

Poszt- cinematikus fotográfia

A táblakép fotografikus
nyelvjárása

PERENYEI MONIKA

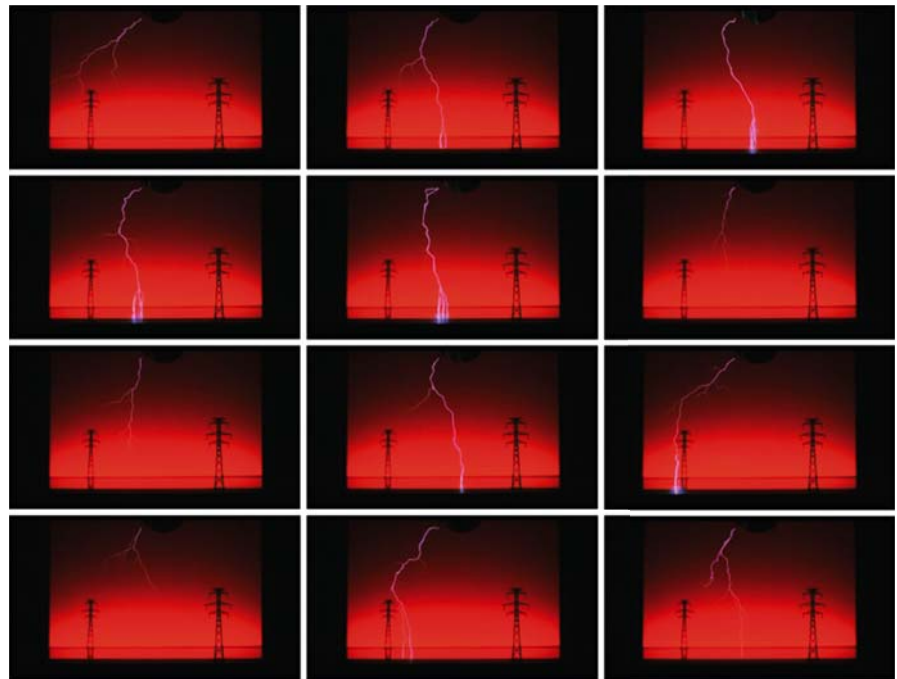
Minden film: kockánként „dokumentumfilm”. Bódy Gábor írta ezt 1977-ben. A filmnyelvújító Bódy a bazini fénykép-ontológia alapjaitól („minden egyes filmkocka egy megtörtént pillanat sziluettje, halotti maszkja”) vezeti olvasóját ehhez a felismeréshez. „Minden film: kockánként »dokumentumfilm«. És ezen az sem változtat, hogy a »kockánkénti dokumentumon« belül teret kap a fikció: bizonyos konvenciók – az utánzás vagy a képelemek kontrasztjának vagy szériáinak megszervezése stb. – által.”¹ Témánknak, a fotografikus táblaképek léptékváltó szerepének megértésében ez a gondolat egyszerre lehet felütés és konklúzió. Érdemes ismétléssel hangsúlyozni a Zsilka János szerves nyelvi rendszeréből (a szemiotika paradigmaelméletéből) táplálkozó kinematográfus, Bódy Gábor megfogalmazását: egyetlen filmkocka önmagában is egy dokumentumfilm, ugyanakkor egy kockányi dokumentumban már a fényképezés nyelvvezetet termő konvenciói következtében is teret kap a fikció. Amit Bódy, a nyelvújító, egyszersmind az újabb képalkotó eljárásoknak a tradicionális művészeti technikákhoz, például a festészethez materiálisan kötődő létmódját belátó és fontosnak tartó kinematográfus, 1977-ben megfogalmazott, az a fotográfiát eszközként használó képzőművészek munkáiban szimultán a művészeti világ egymástól független régióiban, a 70-es évek végétől fokozatosan praxissá válik. Egyetlen, narratív hatású fényképben, amely mintha egy filmből kivágott képkocka lenne, a fikciós idő működik. E fényképek szcenírozás során (Jeff Wall) vagy a dokumentarizmushoz hűen, a kamera önbeszédének is utat nyitva (Thomas Struth néptelen városfényképei, majd a nézők bevonásával készült múzeumfotográfiái) nyerik el azt a minőségüket, amelyekben filmes hatásokra, a filmnyelv elsajátítására, ugyanakkor a régmúlt képhagyományára tett utalásokra is ráismerünk.

