

Egy mítosz margójára

Magnum's First. Elsők és
Kontaktok – a világhírű képügynökség két kiállítása Budapesten

Magnum Contact
Sheets – Kontaktok

Capa Központ
2014. május 27 – szeptember 21.

Magnum's First – Elsők

Mai Manó Ház
2014. május 27 – október 5.

Budapesten két jelentős, fotográfiatörténetileg is fontos kiállítás nyílt május végén. Mindkét kiállítás az 1947-ben Párizsban alapított képügynökséghez, a MAGNUMHOZ kötődik. A ROBERT CAPA, HENRI CARTIER-BRESSON, DAVID SEYMOUR, WILLIAM VANDIVERT és GEORGE ROGER által létrehozott szervezetről mint a képügynökség archetipusáról szoktak beszélni, amely minden elemében megtestesíti azt, ami egy jól működő, sikeres és jelentős ügynökséget jellemez. A Magnum – legalábbis a hozzá kapcsolódó történetek alapján – nem csupán egy, a nagy képügynökségek közül, hanem a legjelentősebb. Nem tekinthető ugyanakkor az elsőnek: a nagy hírügynökségek már az első világháború idején elkezdtek fényképekkel is foglalkozni; Berlinben pedig 1928-ban indította el a Dephot (Deutscher Photodienst) ügynökséget SIMON GUTTMANN (akinek Capa is dolgozott). Guttman az Arbeiter Illustrierte Zeitung példáján felbuzdulva a képes tudósítást mint a korszak társadalmi mozgalmainak dokumentálására alkalmas eszközt tartotta fontosnak. A Magnum azonban egyetlen dologban már a kezdetektől különlegesnek számított. A korszakra jellemző erőteljes baloldali politikai hatásra (pl. Cartier-Bresson egy időben erősen szimpatizált a francia kommunista mozgalommal, szökését követően a fogolytáborból részt vett a francia ellenállásban) szervezetileg szövetkeztként működött, amely érdekképviseletként is felléphetett a magazinokkal mint megrendelőkkel szemben. Az ötlet mögött már akkor ott húzódott a fotográfus mint szerző/jogtulajdonos eszméje is, bár nyilvánvalóan nem voltak elhanyagolhatók az anyagi megfontolások sem. Az ügynökség korai történetét ismerve és tudván, hogy a vállalkozás többször is kritikus pénzügyi helyzetbe került, mégis állíthatjuk, hogy mégsem ez volt az elsődleges szempont. A szerzőiség, a függetlenség és a szabad témaválasztás sokkal nagyobb jelentőséggel bírt, mint az anyagiak. A képes magazinok akkor nagyon kedvező piaci helyzete, a fotók iránti csillapíthatatlan igényük, a célcsoport képfigyeltési szokásai

elképesztő szívóerőt jelentettek, és bár csak a „legjobb minőséget” közölték, megtehették, mivel a másik oldalon jelentkező kínálat is ennek megfelelő volt.

A Magnum etalonná tette a fotóriporter mint hétköznapi hőst, mint a fotográfiai minőség szimbólumát. Felmerül a kérdés: mi emeli ki ezt az ügynökséget a többi közül, miért válhatott a fotóügynökség és a Magnum szinte szinonímává? Könnyen lehet, hogy a Magnum alig különbözik a többtől szakmai és fotográfiai szempontból, és a kitüntetett figyelem, a hírnév inkább azoknak a fotográfusoknak köszönhető, akik az azóta legendássá formált korszakban dolgoztak és váltak ismertté, néhányan pedig kifejezetten híressé, kiállításainak és könyveiknek köszönhetően. Ebből fakadhat az ügynökség vonzereje, amit a legenda részét képező „függetlenség” ígérete egészít ki. A Magnumhoz csatlakozott fotográfusok az alapelvek szerint szervezeti korlátozások nélkül dolgozhatnak, élvezve az alkotói szabadság minden előnyét és esetleges hátrányát. Ezzel együtt már viszonylag korán olyan kontextusban is bemutatták munkáikat, amely túlmutatott a hagyományos, sajtóban történő felhasználáson: például Bresson egyes korai felvételeit, melyek még nem tekinthetők sajtófotónak, már 1935-ben kiállították New York-ban. Eleinte ugyan még utaltak eredeti megjelenésükre (pl. EDWARD STEICHEN kiállításainál, a MoMA-ban), de már ekkor sem lehetett egy kiállítás összefüggésében hírképként értelmezni őket, ehelyett önálló esztétikai tárgyként jelentek meg, megfosztva korábbi „sajtóidentitásuk”-tól.

A két kiállítás a sok év alatt felépített legendát erősíti tovább, amelynek alapja az önreprezentáció, és amelynek jelentősége soha nem túlbecsülhető. Jól mutatja ezt az is, ahogyan az emlékezet tartós és leválaszthatatlan részévé válik az a képanyag, amelynek szerzői joga a fotográfusok tulajdonát képezi, és amelyet az ügynökség kezel. Bizonyos eseményekre szinte csak ezeken a képeken keresztül emlékezünk, publicitásuk, állandó jelenlétük okán szinte azonosítjuk a képet az eseménnyel és fordítva. A *Kontaktok* című kiállítás ugyanakkor rámutat a folyamatos átalakulásra, a technológiai váltásokra, amelyek következtében a fényképezés gyakorlata megváltozott: a magazinok egyre nyilvánvalóbban háttérbe szorulnak, a művészi album vagy fotókönyv egyre intenzívebben van jelen, csakúgy, mint az internetes képterjesztés és jelenlét. Jól nyomon követhető, miként változott meg időközben az a közeg is, amely fogyasztója volt ezeknek a felvételeknek, és miként változtak meg ezzel egyidejűleg a képfelhasználói és képfigyeltési szokások. Talán épp ez az oka annak, hogy „ikonikus” képeink ma is jobbára ugyanazok, mint évtizedekkel korábban (Capa híressé vált felvételei, Cartier-Bresson fényképei, illetve olyan fotográfiák, melyeknél a

