

PICASSO

A L A K V Á L T O Z Á S O K

1895–1972

TARTALOM

Baán László: Előszó	8	Camille Chesnais: Picasso, installációk, egy a tizenkettőért és tizenkettő az egyért	88
Laurent Le Bon: Bevezető a budapesti kiállításához	10	Picasso élete képekben	96
Emilie Bouvard: Az „alak” Pablo Picasso életművében. Megközelítések	12	Bodor Kata: „megtartandónak vélem”. Daniel-Henry Kahnweiler és a Szépművészeti Múzeum Picasso-gyűjteménye	118
Macha Paquis: Picasso, Párizs, 1900: egy új világ felfedezése és hatások	26	Nathalie Leleu: 1956, Magyarország, Budapest Pablo Picasso magánarchívumának anyagában	122
Hiromi Matsui: A kubista anatómia megteremtése: Picasso művészetianatómia-ismeretei és kubizmus előtti művei	36	Magyarországi vonatkozású levelek a Pablo Picasso magánarchívumából	140
Emilia Philippet: A tánc	46	Katalógus	137
Picasso és az Orosz Balett	54	Függelék	338
Orosz Márton: Stroboszkóp és elmeidő Gjon Mili és a fényrajzoló Picasso	60	Kronológia	340
Picasso és Gjon Mili	70	A szöveg közti illusztrációk jegyzéke	358
Nathalie Leleu: Picasso 24 kép/másodpercben	72	A közölt források jegyzéke	359
Marie Bonnafé: Picasso, a gyerekkor felszínre tör	78	Fotójogok	360

O R O S Z MÁRTON

STROBOSZKÓP ÉS ELMEIDŐ

GJON MILI ÉS A FÉNYRAJZOLÓ PICASSO



A lehető legváltozatosabb médiumok közül, amelyeket saját munkáinak a megfogalmazására használt, Pablo Picasso a rajz megújítására törekvő kísérletei során jutott el művészete technikai értelemben legkomplexebb területéhez. Jóllehet az itt bemutatott luminokinetikus, vagyis a fény mozgására épülő sorozat egyszeri volt az életművében, mégis jól illusztrálja azt az igényét, hogy a számára ismeretlen anyagok és technikák használatával – melyek gyakran egy-egy új stílus-korszakának a kezdetét is jelentették – a művészet minden területén kipróbálhassa képességeit.¹

