

Gyenes Zsolt

Az absztrakt fotóművészetről

*„A Mester így szólt: – Csak a legmagasabb fokon álló bölcsset és a legalacsonyabb fokon álló bolondot nem lehet megváltoztatni.”*  
(Kungfutse, i. e. VI. sz., /1/)

## Tartalomjegyzék

Bevezetés – fogalmi alapvetések	5
Az absztrakt fotográfia rövid történeti áttekintése	12
Kortárs absztrakt fotóművészet	18
Az újabb médiumok és az absztrakt fotográfia	31
Fénykalligráfiák	36
Összegzés	41
Jegyzetek	45
Felhasznált irodalom	69
Képmelléletek, illusztrációk	75

*„Semmi sem unalmasabb az autópályáknál. Éppen a problémák körbejárkálása miatt érdemes utazni: ez ad rálátást a problémákra.”*  
(Vilém Flusser /2/)



## Bevezetés – fogalmi alapvetések

Ez a munka az állókép fényvel való megvalósításáról, annak absztrakt képi világú képző/fotóművészeti eljárásaként alkalmazó megoldásairól szándékozik részletesebben szólni, információkat átadni az érdeklődőknek.

Az Absztrakt Fotográfia (ezen a helyen nagybetűvel kezdődően mindkét szó) alig ismert területe a művészetnek. Mindenhol fotográfiákkal, fotografikus képekkel találkozunk; például plakátok kapcsán az utcán, a magazinokban, a televízió és az internet megállíthatatlan áradatában. Ezek a technikai képek egyféle behatárolt módon építkeznek; csak egy kis szeletét használva ki a fotográfia kifejezési lehetőségeinek.

Mind a kémiai-, mind a digitális úton létrejövő fotográfia számtalan más, még máig is ismeretlen, új kifejezési lehetőségeket rejt magába. Ez (is) egyféle *terra incognita* (3). A klasszikussá váló hagyományos hozzáállás, a régi és az új fúziója, vagy a tisztán digitális megoldások a napjainkban jelentkező kihívások fontos csomópontjait kell(ene) hogy alkossák. A vizuális kommunikáció alapkérdéseiről van itt szó.

Létezik-e egyáltalán absztrakt fotóművészeti forma? Kérdéseket teszünk fel folyamatosan, és legtöbbször a válaszok elmaradnak majd. A kérdésfeltevés további gondolatokat generál. A különböző utak bejárása legtöbbször fontosabbá válik a nehezen megragadható eredménynél.

Ennek a munkának a szövege lényegében, tartalmában megegyezik a 2007-ben készült *Az absztrakt fotográfia a kortárs művészetben* című doktori értekezéssel, melyet a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kara Doktori Iskolájában védtem meg. Most, egy évtizeddel később apróbb változtatásokat, tartalmi kiegészítéseket végeztem a szövegen. A képmellékletben kizárólag saját készítésű műveket szerepeltetek. Így az illusztrációs anyag kevésbé gazdag, illetve széles horizontot bejáró, viszont elkerül minden jogi problémát, bonyodalmat a szerző/k részéről. Azontúl a mellékelt művekhez rövid, kiegészítő-magyarázó leírásokat lécsítettem, ezzel is segítve a jobb megértést, illetve a szöveghez való kapcsolódást. Két korábbi könyvem, a *Fotográfia mozgásban / Photography in Motion* és a *Fotóművészeti stílusok* további műveket, példákat tartalmaznak, így ehhez a könyvhöz is kapcsolható képanyagot sorakoztatnak fel kiegészítésként.

Az ezredforduló és azt követő évek művészetében a narratív formák uralkodnak. Ezeknek a kifejezési módoknak az összessége, jellegükből adódóan a figurativitást preferálják. A kortárs fotóművészet *mainstream* kifejezési formái a (neo-neo) konceptualista megközelítést, a történetmesélés különféle változatait, a tárgy/téma objektív megjelenítését, a dolgok hiányának vizuális be/megmutatását, az intim érzelmi és személyes mindennapi viszonyok naplószerű kifejezését, az (új)dokumentarista megközelítést és a vizuális kommunikáció ismert archetípusainak, emblémáinak újrafogalmazását helyezik előtérbe (4).

Az elbeszélés jellege a művészetben a linearitást preferálja. A non-linearitáson alapuló interaktivitás, úgy tűnik idegen a művészet számára. Az élet önmaga interaktív és nagyon közeli hasonlósága nem kedvez a művi megformálásoknak (5).

Az absztrakt vizuális kifejezési formák nem igazán tudnak mit kezdeni a hagyományos elbeszélési megoldásokkal.

Mi módon kell megközelíteni az absztrakt fotóművészetet mind a készítő és mind a befogadó eltérő perspektívájából szemlélve? Ellentmond-e az absztrakció a fotográfia (legfőbb) sajátosságainak? A képzőművészetben bevett fogalomhasználat alkalmazható-e a fotográfia területén?

Minden művészeti kifejezési forma absztrahál – ez a megállapítás közhelynek számít. Célszerű megkülönböztetni az általánosan használt absztrakciótól a vizuális absztrakciót (ami természetesen annak részét is képezi). A kinti látható valóságtól a bensőn keresztül, – mint például a szemhéj mögött megjelenő utókép – a „beképzelt/leképezett valóságon” túl, – mint például az álomképek – akár a virtuális valóság sajátos természetéhez juthatunk el. A kinti látható valóságból kénytelen építkezni minden fotográfia. A látható, kinti valóság legszélesebb területe magába foglalja a vizuális absztrakciót. Mikro- és makrovilág, művészet és tudomány kapcsolata – a klasszikus avantgárd óta az érdeklődés középpontjában vannak.

Tézisünk az absztrakt fotográfia jelentőségét hangsúlyozza a jelenkori vizuális művészetekben. A művészi kifejezéssel élő fotográfia, akár minimális mértékben is, de lényegét tekintve vizuális absztrakcióként értelmezhető. Távolodunk a kinti látható világtól. A médium önmaga generálja ezt az utat.

A képzőművészet (festészet) hatása minden esetben, valamilyen úton-módon eléri a fotográfiát is. A XX. század végén, illetve az új évezredben sorra találkozhatunk az absztrakt fotográfiát bemutató nagyszabású kiállításokkal, hozzá kapcsolódó szimpozionokkal és kiadványokkal világszerte: Amerikában (*Abstraction in Contemporary Photography*, 1989), Németországban (*Abstract Photography*, 2000), Ausztriában (*New Reductionism*, 2002), Angliában (*Optic Nerve*, 2003), Franciaországban (*Un monde non-objectif en photographie*, 2003), Spanyolországban (*Abstracción*, EXIT, 2004), ismételten Németországban (*Fotografie Konkret*, 2006) és hazánkban, Budapesten a Vasarely Múzeumban (*Konkrét fotó, fotogram*, 2010). Korunk művészetében, a műfajok felbomlását felváltó technikai sajátosságok mentén való tipizálás tarthatatlanná vált (vö. Lev Manovich). A posztmedialitás korában, úgy tűnik, a korábbi évekhez képest egyre nagyobb szerepet fog kapni a vizuális absztrakció, azon belül az absztrakt fotóművészet is.

Mit érthetünk, tömören fogalmazva absztrakt (képző)művészet alatt? Egyrészt a tárgyakat, dolgokat nem-ábrázoló (nem-reprezentáló), másrészt az olyan művészi megoldásokat, melyek úgy alakítják át a látható formákat (modifikáció), hogy felfedhető az originalitás, de mégis a néző elvonatkoztat attól. A másik póluson a figuratív (ábrázoló) művészet áll, mely még ha valamilyen úton-módon torzít is, egyértelműen a látható valóságra vonatkozik (6). Már ennél a definíció-kísérletnél is látszik, hogy nem egyértelmű a probléma megragadása. Egyrészt kialakult egy széles körben elterjedt fogalomhasználat a képzőművészetben; ami „nem ábrázol semmit”, vagy geometrikus formákkal építkezik, az absztrakt. Az informel, vagy néhan a konkrét művészet bevezetése nem terjedt el igazából. Pedig utóbbiak használata

tisztább képletet eredményezne. De ne menjünk ennyire előre! Próbáljuk (továbbra is) a fotográfia szemszögéből a témát vizsgálni, bár igaz, ehhez elengedhetetlen, hogy szélesebb horizonton nézzünk körül!

A megközelítést sok esetben célszerű onnan elindítani, hogy mi nem tartozik a vizuális absztrakció tárgykörébe. Az absztrakt fogalom kiterjeszhető lehetne, így alkalmazható lenne olyan stílusokra is, mint pl. az ókori egyiptomi festészet, vagy a későbbi korban megjelenő bizánci mozaikművészet (7). De mégse, ne menjünk ebbe az utcába be, mert hamarosan vissza kell fordulni...

Leszűkítve és egyszerűsítve viszont a fogalomhasználatot, kijelenthetjük, hogy abban a pillanatban, ha egy formát nem tudunk megnevezni, nincs rá szavunk, vizuális absztrakcióról beszélhetünk. Idővel, természetesen a megnevezhetetlen is megnevezhetővé válhat. De itt is érezzük, hogy pontatlanok vagyunk. Nincsen igazából rendbe téve a dolog; homályos a „halmaz”.

Beszélhetünk-e egyáltalán absztrakt fotográfiáról, mivelhogy a médium alapsajátossága az, hogy analóg viszonyt alakít ki minden egyes expozíció kapcsán a kinti látható valósággal, világgal? Ez az automatizmus teljesen más minőség, mint például a rajzolt/festett képnél tapasztalt áttétel, mely a szubjektum (alkotó) közvetlen megoldásaiban szembeötlő és a látható (kinti) valóságtól független, legalábbis az analóg közvetlen kapcsolat szempontjából.

A technikai kép kettős természete (reprodukció, de egyben mindig konstrukció, illetve manipuláció is /8/) tovább bonyolítja a rétegek felfedését, a fotográfia és manuális kép összehasonlításának könnyedségét. Minden technikai (optikai) képnél, ha műről van szó a manipulatív jelleg a meghatározó, pontosabban a lényegi vonás. A csinálmány, a manipulatív tulajdonság elé „odatolakszik” a technikai kép reprodukív jellege. Ez eltakarja, és így bonyolulttá teszi a fotográfia működésének könnyed felfedését.

A fotográfia médiumának a látható (kinti) valósághoz való viszonya, tehát teljesen más minőség, mint a korábbi képfajtáknak (manuális képalkotás). Absztrakció és fotográfia így ellentmondásba kerülnek.

Lambert Wiesing inkább negatív leírását adja az absztrakt fotográfiának, mely kiindulásnak jó, de nem elégít ki minket teljes mértékben: „Amikor arról beszélünk, mi is az absztrakt fotó, aránylag könnyű azt megmondani, hogy mi nem: nem-ábrázoló képe egy tárgynak, egyes dolognak. Az absztrakt fénykép egy dolog, leginkább egy darab papír, melyet fotóeljárással hoznak létre, és melyen látható formák vannak, melyeket a néző egyáltalán nem, vagy csak nehézségek árán tud azonosítani, mint tárgyak, egyes dolgok ábrázolatát. Az absztrakt fotográfia ennél fogva nem egy olyan kép, mely összefüggésbe hozható egy létező, vagy fiktív tárggyal.” (9)

A meghatározási kísérletek során minduntalan fogalmi hálók alakulnak ki, melyekből nehéz kikecmeregni (10).

Mielőtt tovább megyünk az absztrakt fotóhoz köthető rendrakásban, térjünk ki egy sajátos témára, helyzetre, mely Európának ennek a részén volt tapasztalható évtizedeken keresztül. Az 1990-es éveket megelőző közel fél évszázadban Magyarországon és

a hozzá hasonló politikai berendezkedésű országokban az absztrakt fotográfia, nagy vonalakban, összefoglaló jelleggel kifejtve, a kapitalista társadalmat tükröző, „betegesen elsorvadt fotográfiával” volt egyenlő (11). Mai ésszel szinte felfoghatatlan, hogy miképpen válhatott ki akkora negatív érzelmeket, elutasítást, meg nem értést, sőt politikai veszélyt például a *Műhely '67* csoport megjelenése; azon belül is elsősorban *Koncz Csaba* és *Lőrinczy György* absztrakt fotográfiái. A *Fotó* című szaklap 1967-es számai sorra közölték a csoport kiállításaihoz kapcsolatos kritikákat, reflexiókat. Az ott megjelentekből idézzünk néhány gondolatot! A fotográfia fotószerúsége kapcsán írta Ibos Iván: „...a szocialista művészi állásfoglalástól, a realista ábrázolási igénytől idegen, az értelmetlenségig elvonatkoztatott non-figuratív hókuszpókuszok és a valóságot ábrázoló, de uram bocsá’, szűkebb tónusokkal operáló fotográfia közé nem lehet egyenlőségjelet tenni.” (12) Féjja Sándort évekig foglalkoztatta (vagy inkább zavarta) a non-figuratív fotográfia. A következő „határozott” megállapítást tette (többek között): „Az új technicista törekvések egyik-másikával – ha mint kísérletezést, játszadozást, divatot vagy egyszerűen műhelygyakorlatot nem is tilalmazunk – nem tudunk egyetérteni. De mivel éppen ezek az irányzatok (absztrakt, szürrealista, konstruktivista, non-figuráció, foto-taszizmus, opart stb.) jelentkeznek a lehangosabb külsőségekkel, néha ellentmondást nem tűrő agresszivitással, sokakat megtevesztenek.” (13) Féjja idézett cikkében tovább elemezte, értékelte Koncz művészetének „beteg lelkületét” (14). Ábel Péter, többek között Koncz Csaba fotóinak társadalmi funkcióját kérte számon és azok dekorativitását emelte ki, természetesen „modern lakásba kifüggesztve” (15). Ibos Iván, a *Műhely '67* csoport debreceni kiállítása kapcsán hasonlóan vélekedett; a műveket, legjobb esetben „fotó-iparművészeti alkotásoknak” tartotta (16). Salamon Iván az absztrakt művészet értéktelen divatjáról és a nyárspolgárok megbotránkoztatásáról írt, mely, szerinte a kapitalista viszonyok között érthető is lenne...(17) Féjja Sándor, az 1970-es években írott, *Fotóművészet és pszichológia* című könyvében külön fejezetet szánt a nonfiguratív fotónak (18). Definíciós kísérlete igen szegényesre sikeredett (19). „A nonfiguratív fotó nélkülözi a populatív jegyeket, tehát a megértés igényével nem közölhet gondolatokat.” – írta, számunkra nem meglepő módon. Ellentmondásokkal tarkított gondolatmenete az absztrakt fotóművészet létjogosultságának tagadását jelentette (20). Még az 1980-as évek közepén is óvatosan kezelték a témát hazánkban. Az absztrakt fotográfia akkori „tudományos szándékú” meghatározása, példának okáért illusztrálhatja ezt (21). A XX. század egyik legprogresszívebb művészenek, Moholy-Nagy Lászlónak a munkásságát is zárójelbe tették kis országunkban. Általában elmondható, hogy Moholy-Nagy (fotóművészeti) munkásságának kellő súlyú megítélésében még talán ma is vannak hiányosságok.

Vállalt feladatunknak megfelelően induljunk el egy úton és kísérreljünk meg felfedni néhány összetevőt a címben jelzettekkel összhangban. A fotográfia kettős természetét már érintettük. Mi módon változik ez a sajátosság az absztrakt képi világú fotográfia kapcsán?

Az absztrakt fotó nem elsődlegesen reprodukció, mint az ábrázoló fénykép, nem alle-



gorikus kép, vagy szimbólum, hanem olyan alkotás, mely leginkább önmagára utal. (22)

Újabb következtetést vonhatnánk le; azt, hogy az absztrakt fotográfia fényképeszeti eljárással készült (absztrakt) képzőművészeti alkotás. Ezen állításunk ismételten elharmarkodottnak látszik. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a (klasszikus) fotográfia fényérzékeny felületre készül, míg a festmény nem. Technikailag jól elkülöníthető egymástól a fotográfia és a festészet; míg az alkotói gesztus, munka szempontjából már nem olyan könnyű a helyzet (vö. például Cordier chemigramjait). Az absztrakt fotográfia és a kétdimenziós képzőművészeti alkotás összekapcsolódása, átfedése kapcsán jegyezzük meg, némiképpen metaforikus színezettel; hogy nemcsak festéssel lehet festeni, hanem fénnel is, és nemcsak fénnel lehet írni, hanem festéssel is. Képzőművészet (festészet, grafika) és fotográfia technikai összevetésénél alapvető különbségekre bukkanunk, melyek, természetesen kapcsolatban vannak a látható valósághoz való eltérő viszonyukkal is. A fotográfia automatikus leképezési technikája, bizonyos értelemben művésztelen (23). Éppen ezért kell erősíteni a konstruktív/manipulatív tulajdonságát a művészi kifejezés kapcsán.

*Moholy-Nagy László* a fényképeszeti látás nyolc változatáról beszélt (24). *Gottfried Jäger* három nagy csoportra osztotta fel az absztrakt fotográfiát (25). Feleltessük meg az, egyébként időben egymástól igen távol íródott egységeket egymásnak és talán közelebb kerülünk a probléma lényegi feltárásához (1. 1. számú táblázatot).

Amennyiben az absztrakt fotográfia kiterjesztett meghatározásából indulunk ki, egyedül a reprodukív jellegre teljes mértékben építő dokumentatív jellegű fényképezés nem fér bele rendszerünkbe. Ezt a fényképeszeti látást *Moholy-Nagy* egzaktnek nevezte (mint pl. a riportázst). Ez a fotográfia specifikumának, a korábbi képfajtákhoz (például a festményhez) képest új vonásának alapja (reprodukív jelleg). A másik póluson elhelyezkedő *fotogram/luminogram* a médium tiszta, abszolút lényegi megjelenését, gyökerét jelenti, és itt a kör valamilyen módon bezárul. A technikai képek működésének feltárása kapcsán a felszínen megmutatkozó mediális sajátosságok elfogadása téves következtetésekre vezethetnek. A valódi specifikumok megláttatása többrétegű vizsgálódást

kíván, melynek alapját a technikai kép, már érintett kettős természete adja.

A *yin* és a *yang* ellentétes elve a szövegünkben is óhatatlanul állandóan felbukkanó, összetartozó ellentétes erőkre, fogalom-párokra analógia. Az absztrakt fotográfiát, egy másik síkon történő rendszerben, kettő karakteresen elkülönülő típusra oszthatjuk fel. Az egyik oldalon a *biomorfikus* (például: Carl Strüwe, Francis Bruguière, Raoul Hausmann, Chargesheimer, Andreas Müller-Pohle, Jack Sal, Roderick Packe, Wolfgang Tillmans), míg a másikon a konstruktivizmushoz köthető *geometrikus* (például: *Moholy-Nagy László*, Xanti Schawinsky, Kilian Breier, *Gottfried Jäger*, René Mächler, Günther Selichar, James Welling, Christian Richter) megoldások találhatók.

(26) Hogy melyik az árnyékos- és melyik a napos oldal, az a *yin-yang* rejtélyéhez fogható. (27) A művészek megközelítései a két pólus között különféle pozíciókat foglalhatnak el.

Mielőtt, a következő egységben röviden áttekintjük az absztrakt fotográfia történetét, három kapcsolódó esztétikai terminust tisztáznunk kell, illetve meg kell kísérelnünk összevetésüket és amennyire lehetséges, ezekből kiindulva pontot teszünk néhány alapkérdésre. Az absztrakt- mellett a *konkrét-*, illetve a *generatív fotográfia* fogalmáról van szó (28). Az absztrakt fotográfia, a már említett Jäger féle hármass felosztás mentén felvázolható, rendszerbe foglalható. Az első kettő (a látható absztrakciója és a láthatatlan láthatóvá tétele) kapcsolódik a kint megjelenő, látható világhoz, míg a *tiszta látvány*, a harmadik típus lemond erről a „kötelességről”. (29) A harmadik típus lényegét tekintve a Konkrét Fotográfia. A *fotográfia fotográfiájának* mondható kifejezési mód fő jellemzője, hogy saját képi erejére, sajátosságaira épít. Ezeknek a fotóknak a tárgyak (témájuk) önmaguk; így önön mediális természetük kerül előtérbe: például a fény és a fényérzékeny felület. A generatív fotográfia a konkrét fotográfia egyik formájának tekinthető.

„Az absztrakt fotográfia idealizál egy tárgyat, a konkrét fotográfia tárgyiasít egy ideát.” (Jäger, 2005, 19 p.) Utóbbinál a vizuális jel, tehát önmagára utal. *Man Ray* fotogramjai (*rayogramjai*) nem tekinthetők konkrét fotográfiáknak, mert a fotografikusan modifikált tárgyak legtöbbször még felismerhető, viszont Moholy-Nagy László legtöbb luminogramja (fotogramja), *fény-vetületei*, *tiszta vizuális önreflexiói* a konkrét fotográfia csoportjába tartozhatnak. Tehát a konkrét fotográfia kapcsán teljesen eltűnik a reprodukív/reprezentatív jelleg és így ez a műfaj az absztrakt fotográfia szélső pontján helyezhető el.

Összefoglalva; tehát a konkrét fotográfia kategóriájának bevezetésével egy új kifejezési módot határoztunk meg, mely lényegét tekintve eltér az absztrakt fényképezéstől. Utóbbinál még felfedhető a köldökzsinóron való kapcsolódás a kinti, látható, megnevezhető látványhoz. A végeredmény mindkét esetben módosulások sorozatainak keresztül valósul meg. Mégis munkánk címének az absztrakt fotóművészetet választottuk, egyrészt azért, hogy ne bonyolítsuk a dolgokat még jobban, másrészt, ezzel összefüggésben a hagyományokhoz is kapcsolódjunk. De éppen ez utóbbi miatt, mely a képzőművészethez köthető, fontos a megkülönböztetés, az árnyaltabb rendrakás. Míg a képzőművészetben minden absztrakt, ami nem ábrázol (informel, geometrikus, non-objektív, konstruktív, konkrét, stb.), addig a fotónál észre kell vennünk a fokozatokat a látható-megjelenő valóságtól kiindulva és azt is, amikor eltűnik minden megfogható kapaszkodó és a fotó, a fény önmaga tárgyává válik...

<i>Jäger felosztása az absztrakt fotográfiára</i>	<i>Moholy-Nagy tipológiája a fényképeseti látás változataira</i>	<i>Fontosabb jellemzők, technikák</i>	<i>Néhány alkotó</i>
1. A látható absztrakciója	7. Szimultán látás (pl. egymásra fényképezés) 8. Torzított látás (pl. szolarizáció)	STRUKTÚRA felület, közelkép, tónusredukció, fordított tónusok, elmosás, többszörös expozíció, léptékváltás	Strand, Stieglitz, Rodcsenko, Man Ray, Moholy-Nagy, Siskind, Callahan, Keetman, Koncz Csaba, Kerekes Gábor
2. A láthatatlan láthatóvá tétele (a „kamera szeme”)	3. Gyors látás (pl. pillanatfelvételek) 4. Lassú látás (pl. hosszú expozíció) 5. Fokozott látás (pl. makro-fényképezés) 6. Átható látás (pl. röntgen)	KITERJESZTETT EMBERI SZEM mikro-, röntgen-, hő-, kronofotográfia, nagy sebességű fotó, tudomány és művészet szoros kapcsolata	Marey, Muybridge, Bragaglia, Edgerton, Mili, Blossfeldt, Lőrinczy György
3. A tiszta látvány materializálódása (pl. luminogram, kemogram) <b>KONKRÉT FOTOGRAFIA</b>	1. Absztrakt látás (kamera nélküli felvételek)	ÖNREFLEXIÓ fény nyoma, pl. chemigram, schadogram/rayogram/fotogram, „fénnel való festés”	Schad, Moholy-Nagy, Cordier, Bruguière, Chargesheimer, Coburn, Kepes György, Heinz Hajek-Halke, Rössler, Jäger, Mächler, Gyarmathy Tihamér, Lengyel Lajos, Maurer Dóra

*1. számú táblázat*

## Az absztrakt fotográfia rövid történeti áttekintése

„A fényképezőgép nélküli fényképezés, egymásra helyezés, prizmák, fotómontázs, mechanikus vagy kémiai torzítás, a negatívok és a szolarizáció alkalmazása, mind a fényképeszeti kifejezés alapvető technikai eszközei. És emellett, helyesen alkalmazva, segítik megalkotni a fényképezés komplexebb és imaginárius nyelvét.”  
(Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, 1946, /30/)

Az absztrakt fotóművészet története visszanyúlik a fényképezés kezdeteihez. Moholy-Nagy és Jäger felosztása megfelelő raszterként szolgálhat a rendszerezéshez; éppen emiatt a kronologikus áttekintéshez is segítséget nyújthat. Az absztrakt fotográfia története, azon belül is leginkább a fotogram alakulása, több korábban megjelent mű alapján összegyűjthető, kibogarászható, így annak részletes felvázolására nem vállalkozunk (31).

Rövid áttekintésünk a következő témák alapján rendeződik:

A kronofotográfia (Marey)

Mikro(szkópikus)- és röntgenfotográfia

A fotodinamizmus (Bragaglia)

Paul Strand

Vortográfok (Coburn)

Schadográfia (Schad), rayográfia (Man Ray) és fotogram (Moholy-Nagy)

Ekvivalenciák (Stieglitz)

Francis Bruguière

Fotoform, szubjektív fotográfia

Pierre Cordier

Digitális fotográfia, újabb lehetőségek

Utaltunk rá, hogy az absztrakt fotográfia meghatározása kiszélesítve is elképzelhető. Igyekszünk szem előtt tartani azt az elvet, miszerint egyértelműbb legyen a megközelítésünk; tehát a szűkebben vett absztrakt vizuális megoldásokra fókuszáljunk.

A *parttalanság*, mint veszély tehát itt is könnyen eltérítheti a gyanútlan érdeklődőt.

Törekvéseinkben, ennek ellenére érintenünk kell másféle művészi megközelítéseket, előzményeket is, melyek első ránézésre akár nem is témánkhoz tartoznak.

Az 1800-as évek második felében megjelenő *kronofotográfia* előkészítette a szemet a szokatlan, új fotografikus látványhoz. Az eljárás egyben a mozgókép (mozi, film) létrejöttének egyik legfontosabb kritériumát valósította meg (32). A kronofotográfia egymás mellé kerülő, illetve egymást fedő fázisai a korábban sohasem látott megmutatása, az ilyenformán a látható valóságban nem tapasztalható (*meg*)*láttatása* volt.

Ebbe a gyűjtőfogalomba tartozik a *motográfia* és a *sztrobofotográfia* (33).

A kronofotográfia létrejöttének közvetlen előzménye *Eadweard Muybridge*



(1830-1904) 12, illetve 24 különálló kamerával létrehozott pillanatképei voltak, melyek korszakos lépést jelentettek a vizualitás és a tudomány történetében.

*Étienne-Jules Marey* (1830-1904) professzor kronofotográfiái az egyik nyelvről egy másikra való átfordítás; az „életéről a vizuálisra” való kísérleteknek tekinthetőek (34). Ez a fajta elvonatkoztatás az objektivitás és nonfigurativitás ambivalenciájának egyféle megnyilvánulása. Marey fotópuskája, majd rögzített lemezhasználata (35) a *kiterjesztett emberi szem* korábban sohasem tapasztalható képeit hozták létre. A kronofotográfia és a későbbi *fotodinamizmus* (Bragaglia) közvetlen kapcsolatba hozható. Marey nem kívánt művészként fellépni a képzeletbeli porondon, mégis, főleg mai szemmel nézve, fotográfiáinak jó része esztétikai szempontból is nagyszerű teljesítménynek számítanak (bár éppen Bragaglia kérdőjelezte ezt meg a későbbiekben). A fotóművészeti stílusok sora, a XIX. század vége felé uralkodó *magas művészet* fotográfiával indult, majd a századfordulón népszerűvé váló *piktoralizmussal* folytatódott, de progresszív értelemben művészetté válása a klasszikus avantgárd idejétől eredeztethető. A XIX. században a tudomány és a művészet összefonódása mindenütt tetten érhető volt. Ebből a szempontból, egyféle analógiaként, talán napjaink hasonló fúziós törekvései emelhetőek ki.

A röntgen- és a mikroszkópikus fotográfia (szintén) a kiterjesztett emberi szem, azon belül is az előbbi az „átható-”, míg az utóbbi a „fokozott látás” kategóriájába tartozik. A mikrofotográfia alkalmazása csaknem olyan régi időkre nyúlik vissza, mint a fényképezés maga (36). A mikro- és makrofotográfia fogalma sokszor összekeveredik és, helytelenül egymásnak feleltetik meg. A *makrofotográfia* (1:1 arányú) közelfelvételt jelent (37). A *mikrofotográfia* lényegretörő meghatározását, összefoglalását olvashatjuk Gottfried Jäger-től (38). *Moholy-Nagy László* arra hívta fel a figyelmet, hogy az elektronmikroszkóp jó példa, hogy milyen új technológiákat eredményezhet egy tudományos felfedezés; hogyan változtathatja meg az életet, mint azt Leeuwenhoek XVII. századi mikroszkópja kapcsán is tapasztalhatta az emberiség (39). A mikroszkópikus fotográfia azon túl, hogy feltárja az élő és élettelen világ belső felépítésének fontos tulajdonságait (amennyire az optika törvényei ezt engedik), számunkra elsősorban, az absztrakt kifejező ereje miatt válik fontossá. Ez az absztrakció a felfokozott léptékváltással nyer értelmet. A láthatatlan láthatóvá válik, az ismeretlen (idő elteltével) ismertté, a megnevezhetetlen megnevezhetővé. Ilyenformán, a tudomány segítségével, az absztrakt alakzatok *figurálissá* vál(hat)nak (vö. például az amőbák esetét). A mikroszkóp lencséje alatt felfedezett újabb és újabb formák, kapcsolatok vizuális kommunikációnk szerves részét alkotják. Ezeknek a feltárt alakzatoknak a hatása a képzőművészet állandó változására, alakulására is meghatározó (például szürrealizmus, absztrakt expresszionizmus és lírai absztrakció). (40)

A *röntgenfényképezés* a mozival egyidős (41). Az 1920-as évektől kezdve *Moholy-Nagy László*, majd később *Kepes György* is kiemelkedő fontosságot tulajdonított a röntgenfotográfiának, e technika újszerűségének, helyének az élenjáró vizuális művészetben. *Moholy-Nagy*, a fotográfia akkori közel 100 éves történetében, a röntgenfelvételek egyedüli progresszivitásáról beszélt (42). Kritikája a fotóművészet alakulásáról egybeesik azzal a korábbi megállapításunkkal, miszerint az experimentális

(progresszív) fotográfia a klasszikus avantgárd korszakában jött létre. Moholy-Nagy egymás mellé helyezi egy kagyló röntgenfotóját, *fénnyé transzponált anyagát egy kamera nélküli felvételével* (fotogram). (43) A negatív árnyékok és szürketónusok finom átmeneteinek azonossága indokoltta teszi az összevetést. A röntgenfotó, vagy a fotogram analóg viszonya a (kinti) látható valósághoz (reprodukció); a negatív jellegű árnyékokon keresztül, illetve áttetsző felületeken megvalósuló eltávolodása attól (technikai manipuláció) alapkérdéseket vet fel. A „láthatatlan láthatóvá tétel” a fényképészet jellegéből adódó kettősséget húzza alá. Kepes György, az 1940-es években, a rádióhullám, illetve a röntgenfelvételek szerepét (többek között) a *transzparencia és kölcsönös áthatás* viszonylatában emelte ki (44).

A XX. század képzőművészetében is előfordult a röntgenkép felhasználása, kollázs-szerű beépítése a műbe (például Robert Rauschenberg).

Az 1994-es Esztergomi Fotóbiennálén, melynek témája a *fotogram* volt, több művész is építkezett a röntgenkép sajátos, aktuális vizuális jelentésével. A fotogram technikájának kiterjesztése, a röntgenképpel való rokonsága itt is szembeötlő (45).

A röntgenfotó igen kreatív felhasználását, újrahasznosítását tapasztalhatjuk *Hajdú József* „Röntgenhanglemez” című sorozata (1998) kapcsán (46). Tovább időzve a röntgen-, illetve mikroszkópikus kép, a tudomány és művészet szoros kapcsolatánál, érdemes még felidézni az Esztergomi Fotográfiai Biennálé 2006-os, „Világképek” című, tematikus pályázatának kiírását. Bogarászva a szöveget, ma is aktualizálható Kepes György idézetekkel találkozunk. Ez a fotóművészeti biennálé, technikai szempontból, elsősorban mikro- és makrofotográfiákat, elektrohullámok, rezgések, áramlások képeit, ultrahang, *röntgendífi-akciós* (47) és sztroboszkópikus, valamint extra hosszú, illetve igen rövid expozícióval készült felvételeket várt.

Itt említjük meg a CT (*Computed Tomography*), mint röntgensugárral dolgozó újabb technikának a művészeti lehetőségeit is. Több művész, mint *Kai-hung Fung*, *Angela Palmer*, *Becky Stern*, vagy a magyar *Horváth Erzsébet* kísérleteznek a tomográfia (CT, MRI) bevonására a művészetükbe. Mozgóképek területén még szűkebb a példatár. E sorok írója, más munkák mellett párhuzamosan, készít 2009 óta experimentális CT-animációkat, melyeket nemzetközi szinten mutat be (lásd példák: <http://vizualzene.hu>, <http://gyenes62.hu/>).

A *fotodinamizmus* egyszemélyes avantgárd mozgalmának képviselője *Anton Giulio Bragaglia* (1890-1960) volt. A mozgássorok, a dinamikus látvány fotografikus sűrítése sajátos képi absztrakciót eredményez. Megkülönböztethetünk *megsokszorozott képet*, *elmosódott látványt* és *megfagyasztott pillanatot* (48). Bragaglia a fotográfiában találta meg önmaga számára a legmegfelelőbb kifejezési eszközt, technikát, melyet (egyenlő súlyú, értékű) képzőművészeti formaként kezel. Személyében a „lassú látás” legjelentősebb korai (fotó)művészet tisztelhetjük (például a *Pozícióváltás* című, 1911-ben készült fotója). A futurista fotodinamizmus kiáltványában (1911, vagy 1913) elhatárolta magát Marey kronofotográfiájától (49). Az okkultista vonásoktól sem mentes elmélete a mozgás anyagtalanságáról, a fázisok között meglévő történések kiemelt szerepéről; egyféle egyesített mozgásfolyamatról, sajátos szintézisről szól. Az aura kapcsán írta: „Ha az ember föláll, a szék még mindig a lelkével

van tele...” (50).

*Paul Strand* (1890-1976) volt az első igazán jelentős progresszív (avantgárd) fotográfus, aki megnyitotta az utat olyan újító szellemű művészek számára, mint Alfred Stieglitz, vagy Moholy-Nagy László. Az *Absztrakció* című (51), 1916-ban készült műve a közelpé meggyőző erejével, kimetszett formáival és a fény-árnyék térbontásával az absztrakt fotográfia legelső példáinak számít.

*Alvin Langdon Coburn* (1882-1966) volt az, aki először vetette fel egy absztrakt fotókiállítás gondolatát 1916-ban (52). Több, mint nyolcvan évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy hasonló tematikával ténylegesen megvalósuljon egy nagyszabású bemutatkozás (53). Coburn a *vorticismus* (54) mozgalomhoz kötődve alkotta meg absztrakt fotográfiáit (például *Vortograph*, 1917). Művei, annak ellenére, hogy a kubizmushoz és a futurizmushoz, annak festészeti megoldásaihoz kapcsolhatók, mégis, teljesen önálló fotográfiai minőséget hordoznak. *Vortoszkópja* segítségével létrehozott, kamera nélküli felvételei az első művészi céllal létrehozott fotogramoknak is tekinthetők. Arra való törekvése, hogy a fotográfia médiumát bevonja a modern, kortárs művészetek körébe, a század legprogresszívebb művészei sorába emelte őt (55).

