

# **DIPLOMADOLGOZAT**

**Kovács Edmond**

**2024**



**Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem**

**Kaposvári Campus**

**Rippl-Rónai Intézet**

**Fotográfia mesterképzési szak**

**A posztfotografikus képek evolúciója**

**Belső konzulens:** Szatmári Gergely DLA habil.  
egyetemi docens

**Belső konzulens**

**intézete/tanszéke:** Rippl-Rónai Művészeti Intézet,  
Média Tanszék

**Készítette:** Kovács Edmond

**Kaposvári Campus**

**2024**

# Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	4
2. A valóság és a fotográfia kapcsolata .....	7
2.1. A fotográfiai objektivitás átalakulása .....	7
2.2. A valódi és részleges objektivitás.....	9
2.3. A fényképek igazságtartalma.....	10
2.4. Objektivitás a digitális fotó korában.....	12
2.5. A valóság megismerésére irányuló vágy .....	13
2.6. A megváltozott képérzékelés .....	15
3. Posztfotografikus megközelítés.....	17
3.1. Fotótörténeti előzmények – formai és hozzáállásbeli egyezések .....	18
4. A posztfotográfia periódusai .....	24
4.1. Első szakasz.....	25
4.1.1. Az internet hatása a fényképezésre .....	25
4.1.2. Digitális kamerák és szkennerek.....	26
4.2. Második szakasz .....	31
4.2.1. Közösségi média .....	31
4.2.2. Mobiltelefonok, okostelefonok .....	34
4.3. Harmadik szakasz .....	36
4.3.1. A „mágikus képek” .....	36
4.3.2. A „generatív fluid” képek .....	40
Összegzés .....	50
Irodalomjegyzék.....	53
Képjegyzék.....	57

# 1. Bevezetés

A posztfotográfia egy művészeti és fotográfiai megközelítés, amely a hagyományos fotográfiai technikákat, eszközöket és eljárásokat együttesen felhasználva vagy meghaladva hoz létre új műveket. A hagyományos képalkotás határait kitérítve kutat új lehetőségek után, új értelmezéseket és kifejezési formákat teremt. Ez olyan kísérletező és innovatív munkákat is magába foglaló terület lehet, ahol a művész digitális technológiákat, manipulációt vagy más médiumok integrációját alkalmazza a képalkotás folyamatában. A posztfotográfia kifejezés alá sokféle művészeti stílus és koncepció tartozhat, amelyek közül néhány a hagyományos, valóság-hű ábrázolástól eltérő, absztrakt vagy elvont megjelenítéseket célozhat meg. Ennek megfelelően nemcsak a képek változnak, hanem a róluk való gondolkodás, illetve maga a szemlélet is.

Az előző évszázad második felében zajló folyamatok új problémák elé állították a fotográfia médiumát. A 60-as években megjelenő konceptualista szemlélet számtalan irányzata és az intermedialis jelenség nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a kétezres évek elején a fotográfia mint médium sokkal kevésbé illeszthető a hagyományos fotográfiák által kialakított keretrendszerbe (Tóth, 2020). Határai feloldódtak, áthelyeződtek, minden egyéb médiumtól megkülönböztethető sajátosságainak felismerése még inkább nehézkessé vált. A 90-es években vált elérhetővé az Adobe képszerkesztő szoftvere, a Photoshop, amelyet követően sokan a fényképezés végnapjait vizionálták. Végül a fotográfia mint reprezentációs eszköz megszűnése elmaradt, viszont sok tekintetben alapjaiban változott meg a médiumról való gondolkodásunk.

A 20. század teoretikusai szerint a tiszta fotográfia kizárólag a fényképezőgép terméke, ezért a folyamatba történő további emberi beavatkozás nem tolerálható. A hagyományos fotográfiához fűződő elméletek szerint, egyéb képzőművészeti műfajokkal ellentétben, mint például a festészet és a szobrászat, a fényképezés számára egyetlen pillanat áll rendelkezésre a mű létrehozására. A képalkotó nem avatkozhat be a műveletbe, nem korrigálhatja, formálhatja a végeredményt, hanem pusztán a mechanika és kémiai folyamatok kiszolgáltatottja. Ebből a megközelítésből kiindulva a fényképek objektivitása és a valósághoz fűződő tényleges viszonya a digitalizáció eredményeként létrejött széleskörű manipulációs eszközök palettája miatt megszűnni látszott (Mitchell, 1992).

Az digitális fotográfiában azonban változatlanul nagy hangsúlyt kap a fénykép objektivitása, ugyanakkor a módosíthatóság kérdése is. A digitális szoftverek manipulációs lehetőségei elkezdtek beépülni a képkészítés gyakorlatába. A Photoshop által kínált kijelölő, retusáló és módosító eszközök jellegzetes nyomait az alkotók klasszikus, vagy térbeli kollázsok összetevőjeként kezdték alkalmazni. Illúziókeltő, érzékcsalódást előidéző elemek kaptak helyet a képek kompozíciójában, megkérdőjelezve térérzékelésünket, illetve a fizikai és virtuális tér között húzódó határokat.

Az új képkészítési módszerek olyan alternatívákat nyitottak meg, amelyek megzavarják, elbillentik a hagyományos képekkel kapcsolatos felfogásainkat. A digitalizáció térhódítása nem csupán lehetőségeinket, hanem a külvilágról való gondolkodásunkat és annak percepciók vonatkozásait is átalakították. Ahogy a fotográfia feltalálását követően a festészet, úgy a digitális technika megjelenésekor a fotográfia is új irányok felé fordult. A *Posztfotográfia állapota* című, 2015-ben megrendezett kiállítás, főként a fent említett átalakulások összefoglalását tűzte ki célul, és bizonyította a médium megváltozott, ugyanakkor máig önálló szerepét (Fontcuberta, 2017). A digitalizáció úgy tűnik, a fotó minden műfajába képes volt integrálódni, így a továbbiakban nem feltétlenül van értelme különválasztani az analóg képektől. Egyszerűbb dolgunk van, ha a posztfotográfia fogalmára a digitális fényképezés és a képfeldolgozó szoftverek feltalálását követő „poszt” állapotként tekintünk. Egy nehezen kiismerhető, dinamikus változásokban gazdag státusznak látszik, amelyben valamilyen módon próbálunk eligazodni.

Diplomadolgozatomban elsősorban az aktuális képkészítési lehetőségek elméletére és gyakorlatára kívánok fókuszálni. A digitalizáció következtében felmerülő felvetések, problémák, technikai hibák és az ezekre reflektáló alkotások érdekelnek. Azért is releváns a kérdésfelvetés, mert az internetes képmegosztó platformok hatásai, a virtuális valóságok és az AI által létrejött újfajta képalkotási lehetőségek ismét új próbatételek elé állítják az eddig ismert médiumokat, beleértve a fotográfiát is. Dolgozatomban kitérek a különböző médiumok közötti határok átlépésére, a képalkotást érintő új kihívásokra és a képek hitelességével kapcsolatos problémákra is.

Arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért tekintünk, illetve tekinthetünk-e még napjainkban a fotográfiára az objektív valóság leképezésére alkalmaz eszközként. A tartalom szempontjából vizsgálendő képek között mennyire mutatkoznak marginális különbségek, annak tükrében,

hogy analóg vagy digitális formában készültek? Mennyire volt képes megőrizni a fotográfia az autonóm létét és önálló médiumként megalapozott státuszát a digitális korszak által generált intermedialis környezetben?

## 2. A valóság és a fotográfia kapcsolata

### 2.1. A fotográfiai objektivitás átalakulása

A fotográfia megjelenése sokak számára megdöbbentő hatást keltett. Hamar megjelentek a fényképek és az igazság kapcsolatát megkérdőjelező bírálatok és kételyek, amelyek bizonyos szinten ma is érintik a médiumot. Ebben a fejezetben a vizuális ábrázolás, az objektív képalkotás, és az erre vonatkozó törekvések és lehetőségek felvázolására igyekszem kísérletet tenni fotóelméleti és médiaelméleti művekre támaszkodva. Többek között arra keresem a választ, hogy mit tartunk objektív valóságnak, és hogy elvárható-e egy médiumtól ennek a valóságnak a pontos megragadása, különösen az aktuális helyzetben, ahol a dolgozatomban bemutatott posztfotografikus periódus létrehozott legtöbb mű csupán nyomokban emlékeztet a szokványos fényképekre.

A dokumentumok, legyenek azok szöveges vagy vizuális formában rögzített tartalmak, az információk tárolására szolgálnak, döntő szerepet játszanak a kommunikációban, a történelmi események nyilvántartásában és a tudás terjesztésében. Tárgyilagos és hiteles adatokat adatok tárolására használjuk őket.

Az objektivitás máig igény, sőt talán ma mutatkozik leginkább elvártnak. Az egyszerű digitális beavatkozások és módosítások kézenfekvőnek bizonyulnak, de megfosztják a fotográfiát a lényegétől, még pedig attól, hogy az adott médium segítségével alkossunk képet valamiről és ne szoftveres beavatkozás segítségével. Természetesen alaposan megnehezíti a folyamatot, hogy a legtöbb forgalomban található digitális képkészítési eszköz automatikusan szoftveres korrekciókat hajt végre az elkészített képeken. Kivételt képeznek ez alól a professzionális eszközök. A legjobb megoldás talán az olyan eszközök választása, amelyek képesek veszteségmentes formátumban rögzíteni az információt, minimalizálva a számítógépek által történő beavatkozást, illetve nem is törekszenek autókorrrekcióra, hogy az alkotó később, saját szándékainak megfelelően dönthessen azok végrehajtásáról.

Az emberi történelem során az igény a valóság objektív ábrázolására szorosan kapcsolódik az emberi élmények és tudás átadásának több évezredes törekvéséhez. A 19. és 20. században a fotográfia megjelenése tovább erősítette az objektív ábrázolás igényét, mivel úgy tűnt, hogy a technológia lehetővé tette a valóság pontos, mechanikus reprodukcióját. A valóság objektív ábrázolásának törekvése az emberi történelem során állandó kihívást jelentett a művészetben, a

tudományban és a kultúrában is, miközben az emberek folyamatosan törekedtek a valóság hű és pontos ábrázolására az élet különböző területein.

A fekete-fehér képek sincsenek szinkronban a valósággal, hiszen a szemünk által alkotott kép színes. A vizuális észlelést és tájékozódást nagy mértékben befolyásolják a színek, ennek ellenére a fényképezés feltalálása óta archivált gyűjteményt hiteles, teljesen objektív kordokumentumoknak tekintjük. Egyáltalán nem lep meg minket, hogy nem látunk színeket.

Számtalan esemény történt már az ezredforduló óta eltelt évtizedekben. Már pusztán a képkészítés lehetőségeinek kiterjedése is ezen események körébe sorolandó. A 90-es években már javában beszélhetünk digitális fényképezőgépek elterjedéséről, de az ezredfordulót követően jutottunk el oda, hogy az átlag felhasználó szempontjából irreleváns lett az analóg fényképezés, és mindenki számára elérhetővé vált, és meg is jelent minden háztartásban egy kompakt digitális képkészítő és ehhez tartozó nyomtató eszköz. Ezzel párhuzamosan terjedtek el a képkorrekcióra alkalmas eszközök és a közösségi média. Ezt követte később az okostelefonok megjelenése, a felhő alapú adattárolás, és az eszméletlen mennyiségű digitális információ előállításának lehetősége. Egészen rövid idő alatt, gyökeres változások sorozata következett be, amelyek átértékelték a képekhez való viszonyunkat.

A fotográfiához fűződő eredeti elvárások, amelyek dokumentumszerű, objektív információk leképezését teszik lehetővé, igénylik az alábbi fogalmak bővebb meghatározását. Hogyan kapcsolódik az objektivitás az emberi észleléshez és értelmezéshez? A szubjektív érzékszervi tapasztalataink milyen szerepet játszanak ebben? Milyen szerepet játszik az objektivitás az igazságkeresésben és az etikai döntéshozatalban a vizuális információk feldolgozásában? Hogyan alakul át az objektivitás fogalma a digitális technológiák fejlődésével és a manipulált képek elterjedésével? Hogyan definiálható a valóság?

Napjainkban a virtuális valósághoz könnyedén hozzáférhetünk, mivel számos hordozható eszköz segíti ezt, és az interneten keresztül a fizikai hozzáférés akadályai megszűntek. A digitális eszközök lehetővé teszik fizikai világunk virtuális elemekkel történő kibővítését, és nagy mennyiségű, változatos adathoz való könnyű hozzáférést biztosítanak. Az információk vizualizálhatóak, ezáltal újfajta megismerési és megfigyelési módszerek jöttek létre, amelyek élménydús, valós időben futó, ingergazdag élményt nyújtanak. Ezek a virtuális környezetek elérhetőek böngészőkben, alkalmazásokban, tervezőszoftverekben, közösségi média felületeken, videójátékokban, vagy a saját magunk által programozott környezetben is.



## 2.2. A valódi és részleges objektivitás

A téma körbejárásához Barakonyi Szabolcs a fotóriporteri tevékenységét hívom segítségül, mert relevánsnak tartom a *Valóság visszavág* című disszertációja kapcsán az objektív képközpontosságról tett megállapításait. A riportfotográfia előfeltétele, hogy távolságot tartson, tartózkodjon az önálló vélemény kinyilvánításától, és lehetőség szerint objektív nézőpontot válasszon. A fényképek dokumentumértékét övező évtizedekre visszanyúló, és ma is aktuálisnak tekinthető diskurzusa, egy széleskörűbb kutatási területet feltételez, amelyet Barakonyi (2023) megkísérel bővebben áttekinteni. A képfogyasztással kapcsolatban a digitális fénykép térhódítását fontos fordulópontként kezeli. Boris Groys médiakutató elemzéseire hivatkozva láthatólag egyet ért azzal az állítással, miszerint a digitális képeknek már nehéz hitelt adni, ugyanis ezek nyilvánvalóan manipulált tartalmak. Egy digitális képre pillantva azonnal megállapítható, hogy ez nem egy hagyományos, dokumentum értékű kép.

Véleményem szerint ez az állítás igaz lehetett a kétezres évek elején, amikor a digitális képek mérete és minősége jóval elmaradt a nagy felbontású analóg nyersanyagoktól, mint például a síkfilm. Mára azonban aligha talál különbséget az ember a hagyományos kamerák és digitális fényképezőgépek végeredményeit illetően. Utóbbiak részletgazdagsága már meg is előzte a hagyományos nyersanyagokét. A digitális képek jelenléte elfogadott, általános érvényű, és nem kell megfelelniük a különböző technikákat bíráló állításoknak. Mindkettő esetében a képek tartalmára irányul a fókusz, függetlenül az előállításuk mechanizmusától. Mára a digitális fénykép is bizonyító erejű dokumentumként tud funkcionálni.

A tudományos és a bünyügyi vizsgálatok számára a fénykép abban az esetben hiteles bizonyítéknak tekinthető, ha a készítő megpróbálja minimalizálni az emberi közreműködés szerepét, a lehető legnagyobb mértékben kivonja magát a folyamatból. Ez többek között a megfelelő képrögzítési eszköz választásának és az egyén hozzáállásának feltétele. A bünyügyi bizonyítékok felvételezésének meg vannak az előírt vizuális kódjai, aminek megfelelően bizonyítékként szolgálhatnak a fényképek, más bizonyítékok mellett. Ilyenkor figyelmen kívül kell hagynunk a tényt, hogy magát az exponálást is emberi cselekmény váltja ki. Továbbá a kamera felépítéséért és működéséért szintén emberi folyamatok tehetők felelőssé. Ha tehát megpróbálunk felülkerekedni az általános elvárásokon, és figyelmen kívül hagyjuk, hogy a civilizációnk működése szempontjából léteznek vállalható kompromisszumok, akkor beletörődhetünk, hogy a részleges objektivitás is egyfajta igazságként fogható fel.

Ha szigorúan eleget tennénk a követelésnek, amely szerint az objektív leképezés elérésének elengedhetetlen eleme az, ha kivonjuk az embert a képletből, gyakorlatilag nem léteznének hiteles képek - és ez még bőven a képek életre hívása előtt kellene, hogy megtörténjen, mivel a képek manipulációja gyakorlatilag abban a szakaszban történik. Itt viszont nem érdemes a digitális eszközök felvétel feldolgozási problematikájával érvelni. Az analóg előhívás folyamata akár gépi, akár manuális tevékenység útján történt, magában hordozta a hiba lehetőségét. Nem beszélve arról, hogy a fotólaborban számtalan eszköz rendelkezésünkre áll, ha retusálni, korrigálni, vagy nagyobb mértékben szeretnénk manipulálni képeinket.

A véletlenszerűség és esetlegesség, a realitástól való távolság bármely fotótörténetből kiragadott képen megfigyelhető. A kamera előtti látvány mindig relatív, mégis a lehető legközelebb áll a valósághoz. Legalábbis az ember számára aktuálisan elérhető képrögzítő eszközök szemszögéből egészen biztosan (Carpenter, 2023). A technológiai innovációk azonban évről évre új kapukat nyitnak, és látszólag egyre közelebb visznek minket az objektív ábrázoláshoz. Egyre nagyobb felbontású, élesebb és részletgazdagabb képeket vagyunk képesek előállítani. Susan Sontag például úgy látja, hogy eszköz jellegéből kifolyólag a kamera akadályt képez a néző és a valóság között, ezáltal további bonyodalmakat okozva a megismerő számára (Sontag 1981). A hozzáférést megnehezíti, a tapasztalatokat pedig közvetetté teszi, ezért mint technológia önmagában nem tesz lehetővé hatékonyabb megismerést.

### 2.3. A fényképek igazságtartalma

A fotográfia dokumentumértéke szinte megkérdőjelezhetetlen. A fényképek többnyire a szemünk által befogadott fények hullámhossz tartományában kerülnek rögzítésre, tehát megegyeznek a látvánnyal, amelyet érzékszerveink biztosítanak számunkra (Barakonyi, 2023). A fotografikus képalkotás nem a minket körülvevő valóság objektív leképezését tűzte ki célul, hanem azt, amelyet szemünkkel is érzékelni tudunk. Így a képeken megjelenített dolgok a mi perspektívánkból igazak. Azzal pedig, hogy a képek másolása nem szükségszerűen, sőt, egyre kevésbé jellemzően rontja a másolat minőségét, a kópiák is valódinak tekinthetők (Barakonyi, 2023).

