

HÁROM FOTÓÉRTELMEZÉS

Jozef Klátik, Lidija Srebotnjak és Predrag Šidjanin munkái az újvidéki Fotogalériában

A különféle alkalmakra önként csoportosuló alkotókat általában közös művészeti felfogás és elhatározás jellemzi; közös a kiindulópont, közösek a célok és ideálok. Ez a definíció — úgy tűnik — nem vonatkoztatható arra a három szerzőre, akik ezen a kiállításon mutatkoznak be először csoportként. Nem is csoport ők valójában, inkább alkotói érédkközösség, akiket nem írott vagy íratlan programok foglalkoztatnak, nem a fotónak napjainkban kiteljesedő művészeti szerepvállalása fűz össze, hanem egy olyan globális koncepció, amely a problematikát médiumbeli dimenziókba vetíti ki. Közös vonásuk talán csak az, hogy nem a fotóművészet elkötelezettjei, hanem annak a kísérletező irányvonalnak a továbbvivői, amely a hetvenes évek folyamán eresztett gyökeret a nemzetközi terminológiában a *fotó mint művészet*, illetve *művészek fotói*. Sőt, ha egészen precízek akarunk lenni, akkor ezt a kijelentést is árnyalnunk kell olyan értelemben, hogy az egyik kiállító — *Jozef Klátik* esetében — már ez a terminus is irreleváns.

De menjünk sorjában. A kiállítók legrangosabbika és nemzetközileg is affirmálódott egyénisége, *Predrag Šidjanin* (1953), mostani munkáival még hatványozottabban arról győz meg bennünket, hogy a koncepcuális fotózás bizonyos aspektusait kívánja a továbbiakban is kultiválni. A tautologikus, önreflexív konceptualizmus szellemében fogant az a négy szegmentumból álló képi vizsgálódása, amelyen „A FOTÓMŰVÉSZET REMEKMŰVE” című feliratot vászonnal takarja le. Az idea realizációjának kettős az utalása, hiszen nem tudjuk biztosan, melyik változatot tekintjük „igazi” műnek: a vászonnal letakart feliratot, avagy a róla készült fotót? Ha a felirat alapján következtetünk, akkor a fotó (dokumentum) a mű, a végtermék, ha viszont arra gondolunk, hogy a fotó ténylegesen csak dokumentum, akkor maga az installáció tekinthető műnek. A sorozatbeliség hatványozottan érvényesül a színes fotók esetében, amelyek a tér- és időmehatározás fordított felépítését reuelálják. A fotók sorrendbeli felépítése olyan, hogy cselekményük menete a zárt térből a nyitott tér felé — balról jobbra — mozog, míg a női láb elhelyezése valamennyi felvételen a jobbról balra irányt sugallja, illetve ily módon állítja fel ok és okozat kapcsolatát, visszahatását. Az egyik menetirány a fizikai cselekményé, a másik pedig a mentális folyamatoké.

Ugyancsak a processzuális fotózás kategóriájába sorolható másik sorozata, ahol a tapsoelő kéz mozgását prezentáló fényképek különböző magasságban rögzítődnek a falra, amivel a taps hangbeli intenzitására utal-

