.³⁵ Hamar megértette, hogy a fényképezés alkalmas a város mélyreható

³⁵Magyar Életrajzi Lexikon A-Z, szerk.: Kenyeres Ágnes Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.
<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/b-74700/brassai-halasz-gyula-74DD9/>

vizsgálatára, részletek megörökítésére és értelmezésére. Valamint mindig érdeklődést mutatott a város rossz hírű negyedei iránt. Ennek manifesztumának tekinthető a *Graffiti* címen 1960-ban napvilágot látott album.

Brassai az 1930-as évek elejétől kezdve gyűjti a falfirkákat, falon hagyott jeleket. Fontos megemlíteni, hogy a rögzített lenyomatok nem a mai értelemben vett graffitik. Általában falakba vésett ábrákról, esetenként kréta vagy ceruzarajzokról beszélhetünk. Szisztematikusan gyűjtötte a falra felkerült ábrákat 25 éven keresztül, néhányhoz éveken keresztül visszatért, hogy a változást dokumentálja. Gyűjtéséhez elméleti háttérrel biztosított a szürrealizmus, amely kiemelt figyelmet fordított a primitív művészet fogalmára.³⁶ Értelmezésében a falra kerülő ábrázolások is ide sorolhatóak egyszerűségük és ösztönösségük okán. (Ez az egyszerűség nem csak az ábrázolásmódra, hanem az eszköztelenségre is értelmezhető.) Ezzel (valamint az albumban történt publikálással) mintegy piedesztálra emelte a művészetet kívül álló zömében figuratív ábrázolásmódot. Az albumban tematikusan szelektálta a felvételeket (mint például szerelem vagy halál), és ennek megfelelően rendezte a fejezeteket.

Szalai Dániel - Novogen

2018-ban készült Szalai Dániel Novogen című, nagy sikert megérő sorozata. A képanyag alanyául azonos nevű Novogen White Light csirkék szolgáltak. Ezen csirkéket a külvilágtól hermetikusan elzárva tartják, és lényegesen nagyobb szerepet játszanak az életünkben, mint, gondolnánk ugyanis tojásuk alapanyagul szolgál számos emberi, illetve állati vakcinához. Ezen felül tagadhatatlan előnyük, hogy kis tápanyagfelvétel mellett is jó tojáshozamot biztosítanak, szelídek és nem igényelnek speciális környezetet, azaz könnyen tarthatóak.

A sorozat két nagy részre bomlik. Az első rész 168 csirkeportréból áll, kék háttér előtt fényképezve. Megdöbbenő, hogy csirkék homogén háttér előtt történő megfigyelése esetén egyedi vonásokat, sajátos karaktereket fedezünk fel rajtuk. Ezen 168 felvétel mintegy 7000 kép közül lett kiválasztva.³⁷

³⁶ J. Stallabrass (2022): *Graffiti in the Power of Photography*, in: Street Life: The Street in Art from Kiechner to Streuli, Wilhwim Hack Museum, 2022. Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://julianstallabrass.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/10/graffiti.pdf>

³⁷Balogh V. (2021): *Közösségi finanszírozással jelent meg Szalai Dániel Novogen című könyve*, Punkt, 2021. 07. 25. Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://punkt.hu/2021/07/25/kozossegi-finanszirozassal-jelent-meg-szalai-daniel-novogen-cimu-konyve/>

Ezekon a portrékon kívül képeket láthatunk még a madarak tartásától kezdve a tojás gyógyszeripari feldolgozásának állomásaiig, kiegészítve a forgalmazó cég marketing anyagával és a csirkékre vonatkozó táplálási és tartási útmutatóval.³⁸ A sorozat reflektál az ipari állattartáshoz fűződő viszonyunkra, és a 2019-es koronavírus-járvány különösen felerősítette azt a kérdést, hogy miképpen függünk tőlük és a hozzájuk hasonló állatoktól. Talán nem véletlen, hogy pont 2020-ban, közösségi finanszírozás révén tudott könyv formában is megjelenni a képanyag.

