

Ha más-kép, akkor miképpen?

Érzések és ellenérzések egy kiállításon

MÁS-KÉP — ez a címe a kiállításnak az Ernst Múzeumban, amely kiállítás arra volt hivatva, hogy bemutassa, az „experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon” milyen eredményeket ért el. Természetesen a címben szójáték is rejlik — magyarul, mivel azonban már a katalógus címdalán megjelent angolul is (different view), nyomban visszalaposodott az elsődleges jelentés kihívó szimplaságához. A kiállítás célja pedig ünnepelni a fotográfia születésének másfél százados évfordulóját.

Elvileg igencsak helyeselni lehet, hogy mindenekelőtt az „experimentális fotográfia” ünnepeljen (persze nemcsak az ünnepelt!), hiszen százötven évvel ezelőtt maga a fotó, a fényképezés is experimentum volt, olyasfajta kísérlet, amelynek céljai között legfőkébb derengett az esztétikum, a műalkotás létrehozása, de legalább ennyire kötődött a fizika, a kémia, a technika világához és elsősorban technikai csodaként aposztrofálódott. A magyar cím — őrizzük meg a jóindulatunkat — egyfelől tehát arra utal, hogy a kommerciális fotografálással szemben itt egy eltérő, netán szokatlan kép-ideál jelennek meg, másfelől, azaz: az alkotói gesztus és folyamat felől pedig a gesztusban és folyamatban (tehát nemcsak a célban) is tükröződő különbözőzési szándék nyilvánul meg — itt és most politikai főhangoktól sem mentesen. Hogy ebben valamiféle önvivódás tükröződik, abban mindenképpen igaza van a katalógus bevezetőjét író Attalai Gábornak. Abban azonban már aligha, ahogyan az alapállását megfogalmazza: „Az ötvenes évek elejére egyetlen művészeti ág sem súlylyedt olyan mélyre, mint a fotográfia, különös tekintettel a mindent eluráló riport műfajára nézve.” Gondoljuk csak meg, a fényképhasználat sokkal nagyobb különbözőségeket tesz lehetővé esztétikai értelemben, mint egyéb művészeti produktumok fölhasználása nem kifejezetten

művészi szituációban. Különben a fotó mint magasművészet éppoly öncélú, akár a képzőművészet, a zene vagy az irodalom. Technikai (!) rokonságai — eképpen a riport — alig vagy egyáltalán nem hordoznak esztétikumot, elegendő egy röntgenernyőképre utalnunk (lett légyen az

bár madame Chauchat-é). Az igazság, persze, ezeken is számonkérhető, noha semmiképpen sem művészi igazságként. (Megjegyzem: az újságírást sem érdemes összekeverni az irodalommal, funkciózavarokhoz vezethet.) Ezen megfontolásból azt kell mondanunk, hogy a búzaka-lászt szemlélő Rákosi Mátyás éppúgy nem tartozik — ab ovo — a fotóművészet tárgykörébe (a fotográfiába igen!), akár a vele egykorú mosolyalbum meztelen ülepű csecsemője. Ugyanakkor a hagyományosabb művészetek vagy a film esetében határozottabbak a funkcióhatárok: a játékfilm — minimumként — kvázi-esztétikumot követel magának, a köztéri emlékmű esztétikai-etikai és vizuális térszervezés pózában tetszeleg (akkor is, ha ilyesmivel még vádolhatni sem lehet), a programzene közérdekként föl-tüntetett főmagasztosulásba, katarziszba akar behajszolni. Attalait ne tudná, hogy éppen az általa is művelt művészetben, a

textiltervezésben, még alig húsz esztendője sugárzó Lenin-fej söpört le minden kritikát egy hatalmas faliszőnyegről — ideológiai áruvédjegyképpen? Még ha nem ő csinálta is, nem lehet olyan elvakult, hogy az ártatlan (mert művészetként nem funkcionáló) fotográfiát ennél a sanda udvaronc-szellemnél mélyebbre gyalázza! Legyünk tárgyilagosabbak, megalázzottak és megszorítottak, aligha van jogunk — ilyen értelemben — elverni a port a fotóművészetben. Még akkor sem, ha egy elemzésben a politikai, kulturális politikai szituáció nem kerülhető meg, s a műalkotások keletkezéstörténetéhez mindenképpen hozzátartozik. Jelentőségét azonban valahol a művészetszociológiában lehetne meglesni, semmiképpen sem az esztétikában. Gyanítom, persze, hogy a tágabb fotográfia és a szűkebb fotóművészet kategóriáinak összecsisztatása célzatosan történt, és nem csupán a katalógust be-

