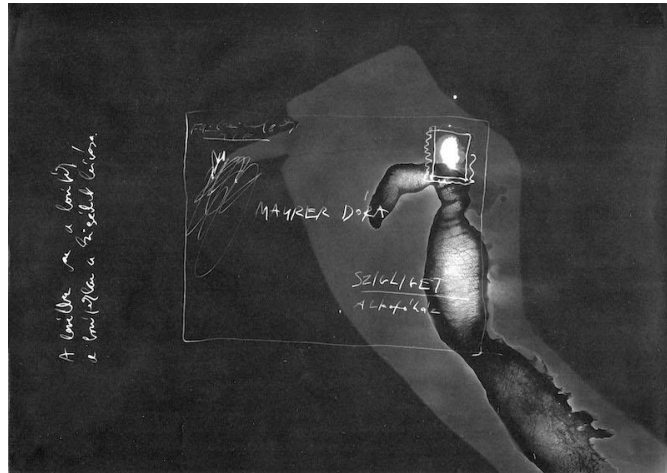


Szilágyi Ákos

Fotogram és ikon



Maurer Dóra Fényelvtan-műhelye 1987-1988*

Jelen kiállítás középpontjában Maurer Dóra lenyűgözően sokrétű, sokfelé ágazó, műfaji határokon átjáró, a vizuális kifejezésben lankadatlanul új utakat kereső és új utakat törő, kísérletező kedvű, érzületileg és szellemileg a 20. századi művészeti avantgárdhoz kapcsolódó életművének egy olyan szelete áll – az 1980-as évek elején készített konceptuális fotogramjai –, amely különösen jól érzékelteti,

*Elhangzott a budapesti Vasarely Múzeumban a *Maurer Dóra „Fényelvtan”-műhelye 1987-1988* című kiállítás megnyitóján 2024. május 10-én. Kiállító művészek: Maurer Dóra, Czeizel Balázs, Eperjesi Ágnes, Hübner Teodóra és Jederán György. Kurátor: Czeizel Balázs és Pócs Veronika. A cím alatt látható illusztráció Czeizel Balázs *Levél Maurer Dóranak* című 1987-es fotogramja.

hogy alkotói gyakorlatában – mint az avantgárd művészeti gyakorlatában rendesen – az alkotómunka elválaszthatatlan a kísérletezéstől, a teoretikus reflexió a képzéstől és a közösen végzett laboratóriumi műhelymunkától. Így lehet, hogy a Vasarely Múzeumban az ő fotogram-kiállítását most egy másik kiállítás veszi körül, mintegy a köréje gyűlő tanítványok tisztelgő és hálaadó kiállítása, közelebről azoké, akik a 1980-as évek végén a Magyar Iparművészeti Főiskola Vizuális Kommunikáció Intézetében többnyire már képzett fotográfusokként Maurer Dóra *fénygrammatikába* bevezető vizuális kísérleti kurzusán nyertek beavatást a fotogram-készítésbe, az ő vezetésével és vele együtt végeztek fénytani kutatásokat, folytattak kísérleteket a fotogrammal, készítettek foto-és kemofotogramokat. Kétséggkívül a tanítványi hűség és szeretet megvallása is ez a kiállítás, köszönetmondás a Mesternek, akivel mindmáig őrzik alkotói és emberi kapcsolatukat, egyszersmind emlékkiállítás is az egykori alkotói műhelynek, ahol együtt voltak, együtt dolgoztak, gondolkodtak és vitatkoztak, amely meghatározó hatással volt pályájuk további alakulására, alkotói látásmódjuk kifermálódására. Mégsem valamilyen retrospektív emlékkiállítás ez: nem a múlt század 80-as éveibe repít vissza minket, hanem – ahová a legnehezebb repülni – a jelenbe, saját – *iconic turn* vagy *pictorial turn* utáni – jelenünkbe segít eljutni, tudatilag is megérkezni oda, ahol gyakorlatilag – évtizedek óta egyfolytában – vagyunk.