Taryn Simon – Paperworks and the Will of Capital

Taryn Simon amerikai fotóművész nevéhez számos tipológia fűződik. A *Paperworks and the Will of Capital* (2015) című sorozata olyan virágcsokrok tipológiája, amelyek jelentős hatású nemzetközi találkozók, mint például az 1944-ben rendezett monetáris és pénzügyi konferencián tárgyalt szerződések aláírásakor voltak az asztalon. (Többek között ezen a találkozón alakult meg a Nemzetközi Valutaalap és a Világbank.) A kutatás fő elemét archív felvételek adták, melyekről egy botanikus azonosította a képeken szereplő virágokat.³⁹ A csokrok a „lehetetlen csokor” fogalmát vizsgálják. Ez a kifejezés a 17. század holland csendéletfestészetében alakult ki. Olyan virágokból készült kompozíciót értenek alatta, melyek természetes módon soha nem nyílhatnának egyszerre egy időben, azonos területen, így lehetetlen lenne a csokorba rendezésük. A fogalom nem kis mértékben a korszak gazdasági fellendülésének és a kapitalizmus kialakulásának kezdetének köszönhetően jött létre. Eredendően a felemelkedőben lévő középosztály tehetőségét szimbolizálták.⁴⁰ Maga Simon is a globális kereskedelmet és árukapcsolatot használta fel ahhoz, hogy New York-i műtermében lefényképezze a csokrokat.

A csokrok kétrészt osztott színes háttér előtt vannak lefényképezve. Ennek színei az esemény fal, - és asztalszíneiből tevődtek össze. Simon a virágokra történő összpontosítással eltereli figyelmünket a világpolitikában jelentős hatású eseményről, és egy háttérben zajló

³⁸Szalai Dániel weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://danielszalai.com/Novogen>

³⁹Taryn Simon weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://tarynsimon.com/works/pwc/#1>

⁴⁰N. Burisch (2019): *Taryn Simon's "Paperworks and the Will of Capital": Perspectives on Transience of Power*, 2019. 10. 18. Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.. <https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/at-the-ngc/taryn-simons-paperwork-and-the-will-of-capital-perspectives-on>

passzív, dekoratív, bizonyos olvasatok szerint elnőiesedett háttér munkára hívja fel figyelmünket. A képek kiegészítésre kerültek installációkkal, melyek lepréselt virágokat és leírásokat tartalmaztak. A képek és az események között a keretekben elhelyezett szöveg teremt kapcsolatot, melyben felsorolja a csokrokba kötött virágok fajtáit, a szerződés helyét és idejét, a résztvevő feleket és a szerződés nevét, valamint kimenetelét.⁴¹

Kudász Gábor Arion - Memorabilia

Kudász Gábor Arion *Memorabilia* című sorozata 2014-ben jelent meg. A képanyag Kudász 2010-ben elhunyt édesanyja hagyatékának feldolgozása. Kudász Emese festőművész volt, kifejezetten impresszív és sokrétű tárgyi örökségének lefényképezése és ezáltal újra-kontextualizálása gyászfolyamat részeként történt.

A képanyag rokonítható mind a Wunderkammer fogalmával, mind pedig a múzeumi archívumok szellemiségével is.⁴² A fogalom a reneszánszban elterjedt, vagyonos polgárcsaládok körében népszerű gyűjteményegyütteseket takar, melyeknek nem ritkán külön helyiséget szenteltek. Célja olyan tárgyak felhalmozása és bemutatása melyeket különlegesnek találtak. Ezáltal a világ megismerését reprezentálta, azonban mindig a létrehozója perspektívájából, így annak is hiteles közvetítőjévé váltak, hogy a létrehozója milyen percepciókkal rendelkezik a világról. Így nem tekinthetők archívumnak, mert habár egy bizonyos tárgy, - vagy tudásanyag egységbe foglalására szolgáltak, nem objektív tényközlés okán jöttek létre, hanem szubjektív világértelmezést tártak a befogadó elé.