Koncz Csaba: Cím nélkül





Bálint Endre: Félelem a késtől

vezető dolgozatban, de — ami ennél sokkalta sajnálatosabb — a kiállítás szervezésében ugyancsak. Azaz, nyilvánvaló, hogy az experimentális fotográfia nem föltétlenül azonos az experimentális fotóművészettel (noha jellemzően fogva közelebb állhat hozzá, mint egyes fotóhasználatok), ha meggondoljuk, hogy a kiállítás jelentős része a fotó képzőművészeti használatának a kísérleteit mutatja be, amelyben az aspektus is, a cél is képzőművészeti karakterű, csupán a megjelenítés módja intermedialis. A fotóművészeti experimentum viszont rendületlenül a fényképezés esztétikumára irányul (tekintsünk el ezúttal az egyértelműen technológiai kísérletektől, amelyek a kecmozikói folyamat tökéletesítését célozzák), sosem képzőművészeti tevékenység dokumentuma (lásd: body art fényképen vagy a fotó manipulálása az emberi test torzítására). Le kell szögeznünk, hogy itt nem érték-

ítéletet kívántunk megfogalmazni, mivel azt képtelenség megválaszolni, vajon az alma jobb körte-e vagy a dinnye (de még az sem vezet messzire, ha a körte helyére a gyümölcs általánosítást iktatom be). Szórszálhasogatásnak tetsző distinkciónk mindössze azt célozza, hogy elhárítsuk a fotóművészet lekezelését, a képzőművész fölényeskedést, amely — sajnos — a citált bevezetőnek is vezérmotívuma. Miként lehetne másként, mint nyegle fölényeskedésként konstatálni ezen a kiállításon — természetesen azt — Paizs László A trónörökös párt meggyilkolták című akril-öntvényét, amely még csak használni sem használja a fényképet? Úgy vélem, ennek a kiállításnak az egyik legárulkodóbb gesztusa ez: avantgárdá legitimálni egy olyan alkotót, aki valójában a klasszikus avantgárd fölélőjének (ekképpen pedig komercizálójának) bizonyult. Különösképpen föltűnő ez, ha

sorolni lehetne azokat a fényképezőművészeket, akik — érthetetlen okokból — nem jutottak helyhez ezen a nekik dukáló kiállításon (Baricz Katalin, Berekméri Zoltán, Fuszenecker Ferenc, Jankovszky György, Mudrák Attila stb.), a fotót a föntiek értelmében „használó” képzőművészeket (Kocsis Imre, Lux Antal, Trombitás Tamás stb.), azokat a filmeseket, akik számára a fénykép is kifejező eszköz formai kutatásaikban (Grunwalsky Ferenc, Jeli Ferenc, Matkócsik András etc.). E sorok írja olyan szobrászról is tud, aki új fémreliefjeit korábbi plasztikáinak fényképes „elemzéseiből” hozza létre, azaz a fénykép legalább egyik fázisa az alkotásnak, ami — ugye — mélyebb kontaktusnak látszik Paizsénál a fotóval. „Más-képpen”, tehát: méltányosabban válogatva nekik mindenképpen joguk volna részt venni a kiállításon.

Az elmondottak értelmében bi-

zony ez a kiállítás nemhogy a tisztázáshoz, a történet csomópontjainak földelítéséhez és megvilágításához nem, de további ködösítésekhez vezet, mivel a fotóművészetet, a modern magyar fotográfiát egyszerűen a képzőművészet függvényeként tárgyalja, még csak arra sem érdekesíti, hogy egyféle formai önállóságot szavazzon meg neki. Kirekeszt alkotókat, és ez a kirekesztés gyaníthatólag abból az avantgárd brancs-szelleméből fakad, amely gögös ezotériáját már nem mutogathatja az általa megvetett, bekebelező gesztusaiban azonban boldogan üdvözölt hatalom felé. Mert hiszen nem kellene-e már végre elmondani, hogy a magyar avantgárd értékei jó részt a hatalmi kontraszelektió visszfényei (inkább erkölcsi, semmint esztétikai teljesítmények gyakran), abban a pillanatban, amikor a szembenállás glóriája kialszik, sőt, amikor végbe megy az intézményes bekerítés

(Műcsarnok, reprezentatív állami kiállítások külföldön stb.), eloszlik a mítosz, a pöre mű többnyire kevésnek bizonyul: az „utak az avantgárdból” mintha a vállvonogatás, az egykedvűség, a felejtés irányába tartanának.

