

CZEIZEL BALÁZS

FOTOSZFÉRA

AZ ANALÓG FOTOGRAMTÓL
A DIGITÁLIS FOTOGRAMIG



MOHOLY-NAGY
MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA
2018

MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

FOTOSZFÉRA

AZ ANALÓG FOTOGRAMTÓL
A DIGITÁLIS FOTOGRAMIG

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

CZEIZEL BALÁZS
2018. június

Témavezető
KOPEK GÁBOR

TARTALOM

I BEVEZETÉS.....	5
II A TECHNIKAI HÁTTÉR.....	9
AZ ANALÓG FOTOGRAMTÓL.....	9
TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS	9
TECHNIKAI ÁTTEKINTÉS	21
AZ ANALÓG FOTOGRAM ESZKÖZEI ÉS ÚTJAI.....	21
A legegyszerűbb fotogram keresése.....	21
A fény	22
A fény útjába tárgy kerül	23
Mozgás megjelenése a fotogramon.....	25
Kemogramok	26
Kemofotogramok	27
...A DIGITÁLIS FOTOGRAMIG.....	29
BEVEZETÉS	29
TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS	30
Telegráf, telefax.....	30
Fénymásolás	30
Szkenner	31
Elektrográfia, copy art, copigraphy, szkengram, digitális fotogram	31
MŰSZAKI ÁTTEKINTÉS	34
A SZKENNER MŰKÖDÉSE.....	34
SZKENNERFAJTÁK	34
A SZKENNEREK ESETÜNKBEN FONTOS TULAJDONSÁGAI	36
SZKENNELÉSI MÓDOK	36
A SZKENNER MINT A DIGITÁLIS FOTOGRAM ALAKÍTÓJA	39
A legegyszerűbb digitális fotogram	39
Egyszerű tárgy vizsgálata	40
Háromdimenziós tárgy vizsgálata.....	41
A mozgás	44
Tiling	46
Felbontásvizsgálat	46
Szkenszken – Egy különleges kísérlet	48

III AZ ELMÉLETI HÁTTÉR.....	50
FOTOSZFÉRA	50
A ZENE BENNÜNK VAN	52
A SZFÉRÁK HARMÓNIAJA	53
AHONNAN A LÁTHATÓ FÉNY ÉRKEZIK	56
A VIZUÁLIS ÁBRÁZOLÁS.....	57
KÉPKATEGÓRIÁK.....	59
A KÉP BENNÜNK VAN.....	60
A FOTOGRAFIA MINT TERMÉSZETI JELENSÉG.....	61
A FOTOGRAFIA ÉS A LÉTEZÉS IRRACIONALITÁSA	62
A FOTOGRAFIA ÉS A PREDESZTINÁCIÓ	64
AZ ARC MINT TÁRGY	66
MINDEN EMBER SZÜLETETT FIZIOGNÓMUS	66
MI IS AZ ARC?.....	67
AZ ARC TE VAGY	68
KÉP AZ ARCRÓL.....	70
ARC A MASZKON ÉS A MASZK MÖGÖTT.....	72
A HALOTTI MASZK.....	73
AZ ARC MINT TÁRGY.....	75
AZ ARC LEJEGYZÉSE	76
(ARC)KÉP A KÉPBEN	76
IV FÜGGELÉK.....	79
A MESTERMŰ LÉTREHOZÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEI	79
A MESTERMŰ TECHNIKAI LEÍRÁSA	81
TÉZISEK / KIVONAT THESES / SUMMARY	82
A MESTERMŰ (RÉSZLET)	88
EREDETISÉGI NYILATKOZAT	110
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ.....	111
IRODALOMJEGYZÉK	113

I. BEVEZETÉS

A fotográfia alapvető és izgalmas tulajdonsága, hogy egyszerre lehet eszköze és tárgya a megfigyeléseinknek. A kép létrehozásának folyamata éppúgy figyelmünk középpontjába kerülhet, mint a tárgy, amiről fotográfiát készítünk. Kiindulhatunk a képpé formálni kívánt látványból, amelyhez megválaszthatjuk a megfelelőnek vélt technikát, ugyanakkor a fotográfia sajátosságaiban elmélyülő gondolataink és az ezeket kísérő kísérleteink kapcsán megfigyelhetünk, de létre is hozhatunk bizonyos technikai, technológiai folyamatokat, amelyek során a létrejövő képek megváltoztathatják korábbi gyakorlatunkat és új tapasztalatokat gyűjthetünk.

Egy kínai mondás szerint, amikor a bölcse Holdra mutat, a „féleszű” csak a bölcse ujját látja. Számomra kérdés, hogy az „okos” viszont így módon csak a Holdat figyeli-e, vagy inkább megfigyeli az ujját is, amely a Holdra mutat. Én mindkettőt vizsgálom: a mutatóujj nálam a fotográfia, a Hold pedig maga az ember.

Számomra a fotográfia életforma, amelyben a flusseri értelemben vett „fotográfus” és „apparátus” együttműködése bár nyilvánvaló, nem meghatározó. Természetesen nem tagadom az „apparátus” sajátos hatalmát (mint később látható lesz, legújabb kísérleteimet bizonyos „apparátusok” nélkül nem végezhettem volna el), de elképzelésem szerint egy készülék „programja” nem meghatározza, hanem katalizálja a fotográfia megszületésének pillanatát. És a fotógesztus nem vadászmozdulat. Nem a még sosem látott szituációk, valószerűtlenségek, információk képi megjelenése az elsődleges cél, hanem az az út, az a kísérlet, amely a fotográfia sajátosságaiból indul ki vagy hozzá vezet el, és amely a fotográfia médiumán keresztül az emberi létezés megfejthetetlen kérdéseire is megpróbál válaszokat találni. Ez az életforma nem feltétlenül jelenti azt, hogy az ember folyamatosan fotográfiát hoz létre; van, amikor csak gondolkodik róla, esetleg másfajta nyomot hagy: például ír róla.

A SZFÉRÁK HARMÓNIAJA, A SZFÉRÁK FÉNYE

A csillagok nem zenélnék valójában, de a csillagok hangfrekvenciás rezgései, a szférák kozmikus zúgása hatással van a kozmoszra. Ahogy Kopernikusz a *De revolutionibus orbium coelestium* (Az égi pályák körforgásairól) című, 1543-ban publikált munkájának első kötetében írja: „A rendezettség mögött tehát a kozmosz csodálatos szimmetriája rejtőzik. Tiszta harmónia uralkodik a szférák mozgásában és méretében, mely másképpen fel sem fogható.”¹ Kepler később le is kottázta a szférák zenéjét. „Biztos, hogy létezik egy

olyan szferikus vagy kozmikus vagy univerzális harmónia, amely a világ rezgéseit mozgatja és számunkra is érzékelhetővé teszi” – mondta Vidovszky László zeneszerző.²

Ez a szferikus, vagy kozmikus, vagy univerzális harmónia azonban nemcsak hangokban van jelen, hanem a vizualításban is, bár a szférából (a fotoszférából) érkező fény, amely a Földön élő lényekre minden élethelyzetükben befolyással van, nem hozhat létre direkt műalkotást. Hasonlóan, ahogy a szférák zenéje hatással lehet a madarak énekére vagy az arra érzékeny zeneszerzők harmóniáira, a fény, amely bennünket ér, hatással lehet ránk: testfelületünk reagál a nap fényével érkező fotonokra, a szemünkön keresztül idegrendszerünkbe jutó fény által pedig így tapasztaljuk meg a látható világot – hogy a fény-érzékenyített papíron nyomot hagy a megvilágítás. A szférák zenéje sem hat minden előre egyformán (mindenkire hat, de ennek hatása a vevő érzékenységtől függ), a fotonok is csak azokra hatnak különös módon, akik erre érzékenyek. A szférák zenéjére az arra érzékeny emberek zenei kreativitása teljesedik ki, a fotoszférából érkező fény pedig egy másik művészeti formát gyakorló alkotókra hat, azokra, akik elmélyült kapcsolatban vannak a fotográfiával.

FÉNYRAJZOLÁS

A fotográfia, vagyis a fény és a fényérzékenység kapcsolatának egyik alaphelyzete a fotogram, amely szó szerint „fényrajz”. Fotogramot létrehozni nem más, mint egyszerű eszközökkel és módszerekkel körüljárni, előhívni, elemezni a valóság törvényszerűségeit. A fotogram a valóság elfogulatlan megismerésének egyik útja, létrehozása során megerősíthet vagy éppen fenekestül felforgathat már létező hagyományokat, de új és ismeretlen jelenségek, kifejezési formák radikális megtestesítője is lehet.

Munkámban az 1980-as évek végén végzett fotogramkísérletek továbbgondolásáról van szó, amely Moholy-Nagy László sejtésére vezethető vissza, miszerint a fotogram univerzális művészi eszköz és esztétikai stratégia: módszerét egyszerűsége és erősen reduktív volta alkalmassá teszi arra, hogy nyelvközeli állításokat tegyen egy olyan szférában, amely végső soron kizárja a nyelvet.

Fotográfiai kísérleteimet ezért előbb az analóg fotogram, később az általam alternatív vagy digitális fotogramnak nevezett médium szerteágazó lehetőségein keresztül próbálom bemutatni. Értekezésemben illusztrációként saját analóg, illetve digitális fotogramjaimat használom.

1 | Kutrovác Gábor: Miért helyezte Kopernikusz a napot a középpontba? <http://www.matud.iif.hu/2015/03/01.htm>.

2 | Tillmann József Attila – Monory M. András: *Ezredvégi beszélgetések*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1998. 342.

ANALÓG VS DIGITÁLIS

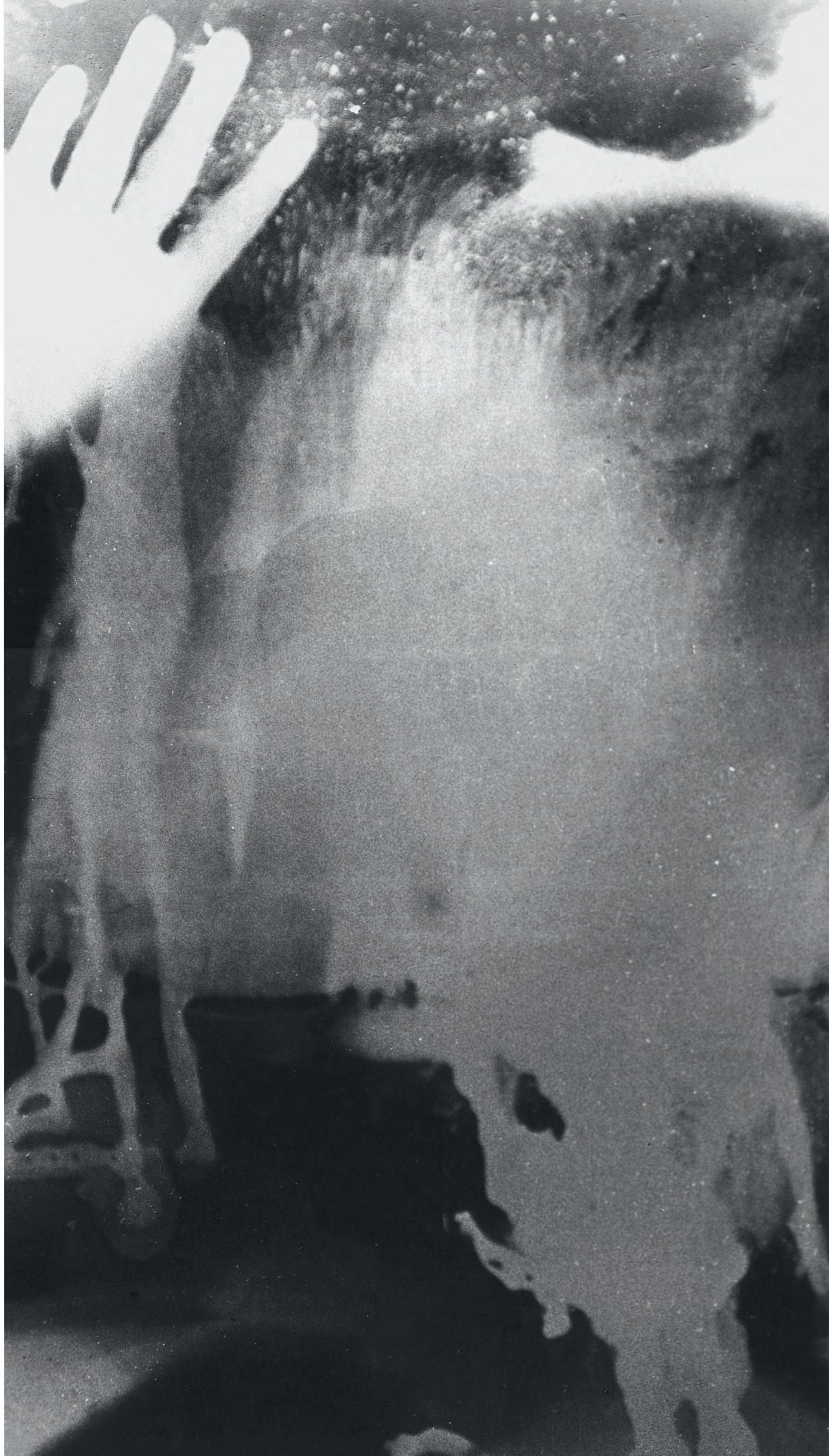
Írosomban, illetve a munkám során nem kívánom szembeállítani a szakirodalomban gyakran megjelenő érveket, miszerint: „a számítógéppel létrehozott állókép nem egyszerűen a hagyományos fotográfia digitális változata, hanem egy merőben új médium” (William J. Mitchell)³ azzal, hogy „...ha csupán a digitális technika elvi alapjaira hagyatkozunk, a digitális és a fotografikus kép közti különbségek látszólag hatalmasak. Ám ha a konkrét technikai megoldásokat és azok gyakorlatát vesszük alapul, a különbség eltűnik. Digitális fotográfia egyszerűen nem létezik!” (Lev Manovich).⁴ Nézetem szerint létező és elemzésre okot adó különbség, hogy a képalkotó jeleket kémiai vagy elektronikus úton rögzítjük-e. A digitálisan információt hordozó, számítógéppel feldolgozható képet a fotográfia specifikus, nem kémiai változatának tekintem.

A MANIPULÁCIÓRÓL

Másik lényeges különbség az analóg és a digitális képek, az analóg fotográfia, fotogram és a digitális képalkotás között az, amit a kép manipulálhatóságáról gondolunk. Amíg az analóg fotográfia módosítható valamennyire a sötétkamrában, addig a digitális képalkotásnál a manipulálás, a képmódosítás technológiai alaphelyzet a köztudatban. A manipulálatlan, az „eredeti” kép fogalma digitális képi környezetben valóban nehezen határozható meg, hiszen ugyanaz a kép méretében, tónusában, színében más és más a különféle méretű és beállítású monitorokon, de a printelt változat is az adott nyomtató tulajdonságainak függvénye. Ennek ellenére, a digitális képalkotás is egyfajta analóg gondolkodásmóddal társul, vagyis a digitális technikát is analóg módon használom, és nem alkalmazom azokat a képmódosítási lehetőségeket, amelyeket a modern szoftverek lehetővé tesznek. Ez azt jelenti, hogy az elkészült képet (akár analóg, akár digitális) eredetinek tekintem és nem „manipulálom”, ahogy nem tekintem manipulációnak a sötétkamrában a megfelelő érzékenységű fotópapír kiválasztását, a lenagyított képek retusálását stb. sem.

3 | William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London, 1992. <https://mitpress.mit.edu/books/reconfigured-eye>

4 | Lev Manovich: The Paradoxes of Digital Photography. In: *Photography after photography*. 57–65. http://www.manovich.net/TEXT/digital_photo.html.



Verseny. Fotogram előhívásának és fixálásának egyszerre megkezdett folyamata

II. A TECHNIKAI HÁTTÉR

AZ ANALÓG FOTOGRAMTÓL...

Az analóg fotogram fényképezőgép és negatív nélkül készült fotográfia, fény, fényérzékeny anyagok, majd fotóvegyszerek együttes alkalmazásával rögzített kép, amely általában tárgyak, formák árnyéka, lenyomata.

TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS⁵

A 20. század művészete tele van személyhez kötődő, a művészetfelfogás változásait előidéző felfedezésekkel, műfajteremtő copyrightokkal. A fotogramról szóló írások még ma sem egységesek abban, hogy ki érzett rá elsőnek a kamera nélkül készült fény-kép művészeti jelentőségére: Christian Schad, Man Ray vagy Moholy-Nagy László. A fotogram műfajának sok úttörője volt, és története is sokkal régebben kezdődött.

Az első beszámolók az ezüstsók fényérzékenységről a 17. századra datálhatók: Robert Boyle (1627–1691) angol fizikus és kémikus – a Royal Society alapítótagja – a napvilágon tárolt ezüstklorid feketedését figyelte meg, aminek okát még inkább a levegővel való érintkezésben látta. Az első tudományos bizonyítás a 18. században született arra, hogy a vegyület elszíneződését a napfény okozza: Johann Heinrich Schulze (1687–1744) tudós alkímista észrevette, hogy az ezüstnitrát a fény hatására sötétedik. Valójában kalcium-nitrát oldatot akart készíteni, de a lombikjában megbújó szennyeződés miatt – egy előző kísérletből visszamaradt kevés ezüst-salétromsavban – kalcium-ezüstnitrát oldat állt össze belőle, amely napfény hatására elvesztette fehér színét, és sötét ibolyaszínű lett. Az oldatot vékony rétegben üveglemezre vitte fel, papírlapot helyezett rá, majd megvilágította. A papírlap szélein az oldat elsötétült, míg a felület, amely takarva volt, megtartotta eredeti fehér színét. A nürnbergi császári akadémián tartott előadásának címe – *A napfény, amely sötétséget idéz elő* – kijelölte az elkövetkező száz év fotokémiai kutatásainak nyomvonalát.⁶

5 | Ebben a részben nagy segítséget jelentett Maurer Dóra e témában megjelent alpműve. Maurer Dóra: *Fényelvtan*. Magyar Fotográfiai Múzeum–Balassi Kiadó, Budapest, 2001.

6 | Robert Hirsch: *Seizing the Light: A Social & Aesthetic History of Photography*. Routledge, Abingdon, 2017. 36.

Az angol Thomas Wedgwood (1772–1805) 1802-ben ezüstsókkal preparált papírokra, bőrkre helyezett csipkékről, falevelekről, olajkencével transzparenssé tett metszetekről, rovarokról készített negatív fénymásolatokat. Az így nyert képet azonban még nem tudta rögzíteni. Az 1802-ben publikált *Tanulmány arról, hogyan másolhatunk képet üvegre, és rajzolhatunk árnyékokat fénnel ezüstnitrátra*⁷ című munkájában a Journal of Royal Institution-ban leírtak alapján ő alkotta meg az első fotogramokat. Wedgwood a rögzítetlen képet csak gyertyafény mellett tanulmányozhatta.

Az első maradandó fénykép előállítását Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) nevéhez fűződik, akit elsősorban a litográfia inspirált. Eleinte ezüstkloriddal átitatott papírral kísérletezett, de ez a megfelelő rögzítés hiányában nem vezetett eredményhez. Ezután éveken keresztül kísérletezett különböző fényérzékeny anyagokkal, míg 1822-ben rátalált az úgynevezett judeai aszfaltra. Ezt levendulaolajban feloldotta, és vékony rétegben cinklemezre vitte fel. A fényérzékeny lemezre egy lenolajjal áttetszővé tett rézmetszetet erősített, majd erős napfényre tette ki. A többórás expozíció során azokon a helyeken, ahol a fény áthatolt, az aszfalt megkeményedett, míg a vonalrajz alatt továbbra is képlékeny maradt, s így levendulaolajjal kioldhatta. A világos részeket a megkeményedett aszfalt, a sötétebbeket a csupasz fém rajzolta ki. Az eljárást Niépce heliográfiának nevezte el. A 19. század közepétől festők egész sora elevenítette fel ezt az eljárást: Camille Corot, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Eugène Delacroix és mások befeketített üveglapra karcolt rajzaikat sokszorosították fény segítségével. Az eljárást üvegklisének, cliché verre-nek nevezték.

1834-ben William Henry Fox Talbot (1800–1877) talbotípiát, avagy kalotípiát-kísérleteinek eredményeképpen megvalósult az első latens kép. Az ezüstjodiddal érzékenyített papírra lapos tárgyat helyezett, és a Nap fényénél világította meg. Az erős fény a vegyi anyagban láthatatlan redukciót indított el, amely a hívóban vált láthatóvá: a fény érte ezüstszemcsék megsötétedtek. Talbot 1839-ben adott nevet fotogram-eljárásának – „words of light = Photo/graphy”. A tudomány egyik új módszerének tartotta az eljárást, amelynek nem tulajdonított lényeges szerepet az ábrázoló művészetben, mivel nem láthatta előre, hogy mire lesz alkalmas a fotogram, a fényszülte rajz.

Talbot nemcsak a fényképezés eljárásának tökéletesítésében volt eredményes, hanem találékony propagandistája is lett a „természet ceruzájával” való képkészítésnek. Szabadalmazott fotópapírjait, eszközeit Angliában már a 19. század közepén árusították, és talán neki köszönhető, hogy egészen az első világháború utáni időkig Európában, de az Amerikai Egyesült Államokban is általánosan kedvelt volt a fényképek üvegnegatívjának vagy lapos tárgyaknak – például préselt növényeknek – házi másolása. A szaküz-

7 | Thomas Wedgwood: An account of a method of copying paintings upon glass and of making profiles by the agency of light upon nitrate of silver. In: *Photography in Print*. Ed. Vicki Goldberg. Simon and Schuster, New York, 1981. 53.

letekben másolókereteket és napfénypapírt árultak, bárki kipróbálhatta a látványos eljárást. Ezek a képek a Távol-Keletről Európába érkezett és a 18. századtól közkedvelté vált sziluettek, a fekete papírból kivágott árnyalakok utódai, de míg amazok készítéséhez virtuóz ügyesség, lényeglátó szem kellett, ezeket a képeket a fotótechnika révén valóban gyerekjáték volt előállítani.

Egy másik személy, aki sokat tett a fotogram fejlődéséért, Anna Atkins angol botanikus és fotográfus volt, aki 1843 és 1853 között három kötetben több száz cianotípiát jelentett meg (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*). Ez volt az első, kereskedelmi forgalomba került könyv, amelyben fényképek szerepeltek. Egyébként Atkins is Talbottól tanult. A cianotípiát ciánkék nyomtatott eredményezte, amelyet még a 20. században is használtak tervrajzoknál (blueprinteknél).

A tudomány és a művészet, a kutatás és a formálás összekapcsolódása a reneszánsz idején kezdődött Leonardo da Vinci tudományos igényű természet-megfigyeléseivel. Ez határozta meg a fotogram szempontjából számunkra érdekes 19–20. századi művészet alakulását is. Nem meglepő, hogy a természettudományos felhasználásra készült fotogramokat gyakran műalkotásnak tekintették és a hetvenes évek koncept-artjának ismeretében ma is így hatnak. Ilyen művészi kuriózumok Paul Lindner biológus 1914-ben készített képei, amelyeket a sörgyártás folyamatában részt vevő apró organizmusokról készített. Túéles és részletgazdag képekre volt szüksége a tárolóedény falán nyüzsgő mozgékony élőlényekről. Sikertelen fotókísérletek után Lindner végül a kontaktmásolás elve szerint járt el: az üvegtartály falán mozgó lényekről fénylenyomatot vett úgy, hogy a napfénypapírt egyszerűen az üveghez szorította.

A fotogram sorrendben első úttörője Christian Schad volt. A fiatal német festő az első világháborúban való katonáskodás elől Svájcba emigrált, itt ismerkedett meg a zürichi dada kör tagjaival, köztük Walter Serner teoretikussal, akinek *Sirius* című folyóirata számára új metszeteket készített. Valószínűleg felismerte kis méretű grafikái és a divatos fotólenyomatok közötti hasonlóságot, így 1919-ben ő is vett egy másolókeretet, és fametszetek helyett gyakorlatias logikával apró, szemétből kihalászott tárgyak fénylenyomatát készítette el napfénypapíron.

Talán feledésbe merültek volna ezek az első, fametszet hatású fotogramok, amelyek az avantgárd művészet kontextusába illeszkedtek, ha Serner le nem csap rájuk, felismerve bennük az automatikus kép mágiáját, izgató irracionálisát. Tristan Tzara – szerzőjük neve után – schadográfiáknak nevezte el ezeket a munkákat, s 1920-ban nyilvánosságra hozott belőlük egyet folyóiratában, a *Dadaphone*-ban. A műnek címet is adott: *Arp és Val Serner a londoni királyi Crocodáriumban*, s ezzel megfogalmazta a fotogram egyik alaptulajdonságát, amely megfosztja a tárgyakat eredeti jelentésüktől és átengedi őket a szabad képzeletnek. A fotogram műfaja a szürrealizmus nyelvén szólalt meg először.

A fotogram következő úttörője Man Ray amerikai festő és fotográfus volt. Ray 1913-ban New Yorkban látta a szenzációs Armory Show-t, az európai avantgárd bemutatkozó kiállítását. Megismerkedett Marcel Duchamp-mal és a dadaizmus gondolkodásával. Mindezek és a progresszív művészeket izgató új természettudományos eszmék hatására 1915-ben felhagyott a kubista képek festésével, hogy ezután a személytelenség és objektivitás jegyében „művésztelen” rajzokat készítsen vonalzóval, körzővel. Tárgyegyütteseket szerkesztett, amelyekben megjelent a „tér modellje”, a spirál, használta a reklámgrafikai stúdió eszközeit, a kitakaró sablonokat és a festékszóró pisztolyt. Objektjeit papírra fektette és festékkel szórta be, ennek eredményeképpen a papíron egymást fedő fehér formák és átmenetes árnyékok képződtek. (Ezeket a képeit aerographs-nak nevezte.)

Mindezek után természetes lépés volt számára, hogy 1922-ben (már Párizsban, ahol végül letelepedett) egy szándékolatlanul fényt kapott fotópapír révén rátalált a fotogramra. Schaddal ellentétben ő nem préselt spártai egyszerűséggel lapos kis anyagokat a fényérzékeny felülethez, hanem a környezetében talált háromdimenziós személyes tárgyait használta fel fotogramjaihoz. Viszonylag nagy méretű fotópapírokkal dolgozott, amelyeken arcok, kezek árnyképe is elfért. Man Ray a sejtelmes tér- és tónusviszonyoknak soha nem látott gazdagságát, a motívumok eredeti jelentésének játékos-szellemes metamorfózisát hozta létre. Ő is a saját nevét adta az eljárásnak, Franciaországban ma is rayográfiának nevezik a fotogramot. Man Ray gazdag fotogram-œuvre-jének zöme az 1920-as években jött létre. Ő az egyetlen, aki a kezdeti időkben mozgófilmet is csinált fotogrammal.

Moholy-Nagy László Man Ray-vel egy időben, de merőben más szellemi alapállásból találta meg a képalkotás új lehetőségét, és elméleti igénytelenséggel nyúlt hozzá. Nem a tárgyi referenciák érdekelték, azokon hamar túllépett. A fényt új „alkotótényezőnek” tekintette. Kereste a személytelen, egzakt, a perspektivikus ábrázolástól megszabadított „produktív”, tehát tudatos fényalakítás kiindulópontját és ezt találta meg a fotogramban. Meg akart szabadulni a művész kézjegytől, szórópisztollyal festett, egy kompozícióját pedig olyan pontos adatokkal tervezte meg, hogy telefonmegrendelés alapján gyárilag kiviteltezték több méretben. Úgy látta, hogy a fény irányított, de automatikus működése felválthatja a nehézkes, a fényt csak reflektáló festékanyagok közvetett szerepét.

Moholy-Nagy 1920-ban az avantgárd művészet központjába, Berlinbe költözött, ahol a nemzetközi művészcsoporthoz tartozók mozgalmasságában egyszerre hatottak rá a dadaizmus és a konstruktivizmus törekvései. A dadaizmusból a radikális hagyománylebontás frissességét, a konstruktivizmusból a saját karakteréből is következő komoly elkötelezettséget és a tiszta formálás racionalitását nyerte. A fényközpontúság nemcsak transzparens színmezőkkel operáló lazúros festészetében, fénymodulátorokként konstruált képtárgyaiban, a kinetikus *Fény-tér-modulátor* megtervezésében és a fényjelenségek filmes újraalkotásában nyilatkozott meg, hanem elméleti rendszerében és tanítá-

sában is. A fotogramra való rátalálás szükségszerű mozzanat volt Moholy-Nagy sokoldalú munkásságában. A fotogramban az „új tér”, a dinamikus tér-idő kontinuum kulcsát, sőt, a téridő folyamatosságának megtestesülését látta, hiszen ami térként mutatkozik benne, nem egyéb, mint a különböző (mérhető) megvilágítási időszakaszok és a fényforrás tárgyakhoz viszonyított távolságának hatása, diagramja, objektív folyamatok eredője. Ebből kiindulva rendszert építhetett, amelyre az összefüggések felismerésének első terepe, a fotogram mellé – az új, átfogó gondolkodásból levezetett felfogás szerint – felfűzte az alkotás minden területét a fényelvű statikus és kinetikus művészettől az ipari designig, a reklámgrafikától az építészetig, az audiovizualitástól a fonikus költészetig és a csoportos versképzésig.

Moholy-Nagy László 1937-ben az Egyesült Államokba emigrált. Németországi, bauhausbeli tanításának folytatásaként Chicagóban átvette az Új Bauhaus (New Bauhaus) művészeti iskola vezetését, amelyben a művészetpedagógia alapelvevé tette a fényvel való foglalkozást. A fényműhely vezetését régi munkatársára és tanítványára, Kepes Györgyre bízta. Kepes munkásságában lényeges szerepet játszanak fotogramjai és végigkísérik egész tevékenységét, amely a művészet és a tudomány közös gyökereire, a fényvel alakítás és a látás törvényszerűségeinek ismeretére épül. Könyvében, a *Látás nyelvén* Moholy-Nagy gondolatait folytatja. „[Az] optikai kommunikáció az egyik leghatékonyabb eszköz ahhoz, hogy újra létrehozza az ember és a tudás harmonikus egységét. [...] A statikus verbális fogalmat a dinamikus képnyelv érzéki elevevénnyel képes életre gerjeszteni.”⁸ Ennek értelmében Kepes a tudomány dokumentumaiból, a művészet történetéből és a saját munkásságából vett interdiszciplináris példák: mikro- és makrofotókon, röntgenképeken, spektrumábrákon és -festményeken, grafikákon, fényplasztikai alkotásokon elemzi a képi nyelv struktúráit, magyarázza fogalmait, próbálva megteremteni egy új, dinamikus-asszociatív ikonográfia alapjait.

Man Ray és Moholy-Nagy meghatározta a fotogram művészeti kontextusának két nagy területét: a szürrealizmust és a konstruktív művészetet. A 20. század harmincas éveire a kamera nélküli fénykép már a progresszív művészet nyelvének szerves része lett, egész sor ismert művész oeuvre-jében bukkant fel átmeneti jelleggel. El Liszickij a pionírok közé tartozott, de jobbára inkább csak méltatta és magyarázta a képpalkotás új lehetőségét, mindössze két-három fotogram maradt fenn művei között. Pablo Picasso akkor készített fotogramokat, amikor Dora Maar fotóművésszel élt együtt. Művei a cliché verre, a primer fotogram és a montázs elemeit ötvözik. A fotogram különböző formái Alekszandr Rodcsenko, Varvara Sztyepanova, Kurt Schwitters, Wols és Luigi Veronesi művészetében is megjelentek. Victor Vasarely, Piet Zwart, Anton Stankowski, Maurice

8 | Kepes György: *A látás nyelve*. Gondolat, Budapest, 1979. 6.

Tabard és mások kezén pedig átformálta a reklámesztétikát. Könyv- és folyóiratcímlapok tervezésével ebből korábban Moholy-Nagy, Liszickij és Man Ray is kivette a részét.

A szürrealizmus és az informel művészet áramlatai a fotogram további lehetőségeit tárták fel, amelyek jórészt az anyagok önműködésén alapultak. Ebben a periódusban sok egyéni eljárásváltozat és elnevezés született. Az 1960-as évektől kezdve a Fluxus-mozgalom, a happening, a koncept art és nem utolsósorban a szisztematikus konkrét művészet alkotói provokáltak elementáris valóságtöbbletet és találtak új kérdéseikre megfelelő válaszokat a fotogram médiumában.

MAGYARORSZÁG

Magyarországon Gyarmathy Tihamér 1953 és 1968 között készített fotogramokat, ezek technikailag a cliché verre (üveglisé) kontaktolt vagy kivetítéssel tetszőleges méretűre felnagyított változatai. A két alkotói korszakából származó fotogramok éppúgy reprezentálják festészeti programjának alakulását, tisztulási folyamatát, mint festményei.

A hatvanas években geometrizáló, illetve expresszív absztrakt és biomorf-szürrealista tendenciák erősödtek fel a képzőművészetben, majd megjelent a pop-art. Ebben a szellemi helyét kereső közegben dolgozott Lőrinczy György fiatal fotós és autodidakta képzőművész, aki természeti formák közeli felvételeiből kiindulva 1965–1967 között növényi elemekkel, majd mesterségesen létrehozott „organikus” formákkal készített fotogramkompozíciókat. *Ragacsok* című képsorozata, az üveglapra csöppentett víz, olaj, ragasztó irányított önmozgása, az anyagok törvényszerűségeivel való együttműködés a szabad alkotás élményét jelentette Lőrinczy számára.

1969 és 1977 között készült Lengyel Lajos késői fotogramjainak nagyobb csoportja. Anekdotikus-játékos szösszenetek mellett Lengyel érzékeny komolysággal foglalkozott a fény és a tónusok gyűjtésével. A hivatásos fényképész Martsa Alajost az 1930-as évek közepén Tunéziában (ahová Michael Maurer magyar származású fényképész segédjeként szegődött) érte az avantgárd művészet, elsősorban a szovjet film és velük a szocializmus eszmevilágának hatása. Martsa a háború után elismert portréfotográfus lett Magyarországon. A hetvenes években felelevenítette a fotókísérletek iránti ifjúkori érzékenységét, fényjelenségekkel foglalkozó fotogramjainak (ahogy ő nevezte: fotóilluminációinak) java ekkor készült.

