

## A fotográfia, mint társadalmi és mint szenzuális jelenség

Megszületése óta a festészettel és a rajzművészettel hasonlítják össze, s velük hozzák kapcsolatba a fotográfiát, miközben heves vitát folytatnak ezek egymáshoz viszonyított érdemeiről. Maguk részéről a fotográfusok kezdettől fogva megkísérelték annak igazolását, hogy az új médium képes éppoly csodálatos és gondolatgazdag képeket létrehozni, mint a festészet.

Száz év múltán ez a szemlélet - meglepő módon - még mindig tartja magát. Semmiképpen nem állíthatjuk, hogy visszaszorult volna, de nem merült ki tematikailag sem, sőt éppen ellenkezőleg: kitágult, napjainkra összetettebbé vált, s immár masszívabb formában jelentkezik, mint valaha. Mivel pedig ez a vita már oly hosszú ideje kísér bennünket, hajlunk arra, hogy természetesnek, vagy legalábbis elkerülhetetlennek tartsuk. Persze arról sem szabad elfeledkeznünk, hogy maga a fényképezőgép a camera obscura-ból fejlődött ki, vagyis abból a tükörrendszer magában rejtő dobozból, melyet a művészek - így például Canaletto - arra használtak, hogy a festmény egyes részleteit kivetítsék egy papírlapra abból a célból, hogy segítségével a kép kontúrjait kihúzhassák. Sőt, a fotográfia és a képzőművészet közötti kapcsolat csak még hangsúlyosabbá vált azáltal, hogy Fox Talbot "photogenic drawing"-nek nevezte találmányát, és a fotográfiáról szóló könyvének - melyben első alkalommal szerepeltek fényképezéstechnikai eljárással készült képek - ezt a címet adta: "Pencil of Nature" ("A természet rajzceruzája"). Az ilyen s efféle tényezők pedig idővel oda vezettek, hogy a fényképezészet kiszorult a természettudományok területéről és a művészetek körébe sorolódott, jóllehet minden további nélkül maradhatott volna a természettudományok közelében.

Figyelemre méltó döntés volt ez, főként, ha meggondoljuk, hogy éppen a 19. sz.-ban milyen roppant tekintélyt tulajdonítottak a természettudománynak, illetve a természettudományos "objektivitásnak"; valamint, ha számításba vesszük, hogy a fotográfia, mint új médium számára - fejlődésének e korai szakaszában -, jóval fontosabbak voltak még a kémiai ismeretek, mint az esztétikum iránti fogékonyság. És végül: a sötétkamrában dolgozó első fényképezészek praktikai sokkal inkább emlékeztettek a természettudományos kutatókéra, semmint művészeti tevékenységre. A franciaországi daguerrotípiát, vagy az angliai calotípiát egyaránt "találmány"-ként került szabadalmi bejegyzésre - ugyanúgy, mint mondjuk a gőzgép.

Daguerre, illetve Fox Talbot pedig a Francia Tudományos Akadémiának, illetve az angol Royal Academy-nek adta át 1839-ben a fotográfiáról szóló dolgozatát, melyben ki-ki többet foglalkozott a kémiai eljárásokkal, mint alkalmasint az új találmány művészi lehetőségeivel, különlegességeivel és perspektíváival.

Ambár itt meg kell jegyeznünk, hogy maga Daguerre festőként kezdte pályafutását. Az a tény, hogy találmányának kidolgozása után, immár teljes munkáerejét s minden ambícióját kizárólag az új médiumnak szentelte - amiben nagy számban követték festők és grafikusok -, nos, ez annak föltételezésére bátorított, hogy a fotográfia már a legközelebbi jövőben pótolhatja, illetve fölöslegessé teheti a hagyományos képzőművészeti eljárásokat. Bizonyos jelek pedig csak erősítették e vélekedést. A Royal Academy 1830-as tárlatán kiállított darabok között még 300 miniatúra volt látható; 1870-ben pedig már csak 30! A két kiállítás között eltelt 40 év folyamán a legtöbb portréfestő munkanélkülivé vált, vagy az új médium felé fordult, miáltal megjelentek az első utcai fotográfusok.

A fotográfiát ma már persze nem tekintik a természettudomány részének, s nem is így oktatják. Mindez - legalábbis úgy tűnik - nem vitatéma többé. Heves vitákat vált ki azonban az a kérdés, hogy vajon rendelkezik-e a fotográfia a művészet karakterisztikus vonásaival. Így fogalmazza meg ezt az angol James Collins, a festőből lett fotográfus: "A fotográfia századunk 70-es éveinek egyik legviharosabb kérdése, s az a probléma, hogy mi a különbség két művész között, melyek közül az egyik pusztán alkalmazza s fölhasználja a fényképészetet, míg a másik vérbeli fotográfus, heves viták tárgyát képezi. Hogy miért? Nos, mert pénz és hatalom áll a háttérben."

Ebben az összefüggésben igen érdekes összehasonlítani Stieglitz "impresszionista" fotográfiáit, illetve ezeknek a Renoir, Pissarro és Monet festményeivel való kapcsolatát (ezek a művészek voltak hatással rá), James Collins legelső munkáival. Az összehasonlítás során megmutatkozik, hogy a közben eltelt 60 év alatt mennyivel szorosabb és összetettebb lett a művész és fotográfus közötti viszony. Nevezetesen itt nem csak arra a vitára gondolok, melyben arról van szó, hogy melyik szerzett több érdemet: a fotográfia vagy a szépművészetek - ez a vita ugyanis még folytatódik tovább -, ennél sokkal lényegesebb az, hogy - éppen a legutóbbi évtizedben - szembekerültünk egy mélyreható szakadással is, mely a fotográfusok táborában keletkezett, mégpedig a hivatásos fotósok és a művészet iránt elkötelezett alkotók között.

Stieglitz egyfajta "look"-ot, a festmény látványát igyekezett imitálni. A durva szemcsészetű és durván is struktúrált lenyomatot azért használta, hogy a fényképészeti eljárással készült képet ezáltal ahhoz a jelenséghez tegye hasonlóvá, mely akkor jön létre, mikor ecsettel hordják fel a festéket a vászonra. Ezen a módon akarta hangsúlyozni az új mé-

dium szubjektív arra törekedését, sajátos nyos nézetet tette a kamerával kölcsönözött rással s ezáltal meggyőzőltárva a f biztosítva s Stieglitz te toztassa saj

James C ménynek mut azaz rejtett lins képei t hogy kihívja kérdőjelezzé mutatják min gondosan meg ket" tartalm hogy sokat k legzetesen f azok, melyek parton heven lanatfölvéte kat, hanem e kat is.

A száza robbanás nyo helyeződik e ben keresztr megállapítás jelenség ala is. Így péld utalnak Mond szionizmusra tanra, valam ját művészi

Nos, ép nít el a "m éppúgy, mint binak alkalm sai egyre ki nak, s már-m en van még e sok más kort juk, hogy a például mind Ennek az egy sá stilizáló



dium szubjektív és individuális jellegét. Leginkább pedig arra törekedett, hogy kiemelje a művész személyes gondolatát, sajátos kezenyomatát, mégpedig annak a természettudományos nézetnek a kontrasztjaként, mely pusztán gépnek tekintette a kamerát. Túl ezen, hangulati és esztétikai elemeket kölcsönzött az impresszionista festészettől. Ezzel az eljárással s ezen a módon kívánta a fotográfiát mintegy a racionális meggyőzés erejével a szépművészetek síkjára emelni, föltárva a festészettel való "rokonságát", s ezen a jögon biztosítva számára a kulturális értéket és megbecsülést. Stieglitz tehát arra tett kísérletet, hogy előnyösebbre változtassa saját választott médiumának státuszát.

James Collins fotói ezzel szemben nem igyekeznek festménynek mutatkozni, s nem a festészet által közvetített, azaz rejtett dicsőségre pályáznak. Sőt, ellenkezőleg: Collins képei tudatosan és szándékosan éppen azt kísérlík meg, hogy kihívják a festészetet, s hagyományos tekintélyét megkérdőjelezzék. Fotográfiái lényegében példázatok, melyek fölmutatják mindkét médium sajátos értékeit, ezen kívül pedig gondosan megtervezett "bizonyításokat", amolyan "levezetések" tartalmazznak, melyek segítségével maga is elismeri, hogy sokat köszönhet az impresszionizmusnak, ugyanakkor jellegzetesen fotográfiái irányzatok is hatnak rá - különösen azok, melyek a reklám terén jelentkeznek. A parkban vagy tóparton heverésző fiatal lányok, és a homályos, életlen pillanatfölvételek nemcsak Renoirt idézik, vagy más festőiskolákat, hanem egyúttal a Bacardi-Coca-Cola- és Malboro-reklámokat is.

A századunk folyamán végbement vizuális információ-robbanás nyomán manapság minden egyes képi ábrázolás belehelyeződik egy olyan gazdag és összetett kontextusba, melyben keresztreferenciák nélkül immár nem lehet eligazodni. E megállapítás persze egyúttal magában foglalja a szóban forgó jelenség alattomos és többértékű karakterének fölismerését is. Így például James Collins fotográfiái egészen tudatosan utalnak Mondrianra, a minimalizmusra, az absztrakt expresszionizmusra, Greenberg esztétikai teóriáira, az alaklélektanra, valamint a kommerciális fotográfiára éppúgy, mint saját művészi egyéniségére illetve annak fejlődésére.

Nos, éppen ez az öntudatos intellektuális tartalom különbözteti el a "művészi" fotográfiát saját múltbeli előfutáraitól éppúgy, mint a kommerciális fotográfiától, jóllehet ez utóbbinak alkalmanként súrolja a határait, mivel e szakma fotósai egyre kifinomultabb és rafináltabb módszerekkel dolgoznak, s már-már önmagukat kezdik parodizálni. De ezen túlmenően van még egy lényeges különbség a két tábor között. Mint sok más kortársánál, úgy James Collins-nál is azt tapasztaljuk, hogy a művész maga is megjelenik a munkáin. Collins például mindig úgy lép föl, mint a nők passzív megfigyelője. Ennek az egyszerű eszköznek a segítségével mintegy kihívás-sá stilizálódik a minden fotóst jellemző voyeurizmus. Ezzel

egyidőben, mint fontos probléma, megfogalmazódik a művész és az ábrázolt tárgy egymáshoz való viszonya is, mely egyúttal magában rejti a művész és a társadalom kapcsolatának általános értelemben vett problematikáját is. A művészt mintegy a kép és a publikum között látjuk, kényelmetlen helyzetben, mint tépelődő, töprengő pozírt, aki fölöttébb bizonytalan a maga sajátos szerepét illetően.

Miként Stieglitz, úgy a kortárs fotográfusok számára is minden a státusz kérdése körül forog. Csakhogy míg Stieglitz éppenséggel megelégedett volna azzal is, hogy egyáltalán művésznek tekintsék, James Collins már fölhagyta a festéssel a fotográfia javára. A "művész" társadalmi státusza időközben sokat veszített korábbi presztízsből. Manapság sokkal inkább az intellektuális tartalmat tekintjük olyan lényeges mozzanatnak, melynek alapján a művészi alkotás komolynak s jelentősnek ismerhető el. Ez okból tartja szükségesnek James Collins, hogy képeit komplex művészettörténeti és művészetelméleti bázisra helyezze azért, hogy elnyerje művei számára az akadémikus elismerést. Mindez pedig nem egyéb, mint Stieglitz a "művészet státuszáról" vallott fölfogásnak modern pandantja.

A fotográfia különös ereje magának a médiumnak egyfajta "láthatatlanságában" rejlik, vagyis abban, hogy olyan meggyőzően képes a "realitást" ábrázolni, hogy szinte úgy véljük, a képet szemlélve magát a valóságot látjuk. A következőt írja erről John Szarkowski, a new yorki Museum of Modern Art fotóművészeti részlegének igazgatója: "A fotográfia története során általában abból indultak ki, hogy a vizuális megismerés céljából egy hegy és a róla készült fénykép alapvetően egy és ugyanaz. Valószínűleg senki sem hitte ezt el igazán, de mindenesetre kényelmes és valóban sok hasznot hozó fikció volt. Semmiképpen nem állt a fotográfusok érdekében sem jobbra verni azt a tényt, hogy a hegy fotója éppenséggel a fölvételt készítő ember fölfogását adja vissza. E magatartásuk pedig azzal magyarázható, hogy megrendelőik nem az ő véleményükre voltak kíváncsiak, hanem a minden kétségen fölül álló és objektív igazságra."

John Szarkowski tehát azt emeli ki, hogy mennyire hajlamosak vagyunk naivan és föltétlenül akceptálni a fotográfiát. Abban a pillanatban, mihelyt illúziója hatni kezd, a papír, mely a képet hordozza, eltűnik a tudatunkból, és - hogy úgy mondjam - belépünk magába a képbe.

A fotográfia fölfedezése előtt léteznie kellett egy olyan korszaknak, melyben a festett, illetve rajzolt kép sugározta magából ugyanezt a meggyőzőerőt, amikor tehát a "kézzel készült" kép jelentette a vizuális információ egyetlen kétségbenvonhatatlannak vélt forrását, valamint az egyetlen olyan eszköznek számított, melynek segítségével valamely esemény "optikailag" rögzíthető s bemutatható volt. Egyenesen nevetségesnek hangzik ugyan, de még a második világháború során is bíztak meg festőket és rajz-illusztrátorokat az-

zal, hogy kérről, noha szlett jelenté

Az amer  
nak" nevezi  
szettel kapc  
létre, hogy  
ban nem köve  
ból és vászo  
vászon és a  
ember nem va  
művészi tevé  
anyagoknak a  
nestől beleo  
gát a művet  
tuális, mint  
méltó, hogy  
tettek érvén  
nem egyebek,  
túrák", a mű  
fizikai létét  
hogy illúzió  
ne rejltő pót  
ereje által  
illúziójától  
ugyanis nem  
ablakot, mel  
tán és szeml  
csak üveglap

A fényk  
összehasonlí  
lennek hat.  
mény kínál,  
az ecsetvoná  
vett az embe  
zére irányít  
rottságára,  
valaminek a  
sáról van sz  
ja, hogy szá  
jelenítsék m  
te kiváltkép  
véleményét m  
dást igénylő  
autenticitás  
bolta. Amiko  
egy ügötő lo  
zékelt képes  
képzőművésze  
megfigyelése  
Ezzel pedig  
pességébe ve

zal, hogy képes beszámolót készítsenek a háborús eseményekről, noha szerepüket a fényképezés tevékenysége már módfelett jelentéktelenné tette.

