

A FOTOGRAM MINT AKART ÉS AKARATLAN KÉPZET

A fotogram, mint műfaj, végigkíséri a pályámat. Időről időre találok olyan kutatási területeket, engem érdeklő témákat, melyek feldolgozására a fotogramot gondolom az egyetlen adekvát médiumnak. Próbálok megérteni, miért nem hagy nyugodni a műfaj, miért tartom önálló médiumnak. Mi az oka annak, hogy kamerát szinte egyáltalán nem használok a munkám során, olyannyira nem, hogy a fotográfiához való viszonyom egyenesen kameramentesként jellemezhető.¹

Mi magyarázhatja ezt az érdeklődést a fotogram iránt? Mi feszít még mindig? Hiszen a téma meglehetősen feldolgozottak tűnik. A fotogramnak Magyarországon erős hagyománya van, a műfaj szilárdan beágyazott a modernizmus és az avantgárd tradícióiba. Mégis azt érzem, hogy a médium számomra mást is jelent, mint amit a fotogram elméletével foglalkozók eddig leírtak. A fotogramban a maga teljességében és vonzó módon találok meg mindazokat az elemeket, amelyek a kamerázásban taszítanak. Írásomban a fotogram mint médium képzettartalmait, jelentéseit kísérlem meg kibontani. Saját művészi és emberi tapasztalataimból indulok ki, és meglehet, hogy a leírtak nem találkoznak más alkotó vagy elemző tapasztalataival.

A technikai médiumok a valóság és az emberi test közé vernek éket, vagy teremtenek közöttük átjárást, attól függően, honnan nézzük a dolgot. A médiumok ilyenén kettős természetűek nemcsak irányítják és pontosítják empirikus és kognitív tapasztalatainkat, hanem a test bizonyos működésformáiról alkotott képzetek is a létező médiumok mintázatait, struktúráit követik. Friedrich Kittler szerint minden médium tartalma egy újabb médiumra utal. A médiumok úgy hatnak az emberre, hogy érzékeinkről a médiumok által felkínált metaforák és modellek révén szerezzük tudásunkat. McLuhan tézise szerint viszont a médiumok az érzékszervek meghosszabbításai, azaz a médiumok helye a test és a technika közötti résekben lelhető fel. Saját művészi gyakorlatom, tapasztalataim szerint a két állítás nem mond ellent egymásnak: a médiumok a maguk funkciójának beteljesítésével egyrészt fokozzák észleléseink minőségét, másrészt modellé válnak a megismerés és megértés folyamatában. A fotogramot is olyan önálló technikai médiumnak gondolom, amely a hozzá kapcsolódó képzetek miatt mediálisan többet modellez, mint amit eddig tudtunk róla.

A következőkben tehát sorra veszem mindazokat a képzeteket, melyek számomra a fotogrammal kapcsolatban felmerülnek, és felfejtem, milyen jelentéstartalmak kapcsolódnak hozzájuk. Nem konkrét képekről beszélek, nem kreálok fotogram-ikonográfiát, nem foglalkozom motívum-értelmezéssel, nem veszem sorra a médium formaalkotó lehetőségeit sem. Az írás az általam jelentéstelének, ámde hiányzónak vélt pontokra fókuszál, melyekről azt érzem, hogy a fotogramról szóló szakirodalomban elsikkadtak.

¹ A „cameraless photograph” (kamera nélküli fotó) használatos kifejezés a kortárs fotóelméleti zsargonban, és az összes olyan technikát magába foglalja, amikor fényképezőgép nélkül kerül valamiféle nyom a fényérzékeny nyersanyagra.

A médium és a rögzítés

Ideje azt is pontosítanom, hogy mire gondolok, amikor technikai médiumokról beszélek. Ebben az írásban nem a produktív lehetőség, az alkotó apparátus a döntő egy technikai médium esetén, hanem a rögzítés képessége. A produkció mint eredmény a teremtés, alkotás aktusához kapcsolódik, ezért a produkciót önmagában nem tartom médiumnak. A rögzítés mozzanata teszi a médiumot médiummá. Ha ugyanis bármely technikai eszközből kivonnánk a rögzítés mozzanatát, nem maradna más, csak egy adott érzékszerv állandóan finomodó kiterjesztése, egyre fokozódó képességekkel, és elveszne a nyom, amit a médium a rögzítéssel hoz létre. Ezért tartom a médiumok leglényegesebb képességének a rögzítést. McLuhan aforisztikus megállapítása szerint a médium az üzenet, azaz a médiumok megfigyelési módszerei a technika megfigyelésére csatolhatók vissza. Az új médiumok új rögzítési technológiákat vezetnek be, a nyomok rögzítésének lehetőségei technológiai értelemben folyamatosan változnak. Nyom létrehozásának, azaz a produkciónak az igénye öröktől fogva létezik, míg a nyom technikai eszközzel való rögzítése csak az ipari forradalom után vált elérhető lehetőséggé. A technikai médiumok mindegyike két funkció szimbiotikus együttélése: az alkotás és a rögzítés funkcióké. Ezek azonban többek pusztá funkcionál. Szerepek is, melyek metaforikusan is értelmezhetők. Legyenek bár állandók az alkotás és a rögzítés funkcionális igényei, ha szerepként tekintünk rájuk, láthatjuk, hogy a szerepekhez fűződő viszony folyamatosan változik. A megváltozott viszonyokat pedig érdemes visszacsatolni az egyes médiumokhoz, hiszen a visszacsatolás magára a médiumértelmezésre is kihat, és új észrevételekhez vezethet.

