

Varakozók
Megjegyzések egy fotósorozathoz

1. A fotó mint képzőművészeti médium (Hozzászólás egy paragonéhoz)

A művészetek és az ahhoz köthető médiumok átértékelődése és átértelmeződése nem hagyható figyelmen kívül, amikor a fotográfia új tendenciáiról beszélünk. Az 1970-es évek végén a fotográfia fogalma átértékelődött: ezt jelezte az 1977-es kasseli Documenta fotótörténeti szekciója is, melyben első ízben került a fényképészet par excellence képzőművészeti kontextusba. Szintén a hetvenes évek végére tehető az első olyan fényképezés megjelenése, akik a fotót nem időlegesen bemutatható vizuális objektumként, hanem a táblaképhez hasonló funkcióval bíró tárgyként gondolták el. A képek prezentációjának kizárólagosan adekvát helye a kiállítótér (white cube), a bemutatás módja pedig a festmények mintájára képzelhető el, csakis a falra akasztva érvényesülhetnek. Ennek az új szemléletnek az úttörői olyan a jelenlegi fotóelméleti diskruzust is meghatározó művészek voltak, mint Jeff Wall, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto, Jean-Marc Bustamante, s főképp a Bernd és Hilla Becher tanítványainak köréből kikerülő, Düsseldorf-i Iskolaként is emlegetett alkotók, elsőként Thomas Ruff, röviddel utána Andreas Gursky, Thomas Struth, Candida Höfer és Axel Hütte. Valamint olyan további, a munkámat alapvetően inspiráló alkotók nevét érdemes még említeni, mint Luc Delahaye, Rineke Dijkstra, Wolfgang Tillmans vagy Thomas Demand. Hazai kontextusban pedig a főképp a fenti művészek összefüggésében interpretálható alkotókra, így Ósz Gábor, Szabó Dezső, Gerhes Gábor, Csoszó Gabriella, Kudász Gábor Arion, Fátyol Viola, Fabricius Anna, Puklus Péter, a legfiatalabbak közül Buda Gábor vagy Ív & Candieed nevét említeném.

A fenti alkotók a fotográfiát jellemzően képzőművészeti összefüggésrendszerben gondolják tovább, némelyük festőként is kezdte pályafutását. Munkáik több szempontból a hatvanas-hetvenes évek analitikus jellegű, szintén főképp képzőművészek által művelt, konceptuális művészetek fotóhasználatához köthetők, ám műveiken az érzéki, klasszikusan táblaképi karakter sosem látott mértékben erősödött fel, művészetük festői, ám másképpen az, mint a századforduló festészete esetén volt. A táblaképi jelleget ugyanis gyakran nyomatékosítja a rendhagyó, monumentális képméret. Jeff Wall gyakran nagyméretű light-boxokat hoz létre, a Düsseldorf-i Iskola tagjainak fotografikus táblaképeinek dimenziói a szalonfestészet monumentális méreteivel vetekszenek.

Ez a fajta posztkonceptuális karakterű, képzőművészeti fotóhasználat az utóbbi években újabb kérdéseket vetett fel. A híres művészettörténész, W.J.T. Mitchell beszélt először *posztfotografikus korszakról*,¹ mondván az analóg képalkotást egyre inkább felváltja a digitális képiség – a kémiai folyamatok szerepét egy rendkívül szigorú, matematizált pixelrendszer veszi át, melynek eredendő közege az anyagtalanság. A digitális felvételek elárasztják a befogadót, s mindez a képek vizuális súlyának markáns csökkenéséhez, egy sajátos képinflációhoz vezet. A képkészítés kontextusa is megváltozik: a legtöbb multifunkcionális elektronikai eszköz rendelkezik képkészítő funkcióval, s így bármikor, bármilyen körülmények között készíthetők relatíve jó minőségű, a világhálón azonnal közzétehető felvételek.

