

**MAGYAR IPARMŰVÉSZETI EGYETEM
DLA MESTERMŰVET KÍSÉRŐ ÉRTEKEZÉS**

A szerző neve:

BÉNYEI TÜNDE

Az értekezés címe:

**FOTOGRAFIAI ELJÁRÁSOK ALKALMAZÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI A
TEXTILTERVEZÉSBEN**

Témavezető:

POLGÁR CSABA

egyetemi tanár

Készült: Budapest, 2005. május

FOTOGRAFIAI ELJÁRÁSOK ALKALMAZÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI A TEXTILTERVEZÉSBEN

TARTALOM:

- **A választott téma indoklása**
- **A fotó szerepe, hatása és alkalmazása a képzőművészet és a textilművészet területéről
felhozott példákon keresztül**
 - A fotográfia hatása a képzőművészetekre
- **A fotográfia megjelenése a textilművészetben**
 - Textiltörténeti áttekintés
 - Textil és fotó
- **Doktori Alkotómunka ismertetése**
 - anyagkísérletek
 - mintatervezés
 - mestermunka
 - autonóm vagy alkalmazott textil?
- **Mestermunkáról készült fotódokumentáció**
 - **Felhasznált irodalom**
 - **Magyar nyelvű összefoglaló**
 - **Angol nyelvű kivonat**
 - **Önéletrajz**

A VÁLASZTOTT TÉMA INDOKLÁSA

A cím is árulkodik arról, hogy itt két külön művészeti ág összefonódásáról van szó. Kutatási programom lényege, miként tudok fotografiai eljárások segítségével képeket, mintákat, hangulatokat, érzelmeket megjeleníteni textíliákon. E témának a feldolgozását mindkét terület iránti vonzalmam hívta életre.

A 2000-es évek napjait éljük és a textiles szakma, az ipar és textilművészet nagy változások előtt áll. A változások egyik fő mozgató rugója pedig a könnyűipar gazdasági helyzetének világméretű és EU országokon belüli átalakulása.

Jelenleg a hazai textilipar a mélypontját éli. A könnyűipar ezen területének fokozatos keletre húzódása, az olcsó ázsiai termékek Európába gyűrűzése is hozzájárult ahhoz, hogy a textilgyárak sorra egymás után zárják be kapuikat.

2005 január elsejével a világkereskedelmi szervezet (WTO) 148 tagországában megszűntek a textiltermékekre több mint 30 évig fennálló importvámok. Ebből kifolyólag Kína már a világ textil- és ruhakereskedelmének 28 százalékát tartja kezében és három éven belül akár 50 százalékra is növelheti piaci érdekeltségét. A textiliparban Kínához hasonlóan India is példátlan fejlődésre számíthat. Az elmúlt években 700 millió dollárt fektettek új üzemek építésébe. Három év múlva India és Kína gyakorlatilag feloszthatja egymás között a világ textil- és ruházati cikkek kereskedelmét.

India és Pakisztán a világ fonal-és cérnagyártó gépparkjának egy negyedét mondhatja majd magáénak, Kína a szövőgépek negyedével fog rendelkezni. A tendenciákat tekintve az Egyesült Államok a kötött-ruha, estélyi ruha illetve a kesztyű és melltartó gyártását próbálja megvédeni, az EU pedig a designra, luxusra és a különleges előállítású textilekre lesz kénytelen koncentrálni.

Magyarországon a textil- és ruhaiparban az elmúlt években megismert iparági nehézségek hatványozódni fognak az importvámok eltörlése után. A szektorban a foglalkoztatottak száma az ezredfordulón több mint százezres szintről tavaly már mintegy 78 ezer főre csökkent. A termelés ugyanezen idő alatt több mint tíz százalékkal

csökkent. Hazánkban ezen a területen csupa mikro- és kisvállalkozás működik, jellemzően tízfős nagyságú üzemekkel, amelyek messze elmaradnak a versenyt állni tudó gazdaságos üzemméretű, száz főnél több embert foglalkoztató vállalkozásoktól. Keresik azokat a területeket, ahol még piacképesek, különlegesek, egyediek lehetnek. Természetesen a mindenkori piaci helyzet erősen rányomja a bélyegét a textilművészet területén alkotók életére, munkájára is. Fokozatos és állandó váltásra, megújulásra, alkalmazkodásra készen kell állnia annak aki ezen a területen akar érvényesülni és megélni.

Ha objektíven nézünk szembe a jelenlegi piaci és gazdasági helyzettel, akkor komolyan kell vennünk azt a tényt illetve prognózist, miszerint Európának a designra és a különleges előállítású textilre kell koncentrálnia. Így sem könnyű a helyzetünk. Tudjuk, hogy Európában, a divat nagyhatalmak (Franciaország, Olaszország, Anglia), mindent elkövetnek, hogy markukban tartsák az iparágnak azt a megmaradt részét ami a minőségi illetve luxus kategóriát jelenti. Reálisan nézve, Magyarországnak nemigen jut vezető, meghatározó szerep ebben a felosztásban.

Mégis az idősebb generáció szakmai tapasztalatainak elismerésével, továbbadásával, egy-egy életmű bemutatásával, a középgeneráció művészi alkotásainak propagálásával, a fiatal tehetségek felismerésével, oktatásával, helyzetbehozásával, hagyományaink megőrzésével, újragondolásával, hozzájárulhatunk a színvonalas magyarországi textilművészet pozitív megítéléséhez, megőrzéséhez, fellendítéséhez.

Szerencsére a művészeti oktatási rendszerünk a többi neves európai iskoláéval összehasonlítva (de talán több kontinensre kiterjedően is), kimagasló. Bizonyítja ezt a számtalan nemzetközi versenyen sorozatosan, folyamatosan és szinte minden szakterületre kiterjedő eredményességünk. A neves multicégek által kiírt illetve a nemzetközi művészeti tehetségkutató pályázatokon mint a Crespi, Indigo, Ikea, St.Étienne-i Nemzetközi Biennálé, mindig díjazottak az Iparművészeti Egyetem textiles hallgatói. Az új, fiatal generáció alkalmas lehet a magyar textiles szakmának elismerést szerezni, felkelteni a külföld érdeklődését a hazai alkotók iránt.

A rossz gazdasági és infrastrukturális helyzetből adódó ötletesség, szellemesség, az unalomig hajtogatott "csinálj a semmiből valami újszerűt" frázis sok éve képes valóban innovatív alkotások megszületését előidézni.

A Magyar Iparművészeti Egyetem Textil Tanszékének 1998-ban akkreditált programja szerint két fontos szakmai képzési irány a meghatározó: az anyagtervezés és az öltözképzés.

Az oktatásban lényeges a kísérletező, kutató szemlélet, valamint a műhely és műterem központúság. Az oktatási program tartalma és szerkezete lehetővé teszi a hallgatók egyéni, személyes útjainak kialakítását. Ehhez, a rendelkezésre álló 5 évben biztosítani kell számukra a minél szélesebb körű technikai és gyakorlati ismeretek elsajátításának lehetőségét.

Az anyagtervezésen belüli szakterületem a nyomott alapanyag tervezés.

A nyomottanyag-tervezőknek szükségük van alapszintű fotótechnikai ismeretekre, hiszen a tervek kivitelezéséhez szükséges nyomóformák elkészítése fotótechnikai eljárásokon alapszik. Ennek oktatása mindig is szerepelt a szakmai elméleti oktatásban.

A legújabb tanszéki oktatási koncepciónak azonban fontos része az interdiszciplináris határesetek körébe tartozó autonóm, kreatív– alternatív szakmai stúdiumok gyakorlása is. Ehhez viszont szükségszerű az önkifejezési formák állandó keresése, fejlesztése, szélesebb körű ismerete. Ilyen kifejezési forma lehet például a textiles számára a fotó.

A fotó egy olyan eszköz és technika a tervező kezében amely elősegítheti tervezői egyéniségének mind szélesebb körű kiteljesedését.

A textil és a fotó szintéziséből adódó kísérleti jelleg volt az, ami a személyes érdeklődésem túl inspirált kutatási programom összeállításában, remélve, hogy a művészi pályán való előrehaladás mellett tapasztalataimat az oktatásban is hasznosítani tudom.

A FOTO SZEREPE, HATÁSA ÉS ALKALMAZÁSA A KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS A TEXTILMŰVÉSZET TERÜLETÉRŐL FELHOZOTT PÉLDÁKON KERESZTÜL

A fotográfia hatása a képzőművészetekre

A fényképezés felfedezése hosszú fejlődési folyamat eredménye volt. Amikor 1839-ben Daguerre szabadalommá fejlesztette, rendkívüli jelentősége lett nemcsak a technika fejlődésében hanem a képzőművészetek és a művészi látás történetében is.

A festők egy része számára mankóul szolgált a festmény még tökéletesebb és élethűbb elkészítéséhez, néhányan újabb kompozíciós ötleteket, látásmódot kölcsönöztek a fotóból, néhányakat meg felszabadított az a gondolat, hogy a festészetnek már nem kell foglalkoznia azokkal a problémákkal amelyeket a fotó már megoldott.

Sok művész fénykép-előképeket használt festményei elkészítéséhez. Sokan szégyellték és titkolták, nem hivatalosan viszont meglepően sok művész élt ezzel az eszközzel, így például Delacroix, Courbet, Théodore Rousseau, Manet és Degas, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec és Picasso, Dali és Max Ernst.

A dadaisták és szürrealisták később szándékosan is bevonták a fotót képi számításaikba. Papírképeket, reprodukciókat, nagyításokat vagy folyóiratokból és katalógosokból vett fotoreprodukciókat használtak fel közvetlenül kollázslemekeként akvarelljeiken és festményeiken. A fotografikus példa ezekben az esetekben a festészet szándékos nagyon hatásos ellentétéként szerepel. A fotokollázsokat valóságidézetekként használták.



Pablo Picasso: Csendélet nádfonatos székkal (részlet)

Francis Bacon munkásságában már a fotografikus elemeket kezdte átültetni festményeibe olyan formában amely az eredeti képet nem szüntette meg. Fejeket, egész alakokat, csoportokat festett meg fotó után. A bemozdult felvételeket, kettős expozíciókat festői eszközként használta fel. Sok test úgy néz ki képein mintha megnyúzták volna őket. Mindazonáltal teljesen világosan felerősödik a fotografikus jelleg mint a kép koncepciójának alapja.



Francis Bacon: Michel Leiris portréja, 1978

Robert Rauschenberg 1958 körül talált rá személyes kifejező stílusára. Munkái sem nem fotomontázsok sem nem kollázsok, hanem olyan litográfiák amelyekbe kollázselemek is szerepelnek, röntgenfilmdarabok, újságfeccnik egy autóbaleset, egy repülőgép-felszállás, egy bűneset vagy egy technikai konstrukció raszteres fotónyomata. Minden egybeolvad a kőnyomat tónusa és színei, az összekötő vonalak és árnyalások, rajzolt részletek és feliratok révén.

