

Fényképek dokumentáló stílusban

Olivier Lugon: *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920–1940*. Paris: Macula, 2001. 397 p.

Olivier Lugon a monográfia műfajába sorolható könyvében, amely egyben doktori disszertációja is volt, a fotótörténet egy különleges időszakát és egyben a fotóművészet nagyon sajátos, de meghatározó stílusát elemzi. Annak a mozgalomnak és azoknak a világhírű, a nagyközönség által is többé-kevésbé ismert fotóművészeknek (Walker Evans, August Sander, Berenice Abbott, Albert Renger-Patzsch) a tevékenységét mutatja be, akik 1920 és 1940 között a fotográfia történetében meghatározó és radikálisan újat hozó szemlélettel léptek fel. Lugon szerint ez volt az első önreflexív, magából a fotó technikai, társadalmi, kulturális meghatározottságából kiinduló irányzat, amely nem a képzőművészet más ágaihoz igazodva kívánt alkotni, hanem csak a fényképezés, a fénykép sajátosságait figyelembe véve. A könyv terepe a második világháború előtti Németország és az USA, ahol ez az új dokumentarista fotóművészeti irányzat leginkább jelentőssé vált. A szerző többek között arra keresi a választ, hogy mi különbözteti meg a dokumentarista művészi fényképezést a vele rokon archivális célú vagy sajtófotózástól. A könyv a stílus rendkívül részletes elemzése; a művek taglalásán túl nagy hangsúlyt fektet a fotósok által megfogalmazott célok, szemlélet bemutatására, felhasználva minden elérhető forrást a korabeli fotószaklapoktól a fotóművészek visszaemlékezésén keresztül a műveikről született kortársi vélekedésekig.

A könyv az előbb vázolt problematika mentén fejti ki gondolatait, vagyis nem az egyes fotósok, országok egymástól elválasztott munkásságát, illetve fotótörténetét mutatja be. Már a kiinduló problematikát is részletesen tárgyalja, amely ugyanakkor a fotográfia alapvető és máig ható kérdése: mitől lesz egy fénykép fotóművészeti alkotás, és egy másik mitől nem? A kérdés a szerző szerint is megválaszolhatatlan, de elemzése rávilágít számos olyan jelenségre, folyamatra, amely mégis segít megérteni e problémát a konkrét korszak elemzésén keresztül. Például az 1920–1940-es években a dokumentarista fotózás iránti lelkesedés odáig jutott, hogy teljesen különböző céllal készült munkák keveredtek művészeti körökben: a legtisztább archivális indíttatású és ma már a fotóművészet egyik első nagy alakjaként tisztelt francia *Eugène Atget*-t a tisztán kereskedelmi célokat szolgáló fotósokkal szerepeltették együtt avantgárd kiállításokon. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy ugyanaz a szerző ugyanazt a fotót is sokszor különböző céllal használta, hol az archiválás volt a cél, hol az esztétikum számított. Például a könyv egyik főszereplője, a ma már a fotóművészet nagy alakjaként számon tartott *August Sander* nagy művészi célú fotós vállalkozásában (20. századi emberek megörökítése) a kereskedelmi céllal készült képeit is felhasználta. Érdekes és hasonló eset, amikor egy New York-i, régiesnek tekintett házkaput három fotós is – köztük Abbott és Evans is – megöröki-

tett, de míg az előbbiek felvételei a Modern Művészetek Múzeumában találhatóak, addig a harmadik egy műemlékvédelmi társaság archívumában.