Az archívumok célja viszont információ-rögzítés a létrehozó által felállított tematika szerint. A kialakított rendszerből következik a tárgyak egymás közti hierarchiája, amely alapján az egész halmaz értelmezhetővé válik. Kudász ezt a két elvet alkalmazza következetesen a sorozat készítése során, de egyiknek sem feleltethető meg igazán a képanyag. Ráadásul ezen fogalmak kiegészülnek a fotográfia médiumával, ami tovább bonyolítja a feldolgozást. Ugyanis a fénykép eredeti kontextusából kiragadva, az alkotó szerinti rendszerben örökíti meg a hagyatékot, így nem Kudász Emese objektív tárgyi örökségének, hanem Kudász Gábor Arion egyéni interpretációjának tekinthető a sorozat. Valamint a tárgyak fotográfiai rögzítése felszámolja az

⁴¹ ugyan onnan

⁴² Pfisztner G. (2014): *A csodák varázstalanított kamrája – Kudász Gábor Arion: Memorabilia*, Fotóművészet, 2014/3 Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201403/kudasz_gabor_arion_memorabilia

alapvetően köztük fennálló viszonyt. Ellenben lehetővé teszi a rögzítés által a hagyaték megőrzését és értelmezését.

Összefoglaló

Ha megvizsgáljuk, hogy miként jelent meg a tipizálás a fotografiai gyakorlatok között, azt a megállapítást tehetjük, hogy hamar a médium általános felhasználásainak egyikévé vált. Köszönhető ez egyrészt annak, hogy a fénykép, mint technikai kép objektívebb valóságábrázolást tesz lehetővé, mint más vizuális közlési formák. Ez szinte predesztinálta a fényképezés tudományos vizsgálatokra történő felhasználását. A kezdeti tipológiák nagyrészt ennek okán jöttek létre. Később azonban kialakult a tendencia, amely a tipizálást nem csak tudományos megismerés eszközeként, hanem művészeti indíttatásból történő vizsgálódások és gyűjtések lehetséges módjaként kezeli. Nehéz meghatározni, hogy melyik az a pont, ahol ez egyértelműen kettéválik. Míg Sander munkássága ennek a kettőnek az elegye, a hatvanas évek fentebb tárgyalt tendenciái végérvényesen külön választják ezt. A műfaj tekintetében talán a legnagyobb hatást a Becher házaspár fejtett ki. Egyrészt a következetes pontossággal, ami egész életművüket kíséri, másrészt a fotográfia konceptuális értelmezésében elért változással. Ennek hatásai a mai napig érzékelhetőek a fotóművészet értelmezésén.

Felmerülhet kérdésként, hogy mely sorozatokat tekinthetjük tipológiának és melyeket nem. Nehéz erre egzakt választ találni. Esetenként (mint például Thomas Ruff Portréi, vagy Katharina Roters említett munkájában) egyértelmű választ adnunk erre a kérdésre. Egyrészt a már említett Becher-i hagyományok megjelenése a sorozatokban, másrészt a szándék, hogy valamiről úgy nyerjünk többletinformációt, hogy a hozzá hasonló dolgokkal összevetjük, esszenciális lényege a tipologizálásnak. Azonban számos esetben nem ilyen egyértelmű döntenünk e kérdésről. Például Kudász Gábor Arion Memorabilia című sorozata egyértelműen tekinthető annak, ha vizualitását és az alkalmazott vizsgálati módszert nézzük. Azonban koránt sem biztos, hogy az alkotói szándék is egy tipológia elkészítése lett volna, így esetenként ez értelmezés kérdése. De az alkotói magatartástól ellépve, befogadóként segíthet a megértésben, ha a tipológiák rendszerének sajátos eljárásait használjuk fel.