Ez utóbbi gondolatsor pedig már átvezet bennünket az értékeléshez, a kiállítás hangsúlyaihoz, hogy pontosabb legyen a fogalmazás. A túlsúly — esett egyébként róla szó — a képzőművészet oldalán. Nagylelkű összemosságban eredeti értékek, félig vagy egészen kifuttatott ötletek, blöffök, fáradt utánérzések, a leckefölmondás dézsávúje. A klasszikusan puritán (milyen különös, még keletkezési idejének rideg szellemi légkörét, esztétikai tilalomfáit is képes érzékelteni) fotogramm — *Koncz Csaba* 1960 körül keletkezett alkotásai —, *Kassák Lajos* vagy *Bálint Endre* szellemes, szurrealisztikus kollázsai, a fájdalmasan korán elhunyt *Ficzek Ferenc* szék-játékai, amelyek a modern képzőművészeti ikonográfia egyik kítüntetett cikkelyét helyezik sajátos aspektusba, sikkadnak itt bele abba az egyenrangúságba, amelyet a falak tapétás sűrűsége sugall, hiszen — példának okáért — *Haris László* Nagyítása a maga négy négyzetméterével súlyosabbnak tetszik, noha a címben jelzett alapszekvencia korántsem meggyőző léptékváltású ismétlése (a fotószekvencia közhelye, ha tetszik) vagy *Birkás Ákos* túltengő exhibicionizmusa lényeges fajsúlykülönbséget mutat. (*Gyarmathy Tihamér* még jól járt: a belépőben legalább nem kell osztoznia a falakon erőtlen csinálmányokkal.) A másik oldalon (ezt akár szó szerint is lehet venni az Ernst Múzeum termeinek elkülönítésében) nem jártak jobban azok sem, akik a fényképezőgép-művészet részint leg hatásosabb, részint legeredményesebb megújítóinak látszottak az elmúlt években: a kihívóan ötletgazdag és szuperérzékeny *Jokesz Antal*, a végtelenül komoly és tragikus attitűdöt hordozó *Kerekes Gábor* vagy a forma-és kompozícióbiztos metaforákra hajló *Szerencsés János* az enumeráció, a szenvtelen föl sorolás áldozatává válik.

A legnagyobb hangsúlyt ezen a kiállításon *Erdély Miklós* művészete kapja. Halálával az ázsiója csak növekedett, már-már orákulummá torzult. Erdély nemcsak fogékony ember volt, de kelesztője, mozgatója — noha leginkább a dada-gesztus ágon — a magyar avantgárdnak, nemcsak gyorsabban apperceptálta, de sebesebben is fordította át a külhoni