A kötet kiinduló problematikájának megértéséhez elengedhetetlen a könyv címét adó dokumentáló fotóművészet kialakulásának bemutatása. A szerző először Németországban keresi a dokumentáló fotózás eredetét, a fotózás dokumentarista megújítását. *Vissza a tárgyakhoz* a címe annak az alfejezetnek, amely *Albert Renger-Patzsch* (1897–1966) munkásságát, felfogását tárgyalja, aki *Dolgok* címmel tervezett, de végül *A világ szép* címmel megjelent könyvében (1928) a világ egyszerű szépségét mutatja be tárgyak részletfotóival. A kortársak a brutális realitás újra megtalálásaként értékelték munkáját, majd pár évvel később súlyos kritikával illeték, hogy (például a virágok dekoratív részletfotóinak sorozataival) csak eltakarja a valóságot. Az egyik kritikus Renger-Patzsch-nak kifejezetten ajánlotta, hogy nézze meg néhány mezőgazdasági munkás lakóházát, és azokat fotózza inkább. A rengeteg követőre talált szerző maga is érzekelte módszere zsákutcaját, ami új témákhoz, például a tájképfotózáshoz irányította. A tematikai változás együtt járt a sorozatkészítés követelményével: szerinte csak így lehet elkerülni a fotóművészetben is jellemző pikturalizmust, csak sorozattal lehet igazán dokumentálni egy tájat.

Az 1930-as években egyre több felhívás született Németországban a dokumentarista fotózás érdekében. Igazi és egyik első reprezentánsának August Sandert (1876–1964) tekintették, akinek éppen 1930-ban jelent meg az *Antlitz der Zeit (Az idő arca)* című könyve. Sander ötvennégy éves volt könyve megjelenésekor, s már hosszú fényképész szakmai múlt állt mögötte. Nemcsak polgári, hanem paraszti rétegeket is fotózott, idővel felhagyott a kor jellegzetes, a természetes életszituációkat imitáló, beállított képeivel (olvasás, zenélés) és egyszerű, gyakran szabadban készített frontális felvételeket készített. Sander fényképész tevékenysége közben dolgozta ki – elmondása szerint már az 1910-es évektől – óriási tervét, melynek célja a korabeli társadalom képének megrajzolása, minden társadalmi csoport és foglalkozás megörökítése volt. Hosszú listákat gyártott a társadalom különböző csoportjairól, alcsoporthoz, tagozódásáról. Az elképzelés konkrét megvalósításába az 1920-as évek közepén kezdett. Célja nem pusztán a kor társadalmának bemutatása volt portrék formájában, hanem a környezeté is, a falutól a modern nagyvárosig. Végül hatvan portré jelent meg kötetében a *Menschen des 20. Jahrhunderts* címmel 1927-ben kiállított fotóiból.

Sander nem volt nagy hatással kora fotósaira, egyedül egy fiatal amerikai, *Walker Evans* (1903–1975) elemezte, és állította Atget-val együtt példaképül az amerikai fotósok elé. *Walker Evans* a könyv másik főszereplője, aki az amerikai dokumentarista fotográfia egyik legnagyobb alakja. A könyv címe és terminológiája is tőle származik, saját felfogása szerint a szó szerinti dokumentálás igazi példája a rendőrségi helyszínfotó. Egy dokumentumnak haszna van, miközben a művészet haszontalan, vagyis a művészet sohasem lehet dokumentum, de alkalmazhatja annak stílusát, ő maga például dokumentáló stílusban alkot.

Evans nem vagy csak részben követte Sandert, fotózása sokkal kevésbé volt szisztematikus, valamint sokkal nagyobb hangsúlyt fektetett a környezet fotózására. Evansszel egy új, fiatal fotógeneráció lépett színre New Yorkban – a leghíresebb köztük talán *Berenice Abbott* volt –, amelynek tagjai egyértelműen a dokumentarista stílust képviselték, a fotóművészetet akkoriban uraló Alfred Stieglitzcel szemben. Abbott és Evans egy időben, 1929-től kezdték New Yorkot megszállottan fotózni. Kezdetben még jól felis-

merhető képeiken a tudatos geometrikus komponálás, témájuk például az épülethomlokzat és a lépcsőkorklát, ami szorosan kapcsolódik a kor fotóművészeti ábrázolásmódjához. 1930–1931-től következett be a fordulat; képeik egyszerűbbé, letisztultabbá és egyre inkább frontálissá váltak, témáik is egyre egyszerűbbek lettek. Ez a változás együtt járt egy nagyon fontos technikai változással: Evans és Abbott is nehezen mozgatható, a részleteket viszont rendkívüli gazdagsággal megörökítő, nagyméretű utazókamerákat kezdett használni, amivel a látószög sem változtatható olyan könnyen és főleg hirtelen. Evansnél egy tematikai változás is felfedezhető: a díszes, modern épületek helyett az egyszerűbb, hétköznapi, vernakuláris épületeket, épületbelsőket örökítette meg. Ekkor már megjelent érdeklődése a plakátok, a neonművészet és a szemét (roncsautók) iránt is.

