

Béres István ó Doboviczki T. Attila

Közelítések a fotóhoz

A fotóm vészetr l való szakmai- és tudományos gondolkodás szintjei

A Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke 2006-ban kezdett hozzá ahhoz a kutatáshoz, melynek b vített-korrigált változata olvasható az alábbiakban.

A kutatás során az egyik els dleges tapasztalat az volt, ahogyan és amiként a szcena különböz szerepl i különböz értelmezését, megközelítését, kontextusát jelenítették meg a fotóm vészeti mez különböz szegmenseinek, jelenségszférájának. A fotóm vészeti mez šsokszín ségeő nem ért meglepetésként bennünket; a szcena vizsgálata során számos olyan szituációt sikerült feltárni, melynek társadalomtudományi olvasatai ezt az összetettséget kimondottan intézményi szinten ragadják meg. Az intézményvizsgálat során er sődött meg egy olyan feltételezésünk, melyben szerencsésnek gondoltuk a šfotográfiáról való gondolkodástó, mint egy absztrahált entitást elemzés tárgyává tenni. Ez a gondolati absztrakció ó mármint hogy valamiféle tudás-szociológiai alapokra támaszkodva tegyük vizsgálat tárgyává egy szerfelett szerteágazó, nehezen behatárolható vizsgálati korpuszt ó ugyanakkor nagyon jó lehet séget kínált arra, hogy egy sajátos pozícióból adjunk áttekintést kutatási eredményeinkr l, tapasztalatainkról, benyomásainkról.

Mégis, mi képezheti egy ilyen tárgykör vizsgálódás elemeit, keretét?

Az egyik els , a kutatás szempontjából alapvet problémakör a fotográfiáról, a fotóm vészetr l zajló szakmai diskurzusokban ragadható meg. A kutatás során rendre meggy z dhattünk arról, hogy mennyire sokféle és szerteágazó az az olvasati mód, ahogyan a szcena szerepl i értelmezik saját helyzetüket, ill. a szakma helyzetét. Nyilvánvalóvá vált, hogy nincs konszenzus az olyan típusú kérdések megválaszolása során, hogy šmit értünk fotóm vészet alattó. De ez a problémakör nem csak annak tartalmi ó szerepl k, stílusok, intézmények ó vonatkozásban jelentkezett. Nyilvánvalóvá vált, hogy a konszenzus hiányának legfontosabb okai között az eltér fogalomhasználatok és az eltér - els sorban metodikai ó perspektívák játszanak szerepet. Olyan, stílusokat és irányzatokat összefoglaló, eltér beszédmódok vannak egyidej leg jelen, melyek sajátos inkohereciában és olykor bizonyos inkompetenciában jelentkeznek a szcénán belül ó melyek šráadásuló sokféle és szerteágazó vizuális alapokon nyugszanak. Ezek mögött a sokféle és szerteágazó vizuális alapokon nyugvó beszédmódok mögött rendre eltér fotóhasználatok vannak jelen, és ami még

lényegesebb: ezek mögött az esetek egy jelentős részében eltérő egyéni és csoport - érdekek is meghúzódnak. Ez az alkotók szempontjából identitás-kérdésként is jelentkező helyzet az alkotókat, s rajtuk keresztül - velük együtt is az egyes szakmai szervezeteket legitimációs-szempontról jellemzi. S jóllehet a szakmai szervezetek a letéteményesei az eltérő beszédmódok legitimációjának, ez a fajta érdekvédelem fellazult; az új beszédmódok legitimációjának sem az egyes galériák, galériahálózatok, sem a múzeumok, sem az egyes szakmai szervezetek nem tudnak érvényt szerezni.

Ezzel kapcsolatban egy igen jellemző jelenség figyelhető meg, egyfajta nyitott intézményi modell, melynek egyik szárát az ún. öngyógyászati intézmények, másikat pedig a nagy szakmai szervezetek képezik. Az iskolák, szabadiskolák, galériák személyi szervezetrendszerét, szerveződését tekintve viszonylag ritka a közepes léptékű fotográfiai szerveződés; a kutatás során megfigyelhető vált az a mozgásfolyamat, mely a tömegszerűség felé löki el a szervezeteket.

Egy másik problémakör az új és a hagyományos fotográfiai beszédmódok közötti diskurzusban ragadható meg. Egy társadalomtudományi alapon pozícionált kutatás számára talán nem meglepő módon ilyen új beszédmódként jellemezhetőek a társadalomtudományok és a művészetek érintkezési felületein megjelenő új kezdeményezések.

Utalásszerűen itt csak a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal *Nagyítások - Történelmi városrészek dokumentálása. Belső-Erzsébetváros és Terézváros* c. kutatásra (2005) hivatkozunk. A projekt egyik innovatív lépésének tekinthető, ahogyan a dokumentálás-, az épület- és műtárgy-fotográfia eszköztárát különböző fotó-nyelvezeteknek, gondolkodásmódoknak az irányában kiterjesztette. Olyan, a fotóművészet különböző stílusait, iskoláit képviselő alkotókat vontak be az archiválási munkálatokba, akik érezhetően túllépnek az archiválásban önmaguk vizuális sztereóit.

A társadalmi orientációjú és művészeti típusú reflexiónak más megjelenési formáival is találkozhatunk: ilyenek tekinthetőek például azok a fotográfiai munkák-koncepciók, melyeknek a témájában-megközelítésében valamilyen társadalomtudományi kérdés van a háttérben (pl. Szabó Péter, Barakonyi Szabolcs).

Miközben az intézményrendszer fenntartja a határokat, addig a fotográfikus praxis a jelenlegi keretek között egyre nehezebben értelmezhető. Ezzel együtt is a fotográfia kulturális helyzetének meghatározásához adódott kiindulópontként a társadalomtudományi vizsgálat és a diskurzus-elemzés együttese. A fotóművészeti mező vizsgálata kapcsán lefolytatott jelen

kutatások mindenekelőtt az intézményrendszerre, és a mező szereplőire, azaz az alkotókra, és a professzionális befogadókra - a lehetséges szakmai kritikai közegre - koncentráltak. Nem csupán az a probléma, hogy egy reklám-, vagy egy divatfotó ugyanolyan esztétikai kvalitásokat mondhat-e magáénak, mint egy művészi fotó, hanem az, hogy még az sem biztos, hogy az alkotó fotográfusként identifikálja önmagát, ami mint probléma meg is jelent több helyen az egyes interjúk során. Egy technikai médium esetében különösen nyilvánvaló, hogy az innováció, a design, a reklám, a marketing, az image és a piacképes termelés elválaszthatatlanul összefonódik.

Jelen kutatás célja az volt az intézményrendszer, a diskurzus, valamint az alkotói és befogadói stratégiák elemzésével, hogy kiderítse, milyen következményekkel járt a fotóművészi mező társadalmi és kulturális helyzetének megváltozása Magyarországon. A kérdés egy másik aspektusát az adja, hogy a fotográfia a klasszikus fotóművészetén túl a művészi képalkotás mely területein játszik szerepet: fotó-alapú művészet, posztfotográfia, fotográfia a fotográfia után, fotográfia a képművészetben, képművészi fotóhasználat, médiaművészet, intermédia, új média. Ezek a kifejezések már önmagukban is jelzik, hogy a fotográfia, mint technológia nem választható el élesen a többi képalkotó tevékeniségtől.

A legitimációs érvelésrendszernek a megidézése szempontjából foglal el különleges helyet a *Képművészi fotóhasználat* c. fejezetben olvasható *šdokumentarista vita* c. rész. A lezajlott vitában ugyanis több olyan kérdéskört különíthetünk el, melyek a jellemzően a kortárs képelemzés fajsúlyos területeit jelentik. Ezek közül mindenekelőtt kiemelendők a megváltozott képhasználatra vonatkozó reflexiók. Ebben is két típust érdemes elkülöníteni; az egyik az alkotói praxis irányából közelít a kérdéshez, míg a másik egy szélesebb, a társadalmi-kulturális-technikai változások mentén kísérli meg értelmezni a fotográfiát. További hangsúlyeltolódás figyelhető meg a kontextus-fogalom értelmezésében, használatában; a fotográfiát meghatározó narratív elemek felértékelődése, er teljesebbé válása jellemzi a fotográfiai kánont. Ezzel együtt jelenik meg a fotó (a kép) fogalmának kiterjesztése is, a *fotóalapú, šfotó utáni*, *posztfotografikus* képalkotói attitűd (lásd még lentebb).

A fotográfia, mint műtárgy igen sokáig csak partikuláris jelenségként kapcsolódott a fotográfiára, mint esszenciális képmédiumra tekintő értelmezéshez. Ez nem csak a vintázsra, mint autentikus, és sajátos önértékkel bíró képtárgyra való érzékenységgő hiánya miatt volt így, hanem azért is, mert a fénykép terítésének, megosztásának, és ebből következően a befogadásának is elsőleges médiuma a nyomtatott sajtó és a könyvkiadás volt. A fénykép mediális tulajdonságaként tételezhető egyfajta hordozófüggetlenség. Ma már jól látjuk, hogy

ez abból is adódhatott, hogy a fényképekkel kapcsolatos mindennapi találkozás a két formát ó a másolatot és az eredetit ó tekintve nagyon eltér használatmódnak felelt meg. A klasszikus, f ként a tisztas iparosok m termi gyakorlatához köthet portréfényképezés és az amat rfotózás (privát fotók) képviselték lényegileg az æeredetiø befogadási közegét, de egyúttal ezek voltak a ó nevezzük így ó elérhet (következésképp olcsó) fényképek is. Ugyanakkor az immanens esztétikai-gondolati érték, a kulturális-társadalmi jelent ség és fontosság szempontjából meg az album- és sajtófotók képviselték a ó mindenki számára való ó elérhet séget, míg a kiállításokon, szalonokban felt n fotográfiák inkább csak egy belterjes kritikai közegben érvényesülhettek, és ez utóbbi nem tudta ellensúlyozni az el bbit (noha a piktorialista fotográfusok a 19-20. sz. fordulóján megpróbáltak ez ellen tenni). Emiatt (is) alakult ki ó némiképp reflektálatlan módon ó az a šmédiumvakø tekintet, amivel a fényképre nézett a korabeli érdekl d . Innen eredeztethet az az immanens fotóm vészeti látásmód és fotográfiai önértelmezés is, amely nagyon sokáig függetlenítette magát a mindenkori kortárs képz m vészeti tendenciáktól, mi több, egyáltalán a képz m vészeti szcénától (még akkor is ez a tendencia, ha mindenkor voltak ritka ellenpéldák).