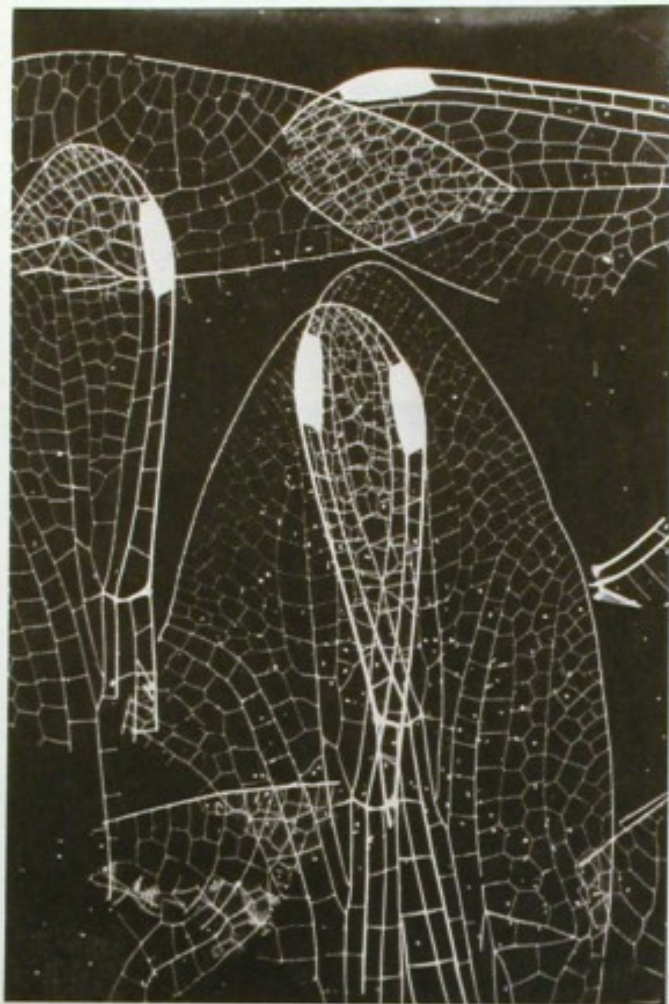
újító törekvéseket (happening, performance, tranzavangárd stb.) honi szituációkra. Kinyilatkoztatásait iskola, lábához elélt tanítványok (persze nem akadémiai értelemben) nemesítették tanná, jóllehet, többségük láta, láthatta, a mester — enyhén szólva — hanyagul viszonyul a műhöz. Legendák klasszicizálták szellemiségét, és bizonyos értelemben talán hatott minden kortársára. Némi nagyvonalúsággal szólva a klasszikus avantgárd

ösbőlényeinek reminiscenciáit testesítette meg: letűnt korszakot varázsolt élővé habitusával. A művek azonban — a kiállítás (és a beállítás) tanúsága szerint — túldimenzionált ötletek, mélységet imitáló reflexiók, filozofikusnak láttatott szellentűk. Kivált ebben a kontextusban. Hiszen okvetlenül melléjük kell társítanom — mondjuk — *Maurer Dóra* matematikai-geometriai pontossággal szerkesztett, a képrészletet is önálló képpé stimulált fotó-

szekvenciáit (egyébként ő az a képzőművész, aki képes a fotó fényképezőművészeti lényege felől közelíteni), amelyek mérhetetlenül bonyolult jelentésrétegeket halmoznak föl ezekben a jelekben, és strukturálisan a lényegi mozgások, helyzetek elemzői. Sőt, tovább megy egészen addig a nyelvfilozófiai problematikáig, amely a jel-jelentés-denotátum (jelölt) szentháromságának logikáját, véletlenjeit és szükségszerűségeit, azaz: természetét fir-

