

## POSZTFÉNYKÉPÉSZET

### A VÉG

Amikor 1839-ben a világ elé tárták a fényképezést, Paul Delaroche festő, a fényképezés híve, állítólag így szólt: „Mától kezdve a festészet halott.” A történet valószínűleg csak kitaláció,<sup>6</sup> a festészet mindenesetre nagyon is élő művészet. A megjegyzés ennek ellenére beépült a fényképezés legendáriumába, és újra és újra arra céloznak vele, hogy a médium történetében valamilyen gunyoros, kozmikus ciklikusság működik. Ha a festészetet a fényképezés ölte meg, akkor talán a fényképezésnek is egy új médiumtól kell elhullania. Amikor például Susan Butler a színes fényképezés sikerén örvendezett a *Creative Camera* egyik 1985-ös számában, úgy fogalmazott, hogy: „Mától kezdve a fekete-fehér halott.” Hamarosan a fényképezés egészéről bejelentik, hogy legyőzte egy erősebb, ünnepelet újdonság.

Az 1990-es években Nicholas Mirzoeff kritikus azonosította a hagyományos fényképezés halálának pillanatát: „a fényképezéssel valamikor az 1980-as években végzett a számítógépes képalkotás”.<sup>7</sup> William J. Mitchell, a cambridge-i Massachusetts Institute of Technology munkatársa, a digitális manipuláció korai híve is Delaroche-t felidézve jelentette ki 1992-ben, hogy „ettől a pillanattól kezdve a fényképezés halott – pontosabban radikálisan és tartósan újrafogalmazták, ahogy százötven évvel ezelőtt a festészetet is”.<sup>8</sup>

Visszafogottabb, ám kisebbségi véleményt fogalmazott meg a spanyol fotós és kritikus, Joan Fontcuberta (*lásd 468. o.*), aki szerint a számítógép immár „kifinomult és nélkülözhetetlen technológiai segédeszköz”, érthető tehát, hogy a művészek úgy használják, mint a szűrőt vagy a teleobjektívet.<sup>9</sup> Fontcuberta szerint a korábbi technológiai fejlesztések nem változtatták meg érdemben a médiumot, és „az ezüstszemcsék és a pixelek közötti átmenet önmagában nem különösebben jelentőségteljes”. Hiszen mint emlékeztetett, „a konkrét fényképek ezüstszemcsés szerkezetét a nyomtatott médiában már felváltotta a fotómechanikus pont”.<sup>10</sup> Ráadásul a fényképezés abban az értelemben már a kezdet kezdetén „módosul”, hogy a fényképezőgép egy kiválasztott tárgyat foglal keretbe, arra fókuszál, más témákat kizár. Fontcuberta szerint a manipuláció „mentes az erkölcsi értéktől”. Nem magát a folyamatot, hanem a manipuláció szándékát kell megítélni.<sup>11</sup>

Az 1980-as évek közepétől az 1990-es évek elejéig a legnagyobb aggodalmat kiváltó becsapós fényképek nem a számítógéppel jelentek meg. Az 1970-es években Eugène Appert színesekkel megrendezett jelenetekkel és az elkészült fényképek régmódi kivágásával és átragasztásával folytatott finom politikai propagandát a francia kommün ellen harcoló csapatok mellett. A megörökített történelem megváltoztatására Sztálin is hasonló kísérletet tett 1929-től 1953-ig tartó szovjet diktatúrája idején. A vezér kegyeiből kiesett Leon Trockij (1879–1940) például fizikailag megsemmisítettek, és portréit is kiretusálták a csoportképekről.<sup>12</sup> Az azonban, hogy a fényképek hamisíthatók, még nem jelenti azt, hogy rendszeresen manipulálják is őket.