Képjegyzék



1. ábra August Sander (German, 1876-1964) *Jungbauern (Young Farmers)* 1914 Gelatin silver print Contemporary Collection, MGKSiegen © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln – August Sander Archiv/VG Bild-Kunst, Bonn, 2022



2-3. ábra

Boyd Fortin, thirteen-year-old rattlesnake skinner, Sweetwater, Texas, March 10, 1979, Ronald Fischer, beekeeper, Davis, California, May 9, 1981

© The Richard Avedon Foundation



3-4. ábra

Porträt (M. Winzen és M. van Ofen)

Thomas Ruff

Thomas Ruff weboldaláról

<https://www.thomasruff.com/werke/portrats/>



5-7. ábra

The Richter Family 1(2002), The Schirmer Family (2005), The Falletti Family (2005)

Thomas Struth – Family Portraits II.

Thomas Struth weboldaláról

https://www.thomasstruth32.com/bigsize/photographs/family_portraits_2/index.html



8-11. ábra

Blast Furnaces, Völklingen, Saar District, 1986
four gelatin silver prints, 36 x 123 inches (overall installed) [91.4 x 312.4 cm]
Fraenkel Galéria weboldaláról

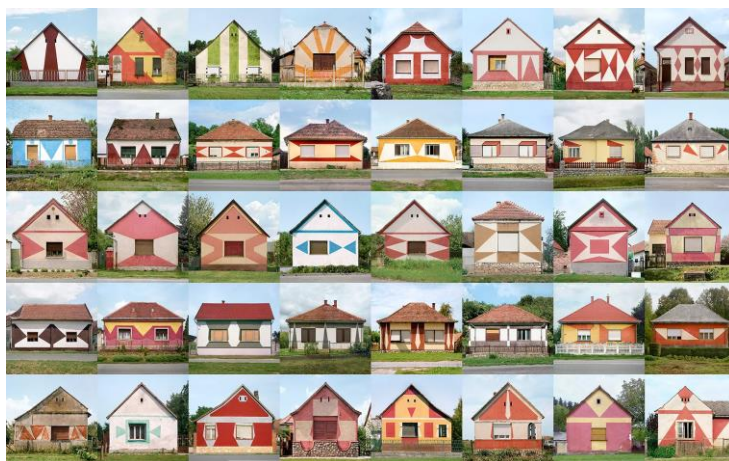
<https://fraenkelgallery.com/artists/bernd-and-hilla-becher>



12-27. ábra

The design, concept and structure of Jeff Brouws's "Twenty-six Abandoned Gasoline Stations" (1992) echo Ed Ruscha's "Twenty-six Gasoline Stations" (1962).
The New York Times weboldaláról

<https://www.nytimes.com/2013/06/02/books/review/various-small-books-inspired-by-ed-ruscha-and-more.html>



28. ábra

Katharina Roters, Szolnoki József: Index I., 2004-2012/2017 giclée print, dibond, 100x160 cm

Punkt weboldaláról

<https://punkt.hu/2021/08/08/a-legvidamabb-barakk-egyedi-diszitomuveszete-magyar-kockak-katharina-roters-kepein/>

