

## FOTÓ-GRAFIKA, GRAFIKA-FOTÓ

DOBRIK ISTVÁN

Lassan 150 éves a fényképezés, de még mindig komoly viták folynak a fotóban rejlő művészi kifejezés lehetőségeiről. A vitázók két különböző értéktartománynak kötelezik el a fényképezést. Az egyik tábor, melynek jeles teoretikusa K. Pavék, kiélezve a fotográfia sajátosságait, a dokumentatív erő prioritását hirdetve elutasít minden olyan beavatkozást, melyek stilizálást eredményeznek. Az esztétikumot csak járuléknak tekintik a fotográfiában, tagadva ezzel a stílus, a kompozíció fontosságát és így abszolutizálva a kidolgozott formát nem nyert élményt. A fotó „anyagának” és „formájának” a valóságot tekintik, összemosva a látszat és a lényeg fogalmát.<sup>1</sup> A fotográfiában — származását elemezve — egy alsóbbrendű valóság apparatúrájának működését látja.<sup>2</sup> A művészi fényképezés pedig „...csak segédeszköze volt a fényképezésnek, hogy túlélhesse koraszülöttségét.” — vallják.

*Az tény, hogy a folyó kutatások a fotótechnika körében sok izgalmas dolgot sejtetnek.<sup>3</sup> Azonban a különböző területeknek elkötelezett fényképezés mégis evidensen kötődik az esztétikai szférához. Végső soron ebben a relációmezőben izmosodott meg. Komoly történeti tradíció és beláthatatlan lehetőségei a valóságábrázolásban tényként kezelendők még akkor is, ha az sem tisztázódott még kellőképpen, hogy új művészeti ágról van e szó, vagy egy új technikáról, amelyet a hagyományos iskolázottságú művészek most kezdenek birtokba venni.*

A másik tábor amellet, hogy a fotográfiát feltalálásával a technika egy új eszközeinek tekinti a vizuális kifejezésben — és gazdagodását a dokumentumszerű ténnyel —, képkeltő kritikának tartja, amelyet a típusválasztó készség és a művészi idea olyan képpé formálhat, amely a pillanatnyi látványon túlmutatva, egyetemeset sejtet, a véletlenszerűség helyett világképi szükségszerűséget, emberi ítéletet fejez ki.<sup>4</sup>

A művészi fénykép — kép lévén — a síkban ábrázol, s így leginkább a képzőművészet síkban ábrázoló műfajaihoz, a festészethez és a grafikához áll közel. A továbbiakban nézzük meg vázlatosan e két terület és a fotográfia történetileg is determinált viszonyát.

*A fotó és a képzőművészet viszonya*

Coke jóslata, melyben a festő és a fotográfus közötti alárendeltségi viszony feloldását hirdeti, korunkban beteljesül. Ehhez szükség volt arra a felismerésre, hogy a fotográfiát nem lehet a képzőművészet vonulata mellett csak kísérő-jelenségnek tekinteni. Ez a felismerés viszont, már csak akkor született meg, mikor a fotóművészet, a képzőművészettel szembeni kezdeti kiszolgáltatottsága után — lassan öntörvényeit felfedezve — generatív erőként hatott vissza a képzőművészetre.

A XX. század felgyorsult világa, szédítő kommunikációs rendszere a művész számára igen komoly kor-tartalmat produkál. Az információs áradatban — Rimbaud szavaival — ha „teljességgel korszerű” akar maradni a művész, akkor már nagy próba számára az is, ha kifejezésre akarja juttatni a kor tartalmát, arról nem is beszélve, — ami igazi feladata lenne valójában —, hogy előbb tartalmat adjon a kornak alkotásain, művészi cselekedetein keresztül. A technikai civilizáció komoly léptékben változtatta meg a kor-tartalmat, befolyásolva ezzel a befogadó elvárásait is a művészettel szemben.

Alig néhány éve felfedezésnek számított, ma már szinte közhelynek hat, hogy megnövekedett a világ valóságigénye. Az elképzelnél meggyőzőbb a megtörtént, ördögbe az elvont kitalációkkal, kapjanak teret a tények; az élet bonyolult prizmarendszerén átszűrte, egymásba villódzó tükröképei helyett lássuk a valóság lenyomatát. Fellendülőben a tényirodalom, a dokumentumdráma, a napi eseményt általános igazsággá emelő feature. Ennek, a nem „hirtelen” kialakult tendenciának egyik fő részese a fotográfia, ez az első sorban „kritikai, kijózanító műfaj”, amely lassan bevészte látásmódját korába. „A vizuális kifejezés mai állapotát bármelyik területen... az a vizuális jelenség táplálja, amelyről új fotográfia gondoskodik.”<sup>5</sup>

Ez a dezilluzionizmus, természetszerűen hatott a képzőművészetre is, legalább olyan erővel, mint mikor a fiatal — ábrázolási területeit, kifejezőeszközeit, a valóságról való mondandóit kereső — fotóművészetre hatott a festészet.