Legutóbb a digitális technológia hatásaival kapcsolatos aggodalmak képeben jelent meg a fényképezés legrégebb óta kísértő szelleme, a technológiai determinizmus, amely továbbra is azt az illuzórikus képzetet keltette, hogy a múlt fényképezése ártatlanabb a kortárs módszereknél, és hogy a fényképezés megfelelő technikája az „egyszerű” fényképezés. Az 1980-as és 1990-es években a számítógéppel manipulált fényképek esetleges káros hatásaival kapcsolatos aggályok elfedték a megtevesztő fényképek előállításának egyéb hathatós módszereit. A kihagyott képek – például a kényszer munkát ábrázoló fényképek, amelyeket Alekszandr Rodcsenko kihagyott a Fehér-csatorna építéséről készült sorozatából (*lásd 256–257. o.*) – éppen olyan megtevesztők lehetnek, mint az átalakítottak. Arról nem is beszélve, hogy ebben a számítógépes másolásnak köszönhetően még a korábbiaknál is könnyebben sokszorosítható médiumban a fontos témakörök remekül elrejtethők a felkavaró képek sorozata közé.

Ha elemezzük az öbölháború (1990–91) során készített képeket, azt tapasztaljuk, hogy az olyan folyóiratok, mint a *Time*, a *Newsweek* és a *U.S. News and World Report* minden más témánál több képet közöltek a katonák felszereléséről. A konkrét harcokról szinte egyáltalán nem jelentek meg képek, és az a néhány kép, amely az amerikai sebesülteket ábrázolta, a koreai háborúban kialakult ikonográfiát követte: jó példa erre David Turnley (1955–) felvétele egy gyászoló, sebesült katonáról, aki halott bajtársa holttestét kíséri mentőhelikopteren. A televízió elsősorban a katonai eligazításokról számolt be, illetve politikusokkal és szakértőkkel készített interjúkat sugárzott.<sup>13</sup> A közvélemény ennek ellenére úgy érzékeli,



▲ 12.14  
**AZIZ ÉS CUCHER,**  
*Antiutópia, 1994.*  
 Installáció a New York-i  
 Jack Shainman  
 galériában. Digitális  
 nyomatok

Aziz és Cucher digitális eszközökkel hozták lére e portrékat, amelyeken láthatjuk a modellek arcát borító szeplőket és ráncokat, érzékeiket azonban számítógéppel készített szövet zárja el, mintha elzárták volna őket a világ közvetlen megismerésétől.

hogyan a Sivatagi Vihar hadműveletet közelről figyelhette a világ televízióinak képernyőin. A képek közzétételének késleltetése is a titkolózás egy formája.

Az öbölháború idején sem a *Time* magazin, sem az *Associated Press* (AP) hírügynökség távirati irodája nem volt hajlandó közzétenni vagy terjeszteni az úgynevezett „halálúton” megölt iraki katonák elszenesedett holttestét megörökítő lehangoló fényképeket. Év végi összefoglaló számában, körülbelül kilenc hónappal a háború után a *Time* végül egy ilyen képet leközölt. A számítógép segítségével készített és terjesztett képek az ilyen jellegű megtevesztések bármelyikének vagy akár mindegyikének áldozatul eshetnek. Ami azt illeti, a számítógép segítségével készített fényképek nagyrészt a fényképezés múltbeli gyakorlata által kitaposott ösvényen jártak.

Aziz és Cucher (az amerikai Anthony Aziz, 1961–, és a venezuelai Sammy Cucher, 1958–) *Az antiutópista sorozat* című munkájában mégis azt a kitartó félelmet ragadja meg, hogy a digitális technológiák fenyegetést jelentenek, de ezt a fenyegetést elfedi a technológiai fejlődés iránti lelkesedés. Nagyméretű nyomataikon a modellek elgondolkodva pózolnak, miközben számítógéppel készült bőr csukja be a szemüket, a szájukat és a fülüket (12.14 ábra). Ezek