Evans szemléletére különösen nagy hatással volt az épített örökség fotózása, például olyan viktoriánus stílusban épült bostoni házak dokumentálása, amelyeket a kortársak nem tartottak érdekesnek, lebontásuk napirenden volt. A munkát megrendelésre végezte, megbízói a legegyszerűbb frontális nézetű, részleteket megörökítő dokumentálást kérték tőle, amit ő úgy valósított meg, hogy mindig napos időben fotózott, ami lehetővé tette a részletek kiemelését. A dokumentáló stílusú művészi fotózás kialakításában ez a kifejezetten archivális céllal készült sorozat nagy szerepet játszott. Evans később is nehéz és nagy utazókamerát használt, a különleges leíró jelleggel együtt járt a képek egyfajta szárazsága, de újdonság volt a munka, vagyis az archiválás szisztematikussága is. Több ilyen munkája bekerült az 1938-ban megjelent *American photographs* című könyvébe, ahol a fotók kétharmadát épületfotók adták. Az építészeti örökség dokumentálása Abbottnál és Evansnál is alapvető fontosságú, de csak kiindulópontja a teljes amerikai társadalom dokumentálását megcélzó programnak. Ennek fő terepe Evans számára a város volt, ahol az épületek mellett mindent fontosnak tartott megörökíteni: a különböző társadalmi rétegeket, a szakmákat, a hanyatlóban lévő vallásosságot, az autókat, az utcai életet, az utca szagát, a nagy- és kiskereskedelmet stb. Célja Sanderhez hasonlóan az archiválás és a rendszerezés volt. A városi élet dokumentálását végül azonban leginkább Abbott valósította meg, míg Evans az amerikai vidék dokumentálásába fogott bele. Ennek a munkának az elindítója, a finanszírozója a Farm Security Administration, amelynek fő feladata a gazdasági válság által különösen érintett amerikai kisparasztnak támogatása volt. E munka népszerűsítéséhez, az erősen politikai indíttatású feladat igazolásához, a pénzügyi háttér biztosításához szükség volt a vidéki Amerika fényképekkel való illusztrálására is. Evans 1935-ben indult el Atlantába, ahol leginkább vernakuláris épületeket, házbelsőket, plakátokat fotózott. Fotóinak óriási hatása volt, az FSA-nál minden fotósnak Evans kellett követnie. Már nemcsak a mezőgazdasághoz kapcsolódó témák voltak érdekesek, hanem például a bányászok, az iparosok hétköznapi kultúrája is. A hatalmas mennyiségű fotót a szervezet archiválta. Az FSA tevékenységének köszönhetően a dokumentarista fotózás egyre ismertebb és népszerűbb lett az USA-ban az 1930-as évek végére.

A könyv külön fejezetet szentel annak a folyamatnak, ahogy ez a száraz, leíró, frontális és a kultúra minden jelensége iránt érdeklődő fotózás átalakul egyfajta sajtófotóvá az 1940-es évek végétől. Az új sajtófotó céljai és eszközei már teljesen mások: csak az esettek érdeklik, egyre inkább szentimentálissá válik, áttér az egyetlen, de úgymond hatásos képre, valamint a kép mellett a szöveg, a magyarázat is fontossá válik. Ez együtt járt a dokumentarista fotózás és az evansi megközelítés lényegének tudatos megtagadásával: a távolságtartás, a semlegesség, a személytelenség helyére kötelezően belépett