A pop-art belső magjához tartozó ismertebb művészek közül aztán Andy Warhol és Roy Lichtenstein, Peter Blake és James Rosenquist használt a legkövetkezetesebben fotografiai képmodelleket.



Andy Warhol: Jackie Kennedy, 1964

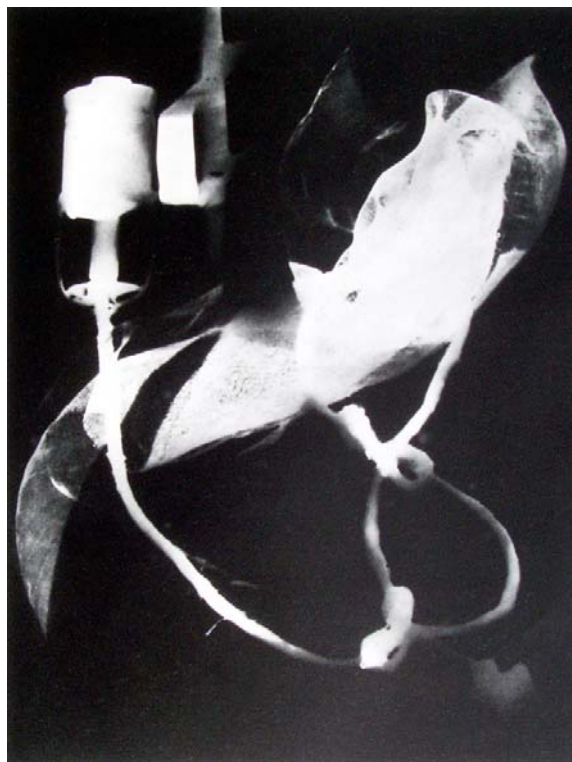
Végül a fotó, fotogram formájában a dadaista művészek révén lett nagyrabecsült és felfedezésszámba menő művészeti műfaj.

Christian Shad német festő tekinthető a fotogram első úttörőjének. 1919-ben a szemétből kihalászott tárgyak fénylenyomatát készítette el napfénypapíron. Rendszerint síkban jól kiterített vagy ellapítható tárgyak képéről készítette munkáit. Később Tristan Tzara shadográfiánaknevezte el ezeket a munkákat.



Schadográfia, No.121, 1975

A fotogram következő úttörője Man Ray amerikai festő és fotográfus volt. 1913-ban megismerkedett Marcel Duchamps-nal és a dadaista gondolkodással. Felhagyott a kubista képek festésével, hogy ezután a személytelenség és objektivitás jegyében a művészietlen rajzokat készítsen vonalzóval és körzővel. Tárgygyűtéseket szerkesztett amelyekben megjelent a tér modellje, a spirál, használta a reklámgrafikai stúdió eszközeit, a kitakaró sablonokat és a festékszóró pisztolyt. Mindezek után természetes volt számára, hogy a szándékolatlanul fényt kapott fotópapír révén rátalált a fotogramra. Viszonylag nagyméretű fotopapírokkal dolgozott. Kifejezetten a 3 dimenziós tárgyakat kereste, hogy azokról készítsen sejtelmes, a meglepetés hatásával bíró képeket. A tárgyak vetett árnyéka és a különböző irányból érkező fény jelentette számára a művészeti programot. Ő is a saját nevét adta az eljárásnak, Franciaországban ma is rayografiának nevezik a fotogramot.



Man Ray: rayogram, 1922

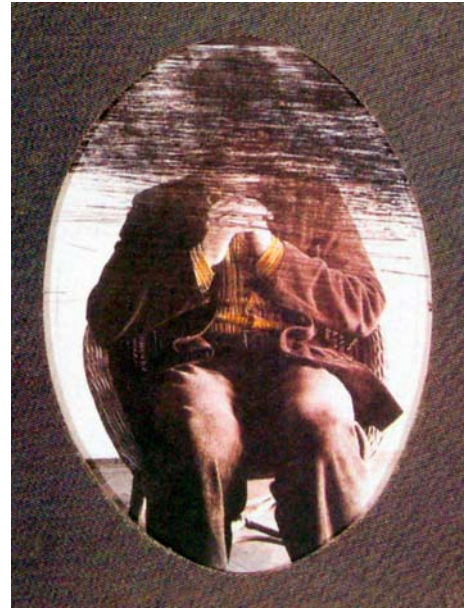
Moholy-Nagy László Man Ray-vel egyidőben kezdett el fotogrammal foglalkozni, de őt nem a tárgyak, hanem inkább a fény mint "alkotótényező" érdekelte. Kereste a tudatos fényalakítás kiindulópontját és ezt találta meg a fotogramban. Moholy-Nagy egész munkásságát áthatotta a fényközpontúság. A fotogramban az új tér, a dinamikus tér-idő folyamatosságát látta meg. Man Ray és Moholy-Nagy meghatározta a fotogram művészeti kontextusának két nagy területét: a szürrealizmust és a konstruktív művészetet. A huszadik század 30-as éveire a kamera nélküli fénykép már a progresszív művészet nyelvének szerves része lett és egész sor ismert művész munkásságában bukkant fel átmeneti jelleggel (El Liszickij, Picasso, Rodcsenko, Vasarely...).



Moholy-Nagy László: Holdarc, 1926

Hivatásos magyar fotósok, festők, szobrászok és autodidakták is bemutatták fotóikat, fotókollázsukat, montázsukat, fotóobjektjeiket az 1976-os Hatvany Lajos Múzeumban megrendezett kiállításon. Ennek a kiállításnak az alapját, történeti háttérét Moholy-Nagy, Kassák Lajos, Kepes György munkái adták.

Baranyay András is a hatvanas évektől kezdődően foglalkozott a fotó felhasználásának lehetőségével festészeti alkotásain belül. Először színezett átrajzolt fotókat, felnagyított testrészeket ábrázolt, később a hetvenes évektől önmagáról, kezéről készített bensőséges személytelenséget, időtlenséget kifejező festményhatású fotóműveket. Néhány évvel ezelőtt odaítélt Kossuth díjának indoklásában is szerepel a képzőművészet területén belül kifejtett fotografiai munkássága.



Baranyay András: Önarckép, 1977

Méhes László a fotorealista képeivel vált meghatározó személyiséggé. Monopoltípiái a fotóval rokon realista, 3 dimenzió érzetét keltő alkotások voltak. Ezt a technikát fejlesztette tovább későbbi drapériás képein.



Méhes László: Vénusz, 1975

Jovánovics György ugyanezt 3 dimenziós megfogalmazásban mutatta be. Tárgyak, főleg lágyszőrű drapériák lenyomatát rögzítette gipsz-szobrokon, ezzel keltve realizisztikus hatást.

A fotogram műfajával legátfogóbban a hazai művészeti élet területén Maurer Dóra képzőművész foglalkozott. Saját bevallása szerint a hatvanas évek elején került először kapcsolatba a technikával, egy fürdőszobában elkészített száraz levél átvilágítása kapcsán. Azóta különböző művészeti problematikákra kínál megoldásokat fotogramjai segítségével. Készít könyvgrafikai megoldásokat ugyanezen technikával, elméleti és gyakorlati oktatást vezet, kurzusokat tart a műfaj analitikus megközelítését célozva hazai művészeti egyetemeken, melynek tapasztalatait, eredményeit könyvben is összegezte (Fényelvtan, 2001).

1888-ban lépett színre a Kodak fényképezőgép. "Ön csak lenyomja a gombot a többi a mi dolgunk!" Ez a mondat, volt a gyártók jelszava. Az 1900-as párizsi világkiállításra már naponta 51.000-en érkeztek fényképezőgéppel.

A fotográfia ilyen mértékű demokratizálódása szükségképp fokozta a művészfotósok igyekezetét, hogy bebizonyítsák, a fényképezőgép ugyanúgy képes esztétikai értékű kép létrehozására mint a festészet. A fotósok folyamatosan festői hatású képek létrehozásán fáradoztak, míg a festők próbálták bizonyítani, hogy képesek szinte fotószerű képek megfestésére.

Ez a két műfaj közötti kölcsönhatás folyamatosan jelen volt az elmúlt évek során, és hol egyik, hol másik jelentősége erősödött föl.

A fotográfia története arról tanúskodik, hogy rendszeresen sor került igen meglepő kísérletekre annak érdekében, hogy az eljárás a művészi igényekkel szemben érzékenyebbé váljék. Például, lemosható-e és hogyan a pigmentált zselatin, miként hatnak a festői fotográfiában az eltüntetés és módosítás módszerei, hogyan alkalmazhatóak a hibás lencsék egy -egy absztraktabb, meglepőbb hatású kép elérése érdekében, milyen szerepük van a festőpisztolyoknak a retusnál, vagy a guminyomásnak, amely szorosabb rokonságba hozta a fotográfiát az ecset és a ceruza művészetével mint bármely elődje.

Nemcsak kémiai illetve vegyszeres kísérletekkel próbáltak elérni különleges hatásokat, hanem kompozíciós törekvésekkel is (alul- és felülnézeti képek, légifotók, különleges képkivágások, stb).

Természetesen a fotó végül kivívta a maga helyét a művészetek között. Ma a fotóművészetet éppúgy sorolhatjuk a képzőművészeti ágak közé, mint ahogy a képzőművészek is használják a fotográfiát önkifejezésük formájaként. Vannak fotósok, akikre a képzőművészet igényt tart, és vannak képzőművészek, akikre a fotóművészet tart igényt. Fotószakkönyvekben szerepel Andy Warhol a fotóhasználat miatt, képzőművészeti szakkönyvben szerepelhetnek fotósok. A fotóművészet ugyanúgy gondolkodik mint a képzőművészet, csak kamerával.

Bár a fotográfia eszköztárainak száma korlátozott, mégis elegendő ahhoz, hogy jelentős egyéniségek születhessenek e műfajon belül. Több száz lehetősége van a nézőpontnak, a kivágásnak, a megvilágításnak és mindenekelőtt magának a tárgyválasztásnak. A grafikában is ezer formája van a külvilág új formába öntésének és redukálásának. (A zongora oktávjai is megszámlálhatóak, mégis minden zongorista elő tudja csalogatni saját világát az adott elemek mindig új kombinációjával).

A fotografálás 1900-as évek elején tapasztalt nagyméretű gyors elterjedése által kiváltott problémák foglalkoztatják a XXI. század fotográfusát is.