készítő nevét jobbára nem is ismeri a közönség). A kép publikálásának helye ma már nem a tömegek által fogyasztott, nyomtatott sajtótermék, hanem a kisebb-nagyobb galériák, múzeumok, vagy a – magazinokhoz képest sokkal szerényebb számú olvasót/fogyasztót elérő – könyvek. Egy kép eredetileg csupán csak egyszer jelent meg hírképként vagy eseményfotóként, esetleg egy riport részeként. Azonban ha valamiért fontos volt (eredeti hírértéke, különlegessége, meghökkentő mivolta vagy a készüléséhez kapcsolódó spekulációk miatt – amit ROLAND BARTHES sokkfotónak nevez), akkor különleges figyelmet kapott, és így egy esemény vagy egy korszak, esetleg valamely csoport törekvéseinek jelképévé vált, majd fokozatosan átköltözött a magazinok lapjairól albumokba, kiállítótérbe, plakátokra (bögrékre, trikókra, egyéb addig szokatlan, de jól látható helyekre).

Ezek a képek azóta is folytonosan körülöttünk keringenek, időről-időre visszatérnek, és egyre újabb történetek szövődnek körük, amelyek megint csak más elbeszéléseket generálnak. Ennek következtében a kép folyamatosan a figyelem középpontjában marad. Jó példa erre a folyamatra RENÉ BURRINAK a *Kontaktok* című kiállításon látható, Che Guevaráról készült felvétele, amely ugyan évekkel korábban készült, mégis 1968 nyarán, a diákmozgalmak idején vált szélesebb körben ismertté, majd népszerűvé. Ismerősei kértek tőle másolatokat, majd a kép trikókon is megjelent egy olyan politikai kontextusban, amelyben az argentin forradalmár „emblemikus” figurának számított (ugyanaz vonatkozik ALBERTO KORDA híres fényképére is Guevaráról). Az aktuális jelenből egyre kevésbé tudunk ilyen hatású képeket említeni, hiába vannak évről-évre sajtófotó pályázatok, számtalan fotókiállítás stb. Ennek okát lehet abban is keresni, hogy az utóbbi években kevés olyan világpolitikai esemény történt, amelynek céljaival egyetértve, azok meghatározó jelentőségű személyiségei vagy történései kapcsán a sajtó hasonló kaliberű „hősöket” termelt volna ki, akiknek a személyiségével vagy sorsával, az általa képviselt nézetekkel vagy célokkal a néző azonosulni kívánt vagy tudott volna. Így csupán kevesek érzik fontosnak, jelentőségteljesnek az újabb képeket.

A Magnum első kiállításának képei, illetve a *Kontaktok* tárlaton bemutatott kópiák egy része a második világháború utáni évekből, abból a korszakból származik, amelyet a humanizmusról való beszéd uralt, mindenki arra hivatkozott, arra támaszkodott. E korszak sajtófotográfiájára is ráragadt a humanista (emberi) jelző, amely az „embereket érdeklő” történetek összefoglaló megnevezéseként szolgált (‘human interest’). Nem véletlen, hogy a populáris kultúrában intenzíven használták ezt a jelzőt, és az antikvitásban és a reneszánsz idején használt fogalom

profanizált változatát egyértelműen szembeállították a náciizmussal és a fasizmussal (valamint ekkor már a sztálini rendszerrel is), mint a barbárság aktuális formáival. A háború éveiben híres dolgozatában Adorno és Horkheimer a barbárság visszatérését, újjáéledését látta a nemzetiszocializmus könyörtelen és embertelen tetteiben, de egyúttal a kultúripar barbarizmusáról is beszélt, ahol idegenné válik az, aki a többségtől eltérően, szabadon gondolkodik, és nem követi kritikátlanul a véleményformálókat.

A háborút követően, amikor mindenki lelkesen emlegette a túl általános jelentésű, és így egyre üresebbé váló „humanizmust”, „humanitást” vagy „humánusot”, a korszak két jelentős gondolkodója, JEAN-PAUL SARTRE, majd néhány évvel később HEIDEGGER (Sartre-ra is hivatkozva) egyértelműen az általános humanizmus-fogalom ellen érvelt, de nem a „barbárság” vagy valamiféle embertelenség nevében – éppen ellenkezőleg. A társadalom és az erkölcs addig soha meg nem kérdőjelezett alapjaira irányultak a kritikus észrevételek. „Az emberi gonoszság bizonyítékával lehetett találkozni mindenhol”, írja Nigel Warburton Sartre-kommentárjában. Sartre kritikája, amelyet az *Egyszencializmus: humanizmus* című előadásában fogalmazott meg, arra a fajta öngazoló, öndicsérő attitűdre irányult, amely általánosságban vonatkozott az emberi törekvésekre, azok eredményeire. Az ember mint legfőbb érték, mindennek a végső pontja – ezt Sartre abszurdnak tartotta, mert szerinte az

JEAN MARQUIS
Galgahévíz, Magyarország, 1954
© Jean Marquis / Magnum Photos



ember mint olyan sosem lehet végcél, mivel mindig újra és újra meg kell határozni, mi is az. Az embert állandóan emlékeztetni kell arra, hogy önmaga az egyetlen törvényt hozó entitás, aki magára marad ezzel a felelősséggel. Heidegger már 1936-ban azt írta, hogy ott, ahol a világ képpé válik, felbukkan a humanizmus is. Ebben az értelemben pedig a humanizmus nem más, mint morális-esztétikai antropológia, amely az ember olyan filozófiai jelentését adja, amely a létező világ egészét az ember felől és az emberre tekintettel magyarázza és méri fel. Évekkel később a humanizmusról írott híres levelében arra is rámutatott, hogy a humanizmus egy olyan általános törekvést jelent, amely nyomán az ember szabadabbá válik, és ebben az állapotában rátalál a maga méltóságára. Heidegger számára ezzel kapcsolatban a problémát (többek között) az jelentette, hogy az, ahogyan a szabadságot meghatározzuk és az emberi természetről gondolkozunk, mindig változik, mindennek nincs univerzálisan érvényes meghatározása. Így minden esetben változik a humanizmus jelentése is. Heidegger nem általánosságban beszélt a humanizmus ellenében, miként Sartre sem. A fogalom eleve adott, meghatározott, rögzített jelentését tartotta elfogadhatatlannak, tiltakozva a humanizmust mértékül szabó dogmatizmus ellen.