Egy új művészeti ág esetében törvényszerű, hogy egy adott kor egy adott formarendszere áll rendelkezésre, amelybe mintegy beleszületik.<sup>6</sup> Így volt ez a fotográfia esetében is. A festészet sajátos kifejezőrendszerének hatása a festőművészetre (pictorialism) azonban nem csak regresszív és befejezett hatásként értékelendő.<sup>7</sup> Ezt a kölcsönhatást vizsgálva: a fotóművészet kezdetben a hagyományok által megszabott tartalmi és formai megoldások még ki nem merített lehetőségeit kereste. Az elemek egy része azonban már nem felelt meg a lehetőségeinek. Ezeket elhagyva másokat készített új működésre, így módosítva formanyelvét. A változó világ kortartalmára való reflektálás, ennek a vizuális megjelenítése, a rendelkezésre álló eszközök átértékelését, elhagyását, új tükrözési módok keresését eredményezték a művészeti ágakban (experimentáció). Az új elemek visszahatva a hagyományosokra módosították egymást. Ez a stimuláló kapcsolat a képző-, és fotóművészet között a fotográfia önálló formanyelvének kialakulása irányába hat, természetes dialektikával a festészet és a grafika alakulását is befolyásolva.<sup>8</sup>

Ma már evidens tény, hogy a grafikát milyen rokon vonatkozások közelítik a fotóhoz. Mégis kezdetben a technikai lehetősége adta érényeit kereső fotóművészet — történetileg indokoltan — a festőművészetet érzi fontos szövetségeseének, mellezőve a grafika akkori illusztratív vonulatát.

Az ekkor még csak finom tónus elosztásokkal ható, kezdeti technikai fogyatékoságaival küszködő fényképezés, értelemszerűen hajt fejet és lát példát a festői hatások előtt és kihasználva szenzációs megjelenését próbál felzárkózni a „nagy művészet” ezen műfaja mellé.

Amíg a fotóművészetnek a festészettel való kapcsolata a fotózás első évtizedeiben a műfaj sajátos megítélésében is rejtett, addig a grafikához való viszonyában — amely időben később mérhető — közel sincs annyi konfliktus. Ez abból is adódik, hogy a grafika előtérbe kerülésének idején a fotóművészet már erőteljesen körvonalazott specifikummal rendelkezett.

Az információk közlésében, a képtudósítás feladata területén is fontos szál köti a grafikához, hiszen tőle vette át ezt az egyik vérbeli funkcióját a pillanatfelvétel megjelenésével. A grafika és a fotó kapcsolatára koncentrálna most már a továbbiakban külön fejezetekben vizsgáljuk a grafika hatását a fotóra és viszont.

### *A grafika és a fotó*

A grafika előtérbekerülésének és még ma is elfoglalt helyének az oka elsősorban abban keresendő, hogy a képzőművészetben belül ez a műfaj volt képes nyelvezetével a kor problémáira való gyors reflektálásra. Ha megelégednénk egyszerű következtetésekkel, a grafika hatását a fotóra analóg helyzetként könyvelnénk el a festészet korai hatásával. Ez azonban csak részben igaz. A fotózás ekkor már függetlenül is kutatta az anyagában rejlő hatások mechanizmusát és ért el a grafika nyelvezetében felfedezhető elemekhez hasonló eredményt a fotószerű kifejezés területén.

Kiállításokon, újságokban stb. nap mint nap találkozunk az ún. „grafikus hatású” fotókkal, vagy olyanokkal, melyekben elemezhetően felfedezhetjük a rajzos vizuális elemek hatásának fokozását. A fotóelmélet nagyon könnyen félretereszti ezeket a kezdeményezéseket — (elég érthető módon legtöbbször, hiszen a művészi fotót támadók egyik legvédtelenebb célpontja) —, amelyek valóban sok esetben a „másodrendű reklám színvonalát, vagy az olcsó dekorativitás közhelyeit képesek csak megvalósítani.”<sup>9</sup> Ezzel az ítélettel viszont érzésem szerint a „kádból kiöntjük a vízzel együtt a gyereket is”. Azt is hozzá kell fűznünk az igazság kedvéért, hogy ezek az elmarasztalások nem kategorikus tiltakozások a legtöbb esetben. Résnyi lehetőséget mindig hagynak az ilyen „manipulációknak” is.

