



1998

XI. Esztergomi Fotográfiai Biennálé

MANU
PROPRIA

1998

A XI. EFB. RENDEZŐI:

- Szabadidő Központ, Esztergom
- Esztergomi Vármúzeum
- Budapest Galéria
- Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét
- Art Fotográfiai Studio, Esztergom

MŰVÉSZETI VEZETŐ • ART DIRECTOR

Balla András

H-2500. Esztergom, Széchenyi tér 8. Telefon: 06-33-415-181

Műterem/Studio: Esztergom, Kis-Duna sétány 13. Telefon: 06-30-643-129

A KATALÓGUST SZERKESZTETTE

Balla András

TERVEZÉS ÉS TIPOGRÁFIA

Csontó Lajos

REPRODUKCIÓK

Balla Gergely és Kolek Katalin

FORDÍTÁS

Csikai Zsuzsa

ANYANYELVI LEKTOR

Margaret Stein

NYOMDAI ELŐKÉSZÍTÉS ÉS KIVITELEZÉS

Novoprint Rt., Dorog

FELELŐS VEZETŐ

Miseje Attila elnök-vezérigazgató

FELELŐS KIADÓ

Esztergomi Szabadidő Központ

Csernus Ferenc igazgató

ISBN: 9630355086

MANU
PROPRIA

XI. Esztergomi Fotográfiai Biennálé

...AZ ESZTERGOMI SZABADIDÓKÖZPONT AZ
ESZTERGOMI VÁRMÚZEUMMAL, A BUDAPEST
GALÉRIÁVAL ÉS A MAGYAR FOTOGRÁFIAI MŰ-
ZEUMMAL KÖZÖSEN RENDEZI MEG A XI. ESZ-
TERGOMI FOTOGRÁFIAI BIENNÁLÉT.

VÁRJUK MINDAZON FOTOGRÁFUSOK ÉS KÉP-
ZÖMŰVÉSZEK MUNKÁIT, AKIKET A NAGYIPARI
TERMELÉSBŐL SZÁRMAZÓ, KÉSZEN KAPHATÓ
FILMEK, FOTÓPAPIROK, VEGYSZEREK HASZNÁ-
LATÁVAL ELÉRHETŐ TEXTÚRÁK, FAKTÚRÁK,
FELÜLETEK, SZÍNEK ÉS TÓNUSOK, KOMMERSZ
KÉPMINŐSÉGEK NEM ELÉGÍTENEK KI ÉS EZÉRT
ELKÉPZELÉSEIK, KONCEPCIÓJUK MEGVALÓSI-
TÁSA ÉRDEKÉBEN SAJÁTKEZÜLEG - MANU
PROPRIA - ÁLLÍTJÁK ELŐ A FÉNYÉRZÉKENYÍ-
TETT KÉPHORDOZÓ FELÜLETEIKET A LEGKÜ-
LÖNFÉLÉBB ANYAGOKON, ÉS ORÖMMEL ALKAL-
MAZZÁK AZ ALTERNATÍV ÉS AZ ÚGYNEVEZETT
NEMES ELJÁRÁSOKAT...

(RÉSZLET AZ 1997. Szeptember 1.-én köz-
zétett pályázati kiírásból)

NOSZTALGIÁINK SZÉP NAPJA.
AVAGY MI LESZ A MACSKA MOSOLYÁVAL?

1998. JÚNIUS

Roland Barthes vagy két évtizedes vallomása változatlanul aktuálisnak tetszik: „a technika és a minden napjai gyakorlat evidenciát leszámítva, a Fénykép napjainkban tapasztalt, felelmetes mérékű elterjedése ellenére sem voltam biztos abban, hogy a Fotógráfia létezik, hogy van saját ‚génuszsa’”. Értsük meg az okfejtésből, hogy itt a fotóról mint művészetről van szó. Mármost az „ontológiai sóvárgás”, amely a francia gondolkodás helyzetét jellemzi, újból és újból előmerészkezik, és tulajdonképpen azt a nagyon egyszerűtököt tetsző kérdést veti föl, mi legyen az alapállás a fényképezéssel szemben. Beleérte - természetesen - a fényképező alapállását is, aki éppen tevékenysége során kerül a legkülsönbözőbb aspektusokból szembe a problémával. Aligha túlzás kijelenteni, hogy születése pillanatától kísér(t)í a fotót ez a kérdés, és valóban csak a „használata vett”, tehát nem önálló fotó vonhatja ki magát indiszkríciója alól.

A folyetést elsődlegesen a képzőművészeti társadalmi, történeti (*nota bene*: esztétikai) státusa gerjesztíti a kezdetektől fogva, a grand art státusa, ha tetszik, amelyet ugyan időről időre a képzőművészeti egyenesen terhesnek tűl, de könynen teheti, hiszen tudja, önmagán kívül senki más nem kívánja tőle megosztani. Van abban valami árulkódó, hogy a nyelv kínosan ügyel bízonyos elkölnítésekre, még véletlenül sem földi egymást ökéletesen a fotó és a fénykép, ennél is nagyobb távolságra áll egymástól a fotográfus és a fényképész, vagy a fotográfus és a fényképész. (További látszólagos párhuzamok még jócskán idézhetők.)

Ugyanakkor különös haja van annak, hogy A magyar nyelv értelmező szótára a fényképész a fotográfussal határozza meg és viszont. Nem szükséges különleges nyelvi igényességet megmutatni ahhoz, hogy észrevegyük, az idegen szó használata ebben az esetben (is) arisztokratikusabb lát, mint a magyar megfelelője, amit viszont ritkán írhatunk a szokásos sznobéria rovására. Sokkal inkább a státus bizonyalanságára utal.

Andkül, hogy alábecsülnéim azt a hihetetlenül bonyolult, az idő mélyiséges, mondhatni: metafizikai rejtelmeibe vezető bölcsleti tételeit, hogy mit jelenthet a pillanat kimereítése, megállítása, sőt, effektív visszaidézhetősége, azt kell mondanom, kevés szerepet játszott a fényképezés létrejöttében. Márcsak amiatt is, hogy a korai fényképek elkészítése meglehetősen hosszadalmas folyadat volt; bármelyik könnyűkezű „schnellportréz” grafikus versenyt nyert volna velük szemben, ha időmérőről van szó. A kérdés igazán akkor kerül előérbe, amikor valóban mód nyílik a pillanatfotóvelre; akkor a fotó (a hozzá kapcsolódó elnemel) nyomban rá is áll firtatására. Minden egyéb visszavetítés, noha ezek a visszavetítések kétésgétenél a lényeg körül matatnak. (Arra gondolok, hogy a már idézett Barthes milyen kedves misztikába bonyolódik Napoléon legfiatalabb öccsének fényképe látítan.)

A bőlcseleti megközelítés amiatt látszik lényegesnek, mivel ez a fotó művészeti státusát érinti, illetve értelmeben ontológiai kérdése. A mutatóvány felőli közelítés, jöllehet keletkezésében jóval nagyobb szerepet játszott, mint a filozófiai, viszont éppen ennek a státusnak a gyöngítését, ha nem megvondását jelentheti. Nem lehet vitás, hogy a használatiság minden változatának (még a dokumentumnak is) a legmelyén ez az aspektus rejtőzködik. Azt, persze, megint csak esztélesség volta tagadni, hogy a fotógráflás létrejöttében ennek mekkora jelentősége volt, de még egyéb, itt tárgyalásra nem kerülő mozzanatoknak is.

Lecövekelve tehát a művészeti státus ontikus folytatásánál, azt a motivációt kell hangsúlyoznunk, amely a látványszírát kisajtító képzőművészhez ered. A

korigényt a képzőművészeti ábrázolás tökéletesítésére, amely igény - nyugodtan mondhatjuk - az impresszionizmus kibontakoztatásáig fogva tartja a képzőművészeti gondolkodást. Ha nagyon le akarom egyszerűsíteni, a naturalizmus (nem is olyan ártatlann) terrorjáról beszélhetünk. Annál is inkább, hogy a múlt század, tehát a fényképezés születési ideje második felére, végére mindenki által teret nyerő bőlcseletpozitivizmus nagyon is adekvált a naturalizmus művészeti gondolatával. A képzőművészeti összönzés pontosan a naturalizmus irányából érkezik: olyan technikára jelent be igényt, amely eladdig nem ismert hűséggel lenne képes visszatartani a világ jelenségeit, az ábrázolt kép ügyesítően rálleszthető lenne a valódi képre - eltekintve, legalább is egyelőre (mert majd a huszadik században ez is folymerül) - a méretek megfeleltetésétől. A képzőművészeti ugyan valólag tisztában van ennek a követelményrendszernek a csapdáival, továbbra is bízik azonban a kikerülés esélyeiben. Ezt az önbizalmat ugyan semmi nem igazolja, ám hogy menuyre működik, azt semmi sem bizonyítja jobban, mint az éppen megszülető fotó, amely születése pillanatában pontosan a festészet akadémiai normáinak kíván megfelelni (téma, beállítás, kompozíció stb.), sőt, a továbbiakban önnön teknikai tökéletesedést a festőiségi erősítésében keresi, így születnek meg a legkülsönbözőbb nemes eljárások, így kap hangsúlyt a szín megragadásának követelménye. A nemes eljárások egyértelműen távolítják a naturalizmustól, a szín reprodukálása is inkább csak elvben közeli. Ahhoz azonban, hogy minden újító gesztusban a festőiségi lehetőségeinek tágítása motoszkál, nem férhet kétség. Egyáltalan nem meglepő, hogy számos korai szakíró (akár Jókai Mórt is ide sorolhatjuk) a festészet új technikájának, de mindenkiépen festészettel tekinti a fényképezést. Igazániból talán csak a fényképezők maguk tudhatják, mennyire új, mennyire minden eddigi különöző médiummal van dolguk. (No, meg azok az akadékoskodók, aik még száz esztendő múltán is kategorikusan elvitatják a fotóművészeti létejogosultságát. Markáns példa erre Füst Miláné, aki még a 60-as évek elején, a bőlcsekkaron megírt szakkollégiumain arra oktatta hallgatóit, hogy „egy szemmel nem lehet művészettel csinálni”, azaz: az optika kizárája a műalkotás lehetőségét.)

Izgalmas lehet a fényképezés státusának megközelítése a képzőművészeti felől. Egyszer pontosan a képzőművészeti használathába bevont fotógráfiára gondolok, ahol igen gyakran médiáris sajátosságaitól kívánja a képzőművész a fotót megosztani, fotóságát akarja elminálni. Amikor - teszem azt - egy olyan képzőművész, mint Baranyay András nyíl a fotóhoz, akkor a beavatkozás általában erre irányul: a kézjegy primátusának érvényesítésére, amely - magától érteődik - fől sem merülhet a fénykép kapcsán. (Az autorizálás problémája egyszer máshonnét közelíthető meg.) Vagyis: a képzőművész ugyan elégedett azzal a valóságmennységgel, amelyet a fóliahasználádó fénykép rendelkezésére bocsátott, minden séget viszont individualizálhatóbb általában tenni - még akkor is, ha esetleg önmaga készítette a fotót. Egyszerűbben: a fotó mint médium nem esik egybe az egyszer más természettel festői médiummal, noha nem állnak végelesen távol egymástól. Vonatkozik ez - noha a megváltoztatandók megváltoztatásával - a képzőművész díjal (Kassák, Bálint stb.) készített fotóműszakora szintig. Valójában ezekben az esetekben arról beszélhetünk, hogy a fotón rögzült látvány mögött is a lényeget keresi az alkotó, számára az a fontos belőle, ami azon a bizonyos naturális megfelelésen til van, a művészeti - úgy teiszik - azon a vidéken keresendő. Ez valami olyasfélét jelent, hogy netán nem is a fotó, hanem a fotó

„metafizikája” érintkezik a művészettel, a művészeti státus keresése óhatatlanul erre a kényes területre kalauzolja az érdeklődőt.

Arra már történt utalás, hogy ezen a területen az idő fotográfiai vonatkozásainak filozófiai kérdéseibe is beleütközünk.

A státus folytatása kapcsán nem haloggatható el az sem, hogy a fotóban - a mutatvány-indítottatás eredményeképpen - benne van kommersz lényeges is. Daguerre - Niépce-szel szemben - azonnal ráér a benne rejlő üzlet dimenzióira, és minden meg is tesz, hogy érdekeit jó előre bebiztosítsa. Ez az üzleti használhatóság, a fotó tőketermelése, hogy így mondjam, mindenig igen szembeötlő velejárója a fotográfianak, jóval szembeötlőbb, mint a képzőművészeti, pedig az sem becsülhető alá. Csakhá a képzőművészettel a szerzett jogokról van szó, még a fotónál a szerzett jogok eloraszáról.

Minden esetben a fotó művészeti státusa leginkább azok számára fontos, akik tülnéznének a fényképezésnek - a mégannyira használt hajtó - efemeritásán, a lényegét, azt a bizonyos metafizikai kölönbséget érzékelik. Azok számára, akik valóban a művészeti lehetőségeket fedeztek fel ebben a médiumban, és gondolkodni tudnak sajátosságai felől, mivel ez a folytonos gondolkodás biztosítja számukra az alkotás légbőrét. Azt, hogy szellemi tevékenységnek legyenek részei, nem pusztán valamilyen szintű üzleti vállalkozásnak. Megint csak megengedve, mi több, természetesen találva azt is, hogy a fotó művészeteitől is lehet tárgya az üzletnek, ahogyan egyéb művészeti ágaknál régóta megsokhattak és mindenkor megsoktak a fotónál. Egyenest hozzá kell tennem, hogy a műkereskedelmi forgalmazás - a maga sajátos fénytöréseivel - szintén hozzájárult a fényképezés művészeti státusának elfogadottsához.

Mindebből - állapíthatná meg jogjal bárki - egyáltalán nem következik, a fotónak változatlanul hordoznia, cipelnie kéne a festőséget terhé (vagyát?), amelyet - esetleg már megszületések - jogtalannul testáltak rá. Azonban nem tekinthetünk el a fotó „képiségtől”, hiszen magyarul sem csak fény, hanem kép is a megnevező szöösszetétel. És többnyire valóban kép formájában találkozunk a fotóval; még a röntgenkép is kép, a diapositív ról nem is szólva. Ebben az esetben pedig szinte magyarázatra sem szorul, miként vetődhet fel a képművész kérdése, legfelleg az, honnét származik/származhat ez a folyetés, mire támaszkodik/támaszkodhat. Nyilvánvalóan a festmény szolgáltatja a példát. Pontosabban: a festmény és a grafika. A pontosítás márcsak amiatt is szükséges, hogy a (korai) művészeti fénykép egyfelől a festőségi hangsúlyozásával, másfelől a grafikai mindenek megjelenítésével próbálja igazolni képi egyenrangúságát. A festőséget eljuthat akár az akvarell könyedessége, a grafikai minőség akár a ceruzarajzok egyediségéhez. De mindenkorban a képzőművészeti effektusok kultiválásáról van szó; úgy tetszik, a fényképezők ezáltal azt a réteget célozzák meg alkotásaikkal, amely a képzőművészeti alkotások gyűjtésében jeleskedik. Alighanem saját izlésük is ezt diktálja: képi élményként más nem állhatott rendelkezésükre, mint képzőművészeti mű.

Honnét ez a makacs ragaszkodás a példán is túl? Egészen bizonyosan belejárászik az a hátrányérzet, amely elsőlegesen a fénykép „színtelensége” miatt jelentkezik. Mai szemmel könnyen mondhatjuk, hogy a fekete-fehér olyan absztraktív stilizálást kínál, amely éppenhogy lendületet adhatna a naturalizmustól való elrugászkodáshoz. Csakhogy éppen a természettelvűség hajszolásáról van szó, hiszen a természettudományok is mindenkor megtalálhatók sugallják, hogy a világ

egyre alaposabban megismertetőre válik, a fejlődő kutatások mind mélyebbre ásnak a lényegi törvény szerűségei között. Nem szabad elfelejtkezni róla, hogy a fényképezést valójában technikai folgedezés, találmány is; úgyszövén hérisztikusan képviseli a természettudományok, a természettudományok megismerés iránti kikézdhetetlen bizalmat. Ez pedig az ellenkező irányba tereli a fényképezést a kinnálkozó absztraktiótól, a természettelvű hitelesség irányába (pl. szín). Roland Barthes is állítja: „Egy adott fénykép valóban soha nem különbözik attól, amit ábrázol, vagy legalábbis nem első látásra és nem mindenki számára különbözik tőle (hármely más kép különbözik, mert az, ahogyan tárgyat utánozza, azonban, törvény szerűen rajta hagyja békéget)”. Ezek szerint amikor a fotós a festőségre vagy az értelmezhető grafikai hatásra törekszik, ezt a békéget akarja képén rajta hagyni, jóllehet, az a fotónak nem specifikuma. A „természetenél fogva tautologikusnak” tekintett fotográfia azonban igencsak rosszul jár, ha elfogadjuk Barthes véleményét, hogy „a fényképen egy pipa minden pipa, változtathatatlanul”; magyaráz: a fotónak még az a lehetősége sincs meg, ami René Magritte-nak, aki az általa rajzolt pipa alá legalább oddírhatta, hogy „ez nem pipa”, mint ahogyan nem is volt az, hanem ceruzarajz egy pipáról. De hát a fotó meg fénykép egy pipáról - szóhatalmának közbe; több köze van a rajzolt pipához, mint a valóságoshoz. Itt most nem áll módunkban a kérdést nyelvfilozófiailag is levezetni - mondjuk - Joseph Kosuthig, ha kell érnünk az utóbbi észrevételel, hogy a fényképezett pipa inkább rokon a rajzolt pipával (mint a valóságossal). Ha nem így volna, akkor a fotográfus nem azzal bíbelődnek, miként lehet az általa leképzett képet a grafikai kép hatásához közelíteni, hanen azzal, hogy miként lehetne a pipafényképből elszívní egy tömér jöminőségű holland pipadohányt.

Sőt.

Alkalmasint a megáltalakodott fényképező azzal bíbelődik, hogy az általa rögzített pipát a maga két dimenziójában érzetekkel, emlékekkel, vágyakkal stb. töltse meg, tehát hogy olyan virtuális dimenziókkal gyarapítja, amelyek semmiképpen nem tulajdonai a valóságos pipának, de elsojáratlan közlendői a kép alkotójának (a pipa kapcsán). Beidézhetek egy példát akár a XI. Esztergom Fotográfiai Biennálé díjazott anyagából is. Kocsis Imre (mellesleg festő, aki azonban a fényképezést is kedveli) portugáliai utazása során rátalált az azulejora, amely már-már népművészeti számba megy az országban. Tulajdonképpen egy szigorúan kék mázas csemperl van szó, amellyel házak falát és minden egyebet díszítenek. Rálelhet ilyen padra, amely óhatatlanul valami biedermeieres világöt idéz (ugyé, ez a fotó születésének ideje is), és megkereste ennek a képi lehetőséget. A kék szín dominanciája indította aztán el a cianotípia irányába, amely eljárás ugyancsak ezt a címkéket képes produkálni. A másolás a szerves vassók segítségével itt lényegében festői beavatkozás: ennek a kék hangulatnak az abszolútizálása, amely egy közönséges színes fotóról egyáltalán nem lenne leolvasható. Holott már a turista emlékkép padja sem volt azonos a valóságos paddal, ez azonban mégcsak nem is a pad emlékképe, de egyszeren egy hangulat, amely elindított valami történetet is, miként a padon álló figura (ezúttal az alkotó vagy a felesége) tanúsítja.

Megkockázatot: ebben az esetben a cianotípia (vagy Kallitípia) Kocsis Imre kézjegye. Természetesen ez metafora.

(Az ilyen jellegű eljárásoknak korántsem csak az volt a céluk, hogy valamiképpen emlékeztessék a színt, hogy általa a képet visszakapsolják a valósághoz, hanem a lágyrajzolatú kép kultiválása, ami egyértelműen a festőségek

követelményből fakad. A festmény majd csupán a huszadik században kezdi eszményíténi az éles körönkat, de akkor is csak egy sajátos geometriában. A lágy rajz eleve a festettség benyomását kelti, keltíheti.)

Azt gondolom, nem sokra megyünk, ha az említett képen csupán a padot - keressük, jóval többre, ha a képet teljes viszonylatrendszerében kíséréljük meg felfogni, beleértve szándékolt festőséget is.

Mármost az nyilvánvaló, hogy a minden napokban (és nem csak ott) egészén más karakterű fényképekkel van dolgunk. Föltehetőleg bosszunkodunk, ha - mondjak - egy íjászban olyan riportfotók sorát találnánk, amelyek valamiféle festőséget, grafikaiságot hajszolnak ahelyett, hogy „pontosan” elénk tárának a fővetett témát. Dokumentálni sem igen óhajtanánk - teszem azt - cianotípiákkal, ismerünk ennél szerencsesebb megoldásokat (és az sem igen jut eszünkbe, hogy merített papírra másoljuk a dokumentumfölvételeket, hiszen erre speciális papíranyag áll rendelkezésünkre). Beszélhetnénk még a használatba vétel számos egyéb formájáról, amelyek mind azt erősítének meg, hogy a fotók többsége nem viselne el olyasféle művészeti beavatkozásokat, amelyek távolítják naturális valószerűségétől. Íme, újfönt a naturalizmus terrája! Olykor pedig vállalt terror, mivel a fotografia rendre fölmutat olyan művészeti szakaszokat, amelyek egyenesen károztatták a fölvétel utáni beavatkozásokat, időnként még a képkivágat meghatározását is. Amennyire távolodott a huszadik század festésze a naturalizmustól (visszacsapások ugyan keletkeztek), annyira igényelte a fényképezés a dokumentarista-naturalista riporterséget. Mintha valami egysülyozás kezdene kialakulni, valami libikóka-elv érvényre jutni.