Az információs technológia uralta világban alapvetően ritkán találkozunk eredeti képekkel. Az interneten megtalálható digitális képek valószínűleg számtalan másoláson mentek keresztül, mire látjuk őket. A számítógépen elvégzett tömörítési, kicsomagolási, képernyőkép készítési, letöltést és feltöltést követő folyamatok következtében többnyire az eredeti tartalom másolatát látjuk, ha az online térben böngészünk. Nem az eredeti képek jelennek meg a monitorainkon,

de ez fel sem tűnik a nézőnek. Valószínűleg nem is érzékelnék a különbséget az eredeti és a másolatok között. Nincs is erre igényünk, hiszen egy végtelen számú sokszorosításon átesett adathalmazból újra előállított kép is végtelenszer több annál, mintha semmit nem látnánk.

Kételyeink és ellenérzéseink, valamint az eredetiségre vonatkozó gyanakvásunk egyéneként változik. A kollektív hozzáállás az, hogy maguk a képek is tényként kezelendők. A kontextus ismerete nélkül is képesek igazolni vagy cáfolni. Részben azért, mert az eddig ismert módszereink tükrében a fényképek minősülnek a valóság leghatékonyabb leképezésének.

Vilém Flusser az alábbiaktól némileg eltérő álláspontot képvisel. Szerinte a képek objektív értékét a beljük vetett kollektív hit határozza meg (Flusser, 1990). Ez olyan szempontból logikusnak tűnik, hogy a közmegegyezésen alapuló rendszerek legtöbbünk számára lehetővé teszik, hogy nemcsak elfogadjuk, hanem igaznak is érezzünk valamit. Közmegegyezés tárgya például az állami berendezkedés, az egységes valuták használata egyes nemzeteknél, vagy a kultúra és erkölcs által kijelölt irányok követése. Egységben gondolkodunk, és ennek részben fejlődéstörténeti okai vannak.

Hiszünk a képeknek, hiszen azok vesznek körül minket, látjuk őket utcai hirdetések, nyomtatott vagy digitális sajtóban. A zsebünkben található okostelefonok képernyőin szinte bármilyen képet megnézhetünk. De a képek már jóval a technikai sokszorosíthatóság előtt jelen voltak. Az ember fejlődéstörténetének kezdeti szakaszában is képekben gondolkodott. A lineáris írás kialakulása előtt is jelen voltak, az ember képzeletében, hiedelmeiben és álmaiban. Kezdetben vizuális formában rögzítettük a látottakat, és csak ezt követte a verbális kommunikáció, majd az írás kialakulása (Hockney & Gayford, 2021).

Azt is mondhatnánk, hogy a képekben gondolkodást a génjeinkben hordozzuk. Ennek kapcsán sokkal könnyebbé válik annak megértése, hogy miért olyan népszerűek ma a kizárólag vizuális tartalmak megosztására szolgáló online felületek. Amelyeknél a „fölsleges” verbális kiegészítés nem zavarja meg a néző figyelmét, hanem elrejtőzik a képalírásokban vagy a kommentmezőben. A pusztán képek útján kialakuló megértés és kommunikáció már évezredekkel ezelőtt létezett, de a hozzájuk tartozó platformok technikai feltételeire mindaddig várnunk kellett. Az is sok évezredes folyamat eredménye, hogy igényt formálunk a valóság minél hatékonyabb leképezésére, és ezt a fényképezés feltalálásával látszólag tökélyre sikerült fejleszteni. Az általunk gyakorolt valóságábrázolás nyilvánvalóan egy illúzió. Mégis ez az illúzió áll legközelebb a körülöttünk lévő világhoz, ezért annyit tehetünk, hogy megpróbáljuk a

legnagyobb alapossággal, tényszerűen a képek tárgyát vizsgálva elemezni azokat, és az igazsághoz legközelebb álló következtetéseket levonni.

## 2.4. Objektivitás a digitális fotó korában

Ha figyelembe vesszük, hogy a digitális képkészítés a 90-es években kezdte felváltani, majd szorította ki a hétköznapiakból az analóg fotográfiát, egészen más hozzáállást kell keresnünk a képek hitelességének kérdéséhez. (Barakonyi, 2023). Egy generáció már szinte felnőtt, és egy újabb generáció született a digitális képalkotás időszakában. Számukra teljesen természetes, hogy a fényképezés bináris rendszerben létrehozott információkat jelent, és nem aggasztja őket, hogy a digitális felvételeket esetleg módosították. Az a szemlélet, amely szerint a képek felületén a valósággal találkozunk, egészen más értelmezést kapott. Már nem keresik a hiteltelenségre utaló jeleket, vagy a manipulációs beavatkozások nyomait. A képek csupán a médiaterben hömpölygő információkat jelentik. Számukra nem az számít, hogy valódiak-e, hanem elsősorban az általuk közvetített üzenetekre rezonálnak. Cotton (2020) a tömegkultúra, és a fogyasztás egyik tüneteként értékeli ezt a jelenséget. A valóság az, ami az ő életükben zajló eseményekkel mutat bizonyos párhuzamokat, emiatt megszólítva érzik magukat. Ezért a képek egyre inkább tekinthetők gyorsan elillanó, de hatékony kommunikációs csatornáknak.

Tóth Benedek (2011) a valóság vizsgálatára tett kísérlete nyomán mind a képi kommunikáció, mind a képek valóságkonstruáló hatásaival foglalkozik. *A média valósága: A valóság médiuma az értelemképzés és a valóságkonstrukció mediatizációja* című doktori disszertációjában arra a következtetésre jut, hogy a valóság végső soron számunkra pusztán leírásokban létezik. A valóság és az ábrázolás kapcsán elvárt hiteles összkép olyan összetett, megfoghatatlan rendszert alkot, amelyet nem láthatunk át, és csak akkor kerülhetünk hozzá legközelebb, ha megpróbáljuk szavakban megfogalmazni, és részleteiben megérteni. Elemzésében látáseméleti és filozófiai művek összevetésével elméleti szempontból közelít, mindemellett a vizuális élmények, az egyéni megfigyelés, és a tömegmédia generálta alternatív valóságokkal is foglalkozik, amelyek középpontjában a vizuális tartalmak és képek állnak.

Kutatásában fontosnak tartja, hogy elkülönítsük a valóság és realitás fogalmát. Előbbi problematikája, hogy szubjektív, az emberi megfigyelésre támaszkodik, és pontossága megkérdőjelezhető. Ennek oka, hogy a megfigyeléséhez szükséges eszközkészleteink, érzékszerveinkből adódóan korlátoltak, így a végeredmény meglehetősen hiányos lesz. A felismerés milyensége az egyénhez kötött, amely egyén személyes benyomásokban gazdag töredékeken kívül nem tud mást befogadni a külvilágból. Bármennyire is szeretné, nem képes

objektív, „tiszta képet” létrehozni. A realitás fogalma a mindent magába foglaló univerzum leírására vonatkozik, amellyel az a probléma, hogy képtelenek vagyunk ténylegesen hozzáférni. Objektív, az emberen túlmutat, egészében nem megismerhető, komplex összefüggérendszer alkot. Ha megpróbálunk beszélni róla, azt érdemi információk hiányában tesszük, így a beszéd tárgya csupán a valóság lehet. Információ kizárólag kutatás és megfigyelés útján gyűjthető. A megfigyelés szubjektív természete miatt pedig pusztán a valóság konstruálásra nyílik lehetőségünk, ezért a realitás rejtve marad (Tóth, 2011).

## 2.5. A valóság megismerésére irányuló vágy

Annak ellenére, hogy ezzel jó ideje tisztában vagyunk, szorgalmasan munkál bennünk a megismerés igénye. A tudományos kutatás, a filozófiai reflexió és az alkotás mind-mind olyan törekvések, amelyekkel az ember az igazság feltárására tesz kísérletet. E törekvések jegyében igyekszünk minduntalan határokat átlépni. Minden egyes lépéssel látszólag közelebb kerülve a világ mélyebb rétegeihez. A fotográfus számára egyetlen lehetőség adott, mégpedig a pillanat, amelyet kimerevít. Illékony jellegénél fogva a momentum máshogy jelenik meg a fényképen, az emlékekben, és ha úgy tetszik a kollektív tudatunkban is. A szubjektumban történő folyamatos változékonyság, és az elillanó jelen áll ellentétben a statikus képek tárgyával, amely zavart kelt, és óhatatlanul hitetlenséget vált ki a nézőből (Carpenter, 2023). A fénykép így végeredményben önállóan, a világtól elkülönülve kényszerül létezni, és realitáshoz való viszonya kizárólag az ember értelmezésének függvényében valósul meg.

A megismerésre való vágy, mondhatni, velünk született tulajdonság. A csecsemők mindent a szájukba vesznek, hiszen fejlődésünk korai szakaszában a felfedezés módja erre korlátozódik. A szájukban lévő receptorok révén információkat gyűjtenek a tárgyak textúrájáról, ízéről és hőmérsékletéről. Ez a fajta szenzoros tapasztalat kulcsfontosságú a kognitív, motoros és nyelvi fejlődésükhöz. Később persze képességeink és megismerésre szolgáló szerveink egyre kifinomultabbá válnak, és értelmezési kereteink egyre tágulnak. A köztünk és a megismerhetetlen közötti ellentét egyre nyilvánvalóbb lesz, és ennek feloldása egyre nagyobb erőfeszítést igényel, és az akadályokat akár rajtunk túlmutató eszközök segítségével szükséges tovább feszegetnünk.

A fényképek részben analógiát mutatnak a köztünk és a realitás között húzódó határokkal, mert attól eltekintve, hogy dokumentálnak, felszínre hoznak valamit, ami láthatatlan. Egy fénykép és a szemünkkel befogadott látvány között óriási különbség van. A kimerevített pillanat képes felülkerekedni a szubjektív nézőpontunkon, és megjeleníteni valamit, amit eddig egész

egyszerűen nem, vagy nem úgy láttunk ahogy szerettük volna. Rácsodálkozásra adhatnak okot, vagy segíthetnek a felismerésben, hogy semmi sem az, aminek látszik. Egy kép valamiért mindig más. A sokszor kezünkben tartott hétköznapi tárgyaink, vagy a lefényképezett tükröképünk is egészen új megvilágításba kerül egy kép által, annak ellenére, hogy nap mint nap lehetőségünk nyílik alaposan megfigyelni azt.

De önmagunk, vagy személyes környezetünk feltérképezésének nehézségein kívül sokkal távolabbra mutató problematikákkal is szembe kell néznünk. Jelenünkben való létezésre és hatékony eligazodásra azonban nem készített fel az evolúció. Az egyén tapasztalataiból és ismereteiből összeálló személyes valóságok törvényszerűen kapcsolatba kerülnek más valóságokkal. Összetűzésbe kerülnek például az óriási méretűre duzzadt felületek alkotta más valóságokkal: a közösségi média, a tömegmédia, vagy bármi, amin keresztül az információ a technikai sokszorosíthatóság révén nagy mennyiségben, szabadon vagy célzottan tud terjedni (Tóth, 2012). Erre egyrészt megoldást, ugyanakkor nem túl előremutató stratégiát jelent, ha elfordulunk a médiától és megpróbáljuk ignorálni a ránk ömlő információkat. Véleményem szerint sokkal fontosabb, ha a megismerés és a látókörünk szélesítésének igényével lépünk fel, szűrünk, szelektálunk, és lehetőség szerint minél több forrást felhasználva alkotjuk meg a saját nézőpontunkat.

A képi tartalomra nagy mértékben támaszkodó tömegműediumok szerepe túlmutat a közvetítésen. Az eredeti szándék természetesen szorítkozhat a tájékoztatásra, vagy információk átadására, de az egyén befogadóképességéhez hasonlóan a több ember által működtetett rendszerek képessége is korlátolt, a befogadhatóság és a reprezentációt illetően egyaránt. A csoportok gyűjtötte információk ugyanúgy részlegesek, hiányosak és szubjektívek. A közlésük ezáltal nem objektív, hanem egy részletekkel operáló, de ezen részletek összességét bemutató sajátos valóságuk konstrukciójává válnak. Sokkal inkább alternatív világokat hoznak létre, mint a realitásunk közlését végzik. Egyének és csoportok értelmezésben is egy zárt rendszerbe jutó, és abban örvénylő információs massa jön létre. Ha megpróbáljuk ezeket valamilyen formában visszaadni, kinyilatkoztatni, akkor ugyan érthetőek, mégsem lesznek igazak.

„A tömegmédia funkciója tehát nem releváns információk közlésében áll, azaz nem közvetítésben, hanem a valóság konstruálásában; nem torzít (reprezentál), hanem létrehoz. A rendszeren belül redukálja a környezet komplexitását; az áttekinthetlenséget reprodukálja az áttekinthetőségen keresztül, folyamatosan re-aktualizálja a társadalom önmeghatározását és kognitív horizontját; társadalmilag elfogadott, az egyének számára ismerős jelent garantál” (Tóth, 2011, p 113).

## 2.6. A megváltozott képérzékelés

Ha a legalapvetőbb körülmények szempontjából tekintünk a jelenlegi helyzetre, akkor a számítástechnikai eszközök elterjedése és a mediatisált tér kiterjedése adja a legmeghatározóbb alapokat. A digitális világban az emberi élet olyan természetes, és korábban a mindennapi életet meghatározó dolgok szorultak a háttérbe, mint a materiális tárgyak. A képfogyasztást eszközeink képernyőjén keresztül nézzük, és az egyetlen érzékszervünk, amellyel hozzájuk kapcsolódunk, az a szemünk. A monitorok előtt is többé-kevésbé két dimenziós képekkel találkoztunk, de térbeli kiterjedés hiányának ellenére, a papír alapú képeknek mégis volt egy anyagiságuk. Mivel a mai képek digitális kódsorok halmazából, matematikai adatokból állnak, ezért nem fűzi őket valódi kapcsolat a materiális világhoz, leszámítva a tárolásukhoz használt hardvereket, illetve a megjelenítésükhöz szükséges kijelzőket. Ezért valódiságukat a kézzelfoghatóság szempontjából már nem tudjuk vizsgálni.

A teljes materialitást nélkülöző 3 dimenziós leképezést a hologram jelentené. Bár jó ideje zajlanak törekvések a képek holografikus formában történő megjelenítésére, a hétköznapiak során egyelőre korlátozott mennyiségben találkozhatunk velük. A holografikus képek megjelenéséhez egyelőre elengedhetetlen valamilyen tárgy beiktatása, amelyeken azok meg tudnak jelenni. Ez akár áttetsző folyadék vagy üvegfelület is lehet, minden esetre láthattunk már ígéretes kísérleteket a levegő ilyen módon közegként történő felhasználására is.

Érdekes egybeesés, hogy a Windows legújabb verziójának logója is holografikus hatást kelt. A legnépszerűbb operációs rendszer máig a Windows nevű szoftver, amelynek 10-es verziója 2015-ben került forgalomba. Ezzel párhuzamosan egy logót és arculatot érintő megújulás is együtt járt. Ez önmagában még nem volna feltétlenül érdekes, hiszen a fogyasztásra és a növekedésre összpontosító gazdasági és társadalmi működés, a külalakra és az ezzel járó marketingre is nagy hangsúlyt fektet. A Gmunk nevű stúdió készítette a Windows új logóját ábrázoló nagy méretű képet is, egy afféle megújulást jelképező, dinamikus, és az új virtuális közeg előnyeit hangsúlyozó formában.

A kép azonban elsőre sokkal inkább tűnik egy 3D-s, különféle effektekkel ellátott digitális grafikának, annak ellenére, hogy egy fényképről van szó. A stúdió ugyanis egy fénytechnikákat professzionálisan kezelő alkotókból álló egyesület, akik elsősorban alkalmazott tevékenységet végeznek, de újításaik, szemléletük, és munkáik minősége révén képzőművészeti szereplőként is képviselik magukat. Számptalan fényforrással, tükröződésekkel, a holografikus megjelenést kölcsönző diffrakciós rácsokkal és egyéb a levegőben zajló fénytörést előidéző szemcsés

anyagokkal készítették el a végeredményt. A fotográfia képes alapvető tapasztalatok felülírására, mint jelen esetben, ahol a kép felülírja a képzeletünk biztosította kereteket, és annyira összetett, olyan alaposággal kitalált és megkonstruált, hogy az a néző szempontjából már túlmutat a valóság ábrázolásán (Gmunk, 2015).



*1. kép Windows 10 háttérkép*

Végső soron a fotográfia létrehozása az ember által tapasztalt látvány rögzítésére szolgál, amelynek többé kevésbé eleget is tesz. A realitás leképezése azonban abból a szempontból is nehézkes, hogy különböző egyének más és más tapasztalatok által ítélik meg a körülöttük kialakult helyzetet. Nem beszélve arról, hogy a Földön található élőlények mindegyike más nézőpontok mentén tájékozódik, és képalkotó „rendszereik” is eltérnek az emberi szemtől. Leginkább az őket körülvevő világból a számukra releváns információkat tanulták meg befogadni. Az ember különlegessége, hogy saját nézőpontján túl, a túlélése szempontjából irreleváns, nehezen megismerhető perspektívákat is igyekszik megfigyelni, amely sokkal inkább saját univerzumának tágítását, mint befogadását eredményezi. Mindazonáltal mégis közelebb kell, hogy kerüljünk az igazsághoz, hiszen a fényképezés ember által alkotott módszer, így az általa létrehozott konstrukció is mindinkább emberinek tekinthető (Sontag, 1981).



### 3. Posztfotografikus megközelítés

A posztfotográfia mint a fotográfiai médium új paradigmája nem vákuumban alakult ki. A 20. század végén és a 21. század elején a fotográfia radikális változásokon ment keresztül, melyek a technológiai fejlődés, a diskurzus átalakulása és a vizuális kultúra tágulása kölcsönhatásában gyökereznek. Előzményeinek feltárása során kulcsfontosságú azonosítani azokat a fotótörténeti irányzatokat, törekvéseket és körülményeket, amelyek előrevetítették a posztfotografikus szemlélet és módszertan alapjait.

A digitális fotográfia forradalmasította a képalkotás világát, paradigmaváltást hozva a hagyományos fotográfia évtizedek óta bevett technikáihoz képest. A digitális képkészítés egyszerűbbé, gyorsabbá és rugalmasabbá vált. A digitális fotográfia térnyerésével új irányzatok jelentek meg a képalkotásban. A posztfotográfia fogalma ezeket az irányzatokat foglalja magába, melyek eltérnek a hagyományos fotográfia dokumentarista jellegétől és a valóság hű ábrázolására törekvésétől. A posztfotósok gyakran manipulálják, átalakítják a digitális képeket, új kontextusba helyezik őket, sőt, virtuális valóságokat is teremtenek.

