Symbolon Volume XXII. no. 2 (41)

A tények megjelenítése a fotográfia médiuma segítségével – megrendezett és manipulált képek

DOI : 10.46522/S.2021.02.07

JAKAB Tibor PhD
University of Arts Targu Mureș
jakabtibor@hotmail.com

Abstract: Presenting Facts Through Photography – Staged and Manipulated Photographs

In the history of photography, we come across many staged and manipulated photographs. Most of these are press photos that would be intended to show as accurately as possible the recording of an event, for those who could not be there and only learn about everything that happened based on the image. The most important requirement of press ethics forums for press photos is to be as objective as possible in presenting the event. The photographer may not use any intentional image modification or manipulation to take the image. After it became clear that many of the images, we were dealing with are staged or manipulated photos, despite a lot of controversies, the reputation of the images was slightly tarnished, making the image incidental to questions about the documentary value. The photograph has become a symbol, the symbols have their own truth, believes Hans-Michael Koetzle. These cases prove that even in the case of many iconic works or photographs, the image becomes so symbolic that it adds to the background, background history and behind-the-scenes of the making of the images. They are unable to deduct anything in retrospect from the value of the work.
I consider it important to examine the changes brought about by the digital revolution, both in the field of photography and in the way a press photographer works. The fundamental difference between analogue and digital images stems from the fact that although it is possible to manipulate analogue photos, we rarely encounter this, while in the case of digital images, image manipulation is the default.

Key words: *staged and manipulated photographs; iconic photos; digital revolution; analog and digital images.*

A Miről szólnak a képek? (Tasnádi 2012) című írásában Tasnádi Róbert arra tesz kísérletet, hogy a sajtófotókra fókuszálva kapcsolatot találjon a képek és a társadalomtudományi megismerés között.

Sándor Zsuzsa szerint a riportjellegű sajtófotók funkciója a tájékoztatás, a hírek tolmácsolása, a társadalmi élet különböző mozzanatainak bemutatása. (Sándor 2007) A riportképek fő erénye a gyors vizuális közlés, amelyet a néző könnyen felfoghat és értelmezhet.

Tasnádi kiemeli azokat a híres, ikonikus sajtófotókat, amelyek a „befogadókban mintegy azonossá váltak az adott eseménnyel". Az eseménytől távol élő befogadó számára ezek a fotók reprezentálták a bemutatott eseményt (Sándor 2007).

Az analóg fotó sajátosságai és a digitális világ

Rédei Ferenc ismert magyar fotóriporter egy 2015-ös interjúban úgy vélekedik, hogy „ma már az a lehetőség is fölmerül, hogy a riporterek ne fényképezőgéppel dolgozzanak, hanem videókamerával. Nem tudom, ez hová vezethet, hiszen már a digitális fényképezés is megváltoztatta a sajtófotósok gondolkodását. Azt hiszem, nagyon rosszat tett a szakmai tudásuknak" (Anon. 2015a, o.n.).

Rédei rávilágít arra, hogy évtizedekkel ezelőtt a fotós 1-2 tekercs rollfilmmel ment dolgozni (egy tekercs 24 kockát jelentett, ennyi felvétel állt általában a fotós rendelkezésére munkája elvégzéséhez). A fotósnak korlátozott számú filmkockára kellett elkészítenie a fotóit az eseményről (a nyersanyag mennyiségét a film költségessége is korlátozta), emiatt kénytelen volt jól megfontolni, hogy mikor kattintson.

Rédei megjegyzi, hogy napjainkban a digitális gépet használó riporter pár száz képet is készít egy eseményen: az analóg gép digitálisra való cserélése általában arra készteti a mai riportert, hogy négyszer-ötször többet exponáljon (Anon. 2015a). Továbbá Rédei azt is megállapítja, hogy a digitális gépek használata általában arra készteti a fotóst, hogy gyakran nézze a kijelzőt, hogy ellenőrizze, sikerült-e a kép. Ez alatt az idő alatt fontos pillanatokat, jeleneteket veszíthet el. Szerinte az élességállításban is megmutatkozik ez a minőségvesztés: manapság jóval több életlen kép készül digitális géppel, mint korábban analóg géppel. Rédei azt állítja, hogy „a digitális leneveli a gondolkodásról a riportereket, a mostani kezdők pedig már meg sem tanulnak gondolkodni" (Anon. 2015a).

