

---

TÓTH FERENC

*A fénykép mint képzőművészeti médium*



*Andy Warhol: Elvis I és II, 1964*

A fotó képzőművészeti médiumként való integrálásának felfutása az 1950-es évek végén kezdődik (egy korábbi nagyobb hullám a századeleji avantgardban figyelhető meg), a folyamat kicsúcsosodása és beteljesedése pedig a hetvenes évek egyik jellemzője, amikor az addig idegen, vagy újonnan felfedezett technikai segéd-eszközök bevonásával járó mediális kísérletek az évtized domináns tényezőivé válnak. Ma már, némi rálátással rendelkezve, történetileg kezd tisztulni a kép, de a megvalósult szándékok technikai oldala, a fotó tulajdonképpeni szerepe a művész szémszögéből és annak a műben jelentkező mediális hatása némileg kevésbé fogalmazódott meg. E tanulmánynak épp ezért nem is valamiféle történeti áttekintés a célja: a kiindulópontom a fénykép – akár mint újságfotó, nyomdai reprodukció stb. – különböző mediális tulajdonságai és ezek módosulása, illetve módosító hatása képzőművészeti környezetben. Más szempontból, – ami hasonló eredményre vezet –: hogyan integrálták az 1960-70-es évtized főbb művészeti kísérletei a fotót mint médiumot, mi válik fontossá a képzőművészet számára a fénykép szerteágazó karakteréből.

### *A fénykép képzőművészeti közegben*

A fénykép tendenciózus felhasználása képzőművészeti alkotásokhoz először a pop artban, illetve a vele párhuzamos "nouveau réalisme" elnevezésű franciaországi mozgalomban jelentkezik 1960 körül. A pop art kezdeti, tulajdonképpen neo-dada alkotásain a tárgyak (árucikkek vagy a vele egyenrangú és hasonló szerepű fotók, plakátok) idegen összefüggésbe kerülnek, leginkább az akciófestészetből eredő festékfoltokból és rajzos elemekből álló alaprétgre, mint Robert Rauschenberg "combine painting"-jein vagy Larry Rivers festményein. A későbbi, "klasszikus" pop műveken ez a műfajkeveredésekből fakadó feszültség megszűnik, kimarad az érzelmi és asszociatív elem. Egy-egy megszokott tárgyat kiemelnek környezetéből, és megsokszorozva vagy felnagyítva ábrázolnak a tárgy és a mű, az eredeti és az utánpótlás közötti feszültség erejével. Mindehhez, a diavetítő és a fényképezőgép felhasználásával, az alkalmazott grafika műfaji tanulságai nyújtanak kiindulópontot.

E kísérletek háttérben az emberi cselekvés elmechanizálódását, valamint a környezet uniformizálódását is eredményező ugrásszerű technikai fejlődés húzódik, aminek egyik kulturális vetülete – vagy talán ellentéte – a dokumentarizmus terjedése (tényregények, dokumentarista színház, zenei és költészeti konkretizmus). A vizuálisan vagy intellektuálisan kontrollálható tényszerűségnek nagyobb a hitele, mint a képzeletbelinek. Siegfried Kracauer ugyanakkor a dokumentum más vonatkozására hívja fel a figyelmet: "ha meg akarjuk érteni, ha magunkévá akarjuk tenni azokat az értékeket, amelyek horizontunkat határolják, akkor először is .... meg kell szabadítani magunkat az absztrakciótól. ... Arra az absztrakcióra, amely a tudomány hatására gondolkodásunkban jelentkezik, a gyógyszer: a tapasztalat. Az olyan élmény, amely a dolgok konkrét valóságára vonatkozik." Kracauer szerint ezek a "konkrét tények" a dolgok egyedi értékeire irányítják a figyelmet. Ennek érdekében bizonyos tárgyilagos különállásra, ugyanakkor a szóbanforgó ténnyel való összekapcsolódásra, az észlelt eseményben való intenzív részvételre van szükségünk. "Az észlelési folyamat ... hasonlítson a művészet élvezetéhez és a műalkotások létrehozásának folyamatához is."(1.)

A művészetben kiélezetten jelentkezik a "dokumentum igazsága" és a "művészi igazság" közti ellentét. Bradley S. Greenberg írja a Kennedy-gyilkosság hírének különböző kommunikációs csatornákon való terjedésével kapcsolatban: "A tömegkommunikációs eszközöknek az információk átadásában betöltött kiemelkedő szerepével szemben a személyközi kapcsolatoknak elsődleges fontosságuk van a vélemé-



Robert Rauschenberg: *Gyorshajtás*, 1963



*Mimmo Rotella: Il Mostro Immortale, 1961*



*Arnulf Rainer: Önarckép*

nyek továbbításában.”(2.) A fénykép is tekinthető tömegkommunikációs, információközlő eszköznek. Képzőművészeti környezetben legalábbis elkerülhetetlenül fellép egy ilyen szimbolikus vetületű funkció, amikor a televíziós híradások objektív esemény- illetve tényközléseinek a szerepét veszi át. Amennyiben pedig a fotó így hat egy ütköztetett közegben, akkor a képzőművészeti gesztusok, a személyes kézjegy a képen a “személyközi kommunikáció” szerepét tölti be. Az objektív ténnyel szemben a véleményhozzáadás, az értékelés, az interpretálás eszköze – azaz a művész szubjektív, individuális megnyilvánulása.

