

FOTÓ, GESZTUS ÉS KÖZEG

„A fénykép jelentősége gyakran apró történetek formájában tudatosul az emberekben. Az egyik ilyen történet szerint a vendég a gyönyörűségtől alig tud szóhoz jutni, és így kiált fel: Kedvesem, gyönyörű gyereke van! — Ó, ez semmi — válaszol az anya —, ha látná a fényképét! — A fényképezőgép mindenütt jelen van, mindenhová behatol, kapcsolatot, összefüggést teremt a dolgok, jelenségek között... A fényképezés forradalmi változást okozott a hagyományos művészetekben. A festő többé nem ábrázolhatta úgy a világot, ahogy a fotó is képes volt visszaadni. A belső mozgás, a lelki folyamatok rögzítésének igénye teremtette meg az expresszionizmust és az absztrakt művészetet“ — írja Marshall McLuhan.

Napjaink „progresszív“ vizuális törekvései viszont főként az expresszionizmus és az absztrakt művészet reakciójaként jelentkeznek, megkérdőjelezve mindezen irányzatok és az egész művészet objektív tárgyiaságát. A reális — objektív — világ, a reális emberi gesztusok kapnak mindinkább hangsúlyt, melyek visszaadásában sok esetben a legapróbb részletek is totális fontossággal jelentkezhetnek. A magasugró mozgásának, a ló galoppozásának, a madár repülésének részlet-lényeges fázisairól a fényképezőgép „fagyasztó“ képessége segítségével szereztünk tudomást. Látásunk — nyitott szemmel a nagyvilágban — fókuszos: a valóságnak csak azt a részletét látjuk, mely számunkra egy adott, szubjektív pillanatban fontos, vagy fontosnak látszik. A többi részlet homályos, vagy teljesen elsikkad. A filmfelvevő vagy a fényképezőgép lencséje — mint a neve is mutatja — objektív: mindent rögzít. Rögzíti a „kiválasztott“ jelenséget, kísérőjelenségei kísérőjelenségeivel együtt: érzékszervünk meghosszabbítása. Az alkotási folyamat első mozzanata a fény hatására bekövetkező kémiai reakciók: a valóság a fény segítségével, lencséken keresztül, kémiai úton mintegy magától kerül fel a filmre. A negatívról készült pozitív kép a valóság majdnem megközelítő hasonmása. Kezünkben van tehát a reális világ egy „reális“ része, sokszorosítható, és közvetlenül hathatunk rá. Újból McLuhant idézve: „Médiumnak tekinthetünk minden olyan eszközt, mely megnyújtja, kiterjeszti a cselekvő ember képességeinek határát. A médiumok közös jellemzője, hogy tartalmuk egy másik közlési eszköz. Az írás tartalma a beszéd, a nyomtatott szövegé az írott szó, a táviraté a nyomtatott szöveg. Minden kifejezési forma a médium fogalmába sorolható, és tartalma, végső soron, maga a felhasználó ember.“

A vizuális tömegkommunikációs eszközök — a film, a fotó, tévékamera, xerox-kópia, video-tape, nyomtatott képek — éppolyan „anyagá“, „közeggé“ válhatnak és válnak napjaink képzőművésze számára, mint az agyonhasznált szén, olajfesték, márvány és társaik. Ez esetben a műalkotás „húsége“ tisztán technikai kérdés. A lényeg a fentebb emlí-