Manapság, amikor már a mobiltelefonnal is lehet fényképezni, és a hatéves gyerek is rendelkezik zsebben hordozható technikával, amikor a piacra dobott legújabb csúcstechnológia elévülési ideje 6 hónap és naponta milliószámra születnek feldolgozhatatlan mennyiségben fotók, sokan fordulnak újra a feledésbe merült technikák felé.

Sokakban újraéled a vágy, a nagy tömegek által nem ismert letűnt korok technikáinak újra felfedezésére. Az ősi szakma újratanulása, újraélesztése új kibontakozási lehetőségeket teremt a hozzáértő művészek számára.

Az előkerült régi recept- és szakkönyvek útmutatásai szerint számos magyar és külföldi fotográfus alkotta meg XX. századi sorozatát guminyomás, kalligráfia, szénnyomat, sónyomat ... segítségével.

1996-ban az esztergomi fotóbiennálé is a régi fotográfiai technikák jegyében hirdette meg pályázatát. A fém, az üveg, a kerámia, a papír, a fa és a textil is szerepelt a kiállításon mint hordozó. Számos hazai fotóst megmozgatott a kiírás, még olyanok is kísérletet tettek egy-egy ősi technika újraélesztésére akik egyébként más területét űzik a műfajnak.

Hazai viszonylatban Vékás Magdolna fotóművész a régi technikák egyik legelkötelezettebb híve. Emögött óriási kísérletező kedv és a létező jelenségek újabb és újabb dimenziókban történő bemutatásának vágya húzódik meg. Cianotípiáinál merített papírt használ jól láthatóvá téve ezzel a felület textúráját. Nemcsak egyéni kiállításai fémjelzik munkásságát, hanem évek óta oktatja is a régi fényképezési technikákat.

Boros György nyíregyházi fényképész eredeti szakmája kémikus. Ez magyarázza vonzódását a vegyszeres eljárások iránt, hiszen ő a végbemenő kémiai reakciókat ismerve képes beavatkozni az argentotípiák készítésénél a szebb és jobb minőség elérése érdekében. A barna tónusok olyan széles skáláját és tisztaságát képes bemutatni természetfotóin, hogy képei más alkotókkal össze nem téveszthetők, egyéni stílusából adódóan egyértelműen felismerhetők a nagyrészen Sóstóról készült képei.

Kerekes Gábor a "mesterség és a művészet" elfeledett kapcsolatát igyekszik újraötvözni a munkáiban. A camera obscura és a történeti fotóeljárások kezdettől fogva érdekelték.

A fotósok kísérletező kedve a megfelelő minőségű papírok megtalálására is kiterjed. A szebbnél szebb és drágábbnál drágább, különböző felületű és szemcsézetű aquarell papírok arzenálja segíti a kibontakozást. A megfelelő papírminőség megtalálása legalább akkora öröm, mint egy csodálatos tónus megtalálása.

Külföldön is egyre többen találják meg az önkifejezés lehetőségét az újjáélesztett technikákban.

Olaszországban, Pármában alakult 1991-ben a Rodolfo Namias Group nevű alkotócsoport, mely napjainkra közel 150 különböző nemzetiségű alkotóművészt egyesít magában. A XX. század első felének olasz fotokémia nagymesterének nevét viselő alkotócsoport tagjai kizárólag régi technikák felelevenítésén keresztül alkotnak

kerülve a hagyományos ezüstbromid technikák alkalmazását. Ennek a csoportnak alkotó tagja

Jan van Leeuwen, holland származású amerikaiában dolgozó művész, a "Művészek a háború ellen" mozgalom keretében alkotta meg "az erőszak ellen" című cianotípiával készült sorozatát. A kallytípiát hívta segítségül André Gide "A tékozló fiú visszatérése" című művének illusztrálására. Egyéb munkái főleg önarcképek, "virágportrék", különböző érzelmi állapotok kifejezése kallitípiá és kényomat technikával.

David W. Riccio Minnesota-i művész növényi fotogramokat készít cianotípiás eljárással. A növényi fotogramok egyébként majdnem minden fotogrammal foglalkozó alkotó portfóliójában megtalálhatóak. Sok a fotográfiához affinitást érző botanikus ezzel a technikával készíti növénygyűjteményét. Balla András esztergomi fotóművész, végzettségét tekintve kerttervező mérnök, "biogramok"-nak nevezi azt a sorozatát melyen a növények költőiségét is bemutatta ezen egyszerű technika segítségével.

A fotográfia megjelenése a textilművészetben

Textiltörténeti áttekintés

DLA dolgozatomhoz, mestermunkámhoz és kísérleteimhez szorosan hozzátartozik az utolsó néhány évtized textiles áramlatainak, az előző generációk és kortárs textiltervezők eredményeinek, irányvonalainak ismerete. Ahhoz, hogy munkáim létrejöttek miéértjére magyarázatot adjak, valamint helyét és szerepét a mai textilművészetben belül elhelyezzem, szükséges az alábbiakban az utolsó évtizedek szakmai történéseiről rövid áttekintést nyújtani.

A textilművészet történetében folyamatosan érezhetjük a piaci-, gazdasági-, politikai- és nem utolsósorban a művészi tendenciák művészeti életre gyakorolt hatásait.

A XX. század közepéig textilművészetben szinte csak a kárpitművészet darabjait értettük. A hatvanas évek végére azonban a falkárpit megjelenési formája inkább a szövessel előállított képre emlékeztetett. Az általános gyakorlat szerint, a

szövőmanufaktúrák másodvonalbeli festők kartonjait szótták le. Ezzel a művész kezemunkájából fakadó többlet elveszett és gépies, tartalmilag kiürült műfajjá vált.

Ebben a stagnáló állapotban volt a textilművészet amikor a gyarapodó számú középületek belső terei új típusú feladat elé állították a tervezőket. A textil már nem csupán a nagy falfelületek felöltöztetésére volt hivatott, hanem lehetőséget kapott a térben való megmutatkozásra. Új technikai és formai megoldások születtek tértextilek, térelválasztók, térmeghatározó tárgyak formájában. Speciális anyagú szobrok, iparművészeti tárgyak jöttek létre.

Ekkor, a helyzetet jól felismerve, a harmincas éveit taposó iparművész generáció lendületet adott a szakmának. Attalai Gábor, Bódy Irén, Buzás Árpád, Cságoly Klára, Fürtös Ilona, Hübner Aranka, Korzim Erika, Pécsi László, Polgár Csaba, Solti Gizella, Szabó Marianne, Szenes Zsuzsa, Szilvitzy Margit, Szuppán Irén- és társaik voltak azok, akik a megfelelő körülményeket kihasználva berobbantak a művészeti életbe.

Mivel az újonnan született munkák építészeti alkalmazása ritka volt, a textiles szakma megmutatkozása kizárólag a kiállítótermekben való megjelenésre koncentrált.

Az Ernst Múzeumban megrendezett, átütő sikerű "Textil falikép 68" című kiállítás után jött létre a Szombathelyi Textilbiennálék sora. A biennáléknak helyet adó Savaria Múzeumnak óriási szerepe volt abban, hogy megindult a magyar textilművészet felvirágzása.

Az eredetileg kizárólag fal- és tértexil biennálék megfogalmazott célja, a textil síkból való kiléptetése és építészeti térformáló eszközként való elfogadtatása volt.

A kiállító művészek óriási szakmai és közönségsikert arattak.

Nagy horderejű változást jelentett az 1975-ben megrendezett miniatúrtextil kiállítás is. Itt az történt, hogy egy új műfaj születésével minden pszichológiai gát átszakadt. A kis mérettől tán még kisebb volt az anyagi és presztízs kockázat, s mindaz megvalósult a tértexil területén, amiről szavakban már öt éve álmodoztak a textilmozgalom résztvevői. A kicsiny méretben szinte csak textilplasztika született. Mivel a műfaj teljesen új volt, nem kötöttek senkit a konvenciók.

A 70-es évek közepén, az építkezések leálltával a textil méginkább kiállítótermi művészetté vált, ami kétségkívül zsákutcának bizonyult. Egy új, a Magyar

Iparművészeti Főiskolán frissen végzett generáció megjelenése egy időre újra lendületet tudott adni a szakmának (Bajkó Anikó, Droppa Judit, Farkas Gabriella, Gecser Lujza, Golarits Erzsébet, Kelecsényi Csilla, Lovas Ilona, Nagy Judit, Pauli Anna), de ez a lendület csak átmeneti volt.

Ekkor újabb lökést kapott a textiles szakma.

A Savaria Múzeum javaslatára létrejött a Velemi Textilművészeti Alkotóműhely, melynek célja a kísérleti és kutatási lehetőségek megteremtése a textilművészek számára. Helyet és időt adni a befeléfordulásra, ön- és anyagvizsgálatokra. A kísérleti textil irányba felé terelődött az alkotóművészek érdeklődése. Ez volt az a korszak, és Velem volt az a hely ahol a textil és a fotó együttes használatára megszülettek az első kísérletek, első munkák.



Gink Judit: Modell 1-2-3, 1979



Gink Judit: Jel a földön, a mezőn, a vízben, az aláírás, 1982

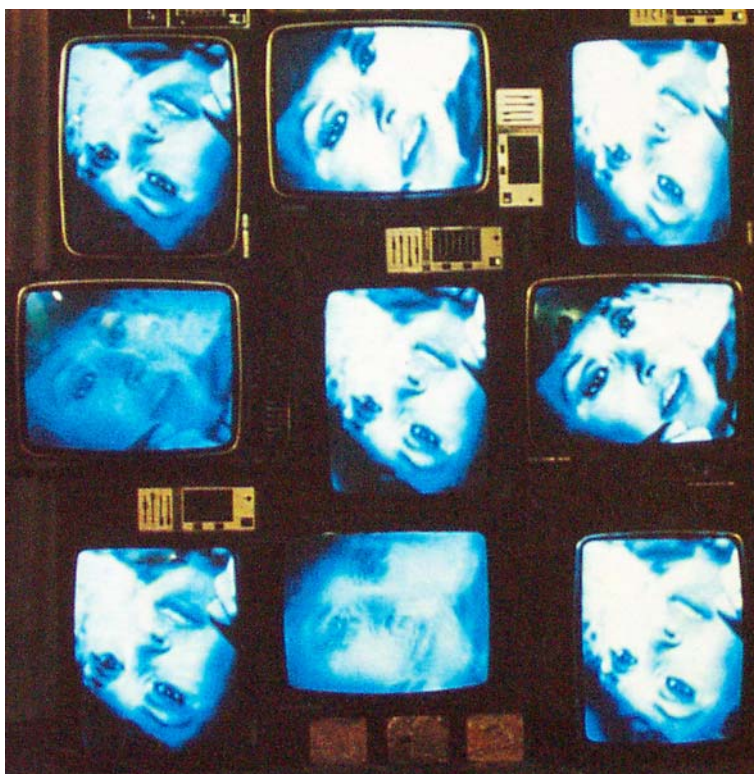
Az alkotóműhely munkájában való részvétel pályázati jellegű volt, ezzel biztosították a magas színvonalat. Tényleg csak a leginvenciózusabb ötletek megvalósítására adott helyet és lehetőséget. Velemben, szakmai vitákat, szimpóziumokat szerveztek, művészeti írók és művészettörténészek kaptak meghívást ezzel elősegítve a textil mint műfaj körül kibontakozó művészetelméleti tevékenységet.