Az amerikai filozófus, Suzanne Langer "primér illúzió" nevezzi az efféle médiumok meggyőzőképességét. A festéssel kapcsolatban a következőket írja: "A kép azáltal jön létre, hogy színeket festünk egy darab vászonra. Ebből azonban nem következik, hogy a kép maga nem egyéb, mint színek-ből és vászomból létrehozott struktúra - az alapként szolgáló vászon és a színek ugyanis eltűnnek. A képet szemlélve, az ember nem valami, színekkel megfestett vászondarabot lát. A művészi tevékenység során ugyanis a felhasználásra kerülő anyagoknak az alkotó által szándékolt illúzióba kell minde-nestől beleolvadniuk, abba az illúzióba, mely lényegében magát a művet jelenti. E produktum esetében tehát inkább virtuális, mint aktuális (reális) tárgyról van szó." Figyelemre-méltó, hogy ezek a gondolatok napjainkra milyen sokat veszítettek érvényességükből. A festmények ugyanis sok esetben nem egyebek, mint "színekből és vászomból létrehozott struktúrák", a művész pedig gyakorta éppen a képek tárgyszerű, fizikai létét hangsúlyozza, s nem ama képességükkel él, hogy illúziót tudnak teremteni a nézőben. A fotográfia a benne rejlő pótreálitás (Ersatz-Realität, surrogata reslity) ereje által mintegy megfosztotta a festészetet annak "primér illúziójától" is. A vászon képsíkját, illetve színfelületét ugyanis nem ritkán úgy tekintették a múltban, mint valami ablakot, melyen át a - kép mögött elterülő - világ oly tisztán és szemlátomást minden torzítás nélkül látható, mintha csak üveglapon pillantanánk keresztül.

A fénykép tisztaságával, élességével és autoritásával összehasonlítva, a festmény természetesen életlennek és esetlennek hat. Az "ablakon át való pillantás", melyet a festmény kínál, számunkra immár árnyékosnak tűnik, megzavarják az ecsetvonások nyomai, melyeket korábban szinte észre sem vett az ember, de a mi figyelmünket már inkább a művész kezére irányítják, az alkotó és az alkotás személyes egybeforrottságára, s ezzel együtt arra, hogy a festett kép esetében valaminek a kifejezéséről, egy szubjektív vélemény visszaadásáról van szó. Olyan publikum előtt azonban, mely megkívánja, hogy számára a "korlátok nélküli" és objektív igazságot jelenítsék meg, nos, az ilyen fajta szubjektív kifejezés léte kiváltképpen gyanússá teszi a festményt. Az egyes ember véleményét ma már nem tartjuk elegendőnek általános elfogadást igénylő állítások esetében. A fotográfia látszólagos autenticitása azonban az emberi szem tekintélyét is lerombolta. Amikor 1877-ben Eadweard Muybridge lefényképezett egy ügető lovat, nyilvánvalóvá tette az ember vizuális érzékelő képességének bizonytalanságát. Az ügető ló minden képzőművészeti ábrázolása - alapuljon bár még oly tüzetes megfigyeléseken - ettől kezdve inkorrektnek bizonyult. Ezzel pedig alapvetően megrendült a látásunk megismerőképességébe vetett bizalmunk. E fölismerés egyik eredményeként



a versenyek döntőbírójává lépett elő a célfotó. Immár fotósok és forgatócsoportok helyettesítették a rajzolókat és a festőket a hadi illetve a közéleti tudósítás területén. Ily módon mintegy degradálódott a festett avagy rajzolt kép - mint ami csak "szubjektív" véleményt tükröz, vagy - ami még rosszabb - mint olyan produktum, mely hiányos önkontrollal készült. Ezzel egyidőben a fotográfia az egekig magasztalódott, s úgy ünnepezték, mintha a fényképen maga az objektív, tényszerű valóság jelenne meg.

A 12. sz.-ban élő st. denis-i Suger apát a következő megjegyzést tette temploma színes üvegablakaival kapcsolatban: "A képek azért vannak ott az ablakokon, hogy az egyszerű népeknek, akik nem tudják olvasni a Szentírást, bemutassák azt, amit hinniük kell." Nos, az apát véleményéből kitűnik, hogy akkoriban még milyen nagy hatalma volt az emberkéz alkotta képnek. Ez a fajta tekintély, valamint az ebből adódó propagandafunkció időközben áttevődött a fotográfiára. Suger apát iménti mondatának némileg korszerűsített változata ugyancsak találó leírását adná annak a szerepnek, mely mai társadalmunkban a gép készítette képekre hárul: "A képek azért vannak ott az újságokban avagy a deszkafalakon, hogy az egyszerű népeknek, akik nem tudnak olvasni a sorok között, bemutassák mindazt, amit elhinniük s megvásárolniuk kell." A reklámfotós arra használja közegének "láthatatlanságát", hogy olyan képeket készítsen, melyek azt a látszatot keltik, mintha a tiszta "igazságot" beszélnék el. Ténylegesen azonban egy sor véleményt, nézetet s fölfogást továbbítanak. Max Burchartz, aki a kommerciális szférában működött, meglehetősen pontossággal jellemezte a maga tevékenységét, amikor 1925-ben ezt írta: "A reklámban az a lényeg, hogy az ember minden elérhető eszközt bevessen annak érdekében, hogy a lehető legnagyobb számban vegyen rá függetlenül gondolkodó embereket arra, hogy adott szándéknak megfelelően reagáljanak és cselekedjenek." A közismert new-york-i vicc pedig így hangzik: "Mi a különbség a konceptuális művészet és a fotográfia között? - Ezer dollár!" - hangzik a válasz. Csakhogy az ártól eltekintve, van még más, alkalmasint valódi különbség is a professzionista és a "művészi" fotográfia, vagyis ama két csoport között, melyet a kölcsönös bizalmatlanság roppant szakadéka, sőt az irigység választ el egymástól. Legelőször is alapvetően eltérnek magához a médiumhoz fűződő viszonyukban s e közeg szerepének értékelésében. James Collins ezt a következőképpen fejezte ki: "Már korábban oly módon nyilatkoztam a professzionista, illetve a 'konceptuális' fotográfusokról, hogy míg az előbbi per definitionem föltétlen bizalommal adja oda magát a fotográfia médiumának, addig az utóbbi pusztán 'ágyasságban' él vele. A fotósok, fényképészek is szeretnek pepecselni a fölszerelésükkel s technikájukkal... csak hogy: közegüket soha sem hagyják el. Méghozzá azért nem, mert őket abszolút módon jellemzi s meghatározza maga a médium. Egészen másként áll a dolog a művészek esetében: egy művész soha nem habozna a fényképet más

médiumra csak objektívet h nek tekinthe hajlamunkat szet irányáb

A "foto a minőségi t vatásos foto megvetését A ragyogóan a maga szűk helyezi szer ponttal, sen kel, s mely mély, bárso penséggel a ségi védjegy pított hangy zolódik ki. meg a fotogi lúzió" benne rendelkezés szemlélődés lágához. Nyor ciót reprezo hogy amit m konkrét alko rögzítő, mi személytele szonalizált

"A pro. Johannes Br sek vagy ne tisztán; ha szivaccsal l használnak a témák man ral; a pozi elmozdul; a össze, hogy és lakkfest mulasztják tassanak a helytelenül öltözetének a gyerekekn konyhában v a'vizelet s finak tehát a fototechn

médiumra cserélni... A kísértés mértéke, hogy egy Nikon teleobjektívet hamutartónak használjunk, egyfajta minőségi tesztnek tekinthető, mellyel lemérhetjük igazi hűségünket avagy hajlamunkat, mely bennünket vagy a fotográfia, vagy a művészet irányába hajt."

A "fotóművész" gyakran egészen szándékosan éppen azokat a minőségi tényezőket hagyja figyelmen kívül, melyeket a hivatásos fotós különösen is nagyra értékel. Így mutatja ki megvetését a profi kommercializált értékrendszerével szemben. A nagyogóan könnyed és makulátlan reklámfotók tűzijátékával a maga szűk hangterjedelmű, csekély mélységélességű képeit helyezi szembe, melyek nem rendelkeznek sem vizuális csúcsponttal, sem strukturális vagy alkalmasint felületi ingerekkel, s melyekben a közepes, szürke árnyalatok dominálnak a mély, bársohyosan sejtelmes fekete, a tiszta fehér, vagy éppenséggel a színek fölött. A 70-es évek fotóművésznének minőségi védjegye az elmosódó kontúrok, ernyedt atmoszféra, tompított hangvétel, valamint a képek kétértelműsége által rajzolódik ki. Maguk a képek pedig szándékosan kérdőjelezik meg a fotográfia vélt autenticitását, illetve a "prímér illúzió" benne rejlő s általa ható erejét. A nézőnek nem áll rendelkezésére ama luxus lehetősége, hogy merőben passzív szemlélődéssel is hozzáférhessen a képben rejlő fantáziavilághoz. Nyomatékosan emlékeztetik arra, hogy a fénykép fikciót reprezentál - emberkéz alkotta artisztikumot - sőt, hogy amit megjelenít, az nem más, mint az "egyedi ember"; a konkrét alkotó nézete és álláspontja. A valóságot objektíven rögzítő, mindenfajta előítélettől s elfogultságtól mentes, személytelen gép mítoszának immár vége, helyét ávette a perszonalizált játékmáquina.

"A profinak égnek áll a haja", írta a fotóművész, Johannes Brus. "Úgy nagyítanak fotókat, hogy azok vagy élesek vagy nem; foltokat okoznak a képen, mert nem dolgoznak tisztán; hagyják, hogy por érje a filmet s úgy fixálják; szivaccsal hívnak elő; nem cserélik az öblítőfürdőt, inkább használnak rossz, mint jó előhívót; a képek szolarizáltak, a témák manipuláltak, a megfogalmazás pedig tele van manírral; a pozitívot kétszer is megvilágítják, miközben a papír elmozdul; a fotókat szétvagdossák, s úgy ragasztják ismét össze, hogy közben a kép néhány darabja elvész; tollakat és lakkfestéket tesznek rájuk; a "szendvics-eljárásnál" nem mulasztják el, hogy kevéske fölívagottat vagy sajtot csúsztassanak a negatívak közé; oly kitartóan s hosszan bánnak helytelenül a fényképekkel, míg nem a fénynyomás vasárnapi öltözetének legcsekélyebb nyoma is eltűnik; a negatívakat a gyerekeknek adják oda játszani; az előhívást éjszaka a konyhában vagy a fürdőben végzik (s még az is meglehet, hogy a vizelet számít kiváltképpen alkalmas fixírnék?). A profinak tehát égnek mered a haja, és eközben semmi jó reklám a fototechnika remekbeszabott vívmányai számára!"



A Brus által leírt technikák hasonlítanak azokhoz, melyeket Stieglitz a "snowstorms" (hóviharok) kidolgozásakor alkalmazott a képfelületen abból a célból, hogy a fotót a festményhez közelítse. E technika segítségével azután még a médium morális tekintélyét is növelni akarta, mely azáltal fogyatkozott meg, hogy a fényképet reklámcélokra is használták. E tekintetben összevethetjük egymással a konceptualisták "inkohérens" képeit és a dadaista Hugo Ball fonetikus költeményeit. Tevékenységének az első világháború idejére eső korszakában Ball határozottan visszautasította azt, amit ő "a zsurnalizmus által elsivatagosított s terméketlen né tett nyelv"-nek nevezett. A nyelv ilyen való megrontásával szembeni egyenújának jeleként a szavak helyébe hangokat illesztett. Az egyedüli módszer, mellyel, véleménye szerint a nyelvet meg lehet tisztítani az újságok hadibeszámolóinak torzításaitól és félígazságaitól, abban áll, hogy mindenestől el kell vetni a nyelv hagyományos grammatikáját, szintaxisát, továbbá jelentését, és ezek helyébe jelentés nélküli hangok láncolatát kell helyezni. Nos, egészen hasonló módon jár el sok fotóművész, amikor kétértelmű, absztrakt vagy megfejtethetetlen tartalmú képeket sorozatba rendezve egymás mellé állít, ily módon kompromittálva a dokumentarista, illetve a kommersziális fotográfia részletekbe menő "valóság-hűségét".

Nem régiben John Szarkowski tett igen éles különbséget az olyan fotográfusok között, akik mintegy "ablakon át" mutatják meg a világot, és azok között, akik valamiként önmagukat "tükrözik vissza". Pályafutása folyamán Paul Hill az előbbi pozícióból idővel az utóbbiba váltott át. Hosszú éven keresztül hírlapfotósként dolgozott, s mivel feladata abból állt, hogy magát az események középpontjában álló drámai mozzanatot ragadja meg, az csak természetes, hogy eközben egyfajta vadászösztönt kellett magában kifejlesztenie. A Fleet Street maximája - "Never let the facts interfere with the picture" (A tények soha nem gyakorolhatnak hatást a képre magára) -, valamint a szerkesztők előítéleteinek, illetve preferenciáinak ismerete - nos, mindezek éreztették hatásukat azokon a képein is, melyeket önmaga számára készített. Mindazonáltal, ami őt magát állandóan és fokozott mértékben érdekelt, az inkább a csúcstörténés árnyékában lejátszódó periferikus, kevésbé jelentős események világa volt. Így például inkább megragadták az Elizabeth Taylort szüntelenül körülvevő fotósok, mint a sztár maga. Manapság ez munkájának legfontosabb törekvése, melyet immár független művészként folytat. Árnyak és kitért ajtók céloznak a képen nem látható, annak látómezején kívül eső jelenvalóságokra, miközben a kép centrumát a terem egy szöglete vagy éppen valami vízfolt tölti be. A történés maga is a képen kívül zajlik, melyet nézegetve az embernek az a benyomása, mintha egy képriport fényképeinek levágott széleit és sarkait tartaná a kezében, vagyis a valóság ama szegmentumait, melyek máskü-

lönben túlszárthatnák figyelmünket.

Ezek a fotográfiai chikai folyóiratok pedig kiindulnak, melyek a ciónak és a nek, melyek "A fényképek" jaim során a Fotográfiai ebből következik. Amit a negatív nem pedig a ráirányított gam portréja valami liden is csak föl mint amennyi

Egy más kísérli meg alkotott tév tehát vonatkoztat és szövegezték a reklámok által csol össze, munkásokról egyébiránt a s politikum melyek máskü tek egymástól dezi az a po standard sze ható: Népes Ezen a módon és család eg

Noha Jo lásokat a do vonatkozóan, tikum. Maguk kusz határozó éppoly egysz képsorozatok letei látható tív interpre horizontális által átalak a folyóba ve zolhat alkal képpen válto



lönben túlságosan triviálisak, semhogy csakugyan magukra vonatnának figyelmünket.