A történetileg a fotográfiánál korábbi és technikailag kezdetlegesebb fotogram (amilyen például a Fox Talbot 1835-ös a „természet fényironjával” készült híres csipke-fotogramja) az 1920-as évektől, döntően a fotogramot új értelemben felfedező Moholy-Nagy és Man Ray

munkásságának köszönhetően mindinkább a fotográfia – a későbbi és tökéletesebb technikai kép – kritikája és meghaladása lett: kivonulás a *fényképezőgép* alkotta képből, ami egyszerre nyitotta meg a képről és a képkészítésről való gondolkodást a múlt és a jövő irányába. Egyfelől – kissé leegyszerűsítve – az autonóm művészet előtti kép, vagyis a mágikus kép, a vallási kultuszkép (az ikon), és másfelől az autonóm művészet utáni kép, vagyis a digitális kép, a fénymásolat, a mesterséges intelligencia által kreált kép felé.

Érzékletes pontossággal foglalta össze a fotogramnak ezt a didaktikailag különlegesen termékeny köztes helyzetét Maurer Dóra abban a Beke László vezetésével zajló 1987-es beszélgetésben, amely – különben a kiállítás egyik falán is olvasható – az általa alapított vizuális kísérleti műhely eredményeiről szól: „*előbbre viszi őket (mármint ezeket a képzett fotósokat), ha technikai szempontból visszalépnek is*”. A fotogram merőben technikai szempontból csakugyan visszalépés a fotográfiához képest. De akkor milyen szempontból előrelépés vagy mozdíthatja elő az előrelépést? Természetesen szellemi szempontból, az esztétikai kultúra, a művészi képzelőerő, a kreativitás szempontjából. Maurer Dóra koncepciója, mint ismeretes, a fotogram ábécéjének kidolgozása volt, valamilyen *fotogrammatika* alapjainak lefektetése, a fényképkészítés kiszabadítása a fényképezőgép mechanikus, programozott lehetőségeinek szorításából: „Mi nem akartunk a fényképezéshez megérkezni, kizárólag a fotogram gyűjtőnévvel összefoglalt fény- vegy- és tér-összefüggéseket akartuk kutatni, szinte természettudományos kíváncsisággal.” Lényegében tehát a fotogramot – mint fényképezőgép nélküli fényképezést – a 20. században elsők közt feltaláló és optikai kísérleteiben

aktualizáló Moholy-Nagy felfogásának és vizuális képzési gyakorlatának a folytatása és megújítása volt ez a 20. század végén. Moholy a technikailag kezdetleges fotogramot nemcsak rehabilitálta a technikailag tökéletesebb fotográfiával szemben, de bizonyos értelemben – a képzelőerő, az alkotói szabadság és kreativitás tekintetében – fölé is helyezte, példaként állította a fotográfusok elé: „A jó fényképezőgéppel készült fényképnek lehetővé kell tennie számunkra, hogy elfogjuk a fény és árnyék mintázott közzjátékát, *ugyanúgy, mint a fényképezőgép nélküli fényképnél.*” – írja Moholy-Nagy, és így folytatja: – A fotogram, amely negatívként keletkezett, ahol fekete fehérré és fehér feketévé válik, megfordítja a fotografikus látványok fekete és fehér értékeik alapján való kiválasztásának a szokásos útját. A szokásos megfigyelésnek ezzel a megfordításával új, titkos világ születik éjszakai jelenetekből, kontrasztokba rögződésekből, nagyszerű pompával ragyogva, a tárgyakat aurával borító sugárzó fényforrások játéka, mely a lírai vagy drámai kvalitás új lehetőségeit adja nekik.”

Moholy-Nagy ezeket a felismeréseket az általa indított vizuális képzési programokban igyekezett kamatoztatni. A fotogram akkor vált a Bauhaus oktatómunkájának részévé, amikor Moholy-Nagy csatlakozott hozzá. 1941-ben Kepes Györggyel és Natan Lernerrel közösen *Hogyan készítsünk fotogramot* címmel vándorkiállítást szervezett, ahol a fotogramkészítést mutatták be és népszerűsítették az „érzékek egyetemes átnevelése” – az érzékelés megújítása, az érzéki felszabadítás – jegyében, hogy végül az 1946-ban általa alapított alapított chicagói *Institute of Design* oktatási programjának is szerves részévé

váljon a fotogramkészítés. Az oktatómunkában olyannyira nem különült el egymástól hierarchikusan az oktatói és a tanítványi szerep, hogy Moholy-Nagy 1946-os *Vision in Motion* [Látás mozgásban] című alpművében, *együtt szerepelnek az oktatói és a hallgatói munkák* (ahogy e mostani kiállításon, és már a Fényelvtan-műhely egyidejű, 1988-as kiállításán is Maurer Dóra fotogramjai szerepelnek/szerepeltek együtt a tanítványok munkáival).