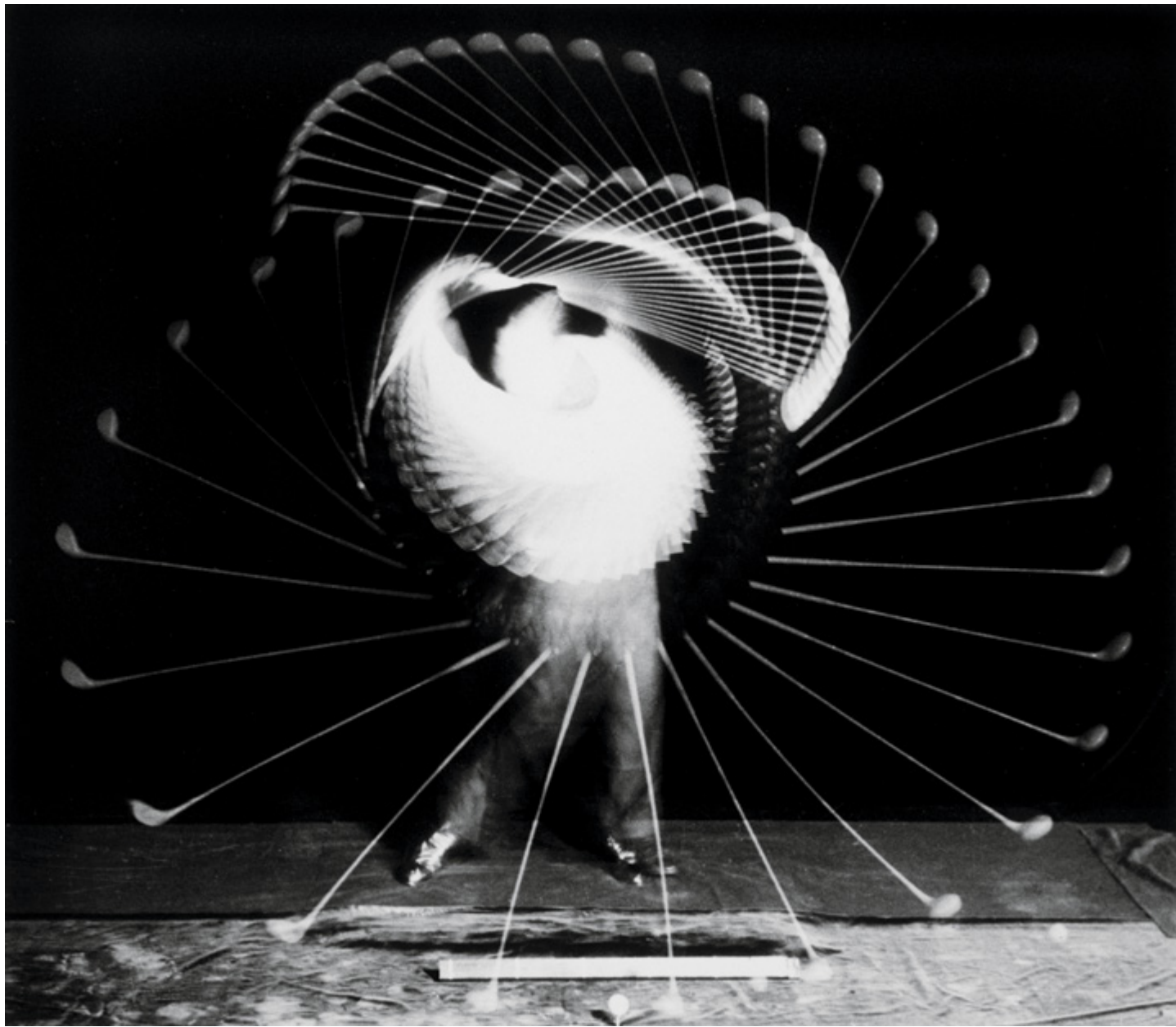
Az ötlet, hogy fényrajzokat készítsen, nem Picassótól származott. Gjon Mili fotográfus javasolta neki a technikát (1. kép). Az albán származású, 1923-ban az Egyesült Államokban letelepedő Mili a világ egyik legjelentősebb műszaki egyetemén, az MIT (Massachusetts Institute of Technology) villamosmérnöki karán kezdett el a mesterséges fényforrások iránt érdeklődni.² Az 1937-ben a xenon villanólámpát és a stroboszkópot szabadalmaztató Harold Edgerton professzor munkatársaként a nagy frekvenciájú elektromos fény művészeti felhasználásának lehetőségeit kezdte el kutatni.³ Edgerton berendezésével a másodperc töredékéig tartó, de erős fényvillanásoknak köszönhetően a gyors mozgásokról meglepő pillanatfelvételeket tudtak készíteni (2. kép). Olyan ábrázolásokat, amelyekben az „idő ritmusának az érzete [...], a mozzanatok folyamata, és nem a téma önmagában véve” volt a lényeges (3. kép).⁴ A tudományos fotográfia szépségét dokumentáló művek egyik ikonikus darabja az a kép volt, ami egy cseppet ábrázolt, amint maga köré koronaalakú gyűrűt húzva éppen egy tányér tejbe csapódik. A különleges vakurendszerrel készített stroboszkopikus fényképeket az amerikai *Life* magazin kezdte el közölni, melynek hatására Mili egy csapásra ismert és népszerű fotográfus lett.⁵

1949-ben a *Life* azzal bízta meg Milit, hogy készítse el néhány neves európai festő portréját. A fényképész Raoul Dufyt New Yorkban és Bostonban, Georges Braque-ot Párizsban, Henri Matisse-t Nizzában, Giorgio de Chiricót Rómában örökítette meg.⁶ Picassót augusztusban a Côte d’Azurön, Vallaurisban kereste fel, ahol a művész az előző évben telepedett le, hogy az

ottani Madoura műhelyben kerámiával kezdjen el kísérletezni. Mili, amikor közölte Picassóval, hogy meg akarja örökíteni, megmutatta azt a művét, amelyet néhány évvel korábban a műkorcsolyázónő Carol Lynne-ről készített. A képén a Lynne lábfejeére erősített fényforrások mintegy kirajzolták annak a pályának az ívét, amit a sportolónő a jégpályán haladva bejárt. Picasso ezt látva elkezdett a mutatóujjával a levegőbe rajzolni.⁷ Mili fülében pedig, visszaemlékezve néhány nappal korábbi párizsi látogatására, az a mondat kezdett el visszhangozni, amit Picasso unokaöccsétől, Javier Vilatótól hallott: „Ha rajzolni akarsz, be kell csuknod a szemed és énekelned.”⁸