Képalkotás és képrögzítés különválása

A fényképezés feltalálása valójában a képnyom rögzítésének feltalálása. A camera obscura jelensége évezredek óta ismert, míg a képnyom kémiai rögzítésének ismerete még kétszáz éves sincsen. A két funkció a digitális fényképezőgépekben is különválnak, még ha a felhasználó számára nem is olyan világosan, mint a klasszikus analóg fényképezés során. Az analóg gépekben, amelyekbe a filmet be kell fűzni, még akkor is érzékelhető a funkciók elválása, ha maga a rögzítés folyamata a nyersanyag fényérzékenysége miatt nem a szemünk előtt történik, hanem egy zárt dobozban, láthatatlanul. Mégis van két objektum: a kamera és a nyersanyag, amelyek technikai értelemben pontatlanul, metaforikusan azonban annál pontosabban jelzik a két funkciót: a kamera az alkotását, a nyersanyag a rögzítést. A digitális gépeknél a rögzítés mozzanata egyre kevésbé érzékelhető. Pedig nem mindegy, van-e legalább tudomásunk arról, amit nem látunk, vagy még a létezéséről sem tudunk. A kamerák evolúciója a rögzítés funkció háttérbe húzódását hozta magával. A régi idők fotográfusai a nyersanyagot egyesével tették be a gépbe (miután szintén egyesével a gépbe való kazettákba helyezték, netán magát a fényérzékeny réteget is ők maguk vitték fel a hordozóra), és a közvetlen tapasztalat szintjén volt tudásuk a rögzítés szerepéről és fontosságáról. Ez még a kisfilmes kamerák esetében is így van, amikor egy befűzésrel 36 vagy 24 kockát tudunk fényképezni. A képeket megőrző negatív tekercs léte a tárgyak szintjén is kettéválasztja a képalkotást és rögzítést. E kettősség tudatosítása nehezebb a digitális kamerákkal. A virtuálisan létező képek esetében már az is kérdéses, hogy a képalkotás és képrögzítés folyamatainak különválása értelmezhető-e egyáltalán. Mára a mindennapi fotográfiai gyakorlatból kivesztek a rögzítés elemei, mert azt az analóg fotográfia tartotta életben. Bár analóg fényképezésre ma is van mód, ma is laborálnak néhá-

nyan,² a fotogram esetében viszont kiiktathatatlan a labormunka, a hozzá kapcsolódó képzeteket a fotogram médiuma hordozza szükségképpen.

A fotogram önálló médium

1839-ben Talbot *A természet ceruzája*³ címen adta ki albumát. Már a cím is jelzi az ábrázoláshoz szükséges kettős eszközigényt: a rajzolás feltételez egy képrögzítő eszközt, a ceruzát; és egy hordozót, a papírlapot. A fényképezőgép esetében a ceruza az objektív, a papírlap pedig a fényérzékeny felület.

Fénynyom rögzítéséhez azonban optikai képre nincs feltétlenül szükség, elég a fényérzékeny anyag. Természetesen minden fénykép egyúttal fénynyomrögzítés is, mégis létezik olyan fénynyom, ami nem optikai kép rögzítése. Ez a fotogram. Optikai kép előzetes kialakítása nem feltétele annak, hogy a rögzítés funkció működhessen. Ezt különösen fontos hangsúlyozni, hiszen így válik nyilvánvalóvá a fotográfia két folyamatának (tudniillik a kép kirajzolódásának és rögzítésének) párhuzamossága, egymástól független léte, önálló entitás-volta.