Ficzek Ferenc: Lépésváltás





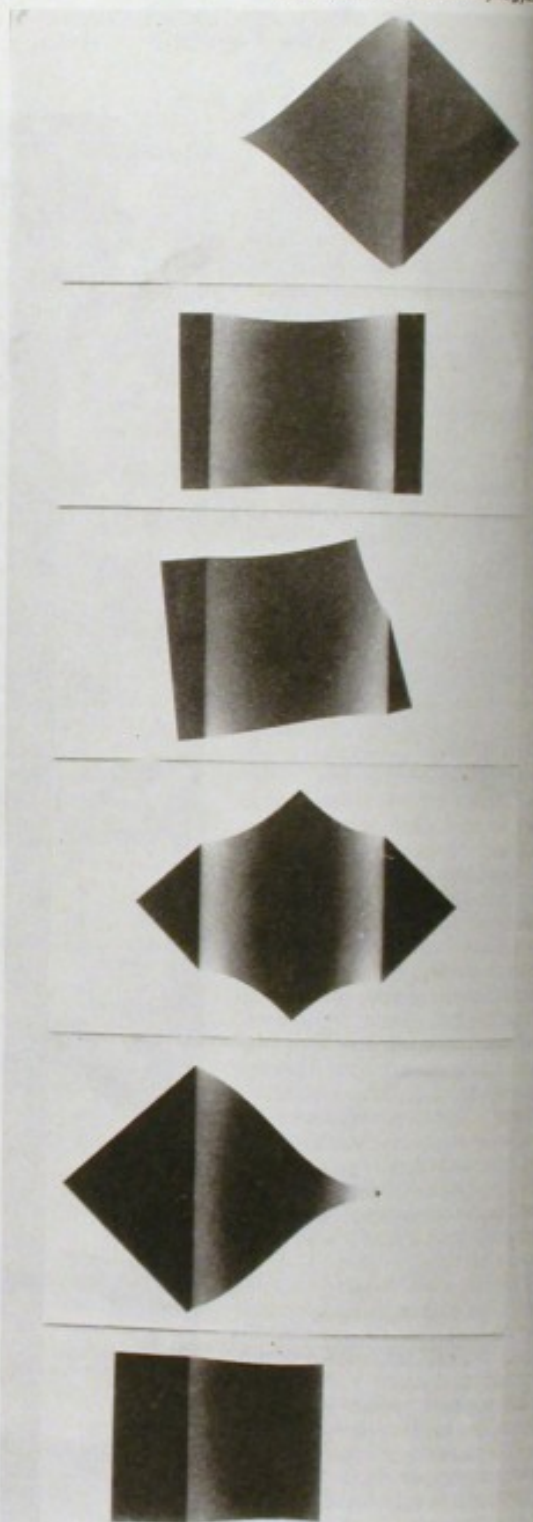
tatja. Ebben a nyelvbölcseleti, mondhatni ontikus kérdésvivésben leginkább a struktúrát bolygató *Türk Péter* mutat vele rokonságot: szisztematizálási, egyesítési kísérletei — úgy tetszik — ennek a kiállításnak a legszébb pillanatai közé tartoznak. A „vizuális általánosítás” — Osztyályátlag című képét nevezi így — annak az ambivalenciának a fölismerése és tükröztetése, hogy egyszerre vagyunk individuumok és a közösség (az általános) részletei, de annak a tragédiának is, hogy a bennünk létező általános statisztikusan tönkrezúzhatja egyediségünket. A nyelvre fordítva pedig a jelek önállósága és szintaktikai státusza merül föl hangsúlyozott kérdés formájában. Úgy tetszik, meg akarja Roland Barthes-ot erősíteni abbéli gyanújában, „mintha az általánossá váló kép különbségek nélküli (Indifferens) világot hozna létre”.

Nem vitatom, hogy Maurerra, Türkre hathattak Erdély gondolatai, mi több, azt is el tudom képzelni, szívesen hivatkoznak rá. Én a megvalósult, az objektíváló-

dott művet tartom tökéletesebbnek esetünkben, komolyabbnak és áttetszőbbnek az üzenetet. Hasonlóképpen áll ez *Jovánovics Györgyre*, akinek *Liza Wiatruck* című képregényét és a hozzá kapcsolódó privát mitológiát a magam részéről a kiállítás legnagyobb élményének tekintem, jóllehet, csaknem másfél évtized telt el keletkezése óta, és azóta, hogy alkotója — a teljes mítosz formájában (tehát térré, idővé és egyben térfölöttivé, időntülvé emelve) — a Francia Intézet pincéjében bemutatta. A szobrász itt a többszörös tükröződést, a reflexek elbizonytalanított, kiismerhetetlen terét használja föl arra, hogy benne megszemélyesítsen egy általa kreált figurát (tulajdonképpen divinikus aktus): a virtuálist játssza át valóssá, a valóst fordítsa virtuálisba. Igazság és valóság játszik itt egybe vagy éppen különül el, és a képregény egy kutatás, egy nyomozás történetévé válik — már-már krimi-fordulatokkal. Jovánovics grammatikai értelemben (márpedig a fotografiai experimentalizmusnak ez volna a lé-

Gyarmathy Tihamdr: Fotogram

Gulyás János: Modulált fénynegyzet





Jovánovics: Liza Wiathruck (részlet a sorozatból)

nyege) nem is igazán kísérletező, sokkal inkább összegező fölhasználója a kezébe került technikai-nyelvi lehetőségeknek. A hangsúly a mítosz megteremtésén van, amely azonban korántsem korlátozódott a fotográfiára, sem a szobrászatra, de még csak az irodalomra sem. A margináliákon elhelyezkedő művekből afféle Gesamtkunstwerk kerekedett ki, amely a legtöbb szellemi kontaktust Jovánovics leheletfinom gipsz-reliefjeivel tartja. Mitikusán, esztétikailag, de megformálásban is. Magánmitológiája teszi vonzóvá, érdekessé a minden humora ellenére is mélyesen melankolikus *Tót Endre*-sorozatot, az *Őrülök, hogy...* címkezetű képeket. A manifesztált jelentéktelenség, igénytelenség nyújtja be a számlát: lám, kiszorítottatok, sutba vetettek, én azonban nemcsak elfogadom helyzetemet, de még lelkesedem is érte (akár a keresztényi alázat parafázisa lehetne). Ha valami, hát ezek a művek — elsősorban mint szubkulturális gesztusok — szólnak az inkriminált időszakról,