az érzékeiktől megfosztott emberek – akiknek elméjét elzárták a külvilág közvetlen érzékelésétől – azt jelképezik, hogy a két művész gyanakodva figyeli a digitális jövőbe vetett vak hitet, amely szerintük ahhoz a naiv bizalomhoz hasonlítható, amellyel a huszadik század második felében az atom és az űrutazás előnyeire viszonyult a közvélemény. Elismerik ugyan, hogy a cybertérben ott rejlik „a művészi ösztön demokratizálásának”<sup>14</sup> lehetősége, mégis figyelmeztetnek, hogy a cybervilággal kapcsolatos kritikátlan hozzáállás csak tovább mélyíti az online élet diktálta egyéni énközpontúságot, miközben csökkenti az általuk a társadalom jólétéhez elengedhetetlennek tartott kollektív élményt. Aziz és Cucher a biogenetika, a számítástechnika és a népszerű pszichológia zsongójából származó új romantika dicsőítésével vádolják a technológia megszállottjait, akik magasztalják „az interface-ek, a döbbenetes gyorsaság, a sok helyszín és a szupravezetés zökkenőmentesen működő világát, amelyet barátságos cyborgok, mesterséges intelligenciával rendelkező gépek és transzperszonális önünk sekélyes teremtményei népesítenek be”. „Azzal senki sem törődik – háborognak –, hogy ez az idealizált világ a szélsőséges emberi elszigeteltségre, a közvetített élményre és a globális fogyasztásközpontúságra épül.”<sup>15</sup>

Még a túlzott digitális lelkesültségbe belefáradt kritikusok is egyetértenek Joan Fontcubertával abban, hogy „a számítógép és a fényképészet igazi egyesülése óriási elektronikus laboratóriumot eredményez, és a laboratórium bevezette tényezők olyan döntő jelentőségűek számunkra, hogy nem ragaszkodhatunk a képalkotással kapcsolatos hagyományos nézeteinkhez”.<sup>16</sup> 1995-ből szemlélve a dolgokat azt jósolta, hogy mivel az amatőrök is egyre többet használják majd a digitális képalkotást, a fényképészet objektivitásának fogalma érvényét veszti, míg a művészek és a közönség között felgyorsul és szélesebb körűvé válik a párbeszéd. Ironikus módon a digitális megoldások iránti rajongás és az azoktól való félelem egyaránt a korai posztmodernből ered, amely megkérdőjelezte a hagyományos fényképészet igazságértékét, ugyanakkor örömmel üdvözölte a tömegmédiá társadalmi erejét. A digitális képalkotás gyártási technikáinak jellegénél fogva aláasta a hagyományos fényképészet, mint az anyagi világ mutatójának tekintélyét. Ugyanakkor a fénykép, a számítógép és a nagy sebességű, széles sávú átvitel egyesülése egybecseng a demokratikus művészetre vonatkozó kulturális álmokkal. Sajnos azonban hiába segít sokat a képekkel kapcsolatos elmélet és

filozófia, a digitális képalkotás területének értékelésére alkalmatlan, mert ez a világ túl gyorsan terjeszkedik a kereskedelem, a kormányzat és a magánélet minden területére.

## MINDEN RÉGI MEGÚJUL

Pedro Meyer (1935–) mexikói művész és fotóriporter munkájáról szólva Joan Fontcuberta megállapította, hogy Meyer képei a teljes palettát átfogják, a pillanatfelvételektől az optikai valóság megjelenési formáitól nyilvánvalóan eltávolodó, digitálisan módosított képekig. Ez a spektrum általánosságban feltárja, hogy az újságokban, a könyvekben, a művészetben, a reklámparban, a propagandában, de még a pornográfiában is milyen nagy mennyiségben használnak számítógéppel készült képeket. Alig találunk retusálatlan fényképet, a fotók túlnyomó többségét kisebb-nagyobb mértékben módosítják a számítógép képernyőjén. A számítógépes manipuláció nagyrészt kiszorította és modernizálta a fényképek sötétkamrában történő retusálását.