Ekkor születtek meg az analitikus vizsgálatok sorai. Droppa Judit kötöttanyag tanulmányai, Lovas Ilona szövött és egymásba font szalag felületei, Bajkó Anikó textilkémiai képkísérletei, vagy Dobrányi Ildikó az eltérő sűrűségű anyagok térbeli elhelyezkedéseinek vizsgálata. A „legplasztikusabb” példa Gecser Lujza 1975-ben Velemben készített, a IV. Biennálén 1976-ban kiállított és díjat nyert „Hidak” című munkája volt, amely munkája kiteljesedése volt a tértextiles próbálkozásoknak.

1977-es év volt a legsikeresebb Velemben. A textil mint önálló gondolathordozó jelent meg. Nem a tárgyalkotás volt a lényeg, hanem a "gondolattextil". A művek a

képzőművészet felé hajlottak inkább. (Szenes Zsuzsa hímzett gázálarcánál nem a használati funkció volt fontos, hanem a tárgy mint dísz szerepelt.)

Az analitikus kutatások záróeseménye a "Textil textil nélkül" című kiállítás volt. Egy kiállítás a textil jelenléte és közelsége nélkül. (Bajkó Anikó „Textilhangok” kompozícióján, mely a különféle kelmék hasításának hangjait rögzítette magnetofonon, Gecser Lujza, Kele Judit, Szenes Zsuzsa fotói, Kemény György kilenc televíziós készülékből összeállított kép-szövés installációjáig.)



Kemény György: TV fonás, 1979

Velem, a tértextil és a miniatúr textil kirobbanó sikere után, megjelentek a textilművészet történetében, a tematikus biennálék. Az 1978-as "Folyamatok" címet viselő kiállítás lett minden idők legegységesebb arculatú biennáléja. A fiatal és az úttörő generáció együtt vált sikeressé.

A biennálék tematikájában az 1980-as kiállítás a "Gobelin" címet kapta.

A kiállítás arra volt jó, hogy a kárpitszövés, mint a textilművészet évszázadokon át való megtestesítője, bebizonyíthatta, hogy van megújulási képessége, hatóereje, közönsége.

Az új textiles mozgalom eredményei beépültek a kárpitművészetbe, kijelölve szakmai helyét és funkcióját a modern textilművészetben.

E korszak két utolsó tematikus biennáléja (1982 "Textilutópia", 1984 "Textilrealitás, textilrealizmus") bebizonyította, hogy ilyen jellegű elméleti ösztönzéssel nem lehet progressziót előidézni. Így aztán az 1986-os tematika nélküli kiállítás mindenki számára megnyugvást hozott.

Mivel a kezdetekben is már igen nagy volt a tematikus kiállításokkal szembeni ellenállás, átmenetileg fontosabbak lettek az egyéni megmutatkozások (Kelecsényi Csilla "Hasítások", Lovas Ilona természeti elemei és a textil párosításának együttese, Gecser Lujza Velemben elkészített tükörtere egy igazi meglepő térlabirintus).

1982-83-ra a Velemi textilműhely válságba jutott. A témák kiürültek és az alkotótábor technikai műszaki fejlettsége sem volt jobb a tervezők otthoni műhelylehetőségeinél. Így az 1983-as év lett az utolsó velemi alkotótábor záróéve. A 9 éves helyszínt, 150 tárgyat bemutató nagy búcsú kiállítással zárták.

A Múcsarnokban megrendezett 1988-as "Eleven textil" című kiállítás összefoglalta az utolsó 2 évtized textiles mozgalmának eredményeit.

A magyar textilművészet ekkori nemzetközi megítélésében 3 fontos dolog játszott szerepet:

1. A miniatúrtextil kiállítások

Az első kettőre ugyan nem sok nemzetközi pályamunka érkezett (magyarázható ez az elzártságunkkal, a rossz propagandával és szervezéssel), az 1980-as Nemzetközi miniatúr textil kiállítást már viszont a Lausanne-ihoz hasonló, egyenrangú központként minősítették.

2. A Velemben készült művek nemzetközi vándorkiállításokon való bemutatkozásai

3. A külföldi művészek nemcsak meghívottakként, hanem egyenrangú teljes jogú alkotókként vettek részt a velemi alkotóműhelyben.

Az 1990-es évek elején valamiféle újraindulás következett. A festői és tradicionális textilművészeti eszközök és gondolkodásmód került újra előtérbe. A Szombathelyi biennálék az új szabad művészi invenciót támogatták.

A Savaria Múzeumból a rendszeres textil tárlatok átkerültek a Képtárba. A hatesztendő tematikai szünet után 2000-ig ismét más más vezérelvek kísérelték meg a kollektív művészeti-, szellemi egységét megteremteni. (Párbeszéd, Költészet, Egyéni utak, Millecentenárium -1996, Szabadság -1998, Idő -2000). "Magyar Textilbiennálé" gyűjtőmegnevezés alatt szerepelt immár a Tér- és Falitextil Biennálé, kiegészülve a Miniatúr- és az Alkalmazott Textilbiennáléval, 96-tól a nemzetközivé alakult Zászlóbiennálé-val majd négy év múltán a Szalagbemutatók-kal.

A nagy átfogó biennálékon kívül új kiállítási formák születtek mint például a Nemzetközi Minta Kiállítás (1989,1992,1999). Az utóbbi évek textiljeinek dinamikus formai megújulásai és anyagkísérletei kevésbé engedtek teret a dekoratív minták megnyilvánulásainak. A minta kiállítások a sokáig háttérbe szorult mintatervezést hozták újra előtérbe helyet engedve képzőművészeknek is. Ezzel egyidőben, a nyolcvanas évek végén, új társasági formák is alakultak. Ilyen volt például az "Open View" mintaalapítvány, amely a minta és alapanyagtervezőket próbálta egységbe tömöríteni, segítve ezzel nemcsak hazai de külföldi megmutatkozásukat.

Közben új iparművész generációk hagyták el a főiskola kapuit, helyet követelve maguknak az egyre nagyobb teret kívánó divat és öltözképzés területén. A nemzetközi textiles vonulatok a rendszerváltozással egyre könnyebben és szinte egyik pillanatról a másikra gyűrűztek be. A hazánkban első ízben megrendezett ETN konferenciával kapott teret a 2 alkalommal is megrendezett "Textivál" (1994,95) illetve később a "Pretextivál" (1996), ahol a fiatal generáció robbanásszerűen tört a szakmába és indította el az azóta gombamód szaporodó divatstúdiókat.

A 2000-es évekre az indokolatlanul háttérbeszorult mintatervezés felélesztésére egyre több iparművész részvételével jöttek létre különböző mintakiállítások. Minimális mintafenomenok, Méteres képek, Mintamodulok, illetve az úgynevezett "Mintasínház" bemutatók, amelyeket a kezdetektől Magyar Iparművészeti Egyetem nevesít.

A mintasínház alapvető sík és térkapcsolatok keresésével, a térformák síkba tömörítésével, a minta, szín, figura, térbeli viszonylataival az illúzió kérdésével

foglalkozik. A mintaszínházban a minta megmutatja természetét, igazi önmagát, sokszínűségét nem véve magára a gyakorlati felhasználás súlyát, felelősségét.

A különböző témájú előadások egyéb társművészeti ágakat is, mint a tánc, zene, irodalom és scenika enged érvényesülni és szervesen beépülni egy-egy performance-be. A legsikeresebb előadások a Fészek Galériában, Múcsarnokban, Szombathelyi képtárban, Még 1 mozdulatszínház stúdiójában illetve a Plein-Art tavaszi művészeti hetek keretében szabadtéri színpadon voltak láthatóak. Sikerességét nemzetközi bemutatók is fémjelzik, mint ahogy egyes előadások többszöri meghívást is kaptak görögországi és finnországi egyetemek kurzusaira.

Textil és fotó

A textiltervező számtalanszor nyúl személyes élményeinek és tapasztalatainak megörökítése céljából fényképezőgéphez, inspirációk, formai gyűjtések, felületek, faktúrák, struktúrák, egy-egy organikus vagy geometrikus forma mélyebb megismerésének reményében.

A fénykép jelenléte illetve megléte, a természetben fellelhető összefüggések dokumentálására és feltárására kulcsfontosságú. De nem csak a látvány későbbi felidézésében van fontos szerepe, hanem az alkotó egyéniségétől, temperamentumától, célkitűzésétől függően a tárgyalkotás folyamatában illetve később a tárgy végleges megjelenésében felhasználható. További sorsa, megjelenése egy tárgyon illetve művészeti alkotáson sokféle lehet.

A közelmúlt magyar textiltörténetében találkozhatunk olyan művészekkel, akik már felfedezték a fotó és a textil kapcsolatában rejlő lehetőségeket. Erre leginkább a fentebb említett velemi alkotóműhely adta a helyet és a lehetőséget. A témával legelmélyültebben foglalkozó tervezők: Gulyás Kati, Polgár Csaba, Csete Ildikó, Gink Judit.

Az 1970-es években a velemi alkotóműhely lehetőséget adott a tervezőknek a kísérletezésre, kifejezési formák keresésére. Ebben az időszakban kerültek előtérbe olyan technikák, amelyek nem sorolhatók kifejezetten a hagyományos textilművészet eszköztárába. Gulyás Kati ekkor kezdett el foglalkozni fotográfiai technikákkal, ezen belül is a folyékony fényérzékeny emulzió hatásaival, mely a textilre mint alapanyagra közvetlenül felhordható.

Gulyás Kati a magyar textilművészet egyik legismertebb alakja a hetvenes évek végétől idehaza és külföldön egyaránt. Szerepelt az összes fontos magyar és nemzetközi kiállításon, és a Velemi Textilművészeti Alkotóműhely egyik legaktívabb tagja volt.

1979-ben készítette el a "Fólia háromszögek" sorozatát, mely a konceptuális fogantatású plasztikai kísérletsorának egy záró darabja volt. A négy elem, mint a víz, levegő, textil és kő háromszögletű fóliába csomagolt eredeti tárgyi fotóját fotóvászonra másolta, ami a kettős jelenlét, a valóság és lenyomatának szembesülése volt.