A harminc képből álló sorozat nyolc legsikerültebb darabját a *Life* 1950. januári száma közölte,⁹ és ezzel egy időben a New York-i Museum of Modern Art is bemutatta azon a kiállításon, ahol Mili kompozíciói mellett a magyar származású Robert Capa Picasso magánéletét dokumentáló fényképei is láthatók voltak.¹⁰ Mili „térrajzai” – ahogy a művész az általa „feltalált” technikát nevezte¹¹ – a lehető legváltozatosabb módon születtek. A legtöbbjük fekete-fehér volt, de néhány színes nyersanyagra készült. Mili öt helyszínen dolgozott és mindenütt két, egymással párhuzamosan működtetett kamerát állított fel az elsötétített térben. Az egyik gép szemből, a másik oldalról rögzítette az eseményeket. A kamera zárszerkezetét akkor nyitotta ki, amikor Picasso nekilátott a rajzhoz, és akkor csukta be, amikor a spanyol mester letette a ceruzát helyettesítő lámpát. Ily módon a megvilágítás hossza pontosan megegyezett a kép elkészültének az idejével. A legrövidebb expozíció öt, a leghosszabb fél percre tartott. A fényképek között számos olyat találunk, ahol a levegőben agilisan gesztikuláló Picasso egész alakja is látszik. Ezek a képeken két időréteg csúszott egymásba: a több másodpercig tartó folyamat eredményeként megszülető fénykalligráfia, és a másodperc egy század részéig tartó fényvillanás által létrehozott pillanatfelvétel, rajta a művész kimerevített alakjával. Gyakran a képeknek ez utóbbi – az időt „megfagyasztó” – második rétege is egymásra lapolódott. Picasso szerepelt rajtuk úgy is, mint aki „ecsetet” ragad, vagy úgy, mint aki a mű kezdő- és végpontja között jár, de úgy is, mint

1. HAROLD EDGERTON
Gjon Mili
1937
Gus Kayafas, Harold Edgerton
Family Archive



2.

HAROLD EDGERTON

Bobby Jones golfütése

1938

Gus Kayafas, Harold Edgerton

Family Archive



aki éppen felrakja az i-re a pontot. Számos olyan fotó akad, ahol egymás transzparenciájában mindhárom fázis látható, de vannak olyan darabok is, ahol a művész alakja egyáltalán nincs jelen, és egyedül a fénypásmákból szőtt rajz villan elő a sötétből.

Picasso fénykompozícióinak tárgya igen változatos. Témájuk művészete repertoárjának időről időre visszatérő archetípusaiból került ki. Görög arcélű figurák, bikák, szatírok, kentaurók és más mitológiai élőlények, telt keblű nőalakok, harlekinok, valamint csendéletek, illetve különféle absztrakt alakzatok sorakoztak rajtuk, de mindegyik kompozícióban csak egyetlen szereplő vagy forma jelent meg. A fényrajzok szerkezete kísértetiesen emlékeztetett a művész 1928 körül készült háromdimenziós drótplasztikáira. E kitöltetlen és áttetsző, a plasztikust a vonalassal helyettesítő szoborkonstrukciókat Picasso legjelentősebb gyűjtője, a műkereskedő Kahnweiler „térrajzoknak” (*dessin dans l'espace*) nevezte el.¹² Bár a Mili által rögzített fényrajzok nem voltak körüljárhatóak, a felvételkedészítés módjából adódóan – mint ahogy látni fogjuk – különös térbeliségről árulkodtak, miközben két dimenzióban értelmezhető, rajzos karakterüket is igyekeztek megőrizni. A bennük kifejeződő grafikai jelleg gazdagsága a fotókon nemegyszer feltűnő, és akaratlanul is a kompozíció részévé váló „festőszerszám”, a fényforráshoz tartozó elektromos kábel spontán módon tekeredő arabeszkje által még fokozódott is.¹³

Picasso kompozícióinak technikája a maga nemében ugyan egyedülállónak tekinthető, megfogalmazásuk mégsem mondható új keletűnek a fotográfia történetében. Korábban már Frank Gilbreth és Man Ray is kísérletezett fényrajzokkal, de ezek sem az ő, sem mások életművében nem alkottak szisztematikus sorozatokat. Barbara Morgan, akit a fényrajz „feltaláló-

3.

