

KÉPZŐMŰVÉSZET

A FÉNYKÉP A JELENKORI (JUGOSZLÁV) MŰVÉSZETBEN

A főbb művészeti vonulatokon kívül eső Banja Lukán a IX. Őszi Szalon témája a fénykép művészeti alkalmazását, elterjedtségét és felhasználásának módját ölelte fel, s így ez rövid időn belül már a második olyan országos méretű művészeti szemle, amely a rész és az egész viszonyát tárgyalja. A rész (a fotómédium) és az egész (a művészet) kapcsolatának és kölcsönhatásának vizsgálata márcsak azért is kényes feladat, hogy a fényképnek a hagyományos manuális technikákra kifejtett hatása egyre nyíltabb és kifejezettebb, ami sajátos és páratlan nyelvi összemosódásokra, átfedésekre ad alkalmat. Alaptan volt tehát azoknak az aggodalma, akik a fénykép előrenyomulásától a festészet elhalását várták; a dolgok más fordulatot vettek.

A Banja Luka-i kiállítás érdeme mindenekelőtt abban van, hogy jugoszláv viszonylatban elsőként igyekezett tudományos felállásban érzékelteni azokat a nyelvi és műfaji problémákat, amelyek a hagyományos művészet kötelékébe tartozó szobrászat, festészet, rajz és grafika, valamint az elektronikus civilizáció vívmányaként nyilvántartott fénykép találkozásából és szimbiózisából erednek. Nem beszélve az új művészeti gyakorlat intenzív fényképhasználatát tematizáló csoportosításról, amelyhez ezúttal egy újabb kategória, a művészi fotózás fejlettebb vonulatát képező gondolati irányzat csatlakozott. Talán érdemes aláhúzni, hogy míg a hagyományos technikák művelői számára a fénykép másodlagos fontosságú, csupán kiindulópont, addig a másik két osztályba tartozó alkotóknál a fénykép — attól függetlenül, hogy művészi, dokumentáris, esetleg célszerű jellegű — jobbra végtermékek tekinthető.

A tárlatot *A fotórealizmustól az új romantikáig* elnevezésű válogatás vezette be. A fotó-, illetve hiperrealizmusnak egyre több a híve művészetünkben. Az irányzat terjedése azonban nem könnyelhető el minden lelkiismeret-furdalás nélkül, hiszen egy végsőkéig középszerű, semleges ideológia húzódik mögötte, amit mi jugoszlávok semmivel sem magyarázhatunk meg. A hatvanas évek végén bekövetkezett és kudarcba fulladt, jobbra a diákság politikai mozgalmához fűződő társadalmi-szociális harcból való kiábrándulás életérzését kifejező rezignált hiperrealizmus, talajt veszttve, nálunk már csak inkább nyelvi áttételként, esetleg a művészeti struktúrákban meghúzódó polgári elemek ténykedésének nyomán honosodhatott meg. Az irányzat ikonikus jegyei egy hűvös és kimerített, elidegenült és mechanikus életütemű világ státusszimbólumaival, fétiseivel azonosíthatók, képviselőit pedig a nagyobb városokban, fogyasztói góccokban találjuk meg. Ezzel szemben a neoromanticizmus hívei

a még emberibb peremvidékekre szorultak, munkájuk folyamán pedig túlnyomórészt amatőr fényképekre támaszkodnak, amelyeknek romantikus hangulatát gyakran egy az egyben ültetik át a vászonra. A fotórealizmus képviselői főleg a tömegtájékoztató eszközök képi információira támaszkodnak. Olja Ivanjicki például a gépkocsiban halva talált Moróról készült, világot bejárt fotót vitte át vászonra. A fényképet különbözőképpen alkalmazzák: vászonra vetítik, kollázsolják, beépítik vagy szimulálják. Annyi bizonyos, hogy a fotórealizmus szószólói számára a fotó készen kapott befejezettség, aminek vászonra vitele már csak egy mimetikus, utánzó munkaművelet. Az új romanticizmus hívei azonban sohasem elégszenek meg csupán az eredeti fényképmotívummal, hanem kiegészítik néhány képzeletbeli, elvontabb elemmel.

A rajz esetében furcsa paradoxonnal van dolgunk, hiszen egyes fényképezési eljárásoknak köszönve olyan éles peremű és végsőkéig kontrasztosított fotók állíthatók elő, amelyeknél nehéz eldönteni, melyik kategóriába, a fényképezésébe vagy a rajztechnikaiba tartoznak-e. Másrészt ma már egyes különlegesen érzékeny kamerákkal rajzszerű hatás is elérhető. A realista rajzművészek — illusztrátorok, képregényrajzolók — a valóságosság érdekében támaszkodnak fotóeszközökre: a papírra vetített tárgyak körvonalait ily módon a megtevesztésig hűen viszik át. Mint ahogy fotóeljárással rajz, ugyanúgy készülhet festékszóróval állfénykép.