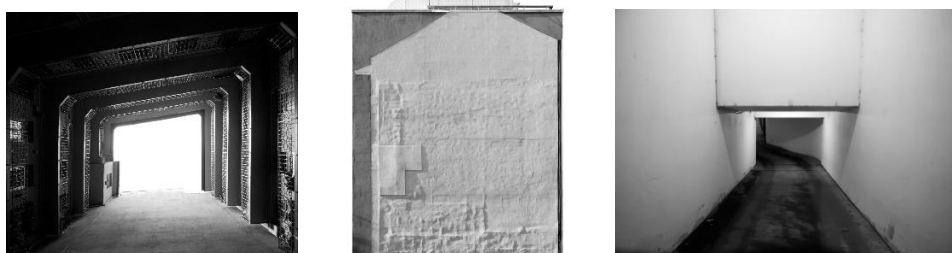


29-31. ábra

Ligurian Sea, Savio, 1993, Caribbean Sea, Jamaica, 1980, Baltic Sea, Rügen, 1996

Hiroshi Sugimoto weboldaláról

<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>



32-34. ábra

Sky R0013226 2010, Home R0016126 2013/2016, Ground R0013831 2011

Czigány Ákos weboldaláról

<https://akosczigany.com/>

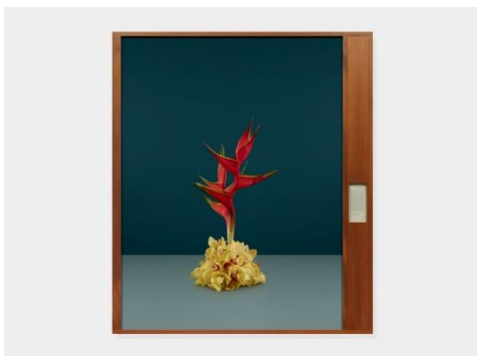


35. ábra

Novogen, 2017-2018

Szalai Dániel weboldaláról

<https://danielszalai.com/Novogen>



36. ábra

Decision of general principle to ban third-party ownership of players' economic rights Zurich, Switzerland, September 26, 2014

Taryn Simon weboldaláról

<https://tarynsimon.com/works/pwc/#8>



37. ábra

részlet Kudász Gábor Arion Memorabilia című sorozatából

az Index weboldaláról

https://galeria.index.hu/kult/2014/01/22/kudasz_gabor_arion_-_memorabilia/12

Bibliográfia

Warner Marien, Mary – A Fotográfia Nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete Typotex kiadó, Budapest, 2010 Fordította: Gyárfás Veronika

Tőry, Klára – A fényképezés nagy alkotói, Muosz, Budapest, 2004

letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

https://maimanohaz.blog.hu/2012/05/07/tory_klara_a_fenykepezes_nagy_alkotoi

Faber, Monica – Frecot, Janos – Portraits of an Age, Hatje Cantz Publisher, Ostfildern-Ruit, 2005

Wilson, Laura – Avedon at work: In The American West, University of Texas Press, Austin, 2005

Letöltés dátuma: 2024. 04.28

<https://archive.org/details/avedonatworkinam0000wils/mode/2up>

Avedon, Richard – An Autobiography, Random House, New York, 1993

Henger, Sue – Typologies, Nine Contemporary Photographers, Newport Harbor Art Museum, Newport, 1991

Ruff, Thomas – Thomas Ruff, The National Museum of Modern Art, Tokió, 2016

Struth, Thomas – Thomas Struth, Photographs 1978-2012, Minacelli Press – Schirmer/Mosel, New York – München, 2010

Becher, Hilla – Berndt – Basic Forms of Industrial Building, Hasselblad Center – Schirmer/Mosel, Göteborg – München, 2004

Wolf, Silvia – Ed Ruscha and Photography, Whitney Museum of American Art – Steidl Publishers, New York – Göttingen, 2004

Sugimoto, Hiroshi – Hiroshi Sugimoto, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010

Czigány, Ákos – Bet, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2017

Brassai/Halász, Gyula -Graffiti, Flammarion, Párizs, 2002

Gerhes, Gábor: Az ég, a föld, és megint a föld, Műértő, 2018. 04. 7. o.

letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://cdn.hvgblog.hu/amu/archive/m2018041.pdf>

webográfia

Baki, László: Egy betiltott fotóalbum képei – August Sander: A XX. század emberei, Punkt, 2022. 07. 03.

Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://punkt.hu/2022/07/03/egy-betiltott-fotoalbum-august-sander-a-huszarodik-szazad-emberei/>

Pénichon, Sylvie – The Making Of in the American West, Journal of the American Institute for Conservation, 2008, DOI: 10.1179/019713608804539574 Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://www.academia.edu/34449568/The_Making_of_In_The_American_West

Stadel Museum weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://becherklasse.staedelmuseum.de/en>

Thomas Struth weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://www.thomasstruth32.com/bigsize/photographs/family_portraits_1/index.html

Deutsche Börse Photography Foundation weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/thomas-struth.php>

Thomas Struth weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://www.thomasstruth32.com/bigsize/photographs/family_portraits_2/index.html

Orthos Logos weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://orthoslogos.fr/photographie/album-du-vieux-paris/>