Tagadhatatlan, brutális korban dünök. A brutalitásnak pedig egészén más íze van egy képzőművészeti alkotáson, készüljön bár a legkiválóbb alkotók által (Goya, Daumier stb.), más a valóságot technikájában egzaktabbul idéző fotón. Brady 1864-ben létfényképezte William Johnson fölákasztását, azóta számos „halálközelben” készült fotót ismerünk. Föl sem merülne bennünk, hogy bármiféle festőséget kérjünk rajtuk számon, fantáziankat naturalizmusuk izgatja. Voltaképpen az, amit a kamera „ellopoit” abból a bizonyos halálból. Mer igy gondoljuk, ebben az esetben a fényképezőgép nem véleményezett, ahogyan a festő igelesen véleményez /már a fontebbi Barthes-idézet szellemében is/. Századunk megsokszorozta a lehetőségeket ezekre a két részre. És föl is erősítette a dokumentálás, a riportázs iránti igényt, hiszen a sajtó ugyancsak hajszolja a szennációt. A fényképezés elválaszthatatlan társa lett.

Ebben a helyzetben kell/kellene a fotónak megőriznie (művészeti) identitását.

Egyáltalán nem szeretnék kizártani, hogy netán éppen ez a sokfélés adja ki önmegvalósítását, és ha kiszakad belőle, pontosan identitása kerül veszélybe. Nos, ez valóban nem kizárható, ám akkor még jogosabban merül föl időről időre az igény, hogy örizze azt a festői, grafikai hajlandóságát is, amely elmulíti másfél századában bujdókolt benne. Vagy hadd fogalmazzak pontosabban: óva ja az „öncéltű fénykép” integráltságot. Hiszen csak így tud ellenállni a fényképezés iparosítása által mindenkitől fenyegető egyhangúságnak, valamint annak, hogy a világ irányában fotóterméséből önálló értékek legyenek kiemelhetők. Ebben a pillanatban egyébként egyáltalán nem látszik valószínűtlennek, hogy a számítógép (a ráépült technika) megeszi a hagyományos értelemben vett fotót; gyanítom is, hogy egy olyan kiírás, mint a XI. Esztergomi Fotográfiai Biennálé már úgyszólva az utóvérdharok rése, szándékolt regresszivitásból ez mindenképpen kiolvasható. Az iparosítással

való szembefordulás kizárolag a fényképezés művészeti szegmenséből vethető föl, és csak ott valósítható meg. Egyáltalán tehát a művészeti státus (mindvégig erről beszéltem) megtörésének szorgalmazása. Tudomásul kell venni, létezik művészeti ipar, ám bár elközelhetetlen, hogy ez az ipar műalkotást termeljen. Itt jön létre az a kis rés, amelyet keresztül mégiscsak be lehet avatkozni - több, kevesebb esetélyel a folyamatokba, úgy tetszik azonban, hogy a folyamatok többé vissza nem fordíthatók.

Nem fog - mondjuk - a fotóipar általai az üvegnegatívok gyártására, tömeggyártásra semmiképpen, és a fotóriporterek nem fognak üvegnegatívot igényelni. Pedig hát.

Pedig hát az üvegnegatív sokkalta pregnánsabb, részletegazdagabb képet ad, és ha az említett naturalista terror nemesak fölösleges működne, hanem a lényeget érintené, ennek a technikának nagyobb jelentőséget tulajdonítana. Ansel Adams még vigicipelte a Sierra Nevadán üveglemezre, hogy ismert fotói elkeszíthessé. A most nagydíjas Kerekes Gábor már-már a Neue Sachlichkeit egzaktságát idéző képei eről az alapról indulnak el, hogy aztán a rafinált másolással, színezéssel átmehessenek abba a metafizikus szürrealista világba, amelynek semmi köze az eredeti naturálhoz, annál több a lélek rejtelmeihez. Vagy vegyük a papírt, amire a másoldás történik. Kiss Edit (ugyancsak díjazott) Macska című képe a merített papíron valik szépséges szép grafikává, ahogyan Balla András (ő a Magyar Fotóművészeti Szövetsége díját is megkaptja) fotogramjai az akvarell papíron nyerik el festői minőségüket. Az igényesség a technikák természetének kutatásában és fölismérésében indul be, hogy aztán a használatukban művészelyesedjék. Hadd soroljam még ide - a teljesség igénye nélkül - Vékás Magdolna - tobzódását a legbonyolultabb nemes eljárások (cianotípiá, albumin, kromotípiá, sòpápr) alkalmazásában, amelyek eredményeképpen egy igen sajátos komponálási rendszer összetevőit kapjuk (elvágások, kép a képben stb.) - mintegy a posztmodern posztjának megidézésére is. Az utóbbi fogalmazás arra céloz, hogy nála már a posztmodern idézőjelbe kerül.

Nemcsak a citált alkotók, hanem a számos beküldött kép, amely megfelelt a szigorú kritériának azt jelzik, létezik igény az önálló képi értéket fölmutató művészeti létrehozására, a fotóművészeti státuszának fönntartására. A képi integráltsági - úgy tetszik - hasonló szenveddélyességet ébreszt bennük, mint amely már ott lehetett Niépce 1838-as fényképének létrehozásakor az alkotóban. Ez a fénykép ugyanis nem kevesebb vállalkozik, mint az egyenrangúság igényének bejelentésére a festménynél; a rajta látható csendélet elrendezése tökéletesen megfelel egy festői kompozíciójának, tónusai pedig, amelyek egyenesen való értékük, szinte tökéletesen helyettesítik a színt. Festősége vitathatatlan, és - alighanem - Niépce mindenről ebben a festőségen gondolkodott a fotóról. De még a nála jóval anyagiasabb Daguerre is 1845-ben a grafikai eszmény irányába viszi el Téli taját - ezáltal mintegy kijelölve a képzőművészethez tapadó fényképezés másik lehetőségét. Sőt, két esztendő múlva Bayard kézzel kiszínez „malmait” - bevitlantra, mire képes a fénykép, ha még a szín társulhat hozzá.

Nem szeretnék, ha bárki azt olvasná ki az elmondottakból, hogy a képzőművészeti sztereotípiára kéne tapadnia föltélenül a művészeti fényképezésnek. Hálála Istennek, ezt szolgai módon nem is igen tette. Ha mögös, akkor pedig ezáltal veszélyeztette nemcsak identitását, de esztétikai státusát is. Senki nem tagadja, melykor hatással voltak a képzőművészeti tematikái a fotóra (tájkép, csendélet, portré stb.), ez a hatás azonban mégiscsak a képmínőség fontosságának tudatához vezet-

te el, ahhoz, hogy megérte, a fotó képként tud csak egzisztálni, képi valósága identitásának szerves része. Máskülönben technikai probléma maradna, legföllebb a mutatvány vagy a trividiál alkalmazhatóság szintjén. Mítőbb, a portré - például - hatatosan hozzájárult a fényképezés elterjedéséhez, hiszen a polgár esetleg nem tudta megfizetni a portréfestést, de meg tudta (ma, mindenkihez meg is tudja) fizetni a portréfényképét. (Arról ezúttal nem beszélünk, milyen groteszkul hatna egy kis festett medallion a személyi igazolványunkban vagy az ütlevélünkben.) Az igazi portré, készítse bár fotográfus, sosen csupán az, amit az objektív meglát az emberi arcból, sokkal inkább az, amit a portré elkészítője lát meg az arcot hordozó személyiségből, ez pedig olyan szubjektivizáló motívum, amely öihatlanul megéríti a portréfényképét is, aki aztán a maga eszközeivel igyekszik véleményét munkájában kifejezni. Meglehetősen lapos igazság (ha ugyan igazság) az, hogy fényképezi csupán azt lehet, ami ott van a gép lencséje előtt, mivel csak a reprodukálás kényszerisége felé vinné a fényképezt.

Az elmondottakból viszont kitetszett, aligha az egyszerű reprodukálás lenne a fényképezés útja, legalábbis nem az egyetlen útja; a nemes eljárások kultiválása pedig egyenesen ellentmondana egy ilyen felfogásnak.

Csakhogy.

Csakhogy annak a hatalmas fotómennyiségeknek, amely percek alatt keletkezik az egész világon, mégsem a nemes eljárások alkotják a technikáját. Ez bizony - tetszik, nem tetszik - ipari méretű fényképezés, tömegtermelés, amely öihatlanul együttes kell, hogy járjon a technológiai szimplifikálással, az előregyártott elemek (anyagok) alkalmazásával, és - persze - azzal, hogy a fóliahasználás (eladás) is nagyiparhoz illő módon legyen megszervezve. A nagyipar igényessége pedig alapvetően különbözik az individuális alkotás igényességeitől. Végül is ez az alapvető ellentmondás veszélyezeti egzisztenciájában a fényképezés művészét, de legalábbis különlöti karrantéma a használati fotótól.

A kérdést így is fől lehet tennünk: baj-e ez vagy nem baj? Megválaszolásában mindenkihez bele fog játszani némi nosztalgia, hiszen fölösökkel jádalmasan, szomorogva váltunk meg valamitől, amit szépnek, szerethetőnek, jobb sorsra érdemesnek tekintettünk. Olyannak, amire lehet egy életet áldozni, de amiből életművet is lehet alkotni.

Ez - természetesen - az individuum, az alkotó lehetséges reflexiója.

Adható olyan válasz, hogy éppen a fényképezés nagymérvű iparosítása teszi lehetővé, hogy minél többen vegyenek részt ennek a technikának az alkalmá-

zásában (rollfilm, polaroid stb.), ami - ugyanakkor - semmilyen biztosítékot sem kínál arra, hogy ezáltal akárcsak az alkotóművészek száma is növekedjék. Vitathatatlan azonban, könnyebb megtanulni fényképezni, mint - esetleg - rajzolni. A jövő a tömegtársadalomké, még inkább a globalizáció, a jövő embere tehát - ha egyáltalán fólerülről benne effele érdeklődés - előbb fog fényképezni tanulni, mint rajzolni, és az a fényképezés sem lesz azonos azzal a fényképezéssel, amelyre itt annyi szó vesztegettünk. Emiatt aztán némi fölengzésséggel azt mondhatom, hogy azok, aki a XI. Esztergom Fotográfiai Biennálén részt vesznek, nem egyszerűen a fényképezőművészét héroszai, hanem a kultúra héroszai, noha nem a tüzet, a törvénytáblákat, a ránakat vagy a csodamalmot szerzik meg, hanem létező, birtokba vett értékek megóvására tesznek túl nem becsülhető kísérletet. Ugyanakkor önéredelem is, alkotói egyéniségi megóvása.

Azaz: mindenkor jobbára a festőisgról, a grafikai hatásokról beszéltünk, valamint a fotó esztétikai státusát firattuk ugyan, be kell azonban látnunk, másról, többől van szó; korunkban a legesélyebben változás is az egészet érinti. Ha tetszik tehát, akkor a fotóművész „pillangó-effektusáról” esett szó, amelyet képtelenek vagyunk nem érzékelni. Képtelenek az önműtársa, a hogy eddig is történtek változások, az ember, az alkotó ember meg kívánt, ragyogón meg tudott felelni ezeknek a változásoknak. Most azonban a változások mások lettek; radikálisabbak és totálisabbak, mindig az Egész érintik, ekképpen megfordíthatatlanok is. Tulajdonképpen már az sem igaz, amit Roland Barthes a fotográfia megszelidítéséről beszélt: „megpróbálják általánossá, tömegessé, elcsépetté tenni a fotót, annyira, hogy ne legyen vele szemben egyetlen másfajta kép sem, amelyhez mértén valamilyen meghibásodott jegyet adhatna önmagának, bizoníthatná különleges sajátosságát, botrányokozó hatalmát, örileteit. Ez történik a mi társadalunkban is, a Fotográfia zsarnok módjára elatossa a többi képet; nincs többé metszet, figurális festmény, legfölből meghibásolt és meghibásolt alarendelte a fotográfiai modellnek.” Nos, nem igaz, mondjam ismét, mivel eunál jóval több történik: a fotográfia önmagát is megsemmisít, hiszen az ipari őriét által károsan beszűkítő identitását.

Ez ellen tiltságosan sokat tenni nem tudunk. Lám, ezúttal is az ősi kuruzslás alapmódszeréhez, a kibeszéléshez folyamodunk, hátha ki tudjuk ilyen módon tasztálni a bajt. Kibeszélés ez a dolgozat, de kibeszélés a kiállítás is.

Egyelőre látjuk még Aliz macskájának masolyát a levegőben rezgini, jöllehet a macska már odébb állt.

Fábián László

NÉHÁNY GONDOLAT A KÉPZÖMŰVÉSZETRŐL A FÉNYKÉPEZÉS TÜKRÉBEN

Számomra, a képzőművész számára a fotográfia történetének, a fényírás, a fényképezés, a fénnel való rajzolás, a fénnel való festés, a kép fénnel való leképzése történetének izgalmas korszaka a múlt század első felé, közepe s a második felé, úgy kb. az 1870-es évekig.

A fényképezés kézműves, rendkívül munkaigényes tevékenység volt, egészen a múlt század végig, a fototechnikai eszközök és anyagok nagyipari szériagyártásának kezdeteig. A huszadik század végére a személytelen nagyipari szériatermelés tökéletes eszközök, gépei, tartozékaik s képhordozó anyagai kerültek a fel-

használók kezébe. A már elérhetetlenül drága gépektől a mindenki számára megvásárolhatóig, garantálva a tökéletes minőséget és garantálva a végétlen, tökéletesen egyforma végtermékét.

A huszadik századra a fénykép elválaszthatatlan sajátossága, lényege lett a nem is az első példányval azonos másolatok végetérhetetlen sora, hanem az önmagukkal azonos képek tömege, melyek között nincsen szubjektív értelemben vett eredeti és nincsen szubjektív értelemben vett másolat.

Ez a fotó önazonosságának egyik lényege, mely ellentétes a képzőművészettel. A képzőművészettel is megvolt a sokszorosításra való törekvés (lásd grafikai eljárások), de a példányszám a technikai adottságok miatt korlátozott.

A fénykép megjelenésétől kezdve a képzőművész integrálni akarta először az új technikát, aztán szemléletmódfát kényerítette rá az új médiára (még ma is van úgynevezett művészfotó), aztán alarendelve, kizárolag segédanyagként próbálta használni, s viszonylag hamar rájött, hogy kiválik önmaga emlékezetetől használt reprodukálásra is.

A nagyipari szériatermelés veszélyessége, az individuum elvesztésének lehetősége, a technikának való kiszolgáltatottság érzése indította a képzőművészti gondolkozásmódot a századunkra kiteljesedett, teljes önazonossággal rendelkező fotó alapvető lényegen keresztül történő integrálására.

Meg kellett szüntetni a szériagyártást. Személyessé kellett tenni, el kellett rontani. Anyagokban, technikai eszközökben, végtermékben, sokszor csak gesztusban egyaránt. minden erőfeszítést elkövetni az egy példány eléréséért. A megismételhetetlen eredeti szubjektív egy példányért.

Gesztus egyetlen egy kép szignálása, a kamera s a negatív megsemmisítése egyetlen kép elkészült után, egy hiperrealista festmény megfestése a fotó mint valóság alapján, stb.

Számtalan a lehetőség.

A fotó mint talált tárgy!

A legkülsőbb felületek fényérzékennyé tétele!

A legkülsőbb fényforrások eszközöként használata!

A fényel létrehozott felületek különféle roncsolása!

A füldörönhu nyoma az emberi bőrön!

S mindezzel egyidőben visszatérés a múltba, a tizenkilencsikszádhoz, a kezdetekhez, a kézműves technikákhoz, a személyességhöz, de már ismerve a huszadik századot, a személytelenséget, a nagyipari szériagyártást, s tudva azt, hogy a múlt megismételhetetlen.

Erről is szól ez a kiállítás.

Budapest, 1998. június 22.

Kéri Ádám

TÚLÉLÉSI GYAKORLATOK A FOTOGRAFIÁBAN

Újsághír: Az igazolvány képeket is készítő fényképész kisiparosok ez év végétől új megélhetés után kell nézzenek, mert a BM saját hatáskörébe vonja a személyi igazolványok, útlevelek és egyéb közhasznú igazoló íratokba rendszerezett fényképeinek készítését. Az eddig jobbára már csak polaroid igazolványképeket (már ezek elkészítése sem volt a fotós szakma non plus ultraja!) digitális fényképezőgépekkel azonnal a számítógép merevlemezére bevitt portrék fogják le-váltani, melyek egyenruhás, nem a fényképezés tudományára kiképzett személyek által jönnek majd létre. Ott őrzik majd a gében az arcunkat, s ha igény támad rá, tetszőleges példányban nyomtatnak ki belőünk erre-arrá néhány példányt.

Kész, vége. A hivatalos fényképész szakmának annyi, lassan befejezi e földi léteét. Nem sok jutott neki; 1840-től bő másfél évszázad. Béke porára. Mi marad még?

Fotóriport. A ma riportereinek kezében 40-60 %-ban van már digitális és hagyományos fényképezőgép. A tendencia jól látszik, az elektromos, nem a fotókémia eredményeit hasznosító kamerák egyre gyorsuló iramban nyomulnak. Néhány őshölgy fotóriporter - érdemeire való tekintettel - megtarthatja még Nikonját, de az ebből kikerülő negatívbor sem készül már majd papírkép, negatív állapotban szkennelik (digitalizálják), miközben a lapcsináló munkatársak szítkokat mormognak a foguk között, mondvan mennyi bajuk van a fejlődésssel lépést nem tartó fotós miatt. S ha már általános lesz, hogy a ma Ruandában, holnap Kiszovában fotózó sztáriporter a fényképezőgépe winchesterjének tartalmát műholdon fellövi, s a szerkesztőség negyed óra múlva már tördei be a lapba a

képeket, akkor elérkezik az a számonra borzalmas pillanat, hogy az adott térségen éppen halászos sebet kapott katona teste még ki sem hült, amikor a világ másik felén már egy budávalap címoldalán az utcára kerül a képe. Na mindenki, ki-ki vérmérük, habitus alapján viszonyul ehhez, de az biztos: a szakma nagy részét adó fotóriporterek nem sokáig fognak hagyományos fotóeljárásokat használni.

Menjünk tovább!

Alkalmazott fotó. Rég elvezette a versenyt az a reklámfotós, az a tördei-grafikus, tervező, aki nem által más ált eddig is az elektromos képek használatára. Leáldozóban a csillaga a szakma legendás mestereinek, aik csillogásmentesen tudtak ezüsttárgyat fényképezni, aik a fényekkel különleges hatásokat értek el, aik így komponáltak egy reklámfotóban is, mintha életműük legfontosabb csendéletét fényképeznék. Hová lesznek a műtermi fényképészek generációkon keresztül átörökített imerei? Jó felbontási képernyő, egyre jobb szoftverek, s onnan már csak az egér kattintgatása hangzik a fényképezőgép zárájának csatána helyett. Ja, ez is egy szakma... minden tiszteletben az övék, de az mondjuk megállapítható, hogy til Sok kazetta film nem fog fogyni az alkalmazott fotós műtermekben sem az elkövetkező években.

Maradt még valami?

Hát persze, a családi fotók. Ottó és Klári esküvői képe. Zsuzsika elfűjja a tortáján a három gyertyát. Az új autó, a vikendház, elmegünk olaszba. Szexparti. Még a végén meglátja valaki illetéktelen, meg sokat is kell várni,

macerás, el kell vinni a laborba... Inkább a digitális gép, már a Feričknek és a szomszédnak is az van, ez a menő. Számítógép úgy is van a háztartásban, majd nem játszik rajta annyit az a kólyók, inkább mi nézegetjük a képeket. S ekkor-t fogva vége a családi albumoknak, a kidolgozó laborok milliós napi forgalmának, az amatőrökre építő hagyományos fotógyárnak, cégeknek, s a Horns archívum is újragondolhatja önmagát.

Lassan a nagy, kerek torta végére értünk. Alig van már mit szelteni. A tudományos fotók azonnal számítógéphez kerülnek majd - ha eddig már nem - az építészeti dokumentációs fotók ügyszintén, reprók már hagyományos anyagokra alig-alig készülnek. Temetjük a fotográfistát?

Lassan a testtel hékás! Van még valami, ami talán túlél ezt az exodust. A kreatív vagy művészítő egy jelentős része. Néhányan ugyan innen is elcsábulnak, ők a számítógépes fotóművészettel választják, a többiek viszont maradnak a hagyományos anyagoknál. Filmek vesznek, betölthet a géphe, exponálnak, előhívják, megnagyítják, falra akasztják... s sok-sok örömet szereznek velük nézőiknek, vagy ellenkezőleg... Addigra viszont már arra is rájönnek, hogy nem okvetlenül a ma szinte kizártlagosan használt gyári öntésű fekete-fehér vagy színes anyagok az egyedül üdvözítők. Megtanulják a fotográfia technikatörténete során alkalmazott majd száz különböző eljárás nevét, észrevesszik a köztük lévő különbségeket, eljutnak oda, hogy kipróbálják ezt vagy azt, s amelyik megnyeri a

tetszésüket, azt begyakorolják, s utána már nem csak annak örülnék, hogy lát-szik valami az összemazsolt papíron vagy más anyagon, hanem alkotnak vele. Csak a vak fényképész nem veszi észre az analógiát, mely a fotó és a képzőművészeti más ágai között kinálja magát. Egy akadémiai végezett festő - jó esetben - tud rajzolni grafittal, színnel, zsírkréttel, paszettel, tud akvarellel, temperával, olajjal festeni, tud linót metszeni, litográfiát körül nyomtatni... s minden azt veszi elő, amit témája, ihlette, művészeti kedve megkíván. Hiszem azt, hogy a ma és a holnap fotói, akik részt kívánnak venni ebben a roppant kegyetlen feltételekkel zajló túlélési versenyben, melynek a fotó akarva-akaratlanul a résztvevője lett, - hasonlóan a festőkhöz - meg kell tanulják a daguerrotípia, ambrotípia, chromatípia, sáspapír, Le Gray-féle viaszpapír negatív, a cianotípia, az albumin, a brómolaj nyomás, a gumi és pigmentnyomás technikáját, oly sok minden más mellett. Csak ezt az utat választhatják, ha hiszik, ha nem.