Szilágyi Sándor problémája a jelenleg is zajló diskurzusokkal, hogy a fotografikus képkészítést önmagában álló, jól elkülöníthető egységként próbálják leírni. Ezt azért tartja körülményesnek, mert véleménye szerint nincs olyan, hogy fotográfia, hanem kizárólag fotográfiák léteznek. Az alkotók más és más indítással ragadnak kamerát, amelyet eltérő célokra használnak. Megfigyelhetők olyan jegyek, amelyek elősegítik a más médiumoktól való egyértelmű különállást, de a fotográfián belül nem jelenthetők ki egyértelmű különbségek. A műfajok, szándékok és eszközök sokszínűsége ritkán engedi meg egyértelmű kategóriák felállítását (Szilágyi, 2011).

Amíg egyéb ábrázolási módok esetén jól elkülöníthetők a folyamat eszközei, addig a fotográfia viszonylag egyszerűen működik. A fotografikus ábrázolásnál szükségünk van egy kamerára, amellyel képet tudunk előállítani. A festészetben ezzel szemben az egyik alapvető eszközünk az ecset, amely a kamerával ellentétben többféle felhasználási móddal rendelkezik. A kamera azonban funkcionális értelemben egyedül képalkotásra használható. A műfajokat elválasztó határok is szerte foszlani látszanak.

Az ezüst alapú fotográfia 150 éven át töretlenül fejlődött. A hagyományos fényképezőgépek tökéletesítésére irányított figyelmet kezdetben megzavarta, aztán végleg eltérítette az új technológiák megjelenése. A digitalizáció az információk tárolását bináris számrendszerben teszi lehetővé. Ennek segítségével írásos szövegek, hangok, vagy a képek számítógépen történő

rögzítése és kezelése is lehetséges vagy akár ezeknek az alapvetően eltérő médiumoknak a keverése, egymásba átranzponálása. A számítógépek fejlődésével párhuzamosan, az őket működtető, illetve a digitális fényképezőgépek működését is lehetővé tevő hardverek is egyre kifinomultabbá váltak. Kereskedelmi forgalomban az átlag fogyasztók számára is elérhető gépek az 1980-as évek második felében kezdtek el terjedni. Memóriájuk és egy megapixeles felbontásuk ellenére népszerűnek bizonyultak, mivel nem volt szükség a fényképek tárolásához korábban elengedhetetlen nyersanyagokra, filmekre. A képek előhívásával járó várakozás is megszűnt, hiszen az első készülékek is közvetlenül csatlakoztathatóak voltak a számítógéphez, így az elkészült képek gyorsan letölthetők, és láthatóvá tehetők lettek. Az egyre könnyebben előállítható, és egyre nagyobb számban megjelenő fényképek, nem csak egy technológiai forradalom lezajlását, hanem a képekhez való hozzáállásunk átformálását is jelentették.

### 3.1. Fotótörténeti előzmények – formai és hozzáállásbeli egyezések

A posztfotografikus képek kialakulása egy előzményekben gazdag folyamat, amelynek kialakulásához úgy vélem elengedhetetlen, hogy röviden felvázoljam a fotográfia fejlődésének számunkra releváns szakaszait. Illetve nem pusztán egy folyamatról, hanem párhuzamos törekvésekről van szó, melyek a kortárs hozzáállásukban archaikus technikákat utánzó művekre is jellemzőek. Többek között azért tartom fontosnak, hogy látszólag régre nyúló rövid elemzést végezzek a fotográfia kapcsán, mert a Cotton jóvoltából létrejött kánon (Cotton, 2015), a mágikus jelleggel megalkotott képek jó része archaikus, legalábbis analóg technika lehetőségeire építkezik. Nem pusztán a nyersanyagok, hanem a nyersanyaghoz tartozó változatos hozzáállás tekintetében. Már a fotótörténet derekán is mutatkoztak a fényképezést hagyományait önmagában megkérdőjelező törekvések. Céljaik között szerepelt, hogy ne fogadjuk el a fotográfiát mint állandó, a valóság leképezésére korlátozódó mechanizmust, hanem igenis érdemes megkísérelni a médium medréből való kilépést, és alternatív kísérleteket folytatni az eddig meghúzott határok áthágásával, mégha ezt kezdetekben nem a neoavantgárd intermediális és médiakritikus hozzáállással tették is, hanem abbéli igyekezetből, hogy a fotográfiát művészeti rangra emeljék.

Tóth Benedek (2018) fotótörténeti, konkrétan Moholy-Nagy munkásságára fókuszáló kutatásában hasonló, az előző felvetéshez kapcsolódó állítást fogalmaz meg. Barthes utolsó könyvében a *Világokamrában* is megjelenik az a felismerés, hogy a fotográfia sokkal közelebb áll a színházhoz, mint a festészethez, vagy egyáltalán az ábrázoláshoz. A 20. század elején a

fényképészetet komoly bírálatok érték a piktorialista törekvések kapcsán, és többek között ezek a trendek tartották fogva, nem engedték, hogy önálló médiummá váljon. Többek között Barthes megítélése is segítette megalapozni a fotó saját, önálló helyét a művészetben, azáltal, hogy intermediális műfajként hivatkozik rá. Így jött létre egy úgy nevezett, más műfajoktól és irányzatok hatásaitól mentes, önálló fotografiai irányzat, amely a fotóművészet szerepét töltötte be a 20. század utolsó negyedétől.

A 19. század végén a piktorialisták úgy próbálták a művészeti alkotások szintjére emelni a fotográfiát, hogy igyekeztek már elfogadott médiumok sajátosságaival ellátni a képeket. Festmények és grafikák küllemének utánzását kísérelték meg, különféle eljárásokat, laboratóriumi kísérleteket végeztek az előhívás során. Külön piktorialista módszerre összpontosító kiállításokat szerveztek, ahol a képeket kerettel látták el, feltüntették a szerző nevét, és a képek címmel, technikai jellemzőkkel és a készítés évszámának leírásával kerültek falra. Már azelőtt indultak a fényképészettől eltávolodó alternatív irányzatok, hogy a fotográfia mint művészeti forma, egyáltalán képes volt elérni, hogy a művészeti intézményrendszer befogadja. Az intézményrendszerbe integrálódás egy hosszú folyamat volt, és az integrációt szorgalmazó fotográfusok joggal érezhették, hogy az önálló pozíció elérését csak hátráltatja, ha egyesek más médiumok elemeit vagy azokat mímelő formajegyeket alkalmaznak a fotografikus képeken.

A fotó az intézményrendszerben már megalapozott pozíciója a posztmodern felfogásban is azon alapult, hogy a fényképezőgép képes az objektív valóság leképezésére. Illetve nem csak ezen leképező képesség volt kulcsfontosságú, hanem az ebbe vetett, mindenki, főleg a fotográfus által magáénak vallott hit (Szilágyi, 2011). A piktoralizmussal szemben már az 1900-as évek elején elindult Amerikában az úgy nevezett *straight photography*, azaz tiszta fotográfia nevű irányzat, amíg Európában az *új tárgyiasság* volt meghatározó, és ellenpólusát képezte a művészi fotográfiának (Baatz, 2003). A piktorialisták magukat képzőművészként próbálták definiálni, akik a fotográfia eszköztárával dolgoznak. A festményekre jellemző esztétikai elveket alkalmazták, és a festészeti tradíciók megőrzése mellett tettek hitet. A lágy fókusz, a stilizált kompozíciók és a múltat idéző témaválasztás eleinte érdekes fogadtatásban részesült, viszont a 20. század kezdetén elképzeléseik már egyáltalán nem számítottak úttörőnek. Munkáik gyakran eklektikusnak tűntek, különböző stílusokat és technikákat próbáltak ötvözni, de nem hoztak létre koherens esztétikai nyelvet. A festészet iránti elkötelezettségük, és az elavult ideák követése megakadályozta őket abban, hogy a fotográfia sajátos lehetőségeire összpontosítsanak, és annak nyelvét innovatív módon továbbfejlesszék.

Ugyanakkor a művészi fotográfiának kétségkívül voltak progresszív törekvései is a festészeti eljárások másolásán kívül. Például az üvegnegatívak hátoldalára szerelt világítótestek szoros kapcsolatban állnak a manapság is sokszor használt *lightbox* alapú reprezentációs technikával. A piktorialisták a képek sokszorosításához úgy nevezett nemes eljárásokat dolgoztak ki, hogy ellentétben a hagyományos metódusokkal, nagyobb alkotói beavatkozásra tegyenek szert a végső művek létrejöttére vonatkozóan (Batz, 2003). Illetve az ipari fotópapír mint szokványos hordozófelület helyett a művészi fotográfusok saját papírokat készítettek alkotói szándékuknak leginkább megfelelő felületet biztosítva amely főként ugyan stilisztikai szempontokra épült.. Szoros párhuzamot mutatnak a manapság több esetben alkalmazott hordozókkal, amik nem feltétlen papír alapúak, hanem a végső műhöz kiváltképp illő anyagból épülnek föl, például Josh Kline zömében műanyag alapú, téri objektumait borító képekkel, vagy Rachel de Joode fotókkal ellátott, fém, kerámia és szövet alapú installációi.



2. kép Josh Kline: *Packing for Peanuts (Fedex Worker's Head with Knit Cap)*, 2014



3. kép Rachel de Joode: *Sloppy Therapy 12*, 2020

A tiszta fotográfia térhódítása olyan vehemenciával igyekezett kirekeszteni a nem hagyományos fotográfiát használó alkotókat, hogy minden bizonnyal ígéretes, mára fotográfiaként elismert irányzatok is háttérbe szorultak. Olyannyira igyekeztek elnyomni az új eljárásokkal kísérletező, más médiumokra emlékeztető törekvéseket, hogy a ma megrendezett fotográfia elődjeként kezelt direktoriális mód is tudatos kirekesztés áldozatává vált (Tóth, 2018). A műteremben létrejött makettépítés, háttérfestés, szobrászati vagy egyéb képzőművészeti irányzathoz származó beavatkozás nem igazán volt elfogadott, annak ellenére sem, hogy a készítők szándéka szerint végső soron egy éles, fotografikus leképezés eredményeként kerültek rögzítésre. Ugyanazon médiumon keresztül váltak láthatóvá, mint a tiszta fotográfiák, szintén egy hagyományos kamera által hozták létre a végeredményt.

Tóth Balázs Zoltán (2018) többek között arról is említést tesz, hogy Alan Douglas Coleman, a korszak egyik elismert teoretikusa, a direktoriális fotográfiákat „hamis dokumentum” fogalmával illeti. Ezt a megnevezést később más szerzők is átveszik, és kiegészítik. A hamisítást a színházhoz hasonló helyeken, stúdióban vagy színpadi körülmények között készült képekhez kötik, amely képek előre megtervezett narratívák kifejezésére szolgálnak. Tehát nem tényleges hamisításról van szó, de nem is az objektív valóság leképezéséről. Így a képzőművészek érvei, melyek szerint a festészet sokkal archaikusabb, és az így ábrázolt látvány szorosabb, hatékonyabb formáját adja a valóságnak, hiábavalónak bizonyult (Sontag, 1981). Valahol a tényleges és a szubjektív valóság határán helyezkednek el, hiszen a helyszín valódi anyagokból és tárgyakkól készült, amelyet egy kamera segítségével rögzítettek. Az ellenérvek viszont arról szóltak, hogy nem a külső valóságból ragadnak ki valódi történéseket vagy hitelesnek hitt mozzanatokot. A műfaj megítélése a hagyományos, objektív valóság leképezésére törekvők, mint az F/64 csoport szemszögéből, egészen a 60-as évekig szinte teljes egészében formai jegyek alapján történt, és heves bírálatok érték (Tóth, 2018). Az F/64 csoport neve a legnagyobb tartományt ábrázolni képes fotótechnikai mechanizmusra utal, és az amerikai fotográfusokat tömörítő közösség célja az éles, manipulációtól mentes képek népszerűsítése és publikálása volt. Mindemellett ők is a fotográfia művészeti szintre történő emelésén munkálkodtak (Batz, 2003).

A fotótörténet két csoportra osztja őket, a késő modernekre, akik saját valóságot konstruálnak, illetve a posztmodernekre, akik kifelé tekintenek, kritikai jellegű reflexiókat hajtanak végre, hibrid médiumokkal operálnak (Tóth, 2018). Az előbb említett különbségeken túl, számomra ez az attitűd tűnik figyelemre méltónak. Azon fotográfusok módszere, akik figyelmen kívül hagyták a hagyományos képkészítési módszereket, és ezzel a korszak uralkodó felfogásával

ellentétben, látszólag sokkal kevésbé a piktoralisták törekvéseit erősítik, inkább egy újfajta szellemiség alapjainak megszilárdításán munkálkodnak. Hozzátesznek a médiumhoz azáltal, hogy más művészeti ágakból kölcsönöznek, új eszközkészlettel dolgoznak, nem kijelölik és bebetonozzák a határokat, hanem tudatosan lépik át, vagy szüntetik meg őket.

Az 1960-as évek előtt a képmanipulálás nem számított népszerűnek, és nem hozott szakmai megbecsülést. Ennek ellenére többeket foglalkoztatott. Az autonóm alkotáson kívül, Moholy-Nagy László például a New Bauhaus intézményében, Chicagóban, oktatni sem félt a fősodortól eltérő szemléletet (Tóth, 2018). Ezek a fotográfiák az utólagos beavatkozásra fókuszálnak. Nem az exponálás és annak pillanata lényeges, hanem a már lefotózott téma utólagos átalakítása, labor vagy stúdió körülmények között. Az ilyen jellegű beavatkozások végeredményei vegyszerekkel, a nagyítás folyamatával, vagy kollázs technika révén születtek.

Az önállóság megőrzése ugyanakkor mindig is fontos szempontnak bizonyult. A straight irányzat töretlen igyekezettel próbált hű maradni a fotográfia médiumához.

Moholy-Nagy László valahol a két irányzat – a festői és a tiszta fotográfia - képviselőinek keresztmetszetében állt. A piktoralistákhoz hasonlóan eszközként tekintett a fényképezőgépre, de progresszív, kísérletező szellemben használta azt. Moholy az avantgárd művészek közül kiemelkedő, szakíró, pedagógus és alkotó, aki önmagában is nagy hatást gyakorolt a fotográfiára. Sajátos hozzáállással rendelkezett az akkor még szárnyát bontogató médiumot illetően. Nagy hangsúlyt fektetett a fotográfia elméleti vonatkozásaira, és ezeket egy szélesebb vizuális-optikai kontextusban vizsgálta, nem kizárólag önálló képalkotási technikaként. A tágabb kontextus azt jelenti, hogy látszólag nem vonzotta kifejezetten a fotográfia vagy a fotóművészet, ismeretei ezen a területen korlátozottak bizonyultak. Szövegeinek elemzéséből legalábbis ez derül ki, amelyekben festészeti és filmes referenciák mellett alig szerepelnek fényképezések. Csak a fotográfia speciális szelete foglalkoztatta. Ezt mutatják, hogy szövegeiben sokkal gyakrabban hivatkozik festőkre, mint fotográfusokra. A fotográfián belül is a fényérzékeny anyagban rejlő lehetőségekre összpontosított (Szilágyi, 2011). A kép és a tárgy együttesének megteremtése szorosan kapcsolódik a munkásságához. Egyes fotogramjainál például már az expozíció előtt formálta, hajtogatta vagy összegyűrte a fényérzékeny anyagokat. Ezt követően helyezte a fotópapírokat, és a rajtuk elhelyezett tárgyat a megvilágító eszközök alá. Így a tárgyról alkotott fotografikus lenyomat nem csak a fény által síkra vetített absztrakt folyamat végeredménye, hanem egyfajta játék volt a térbeli, perspektivikus torzulásokkal. Ez a hozzáállás szintén visszaköszön a kortárs alkotóknál. Barbara Kasten a fotográfiai alapokon nyugvó, de festészeti és szobrászati vonatkozásban

készült munkái az 1970-es évektől merítenek Moholy-Nagy fotogramjaiból. Munkáit a kezdetektől, már az 1970-es évek közepe óta a kísérletezés, a hagyományos nézőpontok felülvizsgálata, és az analóg anyagokkal létrehozott képi manipuláció jellemzi (Cotton 2020). Moholy-Nagy munkamódszere és szemlélete pedig az aktuális, 2020-as években készült munkáinak is szerves részét képezik.



4. kép Barbara Kasten: *Architectural Site 17*, 1988

A 80-as években intézmények szintjén is elindult a folyamat, amely a fényképeket is önálló, teljes értékű műalkotásoknak ismerte el. Ez egyrészt biztosított egyfajta önállóságot a fotográfia számára, másrészt mégis csak egy integráció történt. Ez egyrészt azt jelenti, hogy tematikus kiállításokon más médiumok mellett fotográfia is megjelent az adott tárlat falain, másrészt gyűjtői szempontból egyenjogú műtárgyak keletkeztek, amelyek más műfajokat is magába foglaló gyűjteményekbe lettek illeszthetők (Baatz, 2003).

## 4. A posztfotográfia periódusai

Fotóelméleti szempontból a posztfotográfia egy, a jelenünket is lefedő időszak, de a 90-es évek óta folyamatosan változik. Az átalakulások leginkább az aktuális technológiák fejlődéséhez kapcsolódnak, amelyek a képalkotásra, és a képekhez való hozzáállásra is hatottak. Elméleti példákon és műveken keresztül igyekszem vizsgálni, milyen sajátosságai voltak egy-egy időszaknak.

Többek között Fontcuberta az, aki folyamatos figyelemmel kíséri, aktív szereplője a történetnek, alkotói és kurátori szerepben egyaránt tevékenyen részt vesz. Figyelmének középpontjában a művészet, tudomány és a technológia áll. Pályafutásának kezdetén az a Franco-diktatúra által fennálló autokráciát kezdte vizsgálni, amelyben a fotográfia szinte kizárólag az aktuálisan fennálló rendszer történéseinek dokumentációs eszköze volt. Az ottani viszonyok a médium szerepe csak a riporter tevékenység volt, de Fontcuberta szeretett volna további lehetőségekre fókuszálni, kísérleti és konceptuális irányzatra törekedett. A posztfotográfiát nem csak technikai fejlődésnek, hanem széleskörű állapotváltozásként értékeli. Ez vonatkozik az igazságra, az emlékezetre, és a fotó anyagiságára egyaránt. Saját bevallása szerint a kísérleti szellemben végzett, fotográfiai médium dekonstrukciójával alternatívákat, más médiumokkal szerette volna kapcsolatokat kialakítani. Ez a törekvés már előszobája volt a posztfotográfia máig fennálló, képlékeny irányzata felé. Ezen időszak kezdetét W. J. Mitchellhez hasonlóan az 1980-as évekre helyezi. Másokkal ellentétben a fordulat bekövetkeztét nem csak a Photoshop feltalálásához, hanem a 1989-es, berlini fal összeomlását követően formálódó új politikai világrendhez köti (Balkó, 2023).

