

A NŐK GYÖNYÖRŰEK ÉS SZERETHETŐK

Garry Winogrand fotói a Capa Központban
2018. július 17. – szeptember 30.

FELSZABADULT KACAJ,
TITKOS RÚZSIGAZÍTÁS,
BICIKLI ÁTTOLÁSA AZ ÚTON,
BARÁTNŐK BIZALMAS
SUTTOGÁSA, VÁRAKOZÁS,
KÉSZÜLŐDÉS A RANDEVÚRA,
SÉTÁLGATÁS AZ UTCÁN,
EGY CSÓK A KAPUALJBAN,
KÁVÉZÓBAN,
KÖRÖMRÁGÁS,
CIGIZÉS...



Sok-sok hétköznapi, teljesen átlagos jelenet a mindennapokból, az utcáról. Semmi különös, a jelentéktelenség diszkrét bája. Ahogy a XVII. századi holland festészet az élet legátlagosabb eseményeit örökítette meg, a II. világháború után részben ezt a szemléletet folytatja a *street* fotó. Csak míg a holland életképek többnyire egy zárt térben, lakásban zajló semmit, a hétköznapi megszokott tevékenységeit, rutinját emeli piedesztálra, addig a *street* fotó az utcán zajló mindennapos, profán eseményeket. Közös bennük a banalitás szépsége. A *street* fotó lényege a városi közösségekben elkapott, spontán pillanatok megörökítése, bemutatása, így mintegy természetes láttelepet adva arról a közegről, ahol ezek a képek – minden előzetes beállítás és manipuláció nélkül – készültek. Fontos, hogy ezek teljesen hétköznapi jelenetek, és épp ezért valódiak, lényegtelenségüknél fogva valami nagyon is lényegeset mutatnak meg. A *LensCulture* magazin minden évben pályázatot hirdet a spontán pillanatok művészeinek.



A műfaj egyik legjelesebb alakja, Garry Winogrand (1928),¹ akinek az objektív gyakorlatilag a testrészévé vált, azt vallotta, hogy az objektív a fotós szeme. Halálakor 2500 leexponált, de előhívatlan tekercs film maradt utána, további 6500 előhívott, de azután le sem kontaktolt, plusz 3000 lekontaktolt, de érintetlen tekercs. Vagyis élete utolsó öt-hat évében 430 ezer, átlagosan napi kétszáz kockát lőtt el, amelyeket azután úgyszólván meg se nézett. Winogrand rendszerint nagy látószögű objektívet használt a Leica 35mm-es fényképezőgépre. Képkezelésére a spontaneitás, pontosabban annak a látszata a jellemző.

Garry Winogrand utcai fotózásainak a célpontjai elsősorban a nők voltak, bár idővel más utcai témákat is választott, köztük férfiakat is. Úgy jellemezte magát, mint akit „megszállottan” érdekelnek a nők és aki „kényszeresen” fényképezte a nőket.² A 60-as, 70-es évek New Yorkjában több száz spontán *street* fotót készített az utcán járókelő nőkről, amelyekből 1975-ben John Szarkowski, a MOMA kurátora kiválasztott 85-öt. Az így létrejött könyv véletlenszerű gyűjteményt kínál az utcán, a parkokban, az autókban, a felvonulásokban stb. előforduló nőkről.

Central Park, New York, c. 1970 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection



Garry Winogrand fotóit, és annak témáit markánsan meghatározzák a korszak élethez, életmódhoz, illetve nőkhöz való összetett viszonyulásai. Az Amerikai Egyesült Államokban a 60-as évek második felében felbukkanó középosztálybeli hippi mozgalom elsődleges célja a korábbi társadalmi normákkal, életmóddal, kötöttségekkel való szembefordulás. A korábbi nemzedékek prűdériájával szemben a szerelem és a szexualitás szabadságát hirdették, kritikusan viszonyultak a fogyasztói társadalom hagyományos értékeihez, és elítélték a háborút. A 60-as, 70-es évek fiataljaiban – még azok között is, akik nem csatlakoztak a hippi mozgalomhoz – érződik ez a fajta felszabadultság. Ezt a kontextust befolyásolja a feminizmus második³ generációja is, amely sajátos esszencializmusában a férfiak és nők közötti elemi, de érvényességi igényüket tekintve egyenrangú különbségekre helyezi a hangsúlyt, amely szerint ugyan megragadható külön férfi és női lényeg, azonban ez a női lényeg legalább olyan fontos, mint a férfi. Anélkül, hogy komolyabb feminizmus-történetbe bonyolódnék, azért érdemes erre kitérni, mert látens módon Winogrand is ezt képviseli.