A fotográfia m faji területi közül kiemelkedik hazai jelent ségével a dokumentarista irányzat, mely Jokesz Antal szerint ša fotográfia legsajátosabb m faja, m típusaø. Az újabb kísérletek nyomán (pl. Dokumentum 6) az alkotói személyiség olyan reprezentációja jelent meg ebben a m fajban, amely korábban még nem volt lehetséges, mivel a dokumentatív jelleg eleve az alkotói szubjektum švisszavonulásáraø épült a bemutatandó társadalmi jelenség explicit megjeleníthet ségét biztosítandó. Ez a fajta šobjektivistaø szemlélet érvényesült más fotóm fajokban is. E miatt is lehet, hogy a különböz irányokból érkez hatások, m vészeti irányzatok, šstílusok összemosásából ered en a szakmai sajtóban vagy alkotói körökben is teljes az eklekticizmus, sokszor egymást kizáró, ellentétes felfogásokat, alkotói magatartásokat és képi világokat sorolnak e kategóriábaø. De arra is felhívják szerz k a figyelmet, hogy a sajtófotóban is a ødokumentarista képø mint kategória lefedí a hagyományos esemény- vagy hírfotográfiákat. Érdeemes idézni még Petrányi Zsolt véleményét, aki szerint: šA m vészi fotó nem áll egyedül a képek tömegében, határai a képz m vészeti és a kifinomult reklámkép, vagy akár a mozgókép használatának összefüggésében másként definiálандóк, e m fajnak máshogyan kell kiemelkednie környezetéb l, mint korábban, hisz már nem a fotó autonómiájának megszerzésér l, hanem pozíciójának fenntartásáról vitatkozunk. Mit jelent ez a dokumentarizmusra nézve? A megújhdás, ha van ilyen, ennek a folyamatnak az elismerését jelenti, reakciót és helykeresést, ami a világ leképezésének

kiterjedését, határtalanságát jelenti. Az 'eredeti' dokumentarizmus tehát ezért veszítette el érvényét, mert egy olyan időszakban született, amikor mint a típus egyedülálló lehetett. Ha ma megjelenik, kizárólag a médiaképhez képest fogalmazódhat meg újszerűen, ezt pedig éppen eltérő alapkaraktere miatt nem nevezhetjük már dokumentarizmusnak, csak valami másnak. Ő az, amely értelmezés megköveteli, hogy a fogalmat mindig egy adott (fotó)történeti korszakhoz kössük, így módon megteremtve a múlt és a mindenkori társadalmi közeg gazdag értelmű reflektív viszonyrendszerét. A dekontextualizált időtenség helyett a konkrét fényképet a folyamatosan aktualizálódó, kommunikatív karakterű társadalmi beágyazódás (vagy éppen be-nem-ágyazódás, ami egyben a kép értékmérője is lesz) szempontja szerint kell értelmeznünk és értékelnünk. A képek diszkurzív helyét kijelölő kritikai munka így módon fel tudja tárni a bennük rejlő érvényesség-potenciált, ami a múlt és a múlt faji értékhierarchiában is meghatározhatja a pozíciójukat.

Azok a viták, amelyek több érvényes és hiteles fotós életmű kapcsán a most csak utaljunk pl. a Korniss Péter munkásságához kapcsolódó, több hullámban zajló vitára a fentiekben is exponált diszkurzív pozíciót tekintik olyan pontnak, amely a tekintettel arra, hogy az mégis csak egy tudatos választás eredményeként jön létre a az opcionálisan rendelkezésre álló viszonyítási rendszerek (kontextusok, nézőpontok) közül adott esetben a múlt és a múlt helyett a társadalomra reflektáló részesíti elnyben. Ez nem elsősorban egy abszolút és szigorú értékhierarchiai pozíciót biztosít a szóban forgó munkának, hanem csak a kijelöli a helyét, ami lehet, hogy az adott koordinátarendszerben éppen a múlt és a múlt vesztetén kívüli lesz, de anélkül, hogy egyúttal azt is állítaná, hogy ebben a koordinátarendszerben a múlt és a múlt vesztetø magasabb pozíciójú lenne a mondjuk a társadalomkritikánál vagy a minden jelz nélküli dokumentatívnál.

A hivatásos a amatőr a privat felosztás, mint szociológiailag meghatározott a faj- és stíluslehatároló fogalmak a ködtek, és ezek sajátos kapcsolatban voltak a múlt és a múlt erével. Közmegegyezés híján a kilencvenes évekre lényegileg devalválódott a múlt és a múlt vesztetø mint operacionális értékjelölő fogalom. Az immanens a faji tulajdonságok hiányát jelzi a különféle fotók használatorientált értelmezhetősége is. Azaz a - viszonylag a szabad értelmezési kontextusváltás a fényképek esetében egészen mást enged feltárni belőlük. Attól függően, hogy milyen irányból tekintünk a képekre, azok egészen más karaktert mutathatnak. A professzionális, alkalmazott fotográfia, amely olyan, a múlt és a múlt faji sajátosságait tekintve autonóm ágakra osztható, mint a sajtó-, divat-, épületfotó stb., minden további

stíluselméleti reflexió nélkül, bármikor pozícionálható volt (és maradt) mint a fotóművészet, de ugyanúgy, ahogy az értelmezési akarat úgy kívánta, a nem-művészi tematizáció részének is lehetett nyilvánítani.

Az alábbiakban igyekszünk röviden áttekinteni az egyes kutatási területeket, bemutatni a területet jellemzőbb problémaköröket, a rendelkezésre álló kutatási anyagokat. Ahol lehet és szükséges igyekszünk kitérni a mai állapotok rövid történeti előzményeinek bemutatására is, az egyes problémák köré építve, jelenítve meg egyes intézményeket, személyeket. Az egyes területeken belül igyekszünk reflektálni a kutatói koncepció és a kutatási eredmények közötti esetleges különbségekre, eltérésekre is.

A kutatási koncepció és az eredmények összevetése

Összegzés a fotóművészeti mezővel, annak intézményrendszerével kapcsolatosan

A tanulmány személyes, úgy nevezett mélyinterjúk alapján, azok szövegének feldolgozásával készült, melyek egy előre megfogalmazott kérdéssor szerint kerültek rögzítésre. A kérdéseket lehet, hogy is aktív, bár különböző korosztályokhoz tartozó és a fotográfiáról sok szempontból eltérő módon gondolkodó alkotó válaszolta meg. A kérdés nem csak a fotográfia mai helyzetére vonatkozó problémákra akarta ráirányítani a figyelmet, hanem egyben próbálta megvilágítani a megkérdezettek életútját, egykori és jelenlegi helyzetét, viszonyát a fotográfiai műfajokhoz, szerepét a mai magyar művészeti életben.

A kérdések kidolgozásánál, illetve későbbi feldolgozásuknál nem volt szempont a statisztikai elemzés és értékelés lehetősége. Inkább az volt a cél, hogy a megkérdezettek személyes élményein keresztül rajzolódjon ki egy kép arról az időszakról, valamint a jellemző viszonyokról. Ebből természetesen kell következnie, hogy a személyes helyzetértékelés alapján levonható következtetések nem feltétlenül egyeznek mások tapasztalataival. Ezen megállapításokat és vélekedéseket csak óvatosan és fenntartásokkal szabad olyan tényként kezelni, amelyek általánosságban is vonatkoztathatók a kutatás célkitűzésében meghatározott témára, a fotóművészet társadalmi helyzetére. Arra viszont igen alkalmasak, hogy rávilágítsanak, milyen konfliktusokat éltek meg vagy élnek meg ma is a megkérdezett alkotók, akikben a rossz tapasztalatok gyakran keserűséget váltottak ki és nem ritkán

rezignációval, elutasítással, bezárkózással, vagy sajátos, de nem példa nélküli belső emigrációval reagáltak a helyzetre.

Bármily önkényesnek is tűnik a fenti válogatás, az mégsem tekinthető teljesen indokolatlannak, bár így felvetődhet az a vád, hogy eleve preconcepciók alapján történik bizonyos elemek és motívumok kiemelése, amelyek az elzetes elvárások igazolására szolgálhatnának. A kiválasztott alkotókat ugyan nehéz egyetlen jól körülhatárolható és egyetlen kategóriával leírható csoportba sorolni, az azonban tény, hogy bizonyos, ma Magyarországon igen erősen jelenlévő tendenciák és irányzatok képviselői eleve kimaradtak, amiből arra lehet következtetni, hogy a végső helyzetértékelés során ami nem feltétlenül feladata ennek a tanulmánynak, az nem lehet teljes. Az előkészítés során a kutatás vezetői közösen határoztak arról, kinek az életpályáján és a közelmúltja vonatkozó élményein keresztül próbálják felderíteni azokat az állapotokat, amelyek jellemző módon meghatározzák, illetve meghatározhatják a fotográfiáról is azon belül is a fotóművészetről is kialakult képet. A választás alapjául nem valamiféle definíció szolgált, amely leírta volna, mi is értendő fotóművészet alatt, hogy aztán ezt kiindulásnak tekintve, olyan alkotók beszéljenek magukról, akiknek a művei (legalább részben) besorolhatók abba a kategóriába, amelyre a definíció vonatkozik. A szempontok között (és végső soron ez igazolja a döntést) elsődlegesen az kapott hangsúlyt, hogy az illető milyen szerepet töltött be az elmúlt évtizedben (esetenként évtizedekben) a magyar fotográfiai közéletben, mennyire ismert, közismert és elismert a szakmán belül, ami természetesen nem feltétlenül jelenti a társadalmi elismertséget, bár végig tisztázatlan, hogy maguk a megkérdezettek pontosan mit értenek ezalatt. Így főleg olyan alkotókra esett a választás, akik is gondolkoznak bár különféleképpen a fényképezésről is mégiscsak a fotográfia egy hagyományosabb, talán kevésbé reflexív, bár az önreferenciáktól nem mentes használatát vallják magukénak, ilyen értelemben eleve csak egy is ha mégoly fontos is részét jelenítik meg a magyarországi fényképezésnek. Ennek megfelelően is nyilvánvaló módon is a tapasztalataikból levonható következtetések jelentős része ugyanígy nem tekinthető általános érvényűnek, még akkor sem, ha mindettől függetlenül igen fontos és meghatározó jelenségekre mutatnak rá.

