

ahol, nem a tájalakítás ténye, hanem a táj alakítási folyamatának látható érzékeltetése a mérvadó, végső soron pedig — mint általában a földművészetben — maga az elképzelés. Mert bármennyire is úgy tűnik, a land art alkotásoknak mégsem a formai adottságaik és esztétikai tulajdonságaik a döntőek. Maga Smithson írja: „A formai kérdések éppen olyan reménytelenül alkalmatlanok, mint a tartalmat érintő kérdések.” A land art esetében csupán a konceptus megvalósítása, a szándék az, ami művészetként érvényesül. Ezért marad Smithson életműve és művészetének problematikája is mindvégig nyitott és továbbgondolható.

*SZOMBATHY Bálint*

## A FOTÓ MINT MŰVÉSZET — JELENLÉTE A VAJDASÁGI ÚJ MŰVÉSZETI GYAKORLATBAN

Most, hogy decemberben Újvidéken megrendezték a vajdasági fotográfia napjait, néhány mondatban nem árt felidézni a fotó újszerű használatának jelentősebb momentumait, úgy általános, mint helyi vonatkozásban.

Bár az avantgarde tevékenységében (Duchamp, Ray, Moholy-Nagy stb.) a fénykép elég korán jelentkezik, mégis a hatvanas évek eseményei, a neoavantgarde kisarjadása után kezd ismételten ráirányulni a figyelem, amikor is az akkortájt kibontakozó irányzatok, a Land Art, az Arte Povera, a konceptuális művészet, a Body Art, a performance stb. legális — hol elsődleges, hol másodlagos — kifejezőeszközzé válik. A hatvanas évek elején ugyanis mindinkább érvényét veszti az a nézet, hogy csak a festészet és a szobrászat tekinthető összetett artikulációs nyelvnek. 1969-ben az amerikai Sol LeWitt kijelenti: „A gondolat már önmagaként is műalkotásként funkcionálhat.” Ennek a nézetnek, illetve álláspontnak a szószólójaként fellépő művésznemzedék, az úgynevezett konceptuális művészek pedig elsődleges kifejezőeszközüket épp a fényképben találják meg. Nemcsak a doktrinér konceptualizmus hívei persze, hanem az úgynevezett koncept-art — ötletművészet — képviselői, s még többen azok közül, akik az új művészeti gyakorlat pionírjaiként egyszerűen csak az anyagtalanított, tárgyaltalanított művészet eszméjének terjesztőiként lépnek fel.

A hatvanas évek végén jelentkező neoavantgarde áramlatok ugyanis már egy megváltozott társadalmi-eszmei kontextuson belül alakulnak és formálódnak. Jerko Denegri utal rá, hogy az 1968-as diákmozgalmak kudarcát követően az a pillanatnyi felismerés válik döntővé, hogy művészeti üzenetekkel lehetetlen komolyabban és mélyrehatóbban befolyásolni az eliedegenít és megtorló (társadalmi) valóság átminősítését

folyamatait. Így hát a figyelem a tartalom (ideológia) helyett mindinkább a nyelvre, a nyelvi struktúrára, magára a médiumra irányul, mely tendencia legnépszerűbb alanyává a fénykép válik.

Az új kísérleteket a mű szerkezetiségének lemeztelenítése, a feleslegesnek és „esztétikusnak” vélt járulékos formai tényezők elvetése jellemzi, a figyelem középpontjába pedig az eszmei funkció és a gondolat, az ötlet (konceptus) kerül. A gondolat elsődlegessé, a kifejezés és a kidolgozás, az esztétikai igény pedig másodlagossá válik. A fénykép ezentúl már nem csupán illusztratív avagy pusztán látványrögzítő eszköz, hanem konkrét és tudatos ideogrammatikus nyelv hordozója. Nyelvezetének funkciója tehát nem leíró és gyönyörködtető, hanem elsősorban eszmei-tartalmi. A konceptuális művészek oly magától adódó természetességgel nyúlnak a fényképhez, mint elődeik a festékhez vagy az anyaghoz.

Míg a neoavantgarde alkotók egy része általában tiszteli a fényképezés klasszikus technikai szabályait és követelményeit, mégsem tesz soha kísérletet ezeknek a tulajdonságoknak a kiemelésére, túlhangsúlyozására. A munkák egyéni jellegét nem a technikával való bánás, a kamera kezelése, a sötétkamra fortélyai, hanem az alapötlet és a gondolat eredetisége, szubjektív természete határozza meg. Így hát nem véletlen, hogy a konceptuális művészet bírálata fő célpontjául épp a klasszikus, gondosan kimunkált művészi fotót tette meg, s annak ellenpólusán a szándékosan, tudatosan elhanyagolt, hol életlen, hol rosszul világított vagy beállított képet avatta eszményévé: „A konceptuális irányzat híve — a fényképező művész — nem tükröt tart a valóság elé, mint a művészfényképező tette, hanem a fényképen mint ablakon át pillant a valóságba. Munkája *eredményét* és nem *minőségét* tartja tehát fontosnak. (...) A művészet nem függ többé fizikai megjelenítéstől, fogalomtól, elvonatkoztatással vált, amelynek jelentését nem befolyásolja minősége”, vallja Seth Siegelau.