A fotogram – minden rejtélyessége ellenére – különösen erős jelenléttel bíró dokumentum, ezért alkalmas a művészet médiumán átszűrt gondolkodás demonstrálására. Ebben az értelemben kapcsolódik a fotogramhoz Erdély Miklós több művészeti ágat, műfajt átfogó munkássága. Erdély fotómunkáit ebben az időben a fény roncsoló, jelentéskioltó hatása motiválta (kiindulási pontja az atombomba támadás utáni Hiroshima falaiba égett emberi árnyképek voltak). Ehhez a gondolathoz kapcsolódik 1971-es *Anaxagorász: a hó fekete* című fotogram-akciója: Erdély az Egyetemi Színpadon a hóparadoxont fixírral

felírta egy hívóval bekent nagy méretű fotópapírra. Mire a „fekete” szóhoz ért, a felirat belemosódott a feketébe. Ezután felolvasta a filmnyelvről szóló téziseit, melyek közül az utolsó: „A létezést nyelvvé tesszük és beszéljük, a nyelvet létté éljük.” Ennek a demonstrációnak, amely a fényképezés két vegyi alapanyagát játssza ki egymás ellen, egy nagy méretű, létrás kép a párja. Erdély a sötétben ismét hívóval festette be a fotópapírt, és a megvilágítás pillanatában maga kezdte létrán állva fixálni saját árnyképét. Más munkáiban is kiaknázta a technikák, műfajok referenciáit, ahhoz nyúlt, amire szüksége volt. 1973-ban az *Ész szeme* című tárgyegyüttesében ő alkalmazta hazai viszonylatban először a fotogramok tágabb körébe tartozó röntgenfelvételt.

A hetvenes évtized analitikus művészeti gondolkodásának egyik legizgalmasabb kérdése a tér és az idő összefüggéseinek vizsgálata lett, a 20. század elejének avantgárd problematikájához hasonlóan, de józanabb alapokon. Ami akkor felmutatás volt, most közelről való szemügyre vétel lett, az összetevők szétszedése és a másként összerakás próbája. A témával foglalkozó művészek a fotókísérletek tükrében ismert vagy logikával kikövetkeztethető, maguktól értetődő vonatkozásokat találtak és jelenítettek meg gyakran egyszerű, poétikus műveikben.

Gulyás János fotográfus és filmoperatőr, műalkotások reprodukálója és gyűjtője a nagyítógépből szabályos, 10 × 10 cm-es fénynégyzetet vetített különböző mértékben meghajtott fotópapírokra. A síkba visszasímitott felületen a négyzet mint etalon fokozatosan, törvényszerűen torzult, kiterjeszkedett. A formavariációk a tónusok miatt látszólag továbbra is térbe hajtva maradtak.

Megyik János munkásságának túlnyomó részében vékony falécekből térstruktúrákat szerkesztett a projektív geometria (a vetítések geometriája) elveinek alapján. Plasztikáit gyakran szakrális épület alaprajzára vagy valamilyen jelentős sík ábrára, például fekvő emberalak fotogramjára – tehát egy téri formarendszer sík vetületére – építette. Több, akár fényforrásnak is felfogható pontból „tekintett le” az adott ábrára. A nézőpontok helyét és az alaprajz kiválasztott pontjait lécekkel kötötte össze, a lécek terében ily módon plasztikailag újrafogalmazta a kiinduló ábrát. Gondolatmenete fotóközpontú, tehát nem véletlen, hogy több munkájában az elkészült szerkezet árnyékvetületét is felfogta a fotópapír síkján.

A fotogramnak szentelte munkásságát Veszprémi László 1970-től egészen a nyolcvanas évek közepéig. Veszprémi is Moholy-Nagy nyomdokain indult el, de nem a kép, hanem a teljes fényhelyzet megőrzése érdekelte. Pozitív fényérzékenyséű kartonból vagy fémlapokból geometrikus tárgyakat készített, modelleket épített, végül egész szobákat, szobaberendezéseket tett fényérzékennyé, hogy rajtuk az érdekes vagy értelmező árnyékokat rögzíthesse.

A humán érzékelés és gondolkodás mechanizmusait kutatta – önmagát megfigyelve – Türk Péter a vizuális művészetek különböző médiumaiban. A befelé forduló vizsgálatok

során 1976 körül több nagy fotóspecifikus sorozat jött létre. A *Mnemogramok* szűk nyíláson átbocsátott, irányított fénysugár nyomai a fotópapíron, emlékezeti ábrák felidézett emberi alakokról, illetve arcokról. Vakon, mintegy a levegőbe rajzolásról van szó, hiszen az emulzióban láthatatlan, latens kép keletkezik, a benne végbemenő redukciót csak a hívó teszi felismerhetővé. A *Pszichogramok* sorozatai továbblépnek, már semmilyen külső tárgyra nem irányulnak, értelmük a teljesen ellazult lelkiállapot előidézése és vizsgálata.

Maurer Dóra a hetvenes évek közepén kezdett fotogrammal dolgozni az eltolódás és nyomhagyás koncepciójának alapján. Térben megépített modelleken és egymásra vetítéssel geometrikus alapformákat ütköztetett egymással, s a szuperpozíciók eredményeként fotogramsorozatok, fotogrampárok jöttek létre. Egy másik munkacsoportban réteges formák, tárgyak plasztikáját tapogatta le fotópapíron keresztül és lapos szögből érkező fénnel világította meg.

1976-ban Halász András, Károlyi Zsigmond, Tolvaly Ernő, Lengyel András és barátai – valamennyien a Képzőművészeti Főiskola akkori diákjai – az intézményhez közeli Rózsa presszóban közös kiállításokat és akciókat szerveztek. Az első estén *Mesterséges légzés* címmel – válaszként a fennálló szellemi-politikai viszonyokra – sor került egy csoportos akcióra is, amelynek a fotogram volt a médiuma. A Rózsa-események résztvevői közül ketten, Lengyel András és Halász András maradtak meg későbbi munkájuk során a fotogram egyszerű médiumánál. Lengyel, Halász és a többi fiatal eszmélésére Erdély Miklós művészetfelfogása és személye volt nagy hatással. Halász Andrásnak a korai akciók, environmentek mellett a fotogram volt éveken át szinte egyedüli képi médiuma, kamerát alig használt. Rész és egész, többlet és hiány, kép és valóság témáit 1977–1978-ban a fotogram eszközével gondolta át. 1979-ben a *Vallás* című, négy részből álló művészetfilozófiai kiállítás-sorozatához készültek nagy fotogramjai, amelyeknek kitépett közepére Halász az esemény egyidejű fotóját nagyította.

Pauer Gyula az általa felállított „pszeudo-elv” demonstrálására készített tárgyainak felületén oldalirányból szórt festékkel rögzítette valamely korábbi formai állapotukat: mintha súrlófénnyel képezne rajtuk árnyékokat. Ily módon a tárgyak végső állapotának látványa a korábbi állapot illúzióját keltette, a kocka sima fala gyűrtnek, a fémlap vászonnak látszott. „A PSZEUDO szobor az egyszerű és konkrét tárgyak felületére óvatosan újabb felületet helyez, s a tárgy felületére finoman ráakódó vizuális elemek új szemszögből mutatják be a formákat. A PSZEUDO tehát nem csak tagadja a manipulált egzisztenciát, hanem igenli is, amikor megvilágítja összetettségét, szerkezeti gazdagságát. Végül is a PSZEUDO nem értelmezhető egyértelmű állásfoglalásként. Az igen és a nem dialektikus egységben önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába” – írta Pauer az *Első pszeudó manifesztumban*, 1970-ben.

Méhes László a hiperrealista festészet fényelvű, a megfesthetőnél sokkal érzékenyebb, naturalisztikusabb mechanikus technikáját találta meg, amikor a hetvenes évek közepétől emberi testeket, tárgyakat borított be vékony papírral, vászonnal és oldalról festékekkel fújta be őket. Nagy méretű, számtalan apró tárgyat felvonultató képeinek technikája ma is ez.

Hasonlóképpen járt el Galántai György 1977-ben, amikor rézlemezekből formált könyv-objektjét nyirkos papírba csomagolta és tusfestékekkel fújta meg. Fény helyett por: Galántai ezeket a végül síkba símított lapokat porogramoknak nevezte. Nyomtatott grafikai tanulmányai óta ismerte az anyagok automatizmusát kiaknázó gondolkodást, útkereső kollázsaiban nyersanyagként már korábban is szerepeltek fotogramok.

Máté Gyula a hatvanas években a bonyhádi edénygyár főmérnökeként dolgozott. Számára a festékszórás mindennapos technológia volt (a nyers edényekre így viszik fel a zománctot). Lantos Ferenc pécsi festőművésszel való barátságának hatására Máté a szórt pigment elvét fénygrafikai eljárásra fordította át, fotogramokat és elektrografikai kompozíciókat készített.

Fotogramatika címmel nyílt kiállítás a Józsefvárosi Galériában 1988-ban a Magyar Iparművészeti Főiskola fotószakos diákjainak fotogramjaiból (Eperjesi Ágnes, Hübner Teodóra, Czeizel Balázs, Jederán György, Zsuffa Csaba), amelyek Maurer Dóra szemináriumán készültek. A kiállítás anyagából katalógus is megjelent.

1991-ben készült Szegedy-Maszák Zoltán fotogram-objektje, amelyben tíz egyforma ásványvizes palack fekszik saját fotogramján. A vízzel teli hengerek egyrésztől nagyító-lencseként teszik láthatóvá a fotogram részleteit, másrészt a kacsintós képekről ismert lentikuláris lencserendszerként a néző mozgására változó „mozgóképet” mutatnak be. Mivel a palackok ugyanott fekszenek, mint a fotogram készítésének pillanatában, a néző belehelyezkedhet a képet létrehozó fényforrás helyzetébe is, ahonnan egy többé-kevésbé egyenletes sötétszürke felület tűnik fel az üvegek mögött.

Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor 1994-ben Polaroid fotogram-kísérleteikben megtalálták a módját annak, hogy ezt a teljesen automatizált és merev fotótechnikát is bevonják a szabad, kreatív munkába. Teljes sötétben kivették a Polaroid filmet a gyári dobozból, elhelyeztek rajta egy tárgyat, majd megvilágították. Ezután visszatették a filmet a gyári dobozba, majd mintha vadonatúj doboz lenne, a gépbe visszatéve expozíciót imitáltak, hogy beindítsák az automatikus előhívási folyamatot.

Frankl Aljona 2001-ben megjelent *Lágy vonal* című kötetében a fotogram festőisége kapott szerepet: fotogramjain a konkrét lenyomatok és formák egyesülnek lírai hangulatú, teátrális kompozíciókban, erőteljesebb kontúrú és lágy, puha alakzatok hol statikusabb, hol mozgalmassabb együtteseként.

Gábor Enikő a kétezres évek elején teljesen egyedülálló fotogramtechnikát fejlesztett ki. Nagy méretű fotogramjai egyszerre kézműves alkotások és a virtuális világgal való szembesülés eredményei. Ott vannak bennünk a hétköznapiak, a mindennapi környezet, a konyhától az internetig. Tematikus sorozata *Kamrogram* néven vált ismertté.

A színkeveredés jelenségeit vizsgálják Eperjesi Ágnes *Staféta* és *Kontakt* című színes fotogramjai is 2007-ben és 2008-ban. A *Staféta* készítésekor Eperjesi méteres színes plexi csöveket használt, amelyek közül néhányat egymásba is illesztett, hogy az átlátszó műanyagfelületek színeit megkeverje. A tárgyak fénylenyomatai az eredeti színek komplementereiben rögzültek, de sötétedtek is, azaz a színes fények összeadó keveredésére vonatkozó törvényszerűségeket követve jelentek meg, de olyan hordozó felületen, amely a kivonó keverés szabályainak engedelmeskedik. A *Kontakt* fehér kartonlapokra ragasztott, színes fóliadarabkákból és az ezekről készült kontaktkópiákból áll. A színes fény keveredése itt is a színes anyag festészetből ismerős színtani jelenségeivel együtt jelent meg, azaz mind az additív, mind a szubtraktív színkeverés működésbe lépett. „A valóságot leképezni sok eszközzel is lehet. A csak a fotóra jellemző sajátosságok máshol rejtőznek. Például – ha a színes fényképezésről beszélünk – a fotópapír három színes rétegében bújnak meg, és a klasszikus értelemben vett reprezentáció nélkül is, közvetlenül színes fényekkel, elő lehet hívni őket. A színes fotogramok a fotó legbelsőbb magánügyével foglalkoznak.”

Koreográfusi tevékenysége mellett Nagy József szobrászattal, rajzzal és fényképezéssel is foglalkozik. Ezek a művek is arról vallanak, mennyire szoros a kapcsolat képzőművészeti alkotásai és színpadi kreációi között. Első fotogramjait 2010-ben, az Avignoni Fesztiválon mutatták be. „Talán egy bolhapiacon egy üvegtárggyal való találkozás indította el bennem valamit: elképzelttem, mi lesz akkor, ha bemozdítom. Valójában rajzok a fotópapír fölött. Főleg fémmel és üveggel dolgozom, azok törnek szépen a fényt. Tavaly egy japán turné alatt egy öngyújtóval kezdtem kísérletezni, mert nem volt elég a fény a hotelszobámban. Egy speciális helyzet kényszerből is taníthat új dolgokra: a láng szép átmeneteket hoz létre, amit a konkrét fény ilyen módon nem tud.”

Szabó Dezső 2015-től három sorozatban a képalkotás egyik alapvető módszeréhez nyúl vissza, a nem optikai törvények szerint létrejövő képhez, a fotogramhoz. Az első képsorban (*Fekete-fehér*) korábbi szimulációs fotónak tárgyai, makettjei kerülnek közvetlen kapcsolatba az emulzióval. Ami korábban optikai kép volt, most lenyomattá vált. Második sorozatában (*Exposed*) a redukás útján továbblép, és már csak a fotópapír és a vegyszerek kapnak szerepet: a vegyszerek mozgása, gravitáció általi csorgása alkotja meg a képet. A kép nem a felületen, hanem az emulzióban képződik. A harmadik képsorban a fény kap főszerepet (*A fény határai*), itt a fényérzékeny felületen különböző pirotechnikai eszközök által előidézett égesnyomok mutatják a fény határait.

Somlói Kolos *A kép hátoldala* című munkájában 2016-ban analóg fotogramot készített a digitális monitor képéről. Bár itt nem a ráeső fény világít meg valamilyen objektumot és az általa kitakart illetve áteresztett fény rajzolja ki a fotópapíron a motívumot, hanem mint egy kontakt kép készítésénél, a tárgy, amelyből jön a fény, szorosan érintkezik a pozitív fotópapírral. Ez lényegében a digitális és analóg technika keresztezése. A digitális világ és azt alkotó képek leképezése – a fotópapírt vagy papírokat a monitorra ráhelyezve, már csak az expozíciós időt kell kitapasztalni, és hagyományos módon előhívni a képet. Eredmény: a digitális kép negatív képe a pozitív fotópapíron.



TECHNIKAI ÁTTEKINTÉS

AZ ANALÓG FOTOGRAM ESZKÖZEI ÉS ÚTJAI

Ebben a fejezetben az 1987–1988-ban Maurer Dóra kísérleti fotografiai kurzusán évfolyamtársaimmal, Eperjesi Ágnessel, Hübner Teodórával, Jederán Györggyel és Zsuffa Csabával együtt megvalósított vizuális kísérleteink tapasztalatai alapján járom körbe az analóg fotogram határterületeit. Tevékenységünk során nem a fotogram mű elkészülése volt az elsőrendű cél, hanem az elkészüléshez vezető utak kipróbálása és végigjárása: úgy szerveztük meg és kombináltuk a feltételeket, mintha korábban még sosem készült volna fotogram, tehát elfogulatlanul.

A legegyszerűbb fotogram keresése

Ha meg kellene határoznunk, hogy mi lehet a legegyszerűbb fotogram, máris nehéz helyzetbe kerülünk, mert nem tekinthetünk el attól a természeti jelenségtől, hogy a napfény hatására a bőrünk is elszíneződik: valószínűleg a legtöbb ember első tapasztalata a fotogrammal a fürdőruhája által takart és a többi, a nap által elért testfelületének a színkülönbsége.

Itt most mégis a fotogram gyűjtőnévvel összefoglalt fény-, vegyi és tér-összefüggéseket kutatva próbálom meghatározni a legegyszerűbb fotogramhelyzetet. A legegyszerűbb fotogram létrehozásához is szükségünk van fényre és fényérzékeny felületre. Ha a fényérzékeny fotópapírt fény éri, előhívó vegyszer nélkül is megkezdődik a papír elszíneződése. Ez az elméleti alapeset, bár megfontolandó, hogy ezt a helyzetet még ne tekintsük fotogramnak, hiszen ez még nem egy irányított folyamat.

A legegyszerűbb (irányított) fotogramnak azt a szituációt tekinthetjük, amikor a fotóvegyyszer is szerepet kap: hatására a papír rostjaiban lévő ezüst-bromidból finom eloszlású ezüst válik ki, amely sötét foltként jelenik meg a papíron – a fényérzékeny felületen azok a részek sötétednek el a vegyszer hatására, amelyeket fény ért. Ha a fény közvetlenül érte a fotópapírt, akkor az elsötétedés egyenletes és teljes, ha pedig szórta, akkor a fény mennyiség függvényében különböző feketedési értékeket kapunk.

A következő lépés az, amikor a fény útjába állítunk valamit, aminek az egyszerű árnyéka-lenyomata jelenik meg a képen. A fény, a fotópapír és egy tárgy közvetlen kapcsolatáról van tehát szó – amely vegyszerek segítségével válik láthatóvá. Az egyik szél-

sőséges eset a maximális expozíció, a teljes feketedés (a tárgy hiánya – itt semmi sem áll a fény útjába), a másik a maximális kitakarás (azaz egy akkora tárgyat teszünk a fotópapír elé, amely teljesen elfedi), a teljes fehérség. E két véglet között számtalan utat választhatunk.

A fekete-fehér nyersanyagra készülő fotogram előállításának alkotóelemei szétválaszthatóak, például:

- a fényforrás és különböző minősége, iránya
- a megvilágított tárgyak térbeli és anyag szerinti minőségei
- a statikus vagy kinetikus helyzetek
- a vegyszerek

A fény



Irányított, szórt és visszavert, tükröződő fény

Itt a manipulálatlan fotópapír és a fény viszonyát, találkozását vizsgálhatjuk. A fotogram utolérhetetlen előnye, hogy a fényt közvetlenül használja. Ez maga a fény, valamilyen módon megragadva, és nem áttéve negatívról pozitívrá, mint analóg fényképezés esetén (általában). A fotogram minőségileg is más, mint a normál fényképezés, mert közvetlenül ad át egy állapotot, nincs köztes helyzet, ami mindig ronthatja a minőséget.

Nem véletlen, hogy William Henry Fox Talbot, a talbotípa (kalotípa) néven ismert fotóeljárás kifejlesztője, „fényel rajzolásnak” nevezte a fotográfiát. A fényképezés első évtizedeiben több fejtegetés szólt arról, hogy itt nem a művész fest és rajzol, hanem a nap(fény). Talbot albumában, *A természet ceruzájában* sok fotogram szerepel. Módszere jóva később jelent meg újra, amikor néhány művész nem nyugodott bele, hogy a fotóeljárás automatikus: irányítani akarták a fényt.

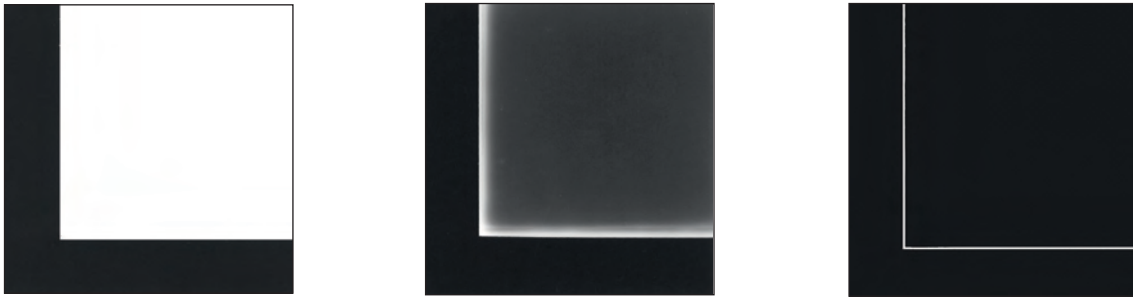
A fény minősége lehet irányított, szórt vagy visszavert. Szinte végtelen annak lehetősége, hogy ezeket a helyzeteket milyen módon és eszközökkel érhük el. Erős fénysugárral gyors és drasztikus hatást érhetünk el, míg egy fényceruza például vékony fénysugárral rajzol. Fénynyomot előidézhetünk például egy gyufa lángjával is. A fényforrást mozgathatjuk, de mozgathatjuk a fényérzékeny papírt, és változtathatjuk a fényforrás és a papír közti távolságot, ami által mindig más eredményt kapunk. A fényt mint eszközt használjuk, így szinte „idomítjuk” a fényt.



Fénytörés, a nagyítólcse mint fényceruza

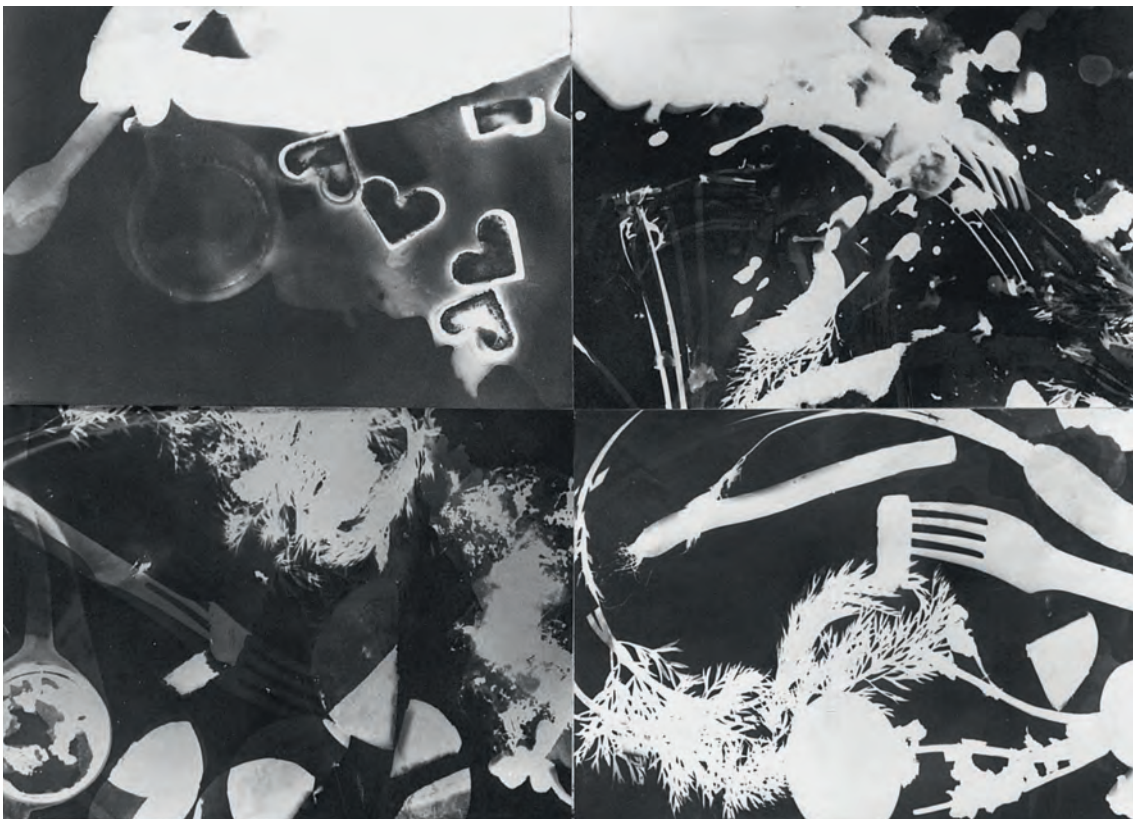
A fény útjába tárgy kerül

Ha a fotópapírra valamilyen tárgyat helyezünk, a megvilágítás után ott marad a felületen a lenyomata, világos „fénynyoma”, miközben környezete a fény mennyiségétől (azaz a megvilágítás hosszától vagy erejétől) függően sötét kontrasztot alkot vele. A fény útjába kerülő tárgyaknak három alapesete van: lehetnek nem átlátszók, valamennyire átlátszók és átlátszók. Ráadásul bonyolódhat a helyzet, amikor ezeknek a tárgyaknak a felületét is vizsgáljuk, amely lehet tükröző vagy nem tükröző.

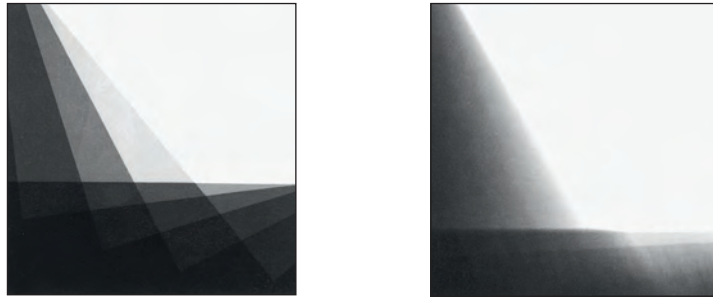


Átlátszatlan, félig áteresztő és átlátszó tárgyak

A valamennyire átlátszó, illetve átlátszó tárgyak esetén a tónusárnyalatok, a tónusgazdagság különböző értékeit figyelhetjük meg, míg átlátszatlan tárgyak esetében a tárgyak formájának megfelelően egyfajta konstruktív vagy antropomorf képi világ tárulhat elénk. Mint korábban írtam, két szélsőséges eset között kísérletezhetünk: a tárgy hiánya, ha semmi sem áll a fény útjába, akkor maximális az expozíció, a feketedés, míg a másik szélsőség a maximális kitakarás (ha egy akkora tárgyat teszünk a fotópapír elé, amely teljesen elfedi), a teljes fehérség.



Átlátszatlan, áttetsző és átlátszó dolgok a konyhaasztalon
A finom tónuskülönbségek a fotogramot hangulati tartalmak kifejezésére is alkalmassá tehetik



Szakaszos és folyamatos mozgás

Mozgás megjelenése a fotogramon

A mozgás gyakran elhanyagolható hibaként jelenik meg a statikus fotogramokon, de most saját jogán vizsgáljuk. A mozgás megjelenése, vagyis a képe, illúziója megteremthető a megvilágított tárgy, a fényforrás vagy a fotópapír mozgatásával is. A mozgás megjelenhet elmosódás formájában, fázisokban, folyamatos megvilágítás mellett vagy többször exponálva. A mozgás megjelenítése behatárolt, mert függ a fotópapír érzékenységétől, a megvilágítás erejétől és idejétől is. A túl gyenge fény például a mozgás kezdetét nem teszi érzékelhetővé, a túl erős fény pedig egybemoshat egy folyamatot és így elveszhet a mozgás látszata. Ugyanakkor a mozgás statikusan is ábrázolható, vagyis egy folyamat sok egymást követő expozícióval, egymástól elzárt kis cellák alkalmazásával is megjeleníthető. Mozgás illúzióját kelthetjük a fotóvevőszerek, a hívó és a fixír egymás ellen dolgozó, párhuzamos alkalmazásával is.



Folyamatos mozgás 1–3.

A mozgás transzparenssé teszi a tárgyat: átlátszatlan, átlátszó, eltűnő



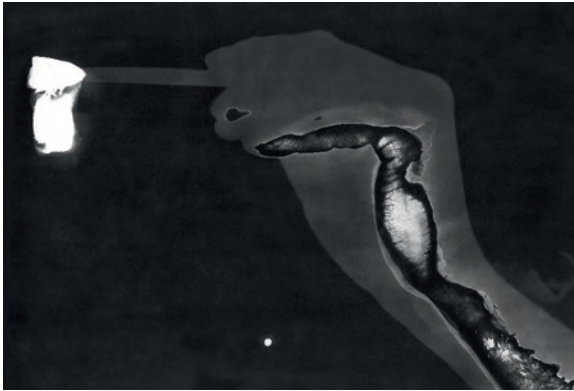
Hívó és fixír fényérzékeny papíron

Kemogramok

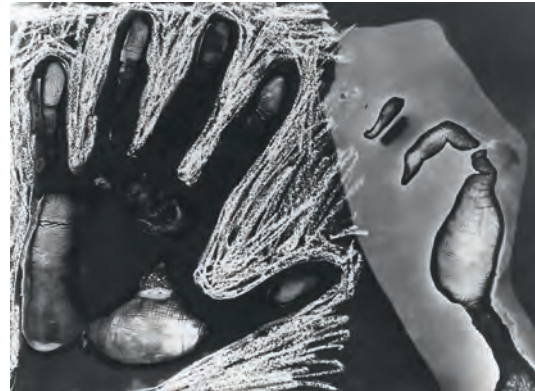
Kemogramoknak a fotóvegyszerek tematikus megjelenését nevezzük a fényérzékeny alapanyagon. A fotogramnál konstansnak tekintjük a hívót és a fixírt, de nem hanyagolhatjuk el. A kemogramnál a fényt használjuk konstansként, pusztán technikai eszközként. Ezért dolgozhatunk a két vegyi anyaggal akár napfénynél is. A hívó és a fixír párhuzamba állítható a fény és az árnyék fotogramon való megjelenésével, mert a hívó, ahogy a fény, a fotópapírt sötétté változtatja, míg a fixír által kezelt részek fehérek, világosak maradnak.



Ellentétes hatások
Fixírgram és hívógram...



Festés fixírrrel
kemofotogram



Rajz zsírkrétával
kemofotogram

Kemofotogramok

Két dolog létezhet hitelesen a fotogramokon: az egyik a szisztematikus gondolkodás és a konstrukció megjelenése, a másik az emberi test, kéz, arc közvetlen ábrázolása, ami a munkát személyessé teheti.

Számomra a fotogram és a kemogram együttes alkalmazása a legizgalmasabb terület. Az általános nézet szerint, a fotogram bizonyítéka annak, hogy a megvilágítás pillanatában a tárgyak valóságosan is érintették a fotópapír felületét. Ott voltak, de már nincsenek ott. A fotogram azonban mégsem tekinthető a közvetlen érintkezés alapvető bizonyítékának, hiszen a képalkotó árnyék mindennemű érintkezés nélkül is vetülhet a fényérzékeny felületre. „A fotogrammal kapcsolatban ezért hiányérzetem volt, hiszen egy bizonyos fotogram akár többféle tárgy és mozdulat árnyképe is lehet. Vagy éppen egy sablon árnyképe. Tehát a kemogramot magyarázat vagy bizonyíték gyanánt kezdtem együtt alkalmazni a fotogrammal. Például a kéz fotogram nyoma bizonyos anyagtalán információt nyújt a kéz formájáról, arról, hogyan került a fény útjába. Ahhoz viszont, hogy pontosabban meg tudjuk állapítani a kép tárgyát és pontos helyét, szükségünk van a forma anyagszerű nyomára, a kemogramra is.”¹⁰ Így jön létre a kemofotogram, a kemogram és a fotogram együttes alkalmazása, amelynek úttörője voltam.

A fotogram és a kemofotogram mint az érzékelés médiuma jelenik meg munkáimban, amelyeket gyakran érzelmi, hangulati, antropomorf témaválasztás jellemez és jellemezett korábban is, még ha a kiinduló állapot minden esetben analitikusnak, koncepcionálisnak nevezhető is.

¹⁰ | Idézet önmagamtól. *Fotogramatika: Czeizel Balázs, Eperjesi Ágnes, Hübner Teodóra, Jederán György és Zsuffa Csaba kiállítása*. Budapest Galéria, Budapest, 1988.



...A DIGITÁLIS FOTOGRAMIG

BEVEZETÉS

Az egykori Magyar Iparművészeti Főiskolát (ma: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem) két szakon végeztem el, fotósként és könyvtervezőként. Ez a kettősség végigkíséri pályafutásomat: a kilencvenes évek eleje óta tipográfusként dolgozom, s fotósként főleg fotóskönyveket és kiállításokra fotográfiákat készítek. Mint tipográfus, könyvtervező, munkám alapeszköze a komputer, amely a munkavégzés mellett egyfajta kísérleti laboratórium is számomra. Ez hol már meglévő képeim digitalizált változataival való kísérletezéshez, a tipográfia eszköztárának felhasználásával készült fotó-grafikák létrehozásához, hol pedig a különféle képbeolvasó rendszerekben rejlő lehetőségek vizsgálatához vezetett. Első ilyen munkáimat (*Hommage à El Greco; Talán, ha megfogtam volna a kezét*) 1991-től készítettem. Ez utóbbiakat alternatív vagy digitális fotogramoknak neveztem el. Ezek a képek a megszokott fotográfiákhoz képest teljesen lemondani látszottak a látványból származó képelemek hagyományos használatáról, visszatértek diákkori „találmányom”, a kemofotogram, a vegyszeres és árnyképi test vagy tárgylenyomat direktségéhez, bár fotópapír helyett szkennerek lapjára helyezem a kép tárgyát.

A szkennerek fényjelenséggel járó működése digitális folyamatokat rögzít vegyszer és fotópapír nélkül, és a hagyományos fotogram lehetőségeinek vizsgálata során felmerült kérdéseket teszi újraértelmezhetővé. A lenyomatok egy fajtája tárgyak (akár arcok, testrészek) párásan közeli, egyedien érzékeny, a pillanatnyi állapotra koncentrált dokumentálásával foglalkozik, másik része pedig az időben végbemenő téri változások, mozdulatok ritmikus képleteinek ornamentikájával kísérletezik. Ellentétben a kemofotogram natúrán pontos lenyomataival, a digitális fotogram egy másik valóságból, a „senkiföldjéről” érkező nyomokat rögzíti.

A digitális fotogram története értelemszerűen nem tekint vissza olyan nagy múltra, mint az analóg fotogram, egyrészt azért, mert ez a műfaj, illetve műfajelődei sem túl régiak, részben pedig azért, mert a megnevezésben sincs még konszenzus. (Vajon hogyan gondolkodnánk minderről, ha valamilyen fortélyos ok miatt az egész analóg fotográfia meg nem történt epizód lenne a művészetek világában?)

TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

Telegráf, telefax

A szkennerek elődeinek a 19. században felfedezett adattovábbító eljárásokat tekinthetjük, amelyek célja az volt, hogy Morse távírójánál gyorsabb kommunikációt érjenek el. Ezek az eszközök mai szemmel nézve még igen különös szerkezetek voltak. A skót Alexander Bain 1843-ban szabadalmaztatott elektrokémiai telegráfnak elnevezett berendezése a küldő és a fogadó oldalon is egy-egy ingát tartalmazott. A küldő oldalon egy fémkefe egy fémlapon söpört végig az inga lengésének megfelelően. A fémlap dombornyomott formában tartalmazta a küldendő üzenetet, és a kefe csak ott ért hozzá a lemezhez, ahol az domború volt. Az érintkezés pillanatában a fémkefe zárta az áramkört, amikor pedig nem érintette a lemezt, az nyitott áramkört eredményezett. Ez az elektromosjel-sorozat haladt át a távíróvonalon. A vonal másik oldalán hasonló inga mozgott egy kálium-jodiddal átitatott papíron, ahol az elektromos jeleknek megfelelően reprodukálta az üzenetet, úgy, hogy az áram hatására a megfelelő helyeken sötétbarnára színezte a papírt. 1865-től Bain találmányának továbbfejlesztett változatával Párizs és Lyon között elindították az első kereskedelmi faxösszeköttetést.

Fénymásolás

A szkennerek elődjének a digitális képtovábbítás révén a telefaxot, a technikai-logikai összefüggések és hasonlóságok miatt pedig a fénymásológépeket tekinthetjük, annak ellenére, hogy a másológépek legfontosabb tulajdonsága a rögzítés, az, hogy az eredeti dokumentumról másolatot készüljön.