A posztfotográfia rendszerét Gilles Lipovetsky és Marc Augé teoretikusok által leírt, hipermodernizmus tükrében értelmezi, amelynek alapjai a “pillanatnyiség, fluiditás és globalizáció által meghatározott kora” adják (Aesthetics of Photography, 2011). A jelen perspektívájából a 90-es években bekövetkezett fordulatok csupán a kezdetet jelentették. A közösségi média, a virtuális valóságok, az okos eszközök és számtalan technológiai vívmány következtében, magában a posztfotográfiában is különböző törésvonalak keletkeztek. Többek között Cotton (2015) is említést tesz a posztfotográfia különböző, nagyjából tíz évre bontható szakaszairól. A következő fejezetben igyekszem részletesen, alkotókkal illusztrálva feltárni, miért indokolt a különböző szakaszok vizsgálata, és melyek ezen szakaszok sajátosságai.



## 4.1. Első szakasz

Az 1990-es években megjelenő technológiák a korábbiaknál is nagyobb mértékben változtatták meg a képalkotást. A digitális fényképezőgépek és szkennerek elterjedése a 90-es években az eleve demokratikus fényképezést még inkább fellendítette. A hagyományos nyersanyagra rögzítés költséges, időigényes és bonyolult procedúrája helyett a digitális technológia gyors, egyszerű és olcsó képalkotást tett lehetővé. A képek utólagos szerkesztése, manipulálása, amelyhez addig laboratóriumi körülmények és szaktudás kellett, a Photoshop és más képszerkesztő programok révén egyszerűbbé vált. A digitális kamerák előre beprogramozott képtípusok készítését tették lehetővé és már a kamera kijelzőjén lehetővé vált, hogy utólag módosítható legyen a méret, a színszabályzás, vagy különböző filterekkel különböző hangulatokat lehessen a képre varázsolni. A képmódosító eszközök kamerákba integrálásával széleskörűen elterjedt a képek manipulálása. A posztfotográfia első szakasza a digitális technika ezen vívmányainak kiaknázásáról szólt, és a fotográfia fogalmának tágulását, bizonyos szintű újraértelmezésének igényeit vetette fel.

A technológiai forradalmak mellett az elméleti megfogalmazások terén is új fogalmak képződtek. Az előző évezred végén történt átalakulás, és az egyre nagyobb számban megjelenő képek korszaka új megfogalmazások igényét hívta életre. A korábbi leírásokba nehezen illettek a tudomány által készített felvételek, a modern technológián alapuló alkotói kísérletek, vagy a még meg nem határozott irányzatok. Az ilyen képekkel a művészettörténet már nem tudott, vagy nem kívánt foglalkozni. Ennek érdekében jött létre a vizuális kultúra definíciója, amely nem csak az ábrázolást próbálja kezelni, hanem minden egyéb módszer következtében létrejött képet (Bene, 2018).

### 4.1.1. Az internet hatása a fényképezésre

Az internet egy globális hálózat, amely számítógépek és egyéb erre alkalmas eszközök között létesít kapcsolatot, lehetővé téve az információcserét és a kommunikációt. A társadalmat forradalmasította azáltal, hogy demokratizálta az információhoz való hozzáférést, új üzleti modelleket hozott létre, és átalakította a munka, a tanulás és az információfogyasztás módját. A szöveges és vizuális információk elérését és közlését elérhetővé és gyorsabbá tette, aminek következtében a mindennapok részévé vált. Bonyolult informatikai szaktudás nélkül használható rendszerek kerültek forgalomba, amelyet az átlag felhasználó is könnyedén volt képes kezelni. Egyre olcsóbb és elérhetőbb lett a személyi számítógép, amely által az átlag felhasználók is kategorizálni tudták tartalmaikat a virtuális térben. Demokratizálódott a média,

és megváltozott a tartalomgyártó és fogyasztó közötti viszony. Feloldotta a média egyeduralmát, monopol helyzetét, így az egyén számára is szabad út nyílt a véleménynyilvánításra. Megjelent az online sajtó és a velük versenyző blogok, amelyek szöveges és képes tartalmakkal is gyakorolhatták a véleményformálást.

Múzeumok, galériák és egyéb szereplők számára nyílt lehetőség, hogy a befogadott művészeik műveit online formában is elérhetővé tegyék. De az egyén számára is megnyílt az út, hogy képeit szabadon feltöltse, és terjessze. Online gyűjtemények jöttek létre. Az online térben a rendszerezés és a keresés gyorsasága megkönnyítette a hozzáférést, bármilyen kép könnyedén megtekinthetővé vált. Nagy értéket képviselő anyagok, amelyeket korábban gyűjtemények gondozásában elzártan és gondosan őriztek, vagy amelyekhez limitált volt a hozzáférés, a bárki számára elérhetővé váltak. A digitális kép megtekintéséhez nincs szükség külön engedélyre, és kezelésük sokkal kevésbé speciális. Nincs szükség például cérnakesztyűre, környezeti behatásoktól, mint az erős fénytől, vagy a páratartalomtól való védelemre, amely árthat a papír alapú nagyításoknak.

De sok más területen bekövetkezett fejlődéshez hasonlóan, ennek is megszülettek a maga hátrányai. A fotográfiákra irányuló figyelem szempontjából legalábbis egyértelműen. Az online tartalmak gyarapodásával az egy képre jutó figyelem fokozatosan csökkenni kezdett. Az elmélyült érdeklődést felváltotta a gyakori kattintás. A minőség helyébe gyorsan belépett a mennyiség, így az egységnyi képre jutó figyelem a pillanatnyihoz kezdett közelíteni. A vizuális tartalmak ilyen jellegű kiterjesztése a képkészítő eszközök fejlődésével ellentétben eredményezett minőségi deficitet. A fénykép lassan tömegcikké vált, igazodva a tömegek igényeihez (Munkácsy, 1999).

#### 4.1.2 Digitális kamerák és szkennerek

A digitális képrögzítés bár nem a 90-es években jelent meg, gyakori elterjedése, és az ennek segítségével készült művek száma azonban ekkorra vált jelentőssé. A digitális fényképezőgép feltalálása forradalmasította a fényképezés világát, és mára nem csak a fotóművészet, hanem a hétköznapi élet elengedhetetlen eszközévé vált. Steven Sasson az Eastman Kodaknál dolgozott, amikor 1975-ben kifejlesztette az első digitális fényképezőgép prototípusát. A kenyérpíró méretű berendezés még gyerekcipőben járt, 0,01 megapixeles fekete-fehér képeket készített, és 23 másodpercre volt szüksége egy felvétel rögzítéséhez. Azonban ez a kezdetleges eszköz megalapozta a digitális fényképezés jövőjét. A találmányt 1977-ben szabadalmaztatták, amelynek csupán néhány évre volt szüksége, hogy kompakttá, és elfogadható képek

előállítására alkalmassá váljon. Az így készült képek szinte azonnal megtekinthetők és szerkeszthetők, a tárolásuk egyszerűbb, és a környezeti terhelésük is kisebb (Kotzan, 2008).

A digitális kép önmagában csak egy adathalmaz. A kijelzőn történő megjelenés egy szoftveres rendezés végeredménye, nyomtatásához pedig egy hardverre is szükségünk van. Az ezüstalapú fotográfia bár visszaszorulni látszik a 90-es évektől, de korántsem ért véget. Viszont a digitális fénykép megtekintése sem korlátozódott pusztán a kijelzőkre. A képernyők egyik hibája, hogy ahányféle eszközt találunk a piacon, körülbelül annyiféle végeredményre számíthatunk egy adott fotó megjelenítése kapcsán. Színárnyalat, kontraszt és felbontásbeli különbségekkel szembesülünk, ha monitoron szemléljük a képeket. Kezdetben akadtak olyan feltételezések, hogy a digitális korszakot követően már egyáltalán nem lesz igény a hagyományos hordozókra. A növekvő vizuális tartalom miatt az egyes képek egyébként is elértéktelenedni látszottak. Így gyakran előfordult, hogy a merevlemezről véletlenül eltávolított felvételek sem hordoznak magukban kockázatot, mivel egyre kevésbé tartjuk fontosnak őket. Könnyedén pótolhatók, bármikor készíthetünk újakat. Mindazonáltal a fényképek természetes megjelenésére vonatkozóan egyébként is hozzászoktunk a papírformához, így a digitális nyomtatáshoz használt fotópapírok üzletága is virágzásnak indult (Tímár, 2005).

Az egyre megfizethetőbb digitalizáló eszközökkel, a felhasználó könnyedén készíthetett digitális másolatokat negatívjairól. Sőt, a retusálásra alkalmas szoftvereknek köszönhetően még fizikai tárgyon keletkezett hibák is kijavíthatók, így a szemlélő steril, az eredeti szándéknak megfelelő minőségű képeket láthat a képernyőjén.

A 20. század végén bekövetkezett technológiai átalakulások mellett az alkotói hozzáállás is megváltozott. Az információs technológia segítségével a képek szabadon kezdtek terjedni a világhálón. A vizuális tartalomgyártással foglalkozó szakemberek egymásra gyakorolt hatása fokozódott, interkulturális jelenségek alakultak ki. A kép alapvető sajátossága, hogy világnyelvet képvisel, a gyakorlatban ebben az időszakban nyert valódi értelmet. Nemcsak mindenki számára nyújtott többé-kevésbé olvasható narratívákat, hanem valódi párbeszéd alakulhatott ki, földrajzi pozícióktól függetlenül. A megosztás, szerkesztés és letöltés új perspektívákat nyitott, így a fotózás legfontosabb momentumai a képkészítés után következtek. Elkezdődött az eddig bevett szemléletmódok, képkészítési irányzatok és mozgalmak újraértelmezése. A konceptualista szemlélet továbbra is hangsúlyos maradt, a minimalizmusra és a tényszerűségekre való törekvés pedig tovább fokozódott. Az innovációkra és képalkotási technológiákra további reakciók születtek, nagyobb figyelem összpontosult a hamisítás, a médiumban rejlő sokszorosíthatóság lehetőségeire.

Az Andreas Gursky munkásságára összpontosult figyelem tulajdonképpen a 1990-es évektől tekinthető igazán hangsúlyosnak, amikor a modern társadalmi jelenségekre, a nemzetközi hangulatot ábrázoló jelenetekre és az iparosodás nyomait őrző helyszínekre és gazdasági folyamatokra kezdett koncentrálni. Neve összeforrt a monumentális fotográfiákkal, munkái pedig nagyszerűen reprezentálják a digitális korbba történő belépést, hiszen hatékonyan ötvözi a hagyományos és pixel alapú képeket.



5. kép *Andreas Gursky: Rhein II*

Andreas Gursky Rhein II című képe a korszak egyik szimbólumává, és annak megkerülhetetlen elemévé vált. A kép első ránézésre egy egészen hétköznapi tájkép benyomását kelti, eltekintve a kivitelezés egyedülálló minőségétől. A kép befolyását hatékonyan szemlélteti, hogy a fotográfiai diskurzus máig megkerülhetetlen résztvevője, illetve egy ideig a legdrágább fotográfiként tartották számon. Bár formailag egy végtelenül letisztult, alapos technikai felkészültséget és hozzáértést feltételező műről van szó, első ránézésre pusztán egy jól komponált tájkép benyomását kelti. A kép által kifejtett hatást egyrészt monumentális méretéből eredeztetik, mivel a végleges print  $155,6 \times 308,6$  cm, amely kiterjedés elméletileg nem számított újszerűnek, hiszen a 80-as évektől a táblakép formátum már hasonló kiterjedésű kiállítási darabokat produkált (Korecz, 2011). A nyomtatás technológiáját szintén nagyfokú figyelem övezte, de önmagában ez sem tette volna lehetővé a korszakalkotói státuszt. A kép lényegét az emlékekről, látványról és a tényszerűségről alkotott fogalmaink megrendítése adja. A felvételkedzés hagyományos kamerával és analóg nyersanyagra történt, de alapos digitális beavatkozást hajtott végre rajta. Az alkotói szándék nem a fikció létrehozása volt, hanem egy teljes értékű nézőpont megragadása, és egy olyan jelenet ábrázolása, amely hagyományos fénykép révén már nem bizonyult elérhetőnek. Az iparosodást követően gazdasági, társadalmi és vizuális beavatkozások jöttek létre, olyan környezeti változásokkal, amelyek szabad

szemmel is jól érzékelhetők. A Gursky által megörökített eredeti helyszínen ugyanis sokkal inkább a folyót szegélyező épületkomplexumok dominálnak, mint maga a természet. A beszkenelt és digitális manipuláción átesett kép attól különleges, hogy az épületek nyomát sem látjuk. A cím az első, 1966-os felvétel átdolgozására utal, amely hasonlóan a Rhein II-höz, retusálás útján szintén mentessé vált a „zavaró” elemektől, de utóbbi kapott egy expozíciót érintő korrekciót, és egy némileg megvágott formátumot.

Az analóg-digitális képek átdolgozása a kétezres évektől is hangsúlyos szerepet képvisel nála, előbbi technika viszont már szinte kizárólag a nagyformátumú nyersanyag által biztosított, felbontásra és tónusokra vonatkozó előnyökre korlátozódik. A digitális technológia révén több képfájl egyesít, ezáltal illesztésmentes, hibátlan panoráma montázsokat hoz létre. Legújabb munkáiban ismeretlen, távolinak tűnő helyszíneket mutat be, amelyek nem elérhetők, és amelyek jelentősége egységükben keresendő. Képein a tömegtermelés, az elszemélytelenedés, és a kapitalizmus kritikái fogalmazódnak meg. Az általa megformált mesterséges környezet drámaiságát a világ különböző pontjaiból kiemelt, egymás mellé illesztett ipari és gazdasági létesítmények adják. Lokális problémák felnagyítása, kiterjesztése, és globális kontextusba helyezése látható fotóin. Részben emberi léptékkel, mégis embertelenül megjelenő környezetet épít, távolságtartó, és elidegenítő hangulattal, amelyek a modern társadalom jellemzői is. Témái különbözőek, és legtöbb kortársától eltérően nem fotósorozatokban gondolkodik. Módszere és következetessége révén azonban konzekvens és egybefüggő életművet alkot (Cotton, 2020).



*6. kép Olga Tobreluts: Modernization I*

Gursky megközelítését talán számos ponton továbbgondolja Olga Tobreluts műve, ami a nyugati kultúra meghatározó történelmi alakjai számára kínál egy sajátos, mitikus rendszert,

mindeközben idealizált formát kölcsönöz nekik. Olyan feledésbe merült jeleneteket és személyeket hív életre, amelyekről töredékes, esetleg hiányos ábrázolások és leírások maradtak fenn, vagy egész egyszerűen új értelmezésre szorulnak. Az idő homályában elhalványult narratívákat a technológia segítségével teszi láthatóvá, gyakorlatilag újra életre kelti őket. Sontag hasonló állításokat fogalmaz meg a fotografikus ábrázolás kapcsán. Lényegében a fényképen szereplő személyek a rögzítés által bizonyos tekintetben halálukból feltámasztva jelennek meg (Sontag, 1981).

Tobreluts alapvetően 3D-s környezetben, renderelési eljárással állítja elő műveit, mindebben viszont fontos szerepe van a fotográfiának. Részben mert látásmódját és alkotói stratégiáját a fotókollázsok és a digitálisan retusált képek alapozták meg, másrészt mert a 3D-s képalkotásnak szinte megkerülhetetlen alkotórészét képezik. A fotográfia ugyanis hatékony módja annak, hogy anyagszerű, felületi struktúrákat és színeket alkalmazzunk a háromdimenziós tervezés során. Ha a 3D-s tárgyak felszínét az objektum természetének megfelelő szkennelt vagy lefényképezett anyaggal látjuk el, az nagyban növeli a végső render fényképszerű jellegét. A képek továbbá az objektumok pontos méreteinek, arányainak és formáinak meghatározásához is megfelelő támpontot nyújtanak.

A festőként is tevékenykedő alkotó szemszögéből az ecsettel történő ábrázolás hatékonyabb a fotóval szemben, kiváltképp az általa kitűzött idealizálás céljából. Azonban a fényképezés digitális eszközökkel kibővült felhasználása hasonló szabadságot képes nyújtani. A fotográfia összeolvadása a digitális technológiákkal egyfajta neo-klasszicista esztétikát eredményezett tevékenységében (Vedres, 2017). Nagyon korán, már egészen a 90-es évek elején elkezdte elsajátítani és alkalmazni a 3D technológiákat, és az azokkal kiegészült számítógépes grafikákat. A történelmi helyzeteket a jelen kor sajátosságain és problematikáin keresztül tárja a néző elé, és azáltal, hogy maga mögött hagyja az eredeti kontextust, és áthelyezi őket a jelenbe, nagyban növeli a művek befogadhatóságát. Ma is figyelemmel kíséri az új média eszközeit, amelyeket továbbra is felhasznál képein. A kétezres évek elején viszont szinte teljes egészében visszatért a festészethez, így a digitális technológia keltette hatásokkal mára kizárólag vászonra átültetett módszereken keresztül foglalkozik.

A fotóművészek nemzetközi és hazai viszonylatban is eltérő fogadtatásban részesítették a technológia haladását. Előfordult, hogy a kötöttségeket leginkább ellenző, vegyes technikákat alkalmazó és képzőművészettel is szoros kapcsolatot ápoló fotóművészek elhatárolódtak tőle, míg az objektív képalkotáshoz legközelebb álló dokumentarista alkotók örömmel nyitottak az új lehetőség irányába (Földes, 2006). A 80-as években a színes fotográfiáiról elhíresült Stephen

Shore, legújabb munkáiban a digitális fotográfiákkal kapcsolatos kérdésekkel foglalkozik és több nyilatkozatában is számot ad az új képkészítő rendszerekkel kapcsolatban érzett vegyes érzéseiről. A nyersanyag árához és az analóg fotók kidolgozásának körülményeihez viszonyítva lényegesen egyszerűbb a digitális képkészítés, viszont szerinte egyúttal minőségbeli romlással is jár. Egy interjú során úgy nyilatkozott, hogy a digitális technológia erodálja a szándékosságot (Peter, 2023). Részben egyet kell, hogy értsek az állításaival, mivel a korlátlan képkészítés következtében az exponálás valóban tét nélkülivé vált. Érvényét veszítette az a hozzáállás, hogy alapos mérlegelést követően döntünk egy felvétel készítéséről, ezáltal fontosabb, érvényesebb eredmények létrehozására törekszünk. A képkészítés során sokkal kevésbé szükséges összpontosítanunk. A helytelen expozíciók azonnal láthatóvá válnak kameránk kijelzőin, és rögtön megismételhetjük az felvételt készítést. De még ezt sem szükséges megtennünk, hiszen a képszerkesztő szoftverek segítségével később bármikor korrekciókat hajthatunk végre képeinken. Mindez azonban a lehetőségek színterén van jelen, és bár terhet vehet le az alkotó válláról, nem garantálja, hogy a folyamat végén valóban jó eredmény születik. Így végső soron a fénykép készítés a technikai könnyedség ellen irányuló hozzáállással kell, hogy történjen, továbbra is a tudatosság igényével.