A fotó és a képzőművészeti technika együttes alkalmazásában kétféle kiindulási pont kínálkozik, ami gyakran egy-egy művön belül is, mint az érem két oldala van jelen. Az egyik: a fénykép, képzőművészeti közegbe való beépítésével (beragasztás, bemásolás, nyomdai áttétel), a tárgyiasságot erősíti a személyes jellegű, individuális műben, de elkerülhetetlenül idegen elem marad. Ez dominál a neo-dada és pop art kollázsok nagy részénél, amelyek egyértelmű előzménye a dada és szürrealista kollázs illetve montázs. A másik megközelítésben a fénykép feldolgozása a képzőművészet saját eszközrendszerével a fotó által képviselt stabil vonatkozási rendszer elbizonytalanítását eredményezi, és a természet reprodukcióját a személyes szférában értelmezi. Ez utóbbi szerteágazóbb lehetőséget biztosít, épp ezért kevésbé lehatárolható, hiszen Andy Warhol, Tom Wesselmann, Richard Hamilton és más pop művészek fényképátültetésein túl lényegében a hiperrealizmusra is értelmezhető, sőt a legtisztább példák Arnulf Rainer átrajzolt portréi a hetvenes évek második felében.

A fénykép, képzőművészeti eljárással való kontrasztálásakor, elkerülhetetlenül valami objektumra utal a művész szubjektívizmusával szemben, a fotóábrázolás mint *az ábrázolt helyettesítője* és szimbóluma jelentkezik. Ugyanakkor, mint tárgyasult végtermék, egy mechanikus eljárást hordoz a művész individuális, manuális tevékenységével szemben, ilymódon egy *ábrázolásmód helyettesítője* és szimbóluma is egyben. Természetesen csak fogalmilag választható szét a fotó e kettős alapjellege, hiszen elkerülhetetlen, hogy tárgyi jelenlétén túl, egyidejűleg, fogalmi vagy tematikai információt is nyújtson, mégis, gyakran előfordul, hogy egyik vagy másik alaptulajdonság hangsúlyozottabbá válik.

Amennyiben a fényképi ábrázolás tematikai fontossága hangsúlyos, határozott képmási funkciója erőteljes marad, akkor a kompozíció inkább montázselvűnek jelölhető. A hagyományos montázsfogalom szerint elkerülhetetlen ütköztetést itt több kép tematikus kontrasztálása (pl. Wolf Vostell “fotómontázsai”), vagy a fotón megjelenő ábrázolás festői-grafikus átdolgozásából fakadó mediális feszültség adja (Warhol Katasztrófa sorozata vagy A. Rainer többretegű átrajzolt portréi).

A pop art és ahhoz közelálló alkotások közt szép számmal találunk példát a fotó tárgyi karakterének kollázsszerű hangsúlyozására is. Robert Rauschenberg néhány művén a fotó- és újságkivágások a részletinformációkkal elárasztó tömegkommunikáció megtestesítői. Ugyanakkor a jelenségek töredékes, szegmentális észlelésének megfelelői: észlelési mechanizmusunk allegóriái. A francia “nouveau réalisme” csoport dekollázsain (Jacques Villeglé, Mimmo Rotella) és assemblage-ain (Daniel Spoerri) a fényképeket illetve plakátokat nem is lehet ábrázolásként értékelni, oly mértékben le vannak takarva más rétegekkel, tárgyakkal vagy újabb fényképekkel. Az ő munkáikon a fényképdarabok, szétszakított plakátok a hulladékokban, szériaanyagokban keletkező bomlási folyamatok elemei. Az új realista plakátszaggatásokhoz hasonlóan, Wolf Vostell dekollázsain a lehántott plakátrétegek fényképi részletei a nonfigurális színfelületek és töredezett formaelemek kiegészítői, azokkal egyneműekké válnak. A fénykép tárgyi karakterét őrzik meg.