A Freiburgi Fotóművészeti Triennálékon is találkoztunk sorozatban ilyen képekkel, közöttük díjazottakkal is. 1977-ben a színes kategória egyik zsüri különdíjasa Roland Minnaert: *Requiem pour un amour* 1977. c. sorozata is él azokkal a lehetőségekkel, amit a fényérzékenyített anyag adta manipulációval kelthet, de számos példát lehetne sorolni nem csak a külföldi, hanem a hazai

elismert fotóművészeink oeuvre-jéből. Hogy is közeledjünk ezekhez a „manipulációkhoz”, „transzpozíciókhoz”. Fotószerűek-e ezek? Megmagyarázhatók a fotó lényegéből, vagy csupán műfajidegen hatások erőltetése a művészeti ágon belül?

Ezek a kérdések több probléma vizsgálatát indítják el. Meg kell nézni az erre használatos „manipuláció”, „transzpozíció” vizsgálatunk szempontjából következő tartalmát. Meg kell vizsgálni, hogy ezek az érvényesített hatások adódhatnak-e a fénykép, mint hordozónak strukturális adottságaiból. Át kell tekintenünk az így elért vizuális jelek tulajdonságait. Végül megállapításaink lényeges pontjait kell megpróbálni beilleszteni az esztétikai információs rendszerbe.

A *manipuláció* fogalmát pejoratív értelemben használják a köznyelvben leggyakrabban: s így mesterkedésre, fondorlatos, gyanús tevékenységre utal. Mélyebb jelentése azonban: kézzel végzett művelet, kezelés, az anyaggal való bánásmód szinonimája.

A mi fogalomhasználatunk ez utóbbira épül. A fényképezés valóságrögzítő folyamatának már első szakaszában is számtalan manipulatív lehetőség rejlik. Elsősorban azonban az ún. a már exponált, fényérzékenyített anyag kezelésében rejelő manipulációkat nézzük.

A képmódosító eljárások történeti kialakulását vizsgálva fontos az a tény, hogy ezek az eljárások nemcsak a festett képhez hasonló fénykép elérése céljából születtek, hanem tónusjavító ill. módosító szándékkal a fényképezési eszközök fogyatékoságain is akartak segíteni. A nemes eljárások — amik mesterséges művi beavatkozások voltak —, csak előjátékai voltak a fényképezés lényegében rejelő fotógrafikus módosításoknak, melyek a fényképezés anyagának optikai, fizikai és kémiai tulajdonságainak kutatásából eredő és erre alapozó manipulációkból adódnak.

A tökéletesedő negatív és pozitív anyagok megjelenése következtében fordult a figyelem a tisztán fotografiai úton történő tónusjavítás és képmódosítás felé.<sup>10</sup>

A Person-féle árnyalatdúsító és a Romer-féle izohéliás eljárás a fotóban az anyagkorlátozta képi minőséget feloldva, fizikai és kémiai úton az információt minőségében analizálja, majd a mondanivaló érdekének megfelelően hozza a kép formai transzpozícióját, a transzpozíciós elemek szintézisét. A fotóművész így a fényképezőgép által leképezett és létrejött formarendszert — laboratóriumi körülmények között — a fotó sajátos fizikai és kémiai adottságain belül transzponálja a mondanivaló érdekében úgy, hogy a tárgyter valóságos elemeinek koincidált képi világ alapjaiban változatlan marad.

A vizuális transzpozíció tehát a fotográfia esetében két lépcsőben történhet. Egyrészt a rögzítő tevékenység folyamatában, amely nemcsak a három dimenzióknak két dimenzióra való alakítását, hanem a valóságot tárgyszíneikre, tónusokra, (színes fotó esetében) tetszőleges szintjellegekre való átírását jelenti, másrészt pedig a fentiekben említett manipulatív folyamatban. Mindez beilleszthető a Végvári Lajos fényképdefiníciójába.

„A fénykép olyan, a kivágás segítségével szabályozott vizuális dokumen-

tum, amely a valóságos látványélmény tárgyi, formai és oksági struktúráját rögzíti, egyszersmind értelmezésének feltételeit is közvetíti.”<sup>11</sup>