tett eszközök és a képzőművészet kölcsönhatása, mely nagyfokú funkcionális változásokat eredményez éppen a vizuális művészetek szintjén. A látványközlés, -áttétel több fokozatban valósulhat meg, a leképezés módjai szerint. (A „leképezés“ szó a látványtól a közlésig megtett utat jelöli.) Ezek a fokozatok a következők: természet utáni leképezés (természet utáni rajz, festmény stb.), emlékezet utáni leképezés, mechanikus leképezés (tárgy lenyomata, fotó stb.), valamint a mechanikus leképezés leképezése. Számunkra természetesen a negyedik fokozat, a fotó (mechanikus leképezés) leképezése kerül előtérbe éppen a tömegkommunikációs eszközök fentebb említett objektív voltaért, valamint a fotó képzőművészeti szempontból lényeges funkciói miatt. Lawrence Alloway szerint „egyes fényképek jelen nem levő műalkotásokat tesznek jelenvalóvá, mások magukat tételezik műalkotásként, megint mások dokumentumok dokumentumául szolgálnak“. (*Studio International*, 1970. ápr.) Beke László a fotó négy — dokumentatív, mágikus, reprodukív és metaforikus — funkciójáról beszél (*Fotóművészet*, 1972. 2.). Vizsgáljuk meg ezeket közelebbről néhány, napjainkban mind nagyobb teret hódító képzőművészeti irányzat (Action Art, Project Art, Land Art, Concept Art) és „fotófelhasználó“ képzőművész alkotásain keresztül.

A fényképezés a környező, mulandó valóság megörökítésének szükségletéből jött létre. *Dokumentatív*, mivel megörökíti a mulandót, a szabad szemmel nem láthatót, a másodperc töredéke alatt történőt. A fotó dokumentatív funkciója fontos: az említett objektivitással vágja ki a va-



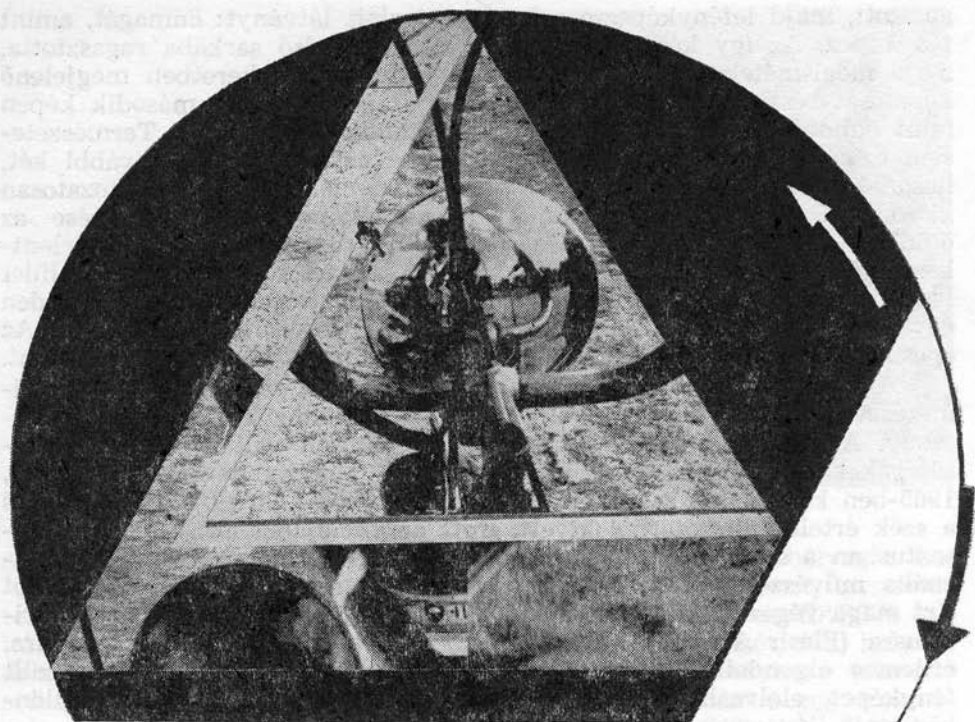
Allan Kaprow: „Runner“ (happening)

lóság-részeket, jelenségeket, és maga is tárgyá, bizonyítékká válik. „Valóság-konzerv“. Az Action Art — akciók, happeningek művészete — számára a fotó mint dokumentum létfontosságú. Egy happeningről készült dokumentumfotó új esztétikai értékek hordozójaként szerepel, ugyanakkor sokszorosíthatóságánál fogva korlátlan számú szemlélő elé tárja a manifesztáció mozzanatait. E dokumentum-fotó tárgya, a mozzanat, végső fokon éppen a dokumentáció érdekében jött létre. A happeningek művészei a széles tömegek számára alkotnak, megkérdőjelezve a művészet „szentély-szerűségét“ és megvásárolhatóságát. Mint egyik képviselőjük, Allan Kaprow mondja: a happening mint olyan efemer, és éppen ezért nem vehetik „birtokukba“ a pénzeselek.

