

29. ÉVF. 2. SZÁM  
1982. FEBRUÁR  
ÁRA: 18 FORINT

# fotó

1982 FEB 23



# Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után

A fotográfia és a festészet egymásra való hatása, érintkezési pontjai — egyszóval kapcsolata olyan érdekes probléma, amely egyre inkább foglalkoztatja mindazokat, akik figyelemmel kísérik a képzőművészet újabb kori fejlődését, irányzatait. Új sorozatunk szerzője, Hegyi Lóránd művészettörténész, azt vizsgálja, milyen konkrét szerepet játszott a fénykép az utóbbi harminc év festészetében.

## I.

A következőkben a fotó, fotográfia fogalmát a szó legegyszerűbb értelmében használom: mindenfajta hagyományos módon készült fotót, művész és amatőr által készített felvételt, újságban reprodukált és a televízió képernyőjéről fényképezett, manipulált és manipulálatlan fotográfiát értek rajta. Ezt azért fontos megjegyezni, mert nem a fotóművészet, illetve a profi fotózás, hanem a modern képzőművészet 1945 utáni fejlődése felől kívánom megközelíteni témánkat.

A negyvenes évek legelejétől az ötvenes évek második feléig tartó, egy évtizednél hosszabb művészeti

korszakot az absztrakt expresszionizmus, avagy az *informel* (formatagadó, formaellenes, forma nélküli) művészet nagy korszakának tartja a szakirodalom. Ekkor ugyanis elsöprő erővel tört fel a modern művészet korábbi analitikus, vizsgálódó és építkező korszakaival szemben a közvetlen érzelmi-indulati kifejezés igénye. A művészi akció szakít mindenfajta építményes renddel, a racionálisan szervezett kompozíció európai felfogásával, szakít a zárt kontúrú, tisztán meghatározott formával, megszünteti az előtér és háttér, betöltött és üres tér közötti különbséget, felszámolja az egyközpontú képi kompozíciót, s a festményt egyetlen elvnek veti alá: az Én és az Énen kívüli valóság viszonyát közvetítő személyes kifejezés elvének.

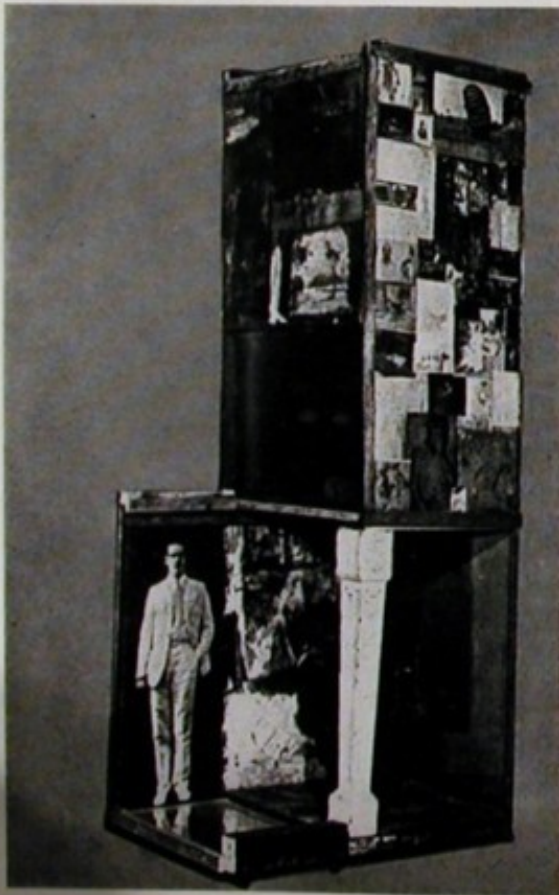
Az absztrakt expresszionizmus drámai művészet, mivel a művész feladatának azt tekinti, hogy megfogalmazza a világban zajló drámát, a személyiség megőrzésének a drámáját. A művész, ahogy Harold Rosenberg írja, úgy véli, hogy csak a tiszta, fehér, megkezdetlen vászon előtt állva érezheti át az alkotó szabadságot, mert itt — szemben a „külvilág” ezernyi meghatározottságával — valóban rajta múlik a „teremtés”, minden tőle függ, minden az ő kezében összpontosul, s egyetlen ecsetvonása is elegendő ahhoz, hogy a világhoz való viszonyát magába foglalja és mások számára kifejezze.

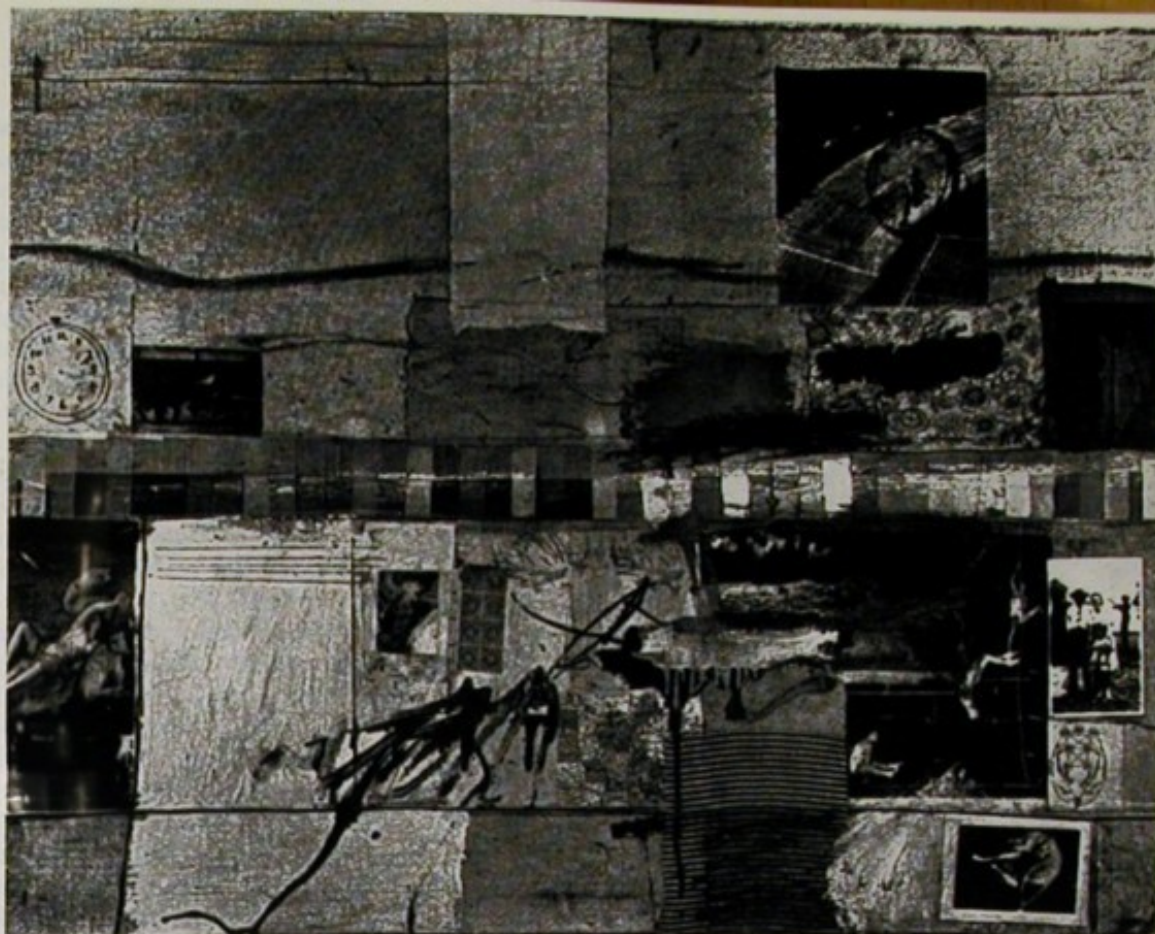
Az absztrakt expresszionizmus tehát a végletekig viszi az alkotás szubjektivitását és ezáltal az alkotói felelősség a maga legtisztább és leglecsupaszítottabb formájában vetődik fel. Végtelen művészet: végtelenen személyes, de ez a szélsőséges szubjektivizmus átcsap az egyetemes sorskérdések kifejezésének a birodalmába. Szélsőséges abból a szempontból is, hogy egyik oldalon elszakad a tárgyi világtól, a látványtól, a megfogható dolgoktól; míg a másik oldalon nagyon is konkrét, nagyon is közvetlenül átélhető érzelmi-pszichikai tartalmakat közvetít.

Ebből a kettősségből érthető meg az ötvenes évek második harmadában induló új művészgeneráció szemléletének expresszionizmus-ellenessége is. A második világháborút követő szellemi válság, a hidegháború éveinek konzervativizmusa, valamint az európai humanista kultúra óriási megrázkódtatásai az absztrakt expresszionista művészek számára meghatározó élményt jelentettek. Művészetük ennek a nagy válságkorszaknak a drámai kifejezése.

Az ötvenes években felnövő új generáció alapélménye egyrészt a dezilluzionizmus és manipuláltság, más-

RAUSCHENBERG, ROBERT: CÍM NÉLKÜL  
(1955, Milánó, magányűtemény)





RAUSCHENBERG, ROBERT: EZT OLVASTUK (New York, Mr. és Mrs. Leo Castelli gyűjteményéből)

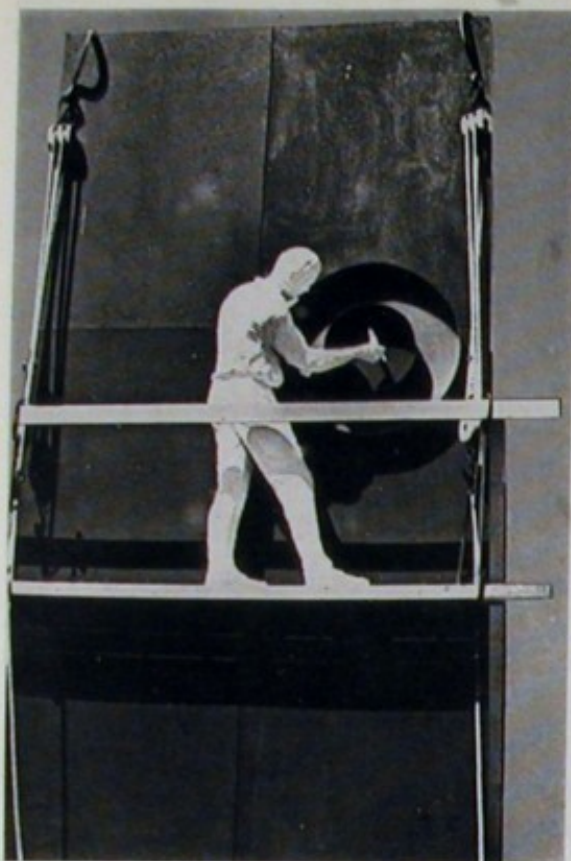
részt pedig a fogyasztói társadalom jóléti mozzanatainak és ezzel a tárgyfetisizmusnak a megerősödése. Az „amerikai álom” korszaka ez, az egyik percről a másikra felemelkedő világsztárok, a pop-zene születésének, a szórakoztatóipar és a reklám show-gyártásának a korszaka; másrészt pedig a nagyvárosi elidegenedés és elszemélytelenedés, a koreai és a vietnami háború, a négerkérdés, a városi gettőlázadások, a polgárjogi mozgalom korszaka. Az ötvenes évek második harmadától előtérbe lépő fiatal művészgeneráció szemléletét mindezek az ellentmondásos tapasztalatok és „negatív élmények” határozzák meg.

A dezilluzionizmus az ironia művészi módszerében ragadható meg legtisztábban. A tárgy-fetisizmus meghatározza kifejezőmódjuk „hűvösségét” és tudatos személytelenségét, azaz azt a jelenséget, hogy a pop-art művész „tárgyakat”, tárgy-halmazokat hoz létre, melyek nem alkotójuk személyes, érzelmi-pszichikai állapotát fejezik ki, hanem éppen a személytől való elszakítottságukban válnak beszédessé. „Tárgyak”, melyek azonban sem nem „szépek”, sem nem „hasznosak”, sem nem „okosak”; visszájára fordított „tárgyak” tehát, amelyek éppen rútságukban, ostobaságukban, használhatatlanságukban teszik neveltségessé

a csillogó-villogó, „szép”, „hasznos”, „mutató” fogyasztási cikkeket, sőt, magát a fogyasztói mentalitást.