A *fotogram* (56) az absztrakt fotográfia *tiszta*, de ellentmondásoktól sem mentes kifejezési megoldása. Fontos összetevője önmagában a médiumban, a fényérzékeny anyagon módosulva megjelenő *valóságdarab mechanikus leképezésében* érhető tetten. A probléma elemzése karakteres módon irányítja a figyelmet az absztrakt fotográfia (média-filozófiai jellegű) meghatározása felé. *William Henry Fox Talbot*nak (1800-1877), az 1830-as évektől készült *fotozenikus rajzai*, technikai szempontból, fotogramoknak tekinthetők. Ami hiányzik belőlük, az a művészi szándék.

A Moholy-Nagy által használt fotogram kifejezés terjedt el leginkább az avantgárd korszakot követően, de az ugyanabban az időben „feltalált” *schadogram* és *rayogram* megegyező művészi technikát jelöl. A fotogram történeti és más szempontok szerinti (pl. technikai-esztétikai) rendszerezése nagyobb szakirodalmat tudhat maga mögött napjainkig (57).

*Christian Schad* (1894-1982) elsősorban kétdimenziós hulladék-anyagokat, rongydarabokat, papírszeleteket helyezett a fényérzékeny felületre. A különféle textúrák játéka ötvöződik, összecseng a dadaista, felszabadító gesztussal műveiben (például *Cím nélkül, schadográfia*, 1919).

*Man Ray* (Emmanuel Rudnitzky, 1890-1976) szintén hétköznapi tárgyakkal építkezett. Rayogramjaiban a kölcsönös áthatások, a háromdimenziós megjelenés is szerepet kapott. Sikerült ezt a technikát a költői nyelv szintjére emelnie. Nála a fekete és a fehér összjátéka a nappalnak és az éjszakának kétértelmű szintézisfeléjét teremtette meg (58) (például *Rayográfia, Kéz és tojás*, 1922).

*Moholy-Nagy László* (1895-1946) fotogramjaiban a konstruált absztrakt fény vált főszereplővé, a tárgy maga háttérbe szorult. Fő formái, elemei az egyenes és a kör (59) a transzparencia hatására feloldódtak és ennek segítségével más, új dimenziók nyíltak meg.

A fotogram műfaja kiváló terepe a kísérletezéseknek, melyben a feketék, szürkék és fehér fokozatok végtelen skálája vonultatható fel (60).



*Alfred Stieglitz* (1864-1946) – az 1920-as évek elejétől, felhőkről készített képei megnyitották az utat a kamerával bátran kísérletező, későbbi (absztrakt képi szemléletű) művészek számára (61). Az *Ekvivalens* sorozat legtöbb darabjában csak egy minimális fogódzót kap a néző arra vonatkozólag, hogy tulajdonképpen mit is lát, mekkorák a térbeli arányok (például erről, a kép kompozíciójába egy alig belógó faág ad csak támpontot). Ezeken a műveken a *természet tiszta, költői absztrakciója* uralkodik. Az avantgárd művészek sorában különös figyelmet érdemel az amerikai *Francis Bruguère* (1879-1945) munkássága. Konstruált, kamerával készített, beállított fotográfiai, fénygrafikai a fotóművészet peremére kalauzolják a nézőt (például *Absztrakt tanulmány* 7, 1930 körül). A fényképezőgép átalakításának, preparálásának lehetőségét az elsők között hangoztatta, illetve alkalmazta művészi gyakorlatában (62).

A második világháborút követő időszak sok tekintetben a klasszikus avantgárd elfeledett vívmányainak újrafelfedezését jelentette. A fotográfia technikai újdonságai (például a színes film elterjedése szélesebb körben) adtak alapot újabb kifejezési formák megjelenéséhez is (63).

*Otto Steinert* 1950-ben hozta létre a *Fotoform* csoportot Németországban, mely rövidesen *szubjektív fotográfia* néven kiszélesedett, és helyet kapott benne minden kreatív megközelítés. Az elkövetkező évek, évtizedek a grafikus megoldású (64) és absztrakt (mintájú) fotográfiaik divatjának kora volt. Sok művész (újra) felfedezte a természetben megbújó absztrakt formák különösségét, érdekességét. Ez legtöbbször közelebbi (szűkebb) képkivágásokat is jelentett. Szép példa erre *Peter Keetman* (sz. 1916) *Olajcseppek* című, 1956-ban készült műve (65). Az 1950-es években (újból) nagy figyelmet fordítottak a *fényrajzok* különféle megoldásaira is, mint például az *oszcillációs fotóra*, vagy a *fénykalligráfiára* (66). A korszak „újításai” a következőkben foglalhatók össze: a kép egy részletének felnagyításával durva szemcsézettség elérése, bemozdult kamerahasználat, többszörös expozíciók, erős kontrasztok, fotomontázs, fényrajzok, XIX. századi technikák újrafelfedezése, alkalmazása (67). Azokat a megoldásokat használták előszeretettel, melyek egy normális fényképezőnek technikai hibának számítanak. A tudomány és művészet szoros kapcsolatából születő régi és újabb technikai megoldások is helyet kaptak, mint például a röntgen- és a *termofényképezés*.

Az újra felfedezett *cliché verre* technikának legmarkánsabb huszadik századi művészi alkalmazója *Heinz Hajek-Halke* (1898-1983) volt (például *Initiation, für Franz Roh*, 7. I. 63., 1963) (68). A több, mint másfél évtizeddel később megjelenő, magyarországi *Műhely 1967* csoport a *Fotoform* eredményeit mutatta fel az itteni közönségnek.

A fotogram szélesebb köréhez sorolható *kemogram* (69) sajátos, egyéni technikai/kifejezési változatát alkotta meg *Pierre Cordier* (sz. 1933) *kémigram* (chemigram) néven. Nála a formanyelv megújítása a médium hordozóanyagának manipulálásából eredeztethető. 1956-ban találta fel a kémigramot (70), majd a hatvanas években a *foto-kémigramot*. Az előbbinél, kamerahasználat nélkül, a fényérzékeny felület meghatározott pontján szelektíven ható (vegy)szerek hatása alkotja a formákat, tónusokat. Az utóbbi eljárásnál a kémigram kombinálása egy fényképpel történik. A végeredmény, a képi hatás mindkét esetben absztrakt, félabsztrakt (példá-

ul *Homage to Muybridge*, é.n.). A chemigram, mint hibrid technika, a fotográfia és a festészet sajátos fúziója, a posztmediális megoldások előfutárának is tekinthető. Az 1990-es évek második felében megjelenő, majd az ezredforduló éveit követően általánosan elterjedté váló digitális fotográfia újabb kérdések megválaszolására készíti az érdeklődőt, olvasót. A (bináris számokba kódolt) új technológia kapcsán az analógia a látható kinti világgal megszűnt, illetve annak eredete felfedhetetlenné, bizonyíthatatlanná vált. Ami kezelhető, legkisebb egységeire (pixelek) tökéletesen szétszedhető, az bármilyen más formában (tökéletes módon) össze is rakható. Létrehozható olyan virtuális kép, melynek a fotószerűsége (*hiperrealizmusa*) eddig sohasem tapasztalt minőségű. A hagyományos, kémiai alapú rögzítés gyakran összekapcsolódik a digitális megoldásokkal (például a negatív szkennelése, digitális manipulálása, majd printelése, vagy a kézműves, illetve nemes eljárások *házasítása*). A hagyományos (kémiai) képmódosító eljárások szerepét átveheti a *Photoshop* virtuális eszköztára (71). Átveheti, de mégsem helyettesítheti. Egyre jobban megfigyelhető az analóg fényképezési technikák reneszánsza napjaink művészetében. A high-tech mellett a low-tech is divatos. A digitális technika megjelenésével a fotografikus formák továbbra is keresik új művészi kifejezési lehetőségeiket. A látható valóság leképezése, a virtualitás és vizuális absztrakció sok esetben feloldódik egymásban.

Ennek az egységnek a végén térünk ki arra a problémára, mely gyorsan változó körülményekre reflektál. A fotográfia (első) másfél évszázadában az analóg technikák használata volt lehetséges. Kialakultak esztétikai, technikai, műfaji, stb. formák, melyek segítséget is nyújtottak az eligazodásban. A XX. század végén egyrészt megjelent a digitális technika, másrészt azzal összefüggésben, a világhoz való viszonyunk is nagyban megváltozott. Ez nem kerülhette el, természetesen a művészetet sem. Tehát ebben a gyors váltásban teljesen új megoldások, gondolkodás- és kifejezési módok születtek. Amikor az ezredforduló utáni években tekintünk a fotográfiára, a korábbi, meghatározó formák még uralkodnak, de legalább is meghatározó jellegűek. Működik természetesen a *relé-effektus* is. De amikor egy évtizedet ugrunk már teljesen megváltozik minden. A rálátás még bizonytalanabb. Hogy *mi a kortárs* ? szemlélet; éppen ezért nagyon nehéz behatárolni. Amit kortársnak jelölünk, sok esetben már inkább a fotó/művészettörténet elengedhetetlen részét alkotja.

## Kortárs absztrakt fotóművészet

„...az úgynevezett *experimentális* fotográfus (...) tudatosan fáradozik azon, hogy előre láthatatlan információkat állítson elő, azaz, valami olyasmit hozzon ki az apparátusból és tegyen át képbe, ami nem szerepel a programban. Tudja, hogy az apparátus ellen játszik. De még ő sincs tudatában gyakorlata horderejének: nem tudja, hogy általában a szabadság kérdésére az apparátusok kontextusában keresi a választ.”

(Vilém Flusser /72/)

A korábban felállított táblázatunk, az a rendszer, mely Moholy-Nagy és Jäger kutatásain nyugszik, ismételten segítséget nyújthat. (1. 2. számú táblázat)

<i>Hármas csoportosítás (Jäger)</i>	<i>Moholy-Nagy tipológiája szerint</i>	<i>Néhány kortárs művész</i>
A látható absztrakciója	Szimultán látás	David Hockney, Susan Rankaitis, Jason Salavon
	Torzított látás és a természet, illetve tárgyak, dolgok vizuális absztrakciója	Hiroshi Sugimoto, Richard Misrach, Donald Sultan, Frank Grisdale, Susan Derges, Uta Barth, Steffen Kluge, David Burdany, Xavier Damon
A láthatatlan láthatóvá tétele	Lassú látás	Hubert Kretschmer, Robert Vizzini, Roderick Packe, Michael Wesely, Neil Reddy
	Fokozott látás	Heather Angel, Jochen Lempert, Daro Montag
	Átható látás	Tomy Ceballos, Wim Delvoy, Stephen Reusse
A tiszta látvány materializálódása	Absztrakt látás (kamera nélküli felvételek)	René Mächler, Floris M. Neusüss, Maurer Dóra, Kunie Sugiura, Andreas Müller-Pohle, Adam Fuss, Wolfgang Reichmann, Christopher Giglio, Marco Breuer, Ute Lindner, Tim Otto Roth

2. számú táblázat

a. „*Szimultán látás* egymásra helyezés révén; automatikus fotómontázs eljárás.” (73)

A montázs a művészeti megoldások, kifejezési formák alapvető sajátossága. Az elv sokféle technikai megvalósításban realizálódhat (pl. foto/kollázs, fotomontázs /74/). A montázs a gondolkodás elvével rokon; különféle, akár egymástól nagyon távol eső elemeket társítunk, kapcsolunk össze. Így mindig új, sajátos összefüggések jönnek létre. A mondatszerkesztésünk is hasonló karakterű. A montázs kapcsán a látható világ egységként (megnevezhetően) felfogható elemeit rendeljük, sokszor ütköztetjük egymáshoz, egymással. A „szikra” új minőségeket hoz létre; az eredeti tartalmak eltávolodnak jelentéseiktől és sok esetben vizuálisan is absztrahálódnak. A montázselvvel a fotóművészetben is széles körben találkozhatunk. A szűkebb értelemben vett fotómontázs és fotókollázs gyakorlatán túllépünk, és így helyet kapnak például az egymásra fényképezések, vetítések különféle megoldásai is. Az automatizmustól a tudatos(abb) szerkesztésekig széles spektrum sorakoztatható fel. A kortárs művészi fotóhasználatban kevés igazán eredeti, karakteres, új (állóképi) megoldással találkozunk. Az alkalmazott vizuális művészeti területek, elsősorban a reklám egyik legerősebb eszközét, meggyőző erejét, a „valóság hiteles megjelenítését” látja a fotografikus montázsban.

Moholy-Nagy László, Man Ray és/vagy Kepes György utódjának is tekinthető bizonyos szempontból a brit képzőművész, *David Hockney* (sz. 1937). Munkásságában, említett elődjeihez hasonlóan, kitüntetett szerepet kap a fotóhasználat. A fotográfia és festészet állandó párbeszéde követhető végig művei kapcsán; a két művészeti forma egymásra reflektál.

A kamera „természetes absztrakciója” abból fakad, hogy alapvetően másképpen működik, más módon mutat meg dolgokat, mint a szem. Szemünkkel körüljárjuk a térben megjelenő formákat, bizonyos részekre nagyobb figyelmet fordítunk, azokat kiemeljük, a többiről akár tudomást sem veszünk. A kamera objektivitása nem engedi meg az ilyenféle szimultaneitást, minden részletet alapvetően egyforma hangsúllyal rögzít és láttat; ami eléje kerül óhatatlanul képi elemmé válik. A progresszíven alkotó művészek jelentős részének az a dolga, hogy a fotográfia ezen (reproduktív) képességeit kijátssza és a manipulatív oldalt erősítse. A látszólag legobjektívebb eszköz, a fotográfia eltávolodik a megélt, kinti valóságtól, és a manipulatív megjelenítés „igazzá”, valószerűvé, sőt valóságpótlékká válik. Ahhoz, hogy a tér-idő-szeletek teret kapjanak, sajátos módszerhez kell nyúlni; például az egynézőpontúságot a (kubisták) többnézőpontúságával kell felváltani (75). Hockney fotográfiai létrehozzák ezt a szimultaneitást; a különböző szemszögek egyesítését. A pillanat elveszti értelmét és másféle időbeliség kerül előtérbe.

David Hockney *Anyá I.* című, 1985-ben készült fotókollázsa jól illusztrálja a leírtakat. A szem mozgásának, a térben való helyváltoztatásnak, a különböző képkivágásoknak, kiemeléseknek szintézise, a formák síkban való kiterítése, a reproduktív jelleg háttérbe szorítása mégis a valóság hiteles megjelenítését hordozza. A dolgok „tapinthatóvá”, de ennek ellenére (vagy ezzel összefüggésben) távolinak látszanak. A struktúra



dominál. Realitás és absztrakció egygyé válásának vizuális fotográfiai megvalósításai más művészeknél is alapvetővé válnak. Az idő megfoghatatlanságának vizuális sűrítése az emlékek világába kalauzol bennünket. A minden egyes fotográfia egy (újabb) halál, – ma már közhelynek számító kijelentés.

Az amerikai *Jason Salavon* (sz. 1970) az időben kiterjesztett (kép)sorozatok egészét sajátos módon jeleníti meg. Az egymásra rétegződést a digitális technika, pontosabban szoftverek segítségével éri el. A végeredmény, a kiindulásnak megfelelően, szintén fotografikus kép. Többféle úton-módon alkot. Például egy teljes mozifilm minden egyes másodpercében rögzíti a képet, majd egymásra montírozza ezeket az állóképeket (76). Ez a fény-narratíva még a luminogram technikájával is rokonságba hozható. Salavon művészete a populáris kultúra termékeit használja fel tárgyának, így arról (is) tudósít, asszociációkat, aktuális gondolatokat ébreszt. Az *Eladó házak* című sorozatában egy mű 117 bedigitalizált újságképből áll, melyek egy környék eladásra szánt épületeinek (talált) fotói. A szoftver a hasonló szín és formai elemeket olvasztja össze; így például megkapjuk a Chicago környéki (absztrahált) formákat és színeket tárgyunk vonatkozásában (az ég például sötétebb Seattle-ben, mint Chicago-ban, a Miami környéki házakon felismerhető a ranch-stílus) (77). Salavon talán legemblematisabb szériája a Playboy magazin középső oldalainak felhasználásával, újraalkotásával született meg (*Every Playboy Centerfold*, é. n.). Százhusz kihajtható képet egyesített az 1960-as évektől az 1990-es magazin-számokig. Az elmosódott kompozíciókban felismerhető még a női karakter; a tipikus Playboy modell hosszú hajával, világos bőrével, vékony alkatával és a meztelen test színét ellenpontozó kékes háttér is jellemző. Salavon módszere automatikus, melyben a digitális technikának nagy szerepe van. Ez a fajta hűvösség oldódik fel az impresszionisztikus világú, erősen strukturalista, félabsztrakt vizuális megjelenésben és a színek dekorativitásában. A végeredmény korunk mediatizált, virtuális világa kritikájának is tekinthető, egyféle késői pop-art-gesztusként is kezelhető. A kritikai élű emblematikusságot átszövi a neokonceptualista megközelítés is. Jason Salavon az ezredfordulót követő években készült munkáiban hasonló szemléletet követ, bár az automatizmus kissé szigorúbb megjelenési formákat mutat. Tárgyai, témái továbbra is a konzumkultúrából származnak; mint például a zenei video(klipe)k vagy a női fehéreneműk. A végeredmény, az újraszervezett információk mandala vagy éppen horizontális csíkok, szalagok formájában absztrahálódnak; egyféle sematikus világábrázolás tanúi lehetünk (78).

Jason Salavon alkotásmódját összevethetjük Michael Wesely „lassú látásával” (lásd részletesebben később). Mindketten sűrítenek. Salavon művei „transzparens montázsok”. Az elemek ütköznek, de leginkább átlagolódnak, addig Wesely-nél az idő folyamatos sűrítmenyként jelenik meg; nincsen diszkontinuitás. Salavon alkotásmódja a posztmediális technika köré is kapcsolható, ahol a talált képsorozatok a számítógép, illetve a szoftver segítségével tudnak sajátos egységekké, művekké formálódni.

Ha magyarországi analógiát keresünk, akkor elsőként *Türk Péter*nek az 1970-es években készült konceptualista *fotómozaikjai* (például az *Osztályátlag*, 1979) juthatnak eszünkbe (79). Türk gondolkodásmódja megfelel a számítógép adta lehetőségek-



nek; és Salavon *átlagoló* módszerének előzményeként is tekinthető.

Másik példa *Eperjesi Ágnes* automatizmusa lehet, aki az 1990-es évek közepétől a konzumkultúra termékcímkeit nagyítja le/ki, helyezi ezzel új kontextusba.

Hockney és Salavon eredeti művészetén kívül sokan építenek a montázs, a szimultán látás erejére napjainkban is. A legtöbb megoldás a már látott, ismert avantgárd, illetve neoavantgárd eszköztárból merít.

Röviden összefoglalva a szimultán látás témakörét, a montázs tehát sajátos absztrakció; a látható valóságtól való karakteres eltávolodás, de egyben a valóság *hiteles* megragadásának nagyszerű eszköze (is).

b. „*Torzított látás* – optikai tréfák, melyeket automatikusan lehet előállítani – priz-mákkal felszerelt lencsén keresztül exponálva, tükröző tükrökről vagy a torzográfrol (distograph) – a negatív mechanikus és kémiai manipulációjával az előhívás alatt vagy után, olajsöppeket, szappant stb. alkalmazva; megvilágítással, melegítéssel, vagy fagyasztással eltorzulást (recésséget), szolarizációt stb. eredményezve.”  
(Moholy-Nagy László)

A Moholy-Nagy féle felosztást kiegészítjük a *természet (ill. tárgyak, dolgok) vizuális absztrakciója* körébe tartozó fotóművészeti megoldásokkal. Az „optikai tréfák” eszköztára jórészt kimerült. A „torzított látás” és a természet produkálta vizuális absztrakció területe összekapcsolható. Az utóbbira jóval több példát találhatunk a kortárs művészetben.

Karakteres megoldásokkal találkozhatunk (témánkhöz kapcsolódóan) a fény, a hosszú expozíciókkal *elkapott*, az ember hiányát előtérbe helyező, meditatív hangvételű, a keleti filozófiákkal is összekapcsolható, redukált, elmosódott képi világú, fotografikus megjelenítésekben.

*Hiroshi Sugimoto* (sz. 1948) japán művész legjellegzetesebb munkái a horizont szimbolikus jelentésekkel telített formáit dolgozzák fel; ezt ismétlik következetesen. Jan Dibbets mondta egy interjúbán: „A horizont lenyűgöző szuperrealitás, amely absztrakcióként létezik.” (80) Sugimoto fekete-fehér tájképei a minimalizmus eszköztárával építkeznek (nem is tehet nagyon mást választott témája megformálásai-ban). A tenger és az ég végtelen találkozása a kép középvonalára esik (lásd például: *Mediterranean Sea, La Ciotat*, 1989). A keleti filozófiák egyszerűsége, tisztasága és kiegyensúlyozottsága tükröződik, a szürkék végtelen fokozataira és a sajátos fények játékára épülő fotográfiáin. A hosszú expozíció egyféle piktorialista hatást generál (81).

*David Burdany* (sz. 1968), Sugimoto-hoz hasonlóan, a tenger és ég találkozási küszöbének bemutatását helyezi művészetének fókuszába. A világ különböző pontjain járva az univerzális hasonlóságot keresi a téma kapcsán kvadrát formátumú kompozícióiban. A fény minősége még fokozottabban válik főszereplővé a hosszú expozíciók során (például: *Full Moon Over Ecola*, 2002).

Az időtlenség, üresség sajátos megfogalmazása meditativitásra készíti a nézőt (82). A horizont léptékének feloldódása itt is, a már érintett szuperrealitás és absztrakció

kettőségének hordozója.

*Richard Misrach* (sz. 1949) szintén a természetben találja meg művészetének tárgyát. A fény a színek visszafogottabb harmóniájával egészül ki. Az ég, vagy a víz nála külön kerül bemutatásra. Elsősorban felfelé koncentrálnak, ahol is az ég, a csillagok, a bolygók kerülnek érdeklődésének középpontjába (például: *Clouds – Cirrocumulus undulatus*, 1996). A hosszú expozíciók a camera obscura képeinél sajátos, időben kiterjesztett, ilyen formán egyféle montázszerű, artistikus fényviszony-hatást eredményeznek. A realitás és absztrakció együttese nála is erős feszültség-hordozó tényező. Szintén a természetben rejlő filozofikus tartalmak sajátos megfogalmazója a brit *Susan Derges* (sz. 1955). A keleti filozófiák és a spiritualitás hatása érezhető művei kapcsán. A megfigyelt tárgy és megfigyelő egyféle kölcsönös hatását kívánja (ő is) projektálni (83). Direkt fény-lenyomatokat (fotogramokat) készített a fodrozódó víz-tükrőről (*Photogram of water ripples*, é.n.). A sötétben készült képek fényforrása egy kis lámpa volt (84).

A mindennapok esztétikájának képviselője az amerikai *Donald Sultan* (sz. 1951). Jellemzőek nagy méretű, fekete háttérű képei, melyeken a múlandóság könnyed pillanatai „szilárdulnak meg”. (például: *Smoke Ring*, 2001).

A líraibb megoldások képviselője *Uta Barth* (sz. 1958). Munkáinak sajátossága a *diptychon* szerkezetű, vagy annál is több panelben, illetve sorozatban való gondolkodás, installálás. Művei fő ismertetőjegye a sajátosan elmosódó képi világ, ahol a festői megjelenés egyféle meditatív hanggal párosul (például: *Field #9*, 1995). A hiány főszereplővé válik, az utalás természete kerül előtérbe. Kérdések merülnek fel a fotográfia médiuma alaptulajdonságaival kapcsolatban is. (85) Barth az életlen, elmosódott képi megjelenítést a mindennapok tapasztalatával veti össze, azonosítja. (86) Szintén karakteres képi világot teremt meg *Xavier Damon* (sz. 1969) francia fotóművész. A felismerhető formák teljesen feloldódnak a színek, fények intenzív játékában és könnyed informel látvány a végeredmény (például: *Untitled*, nagyított Polaroid, 2000). Művei megjelenése festményszerű.

A *tiszta fény* használatában Moholy-Nagy László követőjének mondható *Steffen Kluge* (sz. 1964). Tükröket, prizmákat használ segédeszközzül, és az improvizációnak is nagy szerep jut *fény-akciói* során (például: *Lichtgraphic*, é.n.).

c. „*Lassú látás* egy időszakra kiterjedt mozdulatok rögzítése révén, meghosszabbítva az időexponálásokat; például egy éjjel az úton végighaladó autó reflektorai által okozott ragyogó nyomok; virtuális tömeg.” (Moholy-Nagy László)

A „virtuális tömeg” megragadása, az idő materializálódása önmagában ellentmondásokkal terhes vállalkozás.

*Robert Vizzini* (sz. 1952) az archaikus, nemes eljárásokhoz (például platinum print/platina másolás /87/) és a camera obscura használatához tér vissza (például: *Coney Island #1*, 2000). Megfigyelhető napjaink, digitális technikával teljesen átítatott művészetében a régi, elfeledett technikák újraélesztése is. A természetes vágy a *kézzel foghatóra*, a tényleges anyaghasználatra és a sokszorosított művészi termékek *lel-*

ketlenségéből való kitörésre egy megoldás, út lehet ezeknek a régi technikáknak a felélesztése. Vizzini a természetben található szépség és harmónia kortárs szemléletű megfogalmazója. A tudatos (például kvadrát formába történő komponálás) és az esetleges elemek (például mozgások, kiszámíthatatlan, de sejthetően behatárolható nyoma), illetve a sajátos fényviszonyok együttesen alakítják ki a sajátos hangulatú, monochrome képeit. A fénypászták elegáns kalligráfiaként épülnek fel.

*Michael Wesely* (sz. 1963) technikai módszere, mely kapcsán akár három évig tartó expozícióval is fotografál, a Guinness Book-ba kívánczik (lehet, hogy meg is található benne). Számunkra a mű minősége, a végeredmény sokkal fontosabb a technikai bravurnál. *Open Shutter* című new yorki kiállításán fal nagyságú műveket láthatott a közönség (például: 9.8.2001-7.6.2004). A MOMA három évig tartó rekonstrukcióját végigkísérő expozíciók az épületrészek, a múzeumi környék „lelkét” varázsolják, sűrítik a képekre. Minden lényeges történés tetten érhető; a környező épületek lát-szólagos változatlansága és a megújítottak állandó változása, sőt eltűnése. A változó fények sajátos absztrakt mintákat, sávokat vetítenek az érzékeny felületre. A gigantikusan finom felbontás fokozza a látható valóság ilyen módon való absztrahálását. Pillanat, három év történései, objektív rögzítés és sűrítés fogalmai eredetileg értelmüket veszítik és egymásba mosódnak.

*Hubert J. Kretschmer* (sz. 1950) a gesztus-festészet, illetve az absztrakt expresszionizmus módszerével összevethető módon, a fotográfia sajátos médiumával építkezik úgy, hogy például (be)mozgatja kameráját (például: *Szerelmespár*, é.n.). Az absztrakció és a realitás között oszcillál. *Szeizmografikus* módszere sok követőre talál napjaink digitális fényképezésében. (88)

Sajátos meditatív és hipnotikus jellegű, horizontálisan hullámzó, intenzív színekkel építkező fotográfiákat készít *Roderick Packe* (sz. 1961). A színes fények konkrétá válnak. A szemhéj mögött megjelenő, állandóan változó látvány fotografikus megragadása lehetetlen vállalkozásnak minősül (ezekre utal Packe is). Az utókép festészeti eszközökkel való művészi megfogalmazása a valóság, reprezentáció és a festészet médiumának összefüggéseiben tárható fel (vö. *Ilona Keserü Ilona* festményeit az 1980-90-es évekből /89/, például: *Forma és utókép*, olaj, vászon, 1989-93). Packe fotográfiái az utóképhez hasonló megjelenést hordozzák (például: *Series I No 18*, 1996). Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* című művében leginkább a szubjektív érzékelés kialakulását vizsgálja. Az utókép elválasztása az objektív érzékeléstől a testhez kötődik (90). A valóság és az efféle vizuális absztrakció, projekció, a korábban már érintett, reprezentációs problémák magját alkotja. *A referenciális illúzió* leleplezésével összefüggésben, ezekben a gondolatokban, elméletekben az absztrakt fotográfia létjogosultságának megerősítését üdvözölhetjük. (91) Roderick Packe munkái a XIX. század eleji művészek és tudósok (pl. Goethe, Plateau) kutatásainak egyik mai, bizonyíték erejű megtestesülései. A szemhéj mögött megjelenő fény-nyomok (fotografikus) álomszerűsége a vizuális absztrakció és a látható valóság reprezentálása között ingadozik, *rezeg*. Az elsuhanó sávok, azok dinamikus megjelenése az absztrakt expresszionizmus és a gesztusfestészet megoldásaira emlékeztetnek. Az intenzíven ragyogó, izzó spektrum-színek kavalkádja, a hosszú expozíció következté-

ben, elmosódott nyomokat hagy a fényérzékeny anyagon. Álló- és mozgókép határterületei egymással felelgetnek (*still movies /92/*). Packe művei bizonyos természetben található fényjelenségekre emlékeztetnek; mint például a hajnal, vagy a naplemente különös világa, az északi-sarki fény (*aurora borealis*), vagy a ködben megjelenő fény/szín-törések, -jelenségek, és -tükröződések. Sorozatai (93) enigmatikusak. Ebben a vonatkozásban a technikai képek előfutáira is gondolhatunk, mint például a tükör- és a vele szorosan összekapcsolható árnyképre.

*Neil Reddy* (sz. 1963) szintén *csak a kamera szemének teremtett világ* művészi prezentálói közé tartozik (például: *From Three Feet to Infinity, no. 3, 1996*). Az érzékelés objektivitásától leválasztott *belső fényei* geometrikus utókép-formákat alkotnak (94).

d. „*Fokozott látás*

– makro- és mikrofényképezés révén;

– szűrővel való fényképezés révén, amely – az érzékennyé tett felület kémiai változásával – megengedi, hogy a fényképezési lehetőségek különböző módon megnövekedjenek a végtelen távoli ködbe vagy párába burkolt tájképek felfedésétől kezdődően a teljes sötétségben való exponálásig – infravörös fényképezés;

– madártávlat, békaperspektíva és halszemoptika.

e. *Átható látás* x-sugarak révén; röntgenfelvétel.” (Moholy-Nagy László)

A Moholy-Nagy féle felosztás ebben a vonatkozásban szélesebb szeletet fog át, mint ami a kortárs művészetben jellemzően fellelhető. Az olyan torzítások, mint pl. a békaperspektíva, vagy a halszemoptika jórészt kimerítette készletét, illetve maníros megjelenítéssé vált; így nem játszhatnak kiemelkedő szerepet napjaink művészetében.

*Heather Angel* (sz. 1941) ismert természetfotográfus, aki erős egyéni stílust alakított ki a műfajon belül. Vizuális érzékenysége kimagasló; és ennek köszönheti a választott műfaj sajátosságain túlmutató megoldásait. Hosszú évek óta tartó munkásságában kiemelt szerepet kap a nagyon közeli felvételek készítése (például: *Eyed rainbow trout eggs – Salmo gairdneri*, é.n.). A pisztrángok petéi, egy kagyló színjátzó felülete, a húsevő növény *Kirlian* fotográfiája (95), az édesvízi laposféreg szimbiózisa egy levélmaradvánnyal vagy egy kaméleon szemének közelije mind a léptékváltással értelmezett természet (látható valóság) képi megjelenítése. A makro-közeliék átértelmezik tárgyukat, témájukat; új jelentésrétegek nyílnak meg a befogadó számára. Angel legtöbb fotográfiáján a természet absztraháló képi megjelenítése érhető tetten (pl. egy canyon hóval borított felszíne, egy elefánt sajátos képkihágásban, fények naplementekor).

*Haris László* (sz. 1943) szintén a makrofotográfia léptéket váltó, felfedező erejével építkezik. Számára a látható valóság tárgya emberi alkotások; festmények felszínének vizuális gazdagsága, történetmesélő képessége (például: *K6, 2001*). Művészi kifejezése többszörösen áttételes. A kiválasztott festmény, melyhez személyes kapcsolatok fűzik eredeti alkotóján keresztül, a képkihágással, a monokróm átírással és a „lát-



hatalatlan láthatóvá tétele” kapcsán új minőséget teremt; önálló, erős, absztrakt képi világú alkotássá válik. A nagy méret (100-300 cm) lehetőséget nyújt a néző számára a mű terébe való behelyezkedésre. Eszünkbe juthat a, flusseri jövő-vízió kapcsán megfogalmazott „parányivá válás” gondolatköre is (96). Haris különféle nagy betűkkel jelöli sorozata egyes darabjait, melyek földrajzi kontinensekhez köthető filozófiai gondolkodásmódokhoz kapcsolódnak (97).

A csodálható természet vizuális megjelenítésének, Angel-hez képest egy másik útját választja *Daro Montag* (sz. 1959). A fotográfia kiszélesítésének egyik példája alkotói módszere. Montag a filmet direkt módon alkalmazza, amely kapcsán az organikus folyamatok kölcsönhatásba lépnek a hordozóanyaggal. Ezeket a munkákat *bioglyphs*-eknek hívja (/98/, például: *K2 X*, 1997). A mikroorganizmusok megtámadják a film emulzióját; a bomlás képalkotó tényezővé válik. A fény szerepét erősebben átveszi maga a (biológiai/kémiai) folyamat. Az ilyen történéseket rögzíti Montag. A mikroszkópikus elemek felnagyított változatai az informel művészet részét alkotják. *Jochen Lempert* (sz. 1958) sajátos technikájának alapját szintén az organikus formák egyféle automatikus leképezése alapozza meg. A véletlen itt is nagy szerepet játszik. A tudatos irányítás, mint egy laboratóriumban hozza létre a kereteket. Egyik, szekvenciákra építő munkájában a planktonok fénykibocsátó képessége alkotja a változatos formákat a negatívon (/99/, *Noctiluca*, 2002). Az eljárás az ún. beporzós technikához is hasonlít. Fotogramjai, de talán nevezhetők luminogramoknak is (100), közvetlen dokumentumként, de egyben önálló jelentésű művekként közelíthetők meg.

A röntgenfotográfia művészi felhasználása izgalmas területe a vizuális kifejezésnek (l. még korábban írottak). Moholy-Nagyéktól kezdve Rauschenbergen át (101) napjainkig sok képző- és fotóművész kísérletezik ezzel a sajátos technikával. A röntgen, illetve annak új változata, a CT és fotogram egyféle átfedéséről beszélhetünk; így a röntgenkép átmenetet alkot a kamera nélküli fotográfiához, pontosabban vizuális megjelenésében a fotogramhoz köthető (vö. 6-13 számú képmellékletek).

*Tomy Ceballos* (sz. 1959), sok más társához hasonlóan, egész alakot képez le röntgensugár segítségével (*La Venus Púdica*, 1989). A klasszikus (kontraposzt) beállítás, a törékeny női alkat más dimenzióba kerül az átvilágítás, a kölcsönös áthatások kapcsán (102). Szépség, élet, halál, mulandóság kettős arculatai fogalmazódnak meg.

A belga *Wim Delvoy* (sz. 1965) *sex-rays* sorozata provokatív éllel rendelkezik. A nemi érintkezés különböző válfajait jeleníti meg nagy méretű röntgenképein (például: *Kiss 3*, 2000). Az aktusok így sajátos távolságba kerülnek, bár természetes voltuk kitörölhetetlen bizonyítékként mutatkozik meg. A megfogalmazás humoros, olykor groteszk elemekkel tarkított (103). *Delvoy Gothic Works* című sorozatában az erotikus tartalmú röntgenképek középkori üvegablakok installációjaként jelennek meg. A kontraszt tovább fokozódik, melyet a hideg kék színek, fények is erősítenek (104).