Ezek az "esetlegességek" és partikularitások Paul Hill fotográfiáiban különböző lelkiállapot, érzelmek s egyéb pszichikai folyamatok metaforáivá minősülnek át, ezzel egyidőben pedig kiindulópontjául szolgálnak azoknak az alaphangulatoknak, melyek a maguk belső, csöndes nyugalmaival az introspekciónak és az izolációnak azokra a pillanataira emlékeztetnek, melyek nyomasztóan zsúfolt helyeken lepik meg az embert. "A fényképezés egyike azoknak az eszközöknek, melyeket útjaim során arra használók, hogy fölfedezzem önmagamat... Fotográfiáim szellemi és érzelmi állapotomra reflektálnak, s ebből következően különösen is kifejezőek és érzelme gazdagok. Amit a negatívon rögzíteni akarok, az a magam pszichéje, s nem pedig azoknak a tárgyaknak a képe, melyekre a kamerámat ráirányítottam. Meglehet, hogy ez a törekvésem, mely "önmagam portréjának" megrajzolására irányul, olybá tűnik, mint valami lidércálomszerű önkielégítés, ám a fotográfusnak mégiscsak föl kell ismernie, hogy ő maga épp annyira zsákmány, mint amennyire vadász."

Egy másik angol fotóművész, Viktor Burgin, oly módon kísérli meg lerombolni a fénykép állítólagos semlegességéről alkotott téves nézetet, hogy éppen ezt az ideológiát - mely tehát vonatkozik minden képre - helyezi éles megvilágításba. Képet és szöveget állít egymás mellé, hogy ezzel adja lecsúszított olvasatát azoknak a realitásoknak, melyek főleg a reklámok által teremtett mítoszok mögött rejtőznek. Így kapunk össze, példának okáért, kizsákmányolt pakisztáni textilgyébiránt a divatlapokból ismerünk. Ezáltal egymás mellé, s politikumot hordozó viszonyrendszerbe kerül az a két világ, melyek máskülönben mindig igen szépen s tisztán elkülönítettek egymástól. "Mit jelent az ön számára a tulajdon?" - kérdés standard szerelmespár fotóján a következő képaláírás olvasható: "Népességünk 7%-a birtokolja gazdaságunk 84%-át". Ezen a módon Viktor Burgin tehát a tulajdon, tőke, örökség és család egymásra épülő világát mutatja föl.

Noha John Hilliard fotói is tartalmazznak alapvető utalásokat a dokumentarista fényképészet megbízhatatlanságára vonatkozóan, mégis, az ő képein kevesebb a nyilvánvaló politikum. Maguk a tárgyak, valamint a képkivágás, illetve a fókusz határozzák meg döntően a jelentést. Hilliard mindezt éppoly egyszerű, mint erőteljes módon demonstrálja azokon a képsorozatokon, melyeken egyetlen filmkocka különböző részletei láthatók, miáltal egy és ugyanazon információ alternatív interpretációjának lehetőségét adják meg. Így például a horizontálisan elrendezett figura más elemek hozzáillesztése által átalakul alvó alakká, avagy öngyilkossá, aki a hídról a folyóba veti magát, vagy éppen égési sérültté - de ábrázolhat alkalmasint részeget is. Ennek megfelelően különféle képpen változhat a földbe vajt lyuk jelentése is - utalással

például kerti munkára, temetésre, ásatásra, vagy az aszályra. Egy másik sorozat arra használja az egymástól eltérő interpretációkat, hogy mintegy "tanúságot tegyen" valamely történésről. Az esemény különböző értelmezési lehetőségeit kínálja föl, mégpedig azokkal az ellentmondásos utalásokkal együtt, melyek a megfigyelők eltérő karakterének motívumaira vonatkoznak. Mindez azonban semmiképpen sem valamiféle gyakorlat annak a titoknak a megfejtésére, hogy miként fedezhetjük föl az "igazságot". Sokkalta inkább egyfajta utalás a logikus interpretációs lehetőségek ama roppant fesztávolságára, mely adott körülmények között a rendelkezésünkre áll, valamint annak módjára s mikéntjére, ahogy előítéleteink illetve szimpátiáink árnyalják és különféleképpen színezik ezeket az interpretációkat. E képsorok használatában rejlik, hogy nyomatékosan emlékeztetnek bennünket két dologra: egyrészt arra, hogy a szemtanúk beszámolóit minden alkalommal tartalmazzanak meghatározott előítéleteket is, másrészt arra - ami alkalmasint még ennél is fontosabb -, hogy minden egyes kép esetében szigorúan végig kell haladnunk az ezt elemző eljárásán. A fotó nem képes hazudni, mégpedig azért nem, mert a jelentésre való címbe utalás vagy egyéb megjegyzés híján, mindig nyitott marad a különböző interpretációk számára.

Boyd Webb is igazi kettős jelentésű és színpompás színpadi helyzeteket teremt. Pontosan úgy dolgozik, mint valami fényképész. Színészeket fogad föl, s élesen poentírozott díszleteket készít számukra, melyek között különböző akciókat kell végigjátszaniuk. A mindennapos kis otthoni drámák helyett, melyeket a reklámfilmekből ismerünk, olyan epizódokat jelenít meg, melyek mulatságosak ugyan, ám föltétlenül hihetőek. Az egyik képen például szokott öltözött embereket látunk, amint éppen abszurd grimaszokat vágnak, a képaláírások pedig egy sor olyan interpretációt ajánlanak, melyek mindegyike éppoly lehetséges, mint amilyen értelmetlen. E megmagyarázhatatlan együttes ama rituálék fölötti töprengésre készíti a nézőt, melyek a társadalmi érintkezés bevett formáit írják le, illetve - ezzel egyidőben - szabják meg. Webb képei a pszichoanalitikus R. D. Laing "Knots" ("Bonyodalmak") című könyvéhez hasonlítanak: úgy hatnak, mint modern fabulák, napjainkban játszódó morális történetek, melyek a modern élet különböző aspektusait szemléltetik. Hiszen a legegyszerűbb emberi cselekvés is szemügyre vehető mindazon társadalmi, személyes, lelki vagy éppen érzelmi oldalait tekintve, melyek együttesen uralják s ellenőrzésük alatt tartják az ember életének minden mozzanatát a munkahelytől kezdve egészen az otthoni környezetig. Mint tudjuk, a normáktól való mindennemű eltérés vagy eltávolodás minden időben erkölcsbe ütközőnek, deviánsnak, sőt alkalomadtán politikai kihívásnak találhatatik.

Az angol művészek egy része igényli, hogy a társadalom minden rétegével kommunikáljon s ne csak a kiállítások törzsközönségével találkozzék. Alexis Hunter például föl hagyott a festészettel a fotográfia kedvéért, mégpedig azért, mert

az utóbbi, ú  
az intellekt  
aurája nélkü  
fotográfia m  
nő lévén, f  
den rétegébe  
a problémák  
konfrontálód  
változásokon  
rú képsorok  
teket mesél  
lyek önmaga  
be. Így péld  
premier plá  
hogy metafor  
az ékszer, ö  
utalások az  
és önértelme  
női szemlélt  
azonosulhat  
alkotója önm  
sorakoztatja  
ségeit kutat  
lő, kettős k  
in egy egyre  
hatunk, mely  
nyilvánvaló  
játékosan ös  
sizmusz jelen  
a logikus be  
más szimbólu  
kerül itt el  
a divatkéllé  
táskeltővé,  
ban éppen e  
Alexis Hunter  
mára célozna  
szokat, sem

Stephan  
az emberek t  
mára dolgozv  
ternatív tud  
dolkodás és  
például a Fr  
ami nem más,  
London egyik  
állított fén  
dennapi élet  
éppen a kony  
helység lakó  
repló személ

az utóbbi, úgymond, "semleges", amolyan "banális" médium, az intellektualizmus sok emberre alkalmasint riasztóan ható aurája nélkül; de még azért is, mert, véleménye szerint, a fotográfia mégcsak nem is a szépművészetek egyike. Maga is nő lévén, főként a nőkhoz szeretne szólni, a társadalom minden rétegében elérve őket. Munkáiban ugyanis pontosan azokat a problémákat vizsgálja, melyekkel a nők is mindannyiszor konfrontálódnak, ahányszor csak előtérbe kerül s mélyreható változásokon megy keresztül női identitásuk. Filmkivágásszerű képsorok segítségével egyszerű, parabolának ható történeteket mesél el, illetve olyan dokumentumokat mutat föl, melyek önmaga szellemi változásainak folyamatáról számolnak be. Így például a saját kezéről, lakkozott körmeiről készült, premier plánt mutató fölvételek gyakran arra szolgálnak, hogy metaforái legyenek egy olyan életstílusnak, melyben az ékszer, öltözet, valamint a jólét egyéb rekvizítumai mind utalások az így bemutatott nő korára, szociális helyzetére és önértelmezésére. A kéz úgy van lefényképezve, hogy a kép női szemlélője akár saját kezének is tekintheti, s ezáltal azonosulhat a kép hősnőjének szerepével. E képsorokban azok alkotója önmaga identitásának múlt- s jelenbeli metszeteit sorakoztatja föl, valamint a jövő pusztán elképzelt lehetőségeit kutatja. A Solace II. (Vigasztalások II.) címet viselő, kettős képsorból álló kompozíció egyik sorozatának képein egy egyre távolodó, fölűnően magas sarkú női cipőt láthatunk, mely viselőjének minden bizonnyal fájdalmat okoz s nyilvánvalóan akadályozza a szabad mozgásban. Közben e téma játékosan összekapcsolódik a második képsorral, mely a fétizmus jelenségére utaló képekből áll. Mindez egészében azt a logikus benyomást kelti, hogy a női alávetettség és elnyomás szimbólumáról van szó. Az az ellentmondásos kapcsolat kerül itt előtérbe, mely a nők nem éppen kis hányadát fűzi a divatkellékekhez: ezek segítségével kívánják magukat hatástkeltővé, szexuálisan attraktívvá tenni, ugyanakkor azonban éppen e tárgyak révén rombolják le önmaguk kényelmét. Alexis Hunter elszánt, harcias reakciói tehát erre a problémára céloznak, mindazonáltal nem kínálnak föl sem gyors válaszokat, sem pedig egyszerű megoldásokat.

Stephan Willats is azon iparkodik, hogy "fölébbressze az emberek tudatát". A lehető legszélesebb nyilvánosság számára dolgozva a fotográfiát eszköznek tekinti egyfajta "alternatív tudat" kifejtéséhez, mely megkérdőjelezi a gondolkodás és a cselekvés ránk hagyományozott formáit. Vegyük például a From a Coded World (Kódolt világ) című munkáját, ami nem más, mint projektum, pontosabban kísérlet, melyet London egyik elővárosában, Privale-ben bonyolított le. A kiállított fényképek hétköznapi szituációkat ábrázoltak a mindennapi élet színhelyeiről: a mosdóból, a hivatalból, vagy éppen a konyhából. A képekhez kérdőíveket mellékel, s a helység lakóit arra kérte, hogy értelmezzék a képeken szereplő személyek egymás közötti kapcsolatát, mégpedig annak



a szituációnak a nézőpontjából, melyet a képsorok ábrázoltak. Mindez pedig arra szolgált, hogy az eközben elvégzett analízis során a nézők fokozatosan ráébredjenek annak a bennük lejátszódó folyamatnak minden egyes mozzanatára, melynek révén a képeket appercepiálták. Ezzel egyidőben az is tudatosodhatott bennük, hogy saját maguk milyen előzetes, avagy háttérismeretet, illetve miféle előítéleteket vontak be a megértés és értelmezés folyamatába. Végül pedig világossá válhattak számukra mindazok az adottságok és tapasztalatok, melyek a külvilághoz fűződő kapcsolataikat uralják, legyen szó akár a legtágabb társadalmi, akár a munkahelyi, akár pedig a legszűkebb otthoni, családi környezetről. A megválaszolt kérdőíveket azután kiállították egy helyi könyvtárban, hogy az emberek összehasonlíthassák őket egymással. A kísérlet egyik résztvevője a következőt állapította meg: "Korábban számomra egyáltalán nem volt világos, hogy mennyire más-képpen látom a dolgokat, mint mások... Az embernek így végre lesz valami elképzelése más emberek gondolatvilágáról, s arról is, hogy miként látják mások a magunkfajta embert. Ez pedig nem rossz dolog."

"Willats semleges munkaeszköznek tartja a fotográfiát, mely képes "interakciókra és részvételre" ösztönözni, mégpedig azért, mert az információtartalom tekintetében a fekete-fehér kép "deficitet". Épp ezért szükség van a néző aktív részvételére: ugyanis ő az, aki a maga sajátos, egyéni tapasztalatai alapján megteremti a teljes összefüggést. Mivel Willats a fotográfiát leginkább egyfajta "tansegédletnek" tekintí, ezért képei semlegesen szürke árnyalatúak, nélkülözik a drámaiságot, valamint a tankönyvillusztrációk minden lát-szólagos objektivitását. Műveit, amennyire csak lehetséges, mentesnek tartja mindenféle világos, egyértelmű kijelentéstől és mindenfajta érzelmi tartalomtól.

Míg Willats a hétköznapi élet problémáira és realitására irányítja a publikum figyelmét, addig egy másik angol fotós "iskola" az emberek fantáziavilágát táplálja valóságtól elrugaszkodott látomásokkal, olyan álmokképeket kínálva munkáikban, melyek képesek elragadni a nézőt a mindennapok rutinjából. Richard Long és Hamish Fulton természetfotói mindenestől az angol tájképfestészet hagyományát követik, mely a vad természet festői és főnséges aspektusát emeli ki, s e tekintetben döntő befolyást gyakorolt a viktoriánus kor fotográfiájára.

Fulton és Long egyaránt vad és távoli helyeket keresnek föl, s ha csak tehetik, éppúgy gyalogszerrel közlekednek, mint annak idején az első fölfedezők. Fényképre varázsolt pompás panorámák Dartmoorról, a skót felvidékről, a Himalájáról, s az Andokról, Peru magaslati vidékeiről, vagy akár a megkapó s kedves angliai tájképek tanúskodnak e barangolásokról. Fotóik a még érintetlen természet látványát kínálják, mely arra vár, hogy az emberi birtokbavétel nyomán egyszer majd leromboltassék. A képek ábrázolta tájakon semmi nyoma

az emberi ci  
mely a vadon  
Malboro-rekl  
erőre és mer  
ben a gyarma  
ott rejtőzik  
kompozíció s  
mely a végül  
szorosan kap  
és Anglia vil

Az ango  
hető legszor  
tradícióhoz  
illetve az e  
(Collins, Ro  
Emellett azo  
hatók, mint  
egyikbe azok  
be a világot  
kat "tükrözi  
mely megkülö  
akik - a pro  
diumot és a  
ticitását ki  
szubjektív v  
nék; illetve  
jöttére konc  
retnék haszn  
sokat is meg  
meg akarják  
hangulatokat  
mint ahogy a  
talan realit

A "művé  
gáik által v  
hogy immár f  
miszerint a  
a kommentálá  
vélemény. A  
a festmények  
mely gondol  
nézeteket kö  
pet úgy érté  
mát. Ez álta  
is oly mérté  
zetlenül elő  
lik maga a m  
publikum, me  
készsége ped  
kompozíciót  
maga számára

az emberi civilizációnak, kivéve az utat, vagy az ösvényt, mely a vadon világába való belépésre csábít. E tájak - a Malboro-reklámokhoz hasonlóan - kihívóan hatnak a férfias erőre és merészségre, s a karosszékben elterpeszkedő nézőben a gyarmati hódítás vágyát keltik föl, mely még mindig ott rejtőzik az angol lélek mélyén. A technikai tökély, a kompozíció szépsége és az egész kiállítás kifogástalansága, mely a végül kifeszített s bekeretezett képeket jellemzi, szorosan kapcsolja a két művészt a 19. sz. hagyományaihoz és Anglia viktoriánus korszakának csillogásához.