HARRY CALLAHAN

Kameramozgás zseblámpa előtt

1949

jaként” szokás említeni,¹⁴ csak 1940 körül kezdett el foglalkozni a technikával, és szintén erre az időre tehető Moholy-Nagy László és Kepes György részben színes nyersanyagra rögzített fénygrafika-tanulmányai is.¹⁵ Picasso fényrajzaival egy idősek voltak Harry Callahannek a chicagói Institute of Designban készült képei (3. kép). Ezek úgy születtek, hogy a művész a sötét-kamrában felállított lámpa felé irányította a kezében tartott fényképezőgépet, s az izzólámpa pontszerű fénye graffitikre vagy neonemblémákra emlékeztető, elmosódott fehér vonalat húztak a kamerába töltött fényérzékeny anyagon.¹⁶ Callahan próbálkozásait az különböztette meg Picassótól, hogy míg az ő képei teljesen absztraktak voltak, addig Picasso műveiben a figurativitás játszotta a főszerepet. Callahannél a kamera volt az, ami egy fix fényforrás előtt elmozdult, Picasso esetében pedig a lámpa mozgott és a felvevőgép pozíciója volt stabil. A leglényegesebb eltérés mégis abban rejlett, hogy míg Callahan a „try and error” módszerrel kísérletezte ki, hogy milyen sebességgel és milyen ív mentén kell a gépet mozgatnia ahhoz, hogy a legegyszerűbb fényornamensek jöjjenek létre, addig Picassónak gondolatban előre meg kellett terveznie a fényrajz pályáját és az ábrázolni kívánt alakok anatómiájának minden egyes részletét. Azt, hogy mit és hova helyez a képzeletbeli papíron, hogy mekkora erővel és lendülettel kell a lámpát tartva manővereznie ahhoz, hogy a rajz részeit alkotó fénysziluett kezdő- és végpontja találkozzon egymással és a levegőbe pingált ákombákomok értelmes alakzatokká rendeződjenek össze. A kompozíciók kitalálására és ábrázolásuk begyakorlására témánként negyedórát kapott Miliótól.¹⁷ A művek kulcsát tehát a helyes időzítés, a kontroll, a teremtés aktusa, a képi narratíva rendje feletti uralom jelentette. A koncentrált figyelem (a mű készítését megelőző és az azt kísérő agymunka) még azon a kevés képen is tetten érhető, amelyeken Picasso – Callahanhoz hasonlóan – absztrakt formákat rajzolt a levegőbe. „Picasso tekintete alig követi rajzoló kezét. Ehelyett intenzíven az általa mentálisan a térbe vetített képre koncentrált”¹⁸ – jegyezte meg a művek kapcsán a Mili képeit először kiállító fotográfus, Edward Steichen (4–12. kép).

Arra, hogy Picasso képzeletből dolgozott, bizonyíték lehet a következő is. Mili néhány, a művész vallaurisi lakásának az elsötétített nappalijában készült fényképének a háttérben egy, a szoba mélyén felállított festőállvány látható, rajta a művész egyik rajzával. Az „ottfelejtett” kép egy apró fejű, groteszk arányokkal megfogalmazott ökröt ábrázol, melynek hatalmasra duzzadó mellkasát cérnastagságú lábak próbálják meg ellensúlyozni, végükön vasvillaszerűen görbülő patákkal. Olybá tűnhet, hogy a képet egyfajta szamarvezetőként helyezte a művész a staffelájra, hogy begyakorolhassa a kontúrok levegőbe való transzponálásának módját. Az egyik fotó ugyanis éppen ezt az állványra helyezett rajzot ültette át „fény-képpé” oly módon, hogy tovább stilizálta a prototípusként használt rajz kontúrjait, egyetlen vonással képezve le azt, amin eredetileg bizonyára percek alatt pepecselt a művész. Picasso azonban ezen a fényképen, és a sorozat egyetlen további darabján sem az állvány irányába néz, hanem hátat fordít neki. Ennek köszönhető, hogy az ökröt ábrázoló fényrajz – tekintettel arra, hogy Picasso a kamerával szemben foglal helyet – a festőállványon láthatóhoz képest tükörfordított állásban jelenik meg.