Rédei elismeri, hogy napjainkban a sajtóban elkerülhetetlen a digitális technika térhódítása a felgyorsult képtovábbítás, a vegyszermentes kidolgozás, a lapzárta kitolt ideje, illetve az online sajtóváltozatok miatt. Következésképpen megkérdőjelezi azt a lehetőséget, hogy „ilyen körülmények között lehet-e úgy foglalkozni a riporterrel, lehet-e olyan körülményeket teremteni a számára, hogy a felgyorsult tempó ellenére legyen ideje gondolkodni, képeket alkotni" (Anon. 2015a).

Az analóg fotográfia erényeinek további bizonyítására Prantel Patel indiai fotográfus véleményét idézem. Patel egy interjúban elmondta, hogy a digitális fotózás elterjedése miatt annyira elvesztette az érdeklődését a fotózás iránt, hogy abba is hagyta. Mint elmondta, a digitális géppel való kattogtatás közben az eszét és a figyelmét nem ösztönözte eléggé a precíz kompozíció, a fény, a keretezés és a kifejezés vágya (Desai 2011). Patel hangsúlyozza, hogy az analóg géppel való fényképezésnél az előbb említettek fontos szempontok voltak, és minden egyes képnek megvolt az értéke. Minden egyes kép költségekkel járt, ezért mindig

számításba kellett venni az utómunka költségeit. A fotográfia drága tevékenységnek számított, áldozatot kellett hozni érte, és művelése értéket képviselt. A digitális fotográfiánál a számítógép képernyőjén korrigálhatók az expozíció, a színek, a keretezés, így a technológia mellékessé tette a kreativitást. Az analóg fotográfia készítésekor mindent a fényképezőgép mögötti személy végzett el, és nem maga a médium – magyarázza álláspontját Patel (Kruza 2011).

A sajtófotó volt a fotográfiának az a területe, amely az elsők között váltott át a digitális technikára. Ez a technika ugyanis a képi finomságokra kevésbé igényes, viszont a hírértéket és a gyorsaságot előnyben részesíti. A digitális technikára való áttérést az is ösztönözte, hogy ezáltal alacsonyabbá váltak a költségek, és gyorsabb lett az utólagos szelekció (Szilágyi S. 2014).

Szilágyi összefoglaló munkájában megjegyzi, hogy a digitális képekre való váltásban „a döntő lépés nem a készítői, hanem a befogadói oldal átalakulása volt". A képszerkesztő programok lehetővé tették, hogy a rögzített kép ne eleve adott, meghamisíthatatlan, hanem bárki számára manipulálható legyen. Az alapvető különbség az analóg és a digitális képek között abból ered, hogy bár az analóg fotókat is lehetséges manipulálni, ritkán találkozunk ilyesmivel, míg a digitális képek esetében a képek manipulálása alaphelyzet (Szilágyi S. 2014).

Az analóg fotó megváltoztatása és manipulálása technikailag nehéz és bonyolult, esztétikailag az eredmény általában zavaró hatású. A digitális fotó könnyen módosítható, manipulálható, és természetesen hat (Mitchell 1994).

Szilágyi szerint is fontos az átalakítás: a digitális kép lényegét képezi, hogy a végeredményt számos manipuláció és átalakítás segítségével érjük el (Szilágyi S. 2014). Szilágyi így fogalmaz: „A digitális technika igazából nem a felvétel készítését forradalmasította: ezt csak kényelmesebbé, gyorsabbá és olcsóbbá – és ennek következtében kissé felszínessé, felelőtlenné, esztétikai értelemben is »olcsóbbá« – tette. Az igazi forradalom abban áll, hogy a számítógépes programok tömeges élménnyé tették a *képek* alkotását (nem pedig puszta fotólátványok rögzítését!) – és ez forradalmasította a fotografikus képek *befogadói* oldalát is" (Szilágyi S. 2014, 271).

Röviden összegezve: az analóg és a digitális fotó különbsége abban áll, hogy „a digitális kép nem fotográfia, hanem egy másik új médium" (Szilágyi S. 2014, 274).