a humánnum, az érzelem. Az új stílus és megközelítés, amely élesen kritizálta különösen Evans szemléletét, a klasszikus, igazi dokumentáló fotózás halálát is jelentette. A sorozat szerepe is átalakult, az új stílus követői egyre inkább történeteket akartak elmesélni, melyeket bőszöveggel is elláttak. Sőt az átalakulás odáig jutott, hogy a hatásosság érdekében megjelentek a beállított, manipulált, megrendezett képek. Az új stílus kiadói, működtetői leginkább a képes magazinok voltak. Ez a tagadás és váltás természetesen szorosan összefüggött a második világháború okozta traumával, szörnyűségekkel. Evans elvetette ezeket a változásokat, aminek legjobb bizonyítéka a New York-i metróban utasokról készített sorozata, ahol a térdén tartott fényképezőgéppel, vagyis mindig frontálisan ugyanabból a szögől örökítette meg az arcokat, abban a pillanatban, amikor azok érzelmet nem fejeztek ki, csak egyszerűen kiengedtek.

Lugon könyvének második, nagyobb részében arra keresi a választ, hogy mivel magyarázható az a folyamat, amelynek során egy látszólag a hagyományos művészettől legtávolabb elhelyezkedő fényképezési forma, egy archiválásra szolgáló eljárás – amely minimálisra korlátozza a fotós kreativitását, egyfajta mechanikus rögzítéshez közelítve tevékenységét – hihetetlenül felértékelődött, önálló esztétikai értékévé vált. A könyv négy nagy fejezete egyben a dokumentarista fotó négy alapvető sajátosságát tárgyalja: elsőként rendkívüli formai egyszerűségüket, amit egy új érték megtestesítőjeként kezeltek, és amit a szerző a fényesség-élesség általános fogalmával foglal össze. A második sajátosság a képek egymás közötti kapcsolata: a dokumentarista fotó nem önmagában létezik és értékelhető, hanem mindig sorozatban. Az új forma felértékelődéséhez további két sajátosság vezetett. A fotótörténet-írás kialakulásának, valamint a művészettörténet fotó iránti érdeklődésének köszönhetően ez a stílus is bekerült a fotóművészetet tárgyalók diskurzusába, ezzel párhuzamosan a banális-hétköznapi fotó iránti érdeklődés is megnőtt, egyre inkább kitérte az esztétikailag értékelhető fotók körét. A negyedik és utolsó sajátosság, hogy a dokumentáló stílusban készült fotók rögtön úgy mondanak a jövőnek készültek, ami szintén pluszértéket kölcsönzött nekik.

A négy nagy fejezet részletesen elemzi ezeket a sajátosságokat, amelyekre mindenképpen érdemes kitérni. A fényesség metaforája kulcsfogalom a dokumentarista programban: a képeken nincs árnyék, szürkeség. Evans, Sander és Abbott a fényt, a napfényt preferálta fotózáskor. A fényesség mellett az élesség a másik sajátosság, amelyet kiemelnek a kortársak, az elemzők. Ez a fényességgel párban járó sajátosság azt jelzi, hogy a fő cél a részletek megörökítése, a képek részletgazdagsága, ami napfényben érhető el a leginkább. Mint már jeleztük, ez a technikát, a fényképezőgép-választást is meghatározta. A nagyméretű utazókamera használata Evans és Abbott részéről nagyon is tudatos volt, amivel a fő célt, az archiválást valósították meg, míg a spontaneitás, a látószög változtatásának szabadsága másodlagossá vált. Számukra a fénykép egyenlő súlyú részletekből álló, nagy mennyiségű megfejtésre váró információhalmaz volt. A részletgazdagságra törekvés nagy hatással volt a fotókritikára is, hiszen leginkább azt emelték ki, hogy a különleges részletek (egy gomb, egy arc, egy kéz stb.) is jól láthatók a képeken, amelyek társadalmi, történeti elemzések bázisául szolgálhatnak, míg az egész kép esztétikai értékelésével kevésbé foglalkoztak. További sajátossága a stílusnak és a fotózásnak a már emlegetett kívülállóság, semlegesség, ami a bírálók szerint valójában érzéketlenség. Ez egyfajta tematikai sajátossággal is párosult, hiszen különösen Evanst, de több társát is a mindennapi-hétköznapi vernakuláris kultúra névtelensége izgatta.