Noha a számítógépek képesek olyan adatokat összegyűjteni, és olyan képeket készíteni, amelyek az optikai valóságból származó vizu-

▼ 12.15  
**PEDRO MEYER, *Az Angyal megkísértése*, 1991. Digitális színes nyomat.**  
**California Museum of Photography, Riverside, Kalifornia**



ális információmorzsák nélkül utánozzák a világ megjelenését, napjainkban ezt a gyakorlatot szinte kizárólag a szórakoztatóiparban, animációs filmekben és számítógépes játékokban alkalmazzák. A digitálisan módosított képek többségét úgy dolgozzák fel, hogy valóságosabbnak tűnjenek, és az igazság olyan fogalmait közvetítsék, amelyek kezdetektől fogva terhelték a médiumot. Joan Fontcuberta a *vraifaux* (igazi hamis) fogalom bevezetésével érzékelteti azt a jelenséget, amikor digitális eszközökkel varázsolnak valóságosabbá valamit, és ezzel a kifejezéssel illetve Pedro Meyer módszerét: a mexikói művész a háromdimenziós fényképes tér illúziójával készíti varázslatos hangulatú, digitálisan módosított fényképeit (12.15 ábra).

Katy Siegel kritikus szerint Andreas Gursky fotói azért „tűnnek harsánynak”, mert Gursky „digitálisan állítja át a színeket maximális telítettségre, így a hatás szinte hallucinogén”.<sup>17</sup> Gursky a formák és alakok átmozgatásával és eltüntetésével is manipulálja a képeket, de a felületes szemlélő ezt nem veszi észre. Számára

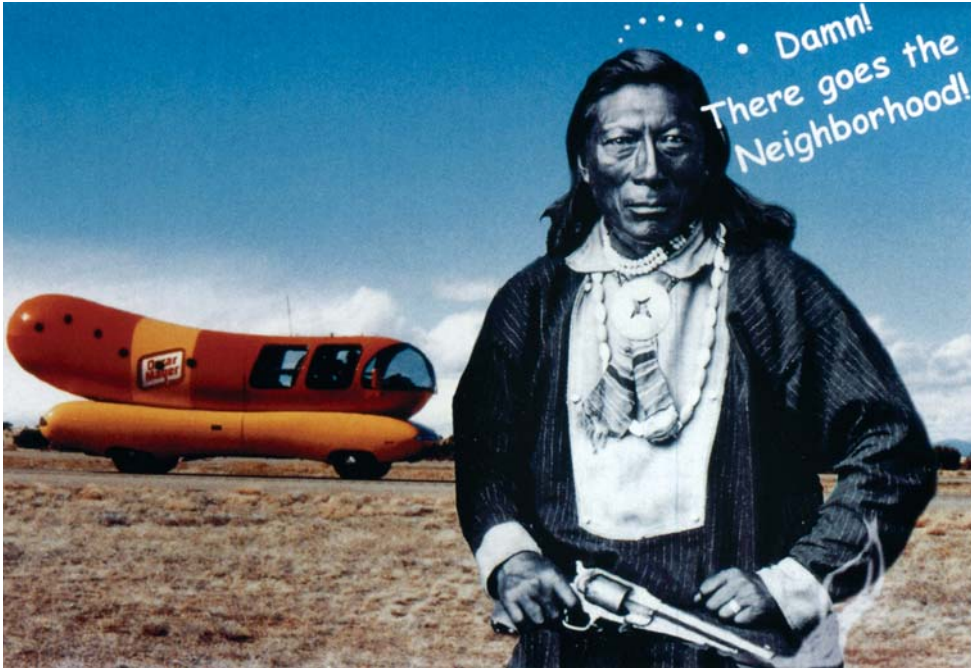
és a digitális technológia más felhasználói számára a számítógép megkönnyíti a világosan kivehető részletekkel rendelkező nagyítások elkészítését. A fényképészet mint eszme fennmaradásának legekleatásabb példái a születéseket, bulikat, nyaralásokat ábrázoló, a cybertérben sokasával keringő, digitális fényképezőgéppel rögzített felvételek. A képek készítőinek és megtekintőinek többsége úgy érzi, hogy a felvétel és a terjesztés elektronikus megoldásai ellenére ezek a képek történelmi folytonosságban vannak a kémiai alapú fotókkal.