Az esszencialisták „véleménye szerint nem azt kell megcélozni, hogy a nők a férfiakhoz hasonlóvá válva egyenlőek legyenek velük, hanem a nőiesnek tartott tulajdonságokat, szerepeket, tevékenységeket kell pozitívan átértékelni és ezeknek kell olyan tereket biztosítani, ahol szabadon kibontakozhatnak. Nem, mint a maszkulin modelltől eltérő és ahhoz idomulni akaró, hanem mint az önmagában értékes különbség megtestesítői. Ez az irányzat az úgynevezett *difference-feminism* tipikus megnyilvánulása.”⁴ Az esszencialista felfogás szerint a nők és a férfiak lényegük szerint különbözőek és ez változatlan. A viselkedésük, a társadalomban elfoglalt helyzetük különbségei pedig a veleszületett lényegükből adódik. Az ezt a felfogást képviselő feministák „a »saját magunkról« való beszéd közös nyelvét, eszperantóját, akarták létrehozni, illetve olyan tereket, ahol ezt a nyelvet a maszkulin uralomtól mentesen lehet alakítani, fejleszteni és használni.”⁵

Ezt a nézetet sokan kritikával illeték, illetik, a következő generációk alapvetően el is határolódtak tőle. Elizabeth Spelman legfőbb kritikája az volt vele, hogy amit ezek az elméletalkotók közös női tapasztalatként írtak le, az gyakorlatilag a nyugati, fejlett országokban élő, fehér középosztálybeli, heteroszexuális nők tapasztalatát jeleníti meg; ennek a jól lehatárolható csoportnak a nézőpontját definiálták – általános – női nézőpontként. Egyrészt ezzel kizárták azokat, akik nem ebbe a csoportba tartoztak, másrészt az esszencialista koncepciók általánosító törekvései amúgy is tarthatatlanok voltak.⁶ A 80-as évek feministái ezt az elképzelést kifejezetten károsnak tartották. Szerintük a biológiai adottságaink sokkal kevésbé határozzák meg a társadalmi státuszunkat, viselkedésünket, mint azt korábban képzelték. Vannak ugyan biológiai különbségek, de alapvetően az eltérő társadalmi szocializáció befolyásolja a lehetőségeinket.

Evelyn Fox Keller szerint a nemi sztereotípiák visszatükröződnek a társadalmilag elvárt nemi szerepekben, és ezeknek az elvárásoknak a magunkévá tétele, valamint a szocializáció az, ami az ember férfi- és nőképét meghatározza. Szerinte azt, hogy valaki a férfiaság vagy nőieség ideáljának akar megfelelni, nem a biológiai nemi hovatartozáson, hanem a társadalmi elvárásokon, környezeten és a neveltetésen múlik.⁷





Ismeretlen helyszín / Place unknown, c. 1969 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection

Mindenesetre Winogrand is mintha azt a 60-as/70-es évekbeli – a kor feminisztái által is képviselt – esszencialista szemléletet vallaná, és mintha a nők, pontosabban, a nőiség titkát akarná megfejtetni. Mintha a képek által azt páasztázná, mi az, hogy nő, megragadható-e a lényegük, s a fotóival gyakorlatilag erre tesz kísérletet. Bár sokkal valószínűbb, hogy inkább fordítva történt a dolog, a fotós képei által eleve adott preconcepcióját igazolta. Valahogy talán mindenhol ezt is látta. Hasonlóan ahhoz, amikor az embert valami foglalkoztatja, mindenhol, minden jelenségben talál olyan mozzanatot, ami illeszkedik az ő aktuális érdeklődéséhez. Winogrand ez idő tájt mindenhol a nőket látta. Nőket a maguk sokféleségében.