A képárnyalása érdekében az intézményi szempontok vizsgálata során megkérdezett vezetői véleménye és álláspontja, továbbá a szakfolyóiratok szerkesztőinek illetve főszerkesztőinek a téma szempontjából releváns észrevételei és meglátásai is fontos szerepet kaptak. Indokolt volt ez még akkor is, ha a megkérdezettek sokféleképpen érintettek ezekben a kérdésekben, és

nem feltétlenül a kívülálló kényelmes pozíciójából szemlélik az eseményeket és folyamatokat. Ugyanakkor közülük senki sem fogalmazta meg félreérthetetlenül szerepvállalását a fotóm vészetr l alkotott kép befolyásolásában és (át)alakításában, bár tettek erre óvatos utalásokat. Arra a látszólag m fajelméleti vitának t n , definíciók és értelmezések körül zajló nézetkülönbséggé stilizált pozícióharcra, amely néhány év óta zajlik annak érdekében, hogy ki határozhassa meg a fotóm vészetr l szóló diskurzus témáját és nyelvezetét, illetve irányát, egyik megkérdezett sem tért ki, csak érint legesen említették erre vonatkozó gondolataikat. Az alkotók ugyanakkor ó talán meglep , ugyanakkor nagyon is árulkodó módon ó nem reflektáltak erre a jelenségre, ami pedig esetenként akár személyesen is érintheti ket.

A kérdések els dlegesen a fotóm vészek társadalmi helyzetének megítélésére, valamint ennek változására, továbbá saját értékrendjükre, és az alkotási tevékenységük jellegére, nem utolsósorban pedig a kiállítási lehet ségekre vonatkoztak. Ezek alapján az alábbi szempontok merültek fel a helyzet vázolására. Az elfogadottság mérésének egyik legfontosabb eleme a megkérdezettek szerint az intézményi szint. Azon belül is meghatározóak a szakmai szervezetek, a kiállítóhelyek (múzeumok, galériák), illetve a magánkezdeményezésként m köd galériák valamint a magángy jtemények. Ezekkel kapcsolatban további szempontként jelent meg a vásárlás, a gy jtemény b vítése. Ez a két tényez ökonómiai szempontból is lényeges, mivel megkönnyíti, illetve esetenként ki is válthatja azokat az egyéb elfoglaltságokat, amelyekkel az alkotók a megélhetésüket valamint a munkájukhoz elengedhetetlen feltételeket biztosítani tudják.

A kiállítóhelyek esetében fontos alapinformáció a kiállítások megnyitóinak illetve maguknak a kiállításoknak a látogatottsága. Mindezzel karöltve pedig újabb tényez ként jelenik meg a nyomtatott és elektronikus sajtó, amelynek szerepe a megkérdezettek szerint is különös jelent séggel bírna.

Az intézményi struktúrába alapvet en háromféle szervezetet soroltak. Egyrészt olyan szakmai szervezeteket, mint a Magyar Fotóm vészek Szövetsége (MFSZ) és a Fialatok Fotóm vészeti Stúdiója (FFS), amely lényegében az el bbinek egyfajta ifjúsági tagozata volt, és kíván maradni a Szövetség szándékai szerint a jöv ben is. Emellett természetesen megemlítették még a Magyar Alkotóm vészek Országos Egyesületét (MAOE) valamint a Magyar Fotóriporterek Társaságát is. Másrészt kivétel nélkül hangsúlyozták az Nemzeti Kulturális Alap (NKA) Fotóm vészeti Szakmai Kollégiumának meghatározó jelenlétét, amelynek súlyát

természetesen az intézmény által szétosztott pályázati pénzek adják. A harmadik csoportot a gyűjtemények és kiállító intézmények alkották. A kiállítási lehetőségekkel kapcsolatban viszont inkább azokat a helyszíneket említették alternatívaként, ahol évek óta rendszeresen szerveznek fotókiállítást, és a vélemények is leginkább ezekkel a meghatározó intézményekkel kapcsolatban fogalmazódtak meg. Ezek között emelték ki külön is a bár szerepüket különböző módon értékelve a Magyar Fotográfusok Háza a Mai Manó Háza, a szervezetenként immár a Műcsarnokhoz csatolt Ernst Múzeumot és a Dorottya Galériát, valamint a magángalériákat, mint a Vintage, a Lumen (Kuplung), az Impex vagy a Nessim. Megemlítsük természetesen a Ludwig Múzeum is, amely nem annyira a hazai, mint inkább a külföldi vagy külföldön élő magyar alkotók bemutatásában kap szerepet, bár időnként a még ha nem is önálló kiállítás keretében a falra kerülhetnek kortárs magyar alkotók is valamilyen a leginkább külföldi kurátor bevonásával létrehozott a tárlat alkalmával.

A magángalériák szerepe és a megélhetési lehetőségek kapcsán merült fel a vásárlás és a tudatos gyűjteményépítés kérdése. A festészet terén itt az elmúlt másfél évtizedben igen jelentős mozgás volt megfigyelhető, amelyet a művészettörténész szakma nem mindig ítélte egybehangzóan kedvezőnek, de legalább mára kialakulóban van egy viszonylag stabil és komoly forgalmat bonyolító műtárgypiac, amely hosszú távon talán nem csak a művészeket képviselő galériatulajdonosoknak nyújt elnyújtott életet, hanem a művészeknek is. Ezzel kapcsolatban viszont a kanonizáció, mint kínáló stratégiai lehetőség a gazdasági érdekek érvényesítésében, nem lényegtelen mozzanat. Ugyanakkor mégiscsak egy pozitívnak tetsző folyamat kibontakozásának lehetünk tanúi a festészeti piacon, és ezzel együtt a festészet, mint a kortárs művészet egyik ágának megbecsülése és társadalmi értéke is talán kedvezően változott. Ezzel kapcsolatban egyelőre nehéz lenne analógiákat megállapítani a fotográfia terén.

A kiállítási gyakorlat és a kiállítási lehetőségek a úgy tényleg jól prognosztizálhatóan vetítik előre a kiállítások sikerét vagy sikertelenségét. Természetesen már az is relatív, hogy mit tekinthet ebben az összefüggésben ennek vagy annak. Nem meglepő, hogy a sztenderd kritériumok hiánya okán (is) az alkotók ugyanakkor inkább elégedetlenek, és hajlamosak a szervezésben látni a probléma gyökerét. Ezt pedig összekapcsolják a média a jelen esetben döntően a napi- és hetilapok valamint a szakmai folyóiratok a széleskörűségével, mivel szerintük nem reflektálnak kellő módon és terjedelemben, valamint szakértelemmel az eseményekre, azokon keresztül pedig az emberekre és műveikre.

A fotóművészeti mező helyzetét az a komoly mecenatúra határozza meg, amely az jelen van az állam részéről, s mivel az az érték, ami létrejöhet az adott államban, azt a tudósok és a művészek hozzák létre alapvetően ő fogalmazza meg egy nyilatkozó. Ahhoz, hogy a kultúra a közbeszédben létezzon, az intézményrendszereken van a felelősség, amely ezt a közbeszédet irányítani, koordinálni képes. Az, hogy milyen témák merülnek fel, miről gondolkodunk és gondolkodtatunk az infrastrukturális rendszerben gyökerezik. Az intézményrendszer az alkotói és a befogadói oldal, illetve a az erőforrások adományozóinak és az intézmény feladatának szempontrendszerét is figyelembe kell, hogy vegye. Ennek összehangolása, koordinálása is feladata az intézményeknek. Tehát mindkét oldal, illetve mindegyik oldal szempontrendszerét figyelembe kell vennie, hogy egyik oldalról se legyen támadható, amely egy kihívást jelent az intézményi véleményalkotás szempontjából. A kutatás azt bizonyítja a vizsgált intézményeknél, hogy ezt úgy valósítják meg a gyakorlatban, hogy nem sérül a szakmai hitelessége, az intézmények eredeti célkitűzésüket szem előtt tartják mindemellett tartani.

Bán András úgy látja, hogy az a fajta művészeti struktúraváltás, aminek 2009-ben kellett volna lejátszódnia, semelyik művészeti területen nem történt meg. Szamódy Zsolt az MFSZ elnöke a művészeti fotográfia helyzetét úgy ítéli meg, hogy az a változás, amelyet a rendszerváltozáshoz lenne köthető, sokkal inkább a polgárosodáshoz lehetne kötni. Azonban azok a várakozásai nem váltak teljes mértékben valóra, amelyet azt feltételezték, hogy a fotográfia hasonló értékűvé válik, mint Nyugat-Európában. Ennek ellentmond, hogy a fotónak nagy a népszerűsége, a fotókiállításokat nagyon szeretik, de az Szamódy Zsolt elmondása szerint az nem nagyon merül fel, hogy ezt értékhordozóként megvásárolják, vagy műtárgyként érték képzésében belé. Az a kereskedelem egy folyamat, mely során létrejön egy társadalmi megegyezés a tekintetben, hogy elhisszük, hogy a mű egy bizonyos értéket képvisel. Ennek az értéktulajdonításnak az eredményeképpen a világ bármely pontján egy meghatározott értéket, értéktartományt lehetne a fotóművészeti alkotáshoz rendelni, mely alapjául szolgálhat a műkereskedelemnek.

Az NKA működési szabályzata szerint a szakmai szervezetek egyrészt jelölhetik a kuratórium tagjainak a felét, másrészt a kuratórium másik felére javaslatot tesznek a miniszternek. A különféle kuratóriumokban az merül fel kérdésnek, hogy melyek a mérvadó szakmai szervezetek és hogyan jelöljenek kurátort. A Fotóművészeti Kollégium esetében a hagyomány

szerint négy szakmai szervezet jelöl embereket három helyre. a MAOE fotótagozata, a MÚOSZ Fotóriporter Szakosztálya, a Magyar Fotográfusok Társasága és a Magyar Fotóművészek Szövetsége.

Bán András úgy fogalmaz, hogy ezen az intézményen, a Magyar Fotóművészek Szövetsége, a MAOE fotótagozata, a Magyar Fotóriporter Társasága, a MÚOSZ fotóriporter tagozata és maguk előreged tagságával (így) mára egyszerre erodálódtak képi felfogásokat tartanak életben. Logikusan. Hiszen azok a javakorabeli emberek, akik mindezt megkötötték a hatalommal konszenzusban a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas években, ezeket (így) élő emberek, akik egy életet építettek föl erre, és nem lehet azt mondani, hogy az egész életük tévedésre épült. Jobb lenne mindezt radikálisan lesöpörni? Mennyire válna kiszolgáltatottabbá a vizuális kultúra? Ahogyan ez az intézményi rendszer eldugaszolja a kezdeményező kortárs vizualitás útját, ugyanúgy valamelyest útját állja a vizuális szeméttel áradásának is.