Ahogy a fényképészet mint optikai igazság fogalma a digitális korszakban is tovább él, úgy a múlt témái, eszméi és stílusai is velünk élnek a jelenben. A kanadai Dyan Marie (1954–) digitális technikákkal lágyítja és tekeri meg a formákat (12.16 ábra), a szürrealisták, többek között Salvador Dalí stílusában: Dalí legismertebb, *Az emlékezet állandósága* (1931) című festményén a zsebórák úgy olvadoznak, mint a sajt. A számítógépes szoftver könnyedén átalakítja, összeépíti és szétválasztja a képeket, és

► 12.16  
DYAN MARIE,  
*Tanuljunk meg  
HÁROMIG számolni:  
forgószél, 1993.*  
Digitális színes nyomat

Marie képe a tenyerén futó vonalakkal kapcsolatos improvizáció. Digitális eszközökkel mélyíti el a réseket a rugalmas hús parányi spiráljaivá.





▲ 12.17  
HULLEAH TSINNAHJINNIE, *A fenébe! Ott megy a szomszédság!*, 1998. Digitális nyomat



▲ 12.18  
CSEN CSIEH-CSEN, *Önpusztítás*, 1996. Digitális nyomat

éppen ez a könnyedség biztosítja a szürrealizmus oda nem illő dolgok iránti szenvedélyét; erre mondta a francia költő, Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse) (1846–1870), hogy szép, mint „a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon” (*Les Chants de Maldoror*, 1868).

A digitális folyamatokat a társadalom reformerei és kritikusai is alkalmazzák, többek között Hulleah Tsinhnahjinnie (lásd 442. o.), akik e technikák segítségével lemásolják a régi fényképeket és másoktól átvett képekkel együtt kollázst készítenek belőlük, hogy élesen, mégis tréfásan emeljenek vádat az eurocentrikus álláspont ellen (12. 17 ábra). A tajvani művész, Csen Csieh-Csen (1960–) ma már performanszok helyett digitális fényképekkel foglalkozik, saját képét illeszti a kínai történelem felkavaró képeihez (12.18 ábra). A számítógépes szoftverek számos felhasználójához hasonlóan Chen is egy digitális érintőpadhoz csatlakoztatott tollal fest és rajzol. Egyes elektronikus eljárásokhoz a számítógép egere választja ki és illeszti össze a képeket, máskor hagyományos kézügyességre van szükség. Más szóval a számítógép támogatta képalkotás nem vette át teljesen a hagyományos rajzkészség helyét. Talán ezért dicsérték a kritikusok a kanadai Jeff Wallt (1946–), mondván, hogy az 1990-es években újra feltalálta a festészetet.

Wall ma is abban a rendszerben dolgozik, amelyet két évtizede kidolgozott. Beállítja a je-

lenetet a fényképezőgép számára, majd a kész képeket nagyméretű dia formájában a hirdetések megvilágítására használt fényforrások elé helyezi. Olykor a modern életből vett jelenetekkel tesz vizuális utalást Édouard Manet (1832–1883) és Paul Cézanne (1839–1906) híres festményeire; máskor a történelmi festmény műfaját eleveníti fel, hogy aktuális eseményeket ábrázoljon vele. A végleges képeken általában nem látszik a számítógép használata, legfeljebb az árulja el, hogy a nagy méret ellenére is tisztán kivehetőek a részletek. A *Halott katonák beszélgetnek (Vízión a Vörös Hadsereg őrzárata által állított csapda után, az afganisztáni Moqor közelében, 1986. tél)* (12.19 ábra) című képén a színészek által eljátszott jelenet történelmi festményekre emlékeztet, például Antoine-Jean Gros (1771–1835) *Napóleon az eylauai csatában* (1808) című festményére, amelynek hatalmas vásznán sivár, téli csatátér, feltűnően sok vér, valószínűtlen hősiesség és a nézőre vádlón tekintő figura látható.