A második lépcsőben történő transzponálás tehát az értelmezés feltételeinek kialakulását képes intuitíve befolyásolni. Ez a tény a technika fejlődését figyelembe véve, még sok lehetőséget rejt a művészi kifejezésben számára. Ezzel a manipulálhatósággal többen foglalkoztak. Veszélynek számítva K. Pavek két síkon harcol ellene. Az első morális természetű: azt vallja, hogy a fotográfus „korunk moralistája”, aki magas erkölcsi elvek alapján választ és ítél. A másik technikai jellegű: elítéli a fotográfia bármilyen vegyi vagy optikai alakítását, a „laboratóriumi pepecselést”. Az ilyen eljárásokkal készült műveket a „művészet” körébe utalja.<sup>12</sup> Ez az álláspont abban az esetben el is fogadható, ha a fotót kizárjuk az esztétikai mezőből — ami az emberiséghez kapcsolódó specifikumát tekintve képtelenség. „Aki bármilyen szándékkal készült képet manipulációnak tart, az a fotográfia léte alól húzza ki a talajt.” állapítja meg Végvári Lajos.<sup>13</sup> Minden fotográfia manipulálás, amely a dolgok prognózisára, sűrítésére törekszik? (Itt jell megjegyeznünk azt, hogy a technikai és szellemi manipulálást — a dolgozatban — értelemszerűen külön kell választanunk.)

„...Az irányzott fotográfiánál is valamilyen cél elérése, vagyis a felismerés és a befolyásolás a feladat. Másképp úgy mondhatjuk: valamiféle katarzisz, világképi megrendelés vagy gondolati továbbépítés előidézésére törekszik. Durván megfogalmazva ez is manipulálás, ám ez a fajta értelmezett valóságkép nem egy csoport, hanem az emberiség érdekében jön létre... A valóság értelmezésére való törekvés része annak a folyamatnak, ami az emberi történelem hajnalán indult el és napjainkig tart, a világ és az emberi társadalom megismerése, életünk megjavítása világképünk szüntelen korrigálása, finomítása. Ez nem manipuláció, hanem progresszió, amelynek kibontakozásában a fotográfiának nagy szerepe lehet.”<sup>14</sup>

Tulajdonképpen a fentiekben megfogalmazott gondolati mag a művészi kritériuma az így manipulált fotográfiáknak is.

Sajnos a „laboratóriumi pepecselések” valóban sok ballasztanyagot hoznak létre, vagy az alkalmazott fotográfia területén használható képeket eredményeznek. Ezek mellett viszont nagyon sok jó, művészi fotó kifejező erejét táplálják. Egy-egy technikai felfedezés — egy adott művészeti ágon belül —, nem minden művész kezében vált kifejező erővé. Sokan sablonként alkalmazva hoztak létre általa „olcsó dekoratív közhelyeket”, de ezért még senki nem vonta kétségbe létjogosultságukat. Ez van a fotográfia esetében is. Beszélhetünk talán ezekről a tendenciákról úgy is, mint homogenitásra való törekvésről, a fotón szereplő tárgyak (komponensek) egymással való kapcsolatba szerveződéséről. A lefényképezett valóságot transzponálják abból a célból, hogy a művész által szándékolta vagy rejtett új aspektusokkal ruházzák fel. Vagyis a művész a kivágás beavatkozásán kívül — amellyel az adott kontextus egy fragmentumát kijelölve már egy elkülönített s így is módosított valóságképet hoz létre, melyben a részlemek közötti kapcsolatokat abszolúttá esetleg abszurdá fokozza —, még ott a lehetőség az érzékenyített anyag manipulálásán keresztül a mondanivaló kifejezésének fokozására. Így tehát a jelenségeket, a benne kitel-

jesülő összefüggéseket a kivágás eszközén túl a létrejött kép transzponálásával még fokozottabban átlényegítheti.

Montvai Attila nagyon izgalmas, végső megfejtésében még nyitott gondolatait szeretném támogatásul hívni vizsgálódásunkhoz. „A technika a fotográfia kifejező eszköze” c. publikációjában a következőket írja:

„A képi információk kultúrában történő integrálódásának folyamatai, az integrálódott tények hatásterülete jelentős mértékben függ a hordozók, a képek előállítási mechanizmusától, valamint az ezek által meghatározott jellegzetességektől.<sup>15</sup>

*A fotográfia tehát olyan szabad vezérlési pontokkal rendelkezik, amelyeken keresztül a jelátviteli tulajdonságok korlátlanul manipulálhatók.* Ezeket a vezérelhető tulajdonságokat a teljes átviteli eszköztárra érti, beleértve a tárgyter és a képtér időbeliségét szétcsatoló expozíció szabad megválasztásának lehetőségét és a technológiát is. *Ez a nyitott átviteli rendszer teszi lehetővé a képmás vizuális jellemzőinek a szinte korlátok nélküli megválaszthatóságát, az autonóm közlési mechanizmus kialakítását.* Az önálló fotográfiai közlés elérése, csak ezeknek a belső törvényeknek a felismerése esetében lehetséges.

