

Farkas Zsuzsa A fénykép a rendszerben

Az európai művészettörténet-írásban képzőművészet és fénykép kapcsolatának vizsgálatát Aaron Scharf könyve indította el 1968-ban, amely rámutatott kép és a forrása kapcsolatának fontosságára.¹ Kutatásait többen folytatták, melyek új problémákat tártak elénk.² Az alapkérdés minden értelmező számára az, hogy mi a szerepe és hol a helye a fényképnek a művészettörténeti rendszerben. A válasz nem egyszerű, hiszen festmények és fényképek relációjában különféle szálakat találunk, melyek egymás mellett futnak, követik, eltakarják, keresztezik egymást. De ennek a kapcsolatnak nincs lineáris fejlődéstörténete, csupán egymásra épülő szakaszai. A vizsgálat tárgya a szokás jogán alapul. A fényképek egy része „művészi” szándékkal készült és ma is ilyenformán elkülönül, mint elfogadott kategória mintegy körülzárja, elemezhetővé teszi a műalkotások egy részét. Ez a kiemelt fényképcsoport, bár olykor úgy tűnik, hogy szubjektív, megfoghatatlan ismérvekkel rendelkezik, mintaként szolgál. Az bizonyos, hogy ez az egység hordozza (vagy éppen okozza) a két műfaj közötti probléma összességét, ezért a „művészi fénykép” helyzetét számosan megpróbálták már tisztázni.

„Mostantól a festészet halott” ez a Delaroche francia akadémikus festőművésznek tulajdonított, a dagerrotípiát feltalálása pillanatában elhangzott kirohanás teremtetette meg az első fényképellenes hangulatot.³ A 19. század folyamán a fénykép az útkeresés időszakát élte, mint új kép harcot folytatott saját helyének megtalálásáért. Bár ez a küzdelem érdekfeszítő történet, lassan a feledés homályába merül. Ennek legfőbb oka az, hogy eluralkodott az a nézet, hogy a fényképnek a festményekhez kötődő kezdeti szoros kapcsolata nem saját jellegét, egyedi sajátosságait emelte ki. A műfaji egyezőségek miatt a mai kritikusok közül számosan negligálják az ekkor készült fényképek értékét is. Számos korabeli elemző kedvezően fogadta az új médiumot, szerintük eljött az idő, amikor a fényképezésnek át kell venni a festésztől a stafétabotot az ábrázolások egy szintjén. Hogy ez konkrétan mit jelentett és hogyan zajlott a számtalan tanulmány ellenére még zavaros folyamatnak látszik. Kezdetben a dagerrotípiát értékének felismerése azért volt nehéz, mert megélhetési nehézségek, mély érzelmek motiválták, hiszen azok bíralták, akiket látszólag tönkretett. Bonyolítja a helyzetet, hogy a fénykép azonnal differenciálódott, mégis szinte egyedül az arcképkészítés milyensége, annak „művészi” volta minősítette az egész műfajt.

Walter Benjamin „átmeneti” nemzedéknek nevezte a festői tanultságú fényképészeket, akik 1860–1880 között megteremtették a műtermi arckép fényképezetet.⁴ Általában a fényképezeti cégeken belül az akadémiai tanultságú művész feladata volt a „festői” megjelenés, a színpadias látvány megteremtése, amelyet a felvételek korrekciójával, a színezéssel is meg-



1. kép. Farkas Zsuzsa: *Kísérlet I.*, 2006. (A fénykép, amikor festménynek látszik) Magántulajdon. Digitális print
18 x 24 cm

toldották. A festői tanultsággal beállított, fényképezett arcképek a valós információk özönét közvetítik a biedermeier és historizáló festményekhez képest. Ma már világosan látjuk, hogy a korai felvételek jelentősége a képzőművészeti alkotásokkal való viszonylatban válik rendkívülivé. Ezek a művek készítésük indíttatásánál fogva képzőművészeti alkotások, melyek értéke a festett, akadémikus kánonnal való kapcsolattól függött. A fényképészek egy képzelt teret alakítottak ki a modell körül, amelyeknek hatásosságát a környezet gazdagsága fokozta. Ez a steril tér volt hivatva befogadni az embert, aki saját életteréből átlépett az akadémikus festészet által előírt, a megörökítés méltóságát szolgáló térbe. A műtermi arcképkészítés a konzervatív hagyományhoz kötődő formai nyelvvel jól befogadható, könnyen értelmezhető rendszert eredményezett (1. kép).