A pop-art művészei megkísérik úgymond „visszavezetni” a művészetet a „hétköznapi élet” sívár, banális, elidegenedett és elszemélytelenedett valóságába, s elutasítják az absztrakt expresszionizmus konkrétumoktól elszakadt, „arisztokratikus” és szubjektív szemléletét. A pop-art művészei felismerik a hétköznapi valóság kiüresedettségét, a dolgok, a pénz és a fogyasztói reklám hatalmát a kisember felett, ugyankor természetesen neveltségessé teszik ezt a bárgyú, ostoba, üres és személytelen világot.

Egyesek közvetlen kritikai éllel választják ki motívumaikat a hétköznapi élet banális és manipulált területeiről, így pl. Roy Lichtenstein az amerikai újságokban található képregények kockáit nagyítja fel, hogy a kiemelés és a felnagyítás által nyilvánvalóvá tegye azok ostobaságát, bárgyú állértégeit, sőt, nemegyszer agresszivitását is; Tom Wesselman pedig az amerikai szóke sztár, mint a kisember álma, a csak a mozivásznon elérhető szex-idol (szexbálvány) ironikus feldolgozását kísérli meg vásznain. Kettőjük munkáin kívül természetesen szinte valamennyi pop-művész felhasználja a reklám, a filmipar, az újság-



SEGAL, GEORGE: TÉRSÉG A NYILVÁNOSSÁG SZÁMÁRA (1966, New York, Sidney Janos Gallery)

információ, a televíziós hirdetés és a show-gyártás motívumait, valamint a fogyasztói társadalom jóléti hétköznapi tárgyait: az autót, a Coca-Cola-üvegeket, az izléstelen tapétákat, berendezési tárgyakat, a státuszszimbólummá vált kispolgári vidéki házat stb.

A pop-art tehát valóban a hétköznapi valóság legszélesebb rétegeiből veszi át motívumkészletét — és emiatt úgy tűnik, hogy ez a művészet „visszatér” a realitáshoz. Csakhogy ez a látszólagos „visszatérés” éppen ironikus, elidegenítő szándéka miatt nem visszatérés, hanem kritika, sőt: opposzió. A pop-art támadja a fogyasztói, jóléti társadalom kispolgári eszményeit, ironikusan felmutatja ennek a sivárságát, uniformizált látásmódját, elidegenedettségét. Ennek érdekében alkalmazza a fotót is, közvetlenül beemelve a műalkotásba.

1955-ben készítette Robert Rauschenberg, New York-i művész az első ún. „combine painting”-et, azaz „összerakott festményt”, olyan alkotást, amelyben a hagyományosan festett (és csurgatott) részletek mellett, olykor ezeket háttérbe szorítva, konkrét tárgyak, a hétköznapi élet banális dolgai, tárgy-töredékek, anyagok, hulladékok jelentek meg, s a fotó. Ezek a fotók többnyire újságkivágások voltak, egy-egy nevezetes vagy éppen teljesen érdektelen rutinfotó, sporteseményről, politikai eseményről, technikai be-

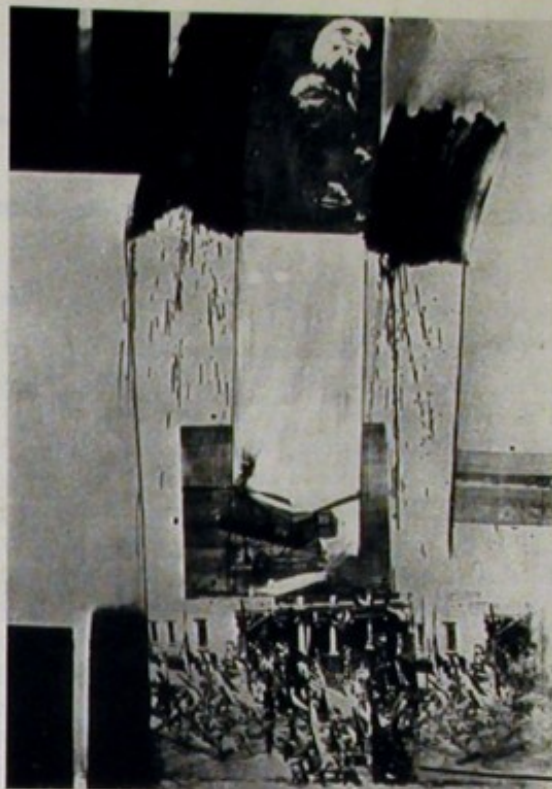
mutatóról, autószerencsétlenségekről készült felvételek. Az 1925-ös születésű Rauschenberg anyagkombinációi némiképp felújították, illetve újra értelmezték a tízes évek végi, húszas évek eleji európai dadaizmus montázstechnikáját, (azaz a felismerhető tárgyas elemek önkényes egymásbajátszását, vegyítését, szétदारabolását és ismételt összeépítését), de egy jellegzetesen amerikai, modern nagyipari fogyasztói társadalom valóságában; talán provokatívabban, durvább és közvetlenebb kapcsolódásokkal a hétköznapi, „utcai” valósághoz. Ahogy maga a művész mondja: „az élet és a művészet közötti résben” kíván alkotni. Ennek a résnek jellegzetes kifejezőeszköze a fotó, a hatalmas méretekben előállított, standard információkat nyújtó, a fogalmi közlést szinte kiszorító „mechanikus kép”, „objektív leképezés”: a fotográfia.

Rauschenberg érzékenyen felfogta az újságfotó szinte mágikus hatását a modern tömegtársadalmakban: a fotó igazságértéke felülmúlja a fotó által közvetített tartalmak, információk igazságértékét. Maga a mechanikus kép válik tartalommal és ugyanakkor tárggyá. Ezt a tárgyként megjelenő, elszemélytelenedett és standardizált képet emeli be Rauschenberg a „combine painting” halmazába. A fotót olyan képi „anyag” veszi körül Rauschenberg művein, ahol a legkülönbözőbb elemek együttes és egymásra vetített szerepéből adódik a jelentés: a hétköznapi, modern, nagyvárosi lét halmazszerűsége, a legtávolabbi események betörése a modern városi ember hétköznapijába, a zaklatott és kusza apró történések halmazszerűsége, a fogyasztásból kikopott és ezért feledésre, pusztulásra ítélt tárgyak különös lírája.

Ugyancsak nagyon fontos mozzanat az is, hogy Rauschenberg, a műveibe beépített tárgyak, anyagok és fotók felismerhetősége és azonosíthatósága ellenére, egy absztrakt képi rendszerben gondolkodik, csak ennek az absztrakt képi rendszernek, e rendszer rejtett gondolati jelentés-összefüggéseinek részlemeiként alkalmazza a fotót. Ez pedig arra utal, hogy számára a fotográfia nem önálló médiumként (azaz kifejezési közegként, sajátos kommunikációs eszközként, önálló törvényekkel rendelkező művészi nyelvezetként) jelenik meg, nem is információhordozó, tömegkommunikációs eszközként, hanem poetizálható tárgyként, a köznapi élet „hulladékaként”, az ipari-városi civilizáció tárgyi termékeként. Ezért Rauschenberg ráfest a fotókra, letép belőlük darabokat, más fotókkal keveri össze, önkényes gondolatársítások jelentés-összefüggéseibe helyezi őket. Jellegzetes példa erre az 1955—58-as *Odalisque* című kompozíció, mely Rauschenberg korai korszakának egyik fő műveként értékelhető. Egy alacsony, fém alapzaton fehér párnából áll ki a múlt század végi faragványokkal díszített „láb”-rész, melyen egy fából eszkábált, öt oldalról zárt

doboz áll. A doboz falain a legkülönbözőbb fotók láthatók, színes, megfakult magazinok és fekete-fehér napilapok fotóanyagából kiemelve, helyenként átfestve vagy egy-egy anyagfoszlánnyal kiegészítve. A kompozíció legtetején egy fehér, kövér kakas áll, meghökkentő asszociációkat keltve. Az Odalisque fotóragasztásainak tematikája egyrészt a női test, akt művészi és triviális feldolgozásait mutatja, másrészt pedig a magazinok legkülönbözőbb érdekességeiből merít. A doboz nyitott oldalát gyenge fényű villanykörte világítja meg. A puha párna, a kakas, a női aktok a címben is jelzett erotikus jelentéskörre utalnak. Az egész kompozíció tákolmány jellege, a véletlenszerűen egymás mellé került, rendkívül heterogén információs anyag viszont a hétköznapi élet banális összevisszaságát és a modern városi lét kuszaságát fejezi ki. A villanykörte teljesen szokatlan hatással egészíti ki a „szobrot”: funkciója éppen a hagyományos „szobor” fogalmának lerombolása, s a leghétköznapibb valóság tárgyainak közvetlen beépítése a műbe.

Rauschenberg „lírai pop-art” korszakában kialakul a felhasznált fotók néhány visszatérő csoportja: a politikai fotók (Kennedy-portré, tengerészgyalogosok harci cselekményei, helikopter), fogyasztói termékek, reklámfotók és ezen belül a női test mint reklámeszköz, valamint egy-két ragadozó (pl. sas és párdúc). Ezekből a fotókból a hatvanas és a korai hetvenes évek folyamán számtalan variációban készít nagyméretű, rendkívül drámai hatású, a töredékesség és a pillanatnyiság, az esetlegesség és kiszolgáltatottság élményét kifejező kollázs-típusú kompozíciókat. A többnyire nagyméretű képmezőben a szitanyomattal felvitt vagy közvetlenül felragasztott fotókivágásokat dinamikus, vagdalkozó ecsetvonások kísérik; gyakran ecsettel, festékkel elszínezve és átfestve a fotók némely részletét. Gyakori a fotókat durván átértelmező csurgatás, illetve egy-egy jel, pl. nyíl és bekarikázás alkalmazása, mely elválasztja a fotó egy részletét a fotó egész felületétől. A Kennedy-portré és az amerikai Szabadságszobor nyilvánvalóan politikai szimbólummá válik; az erőszakos cselekmények és a háborús képek pedig a jelen történelmi realitását idézik fel — a fotó dokumentatív közvetlensége által. Ezt a dokumentatív értéket azonban átalakítja a művész: a modern ember tudatvilágának részévé teszi, összevegyítve a legbanálisabb, leghétköznapibb mozzanatokkal. Az 1964-ben, Kennedy elnök meggyilkolása után készített *Hányad* című kompozíción a fehér alapra tett vörös és fekete színek közvetlen érzelmi kifejezőereje, illetve a néhány nagyméretű fotóról készített szitanyomat informatív ereje válik az esztétikai kifejezés alapjává. A fekete-fehér Kennedy-portré a képmező felső részén, ferdén megdőntve látható: információértéke miatt nem közvetlen portréként, hanem mint „az



RAUSCHENBERG, ROBERT: SASÓRIÁS  
(1963, Panigi, Galleria Ileana Sonnabend)

amerikai elnök fotója”, mint embléma jelentkezik. A fotót sűrű ecsetsávok veszik körül, kiemelve néhány részletet, pl. az elnök mutató, gesztikuláló kezét, s elmosva néhány más részletet. A képmező alsó részét két egymás mellé nyomott ejtőernyős-fotó tölti be, e fotók vörös alapra fehérrel készültek. A bal alsó sarokban pedig utcai jelek, többek között egy STOP-tábla látható. A kompozíció „festői”, expresszív elemei és a fotók „objektivitása” között feszültség támad, s éppen ebből a feszültségből ered a mű drámai hatása.

Rauschenberg művészete a pop előkészítő és egyben első fázisának jellegzetes és hatásos megnyilatkozása. Művészettörténetileg előkészít egy rendkívül fontos korszakot, az ún. „hatvanas évek” művészetét, amelynek egyik legjellegzetesebb mozzanata éppen a fotó központi szerepe a képzőművészetben belül. Egyes szerzők a „fotó expanziójának” is nevezik a hatvanas évek művészetét; véleményem szerint azonban nem a fotó terjedt át a képzőművészet új területeire, hanem fordítva, a képzőművészeti gondolkodás — éppen belső igényeinek kielégítésére — használja fel a fotót, s nem mint fotóművészetet, hanem mint nyersanyagot, mint a modern nagyvárosi tömegtársadalmak jellegzetes termékét. A képzőművészet expanziója kebelezi be mind a fotót, mind a tárgyi környezetet, hogy beemelje a művészet kitért területére, átértelmezett, direkttebbé tett területére.