A jelátvitel korlátlan manipulálása ugyanis csak az alkotó szándékaitól függő, a képmás sajátos jelentés tartalmát meghatározó információs réteg megteremtését biztosítja. „... Itt olyan találkozás nyomaira találunk... amelyben két, eddig még meg nem értett és talán soha nem megfejthető távolságra levő szint, a molekuláris fizikai lét és az intellektuális kreatív szint találkozásáról, az alkotás folyamataiban való közös részvételről van szó.”<sup>16</sup>

Ezek a gondolatok is alátámasztják azt a megállapításunkat, hogy a transzpozíció második fokozatában rejlő lehetőségek, kritikus és elkötelezett alkalmazással művészi tényezővé válhatnak. A képmódosító eljárások (tónusbontás, szolarizáció stb. és ezek végtelen variánsai) megváltoztatják a vizuális elemek képen belüli karakterét. Tulajdonképpen ilyen változások okozzák az ún. „grafikus hatást” is. Bár a grafika hatással volt és van is a fotóművészetre, de kifejező eszközei közül pl. a pont és vonal a fotóban függetlenül jelentkezik a saját specifikus struktúráján belül, mintegy az általános vizuális „ABC” elemeiként. Ezeket az elemeket, amelyeket saját hatásmechanizmusán belül önállóan tud produkálni, nem tekinthetjük műfajidegen művi elemeknek. Csúppán a képzőművészet által kondicionált terminusok okozzák az ellenkező ítéletalkotásokra való hajlást. A képzőművészetben (grafikában) a műalkotás minden tényezője, beleértve magát a mű anyagát is művészileg formálendő és formálható alkotóelem.

„A fotográfia művészi lehetőségei ott kezdődnek, mikor az alkotó az automatikusan adott, gépies teret a kép többi tényezőjével együtt békés együttműködésre tudja készíteni. Ilyen esetekben az automatikus tér-reprodukció megosztja trónját azokkal a tényezőkkel, azokkal a motívumokkal, amelyek a perspektivikus térben, annak alárendelten, rendszerint kellően méltatva jelentkeznek. A perspektíva detronizálása a képalkotó elemek köztársaságává változtatja a fényképet: ami azt jelenti, hogy a térben jelentkező formák optikai tényezőkből humánus jelekké, emberiesített motívumokká alakulnak.”<sup>17</sup>

Így tehát a transzpozíciós változtatások, amelyek minden esetben az auto-

matikus tér-reprodukció detronizálását segítik, fontos mozzanatai az optikai tényezők jelszituációba való kerülésében. A fotónak nem érdeme, hanem tulajdonsága a térlátás és mégis a fotó volt az, amely az első légifelvételekkel vonalas perspektíva, a harmadik dimenzió feloldására inspirált. A nemes eljárások a tónus fokozatokra építve háttérbe szorították a vonal szerepét a fotográfiában. Későbbiekben a már fotószerű képmódosító eljárások ezt a sajátosságából eredő hatást, kiegészítik a vonal és a pont, mint vizuális elemek hangsúlyozásával a kép struktúrájában. A képmódosítások a képi teret is megváltoztatták a tárgyterhez képest az elemek módosulásai révén. Egyes formák kiemelődnek, előtérbe kerülnek, mások alárendelődnek stb. A tárgyter formavilágához képest tónusbeli aberrációk jöhetnek létre, melyeknek mértéke a transzpozíció modalitásának függvénye. Az így létrejött képi elemeket továbbra is a kivágás és a forma determinálja. A tér is minden esetben kopulatív vizuális elem. Az anyag (negatív, pozitív, vegyszerek stb.) minősége fontos tényező, hisz ezek a manipuláció folyamatában lényes moderátorok. Nézzük pl. a pontot, mint a vizuális „abc” egyik alapelemét. A grafikában a pont a művész intuitív gesztusa által jön létre a hordozón. A fényképezés esetében egy adott struktúra fizikai és kémiai jellemzői által determinált alkotóelem. Ez a determináltság természetesen nem teljes zártságot jelent, hiszen a fotóművész az anyag ismeretében szándékának megfelelően hozhat létre minőségileg más pontrendszerket.

A grafikában az akvatinta eljárásnál technikailag hasonló a helyzet. Itt a lemezre olvasztott gyantapor ad egy határozatlan pontrendszert, amelyet maratási fokozatokkal manipulál a művész. Vagyis nem történik más, mint a pontnak, ennek az eszményien kicsi körnek (háromszögnek, négyszögnek, szabálytalan formának,) a síkon tónusokká való szervezése, vagy fordítva: a tónusoknak a kifejezés fokozása érdekében — a szem feloldóképességének záróküszöbét túllépő — más esztétikai minőségeket hordozó, pontrendszerékké való bontása. A fotó az utóbbit alkalmazza, eltérően pl. a grafika említett eljárásától, ahol a törekvés elsősorban a minél finomabb pontrendszer elérése, a tónusok kibontása érdekében.