Visszatérek a riport és a sajtófotó műfajához. Riportfotónak nevezi a szakirodalom a sajtóban közölt és reprodukált fényképeket. A fotóriporterek fő feladata, hogy a nézők elé tárják mindazt, ami valóban megtörtént. Ezáltal lehetővé teszik, hogy a befogadó akár régebbi eseményeken is jelen legyen: a riportfotó ugyanis „megajándékoz minket a mindenütt jelenvalóság képességével, azzal, hogy olyan másik helyen és másik időben legyünk, ahol nem vagyunk, de amelyik hely és idő volt és valóban létezett" (Szilágyi G. 1982).

A sajtóetikai fórumok legfontosabb elvárása a riportjellegű fotókkal szemben az, hogy lehetőleg legyen objektív az esemény bemutatásában. A fotós semmiféle

szándékos képmódosítást, manipulációt nem használhat a kép elkészítéséhez. Eifert János kiemeli, hogy a fotóriporter munkája állandó szellemi és technikai készenlétet igényel. A fotóriporternek ott kell lennie időben, ahol valami történik, és kamerája segítségével rögzítenie kell az eseményt, objektív módon. Eifert kihangsúlyozza, hogy a riportfotó hitelét a fénykép igazmondása adja (Szilágyi G. 1982).

Ennek ellenére számos megrendezett sajtófotóval találkozunk. Néhány ilyen megrendezett fotó elemzésére, tanulmányozására térek ki a következőkben.

A megrendezett fotók egyik jó példája az egyik leghíresebb francia fotográfus, Robert Doisneau *Csók a városháza előtt* című, 1950-ben készült ikonikus fotója.[1]

Ez a kép egy csókolózó szerelmespárt ábrázol Párizsban, a szerző a LIFE magazin felkérésére készítette. A kép a LIFE magazinban volt hivatott illusztrálni egy történetet, amely Párizst úgy mutatta be, mint a szerelmesek városát. Azt sugallta, hogy az emberek bármikor ölelkezhetnek minden utcasarkon anélkül, hogy bárki megbotránkozna ezen. A kép a zavartalan szerelem örömét tolmácsolja, mindössze pár évvel a háború után (Koetzle 2005). A csókolózó pár egyszerű utcai viseletben van, a férfi nyakában a sál bohémségre utaló kellék. A pár egy aránylag forgalmas téren áll. A férfi jobb kezével átkarolja a nő vállát. A kép azt sugallja, hogy a férfi spontánul maga felé húzza a nőt, és megcsókolja. Úgy tűnik, hogy a körülöttük levő járókelők közül senki sem figyel fel a spontánnak látszó szerelmi jelenetre. Az előtérben háttal ülő személy tanúja a jelenetnek, legalábbis az, hogy a válla fölött készült a kép, erre enged következtetni (a filmezésből kölcsönvett „over-the-shoulder”/váll fölötti technika). A háttérben kissé elmosódva a párizsi városháza áll. Doisneau a mai Café de l’Hotel de Ville kávézó teraszának második asztalsorából, az utca felé irányulva készítette el a fotót. A háttérben elhaladó hölgy, úgy tűnik, észrevette a fotóst (Koetzle 2005).

A hatvanas-hetvenes években a szakma Doisneaut képvadászként (chasseur d’images) jellemezte. Doisneaut olyan fotósnak tartották, aki türelmesen várta és vadászta a fényképezésre érdemes érdekességeket. A nyolcvanas években Doisneau meglepetésszerűen beismerte, hogy gyakran színészekkel, modellekkel dolgozott, velük rendezte meg képeit, a *Csók a városháza előtt* jelenete is fizetett modellekkel volt megrendezve (Anon.2015b). A megrendezés beismerése után sokan feltették a kérdést, hogy vajon hány háború után készült párizsi képét rendezte meg Doisneau. A sok vita ellenére a kép hírneve keveset csorbult, a kép mellékessé tette a dokumentumértékét érintő kérdéseket. A fénykép szimbólum lett, a szimbólumok saját igazsággal rendelkeznek, véli Koetzle (Koetzle 2005).

A fenti eset arra bizonyíték, hogy sok ikonikus alkotás vagy fénykép esetében is a kép annyira szimbólummá válik, hogy mellékessé teszi a képek készítésének előzményeit, háttértörténetét, kulisszatitkait. Ezek semmit sem képesek levonni utólag az alkotás értékéből.