A fénymásolás ötlete egy magyar tudós nevéhez kapcsolódik: Selényi Pál fizikusprofesszor 1928 körül dolgozott ki egy olyan eljárást elektromos képek rögzítésére. Az Amerikai Egyesült Államokban közölt szabadalmi cikkében leírta, hogy miként lehetséges a gyorsan mozgó jelek elektrosztatikus rögzítése, majd előhívásuk, vagyis a fénymásolás. Bár a feltaláló magyar, Chester F. Carlson amerikai fizikus nevével azonosítják a fénymásolás megjelenését, ugyanis ő szabadalmaztatta Amerikában az elektrográfia ötletét, amely gyakorlatilag megegyezett Selényi felvetéseivel, azzal a különbséggel, hogy Carlson már félautomata formában mutatta be a készüléket. Carlson 1938-ban Otto Kornei német fizikussal közösen készített egy xerografikus másolatot, ezt tartják a világ első fénymásolatának. A fénymásológépek sorozatgyártása a rochesteri (New York állam, USA) Xerox gyárban indult meg az 1950-es években. A fénymásolás során az eredeti dokumentum

képét egy elektrosztatikusan feltöltött félvezetőréteggel bevont hengerre vagy szalagra vetítik. Ahol a réteget elegendő fény éri, ott a henger vagy a szalag elveszti a töltöttségét. A finom porként adagolt festék az elektrosztatikusan feltöltött részekhez tapad, amit a továbbfordulás során a másolópapírra továbbít.

Szkenner

Az első modern szkennert 1951-ben Russell A. Kirsch, a National Bureau of Standards kutatója építette meg az Egyesült Államokban. Célja az volt, hogy az első programozható számítógépen, a SEAC-on (Standards Eastern Automatic Computer) képet is lehessen nézni. Kirsch ezért szerkesztett egy dobszkennert és írt hozzá egy programot: az első szkennelt képen újszülött kisfia látható. A szkenner elektronikus jelekké alakította a képet, így számítógéppel olvashatóvá vált. A számítógép által generált kép 5×5 cm-es volt, 176×176 pixel felbontásban.

A szkennerek evolúciója az 1960-as években felgyorsult. Térképek digitalizálására használták őket. Technikai tudásukat meghatározta az alapvető követelmény, hogy alkalmasak legyenek nagy méretű térképek digitalizálására és biztosítsák a leképezés geometriai pontosságát. A térképeket egy hengerre (dobra) erősítették, amely a leolvasás folyamán forgott, a megvilágító berendezéssel kombinált szenzoros optika pedig a dob tengelyével párhuzamosan haladó mozgást végzett.

A következő fejlődési szakaszban jelentek meg a síkágys szkennerek, amelyek az 1980-as évektől a síkágys plotterek mintájára készültek. A kocsira szerelt egyedi vagy sordektorok és megvilágító berendezéseik kétirányú mozgását egy mozgó híd X irányú, illetve a hídon lévő kocsi Y irányú mozgatásával érték el a léptetőmotorok.

Elektrográfia, copy art, copigraphy, szkengram, digitális fotogram

A fénymásológépek elterjedésével párhuzamosan a képzőművészek is meglátták a lehetőséget az új technikában, és úttörő kísérleteiket Xerox-art (majd copy-art vagy copigraphy) néven az 1960-as években hozták létre. Ekkor érintették meg az első tárgyak vagy gyakran emberi arcok, testrészek a másológép üvegét, hogy a startgomb megnyomásával elkészüljenek az első művészi céllal készült másolatok (a kép elkészülte és nyomtatása szinte egyszerre történt). A legelső művészi céllal megszületett másolatot a rochesteri Institute of Technology munkatársa, Charles Arnold készítette 1961-ben egy Xerox géppel. Bár a copy-art művészei hasonló gépeket használtak, ez nem jelentette azt, hogy a művek közös stílust vagy esztétikát képviseltek volna: gyakran használták a másológépet kollá-

zsok, mail-art művek és művészkönyvek létrehozására is. 1982-től a The International Society of Copier Artists *ISCA Quarterly* néven negyedéves kiadvánnyal jelentkezett.

Az 1970-es, 1980-as években a vasfüggöny mögött, így Magyarországon sem volt legális lehetőség fénymásológépek használatára. Ha néhány művész mégis megtalálta a módját, hogy tevékenységéhez xerox-gépet használjon, az az underground része maradt, a hazai képzőművészeti spektrumnak nem vált szerves részévé. Enyhülést ezen a téren is csak a rendszerváltást közvetlenül megelőző években lehetett tapasztalni, de a technika teljesen szabaddá csak azután vált.

Halbauer Ede az 1980-as évek elején az elsők között alkalmazott Magyarországon grafikai művei megalkotásához modern, elektronikus eszközöket, melyekkel csak rá jellemző képi világot hozott létre. Ön-fénymásolási technikája fénykép, grafika, festmény, autoterápia és napló is volt egyben. *Önexploráció* című xerox kísérlet-sorozatában saját lelkiállapotát igyekezett megvilágítani úgy, hogy antropomorf textilfakturákat, az arcát vagy a testrészeit fénymásolt le különböző, eltorzult pozíciókban. A magát sokszorosító művész önmaga maszkját, emlékképét, gyolcsba bugyolált múmiáját, konzervátumát, lenyomatát, mementóját is folyamatosan megalkotta és reprodukálta.

A kilencvenes évek folyamán az elektrografika számos művelője kapcsolódott a Dárdai Zsuzsa művészettörténész és társai által szervezett *Árnyékkötők* című periodikához. „Az *Árnyékkötők Electrographic Art* az első olyan folyóirat Közép-Kelet-Európában, mely az elektrografika mint művészeti irányzat bemutatására, népszerűsítésére vállalkozik. Kérjük, küldjön a szerkesztőség címére e műfajban – fénymásológéppel, számítógéppel, telefaxszal vagy más elektromos berendezéssel – készített grafikáiból, illetve a témával foglalkozó elméleti írásaiból. Várunk minden olyan információt, amely alkotókról, alkotócsoportokról, múzeumokról, kiállításokról, publikációkról, illetve bármely, a műfajjal kapcsolatos eseményről tudósít. A kézhez kapott anyagokat megőrizzük, archiváljuk” – írták felhívásukban 1991-ben.¹¹ Az *Árnyékkötők* című elektrografikai folyóirat hivatalosan 1990 és 2002 között jelent meg, ebben az időben Közép-Európa egyetlen elektrografikai szakfolyóirata volt. A 90-es években szerepe meghatározó volt elsősorban a magyarországi elektrográfia kibontakozása és meggyökeresedése terén. Hazai és külföldi alkotók munkáit jelentette meg és elméleti írásokat közölt. A kiadvány sokszorosítása is fénymásológéppel történt.

A Szépművészeti Múzeum *Greco*-emlékkiállításának alkalmából kézi szkennelvel „tagogattam le” El Greco egyik apostolportréjának reprodukcióját 1991-ben. A több méter hosszú grafikán (méretét a komputerbe beépített memória nagysága, ereje határozta meg) elszórva többször megismétlődnek az arc kitüntetett pontjai, minthogy a szkennel az a folyamatot rögzítette, ahogy vissza-visszatértem a számomra fontos részletekhez.

11 | *Árnyékkötők*, 1991/1. B3.

A másológép mozgó fényének tartott tükröt Zsári Zoltán a kilencvenes évek végén, hogy a lehető legszűkebbre zárhassa a teret tárgy és képe között, és a fény önmagáról adjon képet, miközben a leképezés folyamatához világít. A padlón, az installáció formájában kiállított A4-es nyomatok sokaságában, nem volt két egyforma lap.

Herendi Péter is a szkennert használta a látványteremtés újabb dimenzióinak feltárására 2003-tól, főként halott tárgyak, eldobható kacatok, vagy növények, virágok megdöbbenően hű fotografikus ábrázolására. Később *Maszk* című sorozatában az elektrográfiai képteremtés, a pixelek mélyén megbúvó világ feltáruló lehetőségeit kutatta, itt már felhasználva képalkotó szoftvereket is.

Pál Csaba lapszkennelrel készített munkáival találkozhattunk 2004-ben önálló kiállításán a Budapest Galériában. A szkennert fölé különböző tárgyakat helyezett, amiket beszkennelet. Az így kapott képeket síkfilmre világította le, majd fotópapírra kontaktolta. A létrejött mű sem nem fotó, sem nem grafika. Mintha fotó lenne, mert fotópapíron van, bár nem fényképezőgéppel készült, de lehetne akár sokszorosított grafika is, mivel a síkfilmről számos kép nagyítható.

Jederán György a 2010-es években fotóblogján (inphoto.blog.hu) közölt évszakokra jellemző botanikai különlegességeket: virágok, növények szkennelrel készített képeit, hogy az éppen változó állapotukat közbeiktatott optika nélkül mutathassa meg.

Gábor Enikő fotogramsorozatai mellett 2012-ben szkennelrel készített – a korábbi munkáihoz hasonlóan – hétköznapi, funkcionális tárgyokról lenyomatokat, szkengramokat *Színzörej* címmel. Képein az egyszerű tárgyak olyannyira elveszítik formájukat, anyagiságukat, hogy a befogadóban zavar és elveszettség érzetét kelthetik.

Esterházy Marcell is a szkennert hívta segítségül egy tízéves életciklus lezárását bemutó, *The circle is not round* című munkájához 2012-ben. A kör formában elhelyezett és beszkennelet tárgyak könyörtelen realitása megszünteti annak az esélyét, hogy megszépült emlékekké változzon az elmúlt idő.

A Magyarországon 2001-ben alakult Magyar Elektrográfiai Társaság (MET) célja az, hogy tömörítse és képviselje azokat a képzőművészeket, művészettörténészeket, művészeti írókat, akik az elektrográfia művelői, valamint, hogy mind szélesebb körben mutassa be és népszerűsítse ezt a képzőművészeti műfajt. A MET képzőművész tagjai tapasztalt alkotók, akik az 1990-es évek eleje óta készítenek elektrográfiát. Az elektrográfus alkotók új képi világ kidolgozásán dolgoznak.

Találni olyan digitális fotogramnak nevezett fotografiai próbálkozásokat is, ahol digitális kamerával nagyon világos háttér előtt egyszerű tárgyokról készített pozitív képet (valójában azok sziluettjét) képszerkesztő programmal invertálnak, így fotogramhatást tudnak elérni. Itt meg kell említenem, hogy a digitális fotogramot sosem a valós fotogram imitálásaként fogtam fel, így ezt a területet nem is nevezem digitális fotogramnak, ez a téma érdeklődési területemen kívül esik.

MŰSZAKI ÁTTEKINTÉS

A szkennerek működése

A szkennerek két fizikai jelenséget, a fényvisszaverődést és a fényelnyelést használják. A digitalizálandó tárgyat fénysugár segítségével megvilágítják. A fény a tárgyhoz érve részben vagy teljesen visszaverődik, illetve elnyelődik. A visszaverődő fény mennyiségét egy vagy több érzékelő méri, majd valamilyen elektromos jellemzővé, célszerűen feszültséggé alakítja. A világosabb fénysugár kisebb, míg az erősebb nagyobb feszültséget eredményez.

Az olvasófejet a léptetőmotor bordásszija segítségével mozgatja fémsíneken az üveglap alatt. A fejegység fénycsője alulról megvilágítja a beolvasandó anyagot, majd a visszavert fényt a tükör (vagy tükrök) segítségével egy lencsén keresztül (amely a kép kicsinyítését végzi) a szkennerek belsejében található, fix pontra rögzített úgynevezett CCD-érzékelőre fókuszálja, majd az érzékelő digitális képpé alakítja a beérkező fényt.

A CCD (Charged Coupled Device, töltéscsatolt áramkör) egy töltésérzékelő eszköz, amely pontonként kiolvassa az adott sorban levő pixelekhez tartozó világosságértékeket, majd a következő sorra ugrik. A digitalizálás során minden képpont világosságértékéhez egy számot rendel. Ezeket a számokat általában nyolc biten ábrázolják, így értékük 0–255 lehet. A képpontokhoz rendelt számok egy mátrixot adnak, ez lesz a digitális kép.

Azért, hogy a fókuszt megfelelő legyen, a tükrök állandó távolságot tartanak a CCD és a tárgylemez között. A CCD-érzékelő tetszőlegesen nagy méretű, hátránya, hogy a mechanika meglehetősen bonyolult. Ezért kifejlesztették, és a már tipikusnak mondható a kompakt kivitelű olvasófej: egy lámpa, amely speciális gáztartalmú és bevonatú neoncső és hagyományos CCD.

A síkágyas lapolvasók modern típusai tehát a CIS (kontakt képérzékelős) szkennerek, amelyekben a CCD-eszközök lámpáit és tükröcskéit LED-érzékelők helyettesítik, így egészen közel helyezkednek el a dokumentumokhoz. A CIS-lapolvasók vékonyabbak és kevesebbet is fogyasztanak. A korszerű CIS-szkennerek mind felbontás, mind színmélység terén felveszik a versenyt a CCD-s eszközökkel.

Szkennereffajták

Napjainkban síkágyas vagy lapszkennerekre gondolhatunk, bár a speciális igények kielégítésére többféle konstrukció létezik. Működésüket tekintve azonban, a kialakítástól függetlenül, ugyanazt a technológiát használják.

KÉZI SZKENNER

Többféle kézi szkennert is találhatunk a szakirodalomban. A kézi szkennerek korábban a drága és lassú lapszkenner kiváltásának voltak költséghatékony megoldásai, ma viszont a bárhol használható, könnyű és akár összeköttetés nélkül is használható digitalizálás lehetőségét jelentik. Esetükben a kézben tartandó fejben található a fényforrás, az érzékelő és az elektronika. A beépített fényforrás a készülékkel együtt mozog. A kézi szkennerek esetleges hátránya, ha nem tudjuk állandó sebességgel mozgatni a kezünket, valamint, hogy a nagyobb eredetik esetén csíkokból kell összerakni a képet.

A modern kéziszkenner formája igen változatos. Egy karmesterpálca méretű kézi szkennert akár 4 másodperc alatt beolvasson egy A4-es oldalt, és a számítógéptől függetlenül működve 100 oldalt is tárolhat a memóriájában. Hasonlóan működik az egérszkennert: egyszerűen szkennert és precíz egér, amely a dokumentum fölött pásztázva digitalizál.

SÍKÁGYAS SZKENNER (LAPSZKENNER)

Ez a szkennert leginkább egy fénymásológéphez hasonlít: a beolvasandó képet egy üveglapra kell helyezni, amely előtt mozog az érzékelő. A legelterjedtebb szkennertípus, felbontása mind nyomdai, mind fotográfiai felhasználásra megfelelő. A4-es és A3-as méretű fekete-fehér, szürke skálás, illetve színes dokumentumok „beolvasására” alkalmas.

DIASZKENNER

Léteznek kifejezetten csak dia (diapozitív, avagy fordítós film) és fotónegatív szkennelésére alkalmas gépek, de síkszkennerrel speciális diafeltéttel is jó minőségben olvashatnak be különböző méretű átnézeti eredetiket.

DOKUMENTUMSZKENNER

Ezek a speciális szkennerek elérhetik a 200 lap/perc sebességet is. Ezeknél általában a lap mozog, sőt saját magának adagolja a papírt, akár egy fénymásológép.

KÖNYVSZKENNEREK

Igény merült fel arra, hogy könyveket, akár egész könyvtárakat úgy tudjanak digitalizálni, hogy a könyvek se sérüljenek. Több száz éves könyveket nem lehet oldalanként széthajtani, majd rányomni a szkennert üveglapjára, mert széteshetnek. Általában 45 vagy 60 fokban kell lefektetni a könyveket, majd a gép automatikusan lapoz és szkennel. Egyetlen óra alatt akár egy 2500 oldalas könyv is beolvasható.

DOBSZKENNER

Dobszkenneret főként a nyomdaiiparban használnak (inkább használták, mivel a digitális fényképezőgépek elterjedése a filmre, diapozitívra való fényképezést háttérbe szorította).

A dobszkennerek egyaránt alkalmasak átnézeti (negatív és pozitív, színes és szürke árnyalatú diapozitív és síkfilm) vagy ránézeti eredetű (fényképek, egyedi rajzok, nyomatok) maximális felbontásban történő szkennelésére. A szkennerek optikai felépítésének köszönhetően szkenneléskor elméletileg bármilyen felbontás beállítható, a szkennelt kép minőségének csak az eredeti részletgazdagsága szab határt.

A szkennerek esetünkben fontos tulajdonságai

SZÍNMELYSÉG

A színmélység azt mutatja meg, hogy hány bit ír le a képen egy-egy pixelt. Minél magasabb ez a szám, annál több színárnyalatot képes megkülönböztetni a szkennerek. Az átlag szkennerek általában 24 bites színmélységet tudnak, ami annyit jelent, hogy színes képek szkennelésekor színcsatornánként nyolc bit reprezentál egy-egy pixelt. Azaz mindhárom színcsatornának 256 árnyalata lehet – így $(256 \times 256 \times 256)$ jön ki a 16,7 millió színárnyalat. Szürke skálás szkennelés esetén is lehetőség van a 24 bit elérésére, ez az árnyalatgazdagság azonban szabad szemmel már nem érzékelhető, így a 8 bit, ami a szürke 256 árnyalatát adja vissza, a legtöbb esetben elég lehet.

FELBONTÁS

Egy adott szkennerek többféle felbontást is ismer, mi dönthetjük el, hogy melyiket választjuk. A felbontás a szkennerek által érzékelt képpontok mennyiségét jelenti egységnyi területen (dot per inch, azaz DPI, a hüvelykenkénti pontok száma). Minél nagyobb ez az érték, annál élesebb, pontosabb lesz a beolvasott kép. A legmodernebb szkennerek képesek a több ezer dpi-s felbontásra is, amit nyomdákban és fotónegatív feldolgozásánál ki is lehet használni. Valójában akkora felbontásban érdemes elkészíteni a szkennelést, amekkora méretben és amilyen módszerrel szeretnénk a végeredményt prezentálni. A mestermunkám során szürke árnyalatú képeket készítettem, 450 dpi felbontásban, így egy 38,5 Mb-os képet kaptam. Mivel a képeket előre meghatározott méretben akartam kinyomtatni fotográfia minőségben, erre a felbontásra volt szükségem. A nagyobb felbontás lassabb beolvasással jár, ezért ennek mellékhatásait sem mellékes elkerülni.

Szkennelési módok

A szkennerek többféle módon olvashatják be a képeket (ábrákat, szöveges dokumentumokat), melyek sebességben és minőségben egyaránt eltérők lehetnek.

VONALAS SZKEN (LINE ART)

A szkennel csak a fekete és a fehér színeket különbözteti meg, a feketéhez a logikai 1-et, a fehérhez pedig a logikai 0-t rendeli. Ezzel a módszerrel minden pont 1 bittel leírható. Szövegeknél vagy vonalas rajzoknál használható.

SZÜRKE ÁRNYALAT (GRAYSCALE)

A képet a szürke 256 különböző árnyalatával tároljuk és jelenítjük meg. Ezzel a módszerrel minden képpont egy bájtton írható le, mivel 8 bit 256 különböző állapot megkülönböztetését teszi lehetővé. Az ilyen módon digitalizált kép minőségileg megegyezik egy fekete-fehér fotó (eredetileg is szürke skálás kép) minőségével.

SZÍNES (TRUE COLOUR)

Ez a módszer a képet eredeti minőségben a színekkel együtt adja vissza 24 biten. De ahogyan az analóg fotogram esetében, úgy az alternatív vagy digitális fotogramok esetében is maradtam a szürke skálás képrögzítésnél. Számomra, mint fotográfus számára, ez a világ a természetes.



A SZKENNER MINT A DIGITÁLIS FOTOGRAM ALAKÍTÓJA

Analóg fotogramok készítésénél is szükségünk van alapvető technikai tudásra, többek között a fényforrások kezeléséhez, (legtöbb esetben a) nagyítógép használatához, a zár változtatása és a megvilágítási idő viszonyának megértéséhez, az idő méréséhez szükséges eszközhöz, a vegyszerek szakszerű keveréséhez, a fotópapírok érzékenységének ismeretéhez stb.

A digitális fotogramok készítéséhez szükséges számítógép, valamint az aktuális szkennerek, általában a lapszkennerek és a hozzátartozó programok használatának kezelését is megismerhetjük a használati utasításokból, amely ismeretek nélkül ezek a folyamatok nem, vagy csak találmányra alkalmazhatók. Vegyük ezeket az ismereteket konstansnak, a készülékek használatát egyfajta adottságnak.

A LEGEGYSZERŰBB DIGITÁLIS FOTOGRAM

A lapszkennerek általában különféle szöveges dokumentumok, fényképek másolására a leginkább alkalmasak, amely dolgokat a tárgyüvegre helyezve, és a lapszkennerek fedőlapját rájuk hajtva lehet a legnagyobb eséllyel jó minőségben elvégezni. Ebben az esetben a tárgyüvegre helyezett lapok kellően leprésselve, és a kívülről érkező felesleges fények zavaró hatása nélkül beolvashatók, másolhatók. Ha a legegyszerűbb digitális fotogram képét keressük, akkor az valószínűleg a legegyszerűbb másolat lehet: egy dokumentum vagy fotó másolata. De vajon nevezhetünk-e egy egyszerű másolatot digitális fotogramnak?

A következő stáció, amikor a tárgyüvegre már nem nyomdaipari vagy dokumentumkezelési célból kerül valami (majdnem) kétdimenziós tárgy, amelyről sajátos lenyomatot szeretnénk létrehozni. A szkennerek kétféle funkciója lehetséges: reprodukciót készítő gép vagy alkotó szerszám. Az első a szokványos használatnak felel meg, a második nem rendeltetés szerű vagyis „eltérített”. Ha a szkennert alkotó szerszámnak fogjuk fel, akkor az elkészült képet ettől a pillanattól nevezhetjük alternatív vagy digitális fotogramnak. Itt már nem egy egyszerű másolat létrehozása a célunk, hanem a fotográfia egy újabb kísérleti terepére érkeztünk. A felbontást most még konstansnak tekintjük – evvel a valójában nagyon is fontos tényezővel a későbbiek során külön is foglalkozunk, illetve már korábban is említettük, amikor még a szkennerek (olcsóbb változatban a kéziszkennerek) korai változatait vettük sorra.

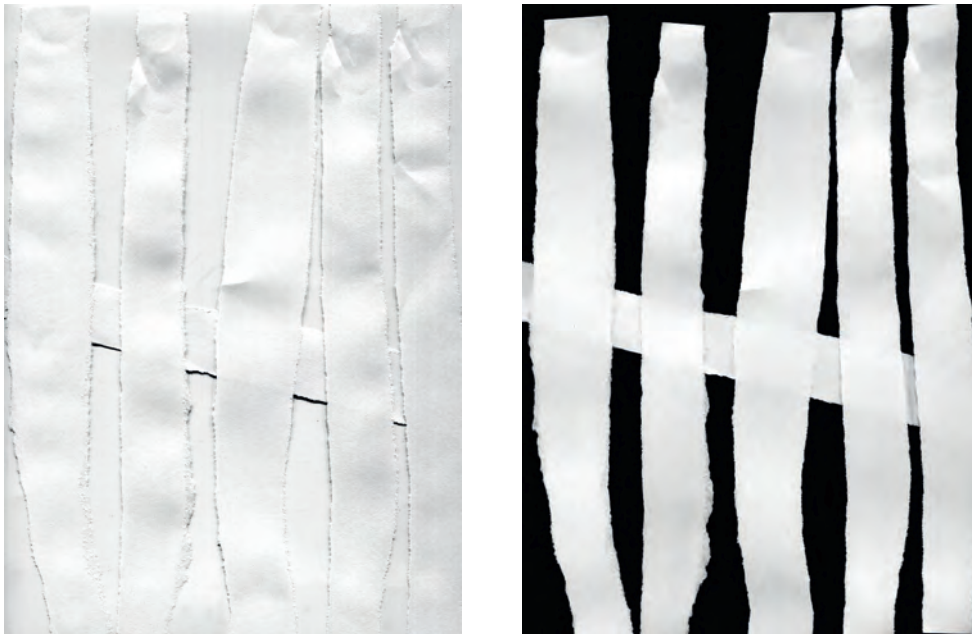
A szkennerek működését korábban tárgyaltuk. Az, hogy miközben a fényvisszaverődés és a fényelnyelés képet hoz létre egy szkennert esetében, alaphelyzet. Ennek határeseteit próbáljuk meg kísérletünk során számon venni, feketén-fehéren, szürke árnyalatban.

Egyszerű tárgy vizsgálata

Kétdimenziós (jellegű) tárgy (vagy tárgyak – kollázs, tárgyak csoportos felhasználása) az üveglapon. A tárgy mérete jellemző: egy porszem is képes nyomot hagyni, míg a másik véglet egy akkora tárgy, amely kilóg a képmezőből. A szkennert zárt (teteje lehajtván). Itt a tárgyon kívüli terület általában fehér színű szkennertető belseje, amiről a fény visszaverődik, vagyis a tárgyak körüli terület alapszíne a fehér.

Két dimenziós tárgy (vagy kollázs) az üveglapon. A szkennert nyitott (teteje nincs lehajtván). Itt a tárgyon kívüli terület a tárgyat körülvevő tér, amiről a fény nem tud visszaverődni, vagyis elnyelődik: a tárgyak körüli terület alapszíne a fekete.

Két dimenziós tárgy (vagy kollázs) az üveglapon. A szkennert nyitott (teteje nincs lehajtván). Az üvegre helyezett tárgy és a végtelen tér közé újabb tárgy, akár a szkennertető egy része kerül. Itt a tárgyon kívüli terület egy része a tárgyat körülvevő tér, amiről a fény nem tud visszaverődni, vagyis elnyelődik, míg más helyeken a tárgy és a végtelen síkja közé helyezett újabb tárgy távolságának függvényében a tárgyak körüli terület alapszíne a szürke árnyalatai és a fekete.



Kétdimenziós tárgy az üveglapon – a szkennert teteje zárt, illetve nyitott

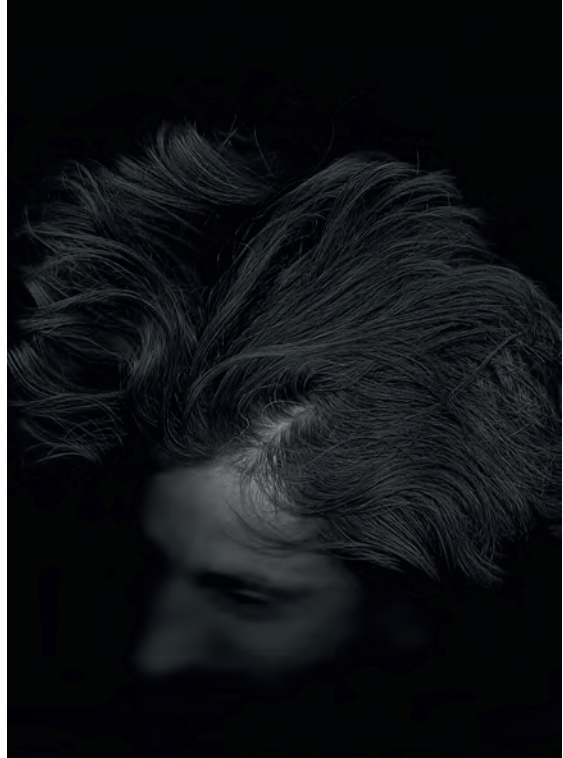
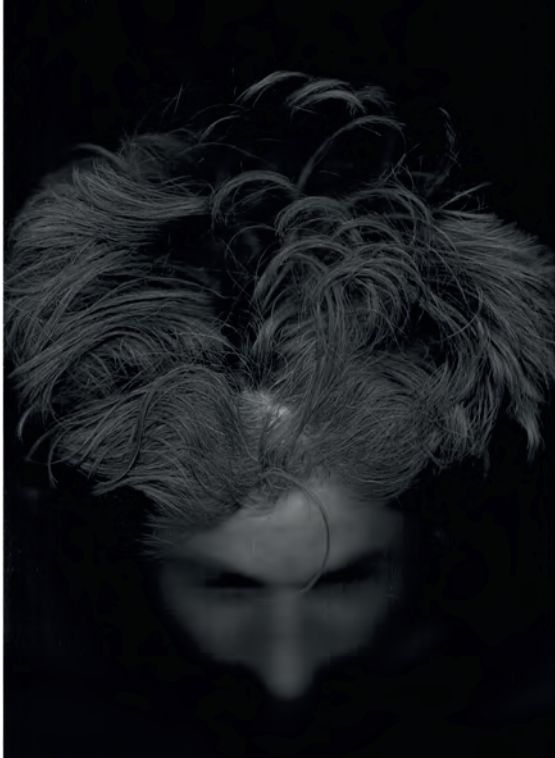
Háromdimenziós tárgy vizsgálata

A szkennerek alapvetően kétdimenziós (jellegű) dolgok másolására jöttek létre, de az érzékelő és a típusok függvényében több-kevesebb mélységélesség is megfigyelhető. Általában a CCD képérzékelő technológiája nagyobb mélységélességet biztosít, mint a legtöbb hasonló szkennerek kontakt (CIS) képérzékelője, így CCD esetében a beszkennelt tárgy képe akkor is éles és pontos lehet, ha a felületének egy része nem ér a szkennerek üvegéhez.



Háromdimenziós tárgy digitális fotogramja

Háromdimenziós tárgy (vagy tárgyak – kollázs, tárgyak csoportos felhasználása) az üveglapon. A szkennerek nem lehet teljesen zárt, bár több szkennernél a tető 3-6 centiméterre felemelhető, és az üveglap fölé hajtható. Itt a tárgyon kívüli terület az általában

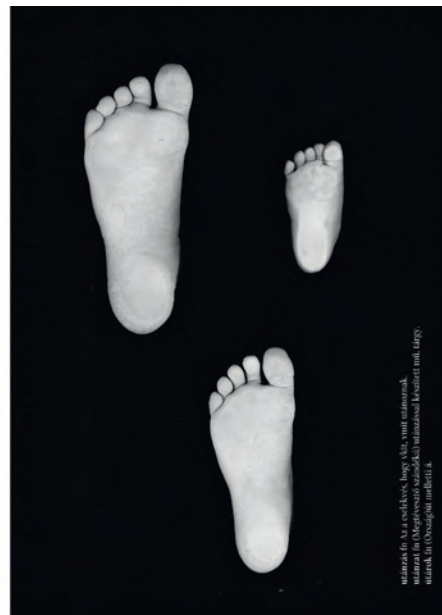


Háromdimenziós tárgyak digitális fotogramjai - a szkennerteteje nyitott



2. Sejtelmesen csodálatos

Álorca fn rég Álarc.



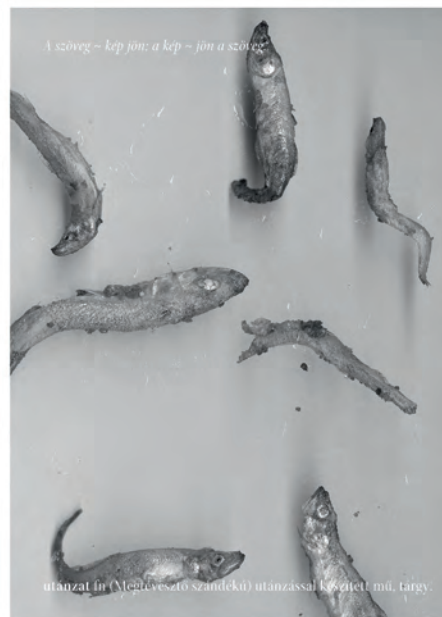
Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc. Álorca fn rég Álarc.



Hol az égbolt.
Hiába nézek magam elé,
nem látom.



~ figura: élettelen irodalmi alak.

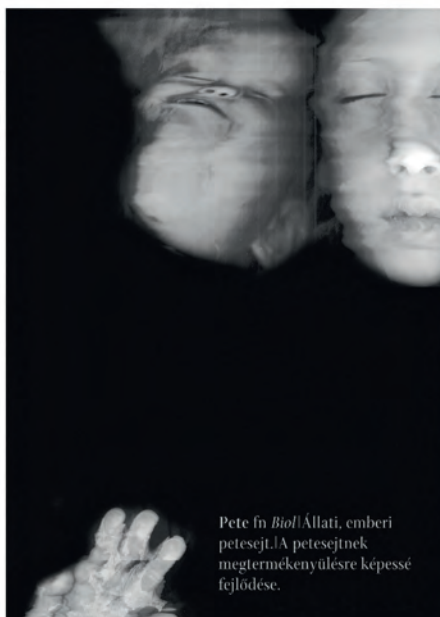


A szöveg - kép jön: a kép - jön a szöveg.

utanzal fn (Alegitvesztő szandékú) utánzással követtett mű, tárgy.



Pete



Pete fn BiollÁllati, emberi petesejt. A petesejtnak megtermékenyülésre képessé fejlődése.



elfelejt ts ige
Meggstűnik emlékezni
vkire, vmire. ~ette az
arcát.

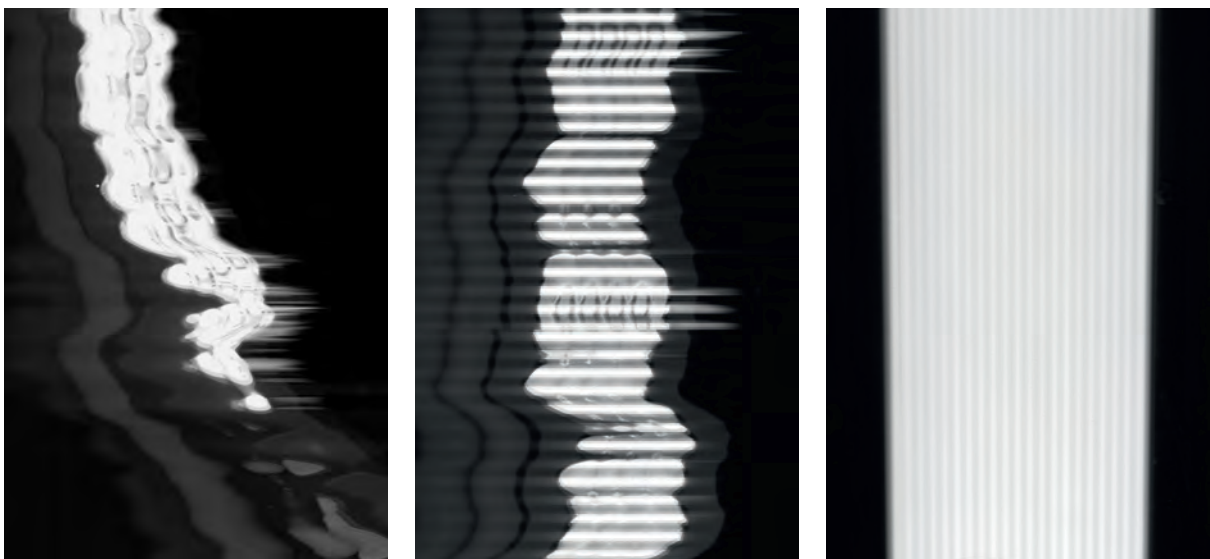
Háromdimenziós tárgyak digitális fotogramjai - a szkennerteteje zárt, illetve nyitott

fehér színű szkennertető felemelt belső része, amiről a fény valamennyire visszaverődik, vagyis a tárgyak körüli terület alapszíne teljesen fehér nem lehet.