Az eddigiekben a fénykép festett felületbe kerülésével a fotó és a képzőművészet

közvetlen kontrasztját érzékelhettük, ahogy a festő saját technikai készletével *hatalma alá* gyűri a mechanikusan előállított tárgyat. Esetenként az ábrázolt "jelenléte" a domináns, máskor a fénykép mint közhasználatú kommunikációs eszköz absztrakcióját hordozó tárgy hangsúlyozódik – akár ténylegesen van jelen, akár csak virtuálisan, azaz lefestve vagy nyomdailag sokszorosítva. Minden esetben *dokumentatív jellege* a fontos: egyszer valami konkrét utalással, máskor magának a dokumentum illetve dokumentálás fogalmának *szimbólumaként*. Az ilyen montázsok, kollázsok vagy "pszeudo-kollázsok" a két kommunikációs forrás ütközésére épülnek: a festett közeg első jelzőrendszerét (vizuális megismerés) mozgósító közegében a fotó verbális-dokumentatív információjával a második jelzőrendszer hozza mozgásba. Ugyanakkor a fotó mint idegen elem, mint váratlan forma a kép homogén felületén, nemcsak a tényközlés személytelenségét hordozza, hanem vizuálisan is erősíti a művész személyes jellegű, individuális gesztusait.

Ezeknél a művészeknél – legyen akár a fotó médiuma a kiindulópont – önkéntelenül megszabadulunk a megörökített valóságélemmel való szembesülés kényszerétől. A fotó olyan közegbe kerül, ahol maga az eljárás hordozza az információt. A képbe való beavatkozás tehát kiküszöböli az étellel való vizuális azonosítását.

### *A fotográfiai illúzió a hiperrealizmusban*

A fotó feltalálása látszólag megoldotta a művészet egyik évezredek célkitűzését: a valóság legpontosabb leképezésének módját. Amikor tehát a festő egy fényképet tart a kezében, akkor "a tükrözés legobjektívebb eszközét" vizsgálja. A hiperrealizmus és a koncept art egyik vonulata épp a valóság reprodukálhatóságára, az illúzióra, a *művészet/fotó – valóság*, illetve a *művészet – fotó/valóság* viszonyának problémájára kérdez rá. A fotó tehát a művészet, a leképezés (képmás), a kommunikáció modelljeként jelenik meg.



*Chuck Close: Richard, 1969*

A pop art és a hiperrealizmus közti alapvető különbség, hogy a pop a tárgyakról közöl valamit, illetve a valósághoz hasonló tárgyakat alkot, míg a hiperrealista mű *a tárgyak képéről*, a "képmásról" közöl valamit. A gépi reprodukció és a megformálás viszonyáról van szó. A képek témája maga a fotó, a köztudatban tárgyias és objektív jelentéssel bíró kommunikációs eszköz. A többnyire kinagyított diaképek vászonra másolásával a hiperrealista művész nem a valóságot, hanem a reprodukciót reprodukálja. A mű lényege nem a közvetlen látvány, hanem az ábrázolás maga. A téma a fénykép, vagy Méhes László kifejezését használva, a fotó a festészet "meditációs objektuma"(3.). A szintén hiperrealista Howard Kanowitz néhány művén (pl. *Breakfast Blues*, 1978) nem is egyetlen fénykép-

ből indul ki, hanem több, egymáson elcsúsztatott diát vetít egy felületre montázsként, ahol a különböző felvételről származó színek és a formák egybemosódása egyértelműen utal az eljárásra. Nála tehát nem is fotónaturalizmusról, hanem "fotómontázs-naturalizmusról" van szó, a szürrealista festés- és montázstechnika szó szerinti értelmezéseként.

A hiperrealista képfelület úgy működik, mint egy "háló" vagy "szűrő" a valóság és a néző közt. Ha az ember egy fényképet, mozivásznat vagy a tévé képernyőjét nézi, a médiumot azonosítja a valósággal. A képhatár olyan, mint egy ablak, ritkán szembeötlő, hogy amit látunk az síkban van. Egy hiperrealista mű első megpillantásakor a közvetlenül észlelt "fotó vagy valóság?" ambivalenciája között tévelygünk. A témafénykép-festmény hármából az első sok állapotában kiiktatódik a festmény, és a művet felnagyított fényképként érzékeljük, illetve kiiktatódik a fotó, és precíz festménynek tudjuk, ahol a téma közvetlenül a festmény eleme. A fénykép felnagyított megfestéséhez társuló különféle manipulációk eredményeként azonban elkerülhetetlenül szétröbben ez az ambivalencia. A fotó megjelenítésében rejlő metonimikus szándék azonban elsősorban nem az ábrázolt valóság szegmentumra, nem is a fényképre vonatkozik, hanem a valóság *értelmezésével* van összefüggésben.

A hiperrealizmus és vele együtt a koncept art 1968-70 körüli felfutása – vagyis a direkt képi tematikával szemben a művészet immanens problémáinak előtérbe kerülése – a környezethez való viszonyulás moráljának szélesebb körű megváltozásával van összefüggésben: ez az az időszak, amikor a művészet közvetlen társadalmi hatása és általában a társadalmi aktivitás lehetőségei megkérdőjeleződnek. "Nem ordíthatsz és lármázhatsz folyton, néha suttognod is kell, és ez a suttogás olykor erőteljesebb minden ordítózásnál és akadékoskodásnál, minden hóbörgésnél és



*Richard Estes: Minőségi cipők, 1975*

füstölgésnél(4.) – írja a szobrász Duane Hanson, aki egyébként tematikailag a hiperrealizmus legerőteljesebb hatású műveit alkotja. A motorkerékpár-alkatrészeket festő Tom Blackwell az egész mozgalomra jellemzően úgy vélekedik, hogy művei olyanok, "melyben nyoma sincs egyénieskedésnek, mely teljesen hideg, tárgyilagos, szenvedélymentes – egyszerűen az amerikai élet egy darabja vagy arcvonása, semmiképpen sem érzeltgősitve vagy dramatizálva: maga a dolog, mesterségsébeli tudással és alapossággal ábrázolva, a művész személyes érzelmei nélkül."(5.)