A fotó tehát leképezett realitás, és mint ilyent általában azonosítjuk magával a realitással: egy fotóra irányuló összes gesztusaink lényegében magára a valóságra irányulnak. Összevesztem a barátnőmmel, többet nem akarom látni, tehát összetépem a fényképeit. (Az, hogy ezután látom-e még vagy sem, más lapra tartozik. A gesztuson van a hangsúly.) Mi ez, ha nem maga a tiszta *mágia*? A leképezett valóság-rész a kezünkben van, kedvünkre modellálhatjuk, átalakíthatjuk. Különböző léptékű valóság-részek vagy közlési rendszerek kerülnek így közös nevezőre, a fénykép síkjára. Az elképzeltések az esetek többségében megvalósíthatatlanok, de a művésznek ez nincs is szándékában: a kész mű, a fotó azonos az elképzeltessel. Ez lényegében a Project Art — elképzelt-, tervművészetnek fordíthatjuk — munkamódszere. Christo (Ch. Javacheff) túllép a fotón mint közegen: elképzeltéseit megvalósítja. Műanyagfóliába csomagolta egy ausztráliai öböl szikláit, 1972-ben pedig elkészült egy hatalmas völgyzáró-függönye („The Valley Curtain“, Rifle Gap. Colorado). Olyan, mint egy igazi vörös függöny, pontosan úgy kellett felszerelni, mint ahogy egy igazi vörös függönyt szokás. Ugyanakkor nem lehet leengedni, felemelni, félrehúzni, elzárja a kilátást, bizonyos távolságból viszont a vörös műanyagfólia már átlátszó. A függöny elzárja az egész völgyet, de egy adott pontján „átengedi“ az országutat. Christo függönye és közismert „csomagjai“ nem műalkotások tárolására szolgálnak, hanem ők maguk a műalkotások.

Christo munkái és elképzeltései Land Art-megnyilvánulásokként is felfoghatók. A Land Art (tájművészet) az Earth-szel (földművészet) és az Arte Povera-val (szegény művészet) együtt megint csak a vizuális tömegkommunikációs eszközök reprodukív és dokumentatív lehetőségeihez folyamodik. A művész lényegében ezen esetekben is a táj, a környezet képébe avatkozik be, a környezet aktív megváltoztatásáról fénykép, film, tévéfelvétel készül. Walter de Maria két, 800 m hosszú, párhuzamos vonalat húz a Nevada sivatagban (a művész kézjegye, ami teljes egészében csak légifelvételről látható). Hírlapi fotó 1968-ból. Arizonában a nagy havazások miatt a külvilágtól elszigetelődött navajo-indiánok hatalmas kört taposnak a hóba, közepén a „hey food“ („hé, ételmet!“) szavakkal. Az éhezők lábjegye — hóbataposott étel — szintén csak légifelvételről volt látható.