A filozófia kritikai viszonyát természetesen nem tekinthetjük irányadónak a hétköznapi gondolkodás számára. Ennek ellenére érdemes felidézni HANNAH ARENDT könyvét, az 1958-ban megjelent *The Human Condition*-t is (a címet, amely eredetileg *Vita Activa* lett volna, nem fordítják magyarra, jelentése leginkább „az emberi körülmény”, „állapot”, „feltétel”, „tényező”), már csak azért is, mert a címe megegyezik azzal a terminussal, ahogyan közvetlenül a háború előtti és utáni fotográfiát jelölik a fotográfiatörténeti munkákban. Arendt felveti, hogy az embert ténylegesen emberré tevő körülmény két különböző kérdésen keresztül közelíthető meg, ezek pedig a Szent Ágoston által feltett kérdések: „ki vagyok én?” és a „mi vagyok én?” Arendt abból indul ki, hogy önmagunk lényegének (esszenciájának) a meghatározására képtelenek vagyunk, azt csak egy, az emberen kívül létező tehetné meg, de csakis akkor, ha a „ki” helyett a „mi”-re kérdez rá, azaz az embert tárgyként kezeli. Ebből fakadóan a „ki vagyok én” kérdésre egyetlen válasz adható: az ember – bármi legyen is az.

Ha Arendt kérdései felől vizsgáljuk a korszak sajtófotográfiáját és más dokumentarista irányzatait (amelyek eredményei főként szintén képes folyóiratokban jelentek meg), amelyek szószólói mégiscsak azt feltételezték magukról, hogy képesek valamit mondani az emberről, akkor alighanem hasonló kérdésekből kiindulva kereshették a válaszokat a vizualitás eszközeivel. Arendt gondolatmenete szerint a fotográfia ekkor akaratlanul is magára ölténé annak a szuperhumánumnak, azaz ember feletti entitásnak a szerepét, amely képes megadni a választ a „mi”-re. Így egy isteni pozícióba helyeződik a fotográfus is, aki képes magára is reflektálva az embert „kívülről”, egy külső – azaz nem emberi – nézőpontból vizsgálni, de csakis tárgyként. Ez a külső pozíció nem lehet valós, hisz az ember mindig része annak, amit szemlél, önmagát csak a világ részeként tételezheti, csak annak viszonyrendszerén belül, annak függvényében vizsgálhatja. A fotográfia viszont, amely a maga módján kivette részét abból, hogy a világ rögzített képpé váljon, amely mindent adottnak, szilárdnak, változatlanak mutat, és amely egy régi hagyomány értelmében eleve kijelöli a néző helyét, éppen ennek a kívülségnek az illúzióját nyújtja. A világkép kialakulásával pedig megjelenik a „humanizmus” is, amely nem az emberről mint létezőről jelent ki valamit, hanem annak valamiféle értékfogalom által determinált meghatározottságáról, amely a cél nélküli célszerűségben ölt testet, és ami ODO MARQUARD szerint lehetetlenné teszi az öndefiníciót az ember számára.

Miként kapcsolódik mindez a korszak sajtófotográfiai és dokumentarista törekvéseihez? Úgy, hogy a fényképezés segítségével látszólag felszámolhatók ezek az ellentmondások. A fénykép rögzíti azokat a mozzanatokot, amelyek célként megjelölhetők, ugyanúgy, amiként a „rossz” is megbélyegezhető. A fotográfiai minőség a valóság sajátjaként tűnik elő. A fényképezés kiemel, csoportosít, hangsúlyokat helyez el, és jelzőkkel egészíti ki a fogalmakat. A korábbi évek tapasztalata a mindenhol jelenlévő kegyetlenség és „embertelenség” volt, aminek vizuális bizonyítéka az erőszakos halál, amelyet meghatározott rendszerekhez kötöttek. Ezzel kívánták szembehelyezni az erőszakmentességet, a csendet, a nyugalom állapotát – már amennyire erre lehetőség nyílt. Cartier-Bresson és Capa e törekvés

eszközéül szánták a folyóiratok szerkesztőitől és tulajdonosaitól független, saját képügynökséget. A háborút követő időszakban ugyanakkor felvetődhetett a kérdés, miként lehet a béke időszakának a háborús évekhez képest viszonylagos eseménytelenségét, a „humanitást” fogyasztható formában megjeleníteni. Ekkor és itt lépett be a hétköznapi események szórakoztatónak gondolt és különlegesnek ható bemutatása mellett a világ távoli helyeinek felfedezése a kamera segítségével. A távoli mint ismeretlen továbbra is újdonságnak számított. Így készülhettek fényképsorozatok például filmes produkciók forgatásáról, az ott folyó munkálatokról. De továbbra is fontos maradt a helyi konfliktusok bemutatása, mivel a távolság ellenére azokat, akiket „aggasztott” és „érdekel” saját sorsuk, a háború tapasztalata okán azt immár globális kontextusban értelmezték. Az „egzotikum” pedig, amely ezeknek a helyeknek a közös jellemzője, nevezője volt, izgalmassá tette az elmaradottságot, amely úgy tűnt, még őrzi azt az „ártatlanságot”, ami a nyugati világból már eltűnt, vagy épp a „romlatlan szépség” nyűgözte le a nézőt.