amely már az alkotói folyamatot kétségessé tette, ha az nem az afirmációra irányult. Ebben a szituációban csakis a művész befelőlfordulása, tökéletes esztétikai magánzárkaja kínál erkölcsi biztonságot, miként azt munkáival (nem is csupán az itt láthatókkal) *Tóth Gábor* bizonyítja. Look at this Photo! című munkája akár a wittgensteini kétely fotográfusi fölvetéseként szemlélhető (és nemcsak ez!) — mintegy a fényképezés lehetetlensége (lejárattossága, de nem olyan szimplán politikába fordítva, ahogy idézett mondatában Attalai teszi), képtelensége (a szó originális értelmében szintűgy) bejelentéseképpen.

Ismétlem tehát, azoknak a képzőművészeknek a munkáival rokonszenvezem ezen a kiállításon leginkább, akik valami módon a fotográfia leglényege felé törekednek, nem a szokványos képés technikahasználat téríti őket erre a területre. A performance leképezése — például — dokumentáris szándékkal történik és csupán a legtrikább esetben a fotószekvencia igényei szerint.

Idézeteket tartalmaz egy másféle, másnemű alkotásból: az idézetek minősége és mennyisége mutatja meg, vajon miféle hatékonysággal. Ilyet rengeteget láttunk ezen a kiállításon; fotós szempontból akár egyenértékűnek tekinthetjük az alkotó igazolványképével vagy egy reprodukcióval szobráról, festményéről, hiszen, ha következetes volna a válogatás, a rendezés, akkor filmek képsorait is citálhatná — akár Huszárikig, Bódy Gáborig, Tóth Jánosig.

A más-kép sommás ítélete természetesen megfogalmazódott, megfogalmazódik a par excellence fényképezőművészetben is. Mindenekelőtt a képi minőség vonatkozásában, ám attól óva intenek, hogy ezt a minőséget a technikai kidolgozás színvonalával azonosítsuk. A képi minőség itt abban az értelemben használatos, vajon mitől válik a fénykép egyfelől fényképpé (a technikai eszköz meghatározó jellegén túl), és miként válik fényképművészeté másfelől, tehát olyan alkotássá, amely önálló képi jellemzőkkel, fényképezési identi-

tással létezik. Százötven esztendő alatt a fotográfia — szükségképpen — adott néhány választ ezekre a kérdésekre, a válaszadás pedig (ámbár a kérdésfölvetés maga szintűgy) mindig létezésének dokumentumaként is kezelhető. A klasszikus avantgárd viszont alaposan átforgatta esztétikai dogmarendszerünket, ami óhatatlanul hatott a fotográfiára. Mivel pedig az avantgárd egymást sűrűn váltogató izmusokban létezett, a fényképezésnek is újra meg újra levált egy-egy szelete, amely folyvást és kérihetetlenül az újítást hajszolta. (Tartalmilag ilyen újítás volt a szociofotó mozgalma, formailag — mondjuk — a kamera nélküli fényképezés; ez utóbbinak néhány eredményét ezen a kiállításon kedvünkre csodálhatjuk.) A kísérletező szándékú magyar fényképezők eleinte abból indultak ki, hogy egyszerűen mást kívántak látni a képeken, mint ami addig megszokott volt. Egyik ágon, mint a fotográfia rövid történetében annyiszor, a képzőművészet felé, a másikon a film irányába próbáltak elmozdulni. A

LOOK AT THIS PHOTO!