## 4.2. Második szakasz

A posztfotográfia második szakaszát a mobiltelefonok, a közösségi média és a képmegosztó platformok térnyerése jellemezte. A 2000-es évek elejétől kezdve a digitális fényképezés mindennapi tevékenységgé vált, és a képek áramlása exponenciálisan megnőtt. A vizuális kommunikáció domináns és elengedhetetlen részévé és eszközevé vált. A közösségi média változtatott az önkifejezési formákon, identitásképző erejének fontos része lett a fénykép. A virtuális valóság egyre nagyobb részt követelt magának a hétköznapi életből, amelyen szabadon megoszthatók, terjeszthetők lettek a vizuális tartalmak. Felmerültek továbbá a képekkel való korábban ismeretlen visszaélések, jogi és etikai dilemmák.

### 4.2.1. Közösségi média

A digitális kultúra elterjedésével a világunk egy alternatív közeggel bővült, a digitális színtérrel (Bene, 2018). A kiterjesztett, virtuális környezet új ingereket és impulzusokat jelentett, amelyek nem egyeznek a hagyományos világból származó behatásokkal. Új megértési, hozzáférési, és gondolkodásmódbeli változtatásokat vont maga után. Annak érdekében, hogy felhasználóként képesek legyünk megfelelően használni, alkalmazkodni, és kezelni a kialakult helyzetet, az

internet használatra és a tartalomfogyasztásra vonatkozó szokásaink is átalakításra, korrekcióra szorultak. A megváltozott környezet szempontjából némileg a fotográfiákat érintő nézeteink is átfurmálódtak. A platformokra feltöltött képekhez a nézők elkezdtek másképp viszonyulni, mint a hagyományos környezetben elhelyezett fotókhoz. A szemléző szerep mellett, értékelői és bírálói szempontok is előkerültek. Az alkotó üzenetei mellett a kritikai észrevételek is megfogalmazásra kerülnek a kommentszekciókban. Az interaktív felületek ugyanis arra ösztönzik a felhasználót, hogy passzív állapotból egy aktív közreműködői státuszba lépjen át.

A kétezres évek elején a Facebook, a MySpace és a Youtube webhelyek globális méretűre nőttek, ennek megfelelően a feltöltött tartalmak is exponenciálisan növekedni kezdtek (CCI, 2021). Így a mondanivaló érvényre juttatásának nehézsége fokozódott, mivel azok kezdtek elveszni a folyamatos információáramlásban. Nincs arra vonatkozó recept, hogy mely tartalmak képesek meghaladni a felhasználók ingerküszöbét, rezonálni az aktuális trendekre, és népszerűséget, vagy egyáltalán említésre méltó szintű felhasználói réteget megszólítani. Sohasem tudható előre, hogy mi vált ki érdeklődést, mi képes memmé válni, vagy mi fog elsüllyedni az online marketingbe fektetett energia és a hirdetésre fordított pénz ellenére is a végtelennek tűnő információk tengerében.

Alkotóként jogosan elvárt, hogy jelen legyünk a képmegosztó platformokon, és kommunikáljunk a nyilvánossággal. Ehhez elengedhetetlen egy saját közösségi fiók üzemeltetése (Kiss, 2021). A jelenlét és a figyelemfelkeltő tartalom azonban önmagában nem elegendő. A folyamatosan fennálló aktivitás legalább annyira fontos. Több impulzusnak és tartalomnak kitéve a közönséget nagyobb esély mutatkozik az érvényesülésre. Használatukkal kapcsolatokat építhetünk más alkotókkal, követhetjük, és felzárkózhatunk az aktuális trendekhez, vagy megpróbálhatjuk meghaladni azokat.

Stephen Shore fotográfus munkássága még bőven a közösségi média megjelenése előtt kezdődött. Munkái nem is feltétlenül a posztfotografikus érának megfeleltethető szemlélettel készültek, viszont a közösségi médiát érintő konklúziói, véleményem szerint figyelemre méltó tanulságokkal szolgálnak. Az átfogó, egységes archívum remekül illik a reprezentációhoz, így a közösségi médiát is egyfajta portfólióként kezdte alkalmazni. Az Instagram képmegosztó platformon a 2010-es évek közepe óta van jelen. Itt elsősorban nem a professzionális munkáit kezdte megosztani. Az Instagramra jobbra az okostelefonjával készült hétköznapi képeket szánta, amelyeket szigorú szabályrendszerben, napi rendszerességgel készített és osztott meg, a felülethez igazodó stílusnak és formátumnak megfelelően. Ezáltal az elsődleges igazodási pont a képkészítés során a mindennapi szigorú gyakorlat és a virtuális keretrendszer volt. A



múlt időt a napokban megjelent posztja indokolja (2024. 04. 15.), amelyben egy utolsó képpel vesz búcsút követőitől (Shore, 2024).



*7. kép Stephen Shore utolsó Instagram bejegyzése*

Ez részben annak köszönhető, hogy a felület által biztosított keretek, véleménye szerint behatárolják, sematikussá és ismétlődővé teszik a képalkotó törekvéseit. Nem beszélve az utóbbi időben bekövetkezett változásokról. Az Instagram kezdetben azért bizonyult népszerűnek, mert a vizuális tartalmakra fókuszált. A posztok és bejegyzések kizárólag vizuális anyagokról szóltak, egy átlátható, zavaró elemeket ignoráló applikációként. Az elmúlt pár évben viszont egyre gyakoribbá váltak a szponzorált tartalmak, különféle ajánlások, rövid videók és egyéb kényszerítő tartalmak. Ez a platformból való kiábrándulásához vezetett. A hírfolyamon megjelenő posztok már nem kronologikusan, hanem az algoritmus által diktált sorrendben tűntek fel. Az algoritmus ugyanis nem a tartalmakra, hanem a felhasználói élmény megteremtésére és növelésére fókuszál. Nem beszélve arról, hogy túl sok időt töltött ott. Rengeteg hirdetést kapott, és folyamatosan kényszerítő üzenetekkel bombázták. Ennek ellenére nagyon sok kedves emberrel találkozott, és tartotta a kapcsolatot, sok más fotográfust ismert meg, mégis úgy döntött, hogy befejezi az instagramos tevékenységét.

Erik Kessels holland fotóművész sajátos módon reagált a közösségi médiára a fotográfia közreműködésével. A 21. században naponta több képpel találkozunk, mint a fotográfia feltalálásának évszázadában élők egész életük során. Kessels 24 Hours in Photos című installációja a tömeges fényképezés és a digitális képek mulandóságának problémáját tárja fel. A kiállításon 350 000, a Flickr képmegosztón 24 óra alatt feltöltött fénykép látható, melyeken keresztül a látogatók testközelből, fizikai formában is megtapasztalhatják, mekkora mennyiségről van szó valójában. A közreműködés lehetősége adott, mivel a nézők megérinthetik, átrendezhetik, sőt megmászhatják a helységet betérítő képek halmazait (Bruni, 2019). Ráébredve a digitális képkultúra sokkoló és olykor fullasztó mennyiségű

végtermékének hatásaira, a képek gyors fogyasztására és az online térben elvesző emlékekre. A kiállítás arra ösztönöz, hogy elgondolkodjunk a fényképezés jövőjéről és a digitális korszak képkultúrájának kihívásairól.



8. kép Erik Kessels: *24 Hours in Photos*

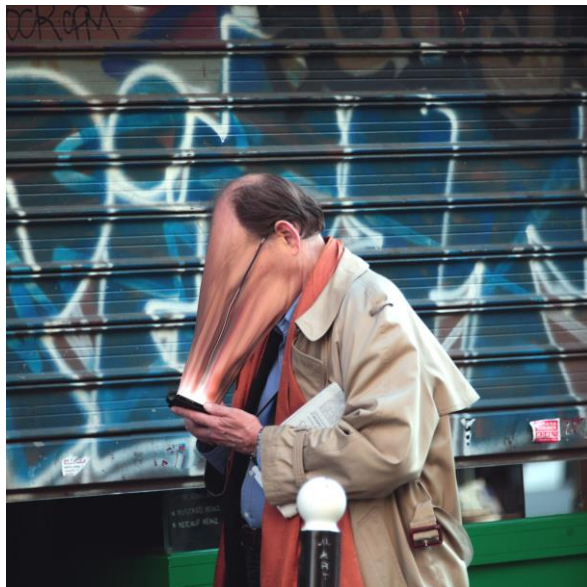
#### 4.2.2. Mobiltelefonok, okostelefonok

Amikor a digitális kompakt kamerák a boltok polcaira kerültek, korábban soha nem látott mértékben kezdtünk képeket előállítani. A könnyű kezelhetőség és fejlett automatika nem igényel speciális hozzáértést, ezért akár egy gyerek számára is adott a fényképezés lehetősége. Hétköznapi cselekményként tekintettünk rá, egy hétköznapi eszköz segítségével. Azonban háztartásonként általában egy állt rendelkezésre, ami használaton kívüli, nyugalmi állapotban pihent a számára kijelölt helyen. A kamerával felszerelt mobiltelefonok esetében egészen más a helyzet. Megjelenésükkor eleve az állandó kapcsolattartás előnyeivel hirdették őket, amelyek a nevükből adódóan mobilisek, bárhol használhatóak, és beépített akkumulátoruk jóvoltából bárhová magunkkal vihetjük őket. A Fujitsu 2002-ben mutatta be az első, olyan kis méretű képalkotó szenzorját, amely egy ceruza átmérőjével volt egyenértékű. Ez volt az első olyan képérzékelő, amelynél felmerült a lehetőség, hogy mobil egységekbe, vagy mobiltelefonokba integrálják őket (Fujitsu, 2001).. Ez rövid időn belül a gyakorlatban is megvalósult. Azt ezt követően megjelenő készülékek szinte kötelező jelleggel tartalmaztak képalkotásra alkalmas hardvert és szoftvert, ezért az emberek többsége hamarosan saját fényképezőgéppel rendelkezett, amit mindenhová magával vitt.

A kamerával ellátott készülékek, a kétezres évekre egyre nagyobb és jobb minőségű kijelzőket kaptak, megnőtt a tárhelyük, és online csatlakozásra is alkalmasak voltak. És mivel mindig a zsebünkben hordtuk őket, mindig rendelkezésünkre álltak, hogy rögzítsük a körülöttünk zajló

eseményeket. Noha ezek minősége még jó néhány évig nem tette lehetővé a professzionális szinten történő felhasználást, a képek értékének további inflálódásához részben elegendőnek bizonyult. A közgazdasági alapelveknek megfelelően minél több van valamiből, annál kevésbé tekintjük értékesnek. Végtelen számú, giccses, és unalmas kép keletkezésének kapujába érkeztünk (Flusser, 1985).

Az okostelefonok a tekintetben nem mutatnak nagy különbséget elődjeiktől, hogy változatlanul részei a mindennapi életünknek, és alkalmasak képkészítésre. Abban viszont különböznek, hogy olyan felhasználóbarát, interakciós felületekké fejlődtek, amelynek használata sokkal addiktívabb. A nyomógombok legtöbbször felváltotta a nagyméretű érintőképernyő, amelyet továbbra is az ujjainkkal vezérelhetünk, de a mechanikus gomboktól eltérően könnyed, precíz, és némely esetben élvezetesnek mondható apró mozdulatok kombinációját alkalmazva. Az velük végezhető műveletek száma szintén megnőtt, számtalan alkalmazás áll a rendelkezésünkre, munka, szórakozás, és egyéb tevékenységek szempontjából. Az érzékszerveinkre optimalizált mobiltelefonok fokozzák a felhasználói élményt, és segítségével a társas kapcsolataink is aktívan fenntarthatók. Attól eltekintve, hogy ezek a kapcsolatok egyre inkább nélkülözik a személyes jelenlétet és interakciót. Hiszen a kapcsolatfelvétel bárhol és bármikor megtörténhet. De ez a gyakorlatban leginkább felületesebb, távolságtartóbb kommunikáció szintjére korlátozódó magatartást jelent. A korábban személyes jelenlét útján létrejött kapcsolatok, kényelmi és gazdasági okokból szinte kivétel nélkül az online térbe kerültek át (Kiss, 2021).



9. kép Antoine Geiger: Fotó a SUR-FAKE című sorozatból

Antoine Geiger a SUR-FAKE című munkájában részben erre a távolságtartásra reagál. Az eszközökön keresztül való kapcsolatfelvétel hátránya, hogy a kommunikációra fordított figyelmünk jó része magára az eszközre összpontosul. Beszűkül, kizárja a külvilágot, és elszigeteli a felhasználót, akár egyedül, akár társaságban használja a telefonját. Szakadékot képez a realitás és a virtuális színtér között, amely szakadék mentén kialakult törések a mentális állapotunkban is kárt okoznak (Geiger, 2015).

Az internetkultúra kiszélesedése, és az ehhez szükséges technológia, már globális méreteket öltött. Az ehhez tartozó kockázatok, mint a pszichés zavarok, viselkedési problémák, vagy a hétköznapi nyújtott teljesítmény romlása, már szinte közhelynek számítanak. Jelenlétük viszont legtöbbször háttérbe szorul, és a technológia keltette előnyök vagy függőségi viszonyok, továbbra is igyekeznek háttérbe szorítani őket (Kiss, 2021). Minden esetre az internet és okostelefonok egészségkárosító hatásának mérséklésére egyre aktívabb, és széleskörűbb törekvések mutatkoznak.

### 4.3. Harmadik szakasz

#### 4.3.1. A „mágikus képek”

A harmadik és egyben máig tartó periódus kezdete, nagyjából a 2010-es évekre datálható. A mesterséges intelligencia (MI) és a generatív technológiák térnyerése, a *deepfake* és a virtuális valóságok még nagyobb kiterjedése jellemezi. A 2010-es évek végétől kezdve az MI algoritmusok képesek fotószerű képeket generálni, manipulálni és új vizuális tartalmakat létrehozni. Még inkább megkérdőjelezve a fényképek, vagy általában a digitális képek valóságtartalmát. A generatív eszközkészlet újabb reflexiós felületet képzett az alkotók számára. A mesterséges intelligencia fotográfiára gyakorolt hatásáról bővebben a 4.4. alfejezetben fogok értekezni.

Ebben a részben a posztfotográfia harmadik periódusára koncentrálok, fókuszban a Charlotte Cotton által felvázolt, úgy nevezett mágikus képekre, képalkotói folyamatokra. A későbbiekben megkísérlem a posztfotográfia következő, 2020-as éveket követő negyedik szakaszának, a jelenben zajló események összefoglalására, ahol fontos változások és újítások rajzolódnak ki, és felmerülnek kardinális különbségek a 2010-es évek képalkotói tevékenységének kapcsán, de összességében technikai és elméleti szempontból is rendkívül szoros kapcsolatok mutatkoznak vele. A *Photography is Magic* című könyvében Cotton a mágiára, egyrészt bűvészetben használt szempontokhoz hasonlatos cselekményként utal. Saját bevallása szerint, a könyvben

megjelenő képgyűjtemény összeállítását, és a hozzá kapcsolódó esszét a bűvészet inspirálta. Mivel a bűvészműtárgyak meghökkentenek, elvarázsolnak és alternatív értelmezési mezőket hoznak létre. A fizika törvényeit meghazudtolják, és a hétköznapi valóságunk történésein túlmutató szituációkat teremtenek, amelyből egyben ki is zökkennek minket (Cotton, 2015). Ez a folyamat nagyban hasonlít, és fokozottan érvényes a 2010-es évek után kirajzolódó képalkotói tevékenység ezen típusaira. A nézők számára nem válaszokat, sokkal inkább talányokat kínálnak. A néző számára a jelenünket érintő, és fontosnak vélt kérdéseket fogalmaznak meg, amelyek nyitottságuk miatt, arra ösztönzik a nézőt, hogy saját válaszokat, narratívákat dolgozzanak ki. Így nem csak az alkotó képezi a folyamat részét, hanem a néző is bevonódik. Részben ebből is következik a képekhez való viszonyunk változása. A bűvészek, a könyvben szereplő művészekhez hasonlóan szándékosan operálnak hibákkal. Szándékosan követnek el helytelen, leleplezőnek tűnő vagy esetlegességet sugárzó műveleteket, amelyek által elhitetik a nézővel, hogy ők uralják a pillanatot. Kommunikációjuk teljesen tudatos, ugyanakkor félrevezető (Cotton, 2015). Egy önálló narratíva keretein belül funkcionálnak. A folyamat elengedhetetlen részét képezik a próbálkozások, kísérletek, és a játék. Utóbbi fogalom leggyakrabban az előadóművészet, vagy színészi kontextusban merül fel, és általában a produkcióban nyújtott teljesítményre értendő. A nézői interakcióra fókuszáló művek esetében, technikai követelményként, vagy a funkcionalitást elsegítő tényezőként a képalkotói tevékenység egyfajta kollektív narratívaként is felmerül. A variációk sokasága jellemzi, az alaposágra törekvés, a fáradhatatlan analízis, a megfigyelés és a konstrukciók részleteinek kidolgozásából fakadó kísérletezés folyamata. Nem azonos viszont Flusser elméletével, aki szerint a konstrukciós lehetőségek kiterjedésével az úgynevezett alkotói „teremtés” egyre inkább zsugorodni kezdett és visszaszorult, elvesztette misztikumát, és teremtésből gyermeteg játszadozássá redukálódott (Flusser, 1985). Cotton utalása a játékra, egy nagyon is komoly, kimért, megfontolt és szándékos folyamat. Leginkább Jean Baudrillard (1994) *szimulákrum* hasonlatával mutat analógiát, amelyben az illúziókkal és a képzelgésekkel történő játék hatásában azonos a valódi képekkel. A szimulákrum konkrét tárgya a képzelet és a valóság találkozása, illetve összefonódása egy mikrokozmosz keretein belül. Itt irányított folyamatok, cselszövések és fikciók uralkodnak.