A Picasso körüli szűk teret kitöltő fényrajzok további olvasata abban rejlik, hogy szinte mindegyikük magán hordozza saját keletkezéstörténetét. Mintha adatvizualizációs diagramok vagy infografikák volnának, beavatják a nézőt a mű készülésének a folyamatába. Azokon a helyeken, ahol a képeken a vonalak vastagabbak, ott Picasso lassabban, körültekintőbben dolgozott, ahol pedig elvékonyodnak, gyorsabban, nagyobb sebességgel mozgatta a fényforrást. Mili a következőképpen kommentálta a sorozat első darabjának, a Madoura fazekasműhelyben megörökített *Kentaurnak* a készítését: Picasso „egy kis kampóval kezdi el, aztán a vonást egyetlen mozdu-



4. Gjon Mili fényképei a New York-i Museum of Modern Art Picasso és térrajzok, 1950-ben rendezett kiállításán



lattal fölfelé húzza, lekeríti a bal kezet, a fejet, a szarvakat, a jobb kezet, majd a hátat. Mindezt esztelen gyorsasággal...¹⁹ (7. kép). A sorozat darabjai között azonban nemcsak egy lendületből születő, hanem bonyolultabb mozgásokból összeállított rajzokat is találunk. Olykor a vonalvastagság meg is kétszereződik. Egy váza virágot ábrázoló kalligráfia például két fényforrás együttes mozgásával született. Mivel Mili az alkotófolyamatot más-más szögekből is rögzítette, elviekben arra is lehetőség nyílt, hogy a térbe rajzolt, de vonalas jellegük miatt a plaszticitást kerülő rajzokat utólag egybekopírozva egy kvázi-teret ábrázoló „fénykubista” kompozíció jöjjön létre. Egy olyan ábrázolás, amely a téma több oldalról és több időpillanatban megörökített képét egyszerre rögzíti.²⁰ A képbe sűrített idő egzakt megjelenítése minden bizonnyal lelkesítően hatott Picassóra, hiszen eszébe kellett hogy juttassa csaknem negyven évvel korábbi kubista korszakát, amikor matematikus barátjának, Maurice Princet-nek köszönhetően a tér és az idő kérdése, a relativitáselmélet és a negyedik dimenzió problémája foglalkoztatták.²¹

Akárhogyan próbáljuk is megközelíteni a Picasso és Mili közös munkájából született sorozatot, szinte tálcaként kínálja magát az a megoldás, hogy a fényrajzokat a szó etimológiai értelmében vett animációként (egy élettelen dolog lélekkel való megtöltéseként) értelmezzük. Talán nem véletlen, hogy a rendezőként is aktív Mili évtizedekkel később, 1969-ben rövidfilmet forgatott Picassóról azzal a szándékkal, hogy retrospektív módon próbálja meg a művész fényrajzait mozgásba hozni.²² Jóllehet, a hagyományos értelemben vett rajzfilmkészítést Picasso túl fásasztónak tartotta,²³ a belga rendező, Paul Haesaerts *Látogatás Picassónál* című, a fényrajzokkal éppen egykorú, szintén 1949-ben készült filmjére lényegében úgy lehetett tekin-

5. Gjon Mili fényképei a New York-i Museum of Modern Art Picasso és térrajzok, 1950-ben rendezett kiállításán

teni, mint egy valós időben felvett animációra.²⁴ Haesaerts műve a művészt alkotás közben megörökítő dokumentumfilmek első fontos példája volt, s olyan jelentős mozgóképek számára szolgált mintaként, mint Hans Namuth 1951-ben Jackson Pollockról forgatott munkája.²⁵ A film valójában azt a folyamatot rögzítette, ami Mili fényképeiről egy csapásra leolvasható volt. A különbség mindössze abban rejlett, hogy Picasso nem fényvel festett a levegőbe, mint ahogy Mili képein, hanem ecsetet tartott a kezében, és egy a kamerával szemben felállított üveglapra dolgozott. A kompozíció keletkezéstörténete pedig nem egyetlen képbe volt sűrítve, hanem pontosan annyi ideig tartott, mint amennyi időt a valóságban is igényelt.