A látvány mechanikus rögzítésével raktározott kép közvetlen valóságként való újraidézésével az eredeti helyzet teljes precizitású illúziója adható. Ez az illúzió azonban nem más, mint a kép és a valóság konfliktusának kiélézése. A való jelenségekről csak képeket illetve emlékképeket őrzünk, ami a múltat töredékessé teszi. A hiperrealista festő is csak a képből tud kiindulni, műve nem is lehet azonos a valósággal. Talán nem is az eredeti jelenséggel akar valamit kezdeni, hanem a megszükkült, értelmi vonatkozásban elhomályosult kép valósághoz közelítését kísérli. A mű nem egy gépi úton előállított tárgy, hanem (szintén mechanikus módon, de a művész belső, biológiai mechanizmusával megalkotott) szellemi-művészi termék lesz, és ilyen értelemben valósabb kép jön létre, mint az eredeti fotó. A művész óhatatlanul saját magát viszi a tárgyba (fotóba), mert manuálisan dolgozik, és biológiai-pszichológiai törvényszerűségek is vezérlik. Ezáltal nemcsak valóságdokumentum, hanem a művész sajátjává tett valósága.

A hiperrealista művészeknek azért nincs körülírható, megragadható stílusuk, mert a stílus már korhoz és környezethez kötött. Ami tételbe foglalható, az már általánosítható, tehát nem személyes – a dolog kívülről való megközelítését tartalmazza. Nem a forma vagy a stílus eszközeivel próbálják önmagukat adni a műhöz, hanem a biológiai illetve a pszichofizikai törvényszerűségekből adódóan, legbelülről. Azért igyekeznek elkerülni, hogy a mű "formát" öltjön, mert ez már esztétikai kategória, tudatos, kontrollált tevékenység eredménye. Az egyéniség az ecset mozgási energiájába, illetve a festék materiális összetevőibe transzponálódik, és csak látenszen van jelen. A művész tehát nemcsak olyan értelemben azonosul a témájával, ahogy a nyugati festők egy-egy jelentéktelen motívumként egyéni, csak rájuk jellemző tematikává avatnak, hanem az alkotó folyamat révén.

### *Az idő kontinuitásából kiragadott pillanat*

Az 1960-as évek végétől a legtöbb képzőművész számára egyre nyilvánvalóbbnak tűnt, hogy a művészet nem vonatkozhat közvetlenül a valóság egészére, csak önmagára: mivel amúgy sem lehet a jelenségek objektív tükre, tiszta, belső logikával rendelkező, önmagára utaló műveket hoznak létre. Alaptételként fogalmazódik meg, hogy amennyiben a művészet akkor igaz ha önmaga, nem az igazság illúziója a cél, hanem maga az igazság.

Az amerikai posztmodern irodalom (Barthelme, Sukenick, John Barth, Brautigan és mások, ld. Entrópia c. antológia, Európa 1981.) és a képzőművészeti koncept art (de talán idevehetjük a hipperrealizmust is) egyik problémája, hogy mivel a totalitás, a személyiség és a kronológikus idő elveszett, és a valóság kauzalitásának szétszakadásával a világ valamiféle kaotikus állapot felé tart, hogyan ragadható meg a művészi individuum számára maga a pillanat, illetve maga az idő. "Megragadni a pillanatot a maguk kegyetlenségében hamisságában vak önzésében azokat a pillanatotkat amelyekhez mindezek ellenére visszatérünk amelyektől újra elrugaszkodunk amelyek felé haladva lassan mindig felgyógyulunk" (Ronald Sukenick)(6.). A kulturális szférára is kiterjesztett termodinamikai entrópia réme rátelepedett az amerikai és európai gondolkodásra. Úgy látszott, hogy a világ a bomlás útján van, amikor





*Dennis Oppenheim: Olvasó póz másodfokú égéshez, 1970*

minden egyszer létezik és visszahozhatatlan. Ebben gyökereznek a pusztuló és devalválódott materiális világgal szemben (amibe a tárgyteremtő művészet is beletartozik) a művészeti és mentális alapigazságokat dokumentáló konceptuális művek, valamint az előbb-utóbb történeti produktummá váló műtárgy zsákutcáját kikerülő akcionista törekvések (performance, body art), és a konkrét ideig funkcionáló, majd az anyag természetes változásának kitett művek (land art, earth art, arte povera) is, amelyek fotón való továbbélése újabb problémát vet fel.