Az ilyen kerettörténeteket aztán különféle sorok mozzanatainak ábrázolásával lehetett kitölteni, ami jellemző maradt az azóta eltelt egész időszakra. A hangsúlyok kerülhettek máshová, lehettek mások a főbb szereplők, a lényeg alig változott: több kisember, kevesebb proletár, majd több proletár, de mint egyszerű munkásember, a kisember mint szórakozó európai polgár, a keleti blokkban a proletariátus átlagos képviselői; parasztok és munkások, munkásnők és funkcionáriusok, értelmiségiek. A hadsereg mindkét ideológiai „táborban” viszsztatőrő motívumnak számított, az erőt képviselte, amely megvédi értékeinket, harcol és áldozatot hoz értünk, és fiaink, akik bár áldozattá válnak, mégis hősök lehetnek a jó ügy érdekében. Az ilyen képek látszólag ártatlanok, mivel minden jel szerint csak alátámasztják az egyén saját tapasztalatát, megerősítik hitében, ítéleteiben. Barthes azonban pontosan látta, hogy az ilyen „intencionált” képek a vizuális elemek együttesével miként alapoznak meg egy retorikát, amely „az ideológia jelentő oldalaként jelenik meg”. Ez a háttere azoknak a képeknek, amelyeket részben a *Kontaktok* kiállításán, illetve a Magnum egykori első kiállításának felidézésére rendezett tárlaton látni lehetett. A mai kiállítások mögött már nem kell ilyen direkt politikai szándékokat sejteni. A felvételek – akár a filmtekercekről készült kontaktmások, akár a vintáznak tekintett kópiák – egykori közegükből térben és időben is kiemelve látszólag már ártatlanná váltak. Mintha csak egy elmúlt korszak emlékfoszalányait látnánk, vagy sokak által művészi alkotásnak tartott fényképeket, pedig jelkomplexumként az aktuális jelenben is érvényes rájuk Barthes megállapítása, még ha

a retorika (vagy a beszédmód) másra, részben vagy főként a saját mítosz erősítésére irányul. A *Magnum First* – miként a cím is egyértelműen utal rá – az ügynökség elsőként nyilvántartott kiállításának megidézése, de nem egyértelmű, hogy milyen szándéktól vezérelve, tehát miért most, itt és így látható. Ha nem egy történelmi jelentőségű esemény felidézését keressük benne, akkor mi adja ennek a kiállításnak az aktualitását, főleg a kiállítottak névsorát és a bemutatott képeket látva? Talán csak WERNER BISCHOF sorozata és Seymour európai gyerekeket bemutató képsora érdemel említést fotótörténetileg. Bressonének elsősorban hírtérke volt egykor, képei ma inkább egyszerű kordokumentumok. MARC RIBOUD és JEAN MARQUIS, ERNST HAAS és INGE MORATH vagy ERICH LESSING képei még csak azok sem. Leginkább csak megfeleltek annak, amit akkoriban „human interest”, azaz „az embereket érdeklő” jelző alatt értettek. A válasz mégis kézenfekvőnek tűnik, hisz olyan felvételeket lehet most látni, amelyek több mint ötven éven keresztül lappangtak. 2008-ban kerültek elő Innsbruckban, az ottani Francia Intézet pincéjéből, a kiállítást a jelenlegi formájában azóta utaztatták különböző helyekre, az egykori eszmeiséget hirdelve, a kezdeteket egy olyan időszakban, amely már a nagy generáció követő kor nyitánya, egyfajta újrakezdés – megrendezésekor Werner Bischof és Robert Capa már halott volt, Seymour pedig egy évvel később vesztette életét Szuezenben. Itt, a három alapítót leszámítva, főleg újonnan csatlakozott tagok nevével találkozhatunk, akiket egyenként hívtak meg, így gondolkodásukban természetesen közel álltak az elsőkhöz, nem esett nehezükre továbbvinni azt az eszmeiséget, amelyet ők képviseltek. A kiállításon való részvételüket az alapítók túl pedig a francia illetve az osztrák állampolgárság indokolta (Bischof kivételével).

A kiállított képek ma igazi ritkaságok, többnyire „korábban nem látott” és „vintázs” kópiának számíthatnak, azaz HOWARD GREENBERG szavaival: régi fényképek. Értékük ezért, ha nem is felbecsülhetetlen, de jelentős, főleg szakmai körökben. Úgy tűnik, hogy ez ma elegendő egy ilyen kiállításához. Ahhoz azonban, hogy mégis többet lássunk ebben a tárlatban, mint a mára sokak számára „művészetté” nemesedett régi fotográfiák együttesét, érdemes elgondolkozni azon, miért rendezték meg egykor az ügynökség tagjainak képeiből válogatott első és nem is túl nagy ívű, nem igazán látványos, hanem kifejezetten szerény megjelenésű bemutatót Ausztria néhány nagyvárosában.

Ezekben az évtizedekben több nagy jelentőségű kiállítást is rendeztek sajtófotográfiákból, ezek nagy részét a New York-i Modern Művészet Múzeumában (MoMA), amelyek kurátora a múzeum fotórészlegének vezetője, Edward Steichen volt. Berlinben majd



JEAN MARQUIS
Tito portréja, Dalmácia, 1951
© Jean Marquis / Magnum Photos

Stuttgartban 1929-ben rendezte a Deutscher Werkbund a történelmi jelentőségű *Film und Foto* kiállítást, majd az ötvenes években OTTO STEINERT a *Subjektive Fotografie I-III*-t. Mégsem lehet ezeket egyszerűen összevetni, hisz egészen más szándék húzódott meg a Steichen-féle koncepció mögött, mint Steinert kifejezetten fotóművészeti tárlatának a háttérében. A Magnum első kiállítássorozatára ugyanabban az évben, 1955-ben került sor, mint a fotótörténet leglátogatottabb ilyen rendezvényére, a *The Family of Man* monstre „erő-demonstrációjára”. Egy évvel később pedig a 2008-ig elsőnek tartott, David Seymour közreműködésével létrehozott, valóban fontos, sok munkát felvontató kiállításra a kölni *photokinán*. Az összevetés a Steichen által kitalált és megvalósított programmal kézenfekvő. Mindkét kiállításon sajtófotókkal dolgoztak, azokat installálták, mindkét kiállításon felülreprezentált volt a „humanista fotográfia”, amely az individualitáson alapuló emberség diadalát akarta megmutatni és kimondatlanul is szembeállítani a totális rendszerek tömegemberének