[1] Csók a városháza előtt, fotó: Robert Doisneau, 1950 (Koetzle 2005)

Lunch Atop a Skyscraper – Charles C. Ebbets fotója (1932)[2]

Egy másik megrendezett fotó Charles C. Ebbets *Lunch Atop a Skyscraper* című alkotása. A fénykép 1932-ben készült, és az amerikai optimizmus és találékonyság ikonikus képe lett. A kép az amerikai kapitalizmusnak tiszteleg, azoknak a magas színtű eredményeknek, amelyeket az innováció, az egyéniség, valamint a nyereség tettek lehetővé – véli elemzésében Eric Anthamatten (Anthamatten é.n.).

A fényképen tizenegy munkást látunk ülni egy acélgerendán, a magasban. Feltételezhetjük, hogy építkezésen dolgozó munkásokról van szó, akik szünetet tartanak, valószínűleg ebédszünetet. A képen látható személyek munkaruhát viselnek, van, akinek sapka van a fején, néhányuknak a kezén munkavédelmi kesztyű látható, és van, aki meztelen felsőtesttel ül.

Testpozíciójuk arra utal, hogy lazítanak, némelyek tízóraijukat fogyasztják, mások cigarettáznak, újságot tartanak kezükben vagy italos üveget, egyesek társalognak. Alattuk és a háttérben lenyűgöző kilátás látható, magas épületek tengere. Ez kiemeli az acélszerkezeten pihenő személyek pozíciójának magasságát. Az előtérbe belógó acélgerendáknak a vége látható, valamint egy acélsodrony csigával. Ezek mélységet és perspektívát biztosítanak a kép témájának. A kép fókusza a kép szűkebb témájára, vagyis a gerendán pihenő munkásokra helyeződik. Annak ellenére, hogy a kép a pihenés pillanatát mutatja, a képen szereplő munkások testpozíciójának iránya dinamikát kölcsönöz a képnek. A kép mélysége arra készteti a néző tekintetét, hogy elmélyüljön a képben. A háttérben látható magas, ismétlődő épületek tengere mozgalmassá, dinamikussá teszi a látványt.

Erik Anthamatten írásában rámutat arra, hogy mint minden megrendezett, performált fotónál, ez esetben is jelen van egyfajta álcázás. Amint ezek a munkások ebédszünetet tartanak a mennyben, a föld, amely lehetővé teszi az ilyen templomok létezését, háttérbe szorul, eltakarttá, homályossá, elfelejtetté válik. A képen a háttérben látható Manhattan elhalványul a felhők, valamint a fotóstechnika korlátai miatt. (Anthamatten é.n.) Ahogy sok színházi fotó esetében, itt is megfigyelhető a megrendezés. Egy képzeletbeli, nem valós helyzettel állunk szemben. A képen látható acélgerenda a rajta ülő emberekkel feszültségben áll a háttérrel, és ez teátrális. Az emberek teljesen mindennapi módon ülnek, viselkednek, hétköznapi gesztusokkal lazítanak, a háttér pedig tündéri, idilli. A *Lunch Atop a Skyscraper* egy performált fotó, amely hasonlít a színházi megrendezett fotóhoz.

A fotó vonzereje a képen látható munkások nyugodt viselkedése.

Ken Johnston, a Corbis Image ügynökség történésze elmondta, hogy a kép egy reklámfogás volt a Rockefeller Center részéről. A képen látható személyek igazi munkások, viszont a jelenetet bizonyos számú fotós számára rendezték, állította Johnston

[2] *Lunch Atop a Skyscraper,* fotó: Charles C. Ebbets, 1932 (Anthamatten é.n.)

(Specktor 2019). A kép ikonikus sikerfotó lett, és mint sok más ismert kép esetében, készítésének titkai, előzményei, kulisszatitkai semmit sem képesek levonni értékéből.

The London milkman – Fred Morley fotója (1940)[3]

A következő megrendezett ikonikus fotó, amelyet be szeretnék mutatni, Fred Morley *The London milkman* című képe.