Mindenfajta "megörökítésre", lenyomatra, kézjegyre érvényes, hogy a jelen idejű aktust azon nyomban múlt idejűvé avatja, a folyamatosan változó jelenséget kimerevíti, mozdulatlan és statikus képletté transzponálja. Ez legélesebben a fotón jelentkezik. "A fénykép: útrövidítés, mert a múltat fogyasztható tárggyá alakítja." (S. Sontag)(7.) Tegyük hozzá: a jelent is, ami az elkattintás pillanatától már múlt, pontosabban ez által lesz múlt. Amiről lenyomat készül, az az aktuális pillanat számára épp ezáltal válik múltbéli emlékké, és fordítva: csak az válik a múlt (a történelem) részévé, aminek valamilyen lenyomata marad. (Az emlékezetbeli kép is annak tekinthető, egyre inkább elszakadva eredeti forrásától, a valóságelemtől.)

1855-ben, a Marseille – Párizs vasútvonal megnyitásakor a III. Napóleont kísérő Edouard-Denis Baldus megörökítette az útvonal menti műemlékeket és épületeket. A megvalósult fotósorozat tagjai közti szintetizáló elem nemcsak a felvételek tárgyának rokonsága, hanem maga az esemény, ami közös láncrea fűzi, sorba rendezi az önálló darabokat. A pillanatokra tagolt időbeli folyamat szekvenciája új, közös vonatkozást ad az egyes ábrázolásoknak.

A kontinuitás felosztása és állóképekbe sűrítése a konceptuális fotósorozatok egyik jellegzetes témája (Richard Long, Michael Snow, Klaus Rinke). A térbeli



*Bernhard és Hilde Becher: Tármalejratok, 1972-73*

mozgás vagy állapotváltozás kronologikus vetületének dokumentálására az egyik gyakori megoldás egy stabil közeg szabályos időközönként való felvétele rögzített kamerával, ahol az időmúlás mégis nyomon követhető a napszakváltozásban, vagy például az utcai forgalom állandó fluktuációjában. A másik lehetőség valamely többé-kevésbé összefüggő mozgás, esetleg akció rögzítése, gyakran szintén szabályos időközönként.

Az ilyenfajta sorozatszerkesztés nyilvánvaló rokonságot tart a filmmel. Andy Warhol (Empire) vagy Stan Brakhage (Fire of Waters) filmjei a felvett esemény lefolyását, minden látványelemét a kamera előtti valóságos mozgás spontán folyamatára bízák, hűvös dokumentarizmussal, úgy ahogy a kamera "szeme" látja. A filmbéli idő tagolását a reális események kiszámíthatatlan változása (pl. villám) adja. A valóságba való egyedüli beavatkozás az időtartam és a látószög megválasztása – de már e gondolati vonatkozású gesztusban is egyfajta individuális valóságértelmezés rejlik. Valóban "objektíven" rögzíti-e a mozdulatlan kamera a "valóságot"? A film azonos lesz-e a "valósággal"? Világos, hogy nem, mivel a térben és időben csak matematikailag tagolható valóságnak egy radikálisan lezárt szegmentumát, drasztikus önkénnyel megválasztott és önállósuló részletét érzékeljük. A jelenséget a művésszel azonosító felvevőgép szemszögéből kell látnunk, amelyben a konkrét tartomány a folyamatosságnak csak egy részlete, sőt abból önkényesen kiszakított eleme.

A fotósorozat alapelve, hogy ugyancsak az idő kontinuitásából kiragadott pillanatok rögzít, de a kronologikus sorra rendezett szekvencia a folyamatosságot sejteti. A "pillanatsfelvétel" tartalmazza az "elhallgatott" pillanatot is, két azonos tárgyú felvétel utal a közben eltelt időre – mintegy látenszen magába foglalja. A film mindig jelen idejű: a képkockák nem tárgyi mivoltukban vesznek részt tudatunkban, hanem minden egyes észlelt képkocka a pillanattal való és pillanatnyi vizuális szembesülés, ami azon nyomban az emlékezet részévé válik – az újabb kép rátelepszik az előzőre, ami az időbeli valóságos eseményekhez hasonlóan csak az emlékezet momentuma marad. A fénykép azonban már az észlelés első pillanatában is múlt idejű. Azt még lehet mondani, hogy a jó fénykép a felvétel előtti pillanatok sűrűtménye, de jövőbeli orientációja nincs, azt titok fedi, épp a folyamatosság hiánya miatt. Ezért nincs jelen ideje sem: nyelvi hasonlattal a film befejezett jelen, a fotószekvencia befejezett múlt idejű. Ezt igazolja a mozgófilm folyamatába ágyazott fotó, illetve egy kép kimerevítése, ami egy pillanat alatt múlttá avatja a jelent, megdermeszti, statikussá változtatja a folyamatosságot. Hasonló történik Stan Brakhage Fire of Waters című filmjében is, ahol a teljesen sötét tájban időnként váratlanul felvillanó villám a vaku működését idézi.