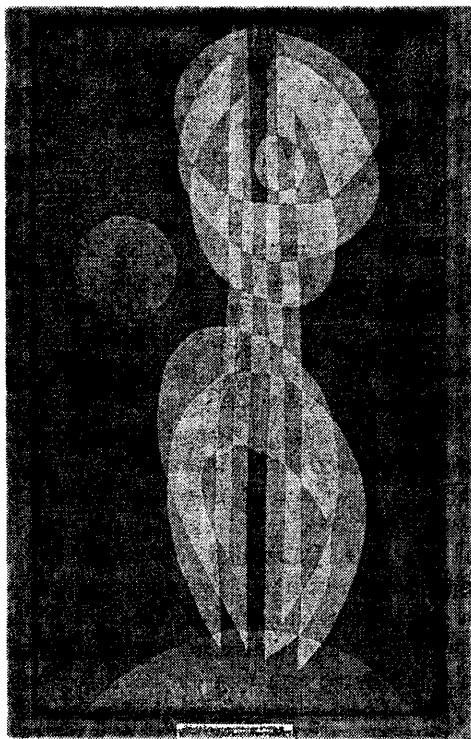
nak. Ezekkel a részvételre szólító, a nézőt is cselekvésre — tapsra — ösztönző alkotásokkal zárul le az a szerkezeti egység, amely a szeriális-processzuális fotózás aurája köré szerveződik. Šidjanin fotómunkáinak gondolati mélységét és látványbeli szűkszavúságát hangsúlyozza az a nyolc darabból álló ciklus is, amely természetét illetően jóval elűt az előzőektől, sokkal közvetlenebb üzenetet hordoz, és egy sajátos angazsáltságot fejez ki. Ezekről a képekről éhező biafrai, etiópai stb. gyerekek rémülten tekintenek le ránk. Jellemző, hogy Šidjanin ezeknek a szomorú sorsú emberpalántáknak a tragédiáját nem a képi kontextus — mondjuk a háttér aktivizálása — révén érzékelteti, hanem egy olyan szövegidézettel, amely megfelelően ellenpontozza a képi látványt és teremt értékformáló feszültséget.

¹²² Úgyszintén egy fajta szerializmusra, folyamatszerűsége épülnek *Lidija Srebotnjak* (1961) felvételei. Ezek a képek meditatívak, légiesen könnyedek, sőt költőiek. Egy derékban metszett női test gesztikulációinak, pantomimjátékának, mimikájának folyamatszerűségét szemléltetik; lényegében magatartásfeladványok. Srebotnjak nem elégszik meg az adott fotóeszközökkel, hanem kézilég apró, szagztatott, pikkelyszerű vonalakat — a keleti írásmódra utaló jeleket — visz rá a fénykép felületére. Az egyfajta individuális írásrendszerként funkcionáló jelhalmaz konnexiót képez a két kéz és az arc, illetve a test és a környezet (az üres tér) viszonylatában. Srebotnjak mindegyik felvétele egy-egy képi metafora, melyeknek írásos gestaltjai a lélek belső állapotát, annak hangulati-érzésbeli átváltásait tükrözik vissza.

Jozef Klátik abban a lényeges momentumban tér el a másik két kiállítótól, hogy számára a fotó csak nyersanyagul, félkész termékül szolgál az összetettebb képi szerkezetek megkonstruálásához. Ő maga nem foglalkozik fotózással, hanem összeválogatott sajtófotókra, hírügynökségi képekre építi alkotói eljárásának mikéntjét. Imént láttuk, hogy például Šidjanin nem avatkozik be erőszakosan a képi szerkezetbe, Srebotnjak viszont bizonyos fokig már igen. Ez az intervenció irányvétel — összhangban napjaink képzőművészeti tendenciáival — Klátiknál teljesebbé válik ki, aki gyűri, szabdálja, firkálja a képi anyagot, s hol rendezettebb, illetve átgondoltabb mozaikegyütteseket, hol spontánabb, eruptívabb és kaotikusabb képzőművészetet hoz létre. Klátikot nem egy meghatározott mondanivaló, egy adott tartalmi kinyilatkoztatás foglalkoztatja; fotóassemblage-aival sokkal inkább a képi világ eluralkodására és potenciális erőtartalékára a mindennapoknak arra a képzőnére utal, amely szinte már elmossa az öröm és a bánat, a boldogság és a tragédia közti fogalmi-értékbeli határt. A kis dolgok nagyra nőnek, a nagyok kicsikké zsugorodnak, s ez valahol kiegyenlítődik a különféle képi kontextusok összedarált elegyében.

Klátik sok esetben másodlagos képterméket, újságpapírt alkalmaz, melyből tárgyyszerű, térkiterjedésű jelegyütteseket ötvöz össze. Kísérleteiben a kép globálisan, fogalmi szinten és sorskérdésének vetületében jelenik meg.

SZOMBATHY Bálint



Sáfrány Imre: Könnyű, fehér ruhában, 1960.