Nos, uraim és hölgyeim! A szabdyokat ismerik, kezdődhet a játék. Vagy számítógépet vesznek, vagy 100 gramm ezüstnitratot, tizedannyi aranykoridot, fél kilónyi ferriamóniumcitrátot. Mindkettő elég jó választás lehet, csak más-más eredményhez vezet. Akik még nem döntötték, vacillálnak, hogy melyiket válasszák, nézzék meg a mostani esztergomi fotográfiai biennálé kiállított képeit!

Kincses Károly

Az Esztergomi Fotográfiai Biennálé 1998-ban is egy technikai eljárásra alapozva hirdette meg programját, vagyis az anyag, az alkalmazott metodus - a határok közé szorított megszámlálhatatlan variáns -, a formai keret ismét erős indítatásokat adott, adhatott a résztvevőknek. (Persze, nehezen eldönthető kérdés, hogy a biennálé-tematika megszabása által a tartalom és a forma megfoghatatlan egysége felborult vagy éppen ellenkezőleg: megtérítődött-e? De használhatók-e egyáltalán még a fogalmak: tartalom, forma?)

Az eljárás, a képsinálás, a képreğezítés, a kép-realizálás terén meghatározott feltétel - a részben vagy teljesen saját kezűleg előállított fényérzékenyített, képhordozó anyag - mezköveteli a kézművességet, kikapsolja vagy tömpíti, módosítja az automatizmusokat, a személyesség felerősödését, az „alkotó kéz” intenzívebb jelenlétét ösztönzi. És létrehozza a technika-keveredéseket, az anyaghaználat-gazdagodásokat, a határeset-szituációkat.

A forma (?), a technika adottságain és keretein, a hogyan rögzültek a képek-kérdésen túllépve - illetve ezen problémákkal szoros összefüggésben és összhangban - azt is szemrevételezhetjük, hogy milyen szellemiséggel képek alkotják az 1998-as Esztergomi Fotográfiai Biennálé gazdag, változatos anyagát. A kép-szín-pádon - a hallatlan változatosságú anyag-alapon - megijenik a tradicionális és átértelmezett csendélet és ugyanily a zsáner, a táj-be- és felmutatás-átlényegítés és az építészeti produktum-leképezés - hangsúlyosan a különös sugárzású, ismeretlenségekkel átitatott belső terek -, a részletekkel kiemelés és a stilizáció által átfornált,

a valóságlemelekkel az elvonás határára szorított-sodródtott, villódzó formáció, a beazonosítható valóság- és a fantáziavilág részleteiből szerveződő kollázs, a tiszta absztrakt (írai, geometrikus) kompozíció, és a vad vagy lágy gesztus. És feltűnik egy-egy expresszív vagy álomittas, látomás-zaklatta arctörékk, elő-előlképpen néhány, mintegy véletlenszerűen képbe szövődő, az emlékek ködebe vesző valóságos szereplő: tétoya figura. A képtárgyt elszakadva, általánosan érvényesülő tendenciáka figyeleme azt regisztrálhatjunk, hogy tematikailag és stilisztikailag is - a látszolatosan megragadt, percipíálható témakon és az ábrázolási-beli-kifejezési-megjelenítési sajátosságokon, jellemzőkön túl - mintha az elmosódás mozzanata kapna domináns, meghatározó szerepet, kiemelt jelentőséget: a körvonalak rendre megfoghatatlanokká válnak, az összetartozó dolgok egyre szétsoszlanak, a részletek elszakadnak az egészről, s egyáltalán, a dolgok valamiképpen mindig felpuhulnak - szerkezetüket veszik -, a konkrétságukon uralkodni kezd a látszatszerűség, az egyértelműségek romhalmasokká kuszálódnak.

És ez az elbizonytalannodás - váratlan átértelmeződés? -, ez az elveszettséget érzet, ez a lázasan hiábavaló keresés-tapogatózás nemcsak a képfelület determináns jelensége, hanem a művek jelentésvilágának összefűző jegye: ez az Esztergomi Fotográfiai Biennálé gondolati, szellemi párlata is 1998-ban. Szimbolikus erejű, jelkép-jelentőségű korszellem - kivételével: rothasztó homály.

Wehner Tibor

...THE XI. ESZTERGOM BIENNIAL EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY IS ORGANISED BY THE RECREATION CENTRE IN CO-OPERATION WITH THE BUDAPEST GALLERY, THE ESZTERGOM CASTLE MUSEUM AND THE HUNGARIAN MUSEUM OF PHOTOGRAPHY.

WE WELCOME THE WORKS OF ALL THOSE PHOTOGRAPHERS AND ARTISTS WHO ARE NOT SATISFIED WITH THE QUALITY, TEXTURES, SURFACES, COLOURS AND TONALITY PROVIDED BY MASS-PRODUCED, READY-MADE, COMMERCIAL FILMS, PHOTO-PAPERS AND CHEMICALS AND IN ORDER TO ACCOMPLISH, CARRY OUT THEIR CONCEPTIONS AND IDEAS THEY PRODUCE WITH THEIR OWN HANDS "MANU PROPRIA" PHOTO-ACTIVE SURFACES ON THE MOST DIVERSE KINDS OF MATERIALS AND THEY APPLY ALTERNATIVE AND THE SO-CALLED NOBLE METHODS WITH PLEASURE. ...

(A DETAIL FROM THE ANNOUNCEMENT OF THE COMPETITION RULES OF THE XI. ESZTERGOM BIENNIAL EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY,
01 SEPT. 1997.)

THE FINE DAY OF OUR NOSTALGIA OR WHAT WILL HAPPEN TO THE CAT'S SMILE?

Roland Barthes' statement made two decades ago seems to have its relevance today: "apart from the evidence provided by technology and everyday practice, despite the fact that the Photograph is so terribly widespread today, I have never been sure whether photography exists or has its own 'genius'. " We should understand from this train of thought that here Photography means Art. The 'ontological longing' which characterizes the situation of the French thinker emerges time and time again and basically raises the seemingly simple question: what should be the fundamental attitude towards photography? It includes of course the attitude of the photographer as well, who faces the most different aspects of this problem on the account of his activity. It would hardly be an exaggeration to state photography has been coupled and haunted by this question since the very moment of its birth and it is only applied photography that can avoid the indiscretion of it.

This issue is primarily brought up by the social and historical (*nota bene: aesthetic*) status of the fine arts. That is, the status of Grand Art, which is considered just a burden by the fine arts every now and then, but they can easily do so, since it is obvious that no one else apart from art intends to deprive itself of this status. There is something telling in it, however, how language takes pain in making certain distinctions (i.e. Hungarian language, which has two different words for photography,— and for all its derivations—; one of them being a Hungarian word, the other being the Greek word used in English as well. In Hungarian the word of foreign i.e. Greek origin, 'fotográfus' is mainly used to denote an art photographer while the word 'fényképész' usually means the artisan photographer. The encyclopedia of Hungarian language, however, gives a circular definition of both words using them as a definition of each other. Without being a linguist, though, one can easily feel the difference: the foreign word is the more aristocratic-sounding. It shows not snobism, rather the uncertainty of its status.)

Without underestimating that incredibly complicated philosophical thesis leading to the metaphysical depth of time, about the meaning of the stopping and fixing of the moment, what's more, its being effectively recollectable, I have to say that it has not played a significant role in the history of photography. It was a rather lengthy process to make especially the first photographs. Any quick handed drawer could have won the competition had it been about time.

The question comes to the foreground when snapshots become already something relevant. Then photography and its theory immediately starts asking this question. Everything else is only flashback, although they are pottering around the main point. (Here I recall how nicely the above cited Barthes gets entangled in a metaphysics when seeing the photograph of Napoleon's youngest brother.)

The philosophical approach seems to be important since it concerns the status of photography as an art, in this sense it is an ontological question. The approach to it from the point of view of performance entails the weakening of this status although it has played a more important role in the emergence of photography than the philosophical one. It is beyond question that everything boils down to this aspect, let it be any branch of its application, even documentary photography. Among other aspects, it has undeniably had a great part in the developing of photography.

Stopping at the ontological question of status in art, we have to put an

emphasis on the motivation originating from the visual arts that monopolize the aspect of sight. This motivation is the demand of the age towards the visual arts for the perfection of representation and it can be said to have been central to the artistic thought until impressionism. If I want to put it very simply it is about the terror of naturalism, which is not at all innocent. All the more so because positivism,—which had been gaining grounds by the end of the last century, i.e. the time of the birth of photography,— is very much compatible with the artistic thinking of naturalism. The incentive for the visual arts comes exactly from naturalism: it has a demand for such a technique that can depict the phenomena of the world with so far not experienced high fidelity; so that the representation can be a perfect copy of the represented object, not considering the question whether the measurements correspond, which is also brought up in the 20th century.

Although the fine arts are well aware of the traps set by these requirements, they still hope there are possibilities to avoid it. This confidence is not at all justified, it works well, however, which is proved best by photography, which at the moment of its birth strives to live up to the academic norms of painting (concerning its subject matter, composition etc.). What is more, it searches for its technical development and perfection by strengthening the pictorial quality. This results in the birth of the various noble methods, and the emphasis on a high fidelity of colors. These noble methods clearly do not allow it to approach reality, and neither does the reproduction of colour. Undoubtedly, however, every innovation has a trait of the intention to expand the possibilities of the pictorial quality. It is not surprising that many of the specialists of that time (Mór Jókai among others) consider photography a new technique of painting. Maybe it is only photographers themselves that really know how different and new this medium is. (And, of course, those carping critics who, after a hundred years, still categorically deny the justification of photography's existence. An outstanding example of this was Milán Füst, who thus lectured at the faculty of arts in the 60s: "one cannot create art with one eye". That is, using a lens excludes the possibility of art.)

It can be very exciting when the status of photography is approached from the point of view of the fine arts. What I mean exactly is photography applied in the fine arts, where the artist usually tries to deprive photography of its feature as a medium. When such an artist as András Baranyai deals with photography, the priority of the creator's hand is aimed at, which, obviously, cannot be an aim in the case of photography. (The question of authority can be approached from a completely different aspect.) In other words, the fine arts are satisfied with the amount of reality that is provided by photography but they intend to make its quality more individual even if the photograph is made by the fine arts themselves. To put it more simply: photography as a medium does not equate with painting as a medium, though they are not too far from each other. It applies to the photomontage made by artists (like Kassák, Bálint). Actually, in these cases we can say that the artist is looking for substantiality behind the spectacle; what is important for him is what is beyond that certain naturalistic adequacy. Art seems to be found in this area. It might mean that it is not the photograph but rather its metaphysics which interacts with art. This is the area where those who are interested in its status in art should search.

It has already been implied that searching in this area we have to face the philosophical questions concerning the photographic aspects of time. Raising the question of status we cannot neglect the fact that the feature of commerce is also present in photography due to its being show like. Daguerre, unlike Niépce, immediately realizes the business potentials of photography and does his best to insure his interests well in time. Its business potentials, its ability to form capital is still a very striking feature of photography, even more so than it is in the case of the fine arts. While in fine arts, it is about established rights, photography is about the stealing of established rights.

Anyway, photography's status in art is interesting for those who want to go beyond photography's ephemerity, however useful it is, and perceive its substance and metaphysical connections. For those who discover the artistic potential of this medium and can think over its characteristics, since this permanent thinking provides a creative atmosphere for them. They intend to participate in an intellectual activity, not merely in a business enterprise. It can be considered natural, however, that photography as art can be a business commodity as it is generally the case with other branches of art. I have to add immediately, however, that art trade, with all its typical features, also contributes to the acceptance of photography's status as art.

It does not directly follow from all this that photography invariably should take the burden of and long for pictorial quality, which it bequeathed on it in the moment of its birth. It cannot disregard photography's being 'pictorial' (the Hungarian compound word for photography constitutes both the words 'light' and 'picture').

And indeed, we encounter photography in the form of pictures. Even an X-ray photograph is a picture, not to mention positive picture. In this case there is no need for an explanation concerning the question of photography's pictorial quality. It may be asked why this question is raised and what grounds it has. It is obvious that the example was provided by painting. That is, painting and graphics to put it more correctly. This correction is needed because early art photography tried to justify its equality with emphasizing both its pictorial and graphical quality. Its pictorial quality sometimes approaches the ease of water colour, and its graphic quality can equal the individuality of pencil drawings. In any case, it means the cultivation of the effects of visual arts and photographers cater for those who deal with collecting art. Most probably this is what their own taste dictates: as a pictorial experience, they have nothing else at their disposal than the work of art.

Where does this persistency come from? Most probably the sense of being disadvantaged because of light's colorlessness plays a role in it.

Today it is easy to say that black and white technique requires exactly such an abstract stylization that could give a spur to breaking away from naturalism. But it is all about striving to follow the principles of naturalness since natural sciences suggest that our world is cognizable and researches are digging deeper and deeper into scientific principles. It should not be forgotten that photography is basically a technical invention; it represents a firm belief in natural sciences. This leads photography into the opposite direction,—far away from abstraction,—into the direction of fidelity to nature (in the case of colour). As

Roland Barthes claims: „A given photograph is never different from what it depicts, at least not at first sight and not for everybody; any other picture is different from what it depicts because the way it imitates its subject has its mark on it.” Thus when a photographer intends to achieve pictorial quality or an interpretable graphic effect, he wants to leave this mark on his picture although it is not typical of photography.

It is fatal for photography 'considered tautological due to its nature' whether Barthes' opinion is accepted that „a pipe is always and inevitably a pipe on a photograph,” that is, a photographer does not even have the possibility René Magritte had, who could write a note on his drawing of a pipe: „it is not a pipe” as it indeed was not one but a drawing about a pipe. But a photograph is a photograph of a pipe—one could say—and it has more in common with a drawing about a pipe than with a real pipe. Here I do not intend to analyze this question from a linguistic philosophical point of view referring to Joseph Kosuth e.g., the above mentioned observation that a photograph of a pipe has more to do with a drawing of a pipe than with a real one should be satisfactory. If it were not so, photographers would not try to find the way to make their picture close to the effect of graphics, rather, they would try to smoke a pipeful of good Dutch tobacco from the photo of a pipe.

Moreover, a photographer sometimes takes a lot of trouble to fill the 2D image of the pipe photographed by him with emotions, memories, longing and desire, that is, he tries to give it such dimensions that are not characteristic features of a real pipe but are irrepressible communications of the artist on account of a pipe.

I can also refer to an example from the award winning pictures of the XI. Esztergom Photobiennale. Imre Kocsis, (who is actually a painter who likes photography), during his travels in Portugal, discovered „azulejo”, which is a kind of folk art in the country. It is a sort of tile with strictly blue glazing that is used to cover walls of houses and almost everything else as well. He found a bench with such a glazing, which reminds one of the world of biedermeier (curiously, this was the time of photography's birth too) and he found its pictorial representation as well. The dominance of the color blue leads him to cyanotype, the method which can produce the same cyano-blue. It is basically the method of coloring using organic ferrous compounds. It makes that atmosphere of blue absolute, which cannot be conveyed by simple colour photography. The bench in the tourist picture was not identical with the real bench; this photography is not even the memory of a bench, but that of an atmosphere which started some event too whose witness is the person (the artist or his wife) sitting on the bench. I can venture to remark that cyanotype in this case is the signature of Imre Kocsis. This is of course a metaphor. (These kind of methods used to have aims other than merely reflecting colors and thus connecting the picture to reality. The other aim was the cultivation of soft-contour pictures, which derived obviously from the requirements of pictorial quality. Clear-cut, sharp contours in painting became idealized only in the 20th century and only in a certain geometry. Soft contour drawings give the impression of a painting.)

I believe that searching for merely the bench in the above mentioned picture, one will not achieve too much. One should try to perceive the picture in the system of its relations; its intended pictorial quality included.

Now it is obvious that one can come across photographs of completely different character in everyday life. Presumably, one would be exasperated seeing a series of photographs in a newspaper that pursue graphic or pictorial quality instead of presenting the subject exactly as it is. No one would print his documentary photos on hand-made paper, as there can be found a special type of paper for such a purpose. Many other forms of application could be mentioned to prove that the majority of photography could not bear the effect of such artistic methods that would increase their distance from likeness to life and reality. Well, it is again the terror of naturalism.

Sometimes it is an accepted terror since photography had stages in its history when every kind of post treatment, even deciding how to cut the picture, was condemned.

To the same extent as 20th century painting has parted with naturalism, photography intends to become documentary, naturalistic and report-like, as if there was a balance, a see-saw effect in operation.

It is undeniable that we live in a brutal age. Brutality, though, has a different taste in works of visual arts (regardless of whether they are made by the most excellent artists like Goya or Daumier) than in photography with a more exact nature of expressing reality. In 1864, Brady took a photo of William Johnson's hanging and since then there have been numerous "near-death" photographs taken. It would never occur to anyone to demand any pictorial quality in these cases. Our fantasy is excited by naturalism, by what is "stolen" from death by the camera.

In this case, as one would think, the camera does not give its opinion like the painter, who does state his—in the sense of the above mentioned quotation from Barthes.

The possibility of such uncertain experiences is increased in our century. The demand for documentation and reportage is also stronger as the media pursue sensation in which photography has become their inseparable partner. In this situation photography does have to keep its (artistic) identity.

I do not intend to preclude the possibility that this diversity is what gives photography its self-identity and if breaking away from it, would endanger its identity. Well, it is indeed not improbable. Then, however, it is justified to expect photography to keep its pictorial quality, which has been there though hidden for the last one and a half centuries.

Let me put it more properly: there is a demand for 'protecting' the integrity of photography for photography's sake. As this is the only way to resist the dangerous monotony originating from the industrialization of photography, and thus it is possible to single out real value from the vast amount of photographic production of the world.

At this very moment it does not seem improbable that computer technology will swallow up traditional photography. I suspect that the XI. Esztergom Photobiennale can be seen as part of a rear-guard action, which is noticeable from its intended regression.

The rejection of industrialization can be brought up and carried out only from the artistic aspect of photography. Thus the Photobiennale is an effort to maintain photography's status as art. (That is what I have been talking about

so far.) The existence of art industry has to be acknowledged although it is inconceivable that it can produce any works of art. There is a little gap here where intervention is still possible into the process, though it seems irreversible.

Photo industry will not switch over to producing glass-plate negatives, at least not in mass-production, and photo reporters will not demand it either.

However....

However, glass negatives give a much more precise, accurate and detailed picture and if the above mentioned terror of naturalism operated not only superficially, it would attribute more significance to this technique. Ansel Adams carried his glass plates all over Sierra Nevada to be able to take his well known photographs.

The photographs of the award winning Gábor Kerekes suggest the exactness of neue sachlichkeit and they start from this ground and with using artful coping and coloring they arrive in a world of metaphysics and surrealism that has nothing in common with nature, all the more so with the mystery of the soul.

Or let's take a look at the paper on which the print is made. The picture, titled 'Cat' by Edit Kis (who is also an award winner), becomes a most beautiful graphic on hand-made paper, as the photographs of András Balla (who has won the prize of the Association of Hungarian Photographers) gain their pictorial quality due to the use of aquarell paper.

Discovering and studying the nature of techniques leads to high standards that are later fulfilled in works of art when these techniques are applied. Let me mention here Magdolna Vékás, who surfeits herself with the most complicated noble methods (e.g. cyanotype, albumin, chromotype and saltpaper), which result in a very idiosyncratic system of composition (cuttings, picture in the picture...) as if it introduced post-post modernism. What I mean by saying this is that she has already put the word 'post modern' in quotation marks.

Not only the above mentioned artists, but also the great number of the photographs sent to the exhibition show that that there is a demand both for art photography creating independent values and for maintaining the status of art photography. The integrity of a picture seems to arouse the same passion in us that Niepce must have experienced when creating his photograph in 1838. This photograph undertook the task of claiming the equality of photography with painting. The still-life scene in it has a perfect composition and its tonality of pictorial quality replace colours successfully.

Its pictorial quality is beyond question and most probably this quality was central to Niepce's attitude towards photography. Even Daguerre, who was more materialistic, tries to approach the graphic ideal in his 'Winter Landscape' in 1845, which already indicated the possibilities of photography linked to the visual arts. Moreover, Bayard, two years after this, hand-coloured his 'mills' showing the capacity of photography that already has connections with colour.

I would not like anyone to extract from what I have written that art photography should follow the stereotypes of visual arts. Thank God, it has hardly ever happened so. And if it did, both its identity and aesthetic status would be put in danger. Undoubtedly, the themes of visual arts had a great influence on the themes of photography (like landscape, still-life, portrait etc.). This influence, however, lead to the acknowledgment of the importance of pictorial quality. It lead to a realization that photography can exist only in the form of pic-

tures, and that its pictorial quality is an essential component of its identity. Otherwise it would have remained a technological problem on the level of trivial application.

What is more, the genre of portrait e.g., contributed a lot to the spreading of photography since it may not have been affordable for the middle class to commission a portrait painter, but they certainly could afford a photograph taken. (Here I would not mention how grotesque it would be to have a painted medallion in our passport.)

A real portrait, even if it is made by a photographer, is never merely what can be seen of the human face through the lens, rather, what the artist can see of the given personality. This is a subjective motivation which is intended to be expressed by the photographer in his work, using his devices.

It is commonplace, whether it is true or not, that one can only take a photograph of what is in front of the object lens. This would mean that photography is a simple reproduction, but it is hardly the way of photography, at least not the only way.

The cultivation of noble methods obviously rejects this attitude.

The huge amount of photography taken in every minute all over the world, however, does not apply the noble methods. Whether we like it or not, it is industrialized mass-photography, mass-production inevitably coupled with technological simplifications, ready made materials and also with organized sale on a large scale. There is an aesthetic, fundamental difference between the demands for mass-production and for individual works. Ultimately, this fundamental contradiction is what endangers the existence of art photography.