A névtelenség portréfotózásában csúcsondik ki, amit a már említett metrósorozat bizonyít a legjobban. Az ismeretlen emberek fotózása az 1930-as években több fotós programjában szerepelt, Evans szerint a névtelenség megőrzése a fő sajátossága a dokumentarista portréknak. A másik specialitás az érzelemmentesség. A fotós semmilyen módon nem instruálja az előtte állót, csak hidegen-szárazon készíti a felvételt. Itt is a metró sorozatot kell megemlíteni, ahol hatvankét ember jelent meg véletlenszerűen a gép előtt, akiket Evans minden szelektálás nélkül fotózott le. A klasszikusabb fotóhelyzetekben is újszerűen dolgozott: nem instruálta a kép alanyát, sőt a felelősség az utóbbié volt a kép elkészítésekor, úgy állt be, olyan pózban, amilyenben ő maga úgy képzelte, hogy így kell őt fotózni. Vagyis a modell készítette a képet. Tehát a portré nem egy ellesett pillanat a valós életből, hanem egy autonóm cselekedet, kiszakítva a világból. Ez Sander fotóin a legszembetűnőbb, hiszen a modellek által kialakított pózok annyira természetesek, hogy sok kritikus nem is vette észre, hanem éppen beállítottságukat, mesterkéltységüket vetette Sander szemére, azt hogy úgy néznek ki, mint a régi polgári portrék. Walker Evans is úgy gondolta, hogy a modellnek meg kell tudni védenie magát az objektívvel szemben, aki így aktív szerepet kapott a kép megkomponálásában. Ez azt is jelentette például, hogy egy tanyás gazda családját házuk előtt ábrázoló fotó úgy készült, hogy a családapa választotta ki a megfelelő helyet, és ő maga dirigálta családja beállítását. Evans még a Leica gép használatakor is az önreprezentációt kényszerítette ki modelljeiből. A cél tehát nem a rejtett és nem kontrollált érzelmek megörökítése, hanem a modell támogatása az önreprezentáció aktusában.

A felelősség áthelyezése nemcsak a portréra jellemző Evansnél, hanem enteriőr-, épület- vagy tárgyakat megörökítő fotóira is. Egyéneket által megkomponált tárgycsoportokat, -együtteseket fotózott, pontosabban – ahogy ő fogalmazott – ezek a kompozíciók találták meg őt: kirakatok, szobabelsőrészletek, polcok, tárgyak a falon. Hasonlóan izgatták az egyszerű, köznépi lakóházak homlokzatai vagy a reklámokkal borított középületek, ipari épületek. Evans épületfotóinak sajátossága, hogy mindig a homlokzatot örökíti meg, soha sem fotózza például oldalról a dokumentálandó épületet, vagyis ebben az esetben is teljesen lemond arról, hogy megkomponálja a képet.

Az olvashatóság a szerző szerint egy további sajátossága a dokumentáló stílusnak. Jó példák erre a portrék, ahol a ruha, az öltözet nagy jelentőséggel bír: egy egyén vagy egy csoport megnyilvánulása, vagyis nyomok hálózata. A kontextus, az ott nem lévők felidézése az általuk hagyott nyomok megörökítésével alapvető jellemzője és célja a stílusnak. Walker Evans szobabelső- vagy épületfotói a kommentárok szerint óriási erővel jelenítik meg az egyént vagy a közösséget, anélkül hogy szerepelne a képen (sőt gyakran el is távolította az ott lakókat a képről). Egy-egy ilyen fotó valóban elementáris erővel jeleníti meg, teszi érzékletessé az 1930-as évek amerikai szegényparaszti rétegeinek mérhetetlen nincstelenségét. Evans és stílusának követői szerint a dolgok felületének fotózásával már megismerhető a valóság, és nem kell – mint ahogy azt a fotóművészet sokszor tette – átalakítani, kifordítani, dramatizálni. Evans és Sander felirattal sem látta el képeit, hiszen Lugon szerint nem alapanyagok voltak egy későbbi szociológiai vizsgálatnak. A kortárs dokumentarista fotósok, amikor hangoztatják a felirat, a szöveg fontosságát, egyben visszatérnek a fotó eredeti funkciójához: tárgyi bizonyíték egy későbbi felhasználás számára.