# fotó

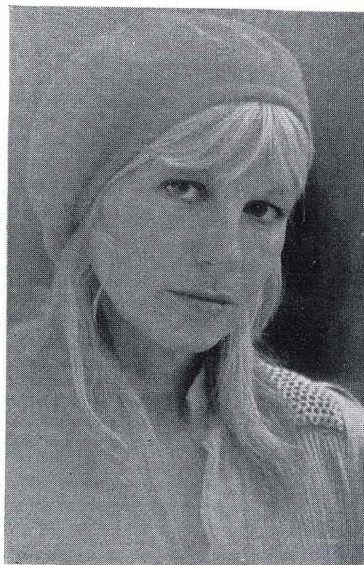
FOTÓSZAKLAP, MEGJELENIK HAVONTA

## A TARTALOMBÓL

Megmérettettünk... (Kaján Mária) .....	50
Interdia Show '81 (Ibos Iván) .....	58
Városok — tájak — kultúrák (Réz Mihály) .....	59
Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után I. (Hegyi Loránd) .....	70
Centenárium — Százéves a rendszeresen megjelenő magyar fény- képzészeti szaksajtó II. (Szilágyi Gábor) .....	74
Könyvekről .....	76
A fotográfiai filmek és a szabványosítás (Zsifkov Tibor) .....	78
A bélyegek reprodukálása (Kis László—Vinkovits Sándor) .....	80
Az új Canon F—1 (Járai Rudolf) .....	84
Diákfotó .....	88
Országszerte .....	90

## 1982/2

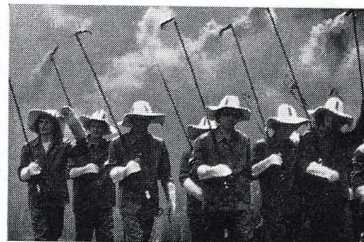
Címloldal: NOTERDAME, GUY (Belgium):  
JACKY



Hátsó borító:

SPERER, HEINRICH (Ausztria):  
KÉK TEMPLOM

JUHÁSZ MIKLÓS: KOHÁSZOK



Szerkesztő: Kaján Mária — Szerkesztőség: Budapest IX., Sobieski János u. 28. I. 3. — Telefon: 139-252 — Postai küldemények: Budapest 1906 — Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin krt. 9—11. — Telefon: 222-408 — Felelős kiadó: Siklósi Norbert igazgató — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a hírlapkézesítő postahivatalokban és a Posta Központi Hírlap Irodában (Budapest V., József nádor tér 1., levélcím: Budapest 1900) vagy közvetlenül, vagy postautalványon, vagy a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára való átutalással — Előfizetési díj 1/4 évre 54 forint — Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat (H—1389 Budapest, postafiók 149) és külföldi bizományosai — 4735 Révai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Horváth Józsefné — INDEX: 25293 — HU ISSN 0427—0576

## Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után

### II.

Lucy R. Lippard alapvető fontosságú pop-art monográfiájában öt New York-i művészt sorol fel a „New York-i Pop” című fejezetben, mégpedig a következő — meglehetősen helytálló — indoklással: „Arról, hogy mi a pop-art és mi nem az, olyan sok hamis felfogás van, hogy én a következő fejezetekben csupán öt vitán felül álló New York-i művészt, valamint néhány alkotót az Egyesült Államok nyugati partvidékéről és Angliából fogadok el. E művészek mindannyian többekévesé pontosan körülírható reklámtechnikákat és reklámszíneket alkalmaznak félreismerhetetlenül populáris, ábrázoló szándékú képi ideáik megvalósításához; amit azonban stilisztikai szempontból ezekkel az eszközökkel kezdenek, nem feltétlenül ugyanaz. Az öt New York-i festő a következő: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist és Claes Oldenburg.” Valóban, az itt felsorolt művészek mindegyike jellegzetes, a „fogyasztói társadalomból” származó tárgyi motívumokat és információkat használ fel művein, s ezek között nagyon is fontos helyen áll a fénykép.

Roy Lichtenstein, 1923-as születésű New York-i művész festészete az amerikai átlagember számára nélkülözhetetlen „újság-kultúra” sajátos kritikáját adja. Ez a kritika az ironia leleplező-elidegenítő hatásával mű-

ködik. Lichtenstein 1960—61 táján kezdi festeni többnyire nagyméretű, harsány színű képeit, melyekhez az újságok képregényeiből választja motívumait. A kisember „álmogyára” nemcsak a film, nemcsak a tévé, hanem a „Comic Strip”, azaz a kalandos történeteket elbeszélő, képből elmondó képregény is.

Van azonban egy mélyebb, kevésbé feltűnő és látványos rétege a Lichtenstein-képeknek: ez pedig a személytelen raszter-technika átvétele. Lichtenstein ugyanis apró, mechanikusan felvitt festékpöttyökből építi fel festményeit, szigorú és mechanikusan kontúrozott vonalak közé szorítva a harsány színeket. Ezzel az eljárással mintegy átveszi a gépi technika tökéletességét, személytelen precizitását, illetve teljesen kiiktatja a személyes kifejezés lehetőségét. Ez az eljárás, illetve a kinagyítás és „reprodukálás” analóg a fotó személytelen és mechanikus eljárásával — szándékosan elszemélyteleníti a műalkotást, hogy ily módon az elidegenedés problematikáját központi kérdéssé tegye. Az elszemélytelenített és mechanikus eljárás ugyanakkor egy „meglevő” tárgynak — a képregény egy kockájának — átmásolása és kinagyítása, melynek során a művész sem nem tesz hozzá, sem nem vesz el belőle semmit. Így a pop-művész mintegy megduplázza a valóságot, s ezáltal elidegenít tőle: megmutatja a kiemelt és kinagyított részlet esetlenségét, ostobaságát, bárnyóságát, de leleplezi rejtett, elleplezett agresszivitását,



WESSELMANN, TOM: CSENDÉLET  
1964 (Pari, Galleria Ileana Sonnabend)

manipuláló szándékát, az erőszak és a mindent legyőző Superman célratörő kíméletlenségét, másutt a mestersegesen felcsigázott érdekesség-hajhászás ürességét, az érzelmek mesterkélttségét, a gesztusok árulkodó konvencionálisát.

Lichtenstein tehát a fotóval analóg módon kezeli tárgyat: kiemel, elszigetel, kinagyít és leleplez. Egyes munkáin még tovább megy ennél, ugyanis kettős áttétellel dolgozik: a régi és a klasszikus modern művészet alkotásairól készült reprodukciókat veszi át, nagyítja ki festményein. Ekkor az eredeti műalkotásról készített fotó — amely már önmagában is egy mechanikus áttétel, méretbeli, színbeli stb. változtatásokkal —, a reprodukció megismétlődik egy újabb mechanikus nagyítás és leegyszerűsített felületkialakítás során. A reprodukció reprodukciója teljesen elveszti mind az „eredeti” tárgy művészi erejét, hitelét, szellemi telítettségét, mind pedig az „első reprodukció” dokumentatív erejét, s puszta tárggyá válik, mely többnyire üres, közömbös, sőt nevetséges.

Lichtenstein szkeptikus viszonyulása a művészet tárgyaihoz, jellegzetes gesztusa a hatvanas évek pop-artjának. Lázadás ez a fetisizált tárgy, s a fetisizált műtárgy ellen is. A hihetetlen összegekért gazdát cserélő Picasso-, Chagall-, Hartung- és Pollock-képek épp olyan fétissé, a fogyasztói társadalom jóléti mítoszának jelképeivé váltak, mint a hatalmas Fordok és a luxuslakások, a szörmek és a technikai csodák, vagy akár a megvásárolható szex.

Tom Wesselmann, 1931-es születésű, Cincinnatiből származó művész éppen a jóléti társadalom státuszszimbólumaiból állítja össze assamblage-ait (tárgyi törmelékekből, különféle anyagokból, fotókból és festett részletekből épített háromdimenziós műveit). Wesselmann stílusa ugyancsak személytelen, hűvös, mindenfajta érzelmi-lírai-hangulati kifejezést nélkülöző „objektív” stílus. A hétköznapi valóságból beemelt konkrét tárgyak — pl. W. C.-kagyló, törülköző, újságpapír, függöny, polc, autógumi, hirdetések stb. — mellett előszeretettel alkalmazza a nagyméretű, nyomdai úton sokszorosított fotót is. A fotókon ábrázolt tárgyak asszociációs köre többnyire két csoportba tartozik: a szexualitás és a jólét körébe. Az utóbbi egyértelműen az amerikai átlagember első számú vágyát, az anyagi bőséget és biztonságot tartalmazza, annak minden kispolgári és luxus igényével együtt. A szex azonban többértelmű motívum. Jelenti egyrészt a mozivásznakon tündöklő sztár, a mozijegy árával mindenki számára megvásárolható szupernő kultuszát, a jellegzetes szőke, telt idomú, mosolygós, Marilyn Monroe-típusú szexbálvány tömegmítoszáét, másrészt pedig a sokgyermekes, jómódú családapák számára pénzen megvásárolható csinos, fiatal szeretőt, azaz ezen keresztül a gazdagságot, a pénz hatalmát, a luxust.



LICHTENSTEIN, ROY:  
ASSZONY VIRÁGOS KALAPPAL,  
1963 (New York, Leon A. Mnuchin gyűjteménye)

Wesselmann emblematikusan állítja egymás mellé a cigarettát, az autógumit, a sematikusan, arc nélkül megrajzolt szőke nőt, a narancsot, a tejszínhabot, azaz a fogyasztói társadalom jómódú tagjainak státuszszimbólummá vált élvezeti cikkeit. A Wesselmann-assamblage fotóberagasztásai tehát szociológiailag nagyon is konkrét jelentésű elemek, melyek a fotót mint a piaci, fogyasztói társadalom hétköznapi életének részét, a reklám és a manipuláció nagy hatású eszközt, s ugyanakkor mint tárgyat, mint eladható és felhasználható tárgyat, terméket értelmezik. Ezáltal a fotó nemcsak a rajta megjelenő információval hat, hanem önmagában, fotóvoltában is, mint tömegkommunikációs eszköz és mint termék, fogyasztási cikk.

Ez a kettős értelmű és direkt szociológiai fotófelhasználás jellemzi James Rosenquist, 1933-as születésű, Észak-Dakotából származó New York-i festő művészetét is. Rosenquist ugyanakkor alig használ fel valódi fényképet: festészete a megtévesztésig utánozza a színes fotót, a fotószerűség látszatával ruhazza fel kollázszerűen összeállított kompozícióit. Jellegzetes stílusa több szempontból előlegezi a hatvanas évek végén kialakuló ún. hiperrealizmus fotószerűségét. Kompozíciós szempontból Rosenquist festményei bonyolult struktúrák, melyek illuzionista festői megoldásuk révén látszattereket alkotnak, a reklámpar és a technikai civilizáció tárgyaival telezsúfolt tereket. Színhasz-



nálata szorosan kapcsolódik az amerikai reklám neonos színeihez, agresszív harsogásához, a brillantrózák, sárgák, rózsaszínek giccses és behízelt édeskés áruházvilágához. A reklámfotók motívumaiból összeállított, fotószerűen festett — és ezáltal „festett kollázsok” tekinthető — Rosenquist-festmények éppoly személytelen hűvösséggel és objektivitással állnak előttünk, mint maguk a fotók. Célja éppen az, hogy magával a fotóval, magával a reklámmal hozzon létre kollázsokat, melyek zsúfoltsága, telítettsége, egymásra halmozódó töménysége csömört és kiábrándulást, megvetést és kritikát vált ki a nézőből. Rosenquist kegyetlenül és önnön fejezeteivel leplezi le a jóléti társadalom tárgyfetisizmusát, fogyasztói habzsolását, az eladhatóságért mindent felhasználó, mindent kiaknázó gátlás-

talanságát és pénzimádatát, mely végső soron az emberi elértéktelenedéshez, a mélyebb, elvontabb értékek iránti közömbösséghez vezet.