szolgásgával. A különbség azonban nem lebecsülhető. A *The Family of Man* esetében összetett, a HERBERT BAYER által korábban kidolgozott, színpadi technikán alapuló 360 fokos látótérre alapult az installáció, míg a Magnum első kiállítása igen szerény volt, a hatalmas színes tablók úgy helyezték el a felvételeket, mintha egy magazin betördelt anyagát tették volna a falra. A *The Family of Man* célja a néző megmozgatása volt, az egységes és előre kötött nézőpontok elkerülése, a saját történetstövés elősegítése, amivel a totalitárius rendszerekre jellemző, felülről irányított gondolkodás csapdáját szerették volna elkerülni, ami szinte természetesen kódolva van a modern technikai médiumokban, amint erre WALTER BENJAMIN is tett keserű utalásokat.

A Steichen rendezte kiállítást eleve utazó eseménynek tervezték, még Moszkvában is bemutatták, Ausztriában azonban nem értek rá várni. Fő indok az akkor a függetlenséget és semlegességet elérő Osztrák Köztársaság szerződéses legitimitációja lehetett. A Magnum nagy kiállítását már tervezték a következő *photokinára*. A kezdeményezés pedig, amelynek célja hasonló lehetett, mint a New York-i kiállításnak, a korábbi francia megszállási övezet központjából, a tiroli egyetemi városból Innsbruckból indult, ott is találták meg évtizedekkel később a Francia Intézet pincéjében a dobozokat, amelyekben a kiállítási anyagot elraktározták.

A kiállítás célja tehát egy olyan lehetséges keret felvázolása volt, amely alternatívát nyújthat a demokráciában járatlan és ezen a téren képzetlen, mi több, nagyrészt opportunisták lakosságának (amint azt HELMUTH QUALTINGER és CARL MERZ a *Karl Úr* című egyfelvonásos monológjában maró gúnnyal ábrázolja), amely nem akar foglalkozni a politikával, csak amennyire önző (saját jól felfogott, a túlélést minden körülmények között biztosító) egyéni érdekei diktálják. A kiállítás riport-jellegű képsorozatai egykor különféle tanmeséket adtak elő valós díszletek közé helyezve: például ahogy az egyiptomi despotákról szóló hollywoodi produkció (despotizmus és rabszolgamunka, mindegy, hogy Moszkva vagy Karnak). Példaértékű a dalmáciai történet is, hisz Jugoszlávia épp hadilábon állt Moszkvával, saját útját járta, és bár magát szocialistának tekintette (Tito), nem akart a „keleti blokk”, azaz a Szovjetunió „csatlósá” lenni. Az ötvenes évek elejének Budapestjéről és a magyar vidékről szóló mese az egykori Monarchia egy távoli részéről szól, a helyi viszonyokban végbemenő pozitív változások éles kontrasztjaként. Ilyennek tűnhetett a bécsi gyerekek önfeledt játéka és jelenléte Haas felvételein. Inge Morath az egyik legrégebbi alkotmányos és demokratikus ország központjából, Londonból hozott egy rövid szösszenetet, amelyben a jólétet, a polgári

közép kiegyensúlyozott mindennapi életét vázolta föl. Ugyanez vonatkozik Capa sorozatára, amelyet egy baszk faluban készített, nem messze Biarritzól. Egy falusi ünnepet mutatott meg, amely valójában turisztikai látványosság, és éles ellentétben áll azokkal a felvételeivel, amelyeket alig két évtizeddel korábban ugyanezen a vidéken fotografált a Spanyolországból menekülő nemzetközi légiók életben maradt, menekülő tagjairól. Bischoftól, aki a korábbi években Magyarországon, több ázsiai országban és Peruban is megfordult (itt szenvedett végzetes balesetet), ezeken az útjain készült felvételei közül válogattak. Japánban például fotózott hirosimai túlélőket is, a kiállításon mégis inkább a megbékélés és a csöndes meditáció képei kerültek falra, a magyarországi síró kisgyerekek és a csontig lesóványodott afrikai tehén mellett. David Seymour európai gyerekekről készült sorozata talán az egyetlen, amely kilógni látszik ebből a sorból. A lengyel származású fotós a háború során traumatizálódott túlélő gyerekekről készített egy sorozatot, amely nem épp ideális helyzetet mutat. A földig rombolt Varsó gyerekkora színhelye volt, a magyarországi pedig egy intézet lakói, főleg az elhurcoltak árvái vagy hadiárvák. A képek mégis a jövő egy pozitív lehetőségét sugallják, hisz a gyerekek a jövő záloga, akit neveléssel, képzéssel és viszonylagos anyagi jóléttel demokratikus polgárrá lehet változtatni. Ez a sorozat Erich Lessing bécsi gyerekeket bemutató anyaga mellé állítva elég direkt utalásokat hordoz, és adódik belőle a többféleképpen is értelmezhető párhuzam és kontraszt. Az kiállításához készült eredeti koncepció egyértelműen meghatározta az installálás módját, amely a magazinok szerkesztési, tördelési elvét követi, amely szerint egy jól érhető történeté állnak össze a különálló képek. Egyértelmű tanulságokat kellett hordoznia egy sokkal nagyobb ívű elbeszélés részeként a már javában zajló hidegháború idején, akkor, amikor az osztrákok hivatalosan csak államformát választottak és a semlegességet, de nem hatalmi blokkot. Ennyiben mindenképp volt tétje ennek a kiállítássorozatnak, amely épp a hivatalos szerződéskötés idején volt látható az ausztriai városokban. Ez a kontextus a rekonstrukció során azonban teljességgel elveszett.