A lenyomat jelentőségének felfedezése megváltoztatta művészetét. Az első nagyméretű lenyomatmunkája a "Mozdulatlan mozgás". Ezen saját, életnagyságú, fotóvászonon reprodukált alakja látható különféle testhelyzetekben (állva, profilban, guggolva, ülve, fekve), plasztikus formákra applikálva. A személytelen önportré sor, a különféle testhelyzetek együttes szerepeltetése a fotó eltérő idősíkjainak kivetítésére nyújt példát. 1979-től Velemben ezt a kísérletsort folytatta. Elmozduló, lépő, életnagyságú, félig, negyedig többször egymásra kopírozott álló figuráját – önmagát – különféle tónusfokozatokban nagyította a fotóvászonra.



Gulyás Kati: Mozdulatlan mozgás, 1979

A "Kijárat" című munkája ugyancsak az önlenyomat, a változó idősíkjára épült. Hat, 270 cm magas "vászonfalra" egy-egy félig nyitott ajtó képét vitte fel fotóeljárással. Az ajtók előtt saját lépő alakja, bemozdulva, négy fokozatban „lép ki” az ajtókon. Az utolsó ajtó már csukva van. Puritán, a fekete-fehér fotó és a vászon tiszta anyaghatásai egyesülnek a fázisidő megjelenítésével.

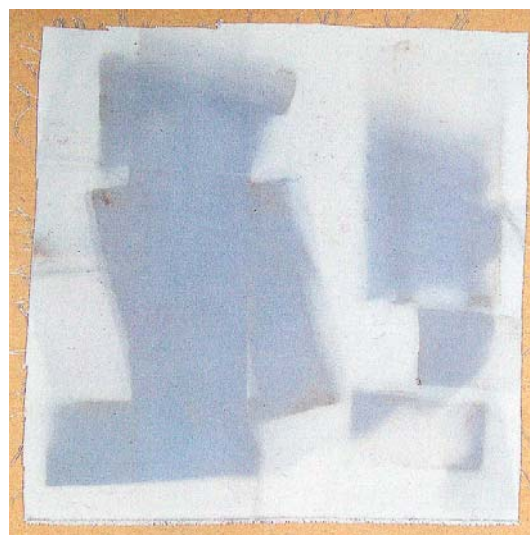
Későbbi munkáin textilapplikációkkal, különféle struktúrák felhasználásával (tüll) fogalmazta meg a jelen és a múlt idősíkjait.

A „Textil Utópia” című 7. Fal- és Tértextil Biennálén II. díjat kapott "Ablakok" című fotóvászon szekvenciája. Egy régi, lebontás előtt álló ház törött ablakainak

fotólenyomatai szerepelnek munkáján. A fotókat halványsárga vászonra applikálta. Újdonság, hogy a fotók kézzel színezettek.

Gulyás Kati műveinek legfőbb erőssége a fotó és textil nagyon egyéni társítása volt.

Polgár Csaba sajátos technikája, hogy a szabadban földre terített (gyakran emulzióval is átítatott) textiljeire, különböző épületbontásból származó téglákat és tárgyakat helyez, majd hagyja, hogy több napon illetve héten át a napsugárzás illetve a szeszélyes időjárás nyomot hagyjon rajtuk. Tudatosan roncsolja, fakítja textilképeit, így fogalmazva meg a lebontásról és dekonstrukcióról alkotott művészi elképzeléseit. Ezeket a napszitta fekete vásznait a 80-as évek elejétől kezdve állítja ki, melyeket a tárgyak pozitív lenyomatai strukturálnak fotogram-táblaképpé. 1994-ben A IX. Esztergomi Fotóbiennálén kiállított "Múltja jelen, jelene múlt" című kis vászonlapjai a nap sugárzásának nyomát viselik.



Polgár Csaba: Múltja jelen, jelene múlt

"Fénynyomatok"-nak nevezett munkáin, szabadvásznas és épített, formázott táblaképein a fotogramhoz hasonló eljárással a jel és a minta kérdését érintve jut el a monokróm képiségig. A pécsi galériában 1997-ben Fénynyomatok, 2001-ben pedig már egy továbbgondolt "Formázott fénynyomatok" című kiállítása volt látható az MD stúdió Galériában.



Polgár Csaba: Palánk, 1992

A Magyar Iparművészeti Egyetemen egyre többször jelentkezik az igény a diákok részéről, hogy a fotót mint technikát, vagy mint minta lehetőséget alkalmazzák a hallgatók. Ez nemcsak az anyagtervezők de a tárgytervezők körében is megfigyelhető törekvés vagy divat. Az utóbbi évek nem egy diplomamunkájának a témája volt a fotóművészet különböző területeiről vett problémakörök feldolgozása.

Adorján Éva a nyomtatott sajtótermékekben, megjelent fotókból ollózta össze kompozícióit, majd oldószeres átítással transzferálta különböző minőségű textiliákra keleti hatású mintáit.

Fehér Beatrix bőrös tervező saját fekete-fehér nagyvárosi fotónak felhasználásával tervezte meg mintás, utcai viseletre szánt tárgyegyüttesét.

Hegedűs Zsanett pedig nemrég végzett hallgatóként egyedi printelt táskák készítésével foglalkozik. Először ő is magazinok képeit felhasználva készítette tárgyait. Most azonban fiatal, egyéniséggel rendelkező fotós ismerőseinek képeit felhasználva készít tárgyakat melyek egyrészt elgondolkodtatóak (kép) és használati tárgyak (táska) is egyben.

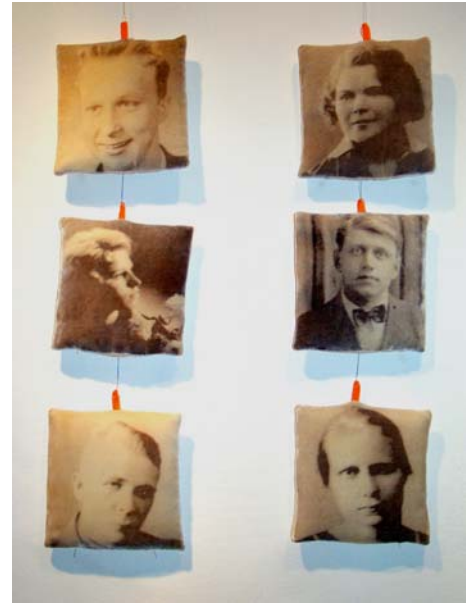
Fenyves Márk nyomottanyagtervező hallgató diplomatémája "fotóhátterek" készítése volt, amely olyan mintatervezési feladat, ami nemcsak a textiltervező szabad nagyméretű szárnyalásaira ad lehetőséget, hanem a fotósok egyéni igényeinek, elképzeléseinek, ötleteinek, képi követelményeinek szolgálatát megfelelő környezetet.

A néhány hazai textiltervezőn kívül a nemzetközi porondon is egyre több művész keresi az önkifejezési lehetőségeit régi letűnt technikákban. A digitalizált világ és a csúcstechnológiák mindenki számára való hozzáférhetősége egyre inkább feléleszti a különleges technikák újbóli felfedezésére irányuló vágyat. Finn textiltervezők kiállítása volt látható tavaly a Szentendrei Péter Pál Galériában. Két művész is a fotó és a textil közös kapcsolatáról állított ki gondolkodtató sorozatot. Kirsi Ninimaki megvarrt pólók, ruhadarabok elejét vonta be folyékony emulzióval és exponált rájuk különböző emlékképeket. Újabban épületfotó-nyomatokat készít, újfajta térbeliség megfogalmazására. Tiina Karhu, szintén finn iparművész, kispárnaként installált tükörbársonyra nagyított családi fotókkal és arcképekkel idézi fel a múltat és építi be saját tárgyi világába.

Virginia Bernal Ninimakihoz hasonlóan előre megvarrt ruhák elejére hord föl emulziókat és bélyegszerű lenyomatokként jelenít meg jeleket, ezzel téve egyedivé, személyreszólóvá darabjait.



Virginia Bernal



Tiina Karhu: Emlékeim, 2004

Francis Baker San Francisco-i képzőművész a fotó és a textil együttes alkalmazásával fogalmazza meg az emberi testről alkotott gondolatait. Az "Öltözetminták" sorozatában azt a gondolatmenetet fogalmazza meg mit jelent számára a testben való létezés. Születésünk és halálunk közötti időszakban testünk, bőrünk, alakunk folyamatosan változik. El kell fogadnunk testünk természetes múlandóságát, tudni kell élni a testünkben.

Baker előre megszerkeztett szabásmintákra exponálja az emberi testrészekről készített fotóit és később ez válik mintává a megvarrt ruhakollekcióján. Megörökített fiatal testünkbe bújhatunk még akkor is ha már az idő kisebb nagyobb mértékben nyomot hagyott rajtunk. Hitvallása és üzenete, hogy érezzük jól magunkat a saját bőrünkben. Idősebb, kövérebb, kevésbé ideális emberi formák ruhákra fotózásával teremt kontrasztot, botránkoztat meg, gerjeszt vitát, de mindenképpen véleménynyilvánításra, állásfoglalásra készítet minket.



Ujjá szabásminták 1-2



Francis Baker munkái, 1998

DOKTORI ALKOTÓMUNKA ISMERTETÉSE

Doktori programom témája a fotográfiai eljárások alkalmazásának lehetőségei a mintatervezésben.

A témám kizárólag a fotó és a textil, a textil és a fotó kapcsolatára épült. A fotótechnikai eljárásokat a textiltervezés szolgálatába állítva vizsgáltam, mint újabb eszközt a textiltervezői individuális számára.

(Ehhez a fejezethez tartozó fotóanyag a dolgozat végén egyben tekinthető meg, mivel azok mind a doktori munkámat képző darabok.)

Anyagkísérletek

Mivel a DLA programom kutató, kereső jellegű és technikai kísérleteken alapul, úgy a munkám döntő részét is az anyagkísérletek képezik. Így ez a fejezet bír a legnagyobb jelentőséggel.

A doktori munkám első évében kizárólag csak olyan kísérleteket végeztem, melyek nagyon hasznosak voltak, de felmutatható látványos kész tárgyban vagy gondolatokat hordozó műben nem mutatkoztak meg. Kerestem a textilen alkalmazható emulziókat, vegyszereket. Kísérleteket végeztem különböző minőségű anyagokon, természetes, mesterséges és kevert szálú kelméken. Rendkívül sok kudarc és eredménytelenség után végül is körvonalazódott, hogy milyen alapanyagokra milyen vegyszerek mutatnak eredményt.