Számunkra különösen érdekes az a mozzanat, hogy Rosenquist a fotót eleve úgy fogja fel, mint gyártott, nyomdailag előállított, nagy számban termelt és terjesztett produktumot, s teljesen eltűnik nála — és művészársainál — a fotó kreatív, művészi természete. A pop-művész számára minden médium csakis társadalmi meghatározottságában, egy-egy jellegzetes társadalmi szituáció elemeként értelmeződik. A fotó helyett helyesebbnek tűnik tehát „fotószerűségről” beszélni, hiszen éppen a fotószerű látzat által fogalmazza meg a művész a kritikai-defetisizáló jelentéseket.

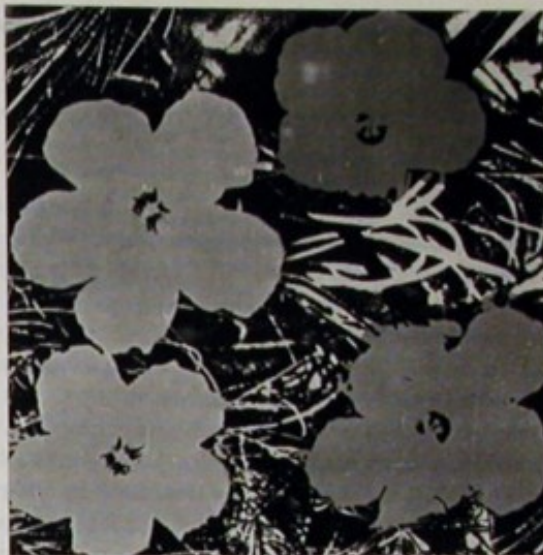
WARHOL, ANDY: KATASZTRÓFA ZÖLDBEN, 1963 (Torino, magánygyűjtemény)



Az amerikai pop-art legjelentősebb alkotója, az 1928-ban Pittsburgh-ben, a cseh bevándorlók gyermekeként született, s New York-ban tevékenykedő Andy Warhol művészetében a fotó központi szerepet tölt be. 1962 és 1964 között, az általa Factory-nak nevezett műhelyben, munkatársaival és barátaival együtt kétezernél több szitanyomatot készít, melyek közvetlenül a fotográfián alapulnak. A szitanyomat technikája szorosan kapcsolódik a pop-art személytelen és hűvös, az egyéni ecsetvonást, érzelmi önkifejezést mellőző stílusához, másrészt pedig a reklámparhoz. Bár a technikát már a tízes években is ismerték, képzőművészeti jelentőségre csak a hatvanas években tett szert. Andy Warhol művészete pedig elválaszthatatlan a szitanyomat és a fotó alkalmazásától és manipulálásától.

Warhol 1962-ben kezdi meg híressé vált Marilyn Monroe-sorozatát. Ebben a sokszáz lapból álló sorozatban egyetlen jól ismert, agyonreklámozott Marilyn Monroe-fotót használ fel, melyet különböző színvariációban, különböző alapra, különböző kompozícióban nyom újra, mintegy emblémaként használva az eleven emberi arc — e kettős áttétel során — maszkká vált fotóját. Az elszemélytelenedést ily módon mind a kettős technikai áttétel mechanikussága, mind pedig az emblémaszerű felfogás hangsúlyozza. Warhol mintegy magára vállalja azokat a mechanizmusokat, melyeket a fogyasztói társadalom intézményrendszere hajt végre az általa befogott és felhasznált anyaggal, legyen az gép vagy eleven ember. Éppen a gépiesség felidézése, a mechanikus-technikai ismétlés gyártászerű mennyiségi jellege foglalkoztatja Warholt; az a kérdés, hogy az emberi kreativitás hogyan érvényesülhet egy olyan szuperteknikai társadalomban, mint a hatvanas évek modern ipari társadalmi.

Közvetlenül és a színhatások keltette többértelműség nélkül alkalmazza a fotót azokon a nagyméretű szitanyomatain, melyek a rendőrségi nyilvántartókartok fényképeit használják alapanyagul. Megdöbbentő a fotó hatalma ezeken a fekete-fehér, rideg és kegyetlenül őszinte képeken. Warhol itt sem tesz hozzá semmit az „alapanyaghoz”, csupán szembesít magával a tárggyá vált emberrel. Az előlről és oldalról lefényképezett ismeretlen arcok alatt számok, feliratok láthatók: nem többek ők, mint egy tétel a nyilvántartóban. Épp ily döbbenetes hatásúak a körözési fotók nyomán készített fekete-fehér szitanyomatok is, melyek az esetlegesség, pillanatnyiség és a kimerevített, megdermedt gesztusok örökkévalóságának ellentétével az emberi lét tragikumát képesek — a maguk hűvösen puritán módján — kifejezni. Az eleven ember mosolya az „áldozat” utolsó hiteles és ezért tragikus portréjává válik Warhol fotóin: ennyit tudunk róluk, ismeretlen gyilkosokról, betörőkről, alvilági figurákról, ez az utolsó „kép”, ami még teljes értékű, szabad embernek mutatja őket.



WARHOL, ANDY: NAGY VIRÁGOK.  
1963 (Torino, Spreoni Galéria)

1975-ben kezdi a kortárs művészekről (David Hockney, Joseph Beuys), politikusokról (Russell Means, Willy Brandt), énekesekről (Liza Minelli, Mick Jagger) rajzolt-festett-fotózott portrészorozatát. Ezek a többnyire nagyméretű, érdekes technikával (fotóra való ráfestéssel, rajzolással, átlátszó papírok egymásra ragasztásával) készült portrék új jelentést adnak a portréfestészetnek: Warhol egyazon pillanatban elidegeníti és közelbe hozza az ábrázolt személyt. Alapanyaga most is a fotó, mégpedig a jól ismert sztárfotó, a sokat publikált és bevésett „maszk”. Csakhogy ezt a személytelenné, érdektelenné, lélektelenné vált fotót a festői-grafikus megmunkálás során többértelműséggel telíti, a kézirajz semmi mással nem helyettesíthető egyéniségével lelkesíti át, a beragasztásokkal és át-, illetve ráfestésekkel megmozgatja, élővé és hitelessé, mozgalmassá és komplexszé teszi. A fotóra ráborított átlátszó lemezen megjelenő kézirajz helyenként fedi a fotót, másutt „lecsúszik” róla, finomítva és megváltoztatva hűvös dokumentaritását. Egy-egy kéz, egy hajtincs, az arc egyik felének átrajzolása és elszínezése, egy beragasztott színes papír gyűrődései, két-három színes anyag belépése olyan festői komplexitást teremt, amelyben a felénk tekintő arc személyiséggé, sorsszerűvé, önmagában megálló teljességgé válik — azaz a dokumentumérték helyett valami mást, többet, mélyebbet nyújt a huszadik század végi művésztől, aki ünneplést és körülrajongott szupersztárként a menyekbe emelkedik, miközben állandó élet-halál harcot vív önmagában önmagáért.

Hegyi Lórdnd

# fotó

FOTÓSZAKLAP, MEGJELENIK HAVONTA

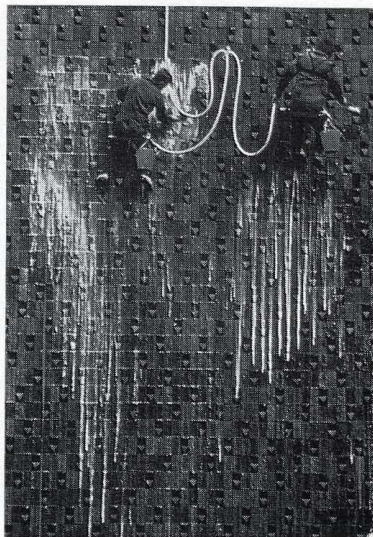
## A TARTALOMBÓL

„Szeretem a dolgok bőrét!” — Párizsi beszélgetés Lucien Hervével (Kamocsay Ildikó) .....	98
Az NDK II. Portréfotó kiállítása (G. Ihrke) .....	104
Budapest, a Duna gyöngye (Fenyő Imre) .....	110
Egy metafizikus csendélet az ötvenes évekből — Holics Gyula: Kont- raszt, 1958 (P. Szűcs Julianna) .....	114
A képegyüttesek előretörése (Ibos Iván) .....	116
Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után II. (Hegyi Loránd) .....	122
Centenárium — Százéves a rendszeresen megjelenő magyar fényké- pészeti szaksajtó III. (Szilágyi Gábor) .....	126
Fotóvegyzerek és szabványosítási kérdések (Zs. T.) .....	128
Diamásolatok készítése (Járai Rudolf) .....	134
Néhány megjegyzés egy diabemutatóhoz (kaján) .....	144

## 1982/3

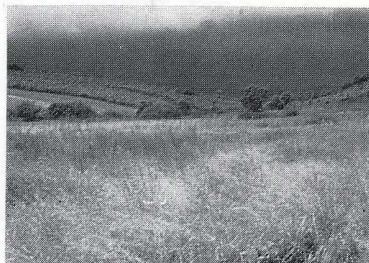
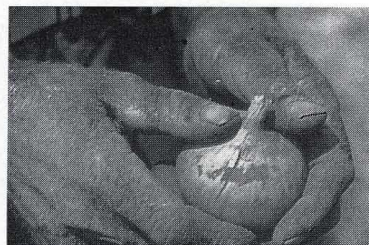
Címloldal:

BODNÁR BARNABÁS:  
NAGYMOSÁS



Hátsó borító:

DEÁKFALVI ERNŐ:  
TISZTELET MAKÓNAK  
FEHÉR BÉLA: VIHAR ELŐTT



HERVÉ, LUCIEN:  
LE CORBUSIER-ÉPÍTMÉNY  
AHMEDABADBAN

Szerkesztő: Kaján Mária — Szerkesztőség: Budapest IX., Sobieski János u. 28. I. 3. — Tele-  
fon: 139-252 — Postai küldemények: Budapest 1906 — Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest  
VII., Lenin krt. 9-11. — Telefon: 222-408 — Felelős kiadó: Siklósi Norbert igazgató — Ter-  
jeszti a Magyar Posta — Előfizethető a hírlapkézesítő postahivatalokban és a Posta Köz-  
ponti Hírlap Irodában (Budapest V., József nádor tér 1., levélcím: Budapest 1900) vagy köz-  
vetlenül, vagy postautalványon, vagy a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára való átuta-  
lással — Előfizetési díj 1/4 évre 54 forint — Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi  
Vállalat (H-1389 Budapest, postafiók 149) és külföldi bizományosai — 4815 Révai Nyomda,  
Budapest — Felelős vezető: Horváth Józsefné — INDEX: 25293 — HU ISSN 0427-0576

29. ÉVF. 3. SZÁM  
1982. MÁRCIUS  
ÁRA: 18 FORINT

# fotó



# Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után

## III.

Az amerikai pop-art kezdeményezésekkel egyidőben, de ezektől lényegében függetlenül, Európában is megfigyelhetők rokon szellemű törekvések. Két főbb központban alakul ki az *újrealizmus* két iskolája: Londonban és Párizsban. Egyes források szerint a londoni pop-art tendenciákat már 1954-ben ezzel az elnevezéssel illette Lawrence Alloway, bár ezt ő maga túl korainak tartja. Tény azonban, hogy 1955 és 1957 között kialakul az elnevezés ma is érvényes tartalma, s ezzel együtt a jellegzetesen angliai pop-art is körvonalazódik. Ennek egyik — már korán megmutakozó — sajátossága a hétköznapi élet tárgyainak beépítése, a tömegkultúra alacsonyabb és periférikusabb megnyilatkozásainak bevonása a műalkotásba. Míg azonban Rauschenberg, Jasper John, Warhol monumentális munkái olykor megdöbbentően sokkoló erejűek — gyakran szándékuk ellenére is —, addig londoni

kortársaik művei inkább az ironikus-elidegenítő hatással, az intim méretekkkel, illetve a játékosággal és improvizációs ötletességgel jellemezhetők.