A *Kontaktok* kiállítás részben más eszközökkel, de ugyanazt a mítoszt építi és erősíti. Ebben az esetben is az önreprezentáció a kiindulópont, amelynek tárgya az ügynökség. Ez azonban túl absztrakt lenne, így mindig az individuumon keresztül találkozunk vele. Az elért eredmények mindig az egyén heroikus küzdelméből születnek. Mindezt pedig egy olyan történeti kontextus foglalja keretbe, amelyben ez a fajta fotográfiai teljesítmény egyértelműen pozitív szerepet játszott. A téma-választás, a „kontaktmásolat”, a fotográfusi munka folyamatának egy fázisa itt azt a célt szolgálja, hogy a konkrét történeti eseményektől, társadalmi és politikai keretfeltételektől elvonatkoztathassunk. A fotográfus így magányos hősökként jelenik meg előttünk, aki eszerint nem ritkán emberfeletti küzdelmet folytat.¹ A kötet középpontjában és a kiállításon is első megközelítésben a „kontaktmásolatok” állnak. Valójában azonban nem ez a technikai segédeszköz játssza a főszerepet, még akkor sem, ha a kiállításon ennek a jelenléte meghatározó. Sokkal fontosabbak azok a történetek, amelyeket a fotóriporterek mesélnek, a kiemelt, a legjobbnak tartott, vagy megjelentetésre kiválasztott felvételekről, a készítés körülményeiről. Az elbeszélés látszólag a munkafolyamat egy pontján lényeges kontaktkópiáról szól, valójában azonban a fotográfusról – elszántságáról, ráteremttségéről, állhatatosságáról, elhivatottságáról. Fontos ugyan, hogy mit jelent a kontakt, hogyan dolgozott a szerkesztő, miként válogatott a fotográfus, milyen „instrukciókat” adtak egykor egymásnak, és miként vált ez fokozatosan a fotográfus feladatává. Ami azonban csak kevesek számára lehet nyilvánvaló, az épp az a folyamat, amelyet két amerikai szerző, MARTHA ROSLER, a hatvanas és hetvenes években aktív művész, illetve ALLAN SEKULA dokumentarista fotós éppen a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján fogalmazott meg kritikus hangvételű írásaiban. Sekula több szövegében is egy olyan, a társadalom problémái iránt elkötelezett, egyértelműen politikus fotográfia mellett érvel, amely nem a távoli szemlélő pozícióját közvetíti a néző felé, hanem nyíltan kiáll a rászorulókkal szemben. Elveti a technikai sajátosságok értő használatán alapuló szépség esztétikáját, ami szerinte meghamisítja

1 A kiállítás első alkalommal 2012. januárjában nyílt meg az International Center of Photography (ICP) szervezésében. Ezzel csaknem egyidőben jelent meg a Thames & Hudson kiadónál a *Magnum Contact Sheets* című könyv, melynek szerkesztője az ICP kurátora, Kristen Lubben.