Kotzan, Anne: A tipologikus tekintet – Hilla Becherre emlékezve, Fotóművészet, 2016/4 Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201604/a_tipologikus_tekintet

Pfisztnér, Gábor: Emlék-Művek, A Hasselblad-alapítvány díjazottjai: Hilla és Berndt Becher, Fotóművészet, 2004/3-4, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200434/emlekmuvek

Kotzan, Anne: Útitársak negyven éven át – Berndt és Hilla Becher fotográfusok és a Lothar Schirmer könyvkiadó, Fotóművészet, 2014/1 Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201401/berndt-es-hilla-becher-fotografusok-es-a-lothar-schirmer-kiado

White, Maria: Edward Ruscha 'Twentysix Gasoline Stations' 1963, a Tate weboldala Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

Phillpot, Clive: The Late Edition: Twenty Years of Dissemination at Printed Matter, Printed Matter weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://www.printedmatter.org/programs/critical-essays/11-the-late-edition-twenty-years-of-dissemination-at-printed-matter>

Bán, András: Rend a lelke, Fotóművészet, 2020/1

Letöltés dátuma:2024. 04.28.

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/202001/2001_rend_a_lelke

Baki, László: A legvidámabb barakk egyedi díszítőművészete – Magyar kockák Katharina Roters képein, Punkt, 2021. 08. 08. Letöltés dátuma:2024. 04. 28.

<https://punkt.hu/2021/08/08/a-legvidamabb-barakk-egyedi-diszitomuveszete-magyar-kockak-katharina-roters-kepein/>

Pfisztner, Gábor: Hiroshi Sugimoto, az Erna és Victor Hasselblad alapítván fotográfiai díjának nyertese, Fotóművészet, 2001/5-6, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200156/hiroshi_sugimoto_az_erna_es_victor_hasselblad_alapitvany_fotografiai_dijanak_nyertese

Ballagó, Márton: „Egy éles horizont és egy felhőtlen égbolt” – Online is megtekinthető Hiroshi Sugimoto ikonikus sorozata, Punkt, 2024. 03.25. Letöltés dátuma:2024. 04. 28.

<https://punkt.hu/2024/03/25/egy-eles-horizont-es-egy-felhotlen-egbolt-online-is-megtekintheto-hiroshi-sugimoto-ikonikus-sorozata/>

Hiroshi Sugimoto weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

Czigány Ákos weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://www.akosczigany.com/homes>

Magyar Életrajzi Lexikon A-Z, szerk.: Kenyeres Ágnes, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/b-74700/brassai-halasz-gyula-74DD9/>

Stallabrass, Julian: Graffiti in the Power of Photography, in. Street Life: The Street in Art from Kiechner to Streuli, Wilhwim Hack Museum, 2022. Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://julianstallabrass.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/10/graffiti.pdf>

Balogh, Viktória: Közösségi finanszírozással jelent meg Szalai Dániel Novogen című könyve, Punkt, 2021. 07. 25. Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

<https://punkt.hu/2021/07/25/kozossegi-finanszirozassal-jelent-meg-szalai-daniel-novogen-cimu-konyve/>

Szalai Dániel weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://danielszalai.com/Novogen>

Taryn Simon weboldala, Letöltés dátuma: 2024. 04. 28. <https://tarynsimon.com/works/pwc/#1>

Burisch, Nicole: Taryn Simon's "Paperworks and the Will of Capital": Perspectives on Transience of Power, 2019. 10. 18. Letöltés dátuma: 2024. 04. 28..

<https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/at-the-ngc/taryn-simons-paperwork-and-the-will-of-capital-perspectives-on>

Pfisztner, Gábor: A csodák varázstalanított kamrája – Kudász Gábor Arion: Memorabilia, Fotóművészet, 2014/3 Letöltés dátuma: 2024. 04. 28.

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201403/kudasz_gabor_arion_memorabilia

Műleírás

Diplomamunkám egy focikapukról készült tipológia. Régóta érdekelték a tipológiák, ez a sorozat egy, az első szemeszterben kiadott tervezési tárgy folytatásaként valósult meg.