Az 1840-es években a képzőművészeti alkotások közé megérkezett a dagerrotípiát, mely csupán egy kicsiny és csillogó lemez volt. Formája miatt a miniatűrök közé tartozott, felépítése automatikusan a festészet képi hagyományait követte. A dagerrotípiát készítői között volt néhány jelentékeny festő is. Az egyik pesti mester már 1841-ben Párizsba utazott fényképezőgépet vásárolni. Marastoni Jakab először Pesten, majd a pozsonyi és kolozsvári diétán is készített dagerrotíp arcképeket. 1842 körül egy-egy alkalommal több, mint 200 felvétel rögzült az ezüstlemezen, de közülük egy sem maradt meg. A művész két évig dolgozott ebben a műfajban, technikai fejlődését az újságokban megjelenő hirdetése alapján követhetjük. Marastoni megtanulta a dagerrotípiát készítésének módját, sőt képes volt fejleszteni a technikát, de véleményét a műfajról nem ismerjük. Két mára fennmaradt műve alapján nem lehet pontosan látni képzőművészeti tanultságának a fényképezetre vetített hatását, inkább annak a

fordítottját. A művész realista irányú, gyors fejlődése a korszak technikai hatásának tükörképe.

A korabeli kritika megállapította, hogy a fénykép egyenlő a nem eszményített ábrázolással, azaz a realizmussal. Az akadémiai szemlélettel azonosuló kritika elutasította a dagerrotípiát, hiszen a valóság másolása — a realizmus — ebben a korban, a művészetben nem volt követendő példa. A hasonlóság fogalmában szétválasztották a szolgai és művészi hűséget. Az 1840-es években úgy tűnt, hogy a fénykép csupán nyers vázlata lehet az idealizált műnek. A vázlat hordozza a valóságot, a csúnyaság, a torz mindennapiság rögzítésének lehetőségét garantálta. Ezeket a képi látványokban megjelenő új esztétikai kategóriákat a realitás rögzítésének új módja emelte ikonográfiai programmá.

Az 1848–49-es szabadságharc különös törést eredményezett a magyar fényképtörténetben is. Számosan meghaltak, eltűntek, sokan emigráltak az arisztokraták, képzőművészek és iparosok közül is. A súlyos politikai atrocitások miatt a képek, a képzőművészeti alkotások szerepe átértékelődött. Császári pátensek, rendeletek sora tiltotta be a forradalmi férfiak arcképeit.⁵ Az 1850-es években a képek pusztai birtoklása is egyenértékű volt a bűncselekményekkel, például a fegyverrejtegetéssel. Különös, mágikus hatalma volt a képeknek, amelyek a szabadság illúziójára utaltak. Még 1851 júliusában is kötelezték a fővárosi műárúsokat, hogy a kirakatba, vagyis közszemlére tett műdarabokból egy példányt a rendőrséghez küldjenek be bírálatra.⁶

Míg Európában töretlenül zajlottak a papírfényképészeti kísérletek, alakultak a speciális műtermek, addig Magyarországon nagyon lassan indult el ez a folyamat. 1855-től vannak adataink az első papírfényképészeti alkalmazásra. Ezeket a sópapírra készült másolatokat esetenként annyira átfestették, hogy elvesztették fényképi lényegüket, ma az egyes gyűjteményekben az egyedi grafikák között rejtőznek. A fényrajzoló a nap sugarával festenek — írta a Pesti Napló ismertetője.⁷ Külön hangsúlyozták, hogy a fényrajz a nap sugarainak lenyomata a papíron, vagyis a photographia háttérbe szorította a fémlemezen alkalmazott lenyomatokat.