Az angol fotóművészek munkássága minden esetben a lehető legszorosabb szálakkal kötődik a festészet ama honi tradícióihoz, mely a tájképfestészetben (Fulton és Long), illetve az epikai tartalmú zsánerfestészetben alakult ki (Collins, Roger Cutforth, Hunter, Webb, valamint Willats). Emellett azonban - Szarkowskival - éppúgy két csoportra oszthatók, mint amerikai vagy éppenséggel európai kortársaik: az egyikbe azok tartoznak, akik mintegy "ablakon át" mutatják be a világot, a másikba pedig azok, akik valamiként önmagukat "tükrözik vissza". Persze meggyőzőbb az a fölosztás, mely megkülönbözteti egymástól azokat a fotográfusokat, akik - a professzionistákhoz hasonlóan - manipulálják a médiumot és a publikumot, vagyis a fénykép látszólagos autenticitását kihasználva úgy tesznek, mintha egyáltalán nem szubjektív véleményeket, hanem a pusztá tényeket közvetítenék; illetve azokat, akik magának a fotográfiának a létrejöttére koncentrálnak, s a benne rejlő lehetőséget arra szeretnék használni, hogy kimondják általa az igazságot, s másokat is meggyőzzenek önmaguk igazáról, végül pedig éppúgy meg akarják ragadni a belső lelki folyamatokat, érzelmeket, hangulatokat, lelkiállapotokat és tudatalatti tartalmakat, mint ahogy arra is törekszenek, hogy dokumentálják a tudatalan realitást.

A "művészi" fotográfusok, illetve "konceptuális" kollégáik által végzett kísérletek egyik eredménye abban áll, hogy immár fokozott mértékben tudatosodott bennünk az a tény, miszerint a fotografikus közeg nagyon is alkalmas valaminek a kommentálására, s a fénykép igen sokszor nem egyéb, mint vélemény. A fotográfiát egyre inkább úgy ítéljük meg, mint a festményeket és rajzokat, vagyis artisztikumnak tekintjük, mely gondolatokat, meggyőződéseket, érzelmeket és különböző nézeteket közvetít illetve ad tovább. Más szóval: a fényképet úgy értékeljük, mint alkotója személyiségének produktumát. Ez által természetesen a fotográfia "primér illúziója" is oly mértékben válik "zavarossá", amilyen mértékben leplezetlenül előtérbe lép, vagyis a néző számára láthatóvá válik maga a médium. Nos, így lassanként kifejlődik egy olyan publikum, mely vizuálisan annyira éber és figyelmes, elemző-készsége pedig olyan aktív, hogy immár képes a fotografikus kompozíciót mintegy dekódolni, s a benne levő üzenetet a maga számára kihámozni.

"Miért komplikálunk ily módon valamit, amit naponta többször is tapasztalunk, nevezetesen mindannyiszor, ahányszor csak egy fényképre ránézünk? - teszi föl a kérdést John Berger, majd így folytatja - Igen ám, csak hogy az a naïvítás, mellyel mindannyian kezeljük a tapasztalatunkat, épp annyira túlzó, mint amennyire megtévesztő. Tekintjük a fotót művészeti alkotásnak, valami különös, egyedi igazság bizonylatának, hasonmásnak, vagy éppen modern tárgynak. Valójában azonban minden fénykép eszköz, mellyel az ember a valóság egészéről vallott adott fölfogást alaposan megvizsgálhat, megerősíthet, helybenhagyhat, vagy netán maga is fölépíthet. Ily módon érthetővé válik ez az egyaránt kritikus és döntően meghatározó szerep is, melyet az ideológiák vitájában játszik a fotográfia. Mindez mármost szükségessé teszi azt is, hogy minden ízében meg- és kiismerjük a fotográfát, mint olyan eszközt, melyet használhatunk mi magunk is, de éppoly jól kerülhet bevetésre ellenünk is."

Floris M. Neusüss (szerk.): *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie*. Du Mont Buchverlag Köln, 1979. 184-203. o.

Fordította: Tomka Miklós

Az a főbet jelent a rolásánál. A ma már úgysz - s erről me művészet miben a fotogr álló szövevé Mélyreh koztak már a zó jelenségr meghatározó önálló művés jogúságra ta által én mag zelmektől, a nek során a as évek végé mazott fotog mentes az ef hetem egyebe Dibbets "Per gyel honfitá sát. Ez a sz semleges mec főnállt néhá súlyozására tette a post nyes elszaka ségeként hát ből való föl denképpen je stiláris von lik - attól, tó. Az akkor den, s immár tók is, mely lalkozott, i keserítőbb, stílusnélkül tényező miat mégis rendel



## Diakronia és szinkronia a művészetben, mint a fotográfiában

Az a fölfogás, hogy a fotográfia maga is művészet, többet jelent a fotográfiának a művészetekbe való pusztá besorolásánál. Abban, hogy ez a pozíció a fotográfiát megilleti, ma már úgyszólván senki sem kételkedik. Ugyanakkor azonban - s erről meg vagyok győződve - e fölfogás kétségbe vonja a művészet mibenlétéről vallott hagyományos nézeteket, miközben a fotográfiának a vizuális kultúra különböző elemeiből álló szövevényében elfoglalt helyét is megváltoztatja.

Mélyrehatóan és különböző aspektusokból tekintve vitakoztak már a fotográfiáról, mint a művészetek körébe tartozó jelenségről. Eközben elkerülhetetlen volt, hogy a döntően meghatározó kutatások időszakát követően a fotográfia olyan önálló művészeti stílussá fejlődjék, mely immár teljes egyenjogúságra tarthatott igényt a művészetek világában. Mindazonáltal én magam nem vagyok mentes bizonyos nosztalgikus érzelmektől, amikor ezúttal arról az átmenetről beszélek, melynek során a fotográfia belépett a stílusok rangsorába. A 60-as évek végén még úgy látszott, hogy a művészek által alkalmazott fotográfia, mint médium alapvetően és minden ízében mentes az efféle stilizáltságtól. Ezt bizonyítandó, megemlíthetem egyebek között Becher "Silók"; Ed Ruscha "Lángok"; Dibbets "Perspektívák"; Boltanski "Emlékek", vagy éppen lengyel honfitársam, Zbigniew Dlubak "Ikonoszférák" című alkotását. Ez a szabadság, mely a fotográfia, mint meglehetősen semleges médium számára oly sokat ígérő volt, zavartalanul főnállt néhány évig, s nem pusztán csak az esztétizmus ellen-súlyozására nyújtott megfelelő lehetőséget, hanem lehetővé tette a post-pop-art ikonográfia kinövéseitől való végérvényes elszakadást is, s ennél fogva a "minimal art" egyik örökségeként hátrahagyott művészi-alkotói hallgatás bilincseiből való fölszabadulást eredményezte. Véleményem szerint mindenképpen jelentős mértékben különbözik a fotográfia anti-stiláris vonulata - ahogyan ezt manapság a művészek képviselik - attól, ami e téren öt évvel ezelőtt volt tapasztalható. Az akkori problémák többé már nem szerepélnek a napirenden, s immár igencsak a múlt kódéba vesztek azok az irányzatok is, melyekkel a fotográfia akkoriban oly elmélyülten foglalkozott, illetve rivalizált. Ami azonban számomra még elkeserítőbb, az nem más, mint az a körülmény, hogy napjaink stílusnélkülisége egy sor, egymást kölcsönösen befolyásoló tényező miatt már csak merő utópia. Ennek ellenére azonban mégis rendelkezik a maga hierarchiája, variánsai, vezérmo-

tívumai és kánonja fölött, melyek minden nehézség nélkül elkülöníthetők egymástól. De hát nem mi magunk voltunk a 60-as évek végétől a 70-es évek derekáig az elszánt védelmezői az efféle stílusnélküliségnek? S ha így van, igényelhetjük akkor egyáltalán magunknak a kritika jogát?

Véleményem szerint - és ez a maga módján nehezen vitatható -, a művészetnek mint fotográfiának a sikerei csakúgy, mint az, hogy mélyen belegyökerezett a legutóbbi tíz év intellektuális áramlataiba, egyebek között a fotográfia konceptuális eredetére vezethető vissza. Mindazonáltal ez a körülmény önmagában még aligha elegendő azoknak a tekintélyes és nyomós véleményeknek a megvilágítására, melyek tagadni igyekeznek azt, hogy valamiféle kapcsolat létezne a fotográfia és a konceptuális művészet között. Ez persze nem érvényes két fontos vállalkozásra. Először az előzetesen megfogalmazott eszmék vagy gondolatok tiszta reprodukciójára, másodszor pedig magának a médiumnak az analízisére, azaz a fotográfia lényegét meghatározni akaró definíció számára. Emellett természetesen léteznek még egyéb motivációk is, melyek a fotográfia alkalmazására ösztönöznek, s kiváltképpen ezek azok, melyek megalapozzák a fotóművészetet a művészeti vállalkozások kortárs rendszerében - méghozzá a művészetnek ama területén, melynek első pillantásra nem sok köze van a fotográfiához. És mégis: a konceptuális örökség olykor azt a benyomást kelti, mintha egyre szűkülne a vizsgált művészeti formák köre, ami azonban nem azon múlik, hogy a konceptuális örökség valami hamisat tartalmazna és adna tovább, hanem azon, hogy ez az örökség súlyos, bonyolult, és módfelett kötelezően hat.

Hasonlítsuk csak össze egyszer: grammatika és fonetika (tudatosan nem a lingvisztikáról beszélek itt, melynek alkalmazása a vizuális művészetek terén kevesebb valódi haszonnal járt, mint amennyit ígért), nos tehát a grammatika és fonetika önmagukban még nem elégségesek ahhoz, hogy költészetet teremtsenek - és már csak emiatt sem képesek az alkotásban rejlő üzenetet teljes terjedelmében átadni.

Túl sokat beszéltünk már azokról a művészetet jellemző sajátosságokról, melyeket fölmutat a fotográfia. Immár azt kellene megpróbálnunk, hogy végre egyszer más nézőpontból is szemügyre vegyük a fotográfiát. Nem volna alkalmasint hasznos - mégpedig eltekintve a maga tárgyi szingularitásától és önállóságától - a művészetnek tekintett fotográfiát a többi művészi kifejezési formával való interdependenciájában és kapcsolataiban megvizsgálni? Talán ezen a módon bebizonyosodnék - még ha ez eleinte oly sok ellentmondást rejtene is magában -, hogy végsősoron minden ilyen jelenség tartalmaz bizonyos azonosságokat, megegyezéseket és anticipációkat, ami azonban semmiképpen sem homályosítja el a fotográfiáról, mint művészetről alkotott képet, sem pedig a többi művészeti megnyilvánulási formától elválasztó határainak kontúrját nem mossa el. Úgy hiszem, nyilvánvaló az, hogy a művész a kamera segítségével nemcsak egy meghatározott mé-

diumot akar  
lágunk művés  
összességére  
telmet aktív  
szabja meg.  
a jelenvalók  
jelenti azt,  
művészek min  
módon - szem  
duktumának k  
tatják körny  
dezhetjük fő  
esetében is.  
nos, még nem  
ráfia" termi  
kutassunk cs  
ben az össze  
tették, hogy  
fő a fotogr  
László (a Vi  
talánosan is  
Marcel Duch  
Richard Hami  
előítéletet  
mű alkotásáva  
rosította, me  
Ezen túl  
tanulmányom t  
ve manapság  
val s gyakori

A Vision  
hangsúlyt fek  
szoros tartal  
mát, az épít  
ben az össze  
don kell az e  
tania, hogy n  
lag elérhető  
antropológiai  
adatot tüzte  
megfelelőjét"  
napi értelméb  
mákat, mint a  
dál megkísér  
ja útján veri  
amatőrfőlvéte  
"a jelen múlt  
A Vision  
megkoronázásá  
ded cinema" i  
30-as évek de

diumot akar fölfedezni s megvizsgálni, hanem egyben mai világunk művészetén belüli s művészetén kívüli jelenségeinek összességére is reagál. Sőt, éppen ez utóbbi reakció ad értelmet aktivitásának, s kezdeményezéseinek irányát is ez szabja meg. A művészek megfigyelik önmagukat, partnereiket, a jelenvalókat, környezetüket. Ez azonban nem föltétlenül jelenti azt, hogy mindezeket csupán "modellnek" tartják. A művészek mintegy "letapogatnak", regisztrálnak, - indirekt módon - szemügyre veszik tevékenységük, alkotómunkájuk produktumának közönségét, vagy egyszerűbben: vizsgálják és kezdenek föl a fotográfia, mint művészeti kifejezésforma esetében is. Igaz, hogy ez az állítás, mely ennyire általános, még nem sok minden közöset tartalmaz a "művészi fotográfia" terminusa számára immanens elemekkel. Mindazonáltal kutassunk csak föl, s lássunk néhány olyan alkotót, akik ebben az összefüggésben úttörők voltak, vagy legalábbis sejtették, hogy e tekintetben milyen új dimenziók tárulhatnak föl a fotográfia előtt. Nos, itt van mindjárt Moholy-Nagy László (a Vision-in-Motion periódusra gondolok, s nem az általánosan ismert, standardizált fotográfiáira), de itt van Marcel Duchamp is (a The Wanted-del és reliefjeivel), azután Richard Hamilton és Michael Snow, s végül - félretéve minden előítéletet - Andy Warhol (aki az Empire State Building című alkotásával a filmet egy egyenesen időtlen vetítéssel párosította, melyben minden a nap lassú múlására redukálódott). Ezen túlmenően azonban beszélnünk kell azokról is - és tanulmányom további részében ezt fogom tenni -, akiknek neve manapság immár alig ismert, és akik a maguk tapasztalatával s gyakorlatával egészen másfelé orientálódtak.

A Vision-in-Motion-periódusban Moholy-Nagy igen komoly hangsúlyt fektetett a különböző művészeti formák és műfajok szoros tartalmi összekapcsolására, ideértve például a drámat, az építészetet, a költészetet, vagy akár a filmet. Ebben az összefüggésben arra mutatott példát, hogy milyen módon kell az embernek a fotográfiát a maga szolgálatába állítania, hogy ne csak az általában optikailag vagy technikailag elérhető látómezőt kövesse, hanem önmaga pszichológiai, antropológiai vagy lírai elemeit is. Azt a valóban nagy föladatot tűzte maga elé, hogy "megteremtse az álom fotográfiai megfelelőjét" (magától értetődő, hogy nem a fogalom hétköznapi értelmében). Elsőként fényképezett olyan bonyolult témákat, mint alkalmasint a fiziognómiai vizsgálatok (így például megkísérelte a szülők arconásainak ismételt projekciója útján verifikálni e vonások nyomait a gyermekeken). Az amatőrfőlvételekben pedig már azt látta, amit George Kubler "a jelen múltba átmenő jeleinek" nevezett.