Vizuális és gondolati előképemnek tekintem Hans van der Meer *European Fields. The Landscape of Lower League Football* című fotósorozatát. Jelmondata a képek készítése közben a következő volt: „A lehető legtávolabb a Bajnokok Ligájától.” Kevésbé tehetséges ám annál szenvedélyesebben játszó csapatok nyomába szegődött. Olyan képeket készített, amik egyrészt szembementek a sportfotográfiában eluralkodott szemléletekkel, amelyek inkább a labdarúgás iparosodott jellegét igyekeztek kiszolgálni, és sztárokat gyártottak. Képeit nem a szokásos pozíciókból fényképezte, hanem jellemzően távolabbról, sok esetben a lelátókról. Ezt azzal indokolta, hogy egyrészt olyan felvételeket szeretett volna létrehozni, amelyek saját állítása szerint egyértelműbben és érthetőbben mutatnak be szituációkat a meccs közben, másrészt markánsan örökítik meg a pályákat körbevevő környezetet. Olyan csapatok meccseire látogatott el szerte Európában, ahol a környezetet kellően érdekfeszítőnek találta. Képein a riportfotográfiai vonatkozásokon túl szinte azonos, ha nem nagyobb szerepe van a környezetnek, mint a jelen lévő embereknek. Különböző falvak vagy városok futballpályáinak tanulmányozásával eltérő tájtypusokat örökített meg.

A fotók elkészítéséhez eszközeimnek 6x6,- 6x7 cm-es, illetve 4x5 inches kamerákat választottam alapobjektívvel, valamint fekete-fehér negatívfilmmel. Ennek az okai a következők voltak: lévén az alapobjektívek látószögei megegyeznek az emberi szem látószögével, ezáltal a látvány természetesen hat a befogadóra. A kamerák kiválasztásánál a negatív méret játszott elsődleges szerepet: szerettem volna az általam elérhető legmagasabb fotográfiai minőségben elkészíteni ezen felvételeket, valamint az említett kamerák használata megkövetel egyfajta nyugalmat és statikusságot, amik alapvetően lassítják a munkafolyamatot, ami nálam az elmélyedést és az azonosságra való törekvést segítette. Választásom a következők miatt esett a fekete-fehér filmre: lévén színesben látunk, ezért egy monokromatikus kép mindig absztrahálásra készíti a szemlélőt, segít elvonatkoztatni a valóságtól. Szerettem volna, ha képeim színek nélkül amennyire lehet kiszakadnának az idő kontextusából, hogy a befogadó ne legyen képes egyből megállapítani, hogy a felvételek mikor készültek. Centrális kompozíciót alkalmaztam, a kapukat mindig középre komponáltam, és mindig ugyan abból a magasságból készítettem a fényképeket. Ennek az volt a célja, hogy a végén a képanyag egységes legyen, és a kapuk, mint motívum, valamint a focipályák köré rendeződött tér azonosan legyen

megítélhető. Az, hogy melyik képarányt alkalmaztam egy adott kapu esetében elsősorban a kapuk formájától függött. Ez alól kivételt képeztek nagy pályákon elhelyezett kapuk: amint lehetőségem nyílt, ezeket nagyformátumú kamerával fényképeztem le. Igyekeztem a helyszínek kiválasztásánál nem részrehajlóan eljárni és a lehető legtöbb féle pályára elmenni a már évek óta felhagyottól az új építésűekig, nagyvárosi helyszínektől egészen a pár száz főt számláló kistelepülések kapuiig. Céloom ezzel az volt, hogy a végkövetkeztetések levonásakor minél heterogénabb halmazt lehessen elemezni.