Ebben az időszakban is volt egy kiváló festő a fényképészek között, Simonyi Antal. Kiutazott az 1855-ös párizsi világkiállításra két kísérletével, amelyekért utóbb érdemérmeket kapott. Tanulmányok az egyetemes világipar templomából címmel összegezte a világkiállítás fényképészeti törekvéseit, ezzel a magyar fényképészeti szaktudomány megteremtője.⁸ A kis favázai Váci utcai műtermét nagy érdeklődéssel várta a pesti közönség. 1860-as években a díszes kirakatok megteltek a korszak közéleti szereplőinek képeivel, Simonyi monográfiája alapján ismerjük ötszáz arcképet, de felvételeinek becsült száma több ezerre tehető. Ő az első, aki az ún. párizsi műtermi arcképkészítést magas fokon művelte, megörökítette a korszak mára feledésbe merült polgári rétegét. A hazai sajtó di-

cserzte művészetét, mert úgy vélték, hogy nagy előny, ha a festők művelik a fotográfiát, mert ők értenek leginkább a csoportozatok művészi alakításához s egy-egy modellt is „festői” helyzetben tudnak a gép elé állítani.

Az 1860-as évek elején a pesti rendőrség még betiltotta a bolti kirakatokból a forradalomra emlékeztető arcképeket.⁹ Ezek otthoni birtoklása már nem volt büntetendő. A kiegyezés után, 1867-től a képek szerepe, értéke visszarendeződött a forradalom előtti helyzetébe. 1864-től az Osztrák Császárságon belül a fényképészet szabad iparrá változott, emellett a vizitkártya megjelenése újabb technikai egyszerűsödést jelentett. Hazai viszonylatban ez azt jelentette, hogy a szűkös, önkényuralmi évtizedet túlélő akadémiai festészek egy része jelentékeny tanultságuk büszke tudatával átléptek egy látszólag jól fizető mesterségbe. A változások azt jelentették, hogy mintegy ötven fényképész, aki ekkor kezdte működését, fele festői tanultságú volt. Az akadémiai mesterek közül: Borsos József, Barabás Miklós, Canzi Ágost, Schäffer Adalbert, Brodsky Sándor, Zichy Mihály, Vastagh György, Doctor Albert, Kovács Mihály, Mezei József, Mezey Lajos, Molnár József, Országh Antal, Szathmári Pap Károly, Ujházy Ferenc, Landau Alajos. E művészek életrajzai a *Festő-fényképészek 1840–1880* című kötet utolsó fejezetében megtalálhatók, utóbb önálló tanulmányban összegeztem tanultságuk mértékét is.¹⁰

A képzőművészet és fénykép viszonya az 1880–1900 közötti időszakban a müncheni és bécsi Képzőművészeti Akadémia, a pesti Mintarajziskola által közvetített esztétikai háttér miatt sajátos, mondhatni egysíkú volt. Az impresszionista és preraffaelita mozgalmak nem jelentkeztek Magyarországon, ezért ilyen hatások alatt készült fényképek nincsenek.¹¹ A fényképészek között kimagasló, „művész”-nek nevezhető újító nem volt. A kísérletezők között megemlíthető Klösz György, aki a városi környezet fényképezésének nagymestere és Ellinger Ede, aki korcsolyázókat megörökítő sorozataiban a mozgásábrázolások pillanatnyiságával foglalkozott.

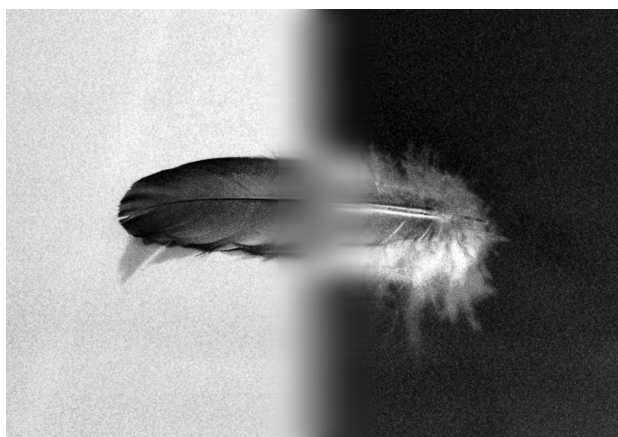


2. kép. Farkas Zsuzsa: *Kísérlet II.*, 2006. (A fénykép, amikor grafikának látszik) Magántulajdon. Digitális print 18 x 24 cm