A hely, ahol a kísérletező, összefüggéseket kutató, szabályokat megállapító munka folyik, leginkább csakugyan tudományos laboratóriumra emlékeztet, csak ebben a laboratóriumban a *fény anyagán* végeznek optikai kísérleteket: mire és miként reagál, mi történik vele, ha ide-vagy odairányítják, és így tovább. A fotogram-készítés döntő kérdése, hogy mi képezi az anyagát. Mi az, aminek az alkotói megformálása a képet létrehozza. Márpedig ez az anyag: a fény. Éppen ezért beszélünk *fotográfiáról* és *fotogramról* fényrajzolatról és fényírásról. A fény a megformálás eszközeként is az anyaghoz tartozik (ahogy mondjuk a véső a márvány anyagának megmunkálásához), nem pedig a képhez, ami ebből az anyagból létrejön. Nagyon pontosan foglalja össze ezt a problémát a fentebb már idézett beszélgetésben Jederán György, Maurer Dóra műhelyének egyik résztvevője: „Felvetném fogalmilag azt is, hogy a fény festőeszköz. Ez is alapgondolat: *mi a fényt mint eszközt használjuk, szinte idomítjuk a fényt.*” És még tovább: „Szerintem a fotogram utolérhetetlen előnye, hogy a fényt közvetlenül használja. Ez maga a fény, *valamilyen módon megragadva, nem áttéve negatívról pozitívrá.*”

A fotográfia – mint azt elnevezése is mutatja – fény által létrehozott kép. De ezt a képet – a fotogrammal

ellentétben – nem közvetlenül a fény, hanem a *fényképező gép* hozza létre automatikus fotóeljárással. A fotogramot – felfedezője és első kísérleti művésze, Fox Talbott szerint – elsősorban nem az különbözteti meg a fotográfiától, hogy nem mechanikai automatizmus műve, hanem az, hogy a képet *nem is emberi kéz* – alkotó, művész, mester keze – hozza létre, hanem közvetlenül *maga a fény*, amely úgy működik, mintha „a Természet ironja” (*Pencil of Nature*) lenne, tehát egyfajta fénycsoda, csak a Természet csodája. Ahogy a 18. századtól – nota bene: a *Siècle des Lumières*, azaz a Fény Századától – a Természet lép Isten helyére (vagy válik vele azonossá: *Deus sive natura*), a teremtett fény is *természeti* (és nem isteni) adottságként jelenik meg, de a fény önálló alkotóerővel felruházása jól mutatja a vallási eredetet, hogy végső soron a transzcendens isteni fény (*phosz ek photosz*), a nem-teremtett, ám teremtő fény *varázstalanított* mása.

A 20. század elején a „pencil of Nature”-t – a Természet „varázsironját” – a fotogram olyan újrafelfedezője és újraértelmezője, mint Moholy-Nagy, már ki is veszi a „természet kezéből”, és az egész vizuális kultúrát újra-artikulálni kész alkotó ember kezébe adja, hogy irányítsa, terelje, vezesse a gép fogságából kiszabadult fényt. Vagy legalábbis engedje, hogy a fény fogja kézen és vezesse a képalkotót, aki hol a gyermek, hol a kísérletező tudós izgatott kíváncsiságával várja, hová jut el általa, milyen új, váratlan, zavarbaejtő lehetőségeket szabadít fel az optikai játék vagy optikai kísérlet a művészi képzelőerő számára, mikor már nem az anyag – *a fény mint anyag* – kitapasztalása a tét, hanem a tartalom *formába állása* a fény különleges anyagában.

A fény képe vagy lenyomata, *a fény mint anyag* – mind a fotogram, mind a fotográfia esetében – természetesen optikai, fizikai értelemben szerepel. Ugyanakkor nem lehet nem észrevenni a mély összefüggést *e fény képei* és a fény metafizikai, spirituális „matériájával” dolgozó ortodox kultuszkép – *az ikon* – között, amelyet készítői mintegy az isteni fényből bontanak ki. Így értettem az imént azt, hogy a fotogram egyszerre mutat a fotográfia és az autonóm képzőművészet *előtti kép* (a vallási kultuszkép, az ikon), illetve a fotográfia és az autonóm művészet *utáni kép*, a digitális kép felé. De hadd maradjak kaptafámnál, az ikonnál, amelyet – a közkeletű meghatározás szerint – fényre festenek, fényből szőnek meg, fényből bontanak ki, természetesen nem a fizikai, hanem a metafizikai fényből, amelyet az ikon arany háttere, az arany mint színek fölötti szín szimbolizál.