Egyes szerzők Francis Bacon-t és Eduardo Paolozzi-t tekintik a szigetországi pop-art legfontosabb előfutárainak; mások Peter Blake-et és Richard Hamiltont.

Jelen tanulmány szempontjából csak érintőlegesen tárgyalhatjuk ezt a kérdést, amennyiben *Francis Bacon* az első olyan művész, aki fotók beragasztásával egészíti ki festményeit, méghozzá filmekből és újságokból kiválasztott fotókkal. Ezek tematikája — ahogy Alloway megjegyzi — elsősorban az *erőszak* és a *mozgás*. Bacon egy festménysorozatán felhasználja Eadweard Muybridge 1890-ben készített fényképeit, amelyek az emberi és az állati mozgás fázisait rögzítették. Bacon festészetének egyik újszerű mozzanata éppen a fotó értelmezésében rejlik: ő ugyanis „hagyományos” festői eszközökkel, indulatos és expresszív ecsetkezeléssel dolgozik, miközben teljesen nyilvánvalóvá teszi, hogy a fotográfiából indult ki. A fénykép áttételesen jelenik meg képein: az eltorzított emberi alakok és tárgyak megfestésében, a „fotószerűség” különös, sterilen hűvös, ám mégis expresszív megjelenő közegében. A beragasztott valódi fotó és a fotószerűnek tűnő, ám pszichikai feszültségektől szétrombolt, szétzilált felületek éles ellentéte Bacon festészetét a modern művészet legdrámaibb megnyilatkozásai közé emeli.

A fiatal művészgeneráció „újrealistái” Bacon festészetét — kortársaival, Pasmore-val, Sutherlanddel, Moore-ral ellentétben — elfogadják előképül; s különösen a triviális jelenségek, a nagyvárosi tömegkultúra, az akkor induló popzene csörömpölő, hangos, cseppet sem esztétikus és magasztos világából merített motívumokkal töltik fel az új brit festészetet. A fotográfia minden megjelenési formájában (újságfotó, filmből kiválasztott fényképezett fotó, reklámfotó, fotót alkalmazó plakát, hirdetés, portréfotó stb.) szinte elárasztja az angol pop-művészek munkáit. A fénykép központi jelentőségét mutatja az az 1953-ban Londonban rendezett kiállítás, melyen száz fotót mutattak be a rendezők *Az élet és a művészet párhuzamossága* címen. Az Eduardo Paolozzi és Nigel Henderson által rendezett kiállítás anyaga nagyrészt fotókból állt, amelyeket labirintusszerűen helyeztek el a galériában. A fotók témája rendkívül különböző volt, a röntgenfelvételektől a gyermekrajzokig, anyag teszt-fotóktól ipari objektumokig stb. Már ezen az 1953-as kiállításon megjelentek a nagyvárosi élet jellegzetes jelenségei, a földalatti állomások firkái-

TILSON, JOE: ÁTLÁTSZÓ AJAK  
(1968, Marlborough Graphics, London)



tól a reklámokig és a politikai plakátokig. Az ötvenes évek közepétől pedig teljesen egyértelműen jutnak érvényre a nagyvárosi szubkultúrák és a popzene motívumai, elsősorban Peter Blake, Richard Hamilton, Anthony Donaldson, Allen Jones, Joe Tilson munkáin.

Az 1931-ben Dartfordban született és Londonban dolgozó Peter Blake, valamint az 1922-ben Londonban született Richard Hamilton munkásságában a fotók beragasztása és a fotószerűen festett részletek kollázs-szerűen keverednek egymással. Míg Blake festményein inkább a fekete humorral átszőtt nagyvárosi képzeletvilág egyfajta sajátos „költőietlen költőisége”, triviális álomvilága és a popsztárokért rajongó városi fiatalok banális eszményei öltenek testet, addig Hamilton képi nyelve elegánsabb, rafináltabb, intellektuálisabb, s ezáltal ironikusabb, elidegenítőbb. Blake előszeretettel használ fel személyes, intim tárgyakat; a számára legfontosabb dolgokat közvetlenül beemeli festményeinek világába. Az 1961-es Egész alakos önportré egyesíti a realista, tárgyilagos festői nyelvet és a kollázt, a fotóberagasztást, sőt, eredeti tárgyak applikálását (pl. jelvényekét, kitüntetésekét, ócskapiacra vásárolt emblémákét, popzenei újságokét). Blake gyakran a festmény és a relief közötti háromdimenziós asszablage-technikát alkalmazza, mely kiválóan alkalmas eredeti tárgyak és festett részletek vegyítésére. A fotó nála mindig valamilyen „késztermék”, azaz nyomdailag előállított, sokszorosított tárgy, melynek nem az általa ábrázolt dolog, személy, esemény ad fontosságot, hanem sokkal inkább az a kultúrszociológiai utaláskör, melyhez kapcsolódik. Blake a nagyvárosi szubkultúrák ezoterikus légkörének érzékeltetésére különös, önálló jeleket használ. A pop-artra olyannyira jellemző távolságtartás és ironikus elidegenítő hatás ezért Blake művészetében kevésbé, és sohasem önmagában érvényesül: mindig jelen van a banális valóság átköltőítésének és szubjektív megragadásának az igénye.

Richard Hamilton 1956-ban megrendezte az *Ez a holnap* című kiállítást, amelyet az angliai pop-art tényleges kezdetének tekint a szakirodalom. Az ötvenes évek közepétől napjainkig lényegében egyetlen nagy probléma foglalkoztatja — s ez meghatározza a fotográfiahoz való viszonyát is: minden tárgy, minden dolog, késztermék és művészi alkotás, fotó és rajz, festett felület és szöveg, jel, embléma kifejezőeszköz számára, melyek egymás mellé helyezése, egymásba kapcsolásával, egymásba építésével a huszadik század második fele nagyvárosi tömegcivilizációjának értékszem-



BLAKE, PETER: A BALKONON  
(1955—57, Tate Galéria, London)

léletét, relativizmusát, bizonytalanságát és sokrétűségét fogalmazza meg. Alapvető tartása az elidegenítő, defetiszizáló, leleplező távolságtartás, illetve a szkeptikus „visszajára fordítása” minden — látszatra érvényes — konvenciónak. Hamilton művészete kollázs-elvű művészet, mely bátran és meglepő módon vegyíti a hagyományosan festett részleteket a legdurvább tárgyi fotóberagasztásokkal. Rendkívül jellemző Hamilton művészetfelfogására és a szociológiai mozzanatok közvetlenül formális megoldásokhoz kapcsoló ikonografikus (azaz szoros kép—jelentés megfeleltetésén alapuló) szemléletére az 1958—61-es *She (Ő)* című kompozíciója. A műanyag és átlátszó cellulóze alpra festett és ragasztott, vegyes technikával létrehozott kollázs-szerű festmény a szexuális vonatkozású formákat, a lágyan elmosódó női testrészleteket háztartási géppel és konyharészlettel kapcsolja össze. Mégpedig olyan festői stílusban, amely az amerikai ízlésű, negédes, behízelt reklámfotók jellegzetes stílusából meríti előképeit és formai megoldásait. Hamilton tehát a fotószerűség egy jellegzetes fajtáját közvetlenül kapcsolatba hozza bizonyos társadalmi ideálok, ízléstípusokkal; a nagy mennyiségben előállított reklámfotó művészi átértelmezésével—feldolgozásával ironikus beállításba helyezi ezeket az ideálokat.



HAMILTON, RICHARD: MI AZ, AMI A MA OTTHONAIT OLYAN KÜLÖNÖSSÉ, OLYAN VONZÓVÁ TESZI? (1956, magányűjtemény)

A személytelen és mechanikus kollázs-szerűség hátterben tartja a művészi Ént. Hamilton és a többi pop-art művész mintegy átveszi a nagyvárosi technicista tömegkultúrák elidegenedett, arc nélküli mechanikus-ságát, csak éppen ironikusan, kritikusan fogja fel és defetiszáló-leleplező szándékkal formálja át művészetében. Azt is mondhatjuk, hogy a pop-art művész ad abszurdum viszi azokat a mechanizmusokat és reklám-fogásokat, manipulációs eszközöket, melyeket a nagyvárosi technikai tömegtársadalmak fogyasztói mentalitása megszokottá tett és észrevétlenül működtet; rávilágít az uniformizáltság és a standardizáltság személytelenségére, manipulált ál-értékeire, trivialitására. A triviális tömegkultúrát élesen szembeállítja az ezoterikus elitkultúrával azáltal, hogy közvetlenül műalkotásá teszi a leghétköznapibb tárgyat is. Ezzel a gesztussal magára a művészet sajátosságára kérdez rá. Arra, hol húzódik az „élet” és a „művészet” közötti határ, vagy egyáltalán van-e ilyen határ, és mi a művészet sajátos belső struktúrája, azaz a művész szerepe az alkotásban miben fogalmazható meg?

A Pierre Restany francia kritikus által 1960-ban alakított modern francia művészeti irányzat, a Nouveau Réalisme éppen ezekre a kérdésekre kísérel meg választ találni. Restany 1960-ban Milánóban publikálja az *Új Realizmus* Manifesztumát, melyben élesen elítéli az „elitművészet” arisztokratikus fensőbbességét, akadémizmusát, és az élet egészére kiterjedő művészet elvét hirdeti. A realizmusnak Franciaországban természetesen egészen más hagyományai vannak, mint Angliában. Courbet plebejus realizmusa, az impresszionis-

ták közvetlenségen alapuló realizmus felfogása, Zola naturalizmusa mind más és más tartalommal telítik a realizmus kategóriáját; közös azonban a művészet és az élet közötti szoros kapcsolat igénye. A francia Új Realizmus azonban sajátosan késő huszadik századi jelenség, több szempontból is. Egyrészt alapélménye a technikai civilizáció, illetve a fogyasztói társadalom, valamint ennek társadalmi-lélektani kísérőjelensége: az elszemélytelenedés, a magány, az elidegenedés, az áttételesség élménye. Másrészt az Új Realizmus elveti az esztétikai stílus követelményét, és ehelyett a valóságot közvetlenül kívánja beemelni a művészetbe. Törődékesnek fogja fel a világot, és ezt a törődékességet a műalkotásban a lehető legradikálisabban érvényre juttatja. Restany abból indul ki fejtegetésében, hogy a modern művészet összes irányzata, nyelvezete, jelképtartománya kiüresedett, kimerült, nincs kapcsolata a valósággal. Az Új Realizmus a ténylegesen megfogható, közvetlenül érzékelhető és tapasztalható dolgokat, tárgyakat, tárgyas elemeket, a technikai civilizáció eszközeit, a késztermékeket, valamint a reklámot és a manipuláció valóságot teremtő eszközeit építi be műalkotásaiba: felmutatva ezzel a meglévőt — személytelenül, távolságtartó pozícióból. Ugyanakkor éppen ez a hűvös távolságtartás eredményezi az iróniát, mellyel tárgyához közeledik.

RAYSE, MARTIAL: MADE IN JAPAN, MARTIAL-SZÍN BEN



Az Új Realizmus tehát a szkepszis művészete, a stílus-bravúrokra és formai akadémiasságba bonyolódott modernizmus iránti kételkedés és a művészet új társadalmi helyét meghatározni akaró szociológiai tudatosság kifejezése. Tárgyai nem *műtárgyakként*, hanem *valóságos tárgyakként* kapcsolódnak a hétköznapi világ egyéb dolgaihoz, de egyúttal provokálják is azokat, mert tüntetően önkényesek, nyilvánvalóan használhatatlanok, abszurdak, a fogyasztói ideálokat nevetségessé tevők. Trivialitásuk tehát nem őszinte, hanem eltúlzott és leleplező. Ennek a kritikai-ironikus magatartásnak egyik hordozója a fotó. A francia újrealisták művészetében azonban a fotó és a különböző fotótermékek korántsem játszanak olyan jelentős szerepet, mint az angolszász pop-art esetében.