A két dolog természetesen össze is csúsztatható. A fotogramot lehet olyan rugalmas értelmezési keretbe helyezni, addig tágítva a fogalmat, amíg végül minden rögzített fényjelenséget fotogramként értelmezhetünk. Beke László például ezt teszi, mikor a fotogramot a fényképezés legegyszerűbb egységének tartja. Egy helyen „ősfényképnek” nevezi. „A legkorszerűbb fényképezés is a fotogramra épül, a camera obscurával, vagy fényképezőgép lenszén keresztül készült kép »csupán« speciális fotogram.” „Bármilyen megjelenik a fotópapíron vagy a negatívon – fotogram.”⁴ A fényképezés, mint minden technikai médium, valóban kettős természetű. A fotográfia két eleme, a képalkotás és a képrögzítés ugyanolyan nehezen választható el egymástól, mint árnyék az árnyékot vető tárgytól. A kettő elválaszthatatlanul összetartozik. Ebből a szempontból Beke László állításai sem vitathatók. Én sem vitatom, csupán kiegészítem. És miért fontos az önálló értelmezhetőség? Képzelnék csak el, mekkora kulturális veszteség érte volna a világot, ha az árnyékot annyira egyívásúnak tekintjük az árnyékot vető tárggyal vagy az azt létrehozó fényvel, hogy nem volnánk képesek leválasztani róla! Sok mindentől le kellene mondanunk, például arról is, hogy felismerjük a vámpirokat.⁵

A fotogram többé és kevésbé ismert specifikumai

Az árnyék

A magyar szakirodalomban Maurer Dóra *Fényelvtan* című könyve foglalja legérzékenyebben a fotogrammal. A könyv definíciója így hangzik: a „fotogram fényképezőgép és negatív közbeiktatása nélkül, pusztán a fény, a fényérzékeny anyagok és a bennük végbe menő változásokat előhívó vegyszerek működésével létrehozott, többnyire tárgyak árnyékát rögzítő kép”.⁶

² Az „archaikus technikák” összefoglaló elnevezés foglalja magába a különböző kémiai összetételű fényérzékeny anyagokról és az azok kidolgozásához szükséges vegyszerekről való ismereteket és praxisokat.

³ A fotográfia szóösszetétel jelentése: fényrajz

⁴ Beke László: A fotogram helye, in: Maurer Dóra: *Fényelvtan*, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, Budapest, 2001, 252.

⁵ A vámpír köztudomásúlag onnan ismerszik fel, hogy nincsen árnyéka. A vámpír figurája számottevő kulturális tényezővé nőtte ki magát az elmúlt évtizedekben.

⁶ Maurer Dóra: *Fényelvtan*, i. m., 7.

Maurer fotogram-definíciójában tehát árnyéknak tekinti a fényérzékeny felületen megjelenő alakzatokat. Ennek megfelelően a fotogram őseként említi a sziluettet. Maurer szövege analitikus jellegű, távol áll tőle mindenféle érzelmi húrozás, a fogalmak világos rendje jellemzi. Az árnyék értelmezése az egyetlen terület, ahol annyira erős a szimbolikus értelmezés kísértése, hogy az a tiszta gondolat felületén is átsüt: „A lét ellenpontját, a nemlétet elképzelnem nem tudjuk – írja –, kifejezését a testhez kötött testetlenség metaforájában, az árnyékban találjuk meg.”⁷ Az árnyék jelentései, a különböző kultúrák árnyékszimbolikája Maurer szerint is a fotogram egyik lehetséges megközelítését adja.⁸ Az árnyék metaforáját leszámítva azonban Maurer megmarad a fotogram értelmezésének Moholy-Nagy által kijelölt modernista fogalmi keretei között, amely a fény-árnyék viszonyokban elsősorban a térbeli értelmezhetőséget és a modulálhatóságot látta meg. A fény az avantgárd és modernista hagyományban, a fotográfiával és a fotogrammal kapcsolatban is, elsősorban formaalkotó tényező. Moholy-Nagy szerint a fény a festészeti pigment helyét foglalja el. A fényt ő újonnan meghódított anyagnak látja, melyben szerinte világraszóló megformálási lehetőségek rejlenek. A metaforikus értelmezéseknek nincs helye az avantgárd és modernista alkotói hagyományban, és a kritikai-elméleti hagyományban sem.⁹

Az árnyék és a fotogram közös gyökerei¹⁰ másnak is feltűntek. Tim Otto Roth német kutató, médiaművész 2015-ben megjelent könyvében¹¹ például a fotogramot kifejezetten az árnyék kontextusában helyezi el.¹² Mindezek után azt gondolhatnánk, hogy az árnyékot senki sem mossa össze az optikai kép fogalmával. Azok legalábbis, akik komolyan foglalkoznak a témával, egymástól függetlenül is értelmezhető dolognak tételezik. Ez azonban nincs feltétlenül így. Maurer például, bár nem mossa össze, mégsem fejt ki érdemben az árnyék-kép és az optikai kép közötti különbséget. Pedig az árnyék-sziluettnek nem sok köze van a camera obscura jelenséghez, azaz a kép kirajzolódásának évszázadok óta ismert eleméhez. Az árnyék ugyanis fény-hiány, az optikailag kirajzolódó kép pedig fényrajz. Fizikailag a legfontosabb különbség közöttük, hogy az árnyék a fényforrásból kijövő fénynyaláboknak *közvetlenül* az útjukba kerülő tárgy által kitakart terület, míg a képrajz a leképezendő tárgyról *visszaverődő* fénysugarak révén jön létre. Ha Beke nyomán mégis mindenáron kapcsolatot akarnánk teremteni az árnyék és a képrajz között, azt mondhatnánk, hogy az árnyék egy végtelen méretűre növelt lyukon áthaladó fénynyaláb veti. A végtelen átmérőjűre növelt lyuk paradoxonát azonban a magam részéről szívesebben tekintem elméleti matematikai fikciónak vagy kreatív gondolatnak, ami inkább a megszólalót jellemzi, semmint egy gyakorlathoz is kapcsolódó vitában bevethető, racionális érvek.