Jól megfigyelhető több kortárs törekvésben a két művészeti ág egymást stimuláló hatása. A grafika a fentebb említett eljárásával pl. több esetben törekszik fotószerű hatások elérésére, a fotóművészet viszont tónusbontó eljárásaival, az eddig csak grafika által használt vizuális elemeknek zamatát, lehetőségeit olvasztja be a kifejezés rendszerébe. Mindezt nem tekinthetjük műfajidegen elem erőltetésének. Úgy kell inkább tekintenünk, hogy a fotó megtalálta lehetőségét annak, hogy a vizuális nyelv alapelemeit kreatívan képes alkalmazni a művészi mondanivaló érdekében, a saját anyaga adta lehetőségein belül.

Ha megvizsgáljuk a pont tulajdonságait, máris szembetűnő a fotóban és a grafikában rejlő minőségeik különbsége, ugyanakkor a vizuális nyelv egyetemességében rejlő kifejezési azonosságaik.

A pont az idő legsűrítettebb formája. A pont a makro- és mikrovilágokban végtelen. A világot (mikro- és makrokozmosz) is ponthalmazként képzeljük el. A természetben is gyakran fordulnak elő ponthalmazok.<sup>18</sup>

A pont jellege függ az eszközöktől (amellyel létrehozzák) és az alaphoz

való vonatkozásától (milyen alapon van, azzal szervül, vagy lebeg előtte. *Ez mutatja ennek az elemnek a két művészeti ágon belüli specifikumát.* Az alap-  
hoz való viszony már feszültségteremtő (kompozíciós) lehetőség. A kifejezés-  
ben rejlő közös hatásokat, a pontoknak ritmikai, dinamikai lehetőségei és  
a pontthalmaz-karakterek (melyek vonal, vagy feltjeletet eredményezhetnek)  
adják.

A fotográfia nyitott kommunikációs rendszerének három felismerhető  
rétege közül a képmódosítások a jelszerű rétegben mennek végbe. Ez a sta-  
tisztikailag modellezhető véletlenszerű tónuselosztású felület a helyszíne a vál-  
tozásoknak. Ez módosítja a második szintet azt az információszerű fázist,  
amelyben a dokumentált tényt a receptor hozzárendelési aktusok segítségével  
megalkotja. A transzponált jelentés végső soron csak a harmadik jelentésszerű  
fázisban realizálódik, a módosítások így hatnak és segítik a jelentés racionális  
és emociális befogadását.<sup>19</sup> Az így létrehozott fénykép esztétikai információjá  
a hordozó rendszer technikai jellegéből kifolyólag generalizált. A jelentés vi-  
szont, amelyet esztétikai minőséggé való válásában a tárgyalat modulációk  
variánsai is segítenek, már a szinguláris információk osztályába kerül.<sup>20</sup>  
A fotografikus formálás folyamatában tehát, ami egyszerre „ábrázoló” és  
„utaló”, „ikonikus” és „indexiális” a második szakaszban lezajló transzponá-  
lásokkal a prezentálás ténye mellett a reprezentálás hatását fokozzák.

### *A fotó és grafika*

A grafikának a fotóra való hatását vizsgálva meg kellett állapítani, hogy  
közel sem egyértelmű befolyásolásról van csupán szó. Hogy egyes próbálkozá-  
sok a fotóművészet területén a képzőművészet ezen ágának hatását mutatják  
az természetszerűen adódik a művészeti ágak egymást determináló, stimuláló  
kapcsolatából.

Ha történetileg tekintjük végig a kapcsolat alakulását felfedezhetünk gyen-  
gébb, erősebb és egyenértékű fokozatokat ebben a kölcsönhatásban. Mindezt  
meghatározta a történelem alakulása a fejlődő technikai civilizáció és követ-  
kezményeként a vizuális kifejezésrendszer módosulásai. A fotó XX. század  
második felében mindenesetre jóval magasabb hatásfokot mutat erős befolyá-  
solásával a képzőművészet területén mint viszont.

A fotót és a grafikát a társadalmi reflexiók közvetlen közlésére, kiváltására  
való alkalmasságuk hozta közel egymáshoz. A tartalmi vonatkozásokon kívül  
viszont fontos volt a technikai fedezet alakulása, amely lényeges kapcsoló-  
pontot jelent a két művészeti ág esetében. A közös lényegi pontok közül a sok-  
szorosíthatóság tulajdonságát kell kiemelni. A művészi grafikában a fotográfiai  
elemek használata a nyomdaipar hatására vált általánossá.