*Martial Raysse*, a Nizza melletti Golfe Juanban 1936-ban született festő munkássága kapcsolódik össze legelősebben a fotográfiával. 1960-ban kezdi fényképi és festett részleteket, valóságos tárgyakat és neoncsöveket egybekapcsoló asszsemblage-ait készíteni. Nagyméretű fekete-fehér fotókat használ festményei alapjául, melyeket azután hagyományos festői eljárással kiszínez, valamint egy-egy neoncső beépítésével szokatlan módon szétbont, egy-egy részletét kiemelve. Raysse gyakran használ kész neohirdetéseket, melyeket a hirde-

HOCKNEY, DAVID:  
TEAFESTMÉNY ILLUZIONISTA STÍLUSBAN  
(1962, Situation Galéria, London)



JACQUET, ALAIN: REGGELI A SZABADBAN  
(1964, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Róma)

tés szöveges információjának megfelelő tárgyakkal kombinál. Ez a nagyon közvetlen megfeleltetés ismét ironikus hatást kelt. Éppígy ironikus az a képe, melyen egyetlen motívum jelenik meg, egy női száj, amelyet vörös neoncsövek vesznek körül, mintegy banális reklámtáblává téve a szépség imádott jelképét. Raysse festészetében a fotó szinte mindig ironikus-elidegenítő szándékú: a triviális jelentéskapcsolatok ürességének kifejezője.

Az 1939-es születésű, Neuilly-sur-Seine-ből származó *Alain Jacquet* festményein a pop-artban előszeretettel alkalmazott szitanyomást ugyancsak fotóval kombinálja. Az általa felhasznált alapmotívumok azonban inkább a francia festészet egy-egy ismert alkotását imitáló kortárs jelenet fotódokumentációi, mintsem a technikai civilizáció reklámmotívumai. Az a mód azonban, ahogy *Alain Jacquet* felbontja, apró raszterfoltcökkákká bomlasztja, majd pedig többszínű nyomással *újragyártja* az ismert mű pantomimszerű előadásának fotóját, kettős elidegenedést tartalmaz. *Jacquet* módszere rokon az amerikai *Lichtenstein* raszterfelbontásos módszerével, amennyiben ezzel a személytelen és mechanikus eljárással megsemmisíti mind az eredeti műalkotás „auráját”, hitelességét, egyediségét, mind pedig az eljátszott képet ábrázoló fotó dokumentatív érvényét. Magatartása éppoly ironikus, mint az amerikai pop-művészeké; de észrevehető benne a francia festészeti tradícióból örökölt elegancia, frivol játékosság, nagyvonalúság is.

A pop-art európai fejlődésében, úgy tűnik, a fotó és fotócentrikus tömegmédiium problematikája kevésbé élesen és kevésbé agresszíven jelentkezik, mint az amerikai művészetben.

Hegyi Loránd



# fotó

FOTÓSZAKLAP, MEGJELENIK HAVONTA

## A TARTALOMBÓL

Együtt dolgozunk... — Beszélgetés Németh Józseffel és Andreával (Kamocsay Ildikó) .....	146
A drezdai gyűjtemények kincsei (G. Ihrke) .....	151
Rochner Eckehart bemutatása (Balipap Ferenc) .....	154
Egy fiatal fotós az NDK-ból — Rolf A. Goethe .....	156
A lehetőségek nyitott kapujában — Dallos László: And (P. Szűcs Julianna) .....	158
Rajzoljunk kamerával! (Willy Hengl) .....	160
Fotógaléria Miskolcon (Végyvári Lajos) .....	163
Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után III. (Hegyi Loránd) ...	170
Centenáriumi — Százéves a rendszeresen megjelenő fényképzési szaksajtó IV. (Szilágyi Gábor) .....	174
A fotóvegyszerek veszélyessége (Zsifkov Tibor) .....	183

## 1982/4

Címloldal:

NÉMETH JÓZSEF: FEHÉR ÜVEGEK

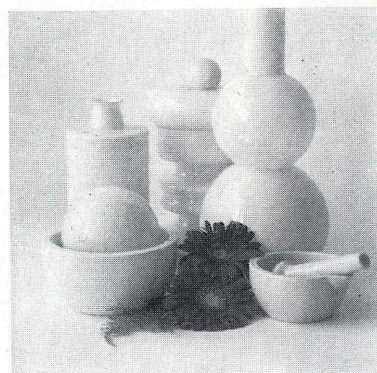
Hátsó borító:

NÉMETH JÓZSEF:

ARANY AZ ÜVEGBEN

NÉMETH ANDREA:

PORTRÉ, DIVATFOTÓ,  
KÖNYVPLAKÁT



Szerkesztő: Kaján Mária — Szerkesztőség: Budapest IX., Sobieski János u. 28. I. 3. — Telefon: 139-252 — Postai küldemények: Budapest 1906 — Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin krt. 9-11. — Telefon: 222-408 — Felelős kiadó: Siklósi Norbert igazgató — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a hírlapkészbesítő postahivatalokban és a Posta Központi Hírlap Irodában (Budapest V., József nádor tér 1., levélcím: Budapest 1900) vagy közvetlenül, vagy postautalványon, vagy a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára való átutalással — Előfizetési díj 1/4 évre 54 forint — Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, postafiók 149) és külföldi bizományosai — 4955 Révai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Horváth Józsefné — INDEX: 25293 — HU ISSN 0427-0576

29. ÉVF. 4. SZÁM  
1982. ÁPRILIS  
ÁRA: 18 FORINT

# fotó



## Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után

### IV.

A hatvanas évek végén és a hetvenes évek legelején a modern művészet újra felfedezte a realizmus tradicionális formáit, melyek alkalmasnak tűntek a kortárs szellemi valóság megragadására. Természetesen ez az újfajta realizmus meglehetősen más képet mutat, mint a 19. századi francia és német realista művészet, vagy a húszas években az expresszionista művészet utójelenségeként — főként Németországban — kibontakozó ún. Neue Sachlichkeit (azaz új tárgyiasság), vagy akár a harmincas évektől a Szovjetunióban kialakuló szocialista realizmus.

Az a hatalmas és szerteágazó művészeti jelenségcsoport, melyet pop-artnak nevezünk, születése pillanatától realistának tekinti magát. Realista, mert az arisztokratikus és individuális absztrakt expresszionizmussal szemben a populáris kultúra és a tömegművelődés felé fordul, mert a hétköznapi, triviális jelenségeket közvetlenül bevonja az esztétikum területére. Történetileg nézve óriási jelentőségű ez a szemléletváltozás, melynek alapja ugyanakkor nem a realizmus valamilyen újragondolása, hanem a modern művészet és a modern tömegművelődés alapuló tömegkultúra találkozása. Ez a viharos találkozás éppen a kritikai attitűd, a lelep-

lező, defetiszizáló, hamis értékeket romboló szociológiai radikalizmus miatt válik egy új „expanzió” alapjává: a művész ki akar lépni elszigeteltségéből, és a társadalom közvetlen gyakorlati életébe akar beavatkozni. A pop-art újrealistái tehát a szélsőséges gesztusokkal elsősorban nem esztétikai célokat akarnak megvalósítani, hanem társadalmi, tudati változtatásra törekuszenek, s — főként Európában — a közvetlen politikai cselekvésig is eljutnak. Nyugat-Németországban a pop-art művészek egy csoportja a szociáldemokrácia bal-szárnyán vállal közvetlen politikai feladatokat, más művészek harmadikutas értelmiségi és diákmozgalmakban vesznek részt; Olaszországban pedig mind a kommunista párton, mind pedig az ultraradikális mozgalmakon belül megkísérelnek közvetlen társadalmi hatást elérni.

A hetvenes évek legelején kibontakozó amerikai realista tendenciák azonban már az expansió utáni helyzet jellegzetes alkotói felfogását mutatják. Az új típusú, gyakran hiperrealizmusnak, illetve szuperrealizmusnak nevezett hűvös realizmus sajátossága a közvetlen szociológiai radikalizmus háttérbe szorulása, a befelé forduló, önvizsgáló, önelemző hajlam és az elmélyült filozófiai vizsgálódás: a képi látvány értelmének és hitelességének firtatása, a valóság és a látszat viszo-



BLACKWELL, TOM:  
ENFANTA, 1973

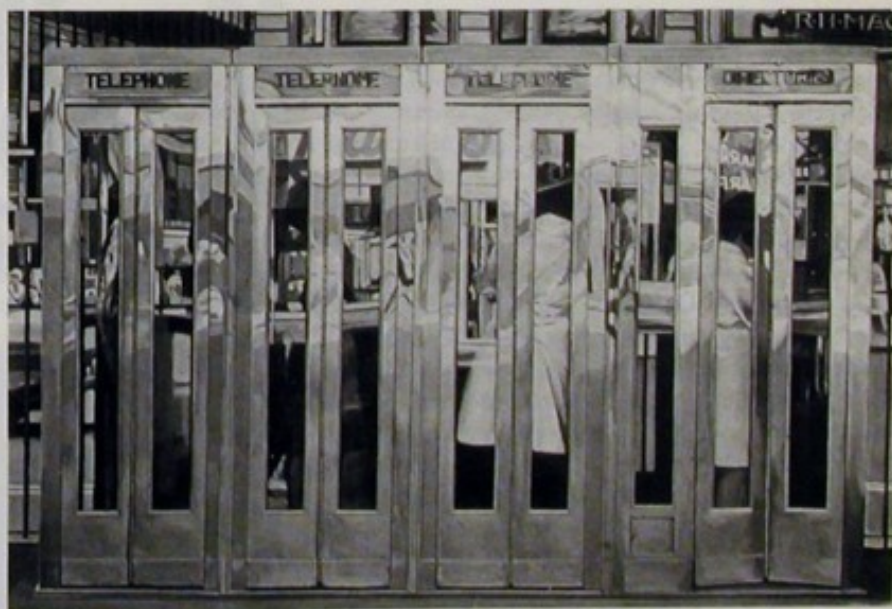
nyának feltárása. A hiperrealista műveken a néző szembetalálkozik a látvánnyal, amely „olyan, mintha igazi lenne”. Vagyis olyan, mintha nem festmény, hanem fotográfia lenne. Ez a valóságmásolás azonban *szociológiai meghatározottságú*. A hiperrealista művész a maga hallatlan technikai tudásával előállított, a megtevesztésig fotószerű képein éppen azt mutatja be, hogy nincs objektív dokumentum, nincs igazi kép, nincs tárgyilagos leképezés, mert a legszemélytelenebb, leghűvösebb, mechanikusnak tűnő leképezés is választásokon, értékítéleteken és tudati elfogultságokon, konvenciókon és előzetes információkon alapszik. A hiperrealista festő felölti magára a kamera objektivitását, s egyúttal — mint látni fogjuk: éppen ezáltal — meg is kérdőjelezi ezt a társadalom által szentesített objektivitást, miközben a modern ipari tömegtársadalmak átlagembere, lemondva az egyéni ítéletalkotásról, lemondva arról az intellektuális felelősségről, hogy a dolgokat és viszonyokat maga értékelje, fétissé teszi a fotót, mint a valóság dokumentálásának feltétlen hitelt élvező eszközét.

Harold Rosenberg pontosan nevének nevezi azt a társadalmi jelenséget, amelyre a hiperralizmus művészei reagálnak: „A *Photo-in-art* alkotások idegenek az ábrázolás korábbi formáitól. . . Hanson szobrai, Estes és Goings vásznai összeforrottak a kamera objektivitásával és azzal a ténnyel, hogy a tárgyról készült fotók sokkal realisabbak lettek az amerikaiak számára, mint maguk a dolgok. . . A fotónak éppen nyilvánvalóan művi, mesterséges jellege miatt tulajdonít az átlagember magasabbrendűséget.”