Az NKA kuratóriumába delegáló szakmai szervezetek megválasztásának tétjét Szamódy Zsolt gondolatai tükrözik: a Nemzeti Kulturális Alapnál elérhető támogatási összeg az, ami lényegében fenntartja a fotóművészetet. Tehát ha ez a pénz így varázsütésre eltűnne, akkor is lenne biztosan, de drasztikusan csökkenne akár a könyvkiadás, akár a kiállítások létrehozása, akár a művek létrehozásának aránya. (így) Tehát létkérdés az NKA.

Az intézményvizsgálatok során az interjúkban párhuzamos narratívák olvashatók, akként is célszerű kezelni őket. Egyetlen lehetséges olvasata a felkutatott forrásanyagoknak nem lenne helytálló. A tanulmány megírása és összeállítása során a fotográfiai szakmai életben meghatározó szereplők saját szerepükre való véleményére és szakmai problémáira helyeztem a hangsúlyt. Az interjúk önreflexív emberekkel készültek, és az interjúalanyoknak lehet segítségük volt az élő beszédben olvasott gondolataikat újraolvasni, csiszolni. Minden esetben meghatározónak tekintek az életút mélyinterjúk során az interjúalanyok tanulmányai, szakmai elmenetelük, ezek alapvetően határozzák meg látásmódját, a fotográfiához való viszonyát, a fotográfiai intézményrendszerrel szemben támasztott elvárásait, köztük saját feladatának meghatározását. Az egyes intézményvezetők érdekes módon egyetértenek a fotográfiai szakmai szervezetek, intézményrendszer működésének esetleges újrastrukturálásának aktualitásában, a megoldásról is hasonlóképpen gondolkodnak (a feladatok, szerepek újraosztása, a hatáskörök tisztázása és az ezeket biztosító anyagi háttér stabilitása).

Ugyanakkor lehet, hogy csupán a rendszer kiforratlanságának problémáival küszködnek, amik egy újraformálódó kulturális rendszer kialakulásának természetes jelenségeiként is értelmezhetők. A fotografiai intézményrendszer finanszírozásának, az egyes intézmények feladatai, illetve az egymással szemben támasztott elvárások többé-kevésbé pontosan nyomon követhetők, kirajzolódnak a forrásvizsgálat, és a mélyinterjúk alapján, ezzel lehet segítséget teremtve a fotografiai nyilvánosságra hozó intézményrendszer működésének újraértelmezéséhez.

A kérdésre, hogy a jelenlegi helyzetben, a tanulmány célját tekintve, a fotóművészeti mezők lenyomatát megalkotva, mit tekintünk ezen művészeti intézmények leglényegesebb feladatának - és e tanulmány talán némiképp felhívja erre a figyelmet -, arra a Budapest Galéria Kiállítóháza vezetőjének meglátását idéznénk: „Mondhatnám azt, hogy egyszer élsz, és akkor azt megpróbálsz jól. És ha ehhez hozzásegít a dolog, akkor rendben van, ha gátolja, akkor nyilván nincs. (így) A művészet hozzájárul ahhoz, hogy szabadon is. (így) A művészet az luxus. Az a luxus, amit él az ember szabadon.”

A fotóművészet oktatásával kapcsolatos intézményvizsgálat

A kutatási tervben nem található a vizsgált területek - fotóművészet, alkalmazott fotográfia - definíciója, a kutatás fotografiai intézményrendszer feltérképezésében a kérdést érintően is csupán annyi került megfogalmazásra, hogy a két terület Magyarországon jelenleg élesen elkülönül egymástól mind a befogadói, mind a megrendelői oldal tekintetében. Bár a vizsgálat tárgyát képező fogalmak tudományos igényű, szakmai konszenzus által megerősített definíciója tudomásunk szerint a hazai fotografiai diskurzusokban nincsen, mégis kísérletet tettünk arra, hogy a kérdéses területek oktatásának rendszerét feltérképezzük.

A kutatás szempontjából ezzel együtt kulcsfontosságúnak tartjuk, hogy a tanulmányban a használt fogalmakat legalább jelenleg vonatkozóan definiáljuk. A fotográfia oktatásának intézményrendszerébe ebben az értelemben beletartoznak mindazon intézmények, amelyek képzési programjukban a fotografiai ismereteket önálló egységként feltüntetik, illetve a terület egyes részeinek rendszeres, dokumentálható ismeretátadását végzik. Ha az oktatott terület teljes képzési programon belüli arányát és súlyát nézzük, az a fotográfia oktatásának szempontjából az intézményrendszer kétféle típusra lehet bontani: egyrészt léteznek olyan

képzési helyek, ahol a fotográfia önálló programként helyet kap az intézményben, ezek az ún. szakképző intézmények, másrészt léteznek olyanok, amelyben a fotográfiai ismeretek szerepelnek ugyan a képzési programban, de ez az oktatás végcélja szempontjából eszköznek számít egy másik szakterület műveléséhez. A hazai fotográfiai oktatás vizsgálata szempontjából mindkét intézménytípus áttekintése lényeges, azonban a hangsúly mindenképpen a szakképző intézmények oktatási rendszer egészén belüli helyének, szerepének, perspektíváinak felmérésén van.

Ha a jelenlegi fotográfiai szakképző intézményeket a kutatási terv szempontjai alapján számba kívánjuk venni, fontos meghatározni, melyik helyeket tekintjük alkalmazott fotográfiai, illetve fotóművészet szempontjából releváns képzési intézményeknek. A kérdés vizsgálatakor legcélszerűbbnek magából az oktatási intézmény által kínált programok elnevezéséből való kiindulás tűnik. Ilyen értelemben az alkalmazott fotográfiai oktatási helyek viszonylag könnyen behatárolhatók, hiszen ezen a néven található az Országos Képzési Jegyzékben szereplő, középfokú szakképesítést adó tanfolyam pontosan rögzített képzési- és vizsgáztatási követelményekkel.

A fotóművészi képzéssel azonban a helyzet némileg bonyolultabb, hiszen jelenleg Magyarországon nincs és a múltban sem volt olyan intézmény, amely képesítését ilyen elnevezéssel jelölte volna meg. Ha a képzés elnevezéséből kiindulva tovább folytatjuk a vizsgálatot, megállapíthatjuk, képzési profil szerint sem művészi iskolában van fotográfia szak mind közép-, mind felsőfokon. Középfokon a művészi képzési helyek közül jellemzően azokban létezik önálló szakként fotóoktatás, amelyekben lehetőség van az oktatás végén a már említett alkalmazott fotográfus szakképesítés megszerzésére is. Ezek a középiskolák a budapesti *Képző- és Iparművészi Szakközépiskola*, illetve a miskolci *Szemere Bertalan Szakközépiskola, Szakiskola és Kollégium*. Az alkalmazott fotográfus szakképesítés ezeken kívül megszerezhető további, érettségire épülő művészi profilú középfokú szakképző helyen: Budapesten a *Budai Rajziskolában*, az *Óbudai Képzőművészi Szakképző Iskolában*, illetve a *Théba Művészi Akadémián*, valamint Debrecenben a *Medgyessy Ferenc Gimnázium és Művészi Szakközépiskolában* és Szombathelyen a *Művészi Szakközépiskolában*. Felsőfokon a művészi képzési helyek közül két intézményben, a *Moholy-Nagy Művészi Egyetemen*, illetve a *Kaposvári Egyetem Művészi Felsőiskolai Karán* létezik alkalmazott fotográfus szak. A fenti felsorolásból látható, hogy az oktatás tekintetében nem lehetséges az alkalmazott és a művészi fotográfia szétválasztás, hiszen középfokon a művészi

képzési helyeken oktatják az alkalmazott fotót, a felső fokú oktatásban pedig ó mint erről a tanulmány további részeiben részletesen szó lesz, a fotográfia szakok célja, hogy olyan szakembereket képezzenek, akik mindkét területen képesek tevékenykedni.

Ha az intézmények öndefiníciójánál árnyaltabban, a fotóművészeti szakma oldaláról kívánjuk a képzési helyeket vizsgálni, vagyis azt nézzük meg, hogy az elmúlt években hol képeztek a szakmában tevékenykedő alkotókat, megállapítható, hogy nem hagyható figyelmen kívül a fotóoktatás területén több évtizedes múlttal visszatekintő *Budapesti Szolgáltató- és Kézművesipari Szakképző Iskola fényképész képzése*. Bár nem tartozik az állami finanszírozású, hivatalos intézményrendszerbe, mind az egyetlen, ilyen jellegű szakképzésként, mind a fotóművészeti élet képviselőinek jellemző képzési helyeként a kutatás tárgyát képezi a *Magyar Újságírók Országos Szövetsége fotóriporter tanfolyama*.

A fotográfia oktatási intézményrendszerének részét képezik a felsoroltakon kívül a magánfinanszírozású, hivatalosan akkreditált szakmát nem nyújtó, tanfolyam jellegű művészeti oktatási intézmények fotósképzései. Ezek évről évre gombamódon szaporodnak, majd sok közülük rövid időn belül befejezi működését. A vizsgálat körébe ezért azokat az intézményeket vontuk be, amelyek egyrészt több éves múlttal tekintenek vissza, másrészt pedig a jelenlegi fotóművészeti élet rendszeresen kiállító fiatal alkotói közül többen az adott iskolából kerültek ki. Jól jellemzi a magániskolák hazai fotóművészeti oktatás rendszerében elfoglalt helyzetét, hogy pl. a *Fiatalkor Fotóművészeti Stúdiója* 29 válaszoló tagjának képzési helyszíne csupán kb. 40%-ban volt a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, míg majd 50%-uk kizárólag magániskolai tanfolyamon tanult. A magániskolák közül ezek a szempontok szerint a legjelentősebbek megalakulásuk szempontjából kronologikus sorrendben az *ASA Fotóstúdió*, a *Szellemkép Szabadiskola*, illetve a *Fotografus.hu Alapítványi Fotóiskola*, illetve a *Kontakt Fotóművészeti Tanfolyamok*.