A fényképészet első ötvenévi története alapján megállapítható, hogy a fénykép minden képzőművészeti iránynak — az újnak (impresszionizmus), és a réginek (akadémizmus) is — szerves és alapvető bázisa, forrása. A 19. század végére kirajzolódott a művészi fénykép „skizoid” tulajdonsága, hogy egyszerre reális és irreális, egyaránt alkalmas a konkrét valóság vizuális megragadására és a festészethez hasonlóan az ideák és eszmék megjelenítésére is (2. kép).¹²

A 20. század elején a képzőművészek kapcsolata a fényképpel bonyolult, ellentmondásos momentumokra esett szét. Virágzott a festő-fényképészek által megteremtett műtermi szalon arckép fényképészet, a segédanyagként készült felvételek léte egyértelmű volt. A képes könyvek, az újságok nyomtatott fényképei, a képeslapok és a műárusoknál vásárolható felvételek kiegészültek az egyre egyszerűbb gépezeteknek köszönhetően a képzőművészek által alkotott művekkel is. A professzionális fényképészek a pillanatnyi mozgások megörökítésének kísérleteivel az emberi és állati mozgásfázisok rögzítését kezdték el, ennek eredményeként született meg a mozgókép. E sorozatok vizsgálhatottak a képzőművészeti alkotásokra, melyek egyszerű és pontos mozgásfázisokat ragadtak meg, mint például a futurista művek.

A 20. század eleje a fényképészetben a nemes eljárás időszaka, ekkor jelentek meg az új „művészi” fényképek, amelyek nagy kezűgyességet, egyéni alakítás módot igényeltek.¹³ Főleg fénykép kiállításokon, a művészi készség megmutatására használták, tiltakozva a realizmus, a pontos látvány éles, alkotói beavatkozás nélküli rögzítése ellen. Ez az ún. piktoralista módszer tagadta a mechanikai leképzés létjogosultságát és az egyedi, ekkor feltalált lágyító lencsákat, festői hatásokat alkalmazó felvételeket fogadta el. A kémiai ismereteket igénylő, bonyolult mechanizmussal megvalósuló műveket általában a kritikusok és művészek is kedvezően fogadták. Nagyon gyorsan a grafikai művek közé emelkedtek, anélkül, hogy hatással lehettek volna a magyar festészet alkotásainak készítői módszerére. Lyka Károly 1907-ben megjelent írásában a korhangulatnak megfelelően holt és nyers fényképnek nevezte a manipulálatlan másolatot. A fényképekbe való „beavatkozás” tanítására külön kurzusokat indítottak az amatőröknek, amelynek bevezető előadása volt a kiváló művészettörténész egyik tanulmánya.¹⁴ 1906-tól megjelent a művészi fényképezés évkönyve, 1914-ig nyolc kötetben foglalkoztak az aktuális problémákkal. Lyka Károly *Fényképezés és művészet* című bevezető soraiban megírta, hogy a legfontosabb a művészi fénykép létrehozásában az, hogy a képből kitörölnek minden felesleget. A vegyi fürdőkkal a kép ridegsége eltűnt, további művészi módszer az élesség tompítása is.¹⁵ Az amatőr fényképészeti mozgalom a Photo Club hivatalos közlönyében jelentkezett hét évfolyamon keresztül, ez az *Amatőr* című szaklap volt, amelyben számos arisztokrata, műkedvelő piktoralista felvétele szerepelt. „A magyar művészi fényképezés” folyóirata alcímmel jelent meg „A Fény,” mely 13 évfolyamon ke-



3. kép. Farkas Zsuzsa: *Kísérlet III.*, 2006. (A fénykép, amikor tudományos dokumentumnak látszik) *Ultra viola fény, félig negatívban. Magántulajdon. Digitális print 18 x 24 cm.*

resztül, 1906–1918 között a professzionális fényképészeknek biztosított megjelenési lehetőséget. A legkiválóbbak közül Balogh Rudolf, Faragó Géza, Máté Olga, Pécsi József, Székely Aladár piktoralista fényképeinek orgánuma volt.