„A modern nyomdatechnika lehetővé tenné ma már, hogy a grafika olyan  
tudatformáló hatást fejtsen ki, mint az irodalom, a sajtó és a könyvkiadás  
révén.”<sup>21</sup>

A sokszorosító technika fejlődésének területén megfigyelhetjük, hogy egyes  
grafikai eszközök a kézműipari tevékenység körébe száműzetnek és egyes jól



bevált technikák egy részét újra művészi eszközzé avatják. Ez történt a litográfiával és a belőle kifejlődött ofszet nyomással, ez a metszettel és a ráépülő mélynyomással, ez a dombornyomással, ilyen kölcsönhatás alakult ki az ipari és a művészi szítanyomás, a szerigráfia esetében is. Néhány ilyen új eljárást a grafikában (szerigráfia, fotólitográfia, heliogravűr, vegyes technikák) ma már szinte klasszikusnak tekinthetünk.

Ezek a nemzetközi grafikai biennálék (Ljubjana, Krakko, Tokió, Puerto Rico, Biella, Lugano stb.) által is elismertek.

A fotó nemcsak látásmódjában, hanem technikájával is megtermékenyítőnek bizonyult a grafika esetében. Akár a szerigráfiát, akár az ofszetlítót, akár a heliogravűr nézzük mint technikát, a grafikában a fotóval való kapcsolat kétszintű. Egyik szinten csak a fotográfia fizikai, kémiai alapjait hívják segítségül a „nyomóforma” elkészítéséhez (többen itt megállnak), a másik szinten viszont sokszor magát a fényképet is használják a technikai manipulálás folyamatában és a grafikai lap szerves részévé integrálják. A transzpozíciós folyamatban itt az átírás formában, színben is megtörténhet, sokszor felhasználva a fotográfiában is rejlő technikai transzpozíciós lehetőségeket is. Grafikai eszközként alkalmazzák pl. a szolarizációt, az ekvi- és izodenzitást, a szakaszos fényképezést és az autotípia rácsot.

Ilyen esetekben „leválik a fotóról” a megtörtént esemény, dolog dokumentálásának „objektivitás illúziója” s új közegbe kerülve a fotó nem dokumentum többé, hanem sajátos jelentésű mozzanata az intellektuális rendszernek. A fotónak ez a „metamorfózisa” a grafikán belül finom árnyalatok sorát képes produkálni a leképezett valóság dokumentumszerű tényétől az eredeti jelentését teljesen elvesztő, csak formarendszerében azonosítható szubjektív jel között. Ezek a fotografikus információk már hangulati, tárgyi, pszichológiai kapcsolódásokat szemléltető minőségeik révén olvadnak bele a képzőművészet rendszerébe. Itt is, mint a montázs esetében — csak más minőségű feltételek között — a dokumentatív fénykép indeterminált viszonylatba kerül, tehát a konkrét és sejthető (vagyis az asszociatív fantáziával elsajátítható) közti kibékíthetetlen ellentmondást is a hatás egyik alapjaként könyvelhetjük el. A fotografikus tér feloldódik a létrejött műalkotás eszme-terében.

„A fényképezés jelentősége annak arányában nő, ahogy az új technikai és társadalmi valóság láttán a szubjektív elemet a festői és grafikai információban egyre kérdésebbnek érzik.” — írja W. Benjamin.

A grafika ennek feloldására a fotó dokumentatív és a művész szubjektív grafikai elemeit konvergáltatja egymáshoz úgy, hogy a fotó által leképezett valóságelemeket vagy maradéktalanul vagy transzponálva építi be a saját szemléleti egzisztenciája által minősített képi világba. Ugyanakkor megfigyelhetjük azt is, hogy egyes grafikák esetében a művész elhagyva ezeket a szubjektíve kreált elemeket, a fénykép tartalmazta képi információt egy az egyben leválasztja a fotó technikai közegéről és a sokszorosítás sajátos grafikai eszközeivel transzponálja a megjelenítés más esztétikai minőségeket hordozó rendszerébe. Ilyen esetekben a lapok többsége egyetlen effektusra koncentrálódik:

A kölcsönhatásokat tovább vizsgálva találkozunk olyan grafikákkal is, amelyek a fényképezés sajátos képalkotó törvényszerűségeit használják fel

a kifejezés érdekében. Ezek legtöbbször direkt utalások a fotóra. A grafikus sokszor a tárgyyszerű dokumentáció hatását fokozza ezzel az ábrázolással.

Nem mindig van leképezendő tárgya, valós dokumentálandó dolog, hanem a művész képzelete kreálta relációban jelennek meg a képi komponensek úgy, hogy a dokumentáció illúzióját keltve szuggesztíven elhítetik a nézővel, hogy amit lát, az maga a leképezett dokumentum.