Captions

BUR63001 WOOD 74

Dist N°

Remarques

Color

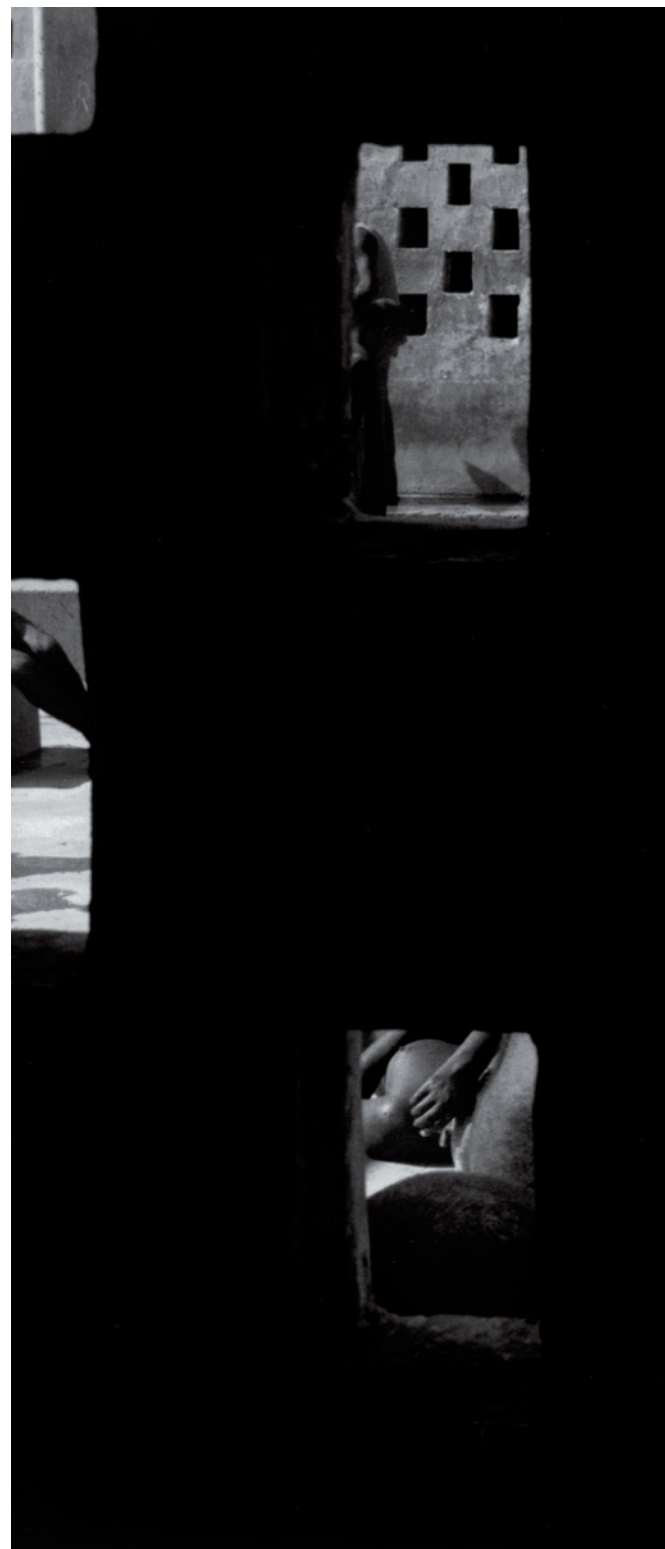


a szándékot, és pusztán esztétikai tárgyá torzítja a fényképet, semlegesítve agitatív erejét. Rosler pedig azokat a folyamatokat kritizálta, amelyekre Sekula is reflektál, de nem bont ki teljesen. Rosler számára a legfőbb problémát az jelenti, hogy a lefényképezettek pusztán tárgyká stilizálódnak, nem ők és a problémáikat okozó társadalmi és politikai viszonyok válnak a képriportok főszereplőivé, hanem a fotográfus, aki egy új – mediális – korszak hőseként tetszeleg közönsége előtt, és aki számára a lefényképezettek és szociális helyzetük csupán apropót ad saját karrierje kibontakoztatásához. BRUCE GILDEN vagy MARTIN PARR sorozatai is jól mutatják ezt a tendenciát, de korábban vádolták ezzel DIANE ARBUST, illetve bírálták BRUCE DAVIDSONT is. Megjelent azóta egy konzervatívabb megközelítés is, amelynek egyik jellemző képviselője ALEC SOTH. Ezek a fotográfusok hosszú évek során készült felvételeikből állítják össze albumaikat, és kevésbé törekednek szenzációs látványok rögzítésére, de végső soron ugyanolyan arcokat, ugyanolyan élethelyzetekben vergődő embereket találnak meg, mint amilyenekkel már WALKER EVANS és kortársai is találkozhattak a harmincas évek derekán. Igaz, a fotográfus itt igyekszik háttérbe vonulni, a képei fontosabbnak tetszenek, mint ő maga, de azt a fajta „humanizmust” már nem képviselheti, mint elődei. A társadalom ma alapvetően másképp tekint a szegénységre, az elesettségre, a betegségekre. Mindezek egyre inkább valamiféle természeti csapás eredményének tűnnek – miként az Rosler is kifogásolja –, nem pedig a társadalmat szervező, működtető rendszerekben rejlő anomáliáknak.

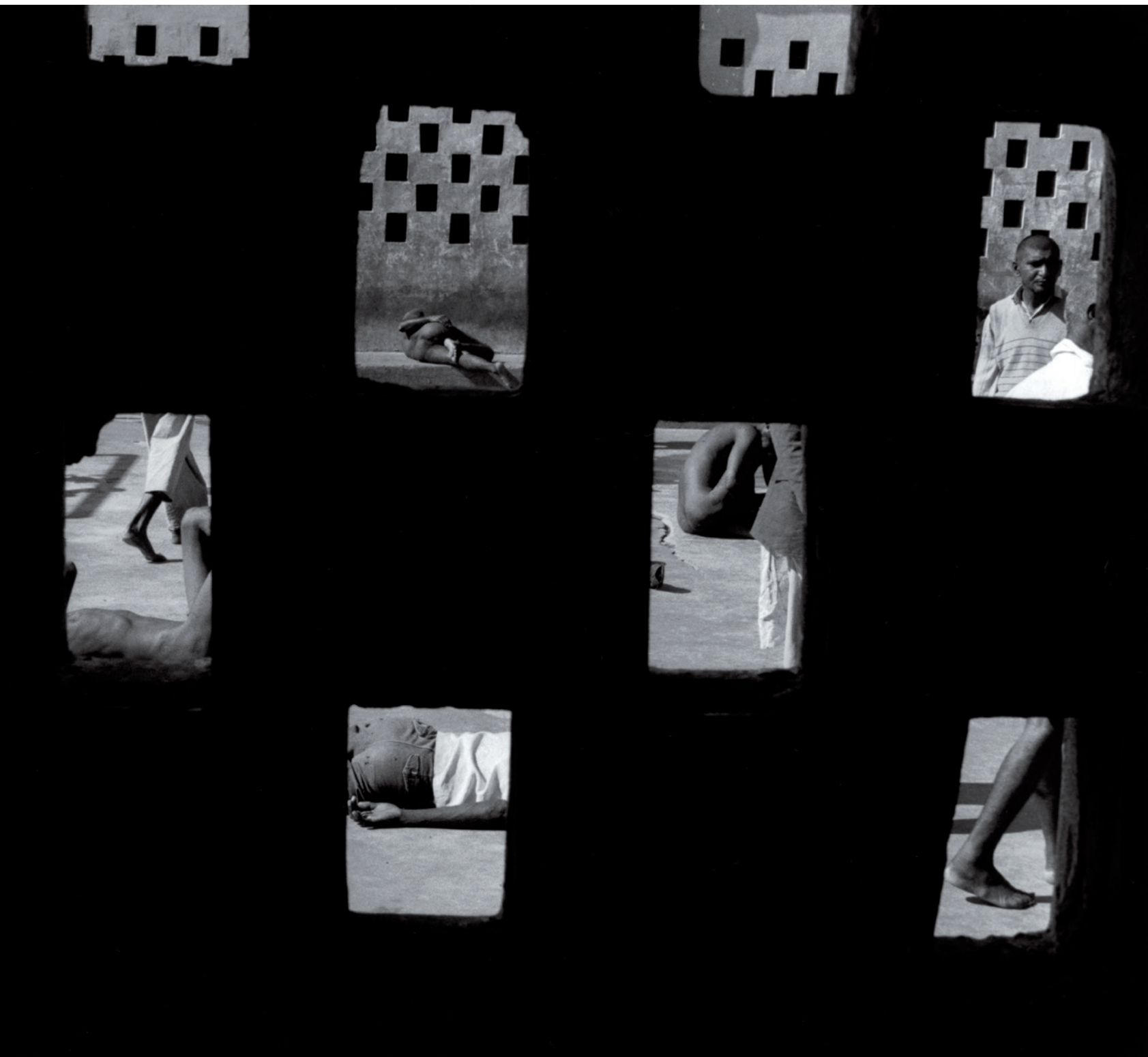
A kiállítás sugallta üzenet azért is hamis, mert az állandó megújulásról szól, arról, hogy a nagyok, bár utolérhetetlenek, mégis tovább vihető az ő szellemiségük – tisztán, erkölcsösen, a munkára koncentráva, ami az egyénre vonatkoztatva többnyire helytálló is. Azt a „humanizmus”-eszmét tekintik továbbra is érvényesnek, amelynek hamisságára a fotográfia kontextusában már a Steichen rendezte kiállítások kapcsán is számos kritikus felhívta a figyelmet (pl. Roland Barthes). Ezt szolgálják a történetek, az elbeszélések, a kis színes beszámolók, amelyek megvilágítják, hogy mi van egy-egy kép háttérében, nem történetileg, hanem személyes perspektívából. Mindig is érdekelte a nézőt, hogyan készült egy-egy felvétel. Hiába ismert már egy képet, rögvest más szemmel nézte, ha tudta a „háttértörténetét” is. Sokkal emberibbé válnak egyes portrék, egy-egy rothadó település vegetáló lakói, hisz létrejön a személyes érintettség illúziója, mintha a néző maga is jelen lenne. Hirtelen kitágul a fényképezőgép által leszűkített látótér, és megvilágosodhatnak a tágabb összefüggések. Mindezt pedig a technikai perfekcionizmus jegyében bevonják a szép látszat mázával.