A digitális fényképezés tehát rendkívül gyors médiummá vált (gyorsabbá mint valaha), szemben a festészet alapvetően lassú médiumával. Thomas Struth híres múzeumi felvételei táblakép értékű fotográfiák táblaképekről, s a táblaképek befogadásáról, miközben valamiképp a táblaképek és a fotográfiák befogadási mintázatai között mutatkozó különbségeket is modellezzik. A történet messzire vezethet, egészen a tizenkilencedik

¹ W.J.T. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, 1994

századig, Daguerre felfedezéséig és a festészet számtalanszor vizionált, ám végül mindig elmaradt haláláig. A festőkig, akik a fényképezés felfedezése után végleg abbahagyták a festést, s a fényképészekig, akik számot vetettek a festői képalkotás örökségével.

A médiumelmélet és a fotótörténet fent leírt főbb tendenciáit, folyamatait mind igyekeztem tekintetbe venni, amikor *Várakozók* című fényképsorozatomat megalkottam, mely a lehetőségekhez mért szerény méretei ellenére is a *posztfotografikus korszak* és a Düsseldorfi Iskola nevével fémjelezhető „festészet vs. fényképezés” *paragone* kontextusában interpretálható, hisz a célom az volt, hogy egyszerre reflektáljak bizonyos képelméleti trendekre és a fotográfián „átszűrhető” festészettörténeti toposzokra.

2. A pályaudvar mint (krono)toposz (Ikonográfiai megjegyzések)

A *Várakozók* című sorozat darabjai táblaképként felfogható fényképfelvételek. A képeket a bécsi Westbahnhofon készítettem, a vonatokon várakozó, illetve a pályaudvaron időző emberekről. A pályaudvar és a vonat akkoriban vált fontos festészeti toposszá, amikor a festők először szembesültek a fotográfia kihívásával, leggyakrabban a technikai fejlődés és az urbanizáció eminens motívumaként jelentek meg, gondoljunk J.M.W. Turner híres festményére² vagy még inkább az impresszionisták – főképp Claude Monet – pályaudvar ábrázolásaira.³ A vonat mint technikai csúcstárgy már-már mitikus konnotációkkal telítődött a futuristák ábrázolásain vagy olyan új objektivista festők képein, mint Charles Sheeler, aki nem pusztán megfestette, hanem le is fényképezte a vonatokat (a fotó és festészet paragone egy korábbi fázisához is kapcsolódva).

A pályaudvar mint helyszín feldolgozása során egyszerre inspiráltak Claude Monet pályaudvarképei és Andreas Gursky sorozata a kor legfontosabb pályaudvarairól, a repterekről. A reptér és a vasúti pályaudvar sajátos köztes tér. A nyilvános várakozás tere, mely pontosan körülhatárolt, sajátos architektúrával bíró terület, ugyanakkor valójában lényegét tekintve képzeletbeli területeket köt össze. Transzit tér, melyben a várakozó figurák maguk is tranzitív karaktert nyernek.

A repterek és a pályaudvarok világa ennyiben a tér percepciójának esszenciális kérdéseire vezet, olyan problémákhoz, amelyekről Michel Foucault rendkívül érzékletesen írt a heterotópiákról, vagyis a *Más terekről* (1967) szóló klasszikus esszéjében. Kifejtette, hogy míg a 19. század alapvetően az *idő*, addig a 20. század a *tér* korának tekinthető. A terek viszony-nyalábokat jelölnek. A várakozás és az áthaladás helyszínei különösen fontos szereppel bírnak: „Természetesen megpróbálhatjuk úgy leírni ezen különböző helyszíneket, hogy megkeressük a viszony-együttest, mely által az adott helyszín meghatározható. Például leírhatjuk azt a viszony-együttest, mely definiálja az áthaladás színhelyeit, az utakat, a vonatokat (a vonat esetében rendkívüli viszony-nyalábbal van dolgunk, lévén a vonat olyan valami, amelyen keresztülhaladhatunk, mellyel egyik pontból a másikba haladhatunk, illetve ami maga is halad).”⁴

A pályaudvar az áthaladás színtereként különböző tereket kapcsol össze. A vonat pedig egyszerre körülhatárolható *hely* és *helyek közötti* mobil tárgy, ha tetszik, mozgásban lévő alagút. Mindkettő *nyilvános tér*, a nyilvános együttlét tere. Különféle (etnikai, szexuális, politikai, nemzeti etc.) identitással bíró emberek időleges (és esetleges) gyűjtőhelye, ha tetszik, egy mindinkább globalizálódó világ olvasztótégelye, melyben a társadalom különféle rétegeihez tartozó emberek találkoznak, gondoljunk Honoré Daumier emlékeztető vonat-ábrázolásaira,⁵ melyeken a képsíkok-térsíkok eltérő identitású szubjektumokat rendelnek