A fotográfia oktatásának intézményrendszerébe tartoznak azok az intézmények is, amelyek nem szakképzést folytatnak, viszont szerepel a képzési programjukban a fotográfia egyes részterületeinek oktatása. A hazai művészeti profilú felső fokú képzési intézmények közül ó többek között - a legtöbb hallgatóval rendelkező *Magyar Kézművészeti Egyetemen* két szakoktatási programjában szerepel a fotográfia: az intermédia szakon kötelező tantárgyként a fotográfiai alapismereteket, a grafika szakon választható fakultációként van lehetőség kézműves fotótechnikai kurzusokon való részvételre, továbbá a *Pécsi Tudományegyetem*

Mvészeti Karán mind a festő, mind a szobrászhallgatók kötelező tárgyként tanulnak gyakorlati fotográfiát. Az általános bölcsészeti karok közül az antropológia szakok képzési rendszerében szerepel fotóoktatás, a kutatás során a *Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia tanszékének antropológia szakát* vizsgáltuk.

A fotográfiai ismeretek általános középfokú oktatásban betöltött helyzetének feltérképezése ugyan hallatlanul izgalmas és nagyszabású feladat, azonban jelen kutatás keretei erre nem adnak módot, ezért csupán a minisztériumi szabályozás és a központi követelmények rövid áttekintésére van lehetőség. A kutatási idő rövidsége (ebben az esetben az utolsó etap négy hónapjáról van szó) továbbá nem tette lehetővé az összes, fent megnevezett intézmény minden kutatási szempont szerinti vizsgálatát. A jelenleg hozzáférhető tájékoztató jellegű, interneten is letölthető dokumentációs anyag alapján tantárgyi struktúra elemzése minden, korábban megjelölt iskolára kiterjedt, azonban a további vizsgálatra iskolatípusonként az intézmények szélesebb körét kellett kiválasztanom. A kiválasztás alapja a szakértői típusú mintavétel volt, tehát a minél reprezentatívabb mintavétel érdekében igyekeztem azokat a képzési helyeket részletesen megvizsgálni, amelyekben országosan a legtöbb hallgató jár, illetve amelyekben a legtöbb, a szakmában dolgozó alkotó kerül ki.

Az intézményeket működési rendszerük szerint államilag finanszírozott, intézményes és magánfinanszírozású kategóriákra bontottam. Az államilag finanszírozott iskolák közül behatóan vizsgálom a középfokú középiskolai rendszer oktatási intézmények közül a *Képzés- és Iparművészeti Szakközépiskolát*, az érettségi utáni szakképzési helyek közül az alkalmazott fotográfusok végzettséget adó *Budai Rajziskolát*, illetve a fényképész szakképzést végző *Budapesti Szolgáltató- és Kézművesipari Szakképző Iskolát*. A felsőfokú szakképzési intézmények közül mindkettőt, a *Moholy-Nagy Művészeti Egyetemet*, illetve a *Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Karának* fotográfia szakának részletes vizsgálatára sor kerül. A felsőfokú, más szak keretében fotográfiát oktató iskolák közül a *Magyar Képzőművészeti Egyetem* intermédia szakán, a *Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia tanszékének antropológia szakán* és a *Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán* végeztem felmérést. A magánfinanszírozású intézmények közül a kutatás tárgyát képezte az ország jelenleg egyetlen fotóriporter képzése, a *Magyar Újságírók Országos Szövetsége tanfolyama*, illetve az *ASA Fotóstúdió* és a *Fotografus.hu Alapítványi Fotóiskola* tanfolyamai. Nagyon szerettem volna a vizsgálatba bevonni a magánoktatás egyik szintén kiemelkedő,

nagy múltú intézményét, a *Szellemkép Szabadiskolát*, azonban az iskola alapító-vezetője elutasított mindenfajta közreműködést a kutatásban.

A kutatás alapját a kutatási terv szerint három, kutatásmethodikailag is eltérő irányvonal képezte. Az első és legfontosabb az oktatási intézmények működésével kapcsolatos írott dokumentumok: szakindítási, akkreditációs anyagok, saját működésével kapcsolatban megjelent publikációk jegyzéke, jelenlegi és múltbeli tantervek, tanmenetek. A dokumentációs anyagokkal egy részét sikerült csak megszerezni a különböző iskoláktól, ugyanis nagy részük meglepő módon a különböző intézmények számára sem áll rendelkezésre, illetve amennyiben rendelkezésre állnak is, a külső betekintés lehetőségeit elzárkóztak. Számos oktatási szervezet múltjával kapcsolatos dokumentációs anyag egyszerűen tároló helyiség hiánya, illetve személyzeti változások miatt megsemmisült, illetve a jelenlegi kutatás számára hozzáférhetetlen helyre került. Első sorban az érintett személyek magánlakására került. A szakindítási, akkreditációs anyagok így gyakran az intézményvezetők számára is ismeretlen helyen vannak, illetve a harmadik személy számára történő betekintés lehetősége több hetes ügyviteli és utánajárási problémát vet fel. Ezeket az iratokat mindössze egyetlen helyen, a Kaposvári Egyetemen sikerült megtekintennem, a többi intézményben kizárólag a saját írásbeli tájékoztató anyagukból tudtam az adatokat megszerezni. A régebbi tanmeneteket az iskolák hivatalból nem adják, ezért a kutatás során amennyiben szórványosan elkerültek, az kizárólag a megfelelő személlyel történő szerencsés találkozás eredménye volt. Az intézményvezetők elmondása szerint a működésével kapcsolatban amúgy is felmerülne rengeteg adminisztráció nem teszi lehetővé, hogy saját működésükről megjelent publikációkat folyamatosan nyomon kövessék, ezért az egyes iskolákról szóló bibliográfia összegyűjtése mindenképpen meghaladja jelen kutatás kereteit. A részletes vizsgálat tárgyát képező intézmények működéséről a helyben kideríthető, illetve a korábbi kutatások alapján összeállításra került irodalom jegyzékét a kutatás mellékleteként csatoljuk.

A jelenlegi tantervekben az iskolák helyi tanterve nyilvános, az egyedi tanmenet és tantárgyi hálójának rendelkezésre bocsátása az adott intézmény vezetőjének döntésétől függ. Az iskolák egy részben a személyes kapcsolatok miatt a nagy részben elemzésre hozzáférhetővé tették ezeket, azonban a tanulmány mellékleteként nem tehetők közzé.

A dokumentációs anyag összegyűjtésén kívül rendkívül fontos részei a vizsgálatnak az intézményvezetőkkel készített mélyinterjúk. Az interjúk előre kidolgozott kérdéskörök szerint bonyolódtak le. A kérdések főbb témakörei a képzés megalakulása során megfogalmazott és a jelenlegi oktatási célkitűzés viszonya, a diákok szívesen gyakorlata, az oktatás során alkalmazott módszerek, a diákok pályára kerülésének lehetőségei, illetve az intézmény működésének perspektívái voltak.

A bekegyeztetett intézményekben hallgatói monitoring vizsgálatok készültek. Ezek eszköze önkitalós kérdőív volt, amelyekben a pályára kerülés motívumait, saját terveik megvalósításának esélyeit, illetve azt vizsgáltuk, honnan és kiktől tájékozódnak a hallgatók a fotóművészet és a fotókultúra kérdéseiről. A kérdéssorok kidolgozása és az intézmények megkeresése másfél hónapot vett igénybe. Az interjúk és a kérdőívek kitöltése további két hónapig tartott, míg az elemzésre mindössze kb. két hét állt rendelkezésre. A rövid idő alatt rendelkezésünkre álló információk körét az átfogóbb körkép érdekében természetesen lehetne még bővíteni, ugyanúgy a meglévő adatokat további szempontok szerint tovább lehetne elemezni. A következőkben a már idézett kutatási terv, illetve a Kuratórium által 2008-ban megfogalmazásra került szempontrendszer szerinti elemzés került kidolgozásra.

A fotográfia, az állóképes vizuális nemzeti örökség megőrzésének, archiválásának, nyilvánosságra hozásának és oktatásának céljai, módszerei, perspektívái és intézményi stratégiái

Fotográfiai helyzetkép és értékelés

A mai helyzet szondázó felmérése során világosan kirajzolódott, hogy a megőrzendő kulturális javak körének a bővülése feladatok sokaságát rója a gyűjteményekre. Ebben a körben nem csak a sokat emlegetett digitális képgyűjtemények és adatbázisok létrehozása jelent nagy kihívást és feladatot. A megőrzéssel kapcsolatos teendők és a tudományos feldolgozás kérdései ugyanolyan jelentőségek, mint a korszerű kommunikációs és prezentációs formák kidolgozása. Szempont az is, hogy ma már sokkal több fényképről kell gondoskodni, mint rajzról, grafikáról vagy festményről. Számuk milliós nagyságrendű. Amikor a kialakult képet abból a szemszögből elemezzük, hogy sok helyen még a fotók tárolásának és raktározásának a minimális követelményeit sem tudták megteremteni, akkor látszik igazán, hogy a helyzet távolról sem ideális. Az 1-től 5-ig tartó skálán csak kevesek

fejezték ki elégedettségüket a gy jtemény állapotával kapcsolatban (9,4%), a többség az šalig elégedettö kategóriát jelölte be (37,5%). Fontossági sorrendet állítottunk össze arról is, hogy mit tartanak fontosnak a kollégák saját munkájuk során. Ennek alakulását szemléletesen mutatja a grafikon, de azért két tényez t kiemelnénk. A legfontosabbnak a gy jtemény életében az eredeti anyagot védelmét (4,73) , a digitalizálást (4,54) és a tudományos feldolgozó munkát (4,05) tartották. Az állami tulajdonban lév fotógy jtemények a jelenlegi tendenciákból jelenleg a leger teljesebben a virtuális képgy jtemények iránti igényeket tapasztalják, de ez csak az érem egyik oldala. A fotók értékének a tudatosításában nagy a felel ssége a közgy jteményeknek, mert az egyre növekv számú fotókiállítások ellenére is keveset tudunk még arról, hogy mi teszi a fotográfiát értékessé. A régi és az új fényképek értelmezése, az archiválásuk és rendszerezésük problémái, a tudományban és a m vészetekben elfoglalt helyük és szerepük mind olyan témák, amelyek a jelenlegi egyetemi és középiskolai oktatásban szinte teljesen hiányoznak. Kulcskérdés ebb l a szempontból a fényképek archiválásával és feldolgozásával foglalkozó szakemberek tudásának az integrálása. Számos megválaszolatlan kérdés maradt még, bár az ismertett adatok és tények feltárása sem tekinthet többnek, mint a jelenlegi helyzet körképének. Bármikor felülírhatja megállapításainkat az élet. Azt sem tudjuk megítélni pontosan, hogy az új, de sérülékeny jelekre épül virtuális gy jtemények létrehozására és továbbörökítésére irányuló er feszítések milyen irányt vesznek. Nem tudtam eljutni az id rövidege miatt a vidéki fotógy jtemények többségéhez sem, ami nem csak az összkép, hanem a problémák felvetése és az együttm ködési stratégiák kialakítása miatt is fontos lenne. Jelen felmérés lényeges tanulsága, hogy néhány kiemelked gy jteményt leszámítva, a többség máig nincs felkészülve és felkészítve a fényképek európai színvonalú rzésére. Nincs elég kapacitás arra sem, hogy az egyre nagyobb igényként jelentkez digitalizációs adattárak folyamatosan és nagy léptékben b vüljenek, s t, jó néhány helyen még azok beindítása a közvetlen cél. A technikai közzététel azonban önmagában kevés. A közgy jtemények raktáraiban rzótt fotográfiák milliói ó legyenek azok digitálisak vagy hagyományos képek ó olyan jelek és nyomok a múltból, amelyek a tényeken kívül kontextuális szempontokat is hordoznak. Innen nézve teljesen mindegy, hogy az adott fotográfia m vészi kvalitása mérhet -e, vagy sem.