Kezdeti anyagkísérleteimhez különböző tónusú és finomságú textil alapanyagokat szereztem be, melyekre közvetlenül hordtam fel a fekete–fehér, ezüst alapú fotográfiai emulziót. Az emulzió sűrű folyékony halmazállapotú. A vegyszert sötétkamrában, ecsettel hordtam fel a világos és sötét színű textíliákra. Az exponálás kontaktolással illetve nagyítás útján végezhető.

Kísérleteim során azt tapasztaltam, hogy a fényérzékeny emulzió ugyan felhordható textil felületre, de a műszálas anyagokon nem tud megtapadni és már a hívás folyamán

leoldódik. A szakirodalom az ilyen esetekben a hordozóként választott felületek / üveg, textil, papír.../ zselatinozását ajánlja. Így a műszálas és a viszonylag nagy nedvszívóképességű anyagokat átítattam zselatinnal. (Az utóbbiakat azért, mert az igen drága fényérzékeny emulziót előszeretettel szívták magukba.) A zselatin réteg viszont száradás után igencsak megkeményítette a textíliákat. Ugyanezt történt az előhívás, fixálás, megfelelő idejű mosás és szárítás után azokkal a természetes szálú textíliákkal is, melyeken csak fényérzékeny emulziós bevonat volt. A lágy esésű anyagok merevekké váltak. Ez a felismerés két kérdést vetett fel bennem:

- 1./ Milyen módon lehetne kihasználni illetve előnyként felhasználni azt a tényt, hogy a lágyan omló anyag az emulzióval kezelt helyen papír szerűen kemény lesz?
- 2./ Milyen fényérzékenyítési eljárás létezik még, amely a textília redőződési tulajdonságait nem befolyásolja?

Az első kérdést megválaszolando két ötlet merült fel bennem.

– Olyan textil alapanyagot kell keresnem, amely eleve merev tartású, nem elvárás irányában a redőzöttség, így nem történik feltűnő változás az emulzióval történt átítás során. A fotó és a minta rákerülése előtt is után is spröd anyagot kapunk. Természetesen ez beszűkíti a felhasználási területet: síkszerű ábrázolásra illetve a textília síkszerű megjelenítésére nyújt lehetőséget.

Ekkor készítettem azt a kísérleti darabomat is, ahol egy spárga gombolyagot fényérzékenyítettem és arra exponáltam képet. Itt nem jelentett problémát az anyag zselatinozás utáni keményedése, mivel a tömör gombolyag egyébként is kemény fogású. Természetesen a spárga léptéke a finom fotografiai tónus megjelenítésére alkalmatlan, de a keményített, grafikus jellegű kép még így is mindenképpen furcsán hat és elgondolkodtatja az embert a készítés mikéntjén.

– Másik ötletem a formálhatóság kihasználására épül.

Vizes állapotban a textília még lágy, és csak később a száradás során válik merevvé. Így lehetőség van arra, hogy nedves állapotában formázzuk, redőzzük és a kívánt forma elérése után hagyjuk megszáradni.

Természetesen a kívánt forma kialakítható az emulzió felhordásakor kialakult nedves állapot során is, így közvetlenül egy keményre száradt formára exponálhatunk. Ennél a megoldásnál előhívás után akár síkra is száríthatjuk az anyagot, és ezáltal egy térbeli formára exponált minta síkbeli képét kaphatjuk meg.

(Az anyag formálhatóságának lehetőségét a mestermunkám részeként készített "fényruháknál" próbáltam szemléltetni).

A második kérdésre, hogy van-e olyan fényérzékenyítési eljárás, amely az anyagszerúséget nem befolyásolja, a választ a cianotípiában találtam meg.

A cianotípiia, már a XIX.század első felében ismert eljárás volt. 1842-ben Sir John Herschel fedezte föl, tehát a fotográfia egyik legősibb technikájának alkalmazásával állunk szemben. Általános fényképezés céljaira kevésbé volt használatos, viszont műszaki rajzok másolására kiterjedten használták jó fél évszázadon át. Vasvegyülettel bevont nagyméretű papírra kontaktolták a lemásolni kívánt tervet, majd exponálás végett kitették a napra, és a megfelelő idő letelte után vízben kimosták, szárították.

E fénymásolatokat az angol nyelvhasználat "blueprintnek", azaz kék nyomatnak nevezi. Ez nem ezüst alapú fényérzékenyítési módszer, hanem többnyire a vas- és krómsók fényérző voltán alapul. Az ily módon "fényel másoló" műveleteket a drága ezüstsók pótlására eszelték ki. Lényege a következő: ha vasoxidsókat fény hatásának tesszük ki, a fény érte helyeken vasoxidulsókká redukálódnak. Ezek a sók közvetlenül az anyagon (papíron vagy textílián) csapadék formájában jelennek meg, tehát a legkisebb mértékben sem befolyásolják az anyag eredeti megjelenését, nem rendelkeznek közbülső "hordozó réteggel", amely az anyag felületét és esését megváltoztatná.

A cianotípiák készítéséhez szükséges információkat századelei fotótechnikai könyvekből gyűjtöttem össze, illetve a ma is közkézen forgó receptek megszerzése alapján láttam munkához.

A cianotípiia kék és barna képet adó változatával kezdtem el foglalkozni. A barna változatok készítéséhez többféle receptet is találtam. Az egyik az argentotípiia a másik a Van Dyke féle eljárás. Ezen eljárásoknál nagyon fontos, hogy jó eredményt csakis a legtisztább kémiai szerek alkalmazásakor kaphatunk. Így a vegyszerboltban beszerezhető és kapható vegyszerekre támaszkodtam, megbízva azok tisztaságában.

Vegyszerkeverés és fényérzékenyítési tapasztalatok után papírokon és textilen egyaránt végeztem megvilágítási próbákat.

Papíron lényegesen finomabb, részletdúsabb képet kaptam, mint textilen. Köszönhető ez talán a textilhez képest eltérő nedvszívóképességének, illetve egzaktabb felületének. Az eltérő minőségű és anyagösszetételű textileken is más más árnyalatú képet kaptam. A műszálas és kevertszálas anyagokon világoskék (illetve világosbarna) tónusok érhetőek el. A vegyszer csak a természetes szálú textíliákon csapódik ki, míg a műszálból kimosódik. Tiszta pamut, selyem, gyapjú illetve len alapanyagon egészen mély tónusokat kaptam ugyanolyan megvilágítási idő mellett. A megvilágítási időtartam terjedhet a 3 perctől a 30–40 percig is. A megvilágítást eredetileg napfényen kell végezni, de a pontos megvilágítási idő a változó időjárási körülmények miatt minden egyes expozíció alkalmával változhat. Természetesen megfelelő erősségű és egyenes megvilágítást adó UV lámpa felhasználásával is lehet exponálni. Én ez utóbbit választottam, hiszen az egyetem nyomóműhelyében levő nagyméretű átvilágítóasztal fénye erre alkalmasnak bizonyult. Így meglehetősen pontossággal meg tudtam ismételni a megvilágítási időket.

A kék cianotípiát előhívása tiszta folyó vízben történik. A barna nyomatot eredményező eljárásnál híg nátrium–szulfitos oldat a hívó, nátrium–tioszulfátos oldat pedig a fixír.

A cianotípiát technikai korlátai abban rejlenek, hogy kizárólag kontaktolással történhet az expozíció. Ez bizonyos szempontból jelent számomra méretbeli megkötéseket, hiszen a tónusos film textilre vitelekor a film méretei a meghatározóak. A legnagyobb síkfilm, amit kontakt másolat útján felvittem textilre, 30x40 cm-es volt. A jelenleg forgalomban levő és kapható síkfilmek mind grafikai célokat szolgáló alacsony érzékenységű filmek. Ez azt jelenti, hogy igen szűk intervallumon belül mozog a gradációjuk, tehát kemény tónusú képet kapunk. Tónusos fotó elérése szempontjából ez korlátozó körülménynek tekinthető, hiszen a nagyítás és pozitívról ismét negatívra történő átforgatás következtében jelentős mértékben csökkennek és átértékelődnek a középtónusok.

Kísérleteim során különböző vastagságú szövött, hurkolt és nemezelt anyagokon próbálkoztam. Sajnos a szándékaim szerint használni kívánt, a ma virágkorát élő újra felfedezett ipari filc, olyan mennyiségben és mélységben szívta magába a fényérzékenyítő anyagot, hogy azon semmilyen értelmezhető képet nem tudtam elérni. Bármilyen zselatinnal történő előzetes bevonása az anyagnak viszont a szándékaimmal ellenkeztek volna ezért további kísérleteket ez irányban nem folytattam. Megelégedtem azzal a tudattal és eredménnyel, hogy minél vékonyabb, finomabb alapanyagot használok annál élesebb és tisztább kontúrú képet kapok.

Bár a DLA gyakorlati programomnak e szakaszában a minta és a mintaként felhasználható fotó még nem bírt jelentéssel, mégis próbáltam olyan képeket, negatívokat használni, melyekben fellelhetők tónusos, rajzos, kontrasztos elemek is. Ezáltal olyan tapasztalatokat nyertem, melyek az elkövetkezendőkben mindenféleképpen hasznosak és építő jellegűek voltak.

Felmerült időközben a nyomatok fényállóságának vizsgálatára vonatkozó igény. Vajon mennyire időtállóak ezek a levilágított anyagok? Mi történik, ha huzamosabb ideig napsugárzásnak tesszük ki őket?

Dr. Szűcs Iván (a Rejtő Sándor Könnyűipari Műszaki Főiskola Textiltechnológia Tanszék vezetője) segítségével sikerült az Innovatex kőbányai laborjában fényállósági vizsgálatokat végezni.

Az úgynevezett xenotest mérőműszer segítségével, különböző egységnyi ideig sugároztuk be az általam fényérzékeny emulzióval bevont és megvilágított, előhívott textíliákat. A 24, 72, 144, 216, 360, 432 és 504 órás besugárzások alapján az Innovatex dolgozói meghatározták anyagaimnak a fényállóságát. Az általuk használt nyolcas skálán 5-ös 6-os besorolást kaptam, ami igen jó fényel szembeni színtartósságot jelent. (A 24 órás xenon lámpával történő megvilágítás körülbelül 72 órányi napsütéses órának felel meg. Így az 504 órás megvilágítás olyan mintha a textíliát 1512 órára kitennénk a napra és azután néznénk meg, mennyit veszített a színéből, azaz mennyire fakult ki.)

A kapott eredmények után kíváncsi voltam, hogy a besugárzási idő mértékétől függően a látható és nem látható eltérések hogyan számszerűsíthetők.

Ezért a különböző megvilágítási időknél kitett anyagaimon a KMF laborjában színmérést végeztem.

A Főiskola Textiltechnológia Tanszéke igen korszerű számítógépes színmérővel rendelkezik.