A Vision-in-Motion Moholy-Nagy tudományos törekvéseinek megkoronázását jelenti (megtalálható itt még az ún. "expanded cinema" is, pontosabban ennek egyik legelső vázlata). A 30-as évek derekán megjelent írásaiban részletesen föltárta,



hogy miként törekedett egyre mélyebben behatolni a fotográfia nyújtotta lehetőségek birodalmába, (számításba véve egyúttal a film és a fotográfia között fennálló kölcsönös kapcsolatokat is). Tanulságos megvizsgálni azt, hogy milyen visszhangot váltottak ki Moholy-Nagy ekkoriban megfogalmazott teóriái a Magyarországtól északra fekvő országokban. Csehszlovákiában a Telehor című lap 1936-ban egy teljes számot szentelt neki, márpedig ez ritka kivételnek számított a korabeli szituációban mind a művészeti, mind a politikai élet terén. 1930-ban pedig a lengyel építészek és modern művészek folyóirata, a Praesens is megjelentetett egyet Moholy-Nagy tekintélyes cikkei közül, Hans Richter tanulmányával közösen. Interdiszciplináris elemek és kutatási eredmények ilyenén való összekapcsolása, következményeit tekintve igen gyümölcsözőnek bizonyult. Így például a lengyel Stefan Themerson a 20-as, 30-as évek fordulóján már experimentális fotogrammokat és filmeket alkotott, melyeket ma valószínűleg strukturalistáknak tartanánk - s joggal, hiszen Themerson mind a mai napig megőrizte eme strukturalista fölfogását. Mint író, költő és angol nyelven publikáló esszéista, ma is szinte állandóan a nyelv és a képes beszéd strukturális problémáival foglalkozik.

Jelen tanulmány keretei között nem tekintem föladatomnak, hogy részletesen tárgyaljam az orosz avantgarde úttörőnek számító ideológiájának azt a hatását, melyet a közép- és kelet-európai művészek és teoretikusok önértelmezésére gyakorolt. Ugyanígy nem kívánok itt szólni a fotográfia, illetve a vizuális művészeteknek e mozgalomban betöltött szerepéről sem. Legyen elég csupán utalni Osip Briks egyes teóriáira - mint például azokra, melyek A képtől a fotóig címet viselik -, vagy Cemcsuznyij írásaira - egyebek között a Film és fotó című katalógusban (maga a teljes mű, melyet neki szenteltek, 1929-ben jelent meg egy Stuttgartban megrendezett kiállítás alkalmával). Megemlíthetném még Rodcsenkó cikkei, melyek - egyebek között - a Dzwignia nevű baloldali lengyel folyóirat egyik 1927-es számában is megtalálhatók. E munkák mindegyike hozzájárult ahhoz, hogy megnőtték a fotográfusokkal szemben támasztott és támasztható igények. Ha ebben az összefüggésben még azt is figyelembe vesszük, hogy milyen befolyással voltak a német alkotásokra a szovjet film és szovjet fotográfia avantgarde képviselői (utaljunk csak a Das Kunstblatt 1929-es kiadására Vertov méltatásával), nos, akkor mutatkozik meg csak igazán, hogy manapság milyen súlyos hibákat követnek el az európai avantgardizmus történetének tanulmányozásánál, amikor az áramlat egészét történetileg egymástól izolált nemzeti mozgalmakra hasítják szét és nem annak látják, mint ami valójában volt, nevezetesen: nemzetek fölötti szellemi valóságnak. E hibás értékeléshez nyilvánvalóan olyan, a kísérleti fényképészetet bemutató kiállítások járultak hozzá, mint a krakkói 1931-ben, vagy a prágai 1936-ban.

Mármost  
tális fotográfia  
Jindřich Štyrský  
mint Karel Teich  
körül jött le  
tográfia meg  
lexustól, és  
szet egyenran  
háború után M  
fölfogással,  
alapuló, s ez  
aligha válhat  
című folyóira  
lódta, hogy  
megváltozása  
jesztését a f  
váfajára, me  
pedig a lehet  
hetséges, hog  
dás, mely ado  
között alkalm  
tációja első  
fotográfia ké  
az időben már  
Az igazán jel  
volt, az a me  
delkezik poét  
gével, valami  
kereznek a re  
ható természe  
tették s igaz  
zöbbek voltak  
tal képviselt  
né az itt ren  
Noha a f  
konkrét indiv  
szágokban is  
zott - jóval  
által legaláb  
igaz, jószeri  
gében azokról  
ta fotográfia  
a jelentőségr  
Olyan nevek,  
kia), vagy Al  
nálásával kés  
tékben szolgál  
ban élveznek.  
háborút, a má  
dett a fotogr  
tak azok, aki  
- ki-ki a mag

Mármost ami Prágát illeti, nos, a város az experimentális fotográfia valódi centruma volt pezsgő élettel, mely Jindřich Styrsky, a szürrealista festő és fotográfus, valamint Karel Teige, a fotomontázs teoretikusa és megteremtője körül jött létre. Mellesleg, Karel Teige volt az, aki a fotográfiát megszabadította a ránehezedő kissebbrendűségi komplexustól, és arra a síkra emelte, melyen immár a többi művészet egyenrangú partnerének mutatkozhatott. Közvetlenül a háború után Max Bill-lel polemizált s az általa képviselt fölfogással, mely szerint a véletlenül valamint realitáson alapuló, s ezekre mintegy rászoruló, ráutalt fotográfia aligha válhat valamikor is valódi művészetté (vö. a Blok című folyóirat 1948-as száma). Teige nézetei abban kulminálódtak, hogy a művészet társadalomban elfoglalt pozíciójának megváltozása szükségessé teszi a művészet fogalmának kiterjesztését a fotográfiára is, pontosabban a fotográfia azon válfajára, melyből kiemelhető valamiféle lírai üzenet, mégpedig a lehető legkonkrétabb formában. Ez azáltal lenne lehetséges, hogy a fotográfiában nincs jelen az az ellentmondás, mely adott médium objektivitása és belső struktúrája között alkalmasint fönnállhat. Mindazonáltal Teige argumentációja elsősorban nem ama meggyőződésen nyugszik, hogy a fotográfia képes önálló művészetté válni - ez ugyanis ebben az időben már általánosan elfogadott fölfogásnak számított. Az igazán jelentős Teige pozíciójában sokkalta inkább az volt, az a meggyőződés, hogy a fotográfia önmagában is rendelkezik poétikus értékekkel és ezek kifejezésének lehetőségével, valamint az, hogy szürrealista aspektusai inkább gyökereznek a realitásban magában, mint a vizuálisan megragadható természet premisszáiban. E fölfogás helyességét erősítették s igazolták Styrsky munkái is, de talán még meggyőzőbbek voltak Josef Sudek fotográfiái. Ez utóbbi művész által képviselt nézetek beható tárgyalása azonban már túllépne az itt rendelkezésünkre álló kereteket.

Noha a fotomontázs komplex problematikája, valamint konkrét individuális kifejeződései - melyről a különböző országokban is csupán egy maréknyi szakember a valóban tájékozott - jóval túlmutatnak a jelen tanulmány célján, mindazonáltal legalább e technika jelentőségét meg kell említeni - igaz, jószerint még ezt is csak amúgy érintőlegesen. Lényegében azokról a hatásokról van szó, melyek a konstruktivista fotográfiát érték a háborút megelőző időszakban, de arról a jelentőségről is, mely ezidőben osztályrészéül jutott. Olyan nevek, mint Vajda Lajosé, Jaromir Funké (Csehszlovákia), vagy Aleksander Krzywblockié (tükrök és fotók fölhasználásával készült csodálatos kompozíciók teremtője) nagy mértékben szolgáltak rá arra a népszerűsésre, melyet napjainkban élveznek. Jóllehet a művészek egy része nem élte túl a háborút, a másik része pedig 1945 után már alig tevékenykedett a fotográfia területén, mindazonáltal mégiscsak ők voltak azok, akik a háborút követő időszakban utat mutattak - ki-ki a maga hazájában és a maga módján - a kísérleti fo-



tográfiaának. Ebben az összefüggésben utaljunk csupán a lengyel avantgardek krakkói kiállítására, mely 1948-ban került megrendezésre. A bemutatott munkák túlnyomó többségét akkoriban kitevő, jórészt szürrealista, vagy posztkonstruktivistai irányba mutató alkotások mellett képviseltették magukat az experimentális fotográfia ama formái is, melyek az absztrakt művészet felé közelítették (például Zbigniew Dlubak). Ezekhez jöttek még (természet-) tudományos és műszaki fotográfiaiak, melyek csakugyan lenyűgözően hatottak a látogatókra éppúgy, mint a művészekre, mivel a vizuális világ eladdig ismeretlen, föl nem fedezett oldalait mutatták be.

Még további, figyelemreméltó jelenségek is föltűntek Lengyelországban a 30-as években, mégpedig olyanok, melyekben érintkezett, sőt erőteljesen össze is kapcsolódott egymással a művészet és a fotográfia. Példaként említhetjük, hogy a lengyel képzőművész, drámaíró, filozófus, festő, az Avantgarde Színház teoretikusa, valamint a "kultúrkatasztrófa" prófétája, Stanislaw Ignacy Witkiewicz-Vitkacy (1885-1939) akkor fejezte be azt a munkát, melynek során százszámra készített fölvételeket önmagáról, melyeken különböző öltözetben és kompozíciós elrendezésben volt látható. Ő maga "karakterológiai gyakorlatoknak" tekintette ezeket. Azonos módon járt el, mint manapság mi a dokumentációkkal összefüggésben a "body art" és az "event" esetében. Úgy tett, mint aki arra szánta el magát, hogy kikutatja s megtapasztalja személyiségének határait, elmenvén egészen az önrombolás végső pontjáig. Ezeket a tanulmányokat nemcsak antipszichologikus színművészetének jegyében készítette (melyet máskülönbben elvárt a színháztól), hanem egyúttal azzal a szándékkal, hogy ily módon kinyomozza egy individuum pszichológiai "identitását". Olyan identitásról van szó, mely éppúgy lehet önmagában elmentmondásos, mint ahogy egyértelmű - mégpedig mindkettő egyidőben. Ha alkalmasint eltekintünk Duchamp munkáitól, akkor Witkiewicz önmagáról készített fotográfiai kivételes jelenségnek számítanak az önreflexió terén, mellyel manapság, pontosabban a kortárs fotóművészetben immár lépten-nyomon találkozhatunk.

Az önreflexió témája szinte minden formájában és mindennütt dominál Witkiewicznél. Föltűnik az abszurd, szándékosan antirealista megfogalmazású pasztell portréin, melyek a művész és modellje közötti pszichikus "rövidzárlatot" kívánják fölfedni, de megjelenik a Samuel Beckettet imitáló színdarabjaiban éppúgy, mint magának az embernek extrém megfogalmazású, a monadizmusra utaló filozófiájában. Abban a szituációban, melyben elkerülhetetlennek tekintette azt, hogy a társadalomban leromboltatik a művészet, egyedül az objektív technikákat - így például a regényt vagy a fotográfiát - tartotta olyan eszközöknek, melyeknek segítségével elérhető az individuális kifejezés objektív mechanizmusok általi kompenzációja. Mindkét aspektus kognitív értéke - még ha maguk csupán egyfajta álcázásnak tekinthetők is (mint alkalmasint

a grimaszok  
tott szolgál  
képpen mibe

Annak o  
vészet és a  
gyan az elmu  
ezen a téren  
tása. Csehsz  
és teoretiku  
élenk a Kare  
Magyarorszá  
ció, méghozzá  
vészek, mint  
USA-ban él)  
a kontinuita  
tanúbizonyosá  
az az 1977-e  
ban állított  
vészek fotóm  
terjed, mely  
koznak, hogy  
sorozatokkal  
ennek hitele  
ilyen össze  
tátni azt is  
mint a konce  
rációjának p  
óta tartó mo  
analízise az  
egyértelműen  
get. Mindez  
ra, ahol - j  
roppant aktí  
ápolják a má  
és sokrétű k  
lításokat ke

Lengyel  
ta elszínező  
emelni Zbign  
közeg "neutr  
a 60-as évek  
alakult a kö  
iskolájává.  
vagy a József  
nyitott toru  
és használha  
Erre követke  
fia további  
mos vonását  
fantasztikum  
szürrealista  
tográfiai kí



a grimaszokról készült képek) - egy és ugyanazon célt hivatott szolgálni, nevezetesen annak megkérdésését, hogy valaképpen miben áll az emberi maszkok hitelreméltósága.

Annak oka, hogy miért szántam rá magam arra, hogy a művészet és a fotográfia közös aspektusait tárgyaljam - ahogyan az elmúlt években megnyilvánultak -, nem más, mint hogy ezen a téren kimutatható a kutatás és az útkeresés kontinuitása. Csehszlovákiában például, főként a szürrealista festő és teoretikus vitalitásának köszönhetően, még mindig igen élénk a Karel Teige eszméire való emlékezés. Ezzel szemben Magyarországon egészen nyilvánvalóan kifulladás a tradíció, méghozzá vélhetően azért, mert az olyan kiemelkedő művészek, mint például Kepes György (aki a háború vége óta az USA-ban él), elhagyták az országot. Ettől eltekintve azonban a kontinuitás Magyarországon is ható erőiről tett világos tanúbizonyosságot Beke László és Körner Éva esszéivel közösen az az 1977-es fotóművészeti tárlat, melyet a hatvani múzeumban állítottak ki. Ez a kontinuitás a magyar baloldali művészek fotómontázsaitól egészen a mai kortárs kísérletekig terjed, melyet olyan művészek folytatnak, akik azzal foglalkoznak, hogy mintegy "keresztülhasítsanak az időn": olyan sorozatokkal és képek sokszorosításával dolgoznak, melyekkel ennek hitelességét teszik kérdésessé. Ezek tekintetében, ilyen összefüggésekben azután már meglehetősen könnyű kimutatni azt is, hogy a művészetnek tekintett fotográfia több, mint a konceptuális művészet vagy éppen a "body art" inspirációjának pusztá produktuma. Ezen túlmenően a 70-es évek óta tartó mozgalomban jelentkező újfajta élet forrásainak analízise azt igazolja, hogy legitim eljárás világosan és egyértelműen "háromdimenziós" nevezni a kérdéses jelenséget. Mindez még fokozottabb mértékben érvényes Jugoszláviára, ahol - jóllehet az ismert művészek száma igen csekély - roppant aktivitás és sokoldalúság konstataálható: gondosan ápolják a más országokban élő partnerekkel fönálló szoros és sokrétű kapcsolatokat, valamint jelentős nemzetközi kiállításokat kezdeményeznek.