Példák sorát lehetne művészekről felsorolni és elemezni bennük a fotó és a grafika egymást termékenyítő hatását. Ezt azonban a dolgozat terjedelme sem engedi és az érintett problémák még mélyebb, több aspektusú vizsgálatot is érdemelnek. A fotó és grafika létező, valós kapcsolatát csak egy-két érintőponton vizsgáltam. E két művészeti ág lehetőségei korunkban nagyok. Egy biztos: humánus alapállásból lehetetlen a fényképezést elválasztani a művészi kifejezés lehetőségétől. Ha a törekvések, a célok a művészeti ágakon belül az emberi élet lényegének, nembeli nagyszerűségének rendeződnek alá, nem lehet probléma a műfajok formai, tartalmi áthatása sőt, mint a példák is bizonyítják, csak erősítik azokat kifejezésrendszerükben, gondolatiságukban, saját nyelvezetükben.

#### JEGYZETEK

1. *Pavek, Karl*: Die totale photographie. Freiburg 1960. Idézi: *Végyvári L.*: Kép és fénykép. Fotóművészet. Elméleti és történeti kiadványok. (FMTK) 1977. Bp. 50. o.
2. *Pavek, Karl*: A fényképezés keresztútjában Fotóművészet 1974/2. 5—6. o.
3. *J. C. Dainty R. Deml*: Trägerfrequenz-Photographie Optik. v. 28. p. 263. 1968—69. Ebben az ún. vivőfrekvenciás fotográfiát ismerteti. Ez a technikai megoldás is rámutat arra, hogy túlzott önbizalom kell annak állításához, hogy ismerjük a fototechnikát.
4. *Végyvári L.*: Kép és fénykép. FMTK Bp. 1977. 63. o.
5. *Moholy-Nagy*: Vision on Motion. Idézi: *Végyvári L.*: Kép és fénykép. FMTK Bp. 1977. 50. o.
6. *Tóry K.*: A fotó kifejezésformáinak története. TIT. Művészeti füzetek, Bp. 1977. 6—7. o.
7. A fotóművészet festéssel való új kapcsolatával foglalkozik *Aknai T.*: Kisebbségtől a többségig c. dolgozata. Ld.: Magyar Fotóművészek Szövetsége. Adattár.
8. Ezzel kapcsolatban ld. *Szabó J.*: A fotó mint a képzőművészet eszköze c. tanulmányát. Művészet 1978/3. 29. o.
9. *Végyvári L.*: A fotográfia valóságképe és manipulálhatósága. Kézirat. 8. o.
10. Részletesen foglalkozik ezekkel *Szöllösy—Csörgeő dr.*: Képmódosító eljárások c. könyve. Műszaki Könyvkiadó Bp. 1965.
11. *Végyvári L.*: Kép és fénykép. FMTK Bp. 1977. 69. o.
12. *Pavek, Karl*: Fényképezés keresztútjában. Fotóművészet 1974/2. 3. o.
13. *Végyvári L.*: A fotográfia valóságképe és manipulálhatósága. Kézirat 8. o.
14. *Végyvári L.*: A fotográfia valóságképe és manipulálhatósága. Kézirat 20. o.
15. *Montvai A.*: A technika a fotográfia kifejezőeszköze. Fotóművészet, 1977/4. 15. o.
16. *Montvai A.*: A technika a fotográfia kifejezőeszköze. Fotóművészet, 1977/4. 17. o.
17. *Végyvári L.*: Kép és fénykép. FMTK. Bp. 1977. 58—59. o.
18. *Bak I.*: Vizuális alkotás és alakítás. Népművelési Propaganda Iroda Bp. 1977. 16. o.
19. *Montvai A.*: Egy kép és más semmi. Fotóművészet 1978/2. 46. o.
20. *Benne, Max*: Fotoesztétika. Fotóművészet 1974/3. 8—9. o.
21. *Somogyi Győző* nyilatkozata a Mozgó Világban. Mozgó Világ 1978/8. 54. o.

**PHOTO/GRAPHICS — GRAPHICS/PHOTO**

(Abstract)

*Graphics*, as an independent genre, is playing an important role in the 20th c. art, due to its fast reactions.

*Photography*, with its great influence on the whole of our visual culture, is still not unanimously taken into the frames of fine art.

The present study examines the interrelation of the two expressional structures, their mutual possibilities and theoretical approaches.

The first part gives a sketch of the historically bound relationship of fine art and photography. The dialectical interrelation of the two plain depicting genres, photography and fine art, is examined with special view on specificities of the two branches.

The next parts call attention to the photographic elements appearing in graphics, and, vice versa, to graphical means present in photography, both as subject bearing items and as technical means.

The study points out the grantedness of interrelations and the wide range of possibilities coming from their ways of expression, as provided by the conformity of the visual expressional structures.

*István Dobrik*