A művészet- és fotótörténet során előszeretettel ábrázolták a nőket, noha többnyire megrendelésre készültek ezek a képek. Így a modelljük is értelemszerűen beállított pózban várt a megörökítésre, valamiként akart megjelenni. Ennek a reprezentációs célú ábrázolásnak a szerepét sokáig a fotó is átveszi. Winogrand fotóinak a lényege, hogy mellőzi ezt a beállítottságot, alanyai többnyire nem is tudják, hogy fotózzák őket, ettől lesznek természetesek, spontának, s a fotóost épp ez érdekli.

Mert milyenek is a nők Winogrand képein? Sokféle helyzetben, hangulatban, de nagyjából közös bennük, hogy felszabadultak, életerősek és legfőképp szerethetőek. És pont emiatt, ez a pozitív esszencialista nőkép miatt nem vált azok számára sem zavaróvá, akik különben elutasítják ezt a szemléletet.

A legismertebb képe a Marilyn Monroe-ról készített emblemikus kép, de a *Women are Beautiful* sorozat szereplői éppen a hétköznapi átlag nők sokaságát örökítik meg. Ezek közül is kiemelkedik néhány jól elkapott pillanat, és a Capa Központ kiállításán is ezek a fotók lettek felnagyítva az installálás meghatározó elemeként. Az egyik ilyen Winogrand-ikon, a személyes kedvencem, a kirakat előtt fagyalattal a kezében, félig hátravetett fejjel, hangosan kacagó nőt megörökítő kép. Pontosabban, szinte hallani a hangos kacajt, ami nem a beállított képek műmosolya, hanem egy valódi, kirobbanó nevetésé, amely a csinos nőt még vonzóbbá teszi. Nemcsak a vonásai lesznek szépek, hanem a nőből áradó felszabadultság, a szabadság ereje teszi igazán sugárzóvá.

Museum of Modern Art, New York, 1969 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection



Szintén legendás a parkban, padon ücsörgő barátnők alakja. Érdekes módon, ugyan véletlenül a padot, így a képet is két férfi alakja fogja közre, melyen az alakok az elhelyezkedés szempontjából három nagyobb csoportot alkotnak. Egy fiatal pár az egyik szélén, ahol a nő magyaráz valamit az érdeklődve figyelő férfinak, utána következnek a kép centrumában egy hárommalakos társaság, ahol valami nagyon személyes dologról beszélhetnek, egymás fülébe sűgva mesélnek, és ez és a szoros fizikai kapcsolatuk is közeli barátságot sugallnak. Sokkal közelebb ülnek egymáshoz, mint az előző pár tagjai, de azok kifejezetten egymás felé



fordulnak, köztük erős a szemkontaktus a nőn lévő napszemüveg ellenére. A következő hármastól a két lány tartozik össze, nem egymásra figyelnek, hanem láthatóan egy távolabbi eseményt pásztáznak, kinéznek a kép teréből, de a hajat igazgató mozdulat révén oldott a testbeszédük. A fizikailag közvetlenül mellettük ülő

férfi gyakorlatilag fényévekre van tőlük, nem vesznek egymásról tudomást, a férfi olvas, a nők elnéznek mögötte. A kép és talán a kor szociológiai érdekessége, hogy nemcsak egy-egy összetartozó embercsoport ül a padon, hanem láthatóan több, egymás számára idegen ember is.



Világkiállítás / World's Fair, New York, 1964 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection



New York, 1965 © Garry Winogrand/Courtesy Lola Garrido Collection

Szintén a legismertebb fotói közé tartozik, annak a fehér ruhás nőnek a képe, aki a nyári napsütésben az utcán halad, a szél a haját az arca elé fújja, s oly magabiztossággal sétál, észre sem veszi a közeledő két férfit.