Cindy Sherman 1978-ban bemutatott *Untitled Film Stills* című munkái létrehozásában egy személyben látványtervező, maszkmester, világosító, színész, operatőr és rendező. Egyetlen fényképe egy egész sztori, vagyis inkább sztorinak látszik: narratív hatású, emlékeztet a filmes klisékre, bizonyos évtizedek viseleteire, szerepmoelljeire, de konkrét narratívával nem szolgál, vagyis e tekintetben pszichológiailag sokkolja a nézőjét, ugyanakkor továbbgondolásra ingerli. Hiroshi Sugimoto ugyancsak a 70-es évek végétől a mozi egyre kevésbé látogatott helyszíneire vonult be a fényképezőgéppel. Filmszínházakban állította fel a kameráját, a vetítógép előtt és attól lejjebb helyezve azt. A vetített film ideje határozta meg az expozíciós időt, vagyis a felvételek készületek a kamera zárját több mint egy óráig nyitva tartotta. A több évtizeden át gyarapodó fekete-fehér felvételek közepén a vetített film egy vakítóan fehér, monokróm screenben sűrűsödik össze (és oltódik ki ebben a fehér teljességben), a filmszínház hagyományosan elsötétített tere pedig ez idő alatt, a vetített film fényében grafikusán kirajzolódik. Mondhatjuk, Sugimoto egyetlen statikus, ám másfél órányi tartam alatt keletkező fényképében benne van az egész mozi a szó szoros értelmében, és a filmes hatások illúziója, az illuzórikus filmek világa is. James Casebere fényképein kiürült épületek, omladozó vagy vízárban úszó kórházak, elhagyatott iskolák és szűk ablaktól mint keskeny fényforrástól megvilágított börtöncellák, később romos mecsetek enteriőrjének képeit látjuk. Ezeken a képeken egyes helyszíneket felismerni vélünk, vagy ha máshonnan nem, híradásokból, filmekből ismerősnek tűnnek. Az összeset Casebere építette, világította be és fényképezte műtermének asztalán. Stúdiójában, kamerája látószögének arányaiban építette meg a felvételeken látható épületeket. Alkotói eljárását Casebere a 70-es évek végétől fokozatosan dolgozta ki, és ez az alkotói processzus az, amelyet Berger 1968-as írásának idején, a filmek és a reklámok készítésének fényében és árnyékában a fotografikus kép vonatkozásában még az abszurd jelzővel illetett. Casebere képeit látva a befogadó pszichológiai emlékezte elevenedik meg: valami hátborzongató (uncanny, unheimlich, kísérteties) jelenik meg percepciónkban e képek felfejtése közben. Csend van, áll a levegő, valami történt, vagy mindjárt történni fog. Szabó Dezső a 90-es