A piktoralista fényképekre felfigyeltek más képzőművészek is, de számukra a rontott, roncsolt, talált képek hordoztak új minőséget. Rippl Rónai József párizsi tartózkodása alatt akár maga is készíthetett néhány rosszul exponált, ezáltal a guminyomatok modern világára emlékeztető felvételt.¹⁶ Kacziány Ödön festőművész 1906-ban *A Fény* című lapban összegezte a fénykép hasznosságát a festészet számára.¹⁷ Közismert tény, hogy Ferenczy Károly és Tornyai János is használtak fényképeket műveik megalkotásához. A sokszor ellentmondásos helyzetekre két jelentős festőművészünk dokumentumai világítanak rá. Rippl Rónai József egyes akt és műterme belsejét ábrázoló műveinek előképei kimutathatóan fényképek voltak, bár számos esetben elítélően nyilatkozott róluk. Vaszary János véleménye és munkássága következetesebb, tudjuk, hogy elutasította a fényképeket, mint festői forrásokat. Azt gondolta, hogy csekély művészi haszna van a fényképnek, mert az abszolút realizmus szolgálatában áll.¹⁸ Vaszary véleménye az avantgard mozgalmak viharában, majd az új klasszicista tendenciák megjelenésekor is határozott volt, nem változott (3. kép).¹⁹

Az 1920-as években számos művészünk emigrált a környező országokba. Közülük sokan találkoztak az újabb képzőművészeti mozgalmakkal, például a Neue Sachlichkeit látási szemléletével. A fénykép ezen a ponton jutott el ún. mediatisztikus értelmezéséhez, amely az optikai látványképzés struktúrájaként kezelte ezt az eszközt. Az egyik világhírű magyar művész, a szintén festői tanultságú Moholy-Nagy László a Bauhaus tanáraként jelentette meg *Festészet, fényképészet, film* című írását 1927-ben, amelyben újradefiniálta a műfajt.²⁰ Szerinte a fény a kamera által nem a természet másolására hivatott, hanem új tér-idő dimenziókat hozhat létre. Ez a felismerés a látás új helyzetét te-

remtette meg. Moholy-Nagy a kamerát a szem meghosszabbításának tartotta, amely befogadja a világot. A tudományos fényképezés zárt keretei közé tartozó különleges fényképeket emelte ki addigi háttér szerepéből. Azt hirdette, hogy a tér negyedik kiterjedése, az időelemek térbe való bevezetése fontos dolog. Emiatt kellett a leggyorsabb mozdulattal rögzíteni a környezeti formákat. A mozgás fázisainak rögzítése, és a korábban hibásnak tartott furcsa nézeteket elkapó pillanatsfelvételek váltak újfajta, modern képpé. Festészet és fényképészet című 1932-ben megjelent következő tanulmányában a művész úgy vélte, hogy a megújulás kulcsa a fotogram, a kamera nélküli fényképalakítás. Ebben testesül meg a fényképészeti eljárás sajátosságai. A gép nélkül készült képek bonyolulttá tett fényképalakítási segédeszközzé változtak, ennek kutatás iránya a tiszta fényjátékok felé vezetett.²¹ Moholy Nagy László azt állította, hogy az optikai elfinomítás okozza azt, hogy a korábban a tudományos kísérletezés körébe tartozó művek váltak a vizsgálódás tárgyává, hiszen ezek úttörői voltak a fejlődésnek. A riport- és pillanatsfelvételek mellett a fotogram, a mikro és makro, a szűrőkkel, röntgen gépezet segítségével készült képek által új látásformák alakultak ki. Mindezzel gyökeresen megváltozott a művészi fénykép fogalma, hiszen az addig sose látott textúrák, formák, a fotomontázs, a negatív kép pozitívként való elfogadása mind képi értéké alakultak.