Az ikon – lévén ontológiai képmás: a másik világ megjelenése, hierophania és teophania – egyfelől élesen elválik a fotogramtól, sőt, kifejezetten ellentétes annak képiségével, mivel az isteni vagy „igazi realitás” nem ismeri az árnyékot. Ikonon lehetnek sötétebb és világosabb tónusú színek, de árnyék nem lehet, hiszen a *másik* világ megjelenése, ahol „idő többé nem léssen”. Nem véletlenül nevezi a vallási nyelv e világot *árnyékvilágnak*, melynek döntő jellegzetessége a mulandóság. Az ikon pontosan az ellentéte ennek: a Színeváltozott vagy Átváltozott világ. A fotogram viszont az árnyképpel rokon. Őse az árnykép (a szkiográfia és a sziluett) és gyakran árnyképnek is nevezik. Moholy-Nagy – mint ismeretes – el is játszott a gondolattal, hogy *shadowgrafiá*-nak nevezze, végül azonban megmaradt a Talbott-féle fotogram-nál, mivel nemcsak átlátszó vagy

félig átlátszó tárgyak árnyékát használta kompozícióihoz, hanem a fény effektusait is.

Másfelől mégis ikon és fotogram számos ponton érintkeznek is egymással: ilyen a *közvetlenség* (csak a közvetlenség fizikai és metafizikai felfogása eltérő), az *érintkezés* (a tárgy és a fény közvetlen érintkezése a fényérzékeny felülettel), nemkülönben a *hitelesség*. Legszembeszökőbb azonban a kétfajta fény-kép – fotogram és az ikon – érintkezése az ikonok ikonjaként, ősziként ismert úgynevezett *Akheiropoiéton*-ban (a nem emberi kéz alkotta – *non humana manufactum* – ikonban), amelyet *Abgár-kendőnek* vagy egyszerűen *Kendőképnek*, *Kiskendőnek* (*Mandülion*-nak) is neveznek, s amelyet bizvást tekinthetnénk akár fotogramnak is, csak persze a Krisztus-képmás (*vera icon*) ama kendőn nem laboratóriumi fénykísérlet, hanem isteni csodatétel folytán jön létre. Az Abgár-kendő szent legendájában a fényérzékeny felület nem más, mint a Jézus által megnedvesített kendő, amelyen arca – a Megtestesült Ige-Isten sugárzó szoláris arca – egyszerre szolgál fényforrásul és a képalkotás tárgyaként is. A keleti kereszténységben több ilyen lepelképet vagy kendőképet, emberi kéz közreműködése nélkül, csodás úton keletkezett ikont tisztelnek, az *Abgár-kendő* azonban kiemelkedik közülük, mert benne maga a megtestesült Isten adott képet magáról, istenemberi arcáról, továbbá, mert ez a kép nemcsak csodákat tett, hanem csodálatos módon újabb képet generált, az úgynevezett *Keramiont* (Kerámia- vagy csempe-ikont), mikor egy másik felületen megismételte önmagát. Talán érdemes egész röviden utalni a *Keramionnak* a *Mandülionból* – ebből a szent erővel bíró vallási „fotogramból” – való keletkezésére. A *Mandüliont* – mint képcsodát, amely

egyszerre volt Jézus érintésreklyéje és ikonja – a „megrendelő” Abgár király parancsára Edessza városkapuja fölé helyezték ki egy falfülkében, de a város későbbi ostroma során, nehogy elpusztuljon, a fülkét befalazták, egy örökmécessel együtt, amely az ikon előtt lobogott. Mikor évtizedekkel később a kép fülkéjét kibontották, kiderült, hogy újabb képcsoda történt: a Krisztus-kép – a fényforrásul szolgáló mécses közreműködésével – leképeződött a fali kerámia egyik csempéjén.