Jelen felmérés az ún. szakért i kiválasztás típusú mintavételre épült, lényeges szempontnak tekintettük, hogy a közgy jtemények legjelent sebb szervezetei mellett a kevésbé frekvenciált gy jtemények helyzetéb l levonható adatok is szerepet kapjanak. A vizsgálat alapjául szolgáló kérd ívek megfogalmazásakor olyan sarokpontokat kerestünk, amelyek mentén az

általános, gy jteményi állapotokra utaló kérdések mellett a fotótárak valamennyi típusára rá lehetett kérdezni. Az alapadatokon kívül az állományvédelem, a digitalizálás, a nyilvántartások, a képek forgalma, a gyarapítás és a tudományos kutatás köré csoportosítottuk a kérdéseket. A megkeresett 52 gy jtemény közül 38 töltötte ki és küldte vissza a kérd íveket, hárman a statisztikai elemzés lezárása után juttatták el válaszaikat. Az érdemi választ adó gy jtemények száma elfogadható nagyságú volt ahhoz, hogy a válaszokból nyert adatok alapján megbízható értékelést végezhessünk. A módszer másik részét a személyes interjúk jelentették. A kett együtt rajzolta ki a fotógy jtemények és ezen keresztül a fotóm tárgyvédelem intézményes helyzetére és a fejlesztések jelenlegi irányaira vonatkozó áttekint képet. Analógiaként a hasonló célokat kit z *Safeguard European Photographic Access* 1999-es európai felmérését vettük figyelembe (lásd a tanulmányban).

Tekintettel arra, hogy az egész program fókuszában a mai magyar fotóm vészet állt, els ként a gy jteménygyarapítási lehet ségeket és ezek eredményeit vizsgáltuk. A felmérés statisztikai értékelése azt mutatta, hogy a muzeális intézményeknek mindössze *6,1 %-a vásárol kortárs fotográfiát, és csupán 30,3 % jelezte, hogy vásárolna többet is, ha lenne rá lehet sége. Az alacsony érték f oka, hogy az archívumok a legjellemz bbnek az alapfeladatokkal összefügg gyarapodást tekintik. Viszonylag tehát magas, mintegy 42,4 % az aránya azoknak, akik egyáltalában nem gy jtenek kortárs fotót. Ez az érték abból a szempontból is felt n , hogy a kérd ívre válaszoló 37 fotógy jtemény 83,8%-a muzeális intézményen belül m ködik. Amikor a közgy jtemények kényszer ségb l lemondanak a kortárs anyagok vásárlásáról, nem jöhet létre annak lehet sége sem, amit a régi és az új képek párbeszéde képes nyújtani a történeti archívumokban. Mivel m vészi fénykép alatt a kiállításra szánt, vagy a szabad és kötetlen alkotói tevékenység által létrehozott képeket értjük, szívesebben használom ebben az összefüggésben a kortárs fotográfia kifejezést. Ilyen szemszögb l már nem kell kizárni a fotóm vészek adott feladatra történ felkérését, vagy a régi anyagaikból történ célzott vásárlást. Lényeges kérdés ezzel kapcsolatban, hogy korunk történelmének és a környez világ jelenségeinek a dokumentálására, vagy akár a régi témák új szemlélet feldolgozására mennyire inspirálják a hivatásos fényképészeket a múzeumok és szakgy jtemények a maguk területén? Senki sem vitatja, hogy a közgy jteményi fotóarchívumok többsége nem tud egyenl súllyal foglalkozni minden egyes feladattal. Mégis, a tárgyi kultúra változásai, az életmód, az urbanizáció, a városi táj, az épített környezet mind olyan témák, amelyek mentén a helytörténeti múzeumoktól kezdve a nagyobb költségvetés múzeumok is megtalálhatnák a számításaikat. Az egész kérdéskör a m tárgy kereskedelem megélénkülése szempontjából sem érdektelen, mert napjainkban egyre többen*

fedezik fel a fotográfiában rejlő befektetési lehetőséget. Mivel erre a piacra csak a tökéletes, vagy legalább jó állapotú fotográfiák kerülhetnek be, és azok, amelyek eredetisége minden kétséget kizáróan bizonyítható, a közgyűjteményekben lévő fényképek nagy része ó ebből a szempontból - kiesik a körből. A fotográfia mint tárgy funkciójának hazai felértékelődése ennek ellenére minden bizonnyal hatással lesz a jövőben az eredeti fotóanyagokkal rendelkező gyűjtemények életére. Már most érdemes felkészülni arra, hogy egyre inkább nem fog a múzeumok felelőssége arra nézve, hogy milyen feltételekkel, milyen formában és milyen mélységben hozzák nyilvánosságra anyagaikat a régieket és újakat egyaránt - mire értékelik azokat, és miként képzelik el a gyűjteményfejlesztést a jövőben.

A magyarországi fotóvagyon többsége közgyűjteményekben - múzeumokban, levéltárakban és könyvtárakban is található, ezek publikálása így érhető módon jelentős részben a fenntartó intézményekhez kötődik. Értékes fotóanyagok találhatóak a különböző kutatóintézetekben és oktatási intézményekben is, nem beszélve a még sok meglepetést tartogató egyházi gyűjteményekről. A fotográfiával foglalkozók pontosan tudják, hogy a képek közzétételéig is legyenek azok mint tárgyak vagy pusztán csak dokumentumok - általában hosszú út vezet. A sokszor több éves rendszerezés és feltáró munka a fényképpel, mint tárggyal való foglalkozást is magába foglalja. E téren volt kiemelkedő szerepük azoknak a szakembereknek és muzeológusoknak, - köztük elsősorban Flesch Bálint fényképész, restaurátor, Kincses Károly muzeológus, Siska Gyula restaurátor és Vékás Magdolna fényképész nevét kell megemlíteni - akik az 1980-as évek második felében elsők között irányították rá a figyelmet Magyarországon a fotóműtárgy-védelemre és a régi fotótechnikákra. Nevükhöz kapcsolódnak az 1986 és 1989 között megszervezett első fotótörténeti táborok, melyek nyomán szakmai együttműködések és publikációk születtek. Ezeknek köszönhetően néhány gyűjteményben klimatizált raktárakat építettek és az állományvédelem jelentősége is új dimenziókat kapott. Elrelépést jelentett 1993-ban a fotómuzeológusok posztgraduális képzése az ELTE keretein belül, bár az első évfolyamot követően a képzés megszűnt. Az a tény, hogy ezen a szakterületen önálló egyetemi vagy főiskolai képzés ma sincs, több szempontból is problematikus. Az egyik oka az aggodalomnak az, hogy a történeti fényképtárakban rögzített felvételek jelentős hányada ma már olyan régiségnek számít, kora, különleges technikája és forrásértéke kvalitása alapján, hogy kezelésük és feldolgozásuk egyre inkább speciális ismereteket igényel. *2006-ban készült statisztikai felmérések a 840 múzeumi kódéssal rendelkező múzeumok közül az adatközlési kötelezettségnek eleget tevő 652 intézményben 3.510.633 db eredeti és forrásértékű fotódokumentumot, valamint 1.640.296 db leltározatlan*

eredeti fényképet regisztráltak. Összevetve ezt az általunk vizsgált gy jtemények statisztikai adataival, a számok azt mutatták, hogy a leltározott negatívok száma 1.632.683 db (28 gy jteményb l 23-an válaszoltak erre a kérdésre), a leltározott pozitíveké 603.263 db (28 gy jteményb l 24-en válaszoltak erre a kérdésre.). Az MTI adatait külön szerepeltetjük, mert az ott rzőtt képek mennyiségi adatai eltorzították volna a múzeumi gy jtemények átlagos adatait. Csak a negatívjaik száma több mint az összes többi múzeumban: 13 millió darab. Pozitív képek száma: 4.5 millió darab.

A fényképarchívumokkal kapcsolatos korábbi felmérések közül meg kell említeni a Történeti Múzeum Közleményét, mert 1984-ben els k között tettek kísérletet annak rövid bemutatására, hogy hol és mit riznek a magyarországi fényképgy jteményekben. Összesen tizenkét tanulmány jelent meg a közleményben és els ként a fényképészeti dokumentumok konzerválásáról és archiválási problémáiról is közöltek írást. A következ jelent s esemény az 1987. évi konferencia volt Miskolcon šA fénykép mint m tárgyö címmel. Kétségtelen, hogy a mai helyzetet nehéz összehasonlítani a húsz évvel korábbival, hiszen azóta az egész társadalom és a kultúra feltételrendszere átalakult. Az átalakulások súlyát jelzi, hogy a tradicionális fotográfia elmélete mellett a szakembereknek már a digitális képek problémájával is meg kell küzdeniük, mert létrehozásuk, tárolásuk, nyilvántartásuk, kezelésük és értelmezésük elválaszthatatlan része a gy jtemények napi munkájának.

Éppen ezek a változások igazolnák a legjobban a fotók archiválásával foglalkozó oktatás bevezetését, legalább rendszeres továbbképzések formájában. Európában ennek az oktatásnak az igénye és szervezeti feltételei is kialakultak, Amszterdamban a SEPIA keretén belül szerveznek évr l-évre kurzusokat šManagement of photographic collectionsš címen. Magyarországon jelenleg ezt az rt leginkább a szakirodalom elsajátítása mellett a gy jteményi tapasztalatok átadása és cseréje töltheti ki.