*Stephan Reusse* (sz. 1965) termográfiaikat, pontosabban *termovíziókat* készít (/105/, például: *Chair*, é.n.). A hideg kékek, vagy meleg narancsok színvilágára és a sajátos atmoszférára épülő képek a XIX. századi fantom fényképek világát idézik meg. Ezt erősítik tovább Reusse választott témái, mint például az üresen álló szék (106), vagy

egy bezárt farkas, fel-alá sétálgató képsorozata. Művészet, tudomány és a legújabb médiumok bevonása, fúziója a posztmediális megoldások körét hozza felszínre. A hőképek a „szem nélküli látás” (Manovich) tágabb témaköréhez köthetők, mint például az ultrahangos, infravörös, vagy mágneses rezonanciára épülő ábrázolások (107). Az absztrakció változataként tekinthető az ilyen típusú értelmes kapcsolat a látható/hallható stb., tehát érzékelhető, kinti valósághoz. A technikai képek, már többször említett, kettős természetének (reprodukció és manipuláció/ábrázolat) sajátos formájára egyik legjobb példa a radar technikája (108).

f. „*Absztrakt látás* a fény által teremtett közvetlen felvétel révén; a fotogram, amely a fényérték legfinomabb fokozatait, mind a *chiaroscurót*, mind a *színest*, felfogja.” (Moholy-Nagy László)

A fotogram lényegre törő meghatározása szerint: „optikai berendezés nélkül készült fény-kép, a fényképezés fényérzékeny anyagainak, a fény és a felülettel érintkező megvilágított tárgyak együtthatásának lenyomata.” (/109/, lásd például: *Egyszerű fotogram, 6. számú képmelléklet*) Ha a klasszikus (*primer*) fotogram megoldása- it, amikor például egy tárgyat helyezünk a fényérzékeny anyagra és megvilágítjuk, kiszélesítjük, úgy ebben a körben tárgyalhatjuk például a *kemogram*, *termogram*, de még a *xerox* vagy a röntgenfotó néhány karakteres változatát is (110). A fotogram- készítés még napjainkban is új kihívásokra készítetik a fotográfusokat, képzőművésze- ket. Az új médiumok megjelenése egyre szélesítik a technikai, kifejezésbeli határokat a *tiszta* megoldások vonatkozásában is. A kamera nélküli fotográfia tárgya, mint minden fényképe, a valódi, létező valóság, mely, itt a legtöbb esetben, kontaktviszonyba kerül a fényérzékeny anyaggal. A lenyomat (az automatizmus kapcsán) *valami* lét- nek a bizonyítéka. A sajátos médium működése kapcsán, a rögzítési, előhívási, na- gyítási, nyomtatási stb. folyamatok láncolatában, minden lépésben távolabb kerülünk ettől a kinti, látható valóságtól (a tárgytól). Az eredmény, ebben az esetben is; vizuális félabsztrakció, vagy absztrakció.

A kortárs művészek fotogram használatának karakteresen szembeötlő megoldása az, amikor a teljes emberi test kerül közvetlen kapcsolatba a fényérzékeny anyaggal, és így megegyező méretű negatív kontaktok születnek a tárgyával. Az ilyen kifejezési formák hasonlóságot mutatnak a röntgen-technika egész embert megjelenítő műveivel (bár az utóbbi sugarai „áthatolnak” minden anyagon).

A teljesalakos fotogramok készítésének (korai) képviselője *Robert Rauschenberg* volt (1925-2008) aki, többek között alternatív fotográfiai előhívási módszerekkel is kísérletezett; köztük a kemogrammal. Sok művénél nem használt nagyítógépet, vagy kamerát (ezért is tárgyaljuk ennél a témakörnél). Egyszerű kézi lámpát alkalmazott fényforrásként, és, Jackson Pollock festési módszerét is idézve, *táncolta körbe*, akci- ója során a fényérzékeny anyagon fekvő modellt. Blueprint technikával (111) készült, 1950-es egészalakos művén a karakter finom lenyomata sejlik elő az égbék háttérből (*Untitled – Sue*, 1950). Az árnykép a legősibb megoldásokra utal; a technikai kép előzményeire, mint a lenyomat-árnyék-tükörkép összefüggéseire, de, természetesen,

reflektál Talbot fotogenikus rajzaira is.

Az egész alak kontakt módon való komponálásának markáns művészi példáit alkotja meg *Henri Foucault* (sz. 1954) is. Munkái több részből, panelből tevődnek össze, ezzel is hangsúlyozva a technikai (fotografikus) kép manipulatív jellegét, képszerűségét (*Photographie*, 2004). Negatív alakjai „lebegnek a fotografikus térben”.

Hasonló technikai-képi megoldásokkal építkezett *Bruce Conner* (sz. 1933) is. Egybefüggő hordozón (tekerccspapíron) rögzítette metaforikus alaphangú műveit (például: *Sound of Two Hand Angel*, 1974).

A kamera nélküli fotográfia művészi kifejezési lehetőségeinek, Moholy-Nagy, Man Ray és Hajek-Halke óta, talán legnagyobb egyénisége *Floris M. Neusüss* (sz. 1937). Munkássága a nagy elődök szellemi örökségén alapszik. Neusüss szakírói munkássága is kiemelkedő a fotogram témakörében (112). Egészalakos fotogramjai Rauschenberget idézik. Elődeihez hasonló progresszív művész; kísérletező kedve széles kört mutat (például ecsetet, szivacsot használ a kémiai anyagok felhordására, vagy rögzítetlenül hagyja munkáit, melyek így az évek folyamán változtatják színüket, tónusukat). Neusüss professzor elsők között készített igazán nagy méretű fotogramokat (például: *Turbulenz*, 1985).

A panelekre szétbontó, majd képpé szerveződő, egészalakos foto/kemogram-készítők széles táborába tartozik *Wolfgang Reichmann* (sz. 1962) is (példa: *Me Piece 01#12*, 2002). A fotogram és kemogram természetes fúzióját túllépve eljuthatunk az egyedi eljárások szélesebb köréhez. Elfeledett (például nemes) eljárások felélesztése, vagy újak kikísérletezése, a legújabb technikák bevonása az egyedi minőség megvalósítását alapozhatják meg. A legrégebbi és a legújabb ötvözései a kevert technikai megoldások miatt a medialitást túllépő tárgykörbe tartozhatnak (egy példa: *K. S. Koo: Secret Garden*, VSC, USA, 2002).

*Jayne Hinds Bidaut* (sz. 1965) a „minden fénykép egy kis halál”, másképpen szólva: „a modell szimbolikus halálának felidézése” (113), igaznak tűnő tartalmára reflektál művészete kapcsán. Bidaut finom, visszafogott tónusokkal, elegáns vonalú rajzolatokkal, patinával és „hibákkal” építkező árnyképeinek tárgyai emberi és állati csontvázak. A *tintype* egyedi technikáját alkalmazza (114), mely adekvát módon illeszkedik mondanivalójához; az elmúlás felett érzett sajátos, enyhe bánatán (például: *Human Skeleton*, 1999).

A valóság és képzelet között mozgó egyedi vizuális világot hoz létre, a New Yorkban élő, *Kunie Sugiura* (sz. 1942). Fotogramjaiban fellelhető a kalligráfia finom vonalvezetése és az egyszerű geometrikus szerkezetek (például körök, ellipszisek), illetve az organikus formarészletek együttes megjelenése (például: *Hyacinth Vesicle*, 1996). Egészalakos kamera nélküli felvételei művészek és más ismert személyiségek negatív árnyképei, portréi (115).

A klasszikus avantgárd optimizmusát szimbolizáló körformát (például Moholy-Nagy fotogramjainál), a Második Világháború után, inkább felváltotta az egyetemességet szimbolizáló, a mikro- és makrovilágra reflektáló, a globális problémákra is utaló ellipszis alakja (például Kepes Györgynél). Sugiura művein kívül más, kortárs alkotóknál is feltűnik az ellipszis meghatározó kompozíciós formája. Az egészalakos kamera

nélküli alkotás kimagasló példája Sugiura egyik munkája, ahol az alakra aggatott égők saját fényükkel rajzolják ki a formát, melyet aztán pozitív tónusba fordít át, ezzel is erősítve az illúzió természetét (*After Electric Dress B Positive 2, from the Artist Papers series*, 2001). Érdekes kettősséget hordoz a megoldása; ahol a test érintkezik a papírral, ott a hátulról jövő fény nem fejtheti ki részletező hatását a fény-érzékeny anyagra. A testre akasztott lámpákkal viszont előjönnek a formarészletek is (116); *áttételes fotogram* a végeredmény.

Az ezredvégi szemlélet jegyében készülnek *Adam Fuss* (sz. 1961) fotogramjai is. Nagyméretű képein a víz (például: *Now!*, 1988 /117/), vagy a füst (például *My Ghost* sorozat) válik főszereplővé. Donald Sultan, vagy Susan Derges bizonyos művei mutatnak rokonságot vele. Fuss képei azért emelkednek ki a legtöbb, a „természet absztrakciója” témakörbe tartozó hasonló megoldások közül, mert például a víz, vagy a füst „akciója” során „levállik” eredeti (vizuális) jelentéséről, és új asszociációkat ébreszt; új rétegek, terek nyílnak meg az aktív befogadó számára. Egy másik sorozatán vízben lebegő csecsemők mozdulatainak árnyképe jelenik meg (*Invocation*, 1992). Ez Eperjesi Ágnes később készült, *Újszülöttek* (1993-96) című fotogram-szekvenciáját juttatja eszünkbe. Fuss egyedi nagyítási/előhívási technikákat használ, és alkalmazza a *camera obscura* sajátos kifejezési lehetőségeit is (118). Színes (leginkább monokróm) fotográfiái főszereplője maga a fény, mely metafórikusan ragadható (csak) meg. Ebben a nagy kísérletező fotográfusok méltó követője (119). Önmaga a fényről, mint misztériumról beszél egy interjúban (120). Sajátos, furcsa, ambivalens jelentésű, ornamentális vizuális hatású fotogramsorozatot készített nyulak kibelezett részeinek, zsigereinek átvilágított színes megjelenítése kapcsán (*Love*, 1992). A foltok, vonalak futása az absztrakt expresszionisták festésmódját idézi, mint Jackson Pollock-ot, vagy Sam Francis-t. Az állat testének melege, nedvei közvetlen kapcsolatba lépnek a fényérzékeny felülettel, és ez is hozzájárul az egyedi vörös-kékes és sárgás színek megjelenéséhez. Egy modern kor utáni ikonográfia születésének lehetünk tanúi. Összefoglalva művészetét elmondhatjuk, hogy a misztikus-reális, az absztrakt-organikus és az élő-halott kettős megjelenésével, erős emocionális (át)hatással fűszerezve alakítja ki ismerősnek tűnő, de csak rá jellemző világát.

Kevesebb eredeti vonással, de mégis fontos momentumként vesz részt a magyarországi fotóművészet „mezején” *Eperjesi Ágnes* (sz. 1964). A már korábban említett, 1996-97-ben készült *Újszülöttek* című fotogramsorozata Anton Stankowski 1954-ben alkotott *Nudogram*-jainak késői változataként szólítható meg (121). A „megfagyasztott” csecsemő-mozdulatok installálása a szülészet-hullaház merőben ellentétes és mégis összetartozó gondolkörét juttatja eszünkbe. Jóval több eredetiséget vélhetünk felfedezni Eperjesi cukros-papírok, illetve csomagolófóliák ábráinak kivetített (foto)gramjai kapcsán, melyek vizsgálódási köre a vizuális (tömeg)kommunikáció alaptermészete felé irányulnak (122).

Az egyedi színes technikák képviselője *Christopher Bucklow* (sz. 1957). Félalakos fotogramjaihoz a nap (természetes) fényét használja, ezzel is visszakanyarodva a legősibb fotografikus megoldásokhoz (*Guest 10.21 pm 28th September 2001*). Szellemidéző képeket készít *Anne Ferran* (sz. 1949). Muzeális értékű, áttetsző női



ruhadarabok „lenyomatai” sajátos installációként jelennek meg egy kiállításon (123). A kopott, régi ruhák vizuálisan átértelmeződnek fotogramjain; az ember jelenléte és hiányának kettőssége fogalmazódik meg (*Untitled*, 1983). Adam Fuss *My Ghost* sorozatának egy darabja hasonlóságot mutat Ferran műveivel (124).

*Maurer Dóra* (sz. 1937) az 1970-es évektől kezdve foglalkozik fotogrammal, fotográfival (125). Analitikus munkáiban az absztrakció, a valóság, a jel, a nyomhagyás és a fény viszonyrendszerei köré kapcsolható problémaköröket vizsgál. Az eltakarás, elfedés motívuma is fontos szerepet játszik műveiben. A fotópapíron át letapogatott hőmérő képén a fény, mint egy festékszóró pisztoly, jeleníti meg a fotópapír alatt rejtőző hétköznapi tárgy átértékelődött, némiképpen költőivé formált „pszeudodomborművét, halotti maszkját” (*Fotópapíron át letapogatott tárgy*, 1976.) /126/. A megfoghatatlan, „túlvilági történések elkapásának” mestere *Christopher Giglio* (sz. 1964). Régi televíziókészülékek katódcsövének elhaló, konkrét fényét rögzíti (kontakt módon) a fényérzékeny felületre (127). Az elektromosság működése valódi értelmének megfoghatatlansága, misztikussága vetül le az absztrakt formájú, minimális elemekkel építkező fotogramokon. Realitás és absztrakció kettősségeként nagyszerű, érdekes analóg formák jönnek létre, melyek önmagukban a realitást hordozzák (*Untitled, from the series Cathode Rayograms*, 1993-1997).

*René Mächler* (1936-2008) a kamera nélküli fotográfia minimalista megoldásainak legkarakteresebb alkotója. Készített *cliché-verre*-eket, *lumino-*, illetve *fotogram*okat és a *videogram* kidolgozója volt (128). Mächler a végtelenségig leredukált (geometrikus) konstrukcióikat hozott létre a fény és a fényérzékeny felület kölcsönhatásával (például: *Cím nélkül, luminogram*, 2002).

A svájci fotográfus minimalizmusa ellenére gazdag tartalmakat jelenített meg. Ennek legfőbb oka a tónusok, más technikákkal talán elérhetetlen, végtelenül széles spektruma (129). Mind az, esetleges elrendeződésű ezüstszemcsék, mind a festék legkisebb egységei, ha a látható küszöb alá esnek – normális léptékben, segédeszközök nélkül –, akkor szemünkkel nem tehetünk különbséget finomságuk, részletgazdagságuk között. Az analóg fotografikus leképezés kapcsán valahogyan érezzük a finomabb felbontást, tónusgazdagságot.

Az alkotó szubjektuma nem fedheti el az objektív, látható valóság végtelen gazdagságát. A képek tényleges, fizikai egységekre bonthatók; mégis, az előbb írtakkal összhangban, az ezüstszemcse mint maga a látható valóság része; valószínűleg finomabb, mint a kézzel alkotott bármilyen minőség (130). A finomság ilyen formán való kezelhetlensége a látható valóságtól való eltávolodást, absztrakciót eredményez (vö. a hiperrealizmus valószerűtlenségét, mely kettős illúzió a látható valóságnál élesebb, részletgazdagabb kidolgozással).

*Jerry Burchfield* (sz. 1947) *fény-nyomatai* egy egészen más világot tükröznek, mint Mächler-é; – Talbot 1835-ben levelekről készített *fotogénikus rajzainak*, illetve a korai botanikai *fény-rajzok*nak mai megfelelői (például: *Passiflora edulis*, 2002). A növények egzakt (fotográfiai) megjelenítési módja, melyből kiiktatódik a készítő közvetlen szubjektív beavatkozása, messze fölülmúlhatja a szabadkézi rajzok hasonló minőségekre törekvését. A modifikáció, leginkább a síkszerű leképezésben, a

(be)keretezésben és a sajátos elszíneződésekben érhető tetten (foto-kemogramok). A kémiai, illetve hővel történő fotografikus manipulációk kortárs „mágusa” *Marco Breuer* (sz. 1966). Égeti, olvasztja a felületeket, és különféle szerves anyagokat használ. Az eredmény, a roncsolások következtében létrejövő, sajátos esztétikai minőség (*Untitled (Fuse)*, 1995).

A fotogram tárgyi konkrétságától fokozatosan jutunk el, a redukció folyamán, a luminogramok és kemogramok világán át, az „önmagukat konkrétségében megmutató” (informel) képekig. *Andreas Müller-Pohle* (sz. 1951) a felismerhető formák teljes tagadásával alkotta meg *Cyclogram* című sorozatát 1994-ben.

*Ute Lindner* (sz. 1968) a rögzítetlen fénykép azon tulajdonságára épít, hogy, aránylag gyorsan változtatja megjelenését. A részletgazdag felületek erodálódása, játéka izgalmas vizuális élményhez vezet, és ez fokozódik, ha egy kiállítás kapcsán hónapokig, folyamatában követhető a változás. A fotóemulziót Lindner két nagyméretű üveg közé helyezte és öt hónapon keresztül láthatta a mű alakulását a közönség (*Cyanogramm, Cyanotype chemigram, 140x230 cm*, 1995).

Sajátos intermediális megoldást alkalmazott *Tim Otto Roth* (sz. 1974) *video-fotogramja* kapcsán az Interneten 2000-ben. Az ehhez hasonló kísérletek a jelenkorhoz szorosan kapcsolódó művészi/mediális kifejezési formahasználatára irányulnak.

## Az újabb médiumok és az absztrakt fotográfia

„Az iroda és a klub egyaránt ugyanarra a gépre (a digitális számítógépre) támaszkodik. Ami a kettő között különbséget tesz, az a szoftver”.

(Lev Manovich /131/)

A XX. század utolsó évtizedében alapvető változások kezdődtek, illetve mentek végbe a technikai művészetek területén. Ez a folyamat napjainkban is tart. Egy évtized is hatalmas változásokat mutat, így a megállapításainkat folyamatosan kiegészíteni, felülbírálni szükséges.

A technikai kép problematikája áthatja a vizuális művészetet. A fotográfia volt az első olyan technikai médium, mely jelentős, új problémákat exponált. A *fotográfia filozófiája* (132) alapvető kérdéseket boncolgat ebben az irányban. A technikai képek fajtái közé tarozik például a film, a videó, a xerox és a holográfia is. A digitális környezetet is ebbe a problémakörbe sorolják (133). Ezzel az új médiummal óvatosan kell bánni. Az *eredet* megszűnése, az analógia eltűnése egy teljesen más, új technikai-kifejezésbeli megoldásrendszert indukál.

Az új képfajtákat (technikai/optikai képek/médiumok) mediális szempontból el lehet különíteni, de már a dadaizmustól kezdve felmerül a művészeti technomédiumok sajátos fúziójának megjelenése (134).

A szöveg és kép információgazdagságának térbeli, némiképpen metaforikus összevetése rávilágít a legújabb médium/ok sajátos „textúrájára” is. A lineáris sorokkal telített könyv gerince is sorokból tevődik össze, melynek információgazdagsága körülbelül megegyezik a hasonló méretű kép gazdagságával, mely szintén lineáris sorokba szerveződő pontok (szemcsék, raszterek, pixelek) leképezett rendszere. A könyv tartalmának absztrakt képe: a gerince; felfedése, képben való *elképzése*, annak elolvasásával realizálódik. A kép felfedése, megmagyarázása lineáris sorokba való leírásával születik meg (Flusser). A ragozással építkező írás „gügyög” a gyors, komplex megmutatásban. A ragozni képtelen kép, viszont a legjobb esetben is „dadog” az idő kezelésében; linearitása, „történeti jellege” megszűnik (135). A gondolatkörhöz kapcsolható továbbá, az álló- és mozgókép mássága kapcsán, hogy „egy fotó könnyedén magában foglal egy egész filmtekercset” (136). A film inkább a szöveghez hasonló (lineáris olvasatú). Egy film megnézése kapcsán, ha (minimum) egyetlen-egy kép maradandóan megmarad bennünk; akkor a film emlékezetessé válik.

Az apparátus, a „gondolkodást szimuláló játékszer” (Flusser) az önmagára reflektáló kísérleti fotográfiában kitüntetett szerepet kap. Az apparátus kódolt képességeit minden szinten megkísérli felrúgni a művész; ez technikájának, hozzáállásának alapvető tulajdonsága. „Annak a művészetnek, amelyik szembenéz a jelennel, és kész arra, hogy teherbíró modelleket fejlesszen ki a jövő számára, át kell látnia és át kell alakítania azt. Egy olyan társadalomban élünk, amelyben a technikai haladás robbanása egy értelem nélküli vákuumot hagy maga után, melyet a fogyasztható tömegmédi-

csak elkendőz, de nem tud igazából kitölteni. Bruno Munari már 1938-ban megfogalmazta, hogy a technika lehetőségeinek mellőzése a művészek számára nem lehet kiút, ellenkezőleg: „el kell kezdeniük megérteni a gépek mechanikus nyelvét és természetét. Ki kell zökkenteniük a gépeket, azáltal, hogy szabálytalan módon működtetik őket. Magukkal a gépekkel, azok sajátos eszközeivel kell műveket teremteniük...”

A művész tehát az apparátus ellen játszik; nem rendeltetésszerűen használja a masinákat. Eképpen a „hiba esztétikája” kap szerepet. A hiba kapcsán kap értelmet a folyamat eredménye; a mű. A kreatív ember számára ez kihívás, kaland. Maga a folyamat is alapvető fontosságot nyer.

Az elektronikus gépek, az új technika használatának, az 1960-as évektől született, médiaművészeti példája a *xerox*, illetve az *elektrográfia*, ahol a kísérletező művészek mindent elkövetnek azért, hogy a program képességeit felborítsák, tehát kimozdítsák abból az állapotból, amire valók, készültek (137).

Korábban is utaltunk rá, hogy a hagyományos (leginkább nem kísérleti) fotográfia reprodukív jellege, természetéből adódóan szembeötlő, meghatározó. Az absztrakt fotó reprodukív jellege viszont háttérbe szorul. A másoló jelleg a médiumok alapműködéséhez tartozik (vö. mimézis). A vizuális absztrakció kapcsán az apparátus kimozdításának sokkal erőteljesebbnek kell mutatkoznia.

Szükség van a *művire* (vö. művészet, art/ificial); erre a sajátosan teremtett világra. A sosem látott megmutatása, sok esetben a valószerűségével (az analógia gerjeszti) válhat hitelessé, érdekessé.

Miután a kiterjesztetten definiált absztrakt fotográfia (Moholy-Nagy hét különböző fényképezési változata a nyolcból) lényegében lefedi a kísérleti fotográfia területét, ezt a típusú fotográfiát, megkülönböztetve az „egzakt látástól” és az apparátus viselkedését előtérbe helyezve, egy újfajta médiumnak is nevezhetnénk. De ne hamarkodjunk el a, leegyszerűsítőnek mutató kijelentésünk tartalmát hangsúlyozni.

Lev Manovich *Posztmédia esztétika – Krízisben a médium* című művében új tipológia felvázolását javasolja a médiumok felöli megközelítést le/felváltva (138). Érdemes ezen a helyen felidézni gondolatmenetének néhány meghatározó momentumát. „A huszadik század utolsó harmadában a különböző kulturális és technikai változások együttes hatására kiüresedett a modern művészet egyik kulcsfogalma: a médium.

A művészetet festészetre, papírmunkára, szobrászatra, filmre, videora, stb. tagoló médiumalapú fogalomrendszer helyét nem vette át a művészeti gyakorlat új topológiája.” A folyamat, amely idáig vezetett már (legalább) a dadaizmusban gyökerezik.

Az *assamblage*, *happening*, *installáció*, *performansz*, *akcióművészet*, *koncept*, *mixed-media* és *intermédia* mind olyan művészeti formák, melyek a jelenlegi helyzet alapjait teremtették meg. Ezekben az új médiumokban az anyagok/technikák vagy keveredtek, vagy a mű anyagtalanítását célozták meg (konceptuális művészet).

A digitális forradalom is fenyegette a médiumok mentén történő rendszerezést. A számítógépes környezetben feloldódnak a hagyományos médiumok; például festészet-fotográfia, vagy animáció-videó fuzionál egymással. A multimédia, de inkább talán érdemes mégis intermédiáról beszélni, – álló-, illetve mozgókép, szöveg és hang különböző médiumát keveri, hozza egymással elválaszthatatlanul kapcsolatba. A World



Wide Web önmaga vált egy gigászi, megfoghatatlan multimédiává (hipermédiává). A műtárgy identitása és médiuma közötti hagyományosan erős kötődés megszakadt; – például ugyanazon mű különböző verziói jönnek létre (akár) különböző médiumokon, más-más közönségnek, stb.

Ezen a helyen kapcsolódunk ahhoz a témakörhöz is, miszerint a digitális technika, az információ újfajta kezelése alapjaiban változtatja meg az alkotói metódusunkat (is). Előtérbe kerül például a variáció-lehetőség, a szelekció könnyedsége, a felhőtlen kísérletezés öröme, a médiumok közötti szabad átjárhatóság (139).

Manovich *posztmédia esztétika* programja kapcsán a következőket emeljük még ki:

A művész információ/adat-szervezővé válhat. Ha a kultúrát, a médiumokat és az egyedi kulturális terméket szoftverként fogjuk fel, akkor a felhasználó/befogadó számára felkínált műveletekre összpontosíthatunk. A kulturális szoftver következetesen nem rendeltetésszerű használata az experimentális művészet területét indukálja (l. korábban írott sorok ebben a tárgyban). Erre már Flusser is felhívja a figyelmet a *fotográfia filozófiája* című műve befejező gondolataként.

Fokozatos eltolódás figyelhető meg régóta a művészettörténetben a szerzőtől a néző/befogadó irányába. Az autor, valószínűleg a műfaj (tartalom) felől közelíthető meg. A huszadik században a szöveg kerül előtérbe, mely a médium (hardver) szerinti csoportosításokat helyezi a fókuszba. Az elmúlt fél évszázadban az olvasó/nézőre, annak viselkedésére, de azon túl, a szoftverre helyeződött át a hangsúly. A kör bezárulhat. A mű egyedisége sok esetben nem fér bele a médium alapú rendszerezésbe. A szoftver formálja a szerzőt, a szöveget és az olvasó/befogadót is. Így megkülönböztethetünk „szerzői-, illetve olvasói szoftvert”; melyek, természetesen összefüggenek. Az elmúlt évtizedek óta jellemző a meglévő kulturális szövegek újraalkotása (remixe), mint például a DJ, illetve VJ kultúra jellegzetes megoldásai.

Nem lehetséges-e, hogy minden műalkotás, egyféle remix; a látható valóság újrakeverése?

„Nem szabad automatikusan azt feltételeznünk, mintha a realizmusnak kitüntetett kapcsolata lenne a valóságossal”. (140) Korábban is többször érintettük azt a problémát, miszerint a realitás és az absztrakció nem egyértelmű, egy hajszál választja el őket, ha egyáltalán elválasztható a két dolog...

Nézzünk néhány művészt, művet a fejezet témájához illeszkedően!

A vegyes technika (mixed-media) alkalmazása a fotográfiában aránylag ritkábban fordul(t) elő. Ennek egyik oka a médium „arisztokratizmusa”, mely kirekeszti az ilyen jellegű törekvéseket; és a képzőművészet körébe utalja azokat (ez inkább a közép-kelet-európai megközelítés sajátja). A fotográfia nem vesz tudomást arról, hogy önmaga része a képzőművészetnek; vagy, legalább is, egyféle megközelítésben, – oda sorolható.

Az amerikai *Thomas Barrow* (sz. 1938) festékes-spray használatával átalakított képei (*Spray Paint Series*, 1981) Man Ray, az 1910-es évek végén készített *aerográfiai*t is eszünkbe juttatják. Mindkét alkotó, a fotogram módszeréhez hasonlóan rögzíti a tárgyak sziluettjét, lenyomatokat létrehozva. Barrow negatív árnyékai ismétlődő for-

mákban jelennek meg és elvesztik eredeti (tárgyas) jelentésüket.

A huszadik század végének jelentős, elsősorban a fotográfia médiumát használó képzőművésze (141), a német *Katharina Sieverding* (sz. 1944), aki különböző eljárásokkal alkotja képeit; például átvilágítással, *szolarizációkkal*, fotogram- és videotechnikával. „A felület mindig csak egy elő- vagy utóréteg a sok közül, melyet még többféle színű fényel színez és illuminál, majd további képek kerülnek rá többszörös megvilágítással”(142). A színek *összeadódása*, *szorzódása*, az erős szolarizáció túlvilági („nukleáris energiát sugárzó”) fényeket jelenít meg jó néhány sorozatán (143). A léptéket váltó, modifikált, közeli arcok a térképhez hasonlónak lesznek, ahol az intim részletek „erőszakos módon jól olvashatóvá” válnak. Sieverding azért alkalmazza gyakrabban a szolarizáció (144) elidegenítő technikáját, hogy kioltsa a fotográfia reprodukív jellegét (145). Analóg fotográfiai felfogása megelőlegezte a digitális manipulációkat.

Legutóbbi művei, a digitális beavatkozással sem változtattak vizuális megjelenésükön. Az 1997-es Velencei Biennálé német pavilonjában bemutatott *Steigbilder* (Papírkromatográfia) sorozata az orvosi képtechnológiák tárgyiasítási mechanizmusát helyezi előtérbe. A Sieverding művészetének egyik alapját képező ismétlődés hármasszós paneljeiben is erősítést kap (például: *Untitled, Weltlinie XV – Versin II*, 1997). Az új *absztrakció* következetes képviselője, az amerikai *James Welling* (sz. 1951), aki műveiben ugyanazokat az egyszerű, geometrikus elemeket variálja. Egy „laboratóriumot” hozott létre, melyben a körülmények ugyanúgy reprodukálhatók. A médiumok átjárhatóságával építkező eljárása a következőkben foglalható össze: készít egy kisméretű fotogramot (kivágott kartoncsíkok „egymásra-dobálásával”), beszkeneli, majd felnagyítja, Photoshoppal manipulálja (elsősorban a kontrasztokat), majd készít egy nagy felbontású digitális negatívot a végleges nagyításhoz (melynek tónusai így megfordulnak). Variációkat hoz létre, melyekből a folyamat során választja ki a végső változatokat (például: *#1A, from „Abstractions”*, 1998). Welling eljárása tipikusnak mondható a posztmediális technika körében. Szellemisége olyan elődökhöz köthető, mint például Moholy-Nagy László, Xanti Schawinsky, Gottfried Jäger vagy René Mächler.

A holland *Winfred Evers* (sz. 1954) szintén a hibrid (vegyes) technikák elkötelezettje (146). *Mozgó állóképei* számítógépes szoftver segítségével (részlegesen) *megtekert* fotó alapú konstrukciók (melyekben a fotószerűség azért még megmarad). (például: *Daily Poem, Photo-based digital image*, 1998).

A végeredmény szempontjából, a fotóalapú *mixed-media* egyik legérdekesebb, legizgalmasabb kortárs képviselője, a spanyol *Darío Urzay* (sz. 1958). A fotográfia, a komputer és a (szkenelt) festmény egybeolvasztva nyer formát részletgazdag művei kapcsán (például: *Insider – Umbilical (positivado) – red drips*, 2001). Az organikus formák egyféle tudományos-fantasztikus illuzionizmussal keverednek a nagy méretű képeken. A mozivászon készítette elő a szemünket az ilyen jellegű léptékváltásokhoz, ahol az intim részlet nem kerülheti el figyelmünket.

Napjaink fotó-képzőművészetében a bemutatott példákhoz hasonló, vagy teljesen új megoldások egyre szaporodnak, ezzel is megújítva, új, adekvát

tartalmakkal gazdagítva az állókép-művészetet (147). Olyan klasszikussá vált képzőművészek is alkalmazzák a legújabb megoldásokat, mint például Arnulf Rainer, vagy a new york-i Ross Bleckner. Rainer utóbbi években, évtizedben készült műveiben a kémiai alapú fotóátfestéseket felváltották a fotó alapú lézernyomat át/ráfestések, míg Bleckner romantikus-melankólikus világa kézzel festett (digitális) tintasugaras nyomatokban ölt formát (148).

Sajátos megoldásokkal találkozhatunk *Tasnádi László* fotóreliefjei kapcsán (például: *TLB4270*, 2004). Fekete-fehér negatívra fotózott témák háromdimenziós virtuális domborműveinek homorú oldalát projektálja. A megjelenítés ezen a kevert módon volt megvalósítható, mely fontos kérdéseket vetett fel az ezredforduló éveiben az analóg-digitális, valódi-virtuális és valószerű, illetve illúzió fogalmak mentén.

Témánk zárásaként vegyünk (még) egy egyszerű (fiktív) példát: egy vegyes technikával (például fotó-applikáció, akril-festés, tus, vászon) készült képet (vagy annak részletét) digitálisan lefotózzuk, vagy szkenneljük, majd a számítógépbe Photoshop-pal módosítjuk (effektek), majd újból kinyomtatjuk, ceruzával *megdolgozzuk*, majd beszkeneljük (...) és folytatható a sor egészen odáig, hogy lenvászonra kinyomtatjuk és keretezzük a végeredményt. Tíz-tizenöt évvel ezelőtt még akár unikálisnak is számított ez az eljárás, melyet példaként hoztunk. Azóta egy újabb generáció áll be a készítőik sorába és *minden*, ami korábban kérdéseket vetett fel; nem kérdés, természetesnek számít...

Az álló- és mozgókép közötti határ is tovább oldódik. A digitális kamerával készült absztrakt fotográfiák pillanatok alatt megelevenedhetnek, – de ez olyan, más utakra vezet, mely témánkhoz szorosan nem kapcsolódik.

## Fénykalligráfiák

*„A Mester így szólt: – Nem törődöm azzal, hogy az emberek nem ismernek. Azzal törődöm, hogy nem ismerem az embereket.”*

(Kungfutse, i. e. VI. sz., /149/)

*„When one works with the idea of light, one's working with a metaphor that's endless and huge and unpecific, because you're talking about it but we can never grasp it.”*

(Adam Fuss, 1992, /150/)

A 2005-2007-es években készítettem egy sorozatot *Fénykalligráfiák* címmel (lásd példákat ebből a sorozatból: *16-20 számú képmelléklet*). Ebben a vonatkozásban az alkotói hozzáállásom, munkásságom főbb jellemzői a következőkben foglalható össze.

A szabadon futó vonalak, kalligráfiák keleti, elsősorban japán művészeti hatásra kerültek érdeklődésem körébe. A gondolati letisztultság, a teljességre való törekvés vizuális megragadása egyféle improvizációként valósul meg, aminek következtében az adott érzelmi létállapot is projektálódik a felületeken. A vonalak redukálódnak, a jel egyszerűsödik, vele együtt a lépték növekszik, így a gesztus, a test mozgásának szerepe előtérbe kerül. Az improvizáció az alkotó teljes külső-belső énjét, lényegét igénybe veszi. A kiindulásból több út ágazódik el. Az ecset futását (kemogram) felváltja a fényvel való írás/rajzolás. A fénykalligráfiák útjába kerülő, konkrét forma együtt jelenik meg az absztrakt játékokkal. Az akció jellege felerősödik és rögzítése mozgóképre is kívánkozik. A realitás sajátos képi megjelenése a fotográfia sajátosságaiából adódik (például hosszú expozíció, a történés teljes folyamatának állóképen való /idő/sűrítése). A konstruált absztrakt forma más dimenziók felé viszi a hasonló megoldásokat (l. *3. számú képmelléklet*). Variációs lehetőségként jelenik meg például az utóképhatásra is reflektáló panelek megvalósítása. A fotópapírt felváltó vászon új perspektívák felé irányít. A digitális technika újabb kifejezési lehetőségek számára nyitja meg a kapukat. Az utóképek létező absztrakcióként jelennek meg a megfigyelő/néző számára. Az objektivitás feloldódik és a néző szubjektuma generálja ezt a valóságot. Az úton tovább haladva, a fény-pászták leválnak a tárgyról és főszereplőként jelennek meg. Minimális tükröződő felületek segítenek a tónusok gazdagságának elérésében. Az akció egyféle dokumentációja videó(installáció)ként az időben való kiterjesztés erejével kap más, új értelmet.

Művészi munkásságom központi problematikája, tehát a fény szervezése. Ennek megvalósításához kiváló médium a fotográfia. Az a médium, mely lenyűgözően gyors. Az igazi instant jelleg a digitális fényképezéssel valósult meg. A fotografikus képnek, semmivel össze nem hasonlítható tónusgazdagsága van, ami a fehértől a szürkék végtelen skáláján keresztül a mélyfeketéig terjed (vö. Moholy-Nagy írásai-val). A fekete-fehér absztrakt megjelenése megalapozza a vizuális elvonatkoztatást. A



színek túlságosan is hasonlíthatnak a látható valósághoz (151).