Katja Novitskova *Approximation (The Apocalypse's Many Horsemen)* című projektje egyetlen összetett műből áll. Jól látható módon fotográfiák, digitális grafikák és a természettudományban használt ábrák, vagy arra utaló sémákból épül fel a képeket tartalmazó felület. Végző soron egy térben álló installációról van szó, amely a képeket és a kép sajátosságait alkotó síkokat használja

elsősorban. A többes szám arra utal, hogy nem egyetlen összefüggő felületről van szó, hanem térbeli elmozdulásokat egy egységbe rendező, fém installációról, amely bizonyos értelemben a szobrászattal is szoros kapcsolatban van.

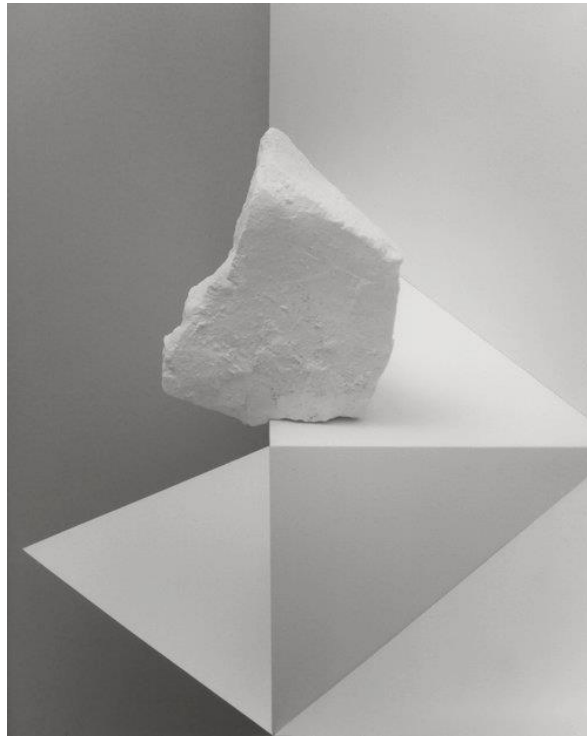


10. kép Katja Novitskova: *Approximation (The Apocalypse's Many Horsemen)*

Koncepcióját tekintve a tudományt, pontosabban a biológiát érintő felvetéseket állítja középpontba. A génszerkesztés fejlődése által különböző élőlények egyvelege már nem pusztán fikció, hanem vívmány. Az erre vonatkozó törekvések jelennek meg, kissé túlzó, sajátos értelmezési keretek között. Az eredeti élőlények eltűnése következtében a fajok megmentése a tét, és annak belátása, hogy bizonyos organizmusok látszólag vagy a szó szoros értelmében csak mesterséges beavatkozással tarthatók életben, a szó szoros értelmében. Szintetikusává válik, és az installációhoz hasonlóan, amely a síkbeli és térbeli határokat meghazudtoló módon áll, a szintetikus és organikus természetű entitások vegyülése is kezelhető egy létező alternatívaként (Kraupa-Tuskany Zeidler, 2020).

Darren Harvey-Regan munkáiban a kép, tér és tárgy szoros összefonódása és furcsa összefüggései rajzolódnak ki. Alkotói módszerét tekintve kevésbé ragaszkodik az előre megtervezett, tudatos folyamatokhoz, projektjeit a kutatás, kíváncsiság és a spontaneitás jellemzi. Munkáiban mély kapcsolatot alakított ki a fényképezés és a szobrászat között. Vizuális anyanyelvének a fényképezést tekinti, de műveinek kialakításában fontosnak tartja, hogy ezzel párhuzamosan más médiumok szemszögéből is közelítsen. A fénykép tárgyát érintő beavatkozás gesztusát elsősorban szobrászként gyakorolja. A konstrukció, a módosítások és az anyagok végső formájáról önmaga gondoskodik (Itami, 2016). A kompozícióban használt elemek akár képekként, akár tárgyakként egy egymást kiegészítő absztrakt rendszer részeivé

válnak, amelyeket a szobrászati megmunkálás során előidézett geometrikus élek törnek meg. A síkok és terek fúzióján kívül a természeti képződményeket és a mesterségesen kialakított formákat is párhuzamba állítva hoz létre megmagyarázhatatlan téri dimenziókat és érzékcsalódást előidéző geometriai viszonyokat.



11. kép Darren Harvey-Regan: *Cím nélkül, Morphemes, Photographic handprints, 2012-2014*

Sheida Soleimani alkotói tevékenyége az emigráció során hátrahagyott otthon, hely és kultúra fogalma köré szerveződik. Az ideiglenes lakhely és az állandóság hiánya kapcsán úgy fogalmaz, hogy a körülmények nemcsak új tapasztalatokkal látják el az egyént, hanem látásmódját is gyökeresen átalakítják. Műveiben olykor töredezett emlékekből építkezik, ennek következtében az általa rekonstruált helyszínek és történetek is részlegesek maradnak. Kollázsként összeálló tablóin az illesztések szándékosan maradnak láthatóak, amelyekkel határokat kíván érzékeltetni (Amirkhani, 2020).



12. kép Sheida Soleimani: Hr2118, 2020

Reagál továbbá az információk sokszínűségét és befogadhatóságukat övező korlátokra. A számtalan komponensből összeálló tapasztalatok elménkben egy absztrakt valóságot képeznek, és mindezt munkáiban vizuális töredezettségekként jeleníti meg. Csendélet és tájképszerű installációkat alkot, amelyekben a léptékekkel való játék is hozzájárul a néző megzavarásához. Ekként létrejött műveinek fő célja, hogy a folytonos vizuális fogyasztás kritikájaként egy pillanatra megállítsák vagy lelassítsák a nézőt. Térbeli építményei jobbra ideiglenesek, végleges formájukat képekként nyerik el. Párhuzamot von a színházi díszletépítés és a fotográfia között, tárgyakat, élőlényeket és helyeket olvaszt össze képein. Nem feltétlenül vagyunk képesek felismerni, hogy éppen makettet vagy életnagyságú jelenetet nézünk, a kollázsait alkotó képek nyomtatási minősége egyenként eltér, ezért olykor abban sem lehetünk biztosak, hogy fotográfiát vagy grafikát látunk.

#### 4.3.2. A „generatív fluid” képek

Szintén fontosnak tartom az aktuális világunkat formáló tényezők, körülmények, alkotói folyamatok és indíttatások, illetve a technikai képalkotás megfigyelését. Elemzésemet igyekszem minél átfogóbbá tenni, mindazonáltal ahogyan az eddigiekben is, személyes, rám is hatást gyakorló és egyéni szubjektív megítélésemnek megfelelő alkotókat és attitűdöket fogok ebben a fejezetben is bemutatni.



Ahogy a korábbiakban láthattuk, a vizuális kultúra fejlődését a gyors változás hatja át. A változás pedig mára olyan mértékű, hogy szinte egyáltalán nincs lehetőségünk valamiféle állandóság megragadására. Folyamatos fluiditás és dinamikai mechanizmusok uralkodnak. A posztfotográfia három szakaszát Fontcuberta (2017) és Cotton (2015) egy-egy évtizedes periódusokra datálják, de természetesen szorosak az átmenetek az egyes szakaszok között. Az adott korban lezajló változások gyorsan formálják át a vizuális kultúránkat, de általában vannak előzményeik. A 2022-ben berobbant generatív képalkotó eljárásokat, amelyekben e fejezetben bővebben lesz szó, évtizedes kutatás előzte meg. A kísérletekről csak nyomokban láthattunk információkat, legtöbbjük fejlesztése zárt ajtók mögött folyt.

A jelenlegi fotográfiai állapot, és amelyre jelen fejezetben is fókuszálunk túllép a hagyományos fotográfián. Még mindig fotó alapúak, sőt gyakorta az eredeti gyökerekhez, az analóg nyersanyagok felhasználásához kanyarodnak vissza. De eltérnek az általános fényképezés gyakorlatától, amelyben a fényképezőgéppel kattintunk, és a folyamat ezen részének végeredményét tekintjük a műnek. Az általam vizsgált jelenlegi tendenciák a konstrukciókra, a készítésre fókuszálnak. Hasonlóan a festészet, grafika, vagy bármely képzőművészeti eljáráshoz, ahol az anyaggal való foglalatosság elengedhetetlen. Ez természetesen a korábbi évtizedekben például Gursky montázsainál, vagy akár a 20. században is megfigyelhető volt. Mostanra azonban fokozódott. Az alkotók nem álltak meg ott, hogy feldarabolják és újra összeillesztik a képrészeket, vagy, analóg vegyszeres, vagy Photoshop által végrehajtott változtatásokkal zárják a folyamatot. Mélyrenyúló, sokszor tudományos alapokon nyugvó, vagy kísérleti eljárások sokaságát ötvözik a végeredményben, amelyek nyomokban sem emlékeztetnek a hagyományos képekre. Megbontják a négyzetes, papírforma által jól ismert megjelenést, eltávolodnak a síkbeli megjelenéstől, és egészen összetett 3d-s objektumokat alkotnak, teljesen feloldva ezáltal a kép-tárgy közötti fogalmakról alkotott elképzeléseinket. A projektek, amelyeket egyes alkotók létrehoznak, egészen eltérőek. Nem arról van szó, hogy egy sajátos stílus hiányzik. Hanem minden munka egyéni követelményeket igényel a témaválasztás alapján, amely igények technikailag akár teljesen eltérhetnek. Különböző szenzorokkal, fény nélkül előállított, renderelt vagy geodéziai mérőeszközök jóvoltából rögzített szobrászati vagy installatív módon létrehozott képekkel egyaránt találkozhatunk.

Jelen fejezetben a Charlotte Cotton *Photography is Magic*, és a *The Photograph as Contemporary art* című, 2020-as kiadású művének felülvizsgálatára teszek kísérletet, és az abban leírtaknak egyfajta kiterjesztését kísérlem meg. Továbbá a jelen kihívásait, az azóta eltelt

évek, és képrögzítési vagy képekről szóló diskurzusokban történt előrelépéseket igyekszem bemutatni. A Cotton által leírt poszt-internet világában zajló események leírására törekszem, az általa követett, fotó alapú művek vizsgálatával.

A fényképészet a 2020-as években is jelen van. A digitalizációt követően nagy átalakuláson ment keresztül, de nem szűnt meg, vagy olvadt össze teljes egészében más művészeti ágakkal. Ma is autonóm felvetésekkel áll elő és sokoldalú. Az emberi akarat és jelenlét hatékony kifejezőeszközeként működik. A jelent még mindig a web, a közösségi média, a mobil képalkotó technológiák, és a digitális médiakörnyezet dominálják. A felfoghatatlan méretű képgyártásban magunk is érintettek vagyunk, hiszen mi állítjuk elő őket, és ránk gyakorolnak hatást, de a jelen körülmények között zajló képek mennyiségét és milyenségét ma már csak az algoritmusok képesek felmérni és uralni.

Cotton szerint leértékelődött az egyéni szerzők, kutatók vagy alkotók szerepe. Az internet sebessége, és a tömegek interakciója a mérvadó az algoritmus számára (Cotton, 2020).

Az előző három szakaszban bemutatott képalkotói módszerek önállóan is egyediek, és önmagukban is kiaknázzhatatlan mennyiségű lehetőséget rejtenek magukban, mint például a Photoshop segítségével elkészített montázsok. Gursky az ezredforduló óta is aktív művészeti tevékenységet folytat, és mondhatjuk, hogy a képkészítési technikája változatlan, a végeredmény viszont mára teljesen eltérő. És ez nem feltétlenül a témaválasztás miatt alakult így. A korábban bemutatott Rhein II. című kép esetében a képszerkesztő szoftverben rejlő potenciálokra fókuszálva, a retusálás ijesztő mértékű fejlődésén, és az általa előidézett jelentésbeli eltéréseken volt a hangsúly. Más képeinél azonban épp az ellenkezőjét figyelhetjük meg. Túlzó módon, sokszorosítással ér el meghökkentő végeredményt, például az egyaránt 2000-ben létrejött May Day IV, vagy a Tote Hosen című képén. Mindkettőn embertömeg jelenik meg, amely tömeg valószínűsíthetően eredetileg is nagy volt. Viszont az azonos megvilágítással készült, sematikus részletképek montázssá illesztésével, egy egészen bizarr, nagy méretű festmény jut eszünkbe. De ezek a képek egészen fotószerűek voltak. Sőt, legtöbb képe a 20-as évekig hasonló jellemzőkkel bír. Fotorealistikusak, a hagyományos fotográfiák technikai tulajdonságaival. Kontrasztosak, részletesek, és ha bemozdult alakokat látunk, akkor is egy hosszú expozícióval készült fénykép jut eszünkbe. A 20-as évektől viszont mintha kissé megváltoztak volna a felvételei. Fotószerűségükön túl, véleményem szerint egyértelműen megfigyelhetőek rajtuk a tömegmédiá által gyakran használt CGI látványelemek jellemzői.

A 2020-as évek, mára szinte feledésbe merült, mégis meghatározó jelensége egy világjárvány volt. A COVID-19 világjárvány jelentősen befolyásolta a társadalmi interakciókat, az oktatást, a munkahelyeket, a kultúrát is (WHO, 2022). A társadalmi távolságtartás és a bezárkózás miatt egyre inkább a digitális megoldásokra kellett támaszkodni, ami a virtualizálódó hétköznapiak ellenére mégis kihívásokat jelentett. A lehetséges és szükségszerű online jelenlét, és az ezzel járó feszültség a karantén során mutatkozott meg igazán.

Sheung Yiu médiaművész, aki számára a fotográfia mint a végső mű előállításának egy töredékét képező, folyamatot alakító eszközként van jelen. A világjárvány alatt a belső térbe, egy ingerszegény környezetbe kényszerült állapot miatt új lehetőségek után kezdett kutatni. Próbálta saját hétköznapi környezetét alaposabban megfigyelni, és átható elemzéssel digitalizálni mindent, ami körülveszi. Ezzel igyekezett feloldani a fizikai tér zártságát, új perspektívákat alkotni, és a kiszabadulás bizonyos formáját megteremtő körülményeket teremteni. Célja az online jelenléttől és a másoktól származó információktól való elszakadás volt, amelyek alapvetően formálják az egyén gondolkodását. Felmérte saját pozícióját, kizárólag önállóan, más forrásoktól és beavatkozásoktól mentesen dolgozott. Megfigyelése közvetett, a fotók által térképezte fel a környezetét. Nem elégedett meg azzal, hogy mindent a lehető legtöbb szemszögből lefényképez, hanem a fotogrammetriai eljárás segítségével digitalizálta, virtualizálta az őt körülvevő tárgyakat és teret. Kipróbálta, milyen eredményeket kaphat, ha a valósághoz viszonyítja, a lehető legpontosabban, gépi tanulással, és renderelési algoritmusokkal pontosan leképezett tárgyakat. A fényképek ebben az esetben pusztán adatokként, referenciaként szolgáltak. Széjbontotta, elemezte, és igyekezett a lehető legtöbb vizuális adatot kinyerni a digitalizált végeredményből, hogy alternatív lehetőségek után kutasson, és kiszélesítse az íróasztalának, majd egész szobájának terét, így felülkerekedve a bezártságon. Szerette volna elsőkézből megismerni a virtuális technológiának és grafikának ezt a területét. Végezetül online osztotta meg személyes terének töredékeit, szabadon felhasználhatóvá, módosíthatóvá, és akár 3D nyomtatással reprodukálhatóvá tette mindazt, amire korábban az intim szférájaként tekintett. Munkájával arra igyekezett rávilágítani, hogy már saját környezetünk feldolgozása a jelenleg hozzáférhető technológia segítségével is milyen mennyiségű információt és hányféle vizuális tartalom megteremtését teszi lehetővé. Feltárta, hogy az adatvizualizáció hogyan válhat alternatív információk kinyerésére szolgáló képpé. Olyan csatornákat teremtett, amelyeken át vizsgálva a hétköznapi tárgyakat óhatatlanul is más értelmezési keretben láthatjuk (Yiu, 2020).



13. kép Sheung Yiu: *Cím nélkül, Everything Is A Projection, or How To Digitize Light* (2020 - ongoing)

A műalkotások piaca szorosan összefügg a nyugati világban uralkodó gazdasági folyamatokkal és technológiai trendekkel. Egy kép piaci értékét számos tényező befolyásolja, elsősorban az alkotó személye, a mű tartalma, anyaga, dimenziói, keletkezési körülménye, stb. Cotton a jelenünket meghatározó és az alkotók szemszögéből is kritikákat kiváltó egyik fontos jelenséggé a vizuális kommunikáció árucikké válását nevezi meg (Cotton, 2020). A nem helyettesíthető tokenek (*non-fungible token*, röviden NFT) olyan digitális eszközök, amelyek egyedi azonosítóval és metaadatokkal rendelkeznek. Ezek a tokenek a blokklánc technológián alapulnak, amely egy megosztott adatbázis, ahol nyomon követhetők a tulajdonjogok és a tranzakciók.

Az utóbbi években a képalkotó eszközök reklámjaiban a megapixel számja kiemelt szerepet kapott. A gyártók egymással versengve hirdetik a legújabb modellek egyre növekvő megapixelszámát, miközben elhítetik a vásárlókkal, hogy ez egyenesen arányos a jobb képminőséggel. Azonban ez az állítás nem mindig igaz a gyakorlatban. A megapixel mellett a szenzor mérete is kulcsfontosságú a képminőség szempontjából. Egy nagyobb szenzor ugyanannyi megapixel mellett is jobb fényérzékenységet és jobb zajszintet eredményez, mint egy kisebb szenzor. De legalább ennyire fontos a kameránk objektívében használt lencsék minősége, a képfeldolgozó szoftver, és a hozzáértéssel végzett képszerkesztési utómunka is. Mindezek pusztán technikai szempontok, amelyek jól példázzák a fogyasztói kultúránk helytelen működését. Ez ugyanis nem csupán társadalmi problémákat teremt, mint az egyenlőtlenség kérdése, hanem a túlzott áruvásárlásra és pazarlásra ösztönző manipulatív marketingstratégiák, végeredményben a környezetre gyakorolt káros következményekkel is járnak.

Asha Schechter a fotográfiai médium és a fotográfia kísérleti megközelítéseinek folyamatos kutatását végzi, alkotói és elméleti szakemberként egyaránt. Célja, hogy stílusokat és technikákat ötvözzön, kitágítva a fotografikus képkészítés határait. Kollázsokat, videókat, animációkat, és 3D-s modelleket is készít (Vainina, 2020). Utóbbinál megfigyelhető, hogy bár a 3D alapvetően a digitális technológia segítségével a virtuális környezetben van jelen, az alkotó kiemeli onnan, és materiális formát biztosít számára.