Lengyelországban - eltekintve bizonyos posztszürrealista elszíneződéstől (bár ebből a tendenciából talán ki kell emelni Zbigniew Dlubakot, aki hűséges maradt a fotografikus közeg "neutralitásáról" vallott fölfogásához) - megváltozott a 60-as évek ún. szubjektív fotográfiájának mozgalma, s átalakult a környezet kísérleti kutatásának és vizsgálatának iskolájává. Dlubak ún. Ikonoszféráit nyújtják erre jó példát, vagy a József Robakowski, valamint Andrzej Rzycki által irányított toruní Stara Kuznia csoportosulás által megkopott és használhatatlanná vált fotókból megkonstruált Labirintus. Erre következett azután Lengyelországban a kreatív fotográfia további hulláma. Igen dinamikus mozgalom volt ez, s számos vonását viselte annak az irányzatnak, melyet manapság a fantasztikum fotográfiájának neveznénk, s melyhez a posztszürrealista stílus jellemző jegyei tapadnak. Az iskola fotográfiai kísérleteket folytatott szabadban és zárt térben

egyaránt. A Warsztat Formy Filmowej (Film Forma Műhely) tagjai - mint például Robakowski, Wojciech Bruszewski és mások - e fölfogást a film struktúrájának tanulmányozásával kötétk össze. Egyrészt olyan médiumnak tekintették a filmet, melyben különösen világos módon nyilvánul meg valamely optikai kép értéke és jelentése, másrészt olyannak, melyben megjelennek az álló és mozgó kép között főnnálló kapcsolatok (a csoport ennek a problémának szentelt egy 1973-ban, az egyik lódi múzeumban havi ritmusban megrendezésre került kiállítás-sorozatot). Manapság már gyakran találkozunk olyan kísérletekkel, melyeknek tárgya a fotográfiának más médiumokkal való összeillesztése. Erre vonatkozóan érdekes eseményeket láthatunk például Jugoszláviában, ahol egy véletlenszerűen összejött közönséget inspiráló élményből és egy fotóművész munkájából hoztak létre sajátos kombinációt.

A zágrábi Tomislav Gotovac filmjei nyilvánvalóvá teszik, hogy milyen figyelmet érdemelnek az ilyen kifejezetten progresszív vállalkozások még akkor is, ha az ember a pillanatnyilag domináló strukturalista pozíció szemszögéből vizsgálja őket. Gotovac vágya valamiféle egyetlen film-"kontinuum" létrehozása, mely törekvésében bizonyos mértékig közel kerül Michael Snow és József Robakowski munkáihoz, mindamellett azonban megmarad különállónak. Az mindenestül kétségtelen, hogy mindez a fotográfia számára is igen tanulságos.

Mármint, ha az ember a fotográfia által realizálódó művészet kortárs aspektusát valamivel közelebből is szemügyre veszi, akkor egész sor olyan kapcsolatot és vonatkozást fedez föl, melyek legalább annyira interdiszciplinárisak, mint amennyire szervesen tartoznak a fotográfiához magához. Itt mindenekelőtt az önironikus (vagy heroikus) autotematizálás kísérletére gondolok, mely - bár nem kizárólagosan csak ez - különösen nagy erővel jelentkezik a művészet egyes női képviselőinél. Megfigyelhető az a trend, melyben az önportré konfrontálódik a tömegmédiumokkal (reklámfotó), de megfigyelhetők olyan, paradoxnak ható kísérletek is, melyek lényege az, hogy a képaláírás segítségével mintegy aláássák a portré hitelességét. Egy másik, valóban érdekes kísérlet - melyet egyébként egyidőben folytatnak a különböző országok művészként dolgozó fotósai - lényege az a vállalkozás, hogy kidolgozzák az emberi gesztusok egyfajta konvencionális grammatikáját, mely egyrészt logikai inspirációjű, másrészt pedig a statisztikából, illetve a természettudományokból levezetendő elemekből konstituálódik. Ezúttal inkább lemondok egyes nevek példaszzerű kiemeléséről. Az a körülmény azonban, hogy ez a tendencia lépésről lépésre teret nyert Közép- és Kelet-Európában, e térség számos kulturális centrumában, nos, ez épp annyira jele és bizonyítéka jelentőségének, hatásának és intenzitásának, mint ahogy annak is, hogy általában milyen termékeny a talaj még oly különböző kísérletek számára is, az éppoly eltérő hajlamú művészek esetében. Általánosan érvényesülő hatások és személyes tekintélyek befolyása szolgálnak ugyan parciális magyarázattal e jelen-

séget illet  
melyek e sz  
Jelen  
tás eszköz  
sáig. Eköz  
a tény, ho  
van szó, mi  
ról. Tevéke  
föltételek  
nyilvánulás  
vironment é  
beható tanu  
munkájában.  
főly olyan j  
nak a fotog  
tok nyomán  
melyet aze  
vezhetünk,  
avagy éppen  
olyanok ált  
A megnyilat  
nak az üzen  
mások azt a  
mint kontín  
ja s miként  
bizonyára n  
tal választ  
gások és es  
vészettel (v  
beni viszony  
hangsúlyozz  
rendszer fo  
különböző m  
tánytalan m  
kernek örven  
hogy milyen  
mára a fotog  
eszközöknek  
vésznek kell  
zését alkalm  
be: a fotogi  
ziójú formál  
si formája,  
Snowhoz has  
olyan művész  
csengő üzen  
akik bizony  
cióról van s  
fejeződik ki  
maguk a műve  
értelemben v

seget illetően, arról azonban vajmi keveset mondanak, hogy melyek e szövevényben a legérdekesebb inspirációk.

Jelen kísérletem célja az volt, hogy az összehasonlítás eszközeivel eljussak az itt megvitatott fogalmak forrásáig. Eközben azonban nem szabad szem előtt tévesztetni azt a tényt, hogy e művészek esetében azért mégiscsak többről van szó, mint pusztán a fotografikus lehetőségek kiaknázásáról. Tevékenységükre ugyanis hatással vannak a kulturális föltételek is, ugyanúgy, mint ahogy más kortárs művészi megnyilvánulások esetében, így a rajz és a video terén, az environment és a performance kísérleteiben, de a természet beható tanulmányozásában éppúgy, mint a művészkollektívák munkájában. Eme tevékenységi területek mindegyikén lépnek föl olyan jelenségek is, melyek bizonyos vonatkozásban állnak a fotográfiával, és különböző kezdeményezések, irányzatok nyomán rajzolódnak ki. Olyanok által, mint például az, melyet az egzakt híradás és beszámoló előföltételeinek nevezhetünk, vagy a logikus gondolkodás következményének, avagy éppen - hogy egészen más természetű példát említsek - olyanok által, melyek pszichológiai elemeket is tartalmaznak. A megnyilatkozások néha ironikusak, vagy adott esetben magának az üzenetnek a technikai analízise által formálódnak; mások azt a koncepciót követik, mely a világot úgy írja le, mint kontínuumot, vagy éppen úgy, mint mozaikot. Annak módja s mikéntje, ahogy ezek a koncepciók egymástól eltérnek, bizonyára nagyobb revelanciával bír, mint a koncepciók által választott médiumok esetleges hasonlósága. Vannak fölfogások és eszmék, melyek a fotográfiának a többi vizuális művészettel (így mindenekelőtt a filmmel és a videoval) szembeni viszonyát tárgyalják és ennek általános jelentőségét hangsúlyozzák, mely jóval meghaladja a szóban forgó viszonyrendszer formális és mediális kvalitásait. Michael Snow különböző médiumokat alkalmazó kompozíciói, melyek a méltánytalan meg nem becsülés évei után most végre hatalmas sikernek örvendenek Franciaországban, szembeötlő példái annak, hogy milyen mértékben lehet adott művészi személyiség számára a fotográfia egyike a fölhasználásra kerülő kifejező eszközöknek. Michael Snow, akit föltétlenül jelentős művésznek kell tekintenünk, a művészi struktúrák józan analízisét alkalmazta, s e célból számos különböző eszközt vetett be: a fotográfiát, a zenét, a filmet, valamint háromdimenziójú formákat. A fotográfia, mint a művészet egyik kifejezési formája, immár eldicsekedhet azzal, hogy számos, Michael Snowhoz hasonló kaliberű személyiséget adott már a világnak, olyan művészeket, akik a fotográfia segítségével tisztán csengő üzenetet hirdetnek, és - ami még figyelemre méltóbb - akik bizonyítékát adják annak, hogy esetükben átfogó koncepcióról van szó, mely maga interdiszciplináris eszközökkel fejeződik ki. Egészen világosan és röviden: elsősorban tehát maguk a művészek fontosak - a konkrét tevékenység szorosabb értelemben vett szakterülete másodrangú probléma. Nos, való-



jában ez az a körülmény, mely garanciát nyújt arra, hogy a  
fotográfia alkotásai - legalábbis a valóban kiemelkedők -  
be fognak vonulni korunk művészetének galériájába.

Floris M. Neusüss (szerk.): Fotografie als Kunst, Kunst als  
Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst  
Europa ab 1968. DuMont Buchverlag Köln, 1979. 316-328. old.

Fordította: Tomka Miklós

Paul Almásy

A közlé  
társadalmi é  
Az embe  
(amelyekhez  
és a kép. Az  
tok a testmo  
nikálnak egy  
minthogy tök

A képal  
Azt mondhatj  
azon a napon  
először rajz  
fejlődése el  
lyezte, nemc  
hanem főleg  
alaptalan te

Az embe  
kedett így.  
langban, hog  
ennek a kiis  
ember biztos  
akarta jelen  
feltavése sz  
tott a képne  
peiben ma is

Amikor  
helyeket vál  
hogy a képek  
terikus jell  
festmény oly  
lehet megköz  
zett szertar  
jelen. A szár  
a beavatások  
elemeit alkot

A beszé  
köznek a fej  
böző etnikum  
rájuk, az int  
fenntartott k  
getelt etniku  
orális kultúr

## A fényképezés társadalmi szerepe

A közlés minden embernek elemi szükséglete, és minden társadalmi élet a közlés lehetőségén nyugszik. Az embernek négy közlési lehetősége van: a taglejtések (amelyekhez hozzátehetjük a tekintetet), a beszéd, az írás és a kép. Az első kettő az állatvilágban is ismert; az állatok a testmozgásukkal és az általuk kiadott hangokkal kommunikálnak egymással. A történelem előtti ember nem tett mást, minthogy tökéletesítette e két közlési eszközt.

A képkalkotás az ember első értelmi tevékenysége volt. Azt mondhatjuk, hogy a tulajdonképpeni emberi civilizáció azon a napon született meg, amikor a történelem előtti ember először rajzolt képet egy sziklafalra. Azt, hogy agyának fejlődése elérte azt a szintet, amely az állatvilág fölé helyezte, nemcsak az bizonyította, hogy képet tudott alkotni, hanem főleg az, hogy ennek gondolata megfogant benne. Nem alaptalan tehát azt állítanunk, hogy "kedzében volt a kép".

Az ember bizonyára egy társadalmi inger hatására cselekedett így. A törzs tagjai a képek előtt gyűltek össze a barlangban, hogy varázslatokkal könyörögjenek a természetnek, ennek a kiismerhetetlen hatalomnak a kegyeiért. A képkalkotó ember biztosan nem esztétikai élvezetet keresett, hanem megakarta jeleníteni a cselekedeteit. Egyes paleontológusok feltevése szerint egyfajta természetfeletti erőt tulajdonított a képnek, amelyet több jelenkori hiedelem vallásos képeiben ma is megtalálunk.

Amikor a történelem előtti ember barlangokat és rejtékhelyeket választott ki, bizonyára nem az foglalkoztatta, hogy a képek megőrződjenek, hanem valószínűleg titkos, ezoterikus jelleget akart adni nekik. Számos gyönyörű sziklafestmény olyan helyeken található, amelyeket nagyon nehezen lehet megközelíteni; fel kell tételeznünk, hogy az itt végzett szertartások egy részén csak a beavatottak lehettek jelen. A számos képen ábrázolt szertartások - az áldozatok, a beavatások, az extatikus táncok - a társadalmi élet fő elemeit alkották.

A beszédnek, az írásnak és a képnek mint közlési eszköznek a fejlődése a századok során nyomot hagyott a különböző etnikumok kulturális törekvésein a társadalmi struktúrájuk, az intellektuális szintjük hatására, de a külföldről fenntartott kapcsolataik révén is. Sok földrajzilag elszigetelt etnikum hosszú időre bezárkózott egy lényegében orális kultúrába. Egyáltalán nem érezték szükségét, hogy

- akár időben, akár térben - írásban kommunikáljanak, de nem mondtak le a képről, mert ennek jelképes tulajdonságai lehetővé tették, hogy kialakítsanak egy szimbolikát, amely kiegészítette orális kultúrájukat.

A szobrászat, a legtartósabb és legolvashatóbb ikonikus közlési eszköz számtalan századon át egyoldalú társadalmi szerepet játszott, mert csak a politikai és a vallási hatalom használhatta fel. A lelki és szellemi életet élő egyén csak rajzzal és festménnyel fejezhette ki magát, de e közlési eszközök birtoklása mindig is egy elenyésző, festőképes-séggel bíró kisebbség kiváltsága volt.

Ez az oka annak, hogy feltalálása óta a fényképezés a társadalmi kommunikáció erőteljes eszközévé vált, melynek jelentősége nem szűnik meg nőni. A fotografikus írásnak két nagy előnye van: lehetővé teszi, hogy akkor is képekkel fejezzük ki magunkat, ha nem rendelkezünk egy rajzoló vagy egy festő képességeivel, és mentesít minket attól, hogy tiszteletben tartsuk a nyelvtant és a mondattant, amit az írás megkövetel. Ne feledjük: a gyerek előbb rajzol, mintsem írni tudna. Úgy fejezi ki magát és úgy kommunikál - elsősorban a családjával -, hogy megjeleníti ama dolgokat és fogalmakat, amelyek megmozgatják a képzeletét. Azt se felejtsük el, hogy előbb tudja olvasni a képeket, mintsem megtanulta volna az ábécét. A fényképeket egy kicsit nehezebben olvassa, mint a rajzokat, mivel az utóbbiak grafikai elemei sokkal csupaszabbak, és rendszerint nem tartalmaznak "optikai zajokat", amelyek a fényképeken elég gyakoriak. "Optikai zajnak" nevezzük a fényképnek azt az elemét, amely vizuálisan (a formájánál fogva) éppúgy magára vonja az olvasó figyelmét, mint pszichológiailag (a tartalmánál fogva), anélkül, hogy a legkisebb szerepet is kellene játszania a kép hordozta üzenetben.