A *fénnyel való írás* számomra, tehát ebben az esetben, ténylegesen rajzolást, írást jelent. A fény vonalai kalligrafikus módon ívelnek, egymásba fonódnak, takarják egymást, kitérnek egymás útjából, „vitakoznak”, egyesülnek, hogy véglegesen kioltásuk egymást ... A „díszítés” nem öncélú; érzelmeket, gondolatokat szándékozik megjeleníteni (152). A keleti kalligráfiák felülmúlhatatlan kecsességét, finomságát, egyszerűségét a nyugati művészet régóta csodálja (153). Mint már korábban utaltunk rá; a lépték megnövekedésével a kalligráfia íve felveszi az egész alkotó-test mozgását; művész (és néző) belehelyezkedik a kép egészébe (154). Ennek a sorozatnak az előzményei, ebből a vonatkozásból, olyan fénykalligráfiák, ahol a mozgó fényforrás valamilyen formát rajzol körbe, de egyben önálló, absztrakt íveket is láttat. A fény útjába álló forma teste, annak megmutatott részletei és a fény-kalligráfia (melynek létrehozója egy preparált zseblámpa) szoros formai-tartalmi kapcsolatban vannak egymással. A körülbelül egyperces akciók minden momentuma sűrítve őrződik meg a fényérzékeny felületen. Az adott lelkiállapot is tükröződik ezeken a képeken. A szimmetria óvatos kimozdítása és a letisztult formák, tónusok alkalmazása (szintén) a keleti gondolkodáshoz való kötődés egyféle megnyilvánulásának is tekinthető (155). Munkáim a líraibb megközelítéseket hordozzák; a szigorú geometria idegen ettől a sorozattól (156). A képzőművészeti (festészeti) példák és a zene folyamatosan inspirálnak. Fotográfia és más médiumok közti határ sok esetben csak egy vékony mezsgye, melyhez, ha egyre közelebb kerülünk annál keskenyebbé válik, idővel el is tűnhet a választóvonal.

A fotográfia reprezentáló képessége nem érdekel igazán; viszont konstruktív-manipulatív oldala annál jobban. Jól tudjuk; realitás és absztrakció nem választható élesen ketté (ismételten az a bizonyos vékony mezsgye). A szembeötlő manipuláció előtérbe helyezi, minden fotográfiánál azt a kérdést; hogy mit is látunk tulajdonképpen? Keressük az analógiát; ez a médium sajátosságához is hozzátartozik. Érdekel az a pont, ahol fotográfia leválik saját mediális alaptulajdonságairól és „működik az üzenet”. A képi elvonatkoztatás egyik nagyszerű eszköze, számomra is a szolarizáció, vagy szolarizációs hatás bevonása. Változatai közül a, kevésbé elterjedt pozitív szolarizációt preferáltam ebben a projektben (157). A szolarizált kép részlegesen negatívba fordítja a tónusokat, míg a körvonalak felerősödnek, kettős tónust kapnak. A pozitív megoldás finomítja” ezt a durvábbnak tűnő beavatkozást; és egyféle bizonytalan hatást is kelt (pozitív?, negatív?). Az analóg szolarizálás kiszámíthatatlan, nehezen reprodukálható folyamat. Ez érdekességének, nagyszerűségének egyik alapja, biztosítéka. Számítógéppel (Photoshop) sokkal könnyebb a hatást elérni; bár az említett esetlegesség mértékét, minőségét nem lehet összevetni az „igazi szolarizációval”. Megfelelő kézben digitálisan is lehet egyéni, *hiteles* szolarizált, vagy ahhoz hasonló művészi hatásokat elérni. Fontos, hogy *mozdítsuk ki* a szoftver képességeit...

A fény misztikuma hatalmas léptékű, megfoghatatlan, azzal együtt, hogy túlzottan misztifikálnánk azt. A tárgyalt munkáimban fő szerepet játszó mozgó fény materializálódik a felületeken. A fény-vonalak és felületek leginkább hullámzó mozgást végeznek. A fekete-fehérre való (grafikus) redukció a *lényegi tisztaság* szándéka felől

realizálódik. A fény (öröm, transzcendens, isteni), a mozgás (szenvedély, dinamika, élet, tér-idő) és az árnyék (sötétség, gátlás, anyag), mint ős-alkotóelemek végzik dolgukat a képek kapcsán is. Moholy-Nagy fénnel telített művészete (fény-tér, fény és erő, stb.) a vizuális művészetek új területei számára nyitották meg a kapukat; így napjainkban is nagy figyelmet érdemelnek. Amennyiben a XX. század a fény évszázada volt a művészetben, úgy a XXI., talán az elektronikus fényé, de leginkább a fénnel telített pixeleké lehetne.

Munkáim kapcsán fontos tényező a nagy méret megvalósítása, hogy a néző belekerülhessen a formák, tónusok terébe; így elveszen a *fotográfia kinézet*. Az első sorozatban létrejött 60x80 cm-es képméret nem elégített ki (a méret azonnali növelésének technikai gátjai is voltak). Az egyik megoldás az expozíció kapcsán a fényérzékenység csökkentése (50 ISO-ra, aminek következtében, esetemben, a méret 80x107 cm-re nő). Tehát ezen a módon a felbontás valamelyest javul. A képek formai-tónusbeli sajátosságai (például *all-over*) és a, már említett kisebb méret több kép összerakását, panelekben való gondolkodást indukál. Ezeknek szerves előzményei korábbi kísérleti munkáimban keresendők. A fentieknek megfelelően születtek meg a *Diptychon*-ok, majd a *Triptychon* című munka. A kettős kép inkább az (összecsukható) írotáblákra utal, mint oltárképre. Az expresszíven kanyargó fénytekervények, melyek megjelenése organikus, de egyben valami *gépies jellegű* (drótszerű), olykor a láthatatlan horizont-pontba futnak, abba az irányba tekeregnek. Felfokozottabb érzelmek projektálódtak a vászon felületére. A három részre tagolt mű egy nyugodtabb állapotot; (horizontális) mozgást mutat. A panelek közötti illeszkedés szándékolatlan pontatlan; ezzel is hangsúlyozva a munkák lazább kapcsolódását, improvizatív jellegét, viszonyát egymáshoz (158).

Az absztrakt fotográfia kortárs művészei után kutatva bukkantam rá olyan (további) alkotókra, akiknek művészete, vagy annak valamelyik lényeges eleme fontos volt számomra is. Robert Vizzini mozgó fényforrásai, szigorúan keretezett, de a fénykalligráfia esetlegességeire építő kompozíciói, vagy Roderick Packe informel utóképei; *all-over* fénypásztái megerősítéseket adtak munkámhoz. Ugyanúgy fontossá vált számomra Hubert Kretschmer vagy Andreas Müller-Pohle improvizatív kamerahasználata, sőt utóbbi *szem-keze*, aki exponálásakor nem néz bele a keresőbe. Mindannyian a líraibb vonalat képviselik; tónuskezelésük széles, gazdag ívű.

Sorozatom elkészítésének folyamatát a következőkben foglalhatom össze (annak ellenére jelen időben írom le a folyamatot, hogy ezt a sorozatot tíz éve befejeztem). Először is megteremték stúdiómban egy olyan „laboratóriumot”, amelynek körülményei bármikor reprodukálhatók. Kizárólag teljes sötétben dolgozok (mely lehetőségeimhez mérten az esti-éjszakai munkát jelentik). A „laboratórium” fontos eleme, a képek tárgya egy égőkből álló sor. Az égők villodzó fényforrásokból állnak, melyeknek (nagyjából) szabályozható a működése. A felvételhez digitális kamerát használok. Az ellenőrzés azonnal adott, mely nagy mértékben megkönnyíti a munkát, szelektálást, a folyamat közbeni változtatások irányát. Megkíséréltem analóg fényképezőgépet (6x6-os és Leica-méretű) is használni. Azonkívül, hogy a minőség/felbontás (egyenlőre még) sokkal jobb, semmi más előnyét nem tapasztaltam a hagyományos

technikának a digitálissal szemben a projekt kapcsán, úgyhogy elvettem a régebbi technikával való kísérletezést. A fények háttereként alufóliát alkalmazok (sajátos derítésként; a fények „megbolondítására”). Aránylag hosszú expozíciókat állítok be (4-10 másodperc). Az *akció* meghatározó sajátossága, hogy a villódzó fénypontok és az egész testem mozgásának találkozásai, eltérései, kisiklásai vetülnek a fényérzékeny felületre, (majd számokba kódolódnak a digitális gép belsejében). Egyetlen egy pillanatra sem nézek a kamerába, vakon fotografálok (tehát hagyományos értelemben nem is fényképezek). A mozgás íve, finomsága, vagy zaklatottsága meghatározó módon rögzül. Kivétel nélkül zene szól a felvételek közben. A zene annyira előtérbe kerül, hogy a *rituálé* alapját szolgáltatja, meghatározza. Tematikus, visszatérő darabjaim voltak: Steve Reich *Zene ütőhangszerekre, énekhangokra és orgonára*, John Cage *Third construction*, Josihisa *Hierophonies*, Xanakis *Peaux* és Márta István *Babaházi történet* című műve. Az elektroakusztikus hangzás, a repetíció, a ritmus és a rítus ismeretlen kapukat nyit meg. A zeneválasztás az adott hangulattól is függ. A különféle mozgások, dinamikus megoldások a mozgókép sajátosságai felé kacsingatnak (159). A képek exponálása közben folyamatosan szelektálok, sőt törlök is, hogy a későbbiekben ne befolyásoljanak bizonyos kevésbé sikerült megoldások. Ez teljesen megváltoztatta korábbi fényképészeti módszeremet, amikor hosszú óráknak, de inkább napoknak kellett eltelnie, hogy értékelhessen az ember. A kiválasztott fotográfiák bekerülnek a számítógép fekete dobozába, ahol elindul az átalakítási folyamat (Adobe Photoshop-pal). A fotográfia-alap végig megmarad. Először is *deszaturálom* a képek színvilágát (ez lényegében a színtartalom kivonását jelenti) /160/, majd többszörös átfordítással szolarizálom tónusait. Egy nagyon kevés barnás színezet megmarad; a monokróm hatás így *életszerűbb*. Finomítások után méretezem a végső formátumra (elkészítve a vakkeretnek való ráhagyást is) a műveket. A nyomtatás vászonra történik. Többféle anyaggal próbálkoztam már (pl. len-, különféle *Artist* jelölésű vásznakkal; a piac behatárolt). A megjelenés, a nyomat szempontjából nincsenek nagy különbségek; de a tartósságára vonatkozólag semmi biztosat nem tudhatunk. Kültéri (vízálló) tintát választottam a nyomtatáshoz (Inkjet). A gyártók hosszú évtizedeket „garantálnak” a szín- és tónusmegtartás szempontjából. Majd meglátjuk! Ezen a helyen jegyzem meg, hogy a (fotó)printek technikai megjelölésénél nagy pontatlanságok, keveredések is tapasztalhatók (161). A képeim végső megjelenési formaként fa vakkeretre kerülnek (hátdoldalról való tűzéssel).

A sorozat címe változott a készítése folyamán. A címek minimális, „homályos” információként; támpontként értelmezhetőek a képekhez. A korábban használt négy számjegy a digitális fényképezőgép által kreált (kronológiát is mutató) jelzés, mely kiegészült két betűvel (DE). A betű és számok szigorúsága egy mechanikusan ismételtető folyamatra is utal (vö. a számítógép automatizmusával). A jelölésnek személyes vonatkozásai is vannak. A katonaságnál mindenki fegyver-száma, mint beégetett billog kellett, hogy rögzüljön az első naptól kezdve az utolsóig. Több évtized után is emlékszem a két betűre és a négy számra (DE6703). Ezek a képek a kitörölhetetlen jeleim, melyeknek emlékezet(em)be kell maradniuk.

Munkáim, szándék szerint egy olyan *költői* sorozatot alkotnak, melyben a fény, orga-

nikus (például zsigerek) és gépies (például drótok) megjelenésű; az eredetétől eltávolodó, vizuális jelei szerveződnek közös terekbe (162).

<i>Jäger hármás felosztása</i>	<i>Moholy-Nagy tipológiája</i>	<i>Az absztrakció szintjei</i>	<i>Az absztrakció természete</i>	<i>Technikai „szintek”, fajták</i>			<i>Művészeti ágak (hagyományos alapon)</i>
I. A látható (természet) absztrakciója	7. Szimultán látás 8. Torzított látás	Redukció	Naturális  Strukturális	Kamerahasználat	Kollázs (montázsely) Torzító tükrök, felületek		Fotóművészet
II. A láthatatlan láthatóvá tétele	3. Gyors látás 4. Lassú látás 5. Fokozott látás 6. Átható látás	Transzformáció	„Artificiális”		Speciális/preparált kamerák  Röntgen / CT		Képzőművészet
III. A tiszta látvány materializálódása (tiszta absztrakció)	1. Absztrakt látás	Kreáció	Spirituális Önmagára utaló	Kamera nélküli felvételek	Fotogram  Luminogram <i>Konkrét fotográfia</i>	Cliché verre  Chemigram /kemogram	Intermédiá
Új vegyes technikák (posztmédiá)						Installáció	

### 3. számú táblázat

## Összegzés

„Ha minden fájdalmat lecsillapítanánk, minden szenvedést eltompítanánk, akkor ugyan meghaladnánk a gazdaságot, és hátat fordíthatnánk neki, hogy filozofálhassunk, csak ebben az esetben semmi sem lenne már, amiről filozofálhatnánk.”

(Vilém Flusser /163/)

A 3. számú táblázat egyféle rendszerezés alapjául szolgál.

A Moholy-Nagy László és Gottfried Jäger féle, egymásnak megfeleltetett, felosztást továbbra is szerepeltetjük. Az új vegyes technikák, melyek alapját a hibrid megoldások képezik, külön egységként jelennek meg. Moholy-Nagy és Jäger tipológiája a médiumok mentén, a fotográfia sajátosságaiból kiindulva rendszereznek, míg a posztmediális megoldások túllépnek a tiszta medialitáson. Ennek az utóbbinak a megjelenése, fontos szerepe vitathatatlan napjainkban.

A kinti látható valóság és a kreált kép viszonylatában különböző szinteket vázolhatunk fel. A legelső a redukcióhoz köthető. A redukció csökkentést, (le)egyszerűsítést, illetve átszámítást jelent(het); ami a vizualitás gyakorlatára fordítva leginkább a részek kiemelését és kontrasztosságot jelöl (vö. még a strukturalizmussal is). A leggyakoribb fotografikus megoldások ezen a területen a léptékváltással, a közelfelvétellel és a grafikus hatásokkal építkező kifejezések. A kinti látható valóság még valamilyen mértékben felismerhető, az eredet felfedhető, a kép tárgya megnevezhető. A felismerhetőség mértéke széles skálát mutathat. A redukció ereje a torzított-, a lassú- és fokozott látás kapcsán egyre erősödhet. A vizuális absztrakció következő szintje a transzformáció fogalomrendszeréhez köthető. Ez már olyan leképezést jelent, amely erősebb megváltoztatással, átalakítással/átalakulással jár. A kamera nélküli felvételek, a fotogramok kapcsán az eredeti tónusok inverzbe fordulnak át, a formavilág torzul, illetve a kémiai beavatkozás (például kemogram), vagy a fény egyre inkább önmaga válik főszereplővé. A fotográfia jellemző jegyeként említhető *analóg-automatikus viszony* a kinti látható valósághoz képest „lazul”; a szubjektum (alkotó) beavatkozásának mértéke szemmel láthatóan felerősödik, karakteres vonásként jelenik meg. Fotográfia és képzőművészet határterületén mozgunk, ha úgy tekintünk a dolgokra. A hagyományos felosztások kezdik elveszíteni értelmüket. A kinti látható valósághoz képest a legtávolabb a (teljesen) kreált fotográfiák kerülnek. Fotográfiáról még addig a pontig beszélhetünk, míg fényérzékeny anyagra készítünk képet. A *tiszta absztrakció* kapcsán teljesen eltávolodunk a látható valóságtól és a tárgy *önmaga valóságává* válik. Ez a „tárgy” a legtöbb esetben maga a fény, minimális „ütköző felület” beiktatásával. Tehát egy tiszta, önmagára reflektáló transzformációról beszélhetünk (például a luminogram). A kreáció teljes átalakítást, teremtést jelent; így akár az alkotás egy magasabb/legmagasabb fokát is üdvözölhetjük általa. Ez utóbbi kategória teljesen önállóan is tekinthető; *konkrét fotográfiának* jelöljük.

Összhangban a vizuális absztrakció szintjeivel beszélhetünk annak természetéről is.



A redukció leginkább a természettel, a kinti látvánnyal kapcsolatos, rá vonatkozó.

A transzformáció inkább a művészet szabályai szerint működik; tehát mesterséges, mesterkéltné, mű(vi). A kreáció, akár az ősképeken, legbelső szimbólumokon vezetve a testetlen, anyagtalanné (szellemi/lelki) világhoz kapcsolódik.

Technikai kifejezés/művészet révén, az absztrakt fotográfia ebben a vonatkozásban is feltérképezhető, megfeleltethető. A kamerahasználatot fokozatosan felválthatja a kamera nélküli fényképezés. Átmenetet képezhet, a rajzolókészülékek analógiájára, például Coburn *vortográfja*, vagy az olyan kísérleti megoldások, amikor a kamera drasztikus *preparálás*oknak van kitéve. Egyre erősödő modifikációt tapasztalhatunk. A fotográfiának nem feltétele a kamera alkalmazása, csak leggyakoribb kifejezési-technikai megoldása. A fényképezőgéptől a kamera kiiktatásáig vezető úton a röntgen technikájának használata szintén egy sajátos formát jelöl, amely átvezet a fotogram/luminogram területére. Képzőművészeti megoldásoknak is tekinthető a *cliché-verre* eljárás, a *kémi-/kemogram* és a *(fotó)installáció*. A továbbhaladás a sorban a *direkt időalapú* művészi megoldásokban rejtezik, melyek teljesen új területek, minőségek tárgyalását jelentik és így nem is tartoznak tárgykörünkhöz (*mozgóképek, interaktív munkák*, stb.).

Mi módon foglalható össze az absztrakt fotográfia? A kinti látható valóságtól való jelentős eltávolodással előtérbe kerül a művészi kifejezés jellege, minősége. Ez utóbbi inkább kérdés, mint megállapítás. A fotográfia kettősségéből adódóan (reprodukció és manipuláció) az összefüggések bonyolultabbá válnak. A médium képi valószerűsége lényegét tekintve *illúzió*ként jelenik meg. A fotográfia *képességei* önmagukban a látható valóságtól való távolodást hangsúlyozzák (például be/keretezés, fekete-fehér átírás, raszteres felbontás, a pillanat megragadása). A pillanat megragadása szintén csalfa illúzió csupán; – annak vizuális eszközökkel való (valószerű) rögzítése pedig végképpen az. A dokumentum-/riportfotó pillanat-megragadása sajátos sűrítések. *Henri-Cartier Bresson* fotográfiái, melyek a riportfotográfia művészi szintjének legmagasabb fokát képviselik; nem dokumentálnak jóformán semmit, mert *MŰVEK*, nagy betűvel. A megragadott pillanat teljes absztrakcióként fogható fel. A varázslat, tehát éppen ebben rejlik. A csak utánozni szándékozó, a látható valóságot közvetítő dokumentumfotó megmarad az egyszerű vizuális kommunikáció szintjén. Hogy miről kommunikál, az más lapra tartozik. Egyébként a *legtávolabbi vizuális absztrakció* is a (látható) valóságra vonatkoztatható, tagadásával is arról „beszél”. Természetesen tudjuk, hogy a valóság definiálása önmagában igen összetett, nem is ragadható meg kielégítően, így mi is „dadogunk” ebben a vonatkozásban.

A fotográfia technikai művészet. Stiláris megoldásai mediális tulajdonságai kapcsán közelíthetők meg. A fotografikus absztrakció kifejezésbeli változatainak technikai alapjait a következők mentén foglalhatjuk még össze (egy másik vetülete a problémának).

– Erős közelképek, makrofotográfiák léptékváltással (Elveszik a tájékozódás abban a vonatkozásban, hogy mit is, minek a részletét látjuk valójában is. Az ismeretlen idővel megnevezhetővé /is/ válhat...).

– A technikai (mediális) képességek kimozdítása, a médium nem megszokott, eltérő

használata (experimentális művészet).

– A szoftver képességeinek előtérbe helyezése.

– A digitális gondolkodás; végtelenül sok egyszerű választások, számolások komplexitásának minőségi megjelenése.

– A nem mindennapi, de létező tapasztalatok felerősítése.

– A végtelen mélységélesség *valóság-ellenessége* (például: *camera obscura*)

– A hosszú expozíció valótlan fényviszonyai, melynek kapcsán *sűrített tér-idő leképezések* valósulnak meg.

Külön kell kiemelni az utókép(hatás) szerepét témánk kapcsán. Az érzékelés nem objektív; *független látásról* beszélhetünk. Az utóképek a megfigyelő testéhez tartoznak (J. Crary). Egy absztrakt optikai élmény, a látható valóság új formája jön létre általa. Az utókép valóságos, de nem megragadható; nem leképezhető, nem tárgyiasítható. Realizmus és valóság kapcsolata nem automatikusan analóg. A tenger például *egyszerre absztrakt és valóságos*; nem előre elképzelt; *archetípikus*.

A vizuális absztrakció, természetéből adódóan, különös érzékenységet tanúsít a forma/*struktúra* irányába.

A látáshoz általában fény szükséges. Ha a radar működési példáját vesszük alapul, megállapíthatjuk, hogy képnek tekinthető minden olyan dolog, melyet leírhatunk két térbeli egység pontról pontra való megfeleltetésével. Ehhez nem kell fény. A rádióhullám útjába kerülő (mozgó, élő) tárgyról visszaverődik a hullám és egy felületen (monitoron) megjelenik az analógián alapuló kép. Egyébként a raszterek/pixelek fényereje teszi láthatóvá a képet.

A vizuális absztrakció fotografikus megjelenése, mint már korábban utaltunk rá, tehát nagy mértékben magából a fotográfia médiumának sajátosságaiból fakad. Az ellentmondás (a látható világ reprodukciója és az absztrakció vonatkozásában) feloldódik és a médium adekvát módon működik ebben a kifejezési tartományban is. A fotografikus absztrakció és a realitás között, úgy tűnik, hogy csak egy nagyon vékony sáv húzódik.

Hogyan lehet néhány mondatban itt a dolgozat végén összefoglalni választott témánkat? Az absztrakt kifejezéshez másképpen kell hozzáállnunk, más az értelme a fogalomnak a fotográfia világában. Ez a fotográfia filozófiájához szorosan kapcsolódik. Amikor nem tudunk elszakadni a kinti látható világ *analógiájától*, mert különben nem beszélhetünk fotográfiról, akkor az absztrakció is hozzátapad, mint egy köldökzsinór a kinti, látható valósághoz. Ez más fajta absztrakció, mint a manuálisan készült műveknél, ahol szabad a szárnyalás (minden absztrakt, ami nem *valami*). A fény maga is realitás, a legnagyobb realitás. Amikor csak a fény nyoma jelenik meg a fényérzékeny anyagon (luminogram), a teremtés projektálódik egy kétdimenziós felületre, olyan nyomot kapunk, ami csak önmagára utal... *Konkrétan az, ami*.

A művészet célja végtére is az, hogy folyamatosan kérdéseket tegyen fel és keresse a választ arra, hogy mi végre is vagyunk, létezőnk (tulajdonképpen) a világon. A művészet, kultúra a legrégebbi, az *igaz tudás* átörökítése kell, hogy legyen úgy, hogy folyamatosan előre tekintsen (164).

A világról való vizsgálódásaink laboratóriumi színterévé válik a kamera; a kamra, a laboratóriumi körülményeket szimuláló elsötétített helyiség. Ennek analógiája lehet a szoftver is. A benne történő, megteremtődött (vizuális) jelenségek a világ összefüggéseinek, történéseinek egyféle reprezentációi.

Az absztrakt fotográfia aktualitása talán éppen abban rejlik, hogy a *main stream*-nek kikiáltott megoldásoktól különbözik; azok ellen dolgozik, ezzel is rávilágítva az ellentmondásokra. Napjaink kép-túltermelési válságában a képkészítő művészek felelőssége is nagy mértékben megnövekedett. (165)

# Jegyzetek

1. Lun Yü – Kung mester beszélgetései, Bibliotheca, Budapest, 1943, 90. p.
2. Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 100. p., <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html> (2007-ben aktív)
3. Gyenes Zsolt: Terra incognita – A kísérleti fényképezésről. Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1993.
4. Charlotte Cotton a következő hét cím kapcsán osztja fel a kortárs fotóművészetet: „1. If This is Art 2. Once Upon a Time 3. Deadpan 4. Something and Nothing 5. Intimate Life 6. Moments in History 7. Revived and Remade” (Cotton, Charlotte: The Photography as Contemporary Art, Thames and Hudson world of art, London, 2004).
5. „ars (latin)=művészet; gyakorlással elért készség, a szűkebb értelemben vett művészet, vagyis a tudásnak és ama ismereteknek a köre, melyekre azért van szükség, hogy sikerrel lehessen gyakorolni valamely mesterséget, művészi tevékenységet vagy valamely tudományt. A késő ókori, sztoikus artes (az ars plur.) és a scientiae (tudományok) átfogták az “artes liberales” (szabad művészetek) gyakorlati és elméleti tartalmát.” (Rathmann János: Idegen szavak a filozófiában, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988)  
„art (angol)=művészet, tudomány, ügyesség, tehetség, készség, furfang, mesterkedés, (US) rajz, illusztráció; artificial (angol)=mesterséges, mű-, utánezott, művi, szintetikus, mesterkelt, megjátszott, csinált, fiktív, koholt, utánezat” (Ország László: Angol-Magyar nagyszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990).
6. Edward Lucie-Smith: The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms, Thames and Hudson, London, 1984
7. „Abstract Art – Term used to describe nonrepresentational or nonnaturalistic forms of expression. It is a relative rather than an absolute description, so that an object may be more or less abstract, varying from the slightly less than naturalistic to the unrecognizable. The term is generally applied to most of the modern movements, for example, Fauvism, de Stijl, cubism, and abstract expressionism, but it may also be applied to such older form as Egyptian painting, Romanesque painting, Byzantine painting and mosaics, and other styles to the degree that these also 'abstract' or reduce the original object to a series of nonphotographic shapes, lines, or colors.” (McGraw-Hill Dictionary of Art, Edited by Bernard S. Myers, McGraw-Hill Book Company, New York, 1969).
8. *konstrukció* 1. vminek a szerkezete, berendezése, megszervezési módja, felépítése 2. szerkesztés, megszerkesztés; tervezés, megtervezés 3. terv, tervezet, elgondolás, elképzelés  
*manipuláció* 1. kézzel végzett művelet; kezelés, bánásmód (anyaggal) 2. a közvéleménynek a tömegtájékoztató eszközök útján való befolyásolása 3. mesterkedés, fondorlat; gyanús tevékenység (Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára, Akadémiai Kiadó – Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1983)  
Míg a konstrukció az elgondolást-tervezést-szerkesztést; addig a manipuláció az anyaggal való bánásmódot hangsúlyozza. Utóbbi a művésztől „nem idegen” fondorlat, gyanús tevékenység problematikáját is felveti. A digitális technikák kapcsán a konstrukció, mint az anyagszerűségtől való „megszabadulást”, és így a sajátos szervezési módot jelentheti; míg a manipuláció az új technika

tömegmediális szerepével hozható kapcsolatba (vö. még Manovich „posztmédiá esztétikájával”).

9. Lambert Wiesing: What Could Abstract Photography Be? In: Gottfried Jäger (ed.): The Art of Abstract Photography, 82.p., Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart, 2002

10. Példának okáért: „object (angol)=tárgy, dolog, szándék, cél(pont), feladat, céltárgy, objektum, akadály, kifogás, ellenvetés, tiltakozás” (Ország László: Angol-Magyar nagyszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990); „objektum (latin)=1. tárgy; a külső anyagi világ része, az emberi megismerés és tevékenység tárgya 2. egyes dolog, épület, műtárgy, létesítmény” (Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára, Akadémiai Kiadó–Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1983).

11. Féjja Sándor: „Egy kiállítás képei”, Fotó, 1967 augusztus, 354. p.

12. Ibos Iván: Fotószerű-e a fotográfika?, Fotó 1967 április, 151. p.

Az idézet arra a problémára is rávilágít, hogy a képi redukció még valamennyire elfogadottá vált, de a „teljes elvonatkoztatás” nem férhetett bele semmilyen „keretek közé”.

13. Féjja Sándor: „Egy kiállítás képei”, Fotó, 1967 augusztus, 354. p.

14. „Furcsa világ ez, sivár, kietlen, rideg, beszűkült világ. Élettelen, de nem elhunyt, inkább halvaszületett. A lélek nélküli (vagy beteg lelkű?!) vastárgyakkal sehogy sem sikerül megbarátkoznom. (...) A fényképek művészettörténeti vagy fotoesztétikai vizsgálata – az adott színvonal miatt – nem látszik célszerűnek. (...) Nem keresi az okokat, az erkölcsi hovatarozást, mert a látvány okozta ősbib eredetű emóciók hatására minden más szempont elhalványul. A képi ingerek feldolgozásának értelmi műveletei: a kritikai és etikai megítélés, a gondolatok egybevetése – az igazán művészi fotó ezekre mindig apellál – már egy magasabb rendű és későbbi fejlődés eredményei. (...) A téves elmélet még tovább erősödik, hiszen a kiállítási sikerek, a közönség s bizonyos szakemberek elismerő véleményei csak megerősítik a káros, a deformált képzeteket.” u.o., 354-356. pp.

15. Ábel Péter: Három út, Fotó, 1967 augusztus, 357-358. pp.

16. A szerző a következőket írta: „Foto-iparművészet. (...) Egyelőre maradjunk meg ennél. Nem tudok a MŰHELY 1967 anyagában nagy horderejű világszemléleti koncepciókat felfedezni. De ha a szerzők ragaszkodnak hozzá és kijelentik, hogy van benne, csak meg kell keresni, bevallom én csak ezt találtam bennük: elfordulás az embertől, megcsömörlést, reménytelenséget és reményvesztettséget, a létkérdésektől menekülő szellemiséget, egy tévesen felismert világképet és tévesen értelmezett szabadságot – amely már szabadossággá fajul –, az értelem ellenőrző szerepének kikapcsolását mint művészi elvet ...” Ibos Iván: Akasszátok fel..., Fotó, 1967 október, 448. p.

17. „Összegezésül: ne feledjük: az a modern, ami egy adott kor társadalmának fejlődését segíti. Ami nem, ballaszt; s bármennyire újszerűnek lássék is, divat csupán. A non-figuráció is csak az. Értéket pedig csak munkával lehet létrehozni. Nyegleséggel, a belső nihilt takaró hangzatos szavakkal csak látszateredményeket, azokat is legfeljebb ideig-óráig.” Salamon Iván: Egy katalógus margójára. Fotó, 1967 október, 449. p.

18. Féjja Sándor: Fotóművészet és pszichológia, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1975.

19. u. o., 103. p. : „A pusztán színekből komponált fénykép nonfiguratív: nem ábrázol felismerhető objektumot. Ha egy fotó szelf színvilága csupán fekete és fehér árnyalatokból áll, természetesen akkor is nonfiguratív a kép. (...) ...a valóság képi ábrázolásának végső határát jelzik a nonfiguratív



fényképek.”

20. u. o., 107. p. A gondolatsort így folytatja a szerző: „A nonfiguratív fotó hatása gyakran a bizarréria-élmény révén érvényesül, a szokatlanság, a felismerhetetlenség öröme hat az emóciókban. Máskor, akaratlanul is afféle rejtvénynek szemléljük a fotót... (...) A nonfigurativista szimbólumteremtés művészi festményénél tehát az archaikus tartalmainkkal függhet össze, fotónál egyelőre csak elvileg tételezhetjük fel ezt... (...) A művészi igényű nonfiguratív fotó tehát tudatalatti motivációját tekintve legjobb esetben is képzőművészeti termék... (...) ...a nonfiguratív fénykép mögött hiába keressük alkotóját...”. 110-112. p.

21. „*Absztrakt fénykép*, nonfiguratív fénykép. A valóságtól elvonatkoztatott (absztrahált) kép megalkotása a fényképezés módszereivel.

*Nonfiguratív fényképezés*, absztrakt fényképezés. A fényképen a téma egyes – a fotós által jellemzőnek és általánosíthatónak tartott – jegyeinek felvételi v. kidolgozási trükkökkel való olyan fokú kiemelése, amelynek során a valóság már felismerhetetlenné válik. A képet így geometriai formák, foltok és színek összhangja alkotja. Művészi értékét sokan kétségbe vonják. A ~ egyik jelentős művelője a magyar származású Moholy-Nagy László volt.” (Új fotolexikon. Főszerkesztő: Morvay György; Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1984).

22. „...it is not primarily reproductions (icons), not allegorical pictures (symbols), but structured pictures (symptoms, indices, indexial signs) that are the end-products of Abstract Photography. The photographs are thus basically photographic objects of themselves.” (Gottfried Jäger: *The Art of Abstract Photography*, 34. p., Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart, 2002)

Jäger elsősorban a „tisza” (teremtett) absztrakcióról beszél.

23. „A fotográfia, mint hideg felület, bizonyos értelemben művésztelen; átlátszó, akár az üveg, így a néző tekintete áthatol rajta, egyenesen a felszín mögötti tematikus színházba, anélkül, hogy a briliáns ecsetkezelés egy pillanatra is megállítaná.” (idézi O’Doherty Rudi Fuchs-t, Brian O’Doherty: *ARCidő – Katharina Sieverding és (talán) Oscar Wilde*, in Katharina Sieverding – *Close Up*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006., 37. p.)

24. Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*, 207-208 pp., Múcsarnok – Intermédia, 1996

25. Gottfried Jäger: *The Art of Abstract Photography*, 33. p., Arnoldshe Art Publishers, Stuttgart, 2002

26. Michael Köhler „biomorfikus- és geometrikus” absztrakcióról beszél (Köhler: *Non-Objective Photography Today*, in *The Art of Abstract Photography*, 217 p.)

További példa okáért a Bauhaus műhelyében is tapasztalható volt a kétféle (szürrealisztikus és geometrikus) absztrakció konfliktusa. Az egyik oldalon pl. Gropius és Moholy-Nagy, míg a másikon Kandinszkij és Klee állt. (vö. Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor Kiadó, Pécs)

27. „A yin szó eredetileg a hegy árnyékos oldalát, a yang pedig a napos oldalát jelentette. (...) Egy yin és egy yang: ezt nevezzük daonak. (...) ...dao (út, elv), mint a két ellentétes princípium váltakozásának törvénye...” (Tőkei Ferenc: *Kínai filozófia, Ókor / I. kötet*, Magiszter Társadalomtudományi Alapítvány, Budapest, 2005., 37-38 pp.)

A Jin-Jang-iskola azt tanítja, hogy „minden kozmikus esemény két őselv, a jin (nőies, gyenge, sötét) és a jang (férfias, erős, világos) változó játéka következtében történik.” (Kunzmann–Burkard–Wiedmann: *Filozófia – Atlasz*, Athenaeum Kiadó, Budapest, 1999, 15 p. )

28.

### *„Abstract Photography*

Photography in which the medium and its objects, undergo a conscious process of abstraction; both are reduced to their intrinsic and essential properties; any contingent factors are neglected. Three separate modes or practices can be divided: (1) abstracting the visible (by reducing a complex visual information); (2) visualizing the invisible (by intensifying information through image-given methods); (3) concretizing pure visibility (by creating new visual information). While images of the first two modes still contain extra-pictorial references, the latter renounces all such obligations. It neither depicts 'reality', nor represents 'reality', it produces 'reality'. The last mode marks the transition from abstract to concrete photography.

### *Concrete Photography*

Photography, which produces 'reality' and turns her own fundamental principles and laws into its very subject: it is photography of photography. Its works are characterized by their self-referentiality and autopoiesis: they exclusively thematize their own pictorial conditions. External 'reality' is ignored (iconoclasm, symbolism). Concrete photographs are objects of themselves, as signs they are indices, symptoms. They are generated by fusion of her very pure and own media: light, photosensitive material and the photograph's 'apparatus'. Like other concrete arts (in painting, music, poetry, film) concrete photography opens a specific form of art.