Háromdimenziós tárgy az üveglapon. A szkennert nyitott (teteje nincs lehajtva). Itt a tárgyon kívüli terület a tárgyat körülvevő tér, amiről a fény nem tud visszaverődni, vagyis elnyelődik: a tárgyak körüli terület alapszíne a fekete.

Korábban tárgyalt helyzetek kiegészítése: a tárgyak anyag szerinti minősége, áttetszősége, átlátszósága újabb lehetőséget nyit a kísérletezésre.

Fényhatások vizsgálata: a korábban tárgyalt helyzetek újabb kiegészítése: a tárgyak megvilágítása, illetve a fény kreatív használata. Az is megfigyelhető, ha nem tárgyat, csak magát a fényt próbáljuk meg a szkennertel képpé alakítani.



Folyamatos és villogó világítás nyoma, valamint a szkennelés tükörképe

A mozgás

Egy lapszkennert olvasófejét a léptetőmotor bordásszík segítségével mozgatja fémsíneken az üveglap alatt. A fejegység fénycsöve alulról világítja meg a beolvasandó anyagot, amely, ha elmozdul, hibaként érzékelhető bemozdulások, torzulások jöhetnek létre. Ezek a torzulások lehetnek véletlenszerűek, és irányítottak, bár valójában a végeredmény sosem lehet biztos (itt sem, akár az analóg fotogram esetében).

A mozgás vizsgálatának legegyszerűbb esete, ha például egy tárgyat (akár a kezünket vagy arcunkat) a fénysugár mozgása idejéig finoman mozgatunk az üvegen. Abban az esetben, ha néha megállunk, a tárgy bizonyos része felismerhetően és naturálisan megjelenhet a képen, míg a mozgás a többi képrészleten sajátos torzulásként jelenik meg.



A folyamatos és szakaszos mozgás vizsgálata (jobb oldalon: Kiállítási enteriőr – *Második világ*, Berlin, 2002)

A LED-es megvilágítású szkennerek nem érzékenyek az elmozdulásra, így a mozgás fordított esetben is vizsgálható: a mozgó szkenner akár fejjel lefelé is képes a mozdulatlan tárgyat leképezni. Újabb helyzet, amikor mozgó tárgy mozgó felületen jelenik meg.



A folyamatos és szakaszos mozgás vizsgálata

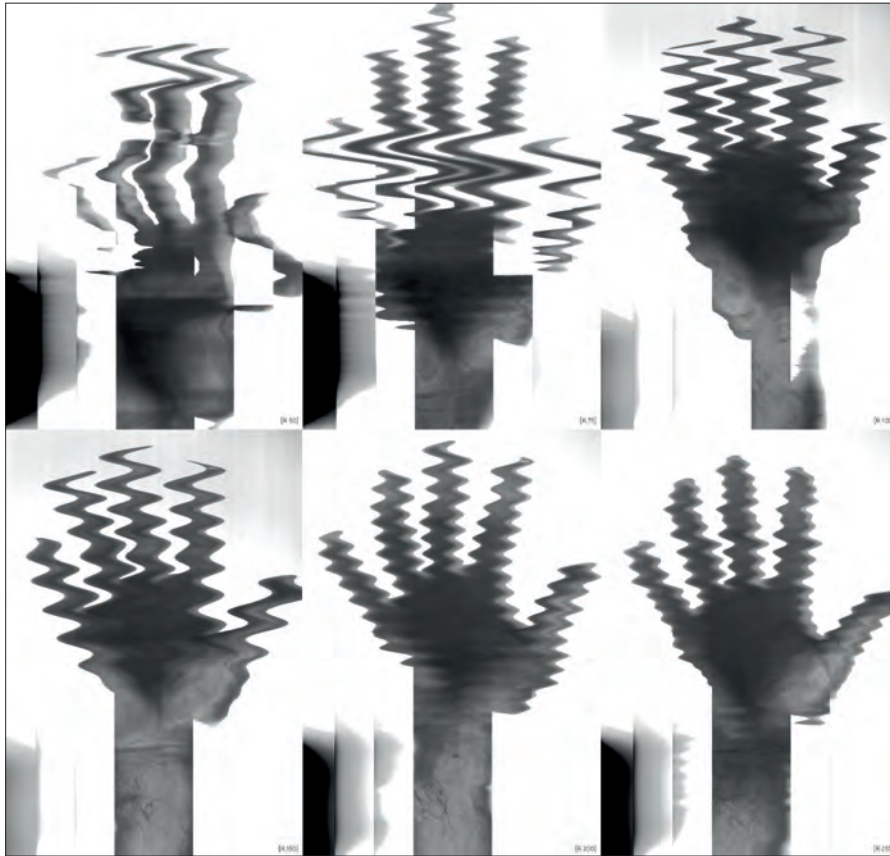
Tiling

Tilingen a szkennelés olyan formáját értem, amikor egy nagyobb tárgyat több részletben olvasunk be, és így túllépünk a tárgyüvegünk behatárolt méreténél. Hogy így mekkora kiterjedésű digitális fotogramot hozunk létre, annak csak a képzeletünk vagy a koncepciónk szabhat határt.



Felbontásvizsgálat

A szkennerek felbontása attól függ, hogy egy adott területet hány képpontra tudnak bontani. Nyilván minél többre, annál élesebb képet kapunk, viszont annál több képpontot kell tárolni egy adott méretű képről és annál lassabb lesz a beolvasás is. Egy adott szkennerek több felbontást ismer, amelyek között a kezelőprogramban lehet választani. Ezt kreatív módon is kihasználhatjuk, számba véve ezek képi hatásait. A kevesebb képpont gyengébb minőséget, vagyis elnagyoltabb képet, míg a magasabb felbontás, bár lassabb feldolgozást, de élesebb részleteket mutat. Ha a felbontáspróbát mozgással kombináljuk, akkor mindezt még plasztikusabban tudjuk bemutatni. A *Felbontáspróba* című sorozaton 50 és 1200 dpi között egyre magasabb felbontással készültek a fázisképek, amelyek mozgással kombinálva szemléletesen mutatják be a minőségváltozást.



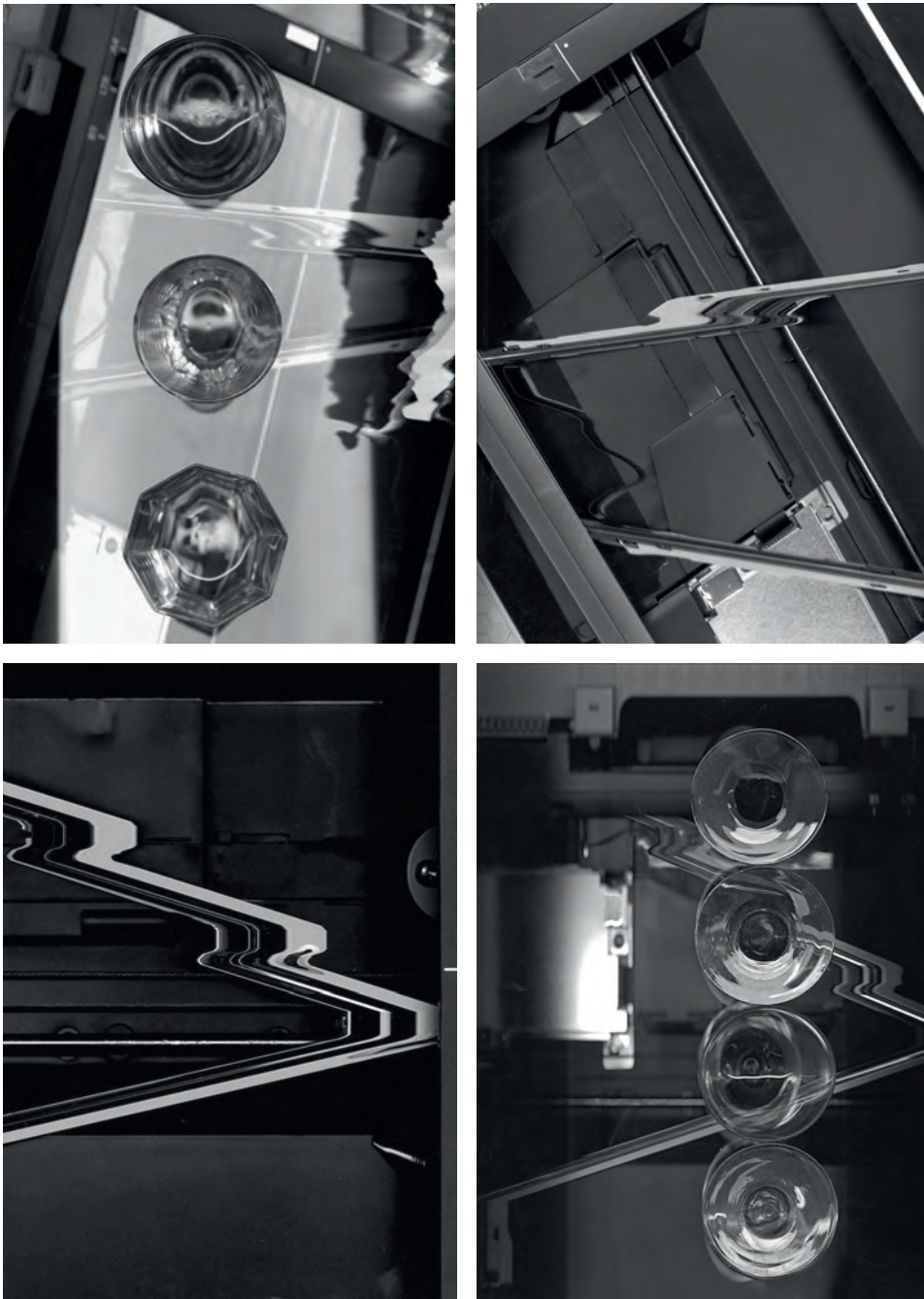
Felbontáspróba 1



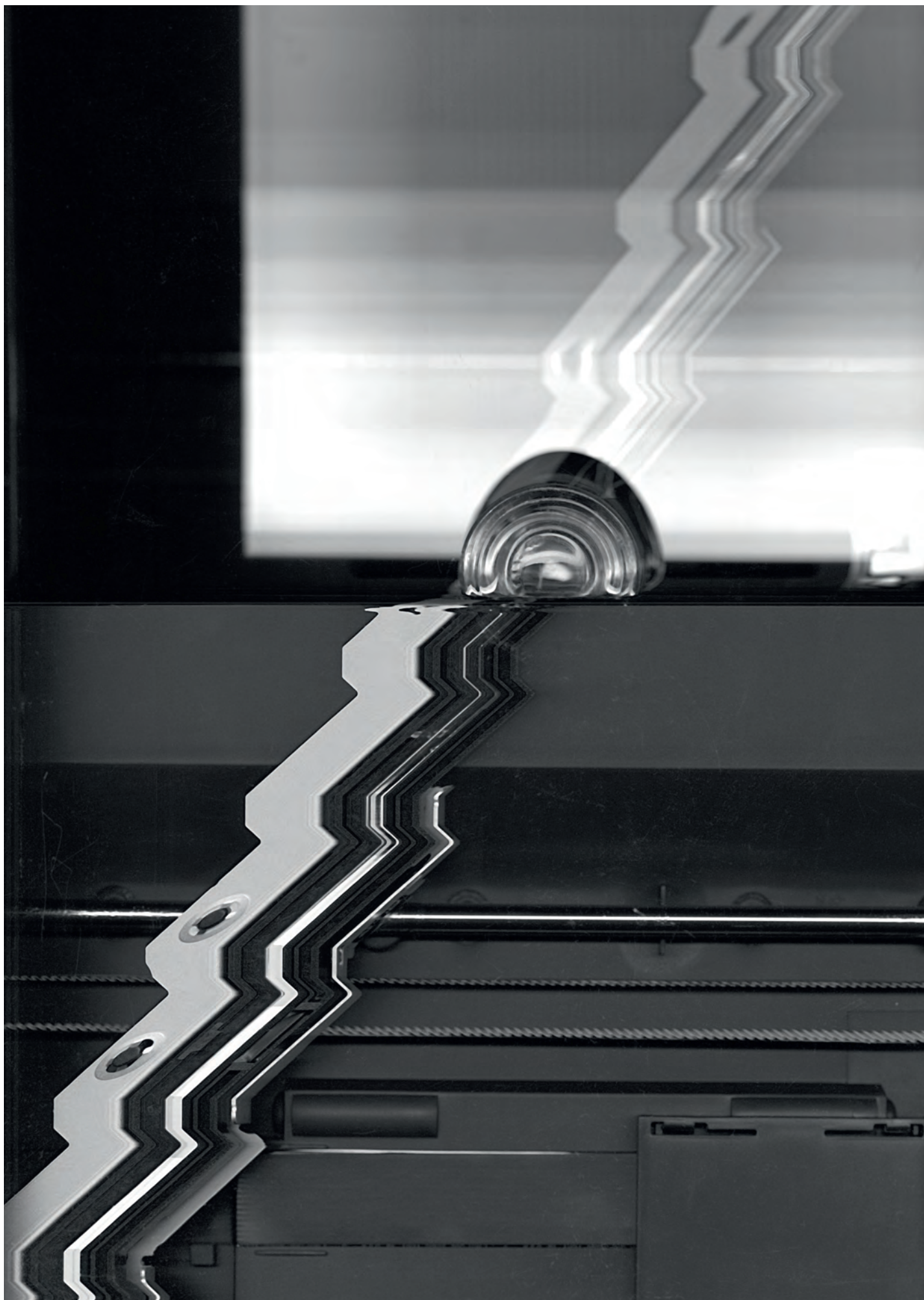
Felbontáspróba 2

Szkenszken – egy különleges kísérlet

Ha két szkennert üveglapjaikkal egymással szembefordítunk (vagyis a két szkennert egymást szkennelni), akkor a két berendezés sajátosságai szerinti képet kapunk, ráadásul egyszerre kettőt. A két szkennert közé tárgyat vagy tárgyakat is rakhatunk, így a korábban bemutatott lehetőségeket újabb aspektusokban láthatjuk.



Szkenszken – két szkennert egymást szkennelni





Önportré | digitális fotogram

II. AZ ELMÉLETI HÁTTÉR

A MESTERMUNKA ÉS A HOZZÁ VEZETŐ ÚT

FOTOSZFÉRA

Fotoszféra (gör.)

A Nap vagy valamely csillag látható felszíne, gyakorlatilag az a része, amelyről a látható fény sugárzik. A fotoszféra a Nap aktív vidéke, ahol a napfelszíni jelenségek láthatók.

PALLAS NAGYLEXIKON¹

A zene „Földje” nem járható körbe, nem mérhető ki, lévén ez a világ sokkal tágabb és hatalmasabb annál, mint amit egy ember képes bejárni. Az összhangzás sokkal lényegibb kifejezése valaminek, mint az ember részvétele mindebben.

VIDOVSKY LÁSZLÓ²

A fotográfia olyan jelenség, amit a fény szempontjából lehet meghatározni, nem evilági, hanem mennyei alapon, mivel a fény fentről érkezik.

JEAN-CLAUDE LEMAGNY³

Az ember, míg él, közvetlenül reagál a fényre, mégpedig testének teljes felületével, hiszen a fotonok, a Nap fényének kis hírnökei a bőrt elszínezik, kirajzolva a fényintenzitás, az idő és az ennek kitett egyén chromagráfiáját, mint a barna szín árnyalatait

PETERNÁK MIKLÓS⁴

1 | *Pallas Nagylexikon*. Budapest, 1893.

2 | Tillmann József Attila – Monory M. András: *Ezredvégi beszélgetések*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.

3 | Jean-Claude Lemagny: Plasztikus művészet-e a fotográfia? In: *A tér költészete*. Szerk. Steve Yates. Típotex, Budapest, 2008. 158.

4 | Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció, Budapest, 2007. 259.

A ZENE BENNÜNK VAN

„A mai világot a vizualitás uralja, a televízió, a videó, az óriásplakátok. Egy kép összehasonlíthatatlanul több információt hordoz, és ezzel az információtömeggel a zene nem tud versenyezni. Másfelől viszont a zene lehetőségei felülmúlják a vizualitását. Arra gondolok, hogy a hang kifejezés egyetemessége átfogóbb, mint a képé. A zene olyan eszköz, amivel könnyebben lehet átlépni vagy meghaladni bizonyos határokat. Például az elvontságra vagy az elmélyülésre való törekvés könnyebben oldható meg zenei eszközökkel, mint más módon. A figyelemkoncentrációnak valamennyi kultúrában a zene az elsődleges eszköze, és csak kivételesen találkozunk olyan jelenségekkel, mint például a mandalák. Ebből a centrális helyzetből következik, hogy valószínűleg sokkal messzebb jutunk el akár a spirituális, akár az ösztönélet irányába a zene segítségével, mint mondjuk képekkel. Mert a zene bennünk van. Nemcsak a fülünkkel halljuk, hanem a belső szerveinkkel is érzékeljük, mint ahogy nemcsak a külső világ hangjait hallgathatjuk, hanem a szervezetünkét is. De a zene a világban is egyszerre van jelen mindenütt, nemcsak az emberi közösségen belül jelenik meg, megjelenik hallható és általunk nem hallható tartományokban, mindenütt. Épp ezért bármilyen rossznak érzem is a zene helyzetét mai világunkban, ez rossz az ember számára, például rossz nekem, de a zenét a legkevésbé sem érinti. Biztos, hogy létezik egy olyan szferikus vagy kozmikus vagy univerzális harmónia, ami a világ rezgéseit mozgatja és számunkra is érzékelhetővé teszi” – mondja Vidovszky László zeneszerző, az Új Zenei Stúdió alapító tagja egy interjúban.⁵

Mondhatjuk, hogy napjainkban a vizualitás uralja a világot, de sok más felszíni/felszínes jelenségre is rá lehet fogni, hogy fölényben van valami szubsztanciálissal szemben. A zene – és ez könnyen belátható, hiszen értése és értelmezhetősége előtanulmányokat és/vagy speciális érzékeket követel (például a klasszikus zene, amely egykor hallgatottságban felvehette a versenyt a mai popzenével) – „nehezebb” műfaj, mint a látványvilágot megjelenítő vizuális művészet. Története során sokan és sokféleképpen – muzsikuskok, történészek és filozófusok – próbálták leírni a tulajdonságait. Egységes zenefogalom sincs, mert aki a zenék tanulmányozására adja a fejét, az egyre kevésbé tud hinni abban, hogy egy egyetemes zenefogalomban találkozhatnak, ráadásul a zene fogalmának meghatározásához a filozófusnak nincs szüksége a létező zenék teljességére. A zene absztrakciója sosem lesz képes lefedni a létező zenék összességét, utóbbiak sokféleképpen pedig sosem igazolhat egy egységes és egyetemes zenefogalmat.

Egy időben a zene transzcendens elemét éppen a nyelv, a poézis jelenléte biztosította, majd az abszolút zene fogalmának bevezetését zenetörténeti értelemben éppen az az

5 | Tillmann-Monory 1998. 342.

igény kényszerítette ki, hogy harmónia és logosz egységét deklarálják. „Mi is az abszolút zene? A közkeletű válasz, mely szerint szövegtelen, tisztán hangszeres koncertzene. Az abszolút zene XIX. század elején felbukkanó fogalmában tehát innen nézve nem a hangszereken előadott vagy előadható zene, hanem a sajátosan hangszeres nyelv esztétikai legitimálása volt a döntő mozzanat, egy olyan nyelv, amely immár nem vezethető vissza az éneklésre és a vokális nyelvből származó figurákra” – írja Dolinszky Miklós.⁶ Theodor Adorno szerint a zene – lévén artikulált hangok időbeli egymásutánja – nyelvszerű képződmény, de nem nyelv, ellentétben Friedrich Hegellel, aki szerint a zene nyelv, az érzések nyelve, „a legtisztább bensőség kifejezése”,⁷ valamint a hegeli művészetfilozófiát átértelmező Søren Kierkegaard-ral, aki a zenét egyfajta nyelven túli nyelvnek tartotta. Adorno szerint: „A gondolatokat közlő, diszkurzív nyelvvel szemben a zene teljesen más típusú megnyilatkozás. Ebben rejlik teológiai aspektusa. Amit mond, az megjelenőként meghatározott, ugyanakkor elrejtett is. Eszméje az istennév alakja. A zene demitologizált, a ráhatás mágiájától mentes ima, szüntelenül meg-megújuló, de végül kudarcot valló kísérlet magának a Névnek a kimondására, nem pedig ilyen-olyan jelentések közlésére.”⁸ A zene – ellentétben a köznyelvvvel – nem köznapi jelentéseket, hanem valami abszolútat akar közölni. „Átka és kiváltsága, hogy többértelmű. Nyelven túli nyelv; mi több: valamennyi nyelv közül a legbeszédesebb.”⁹

A SZFÉRÁK HARMÓNIAJA

Püthagorasz, a görög filozófia egyik legnagyobb hatású alakja, úgy vélte, hogy a jelenségek mögött mindenhol aritmetikai, illetve geometriai törvényszerűségek állnak, és a való világ jelenségei csak ezek többé-kevésbé tökéletlen kifejeződései: minden mulandó, csak a számok örökkévalók. Azt tartotta, hogy a világon minden viszony kifejezhető természetes számok arányaival, illetve összegzésével, ezért a püthagóreusok minden jelenségben ezeket az arányokat próbálták meg fölfedezni.

Mivel ezeket az összefüggéseket a zenében sikerült egzakt módon bizonyítani, a püthagóreusok előszeretettel tekintettek mindent – ideértve még az emberi testet is – egy-egy fajta hangszernek. Ezért a pszichoterápia legősibb formájaként a lélek bajait is zenével gyógyították: a páciens sípok és dobok hangjával a kimerült összeesésig tartó, tébolyult táncra kényszerítették.

6 | Dolinszky Miklós: *Zene – a zenék tükrében*. <http://www.holmi.org/2005/08/zene-a-zenek-tukreben>.

7 | G. W. F. Hegel: *Előadások*, részlet. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00124/2774.html>.

8 | Theodor W. Adorno: *Töredék a zenéről és a nyelvről*. <http://www.holmi.org/2007/08/theodor-w-adorno-toredek-a-zenel-es-a-nyelvro>.

9 | Uo.

Mivel minden mindennel arányos, szükségképpen az égitestek mozgásának is arányosnak kellett lennie. Püthagorasz világának közepén egy gömb alakú Föld lebeg, és körülötte keringenek egy-egy kerékre, azaz szférára erősítve a bolygók, valamint a Nap és a Hold. A szférák forgása suhogó neszt, egyfajta zenei hangzást kelt: ez volt a szférák harmóniája (amelyet magyarul „a szférák zenéjeként” szoktunk emlegetni). Ezt a világon egyedülként Püthagorasz állítólag hallotta is. Ebben a rendszerben a Naprendszer afféle hatalmas lant, amelynek a húrjai körkörösek, az egyes égitestek távolságai pedig arányosak: a Föld és a Hold zenei hangköze egy nagy szekund, a Merkúr és a Hold, illetve a Merkúr és a Vénusz között pedig egy-egy kis szekund. A Vénusz és a Nap között kis terc, a Mars és a Jupiter között kis szekund, a Jupiter és a Szaturnusz között úgyszintén kis szekund, végül a Szaturnusz és az állócsillagok szférája között ismét egy kis terc távolságot tételzett fel.

Püthagorasz szerint tehát kozmikus eredetű zúgás vesz körül bennünket, amelynek hullámaira nemcsak az énekesmadarak képesek ráhangolódni, hanem az ember is. Ez a „zúgás”, ez a potenciális zene a mozgatórugója a legkifinomultabb hallású európai zeneszerzők műveinek éppen úgy, mint a klasszikus keleti zenének vagy különböző korok, földrészek népzenejének. Ha a zeneszerző megérzi és megérti ezt a különös akusztikai rendet, s munkája során követi törvényeit, zenéje tisztán szóló, megtisztító lesz, gyógyítani fog.

Platón írásaiban tetten érhető a törekvés, hogy a mámor művészetével szemben egyre inkább az értelemre építsen, s rendet teremtsen – többek között a művészetben. A kor püthagoreizmusa ugyanezt a rendet igyekezett érvényesíteni a világegyetem kérdéseiben, így a kozmikus harmónia régi tanítása alapján valójában ekkor vált igazán népszerűvé és terjedt el széles körben a szférák zenéjének tanítása. Az elmélet csillagászati megalapozottsága csak később, a középkorban és az újkorban lett jellemző.

Platón *Az állam* című művének végén (10. könyv) írja le a pamphüliai Er látomását.¹⁰ A görög katona, bár elesett egy csatában, halála után visszatérhetett a másvilágról, s az ott látottakat elmesélte társainak, amiből kiderül, hogy a világegyetemet egymásra helyezett koronggyűrű sorozatának látta. Az orsóra felfűzött, különböző színű lyukas korongok a tengely körül egyre növekvő sorban helyezkednek el, s mindegyik egy-egy égitest pályáját írja le. A Föld a tengely, mely körül Platón elképzelése szerint a következő égitestek keringenek: Hold, Nap, Vénusz, Merkúr, Mars, Jupiter, Szaturnusz, végül az állócsillagok. Az egész szerkezet körbeforog, de a korongok az egészszel ellentétes irányú mozgást végeznek. Mindegyik gyűrűn egy-egy szirén áll, és együtt forog az orsóval, s mindegyik ugyanazt a hangot zengi. E hangok csodálatos összhangban csengnek össze, melyhez hozzájárul még a három Moirának, a Sors istennőinek a szirénekkal összhangban zengő dala.

10 | Platón: *Az állam*. Gondolat, Budapest, 1988. Tizedik könyv: 614b, 616c–617d.

A püthagoreus tanok és Platón leírása együttesen hatottak később olyan tudósokra, mint például Johannes Kepler, aki számításai alapján le is kottázta a szférák zenéjét. A bolygók mozgásában a természet harmóniáját fedezte fel, s ehhez tartozónak vélte a zenei harmóniát.

„Hisz nekem nem kell semmi a világon, Csak az éj és tündöklő csillaga, Csak a szférák titkos harmóniája...” – mondja Kepler Madách Imre *Az ember tragédiája* 8. színében.¹¹ Kepler,¹² aki lekottázta a szférák zenéjét *A világek harmóniája* című munkájában, úgy vélte, hogy a fizikai törvények harmóniájának megfelelően mozgó bolygók a zenei hangok harmóniájával is kapcsolatba hozhatók. A Naprendszer működése közvetlenül átalakítható zenei hangokká, ahol az egyes bolygók szögsebessége adja meg a megfelelő frekvenciát. Kepler ötletét ma számítógéppel továbbfejlesztették, és valóban megalkották a szférák zenéjét: a bolygók Nap körüli, kis mértékben változó sebessége határozza meg a hangmagasságukat. Amikor közel járnak a Naphoz, gyorsabban keringenek, így a hang is magasabb, ha távolabb, akkor lassabbak és a hangjuk is mélyebb. Ha a Napot vesszük középpontnak, a bolygók körülötte keringenek elliptikus pályán, de ha egy valóságos képet nézünk, és bele vesszük azt is, hogy a Nap a galaxis körül kering és így viszi magával a naprendszerét is, a bolygók mozgása már hullámmozgássá változik. Ez pedig valóban átalakítható zenei hanghullámmá. Ugyanígy hullámmozgásként is felfoghatjuk a Hold mozgását, melyet a Föld visz magával Nap körüli útján.

A zene hangok sorozata. A természet hangja ez is: üvöltés, sírás, őskiáltás. Az újszülött is felsír, hangot ad ki magából a világra jöttkor. Ez az első hangmegnyilvánulás feltétlen reflex, amely minden egészséges csecsemőnél bekövetkezik. Létezik tehát egy őshang, amely minden ember első reakciója a környezetére, hogy itt vagyok, de az embertől függetlenül is létezik ez az őshang, őszrezonancia. A hanghullámok rezonálva vagy más testen keletkező együttrezgések során artikulálódnak és zenévé válnak. A szférák zenéje artikulálódik, megszólal a természet, a benne megjelenő ember pedig felüvölt.

Biztos, hogy létezik olyan szferikus vagy kozmikus, vagy univerzális harmónia, amely a világ rezgéseit mozgatja és számunkra is érzékelhetővé teszi,¹³ mondja tehát Vidovszky László. De ez a szferikus, kozmikus vagy univerzális harmónia nemcsak hangokban kell hogy jelen legyen, hanem látványban is. „A belső hang egy metafora, ennél nem több és nem is kevesebb. Ami megmentheti az embert, ha zeneszerzéssel foglalkozik, az a kiszolgáltatottság és a véletlen. Végül is a kompozíciónak nem valamiféle zenét, hanem magát az egyetlen zenét kell létrehoznia. Olyasmint kell megmutatnia, ami a zene fogalmát,

11 | Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Budapest, 2013.

12 | John Banville: *Kepler*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

13 | Tillmann-Monory 1998. 342.

14 | Uo.

számunkra mindaddig érvényes meghatározását teljes egészében újradefiniálja.”¹⁴ Vidovszky zeneszerző, az ő birodalma a hangok birodalma. Szerinte sokkal messzebb jutunk el akár a spirituális, akár az ösztönélet irányába a zene segítségével, mint mondjuk képekkel: „Mert a zene bennünk van. Nemcsak a fülünkkel halljuk, hanem a belső szerveinkkel is érzékeljük, mint ahogy nemcsak a külső világ hangjait hallgathatjuk, hanem a szervezetünkét is.”¹⁵

AHONNAN A LÁTHATÓ FÉNY ÉRKEZIK

Az én világom a látvány világa, a kép. Messzire próbálok eljutni akár a spirituális, akár az ösztönélet irányában képek segítségével, mert a kép bennünk van. A látvány megnyilvánulásához fényre van szükségünk, a szférák fényére. A szférák fényében létrejött őskép nem valamiféle kép, hanem az egyetlen kép, amely lehet egy sziluett, egy lenyomat, egy arckép vagy egy maszk. A látványt nemcsak a szemünkkel látjuk, hanem a sötétben vagy csukott szemmel is érezzük, a létezés élményét erősíti fel bennünk. A szférák fényének hatására létrejött kép vagy képek láttatnak valamit, dolgokat ábrázolnak, eszméket képeznek le. A képen olyan tartalom jelenik meg, amely önmagában véve – az érzéki, a látható, hallható vagy tapintható formájába átültetve – minden érzékin túlmutat. Minden munkám a fotográfia területén ennek szellemében jön létre, tartalma ezt tükrözi. Ösztönös reakció a világra, hogy itt vagyok, létezem.

A kozmikus, vagyis kívülről, a világűrből a Földre érkező különféle hatások legnagyobb része a Naptól és Holdtól származik, de legfontosabb hatása a Nap sugarainak van a földi életre.

Az emberiség már ősidők óta ösztönös hódolattal fordult a Nap felé. A Napot minden ősi vallás istenségnek tartotta, sőt a legtöbb vallás a főistennek: az összes természeti jelenség közül összehasonlíthatatlanul a Napot illeti meg a rang, hogy főisten lehessen. Sok emléke maradt az egyiptomi napkultusznak, fényes templomok romjai emlékeztetnek a hatalmas isten, Rá imádásáról. A romok közül számos napistenábrázolás került elő, valamint számtalan, Napot dicsőítő költemény. A legszebbek a nagy vallásreformer fáraó, IV. Amenhotep (Ehnaton) idejében (ur. i. e. 1354 körül – i. e. 1336) íródtak, aki meg volt győződve a Nap egyedülálló hatalmáról, és megszüntette a többi istenség imádását. A himnuszok alap gondolata mindig az, hogy a Földön minden életet a Nap tart fenn. A fáraók a Nap fiának tartották magukat.

14 | Uo.

15 | Uo.

A babiloniak istenei is között az egyik fő helyet a Nap foglalta el, Hamurabi fényes nap-templomot épített, és ők ismerték fel a nap szerinti időszámítás pontosabb módját.

A Nap tisztelete a kínaiak és a japánok vallásában is nagy szerepet játszott, és a tisztelete a felkelő nap országában még ma is él: emberek sokasága zarándokol el minden évben a futamigaurai tengerpartra, hogy újév hajnalán a felkelő Napot köszöntsék. A japán mitológia szerint itt kötött házasságot Izanami és Izanagi, a Nap szülei és ma is itt lakozik a Napis-tennő szelleme.

Európa őslakói is vallásos hódolattal áldoztak a Napnak, például az i. e. 3. évezredben felállított angliai Stonehenge-nél, a körkörös elrendezett kőtömbökből és földszáncokból álló monumentális őskori építménynél. A bejáratnál felállított oszlopokat úgy helyezték el, hogy a nyári napforduló idején a középpontból nézve a napkelte helyén legyenek.

A Nap istenkénti tisztelete az amerikai kontinensen is elterjedt. Az azték mitológiában például a főisten Vitzilopocstli (Huitzilopochtli), maga a Nap. Ő teremtette a világot. A hatalmas piramisok tetején épült templomok az ő templomai voltak. Az azték nép a Nap fiainak nemzete, a napfelkeltét harsonaszóval és áldozatokkal ünnepelték, templomaikban aranytükrök verték vissza a fényét.

Ma már nincsenek papjai és papnői a Napnak, nem veszik körül mítoszok és babonák, de az emberiség ösztönszerűen tiszteli a Napot, mint aminek döntő befolyása van a földi életre. A Nap hatalmas energiája az életet jelenti számunkra: minden földi élet és mozgás közvetve vagy közvetlenül a Naptól, vagyis a Földön kívüli égitesttől származik.

A napsugárzásnak az emberi szervezetre is kedvező hatása van, amit már az ókori görögök is felismerték. Az ókori római fürdőkben is mindig volt napfürdőzésre alkalmas hely, a solarium.

Az emberi bőr is érzékeny az ibolyántúli sugárzásra, mértéke függ a bőr színétől, a kortól és az évszakoktól. A bőrben a sugárzás hatására pigmentképződés indul meg és ez a bőr sötétedésében mutatkozik meg. A napsugárzásnak a Föld forgása és keringése következtében beálló napi és évszaki ingadozása is tükröződik az emberi szervezetben.

A VIZUÁLIS ÁBRÁZOLÁS

Akárcsak a zene, a zenei alkotások, a vizuális ábrázolás sem ismeri a nyelvet, a szókincs vagy a nyelvtan korlátait, érzéseket, tényeket nagyobb erővel és mélyebbre hatolóan tudja közvetíteni, mint a legtöbb kommunikációs eszköz. De a kommunikáció itt talán rossz fogalom: nem akarunk kommunikálni, élni akarunk és megérteni. (Az ember mint homo pictus képalkotó képessége révén definiálja önmagát.¹⁶)

16 | Matthias Bunge: Képkategóriák a 20. század művészetében. *Balkon*, 2003. október.