14. kép Asha Schechter: *We Can Build You*, 2015

Képeinél a reklámok nyelvezetéhez hasonló formavilág megteremtésére törekszik. Értékesítési szempontokat vizsgál, az akarás tárgyát előidéző motívumokat próbál megragadni és új kontextusba ágyazni. A 3D modellek használata a szokványos képi világon történő túllépés mellett egyben a saját munkamódszerének és gondolkodásának átformálására vonatkozó kísérlet is. Foglalkozik egyrészt a túlfogyasztás végtermékeivel, a nem lebomló anyagokkal és egyéb ember által alkotott tárgyak, popkulturális motívumok nyomaival. Olyan fotóelemeket és háromdimenziós rendereléseket használ, amelyek meghatározhatatlan fizikai és képi térben lebegnek (Cotton, 2020).

A generatív mesterséges intelligencia olyan gépi tanulási technikákat foglal magában, amelyek képesek új adatokat létrehozni, beleértve a képeket is. Ezek a technológiák statisztikai modelleket alkalmaznak, meglévő információkat elemeznek, és a tanultaknak megfelelően tudnak tartalmat generálni (Emri, 2020). Használatuk már az előző évtizedben is figyelemre méltó eredményeket mutatott, noha akkor szinte csak tudományos intézetekben vagy egyetemek falai között funkcionáltak. Valódi működésükre egyedül a kiszivárgott információk vagy sajtónyilatkozatokban megjelent eredmények alapján következtethettünk. A 2020-as évek elején mindez megváltozott, és a fejlesztők egymással rivalizálva tették elérhetővé újabb és újabb szoftvereiket. Mára a generatív technológiák bárki számára hozzáférhetők, és mivel

legtöbbjük felhő alapú erőforrásokra támaszkodik, használatukhoz pusztán internetkapcsolattal kell rendelkezniük. A képek előállításán túl szöveg, illusztráció, hang vagy mozgóképkészítésre is alkalmasak.

Működésük az adatfeldolgozó rendszer hatékonyságáért felelős kódok és a lehetőségekhez mérten minél nagyobb mennyiségű tartalommal feltöltött adatbázis függvénye. A képgeneráló szoftverek esetében a memóriát képekkel töltik fel, a szoftver nyelvezetének megfelelő elnevezéssel, információkkal, és a számára értelmezhető kategóriákba sorolják azokat. (Barakonyi: 2023, 5.o) A végeredmény, az emberi kreativitáshoz hasonlóan, a megismert és azonosított tartalmak kombinációból áll össze, azzal a különbséggel, hogy a gép lényegesen nagyobb számítási kapacitással van felvértezve, mint az ember, ennek megfelelően nagyon gyorsan és nagyon nagy mennyiségű tartalom előállítására képes.

Az AI terjedése már piaci körülmények között is egyre inkább megfigyelhető, és helyenként kiszorítani látszik az alkalmazott fotográfiát. A kis létszámmal és korlátolt anyagi erőforrással rendelkező cégek esetében sokszor nincs lehetőség professzionális fotográfiai eszközökkel előállított illusztrációk vagy marketinganyagok létrehozására. Ezt a problémát az AI gyorsan és hatékonyan képes áthidalni, akár fotó minőségben is. A mesterséges intelligencia által készített képek már nagyvállalatok reklámjaiban is gyakran megjelennek, mivel az AI népszerűsége gyakorlatilag trendeket hívott életre, és a progresszió szinonimájaként a legtöbb piaci szereplő igyekszik összekapcsolni a saját termékével. Üdítők dobozain, háztartási gépeken, és a hétköznapi életben használt eszközök funkciói között is találkozhatunk az AI kifejezéssel.

Természetesen a technológia kapcsán sokakban merülnek fel aggályok, nem beszélve arról, hogy egyes fotográfusok komplett egzisztenciáját is képes veszélybe sodorni. A további ellenérvek között szerepel, hogy a generatív képeknek nincs igazi kapcsolata a valósággal, nem tekinthetők fotográfiának, mivel nem közvetlenül a kamera előtti látvány leképezésén alapulnak. Ez az állítás azonban több szempontból is megkérdőjelezendő.

A fotográfia eredetileg egy kémiai eljárás alapú, amelyben egy fényérzékeny anyaggal ellátott felület és az előtte elhelyezkedő lencsék segítségével rávetített kép megőrzése volt a cél. (Baatz, 2003.) Ebben a formában már a digitális kamerák által létrehozott kép sem tekinthető fotográfusnak, mivel nem egy fotonok által előidézett változás történik a hordozón. A digitális fotónál a fényérzékeny felület szerepét egy digitális szenzor látja el, amely numerikus adatokká, végül digitális képpé konvertálta a rávetülő látványt. Azonban, ha eltekintünk a kémiai

eljárástól, és a digitális képeket is teljes értékű fotográfiának tekintjük, akkor az AI generálta képek fikciós jellege is kétségbe vonható. A generatív technológia ugyanis nagy mennyiségű, akár tízezres nagyságrendű, előzetesen betáplált fotográfiát felhasználva készít új fotografikus látványt. Gyakorlatilag a valóságról készült képi dokumentumokra támaszkodva hoz létre egy valósággal megegyező látványt, így véleményem szerint elég szoros kapcsolatban áll a médiummal.

A hétköznapi felhasználói igényeken túl, az AI a fotó és képzőművészet színterén is fokozatosan kezd elterjedni, amelyeknek vagy a részévé válik, vagy mellettük önálló médiumként igyekszik pozicionálni magát. Jonas Bendiksen fotóriporter a 2021-ben kiadott *The Book of Veles* című fotókönyvében követi a klasszikus riporter hozzáállást, képei formailag megfelelnek a tudósításhoz szükséges követelményeknek. A művek jó része viszont nem saját munka, sőt találunk közöttük mesterséges intelligencia segítségével előállított elemeket is. Művét a megjelenést követően saját maga leplezte le, megdöbbenést és kétségeket keltve a fotografikus képek kapcsán. Hozzá hasonlóan a Sony World Photography Awards 2023-as megmérettetés egyik nyertese, Boris Eldagsen is csak utólag hozta nyilvánosságra győztes képének eredetét.



15. kép Boris Eldagsen: *The Electrician*, 2023

A Sony Awards az egyik legrangosabb szakmai esemény, ahol legkiemelkedőbb fotográfiáékért nem csak pénzjutalom, hanem széleskörű megjelenés és elismerés is jár. Elbírálásukat pedig minden esetben egy szakmai zsűri végzi. Ennek köszönhetően váltott ki nagy vitát, amikor az

egyik kategóriában Boris Eldagsen képe nyert, amelyről utólag kiderült, hogy mesterséges intelligencia segítségével állította elő (Szabó, 2023). A szakértői csoport ilyen szintű megtevesztése fontos felismeréseket és párbeszédet indukált. Nem pusztán a fotográfia, hanem a világunkat körbe ölelő vizuális információk egészére vonatkozóan érdemes odafigyelni és foglalkozni az AI-val.

Ha fotóművészet szempontjából kezdjük vizsgálni a technológiában rejlő lehetőséget, szintén érdekes következtetéseket vonhatunk le. Katja Novitskova-ról az előző fejezetben is említést tettem egy régebbi munkája kapcsán. Témaválasztásai általában szorosan kapcsolódnak a biológiához és a genetikához, és nincs ez másképp *Microbial Oasis* projektjében sem. A képek és a generatív technológiák összefonódását tanulmányozza, fókuszban a biológiai formák generálásának lehetőségével és a manipuláció szélesebb körű következményeivel. Alap esetben a biológiai struktúrák és a belőlük kinyert adatok között markáns különbség húzódik, a technológia révén azonban mégis megteremthető egyfajta hasonlóság. A projekthez felhasznált képanyag egy nyílt adatbankból származik, rajtuk fehérjék, enzimek és vírusok láthatók. Egy saját algoritmusba betáplálva őket, ahogyan Novitskova tette, olyan minták megteremtésére nyílik lehetőség, amelyek megőrzik a biológiai struktúrák sajátosságait, és hasonlóságot mutatnak az eredeti felvételekkel. További érdekessége a végeredménynek, hogy a kizárólag az adatbank felvételeit használó algoritmus végeredményül arcokhoz, valódi mimikákhoz hasonló képeket generált, annak ellenére, hogy korábban soha nem tápláltak bele embert ábrázoló képeket. Emiatt a kiállításon reprezentált felvételek végül fiktív portrék kollekciójaként kerülnek bemutatásra (Novitskova, 2024).

Velük kapcsolatban felvetődik a kérdés, hogy az elméletben önálló gondolkodásra képtelennek tűnő modellek hogyan képesek számunkra ismerős, a betanítástól független látvány előállítására? Meglehet, hogy a hasonlóság pusztán a nagy mennyiségben generált képekből adódik, amelyekben felfedezhetők efféle hasonlóságok, és az öncélú szelekciónak köszönhetően téves következtetéseket vonunk le.

David Fathi képzőművész a *The Dead Govern The Living* című munkájában szintén fontos szerepet kap az AI. Egy utópiához kapcsolódó elméletet kezdett vizsgálni, amelyet végeredményben kizárólag a véletlennek köszönhetően maga is képes volt megcáfolni. Pontosabban egy pozitívizmusnak nevezett megfigyelésre fókuszált, amely szerint a felvilágosodást követően az aktuális jelen mindig a múltból kell, hogy táplálkozzon, és így olyan lineárisan egymásra épülő tapasztalatok birtokába jut, amelyből kizárólag rend és haladás következhet. Az elmélet szerint az információt hatékonyan megőrizni képes világban a



társadalom az előtük járók által felhalmozott tudás útján kell, hogy haladjon. Az eredeti felvetést a 20. század viszont kétséget kizáróan beárnyékolta, és azt az állítást erősíti, hogy a történelmi negatív tapasztalatok spiráljából látszólag lehetetlen kiemelkedni, sőt az erre szánt erőfeszítés további károkat okozhat.

Fathi egy a politikusok fizikai összetűzéseit ábrázoló intermedialis, két részből álló művet hozott létre. Elsőként egy 2018-ban bemutatott videóinstalláció született, később 2023-ban pedig egy állóképekből álló sorozat. A korábbi műben a sajtó által megörökített hús-vér emberek konfliktusai láthatók, ami a digitális utómunka, képszerkesztés, videóvágás és effektek révén leginkább az AI által előidézett tartalmakra hasonlít. Utóbbin pedig egy ténylegesen AI által generált képsorozat látható, az aktuális algoritmusok képességeinek színvonalával. A mű abszurditását éppen ez a kettősség adja: amíg az első kreációt a nézők többsége számítógép által előállított tartalomként azonosította, a későbbi képanyag sokak számára valódi tudósításnak tűnt (Fathi, 2023).

A jövőre vonatkozóan nem elképzelhetetlen, hogy a mindent átszövő internetes platformok virtuális valóságokként ötvözik a közösségi médiát, a játékokat, a munkát, ahol virtuális entitásokkal lesz lehetőségünk kommunikálni és egy alternatív, a jelenlegi fizikai valóságtól teljesen különálló valóság épül föl valamely metaverzum képében. (Zylinska, Joanna, 2023) A metaverzumok és a velük szoros kapcsolatban álló virtuális valóság technológiák rendkívül ígéretes fejlesztéseknek tűnnek, de mindezen ígéretek egyelőre pusztán elméletiek. Dolgozatban nem tértem ki rájuk, és nélkülöztem az alkotói reflexiókat, mert mindeközéig kevés ígéretes, valóban használható platform jött létre a használatukkal. A jövőre vonatkozóan mindez változhat, és én magam is szeretném, hogy változzon, hiszen a VR által kiterjeszhető valóság nagyon izgalmasnak ígérkezik.

## Összegzés

A posztfotográfia fogalomkörének megragadása továbbra is nehézségekbe ütközik. Hozzátartozik a virtuális közegben való reprezentáció, az interaktív művek, és hogy némileg önálló, kissé intermediális megközelítést foglal magába, de alapvetően nem esik egészen kívül a fotográfián. Nem is igazán nevezhetjük a fotográfiát helyettesítő, vagy azt meghaladó korszaknak. A fogalmat megalkotó William J. Mitchell valószínűleg kissé túlreagálta a digitális technika előszelében kirajzolódó eseményeket. Az 1992-ben megjelent *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era* című művében kifejtett felvetések, ha nem is feltétlenül tévútnak, de mindenképp túlzónak bizonyultak. Hiszen a fotográfia irányzatoktól és ráaggatott kategóriáktól függetlenül jelen van, a digitális képek és a hagyományos fotók között nem keletkeztek a médiumot megrengető szakadékok. Organikusan nem jöttek létre nagy szabású változások, inkább csak címkék és jelzők születtek.

A fotográfiát kizárólag abban az értelemben sikerült meghaladnia, hogy az analóg képeket javarészt felváltották a digitálisak. Tagadhatatlanul nagy a változás, azonban, ha megnézzük a művészeti képzéseket, a kiállításokat, a pályázatokat vagy a szaksajtót, azt láthatjuk, hogy a digitális képeket változatlanul fotográfiaként kezelik.

Ahogy a fotográfia megjelenésekor a festészet képviselőit egyfajta kétségbeesés ragadta magával, úgy a digitális korszak beköszöntével a hagyományos fotográfiát használók számára is megkérdőjeleződött a médium további létjogosultsága (Pernecky, 1999). De jól láthatóan a festészet sem szűnt meg, ehelyett új utakat és kihívásokat keresett magának, és sokkal inkább megerősödve került ki az 1800-as évek kritikai diskurzusából. Hasonló módon a hagyományos fényképezést, a valóság leképezését szem előtt tartó attitűd sem tűnt el az 1990-es évek elején, annak ellenére, hogy a digitális korszakban feltűnő technológiák gyorsabb és ígéretesebb képalkotói módszereket kínáltak. A médiumokat fenyegető technológiai vívmányokra tehát sokkal inkább érdemes kihívásként, mint azok elmúlását fenyegető tényezőként tekinteni.

A határátlépés a posztfotográfiában látszólag nem egyenértékű a szabadsággal, a médiumok kötetlen kombinációjának elfogadott és széleskörűen alkalmazott lehetőségeivel. Látszólag kötelező attitűdként jelenik meg számtalan alkotó munkájában. Fokozottan érvényes, ha figyelembe vesszük, hogy a posztfotografikus megközelítésben általam vizsgált alkotók többsége nem is tartja magát fotográfusnak. A Cotton által kiemelt alkotók közül sokan elutasító jelleggel viszonyulnak a fotográfus megközelítéshez, és médiaművészként tekintenek magukra.

Előfordul, hogy egy iparágat felforgató vívmány helyébe nem egy új, hanem ugyanazon eszköz fejlettebb változata lép. Az okostelefonok mára zsebben hordható személyi számítógépekké lényegültek át, nem ritkán meghaladva egyes asztali számítógépek teljesítményét. A mobilfotózás népszerűségének köszönhetően a fejlesztők pénzt és energiát nem kímélve tettek, és teszik őket egyre alkalmasabbá magas minőségű képek, és akár filmek forgatására is, szorosán átformálva ezzel a fényképezőgépek piacát, amelyek kínálata az utóbbi évtizedben drasztikusan csökkent (BBC, 2018). A fotózás népszerűsége töretlenül emelkedik, ugyanakkor az amatőr célokra szánt kamerák szinte kivétel nélkül eltűntek, köszönhetően az okostelefonoknak, amelyekből az alsó kategóriás készülékeket is egészen jó minőségű képalkotó rendszerekkel látják el. Nem beszélve a csúcskategóriás típusoktól, ahol mára nagy méretű szenzorok és professzionális lencserendszerek felelnek a legjobb minőségű képekért, mivel olyan cégek is felismerték az okostelefonokban rejlő potenciált, mint a példátlan fényképezőgépeket gyártó Leica vagy a Hasselblad (Boxall, 2022).

Úgy vélem, a szakdolgozat keretei lehetőséget biztosítanak számomra, hogy a körülöttem zajló vizuális folyamatok vizsgálatán kívül, saját alkotói tevékenységem kapcsán is végezzek egy rövid reflexiót. Témaválasztásomat a dolgozatban leírt képalkotói attitűdök iránt tanúsított érdeklődés indokolta. Saját munkamódszerem kapcsán az ábrázolás tárgya mellett igen fontosnak tartom a médium vizsgálatát. Eddigi rövid pályafutásom kezdetén a külvilág minél hatékonyabb és pontosabb leképezése érdekelt, amelyre a legmegfelelőbb lehetőséget a fényképezésben láttam. Számomra mindez digitális eszközökkel kezdődött, az analóg technikákkal, és fotólaboratóriumi körülményekkel csak később volt lehetőségem megismerkedni. Elég korán sikerült megértenem, hogy a képkészítésen túl nagyon fontos számomra, hogy minél inkább uralni tudjam annak körülményeit. A dolgozatban szereplő alkotókhoz hasonlóan én magam is arra törekszem, hogy a fénykép tárgyat ne a történések, hanem a cselekvés uralja. Alapvetően kísérletező szellemben készítem munkáimat, amelyben a folyamat legalább olyan fontos szerepet játszik a végeredmény létrehozásában, mint a koncepció elméleti alapjainak lefektetése. Munkáim párhuzamosan, kötetlenül épülnek. Így számomra a valódi kísérletezés nem áll meg a fényképezőgéppel készítendő kép folyamatában, hanem részét képezi az előkészítésnek és az utómunkának egyaránt. Rengeteg kísérlet és kudarc szükséges ahhoz, hogy egy témát helyesen ragadjunk meg, ehhez a megfelelő eszközöket használjuk, a releváns kérdéseket tegyük fel, és a rájuk adható lehetséges válaszokat alaposan feltárjuk.

Jellemző rám az új nézőpontok keresése, egymástól eltérő vizuális technikákkal vagy anyagokkal folytatott kísérletek, a szoftverekben rejlő új lehetőségek kiaknázása. Foglalkoztatnak az installációs módszerek és a 3D-s képképzés adta lehetőségek. Elsődleges ábrázolási eszközem azonban máig a fotográfia maradt.

Véleményem szerint a mesterséges intelligencia térnyerése a digitális képképzés területén paradox módon a hagyományos fotografikus megközelítések felé kell, hogy terelje az alkotói törekvéseket. A generatív technológiák végtelen lehetőségeket kínálnak a képkészítésben, de ez a bőség egyúttal zsákutcákat teremt. A tömegesen előállított, egyediséget nélkülöző képek elhomályosítják, a virtualitás csapdájába zárják a valódi alkotói szándékot. A megújuláshoz nem elegendő a digitális technológiák pusztá alkalmazása. Az alkotónak a kísérletezésre, az anyagban rejlő lehetőségek feltárására és a fizikai formában létrejövő művekre kell összpontosítaniuk. Installatív jellegű alkotások révén olyan produktumokat kell létrehozniuk, amelyek nem csupán vizuálisan, de gondolatilag is meghaladják a generatív technológiák képességeit.