A képről azt olvashatjuk, hogy 1940-ben készült, amikor a német haderők sűrűn bombáztak London felett, hogy megfélemlítsék a lakosságot. Éjjel-nappal folytak a bombázások, a tűz a város nagy részét felemésztette. A kép 1940. október 4-én készült, közvetlenül egy légitámadás után. A Londonban állomásozó fotóriportereket lenyűgözte a rombolás látványa, viszont képeiket zárolta a cenzúra abból a meggondolásból, hogy a képek ne okozzanak pánikot a lakosság körében, és ne nyújtsanak információt a károk helyszíneiről az ellenségnek.

Fred Morley nagy körültekintéssel és a részletekre nagy hangsúlyt fektetve rendezte meg a fotót. A tejesember útja szándékosan úgy volt megválasztva, hogy a törmelékeken keresztül vezessen. Morley észrevette, hogy a háttérben két tűzoltó harcol a lángokkal, ezt figyelmesen be is komponálta a képkeretbe. Fontos volt, hogy a képen a tűz valamilyen formában megjelenjen, ez sikerült is Morleynak. Azonban a képen látható személy nem igazi tejesember, hanem Morley asszisztense, a Fox Photo fotósa. Morley kölcsönkérte egy tejesember ruháját és a tejhordozó rekeszt, és beöltöztette asszisztensét. A tűzoltók valódiak, ahogy a romos helyszín is. Morley megkérte a beöltözött asszisztensét, hogy pózoljon a romok között, ő pedig elkészítette a fotókat. Morley úgy vélte, hogy ahhoz, hogy a cenzúrát megkerülhesse, olyan képeket kell készítenie, amely nem a több mint egyhónapos bombázás eredményeit mutató utcák vagy más helyszínek lehangoló képét tükrözi, hanem azt a fontos üzenetet tolmácsolja, hogy „Nyugodj meg, és folytasd" („Keep calm and carry on"). A fotó előtérbe helyezte a sztoikus brit képét, aki folytatja a megszokott, normális életét. A cenzúra átengedte a képet, és másnap meg is jelent nyomtatásban.

A képet elemezve meg lehet állapítani Morley rátermettségét, látványrendezői és fotóstehetségét. A már említett és leírt Barthes-féle *operator*ral szemben a látványrendezőn olyan fényképészt értek, aki alaposan megrendezi a lefotózandó jelenetet, gondosan megválasztja a képen szereplő személyeket, elemeket, a világítást. A megrendezett fotók esetében a fényképészt látványrendezőnek tekintem, nem operatornak. A kép előterében egy személy látható, aki egy romos utcán, a romokon keresztül a néző felé halad. Öltözete tejesemberre utal, jobb kezében egy tejhordozó rekeszt tart, melyben tejesüvegek láthatóak. A bal keze ki van nyújtva, kissé fel is emeli, ezzel ellensúlyozza a jobb kezében tartott terhet. A kép fókusza a témájára, vagyis a tejesemberre helyeződik. Testtartása mozgást és dinamikát sugall, és erős narratív

[3] *The London milkman,* fotó: Fred Morley, 1940 (Anon. 2015c)

jelleggel bír. A háttérben két tűzoltó látható, amint egy tűzoltótömlőből áradó víz segítségével tüzet oltanak. Előttük füst száll fel. A háttérben elmosódó, romos épületek láthatók, a perspektívának köszönhetően az utca összeszűkül. A kép mélysége arra készteti a néző tekintetét, hogy behatoljon a képbe, pásztázza, és végigjárja elölről hátra és vissza. A kép elemzése bizonyságot tesz arról, hogy Morley professzionális szinten ismerte és alkalmazta a fotós rendelkezésére álló kompozíciós szabályok és technikák eszköztára által nyújtott lehetőségeket.