### *Művészet és fotódokumentáció*

"Még a legtökéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami: a műalkotás "itt"-je és "most"-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. Ám nem máson, mint éppen ezen az egyszeri létezésen ment végbe a történelem" (8). – írja Walter Benjamin mindenféle műtárgy reprodukálásáról. Szó esett már arról, hogy egy folyamatba illeszkedő jelenség lefényképezése kimerevíti és megállítja az időt, valamikori létének rögzítése azon nyomban múlt idejűvé változtatja. Ugyanez áll egy akár statikus, két dimenziós, tehát vélhetően jól reprodukálható műalkotás esetében is. Benjamin tanulmányának kiindulópontja, hogy minden mű a pillanatnyi szembesülés erejével hat a nézőre, amit egy reprodukció a távolság és az "aura" hiánya folytán nem tud nyújtani. Talán fogalmazhatunk úgy, hogy épp a fotó múlt-orientációja fosztja meg ettől: kizárja a mű közvetlen, jelen idejű hatását, és egy valamikori, tehát a ma számára idegen állapotának szükségképp értelmezett, ezért nem objektív képét

(illúzióját) kapjuk. A néző helyzete hasonlít a hiperrealitsa festő magatartásához: nem a művel (a valósággal) szembesül, hanem pillanatnyi felületének lenyomatával.

A land art, body art, akcionista stb. műfajok konkrét időben zajló műveiben a művésze<sup>2</sup> dematerializálásának a szándéka érvényesül. A reális tárgyakhoz hasonlóan behatárolt lélettartamuk van, vagy épp a múlékonyosság következményeit kikerülve, kibújnak a művészet tárgyteremtő szerepe alól.

Robert Smithson kijelentése, hogy "minden közlésnek a fizikai valóságban kell önmagára találnia, és nem valakinek a fejében eszmékbe zárva" (9.), a land art művészeknek azt a megfontolását is rejti, hogy értelmetlen, sőt természetének ellentmondó dolog a műtárgynak örök érvényű jelentőséget tulajdonítani, hiszen egy adott kor terméke, egy adott korhoz szól, és a művek utóélete már megváltoztatja eredeti funkcióját és jelentéstartalmát. Elképzelésük szerint a tájba való ökológiai beavatkozással szigorúan a környező materiális világot kell megváltoztatni, de amennyiben a természetes környezet pusztulásra van ítélve, akkor a mesterséges táji elemeket létrehozó land art műveknek is fizikai tárgyként a természettel együtt kell az idő próbáját kiállni. A land art művészet a pusztulásnak alkot – megörökítése tehát szükségképp elszakad a tárgytól, sőt a szakadék az idő múlásával egyre mélyül, és egyre inkább a művészi elképzelés dokumentációjaként szerepel.

A land art művek inkább gondolati átmentést szolgáló dokumentumaival szemben az akciók, performance-ok, body art művek rögzítése az eseménydokumentáció mellett, a fényképezőgép lehetőségeihez mérten, az emocionális vonatkozások "megörökítésére" is módot ad. E területen látszólag a mű és a fotó (képzőművészet és fotóművészet) egymás melletti, partneri működése tapasztalható: mindkét oldal önálló marad, és eredendő tulajdonságait megtartja azáltal, hogy egymástól független



*Gilbert és George: Boldog, 1980*

tevékenységként működnek. Az esemény menetét általában nem befolyásolja a fényképezés (vagy ha igen, akkor az is az esemény bekalkulált mozzanatát képezi). Ugyanakkor az akcióról készült felvételen a fotós által szabadon értelmezett és a fényképezés tárgyaként megragadott látvány dokumentálása érvényesül, bár az inspirációt az előadó tevékenysége adja. A gép rögzíti az objektíve létező, de a művész kontrollja alól vizuálisan kicsúsztató valóságot – olyan nézőpontból tekinti a jelenséget, amely az esemény belső mechanizmusától független: a fényképész kívülről, a művész belülről nézi. A kép tehát függetlenül jön létre, majd egyre inkább önálló életet él, jóllehet az egyszeri esemény utóéletének is a biztosítéka egyben.

Más a helyzet, ha a művész és a fényképező személye azonos, illetve, ha a produkció célja a fotón való megjelenés, mint Dennis Oppenheim, Klaus Rinke, Bruce Nauman vagy Gilbert & George legtöbb műve esetében. Ekkor a dokumentáció módja a koncepciónak van alárendelve, illetve a kettő ugyanaz. A fotó: tárgyilagos, eseményrögzítő illusztráció, de az esemény maga modell a fényképezés számára. A fotó funkciója és műfaji jellege tehát lényegileg nem különbözik a konceptuális művektől, különbség csak a művészi szándékban van, ami a médiumot alapvetően nem érinti. Mivel azonban az alany maga a művész, az egész koncepció nem a fotók egymásutánosságában vagy a szekvenciális folyamatban van, tehát nem az idő a rendező faktor, hanem a művész személyiségének, személyes jelenlétének van különös súlya: az elképzelés hitelének a biztosítéka.