A grafikát két irányzat jellemzi. Míg a néprajzzal, naiv és egzotikus motívumokkal feltöltött elbeszélő irányzat a legkülönbözőbb technikákra épül, addig a szerigrafiai technikát alkalmazó minimalista-konstruktivista törekvések legtöbbször valamilyen fotóeljárást hasznosítanak. A fénykép grafikai alkalmazása azonban nem hozta meg a várt eredményt: azon túl, hogy az ábrázolás reálisabb, valóságosabb lett, a fotó a grafikát sem tartalmi, sem formai értékekkel nemigen dúsította. Leggyakrabban csak a hatás volt a fontos; a fényképszerűség nyomán a grafikát a priori haladónak és korszerűnek ítélték meg.

Az új művészeti gyakorlat fényképhasználata sem egyértelmű. Vannak, akik csak segédeszközként, akcióik, fellépéseik, rövid élettartamú műveik dokumentálására, az „egyetlen tanú” szerepére fókuszálnak, művészeti magatartásuk megnyilvánulásait rögzítik vele. Mások legitim kifejezőeszköznek tekintik, és nyelvi lehetőségeiknek tágításán, a médium természetbeli sajátosságainak megfogalmazásán munkálkodnak. A művészek viselkedéséről, magatartásáról készült fényképek gyakran csak később, az élet- és munkafolyamatok szerencsés alakulásával nyerik el igazi értéküket.

Az utolsó kiállítói csoportosítás a művészi fotózás gondolati vonulatát szemléltette, tágabb értelemben pedig a fotómédium és a művészet kölcsönhatásának globális kérdéseire igyekezett rákérdezni. Ennek kapcsán

igazat kell adnunk Dimitrije Bašičevićnek, aki a hagyományos művészeti kategóriák és a korszerű fotóműfajok összeütközésében, egymásba mosódásában és hibridizálásában lényegében két civilizáció, tudniillik a kézművészet civilizációjának és a mechanikai munka civilizációjának összeütközését látja. Következtetése onnan ered, hogy különbséget tesz a művészeti kép és a fényképészeti kép között, mert míg az első egy végső, befejezett tökély, a másik csupán egy folyamat részeredményeként fogadható el. Arról nem beszélve, hogy a művészeti képhez viszonyítva a fotókép merőben más, alapvetően megváltozott nyelvi struktúrával bír, ami aztán a látás szerkezetére is kivetül.

Végezetül el kell mondani, hogy a kiállított anyagot a felvetett témák alapján Azra Begić, Dušan Đokić, Irina Subotić, Zdenko Rus, Jerko Denegri és Dimitrije Bašičević válogatta és dolgozta fel. Dicséretes, hogy művészeti életünk első ilyen szemláját, a már ismert és országos viszonylatban affirmálódott kiállítói intézmények megkerülésével, a Banja Luka-i Művészeti Galéria szervezte. Például szolgálhat azoknak az intézményeknek, amelyek ilyen vagy olyan okokból mindmáig idegenkednek az időszzerű művészeti problémák feldolgozásától.

SZOMBATHY Bálint

ÓZONDÚS PAMATOK

Nem is voltam, nem is vagyok bejáratos Maurits Ferenc műhelyébe. Nem tudhatom pontosan, hogy ezt az utolsó humanistát az újabb időkben milyen belső lázak és vívódások gyötrik.

Nem szokásom a múltat visszasírni. Ám annál inkább bántanak a múlt hibái.

Néhányunknak, akiknek mindmáig a hatvanas évek mauritsi alkotóvilága jelenti az első igazi ifjúkori művészeti élményt, enyhén szólva csalódást okozott az a nagyméretű újvidéki tárlat a hetvenes évek elején, amelyen Maurits szakított a figurativitással — magával a költői világgal. Nem tudtuk mire vélni, hogyan válhatta fel máról holnapra a tollat a festékszóró, az emberit a fémes világ. Mint minden változásban, az újat ünnepeztük benne, a lelkesedés mögött azonban kétely húzódott meg: nem-e a mindenáron való (ál)modernség szinonimáját látta a korunkhoz talán jobban „illő” hűvös szférák formavilágában? Miért lett a humanisták utolsó sarja a technicisták népes mozgalmának egyik beállása? Vagy csupán poláris átállás következett be ugyanazon alkotóvilágon belül: a földi lét, az emberi értelem elvesztésének félelmét most