Ha a gyermek eléri azt a kort, amikor fényképezőgépet ajándékoznak neki, olyan felvételeket készít, amelyek főleg a társadalommal való kommunikálását szolgálják. A családtagjait és a barátait fényképezi, és ezeket olyan helyzetekben próbálja megjeleníteni, amelyeknek tényállásfelvétel értékük van a számára. Bernard Planque A képalkotó gyermek című könyvében elmesél egy mulatságos anekdótát. Egy esküvői ebéd során egy 14 éves kislány lefényképezte a kis gépével a család mulatozását, anélkül, hogy túlságosan felhívta volna magára a figyelmet. Néhány héttel később a család összegyűlt, hogy megnézzék mindazokat a fényképeket, amelyek az ebéden készültek. A kislány képei megrökönyödést váltottak ki. Mit mutattak? Nagypát, aki a széken áll, és a fenekét mutogatja a díszes társaságnak; egy nagybácsit, aki betegre ette magát, és a virágszegélyeken fekszik összegörnyedve; egy unokatestvért, aki bevonszol a sűrűbe egy nőt, aki nyilvánvalóan nem a felesége, és így tovább.

A gyermek csak bizonyos korig látja úgy a világot, mint apuka meg anyuka. A serdülő kritikussá válik, és megpróbálja

leleplezni a legjobb lehet

Az amat  
százalékát t  
zol, egyénil  
ra szolgál,  
sát. A helys  
lában szoros  
a lakóhelyük

E portr  
nak" nevezzü  
a fő témái.  
kell, hogy a  
az elvont me  
lyezett port  
emberek megc  
papírlapot c  
testesüléséb  
kott diktáto  
megjelenítet

Egy elm  
tör felvétel  
áll, és szín  
Ugyanígy, az  
embereket há  
nyítás lehet  
presztizsves  
az a félelem  
fénykép nem  
nikai lehető  
még mindig f

Mindeze  
felvételekne  
replő személ  
lenlétét reg  
lett esztéti  
tönző szerep  
családi krón  
lékeket hoz

Az újsz  
stb. készült  
konoknak vag  
be, és társa  
kek sokkal b  
hoznak létre  
a helyszínek  
és egyfajta  
számára. Az  
lési eszköz  
kal erősebb  
hatása jóval



leleplezni a felnőttvilág képmutatását. A fényképezőgép a legjobb lehetőségeket nyújtja neki erre.

Az amatőr fényképek a világ fényképtermelésének 90 százalékát teszik ki. Túlnyomó többségük személyeket ábrázol, egyénileg vagy csoportosan, és különböző formákban arra szolgál, hogy meghatározza a bemutatott személyek státusát. A helyszínek kiválasztása és a felvétel pillanata általában szorosan kötődik a személyek társadalmi helyzetéhez: a lakóhelyükhöz, a munkahelyükhöz, a szórakozásaikhoz.

E portrék különleges figyelmet érdemelnek. "Portréknak" nevezzük mindazokat a fényképeket, amelyeknek személyek a fő témái. Nagyon fontos társadalmi funkciójuk van. Tudnunk kell, hogy a portré több, mint egy személy megjelenítése: az elvont megtestesülése. A falra akasztott vagy bútorra helyezett portré jelenlevővé tesz egy távollevőt. Amikor az emberek megcsókolják egy szeretett lény fényképét, nem egy papírlapot csókolnak meg, hanem egy személyt az elvont megtestesülésében. Ugyanígy, amikor az utcákon elégetik egy bukkott diktátor portréját, nem papírokat égetnek el; hanem a megjelenített személyt semmisítik meg.

Egy elmélyült vizsgálat feltárta, hogy amikor az amatőr felvételt készít valakiről a munkahelyén, az mindig beáll, és szinte soha nem fényképezik le cselekvés közben. Ugyanígy, az otthon készült felvételek ritkán mutatják az embereket házi tevékenység közben. A beállítást (az eszményítés lehetőségét) előnyben részesítik a cselekvéssel (a presztízsvesztes kockázatával) szemben. Ebben valószínűleg az a félelem is közrejátszik, hogy a cselekvésről készült fénykép nem lesz egészen tiszta. E félelem a jelenlegi technikai lehetőségeket tekintve anakronisztikussá vált, de még mindig fennáll.

Mindezeket a portrékat mindenekelőtt olyan tényállásfelvételeknek kell tekintenünk, amelyek a fényképeken szereplő személyek egy adott időpontban és helyszínen való jelenlétét regisztrálják. A művészi alkotás csak a nagyon fejlett esztétikai érzékkel rendelkező személyeknél játszik ösztönző szerepet. Egy albumba rakva e fényképek nagyrésze a családi krónika részét képezi majd, és így társadalmi köteleket hoz majd létre az időben.

Az újszülöttről, az esküvőről, az újonnan vett házról stb. készült fénykép, amelyet elküldenek a távolban élő rokonoknak vagy barátoknak, fontos információs szerepet tölt be, és társadalmi köteleket hoz létre a térben. E kötelek sokkal bensőségesebbek, mint azok, amelyeket írással hoznak létre. A fotografikus kép elviszi a befogadót azokra a helyszínekre, ahol a megjelenített cselekmény lejátszott, és egyfajta retrospektív részvétel lehetőségét nyújtja a számára. Az írással összehasonlítva a fényképnek, mint közlési eszköznek az is az egyik nagyon nagy előnye, hogy sokkal erősebb érzelmi hatást gyakorol, mint az írás, amelynek hatása jóval intellektuálisabb.

Vitathatatlan, hogy az amatőrök által készített fényképek társadalmi helyzetük legőszintébb kifejezései. Nekik nem kell engedményeket tenniük vagy előírásokat betartaniuk, mint a hivatásos fényképészeknek, akiknek munkáját a közlők szükségletei határozzák meg. Az amatőrnek megvan a lehetősége és a joga, hogy úgy lássa a dolgokat, ahogyan megjelennek a szemében. Neki a tartalom mindig fontosabb, mint a forma. Azt találja szépnek, ami megfelel az ízlésének, és nem ismeri a szépművészetek esztétikai szabályait (az arany metszés törvénye stb.), amelyeket helytelenül akarnak rákényszeríteni a fényképezésre, még a hivatásos szinten is.

"Mutasd meg, hogy milyen fényképeket csinálsz, és megmondom, hogy ki vagy!". E mondás jól mutatja, hogy mekkora jelentőséget tulajdoníthatunk a fényképek szociálpszichológiai elemzésének. Számításba kell ugyanis vennünk, hogy a kép a legőszintősebb önkifejezési eszköz, és mindannyiunkban él a tudattalan vágy, hogy képekben fejezhessük ki magunkat.

Amikor az amatőr kiválasztja témáját, ítéletet alkot. Ítélete nagyon szubjektív, és jelzi az értékrendjét. Az utazások közben készített felvételek általában olyan emléktárgyak, amelyek felidéznek a meglátogatott helyszíneket. A fényképész földrajzi, történelmi, kulturális ismereteinek bővüléséről tanúskodnak, és a társadalomban elfoglalt helyére is utalnak.

A fényképezés társadalmi szerepe nagyon sok területre terjed ki. A fénykép lehet szimbólum. Szenvedélyeket képes kavarni, és pellengérré állíthat egy rendszert, egy ideológiát vagy egy hatalmat. Az utóbbi funkciójában játszott nagyon fontos szerepet a 19. sz. végén és a 20. sz. elején. A liberális szellem által uralt angolszász országokban a fényképészeknek joguk volt rá, hogy nyíltan vádolják a bizonyos társadalmi csoportok embertelen életfeltételeiért felelős személyeket. Elsőként Jacob Riis, egy dán származású amerikai fedezte fel, hogy az új fegyver: a fényképezés milyen hatékony lehet a társadalmi harcokban. A különböző New York-i szegénynegyedekben készített és az Evening Sun-ban megjelentetett képekkel felhívta a közönség figyelmét arra, hogy a munkások milyen nyomorúságos odúkban laknak, a csavargókkal elvegyülve. A New York-iak ezekből a fényképekből tudták meg, hogy a város központjában öt-hat emeletes faházak állnak, amelyeknek tűzvész esetén nincs elegendő kijáratuk. Semmiféle világításuk nincs, és a szellőztetésről néhány akna gondoskodik. Az egyik jellegzetes háztömb 2781 embernek nyújtott oltalmat, és egyetlen zuhany nem volt benne. Félmillió városlakó élt így, kilencen vagy ennél is többen egy szobában.

Riis fotografikus vádjai a munkások munkafeltételeire is kiterjedtek. Bemutatták az egészségtelen műhelyeket és a biztonsági berendezések nélkül működő bányákat. Riis több bőségesen illusztrált könyvet írt. A leghíresebb, amely így él az emberek másik fele címmel jelent meg 1890-ben, vitat-

hatatlanul k  
történetében  
szága nem m  
A fényk  
nagyobb, mir  
amely kifeje  
rodását, és  
gesebb életf  
Theodor Roos  
ke volt, ked  
zonyos helye  
a szörnyűség

Riis mu  
lakói gyanús  
benne, míg a  
tartja a sze  
talan, mert  
és ebben a m  
a rendőrségg

Leghíre  
tése technik  
szet történe  
be a napfény  
szítenie a f  
gók haragjár  
lásuk. Mivel  
kicsi volt a  
szíteni. Zse  
egy magnéziu  
gyorsan előv  
Villanás, ro  
menekülni a  
amely magnéz

Lewis H  
munkaeszköz  
történetében Pe  
Ellis Island  
dorlók ezrei  
volt. Hine s  
szaitól kört  
te őket a ny  
munkájukba.

Hine ez  
objektívével  
tanújával, a  
városa bizto  
the Commons  
az évben a m  
tografikus k  
hűségesen le

hatatlanul korszakot nyitott az Egyesült Államok társadalomtörténetében. A lakosság egy nagy része felfedezte, hogy országa nem mindenkinek paradicsom.

A fénykép érzelmi ereje, amely összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint az írásé, megfélemlően hatott a közvéleményre, amely kifejezésre juttatta a helyzet fölött érzett felháborodását, és rakényszerűtette a felelősöket, hogy tisztességesebb életfeltételeket biztosítsanak a munkásosztálynak. Theodor Roosevelt, aki ebben az időben New York rendőrfőnöke volt, kedvezően reagált Riis fényképeire. Elrendelte bizonyos helyek megtisztítását, kitakarítottatta és felújíttatta a szörnyűséges éjjeli menedékhelyeket.

Riis munkája nem volt könnyű. A nyomorúságos negyedek lakói gyanús, kiismerhetetlen szándékú betolakodót láttak benne, míg a csavargók attól féltek, hogy a rendőrség rajta tartja a szemét. Egyébként e félelem nem volt teljesen alaptalan, mert Riis a bűnügyi rovatot vezette az Evening Sunnál, és ebben a minőségében szoros, mindennapi kapcsolatban állt a rendőrséggel.

Leghíresebb fényképének, a Mulberry utcának az elkészítése technikai bravúr volt, és korszakot nyitott a fényképezés történetében. A rosszhírű utcába szinte sohasem hatolt be a napfény, és Riis tudta, hogy nagyon gyorsan kell elkészítenie a felvételt, ha nem akarja kitenni magát a csavargók haragjának, akiknek a Mulberry Street volt a főhadiszállásuk. Mivel a rendelkezésére álló fényképlemeznek nagyon kicsi volt az érzékenysége, nem tudott pillanatfelvételt készíteni. Zseniális ötlete támadt. Egy serpenyőbe beleöntött egy magnéziumporból és káliumklorátból álló keveréket, majd gyorsan elővette zsebéből a gépét, és meggyújtotta a port. Villanás, robbanás, a fénykép elkészült, és Riis el tudott menekülni a sűrű füstben. Ez volt az első olyan fénykép, amely magnéziummal, a villanófény előfutárával készült.

Lewis Hine amerikai szociológus szintén pótolhatatlan munkaeszközzé lett a fényképezésben. A fényképezés világtörténetében Peter Pollack elmondja, hogy Hine-t mindenekelőtt Ellis Island, New York előkikötője érdekelte, amely a bevándorlók ezreinek a szemében "az ígért földjének" a bejárata volt. Hine számos szomorú tekintetű, gyermekeitől és poggyászaiktól körülvevett "madonnát" fényképezett itt le, majd követte őket a nyüzsgő utcákba, a túlszűfolt odukba, a rabszolgamunkájukba.

Hine ezt az egész emberi drámát átkutatta kérlelhetetlen objektívével, azoknak a nyomorúságos feltételeknek a vádló tanújával, amelyeket az ország legnagyobb és legagazdagabb városa biztosított új polgárainak. 1908-ban a Charities and the Commons című magazin közölte Hine fényképeit. Ugyanebben az évben a magazin vezetői megbízták azzal, hogy teljes fotografikus kutatást végezzen a bányászok életéről. A kutatás hűségesen leírta lakásukat, egészségügyüket, oktatásukat,



gyerekeiket, halálukat, és Pittsburgh Survey (Vizsgálat Pittsburgh-ben) címmel jelent meg. Három évvel később Hine-t kinevezték fényképésznek a National Child Labour Committee-hez azzal a feladattal, hogy vizsgálja meg, milyen feltételek közt dolgoznak a gyerekek az egész amerikai területen. Hine egy sor fényképet készített, amelyek felháborították az országot. Törvény született a gyermekek védelméről. Hine a társadalmi haladás szolgálatában álló erőteljes eszközzé tette fényképezőgépét.

Kicsit bátortalanabbak voltak azok a brit fényképészek, akiknek a figyelme főleg azoknak a gyerekeknek a munkafeltételeire összpontosult, akiket már 12-14 éves korukban rákényszerítettek, hogy szénbányában dolgozzanak. Ezt képmutató módon elkerülhetetlennek minősítették, mondván: a természetük lehetővé teszi, hogy könnyebben közlekedjenek és dolgozzanak a szűk tárnákban, mint a felnőttek. Az igazi ok az volt, hogy kevesebbet kellett nekik fizetni, meg az is, hogy a szülőknek dolgoztatniuk kellett a gyerekeiket, hogy megkeressék a kenyérrevalót.

Ne feledkezzünk meg Bill Brandtról, a szociális kérdések kommentátoráról és az emberi nyomorúság fényképészéről, de sem ő, sem a munka világának többi fotográfusa nem tudott olyan pozitív reakciókat kiváltani a közvéleményből és a felelősök köréből, mint az amerikai fényképészek. Ma a szociológusok és a történészek megemelik előtte a kalapjukat, de nemigen sikerül megindítaniuk korunk törvényhozóit.

A kontinensen és ezen belül Franciaországban egy kicsit más volt a helyzet. Míg a festők olyan érdeklődést tanúsítottak a munka világa iránt, amelyet egyesek túlzottnak találtak, a fényképészeket, akiknek a portré volt a kedvenc témájuk, csak azok a társadalmi körök érdekelték, amelyekből megrendelők kikerültek. 1853-ban a Revue des deux Mondes-ban Delaborde műkritikus felháborodik a Salon-ban kiállított képeken, amelyeken "megannyi kubikos, birkanyíró, arató- és cséplőmunkás stb. feszít a rongyaiban". Felpanaszolja, hogy a munkások és a parasztok előzőnlík a festőművészetet.