The question should be raised: is it a problem or not? The answer is probably influenced by a certain feeling of nostalgia since it is rather painful to part with something that is considered beautiful, lovable and deserving a better fate; something that one would even sacrifice one's life to or that can constitute a life's work as well.

These are of course the meditations of the artist, the individual. One of the possible answers is that it is exactly the industrialization of photography that makes it possible for more and more people to apply this technique (roll-film, Polaroid...), which, at the same time, does not increase the number of artists. It is easier, however, to learn how to take photographs than to learn to draw.

The future belongs to mass-societies and globalization. Thus the man of the future will learn to take a photograph sooner than he will learn to draw. But this photography will not be what I have been talking about so far. That is why I believe I can say—maybe in a rather high-flown style—that the participants in the XI. Esztergom Photobiennale are not only the heroes of photography but the heroes of culture as well, though they set out to obtain not the Tables of the Testimony or the wonder-mill. They, on the contrary, do their best to save already existing values, which is also self-defense to save their creative individuality.

I have been talking about pictorial and graphic quality and the aesthetic status of photography. It has to be realized that there is much more to this issue. In our time the least significant change can affect the whole. If you please, I have talked about the 'butterfly-effect' of photography, which must be noticed.

There should not be self-deception—changes have always been and the creating individual has always been able to live up to the changes. Nowadays, however, these changes are different—they are more radical and global; they always affect the Whole and thus they are irreversible.

Actually, even Barthes is not right when he speaks about the taming of photography: „there is a tendency to make photography general, trite, a commonplace so that there be no other picture left in comparison to which it could have a distinctive feature and could prove its distinctive characteristics, its shocking power and its madness. That is what is going on in our society. Photography tramples down all the other types of picture; there are not engraving and figurative painting anymore only subverted to the photographic model.”

Well, I would say it is not true because photography annihilates even itself since its identity is pathologically limited by industrial craze.

There is not much that can be done against this. I turned to speech as an aid, as an ancient means of charlatany or magic, hoping that the malady can be cured this way. This very intention is represented not only in this essay but also at this exhibition.

The smile of Alice's cat can still be seen in the air although the cat itself has already disappeared.

László Fábián

A FEW THOUGHTS ABOUT VISUAL ARTS THROUGH PHOTOGRAPHY

For me as an artist, the last century (until around the 1870s) is the most exciting era in the history of photography (photography as painting, drawing with the help of light).

Photography used to be a very demanding craft until the end of the last century, when the mass-production of photographic devices and materials started.

By the end of the 20th century there have been perfect devices, machines, accessories and materials of impersonal mass production at the consumers' disposal,

ranging from extremely expensive ones to those that everyone can afford. They guarantee perfect quality and an unlimited number of perfectly identical end-product.

By the 20th century the essence of photography has become the mass of pictures identical to not only the first sample but to themselves as well, among which there cannot be found the original one and its copies, in a subjective sense.

This is one of the essential features of photography's self-identity, as opposed to the visual arts. There has always been an intention of multiplication, repro-

duction in the history of the visual arts (e.g. graphical techniques) but the number of copies has been limited due to the applied techniques' nature. When photography was invented, visual arts first tried to integrate the new technique, after this they forced their mentality on the new medium (even today there is such a thing as art photo), then used it as a mere aid, subordinating it. It was also soon realised that photography is a good means of reproducing the pieces of visual arts.

The dangers of mass production, the dangers of losing individuality and the feeling of being at the mercy of technology all encouraged artistic mentality to interpret photography – which is already fulfilled and has its identity—through its essence.

Mass-production has to be stopped. It had to be made personal, had to be distorted. This applies to materials, devices, end-products and sometimes gestures as well. To make all the efforts to achieve a single specimen, the subjective, original, irreproducible specimen.

There are innumerable possibilities: To sign a single picture, to destroy the

camera and the negative after taking one single photograph; to paint a hyper-realistic picture on the basis of a photograph as reality...

Photograph as a lost property.

To make various surfaces photosensitive.

To use various sources of light as a device.

To destroy the surfaces made by light.

The human skin not tanned under the bathing suite.

At the same time a kind of return to the past can be observed; a return to the beginnings, to the 19th century, to artisan techniques and craftsmanship, to the individual, after one has experienced the loss of individuality, mass-production of the 20th century and is aware of the fact that the past cannot be repeated.

This exhibition is, among others, about this issue.

Ádám Kéri

SURVIVING EXERCISES IN PHOTOGRAPHY

Newspaper article: Photographer artisans making passport photos among other things, will soon have to look for another way of bread winning since the taking of passport, identity card and other official photographs will fall within the jurisdiction of the Ministry of the Interior from the end of this year. Polaroid passport photographs (which is also far from the non plus ultra of the profession) will be replaced by portraits directly taken on hard discs and these will be made by people in uniform, not trained specifically for this profession. Our face will be kept in the computer and if needed, unlimited copies of them can be printed for whatever purposes.

That's it, this is the end. The profession of the artisan photographer is finished, it is drawing to its end. It has not survived for long only since 1840, a bit longer than one and a half centuries. Peace to its remains.

What is left?

Documentary photography. 40-60% of today's photo reporters uses both traditional and digital cameras. This tendency makes the fact obvious: electronic cameras (the ones not utilizing the possibilities of photochemistry) are gaining ground with an increasing speed. Some of the old masters of documentary photography are allowed to keep their Nikon on account of their merits, but their negatives will not be printed on paper, they will be scanned and digitalized directly. Meanwhile the colleagues at the magazine are grumbling about the trouble caused for them by the photographer who does not keep up with progress and when it will be a general practice that the photo reporter star working in Rwanda or Kosovo will shoot the content of the Winchester of his camera to a satellite and in fifteen minutes the editors can make up his photographs, then that (for me) horrible moment will have come when the corpse of the fatally injured soldier at the given place is not yet cold but it is already on the front page of a tabloid in the streets somewhere on the other side of the world. Well, every-

one can relate to this according to their temperament, but this is for certain: photo-reporters, who make up the majority of the profession will not use the traditional techniques for much longer.

Let's go further.

Applied photography. Those photographers, make up editors or designers who have not yet switched over to using electronic devices are not competitive anymore. The glory of the legendary masters of the profession, who could take a photo of silver objects without making their surfaces glossy, and achieved special effects with light and who composed even their design photographs as if it had been the most important still life of their oeuvre, is fading away. What will happen to the knowledge of the studio photographers handed down from generation to generation? Screens with good definition, better and better software...and it is only the clicking of the mouse that can be heard instead of the shutter of the camera. Well, this is also a profession, all my respect to them. Still, it can be observed that not too many cassettes of film will be used in the studios of applied photographers in the future.

Is there anything left?

Of course; family photographs. The wedding photo of Otto and Klári. Zsuzsika is blowing out the three candles on her birthday cake. The new car, the bungalow, the trip to Italy. Sexparty. But unauthorized eyes might see it, and you have to wait a lot, you have to take it to the lab...it's a lot of hassle. You'd rather use a digital camera, let's keep up with the Joneses, that's what's cool. Naturally you have a computer at home, the kid won't play with it that much, we will be looking at the photos instead. From that time on the family photo albums, the huge turnover of photo-laboratories and the traditional photo-companies catering for the needs of amateurs are finished. Even the Horns Archives can reevaluate itself.

Now we are about to finish up this huge round cake. There is hardly anything left to be sliced. Scientific photographs will be directly put on computers—if this is not the way already—, as will the documentary photographs of architecture. Scarcely any reproduction will be made with traditional materials. Is it time to arrange the funeral of photography?

Let's slow down! There is something that may survive this exodus: the majority of creative, or in other words, art photography. Some yield to temptation and chose computer photography, others, however, stay faithful to the traditional materials. They buy a film, load their camera, release the shutter, develop and enlarge the film and hang the picture on the wall. By this they give pleasure to their spectators...or just the opposite. They also realize that it is not necessarily the manufactured black and white or coloured materials that mean the only true way. They learn the names of over one hundred different techniques used during the history of photography and notice the differences between them. They arrive at a stage when they try and experiment with some of them and they become skilled in the favored one. After this they are not satisfied merely because something can be seen in the stained and messy photopaper or other material—rather, they create something. Only the blind photographer cannot take notice of the analogy between photography and the other branches of the fine arts. Having finished the Academy, an artist, ideally, can

draw in charcoal, crayon and pastel, can paint in water-colours, tempera and oil-colors, can make a lito-cut and can make a print from a lithographic stone. He always applies the technique which is to his liking as an artist, which is necessary for his subject and inspiration.

I believe that those photographers of today and the future who intend to survive in the drastic competition unavoidable even in the field of photography are compelled to learn, like painters do in their scope of work, the technique of daguerreotype, ambrotype, chromotype, salt-paper, cire perdue method of Le Gray (lost wax method), cyanotype, albumin, bromoil-process, rubber offset printing and pigment printing, among many other things. There is no other way for them to chose whether they like it or not.

Well, ladies and gentlemen! You know the rules, it is time to start the game. You either buy a computer or one 100 grammes of silver nitrate, 10 grammes of aurumchloride and half a kilo of ferriammonium citrate. Either can be a good choice, leading to different results. Those who have not made up their mind yet and still hesitate should take a look at the pictures exhibited this year at the Esztergom Photobiennale.

Károly Kincses

In 1998, once again specifying a certain technique the Esztergom Photobiennale invited applications. Thus the material, the method to be applied,—that is, the innumerable variants within restrictions,—the formal frame could and did give a strong impulse to the participants. (It is of course a difficult question to solve whether the restrictions of the Biennale have resulted in an end of the unity of form and content or the result is just the opposite: a unity has been created by it. Anyway, can the notions "content" and "form" still be used?)

Specifications in the domain of methods, the making and fixing of a picture (that is the certain, partly or completely manually made photosensitive material for a picture) require craftsmanship and the turning off or the altering of the automatism; stimulate a more intensive presence of the "creating hand"; intensify the work's being personal. As a result, new ways of mixing techniques, richness in using materials and borderline situations emerge.

Beside form (?), the possibilities and limitations of the given technique, the question of 'How are the pictures fixed?' (and of course in close connection with these aspects) we can also take a look at the spirituality of the pictures constituting the material of the 1998 Esztergom Photobiennale. On the stage of pictures all these appear: traditional and reinterpreted still-lifes and genre pictures; transubstantiated landscapes and products of architecture emphasizing unusual inner spaces irradiating strangeness and unknownness; detailed or stylized gleaming formations made of pieces of reality but drifting

to the border of abstraction; collages composed of the details of identifiable reality and the world of fantasy; clear and abstract (lyrical and geometrical) compositions; wild and tender gestures. Here and there an expressive or dreamy, vision haunted face-fragment comes into sight, some real-life characters hesitantly emerge as though accidentally woven into a picture and almost lost in the mist of memory.

Turning away from the pictures, noticing the general tendency one can observe that beyond the seemingly apprehended, perceptible subjects and ways of representation, both thematically and stylistically, the motif of obliteration seems to gain a dominant, significant role. Contours tend to become obscure, things belonging to each other dissipate, details drift away from the whole, and in general, things somehow become soft, they lose their structure; concreteness is overcome and dominated by illusion, harmony is confused, turned into ruins.

This uncertainty, or maybe unexpected reinterpretation (?), this feeling of being lost, this fervent, futile search are the determining characteristic features of not only the surface of the pictures, but also the uniting features of the world of these works. This is the spiritual, intellectual distillate of the Esztergom Photobiennale in 1998. It is the symbolic projection of the spirit of the age: putrefying obscurity.

Tibor Wehner

Baranyay András, Fábián László, Kéri Ádám, Kinches Károly, Szemadám György, Szerencsés János,
Török Tamás és Wehner Tibor vett részt a zsűrizésen a Budapest Galériában 1998. június 15-én
és a díjazásra felajánlott hétszáznegyvenöt forintot az alábbiak szerint osztotta ki.

FÓDIJAK ◀▶ MAIN PRIZES

Az 1998-as Esztergomi Fotográfiai Biennálé Kiemelt alkotói díját a Művelődési és Közoktatási Minisztérium
felajánlásából

KEREKES GÁBOR

fotográfus nyerte el.

VÉKÁS MAGDOLNA

fotográfus

Komárom-Esztergom Megye Önkormányzatának a díját, valamint a Szerencsés CBC által adományozott Divald
Károly díjat és fotóemail emlékplakettet nyerte.

BALLA ANDRÁS

fotográfus

a Magyar Fotóművészek Szövetsége díját, a Magyar Fotográfiai Múzeum szakkörny-kollekciját, valamint a
TIVI Kft. utalványát nyerte.

TOVÁBBI DÍJAZOTTAK ◀▶ FURTHER PRIZE WINNERS

GÁBOR ENIKŐ

képzőművész

a Magyar Alkotóművénak Országos Egyesülete díját

FELICIDES ILDIKÓ - KISS EDIT

fotográfus és képzőművész

az EMI Mérnökirodai Esztergom díját

ILLÉS BARNA - KUCZMANN ÁGNES

fotográfus és képzőművész

a Forte Fotokémia Rt. utalványát

CSEH GABRIELLA

képzőművész

Esztergom Város Önkormányzatának díját

GALACANU EFSTATIA

fotográfus

a Regfotó Kft. Budapest utalványát

KOCSIS IMRE

képzőművész

a Tripont Kft. Budapest utalványát

SZAMÓDY ZSOLT

fotográfus

az Esztergomi Művészek Céhe díját nyerte el.

A KIÁLLÍTÁSI MEGNYITÓK IDŐPONTJAI

ESZTERGOMI VÁRMÚZEUM RONDELLA GALÉRIÁJA

1998. szeptember 11.

Megnyitja: **KERÉ ÁDÁM** festőművész

Rendezte: Balla András, Turányi Sándor

MAGYAR FOTOGRÁFIAI MÚZEUM, KECSKEMÉT

1998. november 13.

Megnyitja: **KINCSES KÁROLY** múzeumigazgató

Rendezte: Kincses Károly

BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTOHÁZA

1998. december 10.

Megnyitja: **SZEGŐ GYÖRGY** építész

Rendezte: Török Tamás

A XI. ESZTERGOMI FOTOGRÁFIAI BIENNÁLÉ FŐ TÁMOGATÓI = SPONSORS

Nemzeti Kulturális Alap

Ipari és Kereskedelmi Minisztérium Országos Idegenforgalmi Hivatal



továbbá

Komárom-Esztergom Megye Önkormányzata

Esztergom Város Önkormányzata

Novoprint RT. Dorog

Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága

MANU
PROPRIA

Képek



Pictures



Kerekes Gábor

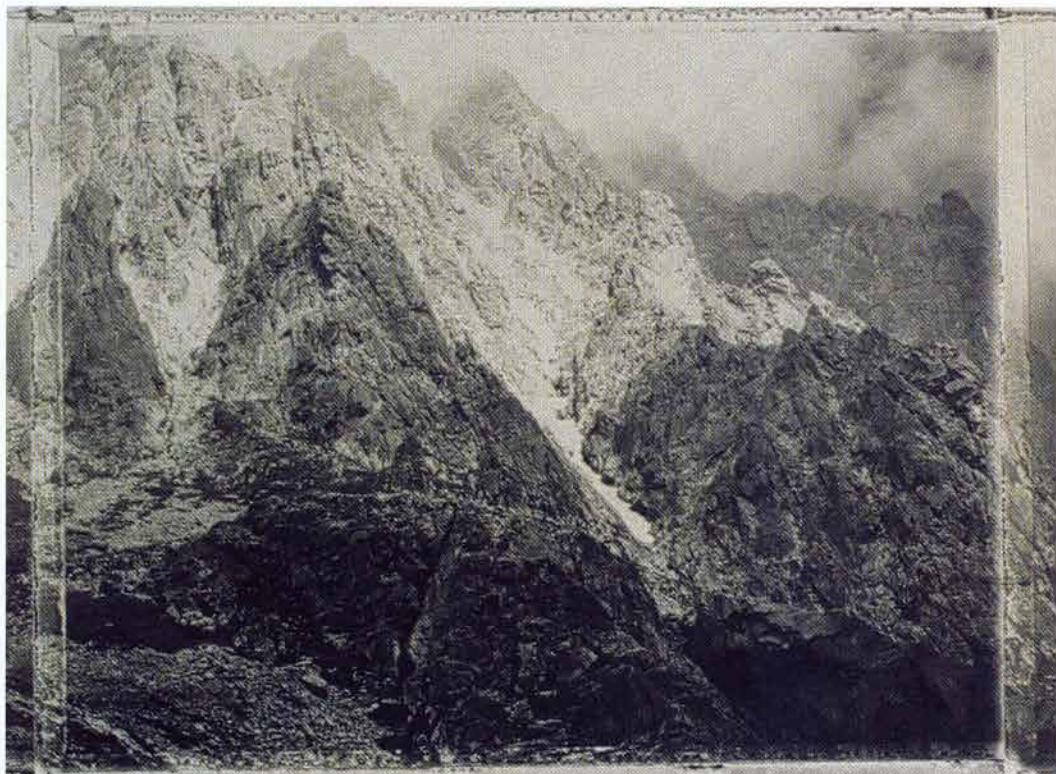
Coma Bennett, 98.2. *Coma Bennett, 98.2.*

9,5x17 cm

*üvegnegatívról kontakt
zseleninos citrát-papír aranyklorid színezéssel*



*Contact print made from glass gelatine and
citrat-paper coloured with aurum-chloride*



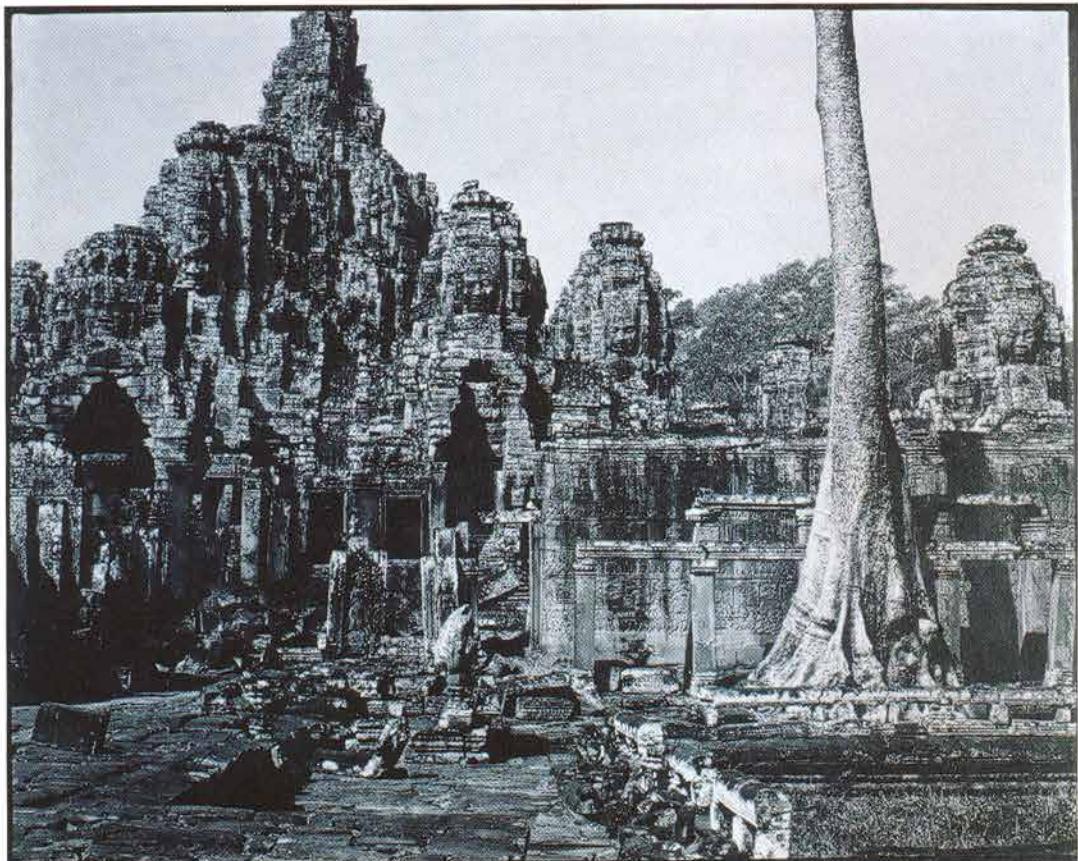
Kerekes Gábor

Magas-Tátra panoráma, 97.30., részlet *High-Tatra view 97.30., detail*

76x19x23 cm

polaroid 665 film felnagyítva *polaroid 665 film enlarged*

DU-PONT Cel-4-es filmre, só-papír *on DU-PONT Cel-4-es film, salt-paper*

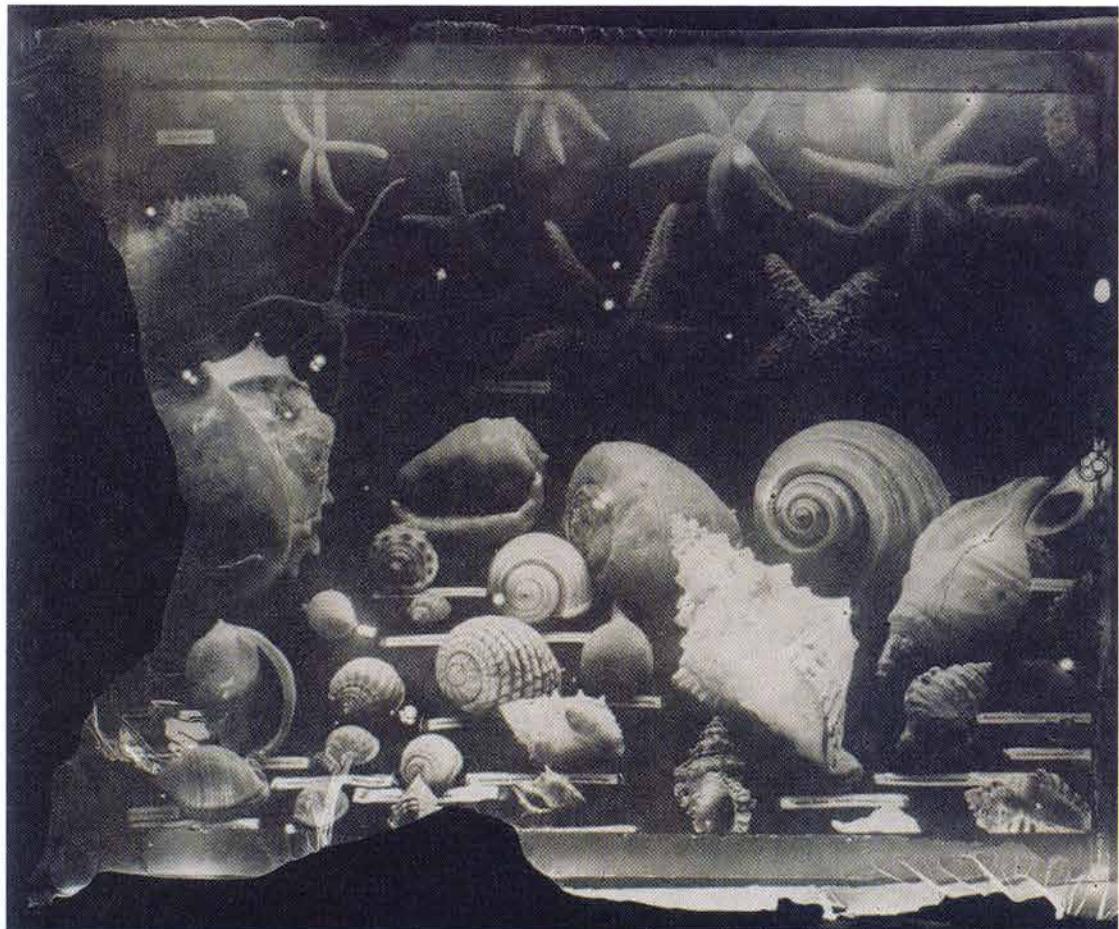


Kerekes Gábor

Angkor 98.8. — — Angkor 8.98.