Míg a camera obscurában megjelenő kép néhány kitüntetett, a tárgyról visszavert és a lyukon magát átverekedett fénynyaláb okozta optikai jelenség, addig a fotogram esetében a fényforrásból kijövő fény teljes terjedelmével, az általa kibocsátott összes sugárnyaláb-

⁷ Uo., 9.

⁸ Említi az ősi indiai árnyjátékot, az Orfeusz-mitológiát, Platón barlanghasonlatát, a film noir-t és Chamisso *Peter Schlemihl*jét. Maurer, i. m., 9.

⁹ „A történelemről alkotott felfogásunk – amely röviden szólva hegeliánus – és az ábrázolásról alkotott felfogásunk – amely még platonikus – különféle utakon lehetővé tette és elősegítette a fény történetét, az árnyék történetének lehetőségét viszont elfojtotta” – írja Victor I. Stoichita az árnyék művészettörténeti szerepét taglaló könyvében. Idézi Kukla Krisztián: *Árnykép és fénykép*, *Vulgo*, 2003/2.

¹⁰ Az árnyéknak valójában a fotogramnál jóval tágabb halmazzal, a képzőművészettel vannak közös gyökerei: „Idősebb Plinius *Természetrájzában* (Budapest: Enciklopédia 2001) kétszer is megemlíti az árnyék tapasztalatát, mint az emberiség képalkotásának a kezdetét.” (Kukla Krisztián, i. m.)

¹¹ Tim Otto Roth: *Körper. Projektion. Bild. – Eine Kulturgeschichte der Schattenbilder*. Wilhelm Fink, 2015

¹² A kutatást 2011-ben tette nyilvánossá a www.photogram.org/ oldalon. Az oldalt www.shadowgraph.org/ néven újraindította, a két oldal tartalma megegyezik.



Bukfenc, 1988. Fotogram, 200x100 cm

bal egyidejűleg, együttesen eredményezi az árnyék létrejöttét. Az a fény, amit nem fogtak optikai munkára, hanem szabadon terjed a tér minden irányába; nos, ez a fény számomra a sokaságot jelenti, az egyenként gyenge individuumokat, amelyek együtt, összeadódva jelentős (fény)erőt alkotnak. Erős jelentésképzetek kötődnek bennem ahhoz a fotogram médiumát uraló gyakorlathoz, hogy a fényforrás sugarai adott területet egy időben és egyenletesen terítenek be, a fénynyalábok párhuzamosan haladnak, együttműködnek egymással, és az összes együtt fejt ki a hatást. Ha a fotogramot társadalmi metaforaként próbáljuk meg értelmezni, ahogy Vilém Flusser és Susan Sontag tette a fényképezéssel kapcsolatban, a fotogram a fotográfia pandantjaként jelenik meg, mint a demokratikusság metaforája, ami a médium technikai gyakorlatából következik.

Az árnyék optikai képpé válásáról attól a pillanattól kezdve beszélhetünk, hogy a mindent betérítő fény, a végtelen számú fénysugár egyenes vonalú haladásának útjába lyuk-akadály kerül, ami leszűkíti a fénysugarak végtelen körét azokra, amelyek a leképezendő tárgyakról verődnek vissza. A lyuk léte tehát a camera obscura-kép és minden optikai képrajzolat kialakulásának alapfeltétele, míg az árnyék létrejöttéhez nincs szükség lyukra,¹³ csak valamiféle tárgyi akadályra, ami a fény útjába kerül. Ez a különbség számomra döntő, hogy úgy mondjam, ontológiai jelentőségű.¹⁴

Az érzékenység jelentései

A fénynyom rögzítésének tárgyalásakor szakmai szempontból kulcsfontosságú a (fény) érzékenység fogalma. Ez a fogalom azt jelzi, hogy mennyi fényt kell a nyersanyagra engedni az optimális expozícióhoz. A kisebb fényérzékenység több fényt, a nagyobb fényérzékenység kevesebb fényt igényel. A (fény)érzékenység a képrögzítés kulcsfogalma, melyet a kép hordozóra vitele és rögzítése folyamatában használhatunk. Ezzel szemben a képkalkotásban a (fény)erő (azaz a lyuk mérete) a kulcsfogalom.