A kép feszült, ellentétes helyzetet tár elénk. Egy dinamikus tejesembert látunk, kezében tejes rekesszel, aki csupa pozitív jelenség. Vele ellentétben a helyszín egy lerobbant és veszélyes környezet. Ebből adódik a kép feszültsége és a teátrális drámai helyzet.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a képmanipulálás nemcsak a digitális kor sajátossága, a digitális kor csupán hozzáférhetővé tette bárki számára a számítógépes képmódosítás lehetőségeit. A képmódosítás és a képmanipuláció a legnagyobb problémát a sajtófotó számára okozta. A sajtófotó mint dokumentum értéke megkérdőjeleződik, és etikai kérdések is felmerülnek vele kapcsolatban. Bár a fotóriporterek fő feladata a nézők elé vinni a fotók segítségével mindazt, ami valóban megtörtént, számos megrendezett sajtófotóval találkozunk. Ez oda vezetett, hogy annak ellenére, hogy bőséges fotóanyag özönlik a hírügynökségekhez, a képszerkesztőknek rengeteg időt kell eltölteniük azzal, hogy ellenőrizzék a fotográfiák forrásainak hitelességét. Ennek illusztrálására Tasnádi a Reuters fotóigazgatójának beszámolóját idézi: „Soha nem felejtem el, a cunami alatt kaptunk egy képsorozatot Srí Lankáról, amelyen emberek hatalmas hullámok elől menekültek, fantasztikus képek voltak. Ott volt a levegőben, hogy minél hamarabb ki kell adni őket, de nem mertem.

Napokat töltöttünk a képek hitelességének ellenőrzésével, és végül igazam lett, a sorozat egy kínai folyót ábrázolt, amelyen a dagály óriási hullámokat gerjeszt. Sok újság bedőlt neki, mi nem, bár nekünk is voltak nehezebb pillanataink." (Tasnádi 2012, o.n.) Ebből arra következtethetünk, hogy a fotó önmagában nem dokumentál, ha nem ellenőrizzük a jelentéstartalmát, az igazságát. A probléma abból adódik, hogy a fotónak nincs rögzített jelentése. A jelentés attól függ, hogy mikor teszik közzé, vagy hogy milyen kontextusban jelenik meg.

Erre példa az a manipulált fotó, amely 2011 áprilisában jelent meg a *Wall Street Journal*ban, és sötét színű ablakon keresztül New York-i szélsőséges időjárást, zivatart mutat mint a Sandy hurrikánt (Eveleth 2014).[4]

A következő manipulált képen egy Nebraskában zajló szupercellás zivatart egyesítettek a Szabadság-szoborral[5] (a manipulálás észrevehető az előtér és a háttér megvilágítása megfigyelésével). Ha alaposan megnézzük a felhők fényét, majd a kép előterében lévő csónakot, akkor világossá válik, hogy a kettő nem ugyanazon a képen

[4] How to spot a fake Sandy 1., 2011 (Eveleth 2014)
[5] How to spot a fake Sandy 2. (Eveleth 2014)

van. Ha kiválasztunk egy tárgyat az előtérben, és összehasonlítjuk a háttér fényével, akkor a különbségek nyilvánvalóbbá válhatnak (Eveleth 2014).

A hamis természeti katasztrófaképek is gyakoriak a sajtófotóban. A 2002-ben készült képek a 2004-es dél-ázsiai szökőár (cunami) idején jelentek meg újra. Az emberek mosolyognak ezen a képen (Eveleth 2014)[6].

Jevgenyij Haldejt megrendezett, manipulált fotói miatt – történelemhamisításért – sokan és sokat támadták. A fotós azzal próbált védekezni, hogy a módosítások célja az volt, hogy még hatásosabbá tegye a rögzített eseményeket. Az alábbi linken[7] elérhető képet Haldej Murmanszkban készítette. A fotó nem volt olyan kifejező és drámai, mint ahogy azt a szovjet fotós elképzelte, így később brit Hawker Hurricane repülőgépeket és egy felrobbanó bombát montírozott a rénszarvas mellé (Anon. 2017).

A világ legdrágább manipulált fotója egyben a világ legdrágább fotója is. Andreas Gursky 1999-ben készült színes fotója[8] köztudottan digitálisan módosított. Gursky már a 90-es évek elején használt digitális technikát a negatívjai retusálásához és módosításához. A Rajna partján 1999-ben készült fotót is digitális utómunkának vetette alá (többek között a képen látható épületeket is „eltüntette"), ám úgy tűnik, ez semmit sem vont le a művész által szignózott műalkotás értékéből.

Miután számos kép esetében fény derült, hogy megrendezett vagy módosított fotókkal van dolgunk, a sok vita ellenére a képek hírneve keveset csorbult, a kép esztétikai értékei mellékessé tették a dokumentumértékét érintő kérdéseket.