Míg Wall a jelenre alkalmazta a posztmodern eszméket, Jasumasa Morimura (1951–) japán fotós a nemi és etnikai identitás rögzült fogalmaival folytatta a mozgalom nyugtalanságát. A digitális segítség széles körű elterjedése előtt és azóta Morimura híres képeket idéző önarcképeket készít. Hagyományos és digitális eszközök segítségével beillesztette magát Vincent van Gogh (1853–1890) önarcképébe, amelyen a művész bekötött füffel látható. Újabb mun-

#### ▼ 12.19

**JEFF WALL, *Halott katonák beszélgetnek (Vízión a Vörös Hadsereg őrzárata által állított csapda után, az afganisztáni Moqor közelében, 1986. tél)*, 1991–1992. Cibakróm dia, fénycső, alumíniumtárló**

A tizenkilencedik századi történelmi festményekhez képest Wall jelenete szelídnek mondható. A posztmodern pillanatban magukra eszmélő számos művészhez hasonlóan ő is hajlamos jelezni valamivel a kép mesterességét, jelen esetben a katonák ruháját szennyező, nyilvánvalóan hamis vérrrel.

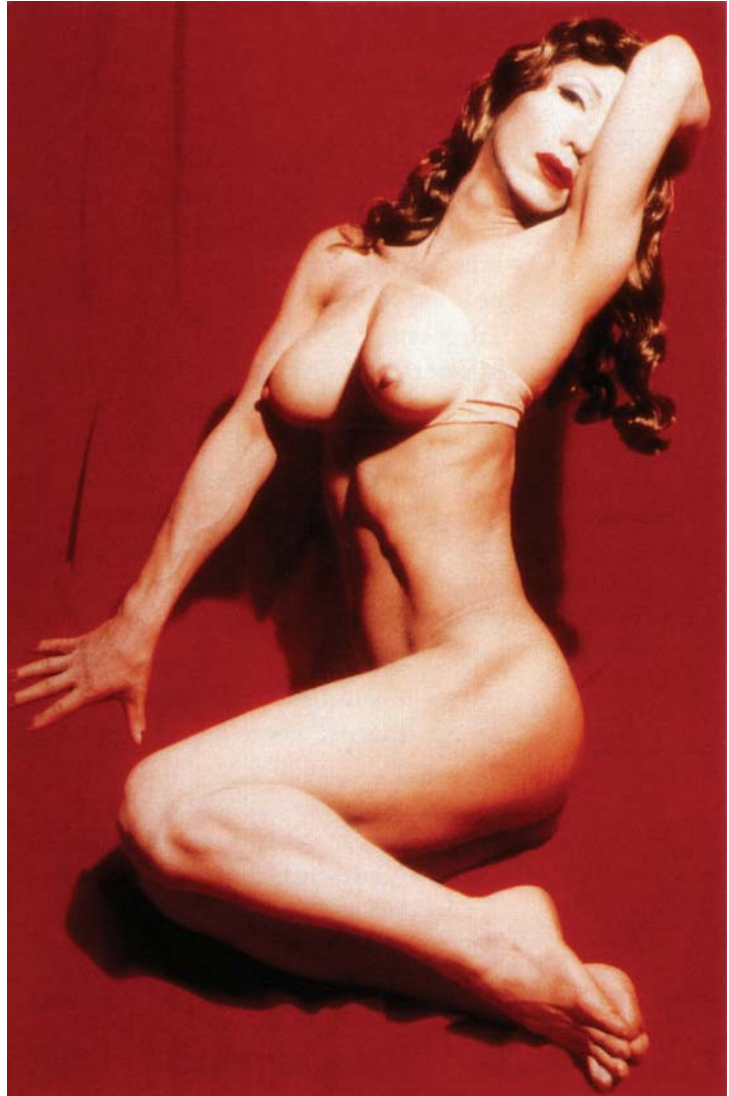


▶ 12.20

JASUMASA MORIMURA, *Őnarckép (Színésznő), Vörös Marilyn*, 1996. Ektakróm nyomat

káiban nyugati filmszínésznők híres fotóit játszotta el, így Marilyn Monroe *Playboy*-ban megjelent ismert poszterét is (12.20). Mivel a számítógép meggyőzőbb utánzásra is képes lett volna, valószínűleg szándékosan látszik a mesterséges mell és melltartó, a poliészter paróka, a rúzzsal dúsított ajak és a fehéres smink. A japán közönség szemében ez az öltözék a japán kabukira emlékeztet: ebben a hagyományos színházban minden női szerepet férfiak játszottak.

Mariko Mori (1967–) szintén önmagát szerepelteti a művein, amelyekhez a legmodernebb digitális eszközöket veszi igénybe. *Tiszta föld* (12.21) című képének cukorka színű galaxisát futurista képek népesítik be, amelyeket a háború utáni szörnyfilmekből, népszerű játékokból és mesterséges rágógumi ízekből, például áfonyából válogatott és illesztett össze. A *Tiszta föld* a „lebegő világ” japán fogalmát is felidézi. A lebegő világ eredetileg az anyagi világ transz-



▼ 12.21

MARIKO MORI, *Tiszta föld*, 1997–1998. Üvegbe ágyazott fotó (ötrészes alkotás első része)