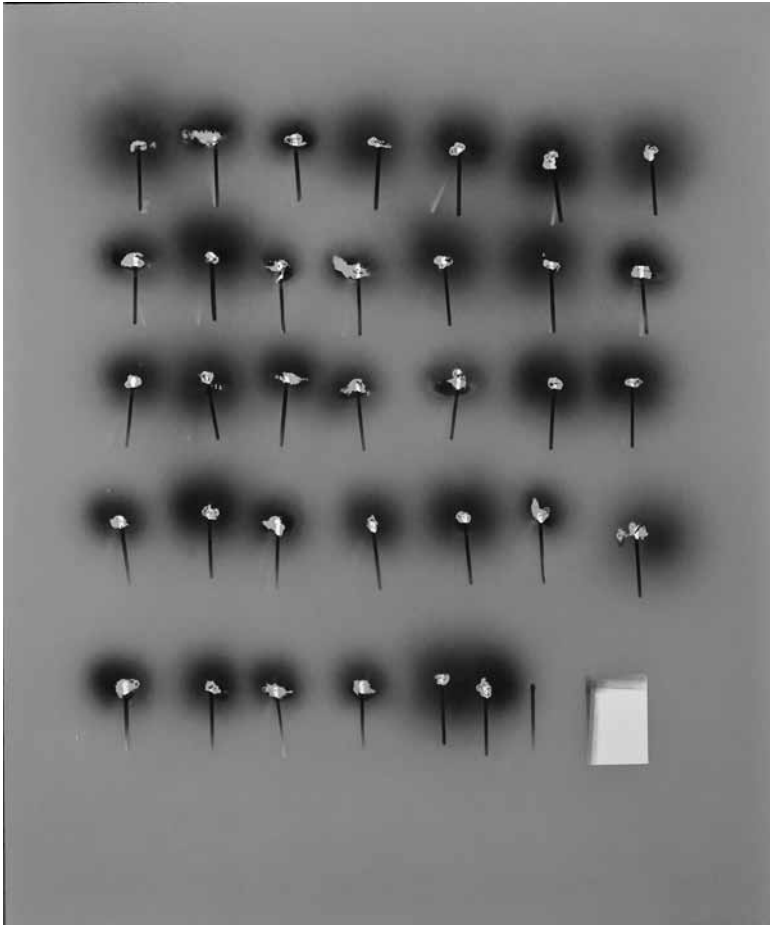
A fényérzékeny fotónyersanyagnak vizuálisan megjelenő, érzéki sajátosságai is vannak. Az analóg fotó egyik legjellemzőbb tulajdonsága, ami más anyagok sajátosságaitól megkülönbözteti és a digitális médiumokkal összetéveszthetetlené teszi, az ezüstszemcsék szabálytalan elrendeződése a felületen. A szemcsék tulajdonságai szoros összefüggést mutatnak az érzékenységgel: minél érzékenyebb egy fotónyersanyag, annál szemcsézettebb. Az analóg fotóban tehát, Moholy-Nagy fény-víziójával ellentétben, inkább a szemcse jelenti azt, amit a festészetben a pigment. A két világháború között a fotó és a festészet vonatkozásában hosszadalmas esztétikai viták bontakoztak ki arról, hogy miért kevésbé érzéki a fotó, mint a festészet.¹⁵ Aztán később, a digitális fotó megjelenésekor az analóg fotó lett az érzéki médium; a pigment anyagszerűségének és a szemcse anyagtalanságának szembeállítását követően az érzéki ezüstszemcse és az anyagtalán pixel került szembe egymással.

A legegyszerűbb fotogramszerű jelenség, amikor az emberi bőr az erős napfényre bőr-

¹³ Érdekes adalék, hogy Michael Baxandall *Shadows and Enlightenment* című könyvében (Yale University Press, 1997) a fénybe fúrt lyuknak nevezi az árnyékot. A magam részéről nem ellentmondást látok itt, hanem a „lyuk”-hoz való közeledés különböző lehetőségeit, irányultságait.

¹⁴ Meglehet, annak, hogy én nem látom meg annyi mindenben a „lyukat” és annak szimbolikáját, mint férfi kollégáim, van köze ahhoz, hogy nő vagyok.