KÖNYVÉSZET

ANON., 2015a, *Válogatás Rédei Ferenc fotóriporter képeiből* [online], [Letöltés időpontja: 2015.12.15.] Elérhető: http://maimanohaz.blog.hu/2015/10/06/valogatas_redei_ferenc_fotoriporter_kepeibol

ANON., 2015b, *A megrendezett a világ egyik leghíresebb szerelmes fotója – Doisneau: Csók a városháza előtt (1950)* [online], [Letöltés időpontja: 2016.01.15.] Elérhető: http://maimanohaz.blog.hu/2015/07/14/megrendezett_a_vilag_egyik_leghiresebb_szerelmes_fotoja_doisneau_csok_a_varoshaza_elott

ANON., 2015c, *Rare Historical Photos* [online], [Letöltés időpontja: 2018.12.15.] Elérhető: https://rarehistoricalphotos.com/london-milkman-1940/

ANON., 2017, *Variációk – A fényképezés történetének híres manipulált fotói* [online], [Letöltés időpontja: 2018.12.17.] Elérhető: https://maimanohaz.blog.hu/2017/04/04/variaciok_a_fenykepezes_tortenetenek_hires_manipulalt_fotoi

[6] How to spot a fake Sandy 3., 2004 (Eveleth 2014)
[7] Murmanszk, fotó: Jevgenyij Haldej, 1941 (Anon. 2017)
[8] Rhein II., fotó: Andreas Gursky, 1999 (Anon. 2017)

ANTHAMATTEN, Eric, é.n., *Lunch Atop a Skyscraper, The Mantle* [online], [Letöltés időpontja: 2019.11.12.] Elérhető: https://www.themantle.com/arts-and-culture/lunch-atop-skyscraper

DESAI, Kinjal, 2011, *A zoom-in for a panoramic view of Pranlal Patel's life* [online], [Letöltés időpontja: 2015.12.11.] Elérhető: http://www.dnaindia.com/india/report-a-zoom-in-for-a-panoramic-view-of-pranlal-patel-s-life-1489275

EIFERT János, 2011, Riportfotó. Eifert János nyári fotós mesterkurzusa (02), Budapest, [online], [Letöltés időpontja: 2015.12 15.] Elérhető: http://eifert.hu/blog/2011/07/

EVELETH, Rose, 2014, *Hurricane Sandy: Five ways to spot a fake photograph* [online], [Letöltés időpontja: 2019.12 15.] Elérhető: https://www.bbc.com/future/article/20121031-how-to-spot-a-fake-sandy-photo

KOETZLE, Hans-Michael, 2005, *Photo Icons. The story behind the pictures*, Köln, Taschen.

KRUZA Richárd, 2011, *Érvek az analóg fotográfia mellett* [online], [Letöltés időpontja: 2015.12.15.] Elérhető: https://sg.hu/cikkek/79183/ervek-az-analog-fotografia-mellett

MITCHELL, William J. T., 1994, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Boston, MIT Press.

SÁNDOR Zsuzsa, 2007, *A fotó a vizuális kommunikáció képi világában* [online], [Letöltés időpontja: 2019.02.03.] Elérhető: http://www.ctif.hu/mntsz/alkotasok/sandor

SOULAGES, François, 2011, *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*, ford. Ádám Anikó, Budapest, Kijárat.

SPECKTOR, Brandon, 2019, *This Vintage Photo Reveals a Secret Behind One of the World's Most Famous Images* [online], [Letöltés időpontja: 2019.11.12.] Elérhető: https://www.rd.com/culture/lunch-atop-a-skyscraper-secrets/

SZILÁGYI Gábor, 1982, *A fotóművészet története*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

SZILÁGYI Sándor, 2014, *A fotográfia(?) elméletei*, Budapest, Vince Kiadó.

TASNÁDI Róbert, 2012. *Miről szólnak a képek?* [online]. [Letöltés időpontja: 2019.02.03.] Elérhető: https://www.mediakutato.hu/cikk/2012_04_tel/08_mirol_szolnak_a_kepek/?q=mirol+szolnak+a+kepek#mirol+szolnak+a+kepek.