Ezek a képek olyan eseményekről tudósítanak, melyek a közlés pillanatában már nem léteznek, és ugyanúgy soha meg nem ismétellhetők. Reprodukált valóság-konzervek. Mint a happeningek esetében is, itt is megjelenik a fotó *reprodukív* funkciója. Egyetlen negatívról mondhatni



Cseke Tamás: Kanyarban

korlátlan számban készülhetnek fényképek, melyek a vizuális tömegkommunikációs eszközök segítségével korlátlan mennyiségben és nagy hatókörben terjeszthetők. Jan Dibbets, munkáiról szólva, a következőket mondja: „...nem megőrzésre készítem őket, hanem lefotózásra. A műalkotás: a fotó. Munkámat bárki reprodukálhatja.“ A műalkotás már nem egyedi, nem képezi adás-vétel tárgyát, hanem akárki számára hozzáférhető. A tömegkommunikációs eszközök révén mindenki értesülhet a művész gondolatairól, elképzeléseiről, javaslatairól, részesülhet belőlük, magáévá teheti őket.

És miben áll a fénykép *metaforikus* funkciója? Idézem Beke László már említett írásából: a fotó, mint a látvány leképezésének egyik leg-hívebb módja, adott művészeti kontextusban úgy jelenik meg, mint maga a művészet. (Akárcsak a reneszánsz festészeten az ablak és a tükör.) Tekintve, hogy a Concept Art (fogalmi művészet) legfőbb feladatának — ha egy mondatban meg lehet fogalmazni — a művészetnek mint olyan-nak a vizsgálatát tartja, érthető a metaforikus funkció előtérbe kerülése. Ahogy évtizedeken át a fotó a mechanikus festészeti naturalizmus erősen pejoratív metaforája lehetett, úgy — a vizuális kommunikáció jelentőségének növekedésével párhuzamosan — ma az egész művészetet, sőt magát a kommunikációt is jelentheti.

„Authorization“ — felhatalmazás, engedély — a címe Michael Snow kanadai művész alkotásának. Egy tükör közepére ragtapsz keretet ra-

gasztott, majd lefényképezte a keretbe foglalt látványt: önmagát, amint fényképez. Az így készült képet a keret bal felső sarkába ragasztotta, majd megismételte a műveletet, ezúttal azonban a keretben megjelenő képmását részben eltakarta a felragasztott fotó, mely a második képen mint elmosódott, új mélységreteget alkotó sík jelentkezett. Természetesen, ez a kép is beragasztódott a keretbe az első mellé. További két, hasonló módon készült fotóval betelt a keret, melyből ezáltal fokozatosan kiszorult Snow tükörképe. Ennek a végső állapotnak a leképezése az ötödik, utolsó fotó, mely az előző négy fázist rögzítette, az összes jelentkező mélység-élesség differenciálódásokkal. Ez a fotó a nagy tükörfelület bal felső sarkába került. Egyszerre jelenik meg tehát a művelet minden egyes fázisa a szemlélő tükörben jelentkező (fordított) képmásával. Az egész visszafordul önmagába. A kép tárgya maga az alkotási folyamat.

A Concept Art mint irányzat saját maga, vagyis a művészet értelmezésével foglalkozik — a művészet pedig mindig ember—valóság viszony. A fogalmi művészet paradoxon, tudatosan vállalt, érdekes lehetőségeket rejtő paradoxon. Joseph Kosuth *Egy és három szék* című, 1965-ben keletkezett munkája egy valódi székből, ennek fényképéből és a szék értelmező-szótárból kivett, írott definíciójából áll. Ebben a kontextusban a székről készült fotó, a szék-valóság leképezése magát a vizuális művészetet jelenti. Metafora. Kosuth szerint, mivel a Concept Art maga végez kutatásokat a művészet fogalmáról, nincs szüksége kritikusra (Flash Art, 1971. feb.—márc.) Visszatérve az előbbi munkára, érdemes elgondolkozni rajta. Látjuk magát a tárgyat, a róla készült fényképet, elolvashatjuk a róla szóló szöveget. Próbáljuk „megkülönböztetni“ őket egymástól.