Az 1930-as évek elejétől a fotó világában egyre nagyobb hangsúlyt kap a médium

egyik sajátosságaként a sorozat. Az 1950-es évekre viszont a sorozat leginkább pillanatsfelvételek összege; egy időbeli folyamat, egy kontextus rekonstruálására szolgál. Azonban hús évvel korábban Evans és Sander számára a sorozat fontossága nem abból eredt, hogy a fotográfia képtelen szintetizálni, megragadni a valóságot. Szerintük egyetlen fotó is megáll önmagában, a sorozat nem időbeli folyamat, nem a kontextus rekonstruálásához szükséges, nem részletek, mozaikok segítségével ragadja meg a teljes valóságot, hanem alkalmazásával konceptuális, önálló esztétikai alkotások hozhatók létre. A sorozat számokra képek komponálása, közelítése, távolítása, ellentétbe helyezése. A szerző szerint egyedül a sorozat alkalmazása oldja meg a modern fotográfia nagy paradoxonát: az egyre nagyobb művészi igény mellett egyre egyszerűbb képek készülnek. A megoldást a hangsúly áthelyezése adja a képek szervezésére, amikor a művészi erő a tematikai egységességből, a képek egymásra hatásából ered. Sander kifejezetten azt hangsúlyozta, hogy a képek művészi minősége az őket létrehozó program erejétől, jelenlététől függ. Nem véletlen, hogy a könyvben szereplő fotósok képeiket egy-egy program keretében készítették, aminek megvalósításán hosszú éveken át dolgoztak. A szerző szerint a dokumentarista fotósok „ticje” volt az írott tervek készítése, sőt az elkészült fotók listázása, a listák segítségével történő (újra)rendezése.

A sorozatot sokan irodalmi alkotáshoz hasonlítják, jelek hálózatával bíró olvasható szöveghez. Szöveghez hasonlíthatóságukat fokozza, hogy a legtöbb és legnagyobb ilyen alkotássorozat könyvnek készült, vagyis az áttérés a sorozatra szorosan összefügg a fényképkiadás konjunktúrájával az 1930–1940-es években. De ez együtt járt azzal, hogy a stílus követői teljes mértékben kontrollálni akarták a kiadás folyamatát, vagyis nem szűnt meg szerepük a felvétel elkészítésével, sőt maguk határozták meg a képkivágást, ők állították össze a képsorozatokat, szerkesztették a könyvet. Az igazi dokumentarista megközelítésben mindent a fotós végez, a fotózástól a kiadvány megtervezéséig. Evans számára a kiállítás katalógusa mondhatni fontosabb magánál a kiállításnál, nem emlék arról, hanem egy önálló alkotás, aminek még a tipográfiájára is figyelt. A kiadás egyre fokozódó szerepe azt is eredményezte, hogy a kép dezakralizálódott, a fényképnegatív nem volt többé szent, Evans és Sander szabadon használta, új képkivágással nagyított belőle, sőt például Sander a csoportképekből is kivágott portrékat. Végül is Evans vagy Sander számára a fotóművészet nem pusztán a fényképfelvétellel egyenlő, hanem sokkal inkább konstrukció, alkotási folyamat.

A katalógusok, könyvek készítése felszínre hozta a stílus egyik központi gondolatát, a gyűjtést és a gyűjteményt. Német fotószaklapok már az 1930-as években ösztönözték az amatőr fotósokat, hogy gyűjtsék, fotózzák a természetet, a régészetet, a történelem témáit – az utolsó szélmalomokat, az út menti kereszteket –, így úttörői lehettek olyan területek dokumentálásának, amelyek a tudós kutatást nem érdekelték. Sander is részt vett ilyen típusú dokumentálásban, Evans pedig kifejezetten programjává tette: a fotós szerinte a szemével gyűjt, sőt szerinte a művész – metaforikusan – gyűjtő. Evans ugyanakkor a múltó, hétköznapi dolgokat is gyűjtötte, a szó szoros értelmében is: öngyűjtőkat, reklámszatyrokat, üdvözlőlapokat, baseballjátékosok kártyáit stb.