² J.M.W. Turner: *Eső, gőz, sebesség*, 1844

³ Pl. Claude Monet: *Gare Sainte-Lazare*, 1877

⁴ Michel Foucault: *Más terekről. Heterotópiák*, 1967, elérhető: <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

⁵ Főképp: Honoré Daumier: *Harmad osztályú vasúti kocsi*, 1863-65

egymás mellé a kép kétdimenzionális felületén, afféle kisméretű, banális, netán kritikus szemléletű társadalmi körképet alkotva.

Számomra a pályaudvar és a vonat olyan hely, mely sajátos időtapasztalatot foglal magába, a véletlenszerűen együtt töltött idő tapasztalatát. A pályaudvar és a vonat több értelemben is relációkat felfedő tér: szubjektumok és különféle földrajzi helyek közötti kapcsolatokat revelál. A pályaudvaron látható ismeretlen, mégis ismerős, hétköznapi, mégis különleges figurák között sajátos interakciók figyelhetők meg: beszélgetnek (talán régi barátok, talán most ismerkedtek meg), figyelik egymást, saját tevékenységükbe mélyednek (olvasnak, zenét hallgatnak). A várakozás és az utazás ugyanakkor önmagában is sajátos köztes állapot: pseudo-cselekvés, nem-cselekvés, passzivitás, miközben megannyi (pót)cselekvést is magában hordoz, ám lényegét tekintve két deklarált cselekvés közötti állapotnak tekinthető.

A *Várakozók* című sorozat a szubjektumok és a terek relációit vizsgálja. Hétköznapi, elharapott történeteket sejtet, ám semmiképp sem narratív. Inkább az életképfestészet *leíró* hagyományát követi. A látvány csendéletszerű. A téma maga az állapot. Az alakok nem színpadon, hanem hétköznapi életterükben jelennek meg. A befogadó voyeurként szemléli őket.

Meggyőződésem, hogy a banális események társadalmi összefüggéseket is leképezhetnek, miközben művészettörténeti emlékeket is aktivizálnak. A festészettörténeti áttekintés a korábban vázolt *paragone* kérdéséhez vezetnek. Ha a felvételekre mint digitális technikával készített, instant turista fotókra tekintünk, akkor pedig az interneten cirkuláló képáradat kérdéséhez, az Instagram és a Facebook implikálta szociológiai kérdésekhez juthatunk.

3. A képmezőitől a színmezőig (Képdramaturgiai kérdések)

Eddig a sorozat művészettörténeti, teoretikus és ikonográfiai kontextusára tértem ki, ám nem tettem említést a felmerülő kompozitorikus, ha tetszik ikonikai kérdésekről, mely a képek retorikájához, sajátos szintaxisához, mondhati dramaturgiai elemeihez vezethet.

A sorozat első felvételének felületét a vonat vörös felülete dominálja, az intenzív színmezőt letisztult (design szerint elgondolt) geometrikus rendszer tagolja: kék téglalapba komponált könnyenolvasható (már-már absztrakt tisztaságú) piktogram, lekerekített téglalapformájú ablak és vakablak, utóbbiba fehér mező hasít. Az ablakon keresztül a vonat terébe láthatunk, egy férfi bizonytalan mozdulatot tesz, mintha pakolna vagy telefonálna. Az ablak mögött még egy ablak, melyen keresztül a vonat túloldalára látni, egy várakozó nő összekulcsolja kezeit, mintha a férfit tekintene. A két figura között asszociatív kapcsolat teremthető, holott minden bizonnyal izolált alakok lehetnek.