¹⁵ A kép anyaga vs. kép vita régi dolog. Forgács Éva szerint az egyik legérdekesebb esztétikai vitában (ami 1927-ben, Moholy-Nagy és Kállai között zajlott) Kállai Ernő például az anyagnak és az anyagtalannak az ellentétét hiányolja a fotóból, mert abból hiányzik a „faktúra, hiányzik az optikailag érzékelhető feszültség a kép anyaga és a kép között.” in.: Fotóművészet, 1980/1.



Egy doboz gyufa-5, 2017. Szolarizált fotogram, 60x50 cm

pírral, leéggessel reagál.¹⁶ A bőr, a tapintás érzékszerve, egyúttal fényérzékeny felület is. A fény és a fényérzékeny anyag találkozásának intimitása a nyomhagyás közvetlensége miatt a fotogramban felerősödik. A hatás közvetlen, taktilis, intim, tapintható, érzéki. Nem a tárgy hűlt helyét, hanem szinte még testmeleg utóképet látjuk. „A tárgy helye mintha meleg lenne még, mintha épp most emelték volna le a fotopapírról.”¹⁷ „Míg a tárgyaknak a fotópapírra súlyosan ránehezedő vagy a felületet csak lebegve meg-megérintő nyomát nézzük a képen, tapintásérzékünk is mozgásba jön, és felerősíti valóságélményünket. Ezt a friss élményt Jean Cocteau találóan nevezte erotikusnak.”¹⁸

Maurer azt is írja, hogy a fotogram „bizonyítéka is annak, hogy a megvilágítás pillanatában a tárgyak valóságosan is érintették a fotópapír felületét. Ott voltak, de már nincsenek ott.”¹⁹ Ez így valóban közvetlen, taktilis kapcsolatot feltételez, és a kijelentés tiszta, analitikus leírásnak tűnik. Ám, ha jobban belegondolunk, rájöhethetünk, hogy a mondat inkább metaforikusan értendő. Mert tárgyszerűen, a metaforikus többlet nélkül egyáltalán nem igaz. A fotogram nem tekinthető a közvetlen érintkezés alapvető bizonyítékának, hiszen a képkalkotó árnyék mindennemű érintkezés nélkül is vetülhet a fényérzékeny felületre.

A képrögzítés feltalálásában a kémiaé volt a főszerep.²⁰ A fotogram műfaján belül értelmezhető egy önálló műfaj, a kemogram, ami olyannyira önálló, hogy saját definíciója is van. A kemogram „festés a fényképezés vegyszereivel.”²¹ A vegyszerrel való munka során az anyagban okozott változás kémiai, ami lényegi módosulást jelent az anyag szerkezetében. Az anyagok kémiai találkozáskor interakcióba lépnek egymással, és új minőségű, új tulajdonságú anyag jön létre. Láttuk, hogy Cocteau is érzékinek nevezte a médiumot, ami azonban nemcsak a felületi látvány-hatás érzékisége, hanem metaforikus értelme is van, hiszen a kémia fogalma a köznyelvben érzelmi vagy szexuális affinitásra utal: racionálisan nem magyarázható vonzalomra szokták mondani, hogy a felek közt létrejött a kémia.

Nemábrázolás és antiperspektíva

Fontos fotogram-specifikum, hogy a fotogram nem ábrázol. Maurer meggyőzően ecseteli a nemábrázolás következményeit, számomra elsősorban a képzőművészeti és a fotografikus gondolkozásmód és megközelítés különbségeit ragadva meg.²²

Az ábrázolás helyett a fotogram a „kép síkját hangsúlyozza, és újfajta, tárgyilagos terességet sugall az a tény, hogy a fotópapírra helyezett háromdimenziós tárgyak vetett árnyéka nem engedelmeskedik a perspektíva, az egy nézőpontból való szemlélés kényszer-

¹⁶ Egy idevágó művészeti példa: Thomas Mailander 2015-ben az Archive of Modern Conflicttal és az RVB Booksszal közösen kiadott *Illustrated People* című könyve. Mailander (az AMC gyűjteményéből válogatott) eredeti negatívokat szorított modelljei bőrére, és erős UV fényvel világította meg azokat, majd lefotózta modelljeit, a bőrükön megjelenő pozitív állású képekkel.

¹⁷ Saját szavaimat idézem a *Fotogrammatika* című kiállítási katalógusban (1988) megjelent beszélgetésből.