Már a fényképezést nem túlzottan kedvelő BAUDELAIRE is mesterségesen létrehozott üres formának tekintette a művészetben megnyilatkozó szépséget. A rút beemelése a művészet világába még annak a programnak a része volt, amely – miként kortársainál is – a pőre, hétköznapi, vulgáris, alpári megjelenését a modern világ részének tekintette. A szépség mint az ideális megjelenítése érvényét veszítette. Bár létrejöhetett egységes egész a töredékekből is a művészet eszközeinek a segítségével, a rút, a gonosz, az undok mégsem állhatott a klasszikus szépség helyére, nem váltak felcserélhetővé. A fotográfia eszközkészlete, amennyiben ez a technikai tökéletességre irányul, csak ezt teszi lehetővé. A vulgárisat, a nyomorúságosat csak egy félreértett szépség leplébe csavarva közvetíti. Ezáltal humanizálja azt, ami nem az, elfogadhatóvá teszik az elfogadhatatlant, vagy épp fordítva: elfogadhatatlannak mutatja azt, ami természetes, és rossznak, hibásnak, selejtnek mindazt, ami nem az. FLUSSER szavai idéződnek fel: nem a világot változtatják meg, hanem az arról alkotott fogalmainkat. A hetvenes és a nyolcvanas évek kortárs művészete éppen ezt használta ki, fordította a maga javára, amikor olyan témákat emelt be a közbeszédbe a művészeti diskurzust eltérítve, amelyekről sem a politika, sem a tudomány nyelvén nem lehetett beszélni (lásd ROBERT MAPPLETHORPE vagy NAN GOLDIN példáját).

Az emberi természet meghatározása – amennyiben általános érvényűen és minden emberre vonatkoztatva kívánjuk megtenni – problematikussá válik, ha ehhez a fotográfiát hívjuk segítségül. A Magnum fotósainak univerzalitásra törekvő humanizmusának is ez az árnyoldala. A fényképpel sosem mutatható meg az általános, csakis az egyedi, még ha a sok egyediben fel is fedezhetők általános vonások. Ez kiderült már AUGUST SANDER monumentális vállalkozásából is (*Menschen des XX. Jahrhunderts*). A fényképezés nem a közös elemeket hangsúlyozza ki, hanem



a másságot erősíti meg, teszi természetessé és elfogadhatóvá, bármiként is gondolkodjunk arról a másiról. Nem az lesz lényeges, hogy a másik is megérdemli az emberhez méltó bánásmódot, jogokat és életkörülményeket, hanem a mássága mibenlétének bemutatása, hangsúlyozása. Brechtet idézte egykor Walter Benjamin, hogy rámutasson a fénykép egy fontos hiányosságára, a mélyebb társadalmi-politikai összefüggések feltárásának képtelenségére. A *Kontakto* kiállítás inkább azt igazolja, hogy csak a vizuális elem,



CHRIS STEELE-PERKINS
 Elmeógyintézet, Karacsi, Pakisztán, 1997
 © Chris Steele-Perkins / Magnum Photos

a pusztán képi (imázs), a felszín kerül át egyik médiumból a másikba, megváltoztatva a mediális kép eredeti funkcióját. A kontaktmásolat munkaeszközből esztétikai tárggyá változik, aminek következtében tárgyi mivolta ugyan tudatosulhat, de médium jellege továbbra is transzparens marad, és csak kiállítási tárgyként csillan meg rajta valami furcsa visszfény, ami egy-egy pillanatra mégis észlelhetővé teszi. Ez utóbbi fölerősítésére tett kísérletet ROBERT FRANK a hatvanas és a hetvenes években, amikor az *Amerikaiak*

című könyvhöz leválogatott kontaktjaival kezdett foglalkozni, illetve jóval később WILLIAM KLEIN, aki hatalmasra nagyította egykori kontaktkópiáit, és a szerkesztési munkánál használt jelöléseket eltúlozva, karikírozva, festékekkel vitte fel a felületre. A budapesti kiállításon az az érzésünk támadhat, hogy a kontakt csupán a munkafolyamat része, amelybe immár beavatják a laikus kívülről is, aki a bennfenteség érzetével már „jobban értheti”, hogy mi is húzódik a döntések és választások háttérében. Holott HANS BELTING pontosan leírta Robert Frank szenvedéstörténetét, amelynek kulcsmozzanata épp azon „esetlegességek” sorozata, amelyek meghatározzák a végső „történetet”, amivel a néző találkozik. Itt az esetlegesség szükségszerűségként jelenik meg, és az egyetlen rendszerező elv a fotográfiai minőség, tértől és időtől (társadalmi és politikai kontextustól) teljesen függetlenül.