években természeti jelenségek modellálásába kezdett, a leginkább médiaképekből ismerős természeti katasztrófák jelenségeit, illetve azok képeit konstruálta meg stúdiójában. A kamera látószögében zajló építkezés, a létrehozni kívánt fotografikus kép ábrázolatának gradációja, a képalkotó elemek léptékének összehangolása a dokumentarista hihetőség jegyében zajlik, vagyis a centrális perspektíva képalkotó szabályait a makettek elkészítése és a modellezés közben nem nélkülözheti sem Casebere, sem Szabó. Terepasztalukon a műtermükben berendezett tér fotografikus leképezése, illetve az erről készített fénykép a képzelet működését gerjeszti, a narratívaigény azonnal működésbe lép. Casebere és Szabó a fénykép dokumentarista erejét és konvencióját fordítja visszajára: nem az érzékeléssel tapasztalható valóságainknak, a térben bejárható épületek belsejének, vagy az érzékeléssel megtapasztalható külső világ természeti jelenségeinek fényképét látjuk, hanem az épületek és a természeti jelenségek kis méretű makettjének, illetve modellezett működésének statikus felvételeit. Első ránézésre mégis valós tereinkben és külső világunkról készült fényképeknek véljük e képeket, egyszerűen azért, mert fényképek, és a külső valóságaink és a fénykép közvetlen megfeleltetésének rögzült rutinjától, mítoszától nehezen szabadulunk. Mégsem mondhatjuk, hogy Casebere és Szabó elárulná a fotográfia tényrög-zítő adottságát – inkább, számítva a befogadói rutinra, kijátssza azt. Ugyanakkor a megépített terek leképezésével, azok fikcionalizálásával intézményeinkre, metaforikusan a modernitás kétarcú, nevelő és fegyelmező rendszereire ismerünk Casebere kisablakú „cellaentériőrjeiben”, sőt maga az izolált alkotói stúdió, még tovább haladva a reflexió ösvényén, a fényképezés kamerája, a kis résen fényt beeresztő szerkezete is megjelenik az interpretációk panorámájában. Szabó képein pedig a fotografikus alapú médiaképeknek a népszerűsítő tudományos ismeretterjesztésekben és a tájékoztatásban betöltött uralkodó szerepe válik a merengés tárgyává. A képek e kétarcúságát, jelentséggazdagságát magának a fotográfiának a dokumentum és a fikció határán lebegő ambivalenciája idézi elő. Jeff Wall egyképes filmjei, a lightboxként installált diaképei ugyancsak 1978-ban jelentek meg a galériatérben, illetve *Destroyed Room* című munkája a galéria kirakatában, az utca felé fordítva képes oldalát. A „modern élet fotográfusaként” Wall szereplőket válogat, sceníroz, világosít, rendez, fényképez, később már digitális utómunkálatok is zajlanak stúdiójában, professzionális szakember alkalmazásával. Nem festi, hanem fényképezi, és az egy helyszínen több időpontban készült felvételekből (például a nappali és az éjszakai, a természetes és a mesterséges fény esetlegességeinek korigálása végett) digitálisan „összevarrja”, alkotói szándéka szerint az apró zavaró részletektől megszabadítja, retusálja a modern élet e fotografikus képeit; a 19. század festőinek (Manet, Delacroix) munkáit továbbgondoló, parafrazeáló vagy mai környezetben átírásukkal felfrissített, fotografikus kompozícióit. Eljárását sokkal inkább a rajzolás tradíciójába helyezi, ugyanakkor ő az, aki hangsúlyozza: ma már nem lehet olyan képet

készíteni, amely ne viselné magán a filmstillek nyomát.² A fotografikus táblakép alkotói a mozitól tanulták, hogy egyetlen kép is lehet narratíva, illetve fikció.

Értelmezésében ez az úgynevezett „rendezői fordulat”, vagyis a festészetben kiérlelt képalkotói hagyomány mellett a filmnyelv és a filmgyártás tanulságait is érvényesítő alkotói processzus az, ami leginkább szerepet játszott a fotografikus táblaképek méretének szembetűnő, sokat vitatott növekedésében, a fényképformátum expanziójában. A fényképek léptéknövelésében nyilvánvalóvá válik a fényképek tárgyának megduplázása: a referenciális tárgyi valóság mellett a valóságot leíró fotografikus nyelv mint a fényképek elvont rétege is olvashatóvá válik. A fotografikus kép absztrakt mivolta leginkább a felngyitása során lesz szembetűnő: az életnagyságot közelítő fényképen a különbség a látásunk és a kameraszem között azonnal problematizálódik. A térbeli, szenzuális érzékelés és a kameralátás valójában összemérhetetlen. Mozgás közben és két szemmel látunk, és nem mindent szimultán fókuszban, mint általában a fényképeken. Ám kicsi, kézbe vehető fényképeket lapozgatva vagy monitoron nézve ez nem szembetűnő. Annál inkább a befogadás meghittségéből kilépő fotografikus táblaképeken, amelyeknél ez a nagytáblás sztenderdekből kilépő gesztus, a méret felhúzása nagyon is jelentésszerű tényező. Léptékváltás történik, a szó szoros és átvitt értelmében is. A fotografikus táblakép a fénykép absztrakt mivoltának érvényesítésével ér el hatást:



SZABÓ DEZSŐ: *Electric field*, 12 stills, 2012, C-print, 35x46 cm
HUNGART © 2017



SZABÓ DEZSŐ: *Time Bomb VIII. 1a és VIII. 1b*, 2006, C-print, HUNGART © 2017

distanciát teremt a nézővel, a dokumentarista, gazdag deskripcióval hosszú szemlélődésre inspirálja, azonosulás és a kritikai távolságtartás pozíciói oszcillálnak. A léptékváltás folyamatában a technológiai fejlesztések is figyelmet érdemlő tényezők. A mindennapi fogyasztásban megszokott sztenderdizált fényképméretek expanziója a digitális technológiát alkalmazó laborok felszereltségével és a professzionális szakemberek közreműködésével lehetséges. Komplex, többtényezős folyamatok összjátéka: a múzeumok falára „egyképes mozik”, fotografikus táblaképek kerültek, amelyek méretükben nemcsak a festészetben kimunkált táblaképek vertikális befogadási pozícióját hozzák vissza

a képek perceptuális működésébe, hanem ezzel együtt a mozivásznat is megidézni látszanak a klasszikus mozi letűnése után.

Thomas Struth *National Museum of Art, Tokyo*³ című fotográfiáján Eugène Delacroix ma a Louvre-ban megtekinthető, *A szabadság vezeti a népet* (1830) című, vélhetően a legismertebb, allegorikus és mozgalmas festményét a plexivédelemmel ellátott és bevilágított tokiói installálás módjából adódóan mint egy mozifilmet nézi a közönség. Struth fotográfiáján Delacroix festménye mögött a fehér háttér világítani látszik. A fehérségében ragyogó téglalapot két meleg narancs árnyalatú, élein a bevilágított fehér téglalap reflexeitől sűrűlt vertikális sáv keretezi, mint mozivásznat a filmszínházak függönye vagy széthúzható paravánja. A tündöklően fehér négyzetletű felülettel mint „vetítővászonnal” kontrasztban a közönség árnyékban,

nekünk háttal, egymáshoz közel és tömött sorokban figyelni a fehér „vászonon” (valójában a falon) lévő festett vászon színeiben is előretörő, pergő eseményeket, a holtak tetemén keresztül a barikádra hágó forradalmi csoportosulást. Delacroix festménye teljes egészében látható, nem kerül elé semmi zavaró „elem”, hiszen Tokióban a nézőket széksorokkal várták, leültették őket. Így a festménynek alárendelődve, annak fotografikusan pontos „reprodukciónak” kapjuk a Struth-fényképtől. Ugyanakkor a festményt beágyazott képként, környezete keretében egy olyan ekphrasisként olvashatom, amely felfejtése folyamatában határozott ellenpontot képez befogadóinak árnyékjelenlétével, e kiállítótéri „moziban” egymáshoz érzéki közelségbe kerülő, a látottaktól megérintett vagy azzal azonosuló csendes, idegen nézőkkel. A Struth-fotográfián a dúsítás retorikai alakzata, egy az intrapszichikus történetekben is elkülöníthető figurális áttétellel tűnik fel.⁴ A Struth-fotográfián látható múzeumi tér mint a befogadókkal és a befogadás tárgyával együtt láttatott nézőtér kiöblösödik a vászon pergő forradalmi eseménnyel. Kontrasztot képez a csendes befogadással, egyszersmind a befogadás folyamatában keletkező konfrontatív helyzetet is látatja, amelyben teret kaphat a képi médiumokat és zsánereket kritikai távolsággal szemlélő, mintegy a szemlélésben felvontatódó, elősoroló distancia, de az azonosulás is megtörténhet, affektusok kísérhetik az azt. A fegyvert ragadó és a trikolórt lobogtató fedetlen keblű „Marianne” melletti kölyökben a kollektív emlékezet a kis Gavroche-t véli felfedezni, aki a kronologikus idő törvényszerűségeit és a fikciós határokat áthágva Victor Hugo *Nyomorultak* című regényéből (1862) került Delacroix vásznára (1830), és akivel a forradalmi filmrendező, Eisenstein is előszeretettel azonosította magát.