18,5x23 cm

ILFORD 6x7 film, felnagyítva AGFA 0811-es filmre, on ILFORD 6x7 film, enlarged on AGFA 0811 film,
só-papír, aranyklorid színezéssel salt paper, coloured with aurum-chlorid

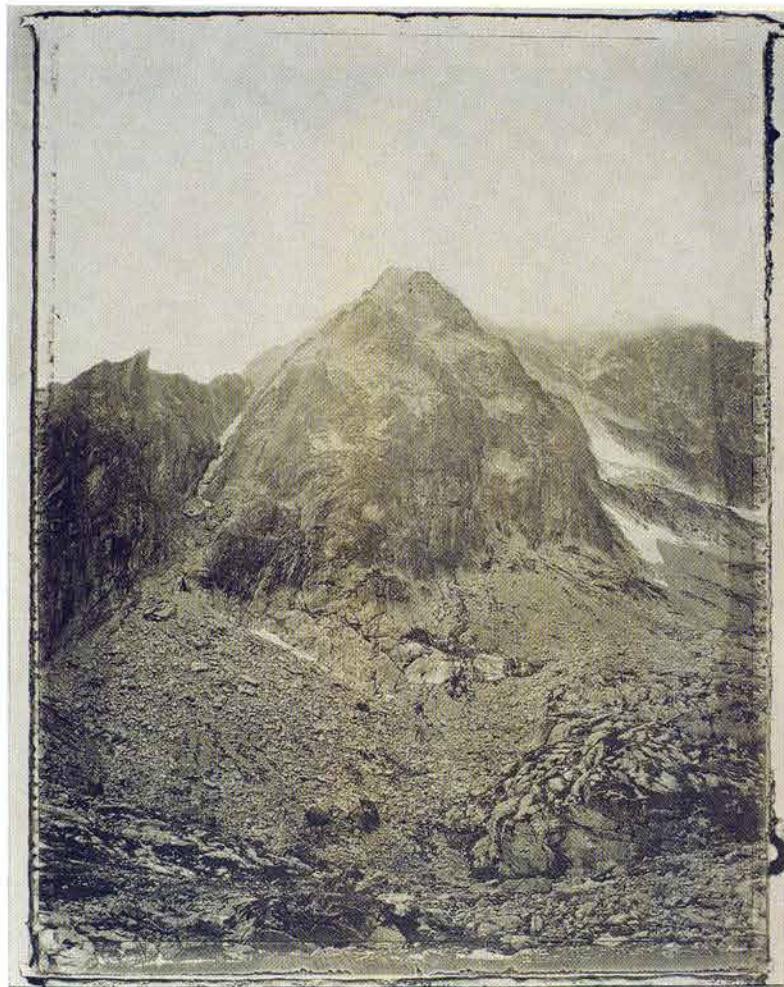


Kerekes Gábor

Kagylók 96.100., részlet  *Shells 96.100., detail*

2x10x11 cm

polaroid átford. FORTEM emulzióval  *contact from polaroid FORTEM emulsion, photo-*
üveglemez, cianotípia tanninnal színezve  *sensitive glass plate, cyanotype coloured with tannin*



Kerekes Gábor

Tátra, Hegyesűcs. 97.31. Tatra, Summit. 97.31.

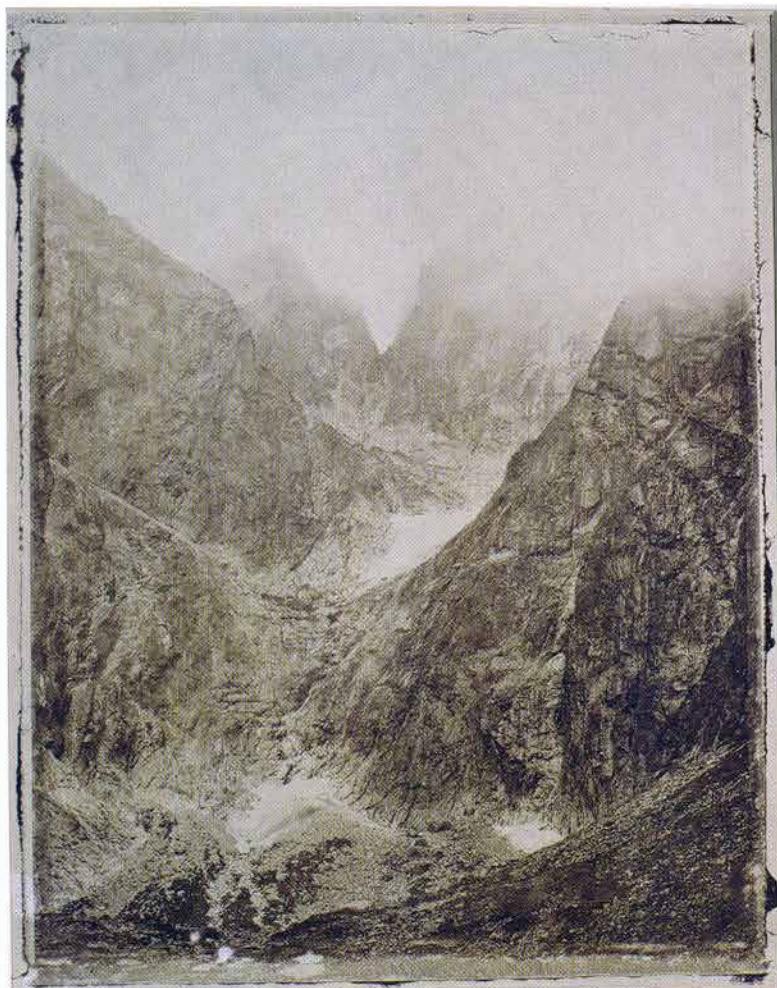
19 x 24 cm

polaroid 665 nagyítva AGFA 0811-es filmre,

só-papír

polaroid 665 enlarged on AGFA 0811-es film,

salt paper

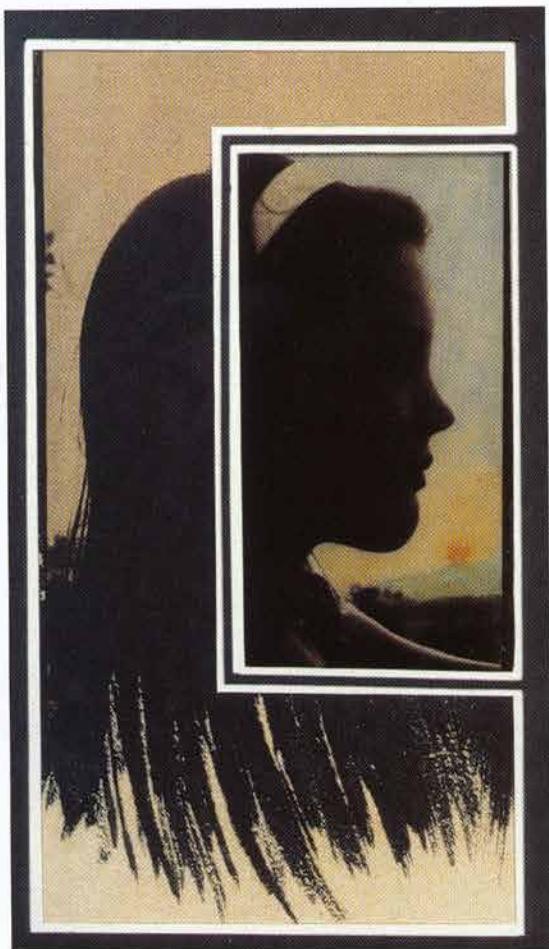


Kerekes Gábor

Tátra-Lomnic. 97.32. Tátra-Lomnic. 97.32.

19 x 24 cm

polaroid 665 nagyítva AGFA 0811-es filmre polaroid 665 enlarged on AGFA 0811-es film,
só-papír salt paper

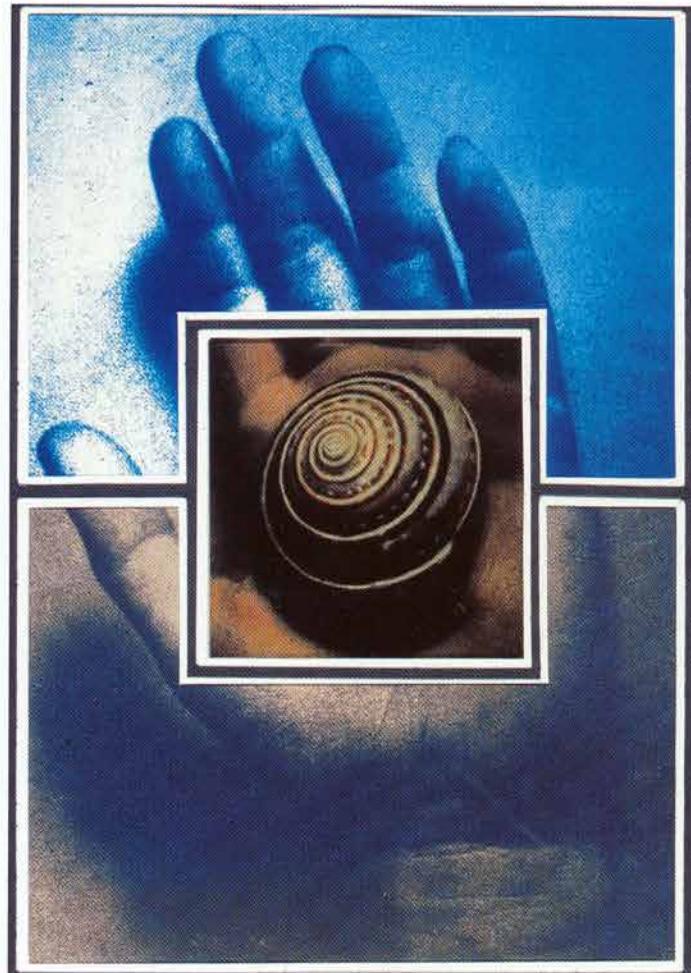


Vékás Magdolna

Részletek 3.  Details 3.

35x53 cm

cianotípia, albumin, kromotípia, sópapír  cianotype, albumin, chromotype, salt paper

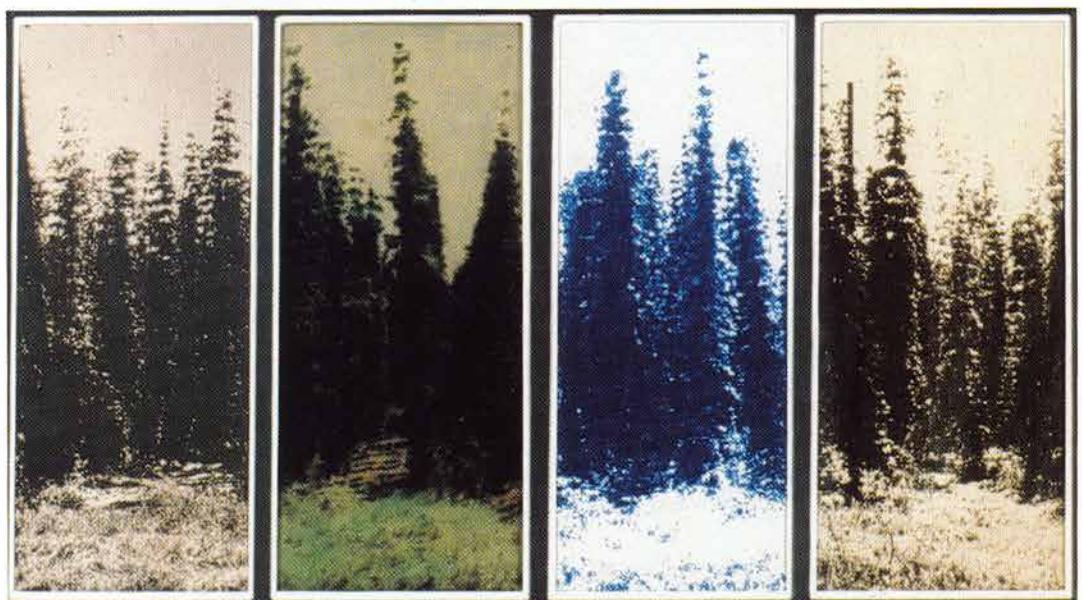


Vékás Magdolna

Részletek 1. Details 1.

35x53 cm

cianotípia, albumin, kromotípia, sópapír cianotype, albumin, chromotype, salt paper

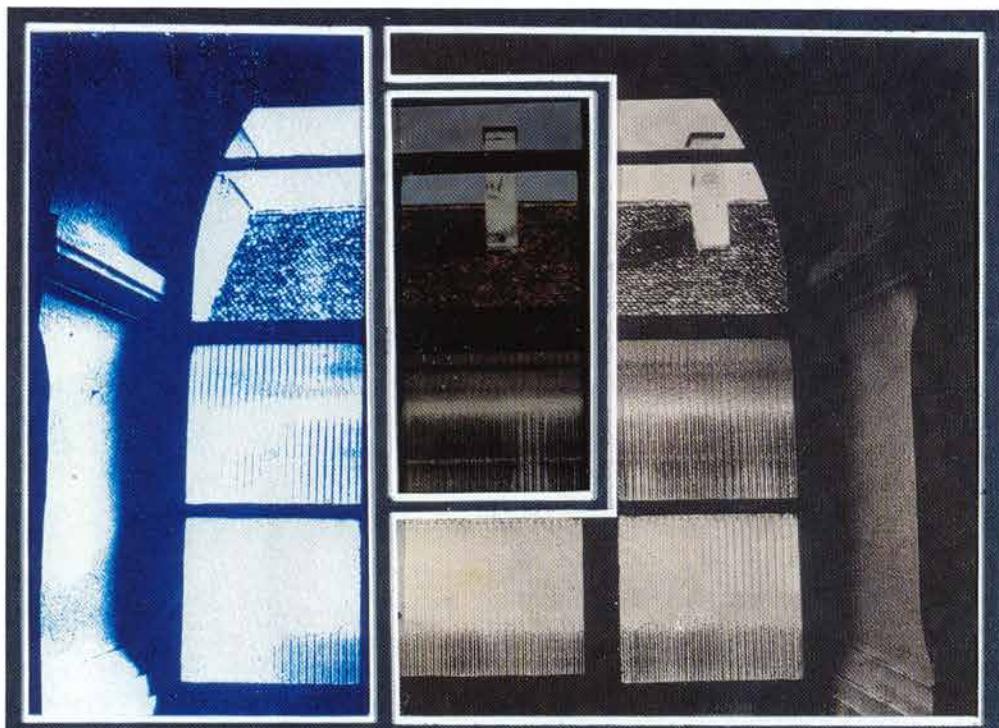


Vékás Magdolna

Részletek 2. Details 2.

35x53 cm

cianotípia, albumin, kromotípia, sópapír cyanotype, albumin, chromotype, salt paper



Vékás Magdolna

Részletek 4. Details 4.

35x53 cm

cianotypia, albumin, kromotypia, sőpapír cianotype, albumin, chromotype, salt paper



Balla András

Indián íjász  *Indian Bowman*

50 x 60 cm

akvarell papír  acquarell paper



Balla András

Magyar Ijász *Hungarian Bowman*

50 x 60 cm

ingreis papír *ingreis paper*



Balla András

Gép II.  Machine II.

50 x 70 x cm

Fotogram, akvarell papíron  Photogram on acquarell paper

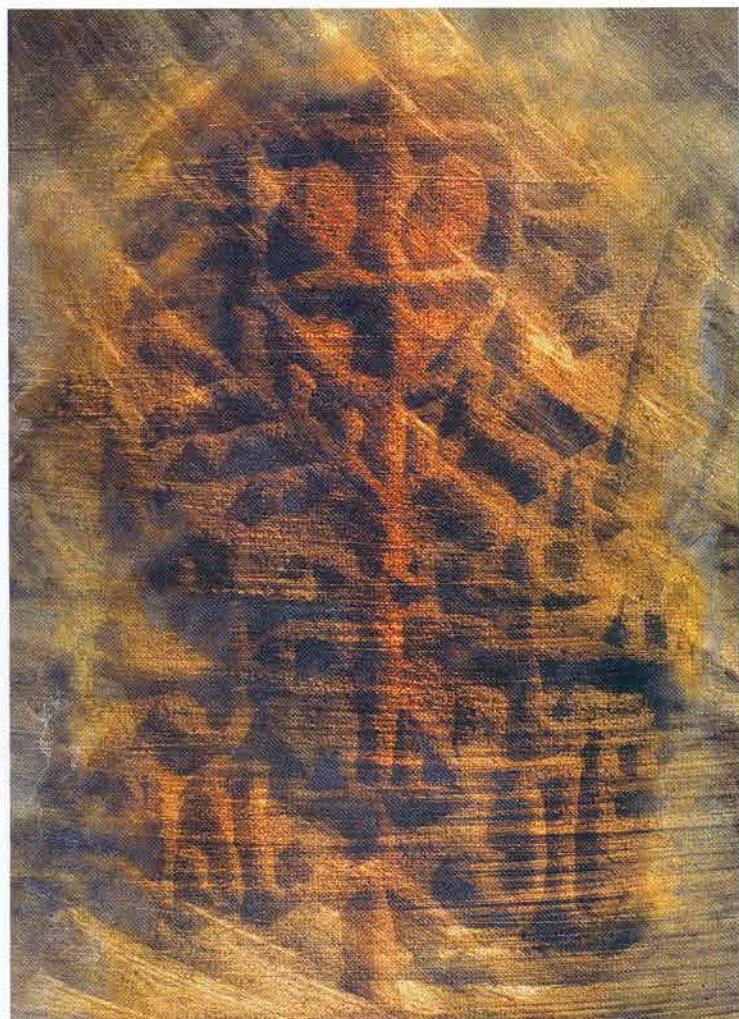


Balla András

Pedál  Pedal

60 x 70 cm

Fotogram, akvarell papíron  Photogram on acquarell paper

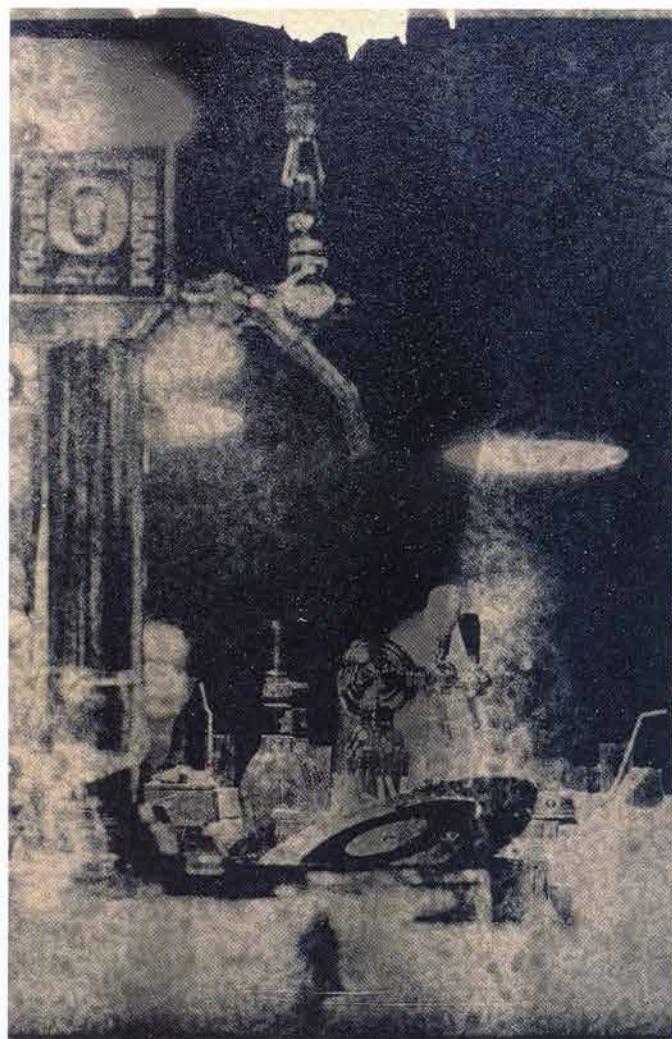


Balla András

Lelet (Kalotaszegi cserépről) Find (a tile from Kalotaszeg)

30x50 cm

akvarell papír acquarell paper



Felicdes Hdkó - Kiss Edit

Port Side Port Side

7.5x12.5 cm

akvarell papir acquarell paper



Gábor Enikő

Cím nélkül Untitled

46x56,5 cm

leather technika leather technic



Gábor Enikő

Piazza Navone 1998,



Piazza Navone 1998.