A színmérést kétféleképpen végeztem el. Első mérésnél fehér alapra helyeztem a mérni kívánt textília darabot, másodikként feketére. Erre azért volt szükség, mert a textília átlátható szerkezetéből adódóan az alatta levő anyag színe és milyensége befolyásolja a mérést.

A kék színű cianotípiát (ferriammóniumcitrát és káliumferricianid elegye) eljárással színezett anyag már a 72 órás besugárzást követően emberi szem számára csekély de mégis észlelhető elváltozást mutatott, míg a barna színű cianotípiát esetében csak a 216 órás besugárzást követően vált érzékelhetővé az elváltozás.

Így a mérési eredményekből kiderült, hogy sokkal stabilabb színezék csoportot képez a ferriammóniumcitrát és az oxálsav mellett ezüstnitrátot is tartalmazó, a végeredményt tekintve barna színű fényérzékeny anyag.

Ezen eredmények tudatában munkáimnál tudatosabban tudtam használni a kétféle színű emulziót és megnyugtatóan hatott, hogy fényállóságukat tekintve jó eredmények érhetőek el.

Mintatervezés

A tervező szemével nézve, mindennapjainkban számtalan minta van jelen. Elég kinéznünk az ablakon és a szemközti emeletes ház homlokzatán szabályos rendben megjelenő ablaksorok ismétlődő geometrikus mintázatát látjuk. Ezek ritmusa változhat a különböző napszakokban őket érő fény hatására, változhat a nyitott és zárt ablakok mennyisége, helye, egymáshoz való viszonyuk szerint, és ezek mind befolyásolják az elénk táruló képet. Vagy vegyük a szintén szabályos rendben lerakott macskaköveket. Esőáztatta vizes felületükön, varázslatos fény–árnyék hatások mintamezejében gyönyörködhetünk. Mintát látunk egy mikroszkópikus felvételen, egy légifotón, a fűhalmazban, a kagylóhéjon, egy forgács kupacban, a faerezeten és végestelen végig folytathatnánk a sort. Mindenki kiegészítheti a sort saját környezetéből merített emlékekkel.

A minta különböző történelmi korokban is mást mást jelentett, más célt szolgált és elválaszthatatlanul összeforrt színével és funkciójával egyaránt.

Az ősember életében például a szín elsősorban olyan jelzőinger volt, amely figyelmeztette őt környezetének jentős állapotváltozásaira, segítette megkülönböztetni a számára hasznos illetve káros táplálékot, növényt, állatot stb...A tárgyi emlékekben is már korán felismerhetők azok a törekvések is, amelyekben az ember megpróbálja a természet formáit színeit utánozni, reprodukálni. Egyrészt magának az emberi testnek festésével, másrészt ruházatának, használati eszközeinek és környezetének, lakóhelyének festésével.

Az ókori kultúrák fejlődésében fontos szerepet játszott az írás feltalálása. A középkor európiájának nagyon szigorú jelképrendszerét pedig az egyházi dogmák határozták meg. (Ezt jellegzetesen tükrözi a heraldika művészete. Az öltözetre hímezett címer, viselőjének nemességét, lovagságát, hőstetteit jellemezte.)

Az, hogy mit tekintünk mintának egyéni hozzáállás, látásmód megítélés kérdése. Az élet bármely területét veszem, természetalkotta környezetünkben és épített világunkban egyaránt léteznek mintarendszerek, csak éppen nem szükségszerűen veszünk tudomást róluk.

Nem vesszük észre őket, hiszen nem minta jellegük miatt vannak jelen, hanem funkciójuk, használati értékük, eszköz mivoltuk miatt.

A tervező, alkotóművész számára viszont szükségszerű ezen ritmusok, rajzolatok felismerése, tanulmányozása, elraktározása, hiszen ezen megfigyeléseken keresztül ismeri meg a világot, környezetét, és élményei által képes új összefüggéseket feltárni.

Minden művészi tervező munka az élményanyag felszínre hívásával kezdődik. A textiltervező számára egy látott természeti képződmény motívummá válhat, egy építészeti geometria szövetszerkezzé, egy csillogó vízfelület lírai textillé.

Az élményanyag új kontextusba helyezésével változik a jelentése, formája, tartalma. Gondolok itt különböző térbeli szituációkra, méretbeli végletekre, vagy akár a rajzolt, tervezett minta különböző hordozóira. A minta nem csak textillalapon jelenhet meg, hanem bőrön, üvegen, műanyagban, kerámián, csempén, fán is, és nem kizárólag

csak textiltervként alkalmazható, hanem önálló grafikaként, festményként is megállhatja a helyét.

Egyetemünkön korábban végzett nyomottanyagtervezőknek és a későbbiekben majd diplomát szerző hallgatóknak az iparban való elhelyezkedésükre jelenleg nincs lehetőségük. Így a tervezők képzése is egyre inkább átalakul. Ma már nem csak kizárólag a nagyüzemi technológiák ismeretére kell megtanítani a tervezni vágyó hallgatókat, hanem sokkal inkább teret engedünk az egyedi textilek tervezésének, az alternatív és képzőművészeti aspektusú valamint a számítógépes mintatervezésnek.

Ezen törekvésünk szellemében vezettük be néhány évvel ezelőtt tanszékünk nyomottanyagtervező szakán a "Mintaszínház" nevet viselő, minta-tér-lépték kapcsolatait vizsgáló kurzust. Ennek a kurzusnak a nevesítője Polgár Csaba egyetemi tanár.

A program lényege, hogy egy magunk illetve a hallgatók által épített térbe vetítünk be különböző mintákat. A minták saját élményanyag átírásából, újraértelmezéséből létrejött rajzolatok, színek, jelek.

A vetített minták méretváltozásuk és a térben felvett helyzetük szerint új értelmezést kapnak, átírják a teret, változik a térélményünk. Hiszen semmi sem létezik önmagában. Minden, mint ahogy magunk is egymáshoz képest térben és időben létezzünk. A tér is általunk, érzékszerveink által létezik. A teret látjuk, halljuk, érezzük. A mintarendszerek is saját meghatározott terükben és idejükben vannak jelen. De ha megszokott környezetükből kiemeljük őket, akár úgy, hogy méretüket megnöveljük, akár úgy, hogy más idegen térbe helyezzük őket megváltozik szerepük, jelentésük, környezetükkel alkotott viszonyuk. A térrel együtt a minta jelentése is átalakul.

A mintákat nemcsak különböző terekbe, hanem tárgyakra, öltözetekre is rávetítettük. A ruhákon megjelenő minták, rajzolatok különböző méretekben más és más hatást eredményeznek. A megnövelt lépték már nem pusztán csak díszítőelemként viselkedik, hanem jelként, gesztusként, formameghatározóként.

A minták ilyenén átalakulását látva és tapasztalva újabb ötletek, művészi programok, kérdések és válaszok sokasága bontakozik ki, lehetőséget adva a tervezőművész egyéni programjainak megteremtésére, megfogalmazására. A térben kirajzolódó vizuális ötletek egy sajátos művészi életút elindulását segíthetik, formatervezői, építészeti-látványtervezői vagy színházi díszlettervezői szakmákban, képzőművészeti, illetve e dolgozat kiindulópontjául szolgáló textil-mintatervezői területeken. A fotóban rejülő minta-lehetőségek felfedezése újfajta látásmódot kíván a tervezőművésztől. A képmódosító eljárások és vegyszerek ismeretével egy, a hagyományostól eltérő kifejezési eszköz kerül a mintatervező birtokába. Fényképezőgép és hozzávaló film segítségével igen pontosan leképezhető, megörökíthető a személyes élmény. A textiltervező számára az élmény először papíron, tervként fogalmazódik meg, mígnem a végső mű vagy tárgy majdnem mindig textília.

Az itt leírtakat azért tartottam fontosnak leírni, hogy érzékeltessem mennyire sokszínű a minták lehetősége. Bárhonnan merítkezhetünk, bármi lehet minta. Az alkotó egyéniségétől, élményanyagától, céljától, az anyagtól, a környezettől a kontextusba helyezéstől függ, hogy valami mintává válik-e. Az én általam felhasznált fotók is attól váltak mintává ahogyan felhasználtam őket, amilyen anyagra helyeztem és amilyen formában bemutattam őket.

Programom lényeges pontja volt, hogy a minták közvetlenül a textílián jelenjenek meg, fel- és nem utolsósorban kihasználva az anyag tulajdonságait. Így vizsgálatom tárgyát képezte például:

- a textil mint a fényérzékeny emulzió, vagyis a fénykép hordozója,
- a textil faktúrájának és léptékének hatása a hordozott képre illetve mintára, és
- a minta átlényegülése a textilhordozó, illetve a felhasználás mikéntje által meghatározott kontextus hatására.

Kísérleteim során választ kerestem arra, milyen lehetőségei vannak illetve milyen szerepe lehet a fotónak az alkalmazott- és az autonóm textilművészetben.

Mestermunka

Munkáim kísérleti textilek, melyek témája maga az anyag és a technika.

Az anyagkísérletek és a minták keresésének folyamatos váltakozásából jött létre az a kísérleti textil sorozat ami a tulajdonképpeni mestermunkám.

A doktori témámnál eleinte a mintát az általam készített fotók szolgáltatták.

A minták létrehozásához három különböző csoportot képeztem:

1./ Tónusos fotók

Gyakorlatilag ezekkel a formai kísérletekkel kezdtem a textil anyagok és a rajta megjelenő "minta" kapcsolatának vizsgálatát.

Mivel a fényérzékenyített anyagra a kép felvitele kontaktolással történik, a negatív mérete nagyban befolyásolta a megjeleníthető fotó nagyságát is. Először a negatív méret adta 30x40-es méretű kontaktokat, képeket készítettem.

Mivel szerettem volna minél nagyobb méretű képet kapni, ezért több, mozaikszerűen egymás mellé helyezett negatív felhasználásával értem el az 1m x 2m-es formát.

Többszörre épületfotókból álló geometrikus karakterű képekből választottam ki az első textilen megjelenített fotókat. Ezek alkalmasnak tűntek a nagy kontrasztos fényhatások vizsgálatára. A cianotípiának egyik legegységesebb jellegzetessége (a színén kívül) a sugárzó nagy fények részletlensége és ezáltal időszertlenné válása. Egy sima fotópapíron egy túl erős fehér fényfolt egyszerűen expozíciós hibának tűnhet, míg a textilen ugyanaz a fehérség új dimenziókat tár fel, valamint megtöltik az üres részeket. Az anyag részletgazdagsága, selymessége, szövésének struktúrája, felületének faktúrája egyfajta líraiságot, költőiséget kölcsönöz ezeknek a textilképeknek. A cianotípiák másik jellegzetessége, hogy a képeken nincsenek éles kontúrok. Sokszor elnagyoltan, jelennek meg a formák és vonalak. A részlethiányok viszont nem zavarbaejtőek, mert a textil anyaga, mozgása, redőzöttsége ellensúlyozza és kitölti ezeket a részeket. Később színezett és festett anyagokat is felhasználtam. A narancs illetve szürke alapanyagok

viszont csökkentették a képek fotószerűségét. A nagy fényességet és teret sugalló felületek kontrasztjai elhaltak, kiürültek.