### *Összegzés és kitekintés*

Az 1960-70-es években a festészet és a grafika klasszikus műfajának tökéletes feloldódása volt érzékelhető. Ez a folyamat összekapcsolódott a képzőművészet terén addig idegen, vagy újonnan felfedezett médiumok lehetőségeinek a felhasználásával. A fotó integrálásának kronológiai és logikai lépcsőfokai többé-kevésbé fedik egymást:

1. Montázs- és kollázsvelő fotóapplikáció: a fénykép sajátos erejével (szimbólum és tárgy) fokozott festmény. Neo-dada és korai pop art művek, nyugaton 1960 körül, nálunk inkább a hatvanas évek.

2. Fotószerű festmény: a fénykép technikai vagy illuzionisztikus hatása. Pop és hiperrealista művek, hatvanas évek második fele, hetvenes évek eleje.

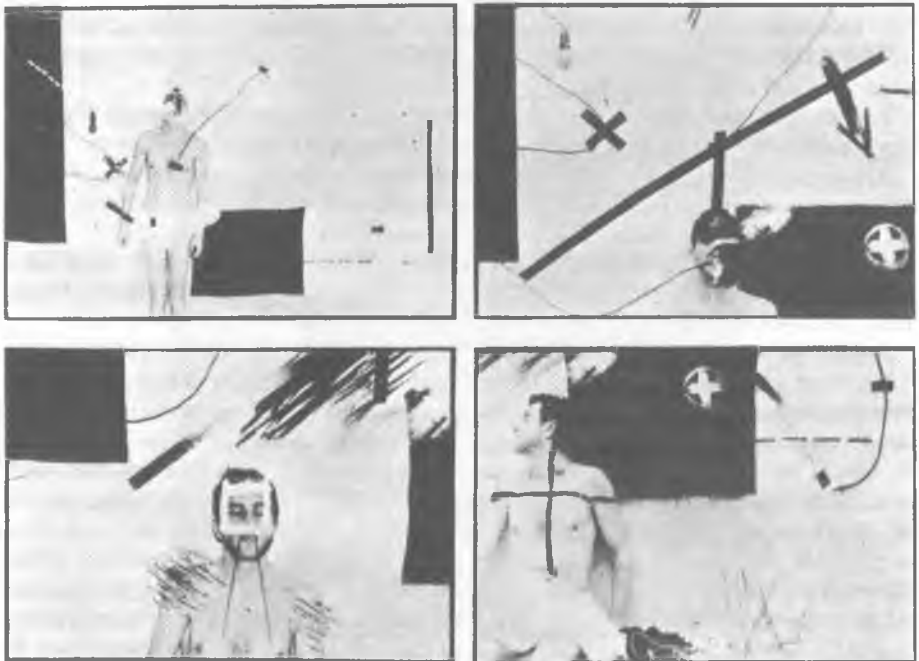
3. Képzőművészeti alkotások vagy művészeti gondolat dokumentációja. Fotó = művészet (koncept art), fotó = konkrét ideig létező mű megörökítése (land art, body art, akció), 1970-es évek.

4. Képzőművészeti fotó: a művész személyiségének (konkrét jelenlét vagy kézjegy) megvalósulása a fotó kitágított közegében. Andy Warhol, Arnulf Rainer, Hajas Tibor, 1970-es évektől.

A fotó- és képzőművészet viszonylag független és önálló útját követően a két médium az utóbbi időben összefonódik. Nincs szubsztanciális különbség a fényképezőgéppel, festékkel vagy más anyagokkal folytatott tevékenységi formák között. Lehet mondani, hogy a század művészeti fejlődésének tendenciája kristályosodik ki az elmúlt évtizedek fejleményeiben, amikor a klasszikus műfaji keretekben való gondolkodás feloldódik, illetve a különböző médiumok hasonló problémákat vetnek fel. A század elejétől kezdődően, de napjainkra egyre nyilvánvalóbban, ésszerű a lingvisztikai és akusztikai mellett átfogó vizuális kultúráról beszélni, hiszen olyan kézenfekvő átmosódásokkal találkozunk már kezdetektől, mint például a "non-figurális" avantgarde filmek, vagy a fotogramok. A vizuális tevékenységek közt persze gyakori a különböző médiumok sajátosságainak, lehetőségeinek a kutatása, de a fő kérdés ezekben az esetekben a művészet számára újonnan meghódított technikai

eszköz "alkalmassá tétele" művészeti-kulturális feladatokra azzal, hogy határait kijelöli. A fényképezés története például azt látszik, igazolni, hogy a médium határait immár nem lehet a klasszikus terminológia szerint meghúzni: a fényképezőgép sem tekinthető a természeti látvány objektív leképezésére alkalmas eszközhöz. Viszont elmondható, hogy közege a fény és a fényérzékeny celluloid, vagyis az a pillanatnyi fényjelenség, ami az objektív előtt van, de azok a módosító tényezők is, amik mögötte.