Jól ismerjük a dadaista és szürrealista fotomontázsokat, melyek a fotó mágikus funkcióját használták ki. A pop-művész számára maga a fotó is tárgy lett — a hétköznapi pop-dokumentumok dokumentuma. Egy közlekedési balesetről készült fénykép egy napilapban — sajnos — annyira hozzátartozik hétköznapijainkhoz, mint egy szál virág. Andy Warhol mindkét motívumhoz ugyanazzal a hideg személytelenséggel nyúl, és állítja elének őket. *Szombati baleset* című, 1964-ben készült munkáján kétszer jelenik meg egymás alá nyomva, félelmetesen kinagyítva ugyanaz a baleseti rutinfotó. A szitanyomat tökéletesen utánozza az újságok fényképeit: egy lap két példányát összehasonlítva ugyanaz a fotó sohasem tökéletes mása önmagának. Allan Kaprow *Runner* című happeningjéről készített fénykép — mint már láttuk — reprodukálja és dokumentálja a megtörtént eseményt. A résztvevők egy mérföldnyi hosszúságú kátránypapír-csíkot göngyölték ki, majd össze, ezzel jelképezve az akción résztvevő művészek energia-fúzióját. Gulyás Gyula *Terv* (1971) című munkája javaslat környezetünk „átalakítására“. A Project Art munkamódszere szerint ez esetben is a kész mű maga az elképzelés: össze kell varrni egy sziklafal repedését, nehogy lezuhanjon a roppant köztömeg. A sziklafalról készült fénykép a repedés mindkét oldalán ki van lyuggatva, hogy a lyukakon igazi spárgát lehessen átfűzni, mint egy cipőfűzőt. Erről a lapról reprodukálás céljából újabb fotó készült. Kép-mágia, mely a fotó dokumentatív és reprodukív funkciójával együtt hat. A már említett Christo mellett a Land Art (táj-művészet), Earth Art (föld-művészet) és Arte Povera (szegény-művészet) képviselői fotóhasz-

Kecskés Péter: „1300“



nálatára a dokumentatív és reproduktív funkció nyomja rá bélyegét. Les Lesine egy Earth Art-kiállításra utaztában 31 000 fotót készít, természetesen a tájról, a „föld“-ről, némelyik fényképre rákerül az EARTH felirat meg egy kevés festék. A galériában ezeket szórja szét, föld helyett. Jan Dibbets *Perspektíva-korrektció* című munkája esetében a televízió szerepel médiumként. Trapéz-formában barázdákat szántat egy traktorral, a tévé képernyőjén ez a trapéz lehetetlen térhatást keltve, párhuzamos oldalú négyszöggént jelenik meg. A gondolatmenet határozottan „konceptes“: a téma csupán látszólag érdekes, a művészi kommunikáció kérdése áll a középpontban — a fotó, film, tévé kommunikációs eszköz. A művész azért nyúl a kameraához, hogy rákérdezzen annak lehetőségeire, arra, amire csak a kamera által képes. Cseke Tamás munkájának *Kanyarban* a címe. Számára a fotó csupán eszköz, viszont a gondolati általánosítást már a látvány fényképezésének pillanatában kezdi el: lefényképez egy robogót, gondosan figyelve a krómozott részeken tükröződő látványra, majd szétdarabolja a képet, és útjelzőtáblaszerűen újra összeállítja oly módon, hogy az egymás mellé került leképezett valóság-részek a kanyarban levő jármű utasának látását, lelkiállapotát tükrözzék.

A művész számára korlátlan lehetőségek adódnak — csak az „objektívbe“ kell néznie.

Mindezek az irányzatok jóformán napjainkban jöttek létre, képviselőik a jelen pillanatban is alkotnak. Munkáikat nem szabad és nem is lehet egyszerű kézlegyintéssel elintézni vagy ridegen elutasítani. A vizuális művészetek megújulási tendenciáját jelentik, a tömegkommunikációs eszközök, főleg a fényképezés segítségével és hatására. Az egész, hagyományos értelemben vett képzőművészet alapvető, funkcionális változásának vagyunk tanúi, elsősorban a műtárgy mint privilégium eltűnési folyamatának. E folyamat végső kimeneteléről semmit sem lehet jóslni — viszont létezését sem lehet tagadni.