### *Generative Photography*

A form of Concrete Photography, which refers to generative Esthetics (BENSE 1965 /2/). It works thematize the production of „ästhetische Zustände” (esthetic states) by methodically analyzing this act of production “ into many finitely distinguishable and describable single steps.” This leads to the notion of *Programmierung des Schönen* (programming the beautiful; BENSE 1960), in which the artistic ideas and forms rely on algorithms. Works of Generative Photography are as far as closely related to works of generative computer graphics. The noticeable feature of generative photographs is their systematic-constructive and serial form. It was in 1968 that such works first made their public appearance.”

Gottfried Jäger–Rolf H. Krauss-Beate Reese: *Concrete Photography/Konkrete Fotografie*, 252-253 pp.

29. A fotográfia médiumának sajátosságaiból adódik, hogy minden esetben egyféle modifikációk sorozatával találkozunk. Pl. a pillanat „megfagyasztása”, vagy a fotogram negatívan torzult árnyékai ugyanolyan (képi) absztrakciónak mondhatók a látható kinti valósághoz képest.

30. Műcsarnok – Intermédia, Budapest, 1996, 209. pp.

31. A téma részletesebb, kitekintőbb, szélesebb feldolgozásához segítséget nyújthatnak pl. a következő művek: Michael Langford: *The Master Guide to Photography*. Straight photography (342-346 pp.), Dynamism (357-360 pp.), Structuralism and Abstraction (361-368 pp.), Metaphor and Symbolism (369-373 pp.); Helmut and Alison Gernsheim: *A Concise History of Photography*. Fotoform (227-242 pp.); Maurer Dóra: *Fényelvtan – A fotogramról*.

32. A mozi létrejöttéhez három (fő) problémát kellett megoldani. Az egyik a fotografikus kép (Niépce, Daguerre, Talbot), a második a fáziskép, vagy pillanatfelvétel (Muybridge, Marey) és a harmadik a megfelelő vetítés (Reynaud). A három dolog megfelelő, zseniális ötvözése a Lumière fivéreknek sikerült (1895).

33. „*Chronophotography* – Collective term for photographic processes representing time and motion. (...) Chronophotography can be divided into two processes: *Motography*: Continuous Exposure – Uninterrupted exposure records the sequence of motion as a whole. (...) The process is also known as trace photography... (...) A further variant is the cinegram, better known as the

picture of the finish. Fast sequences of motion are visually stretched and can thereby be better seen and analyzed. Its technical means is a slit, which continuously moves in front of the film during exposure and parallel to the movement of the object. (...) *Strobophotography*: Intermittent Exposure – Photographic process to record and illustrate time and motion sequences in phases; it is also referred to as phase photography. Specific tools are the stroboscopic shutter of the strobo camera, whereby a winged diaphragm rotates in front of the lens, opening it only intermittently, and the strobo lighting, which makes use of a strobo flash.” (The Art of Abstract Photography, Ed. Gottfried Jäger, 287-288. pp.)

*Diaphragma* = fényrekesz, a fényképezőgép fényszűkítő nyílása (Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára, Akadémiai Kiadó-Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1983).

34. Michel Frizot: A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey (Médiatörténeti szöveggyűjtemény I., Összeállította: Peternák Miklós, Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszék, Budapest, 1993., 14. p.).

35. „Először a furcsa fotó-puskát (1882) dolgozza ki, ez egy valódi puska, amelynek tölténydobját kör alakú fotólemez helyettesíti, és az egész arra szolgál, hogy repülő madarakat vegyen célba vele; később jön a kronofotográf rögzített lemezzel (1882), egy egyszerű sötétkamra, amelynek a zárja egy ablakos forgólemez. Az objektív előtti ablak minden áthaladása fölvesz egy, az előzőhöz képest eltolódott képet a mozgó tárgyról.” u. o., 14. p.

36. „Alig múlt egy hónap Arago többször említett bejelentése óta, Al Donné Párizsban fényképezőgépet szerelt mikroszkópjára. 1840-ben a párizsi Akadémiának mikroszkópi daguerreotypeket mutatott be. Ugyanezen időben Dancer Londonban „napmikroszkóp”-ban keletkezett képet fényképezett. (...) Richard Hodgson már 1841-ben mai felfogás szerint is jó mikrofotográfiákat készített. (...) A mikrofotográfia nevezetesebb úttörői a párizsi Nachet és Bertsch, a német Gerlach, Th. Stein, az angol Shabolt, Huxley és az amerikai Woodward voltak.” (Horváth Árpád: Camera obscura – A fényképezés és film története, Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1965, 164. p.)

37. makrofelvétel – *fényk* közelfelvétel; a tárgy képe a fényképen 1:1 arányú v. a természetesnél nagyobb méretű mikrofotográfia – *gör el.*, *fényk* 1. mikrofényképezés; a mikroszkópban látott kép rögzítése fényképre 2. az így készült fénykép; mikrofelvétel  
(Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára, Akadémiai Kiadó-Kossuth Könyvkiadó, 1983.)

38. „The combination of a microscope and a camera, in order to depict minuscule objects. The light microscope permits 'useful' picture scales of 25:1 up to 1500:1. For objects smaller than the waves of light (e.g. viruses) and which can no longer be seen under a light microscope, the electron and the scanning electron microscope (SEM) were developed. Although its importance for scientific purposes is readily apparent, microphotography has only been marginally used for artistic work to date (Reumuth, 1954; Strüwe, 1955).” (The Art of Abstract Photography, Ed. Gottfried Jäger, 288. p.)

39. Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, Műcsarnok-Intermédia, Budapest, 1996, 206. p.

40. Magyarországon pl. Gyarmathy Tihamér művészete szorosan kapcsolható ehhez a szemléletmódhoz. A „természet rejtett arcát” (Kállai Ernő) tárja fel. „Felfokozott színerejű képein, grafikáin, amelyeken gyakran alkalmaz kalligrafikus motívumokat, a makro- és mikroszféra megjelenítéséhez a geometrikus és organikus formákból szerkesztett rendszerhez folyamodik.” (Mezei Ottó: Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben, in René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája, Corvina Kiadó, Budapest, 1984., 281. p.) Gyarmathy fotogramjai, „projektogramjai” a

festményein tapasztalható problémakör adekvát megjelenései (a másik médiumon). További (legfőképpen szürrealista) művészek kapcsolhatók (lazábban) a mikrofotográfia által felfedezett világ „vizuális élményeihez”: Joan Miró, André Masson, Arshile Gorky, Max Ernst, Jackson Pollock, Oscar Dominguez, Paul Klee, Vaszilij Kandinszkij, Hans Bellmer, Jean-Loup Cornilleau, Dado, Joseph Crépin, Enrico Donati, Hantai Simon, Jindrich Heisler, Josef Istler, Yahne Le Toumelin, Henri Michaux, Reigl Judith, Yves Tanguy, Mokry-Mészáros Dezső, Vajda Lajos, Papp Oszkár, Illés Árpád, Molnár Sándor és Csáji Attila.

41. „Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) fizikus, a würzburgi egyetem professzora 1895-ben fedezte fel az x-sugárzást, amelynek fotográfiai alkalmazásáért 1901-ben Nobel-díjjal jutalmazták. Az első képen ez a nagyon rövid hullámhosszú, láthatatlan elektromágneses sugárzás egy kéz csontozatát örökítette meg.” (Média Modell, Műcsarnok, C3, Budapest, 2001, 40. p.)

42. „A fényképezés feltalálása óta – hihetetlenül széles körű elterjedése ellenére – sem elméleti téren, sem a technikai gyakorlat terén semmi lényeges nem történt. Minden azóta bevezetett újítása – a röntgenfotó kivételével – a Daguerre idején (1830 körül) uralkodó művészi-reproduktív felfogáson alapszik: a perspektíva szabályainak megfelelő, természetű ábrázoláson (másoláson). Azóta valamennyi festői jellegű korszaknak megfelelt egy epigon jellegű, a mindenkori festői irányzatokhoz alkalmazkodó fényképészeti modor.” (Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film. Corvina Kiadó, Budapest, 1978, 25. p.)

43. u. o., 66-67. pp.

44. „A röntgenfelvételek a látható világ új aspektusait tárták fel. Keresztül lehetett hatolni olyan dolgokon, amelyek mind ez ideig rejtve voltak az emberi szem előtt, s amelyek most láthatóvá váltak. A transzparencia itt új jelentést kap, mert a tárgyak mélységét többek között optikai sűrűségük szerint ítéljük meg.” (Kepes György: A látás nyelve, Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 77. p.)

45. Balla Demeter: Virágok anyámnak I-II.; Gyenes Zsolt: Harlekin és Sipeki Gyula: Jobb lábam kisujjának története (ide kapcsolható még Sipeki – a kiállításon szerepeltetett – ultrahangfotói is). Fotóművészet, '94.3-4.

46. Szűcs Károly írja: „Hajdú József először a gyermekkori tüdőszűrések alkalmával találkozott röntgenfelvételekkel. Később munkahelyén, a Postamúzeumban látott hasonló negatívokat, de ezek nem orvosi vonatkozásuk ürügyén kerültek oda, hanem mint a II. világháború során használatos hanghordozók, pontosabban mint 78-as fordulatszámú hanglemezek. Ugyanis a harmincas évek végétől, a hadigazdálkodás anyaghiánya következtében a kiselejtett röntgenlemezeket egyes képzetesebb amatőrök és a Magyar Rádió, mint lemezalapanyagot újrahasznosította. (...) Hajdú felfedezte ezen ősi „multimédia” multivizuális szépségét, és úgy döntött, hogy tovább bonyolítja a helyzetet, fényképeket (kontakt másolatokat és az eredeti negatív fény-árnyék világát megőrző nagyításokat) készít a röntgennegatív-hanglemezekről. (...) Hajdú ezekkel a fotográfiákkal az archivált formából átlép a transzformált emlékezet felé, bizonyos talált tárgy (object trouvé) fotográfiát gyakorolva, amelynek eredményeképp már nem hulladékként vagy a fanatikus gyűjtők és muzeológusok ócska kacatjaiként jelennek meg előttünk a lemezek, hanem a fotográfia által felszínre hozott, 'átöltöztetett' összetett alkotásként.” (Média Modell, Műcsarnok, C3, Budapest, 2001)

47. „A ma oly általánossá vált röntgen-szűrővizsgálatok során nem közvetlenül röntgensugárral fényképeznek. Tömegfelvételek alkalmával a nagyméretű – a testrészméreteinek megfelelő nagyságú – röntgenfilm roppant drága lenne, ezért közvetve fényképeznek.” (Horváth Árpád: Camera obscura – A fényképezés és film története, Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1965, 175. p.)



48. A megsokszorozott kép (multi images) során a mozgás folyamata pillanatokra (fázisképekre) bomlik fel. Technikailag a sztroboszkóp-hatás (illetve sztroboszkóp-vaku használata) érvényesül. A „feltördelt” mozgássor egy képen (negatívon) jelenik meg. Ide köthető Marey fotográfiái, vagy pl. Harold E. Edgerton: A karmester botja című, az 1930-as években készült műve. Az elmosódott fotografikus látványnál (movement blur) a tárgy/alak mozgása nem tagolódik részekre, hanem egybemosódva jelenik meg (pl. Bragaglia fotodinamizmusa). A mozgás pillanatának megfagyasztása (frozen detail) kapcsán a nagyon rövid pillanat jelenik meg a fotográfián (pl. Edgerton: Mit gondolt volna – ezt látva – Tell Vilmos?, 1964).

49. „Egyáltalán nem törődünk a kinematográfia és a kronofotográfia céljaival és sajátosságaival. Nem érdekel bennünket a már felbontott és elemzett mozgás rekonstrukciója. Minket a mozgásnak csak az a területe foglalkoztat, amelyet észlelünk, amelynek emléke még mindig ott reszket a tudatunkban.” (Caroline Tisdall–Angelo Bozzola: Bragaglia futurista fotodinamizmusa, In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, 70. p.)

Bragaglia állítása szerint a kiáltvány 1911-ben keletkezett és jelent meg, de ennek ellentmond, hogy első fellelhető nyoma 1913-ból való (Tisdall–Bozzola: Bragaglia futurista dinamizmusa, 74. p.). Más források szerint a kiáltvány 1911-ben jelent meg. ([www.noemalab.org/.../Bragaglia\\_fotodinamica.html](http://www.noemalab.org/.../Bragaglia_fotodinamica.html), Anton Giulio e Arturo Bragaglia: Fotodinamismo futurista, 1911.; illetve [www.schicklerart.com/.../HTML/2\\_bragaglia.html](http://www.schicklerart.com/.../HTML/2_bragaglia.html), Fotodinamismo futurista /Futurist Photodynamism/. Rome, Editore Nalato, 1913. Second edition. Illustrated with 15 halftone plates of Bragaglia's photographic work. 48 p.)

50. u. o. 69. p.

51. Strand: Abstraction, Shadows of a Veranda, Connecticut, 1916 (20th Century Photography, 687. p.).

52. „Kezdetben javaslok egy kiállítást az absztrakt fotográfia köréből. A részvétel feltételeiben világosan le kell szögezni, hogy olyan munka nem fogatható el, amelyben a kép tárgya iránti érdeklődés nagyobb, mint a rendkívüli szempontokhoz való érzék. Mindenekelőtt a forma és a struktúra iránti érzéknek van jelentősége, és ki kellene használni az alkalmat arra, hogy az elnyomott és váratlan eredetiség kifejeződésre juthasson.” (Coburn: A képszerű fotográfia jövője, In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, 79. p.)

53. Abstrakte Fotografie: Die Sichtbarkeit des Bildes (Absztrakt Fotográfia: A kép láthatósága), Kunsthalle, Fachhochschule Bielefeld, 2000. (The Art of Abstract Photography, 7. p.)

54. „Vortographs are abstract images of crystals taken using three mirrors which split the image into myriad sections. They were exhibited at The Camera Club, London, in 1917. The term Vortograph was derived from the Vorticist Movement, founded by Ezra Pound and Wyndham Lewis, which celebrates the speed and mechanisation of modern life. Coburn's images are a fine expression of Vorticist sensibilities, embracing the formalism of Cubism and Futurism in a series that is considered central to the development of Modernism in photography.”

([www.nmpft.org.uk/unknownpleasures/gallery\\_4.asp](http://www.nmpft.org.uk/unknownpleasures/gallery_4.asp)) (aktív 2007-ben)

Vortex = örvény(lés), kavargás, forgatag (Ország László: Angol-Magyar nagyszótár)

55. „... miért ne szabadulhatna meg a fényképezőgép is a konvencionális ábrázolóművészetek béklyóitól, és miért ne merészelhetne valami frisset, eddig még nem próbáltat? Miért ne volna kihasználható a mozgás tanulmányozására szubtilis sebessége? S egy lemez többszörös exponálása, hogy egy mozgó tárgyat felvegyen? Miért nem használták ki eddig az elhanyagolt vagy figyelmen kívül hagyott látószögekből adódó perspektívákat? Egészen komolyan teszem fel a kérdést: miért kellene



továbbra is kis mindennapi felvételeket készíteni olyan tárgyakról, amelyek a tájak, arcképek és alaktanulmányok skatulyáiba besorolhatók? Gondoljunk csak arra, milyen örömet okoz, amikor olyasmit csinálunk, ami nem osztályozható, aminek a felső és alsó részét nem lehet megkülönböztetni!” (Coburn: A képszerű fotográfia jövője, In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, 77. p.)

56. „Cameraless photography. Negative silhouette of an object on photosensitive material. During exposure, light source and object are either static or are moved. (...) The photogram and its neighboring categories represent an independent pictorial genre in twentieth-century art and photography.” (The Art of Abstract Photography, 286. p.)

Maurer Dóra a „primer fotogram” többféle elnevezéséről, változatairól ír: pl. foto-pis, halogram, lithogram és photopictogram (Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001, 236. p.)

57. Pl. Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, vagy Neusüss, Floris, M. (Hg.): Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder. Fotografie ohne Kamera (Cologne, 1990).

58. René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája, 238. p.

Hasonlókat ír Moholy-Nagy is Ray egyik művéről: „A mindennapi jelenség itt az anyag újszerű alkalmazása révén sejtelmessé alakul.” (Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film, 73. p.)

59. Érdekes összevetni Kepes György, – Moholy-Nagy szellemi társának, bizonyos szempontból követőjének – hasonló technikával készült műveit. Kepes a változó kor (neoavantgárd) szellemének megfelelően inkább elliptikus formákat használt, de ugyanakkor nála is – a különféle transzparenciák szerepe meghatározó volt. Konstruktivizmusa organikus formákkal oldódott fel.

60. A fotogram körébe sorolható a következő néhány megoldás is: fotofrottázs, polaroid-fotogram, a papír öntüze (mint fényforrás), víz alatti fotogram, fixálatlan kép-elszíneződés, többszörös árnykép, projektogram és klottfotográfia.

A következő táblázat egyféle „fotogram-szótár” kialakításához is alapokat nyújthat.

Természetes és/vagy mesterséges anyagok használata				Tér-fotogramok	„Természet-nyomatok”		Különböző fényforrások alkalmazása		
Sík(szerű)		Háromdimenziós		Érzékenyített felületek térben elhelyezve	Napozás kitakarással	Természetes fénynyomat textílián (klottfotográfia)	Egy, vagy több	Álló, vagy mozgó helyzetű	Mű, vagy természetes (pl. neon, televízió, Nap, Hold, tűz)
Fényt (részlegesen) áteresztő	Fényt át nem eresztő (jellegzetes, vagy jellegtelen karakterű)	Fényt (részlegesen) áteresztő	Fényt át nem eresztő						

61. „I wanted to photograph clouds to find out what I had learned in forty years about photography. Through clouds to put down my philosophy of life – to show that my photographs were not due to subject matter – not to special trees, or faces, or interiors, to special privileges, clouds were there for everyone – no tax as yet on them – free.” (Aperture Masters of Photography – Alfred Stieglitz. Könemann, 1997., 28. p.)

62. „Különös képeket készíthetünk, ha kiemeljük az objektívet a gépből, papírral fedjük a nyílást és a papírba ábrát vágunk. Fantasztikus fényábrák jönnek így létre. (...) Az ezüstpapírt, amely igen jó fényvisszaverő-képességekkel rendelkezik, szintén felhasználhatjuk, ha fényabsztrakciókat akarunk létrehozni.” (Idézi Bruguière-t Szilágyi Gábor „A fotóművészet története” című művében, 275. p.)

63. Moholy-Nagy László kevésbé ismert, – 1937-től készült – színes fotókísérletei előfutárként említhetők. Témánkhoz kapcsolódóan fénykalligráfiái érdemelnek kiemelt figyelmet (pl. Blue and White Penlight Drawing; Pink Traffic Abstraction; Pink, Red, and White City Lights. – Fiedler, Jeannine: Laszlo Moholy-Nagy, Phaidon Press Limited, London, 2001.)

64. A fotográfika kifejezés sokféle megoldást takarhat. Az 1950-es és 60-as években elsősorban a kontrasztokra „kikeményített”, így a valóságban láthatókhöz képest legtöbbször végletekig leredu- kált tónusok megjelenítését, az ezt irányzó fotografikus beavatkozást érthetjük rajta.

65. Hasonlóan jó példa erre a megközelítésre: Toni Schneiders „Légbuborékok jégben”, 1953 (Helmut és Alison Gernsheim: A Concise History of Photography, Thames and Hudson, 1965, 1971, 227. p.).

66. Pl. Gjon Mili: Picasso, 1949, (The Photo Book, Phaidon, 2000, 314. p.); Peter Keetman: Oscillations, 1950; Andreas Feininger: Navy Rescue Helicopter Taking Off at Night, 1957; György Kepes: Light-Drawing, 1950, (A Concise History of Photography, 228-242. pp.)

67. Keetmanon, Schneidersen, Milin, Feiningeren, Steinerten és Kepesen kívül olyan fotóművé- szek köthetők ehhez az irányzathoz, mint pl. Caroline és Hans Hammarskiöld, Raymond Moore, Clarence J. Laughlin, Brett Weston, Heinz Hajek-Halke, Sir George F. Pollock, Aaron Siskind, Nor- man Tudgay, Harry Callahan és Bill Brandt (A Concise History of Photography, 227-242. pp.)

68. Frederick James Havell és James Tibbitts Willmore sokszorosító találmányát, a „cliché verre”-t a XIX. század közepétől alkalmazták olyan festők (is) mint, pl. Corot, Millet, Delacroix, majd Pi- casso. Az eljárásnak kettő karakteresen elkülöníthető változatát írhatjuk le; az első, melynél kormo- zott üveglapra készülő (vonalas) rajzot sokszorosítunk, míg a másikonál áttetsző rétegeket hordunk fel a lapra és abba karcolunk, kaparunk formákat (ennél a tónusbeli minőségek, foltok kiemelt szerepet kapnak). Mindkettőnél negatívot kapunk (a színes fotópapír, fényérzékeny felület használa- tánál komplementer színek jelennek meg a másolásnál).

„The first, linear, was effected simply by covering the glass plate with a smoked etching ground, the drawing then scratched through and the glass used as contact negative for photographic printing. The second, tonal, required that the picture be painted on the glass with a semi-opaque varnish. By varying the thickness of the coating, the amount of light coming through in the printing could be controlled and a full range of tones obtained.” (Aaron Scharf: Art and Photography, Penguin Books, 1986.)

A cliché verre technika egy „modern” változata a fóliára készült, tussal kezelt „cliché cellophane” / „klisé fólia”. Ilyeneket készített pl. Sameer Makarius (Bibliai témák sorozat – Izsák és Ábrahám; Káin és Ábel; Salome; Noah, Bethsabé, 1961), vagy Lengyel Lajos (Cuppantott tónusok, 1969; Tus- foltok negatív árnyéka, 1969) is.

69. „Kemogram: festés a fényképezés vegyszereivel. Fényhatás nélkül a vegyszerek nem hagynak nyomot. A fény irányításának ebben az esetben nincs szerepe, egyszerűen világosságra van szükség, ami a hívó- és a fixír hatására szürke és fekete tónusokat eredményez a fényérzékeny felületen. A vegyszerekkel való manipulálás a folyadékok részleges felviteléből és – ritkán – anyaguk részleges megváltoztatásából állhat. A felvitel kézzel, ecsettel, de fröcsköléssel, folytatással, szórással, vala- mely vegyszerrel átítatott anyagnak a felületbe „pecsételéssel” is történhet.

A vegyszerrel való festés rögzíthet gesztusokat, anyagmozgásokat, a különböző vegyszerek egymásra hatásából származó nyomokat.” (Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, 238. p.)

70. „The chemigram, says Cordier, result from the encounter of two chemistries: one is solid, that of the photosensitive surface; the other is liquid, that of the developer and fixer. The developer is the equivalent of the pencil: it produces the blacks and the colours. The fixer, used before the developer, neutralizes its effect and thus produces the white; its role is similar to that of an eraser which, in this case, precedes the pencil. Like a camera, the localizing substances determine the forms and structures of the chemigram. These substances are numberless: they can be hard, soft, oily, sticky or brittle. By varying these three elements separately or together (photo-sensitive surfaces, localizing substances and developer-fixer) the possibilities available to the chemigram process are infinite.” (World Photography, Ed. Bryn Campbell, Hamlyn, 1981, 19. p.)

„The chemigram combines the physics of painting (varnish, wax, oil) and the chemistry of photography (photosensitive emulsion, developer, fixer); without the use of a camera, enlarger and in full light. (Cordier 1988). It isn't a photograph in the sense of 'light that writes' but rather an image with hybrid characteristics. (...) He (Cordier) distinguishes three categories of chemigram: (1) chemigram without localizing products, (2) chemigram with localizing products, (3) photo-chemigram. (...) In the last one, photo-chemigram make it possible to treat a photograph or a drawing by using silkscreen or photosensitive varnish.” (Jäger-Krauss-Reese: Concrete Photography, Kerber, 2005, 253. p.)

Cordier igen vázlatosan írja le eljárásainak lényegét; így azok az alkotó egyedüli titkának maradnak meg.

71. Pl. szolarizáció/solarize, tónus megfordítás/invert, retikuláció/reticulation, kamera nélküli felvétel/szkennelés, képtorzítás/distort, elszínezés/color balance, halványítás/brightness, fotografika/threshold/posterize, fotó-relief/bas relief.

72. Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája, 66. p., Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990.

Erre a problémára reflektál Klaus Urbons is, amikor a művészi kreativitás szélesebb spektrumát vázolja fel, mint amire a gépek lehetőséget nyújtanak. Egyébként éppen ez a keret segít a medialításban, a sajátos nyelv kialakításában (Copy Art, Magyar Műhely Kiadó, 2005, 162. p.)

73. Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, 208. p.

74. A fotokollázs a technikára utal, aminek lényege, hogy különféle fotórészleteket, darabokat „szerelünk össze”, ragasztunk fel egy sík felületre, papírra a montázselv figyelembevételével. A fotomontázs szintén technika, de ez sajátosan fotográfiai megoldás, amikor a laborálás, előhívás, nagyítás során egy fényérzékeny anyagra (fotópapírra) „hozzuk össze” a különféle fotografikus elemeket, szintén a montázselvre fókuszálva. Gyakori megoldások itt a kitakarások, a képelemek egymás mellé nagyítása.

75. „A kubizmus azért különbözik a régi festészettől, mert nem a másolás művészete, hanem a gondolaté, mely egészen a teremtésig akar emelkedni. (...) Szeretem a kortársi művészetet, mert mindenekelőtt a fényt szeretem; s ezt minden ember mindennél jobban szereti: ezért találta fel a tüzet.” G. Apollinaire (Mario De Micheli: Az avantgardizmus, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 333-335. pp.)

76. The Grand Unification Theory (Part One: Every Second of Star Wars), 1996/1997, Cibachrome ([www.salavon.com/GUT/GUT\\_StarWars.shtml](http://www.salavon.com/GUT/GUT_StarWars.shtml)) (aktív 2007-ben)

77. 117 Homes for Sale, Chicagoland, 1999 ([www.mocp.org/.../2003/03/midwest\\_photogr\\_4.php](http://www.mocp.org/.../2003/03/midwest_photogr_4.php)) (aktív 2007-ben)

78. Modern Lifestyle Mandala (Automotive, Floral, Lingerie and Home Furnishings versions), 2002; ([www.petermillergallery.com/archivesmore.php?i...](http://www.petermillergallery.com/archivesmore.php?i...)) (aktív 2007-ben), „Express Yourself”, MTV’s 10 Greatest Music Videos of All Time, 2003, digital C-print mounted on plexiglas, 27x38” ([artscenecal.com/.../Articles1203/CR1203.html](http://artscenecal.com/.../Articles1203/CR1203.html)) (aktív 2007-ben)

79. Türk Péter: Osztályátlag 1., 1979, fotó, 79,5x69,5 cm; A vizuális információ változásai egy portré részecskéinek szisztematikus szétosztásával 1.4, 1978; A részek a fejük tetején állnak az egészben, fotó, montázs, 70x70 cm, 1975-77; Egymásra vetítések – rajzolások (csendéletek) 1-4, vetítés, ceruza, papír, pasztell, 50x70 cm, 1985.

„A művész ugyanannak a fényképnek a másolatait azonos számú apró négyzetekre bontja, majd ezeket arányosan szétosztja 4, 9, 16, illetve 25 részre. Ahogy sokasodnak az arcok, úgy tűnik el fokozatosan egyéni jellegzetességük.” (Türk Péter: Vizuális információ egy portréről 1.4, 1977, fotó-montázs, magángyűjtemény; in Beke László: Műalkotások elemzése, Diapozitív-sorozat a gimnáziumok 1-3. osztálya számára, Diafilm, 1994)

80. A horizont a legszebb vonal (Képzőművészeti szöveggyűjtemény I., Válogatta: Tolvaly Ernő). Dobbats a következő módon folytatja gondolatmenetét: „Minden, ami ebbe a képbe még bekerül, az romantikus: egy kő, egy fa... Nádas, nádszálak milliói, a tenger, hullámok milliói, ez a végtelen, ez kétdimenzióssá válik. A tenger absztrakt valami, egyszerre absztrakt és valóságos, romantikus és neutrális, közömbös. Eleve létező idea, nem előre elképzelt. Archetípus, minden benne van.” (241. p.)

81. „My standard style is sharp photographs, bur recently I’ve been experimenting with intentionally out-of-focus shots. I set up the position of the film and lens of my camera so that the focal points is twice the point of infinity. Of course, this is very technical and impossible, but I can set my camera this way and it becomes an ideal only the camera can see, so the result is that nothing is sharp. It’s very painterly, and I don’t know how much further I can go with it.” [www.assemblylanguage.com/reviews/Sugimoto.html](http://www.assemblylanguage.com/reviews/Sugimoto.html) (aktív 2007-ben)

Ezen a helyen jegyezzük meg, hogy a piktorealista, illetve új-piktorealista fotóművészeti megoldások nem az életlen fotóra építenek, hanem az éles és életlen együttes használatára.

82. „My work focuses on the study and exploration of quiet, innocuous spaces at dusk and dawn, where the land is momentarily held – emerging from and receding into darkness. I search for ephemeral moments when space, light, and texture come together to give pause.” [www.kostuikgallery.com/dynamic/artist.asp?Art...](http://www.kostuikgallery.com/dynamic/artist.asp?Art...) (aktív 2007-ben)

83. A fényképezés bebizonyította, hogy az érzékelés nem objektív; így a személyiség és az élmények új lehetőségei kerülhettek előtérbe (vö. Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.)

84. „I thought that it would be wonderfull to work directly with the landscape and wondered whether it was possible to do that at night, when the whole landscape could become a huge darkroom. I had been looking at rivers a lot as I moved to Dartmoor and I wondered if I could take photographic paper out at night and immerse it in the river, to see if would be possible to make direct prints.” [www.resurgence.org/.../issues/derges223.htm](http://www.resurgence.org/.../issues/derges223.htm) (aktív 2007-ben)

85. „The dynamic brings to mind one of the traditional questions raised about minimalist art: what has happened to the subject/where is the subject located when you are looking at an empty room

a seemingly blank wall? The answer, of course is that viewer is the subject in/of this work. (...) In both the Ground and Field series there are multiple possibilities: to respond to the photographs as images of something, as objects in a room with particular visual and physical relationships, and as critical inquiry into the nature of photographic reproduction and its limits.” [www.jcaonline.com/barth.html](http://www.jcaonline.com/barth.html) (aktív 2007-ben)

86. „What I am thinking about is the reading and description of the use of blur in my work as 'painterly'. I think this is quite inaccurate. Blur, or out-of-focusness due to shallow depth of field, is an inherent photographic condition; actually it is an inherent optical condition that functions in the human eye in exactly the same way it does in a camera lens. It is part of our everyday vision and perception, yet for the most part we are not very aware of it, as our eyes are constantly moving and shifting their point of scrutiny. We do not 'see' it unless we make a conscious effort to observe the phenomenon. The camera can 'lock-in' this condition and give us a picture which allows us to look at (and focus on) out-of-focusness.” (u. o.)

87. „A platinamásolás a (XIX.) századvég művészfényképezőinek kedvelt, platina-papírra történő pozitív másolási eljárásai közé tartozik. (...) A féltónusokban gazdag platinapapír a talbotípiát követő másolópapírok közül a legszebbnek bizonyult. Az egyre dráguló platina azonban nagymértékben korlátozta terjedését és felhasználása a XX. század első éveiben fokozatosan csökkent.” (Szilágyi Gábor: A fotóművészet története, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982, 153. p.)

88. Kretschmer analóg fényképezőgépet használt az 1990-es években. A hatást könnyen el lehet érni digitális kamerákkal, és ma már számtalan hasonló vizuálisan megjelenő példát találhatunk az Interneten, könyvborítókön vagy a reklámújságok lapjain is.

89. Keserü 1989, Keserü Ilona katalógusa, Műcsarnok, Budapest, 1989.

„Korábban sokat foglalkoztam a fénytörés tiszta színeivel, a festékből kikeverhető lehető legnagyobb színintenzitással. Ezek mintáit keresve vettem észre a szemhéjon belüli látványt, amely azóta legerősebb színélményeim közé tartozik. Ráadásul mindig más, attól függően, ami a külső látványból előhívja. De azután is változik, ha behunyt szemmel figyelem, állandó mozgásban van kétféleképpen is: lassan felfelé száll és színben folyamatosan transzponálódik. Így igazából mozgó médium kell a feldolgozásához, meg azért is, mivel a fényszínek: más színskála, mint amit a természetben érzékelünk, és ami pigmentekkel kikeverhető. A fény által átvilágított színes üvegablakok és a képernyő ragyogó fényszínei hasonlítanak hozzá. Az utókép-látványok mozgó, hemzsegő, elúszó, világító, történő folyamatok. Mindez ugyanakkor valóság, ami létezik. Nem biztos, hogy megragadható, tárgyiasítható. (...) A nyitott szemmel látható KÉP és az UTÓKÉP összekapcsolása érdekel, mert feloldja, eltünteti a 'téma' fontosságát, mindegy, mi a tárgya a vizsgálódásnak, az ember teste, egy tárgy, egy táji részlet, stb. A megfigyelés és kutatás témája és forrójátja: lehetséges-e a felfokozott intenzitású külső - belső látványi folyamatokat a festészet és a számítógép együtt alkalmazott eszközrendszerével érvényesen megjeleníteni?” (Keserü Ilona, 2002, <http://vision.c3.hu/hu/home.html>) (aktív 2007-ben)

90. „A színes köröknek, amelyek lebegni látszanak, hullámznak, és különböző kromatikus átalakulásokon mennek keresztül, nincsen megfelelőjük sem a sötétkamerán belül, sem azon kívül; ezek, amint azt Goethe hosszasan elmagyarázza, 'fiziológiai' színek, amelyek teljes egészében a megfigyelő testéhez tartoznak és 'a látás szükségszerű velejárói.’” (Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 85. p.)

91. „A látást lényegében úgy definiálták újra, mint azt a képességet, hogy hatással lehetnek ránk olyan érzékek, amelyeknek nincs szükségszerű kapcsolatuk egy tárggyal, és így veszélyeztetik a jelentés koherens rendszerét.”



(Crary: A megfigyelő módszerei, 108. p.) ... a valóság új formái jöttek létre, és ebben a keretben új igazság fogalmazódott meg az emberi szubjektum képességeiről.” (109. p.) „Az utókép – érzéklet jelenlét hiányában – és annak későbbi módosulásai a független látás, a szubjektumon belül és általa létrehozott optikai élmény elméleti és empirikus szemléltetésének példáját állították elének. Másodszor, és ez legalább annyira fontos, mindez bevezette az időiséget mint a megfigyelés elkerülhetetlen összetevőjét. A Színtanban Goethe által leírt legtöbb jelenséghez hozzátartozik az időbeli kibontakozás: „a szegélye máris kékülni kezd... a kék lassan befelé szorítja a bíbort... a kép ezután lassan elfogyatkozik’.” (115-116. pp. ) „... (Joseph Plateau) kutatásai megerősíteni látszottak Goethe és mások korábbi elgondolásait arról, hogy az utóképek nem lépcsőzetesen oszlanak el, hanem pozitív és negatív állapotokon mennek keresztül, mielőtt végleg eltűnnének.” (125. p.) „... a test a kromatikus események színtere és előállítója; ez a felfedezés azt is lehetővé tette számukra, hogy absztrakt optikai élményt képzeljenek el, olyan látást, amely nem reprezentál vagy utal a világban levő dolgokra.” (156. p.)