2./ Szabadabb, rajzosabb karakterű formákról készült fotók

Ebben a csoportban is lényeges volt számomra annak vizsgálata, megfigyelése, hogy mitől és meddig marad fotószerű a minta a textilen?

Törekedtem a fény-árnyék kontrasztok megjelenítésére, a pozitív-negatív tónusok sokféleségének érzékeltetésére, a raszter, és a fotószerűség hangsúlyozására. Célul tűztem ki a minél több tónus létrehozását. Ehhez tökéletesen megfeleltek a növényi fotók, a 6x9-es méretű negatívokról készült kontaktok.

Ezeknél a munkáimnál kifejezetten törekedtem a képesség és a valóság leképezésének keretein belül maradására. Fontosnak tartottam a minél nagyobb méret létrehozását. Lehetőséget kívántam adni a textíliának, anyagszerűségének kibontakoztatására, megmutatkozására.

Később az anyagszerűséget és textilszerűséget már a fotón, azaz a mintán belül is jelezni akartam.

3./ A fotogram

Mivel az anyag, illetve a textilszerűséget és annak tulajdonságait mint lágyág, gyűrhetőség, redőzöttség stb..., a textílián magán is szerettem volna megjeleníteni,, eljutottam a fotogram által nyújtott szabadabb megfogalmazáshoz.

Fotogramnak a fény és a fényérzékenyített felület közé helyezett tárgyak, előhívóvegyeszek hatására megjelenő lenyomatát és árnyékát nevezzük.

Ez, a komoly technikát nem igénylő eljárás, tehát nem mindenesetben a látványt ábrázolja és nem a szemmel láthatót adja vissza. A szépsége és sokszínűsége abban rejlik, hogy a tárgyak lenyomatát kétdimenzióban, absztrakt módon, negatív formában jeleníti meg. A fény, az idő és a tárgyak bensőséges viszonyáról kapunk képet egyetlen megismételhetetlen

példányban. Negatív híján a kép nem megismételhető, tehát ebben az értelemben nem sokszorosítható.

A fotogramon megfordulnak a viszonyok. Negatív képet kapunk, ami negatív is marad. A fény sötétet hoz létre, a sötét erőteljes világosságot. Ez a furcsa paradoxon és a fekete-fehér éles kontrasztja teszi oly sajátosan absztrakttá a kompozíciókat. Egyedisége abban is rejlik, hogy itt az alkotó nem a valóság által elért, úgy mond "készen kapott" látványt rögzít, hanem saját maga keresi meg és hordja össze a tárgyakat. Tehát mesterségesen hoz létre valós helyzeteket, mely bemutatja egyben az ember illetve a művész tárgyi világát, azokról alkotott képét. Ettől válik még egyedibbé, személyesebbé, bensőségebbé.

A cianotípiá eljárásához különösen indokoltan tartottam a fotogram alkalmazását.

- Elsősorban a méretbeli kötetlenségek megszűnése miatt.

A fotogramnál nem szükségeltetik a síkfilm használata. Tehát csak a tárgyak mérete, mennyisége, a hordozó szélessége és hossza kötötte meg a végleges művek méretét. Ez sokkal nagyobb szabadságot biztosított, a levilágított tárgyak sokfélesége pedig nagyobb változatosságot eredményezett.

- Másodsorban a véletlenszerűségben rejlő esztétikája miatt.

A fotogram gondolatiságot követel. Ha nem gondoljuk végig, hogy milyen tárgyakat, milyen fényviszonyokat, milyen gondolatot akarunk közölni, hamar abba a hibába eshetünk, hogy az elkészült darabok függetlenül a ráhelyezett tárgyak különbözőségétől mégis egyformák lesznek.

- Harmadsorban a színek miatt.

Fotogramokat hagyományosan fekete-fehér képeket eredményező emulziókkal dolgozva hoztak létre. Ezek a képek erősen kontrasztosak, és inkább a tárgyak dinamikáját, tömegét konstruktivitását sugallják.

A cianotípiá kék és barna árnyalatai ellenben, a képek hangulatát megváltoztatják.

A kék az időtlenséget, lebegést, légiességet idő és térbeli végtelent sugallja. A barna nyomatok a ugyanúgy az idő síkján mozognak, de inkább a múltba visszatekintő ,

megfáradt emlékeket idéznek. A lágy textilhez így érettebben kapcsolódnak a megjelenített át- illetve levilágított tárgyak. A matéria kifejezőbbé, költőibbé vált.

A mestermunkámat is képező anyagkísérleteken a fotogrammal készített textíliák kaptak szerepet. A fényérzékeny textilre gyűrt textília képe így közvetlenül a maga véletlenszerűségében jelenhetett meg. Bármilyen tudatosan, átgondoltan járunk el a kompozíció felhelyezésekor, a végeredmény mindig a véletlenszerűségről is szól. Nem számítható ki előre a fény által körülrajzolt tárgyak végleges lenyomata. Ennél a technikánál a meglepetést szeretem, ez visz előre és ez visz rá a következő darabok elkészítésére.

A fotogramok eredetileg papíron, síkban jelennek meg, míg a munkáimnál a térbelivé válás, a térbeli installálás is fontos. A tónusgazdagság, fotószerűség és kompozíció mellett itt a végső mű megjelenési formája is meghatározóvá vált.

Autonóm vagy alkalmazott textil?

A textil eredendően alkalmazott műfaj.

Tárgyaim, kísérleti darabjaim mégsem tekinthetők és sorolhatóak egyértelműen egyetlen használati tárgy kategóriába sem. Az egyediség, megismételhetetlenség olyan súllyal van jelen a tárgyakon, hogy ezáltal inkább autonómok és experimentálisak mint alkalmazottak. Bár a technika lehetővé teszi, hogy a textil bármely alkalmazott műfajában megállja a helyét, munkáimban ennek csak a lehetőségeit villantottam fel. Inkább különböző és több kísérleti darabon mutattam meg a lehetőségek sokféleségét.

A kiállított darabokon is inkább a gondolatiságukat hangsúlyoztam mint a formájukat és használhatóságukat. A formát csak jelzés szerűen használtam és jelzésértékűnek kell tekinteni. Munkáim gondolattextilek és ebből kifolyólag nagyobb az autonómításuk is. Kifejezetten törekedtem egyediségük hangsúlyozására. Szándékosan nem törekedtem olyan textilek létrehozására, melyek később nyomással vagy bármilyen más technikával sokszorosíthatóak.

Egy és megismételhetetlen pillanatban rögzítettem az általam "fényruhák"-nak nevezett darabokat.

Először síkban kiterített textilekre készítettem fotogramokat. Szabásmintaszerűen raktam fel azokat a tárgyakat amelyek később emberi figurára helyezve térben jelentek meg. Ebben az esetben tehát az utólagos formára helyezéssel kerültek a textilek térbeli szituációba. A későbbi darabokon pedig a fényérzékenyített textíliát már exponálás előtt ráhelyeztem az emberi figurára (jelen esetben próbababára). A különböző tárgyak felhasználásával készített kompozíciókat aztán kivettem a fényre. Az exponálás, előhívás és szárítása után az újbóli formárahelyezés, az eredeti állapot visszaállítása, az anyag ugyanolyan formán való meggyűrése, természetesen lehetetlen. Az ennek megkísérléséből eredő és adódó bizonytalanságok, elcsúszások adják az újraformázott objekt bizarrságát. Ez teszi sejtelmessé, különlegessé az anyagokat. Az idő olyan jelet hagyott rajtuk, melyet csakis a fény illeténformán való tettenéréssel lehet elérni. Az így kapott textilek mind síkban mind térben való installálása lehetséges.

Úgy érzem, egyes fotografiai technikák alkalmazása a textiltervezésben alkalmasak arra, hogy a tervezőket hozzásegítse az új alkotói területek megtalálására. A kiállított munkák, kísérleti anyagok mindegyike tovább elemezhető, kibontható, folytatható. Számtalan kiaknázható lehetőséget vet fel minden újabb elkészített darab. Mindegyiken jelen van a tudatosság és a véletlen által rögzített jelek sorozata, különböző utakat kínálva az alkotó egyéniségek számára. További kísérletek folytathatók az anyag térbeliségének, színbeliségének vizsgálatára, anyagok összevarrásával, applikálásával, roncsolásával, rétegzésével, szövésével, a textília előzetes vagy utólagos színezésével, nyomásával, egyéb technikákkal való ötvözésével...

Doktori munkámhoz folytatott kísérleteimet sok esetben az Iparművészeti Egyetem műhelyében és a nyomó-műhely fotólaborjában végeztem, lehetőséget nyújtva ezzel a

diákoknak a munkámba való betekintésre. Látva érdeklődésüket és lelkesedésüket úgy érzem számukra is izgalmas feladatot jelentene a technikával való megismerkedés. Bár az eljárás igen költséges, mégis érdemes újabb utakat nyitni az experimentális törekvések iránt fogékony fiatal generáció számára. Évek óta tartok fotó órákat II-III-IV éves hallgatók számára, a fotót mindig a mintatervezés szolgálatába állítva, elősegítve ezzel egy másfajta látásmód illetve probléma-megközelítés kialakulását. Ezeknek az óráknak a gazdagítását, színesítését tervezve választottam ezt a témát D1a fokozatom megszerzéséhez.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Fotóelméleti szöveggyűjtemény

Bán András, Beke László

Enciklopédia Kiadó, 1997.

- Maurer Dóra: Fényelvtan

A fotogramról

Magyar Fotográfiai Múzeum-Balassi Kiadó, 2001

- Fitz Péter: A magyar textil kalandjai (1968-1993)

- Fitz Péter. Régi és új / Gulyás Kati kiállításáról

- Fotóművészet című folyóirat:

Az Esztergom-i Biennáléről 1994/3-4

- Fotóművészet című folyóirat

1999/5-6

- Beke László: Kísérleti textil

(1978. Textil a textil után című kiállítás katalógusa)

- Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig

Corvina kiadó

- Susan Sontag: A fényképezésről

Európa kiadó, 1981, Modern könyvtár

- Horváth Győző Ferenc: Fotómúlt, Kamera-Kép-Könyv

Hogyf editio, 1999

- Dr. Schuller Aladár: A fényképezés eljárásai és receptjei

- "A fény" Művészfényképezési folyóirat kiadása, 1917. Budapest