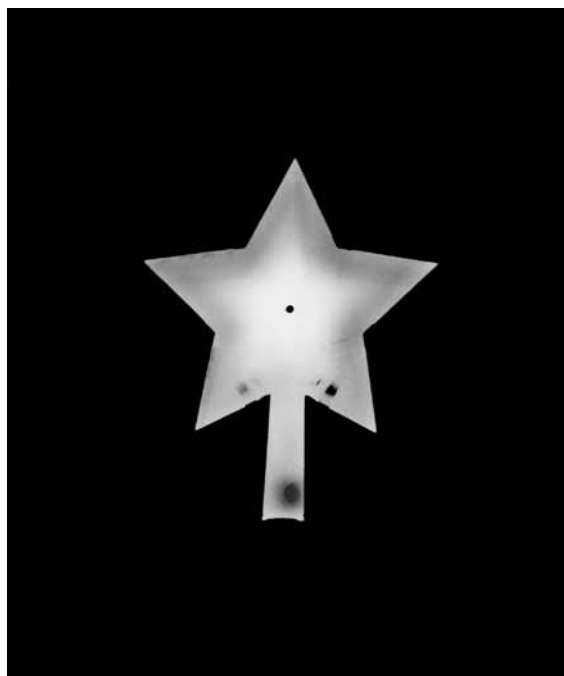
¹⁸ Maurer, i. m., 11.

¹⁹ Uo., 9.

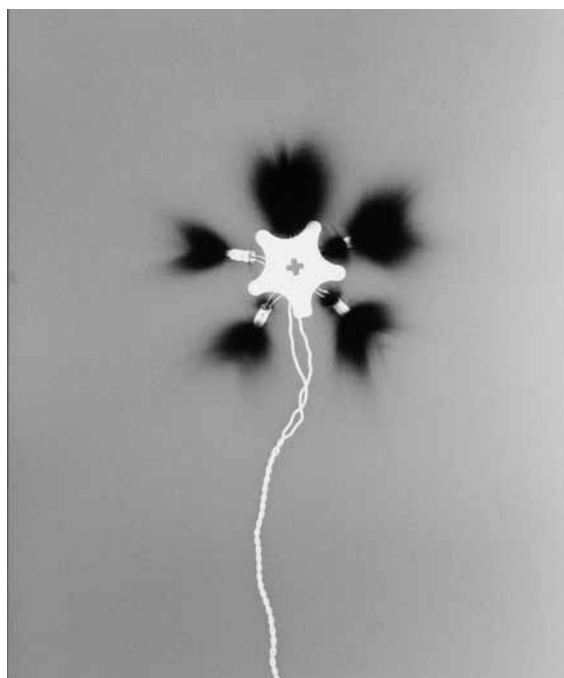
²⁰ Heinrich Schulze német vegyész vette észre, hogy az ezüstsók a fényre kémiailag reagálnak, szerkezetük megváltozik, és az anyag színe besötétedik. Felfedezését 1727-ben tette közzé. A színváltozást rögzítenie azonban nem sikerült.

²¹ Maurer, i. m., 258.

²² „A fényképészszakma nem is tartja komoly feladatnak fotogramok készítését. Az alakítás és formálás szabadságához szokott művészek azonban épp azt becsülik benne, hogy nem a szemmel láthatót adja vissza...” Uo., 8.



Kiscsillag formája, 2017. Fotogram, 40x30 cm



Kiscsillag fénye, 2017. Fotogram, 40x30 cm

rító törvényének.”²³ Ilyen röviden, ezzel a finom szóhasználattal intézi el Maurer mindazt, amit az egynézőpontúság koncepciója metaforikusan implikál. A 20. század fotogramkészítői a szokatlan perspektívát a kész képek érdekes jellemzőjeként, a teret módosító látványelemeként vették észre. De a perspektíva felbomlása olyan, csak a fotogram médiumára jellemző sajátosság, ami metaforikusan is értelmezhető. Számos elméletíró építette fel gondolatmenetét az egynézőpontú, centrális térszerkezet szimbolikájára és annak lebonthatóságára. Ilyen gondolatmenet például a feminista „male gaze”, azaz a férfitekintet elmélete, hogy csak egyet említsek. Bár természetesen vesszük, hogy az új elméletek a fotogramtól, annak képi eredményeitől függetlenül jöttek létre, mégis azt mondom, hogy ezt semmiképpen ne tekintsük evidenciának. A centrális perspektíva, az egynézőpontúság felbomlása a legkézenfekvőbb példa arra, hogy miközben ez a fogalom komoly többletjelentéssel bír, a fotogramról közvetlenül leolvasható képi hozadékként vizuálisan is megjelenik.