A Struth-fotográfia aktuális nézője, kiállítótérben állva, a kamera pozíciójából adódóan ugyancsak egy teltház, emelkedő multiplexerterem hátsó sorában érezheti magát. A festmény nemcsak a múzeum intézményrendszerének gépezetében utaztatva kerül elé, hanem moziként látva Delacroix festményét, s a mozgókép apparátusában cirkuláló létezése, a filmek keresztüli hatástörténete is derengeni kezd. Jean-Luc Godard – a film Delacroix-ja, ahogyan Louis Aragon nevezte – *Boland Pierrot* című filmjének (1965) egy képsora jut eszembe. A piros ruhát magára kapó Marianne Renoir (milyen gyönyörűen beszédes név a szabadság „züllött” gyermekének) egy gépfegyvert felkapva iszkol szerelmével a balkonon át, Párizsból kifele... A képzetáramlásban beinduló, a mozihelyzetbe

hozott Delacroix-festmény, vagyis a dúsítás alakzatával élő fotografikus táblakép kiváltotta asszociációs potenciál azonban nem egyedül Struth műve. A helyzetfelismerés, a kamera pozicionálása és a technika szakértő működtetése (a mélységélesség és a fény-árnyék hatások képérzékeny kezelése) az alkotó felelőssége, ám a szituáció létrejöttében külső tényezők, a kép keletkezésében, mintegy megtörténtében a kamera és a kamera „tárgyának” önbeszéde, képalakító szerepe is figyelmet érdemel.

Delacroix 1830-ban festett mesterművét a „polgárkirály”, Lajos Fülöp vásárolta meg, de forradalmi üzenetétől tartva a kép kiállítását körültekintően felügyelték, politikailag korlátozták. Magánál a festőnél volt letétben, egy rövid ideig volt kiállítva 1849-ben, majd az 1855-ös Világkiállításon. 1861-ben (Delacroix 1863-ban halt meg) a Musée du Luxembourgba került, végül 1874-ben vonult a Louvre-ba.⁵ A kollektív emlékezetben a forradalom allegóriájaként őrzött festmény 1974–75-ben tengerentúli utazásra indult Amerikába, majd 1999-ben Tokióba (ezt örökíti meg Struth fotográfiája, aki akkor éppen Japánban tartózkodott), amikor is óvatos szállítása csak az akkori legnagyobb légitársaság volt megoldható. A festményt beágyazó fotografikus táblaképpel, vagyis a fotografikus nyelvet író képtárgy közvetítésével (és annak új múzeumi pozíciójával) a white cube-ban az apparátus(ok), metaforikusan a black box (amelynek modellje a fotográfia) kerül átgondolásra. Ez esetben egészen konkrétan. A fotografikus alapú képekben, köztük a mozgóképekben cirkuláló képhagyomány és a múzeum apparátusában mozgó kép problémaköre is előkerül a befogadás e sajátos körülményeinek dokumentálásán, dokumentarista képpé formálásán keresztül.

Jegyzetek

- 1 Bódy Gábor: Hol a „valóság”? A dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz. In: Bódy Gábor: Egybegyűjtött filmművészeti írások 1., Akadémiai Kiadó, 2006, 105.
- 2 David Campany idézi Jeff Wall egy 1996-os kijelentését: „no picture could exist today without having a trace of the film still in it, at least no photograph”. In: David Campany: Photography and Cinema, Reaktion Books, London, 2008, 127.
- 3 1999. 03.15., 197,5 x 277 cm, cat. 7701
- 4 A szemiozis, a jelentésadás folyamatát, a jelentő és jelentett lebegő viszonyát lacani felismerések alapján a filmnyelvben vizsgáló pszichológus, Mérei Ferenc három jól elkülöníthető figurális áttételt különít el, amelyek mind a filmnyelvben, mind a tudatos kontrolltól szabadon működő, alapvetően képi intrapszichikus folyamatokban működnek: a sűrítést, az elliptikus kihagyást és a dúsítást. A dúsításban idegen elemek jelennek meg az asszociatív láncban, amelyeknek díszítő funkciója van, és kontrasztot képeznek a képfolyammal. Mérei a dúsításban gazdag filmes példának Jean-Luc Godard *Boland Pierrot* című filmjét hozza fel. Lásd Mérei Ferenc: Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése, 1971, 163–187. In: Mérei Ferenc: „...vett a füvektől édes illatot” Művészetszociológia, Szerk. Forgács Péter. Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 167–174.
- 5 The Louvre. European Paintings. Szerk. Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin, Editions Scala, 1993, 118.

Az itt közölt szöveg Perenyi Monika tanulmányának rövidített változata. Teljes terjedelmében az *ujmuveszet.hu* oldalon olvasható.