92. [www.juliennewebster.com/pack01.htm](http://www.juliennewebster.com/pack01.htm), [www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic\\_nerve.asp](http://www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic_nerve.asp) (aktív 2007-ben)

93. Series One, 1996; Series Ten (The Unknown Masterpiece), 2002; Series Nine, 2005. [www.hackelbury.co.uk/.../packe/packe\\_10sm.html](http://www.hackelbury.co.uk/.../packe/packe_10sm.html) (aktív 2007-ben)

94. „To make images like those shown in the Optic Nerve exhibition, Neil Reddy shines coloured light through configurations of holes in metal foil in a specially made light box and during long exposures, adjusting the focus of the lens and the angle of the camera, he directs, manipulates, stretches and distorts the 'photographic moment', creating what has been called 'a light show in miniature which only the camera witnesses'. The resulting photographs constitute afterimages of light itself that are sometimes reminiscent of the patterns of 'closed-eye vision' that can be generated by closing ones eyes after looking into bright light or pressing on closed eyelids to create phosphene patterns of internal light that dance in the head.” [www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic\\_nerve.asp](http://www.wolseyartgallery.org.uk/.../optic_nerve.asp) (aktív 2007-ben)

95. „Photoelectric and Photoelectronic Design: Pictorial processes based on a combination of photographic and electric or electronic elements. This domain includes electrophotography, in which exposure induces the electrostatic charging of a coated carrier material. Photocopy and xerocopy follow the same principle. (...) A special area which should be mentioned and which, again and again, arouses discussion is corona or aura photography, also as Kirlian photography after its inventor. Through an exchange in charges on photographic material, it tries to show and record psychic states.” (The Art of Abstract Photography, Ed. Gottfried Jäger, 295. p.)

Kirlian = Semjon D. Kirlian

A természet transzcendens erőinek felidézése pl. Marie-Jeanne Musiol „Fénytestek” című 2005-ös munkája. Az élővilág energiáit jeleníti meg növények elektromágneses aurájáról készített fotókkal (Fénytestek / Bodies of Light, világítódobozok, világítórendszer, DVD hang nélkül, 10 perc, Rezonancia – Elektromágneses testek, Ludwig Múzeum, Budapest, 2006)

Marie-Jeanne Musiol, Bodies of Light, 2005

„A wall of images gradually lights up to reveal the natural energy of the living world. Consisting of 60-100 light boxes triggered by an electronic eye Bodies of Light gradually increases in intensity creating an experience of cosmic illumination, before going back to dark until a new visitor comes in. Marie-Jeanne Musiol experienced the limits of photographic representation while working in Auschwitz in the 1990's. After experiencing such a charged site she began exploring means to directly record the luminous imprints of electromagnetic fields around biological bodies.”

([www.resonance-electromagneticbodies.net/rotte...](http://www.resonance-electromagneticbodies.net/rotte...)) (aktív 2007-ben)

96. „A modernitás legutolsó stádiumában a hatalmassá válás tendenciáját észlelhettük. A gépektől a birodalmakig, a sportolói csúcsteljesítményektől az igényekig minden hatalmassá növekedett. Jelenleg erre való reakcióként megfigyelhetjük a parányivá válás feljövőben levő tendenciáját.” (Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 79. p., <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>) (aktív 2007-ben)
97. „Miközben a festmények makrofotóit készítettem, észrevettem, hogy a számomra fontos részek alapvetően kétfélék. Csakúgy, mint a világ. A képek egy részén erőteljes gesztusok, energikus mozdulatok harcolnak egymással. A harc nyomán a környezet a győztes formájára alakul. Dinamikus egyensúly van ezeken a képeken. A hangsúly azonban a dinamizmuson van, az egyensúly inkább csak egy áhított, féltett cél, mely a harcok nyomán folyton megghiúsulni látszik. Az Európában élő ember, az európai kultúra analógiája ez számomra, ezért a képek az „E” jelzetet kapták. A nagy E és az utána következő sorszám adja a kép címét. Misztikus nyugalom, a környezettel harmonikus alig-mozdulatok lenyomatai láthatók a „K” képeken. Itt valódi egyensúly van, melyet nem veszélyeztetnek öncélú harcok. A „K” jelzet a világgal harmóniában élő keleti élet-szemlélettel való rokonságra utal. A kép címe: K és az utána következő sorszám.” (Haris László), Kortárs Magyar Fotográfia 2001, katalógus, Mecseki Fotóklub, Pécs, 20. p.
98. glyph [glif] n 1. (épít) rovátkoló díszítés, véset, horony, gliphé [görög épületen] 2. (értelmes) jel (Országh László: Angol-magyar nagyszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990.)
99. „In recent times Lempert extends his track explorations on the high seas. He pours living seawater on 35 mm black and white film. The enlarged sequences on silver bromide show the fixed lucid tracks of animal plankton which reacts on motion by emitting a sustainable light.” <http://www.photogram.org/position/lempert/> (aktív 2007-ben)
100. A luminogram lényege, hogy a fény tárgy beiktatása (vagy annak minimális módosító hatása) nélkül fejt ki hatását, így a fény önmaga „materializálódik”. Sokféle variációját különböztethetjük meg. (l. pl. Maurer Dóra: Fényelvtan, 237-238 pp.)
101. Robert Rauschenberg: Booster 1967, colour lithograph, screenprint on Curtis Rag machine-made paper, National Gallery of Australia, Canberra. [http://coincidences.typepad.com/still\\_images\\_and\\_moving\\_o/2004/08/httpwwwphotogra.html](http://coincidences.typepad.com/still_images_and_moving_o/2004/08/httpwwwphotogra.html) (aktív 2007-ben)
102. „Semmi sem olyan sértő az Én-imágó számára, mint a röntgen vagy más egészségügyi kép-technikák, amelyek a testet annak legalapvetőbb életére, mint tárgyra redukálják.” (Norman Bryson: Mi van akkor, ha egyáltalán nem is vagyunk alanyok? Sieverding absztrakciójáról, in Katharina Sieverding – Close Up, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006, 17. p.)
103. Dick 2, 2001; Pipe 1, 2000 ([www.artnet.com/artist/5088/wim-delvoye.html](http://www.artnet.com/artist/5088/wim-delvoye.html)) (aktív 2007-ben)
104. Euterpe, 2001 ([www.artnet.com/artist/5088/wim-delvoye.html](http://www.artnet.com/artist/5088/wim-delvoye.html)) (aktív 2007-ben)
105. „The Thermovisions are created by combining photography and thermography. The two processes are analogous: While the camera records light waves, the thermograph registers heat differences. The apparatus consist of a heat sensor connected to a computer. This converts the sensor data into an image that can be seen on the computer screen. Reusse photographs the screen picture with a camera to obtain a negative from which his cibachromes can be printed. Forms with low temperatures appear on the screen in bluish colors, while high temperatures result in a range of colors from orange to white.” (The Art of Abstract Photography, 221. p.)

106. A kép kapcsán eszünkbe jut Bragaglia gondolatai a „székről és a lélekről”.

107. „E technológiák azonban nemcsak hogy a perspektivikus ábrázolás korábbi szerepét vették át, hanem ugyanazon elvekre is épülnek. E témában senki sem fogalmaz olyan világosan, mint Jacques Lacan. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis (A pszichoanalízis négy alapelve) c. munkája egyik fejezetében – 'On the Gaze as Object Petit' (A nézésről mint kis tárgyról) – kijelenti, hogy a perspektíva a látható dolgok területén túlra is kiterjed. Lacan először is felhívja a figyelmünket, hogy képnek tekinthető minden olyan dolog, melyet leírhatunk 'két térbeli egység pontról pontra való megfeleltetésével'. Hogy valamiről képet nyerjünk, nem szükséges a fényre vagy a látható dolgok világára szorítkoznunk. Arra sincs szükség, hogy a képet a háromdimenziós valóság kétdimenziós ábrázolására szűkítsük. A tárgyat egy másik tárggyal is helyettesíthetjük, illetve a kétdimenziós formát más formával. Mindössze egy szabályra van szükségünk, hogy megteremtjük a kapcsolatot a leképezett tárgy pontjai és a kép pontjai között.

'A geometrikus perspektíva témája – folytatja Lacan – az csak az űr feltérképezése, nem a látvány.' A perspektíva épp ilyen szabály, a tárgy és a képe közötti kapcsolat megállapításának speciális módszere. Pontosan fogalmazva a perspektivikus módszer lényege, hogy egy térbeli pontot (melyet általában nézőpontnak nevezünk) egyenesek segítségével összekötünk a tárgy több pontjával, és ahol az egyenesek egy adott síkot metszenek, ott létre jön a kép. Hogy a perspektíva – akár az emberi szem, akár a kamera szerkezetének bevonásával – a fényre épül, az véletlen. A fény egyenes vonalon terjed, ezért alkalmas a perspektivikus kép megteremtésére. De ilyen képet fény nélkül is létrehozhatunk..." (Lev Manovich: Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika, 10 p., <http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html>; aktív 2007-ben)

Ehhez a témakörhöz – illetve a „termovízióhoz” is – kapcsolódik a kanadai Marie-Jeanne Musiol: Fénytestek (Bodies of Light) című, 2005-ben készült sorozata, melyben az élővilág energiáit jeleníti meg növények elektromágneses aurájáról készített fotókkal. Ezzel a Bragaglia filozófiájához is kapcsolható művészi gyakorlat megvalósítójává válik. (REZONANCIA – Elektromágneses testek, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006.)

108. „A Radar szó a Radio Detection and Ranging (rádiólokalizáció) rövidítése. A hanghullámokhoz hasonlóan a rádióhullámok is visszhangot keltenek, amikor visszaverődnek az útjukba került tárgyakról. A radar a rádióhullámot a kívánt irányba sugározza. A tárgyról visszavert hangot a radar antennája fogja föl. A sugárzás és a visszhang vétele közötti idő megmutatja a tárgy távolságát; az antenna iránya a visszhang vételekor megmutatja a tárgynak a radarhoz viszonyított pozícióját. A lokalizált tárgyak fényes pontokként jelennek meg a radarkezelő által figyelt kijelzőn. A radar a látás XX. századi racionalizálásának legjobb példája. Nem lát és nem mutat mást, mint a tárgyak helyzetét, térbeli pontok háromdimenziós koordinátáit, amelyek leírhatnak tengeralattjárót, repülő, madarat vagy rakétát. Se a szín, se az anyag, de még a forma sem számít. Albertinak a látható világ gazdagságára nyíló ablaka helyén a radarkezelő mindössze egy képernyőt lát, a sötét mezőn néhány fényes folt tűnik föl. A látás nominalizmusának szerepe – melyet a perspektivikus kép több más funkcióval együtt jelenített meg – itt elszigetelt és absztrakt lesz. A radarképnek egyetlen szerepe van, de ezt hatékonyabban tölti be, mint bármely korábbi perspektivikus technika vagy technológia.” (Lev Manovich: Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika, 9 p., <http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html>; aktív 2007-ben)

109. Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001, 235. p.

110. Az 1994-ben, Esztergomban megrendezett IX. Fotóbiennálé témája a Fotogram volt. A művészek munkái (technikai értelemben is) széles skálát mutattak: pl. hangyagram (Balla András), közvetett fotogram (Soltész István), rongynyomat, gramfotó (Herendi Péter), camera obscura

használata (Szegedy-Maszák Zoltán), cliché verre (Pásztor Gábor), fotokemigram (Nagy Tamás), röntgenfotó (Balla Demeter, Sipeki Gyula), polaroid fotogram (Eperjesi Ágnes-Várnagy Tibor), fénykarc (Fazekas Lajos), közvetlen kontakt (Gáll Szabolcs, Kalmár Lajos), fotokemogram (Gyenes Zsolt), xerox (Halbauer Ede), szendvicsnega (Kalmár Lajos), fénynyomat/klottfotográfia (Polgár Csaba), ultrahangfotó (Sipeki Gyula), porkontakt (Síró Lajos) és fellazított síkfilm megdolgozása (Tumbász András). Fotóművészet '94.3-4.

111. „Blueprint see Cyanotype – A photographic printing process based on iron salts which produces prints with a bright blue background. These prints are notable for being perhaps the most chemically stable of all early processes. Their chief commercial use has long been for engineers or architects.” (The Photography Book. Phaidon Press Limited, London, 2000., 504-505 pp.)  
„A cyanotype is a photographic print distinguished by its bright blue color. Cyanotype images are embedded in the fibers of a paper support, instead of being suspended on top as in albumen prints or gelatin silver prints. Like albumen prints and salted paper prints, cyanotypes are „printed out”, meaning that the image is created by the action of light alone on light-sensitive paper, without the use of chemical developers. The process involves soaking a sheet of paper in a solution of iron salts, then exposing the paper in contact with a negative. The part of the paper exposed to light turns blue, while the unexposed areas remain white. The image is fixed by washing the paper in water, which rinses off unexposed chemicals and intensifies the blue color. The process was invented in 1842 by Sir John Herschel.” (1000 Photo Icons – George Eastman House. Taschen, Köln, 2002., 737-738 pp.)

112. Floris M. Neusüss: Fotogramme – die lichtreichen Schatten. Fotoforum Kassel, Galerie, Sammlung und Edition für schnelle Medien, 1983.  
Floris M. Neusüss–Renate Heyne: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln, DuMont Buchverlag, 1990.

113. A fénykép és halál, elmúlás párhuzamával többen is behatóbban foglalkoztak, mint pl. André Bazin, Paul Virillio, Sigfried Kracauer, Jean A. Keim és Bóna László.  
„Egy váratlan paradoxon azt kívánja, hogy elvárjuk a fényképtől, így védve meg az ember fizikai személyét, megőrizve képmását, a haláltól. Márpedig mihelyt rögzíti a fényérzékeny felület a pillanatot, az már egy letűnt múlt része, ezután csak az emlékezés idézheti fel. Az idő elvégezte könyörtelen munkáját; a kép, ami megmarad, egy befejezett pillanat képe. Első megközelítésre úgy fogadjuk, mint élő pillanat ábrázolását. Mégis, gondolkodás után arra kényszerülünk, hogy elismerjük, a folyamat kimerevítette az időt, és a szemünk előtt nincs más, mint egy befejezett korszak képe, amelyet a rajta levő személyek soha többé nem nyernek vissza ugyanazoknak a megmerevedett mozdulatoknak a formájában: egy halott pillanat bemutatásánál vagyunk jelen; a fénykép, a halál szimbóluma, örök. Ahogyan azt kifejezően megfogalmazta Claude Roy: 'Egy kép nem mindig csendélet, de mindig a természet egyfajta halála.'” (Jean A. Keim: A fényképezés és a halál, in Fotóelméleti szöveggyűjtemény, Enciklopédia Kiadó, 1997, 150 p.)  
„A halál általában félelmetes, mert az az ismert élet átváltozása az ismeretlenbe. A világ megduplázása viszont a halál kijátszása.” (Bóna László: Holtvilág, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989, 69. p.)  
„A tükörképek és árnyékok világa ugyanolyan, mint az emberi testről készített bábumásolatok világa. Az ember tükörképe és árnyéka által közvetlen kapcsolatban áll halott önmagával. Olyannyira, hogy szabadulni sem tud tőle.”  
(u.o. 72. p.)

114. „A tintype is a non-reflective, one-of-a-kind photograph on a sheet of iron coated with a dark enamel. Its most common use for portrait photography. Like ambrotypes, tintypes rely on the principle that underexposed collodion negatives appear as positive images when viewed against



a dark background. Less expensive and more durable than either ambrotypes or daguerreotypes, tintypes did not require protective cases and were often kept in simple paper frames or folders. Tintypes first appeared in the United States in 1856 and remained popular well into the 20th century.” (1000 Photo Icons, Taschen, Köln, 2002, 745-746. pp.)

115. Pl. From the Artist Papers series (photograms): Jasper Johns B, 2001 és Robert Wilson B, 2002. <http://www.tonkonow.com/sugiura.html> (aktív 2007-ben)

116. Hasonló gondolatokat Katharina Sieverding is megfogalmazott: „Nem én vagyok a fényadó – ellenkezőleg: fizikai akadály vagyok a nagyító fénye előtt. Ahol fehér zóna van a testemen, ott nem vetülhetett a papírra fény, mert a testem közvetlenül érintkezett a papírral, s a fénysugarak nem tudtak áthatolni rajta, hogy érinthessék a papírt.”

(Katharina Sieverding és Alanna Heiss beszélget, in Katharina Sieverding – Close Up, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006.)

Természetesen az idézett folyamat a fotogram természetéhez tartozik, mégis további (filozófiai) gondolatokat (g)erjeszt.

117. „Fuss outsized photogram records time and energy rather than material form. His large sheet of photographic paper, floating in a tray of water, was exposed to a bright flash of light at the very moment 'Now!' when he splashed a bucket of water onto it. The plunging of the water on the paper's 'landscape' and the rippling concentric waves and myriad individual droplets on the water's surface were all recorded on Fuss's sheet, but the abstract pattern seems rather to record the birth of a solar system or the splitting of atoms.” [http://www.metmuseum.org/works\\_of\\_art/viewOne.asp?dep=19&viewmode=0&isHighlight=1&item=1994.144.8](http://www.metmuseum.org/works_of_art/viewOne.asp?dep=19&viewmode=0&isHighlight=1&item=1994.144.8) (aktív 2007-ben)

118. A camera obscura (lyukkamera) egy sajátos vizuális absztrakció médiuma. A mélységélesség végtelensége (a szűk nyílás következménye) és a „sűrített fények” megjelenése (mely a hosszú expozíció következménye) mással össze nem téveszthető fotográfiák megalkotásának lehetőségét hordozza.

119. „We're so conditioned to the syntax of the camera that we don't realize that we are running on only half the visual alphabet... It's what we see every day in the magazines, on billboards, and even on television. All those images are being produced basically the same way, through a lens and a camera. I'm saying there are many, many other ways to produce photographic imagery, and I would imagine that a lot of them have yet to be explored.”

Adam Fuss, [www.twinpalms.com/Pages/forthcoming/fuss.html](http://www.twinpalms.com/Pages/forthcoming/fuss.html) (aktív 2007-ben)

120. „In an interview with Ross Bleckner conducted in 1992, Fuss explained the role of light in his imagery: 'Light is a physical sensation. If you look at it with purely scientific eyes, its a particle that behaves like a wave or a wave that behaves like a particle. No one knows exactly what it is. It travels very fast. It has something to do with our perception of time... When one works with the idea of light, one's working with a metaphor that's endless and huge and unspecific, because you're talking about it but we can never grasp it. The light of the sun represents life on Earth. Light represents the fuel that is behind our existence... It's a mystery.'”

Máshol – némi elragadtatással – folytatja a gondolatsort: „Light is a metaphor: where you have a dark place, and where that place becomes illuminated; where darkness becomes visible and one can see. The darkness is me, is my being. Why am I here? What am I here for? What is this experience I'm having? This is darkness. Light produces understanding.” [www.phhfineart.com/Artists/Fuss/default.asp](http://www.phhfineart.com/Artists/Fuss/default.asp) (aktív 2007-ben)



121. Anton Stankowski (sz. 1906): Nudogram, 1954, Gelatin silver print, 59,7x48,3 cm. (20th Century Photography, Taschen, 1996, 642-644. pp.)

122. „Régóta gyűjtöm a legkülönbözőbb termékek csomagolásait, a zacskók, fóliák, tasakok képes használati utasításait. A dolog a rendszerváltás idején kezdődött, akkoriban az áramvonalasabb új grafikák mellett még tartotta magát a régi dizájn is a raktárkészlet erejéig. Gyűjteményemnek így csomagolástörténeti, kultúrtörténet vonatkozása is van. A gyűjtést a mai napig folytatom. Az itt bemutatásra kerülő 'Szorgos kezek' kollekción törlőkendők, gumikesztyűk rajzos használati utasításából áll össze. Az egész világon konszenzus van a tekintetben, hogy mit érdemes letörölni egy törlőkendővel és mit ajánlatos gumikesztyűbe bújtatott kézzel végezni. A csomagolóanyagokat fotonegatívként használom, ezért vásárlásaim fő szempontja az, hogy a fólia és a rászitázott grafika alkalmas legyen negatív helyettesítésére. A gyártás során adódó nyomtatási hibák, elcsúszott illesztések új grafikai elemként jelentkeznek. A fordított tónusérték, a léptékekkel nagyobb méret és a komplementer színvilág különös intenzitást adhat a csempére kerülő képeknek.” Eperjesi Ágnes [www.koronczi.hu/site/szetnyiltdobozindex2.htm](http://www.koronczi.hu/site/szetnyiltdobozindex2.htm) (aktív 2007-ben)

A „posztmedialitás média-ellenes használata” érhető tetten itt is, amikor a médiumok elvesztik eredeti használati tulajdonságaikat, szerepüket, és egymással sajátos fúzióba lépnek. A végeredmény – a korábbi raszterek, besorolások szerint – maghatározhatatlanná válik.

123. „Anne will spend eight weeks at the National Museum, retrieving items from the archives to make her work. Once the photograms are made, they will be transferred onto film and installed in a chest of drawers for display in the Museum. Each drawer will be in effect a light box that illuminates the film from beneath, leaking light, so that people can open the drawers and see the images inside.” <http://www.abc.net.au/arts/visual/stories/s586494.htm> (aktív 2007-ben)

124. From the Series My Ghost, Unique silver gelatin photogram, 24x20 cm, 1999. [fototapeta.art.pl/2003/afs.php](http://fototapeta.art.pl/2003/afs.php)(aktív 2007-ben)

125. „A fotó nem az egyik, a többivel egyenértékű média Maurer lenyomatokat – folyamatokat – viszonylatokat vizsgáló vizuális tevékenységében. A fotó totálisan áthatja ezt a tevékenységet. A fotó konkrétságát Maurer olyan absztrakciónak fogja föl, melyből logikusan következik, hogy a fotó alkalmas eszköz a szisztematikus munka primér érzéki, esetlegességeket megengedő fázisához: ez a 'rajzolás kamerával'.” Bán András (In Maurer Dóra: Fotóleltár – 1979, Pécsi Galéria kiállítási katalógusa, 1979.)

126. [www.intermedia.c3.hu/.../fotogram/luminogram.htm](http://www.intermedia.c3.hu/.../fotogram/luminogram.htm) (aktív 2007-ben)

127. „In his Cathode Rayogram series, Christopher Giglio pays homage to Man Ray's series of photograms, which the elder artist called 'Rayograms'. As the light source, Giglio has chosen the cathode ray tubes found in older television sets. By placing a sheet of light-sensitive film directly on the screen as he turns off the television, Giglio manages to capture the final flashing signal. The resulting negative is then enlarged to create a celestial and colorful abstraction. Though his photos look otherworldly, Giglio is most interested in grounding his work in the real world. 'The fact that is something that is really happening, I don't even consider it a manipulation.'” [www.carleton.edu/.../NOTphotograph/giglio.html](http://www.carleton.edu/.../NOTphotograph/giglio.html) (aktív 2007-ben)

Giglio módszere, gondolkodása kapcsán eszünkbe jutnak Várnagy Tibor az 1980-as évek második felében készített kontaktjai (pl. Nyálkontakt, 1989). Várnagy „képernyő-kontaktjai” kapcsán írja: „1985-ben készítettem az első szériát úgy, hogy adás közben a tv képernyőjére tettem a fotópapírokat. Az így nyert kontakfelvételek természetesen elvesztették azt a fotográfiai élességet, ami miatt egyedinek vagy konkrétaknak látjuk őket. Kiderült, hogy a képek rétege mögött, amelyek a dokumentumként értékelt információkat hordozzák, közönséges emblémák vannak.” (Várnagy Tibor: Fényképek, kamera nélkül, In Fotó, 1990, április)

128. A fotó és a videó technológiájának kombinációja. Mächler színes papírra „vetíti le” a videóképet.

129. Moholy-Nagy László több helyen is ír a fotográfia tónusgazdagságával kapcsolatos sajátos tulajdonságáról: „A fényképészet mint ábrázoló művészet nem jelent pusztán természetmásolást. (...) Új minőségérzetre teszünk szert a fény-árnyék, a sugárzó fehér, az áramló fénnel telített fekete-szürke átmenetek, a legfinomabb szövedék egzakt varázsa iránt; akár egy acélszerkezet bordázatáról, akár a tenger tajtékzó habjairól van szó – és mindezeket egy másodperc töredéke, század- vagy ezredrésze alatt rögzítettük.” (In Festészet, fényképészet, film, Corvina Kiadó, Budapest, 1978, 30. p.)

„A fotogram a fényképezési eljárások egyedülálló jellegzetességét használja ki – a tónusértékek nagy terjedelme kényes hűséggel való megörökítésének a képességét. A fokozatok szinte végtelen sora, a finom különbségek a fedettségben, a fényképészeti kifejezés alapvető tulajdonságaihoz tartozik. A gradáció (fokozatosság a szürkeskálán) szervezett használata fotografikus minőséget teremt. A fotogramot a fényképezés kulcsának lehetne nevezni, mert minden jó fényképnek ugyanolyan finom, a fehér és fekete szélsőségek közötti fokozatokkal kellene rendelkeznie, mint a fotogramnak.” (In Látás mozgásban, Műcsarnok-Intermédia, Budapest, 1996, 188. p.)

130. Ha kísérletképpen összevetjük René Mächler idézett művét pl. Hencze Tamás: Fehér fény, 2001 (olaj, vászon, 200x80 cm; Kaszás Gábor: Festőhengermű, in Új Művészet, 2005. február) című képével, megállapíthatjuk, hogy a hasonló intenzitású, finomságú fehér-szürke-fekete átmenetek, – mely mindkettőnél hosszú sávokban jelentkeznek – nem lehetnek hasonló minőségűek. Hencze egy átmeneti mechanikus technikát alkalmaz, a kéz és a henger együttesét (mely analógia-ként a rajzolókészülékeket juttatják eszünkbe). Ez a sajátos technika, úgy véljük, nem veheti fel a versenyt a fény misztikus erejével (ahol a fény minősége – analóg módon – automatikusan rögzül). Az összehasonlítás nem a kétféle eljárás minőségi, művészi különbözőségét tárgyalja (ami, hangsúlyozzuk nincsen is), hanem a kétféle médium alaptulajdonságainak eltérésére, más-más „előnyeire” igyekszik felhívni a figyelmet.

131. Manovich, Lev: Posztmédia esztétika – Krízisben a médium.

Internet: [http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html) (aktív 2007-ben)

132. Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája – a mű eredeti címe: Für eine Philosophie der Fotografie, tehát a Fotográfia egy filozófiája!

133. Peternák Miklós: Új képfajtákról, Balassi Kiadó, Budapest, 1993.

134. Az 1990-ben, a JAK füzetek 51. számaként megjelenő Médium-Art című könyvben is szép példái sorakoznak a probléma kapcsán: pl. Attalai Gábor: Asszony, veled írom sorsom, Fenn és lenn ugyanaz; Kismányoky Károly: Betűzene 1-4.; Kurdi Imre: én és Vlagyimir; Körmendi Lajos: Öndokumentáció 1-2.; Petőcz András: Roncsolt szöveg 1, 3., Cigarette, Jolán-imitációk 1,3., Suttogások 1-2., Képeslap; Székely Ákos: mágikus lap; Török László-Zalán Tibor: Cenzúrázott lapok 34-35. és Lakner László: Egy tárgy neve. „Köztes állapot, a medium-art terepe.” (Fráter Zoltán, 7. p.) A médium-art inkább magára a kifejezésre, a szerzőre (minőség) irányítja a figyelmet és nem a technomédiumra, annak külső megjelenési formájára.

135. Flusser – többek között – a képeknek a szövegeken aratott győzelméről beszél: „A képen számtalan sok vonal nyomul fel egy felszínre, ezért hordozhat egy kis kép több információt, mint egy vastag kötet könyv.” (Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 79. p., <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>; aktív 2007-ben)

136. Brian O'Doherty: ARCIDŐ – Katharina Sieverding és (talán) Oscar Wilde (in Katharina Sieverding – Close Up. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006., 36. p.)

137. Klaus Urbons: Copy Art, 151. p., Magyar Műhely Kiadó, 2005.

„Ez a helyzet egyenesen azt a kényszert sugallja, hogy az új médiumok fejlesztésén dolgozó technikusoknak meg kell tanulniuk azt, hogy az általuk kreált eszközök használatához művészekre van szükség. Azoknak a művészeknek pedig, akik még inkább elfordulnak ettől a médiumtól, fel kell ismerniük, hogy mindenekelőtt ezek az új médiumok azok, amelyekre a jövő alkotói támaszkodhatnak, és hogy ebben részt venni legalább annyira ésszerű, mint lenyűgöző feladat.” (u. o., 160. p.)

„A copygráfia a műfajában egyedülálló és eredeti módon alkalmas montázsok, mixek, hibridizálások, sorozatok, vegyes-média, reprodukálás és recycling előállítására.” (u.o., 161. p.)

„A művészek kreativitása meghaladja az automaták legtöbbször merev, célorientált programjait, esetleg megváltoztatott kontextusban él velük. Így nem csoda, hogy a négy alapvető másolásművészeti technikából (realkópia, copy motion, copy generation és overlay/copy on copy) három éppen azokon a mozzanatokon alapszik, amelyek a konstruktőrök szempontjából a gép gyenge pontjait képezik. Ami az irodai mindennapokban értéktelen, hibás másolatként a szemeteskosárban landol, felkelti a művészek érdeklődését és kíváncsiságát.” (u. o. 162. p.) (Vö. még Manovich „iroda és klub” hasonlatával!)

„A copy motion a fényfestészet egy új fajtáját teszi lehetővé, melyet a kétdimenziós dokumentumok esetében inkább az árnyjáték egyik festői formájának nevezünk, hiszen a mozgatással nem a fénymásoló fényét manipuláltuk, hanem az árnyékokat, vagyis a dokumentum nem reflektáló részeit.” (u.o. 194. p.)

138. Lev Manovich: Posztmédia esztétika – Krízisben a médium (Fordította: KissPál Szabolcs), ([http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html); aktív 2007-ben)

139. Pontokba szedve a következőkben foglalhatjuk össze a digitális környezet „másságát” a korábbi, többi médiumokhoz képest:

- Számptalan példány készülhet.
- Nincs minőségromlás.
- Adott a szabadabb kísérletezés lehetősége.
- Variációk könnyen létrehozhatók.
- A játékosság (kreativitás) előtérbe kerül.
- A „rizikó” mértéke lecsökken.
- A törlés (javítás) egy pillanat műve.
- A fázisok, egyes állapotok rögzítése gyakorivá válik.
- A változatok azonnal láthatóak.
- Csak a fontos részeket kell elmenteni, megőrizni.
- Egy pillanat alatt vissza lehet térni az eredeti kiinduláshoz, vagy valamelyik variációhoz.
- Az automatizmus, az ilyen jellegű lépések szerepe meghatározó.
- Az analógia megszűnik; bármikor, bárhova beszúrható egy elem; könnyen bővíthető az anyag.
- Az asszociatív gondolkodás kerül előtérbe, mely kedvez az alkotói (kreatív) hozzáállásnak.
- Teljes folyamatában végigkísérhető, felidézhető a készítés/alkotás folyamata; a „munkanapló” a számítógépben van.

(Gyenes, Zsolt: ICT in art education. In Studia Paedagogica 28, Ed. Seija Karppinen, University of Helsinki, 2002.)

140. Abigail Solomon-Godeau: A különözés arca (in Katharina Sieverding – Close Up. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006., 25. p.)

141. „Számomra a fotográfia vagy a film egy lehetséges kiutat jelent a múlt művészettörténetének uralmából a művészi gyakorlat önazonosságának, attitűdjének és módszereinek új birodalmába, amelybe nőművészként léptem be.” (Élet és halál a biopolitika korában, Katharina Sieverding (KS) és Sabeth Buchmann (SB) beszélgetése, in Katharina Sieverding – Close Up, 29. p.)

142. Klaus Biesenbach: Menschenbilder / Emberképek (in Katharina Sieverding – Close Up, 5. p.)

143. „Az 1969-ben alkotott Stauffenberg-Block tizenhat Sieverding-arcból álló sorozat, melynek minden darabja túlnő az életnagyságon, s mindegyik más-más módon „kivitelezett”. A sorozat egyes darabjai a vörösnek olyan árnyalatát mutatják, mintha vérből rézzé válnának és fordítva. Néhány kép oly erőteljesen szolarizált, hogy ahol rendes körülmények között sötét árnyékok borítanak a felszínét, inkább mintha belülről világítana. (...) Felmérhetetlen arcok állnak előttünk: Sieverding (a filmterminológiával élve) valahol a premier plán és a szuper premier plán közötti szürke sávban felvételezi képkockáit, mintegy „felszabadítva” ezeket az arcokat, oly mértékig absztrahálva, hogy behatárolhatatlanokká, azaz mindenné válnak, hiszen szinte geografikus kiterjedésüknél fogva magukba foglalnak, egyszersmind megkérdőjeleznek mindent.” (Alanna Heiss: Close Up, in Katharina Sieverding – Close Up, 8. p.)

Vö. még Amy Smith-Stewart: Kettős látás, in Katharina Sieverding – Close Up, 51. p.

144. „Szolarizáció. Ebben a fényképezési eljárásban a Sabattier-hatást alkalmazzák szokatlan képek előállítására: a kidolgozás során hosszabb-rövidebb ideig újra megvilágítanak egy negatívot, s ily módon a fehér szürkévé lesz, világos kerettel. Egy, a pozitívval ellenkező hatást érhetnek el. Az L.S.A.S.D.L.R. 3. száma (1931) mutatta be Man Ray első szolarizációit.” (René Passeron: A szurrealizmus enciklopédiája, Corvina Kiadó, Budapest, 1984, 301. p.)

Szolarizálni színes nyersanyaggal is lehet, ahol a színek részlegesen (!) komplementer-negatívjaikba mennek át.

Szolarizálni nemcsak a negatívot szokták, hanem a nagyított képet is lehet (bár az előbbi az „igazi” megoldás, melyről másolatok készíthetők; míg az utóbbi egyedi lapokat hoz létre). A digitális képalkotás kapcsán a szoftverek (pl. Photoshop) effektjei között megtaláljuk a szolarizációt is.

145. Élet és halál a biopolitika korában, Katharina Sieverding (KS) és Sabeth Buchmann (SB) beszélgetése, in Katharina Sieverding – Close Up, 31. p.

146. A tapasztalat igazolja, hogy az analóg és digitális technikák együttes alkalmazása hordozza sokszor a megfelelő végeredményt. Ennek néhány oka a két médium különbözőségéből, más-más kifejezésbeli sajátosságaiból, előnyeinek kihasználásából fakad.

„He has now gone back to black-and-white, less for aesthetic than for technical reasons, as Ever’s constructions have taken on a hybrid form: The images he first records with a camera are then processed in the computer, and this is easier to do in black-and-white. With the founding fathers of abstraction such as Kandinsky, Kupka, Malevitch and Mondrian, the venture into non-objective image worlds was motivated by a certain mysticism.” (In The Art of Abstract Photography / Die Kunst der Abstrakten Fotografie. Arnoldsche Art Publishers, Stuttgart, 2002., 222. p.)

„Digital media, into which photography is absorbed, by repetition, offers an opportunity for design in a higher octave” (Winfred Evers, <http://www.winfredevers.nl/info.htm>; aktív 2007-ben)

147. A posztmediális, de inkább intermediális technikák a „dinamikus” képzőművészetben/képalkotásban régebből megjelentek kiállításokon Magyarországon is (pl. Pillangóhatás, 1996; Perspektíva, 1999), míg az állókép viszonylatában, főleg a fotóalapú megközelítésekben ritkábban találkozunk ilyen megoldásokkal. Hazai („korai”) példák e vonatkozásban: a „Vágy” projekt (Bakos Gábor, Lakner Antal és Weber Imre), Csíkvári Péter digitális fotómontázsai, vagy Tasnádi László „virtuális fotográfiái”. A témát érinti az elektrografia művészete, melynek összefogó szervezete a

Magyar Elektrográfiai Társaság. Ez a csoport hirdette meg például 2006-ban PIXEL néven a Digitális Nyomatok I. Országos Szemláját (l. Pixel 2006, Digitális Nyomatok I. Országos Szemléje, katalógus, Magyar Elektrográfiai Társaság, IDC Kht., Budapest).