Egy, a művésztől forgatott másik filmben, Henri-Georges Clouzot 1956-ban készült *A Picasso-rejtélyében* a képkészítés idejének egyedül a filmfelvevőbe helyezett tekercs hossza szabott határt.²⁶ A festmény abban a pillanatban lett kész és befejezett, amikor a nyersanyag elfogyott a felvevőből. Picasso ennek tudatában, minden egyes másodpercét beosztva kellett hogy dolgozzon. Valós időben vagy fázisonként, több szekvenciára bontva, gyorsított felvételen kerültek egymásra a kompozíciót alkotó elemek. „Aggaszt, hogy nézőink azt fogják hinni, ezt 10 perc alatt csináltad” – kiáltott fel a színpalak mögül a művészt folyamatosan instruáló Clouzot. – Miért, mennyi időbe telt neked? – tette fel a kérdést Picasso. – Öt órába” – konstatálta a rendező.²⁷

Hasonlóan ahhoz, ahogy Mili voltaképpen Picasso soha nem létező (hiszen pontszerű topológiai halmazából álló, így lényegében folyamatosan a nulladik dimenzióban mozgó) rajzait kapta lencsevégre, a forgatás befejeztével – Picasso kérésére – Clouzot is megsemmisítette a filmjében megörökített festményeket. Voltaképpen tehát ezekről a művekről csak egy másik médium nyelvére ültetve, reflektív módon beszélhetünk. Amit valójában látunk, csak virtuálisan létezik, és mindössze utólag, egy technikai eszköznek köszönhetően vált megjeleníthetővé. A filmek esetében a vásznat, a klasszikus értelemben vett képzőművészet hordozóját, amire a művész festette őket, mozivászon vátotta fel, a festék pigmentjét pedig a vetítőgép fénye helyettesítette. A fényrajzoknál azonban ennél lényegesen többről van szó, hiszen Picasso egyszeri és megismételhetetlen „performanszai” Gjon Mili szakértelme nélkül soha nem kaphattak volna értelmes formát. A láthatatlant a láthatótól elválasztó diszkurzív tér ráadásul szimbolikus módon vissza is utalt a fotográfiát médiummá avató technikai feltételre, a kémiai úton való képrögzítés elvére. Mintha éppen az a metafizikus folyamat került volna eljátszásra bennük, ahogy az előhívás során a latens kép láthatóvá alakul. Egy mű születése a fény által, a semmiből. Ez a gondolat volt tehát az, ami kijelölte a Mili által készített fényrajz sorozat médiafilozófiai horizontját, és egyúttal költői módon reflektált a műalkotások benjamini²⁸ értelemben vett, a technikai sokszorosíthatóság korszakában betöltött funkciójára.