A tudományos változások új definíciókat és megközelítéseket igényelnek, amelyekre alkotóként én is szeretnék rákapcsolódni. A médiumok közötti átjárhatóság kialakítása fontos szerepet játszik a gondolkodásmódomban. A jövőben szeretnék releváns problémákra reflektálni és hatást gyakorolni. Igyekszem továbbra is nyitottnak maradni az új ábrázolási megoldásokra, az innovációkat felhasználva értékes és érvényes műveket létrehozni.

Képeink vizsgálata kizárólag egy átfogó rendszerben történhet, mivel szoros összefonódásuk következtében szinte lehetetlen külön-külön értelmezni őket. Ahogyan a digitális képről való rövid elmélkedés is hiábavalónak mutatkozik, hiszen a digitális képkészítési mechanizmus mögött húzódó számítások, a megtekintésükhöz használt virtuális platformokon zajló dinamika, zaj és kontextus, mind bonyolult társadalmi és technológiai kérdéseket vetnek föl, ahogyan az általam vizsgált posztfotografikus, mágikus képeket is folyamatos elméleti viták és technológiai átalakulások kísérik. Nincs egy állandó, stabilan megragadható origó, amelyhez viszonyulhatnánk, helyette egy állandó dinamikák uralta közeget látunk, ahol a megfigyelés, az értelmezés és a levonható konklúziók pusztán pillanatnyiak, nem többek a pillanatba zárt, kontextusfüggő, illékony megfigyelésnél.

## Irodalomjegyzék

Aesthetics of Photography (2011): *Understanding Post-Photography | Exploiting the Iconosphere*. AESTHETICS OF PHOTOGRAPHY honlapja. Letöltés dátuma: 2024. 04. 09. Forrás: <https://aestheticsofphotography.com/understanding-post-photography-exploiting-the-iconosphere/>

Baatz, W. (2003): *Fotográfia*. Budapest: Kossuth.

Balkó D. (2023): „A képek evolúciójában a fotográfia csupán egy zárójeles megjegyzés”. Designisso. Letöltés dátuma: 2024. 03. 09. Forrás: <https://designisso.com/2023/05/16/a-kepek-evoluciojaban-a-fotografia-csupan-egy-zarojeles-megjegyzes/>

Barakonyi Sz. (2023): *A valóság visszavág*. [DLA-értekezés]. Budapest: MKE Doktori Iskola Feszty-ház. [https://mke.hu/res/mke\\_dla\\_ertekezes\\_kepmelleklettel\\_barakonyi\\_szabolcs.pdf](https://mke.hu/res/mke_dla_ertekezes_kepmelleklettel_barakonyi_szabolcs.pdf)

BBC (2018): *Claire Foy and Matt Damon – in a film shot on a smartphone*. Letöltés dátuma: 2024. 03. 26. Forrás: <https://www.bbc.com/culture/article/20180223-claire-foy-and-matt-damon-in-a-film-shot-on-a-smartphone>

Bene Zoltánné Pusztai V. (2018): *Táguló vizuális portfóliók A képfogyasztó meghatározottsága a képi fordulat tükrében*. [PhD-értekezés]. Szeged: SZTE BTK Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskola. [https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/9972/1/Bene%20Zoltanne%20Pusztai%20Virag\\_Tagulo%20vizualis%20portfoliok.pdf](https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/9972/1/Bene%20Zoltanne%20Pusztai%20Virag_Tagulo%20vizualis%20portfoliok.pdf)

Boxall, A. (2022): *Ultimate Leica vs. Hasselblad phone camera test has a decisive winner*. Digitaltrends. Letöltés dátuma: 2024. 04. 12. Forrás: <https://www.digitaltrends.com/mobile/leica-hasselblad-oneplus-10-pro-xiaomi-12s-ultra-camera-test/>

Britannica honlapja: *Evolution szókicc*. Letöltés dátuma: 2024. 04. 06. forrás: <https://www.britannica.com/science/evolution-scientific-theory>

Bruni, B. (2019): *Erik Kessels – 24 Hours in Photos*. Photolux Magazine. Letöltés dátuma: 2024. 04. 08. Forrás: <http://magazine.photoluxfestival.it/en/erik-kessels-%C7%80-24-hours-in-photos/>

Carpenter, T. (2023): *To Photograph Is to Learn How to Die: An Essay with Digressions*. Los Angeles: The Ice Plant.

CCI (2021): *Looking Back on a Decade of Social Media*. College of Communication & Information honlapja. Letöltés dátuma: 2024. 04. 02. Forrás: <https://cci.utk.edu/2021/02/24/looking-back-on-a-decade-of-social-media>

Cotton, C (2015): *Photography Is Magic*, New York: Aperture.

Cotton, C. (2020): *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson.

Emri, M. (2020): *A mesterséges intelligencia módszerei és alkalmazásuk a képalkotó diagnosztikában*, Letöltés dátuma: 2024. 04. 10. Forrás: [https://www.researchgate.net/profile/Miklos-Emri/publication/342106697\\_Methods\\_of\\_artificial\\_intelligence\\_and\\_their\\_application\\_in\\_imaging\\_diagnostics/links/5fc91adf45851568d13a5e37/Methods-of-artificial-intelligence-and-their-application-in-imaging-diagnostics.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Miklos-Emri/publication/342106697_Methods_of_artificial_intelligence_and_their_application_in_imaging_diagnostics/links/5fc91adf45851568d13a5e37/Methods-of-artificial-intelligence-and-their-application-in-imaging-diagnostics.pdf)

- Fathi, D (2023): *David Fathi honlapja*. Letöltés dátuma: 2024. 04. 01. Forrás: <http://www.davidfathi.com/dgl.php>
- Flusser, V. (1985): *A technikai képek univerzuma felé*. Artportal honlapja. Letöltés dátuma: 2023. 12. 25. Forrás: <https://artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html>
- Flusser, V. (1990): *A fotográfia filozófiája*. Szerk: Beke László, Ford: Veress Panka, Sebesi István, Budapest: Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK. Letöltés dátuma: 2024. 01. 10. Forrás: <https://artpool.hu/Flusser/flusser.html#univforr>
- Fontcuberta, J. (2017): post-photography and the spectral image of saturation. *Journal of Spanish Cultural Studies*, Volume 18 (1).
- Földes A. (2006): *A digitális fotó megöli a fényképezést*. Index. Letöltés dátuma: 2024. 04. 07. Forrás: <https://index.hu/kultur/klassz/fotohonap06/>
- Fujitsu (2001): *Fujitsu Introduces World's Smallest, Lightest CMOS Micro-Camera Module for Mobile Phones*. Fujitsu honlapja. Letöltés dátuma: 2024.02.24. Forrás: <https://pr.fujitsu.com/en/news/2001/10/4-2.html>
- Geiger, A. (2015): *Antone Geiger honlapja*. Letöltés dátuma: 2024. 03. 15. Forrás: <https://antoinegeiger.com/SUR-FAKE>
- Gmunk Studio (2015): *Windows 10 Desktop*. Gmunk honlapja. Letöltés dátuma: 2024. 04. 26. forrás: <https://gmunk.com/Windows-10-Desktop>
- Hockney, D. – Gayford, M. (2021): *A képek története - A barlangtól a monitorig*. Budapest: Scolar.
- Itami, N. (2016): *Photomonitor honlapja*. Letöltés dátuma: 2024. 04. 05. Forrás: <https://photomonitor.co.uk/interview/the-erratics/>
- Amirkhani, J. (2020): *Home Truths: Sheida Soleimani's Trenchant Tableaus*. Boston art review honlapja. Letöltés dátuma: 2024. 04. 23. Forrás: <https://bostonartreview.com/reviews/issue-08-feature-sheida-soleimani-jordan-amirkhani/>
- Baudrillard, J. (1994): *Simulacra and Simulation*. Fordította: Sheila Glaser. Michigan: University of Michigan Press,
- Kiss H. (2021): *A problémás internet-, okostelefon- és közösségimédia-használat jellegzetességei, protektív és rizikótényezői fiatalok körében*. [PhD-értekezés]. Pécs: PTE Neveléstudományi Doktori Iskola. [https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/10810/1/Kiss\\_Hedvig\\_Doktori\\_ertekezes\\_2021.pdf](https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/10810/1/Kiss_Hedvig_Doktori_ertekezes_2021.pdf)
- Korecz M. (2011): *Miért Gursky Rajna-fotója a legdrágább?* Fotósarok. Letöltés dátuma: 2024. 04. 20. Forrás: <http://blog.fotosarok.hu/2011/11/miert-gursky-rajna-fotoja-a-legdragabb/>
- Kotzan, A. (2008): *Steven J. Sasson, a digitális fényképezőgép feltalálója*. Fotóművészet, 2008/4 LI. ÉVFOLYAM (4.). Letöltés dátuma: 2024. 03. 28. Forrás: [https://fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/200804/steven\\_j\\_sasson\\_a\\_digitalis\\_fenykepezogep\\_feltalaloja](https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200804/steven_j_sasson_a_digitalis_fenykepezogep_feltalaloja)
- Kraupa-Tuskany Zeidler (2020): *K-t-z honlapja*. Letöltés dátuma: 2024. 04. 23. Forrás: <https://www.k-t-z.com/artists/34-katja-novitskova/works/2786-katja-novitskova-approximation-the-apocalypse-s-many-horsemen-2020/>
- Mitchell, W.J. (1992): *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the PostPhotographic Era*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

- Munkácsy Gy. (1999): Történeti fényképek számítógépes feldolgozása, *Fotóművészet*, XLII. (3-4.). Letöltés dátuma: 2024. 04. 12. Forrás: [https://fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/199934/torteneti\\_fenykepek\\_szamitogepes\\_feldolgozasa?PHPSESSID=8a95f8e6af823b1a4f13be08a80e8bf5](https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/199934/torteneti_fenykepek_szamitogepes_feldolgozasa?PHPSESSID=8a95f8e6af823b1a4f13be08a80e8bf5)
- Novitskova, K. (2024): Katja Novitskova honlapja. Letöltés dátuma: 2024. 04. 01. Forrás: <https://www.katjanovi.net/microbioaloasis.html>
- Perneczky G. (1999): A „művészet vége” - baleset vagy elmélet? In: Perneczky G. (szerk.): *A művészet vége*. Budapest: Újvilág Kiadó
- Peter, S. (2023): *The New Yorker*. How America's Most Cherished Photographer Learned to See. Letöltés dátuma: 2024. 03. 16. Forrás: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-americas-most-cherished-photographer-learned-to-see>
- Seres Sz. (2022): HVG. Hálózatkutató a műtárgypiacon – Barabási Albert-László készíti, adja, veszi az NFT-műveket. Letöltés dátuma: 2024.04. 05. Forrás: [https://hvg.hu/360/20220426\\_BarabasiAlbert\\_Laszlo\\_NFT\\_A\\_Mu](https://hvg.hu/360/20220426_BarabasiAlbert_Laszlo_NFT_A_Mu)
- Shore, S. (2024): *Instagram bejegyzés*. Letöltés dátuma: 2024. 03. 28. Forrás: [https://www.instagram.com/p/C4n\\_gc2O4yL/](https://www.instagram.com/p/C4n_gc2O4yL/)
- Sontag, S. (1981): *A fényképezésről*, Debrecen: Európa könyvkiadó.
- Szabó B. (2023): A mesterséges intelligencia képe nyerte meg a Sony World Photography Awards egyik kategóriájának fődíját. *Punkt*. 23. Letöltés dátuma: 2023. 04. 02. Forrás: <https://punkt.hu/2023/04/21/a-mesterseges-intelligencia-kepe-nyerte-meg-a-sony-world-photography-awards-egyik-kategoriajanak-fodijat/>
- Szilágyi S. (2011): *Anti-fotográfia: A fotográfia mint a művészeti kommunikáció médiuma Moholy-Nagy László optico-pedagógiai rendszerében*. [PhD-értekezés]. Pécs: PTE Filozófia Doktori iskola. Forrás: <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15474/szilagyi-sandor-phd-2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Tímár P. (2005): Arccal a nyomtatás felé, *Fotóművészet*, XLVIII. (3-4.). Letöltés dátuma: 2024. 02. 16. Forrás: [https://fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/200534/arccal\\_a\\_nyomtatás\\_fele](https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200534/arccal_a_nyomtatás_fele)
- Tóth B. (2011): *A média valósága: A valóság médiuma az értelemképzés és a valóságkonstrukció mediatizációja*. [PhD-értekezés]. Budapest: ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola. <https://doktori.btk.elte.hu/phil/tothbenedek/diss.pdf>
- Tóth B. Z. (2018): *A direktoriális mód és a megrendezett fotográfia elméleti jelentősége a fotóművészetben*, [PhD-értekezés]. Budapest: ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola. <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/44837>
- Tóth B. Z. (2020): A posztfotográfia állapota. *Fotóművészet*, LXIII. (3.) Letöltés dátuma: 2024. 02. 04. Forrás: [https://fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/202003/2003\\_a\\_posztoграфия\\_allapota](https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/202003/2003_a_posztoграфия_allapota)
- Vainina, L. (2020): *Interview with Asha Schechter*. FK Magazine. Letöltés dátuma: 2024.01.27. Forrás: <https://fkmagazine.lv/2016/06/20/interview-with-asha-schechter/>
- Vedres Á. (2017): Új mitológia és cyberpunk – Múzeumi Mátrix - Olga Tobreluts – Exkluzív interjú. *Fotóművészet*, LX. (4.). Letöltés dátuma: 2024. 04. 05. Forrás: [https://fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/201704/uj\\_mitologia\\_es\\_cyberpunk](https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201704/uj_mitologia_es_cyberpunk)
- WHO (2022): *The impact of COVID-19 on mental health cannot be made light of*. WHO honlapja. Letöltés dátuma: 2024. 04. 12. Forrás: <https://www.who.int/news-room/feature-stories/detail/the-impact-of-covid-19-on-mental-health-cannot-be-made-light-of>

Yiu, S. (2020): Everything Is A Projection, or How To Digitize Light (2020 - ongoing). Sheung Yiu honlapja. Letöltés dátuma: 2024. 04. 24. Forrás: <http://www.sheungyi.com/everything-is-a-projection>

Zylinska J. (2023): *The Perception Machine Our Photographic Future between the Eye and AI*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.



## Képjegyzék

1. kép Windows 10 háttérkép, digitális fotó, forrás:Gmunk Studio.....	15
2. kép Josh Kline: Packing for Peanuts (Fedex Worker's Head with Knit Cap), 2014, 88.9 x 68.5 x 68.5 cm, 3 3D-nyomtatott szobor gipszből tintasugaras tintával és ciánakriláttal, öntött uretánhab csomagoló mogyoró, vinil, karton, MDF, forrás: Rubell Museum.....	20
3. kép Rachel de Joode: Sloppy Therapy 12, 2020, 152 x 125 cm, pigmenttinta archív papírra, alumínium dibondra rögzítve és keretezve, forrás: Anna Kultys Gallery.....	20
4. kép Barbara Kasten: Architectural Site 17, 1988, 74.9 × 94.6 cm, cibachrome, forrás: Bortolami Gallery.....	23
5. kép Andreas Gursky: Rhein II, 1999, 155.6 × 308.6 cm, kromogén nyomat, © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn, forrás: MoMA .....	28
6. kép Olga Tobreluts: Modernization I, 2002, Kodak Metallic Print Edition, 119.9 × 140 cm, forrás: Olga Tobreluts .....	29
7. kép Stephen Shore utolsó Instagram bejegyzése, forrás: Stephen Shore Instagram fiókja..	33
8. kép Erik Kessels: 24 Hours in Photos, 350 000 fotó, melyet egy fa szerkezet tart, forrás: Erik Kessels.....	34
9. kép Antoine Geiger: Fotó a SUR-FAKE című sorozatból, ismeretlen méret és technika, forrás: Antoine Geiger.....	35
10. kép Katja Novitskova: Approximation (The Apocalypse's Many Horsemen). Digitális nyomtatás 3 rétegű alumínium kivágott kijelzőre. Forrás: Katja Novitskova.....	38
11. kép Darren Harvey-Regan: Cím nélkül, Morphemes, Photographic handprints, 2012-2014, digitális fotó, forrás: Darren Harvey-Regan.....	39
12. kép Sheida Soleimani: Hr2118, 2020, ismeretlen technika, forrás: Sheida Soleimani .....	40
13. kép Sheung Yiu: Cím nélkül, Everything Is A Projection, or How To Digitize Light (2020 - ongoing), digitális fotó, forrás: Sheung Yiu .....	44
14. kép Asha Schechter: We Can Build You, 2015, változó méretek, UV keményített tintasugaras nyomtatás alumínium újságpapír nyomólemezekre, forrás: Otis College of Art and Design.....	45
15. kép Boris Eldagsen: The Electrician, 2023, digitális fotó, forrás: Punkt.hu .....	47

MATE Szervezeti és Működési Szabályzat

III. Hallgatói Követelményrendszer

III.1. Tanulmányi és Vizsgaszabályzat

6.13. sz. függeléke: 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/portfólió<sup>1</sup> nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

A hallgató neve: KOVÁCS EDMOND  
A Hallgató Neptun kódja: FXUOTY  
A dolgozat címe: A POSZTFOTOGRAFIKUS KÉPEK EVOLÚCIÓJA  
A megjelenés éve: 2024  
A konzulens intézetének neve: RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETI INTÉZET  
A konzulens tanszékének a neve: MEDIA TANSZÉK

Kijelentem, hogy az általam benyújtott záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió<sup>2</sup> 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: BUDAPEST, 2024 év 04 hó 25 nap



Hallgató aláírása

<sup>1</sup> A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

<sup>2</sup> A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

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

4.1. sz. melléklete: Konzulensi nyilatkozat

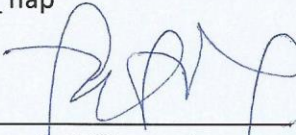
NYILATKOZAT

KOVÁCS EDMOND (név) (hallgató Neptun azonosítója: FXUOTY)  
konzulenseként nyilatkozom arról, hogy a  
~~záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót~~<sup>1</sup> 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 javaslom<sup>2</sup>.

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem<sup>3</sup>

Kelt: 2024 év 04 hó 25 nap

  
belső konzulens

<sup>1</sup> A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

<sup>2</sup> A megfelelő aláhúzendő.

<sup>3</sup> A megfelelő aláhúzendő.