54x68 cm

fényérzékenyített sk. merített papír



photoactivated hand made paper

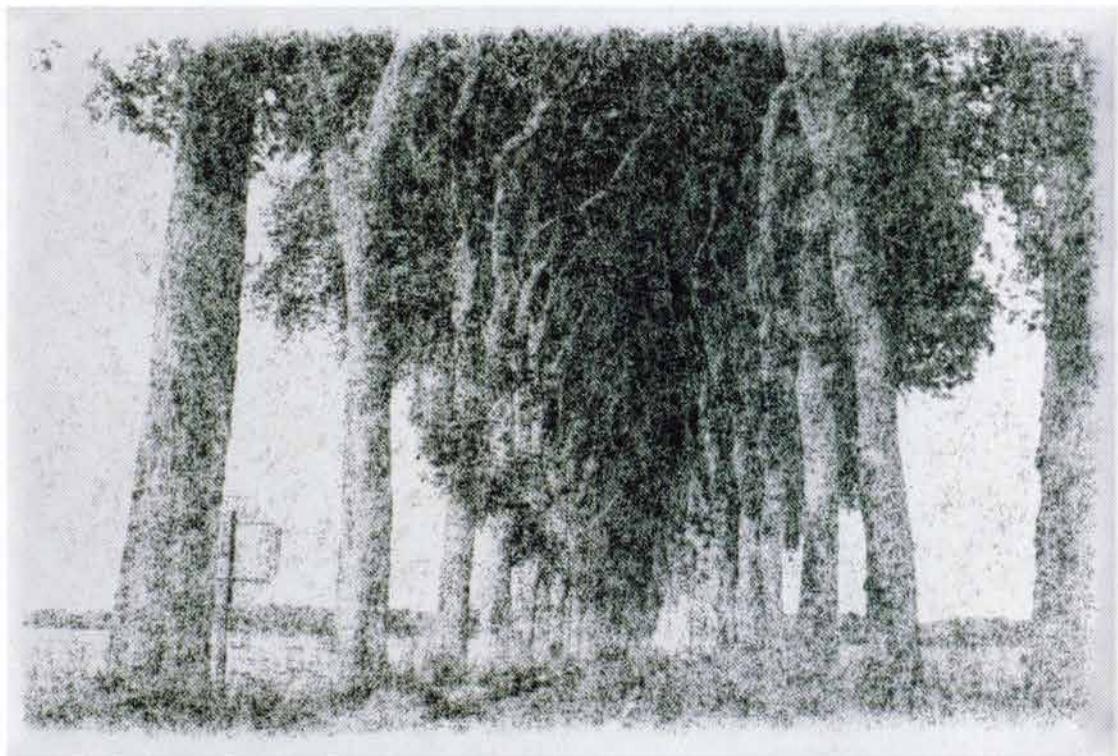


Cséh Gabriella

Tájak I-IV. Landscapes I-IV

4 x 3.0 x 4.0 cm

Fotónyomat Photo print

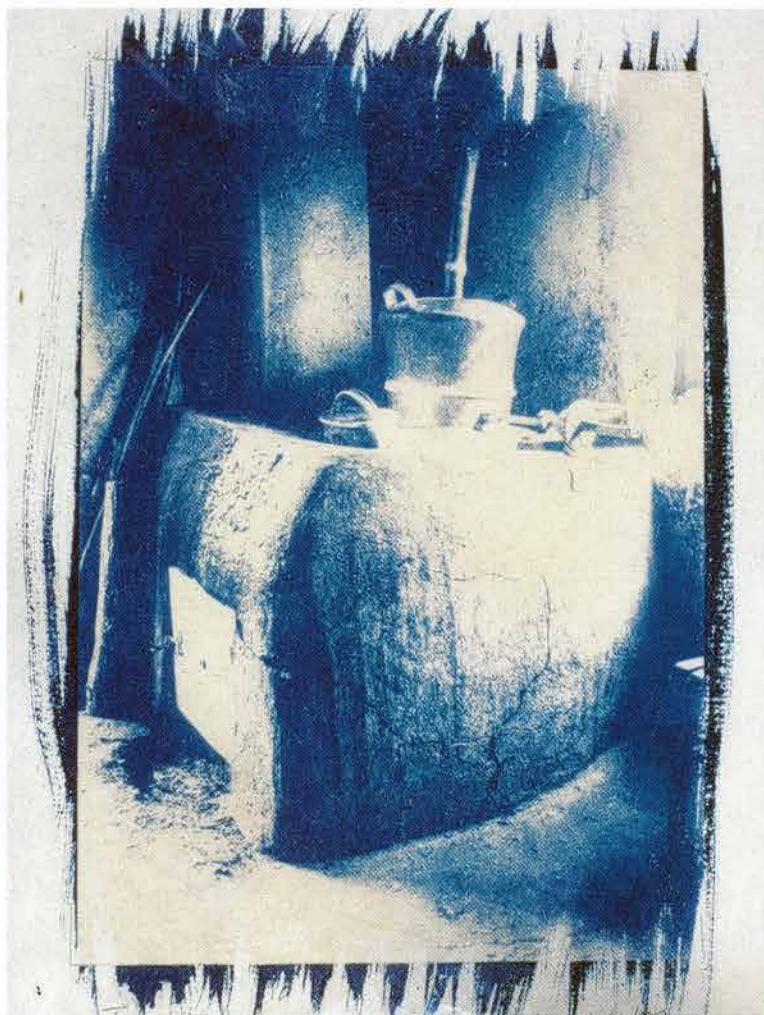


Cséh Gabriella

Tájak I-IV.  Landscapes I-IV

4x30x40 cm

Fotónyomat  Photo print

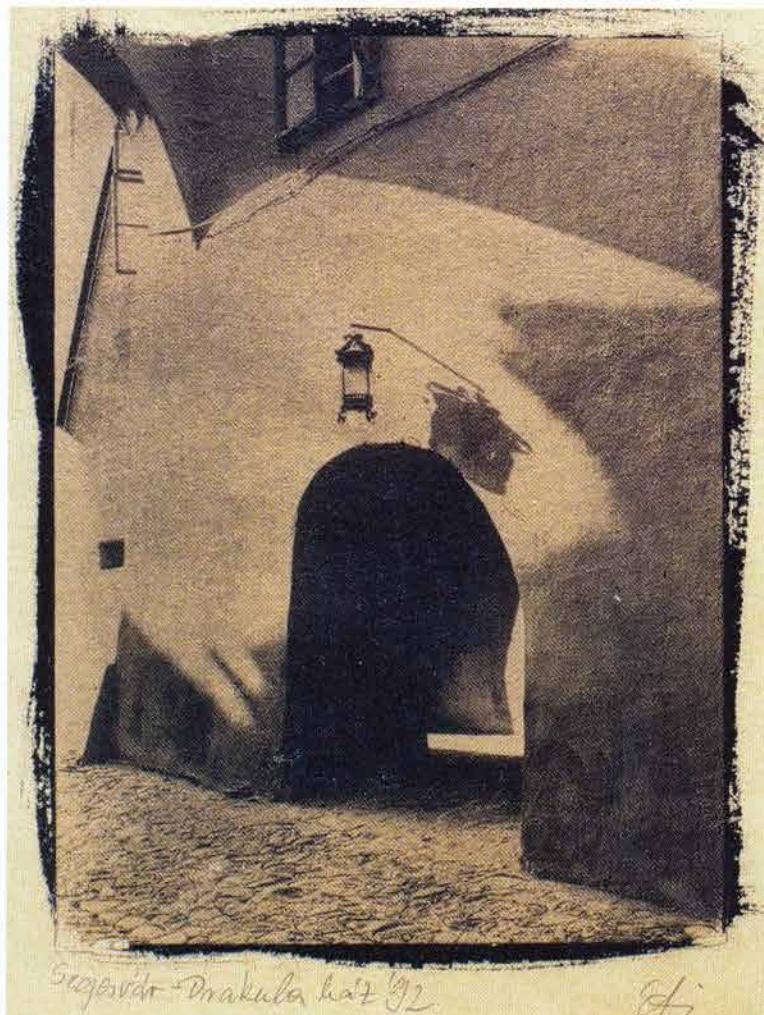


Galacanu Efstatia

Torockó -XIX. sz.- pálinkafőző 1998. Torockó, 19th.c. distillery of brandy 1998.

19x13 cm

cianotipia cyanotype



Galacanu Efstatia

Segesvár - Drakula ház 1998. Segesvár - Dracula's Home

12,5x17 cm

neoprotipia neoprototype



Kocsis Imre

Azulejo I. 1997-98



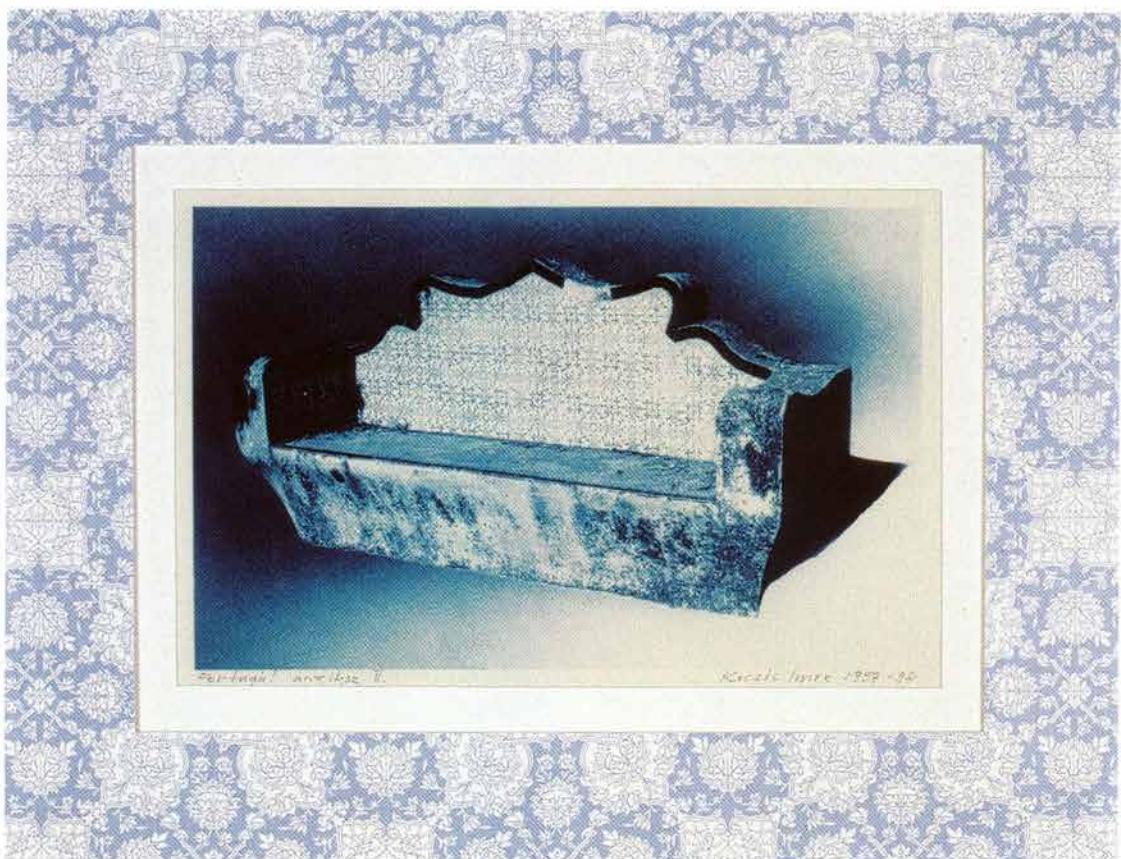
Azulejo I. 1997-98

24 x 35,5 cm

cianotipia



cyanotype



Kocsis Imre

Azulejo II. ☰ Azulejo II.

24x35,5 cm

cianotipia ☰ cyanotype



Illes Barna

Cím nélkül Untitled

54x64 cm

emulzió üveglapon, tükrőr hívd emulsion on glass, mirror developer



Kuczmann Ágnes-Illes Barna

Cím nélkül Untitled

43x86 cm

zselatinos, száraz lemez (üveg) gelatine, glass plate

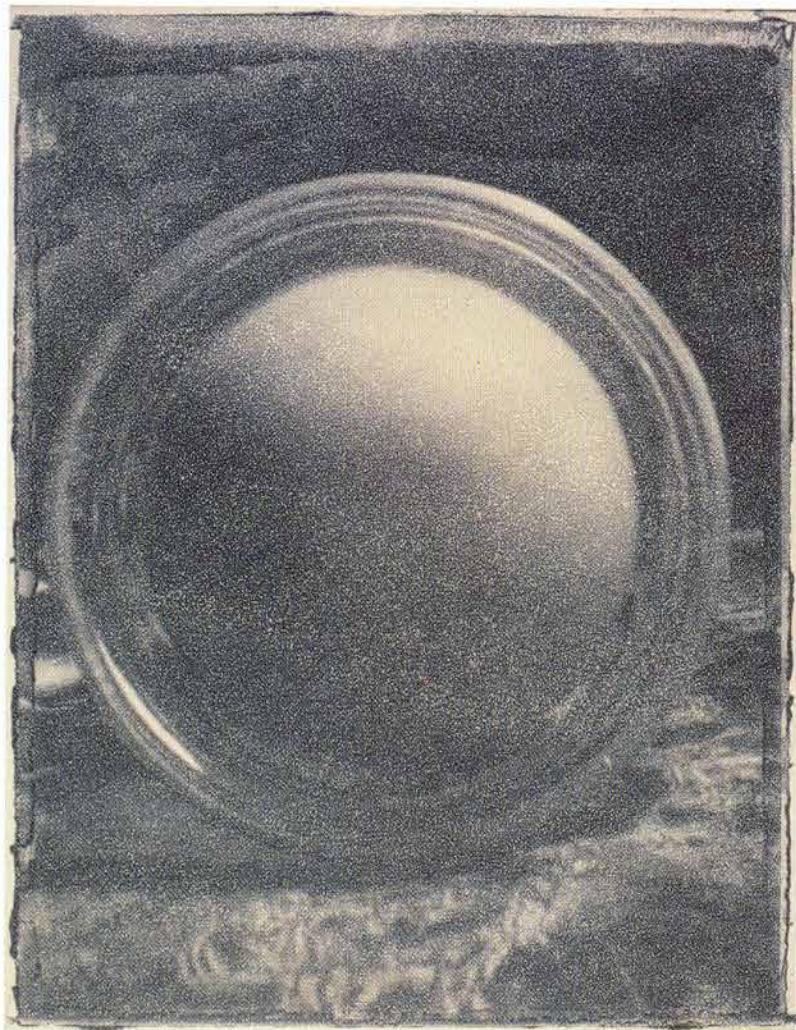


Boros György

Önarckép a leplen 1-3. Self-portrait on the veil 1-3.

50x60 cm

fotó, selyem hordozó photo on silk



Detvay Jenő

Cím nélkül Untitled

42x53 cm



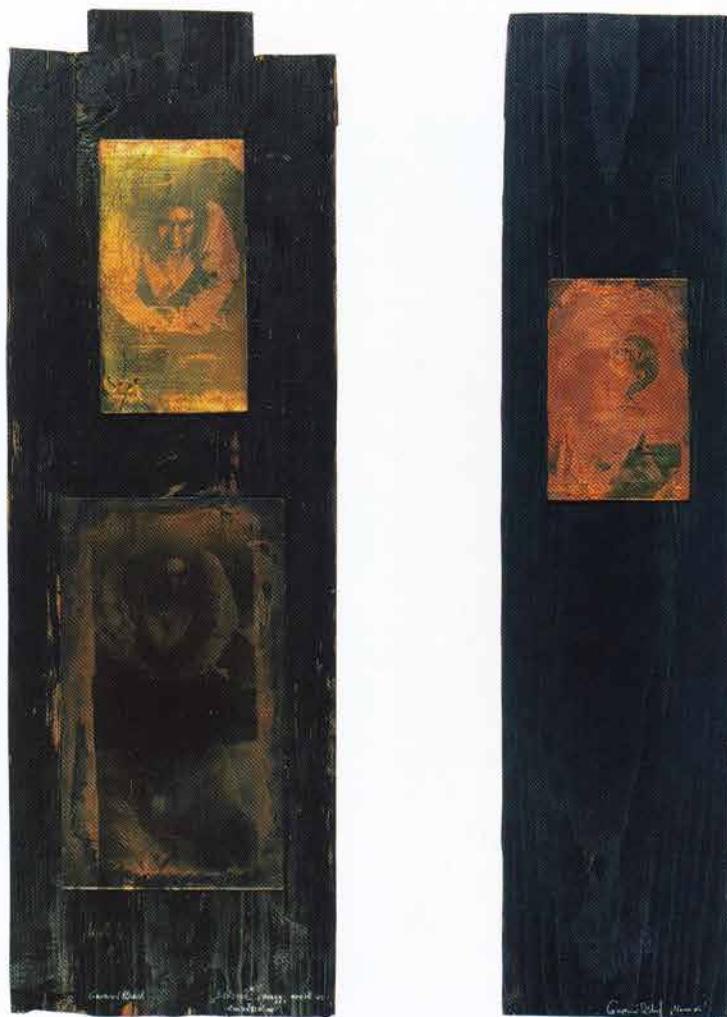


Felicides Hidakó

Cu. Cu.

14 x 20 cm

akvarellpapír acquarell paper

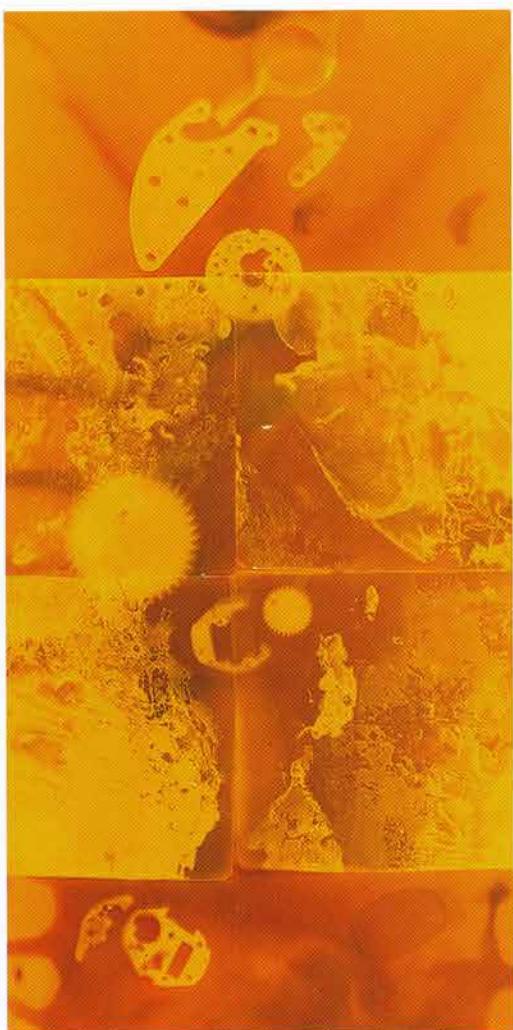


Garami Richárd

Homorú, Stációk  *Concave, Stations*

14x62 cm, 18x56 cm

Tn120 nyákmarató fotolakk rézlemez, fa  Tn120 Jack, copper-plate, wood



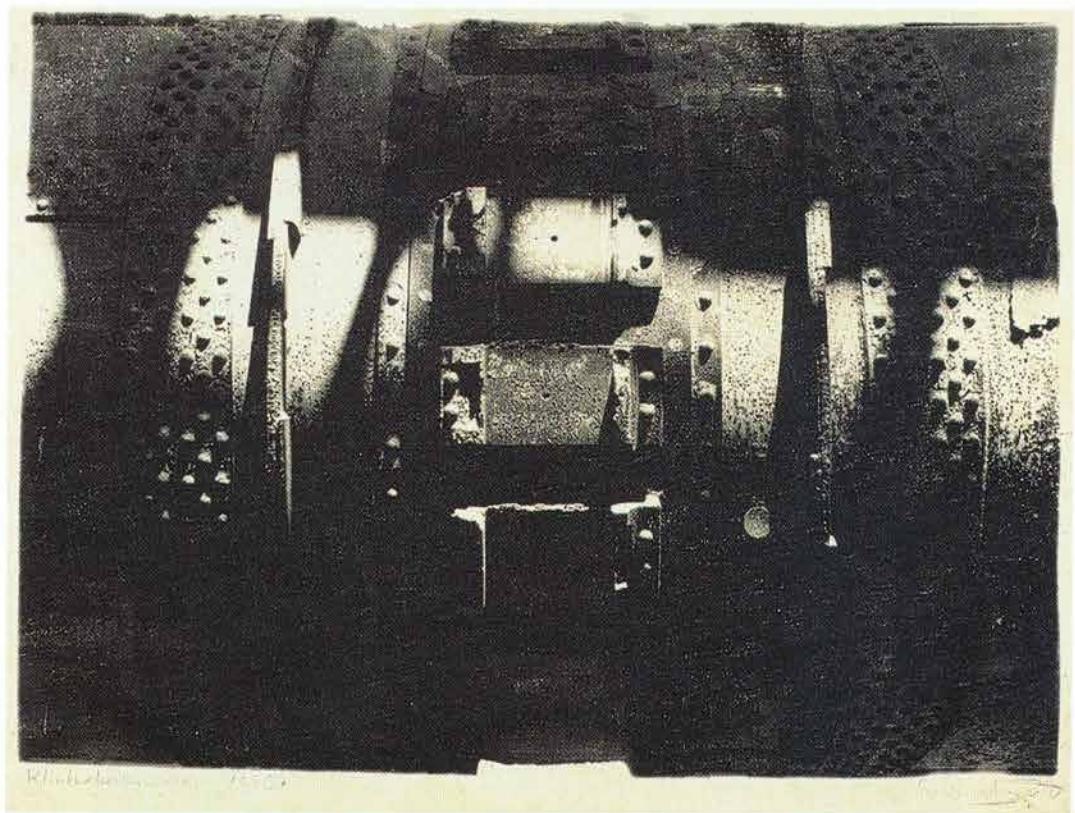
Gyenes Zsolt

Fotogram, 1998.  Photogram 1998.