Ennek a képnek különösen érdekes a kompozíciója, mivel a nő átlósan közeledik a néző felé a kép alsó sávjában, a férfiak ellenben egy másik átló mentén a másik irányból közelítenek ugyanebbe a pontba. Ráadásul az egész jelenet kissé felülről van fotózva. Winograndot többször érte kritika a fotói kompozíciói, pontosabban kompozíciótlansága miatt, s ezt magán a műfajon is rendszeresen számon kérik. Sőt, a Capa Központ sajtószövege szerint is Winogrand nem törekszik kompozíciós pontosságra, újra és újra figyelmen kívül hagyja a művészet formai elemeire vonatkozó alapvető tanításokat, hogy a pillanat mesterévé váljon. Én ugyanakkor nagyon is látok benne tudatos komponálást, erősen kötődik az André Kertész, Munkácsy Márton által alkalmazott kissé felülről és átlós látásmódhoz, ami nála is igen gyakori. Ezzel a fotós, és ezáltal a néző is, mintegy kicsit felülről, mintha mindent tudó, látó elbeszélőként szemlélné a világot. Szerintem éppen ezek a kompozíciós jellemzők azok, amelyek fotóinak a karakterét és dinamizmusát adják.

Winogrand a *Women are beautiful* sorozat párját is megcsinálta a *The Man in the Crowd* címmel. Itt a férfiak kerültek lencséje fókuszába. Értelemszerűen merül fel a kérdés, női fotós csinált-e vagy csinálna-e ilyen sorozatot férfiakról. Nem tartom valószínűnek, hisz témaként épp inkább az adódik, hogy ezek a nemi sztereotípiák mily mértékben sértőek rájuk. Így a férfi-sorozat is Winograndra maradt, bár valljuk be, a képei gyakran kritikusak a férfiakkal szemben.

Winogrand úgy vélte, hogy a képalkotás és a fotózás egyrészt megörökít, másrészt valamelyest át is alakítja a jelenetet, mivel bizonyos pillanatokat kiragad a kontextusukból, így azok akár konfrontatívvá is válhatnak. Az emberi gesztusok és cselekvések külső megfigyelőjeként pozícionálják őt. Mindenesetre a legemblematicusabb sorozata a Capa Központban látható *Women are Beautiful* volt, nem véletlenül írta a szerző: „Amikor láttam egy vonzó nőt, mindent megtettem, hogy lefényképezsem. Nem tudom, hogy a csak a fényképeken gyönyörű minden nő, de azt tudom, hogy a fotókon a nők gyönyörűek.”⁸

¹ Garry Winogrand 1928-ban New Yorkban született. Festészetet és fotográfiát tanult. 1950-es és 1960-as években szabadúszó fotóriporter volt. Rövid ideig tanított a Chicagói Illinois Intézet Műszaki Intézetén (1971–1972) és az austin-i Texas Egyetemen (1973–1978). A Winogrand 1969-ben, 1969-ben és 1979-ben kapott egy Guggenheim-ösztöndíjat, 1975-ben pedig egy Nemzeti Alapítvány a Művészetek Szövetségéhez. Könyvei:

The Animals (1969), *Women are Beautiful* (1975), *Public Relations* (1977), *Stock Photographs: The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo* (1980), *The Man in the Crowd: The Uneasy Streets of Garry Winogrand* (1998) *The Game of Photography* (2001), *Winogrand 1964* (2002). <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7873&t=people>, 2018. november 2.

² Ma egy ilyen sorozat létrejöttének jogi akadályai volnának, ilyen fotókat csak az alany beleegyezésével készíthetnek, ami a képek spontaneitását venné el, a nyilvánosság tételéről, egy kiállításon való bemutatásról ne is beszéljünk.

Legfeljebb marad, az utólagos engedélykérés, ha nem veszik észre. (2:48. § [A képmáshoz és a hangfelvétellel való jog]. (1) Képmás vagy hangfelvétel elkészítéséhez és felhasználásához az érintett személy hozzájárulása szükséges.

³ Ez elég pontatlan. Hisz honnan is számítjuk az első generációt, mindenesetre a 60-as, 70-es évek esszencialista feminizmusa (a nőművészet tekintetében ezt a korszakot az első generációnak szokták nevezni, feminista történet szempontjából pedig sokadik generáció).

⁴ <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf6621.pdf> 2018. október 20.

⁵ <https://doksi.hu/get.php?order=DisplayPreview&lid=13511&p=9> 2018. október 20.

⁶ Elizabeth SPELMAN: *Inessential Woman – Problems of Exclusion in Feminist Thought*, Boston, Beacon Press, 1988.

⁷ Evelyn FOX KELLER: „Gender and Science”, *Reflections on Gender and Science*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

⁸ <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7873&t=people>, 2018. november 2. (Ford. Bordács Andrea)