COTTINGHAM, ROBERT: NEW BERRY, 1974

Az 1936-os születésű, Evanston városából származó, Chicagóban tanult művész, Richard Estes az amerikai hiperrealizmus egyik legjelentősebb mestere. Művei többnyire kis méretűek, hagyományos olajtechnikával készülnek. A hatvanas évek végétől alakítja ki jellegzetes tematikáját, mely elsősorban a nagyvárosi életforma látványvilágából merít. Visszatérő motívuma a tükör; ez olykor közvetlenül kerül a műbe, máskor át-



ESTES, RICHARD:  
TELEFONFÜLKÉK



GOINGS, RALPH: DICK'S UNION GENERAL

tételesen, sőt egészen rafináltan, magában a képstruktúrában elrejtve. Estes-t nem véletlenül foglalkoztatja a tükrözés sajátos problematikája: a megszoszorozódott tükrözött és tükröző elemek mindegyike azt a kérdést teszi fel a nézőnek, mit is tekinthetünk valóságos dolognak, és mit csupán tükörképnek, illetve a tükörkép tükörképének? Az 1967-es *Telefonfülkék* című festményen például a tükörfényes fémfelületekben a szemközti utcasor jelenik meg, az tükröződik; s ugyanakkor az egész mű is tükörnek fogható fel, mely személytelenül, tárgyilagosan és hűvösen tükrözi az elé került valóságdarabot. A néző szemben áll egy adott felülettel, amelyről tudja, hogy festmény. Ez a festmény azonban annyira fotószerű, hogy a nézőnek az a benyomása támad, mintha a művész nem a közvetlen valóságot tükrözte volna művén, hanem egy fotót festett volna le, vagyis olyasvalamit, ami már önmagában is tükörképe valamilyen dolognak. A mű tehát a tükörkép tükörképévé válik, s éppen az abszolút objektívnek tűnő személytelen tükrözéssel kérdőjelezi meg önmaga valóságtartalmát — s egyben a minden fotográfia feltétlen valóságtartalmába vetett vakhitet.

A tükörképben, melyről pedig azt hisszük, hogy az igazit mutatja nekünk, mindig csupán a látszat, a csalóka és szertefoszló pillanatnyi illúzió jelenik meg, csak az önáltatás hazug képe tűnik elő, „Maya fátyla”, amely annál hazugabb, minél valóságosabbnak tűnik, minél inkább olyan, mint az „igazi”. Estes festményei szinte kizárólag a modern nagyváros elegáns negyedeiről felvett fotók alapján készülnek. Csillogó, szemet gyönyörködtető, fényes felületeken a késő huszadik századi nagyvárosi lét „Maya fátyla”, kápráztató illúzióinak tükörképe jelenik meg.

A hűvös realizmus másik jellegzetes alakja az 1935-ben Brooklynban született Robert Cottingham. Festményei szinte kizárólag New York-i utcasorok homlokzatkinagyításai, melyek többnyire szokatlan nézőpontból, a kamera személytelen és kíméletlen precizitásával mutatják be a messziről csillogó reklámok és üvegtáblák agresszív dologiságát. Cottingham nem ábrázol emberi figurát, nem mutat be semmiféle mozgást, netán folyamatot. Festményei a maguk pillanatnyiságába zárt tárgyak abszolút ürességét mutatják fel, egy olyan ürességet, amely nélkülözi az emberi cselekvés minimális jeleit is. A tárgyak agresszíven uralják életünket — ez Cottingham művészetének egyik állítása. A másik állítás: bármilyen fényes, csillogó, sziporkázó is a tárgyak halmaza, elavulásuk, pusztulásuk félelmetes és visszafordíthatatlan. Cottingham a színes fotó élességét, a kinagyítás keménységét, a kép kivágás esetlegességét egyaránt felhasználja műveiben; a tökéletes csillogás az üresség megrázó tökéletességét, feloldhatatlan érték-nélküliségét közvetíti.

„A fénykép újbóli leképezése a vásznon az a mozzanat, amely az új realizmus alapja — írja egyik tanulmányában Rosenberg. E festmények mindegyike fénylő formák, tükröződő fények, a kamera lencséje által pontosan meghatározott részletek kompozíciója, mely a polírozott alu-

MORLEY, MALCOLM: S. S. FRANCE, 1974



minium, fém és üvegfelületekből, autóütközőkből, elektromos jelekből, felülről fotózott, zsúfoltan telerakott épületekből áll. Az »éles fókuszú realizmus« nem a művészet és a valóság, a természet közötti felújított viszonyt reprezentálja, hanem a művészet és a modern ipar (beleértve a tömegmédiát is) termékei közötti viszonyt." Ez utóbbi mozzanat áll Tom Blackwell, Robert Bechtle, Ralph Goings, John Salt művészetének középpontjában is.

Amerikai kortársaitól némiképp eltérő módon alkalmazza a fotószerűséget az 1937-es születésű, Birminghamből származó angol John Salt. Hagyományos olajtechnikával festett képeinek témája az ipari társadalomból kikopott, elhasznált, funkciótlaná vált régi tárgyak világa. Jellegzetesen késő huszadik századi ez a tematika: míg a húszas évek konstruktivizmusa a gépmádat naiv technicista illúziót tárgyiasította, a vele párhuzamosan alakuló Neue Sachlichkeit (új tárgyiaság) pedig a gép antihumánus, elidegenítő, embertorzító mozzanatát domborította ki, addig a hiperrealizmusban a gép és az ipari termék éppoly szótlan, éppoly személytelen és dologszerű, mint a fotografiai leképezés maga. Ugyanakkor Salt festészetében megszólal a modern ipari civilizációból kikopott, egykor csillogó, hasznos, fétisként tisztelt tárgy lírája is. Félreeső fészerekbe állított, itt-ott még fényes felületekkel és csillogó, krómozott díszekkel pompázó régi autók rozsdás, ütött-kopott, semmire sem használható ócskavassá válva várják pusztulásukat. A megjelenítés hiperpontos, objektív, hűvösen személytelen. Mégis, lehetetlen nem kiérezni a tárgyilagosság mögött megbúvó rezignált költőiséget, az ipari enyészet morbid szépségét.

A hiperrealizmus éppúgy gyűjtőfogalom, mint a pop-art vagy a konceptuális művészet. Általánosan érvényes, ám korántsem kizárólagosan, hogy az amerikai hiperrealizmusra inkább jellemző a laboratóriumi sterilitás kérdésfeltevés, az analitikus objektivitás és a személytelen, hűvös dokumentarizmus összekapcsolódása a látvány szociológiai felfogásával; az európai hiperrealizmusra pedig a politikai jelentések bekapcsolása, egyfajta rezignált poetizálás és a látványvilág tágabb értelmezése.

Az angol származású, 1931-ben Londonban született, majd New Yorkba települt Malcolm Morley festésze a tengeren túli és az európai hiperrealizmus között helyezhető el a művészettörténet térképén. A hatvanas évek második felében postai levelezőlapokat, városképeket, színes utazási prospektusokat festett meg, hatalmas méretben, pontosan felnagyítva a fotót, megőrizve annak fényes felületét és jellegzetes színhatását. Ennyiben Morley az amerikai hűvös realizmus tipikusan intellektuális, analitikus szemléletét képviseli. A hetvenes évek elejétől azonban képei a hiperrealizmus számára addig ismeretlen területet fedeznek fel: az álom, a fantasztikum, a képzelet és az örület határmezsgyéjén



SALT, JOHN: PIONEER PONTIAC, 1972—73

feltáruló látomások különös világát. Képeinek felszíne megváltozik, eltűnnek a hűvösen fénylő fotószerű felületek és vastag, plasztikus anyagfelrakás bontja fel a csupán távolról fotószerű, közelről kaotikus formákat. Morley művei tematikailag rendkívül heterogének: a művészettörténet egyes mestereinek motívumai mellett játékhajók, faágak, madarak és szétszaggatott képeslapok halmozódnak egymásra egy-egy festményén. Rendezőelvük a néző számára sokszor ismeretlen forrásból táplálkozik: egy különös emlékkép vagy álom, netán egy-egy véletlenül megpillantott látványrészlet, amely a művész képzeletvilágában tovább formálódik, miközben ráakódnak a régen elfelejtett történések hordalékai. Malcolm Morley festésze a hiperrealizmus egyik legizgalmasabb és leggazdagabb jelensége. Történeti jelentőségét fokozza az újabb festői újhullám megjelenése is, amely a hiperrealizmus személytelensége, hűvös tárgyilagossága és szigorúsága ellenében a művészi személyiség szabadságjogait követeli.

Az európai festészetben az észak-itáliai hiperrealizmus erősen politizáló, radikálisan társadalmi érdeklődésű iskolája méltó említésre (*Spadari, Baratella, De Filippo*), valamint a nyugatnémet Gerhard Richter, aki mind a hűvös realizmus analitikus szigorúságát, mind pedig a fotó (vagy fotószerű látvány) poetizálását megvalósítja érdekesen sokoldalú festészetében. Az amerikai fotórealizmushoz legközelebb álló svájci Franz Gertschet a reklámfotó és a túlméretezett, ijesztően aránytalanú plakátszerű kép művészi feldolgozása foglalkoztatja. Érdekes utat jár az 1930-as születésű párizsi festő, Gérard Gasiorowski, akinek bizonyos munkáin — némiképp rokon módon Malcolm Morley késői korszakával — ugyancsak megjelenik az álom és a fantasztikum, sajátosan fotószerű ál-hitelességgel.

# fotó

FOTÓSZAKLAP, MEGJELENIK HAVONTA

## A TARTALOMBÓL

Molnár Edit emlékei Nagy Lászlóról (Hegyi Gyula) .....	194
Fotó Petrovits — riportképek a sportvilágból (Horváth Bálint) ....	198
Sajtófotó '81 (Bán Gabriella) .....	202
Dunántúli seregszemle — A Pannónia Fotószalon Székesfehérvárott (Á. Szabó János) .....	207
Fiatalkor a Budai Fotóklubból (Soltész Éva) .....	212
Látomás a grundon — Horváth Péter: ... N (P. Szűcs Julianna) ....	216
Fotó és képzőművészet kapcsolata 1945 után IV. (Hegyi Loránd) ...	220
Egyes fotófilmek szabványméretei (Dékány Judit) .....	228
Diákfotó .....	234
Utazó kamera — perui útijegyzet (Süle Dezső) .....	240

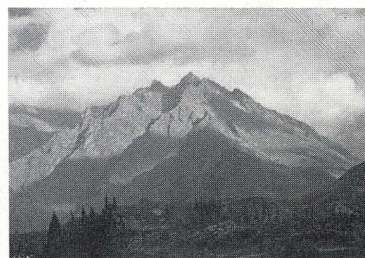
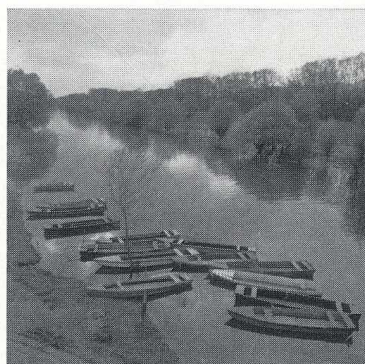
## 1982/5

Címdal:

KATONA MIKLÓS: RÁBCA-PART,  
GYŐR

Hátsó borító:

SÜLE DEZSŐ: KÉPEK PERUBÓL



Szerkesztő: Kaján Mária — Szerkesztőség: Budapest IX., Sobieski János u. 28. I. 3. — Telefon: 139-252 — Postai küldemények: Budapest 1906 — Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin krt. 9-11. — Telefon: 222-408 — Felelős kiadó: Siklósi Norbert igazgató — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a hírlapkézből postahivatalokban és a Posta Központi Hírlap Irodában (Budapest V., József nádor tér 1., levélcím: Budapest 1900) vagy közvetlenül, vagy postautalványon, vagy a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára való átutalással — Előfizetési díj 1/4 évre 54 forint — Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, postafiók 149) és külföldi bizományosai — 5065 Révai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Horváth Józsefné — INDEX: 25293 — HU ISSN 0427-0576