A dokumentálás nagy sorozatokat eredményezett, amelyek kezelése is számos problémát okozott. De hasonlóan nehéz volt a fotósoknak megvalósítani ambiciózus dokumentációs terveiket, így nem véletlen, hogy sok valamilyen intézményi-szervezeti struktúra közreműködésével valósult meg: amatőr fotósok bevonásával, állami támogatással

vagy az amerikai *picture collection*ok által követett gyakorlattal, a már létező fotók gyűjtésével. Ez utóbbiak, az archiválási céllal létrehozott fotógyűjtemények komoly hatással voltak a nagy fotósprogramokra is. A fotósok és a könyvtári fotógyűjtemények között amúgy is szoros volt a kapcsolat az 1930-as évekbeli USA-ban. Mindezen folyamatok betetőzése, amit Evans elért az FSA-nál: a hivatásos fotósok célja egy archívum létrehozása és gyarapítása, nem egyedi képek készítése. Élesen meg is különböztették magukat a sajtófotósoktól, akik a magazinokban való publikálás céljából fotóztak.

A dokumentáló stílusú művészi fotózás történetének, szerepének, elismertté válásának megértéséhez a szerző nagy figyelmet szentel a korban zajló, a művészi és amatőr fotót érintő értékeléseknek, a két terület megváltozott viszonyának. Az 1920-as évekig a művészi fotózás lenézte a fotó hétköznapi használatát. Walker Evans viszont sokat használta, sőt előfordult, hogy könyvébe névtelen amatőr fényképeket is integrált. A dokumentarista fotósok ezenkívül előszeretettel fotózták a házakban talált családi fényképeket vagy azok kompozícióit. Összességében ebben a korban és a dokumentarista fotósok közreműködésével váltak méltóvá az érdeklődésre az amatőrök tömegei által készített fotók, amelyeket akkoriban sokan modern kori *folk art*nak, népművészetnek tartottak. Már szóltunk róla, hogy például Abbott dokumentarista vállalkozásait csak amatőrökkel vélte megvalósíthatónak, vagyis a két forma többszörösen keresztezte egymást. Ugyanakkor a tematikus azonosság és a stílus hasonlósága ellenére a dokumentarista fotóművészek is megkülönböztették magukat a minőség és a program alapján az amatőröktől. Összességében a szerző szerint a fotóművészet és a művész deszakralizálódása és a vizsgált korszak dokumentarista fotózásának elfogadása között nagyon szoros összefüggés van. A másik folyamat, ami az elfogadáshoz hozzájárult, az egyre szaporodó fotótörténeti munkák, a művészettörténet által is befogadott fotóművészet szerepének növekedése. E folyamat része a régi, 19. századi amatőr fotósok felfedezése, integrálása a fotóművészet történetébe. Ebben a dokumentarista fotósok is nagy szerepet játszottak, például Sander a régi fotókat is gyűjtötte, sőt egész művét visszatérésnek tekintette a fényképezés elvesztett lényegéhez, amit ezek a régi fotók testesítenek meg. Abbott pedig közismerten Atget felfedezője, népszerűsítője volt az USA-ban, akit a dokumentáló művészi fotózás atyjaként tiszteltek. Ugyanakkor Olivier Lugon nagyon érdekesen rámutat, ahogy Atget, Hines és mások, akiket a dokumentarista fotózás első képviselőiként tartott számon maga a mozgalom is, igazából nem voltak még a köztudatban, amikor a mozgalom és a stílus szemlélete, céljai kialakultak. Vagyis nem ágyazható történeti fejlődési folyamatba az 1920-as években megjelenő stílus; a mozgalom résztvevői tulajdonképpen utólag konstruálták meg saját történetüket. Nagy történeti elődeik száma az évek folyamán, az 1940–1960-as években, egy-egy 19. századi fotós felfedezésével folyamatosan gyarapodott.