Kétnemű ürlények Buddhaként ülnek és zenélnek, együtt lebegve a hagyományos viseletű Morival az apokaliptiszis utáni Japán fölött. A kép az atomkor filmes szörnyeire, Godzillára és Mothrára utal, akik áldozatként vagy szolgálóként hagyományos hajadonokat követeltek. Mori nemcsak fényképekkel, hanem háromdimenziós fotókkal és videókkal is kísérletezik.



▲ 11.23

DUANE MICHALS, *A mumus*, 1973. Zselatinos ezüstnyomat

cendenciájára vonatkozó buddhista fogalom volt, majd a tizenhetedik században a múltó évezeteket jellemezték vele, végül pedig a gésák – az ő ruhájukat viseli Mori – bonyolult erotikus etikettjére alkalmazták. Morimurához hasonlóan Mori is a hagyományra, a kereskedelemre, a divatra és a japánok nyugat iránti szenvedélyére vonatkozó utalásokat font össze olyan képekkel, amelyek a múlt jelenre gyakorolt folytonos hatását érzékeltetik. A huszonegyedik század elején Mori hátat fordított a védjegyét jelentő digitális fényképezésnek, mert úgy érezte, hogy az túl erős ítéletet hordoz. Mostanában költséges, high-tech műveket készít fényjátékkal, videoinstallációkkal és fényképekkel.

A digitális eszközöknek köszönhetően megtakarított idő meglepő módon éppen arra ad lehetőséget a művészeknek, hogy alaposabban

kiaknázzák a régi, időigényesebb médiumokat. Keith Cottingham (1965–) például elektronikus eszközökkel építi össze a puha agyagból készült szobrai ábrázoló felvételeket és az anatómiai rajzokat a különböző fajokat, nemeket és életkorokat megőrkítő képekkel (12.22 ábra). A végső kép – akárcsak *Fiktív portrék* című sorozatának darabjai – a késő reneszánsz olasz művész, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) hűvös fényeit és érzéki bőrtónusait idézik fel. Cottingham az elektronikus másolásnak köszönhetően „használja és kihasználja a fényképezést mítoszát, azt, hogy minden másnál valóságosabbnak tartja magát”. Andres Serrano testnedveket ábrázoló képeihez hasonlóan (lásd 13.20 ábra), Cottingham képei, a művész szavaival élve, „egyszerre szépek és rémisztőek”, és arra a pszichológiai vágyra játszanak rá, amely a valódival helyettesítené a képet.<sup>18</sup>