29. ÉVF. 5. SZÁM  
1982. MÁJUS  
ÁRA: 18 FORINT

# fotó

1982 MÁJ 24.  
47

*Yahab et*





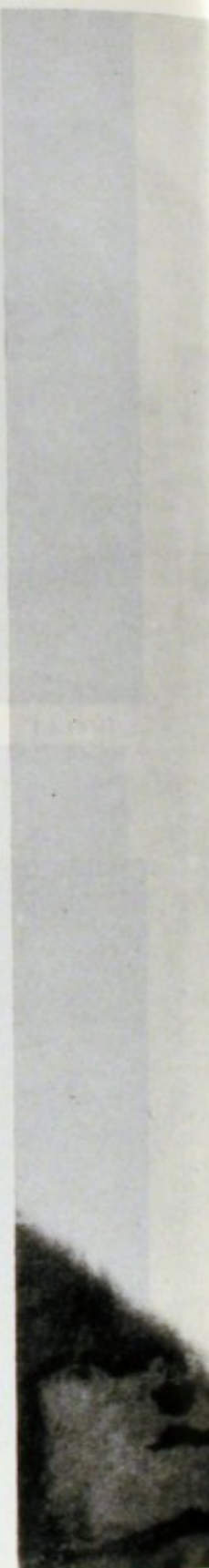
# Minimal

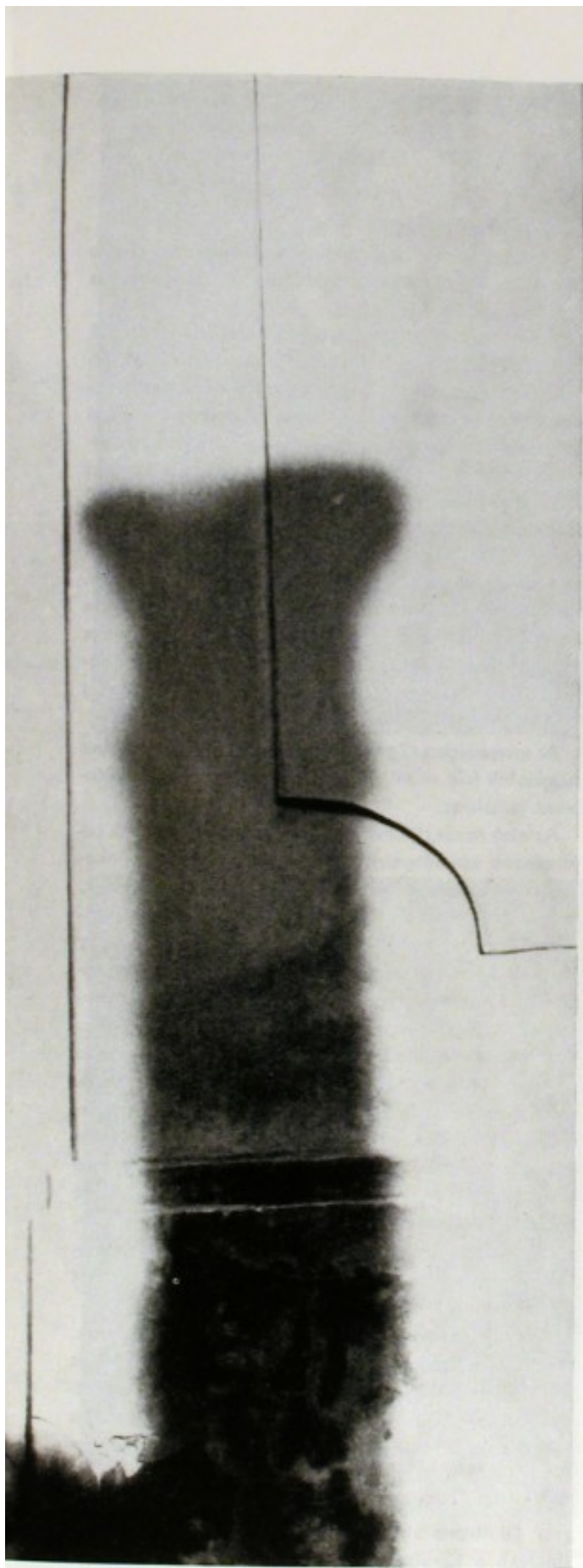
Nagy Zoltán: Kompozíció I.

Mióta Platón híres barlang-hasonlata foglyul ejtette az emberi képzeletet, az árnyék több optikai jelenség-nél. Szimbóluma annak a filozófiai szorongásnak, amely kifejezi a dolgok megismerhetetlenségét. A látványvilág csak árnyékvilág, a valóságos ideák hitvány vetülete.

A vetett árnyék művészettörténete sem függetlení-  
hető e pejoratív hasonlattól. A szentek, a szellemek, az  
égi tünemények nem hagynak a földön sötét foltot.  
A valószerűséget oly tisztelő távolkeleti festészet már  
rég ismerte a perspektívát, a rövidülést és a valór rejt-  
elmét, amikor az árnyékról, mint nem valóságos tüne-  
ményről, hallani sem akart. Minden idők legmegrázóbb  
festett árnyéka pedig jellemző módon egy olyan mű-  
vészettörténeti korszakban született, amely az egy-  
szerű, a banális, a tudatunkban sötét foltként jelent-  
kező árnyékról egyébként nem vett tudomást. Igen,  
Van Gogh tarasconi úton baktató festőfigurájáról van  
szó. Arról a fantasztikus alakról, aki úgy hurcolja maga  
után a szurokszínű sötétséget, mintha nem tudná,  
hogy a szabad természetben minden szín lehetséges  
az impresszionisták doktrínája óta, csak éppen a fekete  
lefestése tilos. Van Gogh ugyanis megsejtett és lefes-  
tett valamit az árnyék misztikus értelmű, sötét erők  
jelenlétét feltételező metafizikájából. Az ő emberének  
nem természetes tulajdonsága a tömeget értelmező  
tünet. Ez az árnyék kölcsönvehető, leválasztható, elra-  
bolható, mint ahogy kölcsönvehető, leválasztható, elra-  
bolható volt a romantika híres „elátkozott” figurájától,  
Chamisso Peter Schlemiljtől is a magáé.

Önálló, független, kísérteties életet a fotó- és a film-  
művészetben kezdett az árnyék. Nagy Zoltán Kompozí-  
ciójához hasonló nem születhetett volna meg a tradi-  
cionális festészet semelyik korszakában sem. A leg-  
puritánabb látványfestőnek, egy Szőnyi Istvánnak is  
egész pocsolyára volt szüksége ahhoz, hogy benne meg-  
sejdi a világmindenséget. Egy vetett árnyék a falon  
nem válhatott témává. Az már maga volt a követhet-  
len absztrakció. Többek között a „tisza árnyék” is  
azokhoz a jelenségekhez tartozott, amely a mechanikus  
médiók varázsütésére várt, hogy végre öntörvényű  
mondanivalóvá váljék. Vagy úgy, hogy feszültséggel  
telítve a képet, baljós cselekedetek „előrevetített ár-  
nyékeként” borzoljon idegeket. Vagy úgy, hogy újra  
felhasználja a platóni metaforát és mélabúsan elgyö-  
nyörködjék a megismerhetetlen ideák „barlangfalra”  
vetülő képében. Előbbi változat a pszichodramák örö-  
kös kísérője lett. Utóbbi a hagyományos fotóművészet  
szép feladatává vált.





Az árnyék, mint optikai jelenség, a fotóművészet legfontosabb ikonográfiai fordulatainak számít. Körülbelül annyi helyet kér a fényképészet történetében, mint a Krisztológia a képzőművészetben. Kiválasztott felvételünk ebben a vonatkozásban „tisztá műfajú” darab, keresve is nehezen lehetne jobb szimbólumot találni a platonikus ábrázolásra.

Többek között azért nem, mert a vállalt feladaton kívül jóformán semmi sincs a képen. Azaz: nem mutat meg semmit a tér mélységéből, nem mutat — vagy alig mutat valamit — a „barlang falából”, nem mutat fel egyetlen figyelmet elterelő mozzanatot sem. A képki-vágat kompozíciója látszólag emlékeztet azokra az illuzionista csendéletekre, amelyek trompe d’oil néven vonultak be a szakkönyvekbe, és amelyeknek feladata nem volt több, mint hogy a látószögre merőleges falsíkon mutatkozó tárgyak kísértetiesen hasonlítsanak a való élethez. Nagy Zoltán felvételén a látószögre merőleges falsík azonban nem utánozza a hétköznapi látványát. Egyszerűen azért nem, mert kopárságával, egyenletes megvilágításával, lapos tagolásával önmagában azonosíthatatlan részlet. Csak a rávetülő árnyékkal együtt válik érvényessé, és egyben melankolikusan kiismerhetetlenné.

A szerzői találat azonban ezúttal nem a képki-vágat, nem a motívum, és nem a pillanat függvénye. Számtalan olyan árnyékot lehet találni a természetben, amely a fantáziát nem mozgatja meg. Vagy azért, mert túlságosan könnyen következik alakjából maga az árnyékot vető tárgy, vagy azért, mert a sötét folt esetlegességéből nem következik semmi. A kompozíciónkon magasodó árnyék viszont e két lehetőség metszéspontjában helyezkedik el. Lehet egy szék ornamentikája. Lehet egy világítótest része. Lehet egy titokzatos, ismeretlen funkciójú szerkezet része.

Nagy Zoltán a döntést ránk bízta. Feladatát odáig szűkítette, hogy ne foglalkozhassék mással, mint a bizonytalan árnyékforma és a biztos faltagolásnak a lehető legharmonikusabb viszonylatával. Abból indult ki, ha a minimális esztétikai rend közvetítésére vállalkozik, a határfok maximális lesz. Ha egyetlen lehetőséget ragad ki, az termékeny pillanattá válva megsejdi az egészet. Minimal-fotó — mondanánk a Tény-kép kiállításán szereplő műről —, ha a jelzöt nem sajátította volna ki az az új-avantgarde irányzat, amely mindent játszani akar, csak éppen a cseppben a tenger szerepét nem.

P. Szűcs Julianna

## Fotó és környezet- védelem

Naponta 15 500 hektárral csökken a trópusi őserdők területe, melyet joggal neveznek a Föld tüdejének. 1600 óta az ember 225 állatfajt pusztított ki — emléküket jelképes sírkövek őrzik az Egyesült Államok-beli Bronxban. A riasztó jelenségek hatására mind többen emelik fel szavukat az emberi környezet, az érintetlen természet, a vadon élő növények és állatok védelmében. Június 5-e a környezetvédelem világnapja lett.

A természetvédők által szerkesztett Vörös Könyvek hozzávetőleg 500, ma még létező, de kipusztulással fenyegetett állatra és 250 végveszélyben levő növényfajra hívják fel a figyelmet. A természetvédelemben hathatós szerepet vállalhat, s cselekvésre mozgósíthat a fotó is: megörökíthet megőrzött értékeket, s felidézheti azokat, amelyeket nem sikerült megmenteni... Ezért foglalkozik lapunk is, újra meg újra, a természetfényképezéssel.

RÁCZ ISTVÁN: VÁROSLIGET  
(montázs)

# fotó

FOTÓSZAKLAP, MEGJELENIK HAVONTA

## A TARTALOMBÓL

A cselekvő természetvédelemért — Beszélgetés Bécsy Lászlóval (Timár József) .....	242
Nagyvárosi fák (Rácz István) .....	246
Előadás helyett... (Dr. Tildy Zoltán) .....	248
WPP 82 — Az év sajtófotója .....	254
Minimal — Nagy Zoltán: Kompozíció I. (P. Szűcs Julianna) .....	264
Történelem a fényképek tükrében — A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum fényképgyűjteménye (Dr. Szakács Margit) .....	266
Fényképezés utazás közben — Jugoszláviai útiképek (Járai Rudolf) ..	272
A színes fényképek tartósságáról (Dr. Szimán Oszkár) .....	276
Makrofényképezés egyszerűbben (Gyenes Géza) .....	280

## 1982/6

Címloldal:

KAPOCSY GYÖRGY:  
FEHÉRSZÁRNYÚ SZERKŐK  
(a Vigadó Galéria-beli kiállításáról)



Hátsó borító:

JUHÁSZ ATTILA:  
POZAN-MONTÁZS  
A HÍD

Szerkesztő: Kaján Mária — Szerkesztőség: Budapest IX., Sobieski János u. 28. I. 3. — Telefon: 139-252 — Postai küldemények: Budapest 1906 — Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin krt. 9—11. — Telefon: 222-408 — Felelős kiadó: Siklósi Norbert igazgató — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a hírlapkiadásos postahivatalokban és a Posta Központi Hírlap Irodában (Budapest V., József nádor tér 1., levélcím: Budapest 1900) vagy közvetlenül, vagy postautalványon, vagy a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára való átutalással — Előfizetési díj 1/4 évre 54 forint — Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat (H—1389 Budapest, postafiók 149) és külföldi bizományosai — 5140 Révai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Horváth Józsefné — INDEX: 25293 — HU ISSN 0427—0576

29. ÉVF. 6. SZÁM  
1982. JÚNIUS  
ÁRA: 18 FORINT

# fotó