11x22 cm

nedves eljárás  wet process

"MANU PROPRIA"



Szamódy Zsolt

Klinkerkemence 1996. Combustion Furnace 1996.

60x50 cm

vászon, Fortem emulzió canvas, Fortem emulsion



Kéri Ádám

pályázaton kívül

Arckép I. ● Portrait I.

37,5x36 cm

részlemez, kézzel felvitt emulzió, maratva ● copper plate, emulsion with spread on hand, corroded



Kéri Ádám

pályázaton kívül

Arckép II.  Portrait II.

41 x 34,5 cm

részlemez, kézzel felvitt emulzió, maratva  copper plate, emulsion with put on hand, corroded



Kiss Edit

Babakocsi  Pram

17x22 cm

karton  cardboard

"MANU PROPRIA"

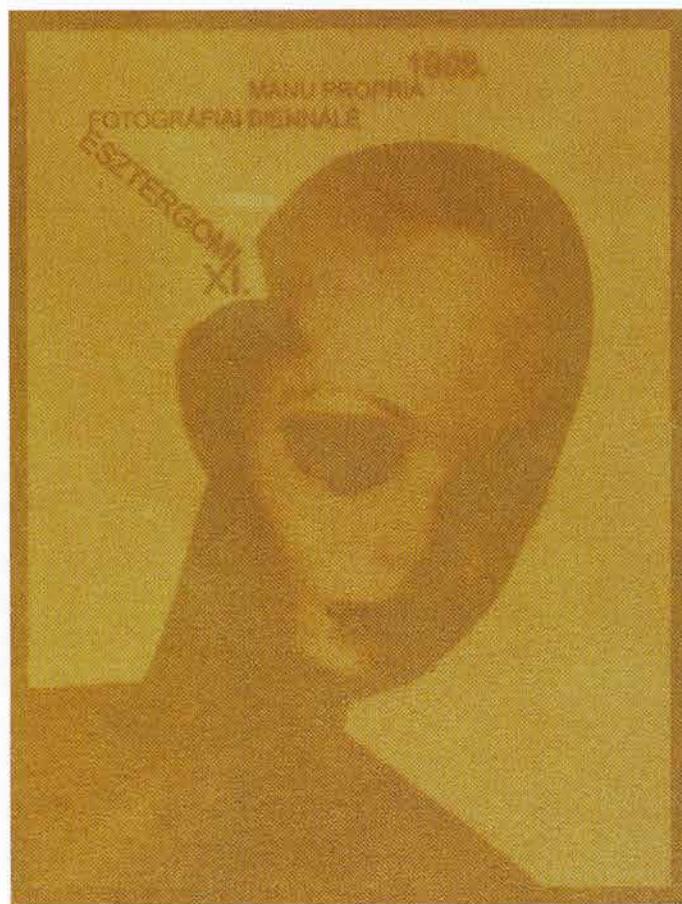


Mányó Szert Károly

Kutya lovakkal  *Horse with dog*

71x51 cm

vászon, emulzió  *canvas, emulsion*



Vasvári Péter

Plakát terv Poster design

12,8x18,4 cm

merített papír hand made paper



Nagy Tamás

A nyájegyek (pozitív) Birthmarks (positive)

18x18 cm

saját bőrre exponált fotogram fotó reprodukciója reproduction of photogram on human skin



Simon Csilla

Cím nélkül Untitled

18x26,5 cm

újra feldolgozott papír taninjal és szódával színezve recycled paper coloured with tannin and soda

"MANU PROPIA"

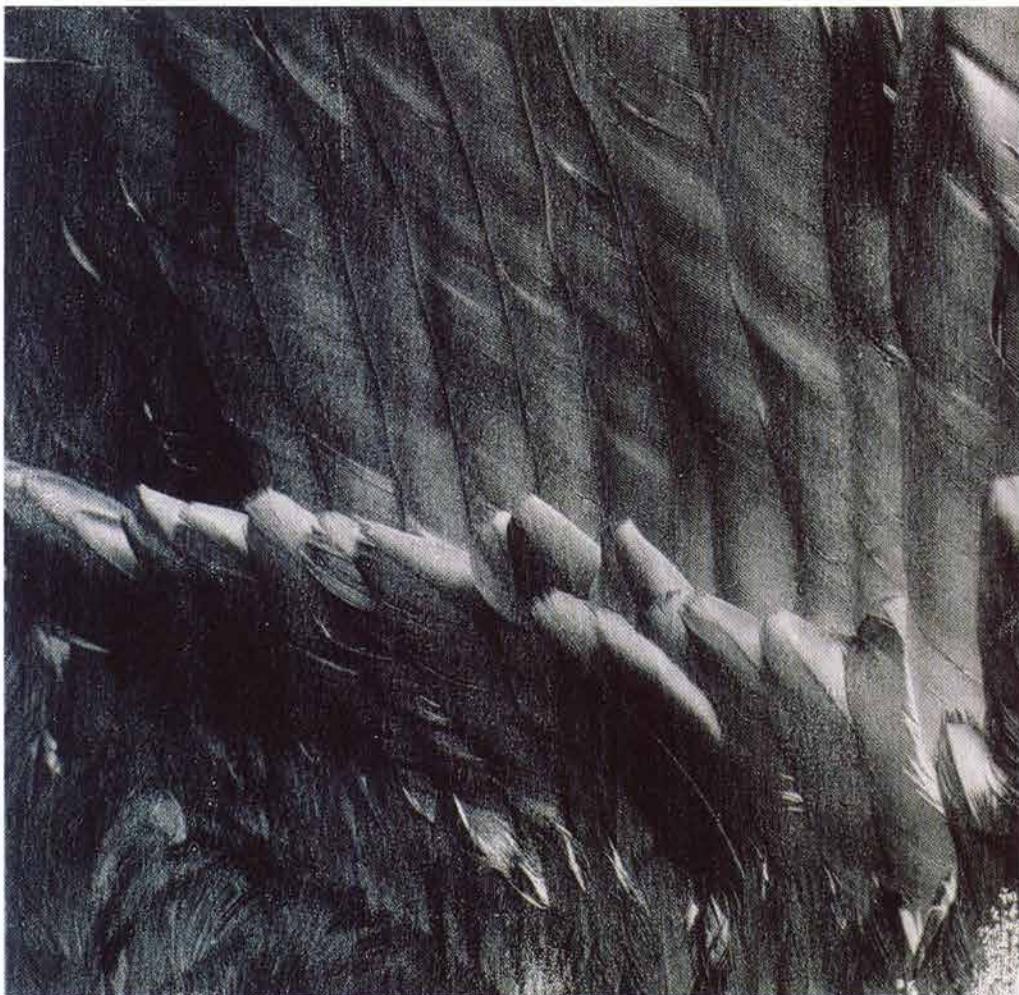


Síró Lajos

Csend-kép II. Silence-picture II.

33x24 cm

kallitípia callitype



Soltész István

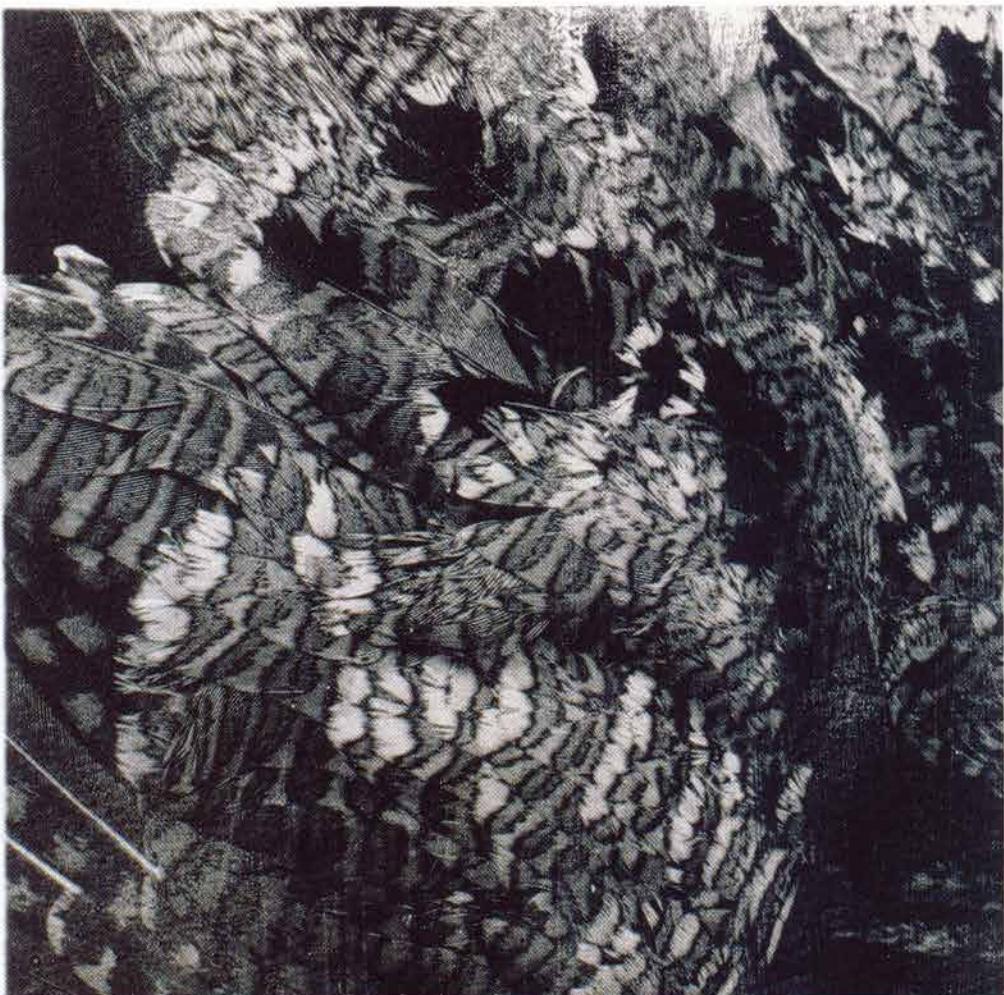
Átmenetek 1, 1998.  *Transitions 1, 1998.*

20x20 cm

Kézzel felhordott TETANAL emulzió



TETANAL emulsion put on with hand



Soltész István

Átmenetek 2. 1998.  *Transitions 2. 1998.*

20x20 cm

Kézzel felhordott TETANAL emulzió  TETANAL emulsion put on with hand

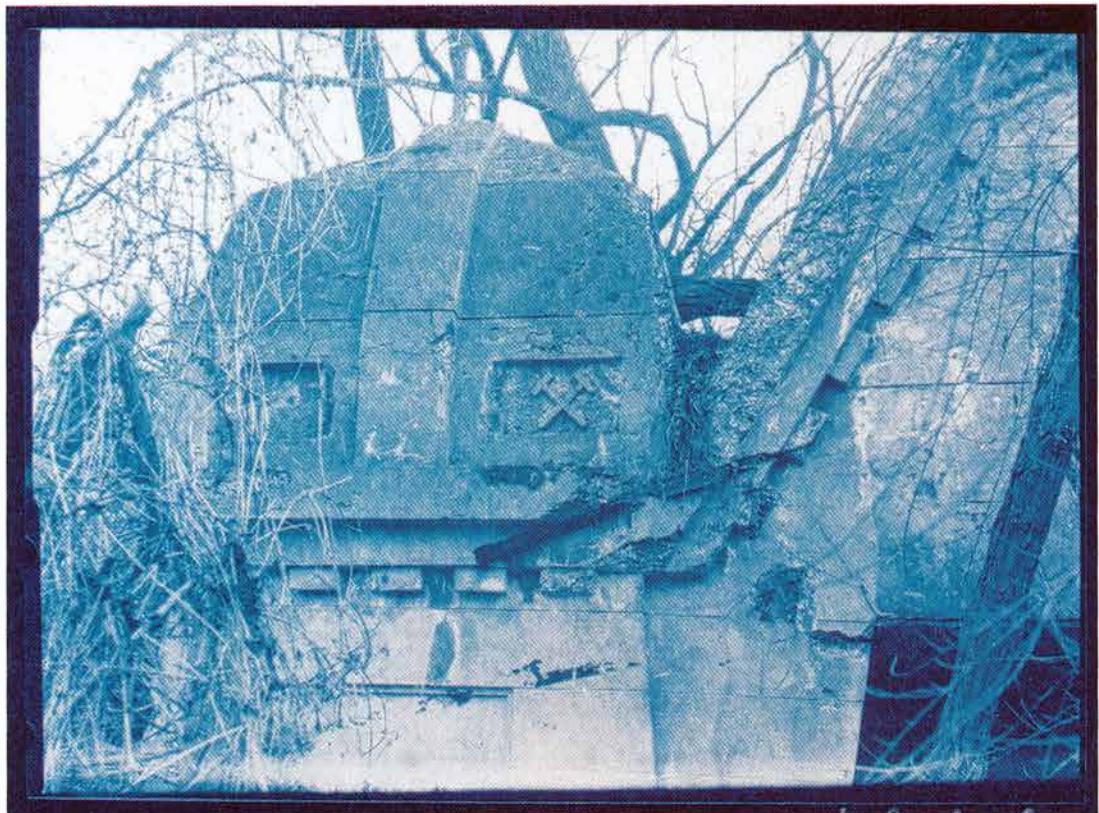


Szilágyi László

Tájkép Landscape

18 x 24 cm

sópapír salt paper



Tarjáni Antal

Tata bánya IX, lejtakna IX. Mineshaft, Tata bánya

17 x 22 cm

cianotipia cyanotype



Szilágyi Sándor - Drégely Imre

Bakonyi indiánok  Indians in Bakony

20 x 27 cm

platinotípiák  platinotypes



Szilágyi Sándor - Drégely Imre

Bakonyi indiánok  Indians in Bakony

20x27 cm

platinotipiák  platinotypes

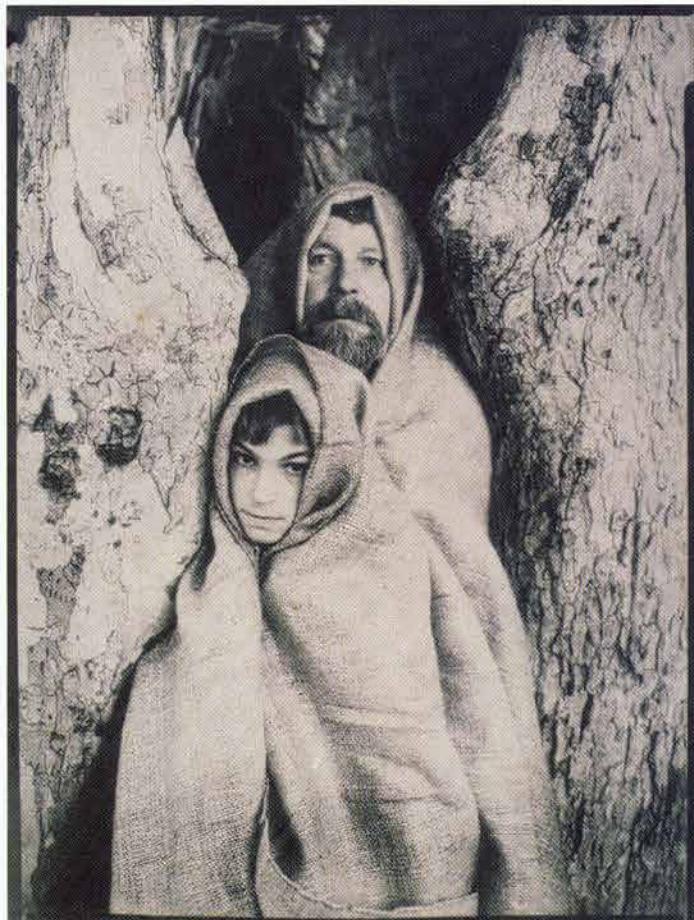


Szilágyi Sándor - Drégely Imre

Bakonyi indiánok Indians in Bakony

20x27 cm

platinotípiák platinotypes

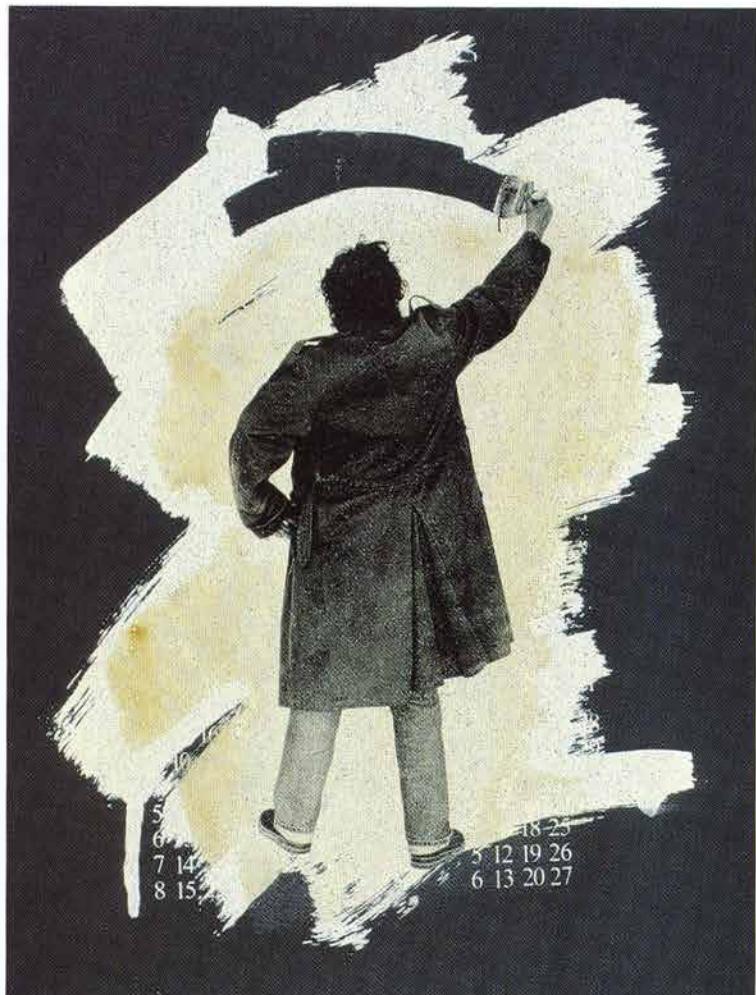


Sipeki Gyula

Apa és Fia 1998.  Father and Son

18x24 cm

kontakt másolat, sós papírra  contact-print on salt paper

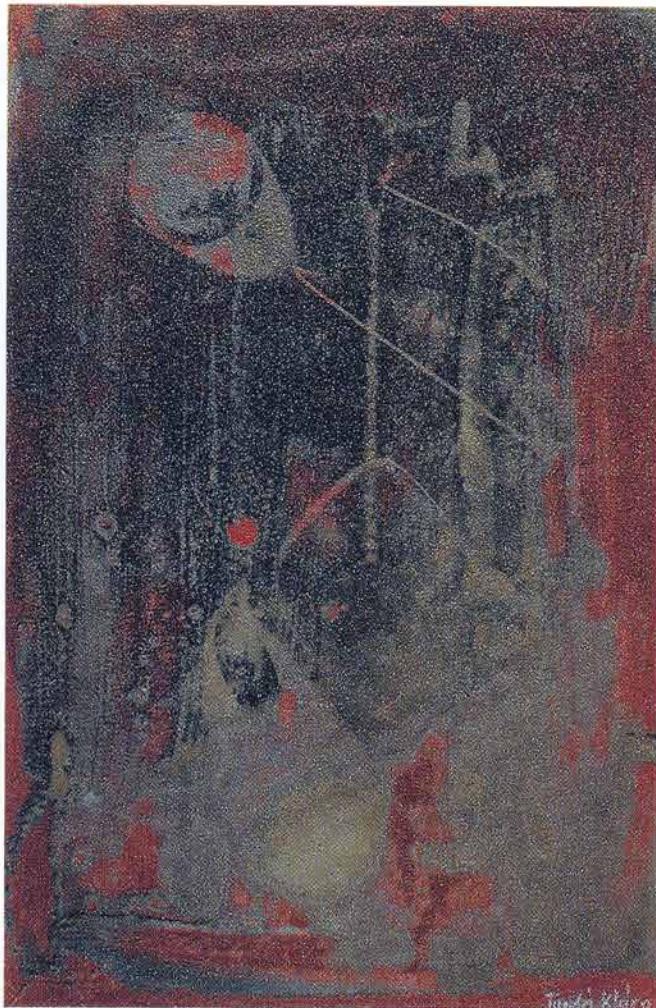


Tumbász András

Átfestés  Repainting

50x40 cm

fotóemulzió fotókartánon  Photoemulsion on photoboard



Tundó Klára

Fotogram III. Photogram III.