- JEGYZETEK**
- 1** Kahnweiler visszaemlékezése szerint Picasso már az első világháború előtt tervbe vette, hogy mozgó alkatrészekből álló szobrokat és festményeket készít. Lásd Daniel-Henry Kahnweiler: *Juan Gris. Leben und Werk*. Stuttgart, Gerd Hatje, 1968. 212, 117. jegyzet. Idézi: Werner Spies: *Picasso – Skulpturen*. Berlin, Berlin University Press, 2008. 367.
- 2** Gjon Mili: *Photographs & Recollections*. New York, New York Graphic Society, 1980. 18–20.
- 3** Harold E. Edgerton: *Electronic Flash, Strobe*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1987. 104–105.
- 4** Gjon Mili „Whither Photography!” című, 1938. december 7-én kelt, közöletlen írása. Massachusetts Institute of Technology, MIT Institute Archive and Special Collections, Harold E. Edgerton fond (MC.0025), 29. doboz, 11. dosszié.
- 5** James R. Killian, Jr.: Papa Flash and His Magic Lamp. In: Harold. E. Edgerton – James R. Killian: Moments of Vision: *The Stroboscopic Revolution in Photography*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1979. 2.
- 6** Mili: I. m. 106–109.
- 7** Uo. 110.
- 8** Uo.
- 9** Speaking of Pictures. Picasso Tries New Art Form, Drawing in Thin Air with Light. *Life*, 1950. január 30. 10–12.
- 10** *Photographs of Picasso by Gjon Mili and by Robert Capa*. New York, Museum of Modern Art, 1950. január 24. – március 19.
- 11** New York, Museum of Modern Art, Press Release Archives, 1950. január 24., ltsz. 500124–8a.
- 12** Spies: I. m. 157.
- 13** A figurativitás mint téma többszörösen is jelen van Picasso fényrajzain. A Vallaurisban készült művek zöme ugyanis – minden szándékuk ellenére – egyfajta önarcképként, a „művész a műteremben” képtípus egyfajta parafrázisaként is felfogható. Ezt támasztja alá, hogy Mili sorozatának létezik olyan darabja is, ahol Picasso szintén festőművész élettársa, Françoise Gilot az, aki a fényvel rajzol. A fotókat nézve ráadásul gyakran az az érzésünk támad, mintha Picasso saját korábbi képeinek szereplőivel azonosult volna, azokkal a cirkuszi mutatványosokkal és artistákkal, akik egykor a kék és a rózsaszín korszak határán készült kompozícióit benépesítették.
- 14** Barbara Morgan: Advancing Photography as a Fine Art. In *The Encyclopedia of Photography. The Complete Photographer. The Comprehensive Guide and Reference for All Photographers*. New York, Greystone, 1963. 1. kötet. 77, 83–84.
- 15** László Moholy-Nagy. *Color in Transparency. Photographic Experiments in Color 1934–1946*. Ed. Jeannine Fiedler – Hattula Moholy-Nagy. Steidl – Bauhaus-Archiv, 2006. 132–163; Laszlo Moholy-Nagy: *Vision in Motion*. Chicago, Paul Theobald, 1947. 173, 219. kép.
- 16** Sarah Greenough szerk.: *Harry Callaban*. Kiáll. kat. Washington D. C., National Gallery of Art. Boston, Bulfinch Press, 1996. 44.
- 17** *Life*. I. m. 11.
- 18** Edward Steichen ismertetője a *Photographs of Picasso by Gjon Mili and by Robert Capa* kiállítás sajtószövegéhez (New York, Museum of Modern Art, Press Release Archives, 1950. január 19., ltsz. 500119-8).
- 19** Gjon Mili: *Picasso et la troisième dimension*. Paris, Triton, 1970. 16.
- 20** A két művész rövid ideig tartó együttműködésének utolsó kísérlete – a forgómozgás közben maga köré rajzoló Picasso – éppen erre, a térbeliség ábrázolásának a problémájára koncentrált. Lásd New York, Museum of Modern Art, Archives, Department of Circulation Exhibition Records, 1950. január 19., ltsz. 500119-8.
- 21** Arthur I. Miller: *Einstein, Picasso. Space, Time, and the Beauty That Causes Havoc*. New York, Basic Books, 2001. 102–103.
- 22** Gjon Mili: *Picasso*, 1969. 4 perc, színes, 16 mm. Richard Checani gyűjteményéből, a párizsi Musée Picasso tulajdonában.
- 23** Az 1960-as években történt, hogy a brit animációs rendező, John Halas (szül. Halász János) azzal az ötlettel kereste fel Picassót, hogy készítsenek közösen egy animációs filmet. Állítólag, amikor Picasso megtudta, hogy alig néhány perchez ezerkétszáz rajzára lenne szükség, nyomtatékosan visszautasította az ajánlatot, s jelezte, hogy egyetlen rajzának a piaci ára kétszerese annak, amit ő gázsiként az egész filmért kapna. Lásd Roger Manvell 1980-ban John Halasszal

készült interjúja. In: Paul Wells: *An Animated Utopia. The Life and Achievement of John Halas 1912–1995*. Loughborough University, 2012, dokumentumfilm, DVD-kiadás.

- 24** Lásd Nathalie Leleu tanulmányát kötetünkben.
- 25** Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1993. 301–302.
- 26** Lásd Nathalie Leleu tanulmányát kötetünkben.
- 27** Henri-Georges Clouzot és Picasso dialógusa *A Picasso-rejtély* című dokumentumfilmben. Összehasonlításképpen érdemes rá felhívni a figyelmet, hogy Gjon Mili fényrajz sorozatának az elkészítése is körülbelül ötórányi időt vett igénybe.
- 28** Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969. 301–334, 386–394. (Eredetileg: Uő: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1936.)