Szándékom szerint a kapuk megfigyelése csak egy aspektus, talán nem is a legérdekesebb. Inkább azt tartanám hangsúlyosnak, ahogy az ember környezetében elhelyezi ezeket a motívumokat, és a tér rendeződik ezek körül. A futball az egyik, ha nem a legnépszerűbb sport a világon. Valószínűleg köszönhető ez annak is, hogy nincs különösebb eszközigénye és nem túlzottan bonyolultak a szabályai. Ennek következtében kis túlzással bárhol fellelhetőek focipályák, legalábbis az ország területén egészen biztosan. Ez egyrészt igen érdekes formai gazdagságot nyújt a focikapuk tekintetében, valamint kellően sokszínű a pályák térben való elhelyezkedése, ami egy sajátos viszonyt enged megmutatni a környezettel kapcsolatban. A legnagyobb eltérés a pályák között véleményem szerint az, hogy miképpen helyezkednek el az épített vagy természeti környezetben. A kapuk ebben az esetben csak motívumok, amik köré rendeződik a tér. És ezen motívumokon túlhaladva lehetőségünk nyílik betekinteni olyan terekbe és környezetekbe, amik valószínűleg nem keltenék fel az érdeklődésünket. Azonban ezek a terek hozzátartoznak a pályákhoz, jelentősen meghatározzák azok hangulatát ezen keresztül a bennünk keletkező benyomásokat is. És az ember által befolyásolt és létrehozott környezet, legyen az természetes vagy épített, értelmezésem szerint az ott élő és azt alakító emberek lenyomata lesz













































MATE Szervezeti és Működési Szabályzat

III. Hallgatói Követelményrendszer

III.1. Tanulmányi és Vizsgaszabályzat

6.13. sz. függelék: A MATE egységes szakdolgozat /

diplomadolgozat / záródolgozat / portfólió készítési útmutatója

4.2. sz. melléklete: Nyilatkozat a záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

NYILATKOZAT

a záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió¹ nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

A hallgató neve:

MARKUS BARIUABÁS

A Hallgató Neptun kódja:

33078U

A dolgozat címe:

A TÍPUS TANULMÁNYA

A megjelenés éve:

2024

A konzulens intézetének neve:

MATE, RIPP L-RÓVAI MŰVÉSZETI INTÉZET

A konzulens tanszékének a neve:

MEDIA TANSZÉK

Kijelentem, szakdolgozat hogy az általam benyújtott záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió² egyéni, eredeti jellegű, saját szellemi alkotásom. Azon részeket, melyeket más szerzők munkájából vettem át, egyértelműen megjelöltem, és az irodalomjegyzékben szerepeltettem.

Ha a fenti nyilatkozattal valótlan állítottam, tudomásul veszem, hogy a záróvizsga-bizottság a záróvizsgából kizár és a záróvizsgát csak új dolgozat készítése után tehetek.

A leadott dolgozat, mely PDF dokumentum, szerkesztését nem, megtekintését és nyomtatását engedélyezem.

Tudomásul veszem, hogy az általam készített dolgozatra, mint szellemi alkotás felhasználására, hasznosítására a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem mindenkori szellemi tulajdon-kezelési szabályzatában megfogalmazottak érvényesek.

Tudomásul veszem, hogy dolgozatom elektronikus változata feltöltésre kerül a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem könyvtári repozitori rendszerébe. Tudomásul veszem, hogy a megvédett és

- (nem titkosított dolgozat a védést követően)

- titkosításra engedélyezett dolgozat a benyújtásától számított 5 év eltelte után nyilvánosan elérhető és kereshető lesz az Egyetem könyvtári repozitori rendszerében.

Kelt: 2024. év április hó 29. nap

Hallgató aláírása

¹ A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törölendő.

² A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törölendő.

NYILATKOZAT

Márkus Barnabás (név) (hallgató Neptun azonosítója: J3078U) konzulenseként nyilatkozom arról, hogy a záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót¹ áttekintettem, a hallgatót az irodalmi források korrekt kezelésének követelményeiről, jogi és etikai szabályairól tájékoztattam.

A záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót a záróvizsgán történő védésre javaslom / nem javaslom².

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem³

Kelt: 2024. év april hó 23. nap



belső konzulens

¹ A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

² A megfelelő aláhúzendő.

³ A megfelelő aláhúzendő.