► 12.22  
**KEITH COTTINGHAM,**  
*Cím nélkül (Hármas),*  
 1993. Digitálisan össze-  
 rakott színes fénykép

A digitális hármas ikrek a görög mitológia három Gráciájához hasonlóan pózolnak. Az álló alak hasának túlságosan tökéletes árnyékolása, a vállát körgallér szalagjaihoz hasonlóan átívelő kulcscsontjának szélessége és hajának ecsetvonásszerű fénye mind arra figyelmeztetik a nézőt, hogy az alakok nem természeteseek.







◀ 12.23  
MIROSLAW ROGALA,  
*Szerelmi ugrás*, 1995.  
Installáció

Egyes képalkotók – talán hogy reagáljanak arra világra, amelyben az ember egyre többször kerül kapcsolatba gépekkel – a látogató mozgólaitait leképező elektronikus környezetben helyezik el a fotóikat. A lengyel–amerikai művész, Mirosław Rogala (1954–) *Szerelmi ugrás* című képén a nézőt számítógépek követik nyomon az installáció területén (12.23 ábra). A *Szerelmi ugrás* fényévekre jár Edward Steichen *Az ember családja* kiállításától, amelyben a néző útját épp olyan gondosan határozták meg, mint a kiválasztott képeket. Rogala installációjával kapcsolatban Lynne Warren kurátor ezt az egyre ismerősebben csengő kijelentést tette: „Ez a poszt-fényképészeti kép. A képalkotó már nem funkcionál a perspektíva és a nézőpont istenszerű meghatározójaként.”<sup>19</sup>

Rogala munkája fizikailag látható egy galériában, Esther Parada (1938–2005) amerikai fotós, az amerikai külpolitika régi bírálója viszont csaknem húsz éven át aknáztta ki a digitális montázs előnyeit, és egy ideig kizárólag webalapú műveket készített. Interaktív oldalakat készített; ilyen például az *Átültetés: három földrész meséje (Amelyben egy chicagói örökös nő és egy angol arisztokrata viktoriánus szerelmi története leleplezi az Egyesült Államokat, Angliát és Indiát összekapcsoló gyarmati manőverek szövevényét)* (12.24 ábra). A nézők maguk navigálhattak az egyszerű vagy talányos címet viselő fényképek között. A családi otthonából Indiába „átültetett” ifjú menyasszony története közvetve, korántsem lineárisan bontakozott ki, és közben egy-egy kattintással többet megtudhattunk a brit gyarmatosítók indiai

▼ 12.24  
ESTHER PARADA,  
*Átültetés: három földrész meséje (Amelyben egy chicagói örökös nő és egy angol arisztokrata viktoriánus szerelmi története leleplezi az Egyesült Államokat, Angliát és Indiát összekapcsoló gyarmati manőverek szövevényét)*, 1996. Weboldal



FALL 1993 \$3.50

# SPECIAL ISSUE

# TIME

Take a good look at this woman. She was created by a computer from a mix of several races. What you see is a remarkable preview of ...

## THE NEW FACE OF AMERICA

How Immigrants Are Shaping the World's First Multicultural Society

0 72440 10513 3 5

▲ 12.25

A *Time* címlapja, különkiadás, 1993. ősz

A huszadik század utolsó évtizedeiben a különböző etnikai csoportok fizikai jegyeinek egymás mellé helyezésével készült digitális kombinációs nyomatok bizonyultak a legizgalmasabb vizuális motívumnak. A divatfotósok, például Hiro, elkészítették a fotókat, az újságok képszerkesztői megrendelték, egyes művészek – mint például Nancy Burson (lásd 12.26 ábra) pedig kísérleteztek az egymást átfedő vonásokkal.