Sokan úgy gondolják, hogy a dokumentarista fotósok célja az volt, hogy megmutassák a jelen problémáit azzal a céllal, hogy a változtatni lehessen rajtuk. Ugyanakkor, különösen a könyvben szereplő nagy alakjai a stílusnak ezt teljesen másképp gondolták, ami szorosan összefügg a már bemutatott archiválási célú fotózással. A szerző megállapítja, hogy az 1960-as években kialakult és máig ható közvélekedéssel ellentétben a dokumentarista hullám nem volt szoros összefüggésben a gazdasági válsággal, csak elvétve volt kapcsolat a kettő között. Evansnál például semmilyen szociális elkötelezettség sincs. Számukra a fényképek igazi nézője a jövőben keresendő, aki majd a fotók által

szerez ismereteket elmúlt korokról, emberekről. A „jelen történészeiként” említették őket, akik a kortársak lelkiismeretére egyáltalán nem kívántak hatni, annál inkább megőrizni a jelen hétköznapi-banális dolgait a jövőnek. A gyorsan múló vernakuláris világ megőrkítése különösen izgatta Evans és Abbottot, ezért fotóztak plakátokat, roncsokat, cégtáblákat, értéktelen tárgyakat, jellegtelen, de tipikus viktoriánus stílusban épült családi házakat. Abbott a régi New York, Evans a viktoriánus kori házak fotózásával nem akarta azokat megmenteni; céljuk pusztán a fotózás, a dokumentálás volt. Ez szorosan összefügg, párhuzamba állítható a dokumentarista fotósok kedvenc témájával, az elmúlás, a változás, a tönkremenő tárgyak fotózásával. De ebbe beletartoznak a ritkaságok is, ami a szerző véleménye szerint egyfajta nosztalgikus, régészeti jellegű szemléletet is tükröz. Evans kedvenc témája volt a szemét (például roncsstelep, málló plakátok) és a romok fotózása, ami a gyorsan változó jelen megőrkítését szolgálta, ellentétben, mondjuk, Atget-val, aki a régi Párizst akarta megőrkíteni. A stílus képviselői, például azok, akik az FSA-nál fotóztak, azt vallották, hogy minden érdekes és értékes a jelenben, minőségi válogatásnak nincsen helye, bármi fontos lehet a jövő nézőjének.

Olivier Lugon könyvének hosszú ismertetését azért tartottuk fontosnak, mert mind az elemzett dokumentarista stílus története, mind annak szemlélete számtalan ponton kapcsolódik a néprajzi-antropológiai fotózáshoz és annak problematikájához, nem is beszélve a könyv kiinduló gondolatáról: mitől lesz egy fénykép a sokszor lenézett múzeumi, több százezres fotógyűjtemények elfeledett adatává, és mitől válik egy másik, akár ugyanabban az órában készített felvétel a fotóművészet egyik ünneptelt darabjává? De talán még fontosabb és tanulságosabb a Walker Evans vagy az August Sander által megfogalmazott programszerű, előkészített fotódokumentálás tematikája és célja, amelyekhez hasonló szűkebb szakmánkból sem tudnánk sokat említeni. Ez a programszerű, felkészült és a jelenre fókuszáló megközelítés különösen aktuális ma a Néprajzi Múzeumban. Hasonlóan érdekes és mélyebb elemzésre sarkalló az a fotósszemlélet, amellyel különösen Evans dokumentálta a vidéki Amerikát, hiszen ez a fajta kívülállóság, elfogulatlanság, a múló jelen minden témája iránti érzékenység a legnagyobb ritkaság nemcsak a dokumentarista fotóművészetben, hanem sajnos a dokumentációs céllal készült néprajzi fotózásban is.

A hosszú ismertetés már önmagában jelzi, hogy Olivier Lugon könyve rendkívül alaposan, érdekesen és jól szervezeten tárja fel e sajátos fotóművészeti stílus történetét és sajátosságait. A stílus fotói és szerzői maguk is világhírűek, de hogy milyen szemlélet és célok keretében alkottak a fotósok, azt valószínűleg csak kevesen tudták a könyv elkészülte előtt.

Walker Evans, August Sander és Berenice Abbott fotói az interneten

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1634>

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1786&page=1>

<http://www.nypl.org/research/chss/spe/art/photo/abbottex/abbott.html>