Az új, *analitikus* vagy *konceptuális* jelzővel ellátott fénykép gyakran veszi fel az egyetlen „élő tanú” szerepét az elmúlt évtized alkotásaiban. Gondoljunk csak a Land Art vagy az ökológiai művészet kérészéletű alkotásaira, mint De Maria fél mérföld hosszú párhuzamos vonalai a nevadai sivatagban, ahol a szerzőn kívül csak a helyszínen készült felvételek bizonyítják az alkotás valamikori tényleges meglétét, mert a művet az eső és a szél már rég megsemmisítette. Az ilyen dokumentáris szerep mellett azonban nem kevésbé lényegesebb a fénykép *explikatív*-magyarázó és *retorikus*-szónokias jellege, melyet különösen a Narrative Art képviselői hangsúlyoznak. A Process Art szószólói viszont ennek a kifejezőeszköznek szegmentumszerű, töredékes tulajdonságaira támaszkodnak: munkáik sorozatokból állnak, melyeknek elemei ugyanazt a gondolati folyamatot vagy történést más-más időtávlatból vetítik vissza. A szekvenciafotózást épp a konceptuális művészet emelte a mű-

vészi kifejezés rangjára, bár maga a műfaj jóval gazdagabb történelemre tekint vissza.

Fontos tudnunk, hogy különösen az utóbbi egy-két évtized fényképező képzőművészeinek köszönhető az a folyamat, amely a fotómédium természetét és fogalomkörét átértékeltte, s amely végeredményben a fotó feleszméléséhez, öntudatosodásához vezetett, új műfajokat és technikákat eszközölt ki, nem utolsósorban pedig felkeltette a szélesebb közönség és a művészetkedvelők érdeklődését e kérdések iránt. A konceptualista fotóhasználat egyben a médium nagykorúvá válását jelzi. A konceptualista, illetve poszt-objektuális törekvések jóvoltából korunkban a fotó szinte kiegyenlítőddött a fajsúlyát már összehasonlíthatatlanul előbb megalapozott festménnyel, s vele egyenrangúan vonult be a leg-rangosabb képtárakba, galériákba. Így alakult ki a *fénykép mint műalkotás* fogalma, amely nem új művészeti stílust, nyelvet vagy technikát, hanem egy nem konvencionális, szabad beszédformát jelöl. Ez a fajta fotó leginkább szöveges magyarázattal teljesedik ki, amely, a fotóhoz hasonlóan, egészen hétköznapi nyelven íródott, ily módon is hangsúlyozva az esztétikaellenességet. A fénykép — mint ahogy Szilágyi Gábor meghatározza — ebben az esetben elsősorban „tudatkioldó”, a szöveg pedig annak a csapdának az elhárítására szolgál, amellyel a fotó van felvértezve a felületes szemlélő ellen: „E két öntörvényű kifejezési anyag vegyítése olykor feszültségteremtő, de sohasem önkényes, mindig egy meghatározott, körülírható szándék rejlik mögötte, indokolja házasításukat.”

A fotó konceptuális használata Vajdaságban egyidős az azonos nevű művészeti irányzat helyi indulásával, annak dacára, hogy az új művészeti gyakorlat pályáját tartományunkban túlnyomórészt a vizuális költészet vezeti be, az indíttatás tehát nem annyira képi (festészeti), mint inkább verbális (irodalmi) természetű. 1970-től a különböző csoportokban vagy egyénien tevékenykedő neoavantgarde alkotók egyre intenzívebben támaszkodnak a fotómédiumra, sőt 1973-ban már néhány xerox-, illetve fénymásolat-alkotás is megszületik. Az esetek többségénél a fénykép jobbára még dokumentáris eszközként, művészeti akciók és események tartós rögzítőjeként érvényesül, így szó szoros értelmében vett konceptuális fotóról nem is igen beszélhetünk. A fénykép legtöbbször csak másodlagos eszközként van jelen, néhány kivételtől eltekintve ugyan, ahol esszéisztikus szöveggel párosítva primáris funkcióra tesz szert.

A csoportok közül a fotó a Bosch + Boschban a legelterjedtebb: először 1970-ben találkoztunk vele, s ezt követően az alkotói közösség mindegyik fejlődési fázisában jelen van, már-már kultikus rangot kap. Az elterjedt fotóhasználat egyrészt a Bosch + Bosch mixed media-jellegeből következik, részben pedig azzal magyarázható, hogy a csoporttagok a posztobjektuális művészet problematikáját inkább a képzőművé-

szet, a látvány, nem pedig az irodalom vagy a filozófia felől közelítették meg, mint az újvidéki doktrinér konceptualisták. Az  $\Theta$  és a KÖD csoport túlnyomórészt Joseph Kosuth és az Art & Language tanításai nyomán sarjadt, kifejezetten nyelvi (írott) orientációt vett fel, tevékenységükben ezért a fényképnek csupán töredékes, mellékes szerep jutott.

A fotó feltörése Újvidéken inkább néhány egyénnek köszönhető, akik közül elsősorban Predrag Šidanin és Bogdanka Poznanović az élen járó, bár, az igazat megvallva, a fénykép az ő alkotói gyakorlatukban is mindenekelőtt dokumentáris rendeltetésű. Különösen Poznanovićnál szűkül le rendeltetése, szemben Šidanin művészetfilozófiai reflexióinak fotófeldolgozásával. Az elszigetelten alkotó és a nyilvános szerepléstől is elzárkózó csantavéri Markulik József 1975-ben öt olyan jelentős antologikus értékű füzetecskét készített, amelyeknek nyelvi hordozója a fénykép, példázva egyben, hogy sokszor az eldugott, a művészeti élettől távol eső helyeken is lehet időszerűt és maradandót alkotni.

Az említett alkotók nagy részének munkásságában a fotónak majd másfél évtized elmúltával is alapvető szerepe van. Fontos momentum, hogy a konceptuális fotó vajdasági képviselői között egy hivatásos fotográfus sincs. Ez a tény ismételten azt húzza alá, hogy az utóbbi művészettörténeti periódusban a fotómédiumot nem szakmabeli bennfentesek, hanem képzőművészek és értelmiségiek forradalmasították, nagykorúsították újabbnál újabb ötleteikkel.

*SZOMBATHY Bálint*