1. A digitális fotótechnika és a számítógépes alkalmazások térhódításának következményei az alkotói magatartás változásaiban a fotómvészet (és a populáris fotográfia) területén

2. A képmvészeti fotóhasználat

3. A digitális technika használatának attitűdvizsgálata

(Kérdésvázlat kutatáson alapuló helyzetkép a hazai fotográfusok technikahasználatáról)

A fotó, a fotografikus kép státuszának e résztanulmányban található elemzése két típust, két jelenséget vizsgált: (a) a digitális technológia megjelenésével megváltozó fotografikus rögzítési eljárásokat és azok következményeit, illetve (b) a képmvészeti fotóhasználatot.

Nyilvánvaló, hogy e két jelenségszféra két igen eltérő kontextusban bontható ki, ám jónéhány ponton találhatunk átfedést a két fogalomkör tisztázása során. Első körben ezeket a konceptuális átfedéseket igyekszünk felvázolni, melyek első sorban a kép-képiségő problémakört érintik; majd külön-külön térünk ki a két terület jellemzésére.

Mindenek előtt azonban Mester Tibor résztanulmányának fontosságáról esszen néhány megjegyzés.

A digitalizáció, az új média térnyerésével egyidejűleg zajló kulturális attitűdváltozásokat a populáris fotográfia, -fotóhasználat területén is vizsgáltuk. Ez a résztanulmány ó Mester Tibor *Milyen a jó képő? A fotóra vonatkozó beszédmód a közösségi digitális gyűjteményekben, a fotoz.hu példáján keresztül* c. esettanulmánya ó a szakmai kollégium javaslatára a tanulmány appendixében olvasható. E résztanulmány alapvetően nem a populáris fotográfia emancipatívó folyamatainak feltárására vállalkozik. Az on-line szerveződő közösségek kommunikációjának szabadságfoka több okból is nagyobb lehet, mint face-to-face alapon létrejövő, vagy intézmények köré szerveződő közösségeké. A tagok spontán csoportosulásáról van szó, melyben a részvétel önkéntes jellegű, a tagokat valamilyen tematikus érdeklődés kapcsolja össze, a vélemények megjelenítésére pedig szokatlanul tág keretek között nyílik lehetőség. Ezek az informális jellegű társulások sokkal jobban tüntetik a heteronómiát, így alkalmasabb alternatív értelmezések, eltérő nézőpontok, speciális elkötelezettségek megjelenítésére. A résztvevőkre jellemző képernyő-identitás lehetővé teszi a valódi személyazonosság elrejtését vagy leplezését, bár ezzel nem feltétlenül élnek. A tagságra és tartós részvételre épülő közösségek esetében viszont épp az figyelhető meg, hogy mivel

megkövetelik hozzászólások közötti koherenciát is, így kevesebb szélsőséges véleménnyel találkozatunk és az identitással való játék sem jellemző.

A résztanulmány a digitális fotográfiához, azon belül is a populáris fényképezéshez kapcsolódó beszédmódok mélyfűrészes elemzésére vállalkozik, melynek empirikus alapját a fotozs.hu m ködések vizsgálata szolgáltatja. Amellett szeretnék érvelni, hogy a népszerű fotókritikai oldal az amatőr fotográfiai klubmozgalom virtuális megvalósulásának is tekinthető, de nem feltétlenül annak beszédmódjait termeli újjá, és csak részben osztozik annak fotóideáján. A weboldalon keresztül létrejövő csoportnyilvánosság helyét és szerepét is az jelölheti ki, hogy a benne folyó diskurzus milyen módon kapcsolódik a képekről szóló mindennapi, szakmai és művészeti diskurzusokhoz. E tekintetben úgy tartom, hogy bár a csoportnyilvánosság véget ér a tagok/felhasználók közösségének határain, az általa képviselt beszédmód alternatívát képvisel populáris/elit megközelítésekkel szemben.

Mindez onnan származtatható, hogy a hálózati kommunikáció lehetőséget teremt újfajta diszkurzív terek megjelenésére, ezen keresztül és szerkezetükben, dinamikájukban, beszédmódjukban a hagyományostól eltérő csoportnyilvánosságok megteremtésére. A virtuális szféra (Papacharissi 2002) jellemzője, hogy általában elkülönül az intézményesített társadalmi keretektől (gyakran éppen a meglévő intézmények ellen irányul), de nem hoz létre teljesen autonóm beszédmódokat. Ennek oka éppen az intézményektől való függetlenségében rejlik; mentes a formális hierarchiától és autoritástól, következésképpen csak korlátozott mértékben lesz számon kérhető, ellenőrizhető és megbízható. Másrészt viszont ugyanazon valóságon osztozik, mint hivatalos nyilvánosság színterei, és ennek következtében kulturális értelmezései származtatottak. A virtuális szféra tehát a kulturális artefaktum (Hine 2000, 14-40.), melynek jelentéstulajdonítási aktusai összefonódnak a valóság mindennapi és intézményesített kereteivel.

A képművészeti fotóhasználat

A képművészeti médiumhasználat a neoavantgarde óta egyik központi kérdéskörét jelenti a művészetelméleti diskurzusnak. Meghatározó kérdés, hogy a 60-as évektől a képművészet számára a fotónak mely típusai, milyen lényegi funkciói váltak fontossá. Ez elsősorban a valóság megörökítésének, dokumentálásának képessége, ill., hogy ezzel összefüggésben a fotográfiai látásmód a valóság megismerésében milyen új lehetőséget jelent. Ugyanakkor a fotódokumentum - a tárgyára vonatkozó primer információkon túl - általában olyan

kontextusokkal/narratívákkal is rendelkezik, melyek a kép létrehozásának további feltételeit és körülményeit, intencióit is szignálják. Ezek a posztfotografikus interpretációk nem a fotografikus-reprezentáció *jel-jelöl* közvetlen viszonyát, indexikusságát helyezik homloktérbe, sokkal inkább a fotó McLuhan-i (*The medium is the message*) interpretációját, a fotográfia szélességeinek médiatudatos kiaknázását. Ebben a vonatkozásban a kép jelentését jellemzően az azt felépítő, és az arra ráépülő narratívák, kontextusok alakítják. Ezzel korrelál a fotografikus kép, a kép fogalmának azon kiterjesztése, mely a képzőművészeti praxisban az intermediális műtípus révén jutott érvényre. E műtípus integratív karakterét egyfelől egy kötetlen képalkotói *apparátus* jellemzi, másfelől a műalkotás *konceptuális*, fogalmi-metodológiai felépítésének jelentős szerepe. A képzőművészeti fotó státuszának vizsgálata során a továbbiakban a fénykép *funkcionális megközelítése, posztfotografikus interpretációja* nyújt vezérfonalat.

Funkcionális és posztfotografikus megközelítések

A műalkotások funkcionális megközelítése ó pl. Németh Lajos, Hegyi Lóránd történeti műtípológiája (Németh 1973, Hegyi 1986) ó a hetvenes-nyolcvanas években vált a hazai képzőművészeti-művészettörténeti diskurzus részévé. Beke László a fénykép lényegi funkciójaként (intencionalitásaként) négy alapkategóriát jelölt meg. Az első a valóság megörökítése, a *dokumentálás* funkciója, majd a *mágikus funkció*-t, ahol a fotón végzett változtatásokat a kép tárgyára vonatkoztatja. A *reproduktív funkció*-nál kiemeli, hogy a fénykép technológiai sajátosságai miatt azonos minőségben újratermelhető és terjeszthető. A *metaforikus funkció* jellemzője, hogy a fotó bizonyos művészeti kontextusban magát a művészetet testesíti meg, s adott esetben magát a kommunikációt is jelentheti. Beke érveléséből kitűnik, ahogyan a fotó valóság-reprezentációs-, ill. a művészi megismerés számára nyújtott képessége révén a képzőművészeti praxis részévé vált. Ez a neoavantgarde médiumorientált expanziója, ahol a fotó használata új típusú gyakorlatokat, műformákat indukált, melyek a kép szűzségében, a kép szintaktikai szintjén érhetőek tetten. Természetesen az új mediális kifejezésforma hatása a hagyományos képzőművészeti, festői eljárásokra. Példának okáért az újrealisták programjában is megjelenik a fotó használata, a természetesség alkotói/leképezési mechanikájának vizsgálata során. A fotó mint kiindulópont, a valóság hű látvány reprodukálásának eszközeként jelenik meg. Amíg például Méhes László, Major János végletekig precízen fotószerkeszt, addig Lakner László inkább érzékeltet - festői eszközökkel - reflektál a fotó jelenlétére, Baranyai András kollázs-szerkesztésbe is emeli a képbe fotó-elemeket, átírva, átfestve egyes részleteit, elemeit (Beke 1997). Itt

említend meg, hogy Beke Hajas Tiborral 1976-ban tartott közös előadást a Ganz-MÁVAG M vel dési Központban *„A fotó mint képzőművészeti médium”* címmel. Az új fotó alapelméi a médium maga és a médium nyelve, a fotóval eszközölhető identitás-kísérletek, ill. a fényképpel elérhető vizualitáson túli kontextusok (Hajas 2005). Beke - s vele fémjelezve a neoavantgárd fotóhasználat - megpróbál kilépni a dokumentarista fotográfiai kánonból, ám vonatkoztatási kerete továbbra is a fotó dokumentatív funkciója köré épül.

Az alkotói intencióra, az alkotói szándéokra vonatkoztatva ekként lehet a kérdést fókuszálni: *Valóban a fotó csak a képi technológia alkalmazás módjának (alkotói) narratívája és az objektív eltti történések (a leképezett valóság) narratívájának együttese? Valóban ezek hozzák létre azt a metaforarendszert, amely a kép felületén megjelenő új vizuális valóság megjelenésének a kulcsa?* (Jokesz-Petrányi 2005)

A fotónak, a fotográfiának ez a definitív meghatározása eleve figyelmen kívül hagy olyan, a műalkotás identitását, státuszát meghatározó kontextusokat, az alkotói és jellemzően a befogadói szándéktól független eseményeket, melyek az elmúlt néhány évtizedben a vizuális kommunikáció kutatásának új irányait jelentik. Mindez leginkább abból a szempontból izgató kérdés, amennyiben a (művészettörténeti) interpretációkat már nem kizárólag a műalkotásokra ráépülő narratívákként határozzuk meg, hanem a műalkotások tényleges megalkotásában szerepet játszó intencionális funktorokként.

E rész tanulmány második fejezetében ismertetett dokumentarista-vitátó fentebb már érintettük. Ezt kiegészítendő kell felhívni a figyelmet arra az alkotói szemléletmódra, ahogyan az intermediális megközelítés a fotót, a fotográfiát az alkotói repertoár, felkészültség, kifejezésforma csupán egy lehetséges eszközének tekinti. Egy további kérdéskört a digitalizáció mentén bekövetkező episztemológiai változások jelentenek; ebben egyszerre jelennek meg a kép státuszában bekövetkező változások, illetve a változások mentén átalakuló vizuális kultúra egyes jelenségei.