148. Szombathy Bálint: Oldódó gesztusokkal – Arnulf Rainer kiállítása Veszprémben (In. Új Művészet, 2005. október).

Ross Bleckner: Falling Bird, II., IV., 2002. ([www.clampart.com/.../imagebleckner02.htm](http://www.clampart.com/.../imagebleckner02.htm); aktív 2007-ben)

149. Lun Yü – Kung mester beszélgetései, Bibliotheca, Budapest, 1943, 29. p.

150. [www.phhfineart.com/Artists/Fuss/default.asp](http://www.phhfineart.com/Artists/Fuss/default.asp) (aktív 2007-ben)

151. A fotográfia színes nyersanyagai eltérnek a látható valóság színeitől; mégis tökéletesen vonatkoztatjuk arra, mert megtanultuk dekódolni, megfeleltetni azokat. Ha jobban szemügyre vesszük a három nagy világcég színes nyersanyagait, úgy észrevehetjük, hogy mindegyik más-más színvilágra hangolta azokat (tehát, valószínűleg üzleti megfontolásból „összebeszéltek”). A borító, csomagolás színe is árulkodik: a Kodak a sárgákra összpontosít, a Fuji a zöldekre, míg az Agfa a vörösekben jó, tehát a természet színeihez leginkább abban megfelelő, hasonlatos).

152. Kepes György, Moholy-Nagy László vagy Gjon Mili fénykalligráfiai példaként álltak előttem tanulmányaim során. Pl. Kepes Gy.: Mozgó fényreklám a KLM New York-i irodaházán; Fényjáték, 1939 (Látás mozgásban, 173-174 pp.); Moholy-Nagy monochrome-színes fénykísérletei: Blue and White Penlight Drawing, 1934-40; Pink Traffic Abstraction, 1937-40; Pink, Red, and White City Lights, 1937-40. (Jeannine Fiedler: Laszlo Moholy-Nagy, 84-89 pp.); Mili: Picasso, 1949. (The Photo Book, 314. p.).

153. Az absztrakt expresszionisták, részben szürrealisták és líraibb képviselőinek műveire gondolk: pl. Franz Kline, Jackson Pollock, Wols, Jean Fautrier, Hans Hartung és Sam Francis.

154. Jackson Pollock rituális „akció-festészete”, tánca az adott érzelmi állapot mozgássorokon való kifejeződése, ahol minden mozzanat „filmszerűen” rétegződik egyetlen-egy felületen.

155. Ezen a helyen idézem Sam Francis egyik aforizmáját:

we are always at the center of space  
we are always at the center of time...  
these paintings  
approach you  
where  
you  
are...  
my starting point  
has no dimension  
neither in time  
neither in color  
space  
or death  
but is a unified  
even wave with intensity

Sam Francis: Aphorisms, 1984; The Last Works, Los Angeles County Museum of Art, 1995.



156. Ebben a vonatkozásban olyan képzőművészek munkái állnak hozzám közel, mint a melankólikus, monokróm színeket alkalmazó, a fény miszticizmusát „felemelő” Ross Bleckner (Untitled 1-8, 1993, Watercolor on paper, Galeria 56, Budapest, 1993), vagy az automatikus írást az 1950-es években kiemelkedően művelő, lírai karakterű Reigl Judit (Vegyí egyesülés fáklyája, 1954, Hermetikus tűz, 1954, mindkettő olaj, vászon, A szürrealizmus enciklopédiája, 241-242 pp.); vagy a kissé expresszívabb, az utolsó sorozatában „teljesen felszabaduló”, improvizáló Sam Francis (The Last Works, 1994, Los Angeles County Museum of Art, 1995).

157. A szolarizáció művészi alkalmazásának nagy mestere Man Ray volt. Főleg a pozitív szolarizált képei hordoznak különös hangulatot, „válnak el tárgyuktól”. A költőiség legmagasabb fokával találkozhatunk szolarizált művei kapcsán (is): pl. Flowers, 1931; Nude, 1933; Nude with Hands Behind Head, n.d.; Enough Rope, 1944; Hand with Egg, 1946. (Aperture Masters of Photography – Man Ray)

158. Példaként Gémes Péter (1951-1996) néhány műve lebeg előttem (pl. Tekercs, I-IV., 1991; Oszlopok, 1995; Napló – Píramis, 1995). Először 1991-ben, a Pécsi Kisgalériában megrendezett önálló kiállításán láttam Gémes műveit. Nagy hatást gyakorolt rám a nagy méretű, negatív képeinek (melyek sötét tónusukkal pozitívnak tűnnek; vö. szolarizáció) furcsa, egyetemes érvényű világa. A panelek hatalmas méretű művekké álltak össze. Alkalmazott világítástechnikájáról csak a közelmúltban olvastam, és konstatáltam, hogy hasonló, mint amit pár évvel ezelőtti akt-sorozatomnál alkalmaztam (az alapvető technikai különbség, hogy Gémes negatívként nagyította ki a – montázs-szerűen összeállított – fotóit). „Test-fénylenyomatai” röntgenszerű árnyképek, melyek a lélek „hátborzongató” megidézései.

Sokan vannak olyan kortárs alkotók, akiknél (szintén) fontos szerepet játszik a kép-pár, vagy több kép „laza kapcsolata”, együttes szerepeltetése (pl. Uta Barth, vagy Darío Urzay).

159. „Minthogy a fényjelenségek mozgás közben általában nagyobb differenciálási lehetőségeket nyújtanak, mint statikus állapotban, minden fényképészeti eljárás a filmben (a fényprojekciók mozgási viszonylataiban) éri el csúcspontját.” (Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film, Corvina Kiadó, Budapest, 1978, 30. p.)

160. A szaturálás, szaturáció régies jelentése szerint: „valamilyen igénynek teljes (jóllakásig való) kielégítése” (Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára). Hát én megfosztom képeimet ettől a „jóllakott érzéstől”, hogy frissen, egészségesen induljanak útra.

161. Pl. A C-print megjelölést sok esetben elektronikus printek (tintasugaras/Inkjet, lézer) helyett használják, holott az színes fotónagyítást jelent hagyományos fotópapírra. Létezik olyan eljárás, mely digitális állományról hagyományos foto-hordozóra készül, az „még” C-print (pl. Kodak Professional Endura papírra). A digitális/elektronikus Inkjet Printek, mint az Iris-Print, a Duraflex-Print (Kodak) és a Lambda Print (Durst) igen jó minőséget jelentenek nagy méretekhez is. A festékek tónus/szín tartósságára 30-50 évet „garantálnak”. (The Art of Abstract Photography, Arnoldsche, 2002, 296. p.)

162. „Minden valóságnak megvan a dallama. A fotós művészete azt jelenti, hogy a számára legnyomatékosabb dallamba belehallgat és ezt a dallamot a felület irrealitásába varázsolja. A fényképezésben tehát nem technikai készségről van szó, hanem ezenkívül még és különösen egy költői hatás költői előérzetéről.” Vaclav Navratil (Jaromir Funke: A fotogramtól az emócióig, In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, 115. p.)

163. Vilém Flusser: A technikai képek mindensége felé, 87. p. (<http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html>; aktív 2007-ben)

164. „Laotse, Kungtse, Buddha, Zarathustra, Hérakleitos, Pythagoras, – csupa Janus; egyik arcával a múltba néz, és nevet, másik arcával a jövőbe néz és sír. A sötétség elkerülhetetlen; s vele együtt a romlás, az egyre növekvő szegénység, az eldurvulás, az erkölcstelenség, rendetlenség és zavar. Elkerülhetetlen. Mégis meg kell próbálni. Semmi remény; ennek ellenére semmit sem szabad feladni. Pythagoras a kiváló férfiakat maga köré gyűjti és az őskor tudását hirdeti; Hérakleitos dühöng; Buddha a megszabadulást tanítja; Laotse nyolcvanegy versben leírja azt, amit tud, és elhagyja hazáját. Tudják, hogy nem érnek el semmit, de teszik. Kungtseről az egyszerű toronyőr azt mondja: ’ő az az ember, aki tudja, hogy nem megy, mégis tovább csinálja.’ Egyiknek sem sikerült az, amit akart. Ennek ellenére soha senki előtt egy pillanatig sem volt kétséges, hogy ezekben az emberekben az isteni szellem nyilatkozott meg. A pythagoreusokból mindössze filozófiai iskola lett, de Pythagorasról azt hitték, hogy Apollón fia volt. Herakleitos állítólag megzavarodott, de nem lehet róla beszélni áhítat nélkül, akárcsak Zarathustráról, vagy Buddháról. S amikor a határon levő hivatalnok Kung mestert megismerte, felkiáltott: ’Nincs baj, barátaim! Nincs még elveszve semmi. Azt hittem Isten szava már örökre elnémult a földön, s most itt ez, a nagy harang!’ Kétségtelen, ami azóta történt, annak az időnek egyre súlyosbodó következménye. Kétségtelen, hogy azóta van válság. És még valami kétségtelen: időszámításunk előtt körülbelül hatszáz év körül az őskor szellemét utolsónak jelentő nagy emberek azt, ami azóta történt, látták és tudták.” (Hamvas Béla: Bevezetés, in Lun Yü – Kung mester beszélgetései, Bibliotheca, Budapest, 1943, 6-7. pp.)

165. A gondolathoz kapcsolódóan: Elekes Károly: Tuning (in Új Művészet, 2006. április) és Stanislaw Lem: Summa Technologiae (Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 307. p.)

## Felhasznált irodalom

Aperture Masters of Photography – Alfred Stieglitz. Könemann, 1997.

Aperture Masters of Photography – Man Ray. Könemann, 1997.

ARATÓ FERENC–GYENES ZSOLT: A fénykép egy másik filozófiája. Kézirat, Magyar Mozgóképi Alapítvány, Budapest, 1994.

The Art of Abstract Photography / Die Kunst der Abstrakten Fotografie. Ed. JÄGER , GOTTFRIED, Arnoldsche Art Publishers, Stuttgart, 2002.

ASHTON, DORE: Abstracting Thoughts from Abstraction. Exit 14, 2004, Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo>. (aktív 2007-ben)

BARTHS, ROLAND: Világoskamra. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.

BAZIN, ANDRÉ: A fénykép ontológiája. In Mi a film? Osiris Kiadó, Budapest, 1995.

BICZÓ DEZSŐ: Műhely '67. In Fotóművészet, 1987/4.

BÓNA LÁSZLÓ: Holtvilág. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989.

CAREY, ELLEN: Artist's Statement – Photography Degree Zero. Internet: <http://www.ellencarey.com/work/entryframes.html> (aktív 2007-ben)

COTTON, CHARLOTTE: The Photograph as Contemporary Art. Thames and Hudson, 2004.

CRARY, JONATHAN: A megfigyelő módszerei. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

Fénykép az ezredfordulón. Szerkesztette: SZARKA KLÁRA, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 2000.

Fényképtár – Lengyel Lajos. Szerkesztette: GERA MIHÁLY, Magyar Fotóművészek Szövetsége / Intera Könyvkiadó, Budapest, 1997.

Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának Negyedik Kiállítása. In Fotó, 1990, június.

FIEDLER, JEANNINE: Laszlo Moholy-Nagy. Phaidon Press Limited, London, 2001.

FLUSSER, VILÉM: A fotográfia filozófiája. Tartóshullám, Budapest, 1990.

FLUSSER, VILÉM: A technikai képek mindensége felé. Internet: <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/10.html> (aktív 2007-ben)

Fotóelméleti szöveggyűjtemény. Összeállította: BÁN ANDRÁS ÉS BEKE LÁSZLÓ, Enciklopédia Kiadó, 1997.

Fotogramok, 1994. In Fotóművészet, 1994, 3-4.

- Fotográfózásról. Szerkesztette: BÁN ANDRÁS, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1982.
- Fotómátrix. CD-ROM, Írta, szerkesztette: JOKESZ ANTAL–PETRÁNYI ZSOLT, Magyar Fotóművészek Szövetsége FFS, 2005.
- FOX, HOWARD N.: Sam Francis – The Last Works. Los Angeles County Museum of Art, 1995.
- FRIZOT, MICHEL: A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey. In Médiatörténeti szöveggyűjtemény I., Összeállította: PETERNÁK MIKLÓS, Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszék, Budapest, 1993.
- GERNSHEIM, HELMUT AND ALISON: A Concise History of Photography. Thames and Hudson, 1965, 1971.
- GYENES ZSOLT: Az absztrakt fényképezésről. Kézirat, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 1990.
- GYENES ZSOLT: Fény-kép, -tér és -írás. In Kortárs művészet – Pécs, Alexandra Kiadó, Pécs, 2005.
- GYENES ZSOLT: Fotóművészeti stílusok. Kézirat, KOMA, Budapest, 2003.
- GYENES, ZSOLT: ICT in art education. In Studia Paedagogica 28, Ed. Seija Karppinen, University of Helsinki, 2002.
- GYENES ZSOLT: Kreatív gyakorlatok. BMÖPI, Pécs, 2000.
- GYENES ZSOLT: Mozgóképek/Média. Főiskolai jegyzet, Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar, 2005.
- GYENES ZSOLT: René Mächler pécsi kiállításának megnyitószövege. Kézirat, Csopor(t)Horda Galéria, Pécs, 2002. szeptember 19.
- GYENES ZSOLT: Terra incognita – A kísérleti fényképezésről. Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1993.
- GYENES ZSOLT: Az ötödik előtt – Kortárs Magyar Fotográfia, Pécs, 1995–2001. In Kortárs Magyar Fotográfia 2003, katalógus, KMF Alapítvány, Pécs, 2003.
- HORVÁTH ÁRPÁD: A fényképezés és a film története. Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1965.
- Informatikai eszközök a vizuális nevelésben. Szerkesztette: GYENES ZSOLT, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003.
- JÄGER, GOTTFRIED: Abstract Photography. Exit 14, 2004, Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo> (aktív 2007-ben)
- JÄGER, GOTTFRIED-KRAUSS, ROLF H.-REESE, BEATE: Concrete Photography / Konkrete Fotografie. Kerber Verlag, Bielefeld, 2005.
- JEFFREY, IAN: Photography – A Concise History. Thames and Hudson Ltd, London, 1981.

- Kartográfusok – Művészek és a térkép. Múcsarnok, Budapest, 1998.
- Katharina Sieverding – Close Up. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest kiadványa, 2006.
- KEPES GYÖRGY: A látás nyelve. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979.
- Keserü, Ilona. Katalógus, Accademia d'Ungheria in Roma, 2002.
- Koncz Csaba, Lőrinczy György, Nagy Zoltán – Hármass kiállítás 1965-ből. Katalógus, Budapest Galéria, 1995.
- Konstruktive fotografie – Fotogramme 1956 bis 1992 – René Mächler. Edition Bild, Katalógus, é. n.
- Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I-II., Szerkesztette: LENGYEL ANDRÁS és TOLVALY ERNŐ, A & E '93 Kiadó, 1995, 2002.
- Kortárs Magyar Fotográfia, katalógusok. 1995-2003, Mecseki Fotóklub, Kortárs Magyar Fotográfia Alapítvány, Pécs.
- KUNZMANN–BURKARD–WIEDMANN: Filozófia – Atlasz. Athenaeum Kiadó, Budapest, 1999.
- LANGFORD, MICHAEL: The Master Guide to Photography. Alfred A. Knopf, New York, 1982.
- MANOVICH, LEV: Posztmédiá esztétika – Krízisben a médium. Internet: [http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=nemtema&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html) (aktív 2007-ben)
- MANOVICH, LEV: Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika. Internet: <http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html> (aktív 2007-ben)
- „Már nem érdekel a fotográfia” – Interjú Henri Cartier-Bressonnal. Fotó, 1990/9.
- MAURER DÓRA: Fényelvtan – A fotogramról. Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001.
- MAURER DÓRA: A fotogram hazai története. In Fotóművészet, '94/3–4.
- MAURER DÓRA (szerk.): Konkrét fotó, fotogram. OSAS, Budapest, 2010.
- MAURER DÓRA: Töredékek a fotogramról. In Fotóművészet, '92/1.
- Média Model . C3 Alapítvány, Budapest, 2001.
- Médium-Art. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990.
- Mesiac Fotografie – Month of Photography. FOTOFO, Bratislava, katalógusok 1993, 1994.
- MICHELI, MARIO DE: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978.
- MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: Festészet, fényképészet, film. Corvina, Budapest, 1978.



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: Látás mozgásban. Múcsarnok – Intermédia, 1996.

Moholy-Nagy László munkássága. Az életrajzot írta: BEKE LÁSZLÓ, Corvina Kiadó, Budapest, 1980.

A neoavantgarde. Szerkesztette: KRÉN KATALIN, MARX JÓZSEF, Gondolat, 1981.

Neue Geschichte der Fotografie. Könemann, 1998.

OLIVARES, ROSA: The Enigma of Abstraction. Exit 14, 2004, Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo> (aktív 2007-ben)

PASSERON, RENÉ: A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest, 1984.

PETERNÁK MIKLÓS: Új képfajtákról. Balassi Kiadó, Budapest, 1993.

PFISZTNER GÁBOR: Virtuális fotóillúziók. In Fotóművészet, 2002/3–4. sz.

Pintores Argentinos del Siglo XX, Serie complementaria: Fotógrafos Argentinos del Siglo XX/16, Makarius. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

PULTZ, JOHN: The Body and The Lens – Photography 1839 to the Present. Perspectives, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1995.

Rezonancia – Elektromágneses testek. Ludwig Múzeum kiadványa, Budapest, 2006. Internet: [www.resonance-electromagneticbodies.net/rotte...](http://www.resonance-electromagneticbodies.net/rotte...) (aktív 2007-ben)

Ross Bleckner. Katalógus, Galeria 56, Budapest, 1993.

Sameer Makarius. A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 58., Pécs, 1987.

SCHARF, AARON: Art and Photography. Penguin Books, 1986.

SEBŐK ZOLTÁN: Az új művészet fogalomtára. Orpheusz Kiadó, 1996.

SONTAG, SUSAN: A fényképezésről. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.

STURCZ JÁNOS: Neogeo. Peter Halley, Ross Bleckner, Philip Taaffe. In Janus félúton, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1999.

Swiss Photographers from 1840 until Today. Katalógus, Pro Helvetia, Swiss Foundation for Photography, Zurich, é. n.

SZILÁGYI GÁBOR: A fotóművészet története. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982.

The Photography Book. Phaidon Press Limited, London, 2000.

TAFT, ROBERT: Eadweard Muybridge és munkássága. In Médiatörténeti szöveggyűjtemény I., Összeállította: PETERNÁK MIKLÓS, Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszék, Budapest, 1993.

TASNÁDI LÁSZLÓ: Tárgyi kötöttségek nélküli alkotói szabadság – Beszámoló és tanulmány. In Fotóművészet, 2005/5–6. sz.

URBONS, KLAUS: Copy Art – Fénymásolás-művészet. Magyar Műhely Kiadó, 2005.

VÁRNAGY TIBOR: Fényképek, kamera nélkül. In Fotó, 1990, április.

VICENTE, MERCEDES: What is abstract? Exit 14, 2004, Internet: <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo> (aktív 2007-ben)

VICULIN, MARINA: Nenad Gattin, Fotografije, katalógus, Galerija Klovicevi Dvori, Zagreb, 2006.

VIRILIO, PAUL: Az eltűnés esztétikája. Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992.

WOEST, JUNE: Robert Rauschenberg: the Chemistry of the Photographic. 2001, Internet: <http://www.hccs.cc.tx.us/Jwoest/Research/photography.html> (aktív 2007-ben)

World Photography. Ed. CAMPBELL, BRYN, Hamlyn, 1981.

20th Century Photography – Museum Ludwig Cologne. Taschen, Köln, 1996.

1000 Photo Icons – George Eastman House. Taschen, Köln, 2002.

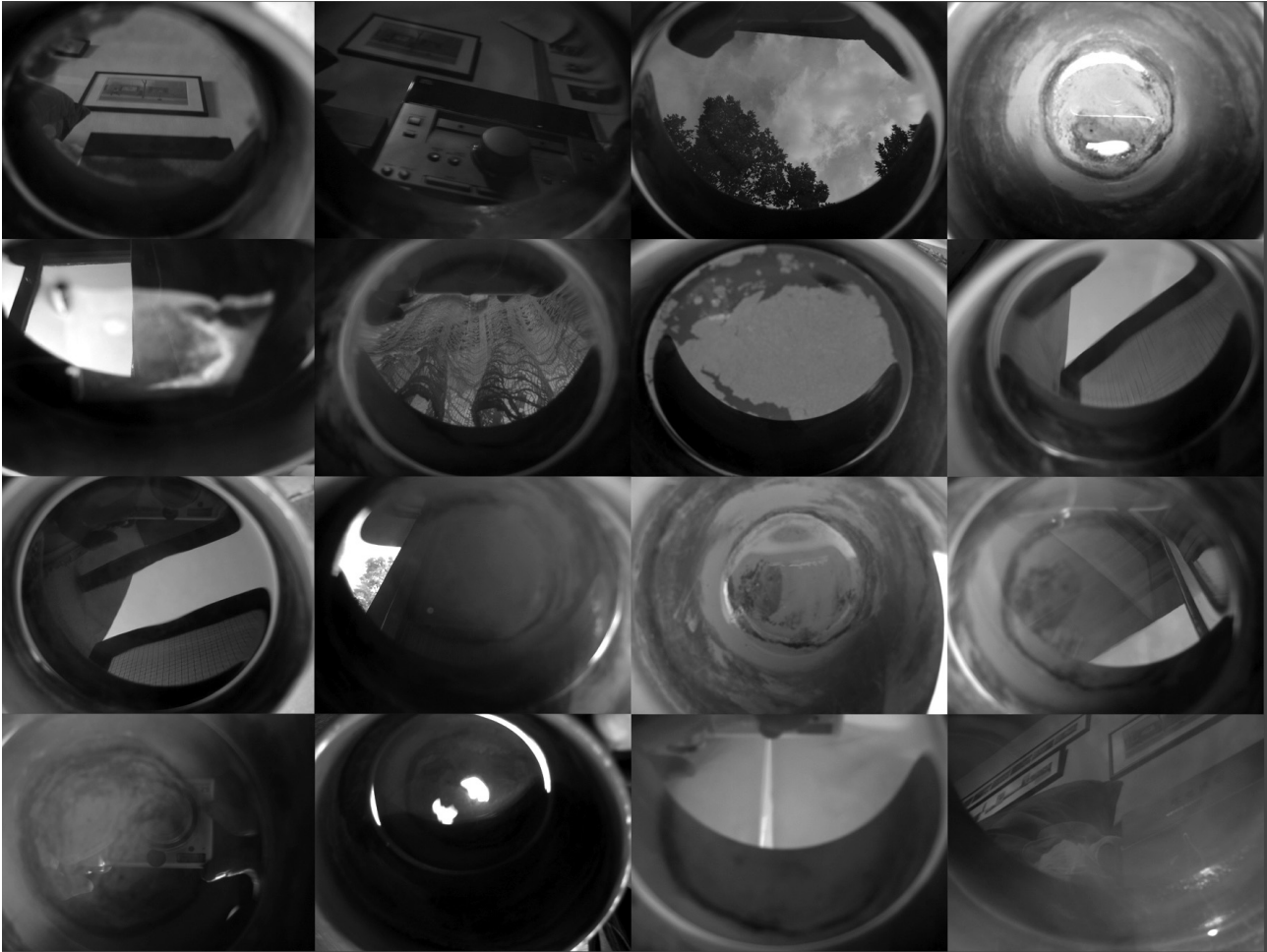
További felhasznált források az internetről (lásd a jegyzetben).



## Képmellékletek, illusztrációk

A hasonlóan ismétlődő tükröződés torzítja a kinti látható valóságot. A tárgy helyett maga a struktúra válik fontosabbá.

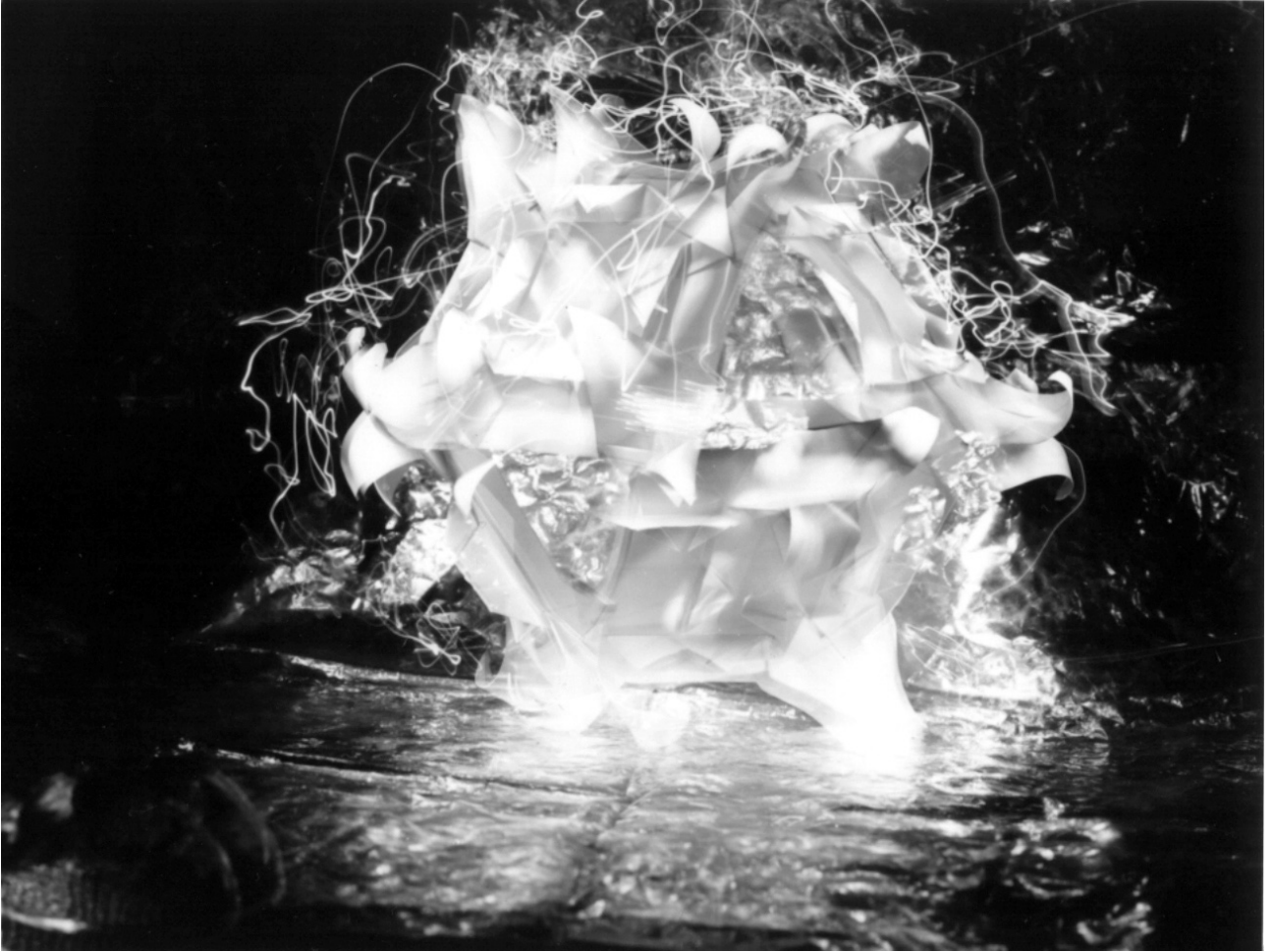




A fénykalligráfiák az emberi testet rajzolják körbe, közben önállóan is rögzülnek a képen. A teljesen sötétben lezajlott akció, a hosszú expozíció, a véletlenre hagyatkozik. Ugyanaz az alak kerül többször a negatívra. Az idő egy állóképen sűrítve jelenik meg. Az enyhe szolarizált hatás még jobban távolítja a látványt a valós, eredeti, természetes megjelenéstől.



A mozgó fénypászták (fénykalligráfia) egy absztrakt, de valós tárgyat írnak körbe. Magának a tárgynak, maximum a struktúrája érdekes. A fotográfia egyre jobban megteremti saját világát.





A lyukkamera sajátos lágy, de mélységében „éles” képet produkál. A többszörös expozíció, a látkép a preparált kamera rése elé helyezett ólomkatonákkal és a speciális „szitakötőszem” teremti meg az absztrakt képi világba hajló fotografiát.

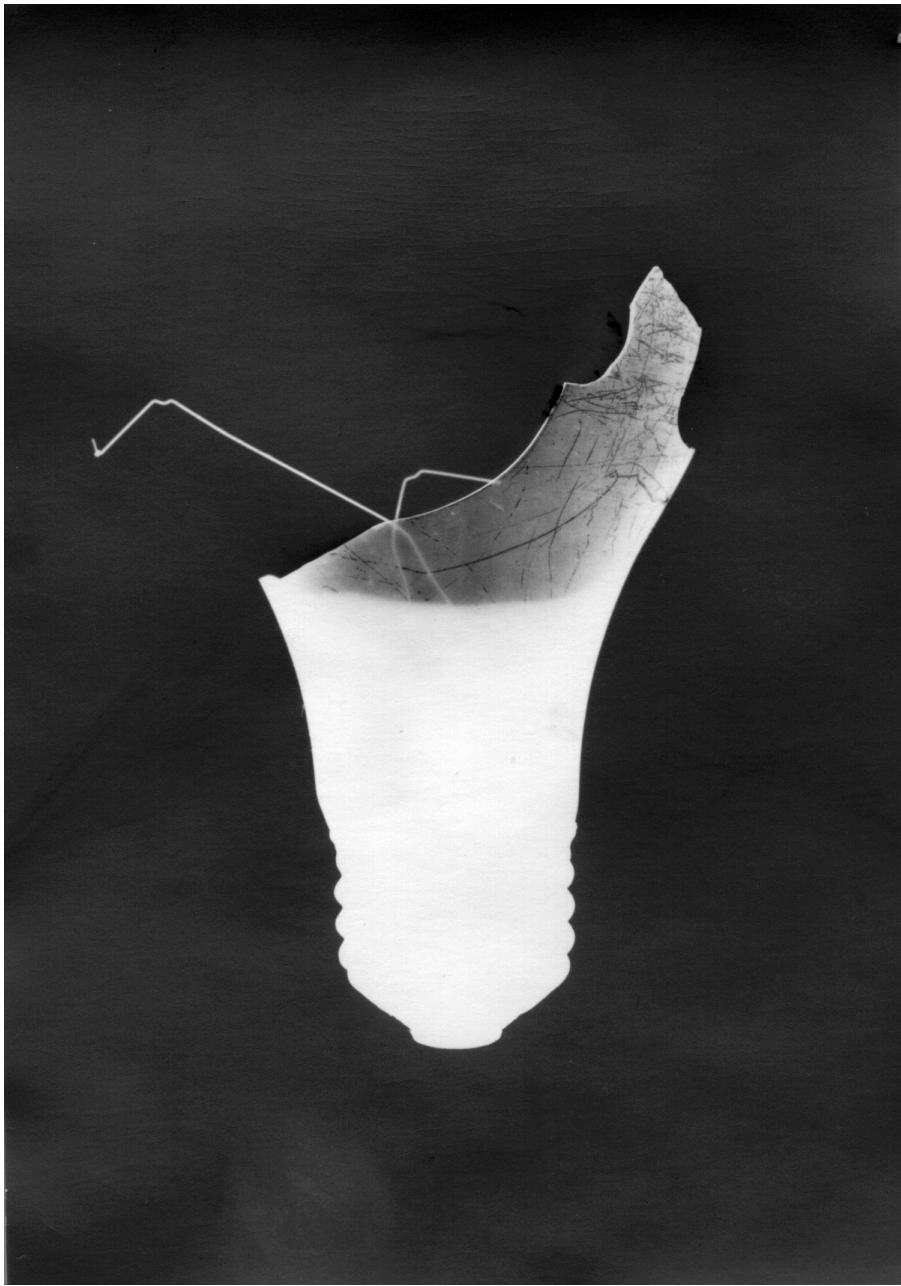


Egy véletlen expozíció eredménye. A mozgás folyamata lenyomatként jelenik meg a fényérzékeny felületen.



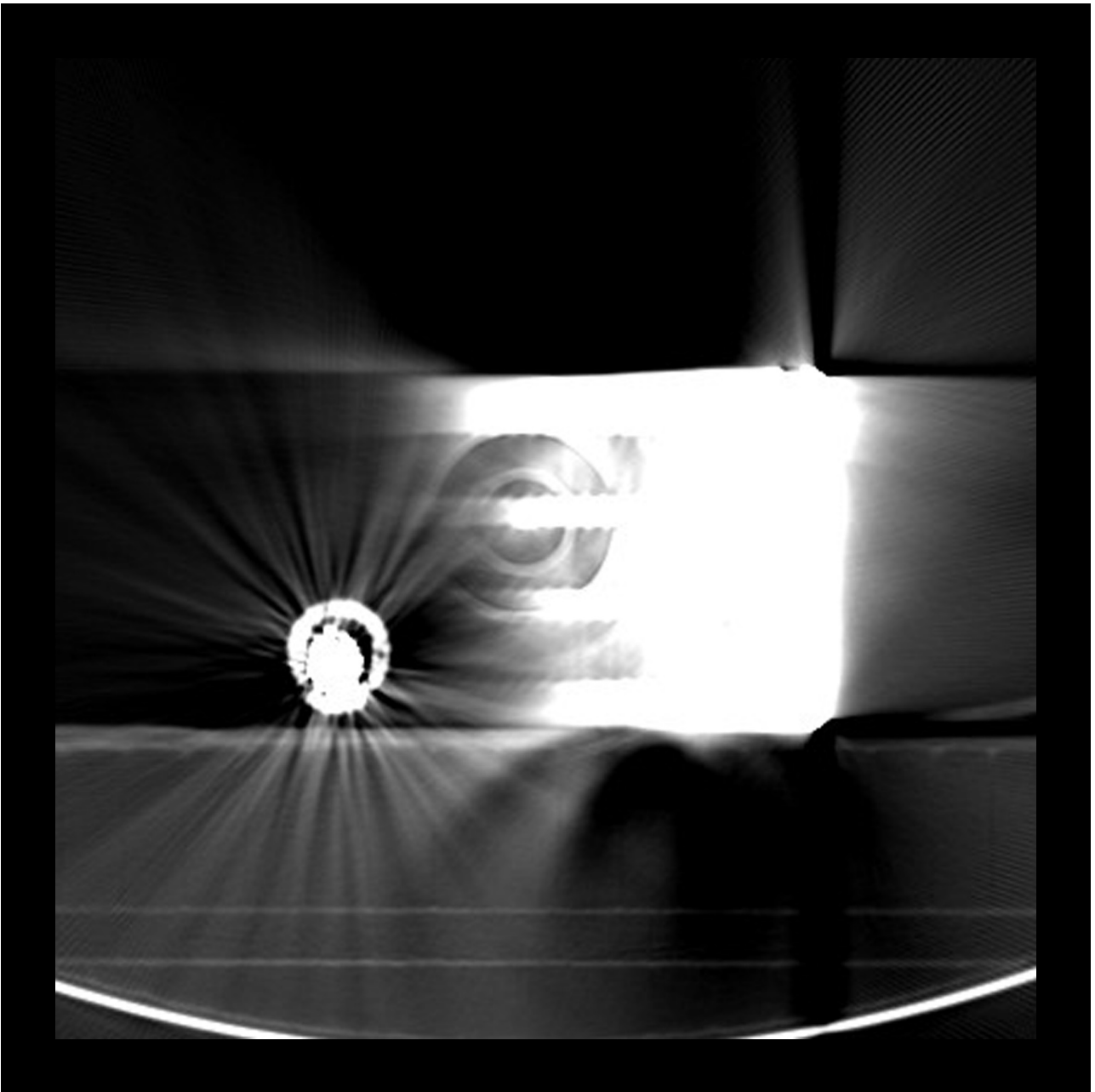
Egy egyszerű fotogram. A tárgy érintkezik a fotópapírral, de egyben a negatív árnyéka torzul is valamelyest. A fényképezés eszenciája, a feketék-szürkék-fehérek gazdag felvonultatása a technika.