A látás nem csupán a tárgyi világban segít eligazodni, hanem az emberi szférában is. Biológiai létében az ember nehezen viseli a káoszt, és szellemi, érzelmi életében is szüksége van egy potenciális rendre. A látás segít tájékozódni térben és időben, és látásmódunk állandó változásával képesek vagyunk alkalmazkodni a minket körülvevő világ változásaihoz. Megtanuljuk látni a szférát, amelyben létezünk, azt, amely korábban túl kicsi vagy túl nagy, túl lassú vagy túl gyors volt, és képessé válunk arra az érzékenységre, amelynek segítségével addig fel nem ismert viszonyokat érthetünk meg.

„Ahol a szegényes szó elapad, a zeneművészet a kifejezési eszközök kimeríthetetlen forrását nyitja meg” – mondja E. T. A. Hoffmann.¹⁷ De ugyanígy a kép a képalkotó rend törvényein keresztül felszabadítja a teremtő képzelet minden tartalékát.

A fény alapvető emberi szükséglet. Fény nélkül nem látunk, látás nélkül nincs látható tér. A térbeli világ körülöttünk valójában nem más, mint az a mód, ahogy a fény széttagolódik és visszaverődik, azaz bizonyos közegek által modulálódik. De a fény élménye több a ténybeli világ pusztá érzéki adatainál. A fény energiát közvetít, amely az élet fő forrása, és minden élőlényt megajándékoz a látás képességével. Minden szerves létező számára az alapvető, éltető energia. Rokon azzal az anyaggal, amelyből minden élő és élettelen dolog lett. Hatótere maga az egész univerzum.

A fényt észlelhetjük közvetlenül, fényforrásként – amilyen a nap, a tűz, a villanyfény stb. –, vagy úgy, hogy különböző anyagok modulálják, tagolják, amelyek árnyékot vetnek, visszaverik vagy szétszórják. A fény révén létrejött látványt a fotográfia tudja a legpontosabban visszaadni – fény és árnyék segítségével. Ez a pontosság sok mindent felfed, ami korábban homályban maradt. A természet eleven folyamatai fény- és árnyékmintákba dermednek egy-egy megkülönböztetett helyen és pillanatban.

A fotográfia egybegyűjti és egyetlen kedvező pillanatba sűríti a fény segítségével a látványt, létrehozva a lenyomatát akár az örökkévalóság számára.

A fotográfia olyan jelenség, amelyet a fény szempontjából lehet meghatározni, nem evilági, hanem mennyei alapon, mivel a fény fentről érkezik. A fotográfiában jelen van a világosság, a szemlélődés, a meditáció – mivel a rabul ejtett fény jelenése megdermeszti az időt.¹⁸

A fényképezés nem a cselekvés és a elbeszélés művészete. Egy fényképen semmi nem történik, csak látnivaló akad. A fotográfia megértésének helytelen módja, ha azt képzeljük, hogy verbálisan kifejezhető történetet mesél el. Természetesen lehet és kell is beszélni a fotográfiáról, de nem hihetjük, hogy a kép elmesélhető. A fotográfia az abszolút kép egy lehetősége.

17 | E. T. A. Hoffmann: A költő és a zeneszerző. In: Uő: *Válogatott zenei írásai*. Ford. Várnai P. Budapest, 1960. 52.

18 | Lemagny 2008. 158.

KÉPKATEGÓRIÁK

Annak érdekében, hogy közelebb jussak vizsgálatom tárgyához, a képhez, szükséges megvizsgálni a létező képkategóriákat.

De mi is a kép? Amit képnek hívunk, „az vagy látható, vagy valamire utal, ami látható lehetne, de nem minden kép ami látható. Minden a mi a látványvilág része, alapul szolgálhat egy képnek, de nem feltétlenül utal erre vissza. A kép mindig kapcsolatban áll egy a látványtól különböző szférával is, ami magán a képen közvetlenül nem látható, de az a lényege.”¹⁹

Matthias Bunge tanulmányában²⁰ a képkategóriákat vizsgálja, mert úgy gondolja, hogy szükség van fogalmi behatárolásokra a határait vesztett kép láttán. Noha én másként közelítem meg a problémát, az alapfogalmak meghatározása miatt követem az áttekintését.

Kategóriái a következők:

1. Az absztrakt-konkrét festészet felszabadított képe. A kétdimenziós hordozón rögzített kép megszabadult a mimézis kényszerétől.
2. A nyitott kép. A kép kinyílik környezetébe, és a valóság átjárja a képet. Fejlődése a relief jellegű anyagképtől a képszerű, bejárható térbeli installáció felé tart.
3. Az új média – fotográfia, film, monitor és digitális adatfeldolgozás – technikai képe.
4. Az akcióművészet (performansz) időleges képe, amely időlegessége miatt csak technikailag dokumentálható.
5. A koncepcionális – a gondolatbeli kép mentális szférájába továbbhatoló – kép.

E kategóriák közül számomra a harmadik a legfontosabb, a fotográfia, illetve a fény által létrehozható technikai képfarmák. Ilyen például a fotogram is, amely nem más, mint a fényképezés alapegysége, a legegyszerűbb fénylenyomat. Optikai és kémiai jelenség is lehet, őslenyomat, még fényképezőgép sem kell hozzá. Bármi, ami nyomot hagy (jelenlétének nyomát hagyja ott) és megjelenik a fotópapíron, a negatívon, bármilyen természetes vagy mesterséges anyagon, fotogram. A legkorszerűbb fényképezés is a fotogramra épül, a camera obscurával vagy fényképezőgép-lencsén keresztül készült kép is speciális fotogram. A fotogramelv alkalmazásának tekinthetők a különböző digitális másolási és képtovábbítási technikák: a blueprint, a hőkép, a fénymásolás, a telefax, valamint a szkennerek használata is.

19 | Peternák 2007. 259.

20 | Bunge 2003.

Az alkotói fotográfia és a fotogram nem a látható valóság mechanikus tükörképei, hanem titokzatos és meglepő átformálások a fény és sötétség polaritásának jegyében. „Ma már tudjuk, hogy a megzabolázott fénnel végzett munka valami más, mint a pigmenssel végzett. A hagyományos kép történelmivé vált és lejárt az ideje” – írja Moholy-Nagy, majd így folytatja: „Szín helyett: fény. A mai fáradozások célja, hogy a festékanyagot (pigment) magát meghaladjuk, vagy legalábbis a lehető legteljesebben szublimáljuk, s a kifejezést az optikai alkotómunka elemi anyagából, a közvetlen fényből hozzuk létre. A jövő pedig nem más, mint hogy festékanyag helyett közvetlen fényvel, áramló, oszcilláló, színes fényvel »fessünk«.”²¹

A KÉP BENNÜNK VAN

Ahogy a szférák forgása suhogó neszt, egyfajta zenei hangzást kelt, a szférák harmóniáját, amely „zúgás” mozgatórugója a legkifinomultabb hallású európai zeneszerzők műveinek éppen úgy, mint a klasszikus keleti zenének vagy különböző korok, földrészek népzenejének, úgy megkereshető és megtalálható a szférák által létrehozott őskép, amely az ősfény segítségével a szférák képi harmóniáját alkotja meg.

Mint dolgozatomban már említettem, a szférák zenéjét, a szferikus vagy kozmikus vagy univerzális harmóniát, amely a világ rezgéseit mozgatja és számunkra is érzékelhetővé teszi, csillagok és bolygók hozhatják létre. Az ősképet pedig a fotoszférából, a Nap látható felszínéről érkező sugárzás teremti meg: a Földre érkező sugárzás nagy része innen érkezik. Ez az őskép az ember tevéleges vagy passzív hozzáállása nélkül is létezhet. Amíg az ember él, közvetlenül érzékeli a fényt. Egész testfelülete reagál a nap fényével érkező fotonokra, amelyek elszínezik a bőrt. Az emberi test a fényt két helyen fogadja be: a szemén át az emberbe jutó fény teszi lehetővé, hogy a látható világot egészében tapasztalja meg.

A külvilágból érkező, a szem optikai elemei által megfelelő módon leképezett képben hordozott információkat a szem hátsó felszínét borító sejtréteg, a retina fogja fel és alakítja idegimpulzusok sorozatává, majd a látóideg vezeti az agyba. Az agyban e jelek értelmezésével létrejön a látási érzékelés, vagyis a megfigyelőt körülvevő formák, színek és mozgások szubjektív észlelete.

A fotoszférából érkező fény (már a retinán is) létrehozza azt a képformát, amely valójában az ősi és természetes kép, és tartalmazza mindazokat a alapegységeket, amelyekkel fotográfia dolgozik. A fény, a tér, az idő az egységei annak a látványtapasztalatnak, amely által létrejönnek a látható és a láthatóvá tehető látványkonstrukciók.

21 | Moholy-Nagy László: *Festészet, fényképészet, film*. Corvina, Budapest, 1978.

Ezek a látványkonstrukciók öröktől léteznek és a technikai képek által rögzíthetők, megőrizhetők. Az ilyen kép ősképp, az eszme és a láthatóvá vált alak viszonyáról tanúskodik, legyen ez a viszony bármilyen jellegű, jelentést hordoz, egy szellemi tartalmat jelez, amely minden érzéken túlmutat.

A FOTOGRAFIA MINT TERMÉSZETI JELENSÉG

A fénykép egyik legfontosabb tulajdonsága maradéktalan objektivitásában rejlik. Nem lehet véletlen, hogy az emberi szemet helyettesítő fényképező „szem”, az azt alkotó lencserendszer az „objektív” nevet kapta. Először történt meg, hogy semmi sem iktatózott be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történt, hogy a külső világ képe az „ember teremtő beavatkozása nélkül”, szigorú szabályok alapján, automatikusan is megformálódhatott. A képkészítő személyisége leginkább a jelenség kiválasztásában, elrendezésében és gondozásában kap szerepet, és ha a keze nyoma bizonyosan ott is van az elkészült képen, szerepe egészen más természetű, mint például egy festőművész munkájában. Valamennyi művészet az ember kizárólagos jelenlétére van alapozva, és egyedül a fotográfia az, amelyben az ember társsá válik a képalkotás során. Éppen ezért úgy is hathat ránk, mint valamilyen „természeti” jelenség – olyan, mint egy virág vagy egy kristály kápráztató szépsége.

Ez a természeti jelenség, a fotoszférából érkező fény által, különböző technikai berendezések útján, emberi közreműködéssel, de „automatikusan formálódik meg”, és különleges hatással volt és van a tudományokra, a művészetekre és az élet minden területére. Amit lefényképeznek, ami fény által létrejött képpé lesz, egy információs rendszer részévé válik, beilleszkedhet különféle osztályozási és tárolási sémákba, amelyek a családi albumba ragasztott amatőr felvételek nyers időrendiségétől a fényképek meteorológiai, csillagászati, mikrobiológiai, geológiai, rendőri, orvosképzési és diagnosztikai, katonai felderítési és művészeti, művészettörténeti alkalmazásához szükséges következetes gyűjtésig és precíz nyilvántartásig terjednek.

„...a fényképezés kitüntetett ismérve: a kapcsolat a múlttal, a megtörténttel, a történelemmel és a halállal. A fényképen kétségbevonhatatlanul egybefonódik a volt, a van és a lesz. [...] ...ettől kezdve vált az emberek számára a Történelem valóban, dokumentálhatóan megtörtéنتté. Azt a tényt, hogy a születésünk előtt is történtek dolgok, egyedül a fotográfia tanúsítja kétséget kizáróan számunkra; nem pusztán a történelmi dokumentumképek, hanem szüleink, őseink fotográfiája, a ruhák és tárgyak, melyektől övezve láthatók, s amelyeknek egy része még megtalálható valahol a családi lomtár mélyén.”²²

22 | Báron György: A modulatlan felszín. *Filmvilág*, 1986/8. 62.

A FOTOGRAFIA ÉS A LÉTEZÉS IRRACIONALITÁSA

Mindez valamilyen – természetesen egyszerű, de ugyanakkor transzcendens és nehezen magyarázható – különös érzelmi kötődést hozhat létre egyén és fotográfia, fotográfia és létezés között. Mindezt már huszonévesen is éreztem, amikor az *Ezüstemlékművek portfóliója* című művészkönyvemben az aktuálisan olvasott irodalmak segítségével egyfajta programot vázoltam fel.²³

Az egy sajtósági tény, hogy mind ez ideig még egyetlen teremtményben fel nem merült az a hirtelen érzés, hogy én élek benne, vagyis, hogy az én életemet érezte volna magában. Pedig mióta áll már ez a világ, soha még, s most egyszerre igen, a múlt század hatvanas éveit táján hirtelenül – mert ez történt velem, egy nap erre riadtam: s nemcsak hogy itt vagyok, de hogy én vagyok az, és senki más. Mert ez a leglényegesebb az egészben, ez az elkülönülés. Minthogy később se tévesztette magát össze velem soha senki és én se magamat övele soha. Pedig mi mindenben voltunk mi hasonlatosak egymáshoz, ugye? – viszont ebben az egyben sem azelőtt, sem utóbb... ebben mi végzettszerűen és véglegesen egyedül voltunk. Ha pedig ez így volt, akkor így is lesz a jövőben. Mert ha ezentúl lehetne, akkor azelőtt is lett volna. Minden erő megmarad itt, minden forma megismétlődik, csak épp az az intimitás, amelyet magamról éreztem, hogy én én vagyok: ez egyszerű. Hogy tetszhetik annak, aki sose hal meg, a hold? Vagy a görög isteneknek a tenger, ha százezred-szer látják. Épp mulandóságunk folytán van részünk ekkora ajándékban: fájdalomban s jóban, amely általa adatott – mi fájjaljuk azt, hogy elmúlik az életünk, s benne minden jóvátehetetlenül, tehát tragikusan múlttá válik, ami szép és jó is volt benne. S már most mit is jelent az, hogy múlttá válik? Hol a múltam? Hol a tegnapi napom? Sehol a világon, csakis az emlékezetemben. Mint látható, azonnal irrealitássá is válik, mihelyt a múltammá lett, s annál inkább, minthogy az emlékezés semmi egyéb, mint rekonstruáló képzelet s ez a képzeletem azonnal másit is rajta. S hol a jövőm? Hol találom meg a nap alatt, ha látni szeretném? Sehol a világon – legfeljebb szintén a képzeletemben. Mim van tehát, nekem, embernek, mi a birtokom? Minden pillanatom azonnal múlttá válik, a jövőm válik azzá, s nem úgy van-e, hogy ezt a pillanatomat nevezem én jelenemnek? Ezt az éles mezsgyét? Úgy látszik, igen, ennyi az én jelenem, nem több. Semmi egyebem sincs tehát, mint az a mozzanat, amikor a még nem létező jövőm valamely mezsgyén a már nem létező múltammá válik. És mégis: a maradandóság illúziójától sem vagyunk mentesek. Ebben segít a fotográfia. A legtöbb fénykép és köztem a történelem vont válaszfalat.

23 | Az akkor írásomban felhasznált irodalom: Füst Milán: *A feleségem története*. Budapest, 1942; Roland Barthes: *Világoskamra*. Budapest, 1985; Susan Sontag: *A fényképezésről*. Budapest, 1981; Esterházy Péter: *A szív segédigéi*. Budapest, 1986.



NEZD MEG ÉS MENJ TOVÁBBI



amint mennek világgá
a sejtek.

NEZD MEG ÉS MENJ TOVÁBBI



Nem létezik, hanem? Ó, anyám,
ha mostan őszinteséggel minden
tapintatásával mennek válaszolni,
menek, azt mondanám, nem,
nem olyan kérdéseket,
hozzam is kérték fény alatt, ami
létezik, vajon nem sokkatta
félébűnös az, ami nincs, a nincs,
ami van, az van, ami nincs,
csillt, csillt,
hajjass, buta, kemisz, lá, hajjass...

NEZD MEG ÉS MENJ TOVÁBBI



Aki él, nem rejtezhét el.
Szép lassan minden megtörténik az emberrel,
Zsugorodik a zsugori idő.

NEZD MEG ÉS MENJ TOVÁBBI



Vége. ✂ Folytatás.

NEZD MEG ÉS MENJ TOVÁBBI

A történelem ugyanis egyszerűen a születésünk előtti idő: csak akkor mutatkozik meg, ha nézzük, de csak akkor tudjuk nézni, ha ki vagyunk zárva belőle. Számomra az az idő jelenti a történelmet, amelyben őseim az én születésem előtt éltek. Ezekben a fotográfiákban a valóság és a múlt együtt van jelen. Ez volt. Visszavonhatatlanul. Ott volt, de azonnal ki is vált onnan: a pillanatiság intimitása, tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott. A kép benső igazságából eredetijének valóságára következtethetünk. A fotó az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test, amely ott volt, fénysugarak érik és így fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek, megfognak engem, aki itt vagyok, mindig, hogy az áttétel mennyi ideig tart. Mintha köldökzsinórszerű kapcsolat volna a fényképezett dolog és az én tekintetem között. A fotográfia nem idézi fel a múltat, nem rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal hat rám, hogy tanúsítja: valóban volt, létezett, amit látok. A fotográfiának van némi köze a feltámadáshoz. Nem feltétlenül arról beszél, ami nincs többé, hanem csak arról, ami egészen biztosan volt. Ez az árnyalatnyi különbség döntő jelentőségű. Egy fotó sem készletre szabottan nosztalgikus emlékezésre tudatunkat, de a világon készített valamennyi fotó bizonyítja annak létét, amit ábrázol. Semmiféle írás nem képes ilyen bizonyosságot adni. A nyelv természeténél fogva fiktív. Amit ténynek nevezünk, az meglehet, szavakból szőtt fátyol, amely elleplezi a valóságot: szavakat mondunk szavakról. Persze nem minden elmondható, csak az eleven igazság. A fotográfiára nem hat semmiféle közvetítő, a fotó nem kitalál, hanem hitelesít, maga a hitelesítés. Az persze előfordulhat, hogy hazudik a dolog jelentését illetően, de a dolog létét illetően soha. Így optikai fogalmak alkotására tesz képessé, és ez a fogalom megszabadítja magát a szófogalom minden nehézkességétől. A fotó tanúságtételre hívta a valóságot, és a valóság vallott. Minden szerző egyetért abban, mondja Sartre, hogy nagyon kevés képet látunk, ha regényt olvasunk; ha igazán leköt a könyv, nincs gondolatban kirajzolódó kép. Az olvasmány kevés-képiségevel szemben a fotóra a teljes- vagy csupaképiség jellemző, nem azért, mert a fénykép már önmagában is kép, hanem azért, mert ez a nagyon speciális kép teljesnek és hiánytalanak mutatkozik. Ha megszeretek egy képet, ha fölkavar, elidőzöm mellette. Abban az illúzióban élek, hogy elég megtisztítani egy fotó felületét, és máris eljuthatok ahhoz, ami mögöttes van; vizsgálgatni annyit jelent, mint megfordítani a fényképet, belépni a papír mélységébe, elérni a másik oldalát. De hiába vizsgálom a képet, nem fedezek fel semmit: ha erősen kinagyítom, csak az ezüstszemcséket látom, semmi többet, szétszedhetem a képet, de csak az anyagáig jutok el. A fotográfiának éppen evidenciaereje miatt nem lehet a mélyére látni. A képen a tárgy teljesen megmutatja magát, biztosak vagyunk abban, amit látunk. A szöveggel vagy más olyan érzékelhető dologgal ellentétben, amely életlenül, vitathatóan jeleníti meg a tárgyat, és ezzel arra ösztönöz, hogy ne higgyek annak, amit látni vélek. A fotográfia bizonyossága szuverén, vizsgálgathatom akármeddig, intenzíven; de bármeddig nyújtom ezt a vizsgálatot, nem tudok meg semmi újat. Éppen ez az inter-

pretáció-megakadás adja a fotó bizonyosságát, kimerülök abban, hogy megállapítom: ez volt. Mindenki, aki fényképet tart a kezében, hisz ebben az alaptételben, semmi sem tudja megingatni, csak az, ha bebizonyítják, hogy ez a kép nem fotográfia.²⁴

A FOTOGRAFIA ÉS A PREDESZTINÁCIÓ

„Az ember, amikor látja a valóságot, valamilyen módon átértékeli, megpróbálja, teszem föl, geometrizálni, bármilyen módon absztrahálni, s nem történik más, mint hogy létrehoz egy vadonatúj valóságot, ez a vadonatúj valóság nem más, mint az igazi valóságnak egy része, tehát ugyanoda visszakerül minden. Az a gyanúm, mintha folyamatosan egy mondatot mondanánk, csak mindig más hangszínnel, más hanglejtéssel; lehet, hogy néha elénekeljük, füttyöljük, lehet, hogy elmeséljük, halkán suttogjuk vagy éppen kiabáljuk, de mindig pontosan ugyanarról van szó. Tehát az, amit az ember csinál, az másból nem következhet, mint abból, amiben van. Tehát egyfajta nem igazán különös, hanem inkább adottság szinten működő tautológia mutatkozik, amit nem tudunk megkerülni. Az ember mindig azt csinálja csak, amire megteremtett, vagy ami miatt egyáltalán létezhet ezen a földön. Ennek a különböző változatait éli át, éli meg és ezeket a változatokat valamilyen módon prezentálja. Hogy festményként vagy fotóként vagy zeneként, az majdnem mindegy.”²⁵

A fenti Tolvaly Ernő-idézetet azért választottam, mert amiről ír, az egyfajta predestinációt feltételez: „Az ember mindig azt csinálja csak, amire megteremtett...”

24 | *Ezüstemlékek portfóliója*. MIF, Budapest, 1987

25 | Tolvaly Ernőt idézi Hajdu István. *Élet és irodalom*, LIII. évf. 1. sz. 2009. január 2.

AZ ARC MINT TÁRGY

„Az emberi arc többet jelent nekem minden történetnél és ősi okiratnál.”
Johann Caspar Lavater Johann Wolfgang von Goethének, 1774

Mestermunkámban – *Élőmaszk – a másik ember arca* című digitális fotogram sorozatomban – kortárs alkotóművészek és gondolkodók digitális fotogram portréi szerepelnek. A szférák zenéjének hatására az arra érzékeny ember zenei kreativitása teljesedik ki, a fotoszférából érkező fény pedig egy másik művészeti formát gyakorló alkotókra hat: azokra, akik elmélyült kapcsolatban vannak a fotográfiával (alkotók, filozófusok, írók, gyűjtők).

Számomra az arc ábrázolása a létezés metaforája. Az arcot úgy olvassuk, úgy értjük meg a legkönnyebben, ha leképezzük. Az arc olyan szöveg, melyben a részek csak egészből, s az egész is csak a részek révén érthető. Az arc arra hív fel, hogy elidőzzünk a jelenlétében, hogy rácsodálkozzunk, illetve – Oscar Wilde szavaival – rádöbbenjünk arra, hogy a valódi titok a láthatóban van.²⁶

MINDEN EMBER SZÜLETETT FIZIOGNÓMUS

Minden ember öntudatlanul is fürkészi embertársai arcát, szüntelenül olvas mások tekintetében.²⁷ A 18. század második felében élő Johann Caspar Lavater svájci író és teológus kidolgozott egy módszert, amely az arc vonásaiból próbál következtetni a jellemre. Kiváló megfigyelő képessége folytán Lavater hamar kiismerte azok jellemét és természetét, akikkel érintkezett, miáltal arra a meggyőződésre jutott, hogy az arc vonásaiból és sajátos alakulásából következtetéseket lehet levonni az egyének jellemére. Felfogása szerint a nyelvek „bábeli zavarával” megszűnt a dolgok és a szavak közötti eredendő közvetlen kapcsolat, s megjelent a hazugság képessége. Azóta a hangzó nyelv elsősorban arra va-

26 | https://hu.wikiquote.org/wiki/Oscar_Wilde.

27 | Az írásom ezen részében felhasznált irodalom: Kocziszky Éva: Az arc olvasása – Fiziognómia és vizuális kommunikáció. *Vulgo*, 2003/2.

lő, hogy elrejtjük vele a gondolatainkat. Ezzel szemben az arc fiziognómiája (az arc formája és kifejezése, tehát az arcvonások és arcjáték, mint a lélek tükré), a mimika, a gesztusok közvetlen nyelve nem képes hazudni. Ezekből az olyan eredendően vizuális jelekből következtetni lehet egy természetes, elidegenületlen vizuális nyelvre, melyet közvetlenül értünk.

MI IS AZ ARC?

Arc: ez a téma nagyon közel áll ahhoz, ahonnan a gondolat íve elindul; a gondolat talán csak kívülről akarja látni önmagát; a gondolat anyagi megvalósulása, maszkja, képe, lenyomata, a gondolat látványa, egy igaz kompozíció.

Ha egészen pontos fogalmi meghatározást keresünk az arcra, a legjobb, ha egy értelmező szótárhoz fordulunk:

„A fejünknek az a része, melyen a szem, az orr és a száj van.”²⁸ A Bárczy–Országh-féle *A magyar nyelv értelmező szótára*²⁹ ezt írja: „Az ember fejének előrésze, melyen a szem, orr és a száj van.” Hasonlóan, de mégis bővebben értelmez Czuczor–Fogarasi *A magyar nyelv szótára*³⁰ is: „Köz értelemben jelenti az egész ábrázatot, vagyis a fejnek előrészt, melyet a homlok, szemek, száj, ajkak, áll képeznek.” Emellett még két hasonló jelentést tartalom érdemel említést: „Fejünknek az orr és a száj melletti húsos része”,³¹ és végre az, ami leginkább hasonlít arra, amire én is gondolok, szintén a Bárczy–Országh-szótárból: „Testünknek ez a része, mint valamely lelki állapot kifejezője, arckifejezés.”³²

Arc szavunk – mint Komjáti Viktória tanulmányából³³ megtudhatjuk – egy igazán régi magyar szó: „Az orr és a száj elhomályosult összetétele, mely a finnugor korszakban jött létre. Így az 'orr' finnugor kori alakja feltehetően az 'or', a 'száj' régi alakja a 'szá', ebből: 'or+szá orszá', szóvégi rövidüléssel 'orsza,' afrikálódással 'orca'. Ez az alak ma is él a nyelvünkben, archaikus kifejezésként, illetve az irodalmi és tájnyelvekben. Az 'orca' (majd nyíltabbá válással 'arca') szóvégi a hangját birtokos személyragnak fogták fel, s ebből elvonással keletkezett az 'arc' szó.”

28 | *Magyar Értelmező Kéziszótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. I. 53.

29 | Bárczy Géza – Országh László: *A magyar nyelv értelmező szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962.

30 | Czuczor Gergely – Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára*. CD-ROM, Arcanum Adatbázis Kft., 2002.

31 | *Magyar Értelmező Kéziszótár* 1989. I. 53.

32 | Bárczy–Országh 1962.

33 | Komjáti Viktória: *Az arc szó életrajza*. ELTE, nyelvészeti szeminárium, 2007.

Mert mi is az arc: a jelenlét totális illúziója, a halandóság pecsétje, a „lélek tükre”, a személyiség összetevője, imágó, az egyéniség megjelenítője és korlátja, minden ember és minden egyes nő, férfi és kisgyermek, a megjelenített éppen és most, mint a portréfestészet és a portréfotó némely hiteles alkotásán, egybegyűjtheti és egyetlen kedvező pillanatban összpontosíthatja a teljes életidőt. Az ábrázolt arc az, ami elmúlik, de az is, ami örök.

AZ ARC TE VAGY

Az arc az ember kitüntetett sajátossága, mely elkülönül a minket körülvevő képek sokaságától. Az emberi arcon megjelenő jelek sűrűsége összehasonlíthatatlanul koncentráltabb minden más élőlényénél. Ezt a jelsűrűséget arra a jelenségre szokás visszavezetni, hogy az ember eredendően társas lény, s kiemelten érdeklődik a másik iránt. A világ kezdete óta létező számtalan emberi közül egyetlen egy arc sem hasonlít annyira egy másikhoz, hogy ne tudnánk különbséget tenni közöttük. Az arc ugyanis a legszebb és legbeszédesebb minden nyelv közül, a bölcsességnek és az erénynek a természetes nyelve, olyan narratíva, mely elbeszéli a személy élettörténetét, ábrázolja a belsőt, láthatóvá teszi a jellemet. Az arc, a mimika, a gesztusok közvetlen nyelve ritkán képes hazudni.

Az arc jelentés. Önmagában való jelentés. Minden jelentés más dolgokhoz való viszonya során válik értelmezhetővé, de az arc a kontextusából kiragadott jelentés. Az arc te vagy, de az arc mégsem látható valójában (nem az arc látható), mert elsősorban nem az arcot látjuk, hanem a személyiséget. Nem tárgyiasul, hanem részévé válik a személyiségnek. Teljesen máshová érkezünk, ha az arcot önmagában, tárgyként vizsgáljuk, vagyis nem feltétlenül a személyhez. Tárgyként vizsgáljuk – nézzük. Mert a másik emberhez való hiteles kapcsolatunk inkább nem a látás (nemcsak a látás), hanem a beszéd. Ha jelen van valaki, nehéz hallgatni. Beszélünk, kérdezzük, felelünk.

Ha csak az arcra tekintünk, és részeit, felépítését figyeljük, az arcbőrt, a szemet, a homlokot, az orrot vagy a száját, akkor nem kerülhetünk közvetlen kapcsolatba a másik emberrel. Itt a kapcsolat az arccal csak az észlelés és annak leírása. És bár kapcsolatunkat az arccal uralhatja a megfigyelés és az észlelés, mégsem szűkíthető le csak erre, mert az arcot éppen az teszi arccá, hogy itt még nem állhatunk meg.

Egy élő ember arcát nagyon ritkán nézzük tárgyként – az arc és az arc kifejezése, mozgása, beszéde olyannyira általános és kifejező (az emberi lét kezdetével egyidős) –, mert nem az arcot önmagában látjuk, hanem a személyt. Mindezt a kultúrák eltérő sajátosságaitól függetlenül is megérthetjük. Gyakran az arc tükrözi a másik számára szóló üzenetet.

Az arc kifelé irányultságát legjobban Emmanuel Lévinas hasonlata érzékelteti, aki nem tükörhöz, hanem ablakhoz hasonlítja az arcot: „Az arcban manifesztálódó másik, bizonyos értelemben szinte áthatol a maga plasztikus lényén, mint egy olyan létező, amely éppen azt az ablakot nyitja ki, amelyen közben a saját alakja rajzolódik ki. Az arc megjelenése az első beszéd.”³⁴

Lévinas filozófiájának egyik alapkérdése a másikért való felelősség (de a másik közelsége nem jelenti a „nem ének” való alávetést), hogy a másikkal, a másággal fennálló viszonyunkat valamiféle tudás vagy valamiféle etika határozza meg. „Az »arc beszél«, és hangja olyan »ne ölj«-t mond, amit Lévinas szerint semmilyen ismeret nem előzhet meg. Ezen imperatívusz, a másik részéről realizálódó kikényszerítés, amely megtiltja, hogy megöljem, az az etika, amely megelőzi a tudást, s amely asszimetrikus viszonyt alakít ki a másikkal, ahol mindenekelőtt a felelősségem tételeződik vele szemben” – olvasható Fabio Polidori „A végtelen másik. Lévinas-színterek” című írásában.³⁵

Emmanuel Lévinas litvániai zsidó hagyományból érkezett, és vélhetően magával hozta azokat a gondolatokat, amelyek befolyásolják filozófiáját. „Amikor Lévinas a másíkról és az arcról beszél, amely megtiltja a gyilkosságot, akkor filozófiailag próbál egy olyan zsidó-keresztény vallási hagyományhoz csatlakozni, amely ezeket a premisszákat mindig is a kinyilatkoztatásra vagy a kinyilatkoztatást őrző intézményekre alapozta, mint a Tóra vagy az Evangélium.”³⁶

Levinasnál az én jelentése: íme, itt vagyok, mindennek megfelelő és mindenkinek felelő (felel a másik feleletigényére). A másik pedig az arc: „Azt a módot, ahogyan a Más megjelenik meghaladván a Más ideáját bennem, ténylegesen arcnak hívjuk. Ez a mód nem abban áll, hogy a Más témává válik a tekintetem előtt, hogy képet alkotó minőségek együtteseként bomlik ki. A Másik arca minden pillanatban lerombolja és meghaladja a bennem visszamaradt plasztikus képzetét, a saját mércém és az ideátum mércéje szerinti képzetét, vagyis a neki megfelelő ideát.”³⁷

Az arc tehát a másik. Az arc nem befelé mutat, hanem kifelé táruló „ablak”, mely nyitott a másíkra. Ebben az értelemben az arc több, mint a személyiség jele, lenyomata. Az arc nem egyszerűen a személyiség másik neve. Az arc minden bizonnyal a személyiség, de az a személyiség, amelyik manifesztálódik, külsővé válik, amelyik befogad és eredendően nyitott. A végtelen ideáján keresztül elmaradhatatlanul szembesülünk vele.

34 | Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen: tanulmány a külsőről*. Ford. Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1999.

35 | Fabio Polidori: A végtelen másik. Lévinas-színterek. *Világosság*, 2007/1. 9.

36 | Bokody Péter: Az arc előtt és után. <http://www.holmi.org/2008/07/bokody-peter-az-arc-elott-es-utan>.

37 | Polidori 2007. 17.

Az arc kapcsolatra hív. „Hiába fürösztöd önmagadban, csak másban moshatod meg arcodat...” – mondja József Attila egyik sora (*Nem én kiáltok*, 1924). Az arc elsősorban mindig a másik arca, s csak erre a másikra vonatkoztatva a saját arcunk. Ez még akkor is igaz, ha a saját arcunkat szemléljük a tükörben. Ekkor magunkat is mintegy kívülről, azaz másikként szemléljük.

Viszonylag újkeletű az önazonosságának és az önismeretnek ez a módja, mivel az üveg-tükrök reneszánsz kori elterjedéséig az ember csak igen ritkán pillanthatta meg a saját arcát, s akkor is csak igen homályosan, például a víztükörben, a másik szembogarában vagy az első, az üveghez képest kezdetleges fémtükrökben. Így csak igen bizonytalan képet alkothatt a saját külsejéről. Etnológusok megfigyelése szerint azok a bennszülöttek, akik változatlanul a modern civilizációtól elkülönülten élnek és nem használnak tükört, nem ismerik fel saját magukat a róluk készült fényképeken.

KÉP AZ ARCRÓL

Az első arcképeket a hellenisztikus korban (i. e. 7–6. század) készítették. Ezek voltak az úgynevezett múmiaarcképek: az elhunyt bebalzsamozott holttestének fejrésze fölé kis fatáblát helyeztek el az elhunyt arcmásával.

Az archaikus görögség még nem tekintette a testet egy egésznek, hanem „tagok” együttesének. A klasszikus korban elsősorban az emberi alak egészének tulajdonítottak szimbolikus jelentőséget, melyen belül az arcot nem különítették el. Ha valaki teljes alakjában szép embervolt, akkor egyben erényesnek is számított. A rút külsejű ember viszont jellemében is silány. A személyt vizuálisan mindig az egész alak, az egész test jelentette, ebben állt az azonossága, és nem az arc fejezte ezt ki „személyi igazolványként”.