A vita ugyanakkor az természetéből következően számos kérdést nyitva hagyott. Ilyen problémakörnek tekinthető a művészeti intézményrendszer kérdése, az *artworld* fogalmának megjelenítése fenti diskurzusban. Ennek nyomai éppenséggel a kortárs gyakorlatban érhetőek tetten: a kutatás képzőművészeti interjú alanyainak (pl. Gyenis Tibor) egyidejű jelenléte a képző- és a fotó művészeti intézményrendszerben.

A vitára és annak hozadékaira sokkal inkább abból a szempontból érdemes rátekinteni, ahogyan a vita egyes elemeinek ilyen módon felszínre hozása, egyes eredményeinek pozicionálása még élőbbé és megfoghatóbbá teszi azokat a formanyelvi és fogalmi összefüggéseket, melyek

a fotografiai mező kutatásában, illetve a vizuális kultúra jelenségeinek egyes vizsgálata során, vagy éppen a szélesebb körben értelmezett kultúrakutatás számára válhatnak hasznossá.

A digitális technika használatának attitűdvizsgálata

Kérdésvázlaton alapuló helyzetkép a hazai fotográfusok technikahasználatáról

Jelen rész tanulmánynak a célja a fotóművészek körében tapasztalható azon attitűdváltozásoknak a feltérképezése volt, melyek a digitalizáció hatására következtek be. Feltételezésünk szerint ez a változás jelenleg is, egyszerre több szinten zajlik; a tanulmány ebben a vonatkozásban az alkotói körülmények megváltozására, az apparátus összetételének és ezzel összefüggésben a *szakma-kultúra* megváltozására koncentrált. A digitális technológia következményeként a fentebb taglalt episztemológiai változás ugyanis más típusú gyakorlatokat, más típusú képalkotói tudást, más típusú elméleti reflexiókat indukál.

A kutatás abból a fentebb kifejtett állításból kívánt kiindulni, hogy a technikai apparátus megváltozása sajátos módon együtt jár a tudás szerkezetében zajló változásokkal. A tanulmány ebben a vonatkozásban is megpróbált releváns kérdéseket megfogalmazni, abban az irányban, hogy miképpen szerveződik, institucionalizálódik az új típusú technológia használatához szükséges tudás; milyen intézményi feltételei és lehetőségei vannak az e típusú tudáshoz való hozzáférésnek.

A kérdésvázlat leképezés lényegi kérdéssorainak azok tekinthetők, amikor az analóg- és a digitális technológia különbségeit az alkotói folyamatok összevetésében taglaltuk. Az egyes kérdéseket kortárs médiaesztétikai, médiumelméleti, képzelméleti megközelítések alapján igyekeztünk megfogalmazni. Itt elsősorban *Lev Manovich*, *Vilém Flusser* munkáira hivatkozhatunk, továbbá a fenti elméleti munka egyes következtetései szolgáltak alapul az egyes kérdések, kérdéskörök definiálásához. Az apparátus kérdését ebben a környezetben igen kiterjesztve kezeltük; a fotótechnikai, fotótechnológiai eljárások mellett ide soroltuk a számítógép- és szoftverhasználatot, és ami még fontosabb, az ehhez szükséges elméleti és praxis-típusú tudásrepertoárt.

Ezzel szemben a sajátos-speciális fotótechnikai, fotótechnológiai eljárásokat az elemzés egy széles kitért spektrumban, korlátozva taglalja csak. Ennek oka, hogy ezek részletekbe mennek, az egyes szubjektív eljárás módokra rákérdező kérdéssor vélelmünk szerint a fotóesztétika és az egyéni alkotói praxisok területére vitte volna el a kutatást.

Az egyes előre meghatározott válaszok mellett rendszerint meghagytuk a szabad, önálló véleményformálás lehetőségét is, mellyel számos válaszadó rövidebb-ebb megjegyzések erejéig élte is. Ezek a sokszor kritikai él, sokszor provokatívan elutasító jellegű válaszok azt a meggyőződésünket erősítették, hogy a feltett kérdések és az ezekre megfogalmazott elzáró válaszok - nem csak számunkra fontosak, hanem hogy ezek egy szakmán belül sem egyértelműek, azaz jelenleg is szakmai vita tárgyát képezik-képezhetik.

Kitekintések

A tanulmányhoz két appendix jellegű tanulmány is kapcsolódik és mindkettő a Fotóművészeti Kollégium javaslatára került a tanulmány fő szövegébe és annak mellékletébe.

Hornyik Sándor *A fotográfia a kép korszakában. Megjegyzések a fotóművészeti mező feltérképezéséhez* című tanulmánya egy, a fotográfiai szcénára fogalmi értelmezését kínálja. Olyan, a kortárs képtudományt, a társadalomtudományok határterületein megjelenő módszertani szempontokat jelenít meg, melyek a fotóművészeti mező értelmezéséhez kínálnak szemléletbeli-tudományos pozíciókat.

Mester Tibor *Milyen a jó kép? A fotóra vonatkozó beszédmod a közösségi digitális gyűjteményekben, a fotozz.hu példáján keresztül* c. esettanulmánya a digitális fotótechnika és a számítógépes alkalmazások térhódításának következményeit vizsgálta az alkotói magatartás változásaiban a populáris fotográfia területén. Ez és mármint a digitalizáció jelenségének a populáris fotográfia területén történő vizsgálata - a pályázatban is külön hangsúlyozott szándékként jelent meg. Az a véleményünk, hogy ezen a területen és a fotóművészetekhez mérten - sokkalta erősebbek, hangsúlyosabbak azok a folyamatok, melyek a digitális technológia következtében hatással bírnak a vizuális kultúra, a vizuális kommunikáció állapotváltozására. Ebben az aspektusban, valamint a professzionális fotográfusok között végzett kutatás párhuzamos olvasatában ez a tanulmányt kihagyhatatlannak gondoljuk.

Zárszó

A kutatás kezdetétől világosan látszott, hogy nem törekedhetünk a szcénára statisztikai értelemben reprezentatív, szociometrikus képének kialakítására; a kutatás célja nem egy statisztikai állapotfelmérés, egy reprezentatív minta-hálózat kialakítása, ill. egy erre épülő

felmérés volt. Az ilyen mintahalmazok kialakítása szerfelett bizonytalan; a fentiek szerint igencsak kérdéses, hogy hol húzhatóak határvonalak az egyes területek közt és a fotóm vészeti szcena körül? Ennek következtében nem vállalkozhattunk arra sem, hogy állást foglaljunk olyan kérdésekben, hogy kit, mely csoportokat, mely intézményeket tekintünk a szcena škrémjének, f sodrába tartozónak; erre a definitív munkára a m vészettörténész-, kritikai közeg adhat választ. S jóllehet többször érzékeltünk bizonyos nyomásgyakorlást abban a vonatkozásban, hogy mely szerepl ket illene/kellene még besorolnunk a kutatás alanyai közé, az e mögött húzódó esetleges szándékot rendre sikerült kontroll alatt tartanunk. Hasonló módon nem vállalkozhattunk a fotóm vészeti mez gazdasági szempontú feltérképezésére sem. Jóllehet a szcena rendelkezik bizonyos gazdasági súllyal (a benne megjelen pénzek és er források), ennek a t kének sokkal inkább a kulturális-, szimbolikus, és intézménypolitikai dimenzióit igyekeztünk megjeleníteni. Ennek következtében mondtunk le az intézményi m ködés marketing szempontú feltérképezésér l, a szektor audit-típusú vizsgálatáról.

S jóllehet a hazai fotográfia, fotóm vészet nemzetközi reputációja igen sarkalatos kérdés, a nemzetközi sajtó- és kritikai szemle nem fért bele kutatásunkba. Erre a kérdésre csupán az egyes nemzetközi ösztöndíjak, kiállítások, az egyes intézmények nemzetközi kapcsolatrendszerei szolgálnak támpontul.

Jelen kutatás során folyamatosan meg kellett küzdenünk különféle problémákkal. Az egyik ilyen volt, hogy még nem alakult ki az ilyen típusú társadalomtudományi kutatások intézményi háttere, amelyek a vizualitással foglalkoznának. Jóllehet vannak olyan m helyek, amelyekben zajlanak a vizuális kommunikációra, vizuális kultúrára vonatkozó társadalomtudományi kutatások, ezek kevés kivételt l eltekintve (pl. MTA M vészettörténeti Kut. Int., KÖH) az egyes fels oktatási intézmények, egyetemek tanszékeihez köt dnek (MOME, Miskolci Egy. Viz. Antrop. Tansz.). Az oktató tevékenység mellett ugyanakkor nehéz elmélyült, és hosszú távú (empirikus) kutatói munkát folytatni. Ugyanakkor a frissen kialakult fotóm vészeti intézményeknél (l. Mai Manó, Fotográfiai Múzeum) sem alakult még ki egy rendszeres, együttm ködéseken alapuló, és a társadalomtudományok különböz irányzatit megmozgató, összefogó kutatói gyakorlat (annak ellenére sem, hogy számottev és jelent s kutatói gyakorlat folyt és érhet tetten). Másik nehézség volt, hogy ez a kutatás tematikájában unikális volt (az egy, az iparm vészet területén lezajlott kutatást lehet csak itt megemlíteni). Az ilyen intézménycentrikus, de a teljes m vészeti szektorra vonatkozó átfogó

jelleg kutatás egyszerre követeli meg az új típusú metodikai felkészültséget, és a szcénára és a szcena szereplőire - a sztereotípiákon - vonatkozó ismereteket. Ez a komplex tudás egy alapvetően más területen mozgó kutató számára komoly kihívást jelent. A stáb tagjai ó reményeink szerint ó kell mértékben ötvözték ezeket a felkészültségeket.

A tanulmány reményeink szerint hozzájárul a fotográfia főbb területeinek, az ebben megjelenő szereplők, típusok, problémakörök megjelenítéséhez, kibontásához, módszertani körülhatárolásához. Ez volt a célunk. Ha csak egy kicsit is sikerült ehhez közelebb kerülni, már nem tekintjük hiábavalónak az elvégzett munkát. A tanulmány remélhetőleg számos szakmai diskurzus számára szolgálhat hivatkozással, melyre konkrét javaslatok, ajánlások, cselekvésprogramok építhetők.