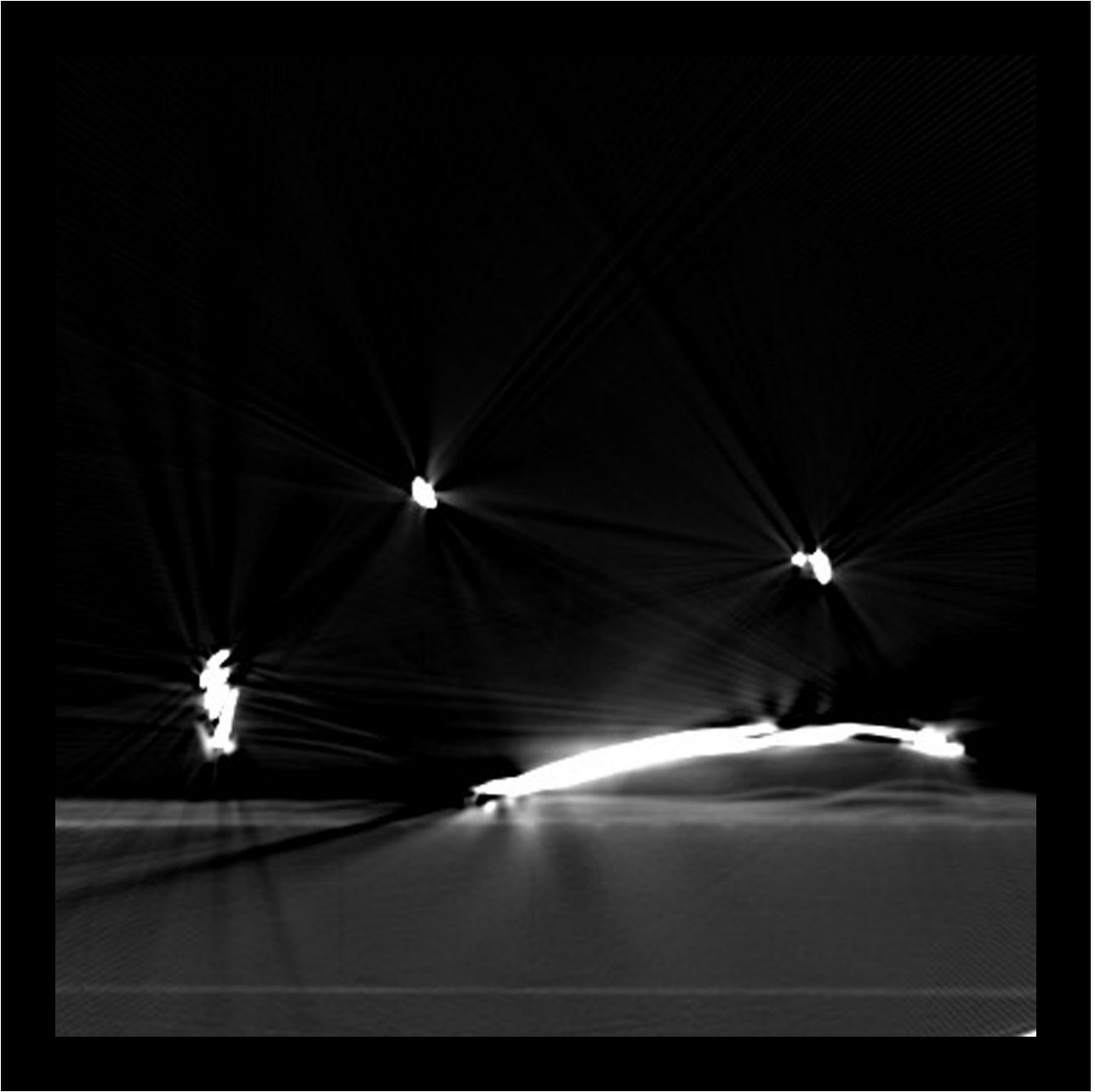


A röntgen az átható látás technikája. A látható valóság más dimenzióba kerül, a dolgok elvesztik jelentésüket. Az x-sugarak modernebb változata az orvosi képalkotó eljárások talán legismertebje, a CT.

A mellékelt CT-szkennelések a Kaposvári Egyetem Egészségügyi Centrumában készültek 2009-2017 között.

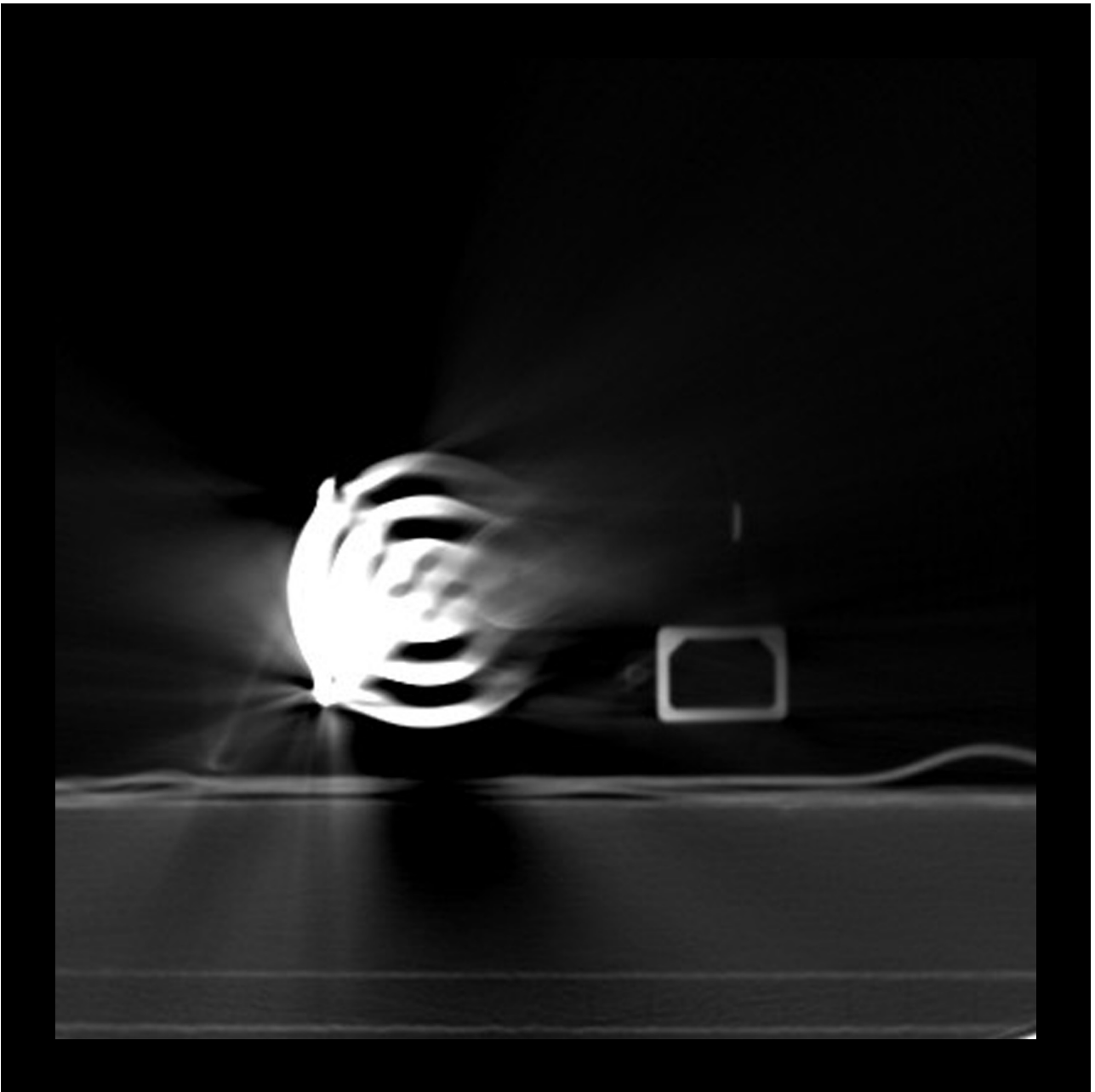


Egy absztrakt beállítás, mint ebben az esetben egy drótkompozíció tovább absztrahálódik a CT szkennelések során. A végeredmény: konkrét fotográfia. A light-box tovább erősíti a „belső fény” intenzitását.

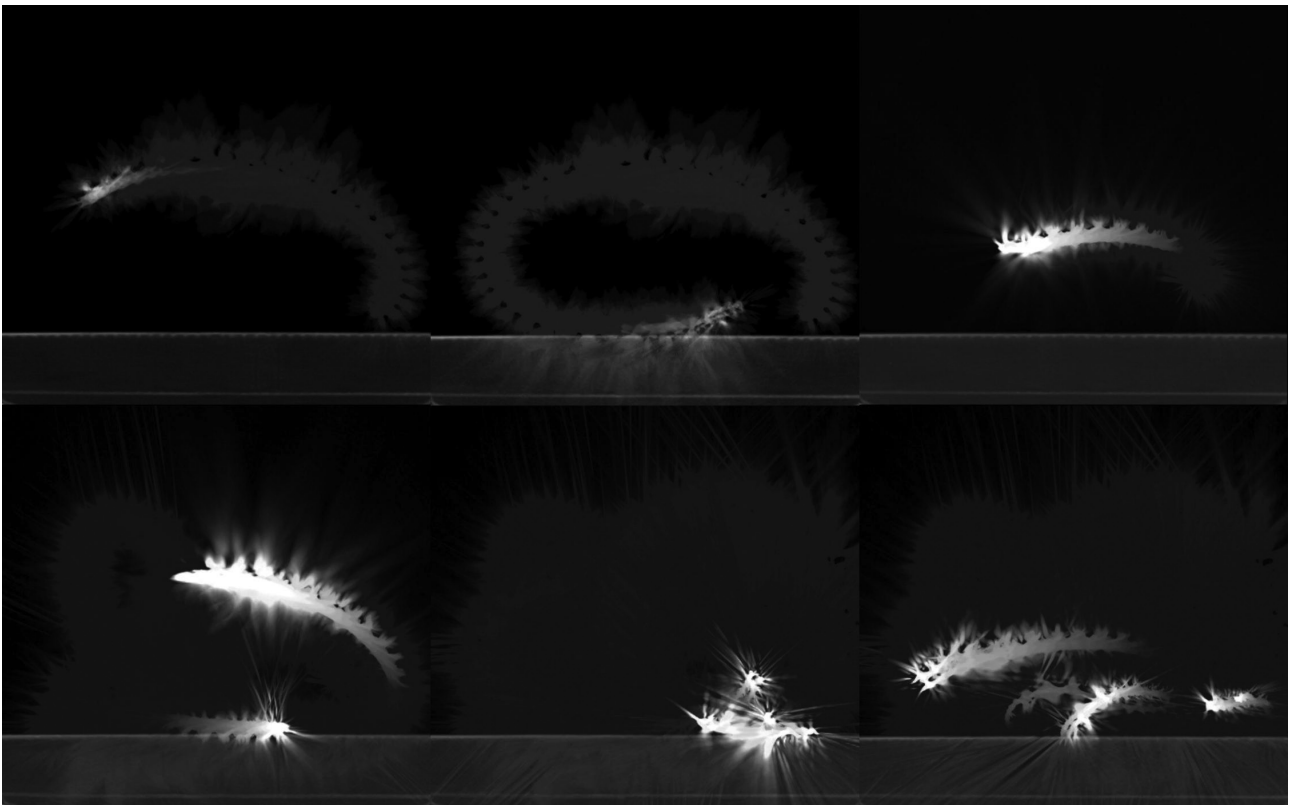




Az animációként megjelenő CT-sorozatból kiszakítva önállóan, állóképként is bemutatatható néhány, izgalmasabb „szelet”.

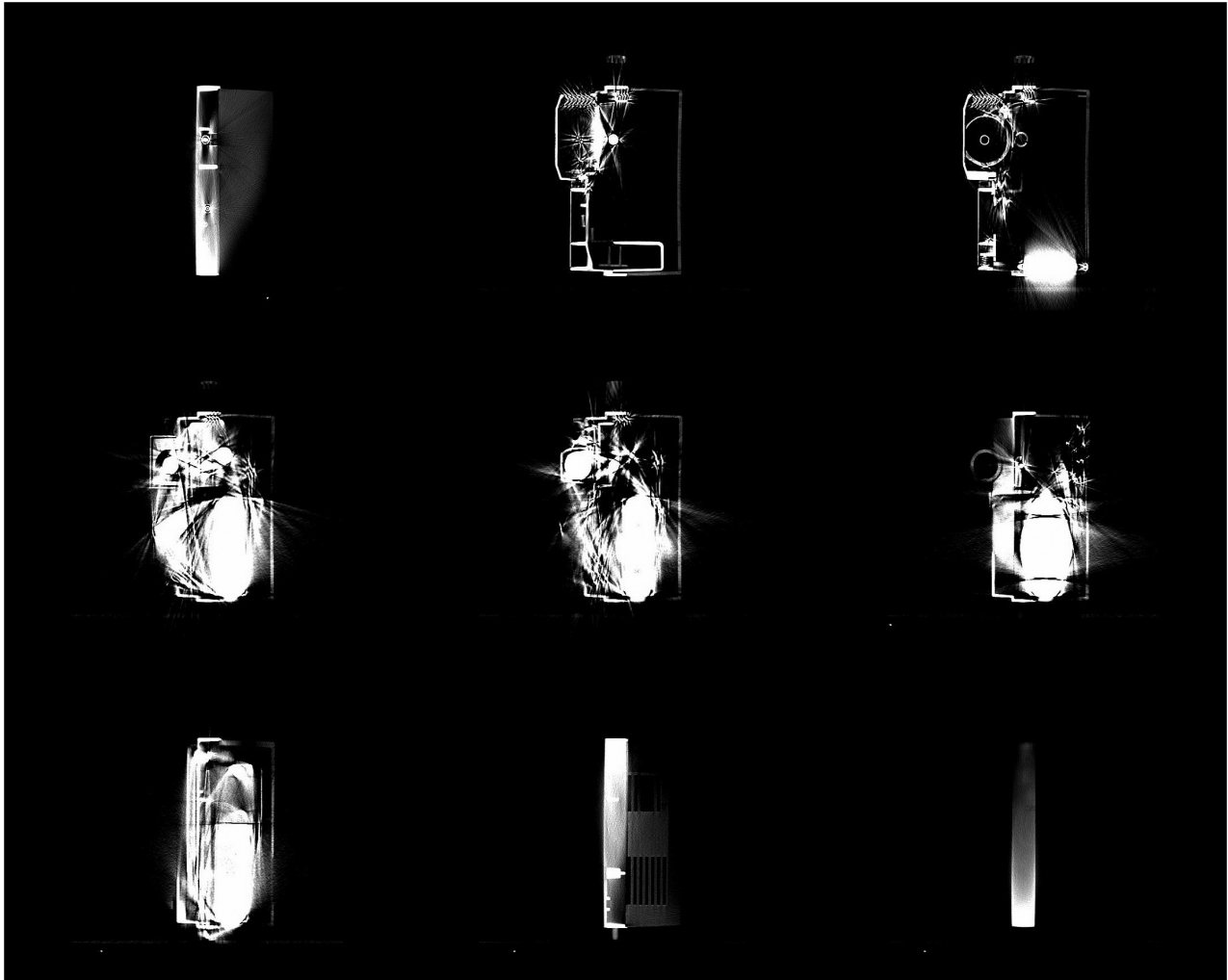


A CT-animáció képei tovább manipulálhatók megfelelő szoftverek segítségével. Álló- és mozgókép között a határ elmosódhat.

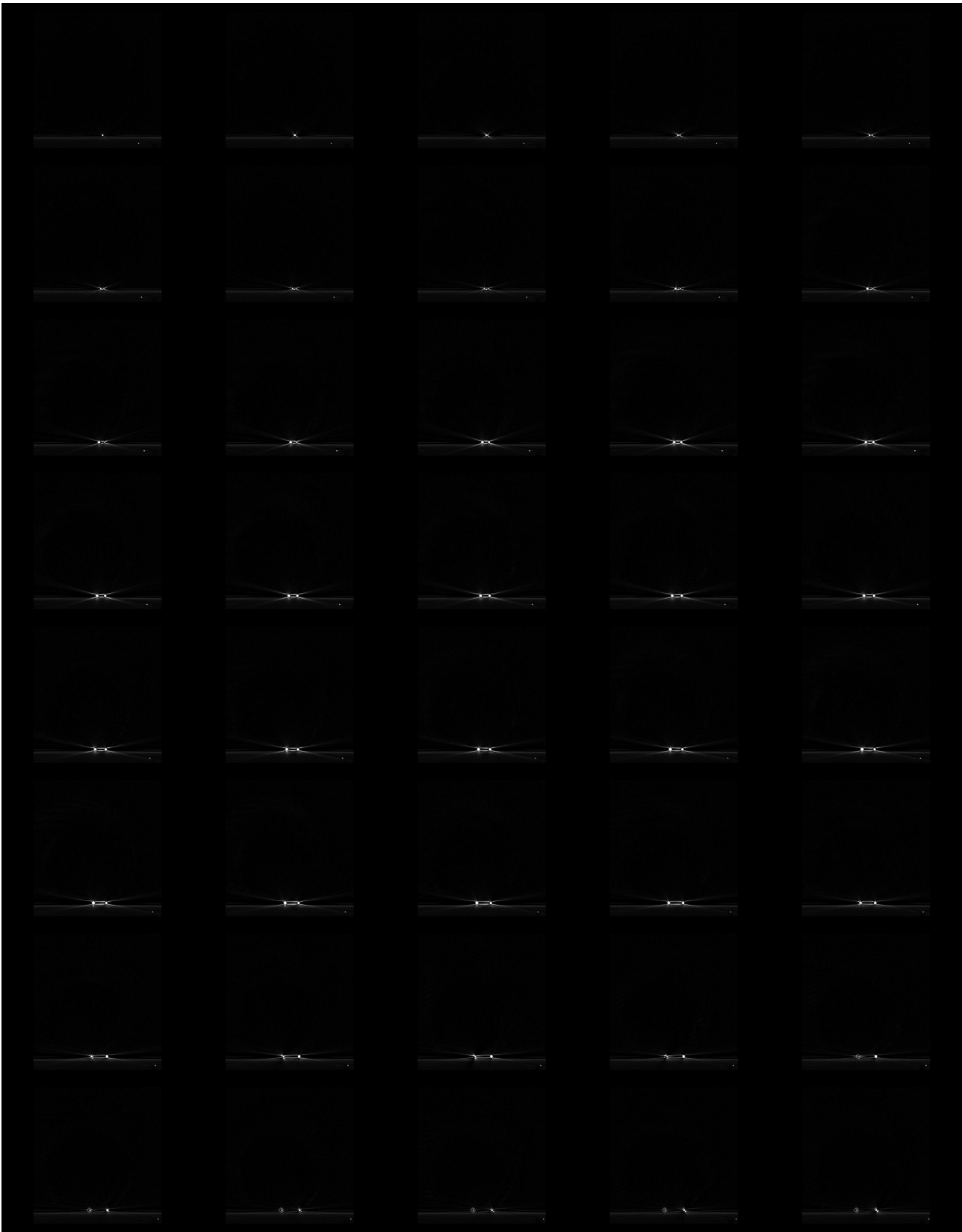


Egy szuper-8-as filmvetítő „CT-szeleteinek” egymás után helyezésével „végig-utazhatunk” a gép belsejében. A kiválasztott állóképek akár Moholy-Nagy László fotogramjaira is emlékeztethetnek. A gazdag tónusokat a technika kimozdításával érhetjük el; olyan módon, hogy „hibákat generálunk” a beállítások kapcsán. A „hiba esztétikája” körébe kerültünk.





A kis eltérések, melyek a mozgókép fázisainak egymás után helyezéséből adódik, akár, mint a kompozíciót meghatározó struktúra kaphat jelentőséget. A szigorúság feloldódik valamelyest a véletlen képalkotó szerepével.

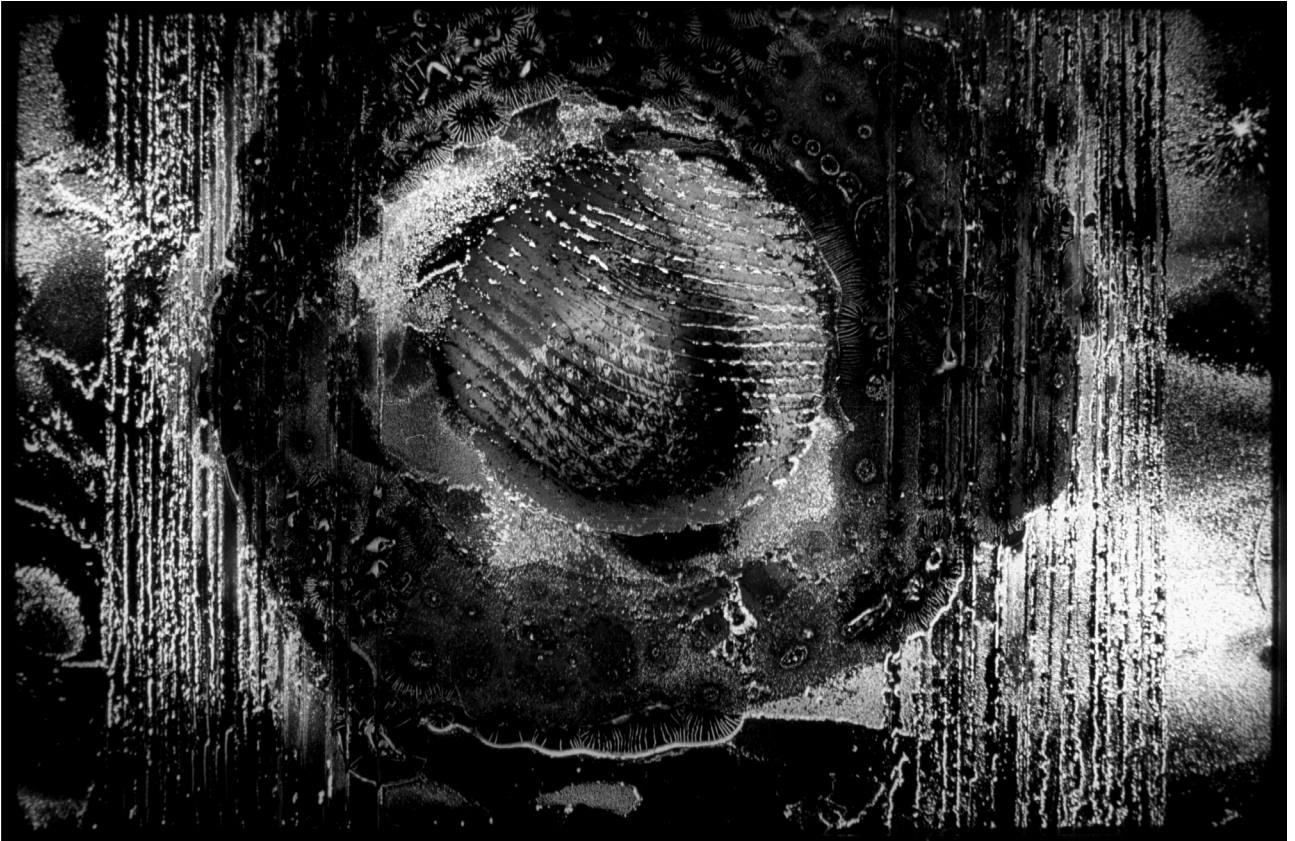


A CT-animációból kiragadott állóképek folyamatosan emlékeztetnek minket álló- és mozgókép elválaszthatatlan kapcsolatáról; az idő/beliség meghatározó erejéről.



Az ál (pszeudo) cliché verre technikával készült mű épít a léptékváltásra. Az alkotó ujjának lenyomata és más anyagok egy apró üvagliapon álltak össze sajátos kompozícióvá. A negatívra történő másolás a sajátos fényviszonyokra is apellál.

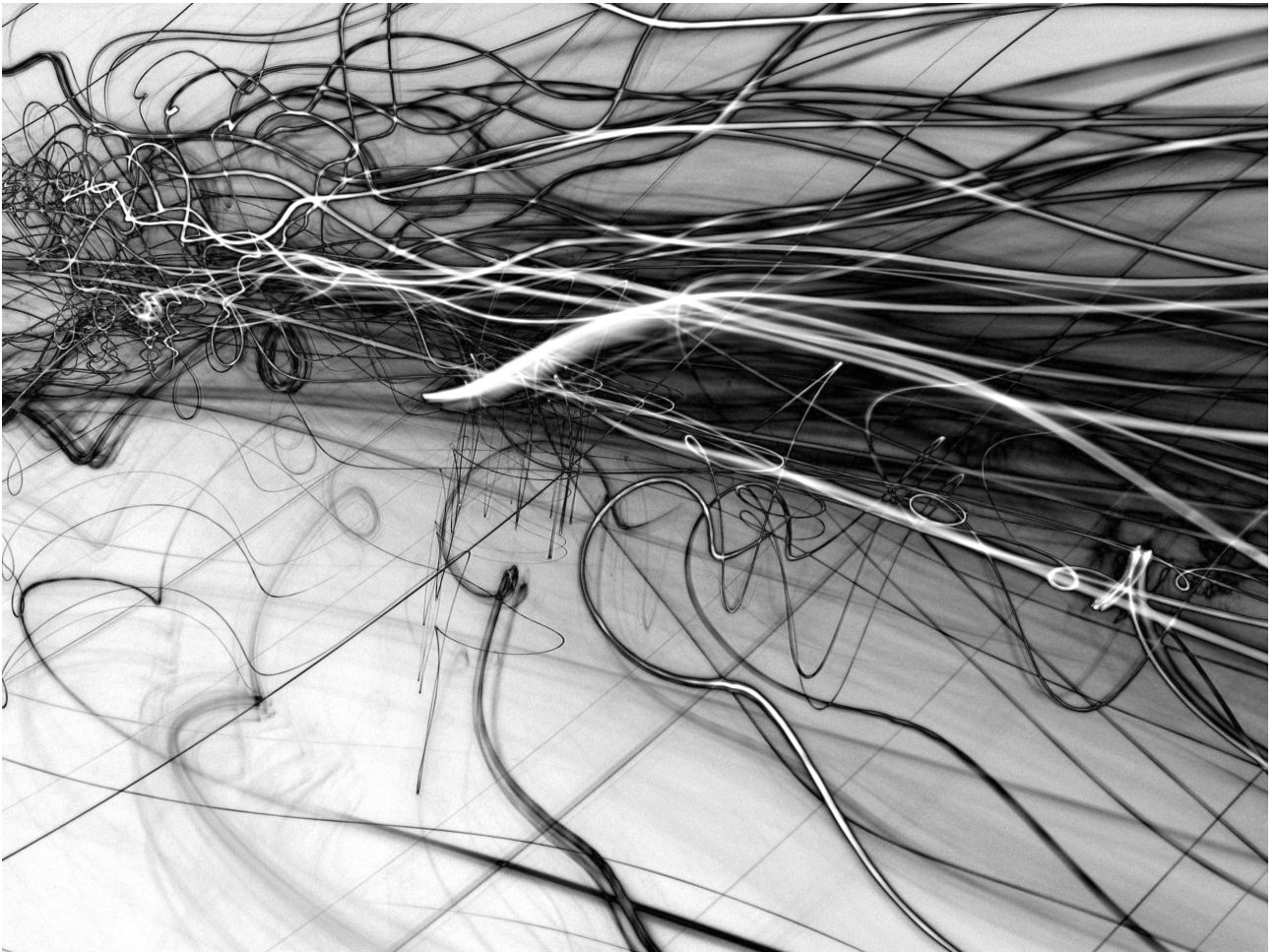




Az előző kép párja, ami technikailag teljesen hasonló módon készült. A roncsolás (égetés, erodálódás, stb.) a kép (le)építésének meghatározó eleme.



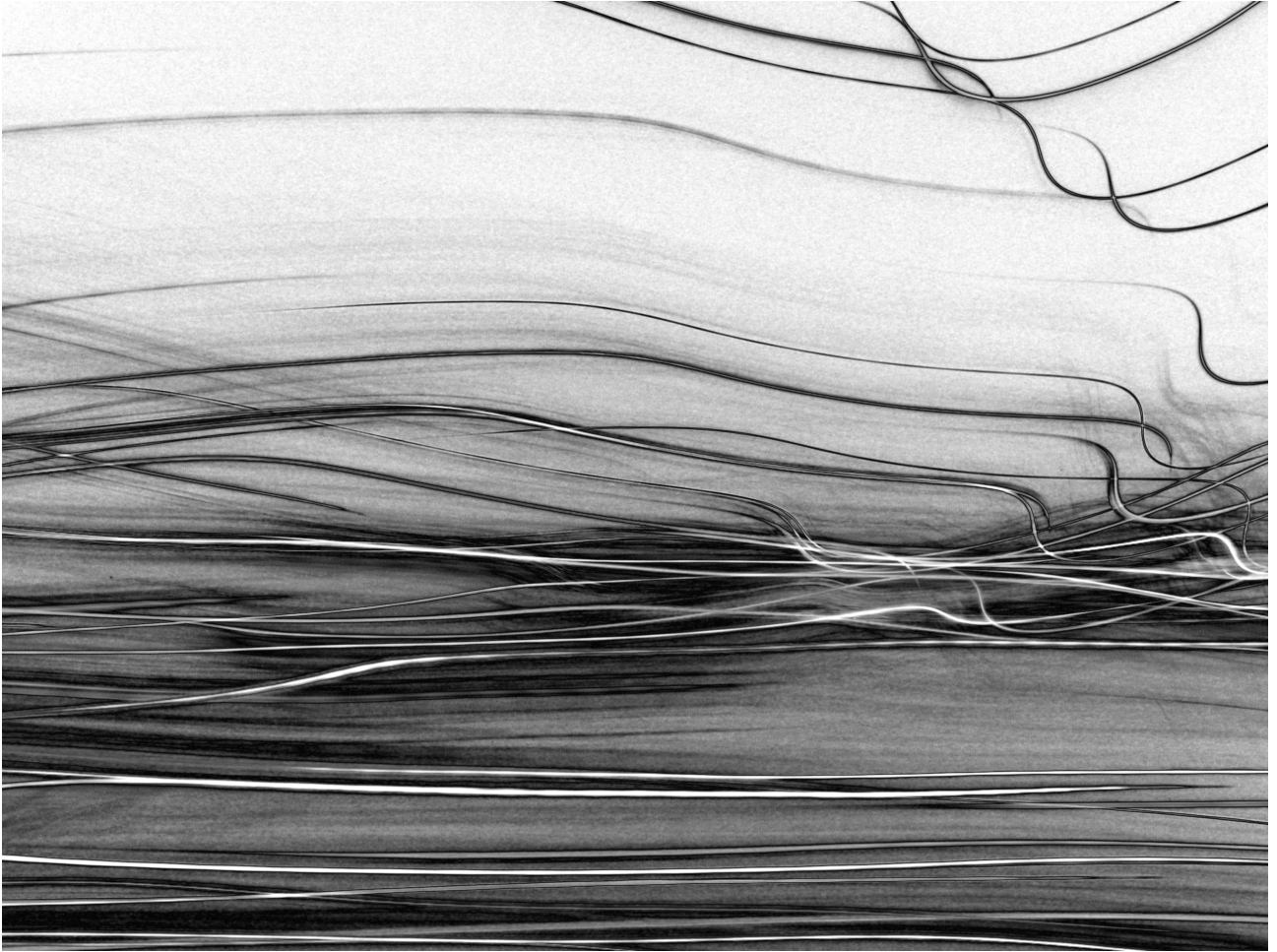
A fénykalligráfia a teljesen „vak” fotózás izgalmát rejti magába. Táncol az alkotó, villognak a fények, a kamera együtt lendül a karral, a zene fokozódik, és a végeredmény kiszámíthatatlan. A sok kísérletből, amelyik „megszólít” kerül nagyításra, printelésre. Valódi a ritmus, a mozgás, a fény, az akció, – és a végeredmény tiszta absztrakció, konkrét fotográfia. A lélek rezdülései is projektálódnak, – a szándék szerint.



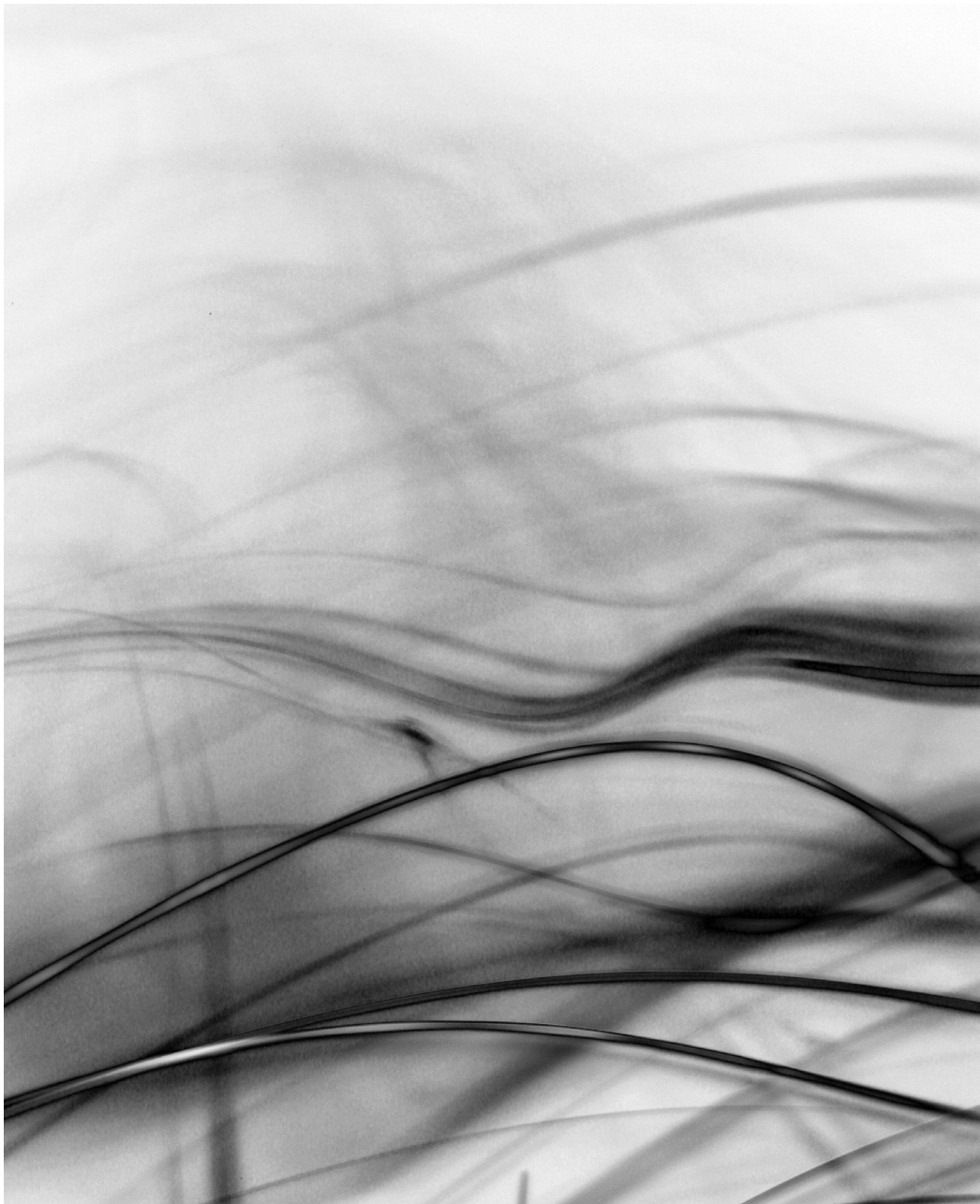


Horizontális, – némiképpen nyugodtabb lelki állapot. Az enyhe szolarizált hatás tovább távolít a megragadhatótól...





A megnövekedett méretű képbe könnyebb belehelyezkedni, annak részévé válni. A gesztus felerősödik.



A diptychon a véletlen szerepére még jobban épít. A negatív átfordítás még bizonytalanabbá tesz; mit is látok? Aztán már nem kérdés a dolog; – önmaga referátuma a kép.



Az elmosódás mértéke, a szürke tónusok intenzitása és a vonalak mérete a mozgás milyenségének következménye. Minden sűrítve rajta van a fotográfián, ami a hosszabb expozíció során történt a kamera objektívje előtt. Teremtett világ; de nagyon is valódi, de legalább is valószerű.





Kép és szöveg:

© Gyenes Zsolt  
1992-2017, illetve 2007, 2017  
Pécs

[dyenes@gmail.com](mailto:dyenes@gmail.com)  
<http://gyenes62.hu/>