A Második Császárság alatt - amint azt André Rouillé nagyon érdekes tanulmányából (Actes de la recherche en sciences sociales, 54. szám) megtudjuk - a fényképészeket csak a "polgári portré" érdekli, amely valóságos szertartás keretében készül. A fényképész egyszerre törekszik arra, hogy előkelőnek mutassa és egyéni témának állítsa be modelljét, vagyis arra, hogy a divatos arckifejezés szabályainak megfelelően a fizikai hasonlatosságán túl az erkölcsi hasonlatosságát is kifejezésre juttassa. Ehhez rendelkezésére állnak a polgáriság jelei (kiegészítők, testiség, öltözködés stb.), amelyeket jelentéssel bíró elemek arzenáljával (testtartás, látószög, képkivágás, megvilágítás stb.) bont ki a műterem terében, nem annyira a saját tetszése szerint, mint inkább annak a hagyományos esztétikának a szabályai szerint, amely Van Dyck-ra, Rubensre vagy Tizianora hivatkozik.

Azokon szíttettek a egyénítő el delle telje háttérhez t által levágo formaadás in mait a mode a munkás mi ellentétben világát.

A közéj tott fontos szabadságot gedett megí alá húzódot tásokon. Ab forgató mecl ta az udvar szágon és Or szí stílusba re. A nyomor kan "festői

André M vívott ki m kal, amelye az első vilá chiáról.

Az "év országban h kényesen - a ciklus végén egy általán tekről, akik pek nemcsak élet során, re tesznek presztízsnö azt a fényk vágy minisz lás korában amely arról szoros szála

A fényl társadalmi képét nem a ra, hogy az azért, hogy sportcsapat azokat a kö lye a sport E köteléket

Azokon a ritka felvételeken, amelyeket dolgozókról készítették a műtermekben, a polgári portrénál alkalmazott egyénítő eljárások eltűnnek. Így például Dalmaet és Durandelle teljes képet készít a modelltől, lengő karokkal, a háttérhez tapadva, a képkivágásba szorítva, egy vízszintes által levágott lábikrákkal, változatlan megvilágításban. A formaadás inkább felerősíti, mintsem tompítaná a munka nyomait a modell ruháján, kezén és testtartásán, és így sikerül a munkás mivolta mögé szorítania az egyediségét. A festőkkel ellentétben a fényképészek többsége marginalizálta a munka világát.

A közép-európai országokban a fényképezés nem játszhattott fontos szerepet a társadalmi harcokban, de mégis több szabadságot élvezett, mint az írás. Amit a hatalom nem engedett megírni az újságíróknak, azt a művészet védőszárnyai alá húzódott fényképészek kifejezésre juttathatták a kiállításokon. Abban az időben a cenzúra nem ismerte a fénykép felforgató mechanizmusát, és a "művész" fényképészeknek megadta az udvari bolond szabadságát. Így Ausztriában, Magyarországon és Oroszországban több fényképésznek sikerült művészi stílusban rámutatnia a parasztság nehéz életfeltételeire. A nyomort és az ennek környezetét bemutató képekben sokan "festőiséget" láttak.

André Kertész, a nagy magyar fényképész kivételes helyet vívott ki magának a fényképezés történetében azokkal a fotókkal, amelyekkel valóságos szociológiai tanulmány készített az első világháború előtti és alatti Osztrák-Magyar Monarchiáról.

Az "évfolyam-fényképek" készítése hosszú ideje minden országban hagyománnyá vált. Így nevezzük - meglehetősen önkényesen - azokat a felvételeket, amelyeket egy tanulmányi ciklus végén készítenek a résztvevőkről. Éppúgy lehet szó egy általános iskolai osztály tanulóiról, mint olyan felnőttekről, akik szakmai továbbképzésen vettek részt. E fényképek nemcsak emlékek, hanem olyan dokumentumokká válhatnak az élet során, amelyek egyesek számára nagyon nagy jelentőségre tesznek szert a társadalmi státusuk szempontjából. Milyen presztízszenövelő lehet egy munkás számára, ha felmutathatja azt a fényképet, amelyen egy nagy tudóssá, híres színésszé vagy miniszterré lett osztálytárs mellett látható kisiskolás korában! Az "évfolyam-fénykép" olyan tényállásfelvétel, amely arról tanúskodik, hogy életük bizonyos szakaszában szoros szálak fűzték össze az ábrázolt személyeket.

A fénykép egyes esetekben szimbólumszerepet játszik a társadalmi és politikai életben. A köztársasági elnök fényképét nem azért függesztik ki a polgármesteri hivatal falára, hogy az embereknek bemutassák az arcvonásait, hanem azért, hogy az állam jelenlétére emlékeztessék őket. A sportcsapat tagjainak a kávéház kirakatába tett fényképei azokat a kötelékeket idézik fel szimbolikus formában, amelyek a sportolókat összefűzik a létesítmény látogatóival. E köteléket semmi más módon nem lehetne felidézni. Azokat a



Marx- és Lenin-portrékat, amelyeket a Szovjetunióban gyakran megtalálunk az üzemek és a műhelyek falán, nem egyszerűen e személyek megjelenítésének kell tekintenünk, hanem valóságos kiáltványoknak: "Itt marxista-leninista szellemben dolgozunk!" Amikor Che Guevarra portréját kifüggesztik egy egyetemi folyosó falára, nem arról akarják tájékoztatni a fiatalokat, hogyan nézett ki Che; a képnek felhívást kell intéznie mindenkihez: "Forradalmat!"

A fénykép jelképisége hallatlanul felerősíti annak hatását, és számos esetben nagy előnyhöz juttatja az írással szemben. Egy politikai hadjáratban a fénykép megcáfolhatatlan érvként hathat ott, ahol a szó vagy az írás nem tud eléggé meggyőzni. Azt a bizalmat, amelyet az emberek a fotográfikus ábrázolás valóságára iránt tanúsítanak, sajnos gyakran kihasználják. E bizalom az emberek társadalmi stílusa, azaz gondolkodásmódja szerint változik. Általában elég nagy azoknál az embereknél, akiknek nincs közvetlen kapcsolatuk a tömegkommunikációs eszközökkel, és teljesen eltűnhet azoknál, akik maguk is terjesztének képeket, és akik tudják, hogy ezek milyen manipulációkra alkalmasak.

A reklámfénykép a társadalom ragyogó tükre. A reklámfényképek az egyik évről a másikra meglepő őszinteséggel tükrözik az erkölcsök, a társadalmi konvenciók változását, és az eszmék mozgását is. A reklám hiretessé válása, ami az ötvenes években ment végbe az európai országokban, egybeesik a fogyasztói társadalom megszületésével, és még azt a kérdést is feltehetjük, hogy a kettő közül melyik volt az ok, és melyik az okozat.

Nagyon érdekes megfigyelni a reklámfénykép fejlődését az elmúlt 35 év során. A reklámfénykép elég hosszú ideig - 1950 és 1960 között - általában vagy a férfihoz, vagy a nőhöz fordul, attól függően, hogy milyen terméket kell eladnia. Majd a reklámszakemberek rájönnek, hogy a nemek egyenlősége még a családban is egyre jobban átalakítja az emberi viszonyokat, és a családi költségvetés terén a pár kezébe kerül a döntés. Ettől kezdve - 1965 felé - a férfi és a nő együtt jelenik meg a képen. A fénykép stílusa sok éven át statikus marad, de a hetvenes évekhez közeledve a képek egyre dinamikusabbakká válnak, és a modellek által végzett cselekvésnek ingerként kell hatnia a fogyasztókra. A filmreklám még gyorsabban és még intenzívebben fejlődik ebbe az irányba. A fogyasztót arra ösztönzik, hogy aktívan folytassa a képeken megjelenő életmódot.

A szex nagyon gyorsan belép a reklámba a főkapun át, és a fényképészek olyan dolgokat engedhetnek meg maguknak, amelyek elég gyakran átlépik a társadalmi konvenciók határát. Itt is feltehetjük az ok és az okozat viszonyára vonatkozó kérdést. Hajlamosak vagyunk a képekben látni az okot. Ezek indították meg a tabuk elleni rohamot.

A személyiség kultuszának a jegyében a sport-, film és egyéb csillagok képeivel váltják fel a névtelen modelleket. Persze, a hetvenes évektől kezdve az erőszak is helyet köve-

tel magának a képen füstölő hívás egészen gyönyörű nyakva (a kenyere kövesse az ékes tes la marche

A sajtóban a bemutatott ilyen a polgár az egyik aláírását a polgárkép, amelyen korszakot nyit hízeleg az az sítanak iránt nos szereplés mérik népszerűsége akkreditáció a kollégák ték meg" a mi hogy nem fény

Olyan fényképet hatást gyakorol ra. Ha valaki látni egy okból hagyja magát metlen eseményt, és amel a fényképét? kevésbé előny szolítsák az tes társadalmi elég gyakoria

A vissza Egy nagyon ke pott, nem eng készítse ról papírnak használ oldat, amelyr

Befejezés a ciológusok nap lönböző funkciók készítésé amelyekben a tathatja a kö kedését és be stb. Az azonos művészek lakás a fényképek á kutatók számá toszabbak és te



tel magának a reklámban, és a cipők eladására szolgáló fényképen füstölő revolvert látunk, mint a kor aláírását. A hívás egészen nyílt lehet. A férfi átnyújt a kedvesének egy gyönyörű nyakláncot egy hosszú, vékony kenyér végére akasztva (a kenyeret fallikus szimbólumként kell értelmezni), hogy kövesse az ékszerész tanácsait: "Kapja kenyérvégére!" ("Faites la marcher à la baguette!").

A sajtóban közölt fényképek nagy hatást gyakorolhatnak a bemutatott személyek társadalmi státusára. Az a kép, amelyen a polgármester átad egy érdemrendet vagy egy oklevelet az egyik alárendeltjének, erősíti az utóbbi társadalmi presztízsét a polgártársai szemében. A helyi lapban közölt fénykép, amelyen X úr vagy X asszony kezet fog egy miniszterrel, korszakot nyit a család történetében. Még a hírességeknek is hízeleg az az érdeklődés, amelyet az újságfényképészek tanúsítanak irántuk. Vannak olyan személyiségek, akik a nyilvános szereplésük színhelyén megjelenő fényképészek számán mérik népszerűségük hullámmását. Egyszer az Elysée-palotához akkreditált fényképészek, akik a kormányt tették felelőssé a kollégájukat ért rendőri túlkapásokért, azzal "büntették meg" a minisztertanács üléséről távozó minisztereket, hogy nem fényképezték le őket.

Olyan fényképek is vannak, amelyek megjelenése negatív hatást gyakorolhat a bemutatott személy társadalmi státusára. Ha valaki, aki hirtelen lép ki a névtelenségből, és valamilyen okból megérdemli, hogy a sajtóban szerepeljen, nem hagyja magát lefényképezni, gyanút ébreszt. Valamilyen kellemetlen esemény van a múltjában, amelyet a közönség elfelejtett, és amelyre visszaemlékezhetne, ha meglátná az újságban a fényképét? Tudatában van - és ez kevésbé lenne súlyos - a kevéssé előnyös megjelenésének? El akarja kerülni, hogy megszólítsák az utcán, s az ízlésével és a jellemével ellentétes társadalmi szerződésekre kényszerítsék? Az ilyen esetek elég gyakoriak.

A visszautasításnak néha meglepő és furcsa okai vannak. Egy nagyon kellemes küllemű hölgy, aki magas kitüntetést kapott, nem engedte meg, hogy egy újságfényképész felvételt készítsen róla. Megmagyarázta az okát: "Sok ember toalettpapírnak használja az újságokat, és nem akarom, hogy az az oldal, amelyre az én portrém kerülne, ilyen sorsra jusson."

Befejezésül ne felejtjük el, hogy a fényképezést a szociológusok nagyon jól tudják használni a kutatásaikban. Különböző funkciókat tölthet be. Először is vizuális jelentések készítésére lehet használni azokban a vizsgálatokban, amelyekben a leíró elemek fontos szerepet játszanak. Bemutathatja a környezet jellegzetes elemeit, az emberek viselkedését és beállítottságait, öltözködését, szórakozásait stb. Az azonos jövedelmű Charente, illetve Jura vidéki földművesek lakásvizsgálatairól végzett összehasonlító vizsgálatban a fényképek által nyújtott információk a vizsgálatot végző kutatók számára összehasonlíthatatlanul érdekesebbek, pontosabbak és teljesebbek lesznek, mint azok, amelyek egy

írott jelentésben szerepelhetnek. Természetesen szükség van arra, hogy az ilyen jelentés számára készített fényképek témáit ne válasszák ki túlságosan szubjektívan. Nem szabad megfélekezni arról, hogy a fényképnek több jelentése van, és a kontextus erősen befolyásolja az értelmezését. Roland Barthes leszögezi: "Egy fénykép jelentéseket sugároz, és nem mindig tudjuk, hogyan tartsuk ezeket kordában. Így gyakran megtörténik, hogy a fénykép erősebb benyomást tesz, de kevésbé világos."

A fénykép "ingerként" is nagy szolgálatot tesz a szociológusoknak az összejöveteleken és a vitákban. Az "ingerfényképek" sokkal szubjektívabbak és impulzívabbak lehetnek, mint azok, amelyeket a vizuális jelentésekben használnak, mert itt a kutatók a csoportból kiváltott reakciók sokaságát és a kép különböző elemeinek értelmezésében megnyilvánuló változatosságot akarják vizsgálni. A szociológusok ilyen munkája gyakran olyan eredményekre vezet, amelyek a legnagyobb érdeklődésre tarthatnak számot mindazoknak a körében, akik az ikonikus szemiológia terén végeznek vizsgálatokat. A szociológusok a maguk tudományos szellemiségével néha hozzájárulnak az e téren tapasztalható homály eloszlításához. A fénykép, ismerjük el, a legkevésbé autoriter közlési eszköz. Sokkal agresszívabb lehet, mint a többi médium, de mindig nyitva hagyja az ajtót a vita előtt.

Fordította: Lázár Guy

Mialatt  
fiai drámája  
és gondolkod  
a változás l  
hozzájuk kap  
lamivel a 19  
szavában kij  
kíván." De a  
formák megje  
meg, és ha v  
elavult érzé  
megjelenése

A fényk  
festése hossz  
vizuális műv  
tein; a tört  
és a regényel  
tésével a töl  
mivel a fényl  
tudatot a kö  
trónfosztásá  
kezdett. Ez a  
teremtett, kö  
díszletnek, n  
tek és váltha

Ironikus  
nat jellegű fo  
mészetét. A s  
megtámadhatat  
megszerkeszte  
lentette, hog  
natnyi érzéke  
ti magában, h  
dolog csupán  
anyagi világm  
ve szellemi s  
külözi az abs

A narrat  
nyezett, a vi  
Ebből követke  
ja a széthull  
már mindig sz