Az arc beszéde iránti speciális érdeklődés is ennek megfelelően viszonylag késeinek nevezhető. Ugyanakkor már az emberi arc alakú ivóedények is arra utalnak, hogy a görögök az arcot reciprok jelenségnek tartották, vagyis olyan jelenségnek, amely mindig egy másikra – a példa tanúsága szerint – elsősorban egy anti-arcra vonatkozik és jelzi azt a felismerést, hogy az arc nemcsak a látás és hallás helye, egyszerre aktív és passzív, látott és látó, beszélő és hallgató.

Ugyancsak a hellenisztikus korban vált az arc a görög művészet önálló témájává. Ezek az arcok részben ideálportrék, részben lélekállapotok, affektusok ábrázolásai, mint amilyen a szenvedés, a fájdalom, illetve bizonyos általános jellemvonásokat, illetve a temperamentumokat reprezentálnak. Különösen az alexandriai szobrásziskolára volt jellemző, hogy a művészek különös érdeklődést tanúsítottak a naturalisztikus vonások, a külső megjelenés egyszeri és esetleges vonásai iránt, a groteszk arcvonások, a rút öreg arc vagy az eltorzult, beteg külső iránt. Ezen vonások túlhangsúlyozásával elsősorban a klasszi-

kus görög művészet szépségelvével fordultak szembe, s nem az egyént, a személyt mint láthatatlan bensőt kívánták megjeleníteni. Figyelemre méltó, hogy a legkorábbi, egyedi vonásokat ábrázoló portrék az idegenek, a más etnikumhoz tartozó fiziognómiák iránti érdeklődéssel hozhatók összefüggésbe, vagyis a másság iránti érdeklődésből származik. Ez egybecseng azzal a felfogással, mely szerint az arc mindig elsősorban a másik arca. A római portréművészet is idealizálás, tipizálás, s a naturalisztikus, realiztikus jegyek öncélú alkalmazásának egyvelege jellemezte.

A kora kereszténység idején az európai kultúrában az arcábrázolás körül meghatározó volt egy képteológiai konfliktus: Jézus valódi arcának keresése. Ebben fontos szerepet játszott Veronika kendője, mely Krisztus arcának pontos lenyomatát hordozta. Hans Belting szerint a Megváltó eleven és hiteles arcmása utáni vágy, valamint az e vágy kielégítésére érkező megoldások „a nyugati kultúrában tehertétellé váltak, mivel az emberi arcot általában véve nehezen megoldható rejtélynek láttatták, és mindennemű testiségtől olyan tökéletesen elszigetelték, hogy a test hátrányba került az archoz képest.”³⁸ Az arcábrázolás nyugati hagyományában azért is megkerülhetetlen Krisztus „hiteles arcmásának” keresése, mert az ember „Isten képére teremtett”, vagyis az ember arcmása Istenéhez hasonlatos, az arc a személy, a persona képévé vált. Így talán nem teljesen érthetetlen, hogy Belting a torinói lepel Krisztus-képe és a nyugati individualizmus között kapcsolatot lát.

A késő középkorban az arcképek divatja az itáliai és flamand kereskedővárosokból indult el, s innen vették át a különböző királyi udvarok és az arisztokrácia. A műfaj a 16. században kezdte elbűvölni a nemeseket is, és így a portrék az arisztokrácia életének mindennapos kellékeivé váltak. A 17. századra minden rendű és rangú nemesi háznak megvolt a maga portrégyűjteménye, amely a család hátterét és sokszor más nevezetes embereket ábrázolt: „A portréfestészet mögött egy hierarchia áll (vagy egy újnak az igénye!), a kultúrának, a szellemi életnek egy rétegezetsége – ahogy Esterházy Péter írta megnyitóbeszédében Nádler István 2006-os kiállításán. – Hogy például van egy olyan épület, ahol lehet egy olyan folyosó, ahol a portrék függenek. Hogy vannak nagyjaink és eleink. Ma nincs, akiről portrét lehetne festeni, eltekintve attól, hogy bárkiről lehet. A portrékészítés mögött a társadalom áll, ha áll, megbízóként, és nem áll. Az általános formátlanság áll. A portréfestészethez kulturális, társadalmi, politikai konszenzusok kellene, melyek most nem léteznek.”³⁹

Bizonyos vonatkozásokban a portrék iránt megnyilvánuló érdeklődés a középkorban jól illett a hagyományos nemesi értékekhez. A portrék lehetőséget teremtettek arra, hogy bemutassák a nyilvánosságnak a család büszkeségét, és eszközt kínáltak arra, hogy a családi érzést közvetítsék a még meg nem született nemzedékeknek. Az ilyesfajta ideo-

38 | Hans Belting: *A hiteles kép – Képviták mint hitviták*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2009. 62.

39 | Esterházy Péter *megnyitóbeszéde*, 2006. március 22. Várfok Galéria, www.mta.hu.

lógiai funkciók segítségével válik érthetővé az a lelkesedés, amellyel oly sok nemes rendelt képet önmagáról és családjáról. A jelenség konzervatív üzenetével párhuzamosan a kora újkori portréfestészet radikálisabb utalásokat is tartalmazott: a korai portréfestőket egyre inkább elbűvölte modelljeik személyisége. Továbbra is ábrázolták a személyt körülvevő pompát, de megmutatták a személyiség összetettségét is: a 17. századból származó arisztokrataportrék kifejezik az illető személy szorongásait, melankóliáját, sőt, még csalódottságát és gyengeségét is. A portréfestészet tehát kifejezte és elindította az egyéniség kultuszát.

A fényképezés és -rögzítés megvalósulása és elterjedése a portrékészítést is demokratizálta. A legtöbb daguerrotípiás ember- és arcábrázolás, s később is a fényképezés elsőrendű szerepe maradt a hagyományos portrékészítés. A posztmortem daguerrotípiák kultusza révén külön iparággá vált a „memorial photography”. A fényképezés szabványos műtermi, mesteremberi munkának számított. Vele párhuzamosan azonban megjelentek olyan kiváló fotósok, akik ennél többre vágytak, s ennek érdekében hajlandók voltak kísérletezni is, eltérni az addig megszokott műtermi, mesterséges beállítástól. Elég Étienne Carjat-nak 1863 körül készült Baudelaire-portréjára, vagy Julia Margaret Cameron alkotásaira gondolni, aki Nadarhoz hasonlóan nem volt hajlandó beletörődni a portréfotográfia elgépiesedett, gúzsba merevített ábrázolási formájának egyeduralmába. Félve teszem hozzá, hogy a mai korból visszatekintve éppen ezek a „gúzsba kötött” képek rendelkeznek egyfajta furcsa és nehezen megmagyarázható erővel, a jelenlét totalitásával és irracionálisával.

A fotóművészek az I. világháború kitöréséig lényegében a képzőművészet vonzásában-taszításában éltek. Majdhogynem egészen addig, míg színre nem lépett Halász Gyula (Brassai), az amerikai Man Ray, a Bauhausban is oktató Moholy-Nagy László, Friedmann Endre, a későbbi Robert Capa, vagy az ugyancsak magyar származású André Kertész. Többek között ők voltak azok, akik megváltoztatták a fotóművészetet és ezen belül a portréfotózást a 20. században. Ők adták hozzá azt a többletet, amitől ez a fényképezési téma komoly, sok esetben drámai műfajjá emelkedett. Szakítottak az addigi zsánerbeállításokkal és behatóan tanulmányozták a kiválasztott modelleket. Megtalálták azokat a pillanatok, amelyek „egybegyűjthetik és egyetlen kedvező pillanatban összpontosíthatják a teljes életidőt”. Azt a pillanatot, amikor a modell létének egy kiválasztott pillanatában megnyílik, hogy aztán rögzítvén ezt az állapotot, fixálódhasson a negatívon.

ARC A MASZKON ÉS A MASZK MÖGÖTT

Vannak azonban olyan pillanatok, amikor éppen az emberi arc elleplezése a cél. Erre szolgál többek között a maszk.⁴⁰ A maszk, az álcázás az emberi történelemben fontos szerepet játszik, és egymással sokféleképpen összefügg. Asszociációs mezejében meghatározó a szakralitás és a komikum, a groteszk, a halál és az újjászületés, amelyek kezdettől összefonódnak az emberi kultúrában.

Az arc elfedése – miközben egy újabb héj védelmét biztosítja az egyénnek – egyfelől az esetlegességek, másfelől a személyiség elrejtése. Az első az egyént a közös, az egyén fölötti, a halhatatlan szférájához közelíti; a második kiemeli a számára adott, személyes életéből (mintegy megszüntetve vagy legalábbis felfüggesztve azt). Ez a két mozzanat elválaszthatatlan egymástól: az ember számára a halhatatlanság csak a halál közvetítésével értelmezhető fogalom, miként a halál is csak a halhatatlanság tudatán-vágyán keresztül élhető át.

Az arc az egyén korlátait jeleníti meg, de a maszk az ember fölemelkedése egy, az egyén korlátai fölötti szférába, átváltozóképsőségének gyakorlása. Felülemeli az egyént önmagán, és részesíti az emberi faj, az emberi nem erejében: az ember egyik legfőbb sajátossága éppen az, hogy „nembeli lény”, hogy a faj létének alakulását meghatározza egyedei variabilitása. A variációk nemcsak a genetikai mutációk által, hanem közvetlenül is visszahatnak a fajra, amely maga is állandóan egyedei – elvileg valamennyi egyede – függvényében módosul (ez egyedülálló az általunk ismert természetben). Ugyanakkor az egyedek maguk is a faj képviselőiként lépnek fel, annak tudják magukat, képesek erőit mozgósítani. Egyén és faj ilyen összefonódása következtében (annak következtében, hogy önmagam egyedi programján kívül is – ember lévén – elvileg képes lehetek mindarra, amire a többi ember, fel vagyok tehát ruházva a másokba bújás, a másik ember erőinek magamra öltésének képességével) az ember öntudatának, identitásának meghatározó vonása az egyediségen való túlemelkedés.

*A halotti maszk*⁴¹

Az egyénnel ellentétben a faj, a nem nem halandó, vagy legalábbis létkorlátai túl vannak az egyén horizontján; a fajjal, az emberi nemmel való azonosulás tehát az egyént a halálon is túlemeli. Az egyén halála az esetleges halála, a közös, a nembeli rész átmegy halhatat-

40 | Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor, *Maszk*. Art'húr Kortárs Művészeti és Kulturális Alapítvány honlapja.

41 | „*Áthorpadni a nemlétebe*” – *Halotti maszk – élőmaszk*. Kiállítás. Petőfi Irodalmi Múzeum, 2006. november 10. – 2007. február 28. *Halotti maszk – élőmaszk*. Kiállítási katalógus. Szerk. E. Csorba Csilla – Kovács Ida. PIM, Budapest, 2006.

lanságba. Ezt jelképezi a halotti maszk, amely a mozdulatlanságba dermedt örökkévalóval takarja le az esetleges. Az ember minél többet szeretne átvinni esetleges, halandó lényéből a halhatatlanságba, ezért a halotti maszk egyúttal az – esetleges – vonások minél pontosabb megörökítésére is törekedhet. Ez nem változtat azonban azon, hogy a pillanat megállításaival az egyéni életből a mozdulatlanságba, az állandóba, a halhatatlanba való átlépést szimbolizálja.

A halotti maszkok kialakulásához érdekes módon nem a halál tényének rögzítése, hanem az élet ábrázolása vezetett. A hellenizmus korában készítettek először gipsz-, illetve viaszöntvényt emberi arcra, azonban nem a halottaké, hanem az élőké. Ezt az élőmaszkot akkor nem őrizték meg, hanem segédeszköznek használták az éppen megmintázandó arc pontos ábrázolásához. Később Rómában az arcöntvény – már önálló funkcióval – imágó formájában jelent meg, azaz képmássá alakult át, párhuzamosan a jelen lévő portrészobrászattal. A görög-római kultúra révén elterjedő arcöntvény-készítésnek nagy szerepe van abban, hogy az emberi arc ábrázolásában változás történt: megjelentek az egyéni karakterre utaló jelek. A mai formájában ismert halotti maszk eredetét is az ekkor készült imágóknál kell keresnünk. A Római Birodalom bukásától a reneszánsz emberközpontúságáig, a felvilágosodás és a romantika által gerjesztett egyéniségmitizálásig kell várnunk, hogy újabb maszkra leljünk: Dante 1321-es halotti maszkjára.

Élőmaszk készítésre utaló jeleket már az 1400-as években, Verocchio műhelyében találunk, aki műveihez gipsz-, illetve viaszöntvényeket használt, de ezek a levonatok csak kellékei voltak a megmintázott alkotásoknak. A test megfigyelése és pontos ábrázolása iránti megnövekedett érdeklődésnek köszönhetően Angliában az 1600-as évek közepén élő modell utáni arc- és testöntvénykészítő műhelyek alakultak. 1770-ben Philippe Curtius életnagyságú viaszbábukat állított ki Párizsban. Ő volt az, akitől Marie Grosholtz, a későbbi Madame Tussaud elsajátította el a viaszbábuk készítésnek technikáját. Madame Tussaud a francia forradalom idején gipsz- és viaszöntvényeket készített a kivégzettekről, XIV. Lajosról Marat-n át Robespierre-ig.

A 18. században halotti maszkok gyűjteményszámra készültek Európában, elsősorban a természettudományos érdeklődés és a frenológia – az ábrázatról leolvasott, a karakterre vonatkozó megállapítások tudománya – hatására. Ezekből az évekből sok száz halotti maszk maradt fenn, de a számomra érdekesebb élőmaszkokra is vannak példák. Élőmaszk készült többek között 1807-ben Goethéről, 1812-ben Beethovenról és körülbelül akkoriban Kazinczy Ferencről is, Liszt Ferencről 1833-ban, 1905-ben Kaffka Margitról, Vas Istvánról 1940 nyarán, Pilinszky Jánosról az 1960-as években és Kukorelly Endréről 1991-ben.

A halotti maszk az élet és halál körforgását szimbolizáló tárgy, de az elhunyt egyénített vonásait hordozva, az individuumot jeleníti meg. Mint a fénykép, amely megörökít, az örökkévalóság számára megőrzi arc képét, lenyomatát: az örökkévalóság számára dolgozik.

Az a kép azonban, amely a halott ember arcáról készül, talán éppen az ellenkező hatást éri el: életben tart, élővé merevít. Minden fotó és minden maszk az utolsó arc, az utolsó arcot örökíti meg. Az elmúló a fotó által, de az élőmaszk és talán a halotti maszk által is halhatatlanná válik, ugyanakkor a halott élővé, élő emlékké. Roland Barthes a fotóost a halál ügynökének tekinti,⁴² Susan Sonntag⁴³ a fotózást a mumifikáláshoz hasonlítja.

A fényvel történő ábrázolás „mágiáját” a torinói lepelhez hasonló, nehezen megmagyarázható misztériumként is felfoghatjuk. André Bazin a múmia-komplexus, az ereklye és fénykép szintézise mellett a halotti maszk és a fénykép azonosságáról beszél. A fényképezést is öntvénynek, a „tárgyak fény segítségével létrehozott lenyomatának tartja”.⁴⁴ Gyakran egy cél miatt készülnek képek: ez a soha nem ismétlődő megragadása. „Ameddig itt van – most! – a látványát idd tövig. / Mit ér az örökkévaló, ha már nem él?”⁴⁵ – írja Balla Zsófia költő.

AZ ARC MINT TÁRGY

Mozdulatlan tárgyként nézni egy élő ember arcát talán nem is lehet: tekintetünk is pásztáz, az arc is mozdul. Kimerevített arcot nem láthatunk máshol, csak fotográfián. Nézzük az arcot és a személyt látjuk. A személy érzelmeket vált ki belőlünk, az alakja, a hangja, a mozgása, a viselkedése, de az illata vagy az öltözködése is hatással van arra a képre amit alkotunk. Ha csak az arcot tekintjük, ha megpróbáljuk kimerevíteni és mozdulatlan-ságba kényszeríteni az arcot, teljesen más a ránk gyakorolt hatása.

Az arc a fénykép és a film révén különleges státuszba került. A filmművészet minden korábbi megjelenítésnél közelebb tudta hozni a tekintetünkhöz a másik arcát. A nagytotál során hatalmas nagyításban megjelenik az emberi arc, melynek majdnem minden kis részletét jól láthatjuk. A fotó, de a mozgókép is tárggyá alakítja a témáját, legyen az állat, ember vagy bármilyen más dolog, valójában a valóságos és az elképzelt is egyaránt tárgyasul a képen. A kép azonban, amely embert ábrázol, magában hordozza azt az illúziót, hogy többet is látunk, mint a képen látható személy tárggyá alakult figuráját, vagyis hogy többet is megtudhatunk a személyről, mint amire a képen látható helyszínből, öltözetből, használati eszközökből stb. következtethető.

42 | Roland Barthes: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985. 105.

43 | Susan Sonntag: *A fényképezésről*. Európa Kiadó, Budapest, 1981. 124.

44 | André Bazin: *A fénykép ontológiája. Tanulmányok a filmművészetéről*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1977. 21–31.

45 | Balla Zsófia: *A harmadik történet*. Jelenkor, Pécs, 2003. 12.

AZ ARC LEJEGYZÉSE

Most leválasztunk minden eddig leírt egymásra rétegződő funkciót az alakról, pontosabban az arcról, és csak az (élő) arcot vizsgáljuk. Ez az arc nem lesz más, mint szem, orr, száj, homlok, áll, szőr és bőr stb. Ez nem találkozás lesz, hanem vizsgálat. Hiszen az arc jelentés: most nem ragadjuk ki kontextusából, minden részletének értelme a másik részlethez fűződő viszonyában áll fenn.

Most a képi gondolkodás eredendő elsőségére apellálunk a fogalmival szemben. Nem vesszük figyelembe a belső állapotokat, vagy idomulását a társadalmi szerepekhez, elvárásokhoz. Itt az arc nem mások által diktált szerep, gépezet, maszk, virtuális valóság, média-produktum, manipuláció.

(ARC)KÉP A KÉPBEN

Mestermunkámban, *Élőmaszk – a másik ember arca* című digitálisfotogram-sorozatomban kortárs alkotóművészek digitálisfotogram-portréi szerepelnek. Olyan személyeket választottam, akik számára a fotográfia hozzám hasonlóan egyfajta életforma, akik életük során alkotnak, írnak, gondolkodnak a fotográfiáról. Mindannyiukhoz ily módon a fotográfia által kerültem közel, és mindannyian vállalták, hogy részt vegyenek a sorozatomban. Felkérésemet avval egészítettem ki, hogy az elkészült kép mellé írják le azt a gondolatot, amely a kép készítése során vagy hatására bennük a fotográfiával kapcsolatban felmerült és így váljanak alkotótársaimmá.

A sorozat első képét Nádas Péter házában, Gombosszegen készítettem 2015. március 15-én. Hogy hogyan és miként kerültem abba a kivételes helyzetbe, hogy őt is felkérhettem a közös munkára, annak illusztrálására leírnám ismeretségünk történetét.

A főiskola második évében (valamikor a nyolcvanas évek közepén járhattunk) – a feladat szerint egy tipográfizált lapot kellett létrehoznunk, valójában bármit, ami magában foglalta egy ólomszedett szöveg és egy kép alkalmazását. Végeredményként mindezt, a szükséges nyomdai előkészítési folyamatok után, a főiskola próbanyomó kis ofszetgépén két színben ki is nyomtathattuk.

A szöveg, amit választottam, Nádas Péter akkoriban megjelent nagyregényéből, az *Emlékiratok könyvéből* vett néhány sor volt. Ezt a néhány sort szedtem ki ólombetűkből a B épület alagsorában a főiskola kis nyomdájában úgy, hogy az antikvák – garamondból persze, noha volt még gill és bodoni is a rekeszekben – és a kurzívok egy akkoriban készült bioritmusgörbém vonala alapján változtak. Ez volt együtt nyomtatva egy fotóval, amelyet akkor használtam először, de azóta is végigkíséri az életemet.

Arra, hogy Forgách Andrásról hogyan került ebből a nyomtatványból néhány példány (a próbanyomógéppel általában ötven-száz példány készült egy-egy anyagból), már nem emlékszem tisztán. Nádas Péter tőle kapott egy példányt ebből a nyomtatványomból. Egy napon hazafelé igyekeztem a főiskoláról, amikor először találkoztam Nádas Péterrel. Engem keresett, mint kiderült, szeretne volna, ha új könyvének borítóját megtervezem. Akkor valószínűleg csodálkoztam ezen. Vannak tények, amelyek bármily irracionálisak is, mégiscsak tények.

Ezután több könyvborítót és könyvet terveztem Nádas Péternek. Kezdetben csak a borító volt az én munkám a Szépirodalmi Kiadó megbízásából, majd 1988 őszén, amikor Groningenben voltam ösztöndíjjal, terveztem az első teljes NP-könyvet, az *Évkönyvet*.

Az évek múlásával a munkakapcsolat nem szakadt meg. Nemrég készítettem több újabb borítót Péternek – az általam tervezett – újabb életműsorozatába. Az első életműsorozat valamikor a kilencvenes évek elején indult a pécsi Jelenkor Kiadónál, Nádas Péter és Richard Schwartz közös könyvével, a *Párbeszéddel*. Ezek a borítókon nincs más, mint tiszta tipográfia, és fontos az a „rendszer-részlet”, amely ezt a tipográfiát mégis megmozgatja. A mostani életműsorozat 2016-ban indult, már a Budapestre költözött Jelenkornál. 2000-ben Péter nyitotta meg a *Borítók között* című kiállításomat a Mai Manó Házban.⁴⁶

2001-ben az *Élet és Irodalom* karácsonyi számában olvastam Nádas Péter *Saját halál* című írását. Ez Péter infarktuszának és klinikai halálának története, amelyből szerencsére vissza tudták hozni orvosai. 1993. április 28-án infarktussal a budapesti Szent János Kórházba szállították, ahol reanimálták. Két nap múlva átszállították az Ér- és Szívsebészeti Klinikára, ahol koszorúér-angioplasztikai beavatkozást végeztek, s ezt december 13-án megismételték. „A saját én edényében azok a tulajdonságok maradnak meg, amelyek nem csak az egyed számára érvényesek, s így a legszemélyesebb tapasztalat a mindenkire érvényest mutatja be. A határátlépés feltétele a személyes tulajdonságok folyamatos idegenítése.”⁴⁷

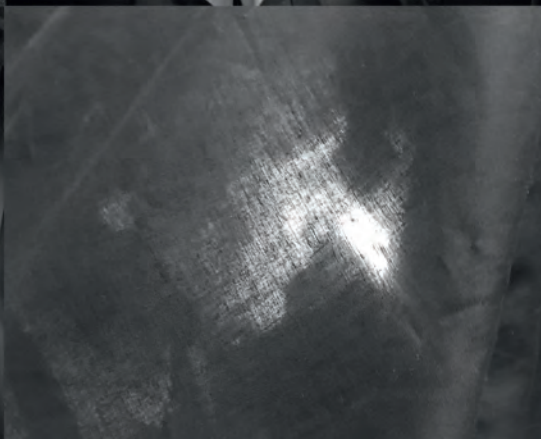
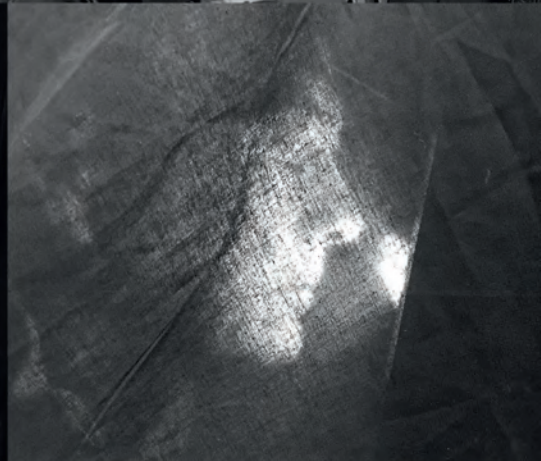
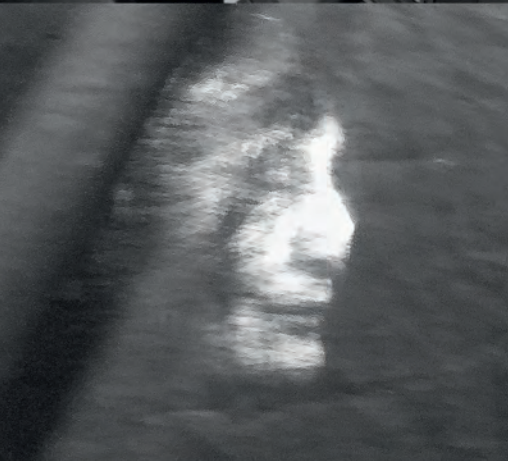
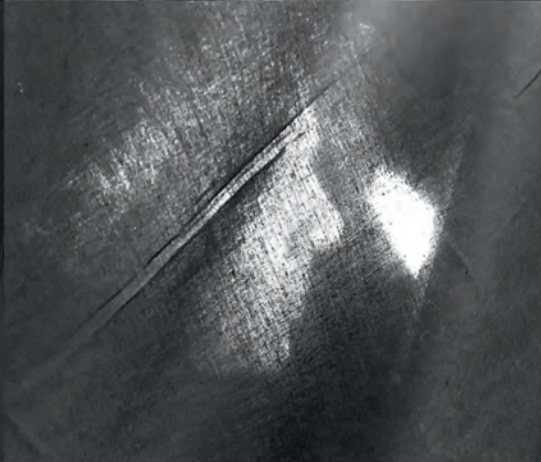
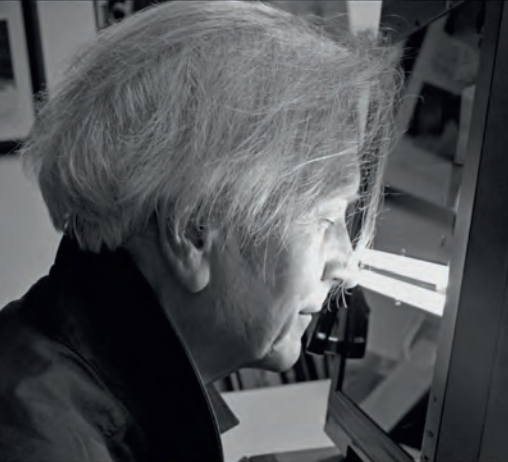
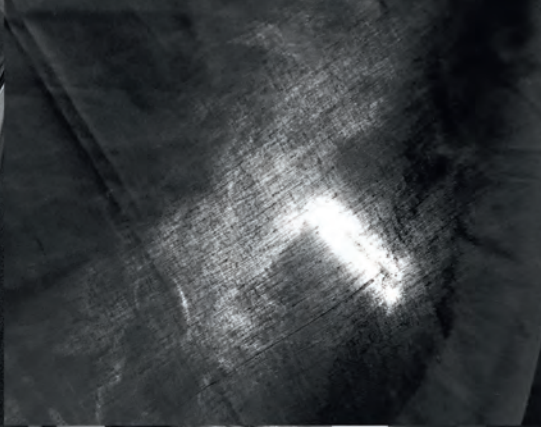
Noha ez az írás már könyv formájában is megjelent Péter saját fotóival („Nincs ismétlődés, csak verziók vannak – csak a folyamat ismétlődik, a mozzanatai sosem. Mi is természeti tárgyak vagyunk.”⁴⁸), digitális élőmaszk-képeimet éppen ennek a műnek az inspirációjára szerettem volna elkészíteni.

Nádas Péter műveit számtalan nyelvre lefordították, és többször felmerült a neve mint az irodalmi Nobel-díjra esélyes szerzők egyike. Fotós tevékenységéről sokáig kevesebb szó esett, pedig hamarabb foglalkozott fényképezéssel, mint írással. A *Saját halál* című kötetben azokat a képeket láthatjuk, amelyeket egy éven keresztül készített minden nap a gomboszegi kertjében álló terebélyes vadkörtefáról.

46 | Nádas Péter: Egyetlen milliméter. In: *Hátországi napló*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2006. 205.

47 | Nádas Péter: Saját halál. *Élet és irodalom*, 2001. 51.

48 | Uo.



IV. FÜGGELÉK

A MESTERMUNKA LÉTREHOZÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEI

Amikor meggyőződtem arról a ténynek talán nem nevezhető, nagyon erős belső érzésről, hogy a fotográfia predestináció az életemben – „Az ember mindig azt csinálja csak, amire megteremtett...” –, meggyőződésemmé vált, hogy ez túl van a hétköznapi racionalitáson. Az okok után kutatva arra a véleményre jutottam, hogy a szférákból, a világúrból érkező hatások, jelen esetben a fotoszférából érkező fotonok katalizálják az alkotásra, a művészetekre, a fotográfiára fogékony emberek kreativitását. Nem mindenkire hat ez ugyanúgy – az egyén individális érzékenységének függvénye. Persze nevezhetjük ezt akár különös érzéknek, tehetségnek, de azokra hat ez az erő erősebben, akikben ez a predestináció a fotográfiához mint autonóm alkotói kifejezőformához köthető.

Mint már az eddigiekből kiderült, a fotográfia területén számomra különösen fontos a fotogram. Fotogramot létrehozni nem más, mint egyszerű eszközökkel és módszerekkel körüljárni, előhívni, elemezni a valóság törvényszerűségeit. A fotogram a valóság elfogulatlan megismerésének egyik útja, így úgy gondoltam, hogy meggyőződésemet ezzel a médiummal tudom a leginkább bizonyítani. Az utolsó három évtizedben mindennapi munkám során már nem analóg technikákat alkalmaztam, digitális megoldások vették át a korábban kézimunkával végzett folyamatok szerepét, így a fotogramkészítés tapasztalatát digitális formában is ki akartam aknázni.

Digitális fotogramkísérleteket az 1990-es évek legelejétől végeztem, körüljárva e technika sajátosságait. *A szkennel mint a digitális fotogram alakítója* című fejezetben leírtam és bemutattam az izgalmas és változatos képalkotási lehetőségeket. Mestermunkámban mindezen tapasztalatokat felhasználva, de a fotogramkészítés gesztusát minimalista szintre redukálva készítettem el a számomra fontos – és meggyőződésem szerint a fotoszférából érkező fotonok által különösen érintett – alkotók arcképét, digitális fotogramját, élőmaszkját.



A MESTERMUNKA TECHNIKAI LEÍRÁSA

Mindenképpen el akartam kerülni, hogy az élőmaszkjaim technikailag a xerográfia úttörőinek gyakran alkalmazott portréira hasonlítsanak – ezeken a képeken általában a másológép üvegére hajló, tapadó arcokat, arcrészleteket látunk, a lefelé hajlás gravitációjának vizuális megjelenése mellett. Az 1990-es évek elején kísérleteimet pénzügyi okok miatt még egy kéziszkennerrel kezdtem, majd az első lapszkennerem megvásárlása után vált számomra lehetővé, hogy a síkágvas szkennerek adta lehetőségeket boncolgassam. A korai síkágvas szkennernek nehézkesek és nagyon érzékenyek voltak, működés közben nem lehetett őket mozgatni, billenteni.

A modern síkágvas lapolvasók, amelyek már CIS (kontakt képérzékelős) szkennernek, a CCD-eszközök (Charged Coupled Device, töltéscsatolt áramkör) lámpáit és tükreit LED-érzékelők helyettesítik, így nemcsak könnyebbek és vékonyabbak lettek, de kevésbé érzékenyek is: működés közben mozgathatók, akár fel is állíthatók. Képeim elkészítésekor ezeknek a szkennereknek ezt a sajátosságát ki is használtam, és egy kis barkácsmunkával készítettem egy (majdnem) függőleges szkennerállványt: a modelljeimnek így nem a másológépekhez hasonlóan az üveg fölé, hanem kényelmesen az üveg elé kellett hajolniuk.

Húsz portrét szerettem volna készíteni olyan emberekről, akikkel az életem során valamilyen szakmai kapcsolatban voltam, és tudtam róluk, hogy a fotográfia közvetve vagy közvetlenül nagyon fontos szerepet tölt be az életükben. Húsz portré készült el, de természetesen még legalább kétszer-háromszor ennyi fontos és izgalmas személyiségről készíthettem volna élőmaszkot. Valójában azok kerültek látóterembe, akikkel könnyen tudtam kapcsolatot teremteni és a felvázolt gondolataim megfogták őket. Felkértem fotográfusokat, képzőművészeket, írókat, művészettörténészeket, zenészeket, gyűjtőket – nőket és férfiakat – körülbelül egyenlő arányban, akik meggyőződésem szerint érintettek, és szívesen vettek részt a munkában. Együttműködésünk a portré elkészítése mellett arra is kiterjedt, hogy kérésemre mindenki leírta azokat az gondolatait, amelyek a közös munkánk során a fotográfiáról vagy egyszerűen a létezésről bennük felvetődött. A képek mellett a védés kapcsán létrejövő kiállításon ezek az írások is megjelennek, valamint az anyagból készített művészkönyvet is bemutatom.

Munkámban mediális kérdések elsősorban a gyakorlati, technikai megvalósításban jelentkeznek, de azt gondolom, hogy a technika ebben az esetben egybeforrt a gondolattal. Munkám a fotó médiumáról vallott elképzelésemnek a bemutatása is.

Értekezésem mellékleteként bemutatok néhányat mestermunkámból. Azt gondolom, hogy munkám mind tartalmilag, mind technikailag művészi színvonalat képvisel, és a képek bizonyítják az elhivatottságomat.

TÉZISEK

A fotogram fényképezőgép és negatív nélkül készült fotográfia, a fény, a fényérzékeny anyagok majd a fotóvegyszerek együttes alkalmazásával rögzített kép, amely általában tárgyak, formák árnyéka, lenyomata. Fotogramot létrehozni nem más, mint egyszerű eszközökkel és módszerekkel körüljárni, előhívni, elemezni a valóság törvényszerűségeit. A fotogram a valóság elfogulatlan megismerésének egyik útja, létrehozása során megerősíthet vagy épp fenekestül felforgathat már létező hagyományokat, de új és ismeretlen jelenségek, kifejezési formák radikális megtestesítője is lehet.

I. Kísérleteim a fotogram tárgykörében végeztem az analóg fotogramtól a digitális fotogramig. Nézetem szerint, létező és elemzésre okot adó különbség, hogy a képpalkotó jeleket kémiai vagy elektronikus úton rögzítjük-e. A digitálisan kódolt, számítógéppel feldolgozható képet a fotográfia specifikus, nem kémiai változatának tekintem. Az alternatív vagy digitális fotogram is fotogramnak tekinthető, mert nem hagyományos fényképezés (fényképezőgép nélkül készül), és hasonlóan az analóg változatához a kreativitás legalcalmasabb gyakorlóterepe.

II. A fotogram történetének és legfontosabb művelőinek bemutatása után a fotogram gyűjtőnévvel összefoglalt fény-, vegyi és tér-összefüggéseket kutatva próbálom meghatározni a legegyszerűbb fotogramhelyzetet. A legegyszerűbb fotogram létrehozásához is szükségünk van fényre és fényérzékeny felületre. Ha a fényérzékeny fotópapírt fény éri, előhívó vegyszer nélkül is megkezdődik a papír elszíneződése. Ha a fotópapírra valamilyen tárgyat helyezünk, a megvilágítás után a lenyomata, világos „fénynyoma” ott marad a felületen, miközben környezete a fény mennyiségtől (azaz a megvilágítás hosszától vagy erejétől) függően sötét kontrasztot alkot vele.