25x38 cm

Fotogram Photogram



Németh Dániel



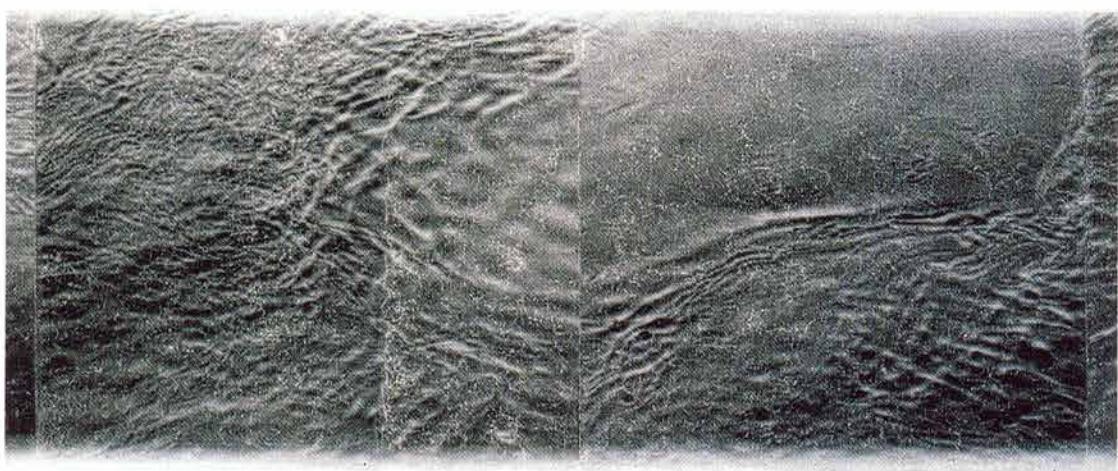
35 x 42 x 7 cm

fadoboz, 5+1 fotóemulzióval bevont kanál



wooden box, 5+1 spoons covered with emulsion

"MANU PROPIA"



Újvári Gábor

Folyó, részlet  River, detail

21x100 cm

érzékenyítés, nyomtatás  Photoactivated paper, printing



MANU
PROPRIA

A kiállított képek jegyzéke



List of works

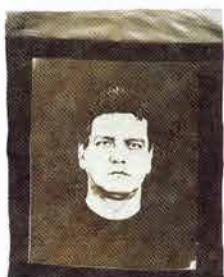


2/1.



2/3.

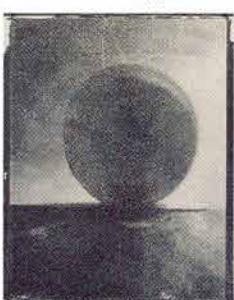
Balla András



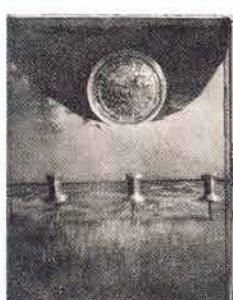
7. Boros György



11.



9.



10.

Detvay Jenő



8.

Cseh Gabriella



8.

1. Balla András -> Portré, 40x50 cm, akvarell papír

2. Balla András -> Gép I-III., 3x50x70 cm, fotogram akvarell papíron

3. Balla András -> Indián íjász, 50x60 cm, akvarell papír

4. Balla András -> Magyar íjász, 50x60 cm, ingreis papír

5. Balla András -> Lelet (Kalotaszegi cserépéről), 36x50 cm, akvarell papír

6. Balla András -> Peddl, 60x70 cm, fotogram akvarell papíron

7. Boros György -> Önarckép a leplen 1-3., 50x60 cm, fotó, selyem hordozón

8. Cseh Gabriella -> Tájak I-IV., 4x30x40 cm, fotónyomat

9. Detvay Jenő -> Cím nélkül, 42x53 cm

10. Detvay Jenő -> Cím nélkül, 42x53 cm

11. Detvay Jenő -> Cím nélkül, 42x53 cm

12. Detvay Jenő -> Cím nélkül, 42x53 cm

13. Felicides Ildikó -> C.N., 12,7x17,2 cm, karton

14. Felicides Ildikó -> C.N., 14x20 cm, akvarell

15. Felicides Ildikó -> C.N., 10x15 cm, karton

16. Felicides Ildikó -> Epres kert I., 2x19 cm, karton

17. Felicides Ildikó -> Epres kert II., 18,5x24,5 cm, akvarell p.

18. Felicides Ildikó -> Tanya, 24,5x18,5 cm, merített papír

19. Felicides Ildikó-Kiss Edit -> Port Side, 7,5x12,5 cm, akvarell p.

20. Gábor Enikő -> Cím nélkül, 1998., 46x56,5 cm, leather techn.

21. Gábor Enikő -> Jégkockák 1998., 56x66 cm, leather techn.

22. Gábor Enikő -> Piazza Navone, 1998., 54x68 cm, fényérzékenyített sk. merített papír

23. Gábor Enikő -> Százlábú fotogram, 1998., 66x57 cm, leather techn.

24. Galacanu Elstatia - Az 50-es évek autója. 1998.,
6x4,5 cm, cianotípia,



15.

Felcides Idikő

25. Galacanu Elstatia - Enlaka - Unitárius templom. 1997.,
2,5x9,5 cm, cianotípia

26. Galacanu Elstatia - Kolozsvár-fal, 11x17,5 cm, cianotípia

27. Galacanu Elstatia - Lépcsőház. 1998., 19x15,5 cm, cianotípia

28. Galacanu Elstatia - Segesvár-Drakula ház. 1998.,
12,5x17 cm, neoprototípia



20.



21.

Gábor Enikő

29. Galacanu Elstatia - Torockó-XIX. sz. - Pálunkafőződ.
1998., 19x13 cm, cianotípia

30. Galacanu Elstatika - Torockószentgyörgy 1998.,
21x10 cm, cianotípia

31. Garami Richárd - Ho mo rú., 14x62 cm,
TN 120 nyákmarató fotolakk, rézlemez, fa



24.



25.

32. Garami Richárd - Stációk, 18x56 cm,
TN 120 nyákmarató fotolakk, rézlemez, fa



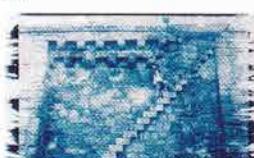
30.



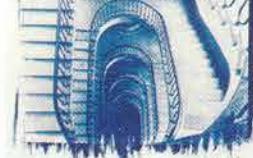
27.

33. Gyenes Zsolt - Fotogram. 1998., 11x22 cm, nedves eljárás

34. Illés Barna - Cím nélkül, 54x64 cm, emulzió üveglapon, tükrök hívó



26.



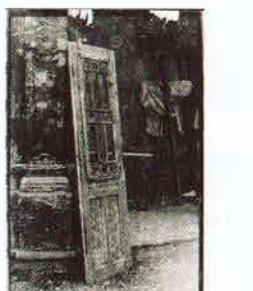
27.

Galacanu Elstatia

35. Illés Barna - Cím nélkül, 54x64 cm, emulzió üveglapon, tükrök hívó
36. Kerekes Gábor - Angkor 98.7., 18,5x23 cm, ILFORD
6x7 film, felnagyítva AGFA 0811-es filmre,
só-papír, aranyklorid színezéssel



26.



27.

Felcides Idikő

37. Kerekes Gábor - Angkor 98.8., 18,5x23 cm, ILFORD 6x7
film, felnagyítva AGFA 0811-es filmre, só-papír,
aranyklorid színezéssel

38. Kerekes Gábor - Coma Bennett. 98.2., 9,5x17 cm,
üvegnegatívról kontakt. zselatinos citrát-papír
aranyklorid színezéssel

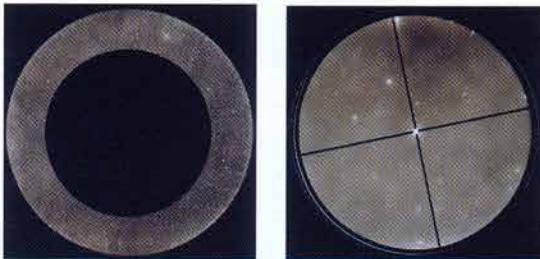
39. Kerekes Gábor - Csillag 98.1., 12x17 cm,
üvegnegatívról kontakt. zselatinos citrát-papír
aranyklorid színezéssel



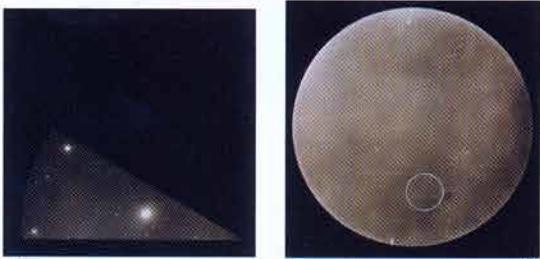
35.
36.
Illés Barna



44/2.
37.



40.
42.



41.
43.



39.
46.



45.

Kerekes Gábor

40. Kerekes Gábor - Csillag. 98.3., 15,5x15,5 cm,
üvegnegatívról kontakt, zselatinos citrát-papír
aranyklorid színezéssel

41. Kerekes Gábor - Csillag. 98.4., 17x17 cm, üvegnegatívról
kontakt, zselatinos citrát-papír aranyklorid
színezéssel

42. Kerekes Gábor - Csillag. 98.5., 16x16 cm,
üvegnegatívról kontakt, zselatinos citrát-papír
aranyklorid színezéssel

43. Kerekes Gábor - Csillag. 98.6., 15,8x15,8 cm, üvegnegatívról
kontakt, zselatinos citrát-papír
aranyklorid színezéssel

44. Kerekes Gábor - Kagylók 96.100., 2x10x11 cm, polaroid átford.
FORTEM emulzióval, m érz, üveglemez,
cianotípia tanninnal színezré

45. Kerekes Gábor - Magas-Tátra panoráma. 97.30., 4x19x23 cm,
polaroid 665 film felüagyítva DU-PONT
Cel-4-es filmre, só-papír

46. Kerekes Gábor - Rudabánya III., 9x14,5 cm, üveglemezre öntött
FORTEM emulzió, zselatinos citrát papír
aranyklorid színezéssel

47. Kerekes Gábor - Tátra, Hegyicskés. 97.31., 19x24 cm, polaroid
665 nagyítva AGFA 0811-es filmre, só-papír

48. Kerekes Gábor - Tátra-Lomnici. 97.32., 19x24 cm, polaroid 665
nagyítva AGFA 0811-es filmre, só-papír

49. Kéri Ádám - Arkép I., 3,5x36 cm, rézlemez, kézzel felvitt
emulzió, maratva

50. Kéri Ádám - Arkép II., 41x34,5 cm, rézlemez, kézzel felvitt
emulzió, maratva

51. Kiss Edit - Babakocsi, 17x22 cm, karton

52. Kiss Edit - Enteriör, 18,5x18,5 cm, akvarell p.

53. Kiss Edit - Gyerek, 19x29 cm, akvarell

54. Kiss Edit - Holland fák, 24,5x18,5 cm, merített papír

55. Kiss Edit - Macska, 18,5x24,5 cm, merített papír



52.

56. Kiss Edit - Tornyok, 4x22,2 cm, karton



54.

57. Kocsis Imre - Azulejo I, 1997-98., 24x35,5 cm, cianotípia



59.

58. Kocsis Imre - Azulejo II, 1997-98., 24x33,3 cm, cianotípia



60.

59. Kocsis Imre - Portugál anziks I, 1997-98.,

15,3x21,3 cm, cianotípia

60. Kocsis Imre - Portugál anziks II, 1997-98.,

15,3x21,3 cm, cianotípia

61. Kuczmann Ágnes-Illes Barna - Cím nélkül, 43x86 cm, zselatinos, száraz lemez (üveg)



65.



62.

62. Minyó Szert Károly - Árny, 30x40 cm, kevert technika, olaj, fálemez és só kontakt



66.



67.

63. Minyó Szert Károly - Hal-lé, 24x37 cm, kő és só kontakt (ovális)

64. Minyó Szert Károly - Kutya lovakkal, 71x51 cm, vászon, emulzió

65. Minyó Szert Károly - Még egy bringa, 19x21 cm, fálemez + emulzió

66. Minyó Szert Károly - Micro-Macro, 70x50 cm, papír, saját emulzió

67. Minyó Szert Károly - Rzs., 10x10 cm, kő és só kontakt

68. Minyó Szert Károly - Zúzó szellem, 13x18 cm, rézlap emulzió

69. Nagy Tamás - Anyajegyek (negatív) 1998., 18x18 cm, saját bőrre exponált fotogram fotó reprodukcija

70. Nagy Tamás - Anyajegyek (pozitív) 1998., 18x18 cm, saját bőrre exponált fotogram fotó reprodukcija



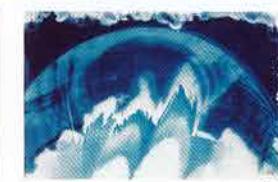
69.

Nagy Tamás

71. Németh Dániel - 35x42x7 cm, fadoboz, 5+1 fotó emulzióval bevont kanál



73.

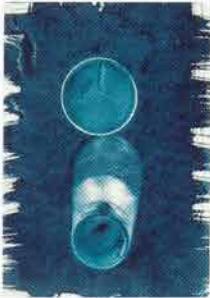


72.

Simon Csilla



75.



Simon Csilla



84.



85.

Siró Lajos



89.

Soltész István



90.



94.



91.



106.

Szamódy Zsolt

73. Simon Csilla — Az élő bolygó. 1998. május, 18x27,5 cm, műszaki rajzlap, kétszeres expozíció

74. Simon Csilla — Cím nélküli. 1998., 18,5x26,5 cm, újra feldolgozott papír, tanninnal és szódával színezve

75. Simon Csilla — Édesanyám emlékére, 29x18 cm, félkörítményes rajzlap, tanninnal és szódával színezve

76. Simon Csilla — Édesapám emlékére 1998., 27x18 cm, műszaki rajzlap

77. Simon Csilla — Lentről felfelé. 1998., 28x19,5 cm, műszaki rajzlap

78. Simon Csilla — Levítő (Lebegés) 1998., 29x20 cm, műszaki rajzlap

79. Simon Csilla — Találkozás 1998., 28x19,5 cm, műszaki rajzlap

80. Sipkai Gyula — Apa és fia 1998., 18x24 cm, kontakt másolat, sós papírra

81. Siró Lajos — Csend-kép I., 37x27 cm, kallitípia

82. Siró Lajos — Csend-kép II., 34x25 cm, kallitípia

83. Siró Lajos — Csend-kép III., 33x24 cm, kallitípia

84. Siró Lajos — Ön-arckép., 38x30 cm, kallitípia

85. Siró Lajos — Test-kép IV., 40x30 cm, kallitípia

86. Siró Lajos — Test-kép XV., 34x23 cm, kallitípia

87. Soltész István — Átmenetek 1. 1998., 20x20 cm, kézzel felhordott TETENAL emulzió

88. Soltész István — Átmenetek 2. 1998., 20x20 cm, kézzel felhordott TETENAL emulzió

89. Soltész István — Átmenetek 3. 01998., 20x20 cm, kézzel felhordott TETENAL emulzió

90. Soltész István — Átmenetek 4. 1998., 20x20 cm, kézzel felhordott TETENAL emulzió

91. Szamódy Zsolt — A Mester, Soave. 1998., 30x40 cm, farost, emulzió

92. Szamódy Zsolt ■ *Ablak. Tatabánya Cementgyár, 60x55 cm, vászon, Fortem emulzió*



93. Szamódy Zsolt ■ *Ajtony I. 1998., 23x23 cm, cianotípia*

94. Szamódy Zsolt ■ *Ajtony II. 1998., 23x23 cm, cianotípia*

95. Szamódy Zsolt ■ *Át(el)tüntetések. 1996-98., 40x60 cm, cianotípia*



96. Szamódy Zsolt ■ *Az asszony, Soave. 1998., 30x40 cm, farost, emulzió*

109.

110.

97. Szamódy Zsolt ■ *Erdei szobor I. 1998., 18x24 cm, cianotípia*

98. Szamódy Zsolt ■ *Feljáró. Monostori erőd. 1998., 30x40 cm, cianotípia*

100. Szamódy Zsolt ■ *Klinkerkemence. 1996., 60x50 cm, vászon, Fortem emulzió*

112.

116.

101. Szamódy Zsolt ■ *Lépcső. Öregvár, 1994., 42x30 cm, vászon, Fortem emulzió*



117.

102. Szamódy Zsolt ■ *Szegény Jerry I. 1996., 48x40 cm, papír, Fortem emulzió*



121/1.



121/3.

103. Szamódy Zsolt ■ *Szegény Jerry. II. 1996., 40x48 cm, papír, Fortem emulzió*

104. Szamódy Zsolt ■ *Szegény Jerry. III. 1996., 48x38 cm, papír, Fortem emulzió*

105. Szamódy Zsolt ■ *Szentély. Tata. 1998., 23x23 cm, cianotípia*



119/1.



121/2.

Szilágyi Sándor - Drégely Imre

106. Szamódy Zsolt ■ *Tatai szobrok I. 10998., 23x23 cm, cianotípia*

107. Szamódy Zsolt ■ *Tatai szobrok II. 1998., 23x23 cm, cianotípia*

108. Szamódy Zsolt ■ *Templom. Bánhidai. 1998., 24x23 cm, cianotípia*

109. Szilágyi László ■ *Fosszília, 10x13 cm, Fortem*

110. Szilágyi László ■ *Fosszília, 14x8 cm, Fortem*

111. Szilágyi László ■ *Fosszília, 12x8 cm, Fortem*



130.



133.

Tarjáni Antal



135.

Tumbász András



136.

Tündő Klára



137.



140.

Vasvári Péter



139.

Újvári Gábor

112. Szilágyi László ► Tájkép, 24x18 cm, sérpapír

113. Szilágyi László ► Tájkép, 18x24 cm, sérpapír

114. Szilágyi László ► Tájkép, 24x18 cm, sérpapír

115. Szilágyi László ► Tájkép, 18x24 cm, sérpapír

116. Szilágyi László ► Tájkép, 24x18 cm, sérpapír

117. Szilágyi Sándor-Drégely Imre ► Bakonyi Indiánok, 20x27 cm, platinotípiák

118. Szilágyi Sándor-Drégely Imre ► Bakonyi Indiánok, 20x27 cm, platinotípiák

119. Szilágyi Sándor-Drégely Imre ► Bakonyi Indiánok. (3 db), 10x12 cm, platinotípiák

120. Szilágyi Sándor-Drégely Imre ► Bakonyi Indiánok. (3 db), 10x12 cm, platinotípiák

121. Szilágyi Sándor-Drégely Imre ► Bakonyi Indiánok (3 db), 10x12 cm, platinotípiák

122. Tarjáni Antal ► Alátámasztott templom Tatabánya, 17x22 cm, cianotípia

123. Tarjáni Antal ► Cím nélkül, 19x22 cm, cianotípia

124. Tarjáni Antal ► Csodaszarvas, 19x22 cm, cianotípia

125. Tarjáni Antal ► Elmildás, 19x22 cm, cianotípia

126. Tarjáni Antal ► Tatabánya IX. lejtakna, 17x22 cm, cianotípia

127. Tarjáni Antal ► Tatabánya Rákosi akna, 17x22 cm, cianotípia

128. Tarjáni Antal ► Tatabánya Síkvolgyi akna, 17x22 cm, cianotípia

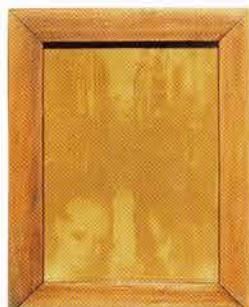
129. Tarjáni Antal ► Tatabánya, XI. I. akna, 19x22 cm, cianotípia

130. Tarjáni Antal ► Tatabánya XI. I. akna, 17x22 cm, cianotípia

131. Tarjáni Antal ► Tatabánya XV. I. akna, 17x22 cm, cianotípia

132. Tarjáni Antal ► Tatabánya XV. I. akna Kez. Ép., 17x22 cm, cianotípia

133. Tarjáni Antal ■ Téli táj, 19x22 cm, cianotípia



134. Tombász András ■ Átfestés, 50x40 cm, fotoemulzió fotókartonon



135. Tombász András ■ Cianotípia No.2., 80x60 cm, cianotípia fehér papíron

136. Tundó Klára ■ Fotogram I., 25x38 cm, fotogram

137. Tundó Klára ■ Fotogram II., 25x38 cm, fotogram

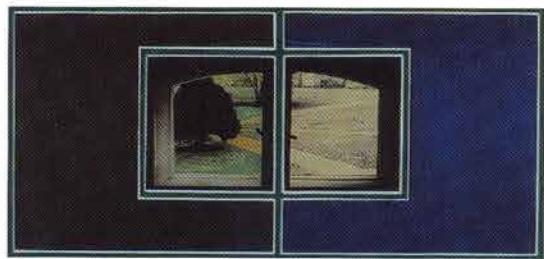
138. Tundó Klára ■ Fotogram III., 25x38 cm, fotogram

143.

142.

Vassvári Péter

139. Újvári Gábor ■ Folyó, 21x100 cm, érzékenyítés, nyomtatás



140. Vassvári Péter ■ Fény, 12,8x18,4 cm, merített papír

141. Vassvári Péter ■ Plakát terv, 12,8x18,4 cm, merített papír

142. Vassvári Péter ■ Tér, 13,8x11 cm, merített papír

144.

Vékás Magdolna

143. Vassvári Péter ■ Velencei emlék, 11x13,8 cm, merített papír

144. Vékás Magdolna ■ Részletek 1., 35x53 cm, cianotípia, albumin, kromotípia, sópapír

145. Vékás Magdolna ■ Részletek 2., 35x53 cm, cianotípia, albumin, kromotípia, sópapír

146. Vékás Magdolna ■ Részletek 3., 35x45 cm, cianotípia, kromotípia

147. Vékás Magdolna ■ Részletek 4., 35x45 cm, cianotípia, kromotípia, sópapír

148. Vékás Magdolna ■ Részletek 5., 43x55 cm, cianotípia, kromotípia, sópapír



55.

Kiss Edit