Képzőművészet és fénykép kapcsolatának első száz éve alatt három aspektust különböztethetünk meg. A 19. században a műtermi arcképfényképezés teremtette meg az alapvető, komoly kapcsolatot, a fényképek egyszerűsített formában átvették a festmények kanonikus rendszerét. A fénykép művészi formájában festménynek akart látszani, mind az arckép, az életkép, a tájkép kategóriákban. A századfordulón tágultak az ábrázolható jelenetek határai, a különleges fényképészeti eljárásokkal bármilyen pillanat, helyzet, tárgy előadható volt. A szaktudósok által tökéletesített, nemes eljárással keletkezett kép eltakarta a fénykép addig ismert sajátosságait, szinte felismerhetetlen grafikai módszernek álcázva a képalakítást. A harmadik nagy megújító törekvés a képzőművészet rangjára emelte a tudományos fényképek egy csoportját, mert ebben vélték megtalálni a fényképezés alapvető jegeit. Ebből a megközelítésből is kialakult egy művészi fényképezési módor, amely igen jelentősen különbözött az addigiaktól. Gondoljunk a röntgenfelvételekre, amelyek ekkortól a látás új módjának számítottak, ahogyan azt majd Kepes György is tanította a későbbiekben.²² A 20. század közepéig egymás mellett létezett mindhárom irány, és mindegyikben találunk kimagasló művész egyéniségeket: külföldit és magyar elszármazottat és honában maradt művészt egyaránt.

Átugorva a következő ötven évet a jelenhez érünk. A kulturális változások miatt joggal gondolhatjuk, hogy minden fénykép a művészet körébe tartozhat, a készítési ideje, a tárgya, a stílusa nem zárhatja ki az alkotások bizonyos, ma még kellően meg nem értett csoportjait.

A „művészi fénykép” kategória ma is létezik, hiszen ezek képezik a kiállításokra kerülő kiválasztott, reprezentatív egységeket, de a fenti három szempont ismétlődését nehezen kerülhetik el. Esztéták, néprajztudósok, antropológusok, fényképtörténészek már jó húsz éve azt állítják, hogy érdekesebb a „művészi fénykép”-től legalább szándékában elkülönülő tárgycsoport vizsgálata, mert mintha ebben fedezhetnénk fel a fényképek valódi erejét. Ez az egyre elterjedtebb nézet azt sugallja, hogy a képzőművészeti műfajokhoz hasonlult fényképek nem hordoznak eredményeket. A művészettörténeti rendszerben jelenleg a fényképet csak, mint dokumentumot szokás elfogadni. Ez azért van, mert művészi voltának ambivalenciái jelenleg lehetetlenné teszik egységes értelmezési rendszer kialakítását.

A fénykép, amely a különböző korszakokban úgy jelent meg, mint festmény, mint grafika, mint tudományos látvány vagy gép nélküli technika együttesen a látás forradalmát vitte véghez. Hol van tehát a fénykép helye a rendszerben? A művészettörténeti műfaji hierarchia egy rózsabokor, melynek az egyik ága a képzőművészet, ezen belül a fényképészet hajtásán ül a filmművészet, a videoművészet stb. Az álló képek a hanggal kiegészülve fénykép-kockák formájában felgyorsultak és mint film műfaj egy teljesen új bokrot eredményezett, amely a képzőművészetre rátelepedett, értékét és szerepét jelentősen háttérbe szorította.

A fénykép mára bonyolult szövevényű önálló rendszerre vált. Mindenütt jelen van körülöttünk, miközben szinte mindnyájan alkotunk, így a világon minden percben több százezer tárgy, ember és esemény rögzítésre kerül. 2006 telén én is kísérleteztem, készülve a Magyar Nemzeti Galéria dolgozóinak kiállítására — fényképeimen a fent vázolt három szempontot követtem, öntudatlanul. A narratív rész jóval később, csak most összegződött bennem. Talán sikerült egy-két jó képet készíteni, ezeket ajánlom kedves tanárnóm figyelmébe.