A szkennel fényjelenséggel járó működése digitális folyamatokat rögzít vegyszer és fotópapír nélkül, és a hagyományos fotogram lehetőségeinek vizsgálata során felmerült kérdéseket teszi újraértelmezhetővé. A lenyomatok egy fajtája tárgyak (akár arcok, testrészek) párásan közeli, egyedien érzékeny, a pillanatnyi állapotra koncentrált dokumentálásával foglalkozik, másik része az időben végbemenő téri változások, mozdulatok ritmikus képleteinek ornamentikájával kísérletezik. Ellentétben a kemofotogram naturálisan pontos lenyomataival, a digitális fotogram egy másik valóságból, a „senki-földjéről” érkező nyomokat rögzíti.

III. Létezik egy szferikus vagy kozmikus vagy univerzális harmónia, amely mögött a kozmosz csodálatos szimmetriája rejtőzik. A fény, amely bennünket ér, hatással lehet ránk – testfelületünk reagál a nap fényével érkező fotonokra, a szemünkön keresztül idegrend-

szerünkbe jutó fény által pedig így tapasztaljuk meg a látható világot –, mint ahogy a fényérzékenyített papíron nyomot hagy a megvilágítás. A szférák zenéje sem hat minden előre egyformán, a fotonok is csak azokra hatnak különös módon, akik erre érzékenyek. Fotogrammjaimon (és kemofotogrammjaimon) is gyakran jelenik meg az emberi arc – mestermunkám is emberi arcok digitális fotogramját, élőmaszkját mutatják be. Az emberi arc számomra önmagam és a másik megismerésének legalkalmasabb terepe. Az arc képe koncentrált, elkülönül a képek sokaságától. Az emberi arc felületére íródó egyedi és megmásíthatatlan jelsokakság az életcsodájának egyben a véges emberi életnek a reprezentációja.

Képeimen az emberi arcok egyfajta lenyomatként jelennek meg, mintha valamilyen különleges ásatás során talált régészeti leletek lennének, amelyek felhívják a figyelmet az emberi lét sérülékenységre és érzékenységre, bemutatva valamit a régi korok (a mi jelenünk) kultúrájából, mielőtt a mesterséges intelligencia és az automatizáció kezdte volna uralni a világot.

KIVONAT

A fotográfia alapvető és izgalmas tulajdonsága, hogy egyszerre eszköze és tárgya a megfigyeléseinknek. A kép létrehozásának folyamata éppúgy figyelmünk középpontjába kerülhet, mint a tárgy, amelyről fotográfiát készítünk. Kiindulhatunk a képpé formálni kívánt látványból, amelyhez megválaszthatjuk a megfelelőnek vélt technikát, ugyanakkor a fotográfia sajátosságaiban elmélyülő gondolataink és az ezeket kísérő kísérleteink kapcsán megfigyelhetünk, de létre is hozhatunk bizonyos technikai, technológiai folyamatokat, amelyek során a létrejövő képek megváltoztathatják korábbi gyakorlatunkat és új tapasztalatokat gyűjthetünk. Fotográfiai kísérleteimet ezért előbb az analóg fotogram, később az általam alternatív vagy digitális fotogramnak nevezett médium szerteágazó lehetőségein keresztül próbálom bemutatni.

Értekezésem szerint a fotográfia, vagyis a fény és a fényérzékenység kapcsolatának egyik alaphelyzete a fotogram, amely szó szerint „fényrajz”. Fotogramot létrehozni nem más, mint egyszerű eszközökkel és módszerekkel körüljárni, előhívni, elemezni a valóság törvényszerűségeit. A fotogram a valóság elfogulatlan megismerésének egyik útja, létrehozása során megerősíthet vagy éppen fenekestül felforgathat már létező hagyományokat, de új és ismeretlen jelenségek, kifejezési formák radikális megtestesítője is lehet. Munkám az 1980-as évek végén végzett fotogram-kísérletek továbbgondolása, amely Moholy-Nagy László sejtésére vezethető vissza, miszerint a fotogram univerzális művészi eszköz és esztétikai stratégia: módszerét egyszerűsége és erősen reduktív volta alkal-

massá teszi arra, hogy nyelvközeli állításokat tegyen egy olyan szférában, amely végső soron kizárja a nyelvet.

Munkám során az analóg fotogramtól jutottam el a digitális fotogramig, melyet szkennerek segítségével hozhatok létre. Mivel állításom szerint a fotoszférából érkező fény azokra a művészeti formát gyakorló alkotókra hat, akik elmélyült kapcsolatban vannak a fotográfiával, ezt az állapotot szeretném rögzíteni. Olyan személyeket választottam, akik számára a fotográfia hasonlóan egyfajta életforma, mint számomra, akik életük során alkotnak, írnak, gondolkodnak a fotográfiáról. Arcképeik mint élőmaszkok, fénybe kövült arcok. Számomra az arc a létezés metaforája. Az arcot úgy olvassuk, úgy értjük meg a legkönnyebben, ha leképezzük. A portrékészítés történetét elemezve jutottam el az élőmaszkok digitális rögzítéséhez.

THESES

Photograms are photographic images created without using a camera or negatives, images recorded with the application of light, photosensitive materials and photographic chemicals – they are usually the shadow, the imprint of objects and shapes. Creating a photogram means using simple tools and methods to examine, develop and analyse the laws of reality. Photogram is a path to unbiased knowledge about the world, the process of its creation can confirm or utterly destabilise pre-existing traditions, but it can also become the radical embodiment of new and unknown events or means of expressions.

I. I conducted my experiments on the subject of photogram, from analogue photogram to digital photogram. It is my conviction that the difference between recording the signals constituting the image chemically, and recording them electronically is not only relevant, but in need of interpretation. I consider digitally coded images that can be processed by computers a specific, non-chemical version of photography. Alternative or digital photograms are nevertheless photograms, since they are not traditional photographs (having been created without a camera) and similarly to the analogue version, they are the most effective training ground for creativity.

II. After introducing the history of photogram technology and its most important practitioners, I will attempt to delineate the simplest photogram set-up through researching the interconnections of light, chemistry and space that photograms are composed of. To create the simplest photogram, we still need light and a photosensitive surface. When light hits photosensitive photographic paper, the discolouration of the paper will begin without the application of developing chemicals. If we place an object on photographic paper, the impression of illumination, the light-print of it remains, while its surroundings form a contrast, the darkness of which depends on the amount of light (that is, the duration and strength of illumination.) The functioning of a scanner includes light phenomena as it records digital processes without chemicals or photographic paper, and allows us to reinterpret the questions raised by analysing the possibilities inherent in traditional photogram. One form of imprints is concerned with documenting objects (even faces, body parts) in uniquely sensitive hazy close-ups, focused on a momentary state, while other forms experiment with spatial changes over time, the ornamentation of rhythmic formulae of motion. Unlike the naturally accurate imprints of chemical photogram, digital photogram records impressions from another reality, a “no man’s land.”

III. There exists a spherical or cosmic or universal harmony, behind which lies the miraculous symmetry of the cosmos. The light that touches us can affect us – the surface of

our body reacts to the photons that arrive in the form of sunlight, and the light that enters our nervous system through our eyes allows us to experience the visible world – just like illumination leaves its mark on photosensitive paper. The music of the spheres doesn't affect all living beings the same way, and photons only have their curious effect on those who are sensitive to them.

My photograms (and chemo-photograms) often depict human faces – my masterpiece also consists of digital photograms that are living masks of human faces. For me, the human face is the most suitable site for getting to know myself and the other. The image of the face is concentrated, it is differentiated from the multitude of images. The unique and unchangeable deluge of signals written on a human face is a representation of the miracle of life, as well as the finite length of human existence. In my pictures, human faces appear as imprints of a sort, as if they were artefacts found in an extraordinary archaeological dig, which call attention to the fragile and sensitive nature of human existence, revealing something about the culture of a bygone era (our present), before artificial intelligence and automation began to rule the world.

SUMMARY

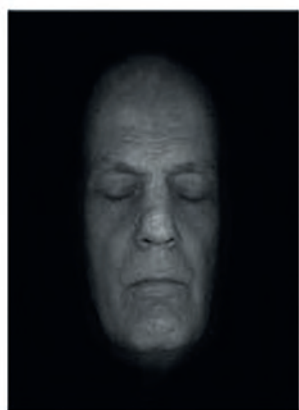
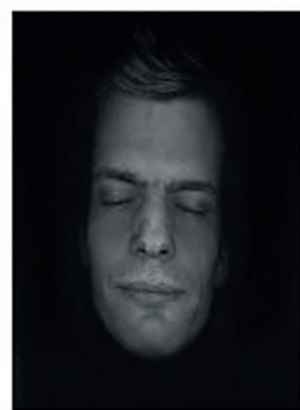
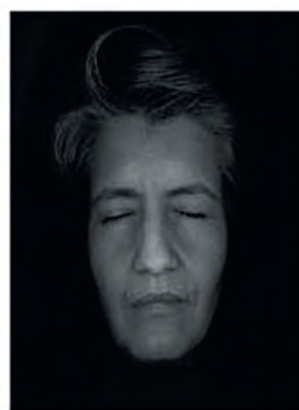
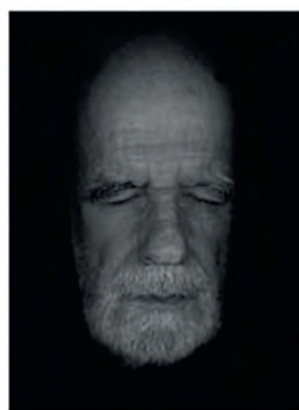
It is a crucial and exciting quality of photography that it is both a tool and the subject of our observation. The process of creating an image can become the focus of our attention, and so can the object that we are photographing. We can start with the sight we wish to transform into an image, and choose the technology suited to that goal, but contemplating the unique qualities of the photographic process itself, and conducting experiments on that subject, we can observe and also create certain technical, technological processes, which in turn allow us to create images that change our previous practices, and lead us to new experiences. I will attempt to demonstrate my photographic experiments first through analogue photogram, then through the various opportunities presented by the medium I call alternative or digital photogram.

It is my thesis that one of the basic states of photography – that is, the interaction of light and photosensitivity – is photogram, literally “light drawing”. Creating a photogram means using simple tools and methods to examine, develop and analyse the laws of reality. Photogram is a path to unbiased knowledge about the world, the process of its creation can confirm or utterly destabilise pre-existing traditions, but it can also become the radical embodiment of new and unknown events or means of expressions. My work is the continuation of photogram-experiments conducted in the late 1980-ies, which were inspired by Moholy-Nagy László's idea that photogram is a universal artistic

tool and aesthetic strategy: it is the simplicity and strongly reductive nature of the practice that renders it capable of making language-adjacent statements in a sphere that for the most part disallows language.

In the course of my work, I progressed from analogue photogram to digital photogram, which I create with scanners. Since my statement is that the light arriving from the photosphere affects those creators who have an involved relationship with photography, that is the state I want to record. I chose individuals for whom photography is a way of life, as it is for me, people who in their lives create, write and think about photography. Their portraits are living masks, faces petrified into light. For me, the face is a metaphor for existence. The easiest way to read and understand a face is to depict it. Analysing the history of portraiture, I arrived at the idea of digitally recording living masks.

Translated by Ilona Kappanyos



A MESTERMŰ (RÉSZLET)



Balázs arcképcsarnoka végtelenül zárt, egész, teljes, hozzáférhetetlen. Talán úgy, mint ő maga. Északfény, titok, idegenség. Ami ugyan első ránézésre sem igaz. Én legalábbis vibrálóan érzékeny, előzékeny és főleg figyelmes embernek ismerem a szája körül lebegő és vibráló mosolyával. Olyan érzékenynek és finoman rétegezettnak, mint egyenként ezek az arcok a személyes arcképcsarnokában a végtelenbe kövesedve. Halál fuvallata lengi körül őket. Vagy talán az utolsó szép félmosolyukkal halottak is. Önnön maszkjaikká lettek. Élő maszknak hívják az ilyesmit. Ha nézem őket, akkor ez egyenként is oly sok, hogy az egésztől vagy a fényképészeti munkáról már semmit, de semmit nem tudok mondani. Közelkerül az elmúlás az előérzetével.

NÁDAS PÉTER

író



KEDVES BALÁZS,

arra kértél, írjak valamit az általad készített arcképpel kapcsolatban. Arra gondoltam, először azt mondom el, hogy modellként milyen tapasztalataim voltak, és hogy ez a tapasztalat mennyiben más, mint amikor fényképezőgéppel készítenek rólam portrét.

Mert ez utóbbi nem igazán kellemes dolog a számomra. Mintha a képrögzítés technikája, médiuma eleve befolyásolná, hogy mennyire érzem magam prédának vagy modellnek egy képrögzítési helyzetben. Mintha a kamera tényleg fegyver lenne, működne a kamera agressziójára vonatkozó metafora, és mintha valóban lelőve, elkapva érezném magam olyankor. Míg a te képkészítési módszered esetében semmi ilyesmit nem éreztem, végig a napozás érzékisége járt a fejemben. És az, hogy ami történik velem, amit épp érzek, miért olyan, mintha napoznék, mikor valójában köszönő viszonyban sincs azzal?

Mert hideg fény pásztázta végig az arcomat, egy lapszkenner hideg fénye. Amúgy is tél volt, december, és a műteremben sem volt éppen meleg.

Mégis úgy éreztem, mintha napfürdőznék. A napozás pedig, miért tagadjam, rám az egyik legérzékibben ható tevékenység. Antropomorfizálódik a fénysugár, és tapinthatóan simogatja a bőröm.

A szkennelés nem ilyen volt. Hideg fénypont járta végig az arcomat egy kiszámított és beprogramozott algoritmus szerint. Akkor miért emlékeztetett rá mégis?

Úgy éreztem, nem nyithatom ki a szemem. Mintha a napba néznék, nem bírnám ki, muszáj behunyva tartani. Védekezőképpen. A napozás közben csukva tartott szem azokhoz a mesterséges szituációkhoz közelít, amikor a szemhéj lezárása a fény káros sugaraitól véd. Röntgen, kvarcolás, szolárium. Fénymásológép, szkennel. Bár azt mondtad, nyugodtan nyitva maradhat a szemem, mégsem esett volna jól; és ahogy látom a képeken, mindenki így volt velem. A csukott szem persze ahhoz is hozzásegíti az embert, hogy befelé figyeljen; arra, amit gondol, ami benne történik. És ha arra koncentrálok, hogy valamilyen külső hatás milyen testérzetet okoz, az önmagában is lehet érzéki. A simogatás, a tapogatás mindenképp ilyen, akár a napfény teszi, akár valami más. A fénymásoló és a szkennel pedig olyan technikai eszközök, amelyek esetében az eszköz működése, a fény pásztázása, a letapogatás érezhető, érzékileg tapasztalható, legalábbis számomra; hiszen a fénysugár pontról pontra olvassa le az információt.

Persze azt is érdemes megnézni, hogy a tapasztalataim vonatkoztathatók-e a kész képekre, leolvasható-e valami hasonló azokról is?

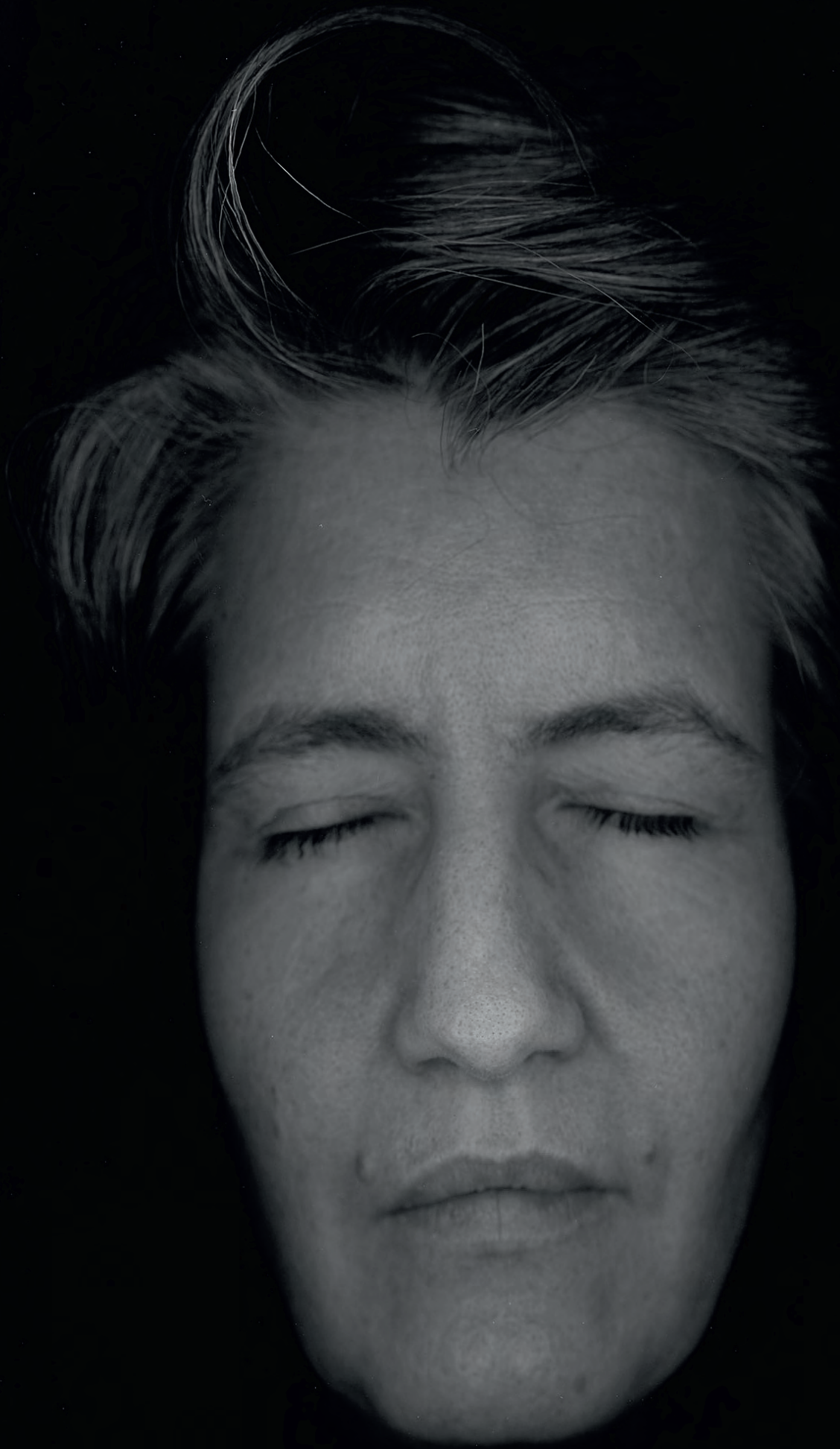
A szkennelt képeket látva mindenkinek a halotti maszkok jutnak az eszébe, egyrészt a lehunytt szemek miatt. Másrészt az arcok különös, időtlen lebegése miatt. Ezt a jelenséget az általad használt technikai eszköz, a szkennel hozza létre, nem kell hozzá semmilyen digitális utómunka. A szkennel tapogató fénye lecsúszik a térbeli objektum (jelen esetben az arc) fényforrástól távol eső pontjairól. Már a nyak is túl messzire kerül az álltól, legalábbis a szkennel számára, egyszerűen nem vesz róla tudomást. Az arc önálló, különálló formát képez, és lebegve emelkedik ki a háttér mindent mást elnyelő feketeségéből.

Emellett, a képeket egymással összevetve úgy tűnik, mintha a fény az arc minden egyes pontjának és az érzékelőnek a távolságát is letapogatta volna, és alakította volna át digitális jellé. Mert a legvilágosabbak mindig az érzékelőhöz legközelebb eső formák: egy esetben a homlok elé omló haj, a többi esetben az orr-hegyek apró foltjai.

A hagyományos maszkok valódi térbeli lenyomatként adják vissza az arc karakterét, a bőr pórusait. Ezek a maszkok viszont nem térbeliek, hanem sík, fotografikus képek. Leginkább talán igazi maszkokról készült tárgyfotókhoz hasonlítanak. Vagy, ha nem tudnám, hogyan készültek, azt is gondolhatnám, rafináltan megvilágított portréfotók.

A te arcképeid olyan fénylenyomatok, melyek a fénnel való közvetlen érintkezés érzékiségét hordozzák magukon, sokkal inkább, mint akármelyik kamerával rögzített portré.

barátsággal,
EPERJESI ÁGNES
képzőművész



MINT AKI HALKAN BELENÉZETT!

Czeizel Balázs 3 digi scanjén teszem ezt, hol szemüvegben, hol anélkül, és aztán lett olyan kép is, hogy nem nézek, azaz be van csukva a szemem, tán befelé figyelek...?

És ha már befelé, akkor elmélkedem - mindez talán látszik a digi lenyomaton, ami ugyancsak fénnel képez, mint az analóg eszköz, illetve az analóg esetében nem is nagyon van eszköz, van fényforrás, alany és annak árnyéka, árnyképe, míg a digi esetében mindenképpen van egy eszköz, korunk rafinált fényleképezője, a scanner! És ott vannak még ugye az okozott kémiai és fizikai elváltozások.

Szóval elmélkedem, és emlékezem, már születésem pillanatában azonnal fényt kaptam, intrauterin korszakom beteltével, e világra érkezésemkor elemi erővel jött szembe a fény! Mi végre ez? Gondolkodtam el ott az érkezés közben ráhunyorogva a világra! Némi túlzással állithatom, hogy azóta munkál bennem a vágy egy sajátosan festői fotografiai képalkotás létrehozására.

Később az én praxisomban is lett eszköz az analóg kontakthoz, hiszen rendszerint egy 75 éves fénykerék-párt tekerve (családi darab), a setétkamrává átlényegített kiállítótérben mutatom be az analóg fekete-fehér mágia poézisét az értő publikumnak.

Nos, eddig így alakult, Minyó

MINYÓ SZERT KÁROLY
fotográfus



Látja azt, amit sohasem láthat. Látja azt, amit más lát, amikor ő nem néz, amikor leereszti a fegyvert – amikor a látást kikapcsolva belülről figyel. Kitakarja az elvakart énjét, mutatja a sebeit. Hunyja le kérem, a szemét. Látja azt, amit sohasem láthat. Ne álljon ellen, ne tiltakozzon. Engedje el magát. Látja, ahogy nem lát.

Leereszti az Achilles-pajzsát. Hunyja le a szemét. Hipnotikus álomban egy gyerekkori rétre emlékezik, a mindannyiuk közös, gyerekkori rétvé. Hunyja le, engedje el. Engedje el magát. A kitervelt, megszerkesztett magát, az előrecsomagolt, fogyasztásra kész, kiosztott, megcsinált maga-magát. A tekintet nullfoka. Látni nem lát, mint az anyaméhben, csak hall. Hallja a vérkeringés zúgását, hallja a szél zúgását a fák között, a madárfészekből kipotttyant fióka riadt csipogását, hallja a mese sűrű, mézszerű folyását, a mindig visszatérőt, az újra és újra elmesélt mesét, az így és így volt mesét, mindig ugyanúgy, tévedhetetlenül, ahogy a tenger mormolását, jön apály, jön dagály, jönnek évszakok, egyik a másik után, jön a csillagpor kivehetetlen foltja a ruháján, jön az ittlét árulkodó foltja a fényben, a halál előtti élet elmosódó foltja, ahogy, fokozatosan kitűnik a sötétből, egy halvány derengés a lassan szétoszló, szürke masszában, egy erős fényforrás villan fel, közeledés vagy távolodás, nem eldönthető, hiszen látni nem lát, szinte csak hallja a fényt, szinte csak szagolja, szinte csak tapintja; ha nem akar nézni, akkor látja csak; ha rá gondol, elillan, ha akarja, ellenáll. Ne akarjon akarni. Hulljon vissza a fényvégre kavargó semmibe, lássa meg végre, honnan jött, de ne próbálja meg elgondolni, mivé lesz, csak dőljön neki a hulló csillagok által felvert huzatnak, lazuljon rá a becsapódó üstökösök nyomán létrejött szeizmikus földmozgásokra, ezt hallja, lazulj rá, lazulj rá, csillagvirág, ne feszülj neki, ne állj ellen, nincs semmi értelme, meglesz így is, úgy is, ha akarsz, ha nem, beszél itt valaki?, de nem, csak a fák suhogását hallja a szélben, illetve, egész pontosan, ki beszél?, mert hogy valahonnan jön a hang, annyi bizonyos, legalább ez, legalább ennyi biztos, hogy van egy irány és van egy hang, amely ebből az irányból jön, engedje el magát, hunyja le a szemét, és van ez a vakító, pillanatnyi fény, ha csak ez, ha csak ez nem vezet nyomra, és már a nyelve, az idegvégződése hegyén a válasz, már sejti, hogy mi ez, már szinte alakja van, már szinte ideje, három dimenziója és tere is van, már a megszólalásig hasonlít valamire, amire tudja, csak akkor emlékezhet, ha átélte, és erről végre eszébe jut a válasz, tudja, hogy mi az, csak a szó, maga a szó nem ugrik be, de már ki is hunyt az éles fény, már nincs idő szavakat keresgélni, a szó azonban már nem érdekli, mert elég az érzés, a megkönnyebbülés, hogy tudja, ha meg nem is nevezheti. Lazulj rá, csillagvirág. Ezt mondja a hang az újra beállt sötétben, és ő rálazul.

BÁN ZSÓFIA

író

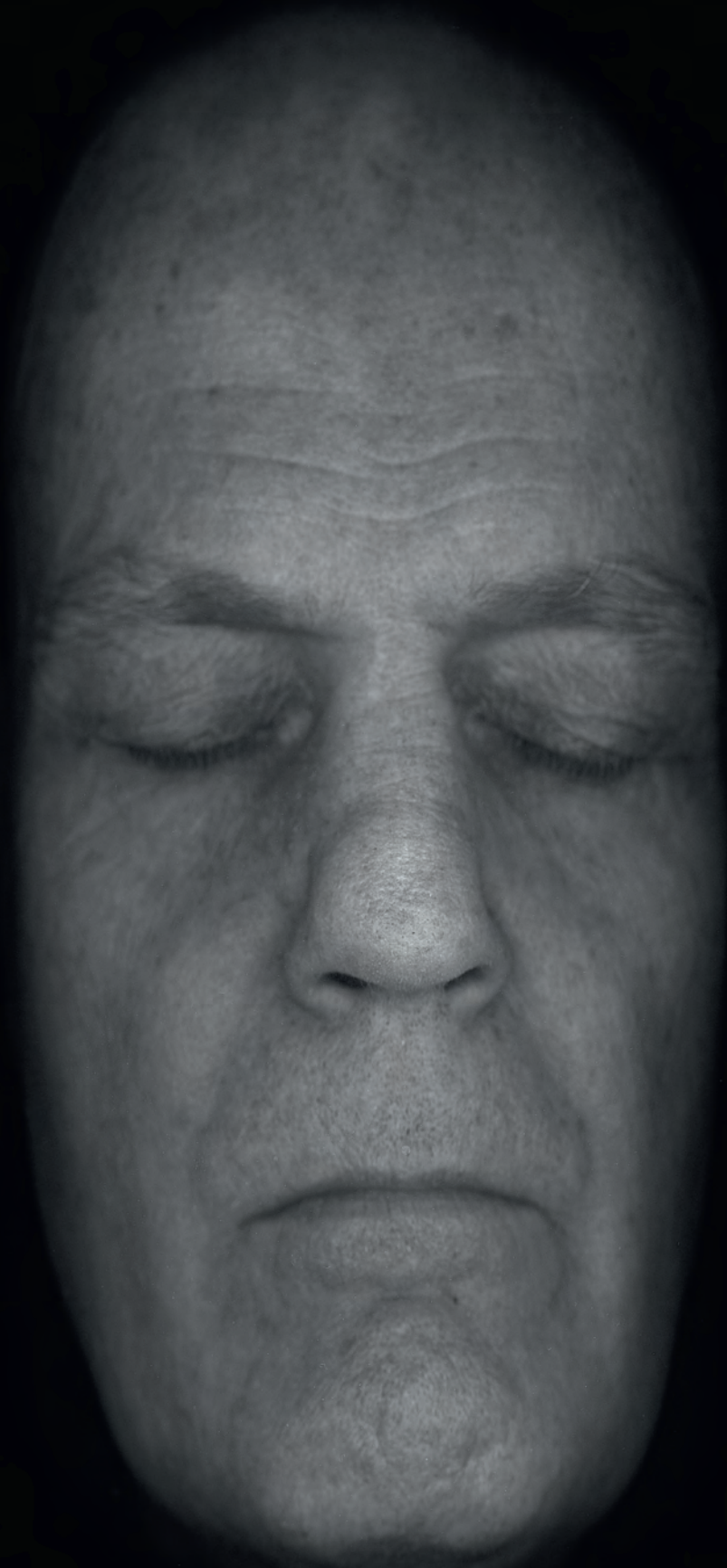


„ÁJULTAN HEVER HOSSZACSKA KORIG”
CZEIZEL BALÁZS ÉLŐ MASZK-FOTÓJA MELLÉ

A portré veszélyes valami. Másoké, az még jól megy, de a saját képed nehéz nézni. Ha fotóznak, nem tudsz természetes pofát vágni. Vagyis pofát vágsz hozzá, pofákat vágsz, az eredmény reménytelenül természetellenes. Mulatságosan, bosszantóan az. Viszont ha csak úgy lekapnak, azt még borzalmasabbnak találod, és menetből, mindenféle előkészület nélkül pillantani meg magad – az durva. Ungvárnémeti Tóth László darabjában Nárcisz „le esik, el ájul” ahogy megtudja Daemonától, Őr-lelkétől, hogy nem Ártemisz vagy Cypriszt – Vénuszt/Aphroditét – pillantotta meg, amikor szomját oltani „a kút-főhöz” ment, hanem saját magát, „A’ gyilkos önn-szeretet” amúgy Echo nimfa bosszúja, mert Nárcisz elutasította őt – de ez már egy másik történet.

Az arc *nem* természetes. A legkevésbé természetes azok közül a szerkezetek közül, amiket a természet állít elő – tehát valamiképp rendben van, ha a portréd művi. A portréd persze mű(vi), de hogy még a pofavágásod is művi, és ez így ráadásul még jó is, abban már elég sok a csavar. Czeizel Balázs találata – nincs megoldás, és ha mégis megtalálta a megoldást, az annyit tesz, hogy a megoldhatatlan dolgok megoldhatók – a találat tehát az élő-halott arc. Direkt színtelen, direkt csukott szem, direkt ellazult vonások. Igen, de ez akkor mi? Vagy kicsoda! Vagy hagyjuk ezeket mélysége(ssége)ket? Mindenesetre: nézz tükörbe. Ne sokat, hanem eleget. Barátkozzál. Ne utáld, ne szeresd. Kicsit szeresd: inkább szeresd, mint elégedetlenkedj. Aki nem nézi jól meg magát, az bármit félreért. Igen, van veszély, az önkép/önismeret halálos, a portré narkotikus, Narkisszosz tizenhat éves korában, Boiótiában, Helikón hegyén egy forrás fölé hajolva megpillantotta magát, a tükörképét, és belepusztult a kábulatba. Őrlelke, Tiresziasz – Teiresziasz, a vak jós –, megmondta Nárcisznak, hogy csupán akkor ér meg hosszú időt, „Hogyha magát sosem ismeri meg” (Ovidius: *Átváltozások* III. 348). De *hosszú idő nincs*. Az önvizsgálat állítja elő az időt, és csak aki kezd ezzel (magával) valamit, annak lesz (erre végtelenül rövid) ideje.

KUKORELLY ENDRE
író



Először is nagyon tetszett, amikor Balázs invitált a projektjébe, több okból, és az az érzelmi érintettség fontos. Az a mondata különösen megragadt, amikor hangsúlyozta, „egy olyan tételt fogalmazott meg, ami nem bizonyítható, és így akár igaz is lehet” – valahogy így hangzott, vagy ez volt a lényege. Ez a könyvedsége nagyon tetszett.

Amikor valakiről, akár saját magunkról, portrét képzelünk el, nagyon nehéz azt a tekintet nélkül tenni. A tekintet [gaze], az egyik legfontosabb és legtöbbet problematizált fogalma a 20. század vizualitása kritikájának. Balázs pedig ezt kivonta a portrénközből, illetve csak a saját tekintetét hagyta benne. A képek létrehozásának módja pedig egy olyan speciális környezetben zajlott, ami ugyan egyszerű eljárás, mégis nehezen reprodukálható, tehát ehhez a portréjához az ember nem könnyen jut hozzá. A tekintetünkől megfosztott arcképünk, minden várakozásom ellenére sem lett „halotti maszkyszerű”, nagyon is vibráló és élő portrék lettek. A sajátommal is teljesen tudok azonosulni, nemcsak felismerhetőnek véltem, hanem minden rezdülésében, és visszatükröződésében élő és aktív fej volt. Ez meglepett és akár mondhatnám azt, hogy ezzel bizonyítottnak veszem – részben vagy egészben – Balázs tételét.

A másik izgalmas része a projektjének az volt, hogy egy vélt tulajdonság alapján sorba rakott más emberekkel, teljesen diverz nemű, életkorú, tulajdonságú emberekkel, akikkel ilyen formán egy csoportot kezdtünk alkotni. Ez megint nagyon érdekes metszete a kortárs kutatásoknak, a csoportidentitás fogalma. Ebben a kontextusban, az azonos módszerrel létrehozott, identifikáló portrék lévén a külső szemlélő számára egy – akár homogén – csoportot alkotunk.

OLTAI KATA

művészettörténész, kurátor



Amikor először hallottam vissza magamat egy magnetofonszalagról, még gyerekkoromban, szabályosan viszolyogtam a saját hangomtól. Ennek emléke a mai napig elevenen él bennem. Képtelen voltam azonosulni a hanggal, amit hallottam, noha tudtam, hogy az enyém. Amit addig mindig belülről éreztem, az most szabályosan letámadott – de kívülről. Az én – az mindig valaki más. Rimbaud nevezetes kijelentésével jóval később találkoztam, de az élménye akkorra már ismerős volt.

Hasonlóképpen jártam a rólam készült fényképekkel is. Örökösen idegesítően hatottak. Belülről, bárhogy viselkedtem, mindig természetesnek éltem meg magam; maradéktalanul azonosnak éreztem magam azzal, amit énnek szokás mondani. A fényképeken azonban olyannak láttam magam, mint aki tetteti magát. Affektálnak. Mint aki elveszítette önmagát – lötyög rajta az, amit egyébként „énnek” nevez. S ez a mai napig nem változott. Ha azt mondják, miközben felvételt készítenek rólam, hogy viselkedjem természetes, vagy pláne, hogy mosolyogjak, akkor már belülről is kezdek eltorzulni. Hát még a felvételen. Pedig az elkészült fotót látva mások sokszor dicsérően mondják: milyen jó kép, milyen természetes. Amiből csak arra tudok következtetni, hogy igenis, van a lényemnek egy olyan rétege, ami ugyan hozzám tartozik, és ezt mások nagyon pontosan érzékelik is, ám erről én magam nem tudok semmit.