A fotográfia mint gender-metafora

A fényérzékenység technikai értelemben azzal jár, hogy az anyag kidolgozását sötétben kell elvégezni; ez a szükséges feltétel fontos következménnyel bír a munkafolyamat szempontjából. A labor sötét (halvány vörös fényben derengő) magánya az intimitás mellett a fókuszált munkát, koncentrált figyelmet segíti. A fényérzékeny nyersanyaggal való munka „tere a labor, laboratórium, vegykonyha, méh, barlang, fotográfiai befűzőzsák, inkubátor, fészek, odú, vagy éppen egy fényképezőgép belseje. A képet láthatóvá kell tenni, elő kell hívni, amennyire lehetséges, újra élővé kell varázsolni, egy másfajta életre galvanizálni. A pusztán exponált, elejtett kép még nem kép, csak a kép lehetősége, lappangása, rejtettsége, látenciája. Sötétség, vörös fény, burok, víz, meleg kell hozzá, hogy napvilágra jöjjön, bukkanjon, szülessen. A kép keletkezését egy agresszív, kemény és durva beavatkozás, aktus indítja el, de megszületni, végső formáját elnyerni csak a női méhhez hasonlító laborban, a női elemben tud.”²⁴

A megjelenítés és rögzítés időbeli folyamatok, és az előhívás, érzékenység, szenzualitás kulcsfogalmi kapcsolódnak hozzájuk. Ha úgy tetszik, nevezhetjük ezeket a fogalmakat a fotográfia feminin metaforáinak is.²⁵ Ugyanakkor a kamera formája és használata, illetve a fényképezés aktusa az agresszió és a maszkulinitás képzetét hívja elő. A digitális kamerák korában nincs képkidolgozás, csak adatátvitel, az utómunka virtuális. Ezzel szemben a fotogram gyakorlatának szükségképpen része a labormunka. Anélkül, hogy a maszkulinitás fogalmához automatikusan a férfiakat, míg a femininitás fogalmához a nőket rendelnénk – hiszen az emberekben keveredik a feminin és maszkulin jelleg –, a fotogram médiumát értelmezhetjük a feminin képzetek megtestesüléseként.²⁶

²³ Uo., 8.

²⁴ Cséka György: Másfajta fotográfia. Eperjesi Ágnes Laborja, *Artportal*, 2015. (<http://artportal.hu/magazin/kortars/masfajta-fotografia-eperjesi-agnes-laborja>)

²⁵ A *Labor* című kiállítás címe arra a vörös félhomályban derengő helyre utalt, ahol az előhívó vegyszerben úszó fényérzékeny papíron lassan kirajzolódik a kép. A kiállítás tárgyai és installációi azonban a labor szó két másik, az angol nyelvben használatos jelentését is megidézték; a képkészítés folyamatára rávetült a munka és szülés jelentésrétege is. *Labor*, Óbudai Társaskör, 2015.

²⁶ Érdekes és idevágó adalék a rögzítés témájához az „anyalemez” kifejezés, mely számos sokszorosító eljárásban használatos, a sokszorosító grafikában ma is. A 19. században a magyar fotográfiai szakirodalom a fényre érzékenyített lemezt nevezte anyalemeznek, mely kifejezés azonban mára teljesen eltűnt a fotográfiai szakzsargonból.

Kameramentes viszonyok

A fotografikus ábrázoláshoz és az optikai képhez a birtokba vételnek, a tárgyiasításnak és a természet humanizálásának, fogyaszthatóvá tételének jelentései kapcsolódnak. Gondolom, hogy innen ered a fényképezéssel szembeni távolságtartásom is. A fotogram médiumához kapcsolódó képzeteket ezzel szemben vonzóknak tartom. Művészi munkámban a fotogram elméletének és gyakorlati eredményeinek ismerete természetesen kihat a program megvalósítására. Ez a program a tudatos tervezésre helyezi a hangsúlyt, nem bánja az aprólékos, idő- és munkaigényes megvalósítást, és a kivitelezés folyamán fellépő akart és akaratlan hibákat tartja a humán részvétel bizonyítékának.

„A fotogram nemcsak létét köszönheti a technikai felfedezésnek: egyelőre kifejezési lehetőségeit is ez a technikai határolja le. „[A fotogramok] mintha valami nagyon távoli jövő előlegei volnának: olyan jövőé, amelyben elsődlegesek és otthonosak lesznek a fotogramok fényei, formái és térviszonyai. Amikor egy létező, valós utalásrendszerbe tudnak bekapcsolódni. [...] A fotogram nem látható látványok, nem létező képek fényképe. Olyan kultúrában való tapogatózás, ahol a látás nem kizárólag vagy talán nem feltétlenül az érzékszervek dolga lesz. A fotogram talán egy egyelőre még képzeletben sem birtokolható, gyakorlatban sem bejárható univerzum meghódításának a mágiája, egy még ismeretlen lény barlangi sziklarajza.

Vagy: a fényképezés egyszerű technikai mellékterméke.

Hogy eljön-e a kor, amelyben a fotogram szimbolikus erejű formát teremthet – ennek megítéléséhez is hiányzik még a szükséges mérték.”²⁷

A fotogram nemcsak a kamera nélküli képkészítés egyik lehetőségét kínálja, hanem egy tágabb értelemben vett kameramentes életmód kikapuja is.

²⁷ Forgács Éva: A fotogram mint világlátás, in: *Uő: Az ellopott pillanat*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. 49.