Jegyzetek

- 1 SCHARF, Aaron: *Art and Photography*. London, 1968, 1974, 1979.
- 2 BILLETTER, Erika: *Malerei und Photographie im Dialog*. Zürich-Bern, 1978., STELZER, Otto: *Kunst und Photographie*. München 1978.
- 3 Egy 20. századi angol kiállítás címévé vált a hírhedt mondat. „From today painting is dead.” *The Beginnings of Photography*. London, Victoria & Albert Museum 1972.
- 4 BENJAMIN, Walter: *A fényképezés rövid története*. In: *Angelus novus*. Budapest, 1980. 689–709.
- 5 *Pesti Napló* 1851. 394. július 2.
- 6 *Pesti Napló* 1851. 437. augusztus 23.
- 7 *Pesti Napló* 1855. 72. március 29.
- 8 *A kép- és fényíró Simonyi Antal*. Magyar Fotográfiai Múzeum (h. n.) 1992. 87–124.
- 9 *Korunk* 1862. 55. április 8.
- 10 FARKAS Zsuzsa: *Festő-fényképészek 1840–1880*.

- Magyar Fotográfiai Múzeum (h. n.) 2005. Életrajzok: 201–248. FARKAS Zsuzsa: *Festő-fényképezések. 1840–1880*. In: *Fotóművészet* 2005. 3–4. 122–130.
- 11 SCHARF, 1968. 95–116. A francia impresszionista képzőművészek által készített fényképek mellett igen jelentősek a korban használt kompozit fényképek is.
 - 12 SZÜCS Károly: *Emberi történetek*. In: *Balkon* 2003. 5. 23–30.
 - 13 SCHARF, 1968. 236–242. A piktoralista fényképeket a „művészi fényképezés” fejezet cím alatt tárgyalja.
 - 14 LYKA Károly: *A fotográfia esztétikája*. In: *A Fény* 1907. 11. 280–284.
 - 15 LYKA Károly: *Fényképezés és művészet*. In: *A művészi fényképezés évkönyve*. Szerk.: KOVÁTS Elemér. Budapest, 1906. 7–17.
 - 16 E. CSORBA Csilla: *Előhívás. Rippl-Rónai József és a fényképezés*. In: *Fotóművészet* 2004. 1–2. 127–157.
 - 17 KACZIÁNY Ödön: *A fényképezés szerepe a modern művészetben*. In: *A Fény* 1906. 4. 49–53.
 - 18 Vaszary János kiállítása a Művészházban. Budapest, 1912. 7–8.
 - 19 BÁLINT Jenő: *Vaszary János művészete. Vaszary János vallomásaival*. Budapest, 1927. 10.
 - 20 Magyarul csak később jelent meg. MOHOLY-NAGY László: *Festészet, fényképezés, film*. Budapest, 1978. 25–27.
 - 21 BEKE László: *A fotogram helye*. In: MAURER Dóra: *Fényelvtan. (sic) A fotogramról*. Budapest, 2001. 252–256.
 - 22 KEPES, György: *The new Landscape in Art and Science*. Paul Theobald and Co. Chicago, 1956. Magyarul: *A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Corvina, Budapest, 1979. Borítóján egy rózsza röntgen képe látható.

Photograph in the System

The present study is trying to determine the role and place of photographs in the system of art history. Three tendencies can be detected in the so-called “art photography” between 1839 and 1939. At first photographs were expected to look like paintings and the academic rules were applied. At the turn of the 19th century photographs were disguised as graphic designs and noble methods of image processing were used. In the third renewal phase photographs combined the results of earlier scientific documents. Nowadays photographs intended for exhibitions with representative function have been overshadowed; the peculiarities of the genre are presumably manifested in the part that intently distinguishes itself from “art photographs.”