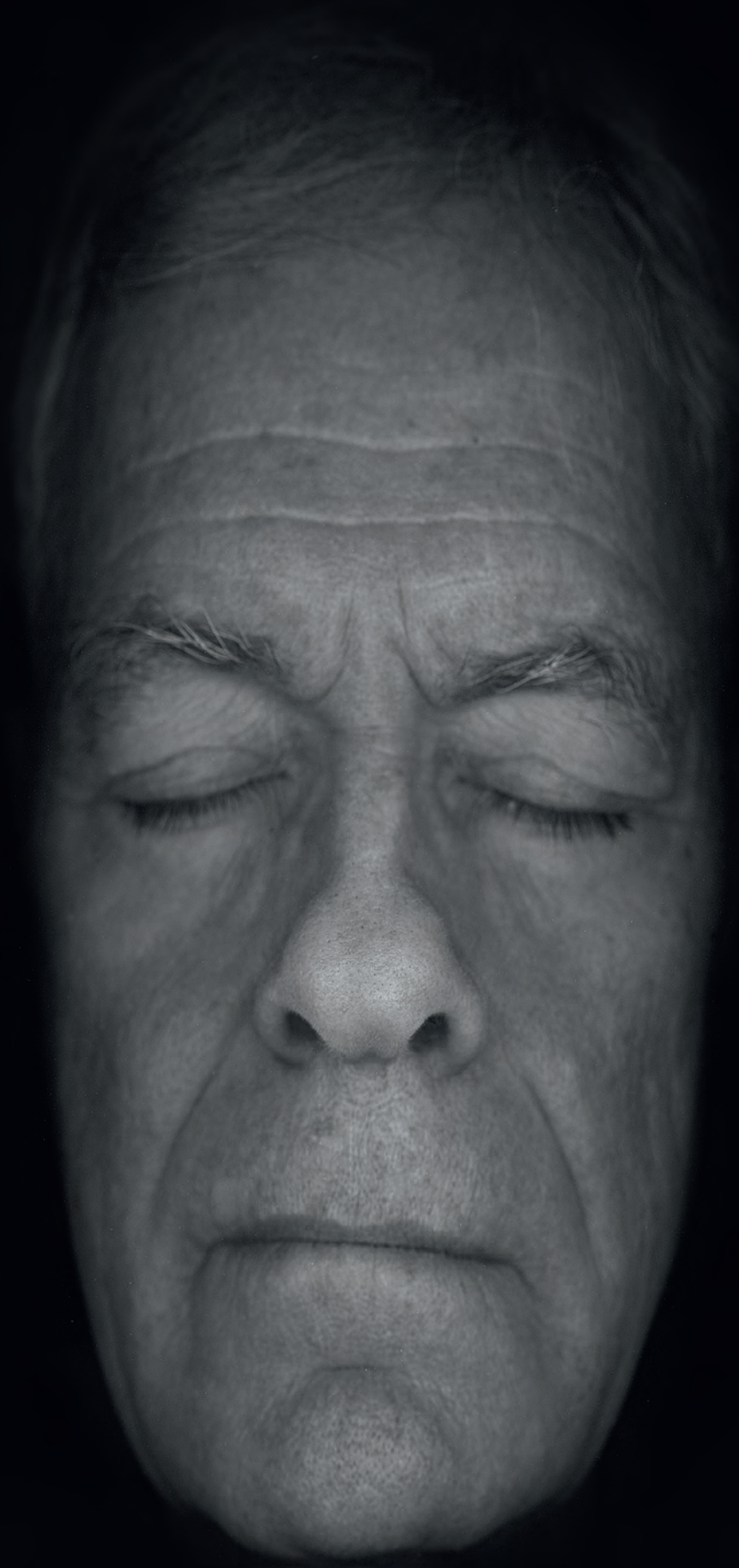
„Mindig vágyom arra, kedves uram, hogy olyannak lássam a dolgokat, amilyenek, még mielőtt megmutatnák nekem magukat”, mondja Kafka egyik elbeszélésében egy szereplő. Igen, én is vágyom arra, hogy egyszer olyannak lássam magam, amilyenek mások látnak, úgy, hogy arra az időre maradéktalanul meg is szabaduljak az én-tudatomtól. Azt hiszem, ilyenkor egy idegent látnék, aki emlékeztet ugyan valakire, akit ismerek jól, de aki mégis rettenetesen távol áll tőlem.

Alighanem egy kifordított ént látnék. Egy kísértetet. Akivel úgy azonosulnék, hogy közben semmi közöm hozzá. Az azonosság és a másság simulna benne egymásra. Ijesztően hatna rám. Ahogyan ijesztően hatott rám az a kevés holttest is, amit életemben valaha láttam. Különösen azé, aki közel állt hozzám. Úgy volt azonos azzal, akit ismertem és szerettem, hogy közben fényévnvi távolságra volt tőle.

Ilyen érzésem van Czeizel Balázs felvételeit látva. Nem kellemes nézmem őket. Csupa ismeretlen ismerős. Az idegenségérzés, ami e képeket nézve eltölt, más természetű, mint az, ami az úgynevezett természetes felvételek esetében elfog. Az idegenségérzés itt ijesztően beteljesedik. Ott legalább van egy élő szem, amely rám néz a fényképezőgép mögül. Egy eleven tekintet, amely valamilyennek lát – még ha én magam nem is érzem azonosnak magam azzal, akit ő lát. Itt azonban nincsen tekintet, amely rám szegeződne. Maga a tökéletes személytelenség az, ami az arcomat olyannak mutatja, amilyen. A sötétség, amelyből az egyes arcok elősejlenek, maga a mindent átható közöny. És ez a közöny élteti az egyes arcokat is. Vagy inkább fosztja meg őket az élettől. Mindegyiknek van karaktere, egyénisége. De közben hasonlítanak egymásra, van bennük valami közös. Talán a átmenetiségük, a megfoghatatlanságuk, az, hogy úgy vannak jelen, hogy közben egyáltalán nincsenek jelen. Úgy azonosíthatóak, hogy közben mégsem azonosíthatóak az élő előképekkel. Mint a füst, egy idő után érezhetően szét fognak foszlani, felszívódnak az őket környező sötétségben. Ez a ködszerű megfoghatatlanság az élő arcoknak már most megelőlegezi azt, ami egyszer majd várni fog rájuk. Amit a fotók, amióta feltalálták e műfajt, mindig is tesznek – vagyis gombostűhegyre tűzik az életet –, az itt minden udvariaskodás nélkül történik meg. Az élet kerülőútról mondanak le ezek a felvételek.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

író



MASZKOK

Amikor Balázs meghívott a műtermébe, és megnéztem a maszkjait, egy nagyon erős, de régi élmény jutott eszembe. Bill Viola *Nantes Triptych*-installációját több mint tíz éve láthattam, egy frankfurti katedrális oltára előtt függő vászonra vetítették.

A triptichon három naturális videóból áll: az első képsoron anya hozza világra gyermekét, a másodikon egy férfi lebeg vízben, az utolsón haldoklik egy öregasszony. Arca meszelt maszk, ahogy a sápadt csecsemő ráncos bőre halványlila véraláfutás. Mondjuk úgy, szent ámulat lesz úrrá a nézőn, amikor rájön, hogy az újszülött csecsemő és a haldokló arc hasonul. Némán, tátott szájjal vesznek levegőt; eszméletlenül, kómában léteznek. Nincs már, vagy nincs még élő ember a kép mögött. Ugyanarról beszélnek és ugyanazt üzenik: a túlvilág létezését. A maszk öntudatlan arc. Ha viszont van túlvilág, kell lenni ittnak és mostnak. Ha van maszk, akkor volt alatta hús, bőr és szemgolyó. Czeizel Balázs munkája is a kimerevített időt fogja meg a bőrön, egy technikai hasonlat, tükör, amiben (látszólag) megszűnik az élet.

Profán szentek néznek ránk vissza. Szemünk egy lyukkamera. Míg az élet – a vízben lebegés, a totális magány, a grimasz – csak átmeneti állapota az időnek. A kiállítótér, a templom és a feszületek biztosítják a helyet az „ábrázolt” szenvedéstörténetnek Bill Viola munkájában. Talán egy éven keresztül naponta eszembe jutottak az arcok.

A fotográfia miért kötődne jobban a halálhoz, mint élethez? Semmi logikus nincs abban, hogy egy fekete-fehér képet folyton a régihez, az elmúlthoz, vagy a melankóliához kapcsolunk. Pláne, hogy mindig a halál szót kötjük a fényképezéshez.

Nemrég grúz temetőben jártam, a halottak kenyeret, bort és cigarettát kapnak, a fotográfiák a sírkövön színes albumból valók, és életük teljében, vidám pillanatokban ábrázolják az elhunytat. Feltűnően sok a fiatal halott férfi a Kaukázusban. Többeket cselgáncsruhában, vagy munka közben, megint másokat nyaraláskor, mulatozáskor fényképeztek le. Rég nem szokás az esküvői képeket kitenni a privát oltárra. Ugyanezt láttam Szicíliában, egy ottani temetőben is színes, vidám képeken hozzák vissza a halottat. A sírt hatalmas, színes művirágokkal díszítik, de például Bácskában is eltűntek a fekete-fehér, emlékező és melankolikus sírkő-fotográfiák. A halott felcícomázása az étellel telíti meg a temetőt, a fotográfiák pedig nem a komor gyászt hívják elő.

A fotográfia épp azt teszi lehetővé, hogy újra és újra felülírjuk, „felülfotografáljuk” saját szokásainkat. Azokat a technikákat, melyek az arcot, az emberi fejet olyan nagy igyekezettel időtlenné akarták tenni. Czeizel Balázs portréit látva izgalmas és megmosolyogtató eredményeket kapunk az arc természetéről.

KISS NOÉMI

író



_TÖRÉKENY HORIZONT

_a télikert azért gyönyörű, mert rendíthetetlen csillagok világítják. Nem erőszakosan, nem tolakodóan, nem kérkedve. Megjelennek az égen és üzennek. Fényt. Csendet. Időtlenséget. A nyári kert azért gyönyörű, mert rendíthetetlen csillagok világítják. Nem erőszakosan, nem tolakodóan, nem kérkedve. Megjelennek az égen és üzennek. Fényt. Csendet. Időtlenséget. Ezek között a csillagok között kell eljutnunk önmagunkhoz, a hallgatás öröméhez, a csendhez, a hanghoz, az üvöltéshez. Ez egy hosszú út, de már megtapasztaltuk, hogy az is szerethető, ami nehéz. Tartást ad az emberi életnek. Kiemel. Sőt, erősít. Általa leszünk méltóak a csendre. A fényre. Az időtlenségre.

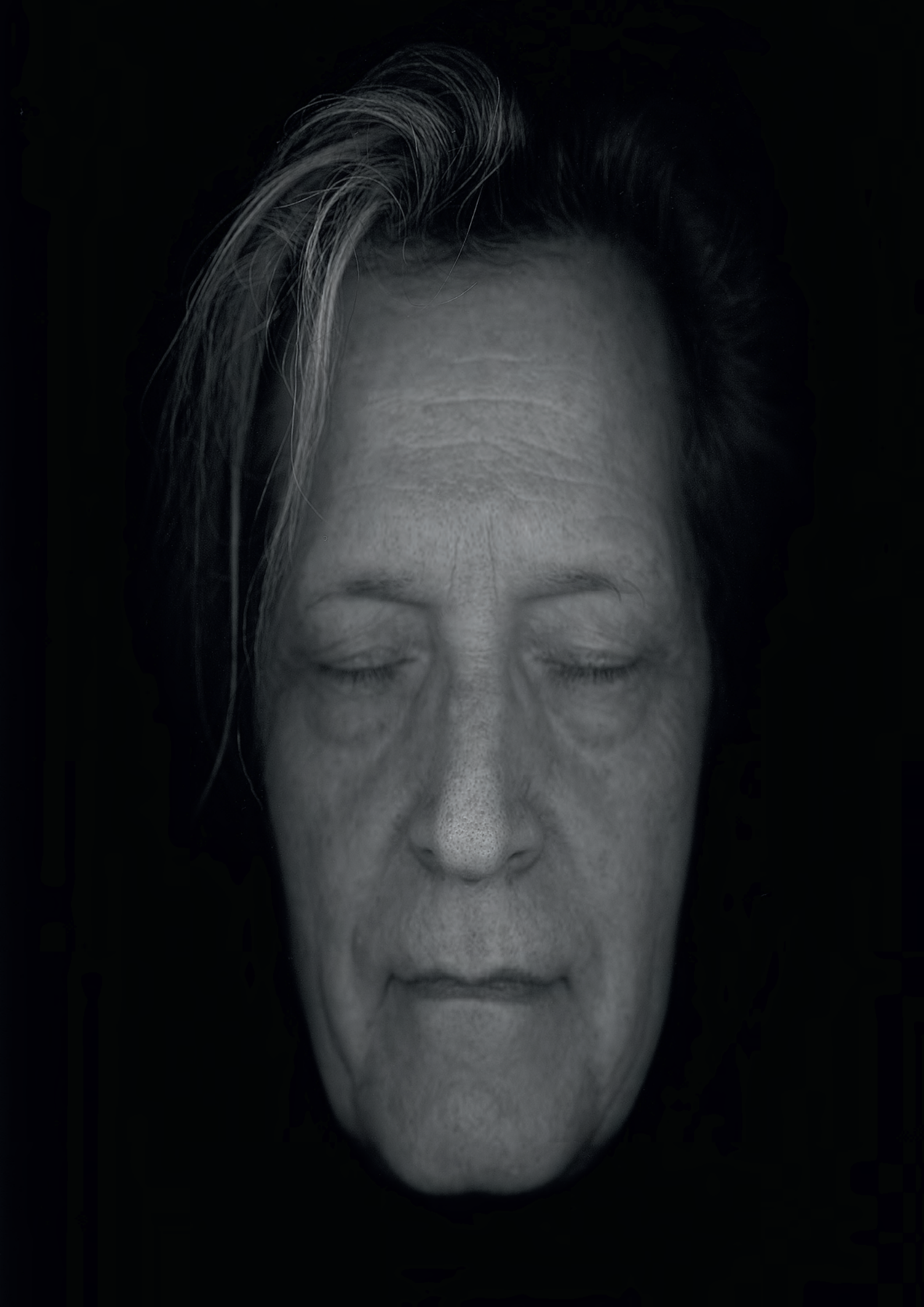
_átvesszük évezredek hagyatékát, kicsit elveszünk és hozzáteszünk, és továbbmegyünk. Rétegződik az emberi tudat, nyomot hagy, évszázadokra letesz, üzen és dönt. Mi pedig szerethetően, esendően bolyongunk a világban, nem szívesen látva láthatatlanságunkat az univerzum végtelenségében.

_az élet történelmileg rövidre szabott. Hatvan-nyolcvan év, előttünk és utánunk járók, a jelenidejűségbe belefeledkezők, élni akarók. Az élet abszurdítása, hogy kapjuk és nem kértük. Csak a kezdetről és a végről, a születésről és a halálról nem dönthetünk. Minden más a mi erényünk, a mi bukásunk, a mi életünk, a mi átlagunk.

_az idő uralja életünket. Nem kérdez, nem vár, nem fárad el, nem siet, egyszerűen csak múlik, szinte monoton egyhangúsággal. Az idő múlásába kell beletennünk napi létezésünk lényegét és értelmét. Az idő előtt mindannyian egyenlők vagyunk, de az időhöz való viszonyunk nem azonos és ez megnyugtat. Ez a különbözőség teszi lehetővé, hogy mindenki a saját, megismételhetetlen életét élhesse, biztosítva a könyörtelen körforgást.

_az idő és a fény az emberi élet mintázata, közös horizontra rendezi mozgásunk kilengéseit. Talán mégis a horizont a mi titkunk, az emberiség válasza arra az esetre, ha elveszítené egyensúlyát. A fény mindig feketében jön. Kihásítva tudatunk horizontját.

KOPEK GÁBOR
fotográfus, médiaművész



LETAPOGATÁS VAGY A GÉPBE

Az az érdekes ebben a módszerben, hogy elvileg kiiktatja a fotóost. Az instrukciók minimálisak, utána pedig minden modell egyenlő elbánásban részesül, teljesen demokratikusan mindenkinek egy centi távolságra kell eltartania az orrát az üvegtől. A fejet és a gépet fekete kendő hozza egy tető alá, és mint a szavazófülkében (még friss az élmény) magunkra maradunk, ha csak pár másodpercre is.

Viszont itt rögtön megjelenhet a monitoron az eredmény, és azonnal összehasonlítható, hogy abban a pár pillanatban, amikor végighalad rajtunk a fény, ki mit választott, milyen arcot csinált magának. Mire gondolt közben, hogyan fogadta a helyzetet, hogy látszólag nem instruálják, nem állítják be, a fotós nem törekszik arra, hogy a saját benyomását örökítse meg róla vagy közelítse a képét valami általános normához. Ja, de ezért közben nagy árat kér, azt az arcunkat akarja látni, ami a tekintet nélkül élettelen. Halotti maszkot akar, azt, hogy milyenek leszünk, ha kiment belőlünk a lélek.

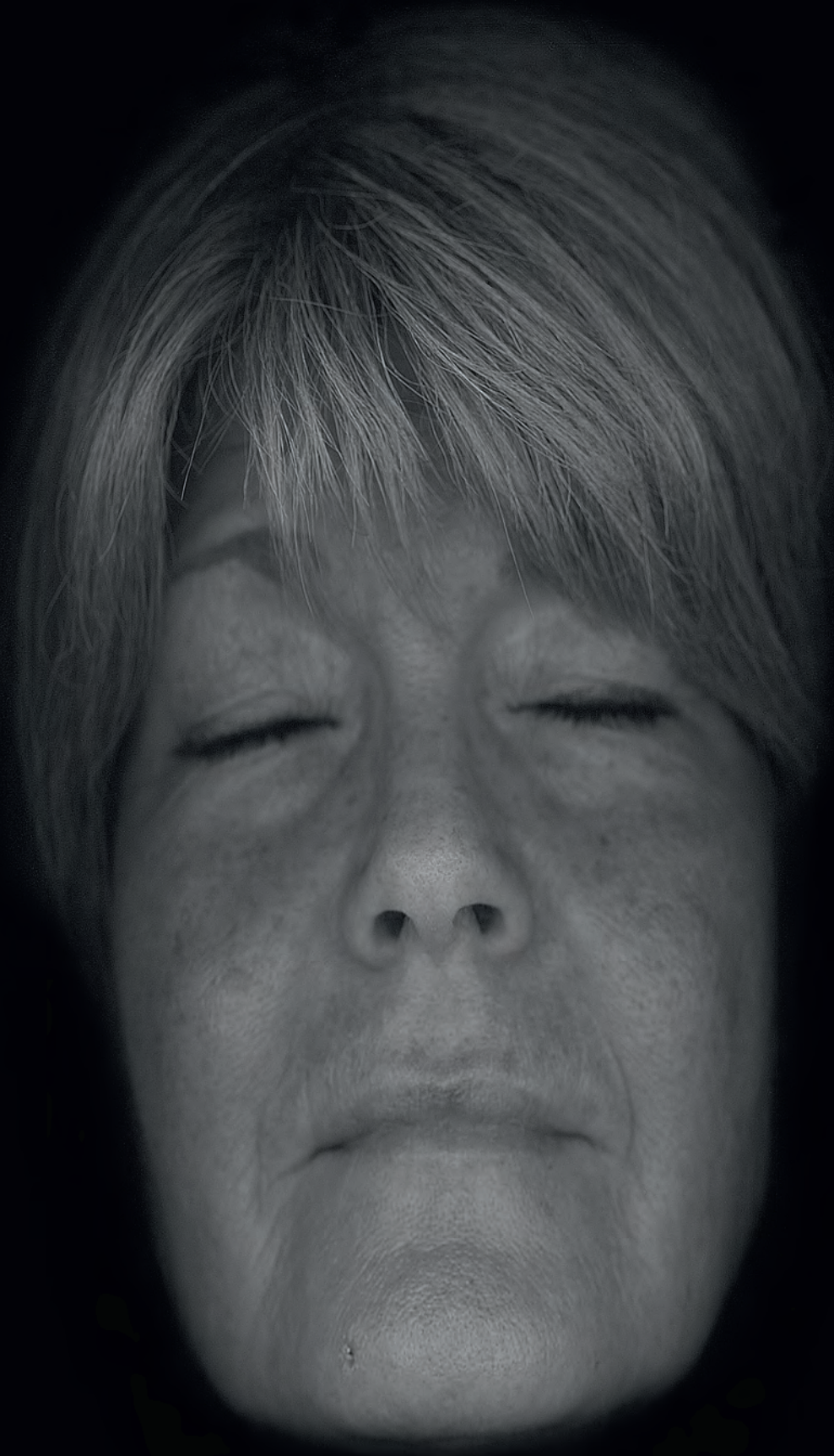
Az enyémet egy csomósor le is kapja a gép, mert nem tudom rendesen visszatartani a levegőmet, itt is kiderül, hogy ezt a legalapvetőbb dolgot valahogy nem jól csinálom, úszni se tudok rendesen, csak sós vízben megy, édesben nem. Ha esetleg van túlvilág, remélem, nem úgy néz ki, hogy a lelkek valami nagy sötét vízben fuldokolnak folyamatosan. (A kevés kivételezett pedig énekelve lebeg a fényben?)

Tehát nem tudom visszatartani a levegőmet, a gép csodálatosan érzékeli és mutatja is, mint az ektoplazmát. Ami jótékonyan pont az arcomnak arra a részére árad ki, amitől tartok, hogy milyen lesz a képen, a szám környékére. Ez a rész mostanra már finoman szólva is olyan megoldatlan. Csak az segítene, ha mosolyognék, különben óhatatlanul látszani fog, hogy rég megindult a sorvadás.

A szuszogás miatt tehát több verziót is csinálunk (mégiscsak van fotós, mégiscsak beavatkozik), úgyhogy kipróbálhatom, mi lenne, ha kicsit felhúznám ezt a részt, kifeszítem, legfeljebb benne lesz a kezem is. Eddig nem olyannak gondoltam magam, aki halálában is figyel arra, hogy ne nézzen ki ráncosnak, de talán mégis, egy Greta Garbo lehetek, bár utálok garbót hordani, hiába választaná le az is jótékonyan az arcot a hamarabb öregedő nyakról, éppúgy, mint ez az arcszkenner itt, de nem kapok benne levegőt. Egyébként voltam már Greta Garbo, mert az egyik alsós osztályfényképen is csücsöríttek, hogy olyan formájú legyen a szám, mint Camille-é *A kaméliás hölgyben*, amit épp előtte láttam a tévében. (Most már egyébként inkább Kiss Manyi tetszik a *Butaságom történetéből*, Marguerite Gautier de Cegléd.)

Amikor aztán lekerül a fekete kendő, rájövök, hogy nem is a szavazófülkére emlékeztet az egész helyzet, hanem inkább tüdőszűrésre. A fotós az orvos, a modell a beteg, az elkészült sorozat pedig arra a leltárra fog hasonlítani, ami a berlini higiéniai múzeum gyűjteményében található, és a különböző betegségek arcon megjelenő tüneteit rendszerezi. Lehet, hogy pár évtized múlva ez a gyűjtemény lesz majd hatalmas segítség annak kutatásához, hogyan formálja az arcot, ha valaki sokat foglalkozik képekkel. Vagy pár évszázad múlva csak annyi lesz, milyen furcsa kultúrájú nép élt erre felé, már akkor is halottnak tettették magukat, amikor még éltek.

TOPOR TÜNDE
művészettörténész



EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Czeizel Balázs (Budapest, 1962. december 9. | anyja neve: Dr. Gerőfi Judit | szem. ig. szám: 897570 JA), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a *Fotoszféra – az analóg fotogramtól a digitális fotogramig* című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemhez nyújtom be.

Budapest, 2018. június 27.

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

TANULMÁNYOK, ÖSZTÖNDÍJAK

2006–	DLA MOME
1995	Eötvös-ösztöndíj
1993	Montage 2003 ösztöndíj, Visual Studies Workshop Press, Rochester, New York
1988–1991	MIF Mesterképző Intézet, Vizuális Kommunikáció
1994–1998	MIF Tervezőképző Intézet, Vizuális Kommunikáció, Fotó és könyvtervezés szak

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

2008	Fotoszféra – Vízivárosi Galéria
2005	Digitális fotogram – Budapest Francia Intézet
2002	Biztos kaland, Liget Galéria – Bolt Galéria
2001	Photoworks, Nantes, Franciaország
2000	Borítók között, Mai Manó ház, Budapest
2000	Ezüst-émlék-könyv, Balassi Galéria, Budapest
2000	Codex II., Közép-Európa Egyetem Galéria – Bolt Galéria, Budapest
1999	Codex, Bolt Galéria, Budapest
1998	Lépések, Collegium Budapest, Budapest
1998	Viaggio Senza Titolo, Magyar Akadémia, Róma
1996	Utazás cím nélkül, Balassi Galéria, Budapest
1996	Időminta, Dorottya Galéria, Budapest
1994	Rejtett szavak, Liget Galéria, Budapest
1993	Művészkönyvbemutató, Printed Matter, New York
1993	Ez sem Amerika, Képzőművészeti Egyetem, Budapest
1988	Esti mese, Utca Galéria, Szombathely

VÁLOGATOTT CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

2018	Fuga, Vasarely Múzeum
2018	Zaj, Zörej, a zaj képe, Három Hét Galéria
2018	Talált geometria, Vasarely Múzeum
2015	Gondolatok a fekete négyzet körül, Vasarely Múzeum
2013	V. Nemzetközi Művészkönyv kiállítás, Városi Képtár, Székesfehérvár
2010–2018	MET (magyar Elektrográfia Társaság) csoportos kiállítások
2014	Szó és kép, Budapest, Vasarely Múzeum
2010	Konkrét fotó, Budapest, Vasarely Múzeum
2009	Suttogsz – Whisper – Szepczesz, Lengyel Intézet, Budapest
2008	Képletesen szólva – Bildlich gesprochen, Collegium Hungaricum Wien
2007	Fekete-fehér, Budapest, Vasarely Múzeum
2006	XI. Esztergomi Fotográfiai Biennálé, Esztergom – fődíj
2004	Második világ, Budapest, APA Galéria
2003	Kortárs magyar fotó, Új Delhi
2003	Csak egy kép, Budapest, Óbudai Társaskör
2002	Szoros együtthangzás, Budapest, Ráday Galéria
2002	Második világ, Berlin
2001	XXL Fotó, Royanne, Franciaország
2001	XXS Fotó, Lyon, Franciaország
2000	Fotográf & fia, Vízivárosi Galéria, Budapest
2000	Geo, Magyar Földrajzi Intézet, Budapest
1999	Könyv-művész, Stuttgart, Németország
1998	Szöveg–Kép, Bolt Galéria, Budapest
1995	Tájkép, Budapest Galéria, Budapest

- 1994 Új tipográfia, Kis Galéria, Pécs,
 1994 PhotoFuture, Nürnberg
 1993 Montage 93, Rochester, New York
 1992 Fotogramok, Goethe-Intézet, Budapest
 1991 Hommage à El Greco, Szépművészeti Múzeum, Budapest
 1989 „Más-Kép”, Ernst Múzeum, Budapest
 1988 Bedtime Story, Usva Gallery, Groningen, Hollandia
 1988 Fiala magyar fotó, Nyugat-Berlin, NSZK
 1987 Fotogramatika, Józsefvárosi Galéria, Budapest

MŰVÉSZKÖNYVEK

- Fekete könyv, 2015
 Senkiföldje, 2008/2014
 Biztos kaland (Esterházy Péterrel közösen), 2. kiadás, 2002, Magvető Kiadó, Budapest
 Borítók között, 2000, Bolt Galéria, Budapest
 Ezüst-émlék-könyv, 2000
 Codex, 1999, Arktisz Kiadó/Bolt Galéria, Budapest
 Időminta, 1996, Arktisz Kiadó/Café Babel
 Utazás cím nélkül, 1995, Visual Studies Workshop Press, Rochester, New York
 This is not America, Either, 1993, Visual Studies Workshop Press, Rochester, New York
 0+21=22, Tarot, the Book of Cards, 1991 (MIF-Kiadás)
 Regény (Necropolis), 1990
 Biztos kaland (Esterházy Péterrel közösen), 1989, Novotrade Kiadó, Budapest
 Esti mese, 1988
 Égi kapu, 1988 (MIF-kiadás)
 Ezüstémlékművek portfóliója, 1988 (MIF-kiadás)
 Kevés szóval, 1987
 Ikonhatárértékek, 1985

DÍJAK, ELISMERÉSEK

- 2000/2001/2008/2012/2013/2018 Szép Magyar Könyv Díj
 2013 VI. Matricák, Hommage á Schöffner Miklós díj
 2006 XV. Esztergomi Fotóbiennálé fődíj
 2005 Aranyrajzszőg díj
 1993 Montage 93 Award, International Festival of the Image, Rochester, New York
 1991 Pro Industria Alapítvány nívódíja – MIF Mesterdiploma

VÁLOGATOTT IRODALOM

- Előszó helyett előszó (kat., bev. tan., *Fotogramatika*, Józsefvárosi Kiállítóterem, Budapest, 1988)
 HUDRA Klára: Fényképezőgép nélkül. *Fotó*, 1987/10.
 BAKÁCS Tibor: Nagyítás és utazás. A Fiala Fotóművészeti Stúdiója negyedik kiállításáról, *Fotóművészet*, 1990/3-4.
 FORGÁCH András: ~. Magyar Narancs, 1992/7.
 FORGÁCH András: ~ kiállítása és ami nem. *Balkon*, 1993/1.
 DÁRDAI ZSuzsa: Komputergrafikák és érzeti absztrakciók. *Magyar Narancs*, 1994. május 12.
 Minták nyomában. Kiff Dosóval és ~zal beszélget Maurer Dóra, *Balkon*, 1996/7-8.
 MILTÉNYI Tibor: ~ könyvei. *Kritika*, 1996/11.
 PARTI NAGY Lajos: Biztos kaland-cédulák, *Élet és irodalom*, 2003. január 10.
 NÁDAS Péter: *Egyetlen milliméter*. In: Hátországi napló, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2006.
 FORGÁCH András: Valakifénye. *Litera*, 2008. november

IRODALOMJEGYZÉK

Árnyékkötők, 1991/1.

Bacsó Béla: *Őn-arc-kép. Szempontok a portréhoz.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2012.

Bán András: *A vizuális antropológia felé.* Typotex Kiadó, Budapest, 2008.

Bán András – Beke László: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény.* Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997.

Bán Zsófia: *Exponált emlék. Családi fényképek a magán- és történelmi emlékezetben.* Argumentum kiadó, Budapest, 2008.

Bán Zsófia: *Turul és dínó. Jelenetek a képek életéből.* Magvető Kiadó, Budapest, 2016.

Banville, John: *Kepler.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

Bárczy Géza – Ország László: *A magyar nyelv értelmző szótára.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962.

Báron György: *A modulatlan felszín. Filmvilág,* 1986/8.

Barthes, Roland: *Világoskamra.* Európa Kiadó, Budapest, 1985.

Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza.* Balassi Kiadó – BBAE Tartóshullám, Budapest, 1995.

Böhringer, Hannes: *Szinte semmi. Életművészet és más művészetek.* Balassi Kiadó, Budapest, 2006.

Bunge, Matthias: *Képkategóriák a 20. század művészetében. Balkon,* 2003.

Cage, John: *A csend.* Jelenkor, Pécs, 1994.

Czuczor Gergely – Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára.* CD-ROM, Arcanum Adatbázis Kft., Budapest.

Detre László: *Üzenetek a világűrből. Kozmikus hatások a földön.* Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1934.

Epejesi Ágnes: *Színügyek.* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2009.

Esterházy Péter: *A szív segédigéi.* Magvető Kiadó, Budapest, 1986.

Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája.* ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 1990.

Flusser, Vilém: *Az írás. Van-e jövője az írásnak?* Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997.

Fotogramatika: Czeizel Balázs, Eperjesi Ágnes, Hübner Teodóra, Jederán György és Zsuffa Csaba kiállítása. Budapest Galéria, Budapest, 1988.

Frankl Aljona: *Lágy vonal.* Pleno Editio, Budapest, 2001.

Füst Milán: *A feleségem története.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1970.

Gábor György: *Múltba zárt jelen, avagy a történelem hermeneutikája.* L'Harmattan, Budapest, 2016.

Grandpierre Attila: *Héliosz. A Nap és az élet új nézőpontból.* Titokfejtő Kiadó, Budapest, 2015.

Gothard Jenő: *A fotográfia. Gyakorlata és alkalmazása tudományos czélokra.* K. M. Természttudományi Társulat, 1890.

Halotti maszk-élőmaszk. Szerk. E. Csorba Csilla – Kovács Ida. PIM, Budapest, 2006.

Hoffmann, E. T. A.: *A költő és a zeneszerző.* In: Uő: *Válogatott zenei írásai.* Budapest, 1960.

Kepes György: *A látás nyelve.* Gondolat, Budapest, 1979.

Kocziszky Éva: *Az arc olvasása – Fiziognómia és vizuális kommunikáció.* Vulgo, 2003/2.

Komjáti Viktória: *Az arc szó életrajza*. ELTE, nyelvészeti szeminárium, 2007.

Lemagny, Jean-Claude: *Plasztikus művészet-e a fotográfia?* In: *A tér költészete*. Szerk. Steve Yates. Typotex, Budapest, 2008.

Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és végtelen: tanulmány a külsőről*. Jelenkor, Pécs, 1999.

Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Budapest, 2013.

Magyar Értelmező Kéziszótár. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

Maurer Dóra: *Fényelvtan*. Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, Budapest, 2001.

McLuhan, Marshall: *A Gutenberg-galaxis*. Budapest, 2001.

Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Műcsarnok/Intermedia, Budapest, 1996.

Moholy-Nagy László: *Festészet, fényképészet, film*. Corvina, Budapest, 1978.

Nádas Péter: *Valamennyi fény*. Magvető Kiadó, Budapest, 1999.

Nádas Péter: *Saját halál*. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2004.

Nádas Péter: *Világló részletek. Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától*. *Új Forrás*, 2010/9.

Nancy, Jean-Luc: *A portré tekintete*. Műcsarnok, 2010.

Fabio Polidori: *A végtelen másik. Lévinas-színterek*. *Világosság*, 2007/1.

Pallas Nagylexikon. Budapest, 1893.

Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció, Budapest, 2007.

Photography in Print. Ed. Vicki Goldberg. Simon and Schuster, New York, 1981.

Platón: *Az állam*. Gondolat, Budapest, 1988.

Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Európa Kiadó, Budapest, 1981;

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

Tillmann József Attila – Monory M. András: *Ezredvégi beszélgetések*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1998.

Vidovszky László – Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. Jelenkor, Pécs, 1997.

Wedgwood, Thomas: *An account of a method of copying paintings upon glass and of making profiles by the agency of light upon nitrate of silver*. In: *Photography in Print*. Ed. Vicki Goldberg. Simon and Schuster, New York, 1981.