Tóth Gábor: *Look at this photo!*

történetben előfordult a grafikai hatások imitálása, a plasztika virtuális (vagy éppen valóságos, mint itt) jelenléte, visszafordulás a hagyományosabb festőiséghez (nemes eljárások), amely — természetsszerűleg — sokszorosán módosul a festői ideál változásával. A másik vonulatban a szekvencia és — részben — a képregény kap helyet: azaz a fotográfiában jelképi síkon mutatkozó (kvázi) idő konkretizálása a műgonddal igazgatott történésben. A már emlegetett alkotók közül Jokesz a hagyományos képi kompozíció, majd a megvilágítás tudatos rombolásával kísérletezett: hagyta, hogy kamerája minden különösebb beállítgatás nélkül, esetleges aspektusból elsüljön (a fotográfia *elaculatio praecox*-a; eredménye: véletlen képek), vakuval sűrű sötétségben nem emberi arcokat, gesztusokat, hanem tájat fotózott. Az előbbi alkotói mozzanat a képkivágra irányult, hiszen ezt a véletlent nagyította, az utóbbi különös szürreális látványpoénokat hozott — emlékeztetve

Pinczehelyi: *Sarló és kalapács*



Magritte vagy Delveaux festészetére, metafizikus élményeire. A fotó — talán mert eredetében annyira kötődik a valósághoz — igen sebesen vesz föl realitáson túli: metafizikus vagy szürreális aspektusokat. Kerekas Gábor képei például az eltúlzott expozíciós idő vagy az élettenség által, a képkivágot keresett szituációjában titokzatos és fenyegető, vészterhes hangulatokat árasztanak; képessé válnak egy általánosabb közérzet közvetítésére. Szerencsésnél a szürreális aspektus a metafizika, a mítosz irányába tágítja a képet; mondhatni, olyan virtuális képnyelv jön létre, amelynek terében szinte akármilyen történés lejátszódhat. Az én megítélésem szerint elsősorban ők fordították kísérleteikkel más irányba a magyar fényképezőművészetet. Bennük azonban semmiféle képzőművészeti nosztalgia vagy illyesféle indíték nem fedezhető föl, tevékenységük kizárólag választott médiumokra irányul. El kell azonban (és itt kell) mondanunk, hogy korántsem három



Lakner László: René Magritte jegyzetfüzetéből

Haldsz Károly: Privátadás





Bauer Gyula: Fotóplasztika



Schmall Károly: Kísérletek II.

nagy magányosról van szó; mögöttük (mellettük) mindig jelentős csapat állt készenlétben ugyanilyen friss újító szándékkal. A szekvenciát — például — az esztergomi STB (Sipeki, Tamási, Balla) kutatta úgyszólván módszeresen végig, a montázs nem képzőművészeti építésével Cseri László ért el figyelemre méltó eredményeket, de Dalos László elgondolkodtató kettős expozíciói vagy Fleisch Bálint színes kísérletei is elmélyültebb odafigyelést igényelnek, mint amelyet a kiállítás biztosít nekik. És ez akkor még csak egy meglehetősen távoli név — a bővebb kifejtés nélkül.

Magam részéről tehát úgy vélem, nem tett jót ennek a kiállításnak (jóllehet, az alapötlet, hogy magát a fotó-médiumot, a vele történeteket vegyük górcső alá, szellemes, érdekes), hogy túlságosan a képzőművészet felé vitte el a hangsúlyokat, és vélt (vagy valós) igazságszításokkal (lásd: Hajas Tibor jócskán túlértékelt szerepeltetése) a kiállítás inkább átírása jelzett szándékának, semmint megvalósítása. És ha már a katalógus tanulmánya olyan biztonsággal marasztal



Geceer Luiza: Fotószöveg

el az — úgymond — riporton nevelkedett magyar fotográfiát, hát próbáljuk belátni, hogy a már önmagukban sem túlságosan eredeti (miként is lehetne egy transz-avantgárd eredeti?) olasz és német festői leckék teoretikusok által megkoreografált, levezényelt és habosra értékelt fölmondása sem igazán nagy pillanata a magyar képzőművészetnek, sem a csávéba kerülteket (lefutott divat) most sietve otthagyo, a geometria libbenő szelőkben hűsölő elméletnek. Egy ilyen kiállítástól több objektivitás, higgadtabb válogatás, elegánsabb megjelenítés várható el. A legtöbbet talán a levitézlett kulturális politikusok tanulhatják belőle: az ő merevségük, szűklátókörűségük, bolsevista dogmatizmusuk kölcsönzött igen gyakran sokadrangú műveknek, alkotásoknak mítikus aurát azzal, hogy gátolták vagy éppen tiltották őket, tehát a mű valóságos értékeit leborították, betakarták a helyzet, a magatartás, a viselkedés legfőbb etikailag megfogható, ám esztétikailag egyetlen pillanatra sem konvertált értékeivel. Erről azért beszélt a kiállítás.