Mandülion vagy Szent Kendőkép (*Szvjatoj Ubrusz*), Nem Kéz Alkotta Kép (*Akheiropoiéton*) a X. században épült Szófia melletti Bojana Templom kupola alatti boltívén.

Persze az ikon mint vallási „fotogram” (*Mandülion*, *Keramion*) a nem emberi kéz (angyali erők vezette emberi kéz vagy maga a megtestesült Isten) alkotta kép (képcsoda) volt. Ezzel szemben a fotogram hangsúlyozottan az emberi

kéz műve, a géptől az ember kezébe visszavett, dezautomatizált fényképcsínálás.

Van – és ezzel fejezem be e kissé hosszúra nyúlt megnyitót – a vallási kultusznak és a modern technikának, ikonnak, fotogramnak és fotográfiának egy még bizarabb, de annál sokatmondóbb találkozása, amelyre a Szent Hegy – Athosz – Pantelejmon kolostorában került sor az 1900-as évek elején. Ebben a találkozásban bizonyára szerepet játszott, hogy az isteni fény (a teremtetlen fény) alkotta, „fényre festett” ikont az ortodox képteológiában fényírásnak (fotogramnak!) – *szvetopisz*, *szvetopiszanyije* – nevezik, ugyanúgy tehát, ahogy a görög fotográfia szót fordították oroszra a 19. század közepén (az 1850-es években megjelenő első orosz fotográfiai szakfolyóirat címe is ez volt: *Szvetopisz*).



Az első oroszországi fotográfiai periodika 1858-ból.

Az Athosz hegyi Pantelejmon-kolostorban történt csoda ugyanis e kétféle *szvetopisz* egymásra vetüléséből keletkezett. A csoda röviden összefoglalva a következőben állt: mikor kolostor élelmiszertartalékai kimerülőben voltak, a kolostorfőnök elrendelte, hogy ideiglenesen függesszék az ingyen ételosztást a nélkülözőknek. Az utolsó ilyen

ételosztást a szerzetesek fotografiákon örökítették meg, mikor azonban a negatívot előhívták, döbbenet látták, hogy a koldusok kenyereskosár előtt kanyargó hosszú sorában, kinyújtott kézzel, szelíd mosollyal, ott áll az Istenszülő is, amit csodás Jeladásként (Znamenyije) fogtak fel, és most már vállalva az éhezést is, tovább folytatták az ételosztást. A fotografiát, amelyen az Istenszülő képe csodálatos módon megjelent, csodatévő ikonként kezdték sokszorosítani és osztogatni az Athosz-hegyi zarándokok között. A fotografiát ettől kezdve csodatévő ikonként tisztelték, imádkoztak hozzá, az ikonná átváltozott fotográfia pedig természetesen csodákat is tett. Mi mást is tehetett volna?! A fotográfia *szent relikviaként* került a Szent Hegy csodatévő ikonjainak lajstromába. Száz évvel később pedig, 2003-ban Athoszon e fotográfia alapján új ikontípust szentesítettek, amelyen az Istenszülő dicsfényben, kezében darabka kenyérral látható, háta mögött a könyöradományra váró nincstelenekkel. Ezért lett ennek az ikontípusnak az elnevezése: *Szvetopiszannaja ikona* [Fény írta/festette/alkotta ikon].



Az athoszi Pantyelejmon Kolostorban 1903-ban készült fotográfia (a kép bal sarkában látható női alakban látták az Istenszülőt megjelenni), mellette a „fotográfia-csodát” rituálisan ismétlő szent ikon.

Természetesen minden ikon fény készítette kép, ebben az esetben azonban nem erről van szó, hanem egy teophániáról, képcsodáról: a technikai kép, a fotográfia (*szvetopisz*) csodás átváltozásáról szent képpé, ikonná (*szvetopisz*).

De e kissé hosszadalmasra sikeredett felvezetés után, térjünk vissza az isteni fénycsodával keletkezett fotográfiától és a nem emberkéz alkotta ortodox kendőképektől jelen kiállítás képeihez – végtére is értük vagyunk itt –, a természeti fény és az emberi kéz alkotta fotogramokhoz, Maurer Dóra és tanítványai képeihez, melyek e két nagy kiállítóterem falain láthatók.



Maurer Dóra 2001-ben megjelent *Fényelvtan. A fotogramról* című könyvének Czeizel Balázs által készített borítója