A fotóhoz való viszonyulás terén tapasztalt új jelenségek Magyarországon is érzékelhetővé váltak már a 60-as évek kézművészetében, nagyjából hasonló utat járva, mint a nyugati példa. A 70-es évek végén azonban a "műfajon belüli" fiatal fotósok körében is megindul a fényképezés korlátainak felszabadítása a hagyományos beidegződések alól. Szerencsés János, Jokesz Antal, Flesch Bálint, Kerekes Gábor és mások a fotótechnika klasszikus határain túli lehetőségeket kutatják. A téma maga a fényképezés. Ennek egyik véglete a fényvel való kísérletezés, a másik a klasszikus értelmű tényrögztítés új összefüggésbe való helyezése, amikor a dokumentációt a legvégletesebben, szó szerint értik: a negatívra véletlenül került porszem a tárgyi elemekkel egyenértékű képalkotó, vagy úgy hangsúlyozzák a fotós közegben való dokumentálást, hogy a perforációt is a kép részévé avatják. Ezekre a fotósokra érvényessé vált, hogy a művész a fotózás minden fázisában "jelen van" – szellemileg állandó fennhatósága alatt tartja a művet. Ennek nem mond ellent az esetlegesség és a véletlen különösen hangsúlyos szerepe, mert emögött tudatos tevékenység van, e szellemi gesztussal a művész az elvárások fölötti szabadságát jelzi. De van egy másik oldala is. A fényképezés harc a képért a technikával szemben. A technika a fotós gátjává válik azzal, hogy mintegy ki akarja venni az alkotás folyamatát a fotós



Hajas Tibor: Tumo, 1979

kezeiből. A művész az eljárás fölötti szellemi vezérlettel válaszol.

Van azonban egy másik terület, az átrajzolt, vagy más úton "kivülről" átdolgozott fénykép, amely nem tartozik sem a fotóművészethez, sem a festészethez/grafikához, pontosabban mindkettőhöz egyformán. A médium jegyei többé-kevésbé megmaradnak, de egy kevert, közties sőt önálló műfaj teremődik a technikai eszközök szabad használata folytán. Hazai vonatkozásban ennek technikai kiindulópontjai Baranyay András és Hajas Tibor személyes gesztusokkal áthangszerelt fotói a 70-es években. Az évtized végén feltűnő generáció fényképezési eljárásaiban az átrajzolások, átfestések, elmosódások mellett (Vető János, Kelemen Károly, Sarkadi Péter, Fákó Árpád stb.) mechanikus beavatkozásokkal is találkozunk: ollóval darabokra vágdosott és újra elrendezett fotóval (Vető), üresen hagyott geometrikus és amorf fehér felületekkel (Szirtes János, Fákó), törött tükörben "szétronsolt" arcfelülettel (Szalay Tibor), idegen anyagokkal, mint műanyag, cellofán stb. (Fákó, Vécsi Attila).

Ez az intézményes keretektől kiszakadó, jellegzetesen és tudatosan amatőr jelenség a szentesített anyagok szabad kezelésével, a különböző technikai elemek gátlástalan, gyakran banális kombinációjával egy széles bázisú univerzális kultúra erőterébe tartozik, ahol a műfajkérdés feloldódik a spontán gesztusok bármilyen médium területén való kaladozásaiban – ennyiben a pop folytatása. Ez a gátlásokat levetkőző hozzáállás egy kataklizmán túli művészetet és kultúrát hirdet meg. A tradicionális kereteknek, a fogalmaknak, korhoz kötött kulturális műfajoknak egy univerzális kifejezőkészlet egyenrangú elemeiként van új funkciója, egy mindent magába szívó kultúra jegyében



Tom Wesselmann: Csendélet, 1963

JEGYZETEK

1. Siegfried Kracauer: *A film elmélete* (A fizikai valóság feltárása). Bp. 1964., 605-606. old.
2. Bradley S. Greenberg: *A Kennedy-gyilkosság hírének terjedése*. In: *A televíziós jelenség*. Bp. 1976., 217. old.
3. Id. *"parterv"* 68-70 kiállítás katalógusa, 112. old.
4. idézi Somogyi György: *Olyan mint*. Művészet, 1980. 9. sz., 30. old.
5. U.o. 27. old.
6. Ronald Sukenick: *Sodrás*. In: *Entrópia*. Mai amerikai elbeszélők. Bp. 1981., 114. old.
7. Susan Sontag: *A fényképezésről*. Bp. 1981., 83. old.
8. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. In: *Kommentár és prófécia*. Bp. 1969., 305. old.
9. idézi Somogyi György: *Emlékművek az enyészetnek*. Művészet, 1979. 9. sz., 17. old.



*Baranyay András: Rózsaszínre szíhezett fotó, 1976*