A felvételen három markánsan eltérő térréteget kapcsolok össze, melyek szigorú, ikonikus egységet alkotnak. Az absztrakt, síkszerű színmező metafizikai mélyterét az ablakban rejlő realisztikus mélységtér töri át, mintha kétfajta térképzés, képfelfogás szembesülne. Mindkettő jellemzően festői kérdéseket rejt magában, miközben mindez fényképezve van. A stilizáció különféle módozatai rakódnak egymásra a szándékaim szerint festői értékű, ugyanakkor digitális mivolta okán testetlen, mégis kinyomtatott, s így tárgyyszerű-képszerű felvételen. Ennek a problémának egy kevésbé komplex változata zárja a sorozatot, melyen a vörös felületet a lekerekített téglalap ablakok szeriális (minimalista) rendszere töri meg, láthatóvá téve egy újságot olvasó alakot (mely a klasszikus fotórealizmus, így Méhes László,⁶ vagy a hagyományos németalföldi zsánerek, így Vermeer emlékeit

⁶ Lásd: Méhes László: *Hétköznapi*, 1969

egyaránt hordozza). Az ablak finoman tükröződő felületén egy fekete téglalap, a Noteinsteig (sürgősségi bejárat) felirattal további asszociációkkal gazdagítja a látványt.

Kompozícióim olykor montázsszerűnek tűnnek, holott sosem alkalmazok digitális manipulációs eljárásokat. A különféle realitásfokok konfliktusa foglalkoztat. Ugyanakkor rendkívül fontosnak tartom a szín(mező) kontrasztok kiélezését is, a kék-vörös-fekete, olykor kék-sárga színek hullámszó, ritmikus, ha tetszik, zenei hatást is kiváltó szembesítését, mely a felületek dialektikus viszonyát revelálja. A sorozat második felvételének klasszikus csoportkompozíciója egy tudatosan kiemelt szíkontrasztokra épülő vizuális játék, miközben megőrzi esetlegességét, spontaneitását.

A harmadik és a negyedik felvételen főképp nem szín, hanem formakontrasztokkal operálok, az első felvételéhez hasonló, sejtetett, enigmatikus narratívákat sugallva, főképp női és férfi alakokat konfrontálva.

A *Várákózók* című sorozat ikonográfiai és ikonikai kérdései szoros összefüggésben vannak korábbi kísérleteimmel is, a klasszikus fotográfia – főképp Moholy-Nagy László, André Kertész és Lucien Hervé – örökségét is vállaló architektonikus fény-árnyék stúdiókkal, s még inkább a *Ballagás* című képpárral, mely formai és tematikus szempontból is a *Várákózók* függelékének tekinthető. A *Ballagáson* absztrakt és figurális felületeket konfrontálok, szintén egy sajátosan köztes állapot vizsgálatát kísérem meg, miközben a sárga-fekete felületek repetitív kontrasztját hangsúlyozom. A ballagáson sorba állított (különféle etnikai és társadalmi identitású) kamaszok szintén a gyülekezés „nyilvános terében” vannak, a sor(fal) merevsége már-már kivégzés előtti állapotot idéz (utalva Goyára vagy Manet-ra). A fiúk mellé rendelt lányalakok pedig nemcsak a gyermekek szociális helyzetét, hanem szexuális identitását is nyomatékosítja, ahhoz hasonló – ám ezúttal más kontextusban megjelenő – látens tartalmakat közvetítve, mint a *Várákózók* sorozat némely darabja. Mindkét sorozat nem pusztán festészeti, képzőművészeti, illetve fotótörténeti allúziókat rejt magában, hanem a filmi narráció és képhasználat bizonyos elemeit (kivágásait, időstruktúráit, utalásrendszereit) is kamatoztatja.

4. Konklúzió

A *Várákózók* című képsorozatban számos elméleti és gyakorlati kérdést gondoltam újra, nem pusztán a pályaudvarok sajátos közege és az ahhoz köthető ikonográfiai kérdések foglalkoztattak, hanem a táblakép és a fénykép, a digitális és az analóg leképezési formák összefüggései is. Thomas Struth vagy Andreas Gursky a geometrikus absztrakció bizonyos elemeit is implikáló, ugyanakkor mint képforma különféle modusait is továbbgondoló táblaképi felvételei inspiráltak, ám a problémákat főképp saját közegemben igyekeztem újragondolni, a felvételek személyes érzéseimnek, élményeimnek, tapasztalataimnak a kivetülései. Nem pusztán a médiumelmélet és a művészet, nem pusztán a képen látható ismerős-ismeretlen figurák, hanem saját történeteimet, várákózásaimat, érzéseimet és gondolataimat is körvonalazzák.

Fehér Judit